ترويض الشرسة

ويليام شكسبير

ترجمة محمد عناني

ترويض الشرسة

تأليف
ويليام شكسبير

ترجمة
محمد عناني

هنـــداوي

ترويض الشرسة

ويليام شكسبير

The Taming of the Shrew

William Shakespeare

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

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

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٢ ٣٤٧٦ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الإنجليزية عام ١٥٩٤.
صدرت هذه الترجمة عام ٢٠١٤.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٤.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة للسيد الدكتور محمد عناني.

المحتويات

تقديم	٧
التصدير	٩
المقدمة	١٥
ترويض الشرسة	١٢٥
قائمة الأدوار	١٢٧
الفصل الأول	١٥٥
الفصل الثاني	١٩٧
الفصل الثالث	٢٢٧
الفصل الرابع	٢٥٧
الفصل الخامس	٣١٥
الملحق	٣٤١
(أ) مداخلات سلاي	٣٤٣
(ب) خطبة كيت الختامية في مسرحية	٣٤٩
قائمة بالكتب والدراسات المُشار إليها في الكتاب	٣٥١

تقديم

على نحوِ ما أذكر في كتابي «فن الترجمة» — وما فَتِئتُ أُردِّد ذلك في كُتُبي التالية عن الترجمة — يُعد المُترجِم مُؤلِّفًا من الناحية اللغوية، ومن ثَمَّ من الناحية الفكرية؛ فالترجمة في جوهرها إعادةُ صَوغٍ لفكرِ مُؤلِّفٍ مُعين بألفاظِ لغةٍ أخرى، وهو ما يعني أن المترجم يَستوعب هذا الفكرَ حتى يُصبح جزءًا من جهاز تفكيره، وذلك في صورٍ تتفاوَت من مُترجِمٍ إلى آخر، فإذا أعاد صياغة هذا الفكر بلُغةٍ أخرى، وجدْنا أنه يَتوسَّل بما سمَّيتُه جهازَ تفكيره، فيُصبح مُرتبطًا بهذا الجهاز. وليس الجهاز لغويًّا فقط، بل هو فكريٌّ ولغوي؛ فما اللغة إلَّا التجسيد للفكر، وهو تجسيدٌ محكوم بمفهوم المُترجِم للنص المَصدَر، ومن الطبيعي أن يتفاوت المفهوم وفقًا لخبرة المُترجِم فكريًّا ولغويًّا. وهكذا فحين يبدأ المُترجِم كتابةَ نصِّه المُترجَم، فإنه يُصبح ثمرةً لما كتبه المؤلِّف الأصلي إلى جانبِ مفهوم المُترجِم الذي يَكتسي لغتَه الخاصة؛ ومن ثَم يَتلوَّن إلى حدٍّ ما بفكره الخاص، بحيث يُصبح النص الجديد مزيجًا من النصِّ المَصدَر والكساءِ الفكري واللغوي للمُترجِم، بمعنى أن النص المُترجَم يُفصِح عن عملِ كاتبَين؛ الكاتب الأول (أي صاحب النص المَصدَر)، والكاتب الثاني (أي المُترجِم).

وإذا كان المُترجِم يكتسِب أبعادَ المُؤلِّف بوضوحٍ في ترجمة النصوص الأدبية، فهو يكتسب بعضَ تلك الأبعاد حين يُترجِم النصوصَ العلمية، مهما اجتهد في ابتعاده عن فكره الخاص ولُغته الخاصة. وتتفاوت تلك الأبعاد بتفاوُت حظِّ المُترجِم من لغة العصر وفكره؛ فلكل عصرٍ لغتُه الشائعة، ولكل مجالٍ علمي لُغتُه الخاصة؛ ولذلك تتفاوت أيضًا أساليبُ المُترجِم ما بين عصرٍ وعصر، مِثلما تتفاوَت بين ترجمة النصوص الأدبية والعلمية.

وليس أدل على ذلك من مقارنةِ أسلوب الكاتب حين يُؤلِّف نصًّا أصليًّا، بأسلوبه حين يُترجِم نصًّا لمُؤلِّفٍ أجنبي؛ فالأسلوبان يتلاقَيان على الورق مِثلما يتلاقيان في الفكر.

فلكُلِّ مُؤلِّف، سواءٌ كان مُترجِمًا أو أديبًا، طرائقُ أسلوبيةٌ يعرفها القارئ حَدْسًا، ويعرفها الدارس بالفحص والتمحيص؛ ولذلك تَقترن بعض النصوص الأدبية بأسماء مُترجِميها مِثلما تقترن بأسماء الأدباء الذين كتبوها، ولقد تَوسَّعتُ في عرْض هذا القول في كُتبي عن الترجمة والمُقدِّمات التي كتبتُها لترجماتي الأدبية. وهكذا فقد يجِد الكاتب أنه يقول قولًا مُستمَدًّا من ترجمةٍ مُعيَّنة، وهو يَتصوَّر أنه قولٌ أصيل ابتدعَه كاتبُ النص المَصدَر. فإذا شاع هذا القول في النصوص المكتوبة أصبح ينتمي إلى اللغة الهدف (أيْ لغة الترجمة) مِثلما ينتمي إلى لغة الكاتب التي يُبدِعها ويراها قائمةً في جهاز تفكيره. وكثيرًا ما تَتسرَّب بعض هذه الأقوال إلى اللغة الدارجة فتحلُّ محلَّ تعابيرَ فُصحى قديمة، مثل تعبير «على جثتي over my dead body» الذي دخل إلى العامية المصرية، بحيث حلَّ حلولًا كاملًا محلَّ التعبير الكلاسيكي «الموت دونه» (الوارد في شِعر أبي فراس الحمداني)؛ وذلك لأن السامع يجد فيه معنًى مختلفًا لا ينقله التعبير الكلاسيكي الأصلي، وقد يُعدِّل هذا التعبير بقوله «ولو متُّ دونه»، لكنه يجد أن العبارة الأجنبية أفصح وأصلح! وقد ينقل المُترجِم تعبيرًا أجنبيًّا ويُشِيعه، وبعد زمنٍ يتغير معناه، مثل «لَن تُدَقَّ الأجراس for whom the bell tolls؛ فالأصل معناه أن الهلاك قريبٌ من سامعه (It tolls for thee)، حسبما ورد في شِعر الشاعر «جون دَنْ»، ولكننا نجد التعبيرَ الآن في الصحف بمعنى «آنَ أوانُ الجد» (المستعار من خُطبة الحجَّاج حين وَلِي العراق):

آنَ أوانُ الجدِّ فَاشْتَدِّي زِيَمْ قد لَفَّها الليلُ بسوَّاق حُطَمْ
ليسَ براعي إِبلٍ ولا غَنَمْ ولا بجزَّارٍ على ظهر وَضَمْ

فانظر كيف أدَّت ترجمةُ الصورة الشعرية إلى تعبيرٍ عربي يختلف معناه، ويَحلُّ محلَّ التعبير القديم (زِيَم اسم الفرس، وحُطَم أي شديد البأس، ووَضَم هي «القُرْمة» الخشبية التي يَقطع الجزَّار عليها اللَّحم)، وأعتقد أن من يُقارِن ترجماتي بما كتبتُه من شِعر أو مسرح أو رواية سوف يكتشف أن العلاقة بين الترجمة والتأليف أوضح من أن تحتاج إلى الإسهاب.

محمد عناني
القاهرة، ٢٠٢١م

التصدير

هذه هي الترجمة العربية الكاملة لمسرحية *The Taming of the Shrew* التي كتبها وليم شيكسبير (Shakespeare) شاعر الإنجليزية الأشهر في أواخر القرن السادس عشر، وقد سبقت ترجمتها إلى العربية نثرًا بهذا العنوان، أيْ ترويض الشرسة، بقلم أستاذتنا سهير القلماوي ونُشرت عام ١٩٦٨م، وهي تشير إلى ترجمة سابقة للمسرحية نفسها بعنوان ترويض النمرة، بقلم إبراهيم رمزي، ويذكر الدكتور أحمد الجارم أن والده علي الجارم راجع تلك الترجمة عام ١٩٣٣م (فصل الخطاب، علي الجارم ٢٠٠٩م، ص١١٦)، وعلى أية حال فأنا ألتزم بالعنوان الذي وضعته أستاذتنا، وأشرح في المقدمة معنى الكلمة الإنجليزية بما يكفي لإيضاح المقصود للقارئ العربي.

وأنا أعتمد في الترجمة على أحدث وأوثق نصٍّ محقَّق لمسرحية شيكسبير، ترويض الشرسة، صدر في سلسلة آردن (Arden) المعتمدة عام ٢٠١٠م، والذي يتضمن ملحقًا بالنص الكامل المصوَّر للمسرحية المبنية عليها، وهي ترويض امرأة شرسة، المجهولة المؤلف، والمحررة هي باربرا هودجدون (Hodgdon) وهي من الباحثات المرموقات في شيكسبير (في هذه المسرحية وغيرها) وشروحها تفصيلية متميزة، ومقدمتها وافية (١٣٠ صفحة) وإن كنت لم أكتفِ بشروحها أو دراستها بل كنت أرجع باستمرار إلى الشروح النصِّيَّة في الطبعات الأخرى للمسرحية على امتداد الخمسين عامًا الأخيرة، فهي تقدم تفسيراتٍ تؤكد أو تعدِّل مما كنت أخرج به من طبعة آردن، إلى جانب مقدماتها الضافية، وأمَّا آردن الأولى التي صدرت عام ١٩٠٤م من تحرير ر. ووريك بوند (Bond) وأُعيدت طباعتها عام ١٩٢٩م، فقد نفدت نسخها ولم أستطع الحصول على أيِّها، أمَّا آردن الثانية (١٩٨١م) فهي من تحرير أستاذ عظيم، هو بريان موريس (Morris)، وهو

يقدم لها بمقدمة طولها ١٥٠ صفحة، وإلى جانب طبعتَي آردن، كنت أرجع إلى الطبعات التالية:

طبعة أوكسفورد من تحرير ه. ج. أوليفر (H. J. Oliver) الصادرة عام ١٩٨٢م، وطبعة نيوكيمبرج من تحرير آن طومسون (Ann Thompson) الصادرة عام ١٩٨٤م، ثم أعيد إصدارها مزيدة منقحة (أيْ محدَّثة) عام ٢٠٠٣م، وطُبعت هذه الطبعة الجديدة سبع مرَّاتٍ كان آخرها عام ٢٠١٢م. كما رجعت إلى طبعة سيجنت (Signet) الأولى (عام ١٩٦٦م) وأحدث طبعة لها — مزيدة منقحة — عام ١٩٩٨م، وفي كلٍّ من هاتين الطبعتين دراسات نقدية معاصرة لتاريخ صدور كلٍّ منها، بأقلام كبار النقاد. كما رجعت أيضًا إلى طبعة فولجر (Folger) الأولى للمسرحية عام ١٩٩٢م وطبعتها الأخيرة المزيدة عام ٢٠٠٩م، ورجعت كذلك إلى طبعة ماكميلان (MacMillan) عام ١٩٧٥م من تحرير وتقديم ر. سي. هود (Hood) وأخيرًا إلى طبعة بنجوين (Penguin) من تحرير ج. ر. هيبارد (Hibbard) الذي كتب الشروح النصِّيَّة، وشاركت مارجريت جين كيدني (Kidnie) بكتابة مقدمة الطبعة في عام ٢٠٠٦م.

وفيما يلي قائمة بالطبعات التي كنت أرجع بانتظام إلى شروحها وحواشيها، في طبعاتها الأولى، مع بيان تاريخ الطبعات المحدَّثة إن كانت قد صدرت لها طبعاتٌ محدَّثة، وأنا أوردها تيسيرًا على القارئ الذي يريد أن يعرف مصدر الكلام الذي أنسبه إلى كاتب المقدمة فقط ذاكرًا السنة تمييزًا مما كتبه في غير تلك المقدمة، فبعض هؤلاء يتميزون بغزارة الإنتاج، وتحديد عام الصدور يساعد القارئ على الرجوع إلى المرجع في القائمة الببليوغرافية، والكتب التالية مرتبة ترتيبًا زمنيًّا تنازليًّا، أي الأحدث فالسابق فالأسبق:

- Third Arden, ed. Barbara Hodgdon, 2010.
- New Penguin, ed. Hibbard; intro. Kidnie, 2006.
- Folger, ed. Barbara Mowat & Paul Werstine, 1992.
- New Cambridge, ed. Ann Thompson, 1984. (Updated edn. 2003).
- Oxford, ed. H. J. Oliver, 1982.
- Second Arden, ed. Brian Morris, 1981.
- MacMillan, ed. R. C. Hood, 1975.
- Signet, ed. & intro. Robert B. Heilman, 1966 (Updated edn. 1998).

وأمَّا منهجي في الترجمة فكان يتكون من مرحلتين؛ الأولى قراءة النص أكثر من مرَّة (بل مرَّات عديدة) لاستيعاب طبيعته، خصوصًا إزاء الشهرة الفائقة التي نالتها هذه المسرحية، وبعد أن أتصور أنني فهمته الفهم الكافي، كنت أقرأ المقدمات النقدية وأبحث فيها عمَّا يؤكد أو يعدِّل انطباعي عن النص نفسه، مستعينًا ببعض الدراسات التي يتيسر الحصول عليها إما بفضل الكتب التي تضمُّها معًا مثل كتاب مقالات نقدية عن ترويض الشرسة من تحرير دانا أسبينول (Aspinall) (٢٠٠٢م) الذي يضم ١٩ دراسة حديثة ومقدمة للمحررة، وإما بفضل الإنترنت. فإذا حددتُ لنفسي الصورة التي أقتنع بها للنص بدأت الترجمة، فهذه الصورة (أو المفهوم العام) تساعدني في تمييز تغيُّر النطاق الدلالي (register) من مشهدٍ إلى مشهدٍ وداخل المشهدِ نفسه.

والقسم الأول من مقدمتي يلخِّص نتيجة هذه المرحلة. وبعد ذلك تبدأ الترجمة التي تقوم كما يعرف الجميع على الإدراك «الصحيح» لمعاني الحوار والأحاديث وأشكالها، والقطع بالصحة المطلقة أمرٌ محال، فهي دائمًا صحة نسبية، وتتوقف على المفهوم الذي قرره القارئ/المترجم لنفسه أولًا ومدى اتفاقه أو اختلافه مع شروح الشارحين من أساتذة اللغة المصدر، فإذا لم يجد المترجم اختلافًا يُذكر تيسرت الترجمة، وإذا وجد خلافًا جديرًا بالنظر فيه فحص جميع أقوال الشراح وقارن بعضها بالبعض ورجَّح ما يتفق مع السياق وفقًا لمفهومه، وسواء في حالة الاتفاق أو الاختلاف يواجه المترجم الأدبي اختباره الحقيقي عند وضع النص العربي الذي يراه أقرب ما يكون فنيًّا إلى النص الذي استوعبه، لأن التعادل المطلق محال.

وكثيرًا ما أذكر لطلابي أن المشقَّة التي يكابدها المترجم في التحقُّق من دلالةٍ معينة تتضمن قدرًا لا شك فيه من المتعة، إذ إن البحث عن معنًى اشتقاقي أو اصطلاحي يؤدِّي إلى نزهة لغوية في المعاجم أو رحلة صيد قد يعود المرء منها بغنيمة، وهو في أثناء ذلك، على أيَّة حال، يكتسب المزيد من الخبرة باللفظ أو المصطلح في سياقه وفي غير سياقه، وأنا أسجل بعض هذا في الحواشي، ولكن الجهد الحقيقي في الترجمة الأدبية يشبه الإبداع في أكثر من وجه، فإذا استوعب المترجمُ النصَّ استيعابًا كافيًا من ناحية البناء أو النسيج فإنه عادةً ما يسمع الصوت الداخلي الذي يردِّد صدى العبارة التي قرأها بلُغته الأم، وقد يسمع في خاطره إيقاعًا معيَّنًا يفرض عليه البحر الشعري الذي يحسُّ بأنه ناطق في النص الأصلي. فعندما يقرأ المترجم السطر الافتتاحي في خطاب لوسنتو في آخر مشاهد المسرحية:

At last, though long, our jarring notes agree

لا يملك إلا أن يسمع إيقاع البحر المتقارب:

أخِيرًا ومن بَعْدِ طُولِ النَّشَازِ بألحَانِنَا قد أتَانَا التناغُمْ.

(١ / ٢ / ٥)

ومهما يحاول المترجم أن يبتعد عن الشعر فإن البحر الخفيف يفرض نفسه هنا:

Love wrought these miracles

حَقَّقَ الحبُّ هذه المُعجزَاتِ

(١١٤ / ١ / ٥)

ألا تكاد تسمع الصوت الداخلي يقول «هاتِ ما شِئْتَ من قَرِيضِكَ هَاتِ!»؟

وعندما يستعرض بتروشيو براعته الشعرية أمام كيت قائلًا:

Did ever Dian so become a grove
As Kate this chamber with her princely gait?
O, be thou Dian, and let her be Kate,
And then let Kate be chaste and Dian sportful.

(2.1.260–4)

إنك تحسُّ تعقيد الصورة، وتعجب لبنائها العَروضي المنتظم، فليس فيها من العلل والزحافات إلا ما هو معهود ولا تشعر بتأثيره في استواء التفعيلات، ولو ترجمتها نثرًا بتجنُّب التقديم والتأخير وإيراد ما هو محذوف (باعتبار إيجاز الحذف من الحيل البلاغية) لأتيت بما يشبه الشرح لا الترجمة، ولَمَا كان لردِّ كاترينا معنًى إذ تقول له «وأين تعلمت هذا الكلام المُنمَّقْ؟» ولكن إيقاع الشعر كفيل بإخراج ما «يفعله» بتروشيو لا ما «يقوله» فقط، وهذا ما تعلَّمناه وما نفتأ نردِّده، ماهر شفيق فريد وأنا، على الذين لا يهتمُّون إلا بما يقوله النص، وهكذا، وبعد فترة الاختمار اللازمة وجدت بتروشيو يقول (من المجتث):

تَميسُ كيتُ دلالًا بِمِشْيةِ الأُمراءِ
في غُرفة تتباهى بها بكُلِّ رُواءِ

تــفــوقُ دلَّ دَيَــانَــا فِي وَسْطِ تِلْكَ الخَمِيلَة
إن «كيت» صارتْ دَيَانا بطُـهْرِ بِنْتٍ أصيـلـة
أضـحـت دَيَـانَـا لَـعُـوبًـا مِنْ وَحْيِ كيتَ الجَمِيلَة

ولما كنت لاحظتُ اهتمام الشاعر في هذه المسرحية المبكرة بالنَّظم والقافية، فقد جعلت ذلك جزءًا من مفهومي، وهكذا ترجمت النَّظم نظمًا والنثر نثرًا، محاولًا قدر الطاقة أن أنقل إبداع شيكسبير بما يمكن أن يمثله بالعربية، فما دامت اللغة قد تغيرت فلا بدَّ أن تتغير الإيقاعات بل وظلال الدلالات والصور، مهما تصوَّر المترجم أن التزامه بالأصل سوف يتيح له نقل هذه الظلال نفسها أو ما تُحدِثه من تأثيرٍ في السامع أو القارئ.

وتنقسم مقدمتي إلى خمسة أقسام متفاوتة الطول؛ القسم الأول يلخِّص المفهوم الذي اهتديت إليه للمسرحية، ويعرض مع القسم الثاني بعض المصطلحات الأساسية التي أستخدمها فيما بعد، مثل النطاق الدلالي، والتمسرح، والنغمة، والهزلية، والشخصية، والميتامسرح وهلم جَرًّا. ويناقش القسم الثاني قضية العلاقة بين مسرحية ترويض الشرسة (١٦٢٣م) المترجمة هنا، والمسرحية الأخرى التي يُجمع النقاد والباحثون المحدثون على أنها اقتبست منها قبل نشرها، بل استنادًا إلى ما يتذكره الممثلون من أدوارهم، وتسمَّى ترويض امرأة شرسة (*The Taming of the Shrew*) المنشورة عام ١٥٩٤م فيما يسمَّى «الكوارتو الرديء». وهذه العلاقة مهمَّة لأن هذا الكوارتو الرديء يتضمن الإطار الميتامسرحي الكامل الذي حذفه شيكسبير (إن كان موجودًا في النص الذي قُدِّم على المسرح) أو أضافه مَن أضافه، كما أبيِّن في تحليلي. وأتعرض في القسم الثالث للنوع المسرحي ملخِّصًا وجهة نظري ومستشهدًا على صحتها بما أقتبسه من أقوال الثقات، إلى جانب أقوال مَن يختلف عن هذا المفهوم. ويركز القسم الرابع على ما يسمَّى المصادر، ويتضمن نتائج بعض أحدث البحوث في الأدب الشعبي أو الفولكلور، حتى أصل إلى القسم الخامس الذي أعتبره صلب المقدمة، لأنني أقدم فيه تحليلي للبناء والنسيج في المسرحية، مبيِّنًا كيف يؤثران في بعضها البعض، ومستخدمًا كل ما تعلَّمه جيلنا من مناهج النقد الجديد في التحليل والربط، وهو الذي كان محمد مندور يسميه «الميزان الجديد»، وما زلنا نمارسه (ماهر شفيق فريد وأنا) على كرهٍ من دُعاة البحث عن الأيديولوجيا في الأدب، واعتبار كل كتابة «نصًّا»، وحسب أيِّ وثيقة أيديولوجية يقرأ مَن يريد فيها ثقافة المجتمع وتاريخه، أدبًا كانت أو غير أدب. وأختتم المقدمة بعرض موجز للتيارات النقدية والإخراجية، أي الخاصة بالعروض المسرحية، فأنا أومن أشدَّ الإيمان بأن حياة النص المسرحي لا تكتمل إلا على

خشبة المسرح، وأشارك الدكتورة نهاد صليحة أستاذ النقد والدراما بأكاديمية الفنون (وهي بالمناسبة زوجتي) هذا الرأي، وقد أفادتني دراستها لعرض ترويض الشرسة الذي قدمته إحدى الفرق المسرحية الإنجليزية في القاهرة، المنشورة في كتابها شيكسبيريات، إذ وجدت لديها المفتاح الذي فتح لي باب التمسرح والميتامسرح في هذا النص.

وأخيرًا أودُّ أن أتقدم بالشكر لكل مَن أعانني على استكمال هذا العمل في ظروفٍ قومية غير عادية، وأخصُّ بالشكر مَن أمدَّني بالمادة العلمية اللازمة، وأبدأ بابنتي الدكتورة سارة عناني المدرِّس بآداب القاهرة، وصديقي الأديب والمترجم ماهر البطوطي، والدكتورة سمر طلبة، المدرِّس بآداب بنى سويف، التي راجعت المخطوط وتداركت بعض الهفوات العَروضية خصوصًا، وبطبيعة الحال رفيق المعاناة والإيمان بالعلم والأدب في عالمنا الذي تتهدَّده أخطار لا يعلمها إلا الله، وأعني به الأديب والناقد العلامة ماهر شفيق فريد، الذي ما انفكَّ يؤازرني ويساعدني ويقدم لي كل ما يستطيعه، فأشكره على قراءة المخطوط واقتراح ما اقترحه، وهو ما آخذ به في كل الأحوال.

أرجو أن يكون هذا العمل مثار متعةٍ وفكرٍ وخلاف، كشأن كل عمل من أعمال شيكسبير العظيم.

والله ولى التوفيق.

محمد عناني
القاهرة، ٢٠١٣م

المقدمة

(١) هذه المسرحية

عندما يرِد ذِكر هذه المسرحية التي تُرجمت باسم ترويض الشرسة، ومن قبل ذلك باسم ترويض النمرة عن العنوان الإنجليزي وهو *The Taming of a Shrew* لا يخطر على بال المستمع أو القارئ العربي إلا أنها مسرحية تتناول «ترويض» زوج لزوجة جامحة الطبع أو ناشزة أو سليطة اللسان، ويكاد ينحصر الترويض هنا في الصورة المستمَدَّة من عالم الحيوان، بمعنى تحويل الكائن الوحشي أو البري إلى كائن أليف أو مستأنس، بتدريبه حتى تقلَّ حدَّة ضراوته ويصبح أقدر على معاشرة البشر. ولا شكَّ أن هذا المعنى قائم في العنوان وفي الحدث الرئيسي في المسرحية، لأن الاستعارة مستمَدَّة من ترويض الصقور، وخصوصًا إناثها التي يُستعان بها في الصيد والقنص، ولكن المسرحية لا تقتصر عليه، فهي مسرحية مركَّبة تتضمن عناصر كثيرة متباينة، ولا تدور كلها حول هذا الخط الدرامي الأساسي وإن كانت تصبُّ فيه بطُرق غير مباشرة وتتكامل معه في إطار أكبر وأوسع كثيرًا.

فالمسرحية تدور حول قضايا الخِطبة والزواج، وخصوصًا ما تسميه الطقوس الاجتماعية الخاصة بتودُّد الرجل إلى المرأة والفوز بحبِّها، ثم خِطبتها والزواج بها، وهي الساحة التي تدور فيها أحداث ما اصطُلح على تسميته الكوميديا الاحتفالية (festive Comedy) ولكنها تختلف في أن بناءها يقوم منذ البداية على «الميتامسرح»، أي وعي المسرح بأنه مسرح، وهو ما يتجلى في تقديم مسرحية داخل مسرحية أخرى (play, within, the, play) أو وجود نظارة للحدث المسرحي على خشبة المسرح نفسها، يوحون للنظارة في قاعة المسرح بأن ما يشاهدونه تمثيل، وقد يصل هذا إلى حدِّ كسر الإيهام

المسرحي حين يخاطب الممثلون الجمهور لا من خلال أقنعتهم المسرحية (personae) بل بأصواتهم الشخصية الحقيقية.

فالقارئ أو المُشاهد الذي لم يكُن قد قرأ أو شاهد هذه المسرحية من قبل، يفاجأ عند رفع الستار، أو في الصفحة الأولى من النَّص، بمشهد لا علاقة له بما كان يتوقعه؛ إذ يشاهد حانةً شعبيةً في الريف الإنجليزي، ويرى صعلوكًا نائمًا قد أسكرته الجِعَة التي أسرف في تعاطيها، ويرى صاحبة الحان وهي تطالبه بأن يدفع ثمن الأكواب التي كسرها، وهو يصرُّ على الرفض، وتهدِّده بإحضار الشُّرطة، مؤكِّدة له أن عقابه التجريس في حبَّاسةٍ خشبيةٍ تُنصب وسط السوق، وهو يناوئها ويشتمها ويجادلها زاعمًا أنه ذو حسبٍ ونسب، بلُغة تنمُّ على جهله الفاضح، ومن ثَم يعود إلى النعاس قائلًا «دعي الدنيا تسير!» مما يوازي التعبير الدارج «مشِّي حالك!» أو بالعامية المصرية «خليها على الله».

وهذه السطور الأولى تمثل تنويعًا حاذقًا على عنوان المسرحية، فالصفة في العنوان shrew ليست مؤنثةً وليست خاصةً بالمرأة، وإنما جرى العُرف على تأنيثها بسبب ارتباطها في التراث الشعبي والأدبي الإنجليزي بالمرأة ذات اللسان السليط أو الطبع العدواني، وهي تشير في المسرحية الرئيسية قطعًا إلى امرأة، ولكنها خارج هذا السياق تُطلق على الجنسين، أيْ إننا نرى منذ البداية مواجهةً بين سليطين، هما الصعلوك وصاحبة الحان. ولكن النطاق الدلالي (register) لهذا المشهد سرعان ما يتغير، وأنا أستعمل هذا المصطلح بمعناه عند أهل اللغة (يقول هاليداي إنه يعني «تشكيل الموارد الدلالية التي يربط الفرد المنتمي إلى ثقافةٍ معينةٍ بينها وبين نمطٍ معينٍ من أنماط المواقف الحياتية» ١٩٧٨م، ص١١١) وبمعناه الأدبي الذي يقوله إنه نطاق الدلالات المتوقَّعة في موقف اجتماعي معين، وقد لا تقتصر الدلالات هنا على الألفاظ، بل قد تشمل عناصر غير لغوية كالموسيقى، والإيقاع في الشعر أو النثر، أو المظاهر المادية للمتحدِّث والسامع. وهكذا فعندما يصل أحد الأعيان إلى هذه الحانة يتغير النطاق الدلالي، بمعنيَيه السابقين، إذ إن هذا اللورد (الذي لا نعرف اسمه ولا نعرف سبب دخوله هذه الحانة الشعبية) يتحدث نظمًا، وحالما يرى الصعلوك النائم يعبِّر عن قبح صورة الموت التي يراها مجسَّدة في هذا الصعلوك، ثم يفاجئنا بأنه يريد أن يلهو بهذا المسكين بأن يوهمه بأنه لورد حتى يجعله ينكر هويته وينسى نفسه. واللورد الأرستوقراطي المذكور يمارس مثل الكثير من أبناء طبقته رياضة صيد الثعالب (والغزلان أحيانًا)، وهي رياضة أرستوقراطية تتضمن ركوب الخيل وإطلاق كلاب الصيد السريعة بحثًا عن الثعلب، تتشمَّم رائحته في الضيعة الشاسعة التي

يملكها اللورد، وعادةً ما يصاحب فريقَ راكبي الخيول راكبٌ متقدمٌ ينفخ البوق لتنبيه الركب إلى مسار الطراد. أيْ إننا نواجه هنا اللهو الذي يمارسه الأعيان في مواجهة الحالة المزرية للصعلوك وصاحبة الحان، وذلك في إنجلترا نفسها لا في إيطاليا حين تدور أحداث المسرحية بعد ذلك.

واللهو الذي يريده اللورد هو خاص، فهو يريد أن يلهو بـ «الهُويَّة»، أيْ أن يرى كيف تتشكل الهُويَّة أو تتغير أو تتحدَّد لا بعناصر نفسية وذهنية جوهرية (أيْ وفق مذهب الجوهرية (essentialism)) بل اجتماعيًّا، أيْ بالتغيير المتعمَّد لـ «موقع الذات» (subject position) وفق تعريف نورمان فيركلف (Fairclough) للذات (انظر اللغة والسلطة، ٢٠٠١م)، وهكذا يقرِّر أن يجعل الصعلوك لوردًا، واللورد خادمًا، من خلال تغيير الملابس والظروف الاجتماعية الدالة على «موقع ذاته»، أيْ على مكانته «الحقيقية»، وهو ما سوف يحدُث على مستوياتٍ كثيرةٍ فيما بعدُ في المسرحية، وإذَن فإن هذا لهوٌ في باطنه جِد؛ إذ ينتمي إلى قضية رئيسية من قضايا النظرية النقدية الحديثة التي تناقش دور الأيديولوجيا والمجتمع في تشكيل الذات، والكثير من أفكارها مستمدٌّ من فوكوه (Foucault) وبورديو (Bourdieu) وهابرماس (Habermas).

وهكذا يبدأ اللورد في وضع الخطوط المحددة لمسرحيته الخاصة، ويرسم الأدوار اللازمة لإيهام الصعلوك، واسمه كريستوفر سلاي، وهو سمكري فقير، بأنه لورد ذو أملاك شاسعة، وخدم وحشم، وأراضٍ وخيول، وبأن له زوجةً تحبه، ويكلف اللورد غلامه الصغير بارثلوميو بأن يلعب دورها! وأثناء انهماك الجميع في تأليف وإخراج المسرحية، تصل فرقة مسرحية محترفة جوالة، تؤكد تغيُّر النطاق الدلالي للحدث، إذ تعرض على اللورد تقديم مسرحية جاهزة، فإذا بالإطار العام للحدث الأصلي قد اتسع ليشمل هذه المسرحية الجديدة. وفيها نرى مجموعة من الأشخاص من عدَّة مدنٍ إيطالية وقد توافدوا على بادوا حيث جامعتها العريقة، وتجارتها المزدهرة، وصِيتها الداوي. وعندما تبدأ الأحداث داخل هذه «المسرحية داخل المسرحية»، تتضح لنا «العقدة» التي أظنها جِدُّ مألوفةً لدينا في مصر، وربما في الشرق العربي كله، وهي رفض الوالد تزويج ابنته الصغرى (بيانكا) قبل زواج الكبرى (كاترينا/كيت)، وهي عقدة كأداء لأن الكبرى تشتهر بحدَّة طبعها وسلاطة لسانها، الأمر الذي يحُول دون إقبال الشبَّان على طلب يدها، على الرغم من جمالها وثرائها.

وهنا نلمح أول خيط يربط أحداث «المسرحية — داخل — المسرحية»، (أو قُل إنها المسرحية الرئيسية) بالمسرحية الإطارية، وهو خيط التنكر أو تغيير الهُويَّة، فالعاشق

الأول لوسنتو يأسر لُبَّه جمال الأخت الصغرى بيانكا ويقرِّر أن يتزوجها مهما تكُن العوائق، وأكبر عائق هو أن أباها فرض عليها الحجاب، أي الاحتجاب عن عيون الناس، ومن ثَم يقرِّر لوسنتو (السيد) وخادمه ترانيو أن يتنكر العاشق في زِيِّ معلِّم من المعلِّمَين اللذَين طلب بابتيستا، والد الفتاة، إحضارهما لتعليم ابنته، ويقتضي هذا التنكر أن يحلَّ ترانيو الخادم محلَّ سيده لوسنتو في أعين الناس، وأن يتبادلا موقعَي السيد والخادم، ولكن لوسنتو الذي قبِل أن يكون ترانيو يتنكر من جديد في دور كامبيو معلم اللغات الكلاسيكية، أيْ إنه يتنكر مرَّتين، ويظلُّ إلى آخر المسرحية قائمًا بدور المعلِّم، في حين أن ترانيو يحتفظ بتنكره في دور لوسنتو على امتداد الأحداث كلها حتى لحظة التكشُّف. وكنا قد شاهدنا قبل القيام بالتنكر المذكور مشهد المواجهة بين خاطبين آخرين من خُطَّاب بيانكا، هما جريميو العجوز الأبله وهورتنسو الصديق الصدوق لبتروشيو، حول العقبة المذكورة، وهو مشهدٌ لازمٌ لإطلاع الجمهور على طبيعة القضية، ويتضفَّر بطبيعة الحال مع مشهد التنكر، وهو ما يُعتبر تنويعًا على حيلة اللورد التنكرية في المسرحية الإطارية، ويتأكد لنا ذلك حين يعود إلينا سلاي بطل المدخل، السمكري الذي أصبح يتصور أنه لورد، وقد غلبه النعاس، وعندما ينبِّهه الخادم إلى ذلك يقرُّ بأنه «نعسان»، وعندما يؤكد بارثلوميو، غلام اللورد المتنكر في دور زوجة سلاي، أن المسرحية قد ابتدأت لتوِّها، يقول قولته الشهيرة «عمل ممتاز يا سيدتي الزوجة! كم أرجو أن تُختتم الآن!»

ويزداد التضفير المُشار إليه في المشهد التالي الذي يأتي بالخاطبَين، جريميو الهَرِم وهورتنسو الشابِّ، بصحبة بطل المسرحية بتروشيو، فأمَّا جريميو فيدرك صعوبة الزواج من بيانكا ما دامت أختها كاترينا دون زواج، ولا يعرف ماذا يفعل، وأمَّا هورتنسو، صديق بتروشيو، فيلمح إمكان الوصول إلى قلب حبيبته إذا استطاع بتروشيو أن يتزوج من كاترينا ذات اللسان السليط. ويتفق جريميو وهورتنسو على مساعدة بتروشيو في الزواج من هذه السليطة، وهنا يتوسل هورتنسو إلى صاحبه بتروشيو أن يقدِّمه إلى والد الفتاة متنكرًا في زِيِّ معلِّم الموسيقى «ليسيو» حتى يتمكن من الوصول إلى بيانكا التي يحجبها والدها عن الناس، أيْ إننا نشهد من جديدٍ حيلة التنكر، ووسط هذه المعمعة تلمح ما يشي بتنكرٍ من نوعٍ آخر، ألا وهو النبرة العالية التي يعلن بتروشيو بها عن نفسه (على الرغم مما يقوله أوليفر (ص٥٣) وهو ما سوف أعود إليه فيما بعد)، زاعمًا أنه مقاتل صِنديد اعتاد ضجيج الحرب، وقصف المدافع، وزئير الأسود، بلُغة طنَّانة توحي بالزيف، ومن ثَم فلن يزعجه صوت امرأة مهما تكُن، إلى جانب قوله، كذبًا أو صدقًا،

إنه غني ويريد الزواج من امرأة غنية. وهكذا فبنهاية الفصل الأول تكون حلقة التنكر قد اكتملت، فأصبح ترانيو يُدعى لوسنتو، ولوسنتو يُدعى كامبيو، وهورتنسو يُدعى ليسيو.

هذا النطاق الدلالي يربط المسرحية الرئيسية بالمدخل الإطاري، ويؤكد لنا جوَّ التمثيل الذي سوف يستمر على امتداد الحدث كله؛ فالمشهد الأول من الفصل الثاني يقدِّم إلينا علاقةً يصعُب استيعابها على المستوى الواقعي، بين الشقيقتين، إذ إن كاترينا تقيد يدَي أختها الصغرى بيانكا التي تبكي وترجوها ألا تعاملها معاملةَ الخدم أو العبيد. وتكشف دهشة والدهما حين يراهما عن صعوبة تصوُّر هذه العلاقة، ناهيك بتقبُّلها، والجمهور يرى فيها مبالغةً تشبه مبالغة بتروشيو في الحديث عن نفسه، وترتبط بالتصنُّع الذي يسود الأحداث التالية.

وأنا أُلقي الضوء على هذا التصنُّع لأنه يكشف لنا العلاقة بين «التمسرح» (theatricality) وهو المصطلح الذي وضعه يوسف إدريس بالعربية، ويعني به تقديم أيِّ فكرة أو علاقة بشرية في صورة مجسدة تقوم على التوتر المرئي والمسموع (وقد وافقني العلَّامة ماهر شفيق فريد في صحة اشتقاق الفعل من الاسم، أيْ مَسرحَ يُمَسْرِحُ مسرحةً) وبين «الميتامسرح» (metatheatre)، أي الوعي بأن ما يحدُث تمثيل، أيْ إن الممثل الذي يقوم بدورٍ معينٍ يعي ذلك. وقد يمثل دورًا آخر من خلال هذا الدور «الأصلي» الذي يلعبه، ما دام عدد كبير من الشخوص يمثل أدوارًا تختلف عن أدوارهم المفترضة أولًا، وإذا كان ترانيو الذي يمثل دور سيده لوسنتو أبرز هؤلاء وأنجحهم في اكتساب دوره «الميتامسرحي»، مع احتفاظه بدوره الأصلي عند معاملة بيونديلو، الخادم الأقل منزلةً منه، فإن غيره يشاركه هذا التمثيل المزدوج الذي يجعلنا نتشكَّك في صدق ما نراه على المسرح من تمثيل، ولا نقبل كل ما يُقال، وهو ما يعني استناد المؤلِّف إلى التورية الدرامية الساخرة (dramatic irony)، وهي التي تؤكد صدق ما وصفته بأنه «النطاق الدلالي التمثيلي»، بمعنى أن ما نسمعه على المسرح قد يكون له معنيان؛ معنًى قريب ظاهر ومباشر، ومعنًى بعيد خفي وغير مباشر، وهذا هو الأصل في معنى «التورية» اللغوية بالعربية، ولكنه في المسرح يتسع ليشمل الموقف كله أو جزءًا منه، أو ليصف خطابًا معيَّنًا أو حدثًا من الأحداث، بل إن بتروشيو نفسه الذي نُطالَب بتصديقه في البداية، سرعان ما يعلن عن خطَّة الترويض التي وضعها، وبعد ذلك نصبح مطالبين بأن نتساءل عن مدى صدقه في كل ما يقوله ويفعله، أيْ إنه ينضم إلى النطاق الدلالي التمثيلي، وقِس

على ذلك موقف كاترين التي ربما كانت منذ البداية تلعب دور الشرسة كما يقول بعض النقاد، ومن ثَم فنحن مطالَبون بأن نتساءل أيضًا عن مدى صدق ما تقوله وما تفعله وحقيقة موقفها، حتى في خطابها الطويل الأخير الذي تنصح فيه أختها بيانكا زوجة لوسنتو، والأرملة زوجة هورتنسو، بطاعة زوجيهما، إذ إن مبالغتها في تصوير واجب الطاعة للزوج يمكن تفسيره تفسيرًا ساخرًا، ولهذا تفاوتت آراء النقاد ما بين مقتنع بصدقها مستنكرًا لآرائها (مثل آرثر كويلر-كوتش) (Quiller-Couch) وبين مَن يراه «أعظم فكاهة صدرت من كيت للسخرية من بتروشيو» (مثل داعية المذهب النِّسوي مارجريت وبستر Webster)، وهو الموقف الذي يلخِّصه هارولد ج. جودارد (Goddard) قائلًا:

> تنتهي المسرحية بمشهد يوحي بأن كيت تصبح أقرب إلى القيام بدور مَن يتولَّى الترويض لا مَن يخضع له، وأن بتروشيو أصبح أقرب إلى مَن خضع للترويض لا مَن قام به، وإن كان من الطبيعي أن تحافظ كيت على إخفاء حقيقة الموقف. وقبول هذا التفسير يعني أن المسرحية صورة مبكرة لمسرحية «ما تعرفه كل امرأة»، وما تعرفه كل امرأة يعني طبعًا أن المرأة تستطيع أن تسيطر تمامًا على الرجل ما دامت تسمح له بأن يظنَّ أنه مسيطر عليها. ومن مزايا هذا التفسير أن يجعل المسرحية تتمشى مع الكوميديات الأخرى جميعًا، وهي التي يتيح شيكسبير لبطلاته فيها قدرًا معيَّنًا من التفوق. (المجلد الأول، ص٦٨.)

وسوف نعود لهذه فيما بعد، إذ أكتفي الآن بالإشارة إليها في حدود الطابع الميتامسرحي القائم على النطاق الدلالي التمثيلي، ودور التورية الدرامية الساخرة فيه، فإذا عدنا إلى مسار الأحداث حيث وجدنا ثلاث حالات للتنكر في قلب الحدث، أيْ في الفصل الثاني، وجدنا — بعد لقاء بتروشيو وبابتيستا للاتفاق على خِطبة الأول لابنة الثاني وبعد المقابلة «العاصفة» بين بتروشيو وكاترينا حيث تحدُث الخِطبة الرسمية — أن التصنُّع والتمثيل مستمر حتى النهاية. ففي القسم الأخير من هذا الفصل نرى بابتيستا وقد حقَّق الشرط الذي وضعه لزواج ابنته الصغرى (بزواج الكبرى) يعقد مفاضلةً بين خُطَّاب الصغرى، وهي مفاضلةٌ تتخذ صورة المزاد العلني، يشترك فيه جريميو ومنافسه لوسنتو، الذي يقوم خادمه ترانيو بدوره ويمثله، والمقصود بالمزاد تحديد مَن سوف يقدِّم أعلى مَهرٍ لِفَتاته. وهنا نجد أن ترانيو يتجاوز كل حدٍّ في تصوير ما سوف يرثه من والده

أو ما سوف يضمنه له والده من أموالٍ وممتلكات، والمقصود طبعًا هو والد لوسنتو، واسمه فنشنتو، الذي يزعم ترانيو أنه أبوه! وتفلح مبالغات ترانيو في إقناع بابتيستا بأنه الأحقُّ بالزواج من بيانكا، لولا عقبةٌ معيَّنةٌ وهي التثبُّت من صحة مزاعم ترانيو (باعتباره لوسنتو) فيما يتعلق بالأموال والممتلكات.

ويختتم ترانيو الفصل بأن عليه، إن أراد تحقيق زواج سيده لوسنتو بحبيبته بيانكا، أن يجد له شخصًا يصلُح للقيام بدور فنشنتو والد لوسنتو، وهكذا يأمر خادمه بيوندِيلو بأن يراقب الطريق باستمرار حتى يجد أحد الغرباء الذي يصلُح والدًا لسيده لوسنتو، وحين يُقبِل تاجرٌ هرِمٌ يصطحبه إلى ترانيو، الذي يسأله عن موطنه ومقصده، وحين يعرف أنه أتى من مانتوا لتحصيل كمبيالات (حوالاتٌ لأموالٍ أتتني من فلورنسا) يقول له إنه في خطرٍ داهم، وعليه أن يتنكر (خوفًا على حياته) في شخصيةٍ أخرى، ويقترح عليه أن يتخذ لنفسه شخصية فنشنتو والد لوسنتو، بعد إقناع التاجر طبعًا أنه هو لوسنتو! والطريف أن التاجر يستمرئ التنكر ويصرُّ على تمثيل فنشنتو حتى النهاية، أيْ حتى حين يصل فنشنتو الحقيقي فتجري المواجهة بين فنشنتو المزعوم وفنشنتو الحقيقي في وجود ترانيو الذي يصرُّ على أنه لوسنتو!

كل هذه الخيوط الدرامية المتشابكة القائمة على التمثيل أو تبادل الأدوار ما بين الشخوص، تؤكد ما رأيناه في المدخل من «طعن» في ثبات الهُويَّة، وإمكان استبدال هُويَّة بهُويَّة استنادًا إلى العوامل المادية، والزيف الذي يمكن أن يصيب العلاقات الشخصية نتيجة قلقلة هذه العوامل، فالواضح أن المسرحية تتضمن سخريةً مريرةً مما قد يُعتبر في حالات أخرى مواقف «طبيعية» أو فكهة وحسب، مثل المزاد العلني الذي يعرض فيه بابتيستا ابنته للبيع لأعلى سعر، أو التظاهر بالثراء والارتكان إلى قوة المال في الوقت الذي يزعم فيه الوالد المذكور أن الحبَّ عنده كل شيء! (١ / ٢ / ١٢٨) أيْ إننا نواجه القيم الطبقية التي تبرزها المسرحية في الهزلية بأسلوبٍ كاريكاتوري (انظر كوميديا الكاريكاتير في كتابي فن الكوميديا وفي قضايا الأدب الحديث) لإدانتها والسخرية منها، وسوف أعود إلى هذا، ويكفي أن أشير الآن إلى مسار هذه النظرة التي تقوم على اعتبار المسرحية هزلية، وإن كانت تختلف عن الهزليات المعتادة، وسوف أناقشها بالتفصيل بعد مناقشة علاقة هذه المسرحية بالمسرحية الأخرى المنشورة عام ١٥٩٤م بعنوان ترويض امرأة شرسة دون اسم المؤلِّف.

(٢) بين مسرحيتين

في عام ١٥٩٤م نُشرت مسرحيةٌ في طبعة شعبية من القطع الصغير الذي يسمَّى كوارتو (أيْ ربع فَرخ الورقة الكاملة) عنوانها ترويض امرأة شرسة (*The Taming of a Shrew*)، وقِيل إنها قُدِّمت على المسرح عدَّة مرَّات، من دون ذِكر اسم المؤلِّف، وأُعيدَ نشرها كما هي عام ١٥٩٦م، وفي عام ١٦٢٣م صدرت الطبعة الكاملة لأعمال شيكسبير من القطع الكبير الذي يسمى الفوليو (أيْ نصف فَرخ الورقة الكاملة)، وفيها المسرحية الحالية، أيْ ترويض الشرسة (*The Taming of the Shrew*).

وعلى امتداد ثلاثة قرون شُغِل النقاد ومخرجو المسرح بالعلاقة بين النَّصَّين، فلم يكُن الاختلاف مقصورًا على الاختلاف الشكلي في العنوان ما بين التنكير والتعريف، بل كان يتعلق بقضايا جوهرية مثل الأسلوب الشعري، والطول (فالمسرحية الكوارتو لا تزيد عن ٦٠ في المائة من طول الفوليو)، والأهمُّ من ذلك قطعًا قيام سلاي السمكري الذي يخدعه اللورد في البداية بدورٍ كبيرٍ ومستمرٍّ في المسرحية الكوارتو، إذ يبدؤها ويظهر في ثنايا أحداثها ويختتمها، لكنه في المسرحية الفوليو الشيكسبيرية الحقَّة يختفي بعد الفصل الأول. وعلى الرغم من إجماع النقاد على أن المسرحية الكوارتو بعيدة عن روح شيكسبير وعلى أن أسلوبها و«فكرها» أقرب إلى أساليب وفكر بعض معاصريه، فإنها كانت تتمتع بمزية بالغة الأهمية وهي وجود سلاي من البداية إلى النهاية، مما كان يمثل إغراءً لا يُقاوم بانتزاعه من المسرحية الكوارتو المجهولة المؤلِّف وإضافته إلى مسرحية شيكسبير باعتباره عماد «مسرحية إطارية» تجعل للمسرحية التي بين أيدينا معنًى خاصًّا وتضفي عليها دلالاتٍ ساخرةً تشبه ما نجده في أعمال شيكسبير الكبرى.

لم يكُن النقاد ومخرجو المسرح يُجِلُّون المسرحية الكوارتو، أو يعتقدون جازمين أنها شيكسبيرية، ولكنهم لم يكونوا يستطيعون مقاومة سحر «سلاي»، وعلى مرِّ القرون كان حذق مسرحية شيكسبير يكتسب من استمرار وجود سلاي ووجود المسرحية الإطارية حتى النهاية دلالاتٍ رمزيةً أعمق، وتعقيدًا مسرحيًّا يغري باستثماره، والواقع أن المسرحية الشيكسبيرية، بغض النظر عن «سلاي وشركاه»، كانت منذ أوائل القرن السابع عشر، حتى قبل أن تطبع في طبعة الفوليو، قادرةً على سلب الألباب واجتذاب الجماهير، لا بسبب القضية التي تثيرها وهي خضوع الزوجة لزوجها، إذ كانت هذه من عوامل القبول أو عوامل الرفض وفق أيديولوجيا المجتمع والعصر الذي تقدَّم فيه، ولكن بسبب العنصرين اللذَين ذكرتهما أولًا، وهما التمسرح؛ أي الطابع الحركي المجسَّد على خشبة المسرح بكل

ما فيه من توتر وخداع وتضارب في القول والفعل، والطابع الميتامسرحي الذي شرحته آنفًا، ويؤكده التنكر المباشر مثلما تؤكده ضروب التظاهر والتصنُّع التي تعمق من ذلك التنكر.

ويُجمع النقاد على أن هذين العنصرين ظلَّا يدفعان المؤلِّفين والمقتبسين والمُخرجين إلى معالجة المسرحية بأساليب مختلفة، تتفاوت بطبيعة الحال وفقًا لتفاوت نظرة المجتمع إلى تقاليد الخِطبة والزواج، والقيم المادية والطبقية، وعلاقة الرجل بالمرأة، وهكذا رأينا كيف يؤدِّي حذق التمسرح إلى محاكاة ترويض الشرسة في مسرحياتٍ تستلهمها لتردَّ على ما فيها، أو لتؤيد ما فيها، وبصورٍ بالغة التنوع، من بينها مسرحية كتبها جون فلتشر (Fletcher) عام ١٦١١م تقريبًا، أيْ في حياة شيكسبير، بعنوان جائزة المرأة، أو ترويض المُرَوِّض، ومسرحية كتبها جون ليسي (Lacey) عام ١٦٩٨م، بعنوان صوني الاسكتلندي أو ترويض الشرسة، والإعداد (الاقتباس) الذي قام به الممثل والمُخرج العبقري ديفيد جاريك (Garrick) وقدَّمه على المسرح بعنوان خاص هو بتروشيو وكاترينا عام ١٧٥٦م، وحتى المسرحية الحديثة التي كتبها بورتر (Porter) بعنوان قبِّليني يا كيت، عام ١٩٤٨م، والفيلم السينمائي الذي أخرجه فرانكو زيفيريللي (Zeffirelli) بالعنوان الأصلي الذي وضعه شيكسبير، من بطولة إليزابيث تيلور وريتشارد بيرتون (Taylor & Burton) عام ١٩٦٧م، والفيلم الذي أخرجته جيل يونجر (Junger) بعنوان عشرة أشياء أكرهها فيك عام ١٩٩٩م، والفيلم الآخر الذي أخرجته إيمي فريد (Freed) بعنوان لحية ابن نهر ايفون (أي شيكسبير) عام ٢٠٠٣م، وأخيرًا الفيلم التليفزيوني الذي أعدَّه وأخرجه ريتشاردز بعنوان إعادة عرض شيكسبير عام ٢٠٠٥م (وأذاعته محطة الإذاعة البريطانية)، ولعلي أشير — ما دمت أقتصر على ما أعرفه — إلى العرض الذي شاهدته للمسرحية في لندن عام ١٩٦٧م، ولم أكُن أدرك آنذاك العلاقة بين نصِّ الكوارتو ونصِّ الفوليو، فلم أفهم سر الإشارة في عنوان المسرحية إلى تنكير وتعريف الشرسة في آنٍ واحد، إذ كان المخرج تريفور نَنْ (Trevor Nunn) يريد أن يقول إنه استعار المسرحية الإطارية من نصِّ الكوارتو المذكور حتى يؤكد عنصر الميتامسرح المشار إليه.

ويشترك النصَّان — نصُّ الكوارتو مجهول المؤلِّف ونصُّ شيكسبير الذي أترجمه في هذا الكتاب — في المادة الدرامية إلى حدٍّ بعيد، فهما يستلهمان ثقافتها المعاصرة، والموارد الفولكلورية والقصص الشعرية الشعبية والأقوال المأثورة التي أصبحت تجري مجرى الأمثال، بل وغدت جزءًا لا يتجزأ من اللغة الحية على الألسنة، وكُتُب تعليم

استخدام الصقور في الصيد والقنص، وكلها يصبُّ في العادات الاجتماعية التي كانت قد بدأت تتغير، كما سوف أبين فيما بعد، فيما يتعلق بطقوس الخِطبة والزواج، كما يستفيد النصَّان من حبكة مسرحية اشتهرت آنذاك بعنوان *Supposes*، أي المزاعم (أو الافتراضات أو الادعاءات)، والمقصود هو «صور التنكر»، وهي مترجمة عن الإيطالية، وقد اشتهرت باسم المترجم جورج جاسكونيي (Gascoigne) أكثر مما اشتهرت نسبتها إلى المؤلِّف الإيطالي وهو أريوسطو (Ariosto) (والعنوان الإيطالي الأصلي وهو *I Suppositi* يترجمه المتخصصون بكلمة Supposings، وقد عُرضت هذه المسرحية أولًا في إنجلترا عام ١٥٦٦م، ثم طُبعت بعد ذلك عدَّة طبعات، وتقوم كما يبين العنوان على اختلاط الهوية، نتيجة للتنكر، حسبما يظهر في كلٍّ من النَّصَّين بوضوح، مثلما يستفيد النطاق الدلالي بالخلفية الثقافية المذكورة الخاصة بترويض الزوجة. ولقد تأثر كلٌّ من هذين النَّصَّين (كما أثبت الباحثون) بأداء الممثلين لأدوارهم ومفاهيم الإخراج في الفترة ما بين ١٥٩٤م (وما قبلها قطعًا) وحتى ١٦٢٣م تاريخ نشر طبعة الفوليو الشيكسبيرية، وكذلك ما أضافه المحرِّرون أو حذفوه أو عدَّلوه في نصِّ «الكوارتو» المُشار إليه ونصِّ الفوليو المعتمَد.

وأمَّا العلاقة بين النَّصَّين فهي مشكلة لم تجد ما يشبه الحلَّ النهائي إلا في أواخر القرن العشرين، إذ نشط الباحثون حتى يحسموا الأمر، خصوصًا بعد صدور طبعتين مستقلتين لنصِّ الكوارتو المذكور؛ الأولى من تحرير ستيفن روي ميللر (Miller) عام ١٩٩٨م، والثانية شارك في تحريرها جراهام هولدرنس (Holderness) وبريان لفري (Loughrey) عام ١٩٩٢م، وكلٌّ منها يُلقي الضوء على العلاقة الخاصة بين النَّصَّين وينتهي إلى نتائج تختلف اختلافاتٍ طفيفةً عن بعضها البعض. وقارئ المقدِّمتين اللتين تَشرحان النصَّ مجهول المؤلِّف يدرك صعوبة تحديد العلاقة بينه وبين نصِّ شيكسبير، فالباحث هنا، كما تقول هودجدون (Hodgdon) يشبه ضابط المباحث الذي يحاول جمع أدلة جديدة في قضية أُغلقت ملفاتها من زمن بعيد، (٢٠١٠م، ص٧)، ولكن بعض الدراسات الحديثة تقدِّم «مفاتيح» علمية تشرح لنا ممارسات دور النشر التي لم تكُن تولي اهتمامًا يُذكر للعناوين وتخلط بين الأعمال الفنية التي تشترك في الحبكة أو في القضية المطروحة، مثل الدراسة الرائعة التي قامت بها روزالين كنوستون (Knuston) (٢٠٠٨م) قائلةً إن دور النشر ربما كانت تفعل ذلك عمدًا لأسبابٍ تجارية، وهو ما أثبته جيمز مارينو (Marino) في دراسة أحدث (٢٠١١م). وبعد أن قضيت وقتًا طويلًا في دراسة الأدلة المقامة على العلاقة بين نصِّ ترويض الشرسة الشيكسبيري (١٦٢٣م)

ونصِّ ترويض امرأة شرسة مجهول المؤلِّف (١٩٥٤م) خصوصًا الحُجج التي أوردها كبار المحرِّرين والباحثين ممَّن ذكرتُ أسماءهم في التصدير، والمواد النقدية الأحدث، وجدت أن العلاقة مرَّت بالمراحل (أو الخيارات) التالية:

(١) رأي يقول إن مسرحية ترويض امرأة شرسة، المسرحية مجهولة المؤلِّف، تمثل نصًّا أصليًّا أعاد شيكسبير صياغته وتشكيله، ومن ثَم فهو يُعتبر نصًّا رئيسيًّا، أو حتى المصدر الرئيسي لمسرحية ترويض الشرسة، ويتوازى مع هذا الرأي رأيٌ يؤكد أنه لَمَّا كان شيكسبير نفسه مؤلِّفًا مجهولًا عند نشر المسرحية المذكورة عام ١٥٩٤م، فربما كان مؤلِّف المسرحيَّتين جميعًا.

(٢) رأي يقول إن مسرحية ترويض الشرسة هي المسرحية الأصلية، وبالقياس إليها تُعتبر مسرحية ترويض امرأة شرسة من «النسخ المسروقة والمختلسة» المُشار إليها في تصدير طبعة الفوليو لأعمال شيكسبير الكاملة، أيْ إنها «طبعة كوارتو سيئة»، سواءٌ أكانت مقتبسة من مسرحية شيكسبير الحالية، أمْ من مسرحية مفقودة، وقد يكون شيكسبير أيضًا كاتبها وقد لا يكون، وقد تكون بمثابة «توليفة» تضم عناصر من هذه المسرحية ومن غيرها، ويقول هذا الرأي (في صورة أخرى له) إن المسرحيتين تعتمدان على أصلٍ شيكسبيري مفقود، وهي النظرية التي يُشار إليها باسم نظرية الشرسة الأصلية.

(٣) رأي يقول إن مسرحية ترويض امرأة شرسة صورة مملاة مما وعته الذاكرة من مسرحية ترويض الشرسة، أيْ إنها تمثل ما قِيل على المسرح أو تسعى واعيةً إلى نقل الأصل، ومن ثَم فإنها تتميز بـ «أصالة واعية» (كما يقول ريتشارد هوزلي Hosley>، ١٩٦٤م، ص٢٩٣)، وهو تعبيرٌ يعني إمَّا (أ) أن الأولى تمثل ما وعته ذاكرة أفراد الفرقة الملكية من أدوارهم الأصلية، سواءً ساعدهم في إعادة تشكيله أحد الكتاب أو لم يساعدهم أحد، وهو ما قال به هونجمان (Honigmann) من قبلُ في عام ١٩٥٤م، وما يقول به موريس (Morris) محرِّر طبعة آردن الثانية عام ١٩٨٢م، وإمَّا (ب) أنها نصٌّ مستقى من نصٍّ آخر هو ترويض الشرسة، وإن كان مَن استقاه قد تصرف فيه بحُرِّية كبيرة، وأعاد كتابته إعادةً كاملة، أو إلى حدٍّ أكبر كثيرًا مما هو معتاد في النصوص المستقاة من الذاكرة، كما تقول آن طومسون (Thompson) محرِّرة طبعة نيوكمبرج عام ٢٠٠٣م (ص١٨٢) وإمَّا (ج) أنها استرجاع من الذاكرة لنصِّ ترويض الشرسة بعد تطويعه تطويعًا محكمًا، كما ذهب إلى ذلك ميللر في مقدِّمته لطبعة «الكوارتو» المُشار إليها عاليه عام ١٩٩٨م (ص١١).

ولا أظن أن القارئ العربي يُبدي اهتمامًا كبيرًا بالمراحل التاريخية التي مرَّت بها هذه العلاقة بل يهمُّه الاطمئنان فقط إلى صدق النصِّ المترجَم الذي يطَّلع عليه في هذا الكتاب؛ فهو نصٌّ لا شكَّ في نسبته لشيكسبير، بما في ذلك «المدخل» بمشهدَيه اللذَين كانا يمثلان جزءًا من الفصل الأول قبل أن يفصلهما الشاعر ألكسندر بوب (Pope) في طبعته لأعمال شيكسبير (١٧٢٣–١٧٢٥م) ويُطلق عليهما اسم المدخل، فالشاعر ابن الكلاسيكية الجديدة التي تؤمن بنقاء الأنواع الأدبية أو ما يسمى «اللياقة» (decorum) رأى أن يستفيد بوجود سلاي في المسرحية الإطارية ووجد أن المُشاهد أو القارئ يتوق لمعرفة مصير هذا الصعلوك وردِّ فعله للمسرحية داخل المسرحية، فأدمج بعض مَشاهد سلاي في نصِّ شيكسبير، متبعًا في ذلك المحرِّر «رو» (Rowe) ولكن المحرِّر الشهير مالون (Malone) حذف مَشاهد سلاي من نصِّ شيكسبير في طبعته عام ١٧٩٠م، في محاولة لحماية شيكسبير من نسبة أيِّ شيء إليه في هذه المسرحية ذات الحبكة غير المحكمة، والشعر الركيك، وكثرة الاقتباسات من مارلو (Marlowe) معاصر شيكسبير، واتسم القرن التاسع عشر باشتداد الخلاف حول علاقة مسرحية الكوارتو بمسرحية الفوليو ولم يُحسم إلا بعد عام ١٩٢٠م عندما بذل عددٌ من الدارسين والنقاد جهودًا مضنيةً للفصل بين النصَّين، كان من أهمِّهم بيتر ألكسندر (Alexander) الذي أطلق صفة الكوارتو السيئ (Bad Quarto) على المسرحية المطبوعة عام ١٥٩٤م، واتبعه جون دوفر ويلسون (Wilson) في مقدِّمته لطبعة كيمبريدج الأولى لترويض الشرسة، وغيرهما. وهذه الصفة تُطلق على الطبعات المقتبسة أو التي تزعم أنها تمثل نصَّ شيكسبير الأصليَّ من دون موافقة المؤلِّف ومن دون انتسابها إليه في الواقع، بمعنى أن ترويض الشرسة هي الأصل الشيكسبيري المعتمَد، وأن ترويض امرأة شرسة صورة شائهة لهذا الأصل، وعلى الرغم من اعتراض البعض مثل أ. ك. تشيمبرز (Chambers) في كتابه شيكسبير (١٩٣٠م) وليو كيرشبوم (Kirschbaum) عام ١٩٣٨م، فإن الأربعينيات شهدت إجماع النقاد والباحثين على صحة رأي ألكسندر.

ففي عام ١٩٤٢م نشر هوك (Hook) دراسةً يَقبل فيها رأي ألكسندر مضيفًا إيحاءً بأن الكوارتو السيئ مستمدٌّ من أصلٍ شيكسبيري آخر غير ترويض الشرسة، وفي العام التالي نشر باحثٌ مرموقٌ يُدعى ج. ا. دثي (Duthie) دراسةً تفصيليةً يتوسع أوليفر في عرضها وتؤكد ما قاله هوك مجملًا، ثم تأتي بالأدلة النصِّية القاطعة على أن «الكوارتو السيئ» مستمدٌّ من نصٍّ شيكسبيري يختلف عن ترويض الشرسة في احتوائه على حبكة

فرعية غرامية تشبه حبكة الكوارتو السيئ إلى حدٍّ بعيد. وهذا هو ما أشرت إليه في آخر الفقرة الخاصة بالمرحلة الثانية أو الخيار الثاني في التعامل مع نصِّ الكوارتو السيئ، بتعبير نظرية الشرسة الأصلية (*Ur-Shrew*) أي افتراض وجود نصٍّ كتبه شيكسبير وفُقد إلى الأبد!

وسوف أكتفي بهذا القدر من مناقشة تاريخ العلاقة بين النصَّين، وهي التي تستغرق عشرات الصفحات في الطبعات الحديثة (٤٨ صفحة في آردن، ١٩٨٢م مثلًا) وأركز على ما يُهمُّ القارئ العربي للنصِّ الحالي ويساعده في تحديد مفهومه له، ألا وهو وجود المدخل الذي يمثل المسرحية الإطارية ويؤكد الطابع الميتامسرحي لترويض الشرسة. وهنا نجد اتجاهين مهمين؛ الأول اعتبار أن الكوارتو السيئ يمثل ما ثبت في ذاكرة الممثلين ورجال المسرح من نصِّ ترويض الشرسة ولكن بعد إخضاع هذا النصِّ المسترجع من الذاكرة لإعادة تشكيل ذات اتجاه «محافظ»، ونزعة طبقية واضحة، من جانب كاتبٍ محترف، وهو ما يقول به ميللر في مقدِّمته لطبعة «الكوارتو السيئ» (١٩٩٨م) وتوافقه عليه لوري ماجواير (Maguire) (٢٠٠٧م) (ص١٢٤) مع تحفظات محدودة، ووفق هذا الاتجاه يمكن فصل المسرحيتين عن بعضهما البعض، والاستغناء عن المدخل (The Induction) (وما يمثله من مسرحية إطارية لازمة للميتامسرح)، وهذا ما يعارضه أصحاب الاتجاه الثاني الذي لا يَقبل فصل المدخل عن المسرحية الشيكسبيرية الأصلية، حتى ولو لم نتبع الشاعر بوب في إطلاق صفة المدخل على هذين المشهدين الأولين، ولماذا لا نرى أن وجود هذا المدخل كان أمرًا معتادًا حتى من دون إطلاق أيِّ اسم عليه في التقاليد المسرحية للقرن السادس عشر، كما تقول ليا ماركوس (Marcus) (٢٠٠٦م)؟ وهذا ما تقول به باربرا هودجدون (٢٠١٠م) في تقييمها للمدخل، إذ تقول إن ترويض الشرسة أول مسرحية تُطبع في ذلك العصر من دون فصل المدخل عن المتن، بمعنى أنه حدثٌ ميتامسرحيٌّ ينتمي إلى المسرحية ولا يخرج عنها، فهو إطار للحدث ولكنه جزء منه، ولذلك فنحن نحترم إدراج شيكسبير للمشهدين الأولين في نصٍّ مسرحيته وإن لم نتبع بوب في إطلاق عنوان المدخل عليهما. ولنا أن نقبل قيامهما بدورٍ مسرحيٍّ إطاريٍّ ميتامسرحيٍّ، أو نجعلهما جزءًا من الحدث الرئيسي فننسى سلاي وحادثته بعد الفصل الأول.

وتقول تيفاني ستيرن (٢٠٠٤م) إن استعمال أمثال هذه المداخل (والبرولوجات) في مسرحيات ذلك العصر كان أمرًا شائعًا، وتضرب أمثلةً من بعض الكتاب المعاصرين، ثم تتساءل إن كان الانتقاد الموجه إلى استعمال هذه المداخل والبرولوجات في مقدمة مسرحية كاره المرأة التي كتبها بومنت وفلتشر (١٦٠٦–١٦٠٧م) (Beaumont & Fletcher) يمكن

أن يشير إلى وجود مادة من خارج النص، أيْ مادة تُعتبر مضافةً إليه، مثل مقدِّمات الأعمال الكبرى (انظر الفردوس المفقود حيث يبدأ كل كتاب بمقدِّمة عنوانها «الموضوع») وما جرى العرف على اعتباره رسالةً موجهةً من المؤلِّف إلى القارئ، مثل «خطبة الكتاب»، لدينا في الأدب العربي.

الإجابة هي أن وجود حادثة سلاي في نصِّ الكوارتو وفي نصِّ الفوليو جزء لا يتجزأ من طبيعة الممارسة المسرحية في ذلك العصر، وأمَّا سبب حذف باقي المادة الخاصة به في المسرحية الكوارتو من نصِّ ترويض الشرسة المعتمَد، المنشور عام ١٦٢٣م، فالبعض يُرجعه إلى أن الممثل الذي كان يقوم بدور سلاي هو نفسه الذي قام بدور بتروشيو، وغير ذلك من مقتضيات الأداء المسرحي، ولكنني أقبل ما يقوله أوليفر عن «النهاية المفتوحة للمسرحية» (ص٤٣) ما دمت أعتقد معه أن المسرحية هزلية أو تنتفع بمبادئ الهزلية إلى أقصى حد، على الرغم من بعض عناصر كوميديا الحبِّ فيها (التي توصف بأنها كوميديا رومانسية)، ومن ثَم فإن شيكسبير رأى أن اختتام المسرحية بعودة سلاي ليقول ما يقوله في نصِّ الكوارتو يمكن أن يفسد الخاتمة بما نسميه الانهيار (anticlimax) «فالمرء لا يُحسِّن الهزلية بتذكير الجمهور بأن الحدث الذي شاهده قد يكون مجرد هزلية، والأفضل أن نترك الجمهور يُصدر حكمه بنفسه إذا أراد.» وربما قصد شيكسبير إلى أن يترك المسرحية «ناقصة» كما هي الآن، ومن المحتمل أنه قرر استبعاد سلاي منها في مرحلةٍ مبكرةٍ لكي ينساه أفراد الجمهور «حتى يغادروا المسرح ويُتاح لهم الوقت الكافي لتأمُّل ما حدث والتساؤل عمَّا حدث لسلاي، وربما ما حدث لهم أيضًا» (المرجع نفسه.)

والخلاصة أن على المترجم أن يحسم موقفه من هذه الخيارات التحريرية، فعليه أولًا أن يترجم النصَّ الشيكسبيري المنشور في الأعمال الكاملة عام ١٦٢٣م، بكل ما فيه وبلا زيادة عليه، وهو ما تنشره كاملًا كل الطبعات التي عندي وأرجع إليها بانتظام، فأمَّا طبعة آردن ٢٠١٠م التي أعتبرها مصدري الأول، فتنشر نصَّ «الكوارتو السيئ» أيْ ترويض امرأة شرسة، مصورًا من طبعة ١٥٩٤م في ملحقٍ خاص، كأنما تدعو القارئ أو المُخرج المسرحي إلى أن يختار بنفسه ما يريده من هذا النصِّ إذا أراد «استكمال» المسرحية الإطارية، وهو ما يفعله بعض المُخرجين المحدثين، ولكنني لم أجد أن من حقي أن أفعل ذلك، فأنا أنقل وحسب ما كتبه شكسبير فعلًا ونُشر باسمه، ولكنني أبحت لنفسي الحقَّ في أن أُدرج ما تُدرجه الطبعات الأخرى من المادة الخاصة بالمسرحية الإطارية («سلاي وشركاه») في ملحقٍ قصير، إذ اقتنعتُ أن هذه المادة ربما كانت قائمة في المسرحية

الشكسبيرية الأصلية التي قُدِّمت على المسرح في الفترة ١٥٨٩–١٥٩٢م، أيْ قبل إغلاق المسارح بسبب الطاعون، وأن شيكسبير قد حذفها فيما بعدُ لأسباب وجيهة، خصوصًا النهاية الإطارية التي ذكرتُ أنه ربما رأى فيها «انهيارًا» أيْ هبوطًا دراميًّا يُفسد ثراء الدلالة، والقارئ لا يحتاجها، كما يقول أوليفر، ما دام «المدخل» أو المشهدان الأولان من المسرحية قد حدَّدا النغمة (tone). والنغمة مصطلح أدبي يمثل عنصرًا رئيسيًّا من عناصر النطاق الدلالي الذي أشرت إليه (register). كما لاحظت عند مقارنتي النصَّين أن نصَّ «الكوارتو السيئ» يتضمن أقوالًا أقرب إلى روح بعض المعاصرين منها إلى روح شيكسبير، وهو ما حدا بالباحث دثي (Duthie) (الذي اقترن اسمه بالرأي الحديث في هذه القضية) إلى أن ينسبه إلى مارلو (Morlowe). وتوقفت طويلًا عند خطاب كاترينا الأخير (٤٤ سطرًا) الذي تمتزج فيه المبالغة برنة السخرية، كما سوف أشرح فيما بعد، فوجدت أنه قد انكمش كمًّا وكيفًا وروحًا في الكوارتو السيئ، فكاترينا تتحدث فيه عند شيكسبير بروح المذهب الإنساني (أو الهوماني بتعبير أستاذنا لويس عوض)، وأمَّا الخطاب المقابل في طبعة الكوارتو فيعتمد اعتمادًا واضحًا على الدين، ويتسم بسذاجة تحول دون أن نجد فيه نبرات السخرية النابعة من الهزلية، فترجمته وأدرجته في الملحق حتى يستطيع الدارس التحقق من زيف هذا النصِّ ومدى التجاوز في نسبته إلى شيكسبير. وعلى أية حال، فالمترجِم قارئ، والقارئ مفسِّر، والمفسِّر لا يستطيع ادِّعاء الموضوعية الكاملة، إذ يخضع لتأثير خبرته وتكوينه ودراساته، ولقد عكفت على المسرحية أدرسها وأقرأ ما كُتب عنها زمنًا طويلًا حتى اقتنعت بأنني إزاء هزلية ساخرة، وانطلاقًا من هذا الانطباع انكببت على الترجمة.

(٣) النوع المسرحي، هزلية ساخرة

قلت إن تفسيري الخاص الذي يقول إن المسرحية هزلية ساخرة يمثل أحد الاتجاهات الحديثة في التفسير، ولكن من حق القارئ أن يطَّلع على غيره من الاتجاهات الحديثة أيضًا، وهي التي نجدها لا في دراسات النقاد فقط بل أيضًا في تفسيرات مُخرجي النصِّ المسرحي، فأمَّا الاتجاه الأول فاعتبار المسرحية كوميديا اجتماعية والتركيز على قسوة «الترويض»، انطلاقًا من أن هذه المرأة «حالة خاصة»، وأن سوء طبعها وعدوانيتها ناجمان من تصور خاطئ لذاتها وعلاقتها بأختها وأبيها (بغض النظر عن الأسباب العلمية الحقيقية لهذه الحالة). وما دام «موقع الذات» (بتعبير فِيرْكلف) «تشكيلًا» اجتماعيًّا؛ أيْ كيانًا مستمدًّا

من واقع اجتماعي وعلاقات اجتماعية معيَّنة، فإن تغييره يقتضي تغيير هذا الواقع، بالابتعاد عن المكان الذي نشأ فيه والعلاقات التي أدت إليه كما سبق أن ذكرت، بحيث يتسنَّى لهذه الذات أن تعيد النظر في موقعها إذا ارتبطت برجل يحبها ويقدِّم إليها صورةً مختلفةً عمَّا يكمن في نفسها، وربما تكون الصورة الأصدق، وقد يتمثل علاج هذا المحب في أن يحيل نفسه إلى مرآةٍ ترى فيها عنادها وسوء طبعها (الظاهري) فتتبين حقيقته، وسواء نجحت في اكتشاف حقيقتها من خلال علاقة الحب الجديدة أو نجحت في نبذ العناد وسوء الطبع (الذي تكتسب خبرةً مباشرةً به من علاقتها بهذا الزوج الذي يعكس لها صورتها «المغلوطة» في مرآة سلوكه)، فإنها تنجح في النهاية في إعادة الارتباط بالمجتمع، سواءٌ كان رضاها عن رئاسة زوجها «للشركة الزوجية» حقيقيًّا أو ظاهريًّا، فعلاقة الحب التي تربطها به كفيلة بأن تطوع ذاتها لاحتلال «موقع ذات» جديد لا مكان فيه للعناد من أجل العناد، بل التفاهم والسعادة وفق مقتضيات واقعها الاجتماعي الجديد.

هذا التفسير «الجديد» يتضمن عناصر جديدة وعناصر قديمة، وقد هاجمه البعض قائلين إن المقصود به تبرير موقف الرجل (الزوج) إزاء الأنثى (زوجته) بادعاء أنها ليست كل أنثى ولا تمثل كل زوجة، كما تقول باحثة معاصرة هي فرانسيس دولان (Dolan) في كتابها عن الزواج والعنف: تراث الحداثة المبكرة (٢٠٠٨م) حيث تبين أن بعض الكُتَّاب (الرجال) يحوِّلون الظواهر الاجتماعية إلى ظواهر نفسية تسمح لهم باستخدام سلطة المجتمع الفكرية في السيطرة عليها (ص٣٣). وتضيف دولان إن على الباحث المُنصف ألَّا يسمح بالخلط بين ما هو اجتماعي وما هو نفسي، وأن يميز بين ما يرجع إلى النظام الأبوي الذي يتيح الحكم على المرأة من منظور الرجل فقط، وبين ما يرجع إلى التحليل الموضوعي البريء من النظرة الذكورية. فما الشرسة؟ أيْ ما معنى كلمة shrew التي نترجمها بالشرسة؟ ومَن الذي يصف كاترينا بأنها كذلك؟

أول مَن وصف امرأة بأنها شرسة الشاعر جيفري تشوسر (Chaucer) في حكاية التاجر (في حكايات كنتربري التي ترجمها أستاذنا مجدي وهبة) والكلمة أصلًا تشير إلى حيوان شبيه بالفأر يسمَّى الزَّبابة بالعربية، وكل ما نعرفه عنه يرجع إلى المثل المشهور «أسرق من زَبابة»، ولسان العرب يورد أوصافًا متضاربة بعضها يصفه بالصمم، وبعضها يصفه بأنه لا شَعر عليه، أو بأنه حسن الشعر، وهذا أرجح لأن مادة «زبب» في المعجم تفيد كثرة الشعر. وكان كُتَّاب ذلك العصر يقولون إن له «عضةً سامة» وطبعًا قاسيًا وميلًا

إلى إيذاء الجميع، ولكن علماء الأحياء المحدثين عدلوا هذا الوصف، فالحيوان علميًّا يسمَّى genus *sorex*) وأهمُّ ما يميزه الطابع العدواني والصوت الحاد الذي يشبه الصرير. وقد أصبح الاسم يطلق في نحو منتصف القرن الثالث عشر (أيْ قبل تشوسر بقرن كامل) على الرجل «الخبيث الميال إلى ارتكاب الأذى أو الشر» (وفق معجم أوكسفورد الكبير .O.E.D)، وقبل انتهاء القرن الرابع عشر اتسع المعنى ليفيد الشيطان، وعند تشوسر كان الوصف يطلق على الرجال والنساء فإذا أُطلق على المرأة كان يعني scold؛ وهو الاسم الذي يفيد عند شيكسبير كل مَن تدعو إلى العنف المنزلي أو تثيره، ولكن هذا المعنى كان يشير أساسًا إلى ذات اللسان الجارح، والطريف أن المشتقات من shrew استمرت تشير إلى الشيطان مثل كلمتي shrewd وshrewish وقد تغيَّر معنى الكلمة الأولى الآن فأصبحت تعني الشخص ذا الفطنة والكياسة، ولكن الكلمتين في شيكسبير توحيان بطباع الخبث والشر، وكان الفعل to shrew يعني يلعن، ولدينا في الإنجليزية فعل مشتق منه هو beshrew يُستخدم في التعبير عن الدهشة أو الغيظ كقولك اليوم إن أحببت الإعراب عن مثل ذلك أن تقول !I'll be damned التي توازي beshrew me أو !beshrew my soul كيف تنطبق هذه الصفة إذَن على كاترينا مينولا؟

في مستهلِّ المسرحية يقول جريميو (الهرم الأبله) «إن فظاظتها أكثر مما أحتمله.» (١ / ١ / ٥٥) وبعدها «هذي الشيطانة من قلب جهنم.» (١ / ١ / ٨٨) ثم «من حقك أن تذهبي لأم الشيطان.» (١ / ١ / ١٠٥) وفي المشهد التالي يصفها هورتنسو بأنها «كاترينا الشرسة» (١ / ٢ / ١٢٦) ويقول بتروشيو من قبل أن يقابلها إنها فيما سمع «سليطة اللسان تطلب الشجار والنكد.» (١ / ٢ / ١٨٦) ثم يشبِّهها فيما بعد بالنحلة الطنَّانة (٢ / ١ / ٢١٤) ويشير ترانيو في موقف لاحق إلى «لسانها الثرثار» (٤ / ٢ / ٥٩). وتقول هودجدون (٢٠١٠م) إن صورة كاترينا الصاخبة الغضوب العدوانية صورة «صوتية»، وسلوكها يوحي بأشكال متعددة تقوم على ما يُفترض أنه خاص بالمرأة، وتضيف قائلةً إن الكثير من الأوصاف المزرية التي تُطلَق عليها مصدرها الأقاويل («الشيطانة»، «العنيدة»، «الشرسة»، «مثيرة الشقاق»، «القطة البرية») فهل تعتبر «الشراسة» قناعًا (مسرحيًّا) وحسب؟ (ص٤٠) والواقع كما ذكرت أن المسرحية لا تقدِّم دافعًا صريحًا لشراستها، ومع ذلك فإن كاترينا ليست شرسةً طول الوقت، وعلى الرغم من سرعة بديهتها التي يؤكدها لسانها ويميزها عن غيرها، فإنها لا تكاد تتكلم بعد وصولها إلى منزل بتروشيو، حتى تصل إلى نهاية المسرحية فإذا بها تتكلم، وتتكلم وتتكلم! (ص٤١).

والاتجاه الثاني تمثله قِلَّة من النقاد والمُخرجين الذين يكتفون بما يشاهدونه ويسمعونه في المسرحية باعتبارها مسرحيةً واقعيةً ترمي إلى تصوير قهر المرأة في المجتمع، ومن ثَم فهي تدعو — بصورةٍ غير مباشرة — إلى التصدِّي له، وتعديل العلاقة بين الزوج والزوجة حتى تقوم على التكافؤ، ولكن هؤلاء، حتى حين يعربون عن قبولهم لظاهر قسوة الترويض، يدينونه، ومن ثَم يدينون المسرحية، وتقول إحدى الناقدات إن مغبة هذا التفسير هو الإيحاء بأنه يُرضي الرجال الذين يعانون من قهر زوجاتهم ولا حيلة لهم في تغيير هذا الواقع، ومن ثَم فهم يجدون في مشاهدة معاناة كاترينا تنفيسًا غير مباشر عن غيظهم وعجزهم عن «ترويض» زوجاتهم. وكان من أهم مَن التزم بهذا التفسير غير الهازل المُخرج الشهير تشارلز ماروفيتز (Marowitz) حين قدَّم المسرحية في لندن عام ١٩٧٤م، وكنت أترقب افتتاحها كي أشاهدها بعد أن عرضها في «لاهاي»، في العام السابق، ولكنني لم أتمكن من ذلك، فاكتفيت بقراءة ما كتبه النقاد عن العرض؛ إذ هاجموه بكل قسوة بسبب تركيز المُخرج على قسوة المعاملة التي لقيتها كاترينا على يدَي زوجها، حتى بدت بطلة محطَّمة جسديًّا ونفسيًّا وجنسيًّا، وتبدو عليها دلائل الهزيمة الساحقة، وتضطر آخر الأمر إلى إلقاء خُطبتها عن واجب الطاعة إلقاء الببغاء الذي يردِّد ما لُقِّنه دون إدراك دلالته، ناهيك بالإيمان بصدقه أو صحته. وعلى الرغم من هجوم النقاد فقد اشتهر العرض لأنه أضفى لمسةً مأساويةً على الكوميديا، وبذلك حقَّق مرامي المُخرج في نفور الجمهور من الترويض ومن بتروشيو، وأخيرًا من العرض المسرحي كله الذي هاجمته الناقدات النسويات أيضًا، لأن العرض في رأيهنَّ كان ينحاز انحيازًا مقيتًا لسلطة الرجل، وكأنما كان يعاقب النساء جميعًا في شخصية كاترينا، ويقدِّم الفرصة للذكور المحبطين للتلذُّذ بمرأى المرأة التي تعاني هذه المعاناة.

وأمَّا الانتقاد «الفني» لهذا العرض فهو أنه تجاهل روح الهزلية الأساسية في هذه الكوميديا، وتجاهل معها — وهو الأخطر — إطارها الميتامسرحي، فالطابع الهزلي الساخر الذي يميزها يتيح لها، حتى لو بُولغ فيه، أن تكتسي بعض ما تسميه هودجدون «ملامح فئة معرفية رئيسية» (٢٠١٠م، ص١٠٣) بمعنى أنه يطرح قضايا الواقع والوهم في علاقة الجنسين، ويتيح معالجة السيطرة والخضوع من زاوية قوة الشخصية، «أنثى كانت أو ذكرًا»، فقد تنجح العلاقة الزوجية إن سيطر أحد الزوجين على الآخر من خلال «نظام» أو «جهاز» معقد للتعامل، وقد تفشل العلاقة إن ظلَّت قائمة على مستوى التعامل السطحي البسيط، وفق ما يقوله أنطوني كوكمان (Cookman) عام ١٩٦٠م

(مقتطف في هودجدون ٢٠١٠م، ص١٠٤). ولكن المعالجة الناجحة للمسرحية باعتبارها هزليةً قد أثبتت جدواها في الخمسين عامًا الأخيرة، وأظنني لا أبالغ إذا قلت إن دراسة هايلمان (Heilman) عام ١٩٦٦م قد مهَّدت الطريق للدراسات اللاحقة بأقلام ألكسندر ليجات (Leggatt) (١٩٧٤م) ولورنا هاستون (Huston) (١٩٨١م) وماريان نوفي (Novy) (١٩٨٤م) وبيتر ساكيو (Saccio) (١٩٨٤م) وتوماس مويسون (Moison) (١٩٩٥م)، وغيرهم ممَّن أشرت إليهم من قبلُ من أبناء القرن الحادي والعشرين، ولأبدأ بأحدثهم (عندي) وهو الكتاب الذي أصدرته مارجريت جين كيدني (Kidnie) عام ٢٠٠٩م عن مشكلات تطويع نصوص شيكسبير للإخراج المسرحي وحدود إمكانات هذا التطويع. وسوف أعرض مدخلها الخاص لمفهوم الهزلية ومعنى ما جرى العُرف على تسميته «حدود الهزلية في الكوميديا»؛ أيْ إن الكوميديا قد تتميز بخصائص هزلية معينة لا تمسُّ جوهر الكوميديا ما دام المؤلِّف أو المُخرج يحافظ على حدودها المرسومة بدقة، ونحن نعرف هذا في المسرح المصري، حيث لا يطيق الممثل في الكوميديا الالتزام بقدْر محدَّد من الهزل، فإذا وجد من الجمهور استجابة انطلق فتجاوز كل حدود يُسمح بها في الهزلية، وتقول كيدني إن مسرحية ترويض الشرسة تستعين بقدْر معيَّن من الهزل في رسم الشخصيات والمواقف بحيث تقترب من تقاليد تصوير الشخصيات الكاريكاتورية في أفلام الرسوم المتحركة، إذ يسقط أحدهم من ارتفاعٍ شاهقٍ أو يلتقط قنبلةً منفجرةً ثم ينهض فلا يصيبه سوء، ويستأنف السير ويواجه غير ذلك من مصاعب تظلُّ ظاهرية لأنها هزلية.

وتقول كيدني في دراسة أسبق (٢٠٠٦م) إن لنا أن ننظر إلى شخصيات المسرحية من هذه الزاوية؛ أيْ باعتبارها صورًا متحركة ذوات نفوس لا تتأثر بالأحداث المادية، ما دامت هذه الأحداث عاجزةً عن إحداث ضرر دائم، إذ إن كاترينا مثلًا تكابد الجوع والسهد، ولكنها تكابدهما مع زوجها الذي يؤكد لها دائمًا عمق حبه لها، فهما يشتركان في هذه المعاناة التي لا يكاد ينجو منها أيُّ فرد في حياته، فهي عابرةٌ ولا تغيِّر شيئًا في الجسم ولا في النفس، ومشاركة زوجها المحب لها تجعلها تشعر بأنها تشاركه في «لعبة» معيَّنة قد يكون ظاهرها الألم، ولكنه ألمٌ لا يكسر روحها، ما دام يمثل عنصرًا من عناصر «اللعبة»، ومن ثَم فإنه ألمٌ من النوع الذي يحرر الفتاة من رتابة الحياة الباهتة في بادوا، أي الحياة التي تتشابه فيها الأيام بلا أملٍ في خلاصٍ حقيقي، ويتيح لها خبرةً جديدةً مع زوجها بالترحال والتعامل مع أفراد لم تُتَح لها فرصة التعامل معهم من قبل، وبذلك تصبح رحلة زواجها رحلة اكتشاف الحقائق في ذاتها، لم تكُن تدري مداها أو أهميتها.

والوسيلة الرئيسية التي تتيح لكاترينا هذه المعرفة هي مواجهة نِدٍّ لها في التلاعب اللفظي الذي يتطلب اللماحية الفطرية والتدريب على المطارحة الفكرية التي تشحذ الذهن، وربما كانت كاترينا، كما تقول كيدني (٢٠٠٦م، ص٤٦) غير واعية في البداية بأن مشاركتها بتروشيو هذه اللعبة سوف تطلق طاقاتها الذهنية من عقالها، ومن ثَم تمكنها بالاستمتاع بالمبارزة الفكرية التي تتبادل فيها الفوز مع بتروشيو، فإذا كان قد أثبت أنه نِدٌّ لها في «المشاكسة» (أو الشراسة) على المستوى المادي السطحي باعتباره رجلًا له أملاك وخدم وسلطة اجتماعية، فقد أثبتت له أنها نِدٌّ له في نوع الحب الذي يمارسه بالألعاب التي تشير إليها كاترينا بوضوح في الفصل الرابع، أيْ إنها تدرك عشية عقد القِران أن زوجها مغرم بهذا التلاعب اللفظي الذي يقوم، كما ذكرت، على التطارح الفكري المرتبط بالتصنُّع أو بالتمثيل، (ومن ثَم بما قلت إنه من عناصر الميتامسرح)، وبدخول هذا العنصر نشعر أن «الجاذبية الجنسية» التي نَمَت بينهما في مشهد المطارحة قد أدَّت إلى جاذبيةٍ نفسيةٍ أدَّت بدورها إلى تحويل علاقتهما من منافسة إلى إعجاب متبادل، خصوصًا حين تتحول من الاعتراض على ألعابه الفكهة (في مشهد الشمس والقمر) إلى المشاركة فيها مشاركةً إبداعيةً مستقلة، فعندما يشير بتروشيو إلى فنشنتو الذي قابلاه مصادفةً باعتباره عذراء فاتنة، تُنشئ كاترينا أبياتًا من الشِّعر تتغزل فيها في جمال هذه العذراء الوهمية، وعندما يعترض بتروشير (في إطار اللعبة) ترتجل كاترينا أبياتًا أخرى تلغي ما ذكرته، وتدلُّ على استمتاعها بلعبة الادعاء أو التظاهر، وهي اللعبة الأساسية التي ذكرتُ أنها تمثل النطاق الدلالي الكبير لأحداث المسرحية، فكلٌّ منهما يعي بأنه يهزل، وأنه «يمثل»، وأداؤهما معًا يؤكد قوة «التمسرح» الكامنة في النصِّ (وسوف أعود إلى كل هذا فيما بعد).

قد يرى القارئ في كلام كيدني بعض التأويل، ولكن موقفها الأساسي سليم في نظري، وأعني به اعتبار المسرحية هزلية، أو كوميديا تستخدم أساليب الهزلية ببراعة، فما الهزلية؟ الهزلية مصطلح عربي وُضع في منتصف القرن العشرين تقريبًا، ترجمةً للمصطلح الأجنبي farce وإن كان بعض النقاد العرب يفضِّلون تعريب المصطلح الأجنبي، أيْ كتابته بحروف عربية، فبعضهم يكتبه «فارْسْ»، وبعضهم يخشى الاختلاط بالكلمة العربية المألوفة فيكتبها «فارْصْ» ضمانًا للاختلاف وجريًا على الخلط في الآونة الأخيرة بين الحرفين، إذ يكتب البعض «البرد القارص» بدلًا من «القارس»، ولكن مصطلح «الهزلية» أقرب إلى وصف هذا النوع المسرحي، وإن كانت عناصره تتداخل مع أنواع أخرى من الكوميديا. وإذَن فنحن حين نُعرِّف مصطلحًا مترجمًا لا نولي أهميةً أوليةً لمدى اقترابه أو

ابتعاده عن معنى المصطلح في اللغة المصدر إلَّا إذا كنا نقدِّمه للمرَّة الأولى، وأمَّا إن كان قد شاع وثبت معناه، فالعبرة هنا بالمعنى الشائع مهما يكُن بعيدًا عن معنى اللفظ في اللغة المصدر، فالهزلية ضربٌ من ضروب الكوميديا، والمصطلح الأخير معرب عن اللغات الأوروبية، ونحن نستخدمه جنبًا إلى جنبٍ مع الترجمة التي وضعها وأشاعها أستاذنا محمد مندور، وهي «ملهاة»، مثلما شاع استخدام التراجيديا جنبًا إلى جنبٍ مع الكلمة الأخرى التي أتى بها لها وهي «مأساة»، ولكننا حين نعرِّف الملهاة لا نلجأ إلى أيِّ دلالة تتصل باشتقاق الكلمة العربية، بل نعرِّفها من خلال المصطلح المقابل لها في اللغة الأجنبية التي أخذت منها، فتقول إنها مسرحية تنتهي نهايةً سعيدةً وتوحي بانتصار الحياة بعودة المياه إلى مجاريها أو الاحتفال بالحياة، ومهما يكُن حدبنا على استعمال مصطلحات عربية (مترجمة) فإننا نضطر إلى التعريب بمعنى استخدام اللفظ الأجنبي نفسه بحروف عربية حين نواجه نوعًا مختلطًا هو التراجيكوميدي، أو عندما نواجه أنواعًا مسرحيةً مستحدثةً مثل الكوميديا السوداء، وهلمَّ جرًّا.

ومشكلة مصطلح الهزلية، مثل الكثير من المصطلحات المترجمة، مشكلة صرفية محضة؛ أيْ إنها تقيد الناقد بهذا الشكل الصرفي الذي لا يستطيع الخروج عنه، فقد يجد من الصعب الإشارة إليه بأفعال مشتقة منه، أو أن يأتي منه بمصدرٍ ميميٍّ يماثل البناء الصرفي للمأساة والملهاة فيقول «مهزلة»! ونحن في حياتنا المسرحية نأتي بما يناسب الممارسة العملية، فإضفاء الطابع الهزلي على بعض عناصر الكوميديا نسميه «فرسكة»، والفعل «يفرسك»، مشتق من الصفة الإنجليزية farcical وهي — بالمناسبة — لا تُستخدم بهذا المعنى الدقيق نفسه في النقد الإنجليزي، وعلى أيَّة حال فما دمتُ عرَّفتُ ترويض الشرسة بأنها هزلية ساخرة، فلا بدَّ أن أقدِّم للقارئ مفهوم الهزلية الذي نعرفه، والذي تحدَّث عنه النقاد الذين ذكرتهم آنفًا من عام ١٩٦٦م إلى اليوم.

درجنا على أن الهزلية مسرحية تعتمد على الحركة الجسدية الصاخبة، والتهريج، والمهاوشات العالية النبرة، وضروب التحايل والخداع، والخلط والضجيج، والفكاهات المرتجلة، إلى آخر هذه المظاهر التي نألفها في بعض أنواع المسرح المصري المعاصر، وهي في مجملها هزلية (سواءٌ بمعنى هازلة أو ترمي إلى الإضحاك وحسب). وهذا كله، ولا شكَّ، موجود في ترويض الشرسة، ولكنه لم يُقنع جميع الدارسين والنقاد بأنه يكفي لوصف المسرحية بالهزلية، إذ يرى جانبٌ منهم أنها كوميديا تستعين بعناصر الهزل، ويرى جانبٌ آخر أنها في جوهرها هزلية تكتسي شكل الكوميديا، بل لقد أشرت إلى إخراج ماروفيتز

الذي أضاف لمسات تراجيدية أو جادة أو مأساوية إلى العرض حتى في إطار أحداث الكوميديا أو الهزلية، كما أشرت إلى مَن ينكرون الهزل تمامًا، ويسقطون على أحداث المسرحية رؤاهم الجادة — مهما كانت تتعارض مع ما نشهده على المسرح من العناصر الهزلية الصريحة — وينتهون إلى أحكام نقدية لا تبررها المسرحية. وأظن أننا بحاجة إلى أن نتجاوز المظاهر المذكورة وننظر في «روح الهزلية» باعتبارها نوعًا أدبيًّا يقوم على نظرةٍ معيَّنةٍ للناس والدنيا، فما المظاهر المادية للنوع الأدبي إلَّا تجسيد «لرؤية» خاصة، ولن أقول «فلسفة»، لأنها قد لا تصل إلى حدِّ الفلسفة كما نفهمها، وكما يعالجها المفكر المعاصر شبل الكومي في مداخله الفلسفية للأدب، وربما يكون من المفيد استخدام الوصف الذي يطلقه روبرت د. هايلمان على النوع الأدبي genre قائلًا إن أيَّ نوع أدبي يمثل منهجًا متعارفًا عليه للتعامل مع الواقع، وإن الأنواع الأدبية المختلفة تمثل عاداتٍ ذهنيةً مختلفةً، وتنمي القدرة على استقاء المتعة من الأساليب المختلفة لتمثيل الواقع، فمصطلح الرومانس (Romance)، على سبيل المثال، نوع يقوم على افتراض قدرة الإنسان على التغلب على العراقيل والأخطار الداهمة، خصوصًا ما يتمُّ منها بالجسامة، بذكاته وروحه أو حتى بحسن الحظ، وعلى العكس من ذلك نرى أن المذهب الطبيعي في الأدب («الطبيعة» naturalism) يقوم على تصور هزيمة الإنسان أمام القوى الخارجية، خصوصًا إذا كانت قوى جبارةً طاحنة، ثقيلة الوطأة كاتمة للأنفاس. وأمَّا العنصر الأساسي في الهزلية فهو قدرة الشخوص فيها على تحمُّل ما لا يتحمله الإنسان عادةً في «الحياة الطبيعية»، وهو ما عادت كيدني إلى ذكره بألفاظ مختلفة أوردتُها آنفًا، غير أن هايلمان ينسب هذه القدرة إلى افتقار شخوص الهزلية لبعض الحساسية الجسدية والعاطفية والذهنية والخلفية التي نعتبرها طبيعية.

ويضيف هايلمان قائلًا إن الإقبال الشديد على تذوق الهزلية، وشعبيتها الخارقة منذ آلاف السنين، يرجع إلى أن هذا النوع كان يتيح للناس التمتُّع برؤية شخوصٍ يتصرفون تصرُّفَ ذوي الطاقات المحدودة، وربما كنا جميعًا نستمتع برؤية ذلك في بعض الأحيان، أيْ إن الهزلية تتيح لنا أن نرى واقعًا يشبه الحياة الواقعية، وأن نشارك فيه، من دون أن نتحمل المسئوليات والأعباء التي تترتب في العادة على حدوثه، وربما أحسسنا أننا أفضل من الرجال والنساء المشاركين في حبكة المسرحية، وربما وجدنا في أفعالهم وأقوالهم تنفيسًا عن نوازعنا العدوانية المكبوتة آمنين، إذ يشيع في الهزلية التهجُّم اللفظي والجسدي. أيْ إننا نحب وتسهل علينا المشاركة في الهزلية إذ نتحاشى بذلك مواجهة التعقيد في طبيعتنا، ومن دون أن نتحمل أيَّة عواقب مادية أو معنوية، «فالهزلية مملكة لا ألم فيها ولا ضمير»

(ص٤٩)، بمعنى أنها تقدِّم لنا عطلةً تنجينا من عوارض ضعفنا وعواقبه وتكاليفه، فهي النقيض لجميع درامات الكوارث التي يواجه الإنسان فيها مصيرًا يشقُّ عليه احتماله، «وهي تحقق رغبتنا الملحة، وإن تكُن لا واعية، في تبسيط الحياة من خلال التخدير الانتقائي للشخص كله، ففي الهزلية يحتفظ الإنسان بطاقته كاملة دون أن يُصاب بأيِّ أذًى حقيقي» (المرجع نفسه).

وأنا ألخِّص هنا دراسة هايلمان لأنها تضع أُسسًا نفسيةً لتذوق الهزلية، وهي أُسسٌ تشترك فيها مع الكوميديا إلى حدٍّ كبير، ولن أعود إلى تفصيل ما قلته في كتابي فن الكوميديا المُشار إليه آنفًا، بل أنتقل إلى خصيصةٍ أشدَّ بروزًا في الهزلية عنها في الكوميديا، وهي خصيصة أفرد لها دارسو الكوميديا مساحةً تحليليةً أكبر مما نجده عند هايلمان، مثل بيتر ساكيو (١٩٨٤م) وماريان نوفي (١٩٨٤م)، ألا وهو افتقار الشخصيات في الكوميديا عمومًا وفي الهزلية خصوصًا إلى العمق، والتمييز هنا مُهم؛ لأن الكوميديا تتيح مساحةً لفهم الشخصيات أكبر مما تتيحه الهزلية، وإن كانت أبعد ما يكون عن التحليل الذي نجده في المأساة، ذلك أن الكوميديا والهزلية معًا لا يخاطبان المشاعر بقدْر ما يخاطبان العين والأذن، فالإنسان يضحك لأنه يدرك بذهنه ما تدلُّه عليه هاتان الحاستان من تناقضاتٍ، مثلًا، أو وجوه خللٍ تدري بها الشخوص أو لا تدري، ولكننا نجد أن الكوميديا قد تتيح لنا مشاهدة شخصيات صوَّرها المؤلِّف تصويرًا دقيقًا، بل وكشف عن نقائضها ونقائصها ظاهرًا وباطنًا، على عكس الهزلية، فقد يعاني بطل الكوميديا من عيبٍ معيَّنٍ في شخصيته، كالجهل بحقيقة ذاته (مثل أنجيلو في دقة بدقة، لشيكسبير. انظر الترجمة العربية ٢٠١٣م)، وقد يكون واعيًا بهذا العيب مثل لوشيو أو برنردين في المسرحية المُشار إليها، وقد يكون غير واعٍ به، ولكننا ندركه ونراه ونحسُّه (مثل فولستاف في زوجات مرحات، لشيكسبير أيضًا. انظر الترجمة العربية ٢٠٠٨م)، ولكن سواءٌ كان البطل واعيًا أو غير واعٍ فالمؤلِّف يتيح لنا أن نتأمل طبيعته حتى ولو لم يتأملها البطل بنفسه، وأمَّا في الهزلية فلا يُتاح لنا ذلك إلا في أضيق الحدود أو ربما لم يُتَح لنا قط. ومن عواقب ذلك، كما يقول أوليفر، أن سرعة الحدث في الهزلية أكبر منها في الكوميديا، وهي أكبر في الكوميديا منها في التراجيديا، وذلك طبقًا لدرجة التأمل والتفكير المطلوبة في المأساة، ما دمنا نغوص في نفوس الأبطال، ونشهد تنازع العوامل داخل النفس، على عكس الهزلية، وكذلك على عكس الكوميديا ولو إلى حدٍّ أقل.

انظر إلى تلاحق الأحداث في ترويض الشرسة؛ ما إن يدخل اللورد ويرى سلاي النائم بعد أن امتلأ جوفه بالجعة حتى يقرِّر أن يلهو به. مَن هذا اللورد؟ وما الذي أتى به إلى هذه الحانة الشعبية؟ وما علاقة صورة الموت التي يوحي بها إليه المخمور النائم بالتلاعب بهُويَّته؟ هذه أسئلة لا نملك لها إجابةً، لأننا ببساطة لا نطرحها. وما إن يظهر بابتيستا مع ابنتَيه ويعلن ضرورة زواج الكبرى قبل الصغرى حتى يتضافر خُطَّاب الصغرى للعثور على خاطبٍ للكبرى، وما إن يشاهد لوسنتو الابنة الصغرى بيانكا حتى يقرِّر أن يتزوجها ويضع على الفور خطةً للفوز بها، وما إن يصل بتروشيو حتى يقرِّر الزواج من كاترينا، قبل أن يراها، مؤيَّدًا من خُطَّابها الثلاثة! ويتعجل بتروشيو الانتهاء من مراسم الخِطبة والاتفاق مع والد الفتاة (بابتيستا) على المَهر، وبعد ذلك يُقنع كيت بالزواج منه ويحدِّد يوم الزفاف! ونتابع تلاحق الأحداث اللاهية في ألاعيب الخُطَّاب، وألاعيب بتروشيو يوم زفافه، ورحلته مع زوجته إلى منزله الريفي، ونظل ننتقل بين هذا المنزل، وبين منزل الوالد حتى النهاية. ويُظهر شيكسبير براعةً فائقةً في الحفاظ على السرعة (المصطلح الإنجليزي pace والعربي «الإيقاع» أيْ تيمبو tempo) من خلال عدم التعمق في رسم الشخوص، بل إن عدم التعمق هو الذي يملي هذه السرعة.

وعادةً ما تتضمن الهزلية مشاهد «ثانوية» تُعتبر استطراداتٍ أو طُرقًا فرعيةً لا يتوقف الحدث عندها، ولا يلتفت القارئ أو المُشاهد كثيرًا لها، وذلك على عكس ما نرى في الكوميديا أحيانًا وفي التراجيديا في كل الأحيان، فمقتل سينَّا الشاعر في مسرحية يوليوس قيصر لشيكسبير مشهد ثانوي، لا يصبُّ على المستوى الواقعي في الحبكة، ولكنه من المحال تجاهله، فهو مشهدٌ عبثيٌّ يسهم في تحديد نغمة الحدث، والنغمة، كما قلت، جزءٌ لا يتجزأ من النطاق الدلالي (register) للفعل المسرحي، والأبيات التي يقولها المهرِّج في الملك لير لشيكسبير عن انقلاب الأحوال في المملكة والمستقبل المدلهمِّ الذي ينتظرها، والتي تبدأ بالسطر المشهور «إذا مال كُهَّاننا ذات يوم إلى اللفظ دون معاني الكلام ...» يصعب حذفها لأنها تمثل تعليقًا ساخرًا على الحدث المسرحي الرئيسي، وقِس على ذلك شتَّى الاستطرادات في مسرحيات شيكسيير التراجيدية والكوميدية، وأمَّا هنا فنحن نجد في مطلع الفصل الثاني مشهد قرع الباب، بين بتروشيو وجروميو خادمه، وهو مشهد لا يتوقف القارئ عنده ولا يجتذب اهتمام المُشاهد، وقد يحذفه المُخرج لأنه لا يصبُّ في الحبكة الرئيسية ولا في الحبكات الثانوية، فهو مشهد تلاعب بالألفاظ يرمي إلى إثارة الضحك، وإن لم يكُن قادرًا على ذلك الآن، كما يقول برنارد شو، والسطور المائة الأولى من (٤ / ١) تتكون من

حوارٍ هازلٍ بين جروميو خادم بتروشيو وكيرتيس، أحد خدم المنزل الريفي، عن تفاصيل الاستعداد لوصول الزوجين، ولا يتضمن ما يمكن أن يسهم في الحبكة إلا السطور العشرة الأخيرة التي يحكي جروميو فيها تفاصيل الرحلة، وهذا الحوار الذي وصفته بأنه هازل يفتقر إلى ما يدفع القارئ أو المُشاهد المعاصر إلى الضحك، ويقول النقاد إن وظيفة أمثال تلك المَشاهد «تقديم فرصة للمُشاهد لالتقاط الأنفاس»؛ أيْ لإبطاء الحركة المسرحية قليلًا، مثل المشهد (٣ / ٤) حيث يدور الجدل الهزلي بين بتروشيو والحائك والخردواتي، وحيث ننسى وجود كيت لمدَّة ستين سطرًا، فكل شيء هنا يدور على المستوى السطحي ويقتصر على اللغة، فالمشهد يقدِّم تسليةً لا شك، وهو يمتعنا بتأمل الدور الذي يلعبه بتروشيو، ولكن العمق مفقود، وقِس على ذلك المشهد الذي أعتبره خير ما يمثل الهزلية، وهو مشهد اللقاء بين فنشنتو الحقيقي والد لوسنتو وبين التاجر الذي يزعم أنه فنشنتو، فنحن لا نجد مناقشةً منطقيةً ولا احتكامًا إلى العقل، بل إحساسًا بالغضب والإحباط يؤدِّي إلى الهرج والمرج، والتُّهم المتبادلة بالتحايل والخداع والشتائم وما إلى ذلك بسبيل، وهو ما أعرفه خير المعرفة في المسرح المصري، ويقول الباحثون إنه من الأساليب الثابتة والمعتمدة في كل هزلية منذ بلاوتوس إلى يومنا هذا.

وتتميز الهزلية أيضًا بتكرار أنساقٍ سلوكيةٍ معيَّنة، تتفق في خطوطها العامة، وهذا التكرار مقصود لذاته ويؤكد صفة الصنعة، بل و«التصنُّع» أحيانًا، فإن خُطَّاب الفتاتَين كيت وبيانكا، وإن اختلفت دوافعهم على طلب الزواج، «يتفاهمون» أولًا مع والدهما قبل محاولة اكتساب ودِّ الفتاتَين، خلافًا لما نجده في كوميديا الحب الرومانسية، ثم نجد أن هورتنسو وترانيو (الذي يتظاهر بأنه لوسنتو) يشتركان في إعلان نبذهما معًا لحب بيانكا كأنما يشكلان جوقة تقول كلامًا واحدًا، وفي المشهد الأخير تشترك بيانكا مع الأرملة في أسلوب الردِّ على طلب زوجيهما بالحضور، وفي هذا المشهد نفسه نجد أدلةً على ما يسميه بعض النقاد «تلاعبًا» بالشخصية في سبيل التناظر البنائي، إذ يريد شيكسبير أن يقدِّم عكسًا مزدوجًا للأدوار في النهاية، أيْ أن يقدِّم تناظرًا للحركة في الاتجاه العكسي، بمعنى أنه ما دامت كاترينا قد نمَت أو تطورت، ولو ظاهريًّا، فتخلَّت عن صورة «الشرسة»، فلا بد أن تنمو بيانكا وتتطور باعتبارها النظير العكسي، فتكتسب صورة «الشرسة» بعد الزواج مباشرة، وهو ما لا يتفق (وفق منطق الكوميديا) مع صورتها التي بُنيت على امتداد أحداث المسرحية، فهل كان سلوكها السابق كله متصنعًا؟ أيْ هل كانت تلعب هي الأخرى دورًا خاصًّا بها مثل الأدوار التي يلعبها مَن حولها من الرجال (والنساء)؟ إن ثباتها

ورباطة جأشها وتحديها لزوجها يفاجئنا في هذا المشهد الأخير، خصوصًا حين تنضم إليها الأرملة، فأمثال هذا «التحول» الشديد لا نعتاده في الكوميديا (وقطعًا في التراجيديا)، فهو من خصائص الهزلية وتلاعبها، كما يقول بريان موريس (Morris)، بالشخصية في سبيل الأشكال البنائية.

ويقتضي إيضاح ذلك التمييز بين المصطلحين اللذَين نترجمهما إلى العربية بكلمة واحدة هي «الشخصية»، وهما character وpersonality؛ أمَّا الأول فهو الذي نستخدمه في النقد الأدبي بمعنًى خاصٍّ يشير إلى الخصيصة الخلقية الرئيسية لفرد من الأفراد، أو الصورة التي يرسمها المؤلِّف لهذا الفرد، في عمل أدبي معيَّن، ويقابل في الدراما مصطلح *persona* الذي نترجمه بالقناع المسرحي، والأقنعة المسرحية هي *Dramatis Personae* وعادةً ما نجد هذه العبارة على رأس قائمة «شخصيات المسرحية»، أو أسماء مَن يلعب الممثلون أدوارهم، وكان آباؤنا في مطلع القرن العشرين يترجمون المصطلح بتعبيرٍ غريب، وإن كانت له دلالته، وهو «أخلاق الرواية»، وذلك قبل أن تتحول ترجمة play من «اللعبة» والرواية إلى المسرحية، وقبل اختلاف معنى الأخلاق، ومفاد هذا أننا قد نجد في المسرحية لكل شخصٍ طابعًا خاصًّا يميزه عن غيره بحيث يتفرد به في داخل العمل المسرحي فقط، فالإرشادات المسرحية مثلًا في ترويض الشرسة تقول إن جريميو «هرم أبله» والكلمة الإنجليزية لهذا الوصف هي pantaloon فقط، أيْ إن المؤلِّف يختصُّ هذا الشخص بصفة إنسانية معيَّنة تميزه عن سواه، وقِس على ذلك أيَّة أوصاف أخرى ترِد للشخصيات. والمعنى المراد إذَن يختلف عن معنى personality الكلمة التي تعني العناصر النفسية والذهنية والخلقية التي تمثل ذات الإنسان، و«الذات» في الكتابة العلمية الحديثة يُشار إليها بلفظ subject (وهو ما تنكر وجوده النظرية الأدبية الحديثة إلى حدٍّ بعيد)، وتمثل «هُويَّته» أيضًا؛ أيْ identity، أيْ مَن «هو» أو مَن «هي»، فالكلمة ذات بناء صرفي يوحي بالمصدر الصناعي، ويقترب من مصدر صناعي آخر هو «ماهية». وأمَّا في اللغة الإنجليزية العادية فإنك إن وصفت شخصًا بالصفة الأولى فربما كنت تعني الأخلاق، كقولك a man of good character ويتغير المعنى بتغيُّر الصفات، فإن جاءت الكلمة دون صفات كقولك He is quite a character كنت تعني أنه غريب وفريد، وأمَّا إذا وصفته بالكلمة الأخرى فإنك تشير إلى تماسك العناصر المذكورة وصلابة تكوينه (إلَّا إذا أرفقت بالكلمة صفات مضادة)، بل إن الكلمة الأخيرة كثيرًا ما ينصرف معناها إلى السلوك الاجتماعي والأخلاق. وقد سبق لي في غير هذا المكان أن ذكرت الهجوم على بعض النقاد الذين يعاملون

القناع المسرحي (*persona* = character) معاملة الشخصية (personality) خصوصًا في المأساوات؛ فيعاملون هاملت أو عطيل أو سواهما باعتبارهم شخوصًا بالمعنى الأخير، بل وباعتبارهم أشخاصًا حقيقيين لهم، أو كان لهم، وجود تاريخي، وهو ما يفعله برادلي في تناول مأساوات شيكسبير، وما انتقده ليفيز وعابه عليه. وإغراء تحويل القناع المسرحي إلى شخصية أو شخص بالمعنى الأخير إغراء قائم دومًا، فالناقد قارئ يستكمل ما يقوله المؤلِّف، على لسان البطل أو على ألسنة الشخصيات الأخرى، بما يمليه «المنطق السليم»، بحيث يملأ أيَّة فراغات في رسم المؤلِّف للشخصية، ولذلك فإن هايلمان يقول إن الهزلية تضحي بالشخصية بالمعنى الأخير أيْ personality في سبيل الحبكة المسرحية، بمعنى أنها تقلُّ عن الكوميديا (وعن التراجيديا طبعًا) في إبراز شخصياتٍ تقترب من نظائرها في الحياة اليومية. ومثلها يرِد وصف جريميو بأنه هرِم أبله في الإرشادات المسرحية، يُقال لنا إن كاترينا فتاة شرسة وحسب. ولقد سبق لي أن ناقشت معنى الشراسة وفق ما تقوله المسرحية ووفق معنى الكلمة في اللغة والأدب حتى عصر شيكسبير، ولكن النصَّ لا يزيدنا إحاطةً بسائر خصائص شخصيتها، وكما ذكرت بشأن اللورد (في المدخل) يذهب القراء ومُشاهدو المسرح مذاهب شتَّى في تفسير «شراسة» كيت، فالناقدة هودجدون تقول، (٢٠١٠م) (ص٧٠)، إنها شراسة «صوتية»، ولدينا في المسرحية ما يؤكد ذلك إلى حدٍّ كبير، ولكن كاترينا تقيد يدَي أختها بيانكا، وتضرب بتروشيو في مشهد التطارح اللفظي / الغرامي، وتضرب جروميو الذي يرفض تقديم الطعام لها، ولكنها تتدخل لتنقذ جروميو حين يضربه بتروشيو أثناء الرحلة! وهي تشترك مع غيرها (خصوصًا بتروشيو) في استخدام الشتائم والسباب، ولكن هذه الشتائم لا تُغضب أحدًا، ولا يبدو أن أحدًا يبدي تضرره من الشتم أو الضرب، فبتروشيو يضرب جروميو، وجروميو يضرب كيرتيس، وفنشنتو يضرب بيونديلو، ولكن التوافق يسود ولا تبقى أيَّة مرارة في النفس من الشتائم أو الضرب، بل إن الهزلية لا تكترث بطبيعتها بالآثار الناجمة عن خداع الناس بعضهم بعضًا أو إيذائهم بصورٍ أخرى.

ولنعُد إلى المدخل؛ إن اللورد يمارس خدعةً مُحكمةً على السمكري المسكين، ويشارك اللورد الخدَم والأتباع، ولا يخطر لأحدهم ما يمكن أن يترتب على ذلك من آثار نفسية سيئة عند الصعلوك سلاي، تُرى ماذا يكون إحساسه عندما يكتشف أنه خُدع وغُرر به، وأنه كان مصدر تفكهٍ (من أجل التفكه وحسب)، وأنه كان ضحية لعبة قاسية؟ لا توجد إجابةٌ لهذا السؤال لأنه لم يُطرح قط. وإذا قِيل إن مَن يُشتَمون لا يتأثرون

فيما يبدو، أو يتأثرون ولكنهم لا يبدون تأثرهم، إمَّا لأنهم اعتادوا هذه المعاملة وإمَّا لأن أوضاعهم الاجتماعية المتدنية تمنعهم من إظهار تأثرهم، كان الردُّ أن كاترينا نفسها بنت الحسب والنسب تتلقى الشتائم التي لا يخجل الآخرون من توجيهها إليها دون أن تتأثر، فيما يبدو، ومشهد التطارح اللفظي بين بتروشيو وبينها، وهو المشهد الذي نفترض أنه شهد بزوغ علاقتهما الغرامية، حافل بالشتائم المتبادلة بين البطلين، من دون أن يغضب أحدهما. وعندما تكسر كيت العود (الآلة الموسيقية التي أتى بها هورتنسو متنكرًا في زيِّ ليسيو أستاذ الموسيقى) ليعلِّمها العزف عليه، أقول عندما تكسر كاترينا العود على رأسه فإنه يشعر بالخوف وفقًا لمنطق الهزلية، ولكنه لا يبدي حزنًا حقيقيًّا على فقدان آلته الحبيبة، مثلما نتوقع من أيِّ رجل في عالَمٍ خارج الهزلية، وأنا أذكر الموقف المشابه في فيلم يحيا الحب عندما حطمت ليلى مراد عود محمد عبد الوهاب وكيف انزعجتُ أنا شخصيًّا كأنما حطمت الفتاة عودي، وأذكر كيف أدَّى ذلك إلى غناء عبد الوهاب أغنيةً شجيةً كتبها أحمد رامي «الظلم ده كان ليه»، على الرغم من أنه كان عودًا رخيصًا، وكنا نصفه بأنه «خشَّابي» مثل أول عود أشتريه! وأمَّا الشتائم التي أشرت إلى أنها لا تؤذي أحدًا فإنها تتحول في هذه المسرحية إلى فنٍّ لغويٍّ جذاب، يشبه ما وصفته في فن الكوميديا (١٩٨٠م) بأنه «فن الردح»، وسوف أناقش الجانب اللغوي في الحواشي الملحقة بالترجمة، وأكتفي بأن أقول إن منطق الهزلية يمنح الأشخاص دروعًا معنويةً تجعلهم يصمُّون آذانهم عن الشتائم أو لا يسمحون لما تسمعه آذانهم أن يصل إلى قلوبهم، كأنما هي طلقات فارغة («فشنك») مثل التي تسمعها في أفلام الريحاني، إذ إن تحية كاريوكا تقول للبطل «يا أبيح يا بارد يا قليل الأدب» في فيلم لعبة الست ولا يردُّ عليها «حسن»، وفي فيلم أبو حلموس يقول عباس فارس لنجيب الريحاني («شحاته أفندي») «انت غلباوي، أنت أبيح، أنت جزمة قديمة ... إلخ.» وهكذا فذاك منطق الهزلية، ولا يذكر مَن شهد عقد قِران بتروشيو على كاترينا أن أيًّا من الكاهن أو الشماس أبدى أيَّة ردود أفعال. وهذا ما يستشهد به مويسان (Moisan) تأكيدًا لزعمه أن شخصيات الهزلية تشبه الدُّمى، وينبغي ألَّا نتوقع منها ردود أفعال مثل ردود أفعال شخصيات الكوميديا الحقة مثلًا (ص١٦). وهو يستند في هذا لا إلى نماذج التفاعل اللفظي والجسدي التي ذكرتها، بل يقول إن الحدث الرئيسي نفسه لا يمكن أن يحدُث بهذه السرعة إلا في هزلية، فترويض أنثى الصقر أمرٌ معتاد ولا ينكره أحد، ولكنه يستغرق وقتًا طويلًا، وأمَّا ترويض الشرسة فهو يجعل كاترينا تكتسب طباعًا أخرى بسبب «إنجاز» الترويض بسرعة خارقة، كأنها هي آلة عدَّلها صاحبها في يوم أو بعض يوم (ص١٧).

ولكن هذه الصورة ناقصة؛ إذ إنني طلبًا للوضوح لخَّصت ما أورده النقاد من ظواهر نوعية خاصة بالهزلية، وأمَّا الإنصاف فيقتضي استكمال الصورة بملامح الكوميديا الواضحة في المسرحية مهما بلغت فيها عناصر الهزلية الساخرة، ولقد سبق أن احترزت في التعاريف التي أوردتها بأن جعلت الهزلية صورةً خاصةً من صور الكوميديا، وأرجو ألَّا يكون تركيزي على مظاهر الاختلاف بينهما قد أوحى بأنهما «متنافيتان» (mutually exclusive)؛ أيْ لا يجتمعان، فالعكس هو الصحيح، وواقع المسرح المصري يشهد بأن أهل المسرح لدينا يخلطون على الدوام بين النوعين، وما أكثر ما سمعت المُخرج ينبِّه ممثلًا أو أكثر إلى تحاشي هذا الخلط، وعبارة «مش عايز فرسكة!» عبارة تتكرر ولا يصغي إليها أحد.

واستكمال الصورة المُشار إليه يقتضي النظر في مدى ما تتمتع به الشخصيات الرئيسية من الصفات النفسية التي نعتبرها «طبيعية»، وعلى رأسها المشاعر والقدرة على التفاعل بالوجوه المتعارف عليها مع الغير، وإثبات الذكاء الكفيل بتحقيق النجاح آخر الأمر. ويحقق شيكسبير هذا في بطلَيه بتروشيو وكاترينا، بأن يجعل بتروشيو في مشهد التطارح اللفظي والفكري يعبِّر عن حبه بأسلوب «الهزلية»، بمعنى أنه يبدي إعجابه بكاترينا ورغبته في «وصالها» — وهي مشاعر بشرية لا شكَّ فيها — بأسلوب فظاظة مصطنع، وعندما تتدلل كاترينا وتهدِّده بالرحيل يمنعها «جسديًّا» في لحظةٍ استغلها المُخرجون في إظهار تجاوبها مع عاطفته، إذ إن فظاظته الهزلية لا تخفي صدق هذه العاطفة، فهو يقسم أن لن يتزوجها أحدٌ غيره، ويؤكد لها أنهما أصبحا حبيبين أتمَّا مراسيم الخِطبة الرسمية (الموازية للزواج، وانظر تفاصيل ذلك في مقدمتي لترجمة دقة بدقة، القاهرة ٢٠١٣م)، وعندما يأتي والدها مع جريميو وترانيو (المتنكر في زيِّ لوسنتو) يؤكد بتروشيو للجميع أنه قد اتفق مع كيت على كل شيء، وأنها لا تبدي الشراسة إلَّا لتحقيق غاية معيَّنة وأمام الناس وحسب، ثم ينسج بخياله صورة عناقها له وكيف أقسمت على الإخلاص في حبها إياه، ويرى الجميع في صمتها رضًا عن خاطبها، وإعرابًا عن صدق ما يزعمه، ويجد والدها نفسه مضطرًّا إلى إعلان موافقته على الزواج وإمضاء العهد بالمصافحة وفي وجود شهود، وهكذا يستغل شيكسبير تقاليد السرعة في الهزلية لإخفاء عاطفة الحبيبين التي بُنيت من قبلُ أيضًا بأسلوب الهزلية.

وأمَّا كاترينا فإنها تسمح لمشاعرها بالظهور، على الرغم مما يصدُر عن لسانها من ألفاظ «فظة»، وعندما يتأخر وصول بتروشيو يوم الزفاف تشعر بحزنٍ عميق؛ لأن

الصورة التي رسمها لها بتروشيو لم تتحقق، وإن كانت تُرجع سبب غضبها إلى موقفها أمام الناس، ويشاركها والدها الحزن، ويبدي تعاطفًا حقيقيًّا لم نشهده منه قبل تلك اللحظة، وتتكرر لحظة المواجهة من جديد بعد عقد القِران وقرار بتروشيو الرحيل على الفور من دون حضور المأدبة، وعندما يواجه معارضة من الجميع إذا به يستغل تقاليد الهزلية في إظهار حبه لزوجته، واستعداده للكفاح في سبيل حفاظه عليها، فتتغير نبرته بعد السطر (٣ / ٢ / ٢٣٠) من المواجهة الفظة إلى التهديد الذي يعبِّر بعذوبة أنغامه عمَّا يكنُّه من حبٍّ لها، ولو في إطار الهزلية:

إنَّها لي كل شَيءٍ. ها هِيَ الآنَ بمرْأًى منكُمْ،
فليحاولْ مَن لديه جُرأة أنْ يَلْمسَها،
سوف أشكُو للقضاء أو أصدُّ عَنوةً أعْتَى الرجالْ،
إنْ أعاقوا مَسلَكي في بادوا! يا جروميو سُلَّ سيفَكْ!
قد أحاطتنا اللصوصْ! هُبَّ كي تنقذ مولاتكْ!
أَظهِر الآن الرُّجولة! لا تَخافي يا فتاتي الفاتنة!
لن يَمسُّوكِ أيا كيتُ بسوءْ؛
فأنا أحميكِ حتى لو تكُنْ منهم أُلوفٌ وأُلوفْ.

(٣ / ٢ / ٢٣٣–٢٤٠)

أيْ إن بتروشيو يمثل هنا دورًا مرسومًا بدقة وفق تقاليد الهزلية، ويعمد إلى «التمسرح» الذي يشدُّ انتباه الناظرين ويعقد ألسنتهم، الأمر الذي يعقد لسان كاترينا أيضًا ويجعلها تتأمل ما يحدُث في صمت كأنها سُلبت إرادتها، وعندما يخرج بتروشيو محتضنًا زوجته هذه المرَّة، نحسُّ بأن الجاذبية المتبادلة قد فعلت فعلها، وإن كان موقفها كله يقوم على الدهشة بعد أن فوجئت بما قاله بتروشيو، وهي دهشة لا تخلو من إعجابٍ دفينٍ لا تملك له دفعًا. وعندما يصلان إلى منزله الريفي، يواصل بتروشيو هذا «التمسرح»، متظاهرًا برفض تناول الطعام الذي أُسيء طهوُه، مؤكدًا في غضون رفضه الطعام أنهما يشتركان معًا في الطبع (الصفراوي) وأنه «يزيد في الدم الصفراء حتى يورث الغضب!»

والخير أنْ نصوم ليلةً معًا،
ما دام طبعُنا أنا وأنتِ صَفْراويًّا،

لا أنْ نذوق ذلك اللحم الذي طال شواؤُهْ.
لتصبري ففي غدٍ سنُصلِح الأحوالْ،
ولتصحبيني في الصِّيام هذه الليلة،
هيَّا معي أُريكِ غرفة الزفافْ.

(٤ / ١ / ١٦١–١٦٣، ١٦٥–١٦٧)

ونحن هنا ننتقل من جوِّ الهزلية إلى جوِّ الكوميديا حيث يقترب الزوجان من بعضهما البعض دون أن يدرك أيٌّ منها إدراكًا كاملًا حقيقة ما يحدُث، فبتروشيو يتصور أنه يروض أنثى الصقر، وكاترينا «تجلس ذاهلةً مثل مَن استيقظ من حلم»، والمفارقة هي وجود صورة الصيد نفسها التي شهدناها في «المدخل» الذي يرسم حدود المسرحية الإطارية، فالمدرب يدرب أنثى الصقر على أن تقتنص الفرائس له، ويقيم علاقةً وثيقةً حتى يضمن انتماءها إليه وتعلُّقها به، وما عسى أنثى الصفر هذه (كاترينا) أن تصيد؟ إنها لا تستطيع إدراك الموقف إدراكًا كاملًا، فلقد استيقظت من وهم شراستها على حقيقةٍ أخرى تبين عدم جدوى الشراسة، وكيف تقبل شراسة بتروشيو الظاهرة؟ وعندما تشكو الجوع إلى الخادم يأتيها زوجها بالطعام كأنما ليؤكد اقترابهما من بعضهما البعض، ثم يرسم صورةً جميلةً للاحتفال الذي سوف يقيمانه في منزل والدها، ويسرف في امتداح المظاهر التي يتوقعانها هناك، وخصوصًا ما يتعلق بالملبس والزينة، تمهيدًا لتحطيم هذه الصورة في مشهد الحائك والخردواتي، ثم ينتهي بتمثيل دور آخر، هو دور الزاهد في متاع الدنيا الزائل، والذي يقدِّر قيمة غنى النفس لا غنى الملبس. وكشأنه يلجأ إلى النَّظم «المصنوع» في أداء هذا الدور الجديد، ملقيًا بالأفكار الشائعة عن غنى العقل وغنى اليد، كأنها هي حِكمٌ ومواعظ، والأبيات قائمة على الطباق المعنوي واللفظي، ولكن رحيلهما إلى منزل والدها يتأجل بسبب إصراره الهزلي على أن الساعة السابعة، ومحاولتها تصحيح الوقت إلى الثانية، إذ يصرُّ على صحة تقديره للوقت، ثم يرجو الجميع أن يتركوهما وحدهما.

وقبل أن يخرج الجميع يسخر هورتنسو من الجدل حول الساعة فيواجه الجمهور قائلًا:

إنَّ هذا العاشق المغوار يبغي أنْ تطيع الشمسُ أمْرَهْ!

(٤ / ٣ / ١٩٥)

وهذه السخرية تنتمي للكوميديا بقدْر ما تنتمي للهزلية، إذ ترتبط من زاوية النسيج بصورة الشمس التي تعود إلينا أثناء رحلة بتروشيو وكاترينا إلى منزل والدها في (٥ / ٤)، وعندها تأتي اللحظة التي يقول النقاد إنها تمثل الذروة، وأنا أرى أنها تسبق الذروة الحقيقية، فهي ذروة في حدود الهزلية، وانظر معي إلى الحوار التالي:

بتروشيو: أقول إنَّه القمرْ.
كاترينا: لا شكَّ عندي أنه القمرْ.
بتروشيو: إذَن فأنتِ كاذبة ... فإنَّما هي الشمس المباركة.
كاترينا:

تبارك الله القدير إنَّها الشمس المباركة.
لكنَّها ليست بشمسٍ إنْ نَفَيْتَ ذلكْ.
بل إنَّ أوْجُهَ القمرْ ... لا تهتدي إلَّا برأيكْ.
أَطلقْ على الأشياء ما تهْوَى من الأسماء تَصدُقْ!

(٤ / ٣ / ١٩٥)

وما يقصده النقاد (بلا استثناء تقريبًا) أن كاترينا هنا قد قررت مسايرته وحسب، من دون أن ترى في ذلك غير وسيلةٍ عمليةٍ لتجنب الخلاف على ما لا يجدي، أيْ إن كاترينا تفعل هذا من غير اقتناع باعتباره سلوكًا نفعيًّا محضًا، وهذا ما يتصوره بتروشيو، أمَّا اللقاء التالي مع فنشنتو فيقول لنا غير ذلك، وفق معظم أساليب الإخراج الحديثة التي اعتمدتُ عليها في هذا التفسير؛ إن بتروشيو حين يرى فنشنتو قادمًا يوجه الكلام إليه قائلًا:

بتروشيو:

عِمِي صباحًا يا فَتاتي الرقيقة! أنَّى عساكِ ذاهبة؟
والآنَ قُولي كِيتُ يا حبيبتي وأصدقيني القولَ هلْ
رأيتِ قبل الآن من كرائم النساء مَن تفُوقُها نُضرة؟
وفوق خدِّها الصراع دائرٌ بين البياض والحُمرة؟
وهل تألقَتْ في صفحةِ السماءِ من نجوم الحُسْن نجمتانْ
مثل عينيها اللَّتَين زانتا مُحيَّاها السَّماوي؟

(٤ / ٥ / ٢٨–٣٣)

إن هذه الأسئلة الإنكارية المتوالية ليست مجرَّد امتحانٍ لمدى استعداد كيت لمسايرة زوجها، بل إن فيها نبرة مضمرة تقول: «هيا يا كيت نلعب!» ويحاول بتروشيو فيها إثبات قدرته على البيان وتلوين الواقع بخياله، وإن يكُن في الواقع يسخر من شعر الغزل التقليدي الذي شاعت فيه الصور الشعرية المألوفة، وهنا تبرز لنا كيت «الشخصية» التي تريد أن تجاري زوجها فيما يفعله وأن تتفوق عليه في هذه السخرية، وما كان أيسر أن توافقه وحسب لو كان الهدف إثبات طاعتها! وكان يمكنها أن تقول مثلًا (من البحر الشعري نفسه) «صدقت إنها لغادة جميلة حسناء!» ولكن كاترينا التي تتمتع بالاستقلال تنشئ أبياتًا من الشعر الموزون، من بحر آخر، ويتضمن صورًا مشابهة لصور بتروشيو، ولإلماحه أثناء مطارحتهما اللفظية/الغرامية إلى أن يطلب الدفء «في فِراشها»، باعتبار ذلك جزءًا من «اللعبة الزوجية» التي يلعبانها، قائلة:

كاترينا:

فيا بُرعمًا في زهرةٍ ما تفتحتْ
على غُصنها عذراءُ فذٌّ جمالُها.
فما غايةُ التَّرحالِ؟ أين مُقامها؟
وما أسعدَ الآباءَ إذ رُزقَا بمَن
تتيهُ بحُسْنٍ يزدهي بدلالها.
وأكثرُ سعْدًا مَن تبسَّم طالِعُهْ
فأضحى رفيقًا هانئًا لِفراشها.

(٤ / ٥ / ٣٧–٤٢)

وهنا يشعر بتروشيو بالتحدي لطاقته البيانية التي لم يتوقف عن استعراضها على امتداد المسرحية، فيردُّ على كيت بشعرٍ من بحرٍ آخر منكِرًا ما تقوله، فإذا بكاترين الجديدة أو الحقيقية تردُّ من جديد عليه، ومن بحرٍ آخر أيضًا حتى يكاد بتروشيو يشعر أنه أُفحم فيعود إلى حدث المسرحية الرئيسي، ولنتأمل كيف استطاعت كيت أن تثبت وجودها بأبياتٍ أخرى من الشعر الموزون المقفى:

كاترينا:

اصفحْ أبانا الشَّيخ عن عيني إذا انحرفَتْ فضلَّتْ
من بَعد أن عَشِيَتْ بضوْء الشمسِ ثُمَّ اختلطتْ

فيها الرُّؤى فتخيَّلتْ كل الذي تلقاهُ أخضرْ
الآن أدركُ أنك الشَّيخ المُبجَّل والموقَّرْ
أرجوكَ فاعفُ عن اختلاطٍ في الرُّؤَى إنْ كنتَ تغفرْ.

(٤ / ٥ / ٤٦–٥٠)

إننا نواجه هنا زوجين يعربان عن العاطفة التي تربطهما بالأسلوب المبتكر لهذه الهزلية، فهو أسلوب مباراة في استخدام الخيال واللماحية، وعلى الرغم من أن القالب ينتمي عمومًا للهزلية فإن وجود المشاعر التي نستشعرها في هذه اللعبة الزوجية يضمن اقترابها من الكوميديا التي لا تعامل الشخصيات معاملة الدُّمى التي تفتقر إلى الروح الحية، وقِس على ذلك ما نلمحه من مشاعر إنسانية لدى ترانيو الخادم الذي تقمَّص شخصية سيده لوسنتو، وخلال تظاهره بأنه من خُطَّاب بيانكا وجد نفسه ميالًا إليها، إن لم نقُل عاشقًا لها، وهي لمسة نحسُّها في مسار الحدث وإن لم يعترف بها إلَّا في النهاية، وما نلمحه أيضًا من مشاعر إنسانية لدى بابتيستا، والد الفتاتَين، وهو ما يضيف أبعادًا كوميدية «عالية» أو «رفيعة» بتعبير سيلفان بارنيت (Barnet) إلى مسرحية تنتمي في صلبها إلى نوع الهزلية الساخرة، وسوف يزداد وضوح هذا عندما أتطرق في هذه المقدمة إلى البناء والنسيج والأسلوب، ولكن «المصادر» التي أشرت إليها إشاراتٍ عابرةً في سياق هذا التحليل تتطلب وقفةً خاصة.

(٤) المصادر

سبق لي أن أشرت في مقدمة سابقة إلى العوار المنهجي الذي يشوب نظرتنا إلى ما نسميه «المصادر» (انظر مقدمة «دقة بدقة»، القاهرة ٢٠١٣م، ص٢٨–٢٩)، فاقتفاء «مصدر» فكرة أو صورة فيما يشبهها أو ما يوحي بها في عمل أدبي سابق يوحي بأن العمل الحالي قد تأثر بها، أو استعارها، أو أعاد تشكيلها، بحيث نحرمه أصالة الابتكار وننسب الفضل كله أو معظمه للمصدر، والأخطر من ذلك أن نتصور أننا لن نفهم العمل الأدبي الحالي حقَّ الفهم إلا بالرجوع إلى المصدر، وهذا خطل أيُّ خطلٍ في الرأي.

ومن الأخطار المترتبة على هذا الخطأ أن يتصور الدارس أن المصادر لا بدَّ أن تكون أعمالًا أدبية أو نصوصًا مكتوبة يمكن الرجوع إليها للبحث عن مَنشأ صورة أو فكرة، خصوصًا حين تكون هذه الأعمال قريبة الصلة (ولو ظاهريًّا وحسب) بالعمل الأدبي الذي

نحن بصدده. فإذا تكاثرت هذه الأعمال أو النصوص أمامنا، فسوف نجهد أذهاننا في الفصل في العمل الذي نرجِّح أن يكون «مصدر» العمل الأدبي الحالي، فما أكثر الحكايات الأدبية والفولكلورية التي تتناول ترويض زوج لزوجة ناشز، كما يقول بريان موريس، مضيفًا:

> إن شيكسبير قد اختار هذا الموضوع لمهاته أساسًا لأنه كان، على وجه الدقة، موضوعًا شعبيًّا محببًا إلى القلوب، وكان مرجع شعبيته وحب الناس أنه ذو جاذبية دائمة لنوازع العدوان والتنافس والتعصب عند الرجال والنساء، فهو يمثل مرآة لصورة الحياة المنزلية، وهو العمل الذي يمكنه زعزعة اطمئنان أفراد الجمهور، إذا أُجيدَ تقديمه على المسرح، وأمَّا المصادر الحقيقية لمسرحية ترويض الشرسة فمنشؤها خبرة شيكسبير الشخصية في مقاطعة «وريكشير»، وخبرته بمنازل البلدة في لندن التي أصبحت مدينةً تجارية، وبالحانات والشوارع، وبشتَّى أنواع النساء وأحوالهن، وضروب توقعاتهن، وأشكال إحباطهن، وانتصاراتهن وهزائمهن. (ص٦٩).

فإذا ترجمنا ما يقوله إلى لغة عصرنا التي تغيرت في السنوات التي انقضت منذ كتابته هذا الكلام عام ١٩٨٢م، قلنا إنه يرى أن المقصود بالمصادر ما نعنيه اليوم بالثقافة السائدة في العصر الذي كُتبت فيه المسرحية؛ ما مدى ارتباطها بخطاب النخبة وخطاب العامة آنذاك، وما مدى علاقتها بالعادات الاجتماعية وأساليب الرؤية والكلام في مطلع الحقبة الحديثة؟ كيف تشكلت قصة ترويض الشرسة من خلال ثقافة ذلك العصر؟ إن إجابة هذا السؤال كفيلة بإطلاعنا على أسباب نجاح المسرحية في عيون مشاهديها الأوائل (وقرائها الأوائل)، وعوامل نجاحها أو فشلها مع جماهير اليوم من مُشاهدين وقُراء، اهتداءً بما تكشفه لنا الدراسات الحديثة عن تاريخ المرأة وأوضاعها في تلك الفترة، وطرائق معالجة المسرحية لقصة الترويض في إطار خبرات المرأة الواقعية في تلك السنوات التي اتسمت بالتحولات المعروفة التي كُتِب عليها أن تظلَّ خلافيةً حتى عصرنا الحديث.

فصورة «المرأة الشرسة»، كما سبق أن ذكرت، تشغل مكانًا رئيسيًّا في تراثٍ هائلٍ من حكايات الترويض الصاخبة التي تتضمن الأمثال السائرة، والفكاهات، والحكايات الشعرية (البالادات) والأدب الشعبي الشفاهي، والمسرحيات بطبيعة الحال، ومن بين الأمثال التي كانت تُستعمل «لإغاظة» الرجال مثلٌ يقول «كل رجل يستطيع أن يتحكم في

المرأة الشرسة، إلا زوجها.» وتقول الباحثة لندا بوس (Boose) (١٩٩٤م) إن «شيطنة» المرأة الشرسة كانت تُعتبر «العقبة الرئيسية التي تحدِّد شروط الثقافة القائمة لاختبار مدى قدرة الرجل على السيطرة، لا على النساء فقط بل على الرجال أيضًا» (ص٢١٤). فالمكان الرئيسي الذي تشغله هذه الصورة فيما ذكرته من مادة شعبية وأدبية تفترض بلا استثناء نظامًا منزليًّا يرأس الرجلُ فيه المرأة، وهو النظام الذي تقلبه الشرسة رأسًا على عقب، ثم يتولى المروض تصحيح الوضع، وتضيف فرانسيس دولان (Dolan) (١٩٩٩م) التي تضرب أمثلةً كثيرةً على ذلك من الثقافة السائدة، إن هذا التصحيح كان يستند إلى «معيار مزدوج»، وتقصد أنه كان يقوم على معيارين لا على معيارٍ واحد، بمعنى أن التقاليد تقول إن المرأة الشرسة تتسبب في العنف المنزلي، ومن ثمَّ تفترض هذه التقاليد نفسها أن سلوكها يبرِّر لجوء زوجها إلى العنف لإثبات هيمنته (ص٢٠٦–٢٠٧)، وقد أصدر أنطوني فلتشر (Fletcher) في العام نفسه كتابًا شاملًا يتضمن نماذج من عنف الزوجة وعنف الزوج، ويتفق في حُجته مع ما تقوله دولان في دراستها الطويلة.

وفي إطار ما أسميته «الثقافة» تبرز حكاية شعرية (بالاد) بالغة الطول، طبعت عام ١٥٥٠م ولم أجد لها طبعةً حديثة، وعنوانها «هنا تبدأ فكاهة مرحة عن زوجة شرسة ناشز، لَفَّها زوجُها في جلد حصانه موريل، لتحسين سلوكها»، والأصل هو:

(*Here Begynneth a Merry Jest of a Shrewd and Curst Wife Lapped in Morel's Skin, for her Good Behaviour*)

وقد نشر ريتشارد هوزلي (Hosley) دراسةً ذائعةً عام ١٩٦٤م يقول فيها إن هذه «البالاد» المرحة تمثل المصدر الأول للمسرحية، وإنه بذلك يستدرك ما فات بولو (Bullough) في كتابه عن مصادر شيكسبير، غير أنه لم يكُن يميز بين الأعمال الأدبية التي تعتبر مصادر لغيرها (sources) وبين الأعمال الأدبية التي تشبه غيرها (analogues)، وإن لم تؤثر فيها، إذ يرى فيها «جذور» مادة المسرحية، والمحدثون لا يرون ذلك، وأظن أن تلخيص الحكاية الشعرية سيساعد القارئ على الحكم بنفسه، وأنا أعتمد في تلخيصي على تلخيص غيري، إذ يرِد ذِكر «البالاد» في جميع الطبعات. فأمَّا الحكاية فتقصُّ قصة رجل تزوج امرأة شرسة، وتقصُّ كيف أنجب منها بنتين؛ الأولى (الكبرى) شرسة مثل أمِّها، والصغرى وديعة ولطيفة، وهي القريبة من قلب والدها. ويتقدم خُطَّاب كثيرون للصغرى، فتتزوج أحدهم، ثم يختفي الزوجان من الحكاية. وأمَّا الكبرى فيتقدم لها

خاطبٌ واحد، ويحاول أبوها أن يثنيه عن عزمه، ولكن الفتاة تشرح له بالتفصيل موقفها، وتأذن والدتها له بأن يزوِّجها، فيقبل ويقيم حفل زفاف عادي تتلوه وليمة فرح رائعة، ثم يرحل العروسان.

وتصف «البالاد»، ليلة الزفاف وصفًا مسهبًا، وتقدِّم بعض تفاصيل تنمُّ على العنف.

ثم لا تلبث الزوجة أن تسيء معاملة الخدَم، وعندما يعاتبها زوجها تسبُّه وتشتمه، ثم تنقضُّ عليه وتضربه في سورة غضبها، فيضطر إلى الخروج من المنزل ويركب جواده وينطلق حتى يتيح لها الوقت اللازم لاستعادة هدوئها. وعندما يعود تزجره وتنهره وترفض تقديم الطعام له. ومن ثَم يقتل حصانه العجوز الأعرج الأعمى موريل، ويأمر بسلخه وتجفيف جلده بالملح، ثم يرغمها على دخول قبوٍ في المنزل ويضربها ضربًا مُبَرِّحًا بالعصا حتى تنزف جروحها وتفقد الوعي، فيلف جسدها العاري في الجلد المملَّح، فتفيق ويهدِّدها بأن يبقيها هكذا طول عمرها، فتشعر بالانهيار وتَعِده بأن تصبح وديعةً ومطيعة. وهنا يقيم الزوج مأدبةً كبرى احتفالًا بهذا التحول، مؤكدًا أن زوجته أصبحت على ما يُرام، وتقوم الزوجة أثناء المأدبة بواجبات ربة المنزل المضيفة المهذَّبة، وهو ما يُدهش والديها، وتنفرد بها أمُّها في المطبخ لتلومها على هذا السلوك غير المعتاد فتقول لها ابنتها لو أنك وُضعتِ في جلد الحصان موريل لتعلَّمتِ الخضوع والطاعة. وتختتم البالاد الطويلة (أكثر من ١١٠٠ سطر) بخاتمة تقول:

مَن يَعرف أسلوبًا أفضل يكفُل ترويض قَرِينته النمِرَة
فليأتِ إليَّ يجدْ صُرَّةَ ذهبٍ حاضرةً وجُنيهاتٍ عَشْرَة.

ويقول هوزلي إن هذه الخاتمة تشبه خاتمة حديث بتروشيو، وهي التي تقول «إن يكُن فيكم فتًى يعرف نهجًا أفضل ... فيه ترويض الشراسة/ فلْيُحطنا الآن به ... ذاك إحسانٌ وخيرٌ وكياسة» (٤ / ١ / ١٩٩–٢٠٠). ولكن المحدثين لا يرون ما يقول به من تأثر شيكسبير بها، فالجميع يقطعون بفجاجة «البالاد»، وافتقارها إلى التعقيد الناجم في ترويض الشرسة عن علاقة الحب التي تربط كيت ببتروشيو، على الرغم من الألاعيب الهزلية التي تكاد تُخفي هذه العلاقة، وتقول دولان (١٩٩٩م) إن البالاد تصوِّر بإيجاز سيطرة المرأة على الرجل ومحاولة الإبقاء على هذه السيطرة في الجيل التالي، أيْ إن الأمَّ التي تهيمن على الأب تحاول أن تجعل ابنتها الكبرى صورةً منها، ولكنها باستثناء ذلك تؤازر موقف الرجل، وتؤكد حقَّ الزوج في الهيمنة، في سلَّم المراتب الاجتماعية القائمة

آنذاك، وتوحي بأن العنف «مزية ذكورية تغتصبها النساء الشرسات»، وعندما تصرُّ هذه الناشزات على ارتداء ملابس الرجال فإنهن يمسكن بالعصا أيضًا (ص٢٠٧). وعلى أيَّة حالٍ فالتناقض واضح بين ضرب الزوجة ولفِّ جسمها في جلد الحصان وبين أسلوب بتروشيو في الترويض بالحرمان من الطعام والنوم والملابس الجديدة، فإنه يبدو بالقياس إلى هذه البشاعة مثل مَن «يقتل زوجته بالمبالغة في تدليلها» (هودجدون ٢٠١٠م). وإن كان لا «يقتلها» هنا، بل «يروضها» وحسب كما يقول في حديثه المنفرد في آخر المشهد الأول من الفصل الرابع.

وتقول أنَّا برايسون (Bryson) في كتابها المهمِّ الذي تناقش فيه أنماط السلوك في مطلع الحقبة الحديثة، وكيف تغيرت في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر (١٦٩٨م). إن علينا أن نميز بين صور ترويض الشرسات (وهي صورٌ يُفترض أن تكون فكاهية) وبين تاريخ العنف المنزلي المعقد في بواكير العصر الحديث؛ إذ لم يكُن القانون يمنع ضرب الزوجة، ولكن المجتمع كان يزداد تشكُّكه في صحة ذلك ويزداد رصدًا لأحداث ذلك العنف، فكُتُب السلوك الحميد والمواعظ الدينية كانت تنصح بالابتعاد عن العنف، في «إدارة المنزل الصالح»، وتضرب برايسون مثالًا من كتاب صدر عام ١٦٢٣م بقلم وليم هويتلي (Whately) بعنوان «شجرة العروس: أو إرشاد للمتزوجين» على الرغم من وجود مَن يدافعون عن الضرب قائلين إن «اللكمات نفسها» إذا استفزت الزوجة زوجها فاستحقت العقاب «قد تصبح موازيةً لأرق مظاهر الحنان الزوجي»، فإن الناس كانوا يزدادون نفورًا من مثل هذا السلوك ويرونه مناقضًا للمُثُل العليا للزواج؛ وهي المودة والتراحم.

ولكن التراث الفولكلوري الشفاهي يتضمن حكاياتٍ عن ترويض الزوجات تقوم على حبكات شديدة الشبه بحبكة ترويض الشرسة، وقد أثمرت «الدراسات الفولكلورية»، وهي التي نعرفها في مصر باسم دراسة الآداب والفنون الشعبية، نتائجَ باهرةً عن الأنماط الشعبية لفكرة ترويض الزوجات، المكتوبة والشفاهية، بعد تحليلها وتصنيفها وفقًا للخيوط الرئيسية، أو «الثيمات» أو «الموتيفات» في كل حكاية. وهكذا قام باحث معاصر، هو يان هارولد برونفاند (Brunvand) بإعداد رسالته للدكتوراه عن «ترويض الشرسة: دراسة مقارنة للصور الشفاهية والأدبية» عام ١٩٦١م (ونشرها بالعنوان نفسه عام ١٩٩١م) استنادًا إلى المرجع الشامل في الموضوع، وعنوانه أنماط الحكاية الشعبية: تصنيف وببليوغرافيا، من تأليف أنتي آرني (Aarne) ومن ترجمة

ستيف طومسون (Thompson) إذ وجد الباحث في ذلك المرجع الشامل نمطًا يماثل حبكة المسرحية ويُشار إليه في المرجع الشامل بأنه «النمط ٩٠١» فقط. ونظرًا لتعذر اطِّلاعي على أيٍّ من هذين المرجعين فقد اعتمدت على دراسةٍ نشرها الباحث المذكور عام ١٩٦٦م في مجلة شيكسبير الفصلية بعنوان «الأصل الفولكلوري لترويض الشرسة»، وهي دراسة وافية مفصلة تتضمن تلخيصًا لما انتهى إليه في بحثه من نتائج، وسوف أعرضها بإيجاز.

يستعرض برونفاند في البداية ٣٥ صورة من الصور الأدبية لهذه الحكاية، و٣٨٣ صورة شفاهية لها، مؤكدًا أن هيكلها الأساسي ذو جذورٍ في العصور الوسطى، في نحو ثلاثين بلدًا أو كيانًا قوميًّا، ثم يذكر ما يسميه «مُركَّباتٍ مُوتيفيَّة» (motif-complexes) أمَّا «الموتيفة» (التي أُعرِّبُها مضطرًّا) فتعني العنصر الأساسي الذي يدور حوله العمل الأدبي أو الموسيقي، والكلمة تشترك اشتقاقًا مع كلمة motive التي تعني الدافع أو «المحرك»، أيْ إن الموتيفة قد تكون فكرة «تحرك» العمل، وقد تكون صورة أو علاقة أو موقفًا، وإذا كان العمل كبيرًا فقد يؤدي تكرار الموتيفة إلى ترابطه داخليًّا، وهو يشترك في هذا الجانب مع مصطلح الثيمة theme المستعار أصلًا من الموسيقى، وهكذا فإن تكررت هذه الموتيفة أصبحت موتيفة رئيسية (leitmotif أو leitmotiv)، وأصبح معناها أقرب ما يكون إلى اللحن الأساسي. وإيضاحًا لهذا أضرب أمثلةً من الأدب العربي، فقصيدة المتنبي المشهورة «ملومكما يجل عن المُلامِ» تُستَهلُّ بموتيفة الفخر التقليدية، ولكن الموتيفة الرئيسية فيها إحساس الشاعر بالعزلة والغربة، وفي إطارها نجد موتيفة الشكوى التي تشتبك مع موتيفة الفخر، وهلمَّ جرًّا. والمقصود بالمركَّبات الموتيفية إذَن مجموعات متداخلة من الموتيفات، إلى جانب «عناصر سردية تتبادلها الصور الأدبية والشفاهية للحكاية الأساسية بلا نظام محدد»، والباحث يرصد الملامح التالية في الحكايات المُشار إليها، ما دامت تشترك فيها جميعًا، وأنا أضع بين قوسين بعد كلٍّ منها المكان الذي يمكن التعرف فيه عليها في ترويض الشرسة:

- يتخذ الترويض صورة مسرحية داخل المسرحية أو قصة داخل قصة (المدخل ١-٢).
- الشرسة في العادة كبرى أختين (١ / ١) وتُوصف بأنها شيطانة.
- والدها غني ويحذِّر مَن يطلب يدها من شراستها، ويعرض بائنةً هائلة (١ / ٢، ٢ / ١).

- يزعم الخاطب أنه يستطيع ترويض الشرسة ويُراهن على ذلك. (١ / ٢، ٢ / ١، ٥ / ٢).
- في يوم الزفاف يصل العريس متأخرًا، مرتديًا ثيابًا لا تليق، راكبًا حصانًا هرمًا ضعيفًا، وفي يده أنثى صقر مدربة، ويتصرف بغلظة ويرفض البقاء بعد عقد القران بل يرحل فورًا مع عروسه، عائدًا إلى منزله، وراكبًا مع زوجته حصانًا واحدًا، أو يركب هو وتمشي عروسه. (٣ / ٢، ٤ / ١).
- يحدث الترويض إما في منزل الزوجين أو أثناء رحلة لزيارة والدي الزوجة. ويقوم الزوج بضرب الخدَم و/أو معاقبة كلبه على خطأ مرتكب، باعتبار ذلك تحذيرًا لزوجته (٤ / ١).
- توجد مدرسة يتعلم الأزواج فيها ترويض الشرسات. (٤ / ٢ / ٥٥).
- تتضمن أساليب الترويض حرمان الزوجة من الطعام، وإرغامها على الموافقة على أقوال الزوج السخيفة، ونجد في عدَّة حكايات إشارة الزوج إلى الشمس باعتبارها القمر، وإلى أحد الرجال باعتباره امرأة (٤ / ٣، ٤ / ٥).
- يقع اختبار طاعة الزوجة بعد حفل عشاء في منزل والدها، وأثناء الاختبار تستعرض الزوجة بعض الملابس الجديدة، ويكافئها أبوها بمبلغٍ ماليٍّ ضخم. (٤ / ٣، ٥ / ٢).
- تحضر الزوجة على الفور عندما تُستدعى، وتبدي التأدب مع الجميع، وتلقي بقبعتها على الأرض وتدوسها، وتخلع حذاء زوجها لتنظيفه، وتضع يدها تحت قدمه، وتأتي بزوجاتٍ أخرياتٍ لإرشادهن، وتُقبِّل زوجها (٥ / ٢).
- يعترف الآخرون بأن زوج الشرسة قد انتصر (٥ / ٢).

ويقول أوليفر إننا نفتقر إلى براهين قاطعة تؤكد أن شيكسبير قد استقى نموذجه الأول من التراث الشفاهي، ولكن اكتشاف الصور المتفاوتة لهذه الحكاية في شتَّى بلدان شمال أوروبا وبريطانيا يوحي بأن جمهور ذلك العصر كان على استعدادٍ للاستمتاع «بمشاهد» الترويض، إذ كان يجد فيها ما يتوقع من تسليةٍ في أيَّة هزلية.

وتبين هودجدون (٢٠١٠م، ص٤٥) كيف تختلف ترويض الشرسة عن هذه المصادر المفترضة من عدَّة زوايا، وسبق لي أن أشرت إلى أن نصِّ شيكسبير، على ما فيه من سباب، يكاد يخلو من العنف، إذ إن بتروشيو منذ البداية يبني «ترويضه» على أساس «الحب»، مهما تكُن الصور الهزلية التي يعبِّر بها عن هذا الحب، وعندما تضربه كيت في مشهد

«التطارح اللفظي / الغرامي» تقول إنها تختبر شهامته، فالشهم لا يضرب امرأة! وأقصى ما يبديه بتروشيو من عنف هو «قرص أذن» خادمه جروميو، وقيام جروميو بعد ذلك بلطم كيرتيس على أذنه، فهذه من «لوازم» الهزلية التقليدية.

وما دمنا تطرقنا إلى الثقافة التي تمثل الخلفية الحقيقية للمسرحية، فلا بدَّ أن نشير إلى بدايات التغيير في النظرة إلى العلاقة الزوجية في مجتمع تلك الفترة، فلا شكَّ أن أمثال هذه الحكايات الشعبية كانت تدعو المرأة إلى تفادي التمرد ومحاولة التوافق مع الأعراف الاجتماعية، ولو أدَّى ذلك إلى الخضوع للرجل، كما تقول جوي ويلتنبرج (Wiltenburg) (١٩٩٢م)، فإن بعض هذه الحكايات كان ينتهي بأن يَعِد الزوج زوجته بأن يعاملها بمثل ما تعامله به، أيْ بأن يقدِّم الخيار في أن تتلطف معه أو تتعسف، وربما كان ذلك، يرجع أيضًا إلى قانون معاقبة العنف المنزلي الذي أدَّت المطارحات الفكرية إلى وضعه، إذ صدر في تلك الفترة قانون يقضي بمعاقبة الرجل أو المرأة على إثارة الشقاق المؤدِّي إلى استخدام العنف في المنزل، فكان الرجال يتعرضون للتجريس والحبس علنًا في حبَّاسة خشبية مثل النساء، وتقول مارجريت هنت (Hunt) في دراسة مفصلة لها (١٩٩٢م) إن أمثال هذا التجريس للرجال والنساء كان عادةً ما ينتهي باحتفال بعد أن يقسم الرجل ألَّا يعود إلى ضرب زوجته أو تقسم المرأة ألَّا تعود إلى مناوأة زوجها، وكان الناس يجتمعون للاحتفال بتوبة الرجل أو توبة المرأة، بعد الطواف بالتائب حول المدينة في مشهدٍ شبه مسرحي، يصفه مارتن إنجرام (Ingram) (١٩٩٤م) بالتفصيل مبررًا سبب الاحتفال بأنه يفسر عودة الصفاء إلى الأُسرة، اللبنة الأولى للمجتمع، واعتبار التناغم النموذج الحق للعلاقات الزوجية ومن ثَم العلاقات الاجتماعية.

وبعد انهماكي في هذه الدراسات (ومعظمها منشور في مجلات علمية أو فصولًا في كتب) وجدت أن آفة البحث في هذه المسرحية منذ البداية تكاد تنحصر في التبسيط والتعميم، فنحن ننظر إلى العلاقة بين الجنسين آنذاك بعيوننا المعاصرة التي ترفض النظام الأبوي (أي المجتمع الذي يسوده الرجال) برمَّته من ناحية المبدأ، ونتمنى في أعراقنا مجتمعًا لا يسوده أحد الجنسين، بل يشاركان فيه على قدم المساواة في السلطة. وأنا أؤكد كلمة نتمنى لأن ذلك لا يزال في حدود الأماني، والأمنية أقلُّ من الأمل، والأمل أقلُّ من الرجاء، فالواقع أن المجتمع الذكوري آنذاك — بغض النظر عن ضرورته التاريخية لأممٍ في طور تشكيل هُويَّتها القائمة على الحروب التي تتطلب القوة الجسدية — لم يكُن متجانسًا أو موحَّدًا في الإيمان بـ «ضرورة» سلطة الرجل، فلقد برزت في تلك الأيام

الآراء المستندة إلى الواقع الذي يؤكد نجاح المرأة في التوافق معه «بأسلوبٍ يتيح لها قدْرًا معيَّنًا من الاستقلال، ومساحةً ما تفتأ تتسع للممارسة الاجتماعية، ودرجةً محدودةً من السلطة» كما يقول برنارد كاب (Capp) (٢٠٠٣م، ص٢٥). وكانت الحكايات الشعبية تتلون باستمرار من عصرٍ لعصر، وهو ما كان يتجلى في تطور النظرة في الأعمال الأدبية إلى العلاقة بين الجنسين، وما «النمط ٩٠١» في تصنيف آرني–طومسون إلا نمطٌ واحدٌ من بين مئات، وهو نمط يستخدمه شيكسبير بأن يحوِّله إلى هزلية تقوم على التوريات الساخرة، أيْ إنها تتيح لنا أن نصدِّق ما نريد ونكذِّب ما نريد، وتقول هودجدون إن قلب الأوضاع هو اللعبة التي تجعلنا نضحك من العنف المنزلي، «وهذه من التقاليد التي لا تزال تحيا في الهزليات، وفي مسرح العرائس، وفي كوميديات الموقف (سيتكوم) في الأفلام والتليفزيون، حيث نرى أن المرأة المسيطرة، مهما تسُؤ معاملتها، دائمًا ما تتمتع بقدرة هائلة على استعادة هيمنتها» (٢٠١٠م، ص٤٨). وكانت هودجدون قد ذكرت في دراسة سابقة لها أن هذه اللعبة الهزلية ذات خطورة لا يُستهان بها، إذ يصعب على المُشاهد أو القارئ أن يفصل فصلًا حاسمًا بين الهزل والجدِّ في أمور تتعلق بواقعه الحالي، أو الواقع الذي يصوره المؤلِّف (١٩٩٢م، ص٢٤–٢٥).

ومصدر الخطورة، كما هو واضح، هو إيلاء أهمية أكبر مما ينبغي لما يُقال إنه «المصدر»، حتى وإن كان الثقافة السائدة، فالكاتب يكتب في إطارها، ولكنه لا يقصد التعبير عنها وإعلاء شأنها حتى حين يبدو لنا ذلك، بل إنه قد يشكِّك فيها حين يعبِّر عن بعض مظاهرها تعبيرًا مبالغًا فيه أو تعبيرًا «كاريكاتوريًّا»، والقارئ أو مُشاهد المسرح يدرك ذلك لأنه يحيط إحاطةً تامَّةً بها إن لم نقُل إنه «يمثلها»، فالقارئ لا يشك في أن أدريانا (في كوميديا الأخطاء لشيكسبير) تريد أن تتعلق بزوجها، فتصوره في صورة شجرة دردار، وتصور نفسها في صورة كرمة أعناب متسلقة تتعلق فروعها بجذوع الدوحة، وهي صورة مبتكرة مستوحاة من النباتات المتسلقة التي «تعانق» فروعها جذع الشجرة الضخمة قائلة:

أقبِلْ فإنَّني أودُّ ربْطَ كُمِّ سُتْرتي بسُتْرتكْ،
فأنتَ دَوْحَةُ الدردار يا زوجي ولستُ غير كَرْمتِكْ.
وإنَّني اقترنت في ضعفي بنفحةٍ من قوَّتِكْ
حتى غدوتُ أستمدُّ بأسًا من شديدِ همَّتِكْ.

(٢ / ٢ / ١٧٣–١٧٦، طبعة آردن ١٩٦٣م)

وترجع عبقرية شيكسبير في جانب منها إلى قدرته على تغيير النغمة من مشهدٍ إلى مشهدٍ في إطار النطاق الدلالي الذي يختاره وتساعده تقاليد الهزلية على إظهاره، ولذلك فمهما يكُن مقدار ما استعاره أو استفاده (على الأقل) من المصادر المذكورة، فإنه يُطوِّعها للنطاق الدلالي الذي اختاره وبذلك يتيح للقارئ أو مُشاهد المسرح أن يصدِّق أو يكذِّب ما يسمع، ولم يُشر أحدٌ من النقاد إلى وجود «أصل» للصورة المحدَّدة التي يرسمها شيكسبير لبطله بتروشيو، ولم يعُد أحدٌ من المُخرجين يجعله يدخل المسرح ممسكًا بسوطٍ مستعدًّا لتأديب الناشز!

وقد أشرت من قبل إلى اختلافي مع أوليفر في تفسير حديث بتروشيو الذي يعلن فيه أنه قهَّار جبار، (١ / ٢ / ١٩٧–٢٠٩)، فالباحث أوليفر من أنصار برادلي، إذ يرسم للبطل صورةً يجمع أجزاءها من شذرات الأقوال والأفعال ويستكملها بخياله معربًا عن تصديقه لكل ما يقوله بتروشيو هنا، على الرغم من تناقض ذلك مع النطاق الدلالي الساخر في المهزلة، وإذا حاكينا أوليفر حِرْنا في تحديد الصورة التي يرسمها شيكسبير له، فهو يقول أولًا إنه جاءت به الريح التي تدفع الشبَّان إلى الانطلاق في الدنيا لتوسيع معارفهم «ما في المُقامِ بموطنٍ إلا قليلُ الخبرةِ» (بعد أن قال إنه جاء إلى بادوا من فيرونا للقاء أصحابه)، ويردف ذلك قائلًا «فربما سعدت بالزواج وازدهار حالي، خرجت من دياري كي أرى الدنيا» (١ / ٢ / ١–٥٧). أيْ إنه، إذا صدَّقناه، شابٌّ يفتقر إلى الخبرة، وقد خرج من بيت أبيه الريفي بعد أن ظفر بميراث هائل يبتغي «أن يرى الدنيا» ويكتسب معارف جديدة ويتزوج. وإذا صدَّقنا ذلك فكيف نصدِّق قوله إنه لم يأتِ إلَّا ليتزوج كاترينا؟ (وهل جئتُ إلا كي أفوزَ بوصلها؟) (١٩٧) فإن قِيل إنه يبالغ هنا مبالغةً «معقولة»، فكيف نصدِّق ما يزعمه في حديثه المُشار إليه من أنه مقاتل صنديد، اعتاد سماع زئير الأسود (أين؟) وقصف المدافع في حومة الوغى، ومجالدة أمواج البحر الطامي، وما إلى ذلك بسبيل؟ فإن صدَّقناه فكيف نوفق بين هذا وبين صورة صاحب الأملاك الريفي، أو التاجر الذي لديه «أشغال» لا تقبل التأخير، أو الإقطاعي صاحب القصر الذي يعمل فيه ثلاثة عشر خادمًا؟

إننا نقبل هذا كله لأن منطق الهزلية قادر على التوفيق بين المتناقضات، فهو لا يُظهر أصلًا أنها متناقضات، لأن سرعة الحدث تجرفنا ولا تتيح لنا الوقف اللازم لتصور بناء الشخصيات وفق منهج برادلي، ولذلك فمهما يكُن ما استفاده شيكسبير من «المصادر» المفترضة، فإنه يعدِّل شكل الهزلية التقليدي حتى يتيح له أن يتجاوز مادة المصادر، والسر يكمن بطبيعة الحال في البناء، وهو ما سوف أناقشه بعد أن أذكر الدَّيْن الذي يَدين به شيكسبير لمسرحية المزاعم (*Supposes*) التي أشرت إليها آنفًا.

أول ما نلاحظ على هذه المسرحية، التي يقول مؤلِّفها أريوسطو إن عنوانها يعني ضروب التنكر، أنها مكتوبة نثرًا، وقد ترجمها جاسكونيي نثرًا أيضًا، وإن كان أريوسطو قد أعاد كتابتها نظمًا فيما بعد، ويقول النقاد إنها تعتبر أول مسرحية إنجليزية منثورة، إذ سبق المترجمُ المؤلِّف جون ليلي (Lyly) بنحو عشرين عامًا في هذا الصدد. وأحداث المسرحية تشبه الحبكة الفرعية الخاصة بالفتاة الصغرى بيانكا وخطابها. فنحن نعرف أن شابًّا يُدعى إريستوراتو (لوسنتو عند شيكسبير) أحبَّ فتاةً تُدعى بولينستا (بيانكا) وتنكَّر في شخصية خادم يُدعى دوليبو حتى يستطيع الاتصال بها في منزل والدها دامون (بابتيستا) وأمَّا خادمه الحقيقي دوليبو فيتنكر في دور سيده إريستوراتو، (ودوليبو يوازي ترانيو عند شيكسبير)، ويتظاهر الخادم المتنكر بأنه يريد أن يخطب الفتاة، حتى يصدَّ عن بابها خاطبًا هرمًا يُدعى كليندر (جريميو). ويشترك الاثنان في «المزاد» الخاص بمَهر الفتاة، الأمر الذي يدفع الخادم المتنكر إلى طلب مَن يمكن أن يقوم بدور والده، وسرعان ما يعثر على أحد الغرباء المسافرين، ويقنعه بأن يتنكر في شخصية والد إريستوراتو.

ويتأزم الموقف في المزاعم عند اكتشاف حمل بولينستا، ولا يأخذ شيكسبير بهذا لأنه يريد لبطلته أن تكون العذراء التقليدية في كوميديا الحب الرومانسية، ويُعاقَب دوليبو بإلقائه في السجن، وهو ما يرفضه شيكسبير بطبيعة الحال لأنه لا يتفق مع «النطاق الدلالي» لأحداث الهزلية، وبعد أن يصل الوالد الحقيقي للبطل ويُدعى فيليجانو (فنشنتو عند شيكسبير) تتكشف الحقائق وينتهي تنكُّر مَن تنكَّر، ويحلُّ الهناء.

ولكن المسرحية الإيطالية تتضمن مفاجأةً لم يجد لها شيكسبير مكانًا في هزليته، وهي أن جريميو يكتشف أن دوليبو ابنه الذي فقده في موقعة أوترانتو، ولم يأخذ شيكسبير بها، كما حذف شيكسبير شخصية الطفيلي الذي كانت الكوميديات الكلاسيكية تتضمنه، وأضاف إلى الحبكة شخصية خاطب ثالث للفتاة الصغرى يُدعى هورتنسو، الذي يتنكر أيضًا في دور معلِّم الموسيقى، بل وأضاف تودُّد لوسنتو إلى بيانكا أثناء التظاهر بتعليمها اللاتينية، أيْ إن شيكسبير لم يكتفِ بأشكال التنكر في المسرحية الإيطالية، بل أضاف إليها ما يتفق وهزليته.

ولن نتجاوز الصواب إن قلنا إن شيكسبير لم يستعرْ من المزاعم إلا خط الحبكة فقط، وهو خط التنكر، فلا يوجد أدنى شبهٍ بين شخصيات ذلك النصِّ «المصدر» وشخصيات شيكسبير، وإذا كان لي أن أصدر حكمًا عامًّا قلت إن تغيير النوع (genre) وفق تعريف

هايلمان له (والمذكور آنفًا) جعل شيكسبير يغير من أوصاف الشخصيات وألفاظهم بما يتفق مع النطاق الدلالي للهزلية، أيْ إنه غير النسيج فتغير البناء معه، كما سوف أشرح لاحقًا.

وأمَّا ما يُشار إليه أحيانًا بتعبير الأيديولوجيا عند مناقشة الثقافة، فمن الواضح أنها كانت تقوم على أُسُس التعاليم الدينية، وخصوصًا كتاب الصلوات العامة (١٥٥٩م) الذي يسجل الترانيم والصلوات والابتهالات الأنجليكانية. إذ نجد فيه تصورًا ماديًّا للزواج يقوم على الطاعة، إذ يأمر الزوجة قائلًا «عليك أن تطيعي زوجك وأن تخدميه، وأن تحبيه وتشرفيه وترعيه» (ص٢٩٢). ويشير إلى «الارتباط الوثيق بينهما» (ص٢٩٦) الذي يستلهم القول بأن الرجل والمرأة كانا أصلًا جسدًا واحدًا، وهو ما يعني ضمنًا أن القسم الذي يقسمانه في حفل عَقد القِران يعني أنهما أصبحا (مرة أخرى) جسدًا واحدًا، ويتضمن الكتاب المذكور النص، على أن تُقرأ على الزوجين، بعد نصوص الكتاب المقدس، موعظة خاصة أمر بقراءتها الملك إدوارد السادس في نحو منتصف القرن السادس عشر، أو أن يستبدل بها موعظة يلقيها الكاهن حول واجب الأزواج نحو زوجاتهم، وواجب الزوجات نحو أزواجهن، والطريف أن كتاب الصلوات العامة يؤيد موقف بتروشيو الداعي إلى التواضع في الملبس والبُعد عن الزينة الباهرة وتصفيف الشَّعر الفتَّان أو ارتداء الملابس المزركشة بالذهب (ص٢٩٨–٢٩٩).

وفي عام ١٩٩٢م نشرت جوان لارسن كلاين (Klein) كتابًا ضخمًا يتضمن بعض النصوص الخاصة بالعلاقات العائلية في تلك الحقبة، وأهمها في سياقنا الحالي موعظة بشأن الزواج، نقلتها المؤلفة من المجلد الكبير الذي يضم مواعظ كبار رجال الكنيسة الأنجليكانية، وهو الذي كان متاحًا في جميع الكنائس ويسهل الرجوع إليه. وتقول كلاين إن ارتياد الكنيسة كان إجباريًّا، وكانت الدولة تعاقب مَن يتخلف بالحبس أو بدفع غرامة مالية، وكان هذا يعني أن معظم أفراد الشعب الإنجليزي قد سمع الموعظة المذكورة، أو ما يوازيها على لسان الكاهن. وتقول دولان (١٩٩٦م) في طبعتها للمسرحية إن صورة الزواج التي ترسمها الموعظة كانت مثاليةً ولم يكُن يلتزم بها الجميع، فالموعظة تقول إن الزواج تنظيم مشرف ومريح، وتحذِّر من محاولة أيٍّ من الزوجين السيطرة على الآخر، وتنصح الأزواج بعدم ضرب زوجاتهم مع تأكيدها أن للزوجة التي تتعرض للإساءة «ثوابًا عظيمًا» عند الله إذا صبرت على ابتلائها ولم تتذمر.

وأهم ما في هذه الموعظة، بالنسبة «لقضية» المسرحية، أنها تستند إلى رسالة بطرس الأولى (٣) أساسًا في تحديد دور الزوج باعتباره «قائد العلاقة الزوجية القائمة على الحب

وصاحبها»، إذ تنصح الزوج بأن يتسم بالإنصاف لا بالاستبداد بالرأي، فيخضع أحيانًا لإرادة المرأة، فمن «الأرجح أن تنجح الكلمات اللطيفة في إقناع ذوات الطبع الصالح بأداء واجبهن نجاحًا أكبر من الضرب بالعصا»، وأمَّا الواجب المُشار إليه فتحدده الموعظة على النحو التالي:

> أيتها الزوجات، اخضَعْنَ وأطِعْنَ أزواجكُنَّ ... لا بُدَّ لكُنَّ من إبداءِ الطاعةِ، والكفِّ عن إصدار الأوامرِ، والالتزامِ بالخضوع. إذْ إنَّ من شأنِ هذا أن يزيد التناغمُ والتوافقُ زيادةً كبيرة ... أمَّا إذا حدث العكس، وأبدت الزوجات عنادًا، ونشوزًا، وسوء سلوك، فإن أزواجهنَّ يُضطرُّونَ إلى كراهيتهنَّ لهذا السبب، وإلى الفرار من بيوتهم. (مقتطف في كلاين ص٧٩.)

والواقع أن المسرحية تحرمنا من مشاهدة مراسم عَقد القِران، وتحرمنا، من ثَم، من سماع ما يلقيه الكاهن على أسماع الحاضرين من مواعظ، وهو ما لفتت هودجدون الأنظار إليه في دراسة ممتعة نشرتها عام ٢٠٠٧م، إذ تقول ما سوف ألخصه لأهميته عند تحديد موقف شيكسبير في المسرحية من هذه الموعظة وأضرابها. تقول الباحثة: على الرغم من أن الموعظة تمنح بتروشيو اليد العليا الأيديولوجية باعتباره الزوج، فإن المسرحية تكسر النظام الذي وضعته المواعظ بأن جعلت الكلمة أو الكلمات الأخيرة بالنسبة للنصوص الدينية للمرأة، بل إنها تتيح لها أن تقول ما يزيد عمَّا كان يمكن أن يقوله الكاهن في مراسم عَقد القِران. «ومثلما يستعيض الزفاف عن الطقوس الكنسية بجهد الترويض الذي قام به بتروشيو (مازجًا بينهما فيما يُعتبر إعادة كتابة جذرية)، فإن الموعظة لا تتأخر وحسب، بل تأتي في غير موضعها من زاويتين؛ الزاوية الأولى (وهي إعادة كتابة جذرية أيضًا) وجودها في ختام المسرحية (أيْ بعد عَقد القِران)، والزاوية الثانية هي أنها تأتي على لسان امرأة لا على لسان كاهن من الذكور، ولا يحدُث هذا في الكنيسة، بل في حفل زفاف بيانكا» (ص٧٥).

وقد عادت هودجدون إلى هذه القضية (٢٠١٠م، ص٥٤) إذ توحي بأن كلمات بتروشيو الأخيرة، التي تمثل استجابةً لغزو كاترينا دنيا الرجال، تؤكد أنه أصبح على مشارف الاعتراف بمبدأ المشاركة الزوجية الحديث، فإعجابه بموقف زوجته وصلابته يوحي بأنه قد حقق مرامه في الاقتران بزوجة قوية جديرة بما يراه في نفسه من التفوق. وتقول الباحثة إن خطاب كاترينا ينبغي ألا يقتصر على كونه خاتمة «للعبة» الترويض،

بل إنه يفتح المجال لأسئلة كثيرة لم يُجب عنها شيكسبير، ولكنها تتصل بالقضية التي لا تزال حية (وحاولت أنا إيراد بعض النظرات الحديثة إليها في القسم الأول من هذه المقدمة).

(٥) البناء والنسيج

عندما تعرضت للبناء فيما سبق من أقسام المقدمة، كنت ألقي الضوء على جوانب معيَّنة مما تتميز به المسرحية عن غيرها، فناقشت «الميتامسرح» وكيف يساهم التنكر في خلق جو التمثيل بحيث يمثل الممثلون أدوارًا أخرى ويُطلِعُون الجمهور على ذلك في خطواتٍ متواليةٍ نشعر معها أن التنكر أصبح وسيلة لسؤال الهُويَّة وسؤال الذات، وهما من الأسئلة التي اكتسبت أهميةً كبيرةً في النظرية الأدبية الحديثة، مضافًا إلى ذلك ما يعنيه وعي الممثل بأنه يمثل، ووجود مسرحية إطارية نشاهد من خلالها المسرحية الرئيسية. كما سبق لي أن ناقشتُ البناء أيضًا من زاوية السرعة اللازمة للهزلية، ضاربًا أمثلة عليها من النص، وإن لم أتطرق في غضون ذلك إلى النسيج إلا بإشارات عابرة.

وأودُّ في هذا القسم أن ألقي الضوء على الدور الذي يلعبه النسيج في البناء وتأثير البناء أيضًا في النسيج، فالمسرحية تبدأ بمشهدين يعتبرهما المؤلِّف جزءًا من الفصل الأول، وفقًا للطبعة المعتمدة الأولى للمسرحية عام ١٦٢٣م (طبعة الفوليو)، وإن كان الباحثون الآن يقولون إنها كُتبت ما بين عامَي ١٥٨٩–١٥٩٢م، مرجحين التاريخ الأول. وبعد ذلك بقرن كامل قرر الشاعر ألكسندر بوب فصلهما عن المسرحية (في طبعته لأعمال شيكسبير عام ١٧٢٣–١٧٢٥م) كما ذكرت آنفًا، وأطلق عليهما اسم «المدخل» (Induction) استنادًا إلى أنهما يمثلان التمهيد للمسرحية الرئيسية، وإلى أن أبطالهما يختفون تمامًا بعد الفصل الأول. كيف يُبنى هذا المدخل إذَن وما نسيجه؟

ذكرت من قبل أن المدخل يقدِّم إطارًا مسرحيًّا لأحداث ترويض الشرسة، وهو إطار يوحي بالواقعية في نسيجه، وبأنه يحدُث الآن وفي إنجلترا نفسها، أيْ إن النسيج يربط الحدث بالأرض الصلبة التي نقف عليها، وباللحظة الحاضرة التي نعيشها، ولكن القضية التي يطرحها، أيْ قضية الذات والهويَّة، قضية لا ترتبط بزمان أو بمكان، فإن سؤالها يقول: هل يستطيع المرء أن يتخذ ذاتًا أخرى أو هويَّة أخرى إذا تغيرت أحواله المادية تغييرًا يكفل مثل هذا التحول؟ واللورد الذي يطرح هذا السؤال يتصور أن الردَّ عليه لا بدَّ أن يكون بالإيجاب، ويوافقه أعوانه على أنه إذا غيَّر الأحوال المادية للسمكري الفقير،

كريستوفر سلاي، فلا بدَّ أن ينسى ذلك «الشحاذ» نفسه. وفكرة التحول فكرة معقدة، فالمرء قد يغير رأيه دون لأيٍ إذا تغيرت الظروف التي تقتضي ذلك، وقد تتغير مشاعره أيضًا، ولكن التحول الخاص بما أسميته «الشخصية»، بالمعنى العلمي، أمر آخر، وقد يتضمن عناصر أعمق وأخطر من مجرد الرأي أو الإحساس، وأيُّ تغيير في «الذات» يستغرق وقتًا طويلًا وأحداثًا جللًا، وأمَّا الذي نراه هنا فيتعلق بتغيير «الهوية»، وهو الذي قد يحدُث من خلال التنكر، من دون مساسٍ بثوابت الذات، ولذلك فقد يكون موريس (Morris) على حقٍّ في التمييز بين حالات تنكُّر لوسنتو وهورتنسو وترانيو باعتبارها تغييرات «بسيطة» في الهويَّة، وبين تنكُّر بتروشيو «لطبيعته الحقة» باصطناع «دور المروض» لنفسه، فما ذاك إلا دور مرسوم، وأداء تمثيلي لتحقيق غرض محدَّد (ص١١٤) وذلك ينطبق أيضًا على كاترينا، حسبما يقول موريس، مع أخذ اختلاف الظروف في كل حالة في اعتبارنا، إذ إنها «تتخلص من تنكُّرها في صورة فتاة شرسة، وهو الدور الذي فرضه عليها والدها الذي يهملها، وأختها الصغرى الماكرة، ومجتمعها غير المتعاطف» (ص١١٤). ولذلك ينتهي موريس إلى إقامة صلة «واضحة بين اتخاذ سلاي شخصيةً جديدةً وبين تحول كاترينا إلى زوجة مُحبة» (ص١١٥).

أقول قد يكون ذلك صحيحًا إذا اكتفينا بصورة تحول سلاي في «المدخل» وفي آخر الفصل الأول، حيث نترك السمكري في شبه اقتناع بوهم تحوله إلى لورد. ولكن المسرحية الأخرى ترويض امرأة شرسة المنشورة عام ١٥٩٤م والتي ناقشتها عاليه، تقدِّم لنا ما يشبه إجابةً مختلفةً عن سؤال تغيير الهويَّة (ناهيك بتغيير الذات)، إذ يقوم اللورد بإعادة السمكري إلى ما كانت عليه حاله، ماديًّا، ومن ثَم يعود له الوعي بحقيقته، فيتبين أن دور اللورد الذي تقمَّصه إبان عرض المسرحية كان وهمًا أو «حلمًا» كما يقول. ومع ذلك فإننا قد نجد الإجابة على السؤال المطروح بصورة غير مباشرة في نسيج مسرحية شيكسبير، فعلى الرغم من قول الصعلوك إنه يصدِّق أنه لورد وأنه كان غافلًا عن «حقيقته» لأنه قضى سنواتٍ طويلةً نائمًا ثم أفاق، فإن اللغة التي يستخدمها تبين لنا أنه لم يتغير قيد أُنمُلة في عناصر «الشخصية» (بالمعنى العلمي)، فهو شخص يعيش بغرائزه، ومشاعره تقتصر على عالم حواسه الجسدية، ويتضح لنا ذلك من خلال التضاد بين اللغة المنظومة التي يستخدمها اللورد وأتباعه، واللغة المنثورة التي يستخدمها الصعلوك. وعندما يبدأ العرض المسرحي، لا يستطيع الصعلوك متابعته بل يغلبه النعاس، وعندما يوقظه الخدَم يقول إنه يرجو أن ينتهي العرض حتى يضاجع «زوجته» (المزعومة) التي يقوم بدورها غلام اللورد.

إن سلاي ابن هذه الأرض، وواقعيته تأتي بنثرٍ لا يخلو من جمال، وقد اجتذب هذا الموقف عددًا من الكُتَّاب فكتبوا مسرحياتٍ كاملةً عن «خدعة سلاي»، وهاك نموذجًا من نثره الذي يصف فيه ما يعرفه عن نفسه.

«فصِداري في صدري، والجورب في أقدامي، وحذائي يكفيها! بل أحيانًا ما لا يكفيها؛ إذ إن أصابع أقدامي أحيانًا ما تنظر نافرةً من سطح حذائي!»

(مدخل ٢ / ٩–١٠)

وأمَّا سبيله لإثبات هويَّته فهو أن يستشهد بصاحبة الحان قائلًا إنها سوف تعترف بأنه مدين لها بأربعة عشر بنسًا من حساب شرب الجعة، وهو ما يتناقض تناقضًا صارخًا مع وسيلة اللورد لإقناعه بأنه لورد، أيْ ذلك الشِّعر الذي يزخر بالصور الكلاسيكية، وخصوصًا حسناوات التاريخ الأدبي، إذ يبدأ بوصف فراشه الوثير الذي يفوق في «إثارته الشهوة» فراش الملكة سميراميس، ثم يأتي بفينوس ربة الحب والجمال، والحسناء «إبيو» في مشهد اغتصابها، ودافني حورية الغاب، وينتهي أخيرًا بزوجته قائلًا إنها أجمل نساء الأرض، حتى بعد أن نزفت الدمع حزنًا عليه:

قبْلَ انبثاق دمعها حزنًا عليكَ مثلَ أنهارٍ
حَقُودٍ تغمر الوجهَ الجميلَ!
لم يكُن في الكون مخلوقٌ يضارعُها جمالًا أو بهاءً،
ورغمَ ذاكَ لا تزالُ أجملَ الحِسانِ كلِّهِنَّ!

(مدخل ٢ / ٦٢–٦٥)

وهذه الصورة تقنعه فيما يبدو بأنه لورد، وإن لم يتخلَّ عن شرب الجعة «الخفيفة»، فيتحدث بالنظم قائلًا:

جِيئُوا بامرأتي حتى أُبصرها،
وبقَدَحٍ أخرى من هذي الجِعَةِ لأشربها.

(مدخل ٢ / ٧٢-٧٣)

أيْ إن لغته المنظومة أصبحت دليل اقتناعه بأنه لورد، ولذلك ما إن يدخل بارثلوميو، غلام اللورد، زاعمًا أنه زوجته، ومُغويًا إياه بذِكر «الفِراش»، حتى يبدي لنا سلاي ما يتوقعه من مكانته الجديدة، فيأمر خدَمه أن يتركوه وحده مع زوجته ويأمرها قائلًا:

وأنتِ اخلعي الآن هذي الثياب وهيَّا مَعي للفِراش! (١١٤)

وعندما تعتذر بسبب أوامر الأطباء يقول إنه سيظل صابرًا «برغم هذا اللحم والدم» (١٢٤). أيْ إن حوار سلاي خلال المشهد الثاني من المدخل يركز على موتيفة العلاقة الزوجية تركيزًا حسيًّا، فالمشهد زاخر بالتفاصيل المجسدة الحسيَّة، وعندما يُقال له إنك ستشهد كوميديا يخلط ما بين الكوميديا والكومودينو، وعندما يشيرون إلى أنها قصة فيها إمتاع، يظن أن اللفظ له علاقة بالمتاع المنزلي، وموقفه من الدنيا عمومًا لم يتغير، إذ يكرر عبارته الكاشفة التي قالها في مطلع المدخل لصاحبة الحان «دعي الدنيا تمضي!» والتي قلت إنها توازي بالعامية «مَشِّي حالك» أو «خليها على الله».

التغير الظاهري في سلاي إذَن لم يصاحبه تغيُّر في شخصيته، وفي هذا شبه إجابة على سؤال الذات أو الهويَّة، أيْ إن البناء يصل بنا إلى لحظة تكشُّف (وإن تكُن محدودة)، وهي تختلف اختلافًا بيِّنًا فيما تكشف عنه عن لحظة الوفاق بين بتروشيو وكاترينا حين نكتشف مدى صدق إعزازه وفخره بكاترينا بعد أن يتخلى عن دور «مروض الصقور»، وحين نكتشف مدى صلابتها واعتزازها بزوجها بعد أن تخلَّت عن دور الشرسة. فالتحول في حالة سلاي يبعده عن الواقع، والتحول في حالتهما يعيدهما إلى الواقع، ولكن «المدخل» يلعب دورًا مهمًّا في البناء من خلال النسيج، وأكاد أقول إنه الدور الرئيسي. فلننظر نظرةً سريعة إلى هذا النسيج.

إن اللغة المستخدَمة في خداع سلاي لغة يسيرة المأخذ، تعتمد على التراكم أو على الحيلة البلاغية التي تسمى «التراص» (الفهرس: مجدى وهبة)، وهي بالإنجليزية (وغيرها) catalogue ومعناها رصُّ الأسماء أو الأفعال وفقًا للنظام الذي يختاره الكاتب، مثل نظام «المسرد» (index) الملحق بآخر بعض الكتب وفق الترتيب الهجائي، وقد يُطلق عليه «الكشاف» أو «الفهرس»، أيضًا، ولكن التراصَّ تصفيف للأفكار أو للأشياء في خطة خداع سلاي، بحيث لا تشكل نسقًا صاعدًا (crescendo)، أيْ من الخاص إلى العام مثلًا، ولا نسقًا هابطًا — وهو العكس — أيْ diminuendo، ولكن الأفكار تمثل خيوطًا ممتدةً أفقيًّا لرسم الصورة المطلوبة. إذ نجد في خطة الخداع، إلى جانب موتيفة «العلاقة الزوجية»،

موتيفةً أخرى تشتبك معها وهي موتيفة الصيد، وهي تمهد مثلها للصورة التي تهيمن على المسرحية الرئيسية، وهي استخدام الصقور في الصيد (بعد ترويضها بطبيعة الحال):

تريد أنْ تَصيدَ بالصُّقور؟ إذَن فهذهِ صقورُكَ التي تَجوبُ
أقْطارَ السماءِ عالياتٍ فوق ما ترتادُ قُبَّرةُ الصباحْ!
تريد صيدَ الثعلب؟ إذَن فهذه كلابكَ التي يعلو نُباحُها،
وتُرجعُ السماءُ صوتَها فتُصدرُ الأصداءَ حادَّةً من جُحْر كلِّ ثعلبٍ!
قُلْ أبتغي صيدَ الأرانب! فهذه كلابكَ التي
تُنافس الغزلان سُرعةً وكرُّها يفوقُ ظبيةً تفرُّ نافرة.

(مدخل ٢ / ٤١–٤٦)

ومعنى الامتداد الأفقي هنا أن الصور متجاورة وحسب، وهذه الحيلة البلاغية نفسها يستخدمها جريميو في وصف المَهر الذي يعرض تقديمه إلى بيانكا في آخر الفصل الثاني (في مشهد المزاد)، وهو تراصٌّ حافلٌ بكل ما في منزله ومزرعته، إذ يقول إنه حافل بأطقم الموائد الفضية وغيرها حتى يصل إلى أبقاره وثيرانه في حديثٍ ليس بالقصير (٢ / ١ / ٣٤٩–٣٦٦) ويردُّ عليه ترانيو مستخدِمًا الحيلة البلاغية نفسها، والدلالة واضحة في هاتين الحالتين، إذ يوازي كلٌّ من الخاطبَين بينه وبين ما يملك، أمَّا جريميو فيبدو أنه صادق ويأمل أن يستعيض بالممتلكات عن شبابه الذي ولَّى، وأمَّا ترانيو فيصعُب تصديقُه، وعلى أيَّة حالٍ فإن التراصَّ يبطئ من سير الحدث ويتيح لنا أن نفهم الشخصية فهمًا أكمل.

لكن هذه الحيلة في المدخل لها وظيفة أخرى، وهي إعداد الجو لما سوف نشهده في المسرحية، فصورة الصيد والظباء من الصور الشائعة في شِعر الحب التقليدي، فإذا شئنا الربط بين الصور هنا وجدنا أن صورة الصقر تتصل مباشرةً بفكرة الترويض، ولكن الصيد نفسه يوحي بطلب الوصال، فالشِّعر التقليدي الذي يصور نشدان العشاق لمعشوقاتهم يصور الحبيبة في صورة الظبية أو الغزال، ولا يقتصر هذا على آداب عصر النهضة الأوروبية، بل هو شائع من زمن بعيد ونعرفه في الأدب العربي أيضًا. أيْ إن صورة الظبية التي تفرُّ نافرةً تمهد الطريق حتى نرى صورة الجميلة التي يتعذر الوصول إليها، سواء كانت بيانكا أو كاترينا. وهكذا فقد بدأنا المدخل باللورد العائد من رياضة الصيد، وتفصيل القول في الكلاب النابحة التي تساعده على اقتفاء آثار الطريدة، وانتهينا

بالوهم الذي يصدِّقه سلاي بأن لديه كلابًا نبَّاحةً عدَّاءة، ومكافأته بزوجةٍ زائفةٍ تؤكد هذا الوهم.

المدخل إذَن ليس مستقلًّا عن المسرحية، لأن نسيجه يمتدُّ طولًا وعرضًا فيها، طولًا بأن يبدأ حلقاتٍ متداخلةً من الطراد، إذ يطلب العشاق الوصول إلى حبيباتهم، وعرضًا يوسع من نطاق السعي للفوز بقلب المحبوبة من خلال اختلاط الوهم بالواقع. وسوف أرصد بإيجاز خطوات البناء وأبين كيف يسخِّر الشاعر فنون النسيج في البناء.

يبدأ المشهد الأول بوصول لوسنتو وخادمه ترانيو إلى بادوا، ونفهم من حديثها الاستهلالي أن لوسنتو شابٌّ ساذجٌ أتى إلى بادوا لدخول الجامعة حتى يستقي العلوم والمعارف، وخصوصًا الفلسفة الأخلاقية، التي سمع عنها في بيزا موطنه، وهي المدينة التي تشتهر بالوقار والبعد عن الهزل. ولكن ترانيو خادمه الأمين، يبدو لنا من البداية في دور «الشريك الأقوى»، إذ يطلب لوسنتو النصح والإرشاد فلا يضنُّ ترانيو على سيده بما يطلب، وهو يوافق على أن يدرس سيده العلوم الطبيعية والرياضيات ولكنه يشترط أن يختار سيده منها الممتع، معربًا عن تفضيله مذهب أهل اللذة، ويشير على سيده بعدم التقيد بالصرامة الخلقية قائلًا له «واقبس من فنِّ الشِّعر وفنِّ الموسيقى ما ينعش روحك … إذ لا خير بعلمٍ لا يمتع قلب الإنسان.»

وهذا الثنائي يمثل بنائيًّا ما نسميه «الجدلية الدرامية»، بمعنى أن لوسنتو يمثل «القضية» وخادمه ترانيو يمثل «النقيض»، ولكنهما لا يلتقيان في التركيب الذي تعنيه الجدلية إلا بعد خوض غمار تجربة درامية، ولا يطيل شيكسبير انتظارنا لهذه التجربة؛ إذ يدفع إلى المسرح بمجموعة من أهل بادوا لا يعرفهم لوسنتو وخادمه، فيقرران على الفور أن يختبئا ليسترقا السمع ويعرفا ما شأن هؤلاء. و«استراق السمع» نسقٌ شائعٌ في الكوميديا (والهزلية بطبيعة الحال) منذ العصر الكلاسيكي، ويسميه درايدن «الستائر المسرحية» (انظر درايدن والشعر المسرحي، مجدي وهبة ومحمد عناني ١٩٦٣–١٩٩٤م)، ويقصد به اختباء مَن يسترق السمع وراء ستار، وفي هذه الحالة من حالات التمسرح نجد بذرة الميتامسرح؛ لأن المختبئَين يسمعان ويشاهدان ما يجرى دون أن يسمعهما الآخرون، بينما نسمعهما نحن وربما خاطبانا من خلال محادثتهما.

المسرح الآن يتضمن منطقتَي «تمثيل»؛ المنطقة التي يتحدث فيها مَن دخلوا، وهم بابتيستا وابنتاه كاترينا وبيانكا، وخاطبا البنت الصغرى (بيانكا) وهما هورتنسو وجريميو، وقد تكون هذه المنطقة مقدمة المسرح، وأمَّا المنطقة الثانية فهي الركن الذي

يقف فيه لوسنتو وترانيو لاستراق السمع، وقد يكون في أقصى يسار المسرح أو أقصى اليمين، وهكذا فكأننا نشاهد مشهدين لا مشهدًا واحدًا، ولكن الحوار فيهما يتداخل في آذاننا، فعندما يقرر بابتيستا والد الفتاتَين بأن تحتجب بيانكا عن العيون، وألَّا يراها الخُطَّاب ما دامت حبيسة المنزل، تردُّ بيانكا قائلةً «فسأقرأ وأمارس تدريبي الموسيقي وحدي.» وهنا يقول لوسنتو لخادمه ترانيو ولنا نحن الجمهور «اسمع كأنها تكلمت منيرفا ربة الحكمة» دون أن يسمعه أحدٌ من الفريق الآخر، ثم نسمع هورتنسو يقول «لِمَ تبدي هذي القسوة يا سنيور بابتيستا؟» (١ / ١ / ٨٣–٨٥).

وفي إطار «التمسرح» أيضًا يتخذ بابتيستا (أو يعيد اتخاذ قرار) احتجاب بيانكا أمامنا على المسرح كأنما هو وليد اللحظة، وهي إحدى حيل التمسرح التي كان أستاذنا رشاد رشدي يصفها بأنها «حضورية الحدث» (immediacy of action)، فالمعتاد في الحياة الواقعية أن أمثال هذه القرارات الأُسرية المهمَّة لا تُتخَذ على قارعة الطريق فجأةً، ولكن التمسرح هنا يقتضيها، كما يقتضي أن يظل لوسنتو وترانيو في مخبئهما حتى يستمعا إلى الشرح المنثور الوافي، بعد خروج بابتيستا وابنتَيه، وهو الشرح الذي يقدِّمه لنا (ولهما) حوار جريميو الهرِم مع هورتنسو الشابِّ حول هذه المشكلة العويصة. وعندما يخرج الخاطبان يتقدم لوسنتو وترانيو إلى مقدمة المسرح حيث نتابع ما ابتدأ الفصل به.

وبذرة الميتامسرح التي شاهدناها في التمسرح تورق وتزهر؛ إذ نشهد أول حالة تنكُّر في المسرحية، ذلك أن لوسنتو وترانيو يتفقان على تبادل هويَّتيْهما ظاهريًّا بحيث ينقلب السيد خادمًا والخادم سيدًا، وفي هذا ما يمكن اعتباره توريةً دراميةً ساخرة، بمعنى أن الحوار الذي سمعناه حتى الآن بينهما يدلُّ على أن ترانيو هو العقل المدبِّر الذي يسود هذه «الشراكة»، وأن لوسنتو يافعٌ يقع في الحب من أول نظرة، كما يقال، ويردِّد القوالب اللفظية الشائعة لشعراء الغرام في عصره، وهو ما يسخر منه شيكسبير. فالصور الشعرية التي تتضمن إحالاتٍ إلى الكلاسيكيات ليست سوى زخارف «خارجية» (أيْ مضافة) لا تسهم في رفع مستوى الشِّعر، ولا في إيضاح فكرة من الأفكار. وسذاجة لوسنتو لا شكَّ محبَّبة، كما يتضح في نسيج المشهد.

كان شعراء العشق (sonneteers) يستخدمون قوالب معيَّنة تتضمن مبالغاتٍ أو صورًا شاعت إلى الحدِّ الذي جعلها تفقد تأثيرها، فبعد الإحالات الكلاسيكيةيسأل ترانيو

سيده «ألم تلاحظ كيف أن أختها هبَّت تسبُّ مثل أكبر العواصف المدمدمة؟» فيقول لوسنتو:

رأيتُ مَرْجان الشِّفاه يا ترانيو عندما افترَّتْ
وعطَّرتْ أنفاسُها الهواءَ حولنا،
وكل ما رأيته فيها مُقدَّسٌ وعَذْب.

(١ / ١ / ١٧٤–١٧٦)

وهذه إجابة غريبة على سؤال ترانيو، وقد تبعث بالبسمة إلى الشفاه، ولكن لوسنتو «الولهان» لا يستطيع التركيز فيما يقوله ترانيو الذي يشير عليه بالتنكر من جديد في دور معلِّم حتى يستطيع أن يصل إلى فتاته ويصارحها بحبه، ولَّما كانت وظيفة المعلِّم في دنيا المال والتجارة وظيفةً حقيرةً يوافق لوسنتو (على مضضٍ فيما يبدو) قائلًا فليكن:

ولأكُن العبدَ لأظفَرَ بفَتاةٍ لاحَتْ لي فجأة،
فاستعبدَت العينَ وجرحتْها بَغْتة!

(١ / ١ / ٢١٨–٢١٩)

وعندما يصل بيونديلو الخادم الثاني للوسنتو ويُدهَش لتبادل الملابس، يبتكر له لوسنتو قصةً وهميةً ولا تكاد تُصدَّق، بل ولم تكُن به حاجةٌ إلى اختلاقها على الإطلاق، ولكنها تتفق مع عالم الوهم الذي تنشئه الهزلية قائلًا:

فأنا عند نزولي شاطئَ البلدة
كنتُ نازلتُ فتًى ثُم قتلتُهْ ... وبقلبي خشيةٌ ممَّن عساه رآني.

(١ / ١ / ٢٣٠-٢٣١)

ولا يختتم المشهد إلا باصطناع زعمٍ آخر من المزاعم التي يستخدمها شيكسبير في البناء، إذ إن لوسنتو يرجو من ترانيو أن يكون أيضًا خاطبًا من بين خُطَّاب الفتاة.

كنت قد ذكرت في وصفي لخصائص الهزلية خصيصة تكرار نسق معين، وهو التناظر الذي أسميته الثنائيات السلوكية وضربت له أمثلةً محدودة، وركزت على التلاعب بالشخصية في سبيل تناظر الحبكة، وبداية المشهد الثاني تقدِّم لنا نموذجًا رائعًا لتكرار نسق مُستهلِّ المشهد الأول، إذ يصل بتروشيو وخادمه جروميو، فيشكِّلان الثنائي المقابل

للوسنتو وترانيو، وهما معًا يمثلان تناظرًا بنائيًّا، لوسنتو وترانيو، ولكنهما فعلًا يمثلان التضاد للتركيب الذي حدث عندما تبادل لوسنتو وترانيو هُويتيهما، فإذا كان لوسنتو يافعًا ساذجًا تدفعه عاطفته ويوجهه خادمه الحصيف، فإن بتروشيو يقدِّم لنا صورة سيد مقدام «مغامر»، يصحبه خادمٌ ذرب اللسان مولع بالتلاعب اللفظي والسخرية من الجميع حتى من سيده. أيْ إن لدينا هنا تناظرًا بنائيًّا يقوم على تضاد في النسيج، ونظرة واحدة إلى حديث بتروشيو عن الزوجة التي يطلبها تكفي لتبيان ذلك، ولنقتصر على الإحالات الكلاسيكية التي يستخدمها بتروشيو في حديثه مع صديقه هورتنسو: إن زوجة فلورنتوس كانت عجوزًا قبيحة، ثم استحالت بعد الزواج إلى شابَّة جميلة، وسيبيل كانت عجوزًا عاشت دهورًا واستمرَّ انكماش حجمها كلما تقدَّم بها العمر، من دون أن يأتيها الموت، لأنها كانت طلبت من الأرباب العمر الطويل ونسيت طلب الشباب الدائم، وزانثيبي (وتكتب أحيانًا زانتيبي) زوجة سقراط التي يُضرب بها المثل (إلى الآن) للزوجة المزعجة المولعة بالنكد، وتشبيه هياج المرأة بهياج البحر تعبير شائع يؤدي وظيفته مثل سائر الإحالات الكلاسيكية، أيْ إننا نواجه رجلًا يعرف ما يريد، والطريف أن جروميو خادمه يعيد ذِكر ما قاله سيده ولكن بأسلوب منثور ساخر، وانظر معي إلى نثر جروميو:

> إن تمنحه الذهب الكافي لن يتردَّد في أن يتزوج من دُمية، أو من حلية على شكل فتاة، أو من عجوز شمطاء سقطت أسنانها، حتى وإن كانت تعاني من أمراض اثنين وخمسين حصانًا! فالمال سيفتح كل السُّبل!
>
> (١/٢/٧٦–٨٠)

وإذا كان شعر بتروشيو ونثر جروميو يمثلان نغمةً جديدةً من أنغام النطاق الدلالي، فهذه النغمة ترتبط بنائيًّا بالنغمة التي نسمعها من الثنائي لوسنتو وترانيو، وأمَّا الرابط الدرامي بين الثنائيين وبين الحبكتين في هذا الفصل فهو هورتنسو الذي شاهدناه وهو يتفق مع جريميو الهرم على البحث عن زوج لكاترينا حتى يستطيع أحدهما الفوز بأختها «الوادعة»، بيانكا، فهو صديق بتروشيو ويرى فيه حل المشكلة، ويطلب منه أن يقدمه إلى بابتيستا والد الفتاتَين متنكرًا في صورة معلِّم للموسيقى يُدعى ليسيو، مثلما اتفق ترانيو على تقديم سيده لوسنتو متنكرًا في صورة معلِّم للغات الكلاسيكية.

أيْ إن نسق البناء قد تكرر هنا مع اختلاف المتنكرين، وسرعان ما يتأكد ذلك حين يتكرر استعمال حيلة «استراق السمع»، إذ يختبئ بتروشيو وخادمه جروميو مع

هورتنسو في ركن من أركان المسرح، ويسترقون السمع إلى الخطَّة التي وضعها جريميو الهِرم للاستعانة بلوسنتو، منافسه، دون أن يدري في حب بيانكا (وهي مفارقة شائعة في الكوميديا) في توصيل رسالة حبه إلى حبيبته، ولكن تكرار حيلة «استراق السمع» لا يعيدنا إلى الموقف الأوَّلي (كما حدث في المشهد الأول)، بل يؤدي إلى تلاحم الجانبين إذ يكشف المختبئون عن شخصياتهم، ويتفق الخُطَّاب على مساعدة بتروشيو على خطبة كاترينا والزواج منها، فتلك هي العقبة التي تحول دون وصولهم إلى بيانكا. وإزاء تشككهم في قدرة بتروشيو على النجاح في مَسعاه بسبب لسانها اللاذع، يرسم بتروشيو لنفسه صورة مقاتل صنديد ومجرِّب حلب الدهر أشطره، بأنغام شعرية تعقد ألسنة من حوله، وقد سبق لي الإعراب عن اختلافي مع أوليفر (واتفاقي مع غيره مثل ديفيد دانيل (Daniell) ص٦٤) في الإحساس بعدم الاطمئنان إلى صدق بتروشيو، والمفتاح هنا هو النسيج، فإن جريميو يسأله غير مصدِّق: «أتُراك تودُّ بصدقٍ أن تخطب ودَّ فتاة متوحشة؟» فيجيبه بتروشيو قائلًا:

وهل جئتُ إلَّا كي أفوز بوصلها؟
وكيف تخيَّلتم بأنَّ مسامعي
تخاف ضجيجًا تافهًا من لسانها؟
تُراني لم أسمع بما مرَّ من عمري
زئيرًا لرِئْبالٍ وصيحةَ ضَيْغَمِ؟
تُراني لم أسمع هديرَ بحارنا
إذا لطمَتْها الريحُ فاشتدَّ سُخْطُها
وهاجتْ كخنزيرٍ من الوَحشِ غاضبٍ
ويَعرَقُ من غيْظٍ فيعلو قُباعُهُ؟
تُراني لم أسمع ضجيجَ مَدافعٍ
ضِخامٍ وفي المَيدانِ يُرعِدُ قَصفُها؟
تُراني لم أسمع هزيمًا مُقَعقِعًا
لقصْفِ رُعُودٍ كالمدافعِ في السَّما؟
ألم أستمع من قبلُ في حَوْمة الوَغَى
لدقَّاتِ طبلٍ أو نفيرٍ يُدوِّي أو صهيل خيولها؟

(١/٢/١٩٤، ١٩٧–٢٠٥)

النبرة العالية في كلام بتروشيو لا تبعث على الاطمئنان إلى صدقه، كما قلت، كما أن إيقاع النظم يؤثِّر في السامعين الذين يبهرهم بالنسق المرسوم للأسئلة الإنكارية التي تتكرر فتوحي بأن القائل لا يرتجل ذلك ارتجالًا، بل يبنيه بحذقٍ واضح، وصورة البحر الذي تلطمه الريح فيغضب ويهيج مثل خنزيرٍ وحشيٍّ يعرق غَيظًا ويعلو صوته، صورة مركَّبة لا تأتي عفو الخاطر، وهي تشترك مع هزيم الرعد ودقِّ الطبول ودويِّ النفير وصهيل الخيول في رسم صورة صوتية زاعقة تُقنع مَن حوله بقدرته على النجاح فيما يتصدى له.

النسيج هنا إذَن يخدم البناء إذ ينتهز هورتنسو الفرصة ليطلب من جريميو المساهمة في نفقات خِطبة كاترينا إلى بتروشيو (مضمرًا اختلاس المال لنفسه وفق ما رآه مُخرجو المسرحية المحدثون وحذا حذوهم أحدث المفسرين، وآخرهم هودجدون ٢٠١٠م)، وعندما يدخل ترانيو لمواجهة الحشد متنكرًا في زيِّ لوسنتو المتنكر في دور المعلِّم (إذ لا يعرف الباقون سرَّه)، وثانيهم جريميو العجوز الأبله (الذي كلف لوسنتو المتنكر بالتقريب بينه وبين بيانكا)، وثالثهم هورتنسو، صديق بتروشيو، الواقعي الذي لا تغفل عينه عن المال، وأخيرًا ترانيو المتنكر في زي لوسنتو، والذي قَبِل أن يساهم في نفقات الخِطبة التي طلبها هورتنسو، ويدعو الجميع إلى حفل عشاء لديه.

وفي مستهلِّ الفصل الثاني نرى مشهدًا قصيرًا يصور غيرة كاترينا من أختها الصغرى لكثرة خطَّابها وتصورها أن والدها يفضلها عليها، وقد تكون مخطئةً في ذلك كما يقول بعض النقاد، أو على حقٍّ كما يقول غيرهم، ولكن غضبتها توحي بأنها تتمنى من أعماقها أن تتزوج حتى تتجنب الوصف الشائع بأن «العانس ترقص حافية القدمين يوم زفاف أختها» وبأن «العانس تقود القردة في نار جهنم»؛ إذ تخاطب أباها قائلة:

ما عُدتَ تطيق وجودي؟ الآن اتضحَ الأمر!
فهي الكَنزُ المكنونُ لديكَ ولا بدَّ بأنْ تتزوَّجْ،
وعليَّ بأنْ أرقُص حافيةَ القدمَين إذَن يومَ زفافِ المحبوبة،
وكذا يقضي حبُّكَ بقيادتيَ القِرَدَةَ في نارِ جَهَنَّمْ.
لا أقبلُ أيَّ مُخاطَبَةٍ بل أمضي كي أبكي وحدي،
حتى أجدَ الفرصةَ سانحةً للثأر.

(٢ / ١ / ٣١–٣٦)

وحالما تخرج كاترينا نرى مشهدًا يضم ثلاثةً من المتنكرين؛ لوسنتو في دور كامبيو، المعلِّم، وهورتنسو المتنكر في دور ليسيو معلم الموسيقى، وترانيو المتنكر في دور لوسنتو، إلى جانب بونديلو خادمه، وجريميو الهرِم الأحمق، وبتروشيو الذي يقابل بابتيستا للمرة الأولى. وإذا كان أحدٌ في شكٍّ من أن بتروشيو يمزج الصدق بالكذب (في حدود الدور الذي رسمه لنفسه) فإن كلماته الأولى عن كاترينا تحسم الأمر:

سمعتُ عن جمالها وعن ذكائها،
عن لُطفها وحيائها ... وما يَزِينُها من التواضع الرَّقيق،
ومن خِصالٍ رائعة ... ومن سلوكٍ ذي وَدَاعةٍ رَزينة.

(٢ / ١ / ٤٨–٥٠)

ولا يكتفي بتروشيو بالكذب عمَّا سمعه عن «الفتاة الشرسة»، بل يقدِّم صديقه هورتنسو إلى والد الفتاة باعتباره معلِّم الموسيقى والرياضيات «ليسيو». أفلا نعتبر ذلك جزءًا من التحايل والتنكر الذي يمثل عنصرًا أساسيًّا من عناصر الحدث؟ وبعده يقدِّم جريميو الهرِم لوسنتو متنكرًا في زيِّ كامبيو معلِّم اللغات، ومنافسه في حب بيانكا (وهي المفارقة التي أشرت إليها آنفًا).

وهنا يقع ما أسميته التضفير في أحد الأقسام السابقة، أيْ إننا نرى خيط تقديم بتروشيو لخِطبة كاترينا، وقبل الفصل فيها يتقدم جريميو بطلب تعيين لوسنتو (المتنكر في دور كامبيو) معلمًا للفتاة، وقبل أن يردَّ بابتيستا عليه، يتقدم ترانيو المتنكر في زي لوسنتو بطلب خِطبة بيانكا، أيْ إننا نرى الخيط الأول وقد التفَّ عليه الخيط الثاني ثم الثالث ثم نعود إلى الخيط الأول حيث المفاوضات حول الصفقة المالية الخاصة بزواج بتروشيو من كاترينا، أي التفاصيل الخاصة بالبائنة وبالميراث من قبل أن يرى العريس عروسه.

ولكن التضفير يؤدي أيضًا إلى دخول هورتنسو، صديق بتروشيو المتنكر في دور ليسيو معلِّم الموسيقى وقد جُرح رأسه بعد أن حطمت كاترينا العود عليه. وهذه اللحظات الفكاهية توقظ في صدر بتروشيو شوقًا إلى لقاء هذه الفتاة التي يراها ندًّا له:

أقسَمْتُ بالدنيا بأنَّ هذه الفَتاة بالحياة نابضة
وفي فُؤادي ضُوعِف الحبُّ لها عَشْرةَ أضعافْ
أوَّاهُ كم أتوقُ أنْ أُجاذب الفَتاة أطراف الحديثْ!

(٢ / ١ / ١٥٩–١٦١)

وإذَن فالأرجح أن هذا العاشق لا يهوى «الفتاة الجميلة»، (١ / ٢ / ٥٨) التي لم يرَها والتي أسبغ عليها أوصافًا لا تنتمي إليها، بل يهوى صورة المرأة القوية الجديرة بممارسة قوَّته معها، وهي صورة تمثل في خياله التقاء نارٍ بنارٍ أخرى:

أَلَا فاعلمْ أبي أنِّي عنيدٌ وعزمي في صلابةِ كِبْرِياها
فإمَّا يلتقي لهبٌ شديدٌ بنارٍ من ضِرامٍ تَتَباهى
رأيتُ تلاحُم النارَيْن فِعلًا ليُحرِق ما غَذَا النارَيْن تِيها

(١ / ٢ / ١٣٠–١٣٢)

أيْ إن بتروشيو يرى أن يضارع كاترينا في صلابة الشخصية، وأنه يتصور أن علاقتهما ستكون علاقة لهبٍ بلهب، وهو فخور بطاقته البيانية، وصوره التي رأينا بعضها، على قلَّتها في المسرحية بصفة عامة. وأشير هنا إلى أنه قد اشتهر عن الناقد ج. و. ماكيل (Mackail) قوله في كتابه مدخل إلى شيكسبير (١٩٣٠م) إن المسرحية لا تتميز ببلاغة أسلوبها، وليس فيها ما اعتدناه عند الشاعر من صور شعرية «معقدة»، أيْ تنمُّ على عمل مخيلة شعرية خصبة، وقد حذا نقادٌ آخرون حذوه، خصوصًا بعد أن قالت كارولاين سبيرجون (١٩٣٥م) إن عدد الصور الشعرية في المسرحية برمتها لا يزيد على ٩٢، والواقع أننا يندر أن نجد من النقاد مَن يتحدث عن الصور الشعرية في هذه المسرحية أو عن أسلوبها، خصوصًا مَن اعتادوا صور شيكسبير المبتكرة والمعقدة فعلًا في فترة نضجه، وكان البعض يلتمس الأعذار له قائلًا إنها ثاني مسرحية يكتبها في حياته، وهو بعد في منتصف العشرينيات من عمره، كما أشار لفيفٌ من النقاد (خصوصًا قبل التسعينيات التي شهدت إحياء الاهتمام بالقضية) إلى أن الشاعر كان في بداياته أشدَّ اهتمامًا بالتمسرح (أيْ بناء العرض المسرحي المتماسك) منه بالصوغ الأسلوبي الذي يعدُّه هؤلاء النقاد لازمًا لتعريف الأدب. كما وجدت فيما قرأته من تعليقات النقاد مَن يقول إن غلبة التشبيهات على الاستعارات فيها من خصائص الكوميديا.

ولكن كل هذا يصبح غير ذي موضوع إذا نظرنا بعين النقد الجديد الذي يطلب منا أن نسأل: ماذا يريد الشاعر أن يفعل؟ وهل حقَّقه؟ وكيف حقَّقه؟ الشاعر هنا، إذا فحصنا النصَّ فحصًا دقيقًا، يبني أحداثًا متضافرة ذات نطاق دلالي تمثيلي، وهي التي تتتابع في سرعةٍ محسوبة، وتتطلب من «البيان» ما يسهل على الذهن استيعابه الكامل، مع إمتاع الأذن بإيقاع النَّظم، وأنا أؤكد هذه الخصيصة الأخيرة التي نجدها في الكثير من

مواقف المسرحية، فالشاعر لا تشغله «المباني البيانية» لذاتها، بل يُسخِّرها لتحقيق هذه الغاية. فبعد أن يشبه بتروشيو نفسه وحبيبته التي لم يرَها بالنيران، وبعد أن يصف لقاءهما بأنه تلاحم النارين الذي سيقضي على ما كان يغذوهما أصلًا (في الأبيات المقتطفة عاليه) إذا به يقول:

فإنْ أدَّى النسيمُ إلى اشتدادٍ بوَقْدَةِ جمرةٍ فغدَتْ ضِراما
فإنَّ الريح إنْ عصفَتْ عُتوًّا ستُخمِدُ كل نيرانٍ تَراها
فذاكَ مِثالها وكذا مِثالي فإنِّي سوفَ أُخضِعها غَراما
فإنِّي عارمٌ وشديدُ بأْسٍ وما أنا بالرضيع إذا هَواها

(١٣٣–١٣٦)

أيْ إنه يشبِّه نفسه بالريح بعد أن شبَّهها بالنار، وبعد أن تكلم عن تلاحم النار عاد في اللحظة التالية يتحدث عن إخماد النار، أيْ إننا إذا حلَّلنا الصور الشعرية في الأبيات كلها (٢ / ١ / ١٣٠–١٣٦) وجدنا أنها تستعصي على ما يسمى التحليل «الجدلي» أو المنطقي، وهذا ما كان أصحاب النقد «القديم» يعيبونه على شلي (Shelley) الشاعر الرومانسي، ولكن النقد الجديد يرى أن التحول في التصوير يرجع إلى تلون الانطباعات، بل وإمكان تضاربها، حتى يمكن القول بأن لغة الشعر تقبل المفارقات، بل قد تستند اللغة الشعرية إلى المفارقة، على نحو ما يشرحه كلينث بروكس (Brooks) في تحليله لصورة الرضيع العاري في مكبث (في كتابه الإناء المُحكم الصنع، وانظر كتابي الصغير النقد التحليلي)، فإذا ذكرنا ذلك أدركنا كيف ينقل بتروشيو صورة الرياح العاتية بعد ذلك إلى كاترينا مشبِّهًا نفسه بالجبال هذه المرة:

نعم ولديَّ دروعٌ حَصينة كمِثْل الجبال أمام الرياحْ
فليس تَهزُّ الجبالَ الرياحُ وإنْ دامَ هذا الهُبوبُ وجاحْ

(٢ / ١ / ١٣٩–١٤٠)

وما قُلته عن متعة إيقاع النَّظم لا يقتصر على هذه المسرحية، أو على مسرحياته الأولى بصفة عامة، فالنَّظم عنصر من عناصر النسيج، ولكن وظيفته تتفاوت وفقًا للمواقف

الدرامية وتخضع لكل حالة على حدة، وحين ينتقد أحد النقاد «انتظام الإيقاع بصورة غير شيكسبيرية» يقصد أنه يفتقد ما نجده في مرحلة النضج مما يسميه العلامة ماهر شفيق فريد «التلوين العروضي»، أو ما كان أحمد مستجير يصفُه بالتمرد العروضي، والمقصود استخدام زحافات وعلل لم يسمح بها القدماء، ما دامت هذه الزحافات والعلل (الخاصة به) تكسر رتابة الإيقاع، والمحدثون يكرهون الرتابة ويشبِّهونها برنين الأجراس، وطالما عابوا على وولتر سكوط (Scott) رتابة نظمه الذي يذكِّرنا بأناشيد الأطفال، ولكن الرتابة حين توجد في الهزلية تقوم بدور درامي مُهم، فالشخص الذي يلقي شعرًا تقليديًّا، بمعنى خلوِّه من الزحافات والعلل غير المعهودة عند مَن سبقه، يوحي — كما يصوره شيكسبير هنا — بأنه جهز ما يقوله سلفًا، ولم ينطق به عفو الخاطر، وكنت كلما صادفت مثل هذا الشِّعر درسته اهتداءً بشرح الشراح ونقد النقاد وحاكيته في الترجمة، ومن نماذجه الأبيات الخمسة التي يقولها بتروشيو لكاترين:

تَمِيسُ كِيتُ دَلَالًا بِمِشْيَةِ الأُمَراءِ
في غُرفةٍ تَتَباهى بِها بِكُل رُواءِ
تَفوقُ دَلَّ ديانا في وسْط تلك الخميلة
إن «كيت» صارت ديانا بطُهرِ بنتٍ أصيلة
أضحتْ ديانا لَعُوبًا من وحي كيت الجميلة

(٢ / ١ / ٢٦٠–٢٦٤)

وتدرك كيت على الفور أنه «أعدَّ» هذا الشعر سلفًا فتقول له:

«وأين تعلَّمت هذا الكلام المُنمَّق؟»

وبعدها يتطور النَّظم ويبتعد عن الاستواء والانتظام، الأمر الذي يوحي بأن بتروشيو يقول ما عَنَّ له دون «إعداد»، وهو يؤكد أنه يحبها وأنها ذات جمال عمَّق الحب بقلبه فأقسم على ألَّا تكون زوجةً لسواه. وهكذا فعندما يدخل بابتيستا وجريميو وترانيو (متنكرًا في زيِّ لوسنتو) ويُبدون التشكك في صحة ما يقوله ويفسرون صمت كاترينا بأنه اكتئاب (والمُخرجون يفسرونه بأنه إعجاب ببراعة أداء بتروشير وسعادتها الدفينة بإصراره على الزواج منها)، يعود بتروشيو إلى النَّظم الذي يتضمن ما نعرف أنه كذب،

والمُخرجون يرون فيه لمسات خيال تؤكد تلاقي قلبيهما، وهي الأبيات التي يبدؤها بالمَثَل الشبيه بمَثَلنا العربي «أنا راضي وأبوها راضي، مالك انت بينا يا قاضي»:

إنْ سمحتمْ يا سادتي بعضَ صبرِ
فلنفْسي اصطفيتُها لا لغيري
إنْ سَعِدْنا معًا وسَادَ التَّراضِي
فأجيبُوا: ما شأنُكم بالوِدادِ؟

(٢٠٨–٢٠٦ / ١ / ٢)

وهو يُلقي الأبيات التي يستمع إليها الحاضرون في دهشة، خصوصًا عندما يقول ما تُدهَش له كاترينا (في ظني) وما يؤكد مُخرجو المسرحية أنها أبدت سرورًا به، بدليل موافقتها على مصافحته إثباتًا لطابع الخِطبة الرسمي، والأبيات هي:

أمطرَتْني قُبُلاتها دون عَدٍّ
وعديد الأَيْمان من غير حَدٍّ
فإذا بي في لحظةٍ أهْواهَا
حُبَّ صَبٍّ حياته في صِباها

(٣١٣–٣١٢ / ١ / ٢)

وأحب أن أستدرك قائلًا إن انتظام الشعر لا يعني في شيكسبير أنه مصطنع أو أن فن الصنعة فيه يوحي بقدر من الزيف، فتقاليد الهزلية تعني، كما ألمحت آنفًا، إمكان رسم صورة مغايرة للواقع من وحي «الإحساس» وحده، وقد تكون هذه الصورة المغايرة منتظمة على عكس الواقع، وقد تكون مشوشة عمدًا بحيث تجعل «نَظم الحياة نثرًا ونثرها نظمًا» كما يقول الشاعر الأمريكي ستانلي كونيتز (Kunitz) في كتابه نوع من الفوضى (١٩٧٩م)، وهي الفكرة التي سبقت بعض المبادئ التي اعتدنا نسبتها للمحدثين الذين شغلهم التحول من الحداثية إلى ما بعد الحداثة، فالحداثية وفق تعريف برادبري (Bradbury) الشهير تكمن في مقاومة النزوع إلى محاكاة الواقع، وما بعد الحداثة مذهب لا يرى في الواقع الانتظام الذي تفرضه عليه اللغة، ومن ثَم يحرر الفنان من العلاقة بالواقع سواءً كانت قبولًا له أو رفضًا، فالشاعر الذي يحول نظم الحياة إلى نثر، بمعنى كسر الأعراف أو الافتراضات المسبقة في النظر إليه، شاعر حداثي، بغض النظر عن كتابته

الشعر نظمًا أو نثرًا (وخريف الأزهار الحجرية للأديب ماهر شفيق فريد شعر منثور من أوله لآخره)، وهي النظرة التي قدَّمها موريس بيكام (Peckam) عام ١٩٦٨م في كتابه السعي المحموم للفوضى، والشاعر الذي يحول نثر الحياة نظمًا قد يقترب من مذهب ما بعد الحداثة الذي يعينه على إدراك نظم دفينة في الواقع، تطلب التعبير عنها وإدراجها جنبًا إلى جنب مع أشكال الفوضى الظاهرة (مثل شعر صلاح جاهين)، وانظر ما يقوله ديفيد أندرداون (Underdown) عن هذه المسرحية في دراسة له في كتابٍ عنوانه النظام والفوضى في إنجلترا في أوائل الفترة الحديثة، ١٩٨٤م، ص١١٦–١٣٦. وعلى الرغم من وجوه الاختلاف الشديد في مفاهيم هذا المذهب في أعين الباحثين، وخصوصًا من عالجوه من الزاوية الأيديولوجية أيضًا مثل إيجلتون (Eagleton) وجيمسون (Jameson) ونوريس (Norris)، فإن فكرة التحرر من الواقع التي جاء بها هذا المذهب تربطه أيضًا بالحداثية التي كان النقاد يتصورون أنه يمثل تعديلًا في مسارها، إن لم نقُل «ثورة» عليها.

وهكذا فإننا إذا نظرنا في ضوء هذا الاستدراك إلى بناء الهزلية نظرة شاملة، أيْ باعتباره بناءً كليًّا، وجدنا أن تعبير النظم عن واقع منتظم لا يتحقق في بعض الأحيان، وتعبير النثر عن واقع غير منتظم غير متحقق في كل حالة. فالأبيات التي اقتبست بعضها آنفًا تقدِّم لنا صورةً منتظمةً لحدثٍ خيالي، وهي تقدمه بمنطق «الدنيا العاقلة»، وكل ما يفعله النظم هو تيسير انطلاق الأفكار التي يحملها الإيقاع إلى الأذن حتى يكاد يعوق تساؤل السامع عن مدى صحتها، إذ يجرفنا النظم فنكاد ننسى أن مزاعم بتروشيو قد لا تكون صادقة، بمعنى أن ما يقوله ربما لم يحدُث في الواقع المرئي، ونحن جمهور القراء نعرف أنه لم يحدُث، ولكن جمهور السامعين على المسرح لا يعرفون ذلك، أيْ إن كاترينا لم تتشبث بعناقه ولم تمطره بالقبلات دون عَد، ولكن الصوغ الشعري يقول إنه حدث على المستوى النفسي (غير الحسي) وإن تلاقيهما العاطفي يؤكده عدم اعتراضها عليه، واستجابتها له حين يقول لها «صافحيني يا كيت هاتي يديك» (٣١٨)، وهو ما يعني أنها تشاركه «الإحساس» بما قال، وتقبل إعلان خِطبتها على الملأ، وأنها تؤيد ما زعمه من اتفاقهما على أن تظل «شرسة» في الظاهر أمام الناس، وأن تعود إلى طبيعتها الحقيقية، باعتبارها أرقَّ الناس روحًا … «طيبة ودماثة ووداعة عندما تختلي بمَن تعشقه» إن هذا زعمٌ «شعري»، فهو لا يستند إلى ما دار على المسرح أمامنا، بل يستند إلى ما دار داخل النفوس وفق تصور صاحب الشعر المنظوم الذي أعلنت كاترينا رضاها عنه بالسكوت. وبإيجازٍ أقول إن النظم أظهر واقعًا باطنًا لا يراه إلا صاحباه، بتروشيو وكيت، وهو باطن متناغم (منتظم) يتعارض مع ظاهر ما حدث أمامنا بينهما.

وما إن يختتم بتروشيو حديثه حتى نلمح اختلاطًا في إيقاع الشعر بين سائر الشخوص، وقد نبَّهني العلامة ماهر شفيق فريد إلى أنني ألجأ إلى «التلوين العروضي» بعد انتظام الخفيف (بحره المفضَّل)، وهذا صحيح، إذ أعدت النظر فوجدت أن السطر الثاني من كلام بابتيستا يخرج إلى الرَّمَل، فكأنما تحرر من الإيقاع الذي فرضه كلام بتروشيو، وإذا بالنسق نفسه (المكون من البحرين) يعود بعد أن وضع يديه في أيدي كاترينا وبتروشيو إعلانًا لعَقد الخِطبة الرسمية. وكلما أنعمت النظر في نسيج الحوار (٣٢١–٣٢٦) وجدت اختلاط الإيقاعات عند الجميع في «أمواج» هذين البحرين، حتى يحسم بتروشيو الأمر بالرَّمَل المرتبط بالعذوبة والرقَّة، ولكنْ في دفقات ربما صدرت تلقائية من الإيقاع المذكور، ومُجزَّأة وفقًا لحركة ذهنه التي تمليها مشاعره:

سوف نأتي بالخواتمْ ... بالحُليِّ الزاهيات ... والزراكيش الجميلة
قبِّليني الآن كيتْ! عندما يأتي الأحَدْ ... سوف تُمْسِين حَليلَة

(٣٣٧–٣٣٨)

السطران إذَن يجمعان بين الانتظام والتحرر منه، وهما مُقفَّيان قافيةً عارضة، ولكنها تختتم الحركة النفسية التي وصلت إلى ذروتها بسرعة أعتقد أن الإيقاع الشعري هو الذي تحكَّم فيها وأملاها.

وبالسرعة نفسها يتحول المشهد إلى ما يمثل نقيضًا لما أحسسناه من حركة المشاعر هنا، فبعد خروج الحبيبين تصدُر من جريميو عبارة تمثل ردَّ فعله المباشر السريع (من البحر الخبب)، ثم نسمع بابتيستا وهو يعبِّر عن مشاعره التعبير المادي الذي يسود في بقية المشهد (٣٣٠–٤١٤)، في بيت موزون مُقفًّى تبرز فيه الكلمات المحورية مثل «الصفقة»، و«الخسائر»، ويردُّ عليه ترانيو ببيت موزون مُقفًّى أيضًا يؤكد فيه ذلك النطاق الدلالي، إذ يتحدث عن «البضاعة»، وعن «الكساد» (من البحر الكامل)، فإذا عاد بابتيستا إلى النطاق نفسه بالحديث عن «الربح» سمعنا جريميو وهو يستكمل هذا الشطر بشطرٍ آخر يؤكد فكرة الفوز بصيدٍ ثمينٍ، بحيث يشكل مع ما قاله بابتيستا بيتًا كاملًا من الشعر المُقفَّى. معنى هذا أننا عدنا إلى الواقع المادي بكل قسوته، أو قُل بكل قواعده المادية الصارمة، وهو ما يتحقق مسرحيًّا (يتمسرح) في مشهد المزاد العلني الذي يبيع فيه الوالد ابنته لأعلى سعر! ولكن المشهد ينتهي بتعميق الصراع حول بيانكا، إذ يتشكك جريميو في صدق

مزاعم ترانيو (المتنكر في زيِّ لوسنتو) وعندما يخرج جريميو غاضبًا يعبِّر ترانيو عن رأيه فيه بصورة من الصور الشيكسبيرية الأصيلة قائلًا:

يلعنكَ اللهُ أيا داهيةً ذبُلتْ بَشرتُهُ مَكْرًا!

(٤٠٧/١/٢)

ثم يعلن اعتزامه باعتباره لوسنتو المزعوم أن ينجب لنفسه والدًا مزعومًا يُدعى فنشنتو، قائلًا إن هذه «عجيبة»، فالمعتاد، حسبما يقول، أن ينجب الآباء الأبناء، أما في حالة هذي الخطبة

فسينجب ولدٌ والدَه إنْ أحكمتُ الحيلة في هذي اللعبة (٤١٤).

أيْ إن الفصل ينتهي بوعد جديد لاستخدام المكر والحيلة، كما أن تكرار الإشارة إلى الزعم والمزاعم جعل النقاد يتصورون أن شيكسبير يشير عمدًا إلى مصدر حبكته الثانوية، أيْ مسرحية المزاعم الإيطالية التي ترجمها جاسكونيي عن أريوسطو وسبقت إشارتي إليها، وتبارى النقاد في تبيان هيكل بنائيٍّ مفترض يقوم على تلك المسرحية، وخصوصًا أسلوب جمع شيكسبير بين ما جرى العُرف على اعتباره حبكات المسرحية الثلاث (المدخل والحبكة الرئيسية والحبكة الثانوية) وأسلوب إقامته الترابط الداخلي بينها، بحيث أمكنه تحقيق ما جرى العُرف أيضًا على الإشارة إليه باسم «الوحدة»، أيْ وحدة النصِّ بنائيًّا، وهو الذي وصفه هوزلي (Hosley) (١٩٦٤م، ص٢٩٤) بأنه «بلا نظير في الدراما الإليزابيثية.» ومن الطريف أن هذا الرأي «الحديث» كان رأي الدكتور جونسون في منهج شيكسبير فيما أسماه «توحيد الحبكتين.» وقد وجدت أوجز بيان لهذا الرأي في فصلٍ عنوانه «الحبكات المزدوجة في شيكسبير.» في كتاب سالينجر (Salinger) عن الكوميديا الشيكسبيرية (١٩٧٤م) إذ يقول:

إن شيكسبير يطبِّق أولًا الدرس الذي تعلَّمه في بناء حبكة مزدوجة متوازنة مترابطة، والأرجح أن يكون قد تعلَّم هذا الدرس من مسرحية المزاعم لا من سواها. ففي فصله الأول يقدِّم إلينا زواج كاترينا باعتباره مجرد وسيلة لتحقيق غاية معيَّنة، ألا وهي إطلاق حرية بيانكا في الزواج، والتنافس للفوز بيد بيانكا يشغل معظم الحوار، على الرغم من أن شيكسبير يكفل زخم الحدث بحبكته المزدوجة من خلال زيادة اهتمام الجمهور بكاترينا، وهو يحافظ على التضاد الكامن بين نصفَي حبكته بابتكار مَشاهد تتناول التظاهر

بتعليم بيانكا قبل أن يعرض لنا «تعليم» بتروشيو لكاترينا في الفصل الرابع. وبعد ذلك يربط بين الحبكتين ربطًا يقوم على مبدأ العلة والمعلول، بطريقين؛ الطريق الأول هو جعل هورتنسو ومَن ينافسونه في حب بيانكا في الحقيقة أو في الظاهر يقدمون حوافز لتشجيع بتروشيو على «إذابة الجليد» أمامهم بأن يتزوج الأخت الكبرى، والثاني هو أن يجعل ترانيو يشرح لسيده هورتنسو أن «لنا مصلحة في هذا.» وسط مشهد زواج كاترينا (٣ / ٢ / ١٤٢)، ثم يجمع بين الزيجتين (مضافًا إليهما زواج هورتنسو من الأرملة) ابتغاء تحقيق المقارنة في المشهد الأخير، وليس هذا مجرد محاكاة لما يسمى الكوميديا الجديدة (في العصر الكلاسيكي) أو الحبكات الإيطالية، ولكنه تطبيق للمناهج الإيطالية لتحقيق أغراض جديدة (ص٢٢٥).

ولا شكَّ أن هذا صحيح إذا اعتبرنا المسرحية كوميديا، ولو لم تكُن كوميديا حب رومانسية، إذ إن التشابك بين الحبكتين واضح منذ البداية، بل بين الحبكات الثلاث ما دمنا اعتبرنا المدخل يمثل جزءًا لا يتجزأ من المسرحية، فهو يقدِّم الرابط الحقيقي الذي يوافق بين جميع العناصر ويكفل الوحدة، ألا وهو «الميتامسرح»، وما يفرضه من «نطاق دلالي تمثيلي». فآخر كلمات ترانيو في ختام الفصل الثاني تستخدم الكلمتين الدالتين «المكر» و«الحيلة» (cunning وcrafty) و«المزاعم» التي نشاهدها في مطلع المشهد الأول من الفصل الثالث تقوم على هذين المفهومين، أيْ إن مشهد تعليم بيانكا اللاتينية والموسيقى لا تقتصر أهميته على أن «المعلمَيْن المزعومَيْن» من خُطَّاب بيانكا وأنهما متنكران، بل تتضمن مكر كلٍّ منهما إزاء الآخر وإزاء مكر بيانكا نفسها، فكلٌّ منهما يتحايل للفوز بقلبها، وهي تتحايل مستمتعةً بالتلاعب بهما، وفي ذروة جدلهما عمَّن تكون له الأولوية في إلقاء درسه تبرز لنا صورة لبيانكا لم نكُن رأيناها من قبل، فإذا كانت تمثلها حقًّا فإنها تكشف لنا عن زيف ادِّعائها الخضوع والطاعة والمسكنة، أيْ إننا قد نكتشف هنا أنها كانت تلعب «دورًا» معينًا فيما مضى، وهذه الصورة الجديدة تربطها ربطًا صادقًا بأختها كاترينا، الفتاة المستقلة التي تحدِّد لنفسها ما تقول وما تفعل، فهي تفاجئ أستاذيها قائلة:

أسأتُما إليَّ بالخلافِ حول أمرٍ لا يكونُ فيه الاختيارُ
إلَّا في يَدِيَ! وهذه إساءةٌ مُضاعفة.
فلستُ بالتلميذة الصغيرة التي تحتاج للتأديب،

وأرفضُ التقيد الدقيق بالسَّاعات والمواعيد المحدَّدة،
لكنَّما دُرُوسي أستقيها كيفما أشاءُ.

(٣ / ١ / ١٦–٢٠)

ونسمع في هذا بوضوح صدى قول كاترينا:

هل سيُحدِّد لي أحدٌ ساعاتٍ أعمل فيها أو لا أعمل؟
فكأنِّي لا أعرف ما أختار وما أترك؟ ها!

(١ / ١ / ١٠٣–١٠٤)

أيْ إننا نكتشف في هذا المشهد، الذي يرى فيه النقاد قمة «الفكاهة» والهزل، حقيقةً لا تسمح بالهزل ولا بالفكاهة، ففي ضوء قوة تعبيرها عن شخصيتها المستقلة نرى مؤشرًا إلى النطاق الدلالي التمثيلي الذي نحن بصدده، فهل كانت فعلًا الفتاة الوديعة المسالمة التي رأيناها؟ أم أنها كانت تقوم بدور تمثيلي معيَّن؟ وإذا كان من حقنا أن نتشكك فيما سبق أن شاهدناه وسمعناه، أفليس من حقنا أيضًا أن نتشكك في سواه؟ إنها تُصدر الأوامر للأستاذين (الزائفين) وتتلاعب بهما، فعندما يتظاهر لوسنتو (المتنكر في دور كامبيو المعلِّم) بترجمة النصِّ اللاتيني ويكشف لها عن هُويَّته ويصارحها بحبه، تتظاهر هي أيضًا بالترجمة لتقول له أقوالًا تثبت أنها سيدة الموقف بلا جدال:

أنا لا أعرفك. لا أثق فيك. حاذر أن يسمعنا. لا تتعلق بالآمال، لا تيأس.

(٣ / ٤٣–١٤١)

ويلي ذلك مباشرةً حوارٌ «رمزي» طريف، إذ يقول هورتنسو «الأوتار انضبطت يا سيدتي.» كأنما يعلِّق على ما قالته بيانكا، فيضيف لوسنتو، في شبه إشارة إلى منافسه «باستثناء الوتر الأغلظ والأسفل.» فيردُّ عليه هورتنسو ردًّا يعتمد على اللماحية قائلًا «الوتر الأسفل مضبوط. أمَّا الناشز فهو الوغد الأسفل!» (٤٤–٤٦)، ثم يقول جانبًا (أيْ لنفسه وللجمهور) ما يؤكد أنه يعني لوسنتو.

الموقف لا شكَّ فكاهي، ولكن فكاهته مُسخَّرة لتأكيد النطاق الدلالي التمثيلي، إذ إن بيانكا عرفت حقيقة «أستاذيها»، وأظهرت بالفعل تفضيلها للشابِّ لوسنتو، لكنها لم تُعطِه وعدًا صريحًا إذ «تأمره» ألَّا يتعلق بالآمال وألَّا ييأس في الوقت نفسه، كما أنها تُبدي رفضها (غير القاطع) لتودُّد هورتنسو، إذ تعتذر له عن نبرات الهزل أولًا قبل أن تقول

له إنها لم تعُد طفلةً تبدأ درس الموسيقى بمعرفة السلالم الموسيقية، وعندما يصرِّح لها عن حبه باعتباره هورتنسو من خلال السُّلَّم الموسيقي الجديد الذي وضعه لها، تعرب عن رفضها الاستجابة له من خلال الأسلوب الملتوي نفسه قائلةً «لا! لا يعجبني! فأنا أوثر كل مناهجنا التقليدية ... وأنا أنفر من نزوات استبدال المبتكرات الشاذة ... بقواعد ثابتة الصحة.» (٧٧–٧٩). وبعد أن تخرج بيانكا نكتشف نحن شيئًا آخر عن هورتنسو، أيْ إنه واقعي وعينه على المال، ويقول لنا إنه يرفض الارتباط بحب فتاة تقبل الحطَّ من مكانتها بأن تتزوج مجرد مُعلِّم!

هذا المشهد الذي يعتبره بعض النقاد ذيلًا للفصل السابق، وكثيرًا ما يعتبره المُخرجون خاتمةً للنصف الأول من المسرحية عند تقديمها في جزأين على المسرح، مشهد وثيق الصلة بالمشهد الثاني الذي يصور زفاف كاترينا، إذ يتأخر بتروشيو عن الوصول باعتبار ذلك جزءًا من الدور الذي يمثله، وترانيو المتنكر في زيِّ لوسنتو يزعم أنه يعرف بتروشيو حقَّ المعرفة (وليس لهذا من سندٍ في النصِّ)، ويدافع عنه، فيلتقط وصف كاترينا له بأنه ذو «ملاعيب متفكِّهة»، ولديه «قدرة بالغة على الهزل» فيقول:

فـإنَّـه عـلـى فـظـاظـتـهْ لديه ما عرفْتُه من حكمةٍ وعقل
ورغـم مـا لـديـه مـن مـرحْ فإنَّه لَذو أمانةٍ وذو شرفْ.

(٣ / ٢ / ٢٤–٢٥)

وتردُّ كاترينا قائلةً:

ورغم ذاكَ ليت أنَّ كاترينا هنا ... ما شاهدَتْه قَطْ! (٢٦)

أيْ إنها توافق على وصف ترانيو العام لعريسها، ثم تخرج باكية وبيانكا تتبعها. وسرعان ما يأتي بيونديلو خادم لوسنتو ليصف لنا الدور الجديد الذي يمثله بتروشيو، ويصف حصانه وصفًا لا يستطيعه إلا الطبيب البيطري، في نحو عشرين سطرًا من النثر العجيب، ولننظر في بعض ما يقوله هذا الخادم الذي لم نكُن سمعنا منه كلامًا معقولًا من قبل:

الحصان أعرج ... مصاب بالتهاب الغدة، ورشح الأنف، وتآكل العمود الفقري، وفمه منتفخ، مليء بالقروح الخبيثة، وفي أرجله أورام، وغضاريف المفاصل

ملتهبة، والجلد أصفر من اليرقان، وخلف الأذنين انتفاخ يصيبه بالدوار، وتنهكه ديدان البطن، والظهر منحول، والكتف مخلوع ...

(٣ / ٢ / ٤٩–٥٥)

أيْ إن هذا الوصف يمثل شطحةً من شطحات الخيال التي ترسم لنا صورة «جروتيسك» (بشعة مضحكة) للحصان، وقبلها وصفٌ مشابهٌ لراكب الحصان وخادمه، وبذلك تواصل جو الزيف الذي صاحبنا من خلال التنكر والتمثيل. وعندما يدخل بتروشيو مرتديًا ملابس جروتيسك أيضًا، يتأكد النطاق الدلالي التمثيلي الذي أشرت إليه في المشهد السابق. وأثناء غياب بتروشيو وعروسه وباقي الصحب للانتهاء من مراسم عَقد القِران، يظل على المسرح لوسنتو وخادمه ترانيو الذي يشرح ضرورة العثور على شخص يقوم بدور والد لوسنتو، أيْ إننا نشهد من جديد أن العقل المدبِّر في هذه الثنائية هو الخادم لا السيد، وعندما يعرض ترانيو على سيده الخطة التي وضعها، يقول لوسنتو عبارة تربطه ببتروشيو، إذ يقول إنه يودُّ أن يتزوج بيانكا سرًّا، مضيفًا:

فإذا عُقد قِراني لن آبَهَ لو عارضني العالَم كُلُّه
فسأحرصُ وأدافعُ عمَّن أملكه رغم أُنوف الخَلْق جميعًا.

(٣ / ٢ / ١٤٠-١٤١)

إنه يرى أن الزواج يمنحه الحقَّ في أن يملك زوجته، وهذا ما سوف يقوله بتروشيو بعد عودته مع الصحب من حفل عَقد القِران:

فإنَّني لَمالكٌ أُريد أنْ يكون في يدِي ما أملكْ!
إنَّها بضائعي أو قُلْ متاعي ... منزلي وكلُّ ما يكون فِيه!
إنَّها حَقْلي وجُرْني وخُيولي بل وثِيراني وحتَّى حُمُري!
إنَّها لي كل شيء.

(٣ / ٢ / ٢٣٠–٢٣٣)

ومن ثَم يرحل بتروشيو مع كيت، كما سبق لي أن شرحت في تحليلي لعناصر الهزلية والكوميديا، مقتبسًا باقي سطور بتروشيو، وقبل أن أنتقل إلى الفصل الرابع أودُّ أن ألقي

الضوء على ما أعتبره بداية «الصدام» الظاهري بين كاترينا وبتروشيو، وهو الذي يمكننا أن نعتبره عنصرًا من عناصر النطاق الدلالي التمثيلي، إذ تُبدي كاترينا للجميع أنها المرأة المستقلة التي لا تنصاع لأمر أحد، وفق دور «الشرسة»، الذي تحكم أداءه، إذ تقول عباراتٍ هلَّلت لها الناقدات النسويات في عصرنا أكبر تهليل، مثل:

... ... يبدو بأنَّكَ تنتوي
منذ البداية أنْ تُبيِّن كيف تَقهرْ،
وبأنْ تكون لي العريس الفظَّ والمُسيطِرْ.

(٢١٣–٢١٥)

هيَّا يا أصحابُ إلى مائدة العُرْس،
فأنا أدرك أنَّ المرأة يمكن أنْ تُقهرْ
إنْ فقدَتْ رُوحَ مُقاومةِ القهر.

(٢٢٠–٢٢٢)

أقول يمكننا أن نعتبر هذا «تمثيلًا»، أو تعتبره تعبيرًا صادقًا عمَّا تراه وتشعر به، وفي أيِّ الحالين يبرز دور بتروشيو «المُروِّض»، فهو يوافق كيت على ما تقول «لسوف يذهبون منصاعين يا كيت لأمرك.» (٢٢٣) ثم يبسط حُجَّته القائمة على أنه ما دام قد تزوجها فقد أصبحت ملك يمينه، ويَلي ذلك الموقف الذي ناقشته من قبل في إطار ملامح الهزلية، فخروجهما معًا قاصدَين منزله الريفي يمثل خطوته الأولى في سبيل ترويض زوجته «الشرسة»، بغض النظر عن حقيقة شراستها أو زيفها.

وعلى الرغم من اعتبار الفصل الرابع «فصل الترويض»، أو ما يسميه النقاد «مدرسة الترويض»، المستعار من وصف ترانيو لمغامرات الزوجين، فإنه الفصل الذي نشهد فيه تضفير خيوط الحبكات الثلاث في مرحلة أعتبرها مرحلة التعقيد الحقيقية، إذ تتشابك هنا الحبكة الرئيسية (ترويض كاترينا) مع الحبكة الثانوية (بيانكا وخُطَّابها) في إطار النطاق الدلالي التمثيلي (المدخل). فالفصل يتكون من خمسة مشاهد، الأول يتناول أولى خطوات الترويض وهي خطوة تنقسم إلى قسمين؛ القسم الأول سردي منثور والثاني «تمثيلي» منظوم، أمَّا الأول فيزيد طوله عن مائة سطر ويدور بين خدَم قصر بتروشيو ويحكي فيه جروميو خادم بتروشيو تفاصيل الرحلة من بيت والد كاترينا إلى قصر

زوجها، وأمَّا الثاني فيمثل مسرحيًّا ما يعتبره بتروشيو الخطوة الأولى للترويض، وهي الحرمان من الطعام. والقسم الأول لا يرمي في الظاهر إلَّا إلى الفكاهة، ولكنه في رأي كثير من المحدثين ومُخرجي المسرح يرمي أيضًا إلى تصوير حياة أفراد الطبقة الفقيرة التي ينتمي إليها سلاي (في المدخل) من دون أوهام عن حقيقة أحوالهم ومعاناتهم. ويتولى جروميو الكلام باسم هؤلاء، فنسمع في مطلع المشهد:

> تبًّا لكل منهكٍ من الخيول، وكل سيد مخبول، وكل دربٍ واعرٍ موحول! هل لقي رجل ما لقيته من الإذلال؟ أو اكتسى ما اكتسيته من أوحال؟ وهل حدا به الإرهاق مثلي لهذا الحال؟ أُرسِلتُ قبلهما لأشعل مدفأة، ويأتيان من بعدي لينعما بالدفء، لو لم أكُن ضئيل الجُرم كالقِدْر التي سرعان ما تسخن، لتجمدت شفتاي والتصقت بأسناني، ولالتصق اللسان بسقف حلقي، ولالتصق قلبي بجدار جوفي، قبل أن أشعل نارًا تنقذني من التجمد!
>
> (٤ / ١ / ١–٨)

وبعد حوارٍ فكه بينه وبين خادم أقلَّ منزلة منه (كيرتيس) يحكي جرومير في نثر لا يقلُّ براعةً عن هذا النثر بعض ما حدث في الرحلة، وهو ما يتضمن أول خطوة من خطوات الترويض، ويكشف عن الحذق اللغوي الخاص الذي يتمتع به جروميو، وهو ما يميزه عن الباقين:

> لو لم تكُن عارضَتْني لكنتَ سمعتَ كيف سَقَط حصانُها، وكيف كانت تحتَه، ولكنت سمعتَ كيف كان المكانُ موحلًا، وكيف لطَّخها الطين، وكيف تركها والحصان فوقها، وكيف ضربني لأنَّ حِصانها تعثَّر، وكيف خاضت في الأوحال لتمنعه من ضربي، وكيف علت شتائمه، وكيف توسَّلت إليه امرأةٌ لم تتوسَّلْ من قبلُ إلى أحد، وكيف كنتُ أصرخ، وكيف هرب الحصانان، وكيف انقطع الزمامُ في يدها، وكيف فقدتُ أنا مِقْوَديَ الجِلْدِيَّ …
>
> (٤ / ١ / ٦٥–٧٢)

وما إن يصل بتروشيو حتى ينقضَّ بسبابه وشتائمه على الخدم، مُظهرًا درجة من الشراسة لم نشهدها فيه من قبل، ويبدي التفنن في أنواع الشتائم، كأنما ليبين

لكاترينا أنه يستطيع أن يلعب لعبة «الشراسة»، هو أيضًا، بل وأن يكون أكثر من ندٍّ لها في هذه اللعبة، والخادم بيتر يقول ساخرًا «إنه يقهرها مستخدمًا سلاحها نفسه.» (٤ / ١ / ١٦٩). وبعد القرار الذي اتخذه «بالصيام»، معها هذه الليلة، يصحبها إلى غرفة النوم، ثم يعود إلينا وحده ليعلن لنا الخطة التي وضعها لترويض كاترينا — باعتبارها من إناث الصقور — بالحرمان من الطعام ومن النوم، وهو خِطابٌ جديرٌ بالتوقف قليلًا عنده.

من المعتاد أن نشير إلى أمثال هذا الخِطاب المنفرد باسم المناجاة (soliloquy) وهو المصطلح العربي الذي وضعه محمد مندور، بمعنى الحديث المنفرد الذي لا يخاطب المتكلِّم فيه أيَّ مستمع، أيْ «يكلم نفسه» ويعبِّر عن أفكاره ومشاعره لنفسه وهو يُستخدم في المسرح من جانب شخص يكشف عمَّا في ذاته في لحظة معيَّنة أثناء مسار الحدث، وقد يكون مبنيًّا على شيء حدث أو يمثل تعليقًا على ما يحدُث أو تأملًا لما يمكن أن يحدُث أو ما يمكن أن يفعله هذا الشخص في إطار الحدث، وقد يُشار إليه باسم المونولوج، ما دام حديثًا منفردًا، ولكنه يختلف عمَّا نسميه «المونولوج الدرامي» الذي يُنسب ابتداعه في الشعر الغنائي إلى روبرت براوننج (Browning)، الشاعر الإنجليزي ابن القرن التاسع عشر، حيث يتقمَّص الشاعر شخصيةً معيَّنةً ويتكلم بلسانها فيبني موقفًا دراميًّا يتطور ويصل إلى ذروة «درامية»، أيْ تمثل الكشف أو التكشف الذي عادةً ما يكون في آخر المسرحية، وهو ما يصفُه ت. س. إليوت بأنه «الصوت الثاني للشعر» (انظر تحليل ذلك في دراسات العلامة ماهر شفيق فريد عن نقد إليوت)، ومعنى ذلك أن علاقة المتحدث بحديثه في المونولوج هي التي تحدِّد إذا ما كان يتكلم بصوته (وفي المسرحية إذا كان يتكلم بصوت الشخصية التي يمثلها)، أو إن كان يتكلم بصوت مصطنع، أيْ باعتباره شخصًا آخر. وهذا ما يضفي أهميةً خاصةً على هذا المونولوج؛ فنحن نستمع إلى بتروشيو الذي يشرح لنا ما فعل ويقول لنا ما سيفعل، أيْ إنه يتكلم باسم الشخص الذي نفترض أنه بتروشيو «الحقيقي» — الممثل الذي يقوم بدور بتروشيو — أو هو الشخصية الأولى أو القناع الأول (persona ١)، وهو يقول لنا إنه سوف يصطنع لنفسه قناعًا آخر يتوسل به في ترويض كاترينا، ولنا من ثَم أن نسميه القناع الثاني (persona ٢)، وهو يخاطبنا، نحن مُشاهدي المسرحية وقراءها في السطور الأخيرة، أيْ إن القناع الأول يدري أنه قناع وأنه يمثل وهو يدعو مَن يراه أو يسمعه إلى التجاوب معه، وهذه لمسة «ميتامسرحية».

ومعنى هذا أننا سوف نصادفه في المَشاهد التالية وهو يتكلم بصوت القناع الثاني في تعامله مع كاترينا، وعلينا أن نميز بينهما استنادًا إلى النسيج، فاللغة التي يستخدمها بتروشيو تتغير حين يغير قناعه، وقد مرَّ بنا في هذا المشهد نفسه لمحات من تبديل الأقنعة، ففي طلب العشاء يقول بتروشيو «هيا يا أوغاد انطلقوا ... آتوني بعشائي.» وعندما يخرج الخدَم يغني، أو يبدأ غناء أغنية يتحسر فيها المُغني على ضياع أيام «العزوبة»، ثم تلمح عينه كيت فيخرج من حالة الغناء ويقول لها بصوت الزوج الحنون «اجلسي كيت مرحبًا واستريحي.» ثم يكمل شطر الأغنية قائلًا: «بعتها بعتها وبعت الليالي!» (٤ / ١ / ١٢٥–١٢٨). وأقول استنادًا إلى خبرتي الشخصية إن الممثل الذي رأيته يؤدي هذا الدور كان يغير من نبرات صوته فجأةً بطريقة مفزعة ومضحكة، وكنت أردُّ ذلك لتبديله قناعًا بقناع، ولنا أن نعتبر شتائمه التي يتفنَّن في تلوينها من «إنتاج» القناع الثاني، فهي شتائم طريفة، تقتصر هنا على الخدَم «يا أغلظ فلاح ... يا فرس الطاحون الأخرق ... يا مَن دماغه كالمطرقة، ومَن تدلَّت الآذان منه كالكلاب!» ولكنها تتلون بطبيعة مَن يشتمه في المشهد الثالث؛ إذ يقول لحائك الثياب «يا خيط الإبرة! يا كستبان! يا برغوثًا! يا بيضة قملة! يا جندب ليل شتاء! يا بَكَرة خيط! يا فضلات نسيج بقيت بعد التفصيل!» (٤ / ٣ / ١٠٩–١١٣).

قلت عند بداية الحديث عن الفصل الرابع، فصل «الترويض»، إنه فصل تضفير الحبكات وإنه يتكون من خمسة مَشاهد، ناقشت أولها بقِسمَيه المنثور والمنظوم، واختتامه بالمونولوج الذي يصرِّح لنا فيه القناع الأول لبتروشيو باعتزامه التحول إلى القناع الثاني اللازم للترويض، وبينت أن هذا المونولوج يمثل نقطة تحول في المسرحية لأنه يمكننا من الوعي بوجود القناعين اللذَين يظهر بهما بتروشيو، وأمَّا المونولوج نفسه (١٧٧–٢٠٠) فهو يقوم على صورة شعرية واحدة هي ترويض أنثى الصقر، وهي صورة مهيمنة ممتدة، وكل ما يقوله بتروشيو يصبُّ فيها، ولا يتيح مكانًا لصور شعرية «محلية» أخرى، فهو يعتمد على لغة الفعل لا لغة التأمل الشعري.

ويتجلى لنا تضفير الحبكات كما قلت من خلال تتابع المَشاهد التي تمثل خيوط الحبكات، وأيضًا من خلال النسيج الذي يوحي بهذا التضفير، إذ نرى هورتنسو في المشهد الثاني يستخدم أيضًا صورة أنثى الصقر ولكن في الإشارة إلى بيانكا لا إلى كاترينا! فالمشهد الثاني يقدِّم لنا ترانيو المتنكر في صورة لوسنتو وهو يشارك هورتنسو المتنكر في صورة ليسيو معلِّم الموسيقى في مراقبة بيانكا مع لوسنتو (المتنكر في صورة معلِّم اللغات)

خلسةً واستراق السمع إليها، ويقتنع هورتنسو بأن بيانكا تحب ذلك «المعلِّم» (لوسنتو) فيقرر نبذ هواها والزواج من أرملة ثرية:

فلقد كانت تُبدي لي الحُبَّ وقَلْبي
يعشق أُنثى صقرٍ تتباهى في خُيَلاءْ!

(٤ / ٢ / ٣٨–٣٩)

ويتابع ترانيو استخدام هذه الصورة بعد رحيل هورتنسو، فعندما يقابل سيده لوسنتو مع بيانكا في المشهد نفسه يقول لهما إن هورتنسو قد التحق بمدرسة الترويض، والتعلم على يدَي أستاذه بتروشيو، وإذَن فإن هذه الصورة تربط الحبكتين، وإذا افترضنا أن ترانيو قد استمع أثناء دخوله (مع بابتيستا وجريميو) إلى بتروشيو وهو يقول:

إذ إنَّني مَن جاءَ للدنيا لكي يُروِّضك ... يا كيت ...
وأنْ يحوِّلك ... من «كيت» ذات الشَّراسة ... من قطَّةٍ بريَّةٍ
إلى الأليفة التي نرى أمثالها في المنزلْ

(٢ / ١ / ٢٧٨–٢٨٠)

أقول إننا إذا افترضنا أن ترانيو سمع عن الترويض هنا، فما الذي جاء بصورة أنثى الصقر إلى خيال هورتنسو؟ بل وما الذي جعل ترانيو يتصور أن هورتنسو التحق ببتروشيو؟ لا سند لهذا أو ذاك في النص، إلا أن منطق الهزلية يسمح بافتراضه ولا تتيح لنا سرعة الأحداث التوقف للتحقق من أمثال هذه الإشارات في الواقع الفعلي، فسرعان ما ننشغل بحيلة أخرى حين يصادف بيونديلو التاجر الغريب عن البلدة، فيقنعه ترانيو (باعتباره لوسنتو) بأن حياته في خطر ما دام قد قدِم من مانتوا، ويبتكر له أكذوبةً طريفةً (يصعُب تصديقها خارج الهزلية) تقول: «كل فرد من أهالي مانتوا يجيء بادوا ... عقابه الإعدام!» (٤ / ٢ / ٨٢) ولكن التاجر يصدِّق ويوافق على أن يتقمَّص شخصية فنشنتو والد لوسنتو، ويقيم في منزل «ابنه» المزعوم، (ويستمرُّ في أداء هذا الدور حتى يصل فنشنتو الحقيقي فيأمر الزائفُ بوضع الحقيقي في السجن في المشهد التالي).

واعتماد البناء على التضفير يعني تبادل المَشاهد بين الحبكتين، كما بيَّنت، إذ نترك بيانكا وحبيبها في بادوا وننتقل في المشهد الثالث إلى قصر بتروشيو الريفي، حيث نشهد جوع كاترينا، وأصناف الطعام التي يعرضها جروميو عليها حتى يسيل لعابها، وهي

أطعمةٌ لا تخلو من طرافة، مثل «الكوارع» و«الكرشة» والشواء، حتى يأتي لها بتروشيو بطعامٍ يزعم أنه طهاه بنفسه، وعندما تبدأ الأكل يحثُّ بتروشيو صديقه هورتنسو (وتلميذه في «مدرسة الترويض») على أن يأكله كله إن استطاع، ويذكر النقاد أن الممثل الذي قام بدور هورتنسو في إخراج بوجدانوف (Bogdanov) للمسرحية عام ١٩٧٨م التهم دجاجةً كاملةً في زمنٍ قياسيٍّ بدا كأنه ثلاث ثوان! (هودجدون، ٢٠١٠م، ص٢٦٣)، وعادةً ما يشير النقاد إلى هذا المشهد باسم مشهد «الخياط» أو «مشهد الخردواتي»، حيث يعرض كلٌّ منهما ما أعدَّه من ملابس لكاترينا ويعارضهما بتروشيو معارضةً شديدةً فكهة، وحيث نسمع تعبير كاترينا عن إصرارها على إبداء رأيها، بأبيات منتظمة الإيقاع، وهو الشعر الذي يهلِّل النقاد والنسويات خصوصًا لروح «الاستقلال» التي تسوده، وقد اشتهر بمطلعه:

أظنُّ يا سيِّدي أنْ سوف تسمح لي
بأنْ أعبِّر عن رأيي بلا وَجَلِ

وهاك الأبيات الأخيرة:

لذاكَ أعتزم التَّصريح في ثقةٍ
بكُلِّ ما جاشَ في صدري وما عَبَرَا
وسوف أُرخي زِمامي للكلام هنا
كي لا يَضيعَ فُؤادي إنْ هُو انْكَسَرَا
فللِّسانِ عِنانٌ سوف أُطلقُهُ
لآخِرِ الشَّوْطِ حتَّى أَقضِيَ الوَطَرَا!

(٤ / ٣ / ٧٥، ٨١–٨٣)

ويحوِّل بتروشيو دفَّة الحديث مفترضًا أن كاترينا تقصد غير ما تقصد، ثم يتشاجر الحائك الذي يشتبك معه جروميو خادم بتروشيو الذي يقوم بدور المُهرِّج، وعندما ينتهي المشهد بقرار الرحيل إلى منزل بابتيستا والد كاترينا، من دون شراء أيَّة ملابس جديدة، يُلقي بتروشيو أبياتًا من النَّظم الذي يوحي بالأمثال والحِكَم (sententiae) التي يوجِّهها إلى الجمهور أيضًا، فجمهور عصر شيكسبير كان يحب الأمثال ويراها دليلًا على «البلاغة»،

وإن كانت في الواقع أفكارًا وصورًا شعبيةً شائعة، كقولنا بالعربية «الغنى غنى النفس.» الذي يوازي قول بتروشيو إن العقل هو مكمن الثراء:

وهل للغُراب الأخضر اللَّونِ قيمةٌ
تفُوق بفضل الحُسْن في الرِّيش قُبَّرَة؟
وهل تَفضُلُ الأفعى بألوانِ جِلْدها
ثعابينَ أسماكٍ قليلٌ جمالُها؟

(٤ / ٣ / ١٧٤–١٧٥)

أيْ إننا نرى في هذا المشهد دور النسيج في إبراز استمرار المطارحة الفكرية والنفسية بين بتروشيو وكاترينا، فالشِّعر يقرِّب بينهما على الرغم من إصرار بتروشيو على إثارة غيظ كاترينا بأقواله الغريبة، وهو ما يعني أن صراع الإرادتين الفكه يقابله في الكفَّة الأخرى تفاهمٌ مبنيٌّ على الطاقة اللغوية المعبِّرة عن عنصر أصيل في الشخصيتين، وسرعان ما نرجع في المشهد التالي إلى مغامرة ترانيو مع التاجر الذي يقوم الآن بدور فنشنتو والد لوسنتو، ونتابع حبكة بيانكا مع حبيبها لوسنتو من خلال الخطة التي وضعها خادمه بيونديلو، وهي تمكينه من الزواج سرًّا منها، ويضيف شيكسبير لمحة سخرية من لوسنتو العاشق الرومانسي الذي يعبِّر عن خوفه لا من سريَّة الزواج، بل من احتمال رفضها إياه بعد طول تودُّد وتفاهم. وينتهي المشهد الرابع بصورة طريفة لهذا العاشق «المرتعد»، وهي التي تتناقض بشدة مع صورة بتروشيو. يقول لوسنتو:

لي أنْ أقترن بها وسأقترن بها إنْ رضيَتْ
هذا يُسعدها ... فلماذا أتشكَّكْ؟ فليحدُثْ ما يحدُثْ!
سأُثير الموضوع بكلِّ صراحةٍ ... سأُفاتحها،
سيشُقُّ عليَّ تقبُّلُ إخفاقي في الفوز بها.

(٤ / ٤ / ١٠٢–١٠٥)

وهكذا نصل في المشهد الخامس إلى بداية التوافق الذي تقبل بموجبه كاترينا أن تلعب اللعبة التي يريدها بتروشيو، وقد جئت في القسم الثالث الذي أتحدث فيه عن الكوميديا والهزلية بما يكفي من الأدلة على المودة التي نمَت على أُسُس التفاهم والجاذبية بين

العروسين، وأكتفي هنا بتبيان الاشتباك البنائي الكامل في هذا المشهد بين الحبكتين، إذ يقابل العروسان فنشنتو الحقيقي والد لوسنتو، وإذا ببتروشيو يقول له إن ابنه لوسنتو قد تزوج (أو لا بدَّ أنه قد تزوج الآن) من بيانكا أخت كاترينا زوجته، ولهذا فإن بتروشيو يحقُّ له أن يناديه «يا أبي!» ولا يوجد في النصِّ ما يدل على أن بتروشيو سمع بذلك الزواج السري، ولكن هذا منطق الهزلية. ويزيد الطين بلة تأمين هورتنسو على ما قاله بتروشيوا! أنَّى له أن يعرف؟ وعندما يخرج الجميع تاركين هورتنسو إذا به يقول إنه تعلَّم الترويض، فإذا وجد في مسلك الأرملة التي سيقترن بها أيَّة شراسة، فسوف يروِّضها.

وتتلاقى في الفصل الخامس خيوط الحبكات في الهزلية، إذ أصبح بتروشيو عضوًا بالمصاهرة في أُسرة بابتيستا، بل يشارك في إتمام خِطبة بيانكا فيأتي بوالد لوسنتو الحقيقي (فنشنتو) إلى منزل ابنه حيث يقع الصدام بين هذا الوالد وبين التاجر الذي جعله ترانيو يتنكر في زيِّ فنشنتو، وهو الذي يشارك فيه أشخاص المسرحية كلهم تقريبًا، والمشهد يتميز بالسرعة والصخب، وربما يكون ذلك سبب كتابته نثرًا.

والمشهد الأول يتضمن، قبل الصدام المحتوم بين فنشنتو والتاجر الذي ينتحل شخصيته، تنفيذ خطة عَقد القِران السري بين لوسنتو وبيانكا، بمساعدة بيونديلو، وعندما يصل بتروشيو مع كاترينا، وفنشنتو وجروميو خادم بتروشيو، يجدون جريميو الهرِم الأبله واقفًا وحده في انتظار وصول كامبيو (أيْ لوسنتو)، إذ لا يزال جريميو يأمل أن يساعده هذا في الزواج من بيانكا. وعند وقوع الصدام المحتوم نلمح دليلًا قاطعًا على الوفاق الذي تحقق بين بتروشيو وكاترينا، إذ يرجوها أن تقف معه وحدهما في ركنٍ من أركان المسرح لمشاهدة ذلك الصدام (السطر ٥٥). وبعد الهرج والمرج يعود لوسنتو مع عروسه بعد الزواج في الكنيسة، ويتولى لوسنتو وبيانكا شرح ما حدث، ونعود إلى الشِّعر فيقول لوسنتو أبياته السبعة التي تبدأ:

حقَّق الحُبُّ هذه المعجزاتِ!
فبيانكا غرامُها أوحَى لي
أنْ يحُلَّ الفتى ترانيو مكاني،
فغَدَا في الدِّيار يُدعَى لوسنتو،
ريثما حقَّق الزَّمانُ مَرامي …

(٥ / ١ / ١١٤–١١٦)

وعندما يخرج معظم مَن على المسرح نسمع كاترينا تقول لبتروشيو «هيا نتبعهم يا زوجي حتى نشهد آخر تلك الضجة.» (١٣٣) وهو الذي يرجع صدى السطر ٥٥ أعلاه، ويمهِّد للحظة الوفاق الكامل حين يطلب بتروشيو قُبلة، وبعد مناوشة ضاحكة تعطيه القُبلة! وكأنما يريد بتروشيو أن يقول لها إن هذه قُبلة حب لبتروشيو الحقيقي (القناع الأول) يقول:

هيَّا إذَن يا كيتُ يا حبيبتي ... قد كان ذاك صادقًا
مهْما يَزِدْ تأخيرُ ما تأتي به ... يأتي لنا مُوفَّقًا
فإنَّما أوانُ فِعْل الخير لا يَفوتُ مُطلقًا!

(٥ / ١ / ١٤٠–١٤٢)

والمشهد التالي، الأخير في المسرحية، يشير إليه النقاد باسم «مشهد الرهان»، حيث يتراهن الأزواج الثلاثة حول مدى طاعة زوجاتهم، ولكن أهميته ترجع إلى خِطاب كاترينا الأخير الذي من المفترض أن يمثل فضَّ التعقيد، أو حلَّ العقدة، ولكنه في الحقيقة يقدِّم العقدة التي استعصت على الحلِّ النهائي حتى اليوم، والمقصود طبعًا هذا السؤال: هل يؤكد خِطاب كاترينا الأخير ما يبدو من حقِّ الزوج في السيطرة على الزوجة؟ أيْ: هل ترمي كاترينا إلى أن تقول جادةً إن خضوع الزوجة للزوج يحقق ما أشار إليه بتروشيو من تبشير «بالسلم وبالحب وبالعيش الهادئ» (٥ / ٢ / ١١٤)؟ أم تُراها تواصل تمثيل دورها، وبذلك تمثل نجاح المرأة في السيطرة على الزوج بخداعه، أيْ بإيهامه أنه المسيطر؟ وبعض النقاد يرى أن الخِطاب يقبل هذه التفسيرات جميعًا، ولننظر إذَن في دور النسيج في بناء المشهد.

يبدأ المشهد شعرًا، وهو شعر لم نكُن نتوقعه من لوسنتو العاشق الرومانسي الذي ظلَّ خلال أحداث المسرحية متنكرًا في زيِّ كامبيو معلِّم اللغات الكلاسيكية، ولحنه الأساسي في هذا الشعر هو التناغم بعد النشاز، ما دامت المناسبة هي الاحتفال بزيجاتٍ ثلاثٍ معًا، ويتجلى في الشعر ميله إلى المبالغة التي يسخر منها شيكسبير مثلما سخر من الصور الكلاسيكية العجيبة التي أتى بها هذا العاشق من قبل (١ / ١ / ١٥٢–١٥٣، ١٦٧–١٧٠) ويبدأ قائلًا:

أخيرًا ومن بعد طول النَّشاز بألحاننا والشِّقاقْ
أتتْ بالتناغم روحُ الوِفاقْ
فعند انتهاء الحروبِ الغَضُوبِ يعود ابتسامُ الشِّفاهْ

فننسى به كيف خُضْنا المَشاقْ
وننسى المخاطر بعد النَّجاة

(٥/٢/١–٤)

ولكن تناغم ضيوف المأدبة ينبئ عن شقاقٍ دفين، فيبدأ الحوار الهازل الذي يرمي إلى إثارة الشكِّ في مدى الوفاق بين الأزواج، وهي «موتيفة» نادرة في أعمال شيكسبير، فالمعتاد أن تنتهي الكوميديا بالزواج أو بالوعد به وحسب، أمَّا مناقشة علاقة الأزواج فقد اقتضاها منطق هزلية «ترويض الشرسة»؛ أيْ إن المسرحية تثير التساؤل في هذه المحطة عن مدى نجاح بتروشيو في بلوغ التوافق مع زوجته الشرسة، ومدى ما تتمتع الزوجتان الأخريان اللتان لا شراسة بهما من توافق مع زوجيهما. ذلك أن عالم المال والتجارة والقيم المادية في بادوا يختلف عن سائر البلدان، وسيطرة المادة على أذهان الطبقة التي ينتمي إليها الأزواج جميعًا تجعل للمال دورًا دفينًا ربما كان بتروشيو خير مَن يعرفه.

«وفي هذا السياق» (كما تقول كيدني (٢٠٠٦م، ص٥١)) «فإن قرار هورتنسو أن يتزوج أرملةً قرار له مغزًى خاص، وهي شخصية لا اسم لها، وتُدعى بصفتها (الأرملة) وحسب، لا بصفة الزوجة إلَّا فيما ندر، وكانت الأرامل شخصياتٍ تثير قلقًا شديدًا في بواكير العصر الحديث في إنجلترا، لأنهنَّ كُنَّ من بين أنماط النساء القليلة اللائي كان من حقهن امتلاك الأموال والعقارات بصورة مستقلة عن الرجال؛ فإذا تزوجت الأرملة مرة أخرى، كان من المعتاد أن تئول تركتها إلى زوجها الثاني (إلا إذا كانت قد قررت «وقفها»، وفي هذه الحال كان يمكن للتركة أن تئول إلى أملاك أُسرة زوجها الأول أو إلى أولادها)، ولكنها ما دامت غير متزوجة فإن من حقها قانونًا أن تدير شئونها المالية وحياتها الجنسية. وهكذا فإن مأدبة الزفاف تستكمل فحص المسرحية لأدوار المرأة في الخِطبة والزواج بإجراء منافسة بين ثلاثة أنماط متطرفة لصورة الأنثى المتمردة على المسرح، وهي نمط الشرسة، ونمط الأرملة، ونمط الهاربة، وأيُّ صورة من هذه كان يمكن أن تبدو لمخيلة الناس في بواكير الحقبة الحديثة تجسيدًا لمخاوف الرجل إزاء الأنوثة غير المقيدة.»

أيْ إن هذا المشهد منذ بدايته حافل بأسباب التوتر، ومن ثَم فإن قول بتروشيو إنه يرى أن هورتنسو يخشى أرملته يستند إلى واقع يعرفه الجميع، والحوار الذي يبدو في

ظاهره لاهيًا حوارٌ جادٌّ في أعماقه، فإن الأرملة تردُّ عليه الردَّ المُفحِم ما دامت تظن أنه قد تزوج امرأةً شرسةً يخافها، ولكنه يحتملها من أجل مالها، قائلة:

ومَن يَكُ رأسُهُ يومًا يدورُ يظنُّ الأرضَ والدنيا تدورُ

والبيت قريب من قولنا بالعربية:

ومَن يَكُ ذا فمٍ مُرٍّ مريضٍ يَجدْ مُرًّا به الماءَ الزُّلالا

وعندما تشارك بيانكا بفكاهةٍ عن قرن الديوث يعجب الصحب ويسألها حموها «هل ذاك أيقظك؟» (أي «صح النوم!» بالعامية المصرية)، وهذا الحوار الفكه الذي يعتمد عليه النسيج يُخفي ما أشرت إليه من حقائق المجتمع الرأسمالي الذي يقدس المال، فالنماذج المتطرفة للمرأة المعارضة للأعراف تواجه أزواجًا تجمعهم القيم المادية، ولذلك فمن الطبيعي أن يقترح بتروشيو عَقد رهان حول مدى طاعة الزوجات لأزواجهن:

دَعْ كُلًّا منهم يرسل في طلب قرينته ولْنتراهَنْ،
مَن تُبدي أكبر قدْرٍ من طاقتها للزوج وتأتي
قبْل سِواها تضمن للزوج الفوز بمقدار رهانٍ
نتَّفقُ عليه الآنْ.

(٥ / ٢ / ٦٦–٧٧)

وعندما ترفض بيانكا والأرملة الحضور وتأتي كاترينا، يعجب الجميع للتحول الذي يشهدونه، فعهدهم بها أن تبدي ما ذاع عنها من «شراسة»، وهي تدخل — بإجماع النقاد ومُخرجي المسرح — في ثقةٍ واطمئنانٍ لتسأل زوجها عمَّا يبتغي، فيأمرها أن تجيء بالزوجتين العاصيتين، فتلبي أمره، وكل الحاضرين في دهشة كأن ما يرونه حدثًا خارقًا، وعندما تعود النساء الثلاث، يأمر بتروشيو زوجته بأن تلقِّن الزوجتين درسًا، فتلقي حديثها الشهير الذي يختلف النقاد في تفسيره من حيث النغمة (tone).

ولقد سبق لي أن ذكرت أن «النغمة» عنصر من عناصر «النطاق الدلالي» (register) الذي شرحته قائلًا إنه نطاق الدلالات التي يتوقعها مَن نشأ في ثقافةٍ معيَّنةٍ من الكلام المنطوق في إطار هذه الثقافة (هاليداي) وفي السياق الناشئ من تلك الثقافة والمرتبط بها،

ونحن نستعين بالنطاق الدلالي في تحديد «النغمة» التي نُعنى بها إن كان المتكلم جادًّا أو هازلًا، أيْ إن كان يعني ما يقول حقًّا أو كان يعني عكس ما يقول أو شيئًا مختلفًا عنه وحسب، أو إن كان يقصد السخرية أو الهجاء مثلًا حتى وهو يمتدح، ولذلك اختلف النقاد ومُخرجو المسرح والممثلون في تفسير نغمة الخِطاب بسبب اختلافهم في تحديد النطاق الدلالي للمشهد الأخير الذي يصفُه المُخرج المعاصر بوجدانوف (Bogdanov) بأنه حافل بالدلالات الظاهرة والخفيَّة والمعاني الاجتماعية والجنسية المضمرة (٢٠٠٣م، ص١٤٥ من المجلد الأول)، وقد حاولت رصد تطور تحديد نغمة الخِطاب ما بين الجِدِّ والسخرية في نصف القرن الأخير، فلم أستطع أن أجد تطورًا يسير في اتساق من نغمةٍ إلى نغمة، إذ دائمًا ما تختلط النظرات وتسير في خطوط متعرجة، فقد تجد في عامٍ واحدٍ مَن يدافع عن كون الحديث جادًّا ومَن يدافع عن كونه ساخرًا، وإن يكُن الاتجاه الحديث عمومًا، باستثناءاتٍ ضئيلة، يميل إلى تأكيد قوَّة كاترينا واستقلالها وثقتها بذاتها، استنادًا إلى النطاق الدلالي للمشهد الأخير وللمسرحية كلها، مع اختلافاتٍ طفيفة في تفسير النغمة ما بين الجِدِّ والهزل.

وقد أبدأ بالباحثة ميوريل برادبروك (Bradbrook) التي تعتبر الخطاب ثمرةً «للتعليم» الذي تلقته كاترينا على يدَي بتروشيو عن نفسها وأعراف مجتمعها وما إلى ذلك بسبيل، مدافعةً عنها في دراستها المنشورة عام ١٩٥٨م، في وجه الهجوم القاسي الذي كانت تتعرض له من جانب برناردشو (G. Bernard Shaw) والسير آرثر كويلار-كوتش (Quiller-Couch) في مقدمته لطبعة كيمبريدج للمسرحية عام ١٩٢٨م (الطبعة الثانية ١٩٥٣م)، ولكن فكرة التعليم لم تلقَ آذانًا صاغية، وإن كان رأي مارجريت وبستر (Webster) (١٩٤٢م)، وجو دارد (Goddard) (١٩٥١م) في تفسير خِطاب كاترينا بأنه ساخر قد بدأ يلقى مَن يؤيده ويتحمس له، خصوصًا من جانب أوائل دُعاة النقد النسوي، وقد ردَّ هايلمان (١٩٦٦م) على هذا الاتجاه التفسيري قائلًا إن الزعم بأن الخِطاب الأخير ساخر، أيْ إن كاترينا لا تعني ما تقول أو الزعم بأنها تخدع بتروشيو وحسب، زعم لا يؤيده النصُّ ولا تؤيده أحداث المسرحية، فالبطلة جادة فيما تقول ولا نستطيع أن نجد في الخِطاب سطورًا ساخرةً إلا السطور السبعة أو الثمانية الأخيرة (١٩٦٦م) (ص٧٠). وتفسيره يقوم على أنها اكتشفت ذاتها الحقيقية ووجدت أن الحب الذي تكنُّه للرجل الذي تزوجها ورأى فيها ما لم يرَه غيره يفرض عليها أن تتوافق معه ولو كان ذلك بالانصياع إلى أعراف المجتمع التي كانت ترفضها (وربما ظلت ترفضها في أعماقها) حتى تلك اللحظة.

وكان رأي هايلمان الذي يمثل التوازن بين الجِدِّ والسخرية يلتقي في الواقع مع دُعاة المذهب النسوي آنذاك مثل جيرمين جرير (Germaine Greer) التي قالت إن كاترينا تمثل الكائن المستقل الذي يرتبط واعيًا بكائنٍ آخر، وهي تقبل المرتبة الثانية في الزواج الذي يفرضها المجتمع بروح المرأة التي تتمتع بالطاقة اللازمة لتحقيق ذاتها، ولو ظاهريًّا في تلك المرتبة، و«قد أسعدها الحظُّ بلقاء بتروشيو الذي كان يريد امرأةً ذات روح صلبة وطاقة فيَّاضة جديرة بالحفاظ عليها، وهي تكافئه بطاقة جنسية عارمة وإخلاص لا يتزعزع.» وتضيف قائلةً: «إن تنازل امرأة مثل كيت تنازلٌ أصيلٌ ومثيرٌ لأن لديها ما تتنازل عنه، ألا وهو كبرياؤها العذراء وفرديتها.» (١٩٧١م، ص٥-٦)، وتردِّد ما يشبه هذا آن بارتون (Barton) في مقدمتها لطبعة ريفرسايد للمسرحية قائلة إن «ما يريده بتروشيو وما يحصل عليه في النهاية يتمثل في كاترينا التي لم تنكسر روحها ولم تفقد مرحها، إذ لم تتعرض إلَّا لمتاعب جسدية طفيفة وبعد أن تعلمت قيمة ضبط النفس والحرص على شخص آخر غير ذاتها.» (١٩٧٤م، ص١٠٦).

وفي السبعينيات أيضًا يعارض الناقد ر. سي. هود (Hood) في مقدمته لطبعة ماكميلان للمسرحية تفسير الخِطاب بأن نغمته ساخرة بالتمهيد المنطقي لذلك، إذ يقول عن تطور حدث المسرحية إننا نجد هنا صورةً لكاترينا ذات الذكاء النادر واللماحية والحساسية، والقدرة على تقدير قيمة التجربة الثرية التي تخوضها مع بتروشيو في اللغة والخيال ذي الشطحات، والاستجابة لها بأكمل الصور الإنسانية. ثم يبين أننا نشاهدهما معًا، اعتبارًا من نهاية الفصل الرابع، باعتبارهما زوجًا وزوجة، وعندما يصل إلى المشهد الأخير يقول: نستطيع الوثوق إلى حدٍّ معقول في كاترينا في المشهد الأخير من المسرحية، ولكننا نفتقر مع بتروشيو إلى الثقة المطلقة في مدى التحول الذي حدث لها، بعد أن رجعت الآن إلى عالمها المألوف، وفي لحظة عابرة مثيرة نراها امرأةً تتمتع بالاستقلال الطاغي عن بتروشيو، ثم تبدأ إلقاء خِطابها الشهير الذي يؤكد مدى ثقتها فيه والتزامها بالرباط بينهما، ليست هذه لعبة عارضة، إذ تختلط فيها الأفكار العامة المعلنة بمشاعر الحب الخاصة المكنونة، بأسلوب لا ينكر أحدٌ ما فيه من جِدٍّ وإلحاح. ولم يحدُث قطُّ أن عجز هذا الخِطاب عن الإقناع في المسرح. وهذا برهان قاطع على خطأ أولئك النقاد الذين يرون أنه يقصد السخرية، فنحن لا نجد هنا أدنى أثر للإحساس بالحرج أو الذلَّة أو المسكنة عند كاترينا هنا، بل إن لغتها تتسم بالحيوية وعمق الإحساس والعدوانية بأسلوب إيجابي مثير. والواقع أن بيانكا هي التي تهيأت لاكتساب الوصف الضيِّق بالشراسة، وأمَّا كاترينا

فقد تحررت من دورها النمطي فأصبحت امرأة لا تقتصر على تمثيل الزوجة الإليزابيثية المثالية، بل أصبحت امرأة بأكمل معاني هذه الكلمة وأثراها. (١٩٧٥م) (ص٢٤-٢٥).

وأمَّا أشدُّ الأصوات تأثيرًا من حيث الموقف النقدي الذي يلتزم بظاهر النصِّ ولا يعمد قطُّ إلى التأويل فهو صوت بريان موريس (Morris) محرِّر طبعة آردن الثانية للمسرحية (١٩٨١م)، إذ يفنِّد آراء النقاد الذين يجدون في خِطاب كاترينا الأخير ما يوحي بالسخرية، أي التظاهر وحسب بالانصياع لإرادة بتروشيو، ويختصُّ بهجومه رالف بيري (Perry) (١٩٧٢م) ومايكل ويست (West) (١٩٧٤م) (ومارجريت وبستر وجيرمين جرير بطبيعة الحال) قائلًا إنهم واهمون ويعمدون إلى التأويل بدافع أيديولوجي هو نصرة المرأة أي المذهب النسوي في النقد، قائلًا:

> لا شكَّ إطلاقًا في أن القصد من خِطاب «الطاعة» أن يكون المقولة النهائية حول موضوع الحب والزواج. إنه يبلغ ٤٤ سطرًا طولًا والمسرحية تنتهي بعده بعشرة أسطر، وهو خُطبة منتظمة رائعة ولا يطعن فيها أحد. وهكذا فمن المُهمِّ أن نتوخَّى الوضوح التام بشأن ما تقوله كاترينا وتأثير الدلالات المترتبة عليه في جمهور المسرحية الأصلي (ص١٤٤-١٤٥).

ويدافع موريس عن حُجَّة كاترينا القائمة على المراتبية ونظام الحكم في الدولة، بل والنظام الكوني، قائلًا إن ذلك كله منصوصٌ عليه في الكتاب المقدس وشروحه وكُتُب المواعظ المبنية عليه، ويقتطف منها — ومن كتاب الصلوات العامة (البروتستانتي) — فقرات كثيرة تؤكد ما تقوله كاترينا، ومؤكدًا سلسلة المراتب التي تقول إن الزوجة تخضع للزوج، مثلما يخضع الزوج للملك، ومثلما يخضع الملك لله، رب الكون الوحيد. وينتهي من ذلك إلى أن يقول «من المحال أن يكون شيكسبير قد قصد إلقاء هذا الخِطاب بنبرات السخرية.» (ص١٤٦).

ومن الطريف أن يصدر في عام ١٩٨١م نفسه كتاب كوبيليا قان (Coppelia Kahn) عن أملاك الرجل؛ هُويَّة الذَّكر في شيكسبير الذي تتصدى فيه تحديدًا لقضية النغمة في هذا الخِطاب وتعارض موريس معارضةً مطلقة. ولأحاول أن أعرض رأيها بإيجاز، فهي تقول إن الأمر لا يقتصر على أن الخِطاب ساخر وحسب، بل إن المسرحية كلها هجاء ساخر للنزعة الذكورية للسيطرة على المرأة وللحِيَل التي تلجأ إليها المرأة للردِّ على هذه النزعة (ص١٠٤–١١٨). ويبدأ هذا الهجاء الساخر في نظر «قان»، بالصعلوك كريستوفر سلاي

(في المدخل)، إذ إن ممارسته السلطة على زوجته في عالم الوهم (أي حين يُخيَّل إليه أنه لورد وأن بارثلوميو غلام اللورد هو زوجته) تتناقض تناقضًا مضحكًا مع إذلاله على أيدي صاحبة الحان. وتقول إن جميع الشخصيات من الذكور في حبكة الترويض وفي الحبكة الفرعية يتعرضون للهجاء الساخر بسبب انشغالهم المَرَضي بالمال وتضخيمهم المضحك لشراسة كاترينا. والمبالغة هنا تنفي صدق المقصد، فكلام بتروشيو في خِطابه العجيب «إنها بضائعي أو قُلْ متاعي.» (٣ / ٢ / ٢٢٣–٢٤٠) وخطابه المنفرد (المناجاة) الذي يبدأ «هكذا كان شروعي في تولي الحكم بالحيلة.» (٤ / ١ / ١٧٧–٢٠٠)، كلام ذو نبرات عالية بل صارخة إلى الحدِّ الذي يتعذر معه أن نحمله على محمل الجِد، فهذا وذاك، كما تقول قان، «يصوران المرأة، بلا حياءٍ، في الزواج تصويرًا يخسف مكانتها خسفًا شديدًا، ويعلنان بوضوح مرتبة أدنى من الإنسان، وأن الغرض من وجودها لا يتجاوز إرضاء زوجها.» (ص١١٢).

وهكذا فإن قان تعتقد أن القصد هو إحداث الصدمة التي تنبَّهنا إلى سخافة القول بتفوق الذكور. وتقول آن طومسون (Ann Thompson) (١٩٨٤م، ص٣٨) إن تاريخ تقديم المسرحية على المسرح والنقد الذي كُتب عنها على مرِّ السنين يؤيد نظرة قان، إذ يبين أن عددًا كبيرًا من الجماهير والقراء قد وجدوا هذين الخطابين صادمين. وتقول قان إن نقطة التحول في حدث المسرحية هي (٤ / ٥)، وهي مثال آخر على السخف المتعمد، إذ إن بتروشيو يستطيع، لأنه رجل، أن يفرض على زوجته «الحقيقة» الباطلة بوضوح؛ وهي أن الشمس هي القمر، وأن فنشنتو الهرِم غادةٌ حسناء. وتقول قان إن كاترينا تستجيب للزعم الأخير «بأن تتظاهر بأنها تقبله تظاهرًا مبالغًا فيه بحيث يقنعنا بأنها من المُحال أن تكون جادة.» (ص١١٣). أيْ إن كاترينا هنا، وفي المشهد الأخير، تعمد إلى التطرف عمدًا، وهو ما يدل على تشككها فيما يحدُث ويؤكد استقلالها في النهاية، أيْ إنها تبدي استعدادها لمجاراة وهم تفوُّق الذكور، ولكنها في الوقت نفسه تسخر منه باعتباره مجرَّد وهم.

والمشكلة الكامنة في هذا التفسير هو أنه يجعل انتصار بتروشيو انتصارًا أجوف، ويمكن أن يؤدي إلى حياة زوجية غير هانئة، ولكن قان وجدت ردًّا على ذلك قائلة:

> لما كانت المسرحية ترسم لبطلتها، على أعمق مستوى، صورة المرأة المنصاعة في الظاهر والمستقلة في الباطن، فإنها تمثل ما يمكن اعتباره أعزَّ وهمٍ يتعلق به الذَّكر، ألا وهو أن تظل المرأة غير مُروَّضة حتى في خضوعها له. هل يعرف

> بتروشيو أنه خُدع؟ الأرجح أنه يعرف، ما دام قد لعب بنفسه لعبة إثبات النفي ونفي الإثبات. هل كان من المحتمل أن يستمتع بالزواج من امرأة بليدة صالحة مثل كيت التي تُلقي موعظة الزواج؟ جميع المؤشرات تنفي ذلك. إذَن هل نستطيع أن نَخلُص إلى القول بأن بتروشيو يتساوى مع كيت في إدراك أنه يلعب دورًا زائفًا في هذا الزواج، وهو دور المروِّض الظافر والسيد الراضي عن ذاته؟ أظن أننا نستطيع ذلك. (ص٢١٧).

وهكذا، وفقًا لما تقوله كوبيليا قان، فإن لدينا شخصيتين، يغمز كلٌّ منهما إلى الجمهور — إذا شئنا التعبير المجازي عن مقصد السخرية — في المشهد الأخير، إذ إن كاترينا قد أتاحت لبتروشيو أن يُرضي غروره الذكوري بإبداء طاعتها علنًا، وإن كان كلٌّ منهما يعرف مدى زيف ذلك الاستعراض وكذبه.

والواقع أن كوبيليا قان كانت قد نشرت الفصل الذي عرضتُ له في كتابها المذكور قبل ذلك عام ١٩٧٥م، في مجلة دراسات في اللغات الحديثة، وكان قد سبقها إلى مثل هذا التفسير ألكسندر ليجات (Leggatt) في كتابه عن كوميديا الحب عند شيكسبير (١٩٧٤م) الذي يؤكد فيه أن الزوجين «يمثلان» دور الثائر على الأعراف الظاهرية للمجتمع، ويضمران عمق العاطفة والرقَّة الإنسانية، وأن دور بتروشيو كان أن يمثل مرآة لسلوكها (المصطنع) ويبين لها بقسوته (المصطنعة) قيمة التناغم، أيْ قيمة صدق سلوك المرء مع مشاعره، أو ما يسميه ج. ر. هيبارد (Hibbard) «قيمة النظام والأدب التي لم تكُن كاترينا تعترف بها من قبل» (في مقدمته لطبعة بنجوين للمسرحية ١٩٦٨م، ص٢١). وليجات يؤيد التفسير الذي قدمته لموقف الزوجين من مقابلة التاجر (في قسم الهزلية والكوميديا أعلاه). ولنا أن نقول إن افتراض «التمثيل» الذي ابتدأ في هذه الفترة، بفضل تأثير كتاب كوبيليا قان الذي أصبح مرجعًا للنقد النسوي في العقود التالية، أمسى راسخ الجذور، على الرغم من هجوم بعض داعيات النقد النسوي عليه، مثل ليندا بامبر (Bamber) في كتابها الصادر عام ١٩٨٢م، والذي يمثل المرحلة القديمة للنقد النسوي (أو النقد النسوي التقليدي، إذ يصف النقاد التطور الجديد لهذا التيار النقدي بأنه ما بعد النسوية (postfeminism)؛ أي الذي لا يرى أن قضية «الصراع» بين الجنسين هي القضية الرئيسية في المسرحية، كما تقول طومسون ص٤٧)، إذ إن بامبر تبدي غضبها من «سيطرة الرجل المادية والاجتماعية والاقتصادية.» ومن خطاب كاترينا الأخير الذي ترى فيه الحطَّ من مكانة المرأة، وهو ما ردَّت عليه آن طومسون قائلةً إنها بذلك تقيم

معادلةً بين الفن والواقع، «وتبالغ في السلطة المعنوية للفن» (وهو ما ناقشته هاريت هوكنز (Harriet Hawkins) في كتابها الصادر عام ١٩٧٢م). ثم تقول طومسون: «إن المشكلة الحقيقية موجودة خارج المسرحية، وهي أن خضوع المرأة للرجل، على الرغم من وضوح ظلم ذلك واستحالة تبريره، ما زال منتشرًا في شتَّى أرجاء العالم تقريبًا. العالم هو الذي يغضبنا لا شيكسبير» (ص٤٠-٤١). وتقتبس بامبر بعض آراء باربر (C. L. Barber) الذي يميز بين الكوميديا الهجائية والكوميديا الساتورنية (أي الاحتفالية) إذ يقول باربر «إن الكوميديا الهجائية تعالج عادة العلاقات بين الطبقات الاجتماعية والانحرافات في حركة كلٍّ منها، وأمَّا الكوميديا الساتورنية فهي لا تتضمن الهجاء إلا «عرضًا» وإيضاحها يأتي من الحركة ما بين قطبَي الحبس والانفراج (للمشاعر) في خبرة كل إنسان» (مقتطف في بامبر ص١٦٧). وتنتهي من ذلك إلى أن تقول إن «الشرسة» ينصبُّ عليها الهجاء الفكاهي المستند إلى العلاقة بين الطبقات «أيْ بين طبقتَي الرجال والنساء» (ص١٦٨). وهذا أغرب تعريف للطبقة في حدود ما أعرف!

وإذا كان تيار النقد النسوي قد اعتمد كما تقول طومسون على علم النفس (وهي تسميه التحليل النفسي ص٤٧) حتى تلك الآونة، فإن دراسة فريدريك جيمسون للمسرحية أرست أُسُسًا أشمل لما نجده في المسرحية من ظواهر سيطرة الزوج على الزوجة، فهو يؤمن بأن المسرحية تقوم على «التمثيل»، أيْ على تقمُّص أدوار معيَّنة، ومن ثَم فهي تتوسل بالوهم بقدْر ما تتمثل بالواقع، وهو يصف خِطاب كاترينا الأخير بأنه «حلٌّ خيالي وشكلي لتناقضات اجتماعية لا تقبل التوفيق بينها» (في كتابه اللاوعي السياسي، ١٩٨١م، ص٧٩). وهو يصف ذلك الحلَّ الظاهري بأنه «سرابٌ أيديولوجي» (ص٥٦) قائلًا إننا نجد، على مستوى الحبكة أن ترويض إحدى الشرسات صاحَبه ظهور شرستين (كاترينا في مقابل بيانكا والأرملة) ومن ثَم فإن زعم كاترينا أن من واجب المرأة الخضوع لزوجها يقابله ما نشهده فعلًا على المسرح من تمرد بيانكا والأرملة على زوجيهما. ولكن هل تثبت كاترينا بخطابها الطويل أنها حققت المثل الأعلى لخضوع المرأة، وهو الصمت؟ إنها تتكلم وتفرض وجودها في المشهد الأخير على الجميع رجالًا ونساءً، وإذَن فإنها — بوجودها الجسدي في منتصف المسرح وصوتها الذي يعلو على الجميع — تثبت أن ترويضها لم يكُن إلا تمثيلًا. وتعتمد كارين نيومان (Newman) على ما قاله جيمسون اعتمادًا كليًّا تقريبًا في تحليل هذا الخِطاب، قائلةً إن حذف «سلاي» يُنسينا الإطار الميتامسرحي للحدث، أيْ إننا لا نعود إلى الواقع (مثلما يعود سلاي إلى واقعه في المسرحية الأخرى ترويض امرأة

شرسة، ١٥٩٤م)، بل نظلُّ في عالم التمثيل، و«غياب ذلك الإطار الختامي يُنسى الجمهور أن ترويض بتروشيو لكاترينا خرافة» (١٩٨٦م، ص٩٩).

وقد تأكد الإطار الميتامسرحي للحدث في معظم ما كتبه النقاد عن المسرحية، ومعظم ما وضعه المُخرجون من تفسيرات للحدث عند التقديم على المسرح في التسعينيات والعقد الأول من هذا القرن، بل إن النقد النسوي الذي يتمتع باليد الطولى في النقد والإخراج لهذه المسرحية لم يستطع أن يتجاهل تأثير الميتامسرح في دلالة ما يحدُث أمامنا، ففي عام ١٩٩٣م أصدرت كاميل سلايتس (Slights) كتابًا عن عوالم شيكسبير الكوميدية وهي تعود فيه إلى إنكار إمكان اعتبار خِطاب كاترينا ذا نبرةٍ ساخرة، بل تقول إن علينا أن نعتبره إعلانًا بأنها قد قبِلَت أعراف المجتمع وغدت تلتزم بها، من خلال الارتباط برجلٍ يحبها ويفهمها، ومن خلال اشتراكهما في تكوين «عالَم منفصل» يمثلان فيه أو يصدُقان، فهو عالَمٌ ميتامسرحي في جوهره، قائلة:

> إن النهاية السعيدة للمسرحية تجسِّد تحقيق الحب المتبادل والتفاهم الذي يوصي به ويزكيه دُعاة الزواج القائم على الصحبة، وإن كانوا يصرون أيضًا على أن للزوج سُلطةً على زوجته. وتمتاز مسرحية ترويض الشرسة عن سواها، لا في التوتر الذي يظلُّ قائمًا بين الحب المتبادل وبين التفاوت (في علاقة الزوجين)، ولكن في مطلبها الذي لا هوادة ولا تفريط فيه؛ وهو أن تتمتع المرأة بالحق في اختيار منزلتها الثانوية … (وعلى الرغم من فضح المسرحية لمساوئ سُلطة الذَّكر)، فإنها تصوِّر لنا كيف يحقق الرجال والنساء السعادة بتأكيد السيطرة الفعَّالة على هياكل السلطة. وبحلول الفصل الأخير تكون جميع الشخصيات الرئيسية قد حققت رغباتها الأساسية من خلال علاقاتها مع بعضها البعض، إذ فاز بتروشيو بزوجة غنية ذات روح وثَّابة، وحقق لنفسه «السلم والحب والعيش الهادئ … والسيادة الحقة.» (١١٤–١١٥). وفاز لوسنتو بحبيبته بيانكا، وظفرت بيانكا برضا والديها عن الزوج الذي اختارته لنفسها، كما أنها لا تزال تتعلم دروسها على النحو الذي تريده. وحقق بابتيستا وفنشنتو تزويج أبنائهما بمَن يتمتعون بمكانة اجتماعية معادلة، وما يتطلبه ذلك من التزامات مالية مناسبة، بل إن جريميو وهورتنسو اللذَين فقدا بيانكا التي فاز بها لوسنتو، أسعدهما أن يشهدا ضِيق منافسهما القديم بتمرد زوجته. وعلى الرغم من — أو بسبب — ضروب التوتر والتنافس في العلاقات الاجتماعية،

تقدِّم لنا خاتمة ترويض الشرسة صورةً لمجتمع يحقق جميع رغبات أفراده، والمثل الناصع لَمَن ينجح في فعل شيئين لا يجتمعان هو شيكسبير، إذ إنه استطاع من خلال تحويل قصة الشرسة التقليدية الخاصة بالسيادة المنزلية إلى عملية تدجين أو إيلاف، أن يقدِّم هجاءً لاذعًا لسخافات الأعراف الاجتماعية، وأن يحتفل في الوقت نفسه بالطاقة الإنسانية على تشكيل المجتمع تشكيلًا يعبِّر عن القيم الفردية، وتقديمه تحوُّل كاترينا في مسرحيةٍ داخل مسرحية، يسمح أيضًا بوجود معنًى مضمرٍ وباعثٍ على القلق؛ وهو أن هذا التوفيق السعيد بين الحرية الفردية وقيم المجتمع القهَّارة، من المُحال تحقيقه إلَّا في عملٍ فني (ص٤٩–٥٠).

أيْ إن تقديم الحدث من خلال الميتامسرح يساعد الجمهور على تصور أن كل ما حدث خيالي، أيْ متوهَّم.

وأودُّ قبل أن أختتم هذا القسم التحليلي الذي طال، أن أشير إلى التفاوت الشديد في النظر إلى خِطاب كاترينا الأخير الذي بلغ من أهميته أن بعض النقاد كانوا يبدءون دراسة المسرحية به، ثم يبنون على ما يخرجون به منه أحكامهم على النَّص، ولكن هذا مذهب نقدي لا يقبله النقد الجديد، فخِطاب كاترينا مبنيٌّ على ما شهدناه من أحداث، ومن التعسف إخراجه من النصِّ واعتباره «قصيدة» تقبل التحليل المستقل، فإذا نظرنا إليه في سياقه الدرامي وجدنا أن حديث كاترينا عن طاعة زوجها تمنحه مكانةً بارزةً بين أقرانه الرجال، وتوحي له بصحة ما رأت أنه يطلبه من تفوُّق وسيادة، مستغلةً الحُجَّة العُرفية التي تقول بذلك في تبيان أن الطاعة المطلوبة من الزوجة مشروطة بقيام الزوج بواجباته العُرفية من إعالة وحماية وإجلال، وهذا الشرط المضمر يتضمن، كما تقول كيدني (٢٠٠٦م، ص٥٤)، «فلتة» تهدِّد بتقويض «الأُسُس الأيديولوجية التي تعتمد عليها امتيازات الذَّكر.»

وتنبِّهنا كيدني في الدراسة نفسها إلى وجود فكرة لم ينتبَّه لها قُدامى النقاد، وهي أن دعوة كاترينا إلى نبذ الحرب مع الزوج والسعي إلى الوئام و«السلم»، يقوم على أُسُس براجماتية؛ أولاها أن رقَّة جسد المرأة تقتضي رقَّة مشاعرها، وهي، في رأي كيدني، «استراتيجية بلاغية» ذات جذور يمكننا أن نعتبرها «جمالية»، بمعنى أن المثل الأعلى يقتضي التوافق بين الجسد والروح. ومع ذلك فإن هذه «اللفتة» تتخذ صورةً غريبةً بعض الشيء بالقرب من نهاية الخِطاب وفي أثناء دعوتها لطاعة الأزواج، إذ تقول إن ذلك لازمٌ لا

«لأن الحرب الصريحة خطأ، ولكن لأن الزوجات يفتقرن إلى الأسلحة والموارد التي تمكنهنَّ من التمرد والفوز»:

هيَّا إذَن يا حيَّتَين تَهوَيان دون قوَّةٍ طبائع المُشاكَسة!
كانت لديَّ ذات يومٍ كِبرياءٌ وكان قلبي ذا جَسارةٍ،
وعَقْلي طامحًا مثلكما ... وكان يَهوى أنْ يُقارع الألفاظَ
بالألفاظِ والعُبُوسَ بالعُبُوسْ ... لكنَّني رأيتُ اليوم
أنَّ كلَّ هذه الرِّماح أعوادُ أَسَلْ! وأنَّ قوَّة المرأةِ
مثل القَشِّ ضَعْفًا! وأنَّ ضَعْفَها شديدٌ لا مَثيلَ لهْ!
وإنَّما أشَدُّ ما نُظهره أشَدُّ ما نفتقدهْ،
فلْتُقلعا إذَن عن التكبُّر الذي لا نفْعَ فيه لكما،
لكنْ ضَعَا أيديكما ... من تحت أقدامهما.

(٥/٢/١٧٥–١٨٣)

وتعلِّق كيدني على ذلك قائلة: «أيْ إن خضوع الزوجة، بعبارة أخرى، ليس بالضرورة الخيار المفضَّل، بل إنه الخيار الأوحد!» ومن ثَم تقدِم الخلفية التاريخية التي تقول بأن الضعف كان جزءًا من صورة المرأة في الخطابين؛ اللاهوتي والطبي، في أواخر القرن السادس عشر، وإن معارضة هذه الصورة كان يمكن أن تتسبب في «خلل» يمنع تقبُّل الإطار العام الذي بُنيت عليه المسرحية.

وكما قلت من قبل، نجد أننا نعود إلى الميتامسرح، ولكن من زاوية الأداء المسرحي أو «المسرحة»، فإن صورة المرأة الفاضلة أو المثالية في ذلك العصر كانت تتطلب الهدوء («العيش الهادئ» ٥/٢/١١٤) و«الصوت الخفيض ولين الإيقاع» (المدخل ١/١١٢–١١٣). وهي الصفة التي يمتدحها الملك لير في كورديليا، والخصيصة التي اجتذبت لوسنتو في بيانكا:

لكنَّني في صمت أختها أرى الحياءْ
والحكمة التي تَزِينُ مَسْلك العذراءْ.

(١/١/٧٠–٧١)

ولكن بتروشيو الذي دبَّر تمثيل هذا المشهد، أيْ تقريع الزوجتين العاصيتين، أدَّى إلى إلقاء كاترينا لخِطابٍ رنَّانٍ طنَّانٍ يمثل عكس الصورة التي وصفتها بأنها مثالية، ويذكِّرنا بما كان بتروشيو نفسه يفعله أثناء «ترويضه» كاترينا، وبذلك فإن أداء كاترينا ينفي في الواقع ما يقوله لسانها.

وتقول كيدني:

> على نحو ما يحدُث كثيرًا في هذه المسرحية، تتراءى لنا صورة «سلاي» النبيل، وترانيو السيد وبتروشيو المجنون، وبيانكا المُحبَّة الوديعة أو المتمردة، أيْ إن الجماهير على خشبة المسرح وفي الصالة تشهد الشخصيات وهي تتنكر في صور مغايرة لحقيقتها. وهكذا فإن هذه المَشاهد السابقة القائمة على تمثيل أدوار مضمرة أو صريحة تزيد بصورة حاسمة الفجوة القائمة بين الكيان الباطن والمظهر الخارجي، حتى يصعب على المرء أن يعرف ماذا يصدق أو كيف يفسره، وفي هذه الحالة نجد أن البناء الشكلي والطول الشديد للخِطاب يتناقضان تناقضًا شديدًا مع مبدأ خضوع الأنثى حتى يصعُب علينا أن نعرف على وجه اليقين ما يخفيه مظهر الولاء والإخلاص على وجه الدقة، إذ ربما يُخفي زوجةً مُحبَّةً تؤدِّي واجبها، وربما يُخفي ممثلةً تلعب دور الزوجة المُحبَّة المطيعة (ص٥٥–٥٦).

وتختتم كيدني دراستها بالإشارة إلى ما ذكره أوليفر من قبل عن النهاية المفتوحة، فإذا كان بتروشيو قد كسب الرهان وظنَّ أنه روَّض زوجته، ويجد من لوسنتو دعمًا لظنه، فإن تعليق هورتنسو، كما تقول: «معلَّق في الهواء.» فعبارته تضم تفعيلاتٍ أكثر من عبارة لوسنتو، وتتضمن فعلًا في المستقبل «سيمثل» لا الفعل الماضي الذي استخدمه لوسنتو. «وهكذا»، تقول كيدني: «فإن أداء كاترينا، شأنه شأن كل مسرح راقٍ، يدفع على التفسير ولكنه يتجاوزه» (ص٥٧).

(٦) بين النقد الأدبي والعرض المسرحي

كنت أنتوي أن أختتم المقدمة بما درجت عليه من العرض الموجز لأهم الكتب والدراسات الحديثة التي قرأتها ولم أقتطف منها أيَّة أجزاء، فيما يشبه الببليوغرافيا المشروحة، ولكنني عثرت على مثل ما كنت أنتوي تقديمه في مجلد كامل عنوانه ترويض الشرسة: ببليوغرافيا

مشروحة كتبته نانسي لينز هارفي (Harvey) ونُشر عام ١٩٩٤م، ويتضمن ٨٦٢ مدخلًا (ما بين الدراسات والكتب) حتى عام ١٩٩٢م، ولذلك أحجمت عن هذا الجهد، خصوصًا لأن الدراسات والكتب التي اعتمدت عليها واقتطفت منها بعض المادة تكفي لتلبية حاجة القارئ غير المتخصِّص، وهكذا رأيت فائدةً أكبر في أن أعرض تطور بعض النظرات النقدية والمفاهيم الإخراجية التي اتَّسم بها تناول هذه المسرحية في العشرين عامًا الأخيرة. وأعتقد أن محاولة إلقاء الضوء على تفاعل الجمهور (والنقاد ورجال المسرح) مع المسرحية منذ عروضها الأولى أكبر فائدة من مثل تلك الببليوغرافيا التي تفيد المتخصصين أساسًا. وسوف أعتمد في هذا على كُتُب ودراسات كثيرة سأشير إليها بأسماء المؤلفين وسنة إصدارها فقط، على نحو ما أفعل في سائر المقدمة، معتمدًا على قائمة الكتب التي وضعتها في آخر الكتاب.

تقول ليزلي ويد سول (Soule) (٢٠٠٤م) إن لنا أن نتخيل أن العروض الأولى للمسرحية كانت تعتمد على فِرَق الممثلين المحترفين، وكذلك «على أستاذ متمكن من فن التمثيل يقوم بدور بتروشيو مع تلميذٍ له طموح يقوم بدور كاترينا، بحيث يكون درس الترويض في الوقت نفسه درسًا في التمثيل.» وهي لا تقطع بهذا طبعًا ولكنها تستشفُّه من السجلات الخاصة بالعروض المسرحية آنذاك، ولنا أن نعتبره خيالًا لا واقعًا تاريخيًّا (ص١٧٣)، كما تعرض تصورها قائلةً إن نجاح المسرحية كان يعتمد آخر الأمر آنذاك «على حيوية الممثل ومهارته، وطابع التمسرح في ترويض الشرسة كفيل بإظهار ذلك» (ص١٧٨–١٧٩). وتقدِّم التفاصيل التي تؤكد تصورها للجانب العملي (والتجاري) للعرض المسرحي حتى تصل إلى مسرحية جائزة المرأة: ترويض المروِّض (١٦١١م) التي كتبها جون فلتشر (Fletcher) وأشرت إليها آنفًا، وهي المسرحية التي يردُّ فيها ذلك الشاعر المعاصر لشيكسبير على ترويض الشرسة بأن يعكس دورَي مَن يقوم بالترويض ومَن يخضع له، فيصور بتروشيو بعد أن أصبح رجلًا «صالحًا»، أو كما تسميه الباحثة «رجلًا جديدًا»، وزوجًا محبوبًا.

وتقول آن طومسون (Thompson) (٢٠٠٣م) إن ترويض الشرسة أصبحت بذلك أول مسرحية شيكسبيرية تؤدي إلى وضع «ردٍّ مسرحي» عليها في حياة الشاعر (ص١٧–١٨)، وعندما تبدأ مسرحية فلتشر نكتشف أن كاترينا قد توفِّيت، ولكن ذكراها لا تزال عالقة بالأذهان، وفي أحد المشاهد الأولى نسمع أن بتروشيو عندما يذكرها يهبُّ من نومه في فزع، «ويهتف طالبًا عصًا أو هراوة، ويخفي سرواله حتى لا يدخل شبح كاترينا ويلبس سروال الرجل» (١ / ١ / ٣٤–٣٦). وفي غضون ذلك نعرف أن قصة ترويضه

لكاترينا لم يعُد أحدٌ يصدقها، ولكن زوجته الجديدة ماريا، التي كان يفترض أن تكون وديعة لطيفة، تصبح شرسة وترتدي قناع بتروشيو الغاضب حتى تعيد تمثيل أفعاله، مصرَّةً على أن تظل «أنثى صقر حرة.» إلَّا إذا لبَّى شروطها، ألا وهي أن تتمتع بالحرية، وتنال ما تريد من ملابس وخيول وصقور، وتعيد تنظيم منزلها وحديقتها. وتحاكي أحداث المسرحية اليونانية القديمة ليزيستراتا (Lysistrata) التي تآمرت الزوجات فيها على الإضراب عن معاشرة أزواجهن حتى يخلدوا إلى السلم، فتحبس نفسها في غرفة النوم وتقيم المتاريس في وجه بتروشيو في ليلة زفافها مع ابنة عمٍّ لها تُدعى بيانكا، ونعرف من السياق أن بيانكا هذه أصبحت القائد العام لما تسميه المسرحية فرقة النساء الرهيبة، ومن ثَم توسع من نطاق تمردها الفردي بحيث يتحول إلى مبادئ عامة لمقاومة السُّلطة الأبوية، وبالمسرحية حبكة فرعية، نرى فيها بطلةً رومانسية؛ وهي ليفيا الأخت الصغرى لماريا، واثنين من خُطَّابها؛ هما موروزو الهرِم الغني الذي يرضى عنه أبوها، ورولاند الشابُّ الذي تحبه ليفيا، وتعيد المسرحية تقديم صورة التفاوض حول زواج بيانكا الذي نراه في ترويض الشرسة، مع اختلاف مُهم، وهو أن ليفيا تهتف قائلة:

لستُ البِضاعةَ التي قد يستغلُّها الرجالْ،
فقد أتيتُ للحياةِ حُرَّة الجمالْ،
وإنَّني لحُرَّةٌ في مَنْحه لَمن يحبُّني،
وليس للذي يبتاعُني بالمالْ.

(١/٢/٣٧–٣٩)

وتقول الباحثة مولي إيزو سميث (Smith) في دراسة لها عن مسرحية فلتشر (١٩٩٥م) إنه بينما كان بتروشيو في ترويض الشرسة يصول ويجول على خشبة المسرح حانقًا زاعقًا، كان سَمِيُّه في ترويض المروِّض حبيسًا مغلولًا، لأن فلتشر يستخدم أساليب الترويض في مسرحية شيكسبير بعد أن يمنحها «نطاقًا دلاليًّا مكانيًّا»، إذ يُحبَس الرجل أولًا في منزلٍ مغلق الأبواب، ثم يتظاهر بالموت فيُنقل إلى تابوت. وعلى عكس ذلك تملأ النساء خشبة المسرح، في عرض بصري باهر، خصوصًا حين يرقصن ويغنِّين بقيادة زوجة سمكري فقير (يذكِّرنا بكريستوفر سلاي في مدخل ترويض الشرسة) ويهلِّلن معلنين انتصارهنَّ بالدقِّ على أواني المطبخ والأدوات المنزلية الأخرى. ولكن تطور الأحداث يؤدي إلى تصالح، تقول الباحثة إنه «يستوعب ثورتهن النسوية الجماعية.» بحيث تنتهي

المسرحية بخاتمة تشبه خاتمة مسرحية شيكسبير، فتتعهد ماريا بعدم اللجوء إلى المزيد من ألاعيبها، وأنها سوف تحب بتروشيو وتخدمه، في حين يعلن بتروشيو أنه وُلد من جديد، ثم تُلقي ماريا الإبيلوج (أي الخاتمة المنظومة) التي تقول فيها إن المسرحية ترمي إلى:

تعليمِ تَساوي الجنسين لكُلِّ الأزواج وللزوجاتْ
والحُبِّ المُتبادَل إذْ يرتبطان بعهدٍ من ثقةٍ وثباتْ.

(الإبيلوج ٦–٨)

وتقول هولي كروكر (Crocker) في دراسة عن تمثيل الأدوار في المسرحيتين (٢٠٠٣م) إن إعادة تصوير العلاقة الزوجية في مسرحية فلتشر تعني أن المجتمع كان قد بدأ، حتى في هذه الفترة المبكرة من الازدهار المسرحي في القرن السابع عشر، يقبل مناقشة مكانة المرأة باعتبارها شريكة للرجل خصوصًا في الزواج، وأن يعيد النظر فيما أوحت به مسرحية شيكسبير من انتصار للرجل، وتُورد الباحثة أدلة على أن نقاد ذلك العصر كان من بينهم مَن يقبل التفسير الساخر لنهاية ترويض الشرسة (ص١٥٠)، بل وتفسير مسرحية فلتشر تفسيرًا ساخرًا موازيًا لذلك التفسير.

وبعد أحداث الثورة الإنجليزية وعودة المسارح في فترة عودة الملكية، عاد تأثير مسرحية شيكسبير إلى الظهور، فكتب المسرحي جون ليسي (Lacey) مسرحية بعنوان صوني الاسكتلندي أو ترويض الشرسة وقدَّمها على المسرح عام ١٦٦٧م، ثم نُشرت عام ١٦٩٨م، وهي تُعتبر محاكاةً ساخرةً لمسرحية فلتشر ترويض المروِّض، لكنها تشبه معظم مسرحيات تلك الفترة فيما يُسمى بالحوار بين خشبة المسرح والحياة خارج المسرح، بمعنى حفول النصِّ بالإشارات إلى الحياة والأماكن والأحداث الجارية في لندن، وعلى الرغم من أن «المزدوج»، الختامي الذي يأتي به «ليسي»، يرمي إلى الإيحاء بأن مسرحيته توازي مسرحية فلتشر إذ يقول:

إنِّي روَّضتُ الشَّرسة لكنِّي لن أخجَل منها
إنْ كنتم سترون قريبًا ترويض مُروَّضِها.

(٥ / ١ / ٤٣٥–٤٣٦)

فإن مسرحية صوني في الحقيقة تحاكي مسرحية شيكسبير، كما يبين باسكال إيبيشر (Aebischer) (٢٠٠١م) الذي يثبت أن المؤلِّف (ليسي) كان يحاول أن يهبط بمسرحية شيكسبير إلى «الشارع» وهو التعبير الذي يعني به اختيار شخصياته وأحداثه لا من عِلْية القوم مثل شيكسبير، بل من شتَّى الطبقات، وخصوصًا شخصية «صوني» نفسه الخادم (المقابل لشخصية جروميو خادم بتروشيو عند شيكسبير) الذي يتكلم لغةً دارجةً منحطةً غاصَّةً بالبذاءات، أو ما يصفُه إيبيشر بأنه «الارتجالات» التي أُضيف بعضها إلى النصِّ، وتذكِّرنا بفكاهات الممثل المصري سعيد صالح، ويقول مايكل دوبسون (Dobson) في كتابه عن اقتباسات أعمال شيكسبير وتطويعها إن هذا النصَّ يبشِّر بأساليب التعديل والتطويع الحديثة في القرن العشرين، (١٩٩٢م) وتضيف هودجدون (٢٠١٠م) إنه يبشِّر ببعض العروض في مطلع القرن الحادي والعشرين أيضًا. وأطرف ما فيه أن بتروشيو (الذي يحتفظ باسمه في الإعداد المسرحي) يُرغم زوجته ميج (Meg) على أن تشرب الجِعَةَ وتدخِّن التبغ، وعندما ترفض أن تخاطبه يعلن أنها ماتت ويهدِّد بأن يدفنها حية، وتتطور الأحداث وينجح في «ترويضها»، ثم تفوز برهان بتروشيو وتطلب منه الصفح، ثم تعاتب الزوجتين العاصيتين بسطر منثور أو سطرين:

> «تبًّا لكما من امرأتين! عارٌ عليكما! كيف جرؤتما على عصيان الواجب الذي تدينان به لزوجيكما؟ إنهم سادتنا وعلينا أن نخدمهم.»
>
> (٥ / ١ / ٤٢٦–٤٢٨)

وبعد ذلك يبدأ بتروشيو الرقص والغناء ويقول «المزدوج» المقتطف أعلاه. وعلى الرغم مما يقوله الناقدان المُشار إليهما، فلا أظن أن مسرحية صوني يمكن أن توصف بأنها عرض مقتبس من شيكسبير، أو بأنها كانت عرضًا من عروض المسرحية الشيكسبيرية المعاصرة، وأرجح أنها كانت تمثل نمطًا من أنماط المقتبسات الهزلية المصرية، فروحها الهزلية صاخبة وتستجيب لحاجة الجمهور المتعطش إلى الضحك والفكاهة بعد إغلاق المسارح ثمانية عشر عامًا وحكم البيوريتانيين المتزمتين حتى عام ١٦٦٠م، وليس من الغريب إذَن أن تظل هذه المسرحية على خشبة المسرح ما يقرب من سبعين سنة! بل إن الصورة التي رسمها الرسامون لمأدبة عشاء بتروشيو وكيت (التي أصبحت ميج) ظلَّت تُطبع في طبعات أعمال شيكسبير حتى عام ١٧٤٧م.

وسوف أشير بإيجاز شديد إلى المسرحيات التي تحاكي مسرحية شيكسبير أو تقتبسها أو تقتبس منها، حتى أصل إلى اقتباس ديفيد جاريك (Garrick) الممثل والمُخرج اللامع الذي خلق لمسرحية شيكسبير صورةً جديدةً كُتب لها أن تشغل المسارح في البلدان الناطقة بالإنجليزية عشرات السنين. وأبدأ إشارتي إلى ما أسميته المسرحيات «المحاكية»، أو المقتبسة بمسرحيتين هزليتين تعتمدان على «المدخل» في ترويض الشرسة، وتضخمان شخصية «سلاي»، والطريف أنهما تشتركان في عنوان واحد هو إسكافي من بلدة بريستون، وقد كتب الأولى مؤلِّف يُدعى كريستوفر بولوك (Bullock) والثانية كاتب يُدعى تشارلز جونسون (Johnson). أمَّا بولوك فيحتفظ في مسرحيته بحبكة الترويض في صورة هزلية تقوم على الثأر، ويصور الصراع الطبقي وإن كان مقدار التهريج فيها يبعدها كل البعد عن مسرحية شيكسبير، وتنتهي نهايةً هزليةً صاخبة.

أمَّا بطل مسرحية بولوك فيُدعى توبى جزل (Guzzle)، وهو يوازي سلاي في ترويض الشرسة، وتبدأ المسرحية بأن يُعيَّن هذا الشخص في منصب قاضي الصلح فيُصدر حكمًا على زوجته دوركاس (Dorcas) وعلى السيدة هاكيت (Hacket) صاحبة الحان التي يدين لها بمقدارٍ معيَّنٍ من المال، بالتغطيس في النهر، وكان ذلك من العقوبات التي يفرضها القانون على النسوة الشرسات أو ذوات الألسنة السليطة، وكان كما يقول المؤرِّخون يعني تقييد المرأة في كرسيٍّ وإنزالها في الماء البارد (بل شديد البرودة). وعندما يصحو جزل من نومه تنقض عليه المرأتان وتضربانه، وتدَّعيان أنهما قد أصبحتا الآن من قُضاة الصُّلح. ولكن جزل يضربهما فيتفق الجميع على عَقد صُلح حقيقي يساعده عليه العثور على مبلغ من المال يكفي لسداد ديونه للسيدة هاكيت.

ويقول دوبسون في الكتاب المُشار إليه إن المسرحية الأخرى التي كتبها جونسون تعالج بعض القضايا السياسية الراهنة بأسلوب هزلي، وتعتمد على كثير من الأغاني الشعبية، والقصص الشعرية الشائعة (البالادات) مما جعلها تتحول تدريجيًّا إلى كوميديا غنائية، كُتب لها أن تُقدَّم فيما بعد على مسرح كفنت جاردن ويقول دوبسون إن المُخرج قد أعلن أنه يقدِّم صورةً مختصرةً لمسرحية شيكسبير، ولكنها كانت طبعًا صورة شائهة. ويشير دوبسون إلى مسرحية أخرى تزعم أيضًا أنها تختصر مسرحية شيكسبير، من تأليف جيمز ويرسديل (Worsdale)، وعنوانها علاج ناشز (١٧٣٥م)، ويؤكد دوبسون أنها أقرب إلى مسرحية صوني منها إلى ترويض الشرسة (ص١١٢-١١٣)، وأهمُّ ما فيها الأسلوب العجيب المُتَّبع في الترويض، إذ يهدِّد الزوج، واسمه (ويا للعجب) مانلي (Manly)،

زوجته مارجريت بخلع أسنانها وفصد دمها تحت اللسان لأنه أصل الداء، فتقلع عن شراستها وتغني مع زوجها أغنيةً تقول:

تاجُ هناءِ زواجي هذي النَّشوة
والحبُّ المتكافئُ وحَّدَنا بالصَّبوة.

(٥ / ٢ / ٦٦-٧٧)

ثم تنتقد شيكسبير لأنه يفتقر في رأيها إلى الخبرة بالبشر الحقيقيين، ويعيش في عالمه المسرحي الخيالي، ويضيف دوبسون أن الزوجة مارجريت تعتذر عن سلوكها الذي لا يليق بالمرأة، وهو ما تراه هودجدون (٢٠١٠م، ص٧٨) دليلًا على بداية إدراك الناس لما تقول إنه «عدم اتساق» صورة المرأة عند شيكسبير مع صورتها في منتصف القرن الثامن عشر، وتضيف أن انتقادها لشيكسبير يمثل تمهيدًا لمسرحية كاترين وبتروشيو التي أعدَّها ديفيد جاريك وقدَّمها على المسرح عام ١٧٥٤م، وظلَّت تُقدَّم على المسرح (باعتبارها مسرحية شيكسبير) حتى عام ١٨٤٤م في بريطانيا وحتى عام ١٨٨٧م في أمريكا. ويقول دوبسون (ص١٨٤) إنها تحولت إلى كوميديا غنائية إذ وضع جاريك فيها أغاني مستعارة من مسرحيات شيكسبيرية أخرى، وموسيقى من روسيني.

وأسلوب جاريك في الاقتباس طريف، فهو يختصر الحبكة الثانوية ويضخم جميع الدلائل في مسرحية شيكسبير على «الحب المتكافئ» حتى يجعل مسرحية شيكسبير تتفق مع صورة العلاقة الزوجية وصورة المرأة التي تغيرت على مر الزمن، وأول حديث نسمعه من كاترين حديث جانبي (لنفسها وللجمهور) تقول فيه إنها معجبة ببتروشيو لأنه «رجل بمعنى الكلمة» (the man is a man). ثم يعقب ذلك حديثان جانبيان أيضًا تقول فيهما إنها تنتوي الزواج منه وترويضه (والثأر لنفسها من بيانكا)، وهكذا تصبح مقاومتها لبتروشيو بمثابة أداء دور تمثيلي (أيْ تمثيل دور الشراسة)، ويجعلها تختلف عن ماريا بطلة ترويض المروِّض التي كانت تعلن عزمها على أن تظل «أنثى صقر حرة طليقة.» وأمَّا بتروشيو فإنه يعترف أخيرًا أنه كان يرتدي «قناعًا بريئًا» يُظهره في صورة مروِّض الشرسة، وأنه كان يتظاهر بأنه «الزوج صاحب السيادة» أثناء ارتداء هذا القناع، ثم يقول إنه يسعده أن يتخلص من هذا القناع ويختار الحب المتبادل.

ونلاحظ هنا أن هذا العرض المسرحي الذي يبين استساغة الجمهور لاعتبار دوري الرجل والمرأة (المُروِّض والمُروَّضة) أدوارًا تمثيليةً تفضي آخر الأمر إلى أدوارهما «الحقيقية»،

قد أثَّر في المفهوم العام للمسرحية، وكان من وراء التفسيرات الحديثة لمسرحية ترويض الشرسة ومن وراء مفاهيم كثير من المُخرجين للعروض الحديثة، بمعنى أن التجربة المسرحية المجسدة أظهرت ما كان يختفي وراء الكلمات من «تمسرح» واعٍ بذاته، أيْ من ميتامسرح، كما أن جاريك قد أضاف بعض المشاعر الرقيقة إلى مواقف الأبطال، و«روض الذكورية الإقطاعية المباشرة»، كما يقول دوبسون (ص١٨٨-١٨٩)، فحوَّلها إلى بوادر «حذرة» للمساواة بين الجنسين، إلى جانب إرساء المزيد من التعاطف والإيمان بوحدة الأُسرة وتماسكها حتى أصبحت كاترين وبتروشيو «مسرحية تصلح للمشاهدة العائلية في الخمسينيات من القرن الثامن عشر.» لأنها قدَّمت للجماهير صورةً لشيكسبير «الذي يريدون أن يشعروا بانتمائه إليهم» (دوبسون، ص١٩٩).

وقد توسعت بعض الشيء في رصد هذه الأساليب في الإعداد والإخراج بسبب علاقتها المباشرة بنظرتنا اليوم إلى ترويض الشرسة، فنحن مدينون للعرض المسرحي الذي قدمه جاريك بلفت انتباهنا إلى العلاقة الوثيقة بين التمسرح والميتامسرح، فالنقاد اليوم، مهما تكُن مواقفهم الأيديولوجية، لا ينكرون براعة التمسرح وإيحاءه بالميتامسرح، كما سبق لي أن شرحت، ولكن هذا التركيز على البطلين الرئيسيين في الفترة التي ساد فيها إعداد جاريك لنصِّ شيكسبير أدَّى إلى التضحية بالمدخل واختفاء سلاي اختفاءً تامًّا! وعندما عاد سلاي إلى الظهور في منتصف القرن التاسع عشر، عاد في صورة الصعلوك الشائعة في الحكايات الشعبية الهزلية والفكاهات الشائعة آنذاك، وكان يستند إلى ما كان يُعتبر المصدر غير المباشر لصورته، وهو الحكاية الواردة في ألف ليلة وليلة عن هارون الرشيد وأبو حسن، إذ كانت قد تُرجمت ورأى فيها المُخرجون مصدر إلهام شرقي جديد.

وهكذا وبعد قرنٍ كاملٍ تقريبًا من سيطرة إعداد جاريك على مسارح البلدان الناطقة بالإنجليزية قدم بنجامين وبستر (Webster) مسرحية شيكسبير «كاملة» أو كما يقول «بالنص الأصلي الذي عُرض عدَّة مرَّات عام ١٦٠٦م» على مسارح لندن، وكان أهم ما في هذا العرض الذي بدأ تقديمه عام ١٨٤٤م، إلى جانب عودة سلاي في المدخل، والخاتمة المقتبسة من ترويض امرأة شرسة، الديكور الجديد الذي صمَّمه ج. ر. بلانشيه (Planché) فاستعاض عن المَشاهد أو اللوحات الملوَّنة في الديكور بمساحات خالية تمثل أماكن الأحداث وفوق كلٍّ منها لافتة كُتب عليها اسم المكان، وهو ما يبشِّر بالأساليب البريختية الحديثة. وكان القصد من وراء العرض كله تقديم نصِّ شيكسبير خصوصًا لِمَن لم يكُن يعرف حكاية سلاي ودوره الميتامسرحي.

وأمَّا العرض الذي حقق نجاحًا فاق فيه «إعداد» جاريك، فكان عرض ترويض الشرسة الذي أخرجه أوغسطين ديلي (Daley) عام ١٨٨٧م في نيويورك، وطاف به كثيرًا من البلدان، وكان النقاد يعزون نجاحه إلى البطلة، وهي الممثلة التي لمع نجمها في دور كاترينا واسمها إيدا ريهان (Ada Rehan). ويقول النقاد إنها «تعي الوعي الكامل بأن جوهر الأداء الهزلي هو اصطناع الجِدِّ المطلق، وأحيانًا ما يشبه الحماس المشبوب، في مواقف كوميدية «معكوسة»» كما يقول وليم وينتر (Winter) في كتابه عن ريهان (١٨٩٨م) والمقتطف في هودجدون (٢٠١٠م، ص٨٥). وأنا أورد هذه الملاحظة المُهمَّة لأنها تلقي الضوء على التمسرح المؤدِّي للميتامسرح، فعندما يصطنع الممثل الجِدَّ المطلق في موقف كوميدي «معكوس» (وهذا هو المعنى الاشتقاقي للصفة preposterous) التي تعني قلب الأوضاع أو تعكسها، فإنه يوحي بأنه ساخر، وسوف أوضح ذلك بما شهدته ذات يومٍ في لندن خارج كشك تليفون عمومي، إذ كان في داخله شابٌّ يتحدث من مدَّة طويلة ونحن ننتظر انتهاءه، أنا وسيدة عجوز طال صبرها وضاق صدرها بالانتظار، وأيامها كنت تدفع أربعة بنسات مقابل مكالمة لا حدود لطولها، وكان الشابُّ يرانا ولا يعبأ بانتظارنا، وعندما انتهى من مكالمته الطويلة وخرج باسم الوجه قالت له السيدة في نبرة «جِدٍّ مطلق»: Thank you very much، فضحكتُ لأن الشكر هنا يضمر اللوم أو العتاب، ولو أنها أنَّبَتْه أو عاتبته لَمَا كان في الموقف هزلٌ أو سخرية بمعنى irony. وهذا يعني أن للمرء ألا ينخدع بمظهر الجِدِّ في حديث شخصية من الشخصيات، فعندما يعلق جروميو (خادم بتروشيو الذي يقوم بدور المهرج) على جعجعة سيده وتفاخره بمنازلة الأُسُود والجيوش في حومة الوغى قائلًا «فذلك لا يخشى من الناس لاغيًا.» (١/٢/٢٠٩)، يدرك سيده مقصده فيصمت فترة طويلة آملًا ألا يتبيَّن أحدٌ مقصد خادمه الهازل، وينصت إلى حوار من حوله فقط قبل أن يعرض «قضيته» (في ١/٢/٢٥٨ وما بعده). وأقول إن هذه ملاحظة مُهمَّة على أداء الممثلة إيدا ريهان؛ لأنها تُلقي الضوء على إمكان قراءة نصِّ ترويض الشرسة بالأسلوب نفسه بحيث نعيد فهمنا لما يدور على خشبة المسرح.

وتحاول ريهان في المقدمة التي كتبتها لطبعة المسرحية الخاصة بالتمثيل عام ١٩٠٠م (ويشير إليها كل مَن تعرَّض لصورة المرأة على خشبة المسرح ومن أحدثهم سوزان جلين Glenn في كتابها الذي أعتمد عليه هنا) أن تضع أُسُسًا نفسيةً لأداء دورها، قائلةً «إن كاترينا مشاكسة شرسة في الظاهر، ولكن أجمل وأرق الصفات الأنثوية كامنة فيها ...

وهي توجه قوَّتها الربَّانية الداخلية في أعماقها حتى تصبح مثلًا يُحتذى للطاعة والتبعية الإنسانية.» وهي تشرح معنى صفة «الإنسانية» التي استخدمتها قائلةً إنها تعني فضائل الأنثى المتحضرة المحترمة التي تمثل المرأة كما ينبغي أن تكون، فهي تحافظ على التوتر، كما تقول جلين (٢٠٠٠م، ص٢–٤) بين دورها الظاهري وحقيقتها الباطنة. وتقتطف جلين وصف وينتر المُشار إليه للعرض المسرحي قائلةً إن الممثلة عند إلقاء خِطابها الذي تذكر فيه تقديم يدها إلى بتروشيو لا تنحني لتضع يدها تحت قدمه، بل تجعله يقف بجوارها، وقوف المتكافئين في المنزلة، وعندما ألقت قبعتها على الأرض لم تدُسها بقدمها، بل جعلت بتروشيو يخلع قناع «الزوج السيد»، وينحني ليقبِّل يدها مثلما يفعل السادة المهذَّبون (جلين ص٢٠–٢٣). ويتساءل بعض النقاد عن دلالة تجسيد ريهان لهذا الدور الذي قد يكون قائمًا فعلًا على التوتر بين الظاهر والباطن، ولكنه كان يرهص دون شكٍّ بما شهده القرن العشرون من تغيُّر في مفهوم الدور والمسرحية كلها.

وسوف أضرب صفحًا عن العروض الأخرى للمسرحية التي بالغت في مظاهر الهزلية فيها، حتى أبيِّن كيف تحولت المسرحية في أوائل القرن العشرين إلى مصدر إلهام لكل مَن شُغل بقضايا المرأة، وخصوصًا في عام ١٩٠٩م؛ العام الذي شهد وصول كفاح المرأة في سبيل المساواة في جميع الميادين مع الرجل إلى ذروته، فحين عُرضت المسرحية في مهرجان ستراتفورد وقامت بالبطولة كونستانس بنسون (Benson) هاجمها بعض النقاد لأنها كانت تؤدِّي دورها بأسلوب يبين أنه موجَّه لإمتاع الجمهور، وخصوصًا جمهور الرجال، وهو ما اعترفت به فيما بعد، كما تقول سوزان كارلسون (Carlson) (١٩٩٨م، ص٩٣) التي تبين أن قيام فيوليت فانبره (Vanbrugh) بالدور بدلًا منها جعل ترويض الشرسة تتأرجح ما بين الفنِّ (وعالمه الخيالي) والواقع (وعالم الكفاح النسوي)، إذ اتجه بعض النقاد إلى تأكيد طبيعتها الهزلية، والبعض الآخر إلى تجنيدها للدفاع عن حقوق المرأة الحقيقية (كارلسون، ص١٠٢). وتعلِّق هودجدون على ذلك قائلة «وهكذا بدأت تظهر الخطوط العريضة لمسرحية وُلدت من رحم الهزلية، وقُدِّر لها أن يزعم النقادُ من دُعاة المذهب النسوي، والتاريخية الجديدة، والمادية الثقافية انتماءها إليهم بحلول نهاية القرن العشرين.» (٢٠١٠م، ص٩٣).

وينبغي أن أشير ولو إشارة عابرة إلى التحول الذي طرأ على أساليب إخراج المسرحية، ومن ثَم على مفاهيمها على امتداد القرن العشرين، فالمسرحية من النصوص التي يُقبِل المُنتجون والمُخرجون على استثمار مواهبهم فيها بسبب قضيتها «الساخنة» والتي من

المُحال أن تبرد، ولكن تغير أقدار المرأة (والإنسان) على امتداد القرن بما شهده من حروب «ساخنة وباردة» أدَّى إلى تغيير مؤكد في أساليب الإخراج ومفاهيم النَّص، وقد عرضت في القسم الاستهلالي لهذه المقدمة التفسير السائد الآن، في العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين، للمسرحية وأساليب النظر إليها، ولم أُلْمِح في كل ما كتبتُه إلى دور العناصر المسرحية الأخرى في تشكيل مسار هذا التغيير، مثل الملابس والإضاءة والديكور. فالمسرحية بطبيعتها تفرض مناهج خاصة للملبس مما يقتضيه التنكر، فعندما يتبادل ترانيو ولوسنتو ملابسهما باعتبارهما الخادم والسيد في المشهد الأول من الفصل الأول، ينصُّ الشُّرَّاح على أن الاستبدال يقتصر على العباءة التي يرتديها السيد وقبعته وعلى «حلة الخدمة» (أي الحلل الخاصة التي كان الخدم يرتدونها) وهو ما يجعل الخادم الآخر يسأل سيده «أين أنت؟» ما دام تغيير الملبس أدَّى إلى تغيير الهُويَّة، وعندما يرى فنشنتو خادمه ترانيو يلبس ملابس السادة يواجهه قائلًا:

> يا أيها الوغد المتأنق! صدار من حرير، وسروال من قطيفة، وعباءة قرمزية، وقبعة رفيعة، لقد أفلستُ وانتهى أمري!
>
> (٥ / ١ / ٦٠–٦١)

وترانيو يردُّ عليه قائلًا: «ملبسك يقول إنك من كبار السادة العقلاء، ولكن ألفاظك ألفاظ مجنون!» (٦٥–٦٦). والمشهد الثالث من الفصل الرابع يناقش أنواع الملابس والأزياء الحديثة، وانظر إلى وصف ملبس بتروشيو وملبس خادمه عند قدومهما لعَقد القِران في المشهد الثاني من الفصل الثالث. وهكذا كان على المُخرجين أن يقدِّموا بدائل لأزياء ذلك العصر وفق المفاهيم الجديدة التي وضعت للمسرحية، ويناقشها النقاد بالتفصيل ويخصِّص لها بعضهم دراسات أكاديمية، خصوصًا بسبب ارتباطها بالتمثيل والميتامسرح، وكيف يؤثر مثلًا ما تلبسه كاترينا في تمثيلها دور الشرسة أو الزوجة المُطيعة، خصوصًا في ضوء ما يقوله بتروشيو عن المظهر والمخبر في الحديث، الذي اقتطفتُ بيتَين منه أعلاه، ويلخِّصه في قوله:

> فذا مَلبسٌ يَزهو به شرفُ النُّهى
> رفيعٌ وإنْ كان التواضعُ ظاهرَهْ

وإنْ تكُن الأثوابُ فينا فقيرةً
فألبابُنا بالمالِ تختالُ عامرة

(٤/٣/١٦٩-١٧٠)

وكما أشير إلى الملابس أشير إلى طبيعة الديكور والإضاءة في المَشاهد المركَّبة الكثيرة التي يختبئ فيها شخصٌ أو شخصان لسماع ما يدور في وسط المسرح، وكيف يساعد تغيير الإضاءة على إيضاح التمسرح وإقامة العلاقة اللازمة للميتامسرح بين خشبة المسرح والجمهور، فبعض المذاهب الإخراجية القديمة كانت تجعل الأقوال الجانبية تُلقَى في ركنٍ معيَّن ويلقي عليها الضوء، وأمَّا أساليب الإخراج الحديثة فتمزج بينها وبين الحوار الدائر الذي يتوقف ثواني معدودةً تسمح للجمهور بالتفاعل مع مَن يعلِّق على الأحداث، باعتبار أن النظارة يشاركون الممثلين في «خبرة» «التمثيل»، ما داموا واعين بأن هؤلاء يمثلون أدوارًا قد تتضاعف أو تتناقض.

وكان من أهمِّ تجارب المُخرجين في ربط خشبة المسرح بالصالة جون بارتون (Barton) الذي قدَّم في عام ١٩٦٠م تجاربه على مسرح شيكسبير التذكاري، وأليكس ستون (Stone) في العام نفسه، الذي جعل الديكور على المسرح مفتوحًا بحيث يسمح للنظارة أن يشاهدوا ما يجري خلفه، أيْ مراجعة الممثلين لأدوارهم، وتغيير الملابس، أو صعود الدرجات والنزول إلى المستوى الأسفل، ولكن النقاد انتقدوا اقتصار تقديم حدث المسرحية على مقدمة المسرح، وتقول هودجدون (٢٠١٠م، ص١٠٨) «إن بارتون تفوَّق على المُخرج العظيم وليم بوويل (Poel) في جعل الديكور الجميل الذي يسترجع صور الماضي يوحي إلينا بنسخة إليزابيثية مُغرقة في انتمائها لعصرها، ومشغولة إلى حدِّ الهوس بالميتامسرح، إذ يوحي إخراجه بتعمد إظهار الإطار الخيالي للأحداث.» ما دام سلاي موجودًا على المسرح، وعندما يدخل لوسنتو وترانيو نراهما ينحنيان تحيةً له، ويردُّ التحية بفكاهات عن الطبقة التي ينتمي إليها، وعندما ينتهي بتروشيو من إلقاء خِطابه عن خطته في الترويض ينحني تحية للصعلوك سلاي، الذي ينهض من مجلسه لردِّ التحية، وأمَّا ردود أفعال سلاي على خُطبة كاترينا الأخيرة، فإنها مرسومة حركيًّا بدقة، ومنصوص عليها في نسخة الملقن من النصِّ المسرحي.

ويقول النقاد إنه إذا كان تعديل بارتون قد أعاد ترويض الشرسة إلى «أصولها» (بمعنى جذورها) الأولية، فإن إخراج مايكل بوجدانوف (Bogdanov) لهذه المسرحية التي قدمتها فرقة شيكسبير الملكية عام ١٩٧٨م قد سار بها في الاتجاه العكسي، فكانت

بذلك لحظة تحول تاريخي للصعلوك سلاي وللمسرحية كلها. فعلى خشبة المسرح كان منظر عام لمدينة بادوا مرسومًا بأسلوب زيفريللي (الواقعي)، وهو ما أدهش النظارة خصوصًا بسبب هيمنة الاتجاه إلى الأخذ بالحدِّ الأدنى من المناظر المسرحية والديكورات. وفجأةً تحدُث جلبة في الصفوف الأمامية بالصالة، إذ يبرز رجل مخمور وهو يتشاجر مع إحدى الموظفات المكلفات بإرشاد المتفرجين إلى أماكنهم، ويعلو صوت الشجار فتهدِّده الفتاة باستدعاء الشرطة إذا لم يغادر القاعة، لكنه يصيح قائلًا «لا أسمح لامرأة أن تأمرني ... لن أتلقَّى أوامر من امرأة صغيرة تلبس الزيَّ الرسمي ... سأخرب بيتك فورًا» (وهذا منصوص عليه في نسخة الملقن). ثم يقفز المخمور إلى خشبة المسرح، ويهدم أعمدة الديكور، ويقلب سلال الفواكه على الأرض، ويهدم إحدى الشرفات، ويحطم تمثالًا لديانا، ويقع فوق رأسه لوحان، وبذلك يُخلى المسرح من ديكوره «الأوبرالي». وبعد الإظلام السريع، تعود الأضواء إلى خشبة المسرح فنسمع دويَّ أبواق رحلة الصيد قادمة من مكان بعيد، ويدخل المسرح الرجال الذين يرتدون أزياء رياضة صيد الثعلب تحيطهم سحابات ضباب دوامية لا تلبث أن تنقشع فتتبين عيونهم المخمور المُلقى على الأرض، غارقًا في سباته، ملتحفًا بفراء ثعلب تعلوه بعض الدماء، وهنا يبدأ الحوار الذي نجده في نصِّ شيكسبير، مختلطًا بشذرات العامية التي يتكلمها سلاي. ويقول النقاد إن هذا الإخراج جعل سلاي يطلُّ علينا من خلال الصراع اليومي المعتاد بين الجنسين، وبذلك زاد من كشف الهُويَّات والمزج بينها، وطمس الفوارق بين ما يحدُث على المسرح وما يحدُث خارجه، وخلط الأدوار بعضها بالبعض، وتبادل الروايات.

وتقول هودجدون في تعليقها «إن هذه «الخبطة» المسرحية المثيرة تمثل صورةً زمكانيةً للثقافة المسرحية لترويض الشرسة، فهي لحظةٌ منظِّمةٌ مؤرِّخةٌ، ودالَّةٌ مسرحيةٌ مركَّبةٌ على السياسات الطبقية والخاصة بالعلاقة بين الجنسين» (٢٠١٠م، ص١١٠-١١١). وأمَّا بوجدانوف نفسه فيقول إن شيكسبير كان من أوائل دُعاة المذهب النسوي، إذ إنه فضح القيود الاجتماعية التي يرزح في نيرها عصره، مؤكدًا أننا لم نعُد نستطيع اعتبار ترويض الشرسة كوميديا زوجية منزلية، ولكننا يجب أن نعتبرها تمثل «الإخضاع القاسي لامرأة على أيدي رجل استولى عليه التطرف الشديد في الوحشية الذكورية، مغلفًا في حلم الثأر الذي يحقق أماني طبقته الاجتماعية» (بوجدانوف ٢٠٠٣م، ص١٣٣-١٣٤، ١٣٨-١٣٩ من المجلد الأول). وقبل أن أقدِّم ما تقوله الناقدة هودجدون في تمجيد عرض بوجدانوف، أودُّ أن أوضح أن إشاراته إلى الصراع الطبقي تستند إلى

ما يذكره النقاد من أن ربطه بين سلاي وبين بتروشيو يعني رمزيًّا أن سلاي ممثل الطبقة الفقيرة ينتقم (في صورة بتروشيو) من كاترينا ممثلة الطبقة الغنية، وهذا ما أستبعده تمامًا، فقيام الممثل الذي يلعب في هذا العرض دور سلاي بدور بتروشيو بعد ذلك لا يوحِّد بين الشخصيتين في المسرحية، وافتراض أن بتروشيو ينتقم من المرأة تحقيقًا لأمانيه الطبقية لا سند له إطلاقًا من نصِّ شيكسبير، والتوحيد بين الظلم الذي تتعرض له المرأة في المجتمع وبين فقر الفقراء قول غير علمي، إذ إن مكانة المرأة تعتمد على الثقافة والدين والتراث، وأمَّا فقر الفقراء فظاهرة اقتصادية تقوم على استغلال الرجال لغيرهم رجالًا ونساءً، ولا يؤدي إصلاح إحدى النقيصتين إلى إصلاح النقيصة الأخرى، فقهر المرأة لا يعتمد على المكانة الاقتصادية، وكم من فقراء يقهرون زوجاتهم وكم من أغنياء ينافسونهم في قهر الزوجات. وأواصل الآن عرض موقف هودجدون من إخراج بوجدانوف، وقد فضَّلت أن أترجم كلامها لأنه يتضمن ما يمكن اعتباره ببليوغرافيا مشروحة للنقد النسوي للمسرحية:

> على الرغم من الإغراء المتمثل في وجود علاقة علة ومعلول تمنح المسرح أولويةً على الثقافة الأدبية، فالذي يمكن قوله هو أن عرض بوجدانوف كان أسبق من المذاهب النقدية النسوية، والتاريخية الجديدة والمادية الثقافية التي كُتب لها في العقود الأخيرة من القرن العشرين أن تلقي أضواءً باهرة، بل متزايدة الإبهار، على ترويض الشرسة. ومنذ البداية التقى تياران نقديان ناشئان؛ أولهما دراسات النوع/المذهب النسوي، والثاني دراسات الأداء، وهما اللذان كانا محصورين في الماضي، حول هذه المسرحية (رانالد Ranald ١٩٩٤م). وكان من وراء الموجة الأولى للنقاد النسويين كتاب بيتي فريدان (Friedan) الرؤيا الروحية للأنثى (١٩٦٣م) إلى حدٍّ ما، إذ قال هؤلاء إن المذهب النقدي المعتمد الجديد الذي يدعو إلى تفسير ترويض الشرسة من خلال عدسة الكوميديا، يتجاهل الفوارق القائمة بين قدرة الرجال والنساء الحقيقيين على الوصول إلى السلطة الاقتصادية والسلطة الاجتماعية الثقافية في بواكير الفترة الحديثة. أضف إلى ذلك أن مناخ الالتزام السياسي الذي تلا حرب فيتنام أوجد حاجةً عاجلةً لاستعادة الشرسة من يدَي بتروشيو ومن أجل المرأة، وإن لم يكُن ذلك من أجل متعتها فباعتباره وسيلةً لفهم ماضيها وموقعها اليوم في شتَّى أشكال النظم الأبوية، وتقيم كوبيليا قان الحُجَّة على أن المسرحية لا تعالج ترويض

امرأة شرسة بقدر ما تفضح أسلوب المجتمع في جعل الرجال يعتقدون أن النساء في حاجة إلى الترويض، ومن ثَم فهي ترى أن كاترينا قد وجدت في الزواج تشكيلًا جديدًا لذاتيَّتها القادرة على تمكينها من (إعادة) خلق بتروشيو في صورة رجل صالح (١٠٤، وانظر أيضًا دوسنبير Dusinberre ١٩٧٥م، وبين Bean ١٩٨١م، وبيريت (Perret) ١٩٨٣م). وتقرُّ كارول توماس نيلي (Neely) ١٩٨٥م بوجود منظور مزدوج، على الرغم من أن «دُعاة المذهب النسوي لا بدَّ لهنَّ أن يبتهجن بالروح واللماحية والفرحة التي تميز تكييف كيت لنفسها مع دورها الجديد باعتبارها زوجة.» ولا بدَّ لهنَّ أيضًا «أن يدركن مظاهر التباين والتفاوت في المصالحة الكوميدية، وأن يتمنَّين لكيت ولأنفسهن لو كانت الخيارات المتاحة أكبر، وأقل جمودًا وتفاوتًا، وأن تتسم حالات التكيف بالمزيد من التبادل وبدرجة أقل من القسر.» (٢١٨–٢١٩ وانظر أيضًا نوفي Novy ١٩٨٤م). وأمَّا كاثلين ماكلوسكي (McLuskie) ١٩٨٥م، فإن صورة الشاعر الأبوي (شيكسبير) لا تغيب قطُّ عن بصرها، في تقديمها عرضًا أساسيًّا لاستراتيجيات التفسير النسوية والتاريخية، (٩٢–٩٣)، وهي التي أدَّت إلى نشأة استراتيجيات أخرى (انظر خصوصًا وودبريدج (Woodbridge) ١٩٨٤م، ونيومان Newman ١٩٩١م، خصوصًا ص٤٢). وبحلول الثمانينيات بدا لنا وجود قهر، وقهر بلا حدود، وبخاصة للمرأة، أو كما تقول آن طومسون «كانت المشكلة تكمن خارج المسرحية، أيْ في قهر الأزواج لزوجاتهم، فهو على وضوح ظلمه واستحالة تبريره، لا يزال قائمًا في شتَّى أرجاء العالم تقريبًا، إن أحوال الدنيا، لا شيكسبير، هي التي تسيء إلينا» (٤١).

«وقد أدَّى النقد في الآونة الأخيرة إلى توسيع حدود البحث النسوي إذ قامت جويل فاينمان (Fineman) ١٩٨٥م، وباتريشيا باركر (Parker) ١٩٩٦م، ولوري ماجواير (Maguire) ٢٠٠٧م ببحث لمظاهر «الالتواءات» اللغوية، والتعابير المجازية عن الهُويَّة، كما أن مجموعات المقالات التي حررتها نوفي قد بحثت طرائق استجابة النساء في السياق التاريخي لشيكسبير ولمسرحية ترويض الشرسة ١٩٩٠م. (وانظر أيضًا فليمنج (Fleming) ٢٠٠٠م). كما وضع النقاد المسرحية في سياقاتها في بداية الفترة الحديثة، بما في ذلك المناظرات الخاصة بطبيعة المرأة (انظر مثلًا مارتن Martin ١٩٩١م) والوضع القانوني للمرأة، والخطوط العريضة للحياة المنزلية، باحثين عن الأصوات التي أنشأت

ذلك كله من داخل الصورة الاجتماعية الخيالية في العصر الإليزابيثي واليعقوبي. الواقع أن البحث التاريخي دائمًا ما يتسم بالانحياز، خصوصًا عند فحص مواقع ومظاهر كفاح المرأة، وقد أدَّت البحوث الدائبة مثل الأعمال المثالية التي أنجزتها فرانسيس أ. دولان (Dolan) ٢٠٠٨م إلى إرساء منهج صحيح جديد وضع ترويض الشرسة في موقع النصِّ الحَدِّي لضروب تاريخ المرأة.»

«وربما كانت الدراسة التي كتبتها ليندا بوس (Boose) ١٩٩١م في هذا الصدد من المعالم التي أثرت في هذه الدراسات أكبر تأثير، فهي تتناول ما يسمَّى لجام المرأة، والقيود التي يفرضها على كلام المرأة، فالدراسة تتخذ منظورًا مزدوجًا، بحيث تقيم التوازن بين المعاني المتصلة باللحظة التاريخية الأصلية لترويض الشرسة في مقابل إمكانية التحرير التي يقدِّمها العرض المسرحي، وتستكشف بوس سياقًا مرتبطًا بهذا وهو المشاكل الزراعية الناجمة عن تخصيص الأراضي (للرعي)، إذ تعتبر بوس أن ترويض الشرسة تمثل ما يشغل بال المتفرج الذَّكر ابن الطبقات المتوسطة والدنيا من خيالات المتعة الجنسية، والنجاح المالي، والحراك الاجتماعي الصاعد، وقد امتزجت كلها وانصهرت، وهي الخيالات التي تؤثر آخر الأمر في كاترينا» (ص٢١٥، ٢١٩). وتحذو جين هوارد (Howard) حذو بوس، ولكنها تركز على لغة المجاز في ترويض الشرسة الخاصة بالطبقة والعلاقة بين الجنسين، قائلة إن زعم سلاي أنه قد تعلَّم الآن كيف يروض امرأة شرسة يوحي «بأنه دائمًا ما يوجد مَن هو أدنى من الشحاذ، أيْ زوجة الشحاذ» (ص١٣٩). وقد اتجهت غيرها من الباحثات إلى استكشاف الجانب المادي من الحياة المنزلية، إذ إن ناتاشا كوردا (Korda) ٢٠٠٢م تنظر إلى المسرحية في إطار الثقافة السلعية الوليدة في أواخر الثمانينيات من القرن السادس عشر والتسعينيات منه، حيث تحولت ربة المنزل من منتجة إلى مستهلكة، وتستفيد كوردا من الأفكار الماركسية في الكشف عن نتيجة ذلك، ألا وهي أن بناء ذاتية ربة المنزل يجري في علاقتها بالأشياء التي ترمز لمكانتها، قائلةً إن على كاترينا أن تتعلم أن تنغمس، لا في فيض لغوي، بل في فيض من الأشياء المادية (ص٧١–٧٥). ولكن لينا أورلين (Orlin) ١٩٩٣م لا تقيم معارضةً بين اللغة والأشياء المادية، بل تربط بينهما، قائلةً إن الأشياء لها حياة اجتماعية ومسرحية، وأن الطرفين يؤديان عملهما باعتبارهما أشكالًا

للتبادل، وهي تبين أن الهوية والذاتية ترتبطان بالممتلكات وأوجه التمييز الطبقي، وهو ما يؤدي إلى المنافسات وصور التحول المتباينة (ص١٦٧–١٦٨، ١٧٢–١٧٥ وانظر أيضًا كريسنسين (Christensen) ١٩٩٦م). وعلى الرغم من أن هذه البحوث كلها تتناول جوانب معيَّنةً من بعض العروض الحديثة، فإن بوس وهوارد، فيما يبدو، قد كتبتا بحوثهما حتى تمثل الإطار غير المسرحي المناسب تمامًا لإخراج بوجدانوف، وحتى تصبحا عدسةً ينظر منها إلى إخراج بيل ألكسندر (Alexander) للمسرحية عام ١٩٩٦م، إذ إنه جمع في إخراجه بين خيوط التعامل التقليدي مع المراتبية الطبقية والاجتماعية في نسيج مسرحية ترويض امرأة شرسة وخيوط التأكيد على العلاقة المراتبية بين الجنسين في مسرحية ترويض الشرسة (انظر هولدرنس ولفري (Holderness & Loughrey) ص١٣٣) ١٩٩١م، فأخرج نسيجًا مسرحيًّا قشيبًا تبرز فيه الأفكار الدائرة حاليًّا في الثقافة النقدية (ص١١٢–١١٥، ٢٠١٠م) (أضفت التواريخ بين أقواس مربعة).

ولا أظن أن القارئ العربي في حاجة إلى أن أذكر تواريخ العروض المسرحية لترويض الشرسة وما امتاز به كل عرض من رؤية إخراجية خاصة، فللمتخصِّص أن يجد بُغيته في كتاب توري هيرينج-سميث (Haring-Smith) (١٩٨٥م)، وعنوانه من الهزلية إلى الميتادراما: تاريخ ترويض الشرسة على خشبة المسرح في الفترة ١٥٩٤–١٩٨٣م، وأمَّا في الفترة التالية، أيْ حتى عام ٢٠٠١م فتغطيها إليزابيث شافر (Schafer) في سلسلة «إخراج شيكسبير» التي تصدرها دار نشر كيمبريدج، ويكفي أن أضيف أن المسرحية تُقدَّم في كل عام ضمن مسرحيات شيكسبير في موسمي فرقة شيكسبير الملكية في مدينتي ستراتفورد ولندن، وأمَّا أهم تغيير شهدته الساحة النقدية والإخراجية فيما يتعلق بهذه المسرحية واستقبال الجمهور لها في العقدين الأخيرين (أيْ منذ أوائل التسعينيات) فهو ذو شقين؛ الشق الأول هو إظهار بعض العروض للصراع الطبقي من خلال إدماج قصة سلاي وصاحبة الحانة الشعبية و«زوجة» سلاي في العروض، والتناقض بين رؤيتهم للدنيا ورؤية الأرستوقراطيين، وخير مثال على ذلك إخراج ألكسندر المُشار إليه في ذيل المقتطف الذي أوردته من كلام هودجدون، وهو العرض الذي يركز فيه المُخرج على أدوار الطبقة الدنيا في المسرحية، إذ يبدو لنا ترانيو (خادم لوسنتو) في صورة المتسلق الاجتماعي الذي ينسب لنفسه صفات الطبقة الراقية، ويتصور لطول تنكُّره في شخصية لوسنتو

أنه أصبح جديرًا بالمنافسة في حبها والزواج منها، بحيث جعل إخضاع كاترينا آخر الأمر يقبل التفسير بأنه انتصار للأغنياء، ما دام فوز لوسنتو بيد بيانكا تحقَّق بفضل فوزه في «المزاد»، إذ قهر جريميو بتفوقه في الممتلكات المادية، وتقول طومسون إن هذا التفسير يحول الصراع إلى صراع حول السلطة الاجتماعية بدلًا من كونه صراعًا بين الجنسين (ص٤٦). وتكرَّر هذا التوجه في إخراج ستيفن أنوين (Unwin) للمسرحية عام ١٩٩٨م، وأمَّا الشق الثاني فهو زيادة الاعتراف في دراسات الإخراج المسرحي بما تسهم به المرأة في التفسير وتحديد مسار العمل ومغزاه، باعتبارها ممثلة ومخرجة مسرحية. ففي عام ١٩٩٨م نُشر كتابٌ بعنوان أصوات صاخبة: نساء شيكسبير اليوم، وتناقش فيه المؤلِّفة كارول رتر (Rutter) آراء الممثلات فيما قُمن به من أدوار شيكسبير، وفيه فصل خاص بترويض الشرسة عنوانه «كيت تفسر الصمت»، ويتضمن آراء ثلاث ممثلات قُمن بدور كاترينا في الدور وفي المسرحية. وفي عام ٢٠٠١م أصدرت سارة فيرنر (Werner) كتابًا بعنوان شيكسبير وأداء أدوار الأنثى: الأيديولوجيا على خشبة المسرح. ويتضمن فصلًا خاصًّا عن هذه المسرحية.

وتقول طومسون (٢٠٠٣م) إن النقد النسوي للمسرحية كان ولا يزال مهيمنًا لكنه لم يعُد يتكلم بصوت واحد، إذ كانت معظم الدراسات حتى عام ١٩٨٤م تركز على «أسلوب التحليل النفسي الذي كان محبوبًا آنذاك، ولكن الدراسات التالية أصبحت أكثر ميلًا إلى المذهب التاريخي (بل والتاريخي الجديد) في مدخلها.» وهي تشير إلى كتاب كارين نيومان (Newman) عام ١٩٩١م الذي تخصص فيه فصلًا لترويض الشرسة، وكتاب ليندا بوس (١٩٩١م) (المُشار إليه عاليه) وكتاب ناتاشا كوردا (Korda) (١٩٩٦م) الذي تناقش فيه مكانة المرأة في المجتمع التجاري الرأسمالي ممثلًا في الأُسرة، وكتاب إميلي ديتمر (Detmer) الذي تربط فيه بين قسوة النظام الرأسمالي والعنف المنزلي في ترويض الشرسة (٢٠٠١م).

وتقول باربرا هودجدون، ذات المؤلَّفات الكثيرة، في كتاب لها صدر عام ١٩٩٨م بعنوان صنعة شيكسبير: العروض المسرحية وصور الانتحال، وفي الفصل الخاص بترويض الشرسة وعنوانه «كاترينا مغلولة» (على غرار بروميثيوس مغلولًا) إن هذه المسرحية أصبحت «ساحة لفحص العلاقات المريرة بين ضروب النقد النسوي، و«ما بعد النسوية»، والنصوص المكتوبة في بداية العصر الحديث ... فهذه عقارات تستثمر فيها جهود أكبر مما ينبغي، وليست لها حدود مقننة.» (ص١). وتدلِّل هودجدون على الصراع بين «النسوية»

و«ما بعد النسوية» بالمناقشات التي اشتدَّت حدَّتها في التسعينيات بين المداخل النسوية التقليدية وبين المداخل التي تتجاوزها إلى الأحوال الاجتماعية و«مواقع الذوات» فيها بصفة أعم، أي التي لا تقتصر على مواقع الذات الخاصة بالمرأة، بل تشمل الأفراد جميعًا ما دامت العروض المسرحية الحديثة تنحو نحو التاريخية الجديدة التي تعني ربط النصِّ بحقائق الواقع خارج المسرح، مع التزامها في الوقت نفسه بالمدخل التاريخي الذي يقيم مسافةً بين العرض وبين جمهور اليوم. ويمكن اعتبار كتاب هودجدون من دراسات العروض المسرحية، فهو قريب في معالجته للقضية من كتاب سارة فيرنر المُشار إليه عاليه.

وأمَّا في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، فسوف يشدُّ انتباهنا الاتجاه إلى التجريب انطلاقًا من فكرتين متعارضتين، وإن كان التجريب المذكور يدور حول محور مزدوج هو الجنس والتمييز بين الجنسين؛ أمَّا الفكرة الأولى فتقول إن طبيعة النصِّ الكامل (أيْ من دون حذف المدخل) تقوم على تداخل الجنسين وعدم التمييز بينهما ما دام كلٌّ منهما يشغل موقع ذات اجتماعية لا بيولوجية، ففي عصر شيكسبير كان الغلمان يقومون بأدوار الإناث، مثل صاحبة الحانة التي تسمع صوتها في بداية المدخل، ولكن المدخل ينصُّ على أن يقوم غلام اللورد بدور زوجة سلاي، واللورد يؤكد أنه سوف يجيد تقمص دور المرأة، وعندما يراه سلاي لا يشكُّ مطلقًا في أنه زوجته، ومن ثَم فإن المدخل الإطاري يقول إن التمييز بين الرجل والمرأة تمييزٌ اجتماعي، والدور الاجتماعي ليس محتومًا ويمكن أن يتغير ويتحول، ولذلك رأينا أحد المُخرجين في السنوات القريبة العهد يجعل بتروشيو يلقي بعضًا من سطور خطاب كاترينا الأخير إثباتًا لانطماس الفارق بين الصوتين الأنثوي والذكري، إلى جانب دلالته على توحدهما بطبيعة الحال.

والفكرة الثانية تقول بعكس ذلك، وتؤكد اختلاف المرأة واستقلالها عن الرجل، وتبرز أدوار النساء في المسرحية تأكيدًا لسيطرة المرأة في الواقع على الرغم من تكبيلها بأغلال الأعراف الأبوية، وإثباتًا لأن المرأة، مهما بدا من خضوعها، حاكمة ذات إرادة، حسبما تصورها الحكايات الشعبية والقصص الشعرية الغنائية.

وكان من نتائج هذا المحور المزدوج تقديم عروض كل ممثليها من النساء، أهمُّها العرض الذي قُدِّم عام ٢٠٠٣م، وتبارى النقاد في امتداح قيام النساء بأدوار الرجال فيه، خصوصًا دور بتروشيو، فالموسم المسرحي الذي قُدِّم في مسرح الجلوب كان عنوانه «موسوم تغيير النظام»، وهو ما اقتضى أن تقوم بإخراج النصِّ مُخرجة لمعت في النقد المسرحي قبل أن تتحول إلى الإخراج هي فيليدا لويد (Lloyd)، وعلى الرغم من نجاح

العرض جماهيريًّا فقد أرجع بعض النقاد نجاحه إلى الإغراق في حيل الهزلية، والتفاعل المباشر مع الجمهور في الإطار الميتامسرحي. وربما كان هذا النجاح دافعًا إلى تقديم عرض لترويض الشرسة كل ممثليه من الرجال، عام ٢٠٠٦–٢٠٠٧م، من إخراج إدوارد هول (Hall)، ولكن هذا العرض لم يلقَ النجاح المتوقع، فقد كان يعتمد على الخشونة والغلظة، ولم ينجح جميع الرجال في القيام بأدوار النساء، فالتخنث ما زال يُعتبر آفةً على الرغم من التحولات الواسعة النطاق في مفهوم كلٍّ من الجنسين للجنس الذي ينتمي إليه، ويقول أحد النقاد إن التليفزيون هو المسئول، إذ يبالغ في أنوثة الأنثى بالصوت والصورة وهو ما يجعل من الصعب على مَن يريد التحول تمثيلًا من جنس إلى جنس أن يقنع السامع أو المُشاهد.

وأمَّا العنصر الأول في المحور المزدوج، وهو الجنس — إذ إنني بدأت في مناقشتي بالمحور الثاني — فيتناوله يكنين (Yachnin) في دراسة طويلة نشرها في كتاب شارك في تحريره عام ٢٠٠١م، (ص٣٨–٦٨)، ويقدِّم فيها بعض الآراء التي ذكرها غيره (قبل دراسته وبعدها) واستفدتُ من بعضها في تحليلي للنصِّ في هذه المقدمة. وينطلق يكنين في هذه الدراسة من دراسة كوردا، المُشار إليها عاليه، التي تناقش الإطار الرأسمالي الذي كانت ملامحه قد تشكلت بالفعل في إنجلترا في تلك الأيام، وأدَّى إلى بروز الدور الذي يلعبه المال في تحديد المكانة الاجتماعية، فالسمكري سلاي (في المدخل) يُشار إليه باسم «الشحاذ» (حرفيًّا beggar وإن كانت الكلمة الإنجليزية تعني الفقير المعدم)، واللورد يمارس رياضة الصيد في أملاكه، وكلمة لورد الإنجليزية تعني المالك، وهو المعنى القائم حتى اليوم في تعبير صاحب العقار (Landlord)، أو صاحبة العقار (landlady)، وحديث كاترينا حين نال منها السغب يشير إلى ذلك:

إنْ أتى السائلُ يومًا بابَنا ثُمَّ توسَّلْ
كان يَلقى في حِمانا كلَّ ما يسألْ
وإذا لَمْ يَلقَهُ لَمْ يَعْدِم الإحسانَ عند المُتفضِّلْ

(٤ / ٣ / ٤–٦)

ويستند يكنين إلى هذا المدخل الطبقي أو الاقتصادي بدايةً ثم يتوسع فيه بربطه بالمسرح التجاري، قائلًا إن تحويل الأفراد في المجتمع الرأسمالي إلى «مستهلكين» (فيما نسميه ثقافة الاستهلاك لا الإنتاج) جعل الفقراء الذين يشكلون معظم رواد المسرح

يشعرون بالمرارة حين يدركون أن مكانتهم قد أصبحت تعتمد على معيار نسبي، وهو مدى اقترابهم أو ابتعادهم عن مراتب الأغنياء، وأن فقرهم يسلبهم حريتهم، والخادم الذي يطيع سيده في سبيل العيش يضحي بحريته في سبيل الانتماء إلى كيان اجتماعي يكفل له «الشرعية الاجتماعية»، وهذا، حسبما يقول يكنين، «مصدر أهمية المسرحية للثقافة البورجوازية الحديثة.» (ص٥٩)، ولكن الباحث يُدخل في تحليل ترويض الشرسة عاملًا آخر وهو الجنس، إذ يقول إنه «يتصور» أو «يحدس» أن كاترينا ترى في خضوعها للمكانة التي وفرها لها المجتمع باعتبارها امرأةً محترمةً وزوجةً مطيعةً قدْرًا من المتعة «بل المتعة الجنسية» في أعين الجمهور الإليزابيثي، ويضيف قائلًا إن تعبير كاترينا عن اشتهاء مُروِّضها، عن وعيٍ أو من دون وعي، لا يجعلها وحسب من رعايا الدولة (أي الأسرة) المطيعين، أي الذين لا يخرقون القانون، بل يجعلها تجد متعة، «مثل نظيرها سلاي في الجوانب الجنسية للملاعيب الاجتماعية» (ص٦٠–٦١)، ويقصد يكنين بهذا «ألاعيبها» مع بتروشيو.

والمشكلة في موقف يكنين أنه لا يعمل حسابًا لاحتمال وجود نغمة ساخرة أو هازلة أو مصطنعة بمعنى أنها قائمة على التظاهر والتمثيل في أيِّ موقع بالمسرحية، مع أن إخراج المسرحية يؤكد ذلك على امتداد القرن العشرين، وتحديدًا منذ عام ١٩٢٩م، العام الذي لعب فيه دجلاس فيربانكس (Fairbanks) دور بتروشيو، مع ماري بيكفورد (Pickford) في دور كاترينا، في الفيلم الذي أخرجه سام تيلور (Taylor) فالنقاد يبينون كيف أن كاترينا ألقت خِطابها الأخير وهي تغمز للجمهور غمزاتٍ تفيد أنها غير جادة، وكيف كانت أختها بيانكا تشاركها هذه «النغمة»، ولما كنت أشارك بيتر ساكيو (Saccio) (١٩٨٤م) رؤيته للمسرحية باعتبارها «هزلية لطيفة فطنة» فإنني أصرُّ على ضرورة التحقق من نغمة كل كلام في المسرحية على ضوء النطاق الدلالي للسياق، وعدم القبول المُطلق لكل ما يقوله الممثلون، ما دام التمسرح يتضمن قدْرًا من الميتامسرح، أعتقد أنني شرحته بما يكفي في القسم السابق.

وأودُّ أن أشير إلى أن الأرقام التي وضعتها أمام السطور تمثل ترقيم السطور في طبعة آردن ٢٠١٠م، تيسيرًا لَمن يريد المضاهاة بين النصَّين الإنجليزي والعربي، فالطبعات الأخرى تستند إلى ترقيم مختلف.

ترويض الشرسة

قائمة الأدوار

المدخل

كريستوفر سلاي Christopher SLY: (سمكري.)
السيدة: (صاحبة الحان.)
لورد.
برثلوميو Bartholomew (كان يُنطق بارتلمي): (الغلام الصغير لدى اللورد.)
مشرفان على رياضة صيد الثعلب.
خدم.
ممثلون.

المسرحية داخل المسرحية

بابتيستا مينولا Baptista Minola: (مواطن من أغنياء مدينة بادوا.)
كاترينا Katherina: (ابنته الكبرى.)
بيانكا Bianca: (ابنته الصغرى.)
بتروشيو Petruccio: (أحد السادة من ذوي الأملاك من مدينة فيرونا.)
جروميو Grumio: (خادمه الخاص.)
هورتنسو Hortensio: (صديق بتروشيو، يريد أن يخطب بيانكا.)
لوسنتو Lucentio: (أحد السادة من ذوي الأملاك من مدينة فيرونا، ويريد أن يخطب بيانكا.)

ترانيو Tranio: خادم لوسنتو

بيوندیلو Biondello: خادم لوسنتو

جريميو Gremio: (رجل غني مُسن، يريد أن يخطب بيانكا.)

فنشنتو Vincentio: (والد لوسنتو.)

التاجر: (من مدينة مانتوا.)

الأرملة: (زوجة هورتنسو.)

كيرتيس Curtis: (حاجب بتروشيو.)

ناثانيل Nathaniel: خادم بتروشيو.

فيليب Philip: خادم بتروشيو.

جوزيف Joseph: خادم بتروشيو.

نيكولاس Nicholas: خادم بتروشيو.

بيتر Peter: خادم بتروشيو.

الحائك.

خردواتي.

أفراد حاشية وخدم (وولتر، شوجرسوب، جريجوري، جبريل، آدم، رافي)، وشرطي.
(Walter, Sugarsop, Gregory, Gabriel, Adam, Rafe).

حواشي الشخصيات

قائمة الأدوار: كان الناقد نيكولاس رو (Nicholas Rowe) أول محرر يدرج في طبعته قائمة بالأدوار عام ١٧٠٩م، وهو يرصد أولًا أدوار الذكور ويتبعها بأدوار الإناث، وهو النظام الذي استمرَّ متَّبعًا حتى نحو منتصف القرن العشرين.

كريستوفر سلاي: كان يوصف في طبعة الفوليو الأولى (١٦٢٣م) في الإرشادات المسرحية وفي أسماء المتحدثين بأنه «صعلوك» وحسب، ولكن المحررين حذوا حذو المحرر «رو» المُشار إليه بأن جعلوه «سمكريًّا»، قياسًا على اعتبار «السمكري» صعلوكًا أو نموذجًا

للصعاليك في بعض مسرحيات تلك الفترة. وهو يصف عمله في النص، في السطر ١٦–٢٠ من الجزء الثاني من المدخل.

السيدة (صاحبة الحان.): كانت السيدات يمتلكن الحانات في ذلك العصر مثل الرجال، وظهورها هنا له دلالته لأنها تقدِّم للجمهور أول «صورة» للمرأة، وهو ما تغيَّر في مسرحية «ترويض امرأة شرسة» حيث يصبح صاحب الحانة رجلًا.

لورد: لا يُذكر له اسم، ولكنه حين يقوم بدور الخادم يكتسب اسم «سايمون» أو «سيم».

بارثلوميو: يحرص شيكسبير في المدخل على أن يظلَّ الجمهور على وعيٍ بأن بارثلوميو غلام اللورد، وهو صبيٌّ لم يبلغ الحلم، وصوته يحاكي صوت النساء، ولكن النص يستبدل الزوجة باسمه في الجزء الثاني من المدخل، وتقول آن روزاليند جونز وبيتر ستاليبراس (Jones & Stallibrass) في كتابٍ لهما عن الملابس في عصر النهضة (٢٠٠٠م) إن هذا له دلالته فيما يتعلق بموضوع المسرحية الرئيسية، ولذلك فقد ظلَّ هذا الدور مقصورًا على الغلمان حتى العصر الحديث.

مشرفان على رياضة صيد الثعلب: يقوم هذان بعد ذلك بأدوار خدم اللورد وخدم بتروشيو.

خدم: يقوم هؤلاء بأدوار جميع الخدم في المدخل والمسرحية.

ممثلون: يقول النقاد إن عدد الممثلين الذين يزورون هذا المكان لا يقلُّ عن عشرة أشخاص، وفي عرض المسرحية الذي أخرجه بيل ألكسندر عام ١٩٩٢م جعل هؤلاء الممثلين من بين الذين يقومون بالأدوار الرئيسية في المسرحية، مثل كاترينا وبتروشيو وجروميو وبابتيستا وبيانكا وترانيو وهورتنسو، وبذلك ربط المُخرج بين المدخل وبين المسرحية الرئيسية.

بابتيستا مينولا: يقول بعض الشراح إن مؤلِّف كُتُب النصوص اللاتينية لتلاميذ المدارس كان اسمه بابتيستا، وكان أيضًا من مدينة مانتوا الإيطالية، ويضيفون أن اهتمامه بالتعليم في المسرحية يوحي بأن شيكسبير كان يشير من طرفٍ خفيٍّ إلى ذلك المؤلِّف.

كاترينا: يتفاوت هجاء هذا الاسم وتتفاوت صوره في النَّص، ما بين «كاترينا» (بالتاء) وكاثرينا (بالثاء)، وهما الصورتان الإيطاليتان للاسم، وبين «كاثرين» و«كيت»، وهما الصورتان الإنجليزيتان، وقد حاول بعض النقاد استنباط دلالات معيَّنة لتفاوت صورة

الاسم، كالقول بأن الصورة الإيطالية تختصُّ بصورة المرأة «المعلنة» (أيْ أمام الناس)، والصورة الإنجليزية تختصُّ بصورتها «الخاصة»، ولكن هذا الرأي لم يجد مساندةً من أحد، خصوصًا لأن الاختلاف عادةً ما يمليه الوزن الشعري، ولم يأخذ أحدٌ بدعاوى الأمريكية لوري ماجواير (Laurie Maguire). (انظر المراجع).

بيانكا: الاسم يعني «البيضاء» بالإيطالية، والمقصود الدلالة على الطُّهر والنقاء. ولكن بعض النقاد يقولون إن شيكسبير ربما كان يقصد الإشارة فقط إلى ذات المظهر «البرَّاق» الخادع، أيْ إلى إقامة مفارقة بين الظاهر والباطن، نظرًا لشيوع إطلاق هذا الاسم على سيئات السُّمعة، ففي عُطيل نجد أن بيانكا عاهرة، وكتب ميدلتون (المعاصر لشيكسبير) مسرحيةً بعنوان فلتحذر النساء من النساء التي يصور فيها سيرة «غانية» شهيرة من بنات البندقية؛ اسمها بيانكا كابيلو (١٥٤٨–١٥٨٧م)، ونشرها عام ١٦٢٠م تقريبًا، وصورة هذه المرأة تكمن، كما يقول النقاد، خلف صورة الزانية القاتلة في مسرحية الشيطانة البيضاء التي كتبها وبستر (١٦١٢م).

بتروشيو: تنفرد طبعة آردن ٢٠١٠م بهجاء هذا الاسم الذي أوردته في قائمة الأدوار، أيْ Petruccio، ولكن هجاءه في النصِّ الأصلي لشيكسبير هو Petruchio، والمعروف أن شيكسبير أخذ الاسم بصورته الإيطالية Petrucio من مسرحية المزاعم التي كتبها جاسكونيي، أو من مسرحية المزاعم الإيطالية Gli *Suppositi* للشاعر أريوسطو (Ariosto)، وإن لم يأخذ سوى الاسم، أيْ من دون أخذ أيَّة صفات أخرى للشخصية في أيٍّ من المسرحية الإنجليزية أو الإيطالية (والمفترض أن الإنجليزية ترجمة عن الإيطالية)، إذ يقوم صاحب هذا الاسم بدور الخادم. وتقول آن طومسون إن شيكسبير أضاف حرف h بعد حرف c لأنه كان يريد أن ينطق هذا الحرف كما ننطقه في church (تشيرش)، ولكن المعروف أنه إذا اجتمع الحرفان في الإيطالية حوَّلا الصوت إلى (ك)، ولهذا فإن المُخرج الإيطالي فرانكو زيفريللي حافظ على نطق الاسم بتروكيو في الفيلم الذي أخرجه عن المسرحية عام ١٩٦٦م، ولذلك، وعلى الرغم من ظهور هذا الاسم بالصورة التي أرادها الشاعر في جميع طبعات المسرحية عندي (المُشار إليها في التصدير) باستثناء آردن ٢٠١٠م، فإنني اخترت هذا الاستثناء حفاظًا على اتفاق النطق مع الهجاء. ومن الطريف أن الاسم بالإيطالية يعني «بيتر الصغير»، وصورة التصغير هذه شائعة في الإيطالية قديمًا وحديثًا وتأتي لنا بكلمات شائعة كثيرة منها casino التي أصبحت تشير إلى دار المَيْسر (أيْ دار لعب القمار في الإنجليزية الحديثة)

من باب التلطُّف في التعبير، فالاسم يعني بالإيطالية «البيت الصغير»، مثلما يعني اسم البلد Venezuela «فينيسيا الصغيرة» ما دام صيغة التصغير لاسم مدينة فينيسيا أو «البندقية» بالإيطالية Venezia، وكنت قد شُغلْت طويلًا بسرِّ تحويل الاسم الأجنبي إلى «بندقية» العربية، حتى أطلعني المرحوم الدكتور فاروق عبد الوهاب على أن اسم المدينة بالألمانية هو «فينيديج»، والمعروف أن العرب تحوِّل حرف (ڤ) إلى قرينه الباء (ب)، والجيم الجافة إلى قاف، فتحول الاسم «بنيدق» ومنها إلى «بندق» التي توحي لغير المتخصِّص بكلمة مشابهة في النطق وهي benedict من دون صلة حقيقية، وكان العرب يطلقون على المدينة بلاد «البندق»، وربما جاءت نسبة السلاح الذي نطلق عليه هذا الاسم اليوم من ارتباطه أصلًا بتلك المدينة، حسبما يحكي ابن زنبل (الشيخ الرمَّال) في كتابه عن واقعة الغوري مع السلطان سليم الذي كتبه في القرن السادس عشر ونشر في مصر للمرَّة الأولى عام ١٩٦١م باسم آخرة المماليك، إذ يقول إن أحد أبناء «المغرب»، والمقصود شمال إفريقيا بصفة عامة، هو الذي أتى بهذا السلاح إلى السلطان قنصوة الغوري فرفض استعماله، وأصرَّ طومان باي نائبه على الحرب بالطريقة السلفية، لأن القتل بالنار حرام.

جروميو: يقول بعض الشرَّاح إن شيكسبير أخذ الاسم من إحدى شخصيات مسرحيات بلاوتوس، الكاتب الروماني الذي اشتهر بكوميدياته (ت١٨٤ ق.م)، ولكن المحدثين يرون أنه اختراع شيكسبيري يتمثل في تحريف كلمة groom أي السائس أو الخادم بحيث توحي بالصورة الإيطالية، وأناقش في المقدمة استخدام هذا الشخص للنثر الساخر وسخريته حتى نظمًا من مولاه.

هورتنسو: الأصل كما أوردته في قائمة الأدوار ينتهي بالنهاية الإيطالية «يو» (io)، ولكنني عند مشاهدتي للمسرحية لاحظت أن اسمه يُنطق دون إظهار لهذا المقطع، وتسجيل المسرحية عندي يؤيِّد ذلك فأحببت اتباع النطق الشائع الذي يتضمن تخفيفًا يحتاج إليه النظم الإنجليزي، وأمَّا اسم الشخصية التي يتنكر بها، وهو «ليسيو»، فيرد بهجاءين مختلفين في المسرحية؛ الأول Litio ثلاث مرَّات، والثاني Lisio أربع مرَّات، والمحرر «نيكولاس رو» (Rowe) المُشار إليه عاليه يورد هجاءً آخر هو Licio، ويقول هوزلي (Hosley) في دراسته المنشورة عن مصادر المسرحية عام ١٩٦٤م (انظر المقدمة والمراجع) إن هذا الهجاء تحريف للاسم الإيطالي Lizio الشخصية الفكاهية في «الكوميديا الجديدة» الكلاسيكية، وكان اسمًا قديمًا للثوم! وأمَّا اختيار المحرر «رو»

لحرف c فيرجع، كما يقول الشرَّاح، إلى أنه وجد فيه إشارة ساخرة إلى الإباحية، فهو مشتقٌّ من الفعل licere بمعنى يبيح أو يسمح.

لوسنتو: ينتهي هذا الاسم في الأصل بمقطع «يو» (io) مثل هورتنسو، ولكن هذا المقطع لا يظهر في النطق وهو ما أرجعه الباحثون إلى النظم، واسمه، كما هو واضح، يوحي بالضوء، فنحن نعرف في اللاتينية Lux, Lucis، ومعظم الأسماء التي تتضمن هذا المقطع الأول توحي بالضوء أو الجمال كقولك «وضَّاح» بالعربية. وهو يتنكر في شخصية «كامبيو» (Cambio) وهي كلمة إيطالية تعني «أنا أغيِّر» أو «التغيير»، وقد عربناها في مصر ونستخدمها في البنوك بصيغتها المعربة «الكامبيو»، بمعنى تغيير العملة أو صرفها.

ترانيو: يقول هيبارد إن الاسم قد يوحي بأنه تحريف إيطالي للفعل الإنجليزي train الذي يعني الخداع (المعجم الكبير) أو التحايل أو المخاتلة، وهو معنًى غير شائع. والاسم يرد بعدَّة صور في الإرشادات المسرحية وفي نسبة كلام المتحدثين إليهم، ولكنني اتبعت الصورة الغالبة.

بيوندیلو: استعار شيكسبير هذا الاسم من بوكاشيو، وفيه يبدو خادمًا مغرمًا «بالمقالب» والألاعيب، ولكنه لا يظهر في أيِّ مصدر من المصادر المعروفة للمسرحية.

جريميو: يُشار إلى هذا الشخص باعتباره «المغفل العجوز»، في الحوار وعند ظهوره أول مرَّة، وهو من الشخصيات «المعتمدة» في الكوميديا الإيطالية في عصر النهضة، وخصوصًا ما يسمَّى كوميديا المهارة (*commedia dell'arte*) (وفق ترجمة هيبارد للمصطلح الإيطالي)، وكان عادةً يتسم بالثراء والبخل ويقف عائقًا يحول دون زواج العشاق، وأمَّا وصفه بكلمة «بنطلون» (pantaloon) في الإرشاد المسرحي ١ / ١ / ٤٧ فيشير إلى أن سرواله فضفاض بسبب نحول جسمه، فالسراويل في ذلك العصر كانت ضيقة وتبرز عضلات لابسيها من الشبَّان الأقوياء، ومن ثَم وصفته بالهرم والنحول.

فنشنتو: يشير بيوندیلو إلى هذا الشخص في ٤ / ٢ / ٦٤ قائلًا إنه تاجر أو معلِّم، أيْ إنه يقدِّم للقارئ أو للمُشاهد اختيارًا ما بين هُويَّتين، والنصُّ يشير إليه بعد ذلك بصفة المعلِّم، ولكن الواضح من أقواله عن الحوالات المالية التي يريد تحصيلها أنه تاجر، وذلك ما تؤكده الشخصية الموازية له عند أريوسطو وجاسكونييى. وأمَّا سبب الخلط (أي الإشارة إليه بصفة المعلِّم لا التاجر) فتشرحه آن طومسون

(٢٠٠٣م، ص١٦٥-١٦٦) قائلةً إن الإشارة إليه بلفظ التاجر mercantante حيرت عامل الطباعة لأنها لفظة إيطالية قديمة، فقرر استبدال كلمة المعلِّم اليسيرة بها وهي pedant، وعندما رجعت إلى معجم أوكسفورد الكبير وجدت الكلمة الشيكسبيرية، وإن كان المعجم يقول إنها «مهجورة، نادرة الاستعمال.» وقد اتبعت طبعة آردن في وصف هذا الشخص بالتاجر، وإن كان نقاد المسرح يقولون إنه كان دائمًا ما يظهر في صورة رجل سكران على المسرح، وربما كان المُخرجون يرون أن السُّكْر من شِيَم التجار لا المعلِّمين.

الأرملة: هذه شخصية نمطيَّة، لا اسم لها، وقد ذكرت صفات هذا النمط في المقدمة، ولَمن يريد الاستزادة أن يرجع إلى كتاب سارة مندلسون وباتريشيا كروفورد بعنوان المرأة في مستهلِّ العصر الحديث في إنجلترا ١٥٥٠–١٧٢٠م (١٩٩٨م)، ص١٧٤–١٨٤.

كيرتيس: يفترض أنه رجل نظرًا للفكاهة التي تصفه بأنه ديوث في ٤ / ١ / ٢٤–٢٥، وكان الاسم في ذلك العصر لقبًا للعائلة أو اسمًا لأحد أفرادها، ولكن جاريك جعل امرأةً تقوم بهذا الدور في المسرحية التي أعدَّها عن ترويض الشرسة باسم كاثرين وبتروشيو عام ١٧٥٦م، ومنذ ذلك الحين والمُخرجون يجعلون امرأةً تلعب الدور، كما حدث في إخراج فرقة شيكسبير الملكية للمسرحية عام ١٩٧٨م، وفي العروض التي أخرجتها المُخرجات، كما تقول إليزابيث شافر (Schafer) في كتابها عنهنَّ الصادر عام ٢٠٠٠م.

خدم بتروشيو: الملاحَظ أن أسماء هؤلاء الخدم إنجليزية، وهو ما تفسره هودجدون (٢٠١٠م) بأنه محاولة من جانب شيكسبير لصهر أدوار الخدم بأدوار سادتهم.

الحائك: ما نسميه الخيَّاط (سابقًا) أو الترزي (الطرزي) سابقًا وحاليًّا، وكان يصنع الثياب للرجال وللنساء، وكانت شخصية الحائك في المجتمع مَثار سخريةٍ واستهزاءٍ آنذاك.

الخردواتي: هو الذي يتولى إحدى الصناعتين؛ إمَّا إعداد القبعات بأشكالها، وإمَّا بائع لوازم الحياكة من أزرار وإبر ومقصَّات ... إلخ. وأمَّا الكلمة الحديثة المستعملة لبائع قبَّعات النساء، وهي كلمة milliner فأصلها milaner؛ أيْ ساكن مدينة ميلانو الإيطالية التي ذاعت شهرتها في تصميم قبَّعات المرأة وصناعتها.

أفراد حاشية بتروشيو وخدمه، لا يشارك هؤلاء في الحدث، بل يوحون بجوِّ القصر المنيف وحسب.

المدخل – المشهد الأول

(يدخل كريستوفر سلاي، الصعلوك، وصاحبة الحان «السيدة».)[١]

سلاي: بالحقِّ سأخرب بيتك.[٢]

السيدة: الحبس مصيرك في الحبَّاسة[٣] يا متشرِّد!

سلاي: أنت نفاية![٤] ليس في أُسرة سلاي متشردون. انظري في

---

[١] الإرشادات المسرحية: يقول أوليفر إن هذه الإرشادات ربما لم ينصَّ عليها المؤلِّف، بل كتبها المُلقِّن في نصِّ التلقين، وهو الاحتمال الذي أشار إليه كويلار-كوتش، وجون دوفر ويلسون في طبعة نيوكيمبريدج (١٩٢٨، ١٩٥٣م)، ولكن جميع الطبعات توردها، وأصبحت من ثَم جزءًا من النَّص.

[٢] «سأخرب بيتك»: الأصل I'll feeze you وهجاء الفعل في طبعة الفوليو pheeze كان يعني أصلًا، كما يقول المعجم، «يطرد» أو يدفع الشخص إلى الفرار ذعرًا، ولكن صورة الفعل تطورت واتخذت صورة المثل السائر وهو I'll vease thee، ومن ثَم اكتسبت المعنى الدارج الذي أتيت به، وأمَّا الدلالة الأخرى، وهو يضرب أو يجلد (OED. v. 3a, 3b) فهي مضمرة أيضًا، ولَّما كان هذا السطر بداية المدخل والمسرحية فهو يعتبر القول الذي يحدِّد «النطاق الدلالي» للمشهد كله، ولهذا اخترت الصيغة العربية المستمدَّة من العامية غير المقصورة على عامية العربية في مصر.

[٣] «الحَبَّاسة الخشبية»: الأصل a pair of stocks، وكانت هذه الحبَّاسة تتكون من لوحين من خشب الزان، فيهما فتحتان تدخل فيهما قدما الشخص، ثم ينطبقان عليهما بحيث يمنعانه من الحركة، ولهذا يُشار إليها بالمثنى، ونحن لا نفعل ذلك بالعربية كالإشارة بالمثنى في الإنجليزية إلى المقصِّ أو إلى السروال أو إلى الملقاط ... إلخ. وكان العقاب بالوضع في هذه الحبَّاسة شائعًا فيما يتعلق بما نعتبره اليوم جُنحًا طفيفة، ويجري علنًا، أيْ أن يُحبس الشخص في مكان عام مثل السوق أو أحد الميادين. وإلماح صاحبة الحانة إلى هذه العقوبة يعتبر استكمالًا لحديث لم نسمعه عن المال الذي تطالب سلاي بدفعه إليها. وكانت الحبَّاسة تتكون في الواقع من لوحين آخرين تُحبس فيهما يدا المُعاقَب، بحيث يظلُّ واقفًا عاجزًا عن الحركة حتى تنقضي مدَّة العقوبة.

[٤] «نفاية»: في الأصل baggage وهذا هو المعنى المقصود وإن كان المعنى المضمر قائمًا أيضًا وهو «العاهرة»، باعتبار ذلك لفظ سباب وحسب، والطريف أن كلمة bag التي عادةً ما تعني الحقيبة تُطلَق في بريطانيا على المرأة الدميمة، وbaggage التي تُطلَق على مجموع ما يسافر به الشخص مثلًا من الحقائب، وقد تُجمع مع الكلمة المفردة، أيْ bag and baggage لتعني «بقضِّه وقضيضه» أو «برُمَّته» وبالعامية «بربطة المعلم».

التاريخ! جئنا في صحبة ريتشارد الفاتح.[٥] وإذَن فاخرسي![٦] ودعي الدنيا تسير.[٧] هُسْ!

السيدة: لن تدفع ثمن الأكواب التي كسرتها؟

سلاي: لا! ولا مليم![٨] فوِّتيها[٩] يا هيرونيمو! إلى فراشك البارد واطلبي الدفء.

السيدة: أعرف كيف أعاملك؛ سأذهب وأستدعي الأومباشي.[١٠] (١٠)

---

[٥] «جئنا في صحبة ريتشارد الفاتح»: يستغل شيكسبير المثل السائر «أتيت مع الفاتح.» (I came in with the conqueror) للسخرية من جهل سلاي، فالفاتح هو وليم لا ريتشارد، ويقول أوليفر إن سلاي ربما كان يظن أن «الفاتح» جزء من الاسم.

[٦] «اخرسي»: في الأصل *paucas pallabris* والمقصود كُفِّي عن الكلام، وهو تحريف للعبارة الإسبانية *pocas palabras* التي تعني حرفيًّا «كلمات قليلة» بمعنى أقللي من الكلام، والنطاق الدلالي يفرض اللفظة العامية، وخصوصًا نظرًا لباقي المشهد.

[٧] «دعي الدنيا تسير» (let the world slide): توازي التعبير العامي «مشي حالك» أو التعبير المصري «خليها على الله!»، وكلمة «هس» في الأصل Sessa أيْ كُفِّي! وربما كانت مشتقَّة من الفرنسية cessez بهذا المعنى.

[٨] «ولا مليم»: الأصل not a denier وكان المقصود أصغر عملة من العملات الفرنسية المُشار إليها، ورغم اختفاء المليم من فئات العملات المصرية، فإن الكلمة أجنبية الأصل، وتعني جزءًا من ألف (أيْ من الجنيه) وكلمة الجنيه نفسها guinea هي الاسم الذي عربناه بتحويل الجيم إلى غين، أي البلد غينيا، والأصل كما هو معروف أن هذه العملة التي تعتبر قديمة في إنجلترا أُطلقت على العملة الذهبية التي كانت تضرب من ذهب غينيا، وكلمة غينيا/جنيه مشتقَّة وفق ما يقول الباحثون من كلمة بربرية (أيْ من لغة شمال إفريقيا) تعني الأَسوَد أو الزنجي وهي تحريف لكلمة *aguinaw* أو *gnuawa*

[٩] «فوِّتيها»: والأصل Go by مختصر لتعبير let it go by، وأمَّا «هيرونيمو!» فإشارة إلى استعمال هذا الاسم، وهو أصلًا اسم القديس جيروم (الذي كان يكتب هيرونيموس) الوارد في إحدى المسرحيات المعاصرة، وأمَّا تعبير «إلى فراشك البارد واطلبي الدفء!» فمرتبط بالمتشردين الذين دائمًا ما يحلمون بالإيواء في مكان دافئ.

[١٠] «الأومباشي»: في الأصل headborough وهو رُتبة خفيضة في الشرطة، ومن ثَم فقد عدَّلها المحررون إلى thirdborough حتى تتفق مع ردِّ سلاي الذي يسخر فيه من هذه الرتبة، فإذا كانت هذه تقابل العبارة العامية «العسكري أبو تلات شرايط!» فهو يردُّ عليها قائلًا «أبو تلاتة وأبو أربعة وأبو خمسة!» ولكن الفكاهة في محاكاة ما تقوله تكمن في إخراج الجرس نفسه والسخرية منه، وهكذا أتيت بالمقابل بالعربية، ولو أنها جميعًا ألفاظ تركية.

سلاي: أومباشي يوزباشي بمباشي … سوف أواجهه في المحكمة. لن أتزحزح قيد أنملة[١١] يا غلام! أحضريه وأهلًا به!

(ينام سلاي.)

(الأبواق تصدح: يدخل اللورد مرتديًا رداء ركوب الخيل لممارسة رياضة صيد الثعلب، وخلفه اثنان من المشرفين على تنظيم الرياضة من حيث رعاية كلاب الصيد والخيل وما إلى ذلك.)

اللورد:

يا مَن تتولَّى الإشراف على تنظيم الصَّيد! آمُرُكَ بأنْ ترعى
كلَّ كلابي خير رعاية. امنحْ كلْبي «مريمان» بعضَ الرَّاحة
فالمسكينُ غَدَا فمه يُرْغِي من فرط الإجهادْ. واربطْ كلبي
«كلاودر.» في رَسَنٍ مُشترَكٍ[١٢] مع كلبةِ غنَمي ذات البحَّة
أوَلَمْ تَشهدْ كيف تَمكَّن كلبي «سيلفر» في رُكن سياج الحقْل
من إدراك وجود الثعلب والرائحةُ بلا أثرٍ يُذكرْ؟[١٣]
لن أخسر لو راهنتُ عليه بعشرين جُنَيْهًا.[١٤] (٢٠)

---

[١١] «لن أتزحزح قيد أنملة»: الأصل تعبير اصطلاحي يجري مجرى الأمثال:

(I'll not budge an inch)

وهذا ما يقابله في ثقافتنا. وأمَّا كلمة boy التي تتلو هذا التعبير فقد ترجمتها بعبارة «يا غلام!» وهذا هو المثال الوحيد في شيكسبير لمخاطبة امرأة بلفظ مذكر. وتقول بربارة هودجدون إن سلاي ربما كان يشير إلى الغلام الذي يمثل دور السيدة في أيام شيكسبير، ومن ثَم فهو يكسر الإيهام المسرحي. ويقول أوليفر إن سلاي لا يوجه الكلام إلى شخصٍ بعينه، فاللفظ يفيد احتقاره لأيِّ فرد يتصادف أن يسمعه، وتقول آن طومسون إنه ربما يكون خطأً لإظهار آثار السُّكْر الذي يدفع سلاي إلى النوم بعد ذلك بخمس كلمات.

[١٢] «في رَسَن مشترك»: كانت الكلاب تُربط معًا، وخصوصًا الكلب ذا الخبرة مع كلب غير ذي خبرة، حتى يتعلم منه الأخير. و«البحَّة» في الصوت كانت من المزايا التي يقدِّرها الإنجليز.

[١٣] دائمًا ما يُشار إلى الرائحة الواضحة بالصفة hot والباردة (cold) تعني الرائحة التي لا تكاد تدركها أنوف الكلاب. وانقطاع الرائحة يُشار إليه في النصِّ بعبارة the coldest fault فالاسم يعني «الاختفاء»، والصفة تفيد الضعف، وهو ما ترجمته من دون ذكر الحرارة أو البرودة.

[١٤] التعبير الإنجليزي اصطلاحي إلى الحدِّ الذي تحوَّل معه إلى مثل سائر، وfor twenty pounds سوف تتكرر في المشهد الأخير، حيث يراهن الأزواج على طاعة زوجاتهم، فعندما يقترح لوسنتو أن يكون الرهان

المشرف ١:

لكنْ كلبُكَ بلمان يا مولايْ ... ليس أقلَّ من المذكور براعة
إذ نبحَ ليعلن إدراكَ الرَّائحة وقد خفيَتْ كلَّ خفاءْ[١٥]
ولقد كشف الرائحة الخابية اليوم ... أكثر من مرَّة!
صدِّقْني يا مولايْ ... هذا كلبٌ أفضلْ.

اللورد:

أنتَ مغفَّلْ! لو كان الكلب «إكو» يتميَّز بالسرعة مثلهْ (٢٥)
لَقطعتُ بأنَّ المذكور يوازي عشرة أمثالهْ! أطعمْها
خيرَ طعامٍ وتولَّ رعايتها دون استثناءْ
إذ أعتزم خروجي ثانيةً للصَّيد غدًا.

المشرف ١: سمعًا يا مولايَ وطاعة.
اللورد: مَن ذاك هنا؟ مخمورٌ أم ميِّتْ؟ انظرْ هل يتنفسُ؟ (٣٠)
المشرف ٢:

بل يتنفسُ يا مولايْ! لو لم تُدْفئه الجِعَةُ لَمَا أمكَنهُ
أن يستغرق في النوم بهذا الفَرْش الباردْ.

اللورد:

يا أيها الوَحْشُ البشعْ! كم يشبه الخنزير في رقدتهِ!
يا أيها الموتُ العَبوسْ! ما أقبحَ النوم الذي أراه صورةً[١٦]
بغيضةً لكْ! أقولُ أيُّها الرجالْ: إنِّي أريد اللهو بالسكرانْ (٣٥)

عشرين جنيهًا ٥/٢/٧٢، يسخر بتروشيو قائلًا: إنه مقدار الرهان على صقور أو كلاب. وفي اللغة المعاصرة مازالت صورة الرهان قائمة (مجازيًا) في قولك for my money بمعنى إنني أراهن على كذا.

[١٥] «وقد خفيت كل خفاء»: في الأصل: upon the merest loss، والاسم يشير إلى اختفاء الرائحة اختفاءً كاملًا، والصفة تعني أنه كان اختفاءً مطلقًا، وأمَّا الضمير it في العبارة السابقة فيشير إلى الرائحة، وهو ما أوردته بصريح اللفظ.

[١٦] يُفاجأ اللورد برؤية سلاي نائمًا، وبعد هنيهةٍ تخطر له صورة الموت، فيتحول إيقاع النظم لديه، ويقرر أن يلهو بالسكران، وذلك من دون أيَّة دوافع منطقية لهذا التحول من صورة الموت إلى «المقلب» الذي

من خلال خُدعةٍ معيَّنة! ما رأيكم في نقله إلى الفِراش لابسًا
أحلى ثيابْ؟ وفي أصابع اليدين كلها خواتمْ! وفي جواره على
الصِّحاف حلوى أو فواكهْ![١٧] وقد أحاط بالفِراش عندما يُفيقُ
أتباعٌ مُهندَمون! أليس ينسى عندها الشحَّاذُ نفسَهْ؟ (٤٠)

المشرف ١: صدقْني يا مولايْ! لا خِيرةَ للشحَّاذِ[١٨] سِوى ذلكْ!
المشرف ٢: وسينكر ما يَشهدهُ حين يُفيقْ.
اللورد:

وسيبدو حُلْمًا عذبًا أو وهمًا.[١٩] لا وزن لهُ.
وإذَن فخذوه الآن وراعوا الدقَّة في تنفيذ الخُدعة
ولْتتلطَّفْ أيديكم في حَمْل المخمور إلى غرفتيَ المُثلى (٤٥)
وضَعُوا فوق حوائطها لوحاتٍ أو منسوجاتٍ زاهيةَ الألوانْ[٢٠]
ولْيُغسَلْ رأسُ الرجل المتَّسخ بماءٍ دافئْ ... ومُقطَّرْ!
ولْيُحرَقْ بعضُ بخورٍ من عودٍ أو صَنْدَلْ ... كي تحلو رائحة الغرفة
وليعزفْ بعضُ الموسيقيِّين له ألحانًا تُبهجه عند الصَّحْو
ألحانًا ربانيَّة! ولْيكُن الكلُّ على استعدادْ! (٥٠)
فإذا عَنَّ له أن يتكلم فعليكم أن تَحنوا قامتكم بين يديه

يريد أن يدبِّره للصعلوك، وهذا من خصائص الكوميديا الهزلية التي ناقشتها في المقدِّمة، وأول إشارة إلى اختلاط الهُويَّات الاجتماعية من طريق التنكر، الذي يؤكد الطابع الميتامسرحي للعمل كله.

[١٧] «حلوى أو فواكه»: هذا هو معنى banquet هنا، وهو شائع في شيكسبير.

[١٨] يقول آرثر كويلار-كوتش إن «الشحَّاذ لا خيرة له.» عبارة تذكِّر السامع بالمثل السائر «ليس للسائل خيرة» (Beggars cannot be choosers). ومن الأقوال الاصطلاحية هنا وفي السطر السابق «أن ينسى نفسه.»

[١٩] أحافظ على ترجمة fancy بالوهم، فهو المعنى الذي يستمسك به شيكسبير، حسبما يرِد في حلم ليلة صيف (٥ / ١٢–٢٢) وفي روميو وجوليت (١ / ٤ / ٥٠–١٠٣) وعندها يعني به «الحب»، فمعنى الوهم مضمر فيه، ولذلك ترجمته في تاجر البندقية Where is fancy bred? بعبارة «ما أصل وهم الحب؟» وحتى حين يرِد بمعنى الميل الشديد الذي يوازي «أنا غاوي» العامية، فالوهم لا يفارقه، ولكننا اليوم نستخدم الكلمة من دون هذا الإيحاء، فعندما تقول لفتاةٍ إن فلانًا «يهواها» تقول He fancies you فقط.

[٢٠] «لوحات أو منسوجات زاهية الألوان»: هذا هو المعنى المضغوط في عبارة Wanton pictures.

وعليكم إظهارُ الإجلالِ لهُ وخضوعُ الأتباعْ
قولوا «بمَ يأمرُ مولانا الأكرمْ؟»
ولْيحملْ أحدُكمُو للرجل هنا حوضًا فضيًّا
يملؤه ماءُ الورد وفوق الماء زهورْ (٥٥)
وليُحضِرْ أحدُكمُو إبريقًا والثالثُ مِنشفةً ...
قولوا هل يتفضَّلُ مولانا بغسيل يديه بماءٍ باردْ؟
وأعدُّوا للرجل كذلك أغلى حُلَّة
وسَلوه ماذا يَبْغي أن يرتديَ اليوم؟
ولْيتحدَّثْ أحدُكمُو معه عن بعض كلاب الصَّيد وعن خيلهْ[٢١] (٦٠)
ولْيذكُرْ كمْ تنتحبُ — لِمَا حلَّ به من مَرضٍ — زوْجتهُ
اجتهِدوا حتى يقتنع بأنَّ جُنونًا حلَّ بهِ
فإذا قال لكم «إنِّي سلاي.» قولوا إنك تحلُمْ
فالواقع أنك لوردٌ جبَّارْ! هيَّا يا كُرماء إلى التنفيذْ!
وليتلطَّفْ كلٌّ منكمْ في إنجاز المطلوب بغير تصنُّعْ (٦٥)
فلسوف نُسرِّي عن أنفسنا تسريةً فائقةً
لو أحكمْنا تنفيذ الخُطَّة دون مُغالاة.

المشرف ١:

يا مولايَ تأكَّدْ أنَّا سوف نجيد التمثيلْ
حتى يتصور من دقَّة ما نبذله من جهدٍ
أنَّ له منزلةً ليست أدنى ممَّا نزعمْ (٧٠)

اللورد:

تلطَّفُوا في حَمْله إلى الفِراشْ ... وعندما يصحو
لا بدَّ أنْ يقُوم كلٌّ واحدٍ بواجبهْ

[٢١] «عن خيْله»: في الأصل horse فقط باعتبار اللفظة اسم جنس، ومن ثَم فهي تعني الجمع، كقولك «الحَب» بالعربية لتعني الحبوب، وقد اقتصر اسم الجنس المذكور على الإشارة إلى المُشاة والفُرسان (the foot and the horse) أيْ على السياق الحربي في الإنجليزية الحديثة.

(يحمل البعض سلاي إلى خارج المسرح وبعد خروجهم يسمع دوي الأبواق.)
قُمْ يا غلام فانظرْ سرَّ هذا البُوقْ.
(يخرج خادم.)
لعلَّه مسافرٌ نبيلٌ طال ترحالُهْ (٧٥)
فودَّ الاستجمامَ في هذا المكانْ.
(يدخل الخادم.)
ماذا رأيتَ؟ مَن أتانا؟

الخادم: العفوَ يا مولايَ إنَّهم ممثلون يبتغون عرض مسرحيَّةٍ على سموِّكمْ.[٢٢]

(يدخل الممثلون.)

اللورد: اطلُبْ من الجميع الاقترابْ! يا مرحبًا بكُمْ!
الممثلون: شكرًا لكُمْ يا صاحبَ العِزَّة. (٨٠)
اللورد: هل تعتزمون قضاءَ الليلةِ في كَنَفِي؟
الممثل ١: إن يتكرَّمْ مولايَ ويسمحْ لفريقي بأداءِ الواجبْ.
اللورد:
وبكُلِّ سرورْ! أذكرُ هذا اللاعبَ منذُ مُشاهدتي إيَّاهُ يقومُ
بدَوْرِ الولد الأكبر لمُزارعْ. أذكرُ أنَّ أداءكَ في
خِطبةِ وُدِّ فتاةٍ مُوسِرَةٍ كان عظيمًا. اسمُكَ لا أذكرُهُ لكنْ (٨٥)
كان أداؤكَ للدَّوْرِ طبيعيًّا قَطْعًا والدَّوْرُ يُناسبُكَ تمامًا.

الممثل ٢: أعتقدُ بأنَّكَ تعْني «سوتو» يا مولايْ.
اللورد:
ذاك صحيحٌ فعلًا. وأداؤكَ دَوْرَكَ كان بديعًا
والواقعُ أنَّكَ جئتَ إلينا في أنسبِ وقتٍ

[٢٢] الفرقة المسرحية الجوالة تذكِّرنا بالفرقة التي تصل في هاملت، ويقول المعلقون إنه لَمَّا كانت هذه المسرحية كُتبت في وقت ما بين ١٥٨٩–١٥٩٤م (١٥٩٢م؟) أيْ إبان انتشار وباء الطاعون وإغلاق المسارح، فإن الفِرَق كانت تضطرُّ إلى التجوال لتقديم عروضها في الأقاليم.

وخصوصًا أنِّي مُنهمِكٌ في تدبير فُكاهة (٩٠)
وبراعتُكَ تساعدُني خيرَ مُساعَدةٍ في إتقانِ اللُّعبة
فلدينا لوردٌ قرَّرتُ بأنْ يَشهدَ تمثيليَّتَكُمْ هذي الليلة
لكنِّي لا أثقُ بقُدرتكمْ بالحقِّ على ضبطِ النَّفْسِ
وأخشى إنْ لاحظتُمْ بعضَ غرابةِ ردِّ الفعلِ لديهِ (٩٥)
أنْ تنفجروا بالضَّحِكِ عليه فتؤذوا إحساسَهْ
فمعاليهِ لم يَشهدْ تمثيلًا إطلاقًا من قَبْل.
وأُصارحُكُمْ أنْ لن يَقْبلَ برحابَةِ صدرٍ أيَّةَ سُخريةٍ منهُ

الممثل ١:

لا تَخْشَ يا مولايَ شيئًا! فنحنُ نستطيعُ ضبطَ النَّفْسِ حتى
إنْ يكُنْ أشدَّ أهل الأرض في غرابة الأطوارِ. (١٠٠)

اللورد:

قُمْ يا غلامُ اذهبْ بهم إلى خزائن الطَّعامِ والشَّرابِ
وأكرِم الجميعَ ترحابًا بهم بلا استثناءْ
قدِّمْ لهم كلَّ الأطايب التي في منزلي.
(يخرج أحد أفراد الحاشية مع الممثلين.)
وأنتَ فلْتذهبْ إلى غلامي برثلوميو
واجعلْهُ يرتدي كلَّ الملابس التي تليقُ بابنةِ الأشرافْ (١٠٥)
وبعدها اتَّجِهْ لغرفة المخمور في صُحْبتِهِ
وخاطِب الغلامَ باسْمِ «سيِّدتي»! أَظهِرْ له كلَّ احترامٍ
قائلًا على لساني إنَّهُ إنْ شاء أنْ ينالَ حُبِّي
فإنَّما عليه أنْ يحاكيَ الذي رآهُ من وقارٍ في السُّلُوكِ
في قرينات الكبار من ذوي النَّبالة
تُجاهَ أزواجهنَّ ... ولْيفعل الذي كلَّفتُهُ بهِ
في حَضْرَةِ السكرانِ ناطقًا ألفاظَهُ بصوته الخفيضِ
ليِّنَ الإيقاع مُنْحني الهامَة ... وقائلًا:
«فما الذي تأمرُني بهِ هنا يا صاحبَ المعالي

حتى تَقومَ عَقِيلتُكْ ... وزوجُكَ المتواضعة (١١٥)
بما تريدُهُ منها فتُظهِرُ الحُبَّ الذي تُكِنُّهُ لكمْ؟»
وبعدها عليه أنْ يعانق المخمورَ في حنانٍ مُغوِيًا إيَّاهُ بالقُبَلْ!
ومُرْهُ أنْ يَبْكي بكاءَ فرحةٍ طاغيةٍ
مُنكِّسًا للرأسِ فوق صدرِهِ[٢٣] كأنَّما لم تستطعْ (قرينتُه)
كتمانَ ما تُحسُّهُ من بهجةٍ بأنَّ زوْجَها النبيلَ قد شُفِي (١٢٠)
من وهم هذه السِّنين السبعِ[٢٤] إذْ أَوْحَى لَهُ
بأنَّهُ لا يرتقي عن أيِّ شحَّاذٍ وصُعْلوكٍ بَغيضْ.
أمَّا إذا كان الغلامُ فاقدًا مواهبَ النِّساءِ في
إنزالِ شُؤْبُوبٍ من الدمع الغزير وقتما يشاءْ
فلْيَستعنْ في هذه الأحوالِ بالبصلْ![٢٥] (١٢٥)
قرِّبْ له في فُوطةٍ بَصَلَة ... واجعلْه يَنشَقْها،

---

[٢٣] «منكسًا للرأس فوق صدره»: الأصل And with declining head into his bosom.

يقول موريس إن الضمير his يحتمل وجهين؛ أولهما الإشارة إلى صدر الغلام نفسه، وثانيهما الإشارة إلى صدر سلاي، والترجمة تسمح بالقراءتين، وإن كنت حين أعدتُ قراءة النص العربي وجدت أنني أرجح القراءة الأولى، لأن تنكيس الرأس يعني ذلك، ويُشار إليه في الإنجليزية الحديثة بتعبير hanging his head وأمَّا المعنى الآخر الذي قرأه موريس فهو يذكِّرنا بقول نزار قباني في أغنية «أيظنُّ»: «خبأت رأسي عنده وكأنني / طفل أعادوه إلى أبويه!» وكم ضحكنا من صورة تخبئة الرأس كأنه شيء ثمين منفصل عن الإنسان ويمكن أن يوضع في صندوق محكم الإغلاق مثلًا! والمقصود «دفنت رأسي في صدره» أو «ألقيت برأسي على صدره» ولكن البحر الشعري لم يطع نزارًا، رحمه الله.

[٢٤] «هذه السنين السبع»: العدد المحدَّد غير مقصود، فالرقم سبعة مشهور في الحكايات الخرافية والشعبية، بل يُعتبر من الأرقام المقدَّسة في المسيحية والإسلام، ونحن نذكر الحلم الذي رآه فرعون مصر وأوَّله له يوسف عليه السلام. وقد حاول أحد المحررين (تيبولد ١٧٣٣م) تعديل النصِّ بإضافة كلمة twice حتى يقترب الرقم من ١٥ المذكور فيما بعد، ولكن التعديل لم ينجح ولم يأخذ به أحد.

[٢٥] «فليستعن في هذه الأحوال بالبصل»: الإشارة هنا إلى مَثَلَين شائعين؛ أولهما:

(To weep (it may serve) with an onion)

ويكاد يطابق ما أتيت به، والثاني هو:

(Mine eyes smell onions, I Shall weep anon)

أيْ «عيناي تشمَّان البصلا، وبذا أبكي حالا!»

وعندها لا بدَّ أن يسيلَ من عينيه دمع!
نفِّذ أوامري هنا بكلِّ سرعةٍ مُمكنةٍ
وسوف تأتيكَ المزيدُ من أوامري في الحال.
(يخرج الخادم.)
لا شكَّ عندي أنَّ ذلك الغلامَ سوف يحكي
رقَّةَ الكريمةِ المُنعَّمَة ... في كلِّ مِشيةٍ لها وكلِّ صوتٍ أو عمَلْ ...
لَكَمْ أتوقُ للإصغاء للغلام وهو يدعو ذلك السِّكِّير «يا زوجي!»
وكم أتوقُ أنْ أرى الأتباعَ يكتمون الضَّحِكْ
في تصنُّع الخضوع للحقير السَّاذَج! لا بل سأنضمُّ إليهم[٢٦] (١٣٠)
لكي أُنظِّم العمَلْ ... وربَّما كان انضمامي عاملًا (١٣٥)
يحُدُّ من نوازع الضَّحِك الشديد في أحشائهمْ[٢٧]
هذا وإلَّا ما توقَّفوا عن الضَّحِكْ.

(يخرج الجميع.)

المدخل – المشهد الثاني

(المنظر: يدخل سلاي، في شرفة تعلو قليلًا عن أرضية المسرح، ومعه ثلاثة خدم، يحملون الملابس وحوضًا وإبريقًا ضخمًا ومعدَّات أخرى. ثم يدخل اللورد.)[٢٨]

---

[٢٦] ١٠٥–١٣٤: يُصدر اللورد تعليماتٍ تتجلى فيها الأعراف المسرحية الخاصة بصورة المرأة، وتعبيره عمَّا يفترضه في المرأة أو الزوجة المثالية (ناطقًا ألفاظه بصوته الخفيض/لين الإيقاع منحني الهامة، ١١٢–١١٣) يجعله منحازًا إلى بتروشيو، وتقول هودجدون إن هذه الفقرة تستبق أداء كاترينا لدورها، فتقيم «قافية بنائية»، كما أن قيام اللورد بوضع خطة محدَّدة يجعل حديثه موازيًا للاستراتيجيات التي وضعها بتروشيو لترويض كاترينا في ٤ / ١ / ١٧٧–٢٠٠.

[٢٧] «نوازع الضحك الشديد في أحشائهم»: الأصل لا يقول الأحشاء بل الطحال، وكان الطحال يعتبر أحيانًا مصدر المرح، وأحيانًا أخرى مصدر الحزن والضِّيق، فحذفت الإشارة المخصصة وأتيت بالمقصود.

[٢٨] الإرشاد المسرحي في نصِّ الفوليو يوحي بوجود شرفةٍ فوق جدار غرفة الملابس، ويقول النقاد إن دخول هؤلاء مثل تلك الشرفة البعيدة يحُول دون حرية حركتهم، خصوصًا وأنهم من المُحال أن يقلَّ عددهم عن ستة أشخاص، وربما وصل العدد إلى تسعة، ومن ثَم فقد اقترح النقاد الاستعاضة عن الشرفة

سلاي: باللهِ عليكم آتوني قَدَحًا من جِعَةٍ جِدٍّ خفيفة[٢٩]
الخادم ١: هل آتي لمعاليكم بنبيذٍ إسبانيٍّ أبيضْ؟
الخادم ٢: هل تتفضَّل عزَّتُكم بتذوق فاكهةٍ محفوظة؟[٣٠]
الخادم ٣: أيَّ ملابسَ يبغي مولايَ بأن يرتديَ اليوم؟
سلاي:

أنا كريستوفر سلاي. لا تدعوني بصاحب المعالي ولا صاحب (٥)
العِزَّة. لم أشربْ نبيذًا إسبانيًّا أبيضَ قط! وإذا كنتم تريدون
تقديم شيء محفوظ لي فآتوني بلحومٍ محفوظة، لا يسألني أحدٌ
منكم عمَّا ألبس، فأنا لا أملك إلا ما ألبسه! فصِداري في
صدري، والجورب في أقدامي، وحذائي يكفيها! بل أحيانًا ما (١٠)
لا يكفيها إذ إنَّ أصابع أقدامي أحيانًا ما تنظر نافرةً من سطح
حذائي!

اللورد:

أدعو ربِّي أنْ يُنجيكُم يا ذا الرفعةِ من هذا الوهم الباطل!
عجبًا كيف تأتَّى لعظيمٍ جبارٍ ذي حَسبٍ ونَسبْ

المنصوص عليها بمصطبة في آخر المسرح، أو الاستغناء حتى عن هذه المصطبة وتفسير عبارة «المستوى الأعلى» (aloft) بأنه عمق المسرح، أيْ خلفيته، والمعروف أن مستوى خشبة المسرح أعلى في الخلفية بمقدار يتفاوت وفقًا لمساحته عن مستوى المقدمة، حتى يتيح لَمن يجلس في الصفوف الأمامية متابعة ما يجري في الخلف. ويقدِّم بعض النقاد رسومًا كروكية توضح ما يمكن تنفيذه عمليًّا في هذا المشهد. وأمَّا عبارة «المعدَّات الأخرى»، إلى جانب الحوض والإبريق، فربما كانت تتضمن الطعام والشراب والآلات الموسيقية. وأمَّا عودة دخول اللورد هنا فهي مستغرَبة (إذ التزم المُخرج بالديكور المنصوص عليه)، ويقترح أوليفر أن يكون واقفًا خلف ستارة، فإذا أُزيحت الستارة ظهر ولم يكسر ما يسمَّى «قاعدة» إعادة دخول المسرح، وهي التي تنصُّ على عدم العودة إلى الدخول إلا ما بين الفصول.

[٢٩] «جِعَة جدٌّ خفيفة»: أيْ رخيصة كالتي اعتاد أن يشربها.

[٣٠] ترديد الأسئلة المتشابهة في السطور ٢–٤، و٢٤–٢٥ يوحي بأساليب الهزليات الخفيفة، إذ يؤكد التكرار الإشارة إلى الأشياء التي سوف يحرم بتروشيو زوجته منها، وهي الشراب والطعام والملابس الأنيقة، ويُشار إلى هذا التكرار اليوم باسم Tweedledum–Tweedledum؛ وهما أخوان لا يكادان يفترقان شبهًا في قصة في المرآة للويس كارول.

وله أملاكٌ شاسعةٌ وله صِيتٌ داوٍ
أن يَسكنهُ عِفريتٌ ذو خُبثٍ بالغ؟ (١٥)

سلاي:

عجبًا! تريد دَفعي إلى الجنون؟ ألستُ كريستوفر سلاي؟
أليس والدي سلاي من قرية «بيرتون هيث»؟ ألم أكُن بائعًا
جوَّالًا منذ الصغر، قبل أن أتعلم صناعة أمشاط تنقية الصوف
الحديدية، وقبل أن أتحول إلى احتراف رعاية الدببة المستأنسة،
وقبل أن أتخصص الآن في مهنة السمكري؟ اسأل عني المرأة (٢٠)
السمينة، ماريان هاكيت، صاحبة الحان في قرية ونيكوت،
فهي تعرفني. إن أنكرَتْ أني مدينٌ لها بأربعة عشر بنسًا من
حساب شرب الجعة، «فاحسبني» أكْذَبَ وغدٍ في أرض
المسيحية. عجبًا! تراني فقدتُ عقلي؟ هذا ...

الخادم ٣: واهًا لك! ذلك ما تَنْعيه قرينتُكم!
الخادم ٢: واهًا لك! ذلك ما يُضني كلَّ الخدمِ لديكم!
اللورد:

وذاك ما يصدُّ عنكَ أقرِباءَك، فلا يزور زائرٌ دارَكْ!
فإنما جنونُكَ الغريبُ قد نَفَاهم عنك.
يا أيها اللورد النبيلُ كيف تَنسى حَسَبَكْ؟
عليكَ باستدعاء فكرك العريق من مَنفاهْ
وابعثْ إلى المَنفى بهذه الأضغاثِ من أحلامِكَ الحقيرة! (٣٠)
وانظُرْ تأمَّلْ كيف قام بين أيديكَ الخدمْ!
كلٌّ له مهمَّةٌ والكلُّ رهْنُ إشارتكْ!
تودُّ الاستماع للموسيقى؟ (تعزف الموسيقى) هذا أبوللو
نَفْسُهُ يعزفُ!
وانظُرْ تجدْ عشرين بُلبلًا بداخل الأقفاص صادحة
أم هل تريدُ أن تنام؟ هذا فِراشُكَ الوثيرُ أعدَدْناهُ لك! (٣٥)
به عذوبةٌ تَفوقُ ما أُعِدَّ للمليكة العُليا سميراميس من

فَرشٍ منمَّقٍ يُثير شهوة الذي ينام فيه! قُل: «إنَّني
أريدُ أن أمشي.» وسوف نفرش الطريق بالأزهار لك!
تُراكَ تبتغي الرُّكوبْ؟ إذَن فهذه خُيولُكَ المُطهَّمة
وفوقَهَا سُروجُها التي يَزِينُها النُّضَارُ واللآلئ. (٤٠)
تُريدُ أن تصيدَ بالصُّقور؟ إذَن فهذه صقورُكَ التي تجوبُ
أقطارَ السماء عالياتٍ فوق ما ترتاد قُبَّرة الصباح!
تريدُ صيد الثعلب؟ إذَن فهذه كلابُك التي يعلو نُباحُها
وتُرجِع السماءُ صوتَها فتُصدِر الأصداءَ حادةً من جُحر كلِّ ثعلبٍ!

الخادم ١:

قُل أبتغي صيدَ الأرانب! فهذه كلابُك التي (٤٥)
تنافس الغِزلانَ سُرعةً وكرُّها يفُوقُ ظبيةً تفرُّ نافرة.

الخادم ٢:

فهل تحبُّ فنَّ الرسم؟ إذَن نُريك لوحةً فورًا
لأدونيس عند جَدْولٍ رَقْراقْ ... وفوق شطِّهِ اختَفَتْ
فينوسُ بين أعشابٍ طوالْ! وكلما تمايلَتْ نِصالُها ظننْتَ أنَّها
ماجَتْ بأنفاسِ الدلالِ اللاهية (٥٠)
حتى وإن كانت نِصالُ العُشبِ تلهو في النسيمْ.

اللورد:

وقد نُريكَ لوحةً تصوِّرُ الحسناءَ «إييو» وهي بِكْرٌ بعد،
وكيف خُودِعَتْ وفوجئَتْ بالاغتصاب عندها
في مَشهدٍ حيٍّ يصوِّر ارتكابَ تلك الفَعْلة!

الخادم ١:

وانظُرْ كذا حوريَّةَ الغابِ التي تُسمَّى دافني (٥٥)
أثناء سيرها وحيدةً ... في وسط أشواكِ الدَّغَلْ،
وكيف أنَّها تحكُّ ساقَيها كأنما تَدْمَى جروحُها،

وكيف فاضت الدموعُ من عينَي أبوللو للذي يراهْ[٣١]
إذ أبدع الرسامُ تصويرَ الدماء والدموعْ![٣٢]

اللورد:

إنكَ لوردٌ يا مولايَ ولستَ سوى لوردٍ وامرأتُكَ[٣٣] أجملُ (٦٠)
بمراحلَ من أيِّ امرأةٍ في هذا الزمن الأغبَرْ![٣٤]

---

[٣١] يقول الشرَّاح إن هذه التفاصيل تبين موضوعات اللوحات الزاهية الألوان في السطر ١ / ٤٦ من المدخل عاليه. أمَّا أدونيس وإييو ودافني فمصدر قصصهم مسخ الكائنات لأوفيد، وكان شيكسبير يعرف هذا المصدر خير المعرفة في الأصل اللاتيني وفي ترجمة آرثر جولدنج. فأمَّا القصة الأولى، قصة أدونيس، فتصور حب فينوس لهذا الشابِّ الجميل الذي قتله خنزيرٌ بريٌّ أثناء رحلة صيد في الغابة، والقصة يرويها أوفيد في الكتاب المذكور (١٠ / ٥٩٦–٨٦١). وأمَّا فينوس — التي يشير إليها شيكسبير بالصفة التي شاعت عنها وهي القيثيرية (Cytherea) نسبةً إلى جزير قيثيرا (Cythera) التي تقول الأساطير إنها «وُلدت» فيها عندما تشكلت من البحر — فإن قصة اختبائها في الأعشاب الطويلة أو القصب لتتأمل جمال أدونيس العاري أثناء استحمامه، لا ترد عند أوفيد، ويقول هيبارد إن سبنسر يروي قصةً أو حادثةً مثيلةً في ملكة الجان (٣ / ١ / ٣٤–٣٨) وتقول آن طومسون إن شيكسبير على الأرجح يمزج هذه الرواية بما يرويه أوفيد في الكتاب نفسه (٤ / ٣٤٧–٤٨١) عن سلماكيس (Salmacis) وهيرمفروديتوس (Hermaphroditus) والمعروف أن شيكسبير كتب قصةً شعريةً بعنوان فينوس وأدونيس ونشرها عام ١٥٩٣م.

وأمَّا اللوحة الثانية فلوحة تصور الحسناء «إييو» (Io) التي اغتصبها جوبيتر (زيوس) الذي اختبأ حتى يفاجئها في ضباب كثيف، ثم حوَّلها بعد ذلك إلى عنزة، وهي مما يرويه أوفيد نفسه في الكتاب المذكور (١ / ٧٠١–٩٤٣). وأمَّا اللوحة الثالثة فهي تصور دافني (Daphne) وكانت حورية من حوريات الغاب، وقد عشقها أبوللو وحاول اغتصابها ولكنها تحولت فجأةً إلى شجرة من أشجار الغار، وتمكنت بفضل تدخُّل الأرباب التي حولتها من تفادي الاغتصاب، وهي واردة في أوفيد أيضًا (١ / ٥٤٥–٧٠٠) في الكتاب نفسه.

[٣٢] تقول آن طومسون «إن الضغط في هذه السطور يضع أبوللو داخل الصورة وخارجها.» وإن الشاعر يمتدح التصوير أو الوصف الطبيعي (من هذا النوع) في قصته الشعرية اغتصاب لوكريس (السطر ١٣٦٦ وما بعده)، وفي مسرحيته سيمبلين ٢ / ٤ / ٧٢–٧٦.

[٣٣] «وامرأتك»: تقول طومسون إن اللورد يشير إلى امرأة سلاي بعد الإشارة إلى صور المرأة المتعدِّدة، فكأنما يأتي بالذروة اللازمة لما سبق من صور الغواية. انظر المقدمة.

[٣٤] «هذا الزمن الأغبر»: يُجمع النقاد على أن اللورد يشير إشارةً متحذلقةً ومتعمدة التصنع إلى العقيدة الشائعة بأن الدنيا تتدهور بانتظام، وأن حال الزمان يسوء باستمرار ويهبط من الذروة التي وصل إليها يومًا ما في العصر الذهبي أو من النعيم في الجنة (بالمفهوم الديني).

الخادم ١:

قبل انبثاقِ دمعِها حزنًا عليكَ مثل أنهارٍ
حقودٍ تغمُرُ الوجهَ الجميلَ
لم يكُن في الكون مخلوقٌ يُضارعُها جمالًا أو بهاءً
ورغم ذاك لا تزالُ أجملَ الحِسانِ كلِّهنَّ (٦٥)

سلاي:

هل أنا لوردٌ حقًّا؟ ألديَّ امرأةٌ رائعةٌ وبهذا الوصفِ؟
أم أنِّي أحلمُ؟ أم أنِّي كنتُ الغَافي وصحوتُ اليوم من الحُلْمِ؟
كلا! لستُ بغافٍ فأنا أسمعُ وأرى ... وأنا أتكلَّمْ!
وأشمُّ روائحَ طيبةً وأحسُّ ليونةَ هذي الأشياءِ
أقسم بحياتي إنِّي لوردٌ حقًّا (٧٠)
لا أعملُ بالسَّمْكرةِ وليس اسمي كريستوفر سلاي
يعني! جيئوا بامرأتي حتى أُبصرَها[٣٥]
وبقَدَحٍ أخرى من هذي الجِعَةِ لأشرَبَها.

الخادم ٢:

يا مولانا الجبَّارْ! هل ترغبُ في غَسْلِ يديك؟
ما أسعَدَنا أن نَشهدَ عودةَ عقلكْ! (٧٥)
ما أجملَ أن ترجعَ للرُّشد فتَعرفَ مَن أنت!

[٣٥] يتحول سلاي من النثر إلى النظم تحت ضغط رفقائه، ويقول بريان فيكرز (Vickers) «إن التذبذب ما بين النثر والنظم يسجل تسجيلًا حسَّاسًا تطوُّر حلم اليقظة الذي يعيش فيه سلاي.» ويقارن هذه اللحظة بتحويل أسلوب نطق إلايزا دولتيل، في مسرحية بيجماليون لبرنارد شو، إلى النطق المعتمد «الصحيح» للغة الإنجليزية (الملامح الفنية لنثر شيكسبير، ١٩٦٨م، ص١٣–١٤). ويقول ج. ب. شاند (Shand) إن الانتقال إلى النَّظم يمثل النزعة الانتهازية الواعية عند سلاي، أيْ محاولته الانتقال فعلًا إلى طبقة لا ينتمي إليها ولا يمكن أن ينتمي إليها، في دراسة له بعنوان «قراءة السلطة: التمثيل في قاعة الدرس باعتباره قراءة دقيقة.» في كتاب من تحرير Riggio بعنوان تعليم شيكسبير من خلال الأداء، ١٩٩٩م، ٢٤٤–٢٥٥.

كنتَ تعيشُ بحُلْمٍ طِيلةَ أعوامٍ خمسةَ عشر[٣٦]
فإذا استيقظتَ وجدتَ الصحوَ قرينَ النَّوم

سلاي: أعوامٌ خمسةَ عَشر؟ أُقسِمُ ما أطولَ هذا النَّوم!
لكنْ أَفَلَمْ أتكلَّمْ قطُّ طَوالَ السنواتِ المُنصرِمَة؟ (٨٠)
الخادم ١:

بَلَى قد تحدَّثْتَ يا سيِّدي! ولكنَّه كان مثلَ حديثِ خُرافة!
فرغمَ وجودكَ داخل غرفتكَ الباذخة،
إذا بك تشكو التجنِّي عليك ونبْذكَ خارج دارك،
وإذ بكَ تشتُمُ صاحبةَ الحان بل وتؤكدُ أنك تنوي
مقاضاتَها في المحاكم ... بتهمة غشِّ مكاييلِها للجِعَة (٨٥)
بأنْ قدَّمتْها بغير زجاجاتها المُقْفَلة!
وما بين حينٍ وحينٍ تنادي على من تسمَّى سيسيلي هاكيت.

سلاي: صحيحٌ فهذى خادمةُ الحانِ والسيدة.
الخادم ٣:

لكنك لا تعرف يا مولايَ الحاناتِ ولا مَن فيها من خدم!
بل لا تعرف أيَّ رجالٍ عدَّدتَ لهم بعضَ الأسماءْ (٩٠)
مثل ستيفن سلاي أو مثل عجوزٍ يُدعى جون نابس اليوناني[٣٧]

---

[٣٦] «أعوام خمسة عشر»: الخادم يضاعف الرقم الذي أتى به سيده. انظر الحاشية على ١ / ١٢١ أعلاه.

[٣٧] «جون نابس اليوناني»: الأصل يقول John Naps of Greece في طبعة الفوليو، وعلى الرغم من أن طبعة آردن التي أترجم منها النصَّ تطعن في صحة هذه الكلمات، وتزعم أن Greece تحريف لكلمة Greet وهو اسم قرية في مقاطعة جلوسترشير بالقرب من ستراتفورد، أيْ إن هودجدون أباحت لنفسها تغيير الاسم دون مبررٍ قوي، فالمعروف، كما يقول تيرنيس سبنسر (Spencer) في دراسة قديمة له نشرها في مجلة اللغات الحديثة رقم ٤٩ عام ١٩٥٤م (ص٤٨–٤٩) أن الجنود المرتزقة اليونانيين كانوا يتنقلون في أوروبا وخصوصًا في إنجلترا في القرن السادس عشر، وأن الاسم نابس ليس اسمًا إنجليزيًّا، وقد يكون تحريفًا لاسم يانوبولوس، أو بابا يانوبولوس، ولكن جميع الطبعات التي عندي باستثناء آردن (٢٠١٠م)

أو بيتر تيرف وهنرى بمبرنل! بل عشرون وأكثر من
هذي الأسماء وتلك الأشخاص! إذ ما وُجِدُوا قطُّ
وما شاهدهم أحدٌ قط!

سلاي: شكرًا لله على إتمام شفائي. (٩٥)
الجميع: آمين.
سلاي: أشكركم[٣٨] ولسوف أكافئ حسن رعايتكم لي في مرضي.

(يدخل برثلوميو، غلام اللورد، متنكرًا في ثياب سيدة أي زوجة سلاي، وبصحبته بعض أفراد الحاشية.)

برثلوميو: ما حالُ[٣٩] مولايَ الكريم؟
سلاي:

أُقسمُ إنِّي في أحسن حال! فهنا كلُّ سرورٍ وحبورْ!
أين امرأتي؟

برثلوميو: أنا يا مولايَ الأكرم؟ ماذا تبغي منِّي؟ (١٠٠)

وفولجر (١٩٩٢م) تلتزم بالأصل، وإن كانت فولجر تورد «التصحيح» بصورة غير مؤكدة. وعلى أيَّة حالٍ فالمتفق عليه أن الاسم الحالي يقوم على الجناس مع كلمة Jackanapes أو هو تحريف متعمَّد لها، وهي التي تعني «المخادع» أو «الهزءة»!

[٣٨] يوجه سلاي الشكر إلى مخاطَب مفرد، ولكن المقصود جميع الخدم، كما أنه يشكرهم على رعايتهم إياه أثناء مرضه وإن لم يصرِّح بهذا، فأتيت بالمقصود في الحالة الأولى وصرحت بما أعرب عنه مضمرًا في الحالة الثانية.

[٣٩] التورية في كلمة fare بمعنى «يعمل» في السؤال الذي يقابل الصيغة العامية «عامل إيه يا مولاي؟» (ما حال مولاي الكريم؟) وبمعنى اللفظ إذا اعتُبر اسمًا، أي الطعام والشراب تورية لا مقابل لها بالعربية ولا مناص من التضحية بها في الصياغة، ولكن الممثل يستطيع أن يوحي بها بحركة يده، أيْ بأن يشير إلى الطعام والشراب عندما يقول «هنا كل سرور وحبور.» وهو ما فعله الممثل الإنجليزي الذي أراد إظهار التورية.

سلاي:

أنتِ امرأتي فلماذا لا تدعوني يا «زوجي»؟
لا يدعوني «يا مولايَ» سِوى خدمي! لكنِّي بالحقِّ قرينُكْ!

برثلوميو:

يا زوجي يا مولايَ ويا مولايَ ويا زوجي
إنِّي زوْجتُكَ بكلِّ الطاعة.

سلاي: أعرف ذلك خيرَ المعرفة! فبماذا أدعوها؟ (١٠٥)
اللورد: «سيدتي!»
سلاي: سيدتي آليس أم سيدتي جوان؟
اللورد: سيدتي لا غير. ذلك ما يدعو اللورد به امرأته.
سلاي:

إذَن فاسمعي زوجتي سيدتي! يقولون إنِّي قضيتُ بنومٍ وحُلمٍ[٤٠]
طويلٍ سنينًا تزيدُ على خَمسَ عَشرَة (١١٠)

برثلوميو:

كأنَّكَ قد غِبتَ عنِّي ثلاثين عامًا،
ومُستبعَدًا من فِراشي مَعَك!

سلاي:

وهذا كثير! فيا خدمي! أقولُ اتركونا هنا وحدَنا.
(يخرج اللورد والخدم.)
وأنتِ اخلعي الآن هذي الثيابَ وهيَّا معي للفِراشْ!

[٤٠] عندما يندمج سلاي في أداء دوره مُبديًا اقتناعه بأنه لورد يظهر براعته في النَّظم، فيغير البحر الشعري وهو ما جاريته في الترجمة بالتحول إلى البحر المتقارب الذي ينقطع إيقاعه عندما يظهر برثلوميو في دور زوجته وعصيانه لطلب المضاجعة.

برثلوميو:

إنِّي أتوسَّلُ لك يا مولايَ الأنبلَ (١١٥)
أنْ تُعفيني بعضَ ليالٍ أو إنْ لم تَقدِر،
فالصبر إلى ما بعدِ غُروب الشمس،
فبهذا أمر أطبَّاؤكَ بصراحة،
ذاك وإلا كنتَ تُخاطر برجوع المرض السابق.
وإذَن لا بدَّ بأن أتحاشى اليوم فِراشَك! (١٢٠)
أرجو أن يقفَ السببُ المذكورُ هنا كالحائلِ[٤١] هذي المرَّة.

سلاي:

بل إنه لَواقفٌ إلى الحدِّ الذي لا أستطيع الصبر فيه كل هذه المدَّة، لكنني أخاف عودة السقوط في الأحلام من جديد. إذَن أظلُّ صابرًا برغم هذا اللحم والدم.

(يدخل خادم.)[٤٢]

الخادم:

فِرقتُكَ التمثيليَّةُ يا مولايْ ... سَمِعَتْ بشفائِك، (١٢٥)
فأتتْ حتى تعرضَ كوميديا مُمتعةً،
إذ قال أطبَّاؤك إن العرضَ مناسبْ

[٤١] «يقف حائلًا»: الفعل stands في الأصل تعبير مجازي يستغله سلاي في إيراد ردٍّ يتضمن إشارةً جنسية.

[٤٢] يقول هيبارد إن الخادم الذي يشير إليه الإرشاد المسرحي هو اللورد نفسه، ويؤيده أوليفر، ولكن الناقدة م. م. ماهود (Mahood) تقول إن أحد خدم اللورد هو الذي يدخل المسرح، وإن ذلك الخادم هو الذي يشير الإرشاد المسرحي إليه باسم «المرسال»، في كتابها الأدوار الثانوية في مسرح شيكسبير، ١٩٩٢م، ص٤٦. وتقول هودجدون إن قيام اللورد بهذا الدور يؤكد انقلاب المراتب الاجتماعية، مثلما قال أوليفر بذلك قبلها.

ما دامَ الحزنُ المتراكمُ قد أغلظَ فيك قوامَ الدَّم،[٤٣]
والسوداءُ إذا سادت في الجسم أتَتْ بالخَبَلِ
وقالوا يُستحسَنُ أن تسمع تمثيليَّة (١٣٠)
تُذْكي في نفسِكَ روحَ الفرحةِ والمرحِ الصاخبْ
وبذا تَمنعُ ألفَ أذًى وتُطيلُ العُمْر.

سلاي:

أقسم إني سأسمعها. دعهم يمثلونها. أليست الكوميدينو[٤٤]
نوعًا من الرقص المرح بأعياد الميلاد أو التواثب الفكه؟

برثلوميو: لا يا مولايَ الأكرمْ! في الكوميديا إمتاعٌ أكبر! (١٣٥)
سلاي: إمتاعٌ[٤٥] كمَتاعِ المَنزلْ؟
برثلوميو: بل نوعٌ قصصي.
سلاي:

وإذَن سنشاهدها يا سيدتي الزوجة. اتخذي هذا المقعد[٤٦]

---

[٤٣] «أغلظ فيك قوام الدم»: الأصل hath congealed your blood كان الناس في العصر الإليزابيثي يعتقدون أن الحزن (sadness) المرادف للسوداء (melancholy) في هذين السطرين يؤدِّي إلى تغليظ قوام الدم، وأن السوداء تؤدِّي إلى الخبل (frenzy)، وبرثلوميو يقصد باستخدام الألفاظ «العلمية» إقناع سلاي إقناعًا «علميًّا» بأنه كان مخبولًا وبأن الكوميديا علاجه، والنصُّ على ذلك موجود في كتابٍ نشره روبرت بيرتون عام ١٦٢٠م بعنوان تشريح السوداء ويقول فيه بهذا، ويوصي بالدرس للتغلب على السوداء (مقتطف في طومسون وأوليفر وهودجدون.)

[٤٤] يختلط معنى الكوميديا على سلاي فيقول كلمة تشبهها في الجرس ولا علاقة لها بها، على خلاف بين المحررين في هجائها، فأتيت في الترجمة بالمقابل وهو «الكومودينو» لإظهار جهل سلاي.

[٤٥] يتصور سلاي أن كلمة «إمتاع» ذات علاقة بالمتاع.

[٤٦] السطران الأخيران يطبعان باعتبارهما نثرًا ويقول فيكرز في كتابه الذي سبقت الإشارة إليه إن النثر يناسب ختام أقوال سلاي هنا، والسطران منثوران في طبعة آردن (٢٠١٠م) ومنظومان في طبعة آردن ١٩٨١م، وسيجنت ١٩٦٦م، والسطر الأول منثور والثاني منظوم في طبعة نيو كيمبريدج (٢٠٠٣م). ولمَّا

بجواري. ودعي الدنيا تمضي! لن نرجع يومًا لشبابٍ عشناه![٤٧]

(يظل سلاي وبرثلوميو جالسَين في ركنٍ على المسرح.)

كنت أتبع طبعة آردن الأخيرة، أي الصادرة عام ٢٠١٠م، فقد ترجمتها من بحر الخبب، أقرب البحور العربية إلى البحر الإنجليزي، وظني أن القارئ سوف يشعر بالإيقاع ولو لم أقسم السطرين بالأسلوب المعتاد.

[٤٧] آخر سطر في المسرحية: (ودعي الدنيا تمضي! لن نرجع يومًا لشبابٍ عشناه!) يحاكي الأصل:

And let the world slip: we shall ne'er be younger.

وتقول هودجدون إن الوزن هنا غير سلس، ولكنني أرى أن تقسيم السطر إلى شطرتين تتكون كلٌّ منها من خمسة مقاطع، ثلاثة منها منبورة في الشطرة الأولى، واثنان منبوران في الثانية، تقسيم شائع في شيكسبير، وأهمُّ من هذا تكرار سلاي لعبارة «دع الدنيا تمضي!» التي بدأ بها حديثه في المشهد الأول، وهي تحوير مقبول للمَثَل السائر let the world wag (or pass).

والشطر الثاني تحوير لمَثَلٍ آخر هو: you shall never be younger.

والمقصود ما يقوله رامي على لسان الخيام (من السريع.)

وعَيْشُنَا طَيْفُ خَيَالٍ فَنَلْ حَظَّكَ مِنْهُ قَبْلَ فَوْتِ الشَّبَابْ

الفصل الأول

المشهد الأول

(المنظر: مدينة بادوا. تصدح الأبواق إعلانًا ببدء المسرحية، ويدخل لوسنتو وخادمه ترانيو.)[١]

لوسنتو:

انظر يا ترانيو! ها نحن وصلنا الآن إلى لو مباردي،[٢]
جنَّةِ إيطاليا العُظمى المثمرة الحسناءْ،[٣]
ولَكَم كنتُ أتوق إلى رؤية بادوا الفيحاءْ

---

[١] يقول هيبارد: يُعتبر استهلال هذا المشهد عرضًا ساذجًا إلى حدٍّ ما للموقف الدرامي، وينتمي للنوع الذي سخر منه شريدان (Sheridan) سخريةً رائعةً في مسرحيته الناقد، إذ يخبر لوسنتو خادمه ترانيو بأمور كثيرة لا يجهلها ترانيو، ولكنها موجهة إلى الجمهور الذي يريد أن يعرف أين يدور الحدث في هذا المشهد وما يفعله هذان الشخصان هنا، ولا يكتسب المشهد حياته الدرامية الكاملة إلا بدخول بابتيستا وابنتيه وخاطبيهما، فهنا يتحول تقديم المعلومات إلى حدثٍ مسرحي (ص١٤١).

[٢] لومباردي: ليست مدينة بادوا في لومباردي وإن ظن أبناء ذلك العصر أنها تقع فيها، ويقول موريس إن الخريطة المنشورة آنذاك كانت تشير إلى شمال إيطاليا كله باسم لومباردي.

[٣] «جنة إيطاليا العظمى المثمرة الحسناء»: كان المَثَل الشائع يقول إن لمباردي جنة العالم.
(*La Lombardia è il giardino del mondo*)
وقد أتيت بالسطر الثاني في الأصل بعد الثالث حفاظًا على ترابط المعنى.

مَهدِ العِلْمِ وراعية العلماءْ[٤]
ولديَّ سلاحٌ من حبِّ الوالد ورضاهُ (٥)
ونواياه الحَسَنةِ وبرفقةِ خادمي الموثوقِ بهِ
أنتَ هنا يا ترانيو يا مَن تُثبت إخلاصَكَ في كلِّ مجالْ!
فلْنَتَرَيَّثْ بعضَ الشيءِ هنا وعسانا أن نضع الخُطَّةَ
كي نكتسبَ معارفَ أو ندرسَ بعضَ عُلومِ السادة[٥]
كانت بلدةُ بيزا المشهورةُ بوقار السكان، (١٠)
مَسقطَ رأسي وأبي من قَبلي ... فلقد كان التاجرَ
ذا الصِّيتِ الداوي في شتَّى أرجاءِ العالم!
واسم أبي فنشنتو ... من نسل الذائع بنتيفوليو،
ما أحرى مَن أنجبه فنشنتو ونَمَا وترعرع في فلورنسا
أنْ يعملَ فيحقِّقَ كلَّ الآمالِ المعقودة، (١٥)

[٤] «مهد العلم وراعية العلماء»: كانت جامعة بادوا التي أُنشِئت عام ١٢٢٨م من أقدم جامعات أوروبا، وكانت لا تزال تشتهر في القرن السادس عشر بأنها أهم مركز لنشر العلوم الأرسطية، ونحن نعرف أن الدوق في تاجر البندقية يرسل في طلب العلامة بيلاريو من بادوا (٤ / ١ / ١٠٥–١٠٦) وكلمة arts في شيكسبير تعني العلوم.

[٥] «كي نكتسب معارف أو ندرس بعض علوم السادة»: الأصل:

(... institute/A course of learning and ingenious studies)

المشكلة هنا تكمن في وصف الدراسات، فعلى الرغم من هجاء كلمة ingenious على هذا النحو في النص الأصلي المنشور في ١٦٢٣م، إلا أن الدكتور جونسون يقول باحتمال كون المقصود ingenuous والمعنى الحديث للكلمة الأخيرة يفيد الصراحة والسذاجة، على عكس معناها القديم الذي كان يعني كرم المحتد أو كرم الطبع، أيْ إنه يفيد الصفة اللازمة للسادة، وأمَّا الكلمة المطبوعة فكان معناها القديم يتعلق بالعبقرية (اشتقاقًا واصطلاحًا) ويفيد معناها الحديث المهارة الذهنية أو طاقة الابتكار والأصالة الحميدة. وتقول هودجدون إن الكلمتين كانتا تكتبان بالهجاء نفسه، على ما بينهما من اختلاف، وقد أكد ستانلي ولز (Wells) في كتابه مع جاري تيلور عن تحديث هجاء شيكسبير (١٩٧٩م) قراءة الدكتور جونسون، والمعنى الذي أجمع عليه المحدثون هو أنها العلوم التي تليق بالسادة، على اختلافٍ بينهم في تحديدها، واتفاقٍ على أنها تتطلب الذكاء، وهذا المعنى مضمر في اكتساب المعارف أيضًا.

ويَزِينَ طريقَ السَّعد بأفعال الخيرِ.[٦]
وإذَن يا ترانيو سوف أحاول أثناء الدرس هنا
أنْ أتبحَّر في كلِّ فضيلة ... والفرعِ الخاصِّ من الفلسفة الرامي
لسعادة أهل الأرض خُصوصًا،
ما لا يتحقَّقُ إلَّا بطريقٍ فاضل.[٧] (٢٠)
قلْ لي رأيك: إني إذ خلَّفتُ ورائي بيزا،
ووصلتُ إلى بادوا أشعرُ أنِّي خلَّفتُ غديرًا ضحْلًا،
وأتيتُ إلى نهرٍ ذي أعماقٍ أطلبُ أنْ
أروي ظمئي فيها عَلَلًا من بعد نَهَل.

ترانيو:

سامحني[٨] سامحني يا مولايَ الأكرمْ! (٢٥)
فالرغباتُ لديَّ تُوازي رغباتِك،
كم يُسعدني أنْ قرَّرتَ مواصلةَ السعيِ لرَشفِ
رُضابِ الفلسفة العذبِ ولكنِّي أرجو يا مولايَ الأكرمُ
— حتى إن كنتُ أشاركَكَ التبجيل لمنزلة فضائلنا

---

[٦] أقدِّم هنا نصَّ الجملة ذات البناء اللاتيني التي حرص الشرَّاح على تقديم صيغةٍ مبسطةٍ لها:

Vincento's son, brought up in Florence,
It shall become to serve all hopes conceived.
To deck his fortune with his virtuous deeds:

ما أحرى مَن أنجبه فنشنتو ونَمَا وترعرع في فلورنسا
أنْ يعملَ فيحقِّقَ كلَّ الآمالِ المَعقودة،
ويَزِينَ طريقَ السَّعد بأفعال الخيرِ.

[٧] القول بأن الفضائل تؤدِّي إلى السعادة مبدأ أساسي في كتاب أرسطو عن الأخلاق.

[٨] «سامحني»: الأصل إيطالي *mi perdonato*، ويُجمِع الشرَّاح على أن العبارة ليست إيطالية أصيلة ولكنها تفي بالغرض، مثل *Basta* في السطر ١٩٧ بمعنى (يكفي! اسكت)، ومثل العبارة في ١ / ٢ / ٢٤. والمقصود الإيحاء بأننا تركنا إنجلترا (في المدخل) وأصبحنا في إيطاليا.

والفلسفة الأخلاقية — ألَّا ننفي مذهبَ أهل اللذَّة، (٣٠)
أو نطلبَ أيَّ جُمودٍ في الفكرِ الخُلُقي
يرفعُ مما أرساه أرسطو من ضبط النفْسِ
ويخفضُ مما جاء به أوفيد[٩] أو يُنكرهُ لكنْ
لكَ أن تستعمل ذاك المنطقَ مع مَن تعرفُهُ
وتوسَّلْ بفُنون بلاغتنا في كلِّ حديثٍ لك، (٣٥)
واقبسْ من فنِّ الشِّعرِ وفنِّ الموسيقى ما يُنعشُ روحَك،
أمَّا الميتافيزيقا ورياضياتُ العلماءْ،
فخُذْ من أيِّهما ما تقبله ذائقتُك،
إذ لا خير بعلمٍ لا يُمتعُ قلبَ الإنسانْ.[١٠]
وبإيجازٍ يا مولايَ ادرُسْ أكثرَ ما تهواهُ وحسب. (٤٠)

لوسنتو:

أُجزِلُ شُكري لك يا ترانيو! فمَشورتُكَ هي المُثلى!
لو أنَّكَ[١١] يا بونديلو كنتَ وصلتَ إلى الشاطئِ

---

[٩] «مما جاء به أوفيد»: المقصود كتاب فن الحب الذي يذكره لوسنتو في ٤ / ٢ / ٨.

[١٠] «لا خير بعِلمٍ لا يُمتع قلب الإنسان»: فكرة الجمع بين المتعة والفائدة في الشعر كانت ذائعة في عصر النهضة، بناءً على قول هوراس في فن الشعر:

(omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,/
lectorem delectando pariterque monendo).

ويترجمها أستاذنا لويس عوض على النحو التالي:

«فمن مزج النافع بالممتع عن طريق تسلية القارئ وإفادته معًا فقد نال رضا الجميع» (فن الشعر، ١٩٧٠م، ص١٣٤).

[١١] يشير لوسنتو إلى بونديللو، خادمه الغائب، بضمير المخاطَب، ونحن نسمِّي هذا «الالتفات» باللغة العربية (shift)، وأمَّا عبارة «وصلت إلى الشاطئ.» فتقول هودجدون إنها تعبير اصطلاحي معتمد يفيد الوصول وحسب، ولكن جميع الشرَّاح يقولون إن شيكسبير كان يتصور أن بادوا كانت ميناءً، أو إنه كان متأثرًا بمصدر حبكته الثانوية (المزاعم) حيث يصف فيلوجانو (Philogano) المقابل في هذه المسرحية لفنشنتو، رحلته إلى أنكونا، ومنها إلى رافينا، عن طريق الأنهار والقنوات التي تربط مدن إيطاليا بعضها بالبعض.

لَتَجهَّزْنا فورًا للسُّكْنى بمكانٍ يصلُحُ
لاستقبالِ ضيوفٍ من أبناء البلدة في بادوا
ممَّن سوف نخالطُ ونصاحبُ أثناء العيش هنا (٤٥)
لكنْ فلْنتمهَّلْ بُرهة. ما هذا الجمعُ المُقبِل؟

ترانيو: عرضٌ فنيٌّ لا شكَّ بقَصْدِ الترحيبِ بنا.

(يدخل بابتيستا مع ابنتيه كاترينا وبيانكا، وخلفهم جريميو، وهو هرم نحيل أحمق، وهورتنسو الذي يريد خِطبة بيانكا، فيتوارى لوسنتو وترانيو ليشهدا ما يحدُث.)[١٢]

وتقول آن طومسون إنه من المحتمل أن يكون شيكسبير متأثرًا بالكوميديا الرومانية التي كانت تفترض دائمًا وجود مرفأ في جانب من جانبي المسرح. وتضيف قائلةً: «وباستثناء هذه الهفوة، كان شيكسبير يحيط إحاطةً دقيقةً بالمعالم الجغرافية لإيطاليا، على نحو ما تشهد عليه معرفته بالمواقع النسبية لمدينة بادوا، ومانتوا وفيرونا وفينيسيا (البندقية).» ويقول ماريو براز (Praz) إن شيكسبير كان قد اكتسب المعرفة بهذه المناطق الإيطالية من التجار الذين قابلهم في لندن، في كتابه صورة إيطاليا عند شيكسبير، ص١٠٤–١٠٥، الذي تشير إليه الباحثة المذكورة في ص٦٩.

[١٢] الإرشاد المسرحي: يصف الإرشاد المسرحي جريميو بأنه هرِم نحيل أحمق، وقد سبق الحديث عنه بإيجاز في حواشي الشخصيات، ومن المناسب أن أضيف هنا وصف هيبارد له، إذ يقول إنه دائمًا طاعنٌ في السن، وأصله من البندقية، ويتكلم بلهجة أهلها، وعادةً ما يرتدي سُترةً حمراء وفوقها معطفٌ ذو أكمامٍ سوداء، وفي قدميه خُف. ويقول أوليفر إن وصف شيكسبير للطور السادس للإنسان على لسان جاك في مسرحية كما تحب، ينطبق عليه، وها هي ذي السطور التي تصفه:

نراهُ يستحيلُ شيخًا ناحلًا ومُضحِكًا ويرتدي خُفًّا
وفوقَ أنفهِ نظارةٌ وحاملًا في جنْبهِ مِحفظتَهْ
أمَّا سراويلُ الشباب فأصبحَتْ من بعد أن يصونها فَضْفاضةً
ولا تُلائمُ الهُزالَ في ساقيه ... وصوتُه الجَهيرُ والفيَّاضُ بالرجولة.
يعود من جديدٍ صوتَ طفلٍ زاعقٍ وفي النبرات حِدَّة
وجَرْسُهُ فيه صَفيرْ.

(٢/٧/١٥٩–١٦٤)
(من الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠١٠م.)

بابتيستا:

يا سادتي! أرجوكما كُفَّا عن الإلحاف في هذا الصَّدَدْ!
إذ تعرفان ما استقرَّ خاطري عَلَيْه،
فلستُ أرضَى أنْ أزوِّجَ ابنتي الصغرى (٥٠)
من قبل أن أزوِّج ابنتي الكُبرى،
فإنْ يكُنْ أيُّكما يميل للكبرى كاترينا
فإنَّ عِلْمي ووِدَادي لكما يُتيحُ لي السماحَ
للذي يريدُ أن يُطارح الكبرى الغرامَ أنْ يُطارحَها.[١٣]

جريميو:

يَطرحُها تَقصِدْ! إنَّ فظاظَتَها[١٤] أكثرُ مما أحتملُهْ (٥٥)
هيَّا يا هورتنسو! أتُراكَ تُفضِّلُ أيَّهُما؟

كاترينا:

أرجوك اسمعني يا سيد! هل ترغب أن تجعلني قطعةَ شطرنج[١٥]
في أيدي الخُطَّاب هنا؟

---

[١٣] انظر المقدمة حيث أشرح أن قول بابتيستا مقصود به إطلاع الجمهور على المشكلة، لا إطلاع الخاطبين، فهما يعرفان شروطه، وحديثهما التالي يؤكد هذا.

[١٤] «يطرحها تقصد»: الأصل To cart her, rather والمقصود بالفعل cart هو النبذ اجتماعيًّا، وإن كان أصل المعنى عادة قديمة، نشير إليها بكلمة التجريس بالعربية، إذ توضع المرأة في عربة (cart) ويُطاف بها في طرقات البلدة لإعلان خرقها أعرافًا أخلاقية، خصوصًا إذا كانت عاهرة. ويُجمع النقاد على أن الغاية من استعمال هذه الكلمة هو الجناس (الناقص) بين الفعل «يطارح الغرام» (to court)، والفعل هنا «يطرح» (to cart) فذلك غاية ما يقصده جريميو، وإن كانت الكلمة التي نقلت الجناس لم تَجُرْ على لُبِّ المعنى وهو النبذ.

[١٥] «تجعلني قطعة شطرنج في أيدي الخُطَّاب هنا»: الأصل

(to make a stale of me amongst these mates)

هذه أول عبارة تقولها كاترينا في المسرحية، ومن الطبيعي أن تظهر فيها براعتها اللغوية إلى جانب القضية الأساسية؛ وهي أن لها إرادةً مستقلةً وليست متاعًا يُقدَّم لَمن يريد، وهكذا فقد فحصت جميع المعاني الممكنة وفق ما جاء في معجم أوكسفورد وما انتهى إليه الشرَّاح، وهي بترتيب ورودها (١) هُزْأة و(٢) بديلٌ يُلعَب به و(٣) الورطة أو الحرج أو الجمود، بسبب ارتباط هذه الكلمة بكلمة mate هنا

هورتنسو:

خُطَّابٌ يا آنسة؟ ماذا ترمِينَ إليه؟[١٦،١٧] لن نُصبحَ من خُطَّابِكِ
إلَّا إنْ أصلحتِ طباعَك وغدوتِ أرقَّ وألطف. (٦٠)

وفي السطر التالي، وتعبير stalemate يعني في الشطرنج المباراة التي من المُحال القطع فيها بفوز أحد اللاعبين. وهكذا رأيت أن أجمع في الترجمة بين المعنى الثاني الذي يمسُّ قضيتها الأساسية، والمعنى الثالث الذي يشير إلى الشطرنج، مع الإيحاء بأن ذلك يجعلها هُزأة؛ أيْ مَثار استهزاء، والملاحظ أن إشارتها إلى الرجال بأنهم mates وهي كلمة تعني الصاحب أو الرفيق أو — وهو الأهم — الزوج، ترمي إلى الإيحاء بأنهم يريدون الزواج (وهذا صحيحٌ وإن كانوا يطلبون أختها الصغيرة)، وتومئ من ناحية أخرى إلى رغبتها الدفينة في أن تتزوج، بدليل إنكارها ذلك والنصِّ في الجملة نفسها على ما تعتزم فعله إن تزوجَت، وهي أولى مفارقات كاترينا التي أشرت إليها في المقدمة.

[١٦] وسرعان ما يلتقط هورتنسر خيط الخِطبة والزواج مستندًا إلى لفظة mates نفسها.

[١٧] هذه السطور تتضمن عددًا من الأمثال السائرة والحيل البلاغية، فالتعبير الأول اصطلاحي حتى في الإنجليزية المعاصرة، فقولك ردًّا على شيء no fear يعني أنه غير مُحتمَل الوقوع، أيْ إنه مُستبعَد، وهي تضيف إليه دلالةً يوحي بها بناء الاصطلاح اللغوي، بوضعها كلمة fear في آخر السطر الذي يصبح جملةً مستقلة، بحيث يتولد لنا معنى التركيب الحرفي، وهو ما نعبِّر عنه بالعامية بعبارة «رَيِّح نفسك!» وحاولت نقل ذلك بالفصحى فقلت «واسترح!» ويلي ذلك ما يُعتبر حيلةً صياغيةً هي الالتفات؛ إذ تشير إلى نفسها بضمير الغائب كأنما لتزيد من ابتعاد الفكرة (فكرة الزواج) عن ذهنها، وقد نقلت الصورة كما هي، أيْ إن الفكرة لم تقطع نصف الطريق إلى قلبها، وبعد ذلك يأتي مثل سائر وهو:

(To comb (somebody's) head with a three legged stool)

والمعنى أن يقرع المرءُ رأسَ شخص فيشجَّه، ولا علاقة للمعنى المقصود بتفاصيل المَثَل نفسه، أيْ إنه ينتمي إلى ما يسمَّى التعبير الاصطلاحي الخالص (pure idiom)، ويتلو ذلك تعبيرٌ بلاغيٌّ وهو: to paint your face؛ أيْ أن أخمشك بأظفاري حتى يكتسي وجهك لون الدم المُراق، والأهمُّ من ذلك استعمال القافية في المزدوج الأخير.

ومن المعروف أن استخدام الأمثال السائرة والقوالب اللفظية الجاهزة دليل على ضحالة ذهن مَن يستخدمها، فأكثر مَن يستخدمها الشخوص في أحطِّ مستوى للعربية المصرية (العامية)، ولكن استخدام كاترينا ها هنا يقترن بالقافية التي عادةً ما توحي بأن مقولةً ما قاطعةٌ لا تقبل النقض، أو تشبه الحِكَم والمواعظ، مع ما يمكن أن يكون في هذا من سخرية مريرة. ويناقش أوليفر هذه القضية تفصيلًا (ص٦٠–٦٢)، وقد اهتديت بتحليله فحافظت على الوزن والقافية، بحيث أدَّى حديثها إلى أن صاح هورتنسو صيحةً تعتمد أيضًا على القوالب الثابتة، هاتفًا بنبرات كتاب الصلوات العامة.

من شياطين البرايا نجِّنا يا ربُّ يا رحمن! (١ / ١٦٦).

كاترينا:

عليكَ أن تستبعدَ الذي ذكرتَهُ تمامًا واسترح،
فمبدأ الزواج ما دنا من قلبها ولا أتى نِصفَ الطريق،
ولو تزوَّجَتْ فثِقْ بأنها حريصة على أن تَقْرعَكْ،
وأن تشجَّ رأسَكْ ... وتغرسَ الأظفارَ في أنحاء وجهِكْ،
كي يكتسي بصبغة الدم المُهرَقْ،
ولن يكون في عيونها سوى أحمقْ![١٨] (٦٥)

هورتنسو: من شياطين البرايا نجِّنا يا ربُّ يا رحمن!
جريميو: ونجِّني يا رحيمُ أيضًا!

(يتحادث ترانيو ولوسنتو جانبًا.)

ترانيو:

مولايَ أنصتْ! هذه بوادرٌ لما أراه خير تسلية،
فالبنت إمَّا في جُنون مطبقٍ أو غضبةٍ هوجاءَ عاتية.

لوسنتو:

لكنني في صمت أختها أرى الحياءْ (٧٠)
والحكمة التي تَزِينَ مَسْلكَ العذراءْ.[١٩]
اسكُتْ ترانيو!

ترانيو: مولايَ صَدَقت فلن أنبسْ. وتأمَّلْ كيف تشاء![٢٠]

---

[١٨] وهنا يلجأ ترانيو أيضًا إلى النظم والقافية، وتصفه هودجدون بالشعر الركيك.

[١٩] ويحاكيه لوسنتو وإن كانت لغته «رومانسية» مصطنعة. ولاحظ أن تأكيده للصمت بصفته من خصائص الأنوثة الحقَّة يتفق مع «المثل الأعلى» للمرأة آنذاك، ويؤكد لنا أن انطلاق «كيت» في الحديث آخر المسرحية يعني هدم ذلك المثال، أيْ إن خرقها لمبدأ الصمت يعتبر تحدِّيًا لقيم المجتمع ولأعراف العلاقة بين الجنسين، ومن ثَم يعني مولد المرأة المستقلة المتحررة.

[٢٠] لاحظ أن آخر جملة يهمس بها ترانيو إلى لوسنتو (فهما يتحادثان جانبًا) تؤدِّي إلى إعلان من جانب بابتيستا يتفق معه في القافية ويختلف في الوزن الشعري. وقد حاولتُ إبراز بعض هذه الملامح في حديثي عن النسيج في المقدمة، ولكن المساحة لم تسمح إلا بنماذج محدودة.

بابتيستا:

يا سادتي! سأُثبتُ الذي أقوله بلا إبطاءْ.
أرجوكِ الاحتجابَ يا بيانكا، (٧٥)
ولا تخالي أن في هذا إساءةً إليك يا ابنتي الوديعة،
فإن حبي لن يقلَّ يا فتاتي مطلقًا.

كاترينا: أفسدها التدليلُ! وما أحراها أن تبكي بدموعٍ زائفةٍ
إن وجدَتْ سببًا يدعوها![٢١]

بيانكا:

فلتَرضَيْ يا أختي عمَّا أغضَبَني، (٨٠)
وأنا أخضعُ يا أبتِ لأمرِكِ بتواضُعْ،
سأصاحبُ كُتُبي والآلاتِ الموسيقيَّةَ،
أقرأُ وأمارسُ تدريبي وحدي!

لوسنتو: اسمعْ ترانيو! كأنما تكلمَتْ منيرفا[٢٢] ... ربة الحكمة!

هورتنسو:

لِمَ تُبدي هذي القسوة يا سنيور[٢٣،٢٤] بابتيستا؟ (٨٥)
يؤسفني أن أفرَخَ حُسنُ نوايانا هذا الحزنَ لدى بيانكا!

---

[٢١] بعض الطبعات تُورد هذين السطرين في صورة نَظم، ولكن الواضح أنه نثر، على ما به من إيقاع النَّظم، ولذلك حافظت على الإيقاع من دون تقسيم الجملة إلى شطرين، ويتضمن هذا السطر تعبيرًا اصطلاحيًّا يجري مجرى الأمثال أيضًا وهو to put the finger in the eye بمعنى أن يتعمد المرء أن يذرف الدمع (الكاذب)، وهو ما يذكرنا بقول اللورد في المدخل إن من «مواهب النساء» إنزال «شؤبوب من الدمع الغزير» وقتما يشأْنَ (المدخل ١ / ١٢٣–١٢٤).

[٢٢] «منيرفا» (Minerva): ربَّة الحكمة الرومانية، ويقول أوليفر إنها التي اخترعت الناي وأمثاله من آلات النفخ الموسيقية، وقد اكتفيتُ في تعريفها بالصفة الشائعة عنها.

[٢٣] معظم الطبعات الحديثة تأتي بالهجاء الإيطالي Signor للقب سنيور، ولكن طبعة أوكسفورد التي حررها ستانلي ولز وغيره عام ١٩٨٦م تضيف حرفًا للمزج بين الشكل الإيطالي والشكل الإسباني للكلمة بحيث تصبح شكلًا خاصًّا بشيكسبير، والنطق في الحالين واحد ولا يؤثر في صورتها العربية.

[٢٤] أخذتُ في تفسير strange بالمعنى الذي تورده آن طومسون وهو القسوة (لا اللامبالاة كما تقول هودجدون أو البرود كما يقول أوليفر).

جريميو:

ولماذا يا سنيور بابتيستا تحبسُها[٢٥] كي تُرضي
هذي الشيطانةَ من قلبِ جهنَّمْ؟ ولماذا تأمرُها
بالتكفير القاسي عن أخطاءِ لسانِ شقيقتها؟

بابتيستا:

لا رجعة يا سادةُ عمَّا قرَّرتُهْ. (٩٠)
انصرفي يا بيانكا.
(تخرج بيانكا.)
أعرفُ كم تُبهجها الآلاتُ الموسيقيةُ والألحانُ[٢٦]
وأشعارُ الشعراءْ ... ولسوف أجيءُ لها بأساتذةٍ
ليُقيموا في منزلنا ممَّن برعوا في تعليم النَّشْء،
لكي تتعلَّم منهم. لو كنت على معرفةٍ يا هورتنسو — (٩٥)
أو يا سنيور جريميو — بأساتذةٍ ممَّن أعني،
فرجائي أن توصيهم بالإتيان إلينا، فالعلماء ينالون
لديَّ العطفَ السابغ، وأنا أبسط كلَّ البسط يدي
في تنشئةِ بناتي تنشئةً صالحةً ... وإذَن فوداعًا!
لكِ أن تَبْقَيْ يا كاترينا. (١٠٠)
أمَّا بيانكا فأنا أعتزمُ مواصلةَ نقاشي معَها.

(يخرج بابتيستا.)

كاترينا:

عجبًا! أفما من حقِّي أن أذهبَ أيضًا؟
هل سيحدِّدُ لي أحدٌ ساعاتٍ أعمل فيها أو لا أعمل؟

---

[٢٥] «تحبسها» (mew her up): والحبس خاص بترويض الصقور، ومن ثَم يشير من طرفٍ خفيٍّ إلى ما سوف يحدُث لأختها كاترينا.

[٢٦] كانت الموسيقى والشعر من الموضوعات التي تدرسها بنات الطبقة الأرستوقراطية في إنجلترا آنذاك.

فكأني لا أعرفُ ما أختار وما أترك؟ ها!

(تخرج كاترينا.)

جريميو:

من حقِّكِ أن تذهبي لأمِّ الشيطان![٢٧] مواهبك رهيبة تمنع الناس (١٠٥)
من طلبك! اسمع يا هورتنسو! لم يبلغ هذا[٢٨] الحبُّ درجةً تحُول
دون استمرار صداقتنا،[٢٩] أو تمنعنا من الصبر قليلًا! لم يسعفني أو
يسعفك الحظ![٣٠] فوداعًا! أمَّا ما أحمله من حبٍّ لبيانكا فسيدفعني
أن أبحث[٣١] عمَّن يصلُحُ لتعليمها ما يسرُّها أن تتعلمه، فإذا (١١٠)
وجدته زكيته لوالدها.

هورتنسو:

وكذاك أنا يا سنيور جريميو، لكن أرجوك اسمعْ منِّي هذي
الكلمات: إننا لم نتباحث إلى الآن في طبيعة خلافنا، ومع ذلك
فإنني أنعمتُ النظر في الأمر فوجدتُ أن القضية تهمُّني مثلما

---

[٢٧] «أمُّ الشيطان»: كانت الأساطير الشعبية تنسب سلاطة لسان النساء إلى طبع ورثْنَه من أمِّ الشيطان، والمَثَل الشائع آنذاك يقول «لا أسوأ من شيطان إلا أمه.»

[٢٨] الخلاف حول كلمة There وهل هي Their لا يغير المعنى، وقد تفاديتُ العقبة باستخدام اسم الإشارة «هذا»؛ أيْ إن كان المقصود «غرامنا بالنساء» أو «الغرام» فقط، فإن «هذا الحب» تفي بالمراد.

[٢٩] «استمرار صداقتنا»: يعبِّر عنها جريميو بمَثَل سائر وهو «أن نشترك في تدفئة أصابعنا بالنفخ عليها معًا» (to blow our nails together). وكلمة الأظفار مجاز مُرسَل للدلالة على الأصابع (بعض من كل). وتقول آن طومسون إن المعنى هو أن نصبر، ويقول أوليفر إن المعنى هو أن نقضي الوقت معًا، وتوافقه هودجدون، وأمَّا العبارة التالية التي ترجمتها بأن تنافسنا في الحب «لا يمنعنا من الصبر قليلًا» (fast it fairly out). فتستكمل دلالة المَثَل الأول، وقد أصاب هيبارد في أنْ جمع بين الدلالتين، ولذلك أخذت بتفسيره في الترجمة، فهو تفسير يتجاوز الشطحات الناجمة عن تفتيت العبارة.

[٣٠] «لم يسعفني أو يسعفك الحظ» (Our cake's dough on both sides): والمعنى الحرفي أن العجين الذي كنا نريد أن نخبزه لصنع فطيرة لم يتخمر وفسد! وهذا مَثَل أيضًا يدل على تفاهة تفكير جريميو، والمَثَل الأصلي His cake is dough أيْ «فطيرته عجين.» وأضيف إليها on both sides أيْ «على الجانبين.» بمعنى من ناحيتك وناحيتي! (انظر الحاشية على ٥ / ١ / ١٢٩–١٣٢ أدناه.)

[٣١] «نتباحث» (brooked parle): وهذا أيضًا مَثَل شائع.

تهمُّك، وأننا نستطيع رغم كل شيءٍ أن نصل إلى عروسنا (١١٥)
الجميلة ونعود إلى التنافس في حبٍّ بيانكا إذا اجتهدنا وحقَّقْنا
أمرًا واحدًا.

جريميو: وما ذاك أرجوك قُلْ لي؟
هورتنسو: الأمر واضح! أن نعثر على زوج لأختها.
جريميو: زوج؟ قُل شيطان! (١٢٠)
هورتنسو: بل أقول زوج.
جريميو:
وأنا أقول شيطان! هل تعتقد يا هورتنسو أن ثراء أبيها يمكن
أن يُقنع رجلًا مهما يبلغ حمقه أن يتزوج من جهنَّم؟

هورتنسو:
اسكت يا جريميو! إن كنت وإياك لا نطيق الصبر على (١٢٥)
مشاكساتها الصاخبة، ففي الدنيا رجال صالحون، إن استطعنا
أن نجد أحدهم، ممَّن يقبلونها بكل عيوبها،[٣٢] ما دامت تحمل لهم
المال الكافي.

جريميو:
لا أدري! لكنني أوثر أن أنال بائنتها بشرط واحد؛ أيْ أن تُجلد[٣٣] (١٣٠)
كل صباحٍ عند الصليب الكبير في ساحة السوق.

هورتنسو:
الحق كما تقول؛ فإن الاختيار ينتفي إن كان التفاح كله عفنًا![٣٤]
ولكن اسمع! ما دامت هذه العقبة القانونية[٣٥] تجمع بيننا،

---

[٣٢] «بكل عيوبها» (with all faults): عبارة شائعة في أسواق الماشية، ومختصرها WAF يستخدم حتى الآن في الإشارة إلى الكتب المستعملة.

[٣٣] كان الجلد عقوبةً معمولًا بها في حالات الجُنَح الطفيفة.

[٣٤] «الاختيار ينتفي إن كان التفاح كله عفنًا»: مَثَل لم يغير هورتنسو منه شيئًا:
(There’s small choice in rotten apples)

[٣٥] «العقبة القانونية»: الأصل هو bar in law والمقصود إصرار نابنيستا على تزويج كاترينا أولًا.

فلنحافظْ على التضافر والودادِ حتى نتمكن من العثور على (١٣٥)
زوج لابنة بابتيستا الكبرى، وبذلك نتيح للصغرى حرية
الزواج! وبعدها فلنعُد إلى التنافس والخصام من جديد! آه يا
بيانكا الحلوة! ما أسعد مَن يفوز بك! الأسرع يظفر بالخاتم![٣٦]
ما قولك في هذا يا سنيور جريميو؟ (١٤٠)

جريميو:

موافق! ليتني أستطيع أن أهب أسرع جواد في بادوا لَمن يبدأ
التودُّد إليها وينجح قطعًا في أن يخطبها ويتزوجها ويبني بها[٣٧]

---

[٣٦] «الأسرع يظفر بالخاتم»: الأصل مَثَل سائر يقول:

(He that runs fastest gets the ring)

ويقول هيبارد إن أصل المَثَل قول الشاعر المعاصر جون هيوود (Heywood)

Where wooers hop in and out, long time may bring
Him that hoppeth best, at last to have the ring
(wedding ring)

وعندها قدْ يرقُص الخُطَّابُ طامحينَ داخلينَ خارجينْ
وبعد فترةٍ طويلةٍ يحوزُ خاتمَ الزواجِ خيرُ الراقصينْ

ويعلق على ذلك قائلًا «إن شيكسبير فيما يبدو قد عدَّل المَثَل القديم تعديلًا أصيلًا بأن جعل المَثَل يشير إلى لعبة المبارزة على ظهور الخيل؛ حيث يحاول عددٌ من الفرسان أن يحمل في طرف رمحه حلقةً معدنيةً معلَّقةً على عمود» (ص١٤٦). ويوافق موريس على هذا التفسير، وأوليفر الذي يؤكد تغيير مفهوم كلمة ring أيْ تحويل المعنى من خاتم الزواج إلى حلقة المبارزة. ولكن آن طومسون تقول إن الكلمة لها معنًى جنسي، مشيرةً إلى آخر سطرين في تاجر البندقية (٥ / ١ / ٣٠٤–٣٠٧) (٢٠٠٣م)، وتوافق هودجدون (٢٠١٠م) على ما قاله هيبارد أولًا (دون ذكر له)، ثم تأتي برأي طومسون استنادًا إلى ما يقوله بارتريدج (Partridge) في كتابه عن الإشارات البذيئة عند شيكسبير (الطبعة الثالثة ١٩٦٨م)، وتورد السطرين اللذين يوردهما هذا الباحث من تاجر البندقية وهما «ولن أخاف ما حييت أيَّ شيء/إلا ضياع هذا الخاتم.» (٥ / ١ / ٣٠٦-٣٠٧) (الترجمة العربية، القاهرة، ط٣، ص١٩٨). وأقول أنا بكل تواضع إنني لم أشعر بوجود ذلك المعنى البذيء الذي تشير الباحثتان إليه استنادًا إلى رأي بارتريدج، بل إن الإيحاء بالمبارزة على ظهور الخيل معنًى يتأكد حين يشرح جريميو المقصود بالسرعة على متون الخيل (في السطر التالي أيْ ١٤١).

[٣٧] في الكلام المنثور هنا قالب لفظي (كليشيه) طريف يتضمن من السجع ما استعصى نقله إلى العربية، وهو «يخطبها ويتزوجها ويبني بها.»

ويخلص المنزل منها. هيا بنا نمضي.

(يخرج جريميو وهورتنسو.)

(يتقدم ترانيو ولوسنتو إلى وسط المسرح.)

ترانيو:

أرجوكَ أجبْني يا مولايْ: هل يمكنُ للحبِّ (١٤٥)
السيطرةُ على المرءِ تمامًا فجأة؟

لوسنتو:

بل ما ظننتُ يومًا أنَّ ذاك ممكنٌ أو محتملْ
حتى خبرته بنفسي فاكتشفتُ صدقَهْ! اسمعْ ترانيو،
بَيْنا أنا ألقي على الفتاة نظرةً عابرة
أحسستُ أنَّ قَطْرَ زهرةِ الغرام الساحرة[٣٨*،٣٩] (١٥٠)
في كلِّ عينٍ يترقرقْ! والآنَ دعني أعترفْ بالصِّدقِ لك
ما دمتَ خِلِّيَ الأمينَ والعزيزَ مثلما كانت لدايدو الملكة
خليلةً في عرشها على ربوع قرطاجنة تُدعى «أنَّا»![٤٠]

(woo her, wed her, and bed her)

ويضيف جريميو إلى ذلك القالب الثابت «ويخلص المنزل منها.»

(and rid the house of her)

[٣٨*] تنسب الأساطير إلى هذه الزهرة القدرة، إذا وضع رحيقها في العين، على جعل الناظر يهوي أول ما تقع عليه عيناه، وهو ما يفعله أوبرون ملك الجان في مسرحية حلم ليلة صيف لشيكسبير (٢ / ١ / ١٧١–١٧٤) واسم الزهرة عنده love-in-idleness، واسمها الشائع heartease، وهي تشبه البانسيه واسمها العلمي Viola tricolor.

[٣٩] «قطر زهرة الغرام الساحرة»: شرحتُ هذه الإشارة في الهامش على المتن لأن فهم السطر يتعذر من دونها.

[٤٠] كانت «أنَّا» (Anna) شقيقة دايدو (Dido) وكاتمة أسرارها، والمعروف أن دايدو كانت ملكة قرطاجنة وحبيبة إينياس (Aeneas) في ملحمة الإنيادة للشاعر الروماني فيرجيل (Virgil).

اسمعْ ترانيو، إنني سأحترقْ! لا بل سأذوي ثم أَهلِكْ
إنْ لم أفُزْ بهذه الفتاة الوادعة. (١٥٥)
قدِّمْ إليَّ مَشورتَكْ ... فأنتَ قادرٌ عليها.
ومُدَّ لي يدَ المساعدة ... فأنتَ مَن يسخو بها.[٤١]

ترانيو:

مولايَ هذا الوقتُ لا يناسبُ المَلامْ
والعذلُ لا يمحو من القلب الغرامْ
إن كان ذاك الحبُّ قد مسَّكْ ... فقُمْ وخلِّصْ نفسَكْ، (١٦٠)
وادفعْ أقلَّ فديةٍ مقابلَ الخلاص من أَسْرِكْ.[٤٢]

---

[٤١] لاحظ «التقطيع» المقصود في نظم لوسنتو؛ فكل سطر ينقسم إلى قسمين متوازنين، وهما يتميزان بالتكرار الذي يُعتبر صفةً بلاغيةً توحي بالتوسل (كما يوجد في الدعاء).

[٤٢] لاحظ كيف يحافظ ترانيو على استقلال كل سطرٍ بمعنًى كامل، وذاك ما يعني عند شيكسبير أن المتحدث إمَّا متحذلق أو متصنع، وقد أكدت أنا هذه الصفة بإضافة قافية عارضة، فهي الوسيلة العربية المتبعة لتحديد استقلال العبارة، وعندما يستخدم ترانيو قافيةً داخليةً حرصت على إيرادها؛ في السطر ١٦٠، إلى جانب القافية الصريحة بين سطرٍ إنجليزي وآخر لاتيني:

If love have touched you, naught remains but so
Redime te captum quam queas minimo.

إنْ كان ذاك الحُبُّ قد مسَّكْ ... فقُمْ وخلِّصْ نفْسَكْ
وادفعْ أقلَّ فِدْيةٍ مُقابلَ الخلاصِ من أَسرِكْ.

(١٦٠–١٦١)

يقول أوليفر إن النصَّ اللاتيني غير دقيق، فكلمة captum كانت مطبوعة captam وهو خطأ نحوي، ولكننا لا نستطيع القطع فيما إذا كان شيكسبير تعمَّد أن يجعل الخادم يخطئ في اقتباس سطر من مسرحية الخصي للمؤلِّف الروماني تيرينس، أم أخطأ هو نفسه في الاقتباس. ويقول الدكتور جونسون إن السطر لم يقتبسه شيكسبير من الأصل اللاتيني، بل من كتاب تعليم اللاتينية الذي درسه في المدرسة، وتشهد مسرحية زوجات مرحات على ذلك.

لوسنتو:

شكرًا جزيلًا يا فتى ... قلْ لي إذَن ماذا ترى؟
فإن فيما قلت راحةً وفي المَشورة الحصافة.

ترانيو:

يا سيِّدي! لقد أطلتَ نظرةَ الإعجاب للفتاةِ حتى
غابَ عنكَ جوهرُ القضية. (١٦٥)

لوسنتو:

فعلًا رأيتُ ذلك الجمالَ عذْبًا في مُحيَّاها
كالفتنة التي بدَتْ في وجه يوروبا،
وأَرغمَتْ جوف العظيم عندها على الهبوط من علياهُ،
حتى ينالَ راكعًا يدَ التي يهواها،
إذ قبَّلَتْ رمالَ شطِّ البحرِ في كريت رُكبَتَاهُ.[٤٣] (١٧٠)

ترانيو:

ألم تلاحظْ غير هذا؟ ألم تلاحظْ كيف أن أختها
هبَّتْ تسبُّ مثل أكبر العواصف المُدَمِدِمَة
حتى غدا الضجيجُ داويًا ولا تُطيقُهُ الأُذنْ؟

[٤٣] الأصل لا يقول «يوروبا»، بل يقول بنت أجينور (Agenor)، ويقول أوفيد في كتابه مسخ الكائنات إن جوف وقع في غرام يوروبا (Europa) بنت أجينور المذكور ملك صور، وإن جوف حوَّل نفسه إلى ثَورٍ ناصع البياض، وتودد إليها حتى حملها على ظهره عبر البحر إلى جزيرة كريت، ويُقال إن شيكسبير كان يرى أن جوف، رب الأرباب، قد فرض على نفسه اتخاذ هذه الصورة الحيوانية الحقيرة في سبيل الحب. وأمَّا صورة تقبيل الركبة للأرض دليلًا على التواضع فترد في ريتشارد الثاني ٣/٣/١٩٠–١٩١، وفي كوريولانوس ٣/٢/٧٥. وتقول هودجدون إن لوسنتو لا يرى في الصورة أيَّ خداع، بل التواضع وحسب. وإذا كان أوليفر قد هاجم القافية في هذه السطور باعتبارها مفتعلة، فعلينا أن نُرجع ذلك الافتعال إلى صورة لوسنتو العاشق الرومانسي الذي يسخر منه الشاعر (انظر المقدمة).

لوسنتو:

رأيتُ مَرجانَ الشِّفاهِ يا ترانيو عندما افترَّتْ
وعطَّرتْ أنفاسُها الهواءَ حولنا. (١٧٥)
وكلُّ ما رأيتُهُ فيها مقدَّسٌ وعذْب.

ترانيو (جانبًا):

حانَ الوقتُ لأن يصحو من سَكرتِهِ!
أرجوك استيقظْ يا مولايْ! إن كنتَ تُحبُّ البنتَ عليكَ
بتجنيدِ الفِكرِ ومَلَكَاتِ الذِّهن جميعًا للفوز بها! والموقف كالتالي:
الأختُ الكبرى سيئةُ الطبع وذاتُ لسانٍ حادٍّ ولذا
— حتى ينفُضَ والدُها يدَه منها — ستعيشُ (١٨٠)
«بيانكا» المحبوبةُ في المنزل عذراءْ،
إذ يُحكِمُ والدُها طَوْقَ الحبسِ عليها،
حتى لا يزعجها مَن يطلُبُ يدَها.

لوسنتو:

آهٍ يا ترانيو! ما أقسى ذاك الوالد!
لكن أفلم تلحظْ حرص الرجل على إحضار أساتذةٍ (١٨٥)
نُبهاءَ لتعليم ابنته في المنزل؟

ترانيو: بل إني لاحظتُهْ ... ووضعتُ الخُطَّة!
لوسنتو: ولديَّ أنا أيضًا خُطة.
ترانيو: يا مولايْ! خُطتك وتدبيري يلتقيان بمشروعٍ واحد.[٤٤]

---

[٤٤] «يلتقيان بمشروع واحد»: الأصل Both ... meet and jump.

التعبير الاصطلاحي يستند إلى مَثَل سائر يقول Good wits jump، والفعل يعني تتفق وتلتقي، وللمَثَل صورة أخرى وردت في الليلة الثانية عشرة، وهي الجمع بين فعلين هما cohere and jump بالمعنى نفسه.

لوسنتو: قل ما لديك أولًا. (١٩٠)
ترانيو: كنْ أنت أستاذًا يعلِّمُها وهذي حيلتي.
لوسنتو: فعلًا، ولكن هل ستنجح؟
ترانيو:

بل ذا مُحالْ! إذ مَن سيشْغلُ موقعَكْ
ويكون ابن فنشنتو هنا في بادوا؟ أيْ مَن يُقيمُ
في مكانِهِ بمنزلة ... وعاكفًا على دروسه مُرحِّبًا بأصدقائِهِ (١٩٥)
مستقبلًا مواطنيه مُستضيفًا مُكرمًا لهم؟

لوسنتو:

اسكت! يكفي![٤٥] فبعين خيالي اكتمل المشروعْ.
لم يرَنا أحدٌ داخل أيِّ منازلْ
ومحالٌ أن يتبينَ أحدٌ من وجهينا مَنْ منَّا السيِّدُ
أو مَنْ منَّا الخادمْ. وعلى هذا (٢٠٠)
كُنْ أنتَ السيِّدَ بدلًا مني.
اسكُنْ بيتي وافعل فعلي واستأجرْ خدمي.
وسأصطنع لنفسي شخصية رجلٍ من أبناء فلورنسا حينًا،
أو من نابولي حينًا آخر ... أو رجلًا أحقر من بلدة بيزا.
اكتمل التدبيرُ وسوف ننفِّذه ... هيا يا ترانيو! اخلع ما تلبسُ (٢٠٥)
والبسْ قبَّعتي وعباءتي الزاهية الألوان على الفورِ
(يتبادلان الملابس الخارجية.)[٤٦]

---

[٤٥] «اسكت! يكفي»: الأصل كلمة إيطالية سبقت الإشارة إليها وهي *Basta*، وتقابل العامية المصرية «بَسْ بَسْ!»

[٤٦] يتبادلان الملابس الخارجية: هذا الإرشاد المسرحي أدَّى إلى تعليقات مسهبة وتفصيلية عمَّا يتبادله السيد والخادم، لأن ما يسمى باللائحة الخاصة بملابس الخدم، الصادرة في عام ١٥٨٥م، كانت مُطبَّقة بدقة، ومن المحتمل أن ترانيو كان يلبس في العروض الأولى للمسرحية حُلَّةً زرقاء، ولوسنتو يلبس صِدارًا زاهي الألوان وقبعةً وعباءة. والمفترض تغيير كل هذا قبل دخول بيونديلو في السطر ٢١٩.

فإذا ما جاء بيونديلو أصبح من خدمك،
لكني سوف أعالجه (بالمال) لأضمن كتمانه.

ترانيو:

حاجتك إلى ذلك واضحة! وبإيجازٍ يا مولايْ،
يُرضيني أن أصبح لوسنتو، (٢١٠)
ما دامت تلك إرادتك وما دمت أنا ملتزمًا بالطاعة!
ذلك ما أوصاني والدك به عند رحيلي،
إذ قال «افعل ما يأمرك ابني به!»
ولو أني أتصور أن الوالد لم يكُ يقصد هذا،
لكنْ يُسعدني أن أصبحَ لوسنتو، (٢١٥)
إذ ما أعمقَ حبِّي لك يا لوسنتو!

لوسنتو:

كُن ذلك فالمدعو لوسنتو عاشقْ
ولأكُن العبدَ لأظفرَ بفتاةٍ لاحتْ لي فجأة
فاستعبدت العينَ وجَرَحَتْها بَغتة!
(يدخل بيونديلو.)
ها قد أقدَمَ ذاك الوغد! في أيِّ مكانٍ كنت؟ (٢٢٠)

بيونديلو:

أين كنت أنا؟ عجبًا! بل أين أنتَ قُل لي؟ يا سيدي هل سرق زميلي الخادم ملبسَك؟ أم أنك أنتَ سرقت ملابسَه؟ أم أنكما متواطئان؟ أرجوك قُل لي ما يحدُث؟

لوسنتو:

يا غلامٌ اقتربْ! ليس هذا الوقتُ وقتَ الهزْلِ.
فلتكيِّفْ كلَّ فعلٍ وفق ما تقضي به اللحظة (٢٢٥)

قد رأى ترانيو زميلُكْ ... أنَّ إنقاذَ حياتي[٤٧]
يقتضي أنْ ألبسَ الذي يلبسُهُ ... فاستعارَ مَظهري
وارتديتُ كي أفوزَ بالنَّجاة ملبسَهْ،
فأنا عند نزولي شاطئ البلدة
كنتُ نازلتُ فتًى ثم قتلتُهْ ... وبقلبي خشيةٌ ممَّن عساهُ رآني. (٢٣٠)
إن أمري الآن أن تخدمه ... وفق ما تقضي به الأحوال،
ريثما أرجو فراري ناجيًا بالروح من فوري.
هل فهمت الآن قصدي؟

بيوندِيلو: سيدي، لا! ما فهمت الآن حرفًا واحدًا![٤٨]
لوسنتو:

واحذرْ أن تذكر حرفًا من اسم ترانيو،
إذ إنَّ ترانيو أصبحَ لوسنتو! (٢٣٥)

بيوندِيلو: ما أسعدَه! يا ليتني غدوتُ مثلَهْ!
لوسنتو:

وليتني يا أيها الغلام حقَّقتُ الرغيبةَ التي تليها،
أيْ أنْ ينال لوسنتو حقيقة فتاة بابتيستا الصغيرة،
لكن عليك يا غلامُ أن تراعي الكياسةَ التي أوضحتُها

---

[٤٧] القصة التي يرويها لوسنتو هنا حتى السطر ٢٣٣ تثير أسئلةً عديدة، كما ألمحت في المقدمة، وتقول آن طومسون: «لا يتضح لنا السبب الذي حدا بلوسنتو إلى اختراع هذه القصة، إذ لا توجد محاولة دائبة لخداع بيوندِيلو، وربما كان شيكسبير يرمي بالمبالغة الشديدة في هذه القصة الوهمية إلى تأكيد سخريته من الأعراف الرومانسية.» وكلام الباحثة يسانده تصوير لوسنتو في المسرحية، وانظر ما قاله عندما شاهد بيانكا: «اسمع ترانيو، إنني سأحترق! لا بل سأذوي ثم أهلك إن لم أفُز بهذه الفتاة الوادعة!» (١٥٤–١٥٥ أعلاه). ولكن طومسون تضيف قائلة: «أو ربما كان لدى لوسنتو سبب وجيه لخداع بيوندِيلو، ولكنه حُذِف من كلام ترانيو السابق في السطور ٢٠٩–٢١٦.» وأنا أميل إلى الاحتمال الأول، فالقصص الوهمية مقبولة في الهزلية.

[٤٨] «ما فهمت حرفًا واحدًا»: الأصل Ne’er a whit، وهي تساوي التعبير الاصطلاحي الجاري مجرى الأمثال not a jot، ولذا ترجمته «واحذر أن تذكر حرفًا من اسم ترانيو.»

(And not a jot of ‘Tranio’ in your mouth)

من أجل سيدك — وليس من أجلي — بكلِّ مجتمعْ، (٢٤٠)
وهكذا إذا اختلينا كنتُ في عينيكَ مَنْ ترى؛ ترانيو
لكنَّني مولاكَ لوسنتو بكلِّ محفلٍ سِواه.

لوسنتو:

هيا ترانيو نذهبْ، لكنْ عليكَ أنْ تؤدِّي لي مهمَّةً أخرى؛
كُنْ خاطبًا من بين خطَّابِ الفتاة،
فإنْ طلبتَ علةً لذلك القرار عن يقينْ (٢٤٥)
كفاكَ قولي إنه لذو أساسٍ ثابتٍ متينْ.[٤٩]

(يخرج الجميع.)

(مقدِّمو المسرحية[٥٠]— سلاي وبرثلوميو وخادم — في ركن المسرح، ربما فوق مصطبة منخفضة، يتحدثون.)

الخادم: إنكَ تغفو يا مولايَ ولا تأبهُ للتمثيلية
سلاي:

فِعلًا وبحقِّ القديسة آن! موضوعٌ ممتازٌ لا شكَّ!
ألها الآنَ بقيَّة؟

برثلوميو: مولايَ إنها ابتدَتْ لتوِّها. (٢٥٠)

---

[٤٩] يختتم لوسنتو الأمر الذي أصدره بسطرين مقفَّيين، ويخرج، كأنما يقول كلامًا لا رجعة فيه ولا نقاش، وبعد أن يخرج الجميع، تُسلَّط الأضواء في المسرح الحديث على سلاي وصَحبه.

[٥٠] مقدِّمو المسرحية (The Presenters)، ويقابل في المسرح العربي ما نسميه «الراوي» الذي يقدم الأحداث أو يشرحها أو يعلق عليها. ويقول هيبارد إن «الخادم» المذكور في طبعة الفوليو هو «اللورد» الذي يقوم بدور الخادم، ويقدم أسبابًا مقنعة لذلك، ومن ثَم يجعل كلام «الخادم» منسوبًا إلى «اللورد»، ولكنني احتفظت بما جاء في النص الأصلي، ويضيف هيبارد أيضًا إرشادًا مسرحيًّا آخر هنا؛ وهو إن «سلاي ينتبه من نومه فزعًا.» لكنني لم أجد ضرورةً لإضافة هذا الوصف المنطقي.

سلاي: عملٌ ممتازٌ حقًّا يا سيدتي الزوجة. كم أرجو أن تختتم الآن!

(يجلسون ليتابعوا المشاهدة.)[٥١]

المشهد الثاني

(يدخل بتروشيو وخادمه جروميو.)[٥٢]

بتروشيو:

ودعتُكِ يا فيرونا وأتيتُ لأمكث زمنًا في بادوا
كي ألقَى أصحابي وخصوصًا أقربَهم لفؤادي.
هورتنسو! مَن يُثبت صدقَ صداقتِه دومًا،
ويقيني أن الدار هنا دارهْ،
والآن جروميو قُمْ فاقرَعْ.[٥٣] (٥)

---

[٥١] الإرشاد المسرحي: «يجلسون ليتابعوا المشاهدة.» الواقع أنهم في هذه المسرحية لا يظهرون مرةً أخرى ولا يتكلمون على الإطلاق، وهم يغادرون المسرح «بهدوء» بعد هذا الحوار القصير في معظم العروض الحديثة. والمعروف، كما أوضحت في المقدمة، أن سلاي يعود للحديث في المسرحية الأخرى المبنية على هذه المسرحية، وقد أوردت في الملحق ما يقوله لأن بعض المُخرجين استعانوا بأقواله وأفعاله في إخراج النصِّ الحالي، مثل جون بارتون (Barton) عام ١٩٦٠م، وبِلْ ألكسندر عام ١٩٩٢م، والطريف أن الشاعر ألكسندر بوب (Pope) نقل هذا الحوار القصير (٢٤٧–٢٥١) من هنا إلى آخر الفصل الأول، حتى ينتهي الفصل نهايةً قاطعةً بحيث ننسى بعدها سلاي وصَحبه. وقد دأب المحررون من عام ١٧٢٣م، العام الذي أصدر فيه الشاعر بوب طبعته، إلى عام ١٧٩٠م العام الذي أصدر فيه المحرر مالون (Malone) طبعته، على حذف هذا الإرشاد المسرحي تمامًا.

[٥٢] تقول آن طومسون إن المشاهدين قد يتصورون أن المسرحية سوف «تبدأ» من جديد، بسبب التوازي في البناء بين المشهدين الأول والثاني، إذ يدخل بتروشيو مع خادمه، مثلما دخل لوسنتو مع خادمه، ليعرض على الجمهور الموقف.

[٥٣] «قُم فاقرع»: التورية في هذا الفعل واضحة، فبتروشيو لا يقول اقرع الباب، والحوار كله قائم على التورية في هذه الكلمة، وكلمة here التي ينطقها العامة مثل كلمة ear أيْ أُذن، وقد لاحظت في المرَّات التي سمعت فيها النصَّ أو شاهدته أن الجمهور لم يعُد يجد في هذا الهزل ما كان جمهور عصر شكسبير يجده من فكاهة.

جروميو:

أقرَعُ مَنْ يا مولايْ؟ هل ساءكَ أحدٌ تبغي أنْ
أقرعَهُ يا ذا العِزَّة؟

بتروشيو: يا وغدُ أقول وبصوتٍ عالٍ.
جروميو: أقرعُكَ هنا يا مولايْ؟ لكني أحقر من أن أقرَعَك هنا! (١٠)
بتروشيو:

يا وغدُ أقولُ اقْرَعْ لي، دُقَّ أو اطرُقْ،
ذاك وإلَّا فسأقرعُ هذا الرأسَ الأحمق.

جروميو:

مولايَ يريدُ مشاجرةً. إنْ أبدأْ بالقَرْعِ أنا
كي تعقُبني فسأعرفُ مَن منَّا ينهزمُ هنا.

بتروشيو:

أفلن تفعل؟ إن لم تقرَعْ يا وغدُ (١٥)
شددتُكَ من أُذنيكَ كحلْقةِ هذا البابْ،
وجعلتُ صُراخَكَ حقًّا أنغامَ عذابْ.[٥٤]

(يشدُّه من أذنه فيصرخ جروميو.)

جروميو: الغَوْثَ سادتي! قد جُنَّ سيدي!
بتروشيو: إذَن لتقرَعْ عندما تؤمر! يا أيها الوغد الحقيرْ!

(يدخل هورتنسو.)

[٥٤] لاحظ القافية المتكلَّفة في كلام بتروشير وجروميو. وكنت قد ذكرت أن الكلام المقفَّى عند شيكسبير يوحي بسبق الإعداد، وهي الصورة التي يحرص شيكسبير على رسمها لهذا الثنائي الذي سوف يقوم بدور كبير في أحداث المسرحية.

هورتنسو:

عجبًا ما الأمر؟ أهذا جروميو صديقي القديم، وهذا صديقي (٢٠)
الصدوق بتروشيو؟ كيف حالكما وحال الأُسرة في فيرونا؟

بتروشيو: سنيور هورتنسو! هل جئتَ لتفصِلَ في هذي الوَقْعَة؟[٥٥]

«اقبلْ ترحيبي القلبي بلقائكَ في هذي البقعة!»

هورتنسو:

بل مرحبًا في دارنا بتروشيو[٥٦] الكريمْ (٢٥)
انهضْ إذَنْ جروميو! فسوف نعقدُ المُصالحة.

جروميو:

لا لا! الأمر لا يهمُّ يا سيدي. فهو يزعم ما يزعمه باللاتينية[٥٧] ...
وإن لم يكُنْ هذا سببًا قانونيًّا لتَرْكي خدمتَه فإنه ... أعني ...
اسمع، أقول، يا سيدي: لقد طلب مني أنْ أقرَعَهُ وأضرِبَه. (٣٠)
«وبصوت عالٍ» وأنا أسألكم إن كان من اللائق أن يفعل.

---

[٥٥] يصرُّ بتروشير على استعمال القافية حتى حين يستخدم عباراتٍ إيطاليةً، ويحاكيه هورتنسو.

[٥٦] يخطئ هورتنسو (أو يخطئ شيكسبير) في هجاء اسم بتروشير؛ إذ يظهر في صورة بتروكيو (Petruchio) لا بتروشيو (Petricio).

[٥٧] كيف يتصور جروميو أن الإيطالية — لغته القومية — لاتينية؟ تقول هودجدون إنه خادم إيطالي تَنَجْلَزَ إلى أقصى حدٍّ، ومن ثَم فهو يتصور أن ما قِيل لغة المثقفين، أي اللاتينية، ومن ثَم فهي غريبة عنه أو لغة أجنبية. وأقرب الأمثلة إلى ذلك عندنا تخاطب بعض المتعلمين بالفصحى أمام خادم أميٍّ، فقد يتصور أن المتعلمين يتكلمون «بالنحوي» بفتح الحاء! ولن أنسى أنني كنت واقفًا عام ١٩٨٨م أمام شُبَّاك التذاكر أثناء عرض مسرحيتي «الغربان»، فلاحظت أن بعض الرواد يأتون ويتهامسون مع شخصٍ يقف بجوار الشُّبَّاك ثُم ينصرفون، واسترقت السمع فإذا بهذا الشخص يحذِّرهم من أن المسرحية «بالعربي» (أيْ بالفصحى)، ولم يُجدِ دفاعي، فقد كان هذا الناصح يتصور أنه يؤدِّي خدمةً للشعب (الذي لا يعرف/لا يحب العربية).

ذلك خادم بسيده، فهو — حسب ما أرى — يعاني من خلل.
طفيفٌ في عقله ... مقدارُه درجةٌ واحدة.
بالله كان ينبغي عليَّ الابتداءُ بالقِرَاع
من أجلِ أن أنجو فلا أَلقَى انهزامًا في الصراع. (٣٥)

بتروشيو:

وغْدٌ لا عقْلَ له يا هورتنسو الأكرمْ
كنتُ أمرتُ السافلَ أن يقرَعَ بابَكْ
لكني قسمًا بحياتي لم أُفلِحْ قَط.

جروميو:

أن أقرع الباب؟ يا ربي! إنك لم تُصدِرْ هذا الأمرَ الواضح! ألم
تقُل اقرَعْ يا غلامُ هنا ... دُقَّ واضرِبْ وبصوتٍ عالٍ؟ (٤٠)

بتروشيو: فلتمضِ أيها الغلامُ من هنا ... أو فاسكُتْ! هذا أمري!

هورتنسو:

الصبرَ يا بتروشيو، إني كفيل بجروميو
أمَّا الذي جرَى هنا بينكما فأمرٌ مؤسفٌ (٤٥)
فإنه خادمك اللطيف والموثوق من زمنٍ بعيدٍ بِهْ،
والآن يا صديقي الرائع! قُلْ أيُّ ريحٍ طيبةٍ[٥٨]
هبَّتْ فجئتَ اليوم بادوا تاركًا أرباض فيرونا العريقة؟

بتروشيو:

قُلْ إنَّها الريح التي قد تنثر الشبَّانَ في الدنيا العريضة،
كي يستزيدوا من معارفهم ويَلقَوا سعدَهم (٥٠)

---

[٥٨] «أي ريح طيبة ... إلخ»: الأصل مَثَل سائر What happy gale blows you.
والمَثَل الأصلي هو ?What wind blows you hither.

ما في المُقام بموطنٍ إلا قليلُ الخبرةِ.[٥٩]
يا سيدي هورتنسو، إن شئتَ إيجازًا فهذا موجزًا حالي،
قد مات أنطونيو أبي ...
وهكذا ألقيتُ نفسي ها هنا في هذه المتاهة،
فربما سعدتُ بالزواج وازدهار حالي[٦٠] قدْرَ طاقتي (٥٥)
كيسُ نقودي عامرٌ بالذهب، وعندي الخيراتُ في وطني،
وهكذا خرجتُ من دياري كي أرى الدنيا.

هورتنسو:

بتروشيو! هل أقدِرُ أن أدخل في الموضوع مباشرةً،
فأجيب لك المطلب بفتاةٍ سيئة الطبع وذاتِ لسانٍ حادٍّ؟

---

[٥٩] «ما في المقام بموطنٍ إلا قليل الخبرة»: الأصل يتضمن التقديم والتأخير:
(at home,/where small experience grows)

والفكرة قائمة على مَثَل سائر هو: He who still keeps home knows nothing.
والترجمة تستعين بما لدينا في التراث العربي:

ما في المُقامِ لِذِي عقْلٍ وذِي أدبِ من راحةٍ فَدَعِ الأوطانَ واغتَرِبِ

وهو مطلع أبيات تُنسب للإمام الشافعي، أو مثل البيت الذي حرَّفه العامة، (وسافِرْ ففي الأسفارِ خَمسُ فوائدِ)، فاستبدلوا «سبع» فوائد بخمس فوائد في الأصل، وهي (تجنُّبُ همٍّ واكتسابُ معارفٍ، ودينٌ، وأخلاقٌ، وصُحبةُ ماجِدِ).

[٦٠] فربما سعدت بالزواج وازدهار حالي: Haply to wive and thrive.
ارتباط الزواج بازدهار الحال شائع في عدَّة أمثال سائرة منها:

- ابدأ فتجهَّزْ ثم تزوَّجْ (First thrive then wive).
- مَن يتزوج قبل بلوغ الرُّشد يمُتْ قبل بلوغ السَّعد.

((He) who weds ere he be wise shall die ere he thrive)

- يصعُب أن تَجمع بين زواجٍ ورخاءٍ في عامٍ واحد.

(It is hard to wive and thrive both in a year).

وأهمية إيحاءات هذه الأمثال اقتران الزواج بالمال، إذ إن بتروشيو، على ما يتمتع به من ثراء لا يزال يطلب المزيد، وهو المذهب الذي يسخر منه شيكسبير كما ذكرت في المقدمة.

لن أتلقَّى أجزلَ شكرٍ منك على ذلك، لكنِّي (٦٠)
أعِدُكَ أن البنتَ غنيَّة ... بل هي ذاتُ ثراءٍ فاحشْ.
لكنَّ صداقتنا أعمقُ من أنْ تسمحَ لي
أنْ أرجوها لك زوجة.

بتروشيو:

اسمع يا سنيور هورتنسو! عمق صداقتنا يقضى بالإيجاز[٦١]
فإن كان لديك العلمُ بمَنْ تبلغ ثروتها (٦٥)
حدًّا يجعلها صالحةً لزواجي منها،
(فالثروةُ لحني الأول في موسيقى الخِطبة)،
حتى لو كانت أقبح من زوجة صاحبنا فلورنتوس[٦٢]
أو بلغت أرذلَ عمرٍ مثل سيبيل[٦٣] ... أو سيئة الطبع ولاذعة

---

[٦١] «عمق صداقتنا يقضي بالإيجاز»: الأصل twixt such friends as we/Few words suffice‘ وهو يستند إلى مَثَل سائر يقول «حبذا الإيجاز بين الأصدقاء.» أيْ:

(Few words among friends are best)

[٦٢] «فلورنتوس» (Florentius): في قصيدة جاور (Gower) (الشاعر الإنجليزي الذي عاش في القرن الرابع عشر وكان معاصرًا للشاعر الأشهر تشوسر) بعنوان *Confessio Amantis* أيْ اعتراف العاشق، ترد في الكتاب الأول قصة الفارس فلورنت (Florent). وكان على هذا الفارس طلبًا للنجاة أن يعرف الإجابة عن سؤال يقول «ما الذي ترغبه المرأة أكثر من غيره؟» وتقدم له الإجابة عجوزٌ دميمةٌ خبيثة، وتقول الإجابة إن أكثر ما تشتهيه المرأة أن تستحوذ على حبِّ رجل ما، ولكن الثمن الذي كان عليه أن يدفعه هو أن يتزوج تلك العجوز. وإذا بها في ليلة الزفاف تكتسي صورة شابَّة حسناء، وعندما يؤدِّي إيمانه إلى تخليصها من السحر الذي كانت تخضع له، يكتشف أنها ابنة ملك صقلية. والقصة يحكيها تشوسر أيضًا في حكاية «زوجة من مدينة باث.» وهي إحدى حكايات كنتربري التي ترجمها العبقري مجدي وهبة، ولكن الفارس بطل القصة عند تشوسر، وكان من فرسان الملك آرثر، لا يذكر الشاعر له اسمًا.

[٦٣] «سيبيل» (Sibyl): توجد في الأساطير عدَّة نساءٍ يحملن هذا الاسم، والمشهورة فتاة جميلة كان الربُّ أبوللو يراودها عن نفسها، وقدَّم لها هديةً تختارها بنفسها فطلبت طول العمر فوافق على أن يجعلها تعيش عددًا من السنين بقدر عدد حبات الرمل التي تستطيع أن تقبض عليها بيدها، ولكنها نسيت أن

مثل قرينة سقراط المدعوَّة زانثيبى[٦٤] أو أشنع منها، (٧٠)
فأنا لن أتزحزح — أو قُل لن تُفلح في سلبِ الحدَّة
من حبِّي إطلاقًا — حتى لو كانت هائجةَ الموجِ
كمِثْلِ البحرِ الإدرياتيكي الهائجْ!
جئتُ لأتزوج بثراءٍ في بادوا،
وعبارة بثراءٍ تعني بهناءٍ في بادوا. (٧٥)

جروميو:

اسمعْ يا مولاي! قد أعرب لك بصراحة عن رأيه. إن تمنحه
الذهب الكافي لن يتردَّد في أن يتزوج من دُمية، أو من حِلية
على شكل فتاة، أو من عجوزٍ شمطاء سقطت أسنانها، حتى
وإن كانت تعاني من أمراض اثنين وخمسين حصانًا![٦٥] فالمال
سيفتح كلَّ السُّبل! (٨٠)

هورتنسو:

ما دمنا الآن توغَّلْنا يا بتروشيو في الأمرِ إلى هذا الحدِّ
فلسوف أواصل ما كنت أشرتُ إليه بنبرات الهزلِ ...
في وسعي يا بتروشيو تقديم يد العون بأن آتيك بزوجة

تطلب الشباب الدائم، وعندما طلبته قال إنه يستطيع منحه لها إذا سلمت نفسها له، ولكنها رفضت، فبلغت أرذل العمر من دون أن تموت، وأصبحت مضرب الأمثال للهرم. وتقول بورشيا في تاجر البندقية:

لو عشتُ إلى عمر «سبيلًا» ... فلسوف أموتُ بهذي العِفَّةِ
مثل ديانا عذراءَ ولا أتزوجُ أحدًا منهم
إلَّا بطريقِ القُرعةِ تنفيذًا لكلامِ أبي.

تنفيذًا للكلام أبي (١ / ٢ / ٩٥-٩٦)

[٦٤] «زانيثيبى» (Xanthippe): زوجة سقراط التي ساءت سُمعتها بسبب ما نُسب إليها من سوء الطبع وسلاطة اللسان، وربما كانت هذه الصفات تظلمها.

[٦٥] «أمراض اثنين وخمسين حصانًا»: تقول آن طومسون إن أبناء العصر الإليزابيثي كانوا يُدهشون لكثرة أمراض الخيل.

ذات ثراءٍ كافٍ وشبابٍ وجمال، (٨٥)
إذ نشأتْ واكتسبتْ أفضل ما تزهو فتياتُ الأشراف به
لكنَّ بها عيبًا أوحد ... وكفى بالعيب المذكور عيوبًا!
أقصد أن لها طبعًا حادًّا لا يُحتمل
ولسانًا شتَّامًا وجسارة قلبٍ فاقتْ كلَّ حدود.
حتى إني لو زادت أحوالي المالية سوءًا (٩٠)
ما كنت لأقترن بها لو أوتيت كنوزًا من ذهب!

بتروشيو:

صمتًا يا هورتنسو! إنك تجهل تأثيرَ الذهبِ
يكفي أن تذكرَ لي اسمَ أبيها
وسأتزوجُها حتى لو شتمتني صارخةً
كالرعدِ إذا قعقعت السحبُ به في يوم خريفٍ عاصف. (٩٥)

هورتنسو:

والدها بابتيستا مينولا،
رجلٌ حلو المعشر ولطيفُ الطبع،
وهي تسمَّى كاترينا مينولا،
واشتهرت في بادوا بلسانٍ حادٍّ لاذع.

بتروشيو:

أعرف والدَها لكنِّي لا أعرفها، (١٠٠)
وأبوها كان وثيقَ العلم بوالديَ الراحل.
لن يغمض لي جفنٌ يا هورتنسو حتى تشهدَها عيني،
وإذَن فاسمحْ لي أن أتجاسرَ بمفارقتك كي
أقصدَ منزلَ بابتيستا حتى من بعد لقائي الأول بكَ[٦٦]
إلَّا إن كنت تريد مصاحبتي. (١٠٥)

[٦٦] أيْ ولو أنني لم أقضِ في صُحبتك (أو في ضيافتك) الوقت الذي تقضي به الأعراف.

جروميو:

أرجوك سيدي! دعْه يذهب ما دامت هذه النزوة تدفعه!
أقسم إنها لو كانت تعرفه مثلما أعرفه لاكتشفت أن الشتائم لن
تُجدي معه فتيلًا! وربما قالت له يا وغد عشر مرَّاتٍ أو نحوها،
وليس ذاك بشيء! فإذا انطلق فسوف يستخدم لغة (١١٠)
واستعارات يعاقب عليها بالشنق![٦٧] ولأضف يا سيدي: إنها إذا[٦٨]
صمدت له قليلًا فسوف يلقي في وجهها بتشبيه يجعله مشتبهًا
به! بل لن تبقى في وجهها عينان مبصرتان إلَّا كالقطة العمياء![٦٩]
إنك لا تعرفه يا سيدي!

هورتنسو:

اصبر يا بتروشيو! لا بدَّ أن أمضي معك. (١١٥)
إذ إنَّ السيد بابتيستا يحرس كنزي ويصونه،
أيْ يحبس عني درَّة عمري،
ابنته الصغرى الحسناء بيانكا،

---

[٦٧] «يعاقب عليها بالشنق»: الأصل هو rope-tricks، والشرَّاح الثمانية (محرِّرو طبعات المسرحية عندي) يُجمعون على غموض التعبير، وبعضهم يسهب في استقصاء أصوله ومعانيه المحتملة، وسوف أوجز الآراء على كثرتها في كلمات قليلة: المتحدث جروميو مولع باختراع تعابير عجيبة ولذا فنحن غير ملزمين بتقبلها كما لو كانت قائمة في اللغة، ولنا أن نفترض بعض التحريف، ومن ثَم لنا أن نفترض أنه يعني rope-rhetorics قاصدًا «البلاغة التي يعاقب عليها بالشنق.» ولهذا ترجمت العبارة الأصلية he'll rail in his rope-tricks بتعبير «فسوف يستخدم لغةً واستعاراتٍ يعاقب عليها بالشنق!»

[٦٨] «ولأضف يا سيدي»: هذه هي الصيغة «الفصيحة» للتعبير العامي «بقول لك إيه ...» أيْ I'll Tell you what، وذلك من عبارات الحشو القائمة في الإنجليزية الحديثة في صورة مختصرة، وهي tell you what، وتقابل العامية «عارف؟» أو «عارف!»

[٦٩] «كالقطة العمياء»: تعبير غامض في الأصل ويقول الشرَّاح إنه قد يشير إلى المَثَل السائر: «يجوز أن تغمز القطة بعد ذهاب بصر العينين.»

(Well might the cat wink when both her eyes are out)

والعبارة مثبتة يُراد بها النفي؛ أيْ إن ذلك غير محتمل الوقوع!

يمنعها عني وكذلك عن غيري
من خُطَّابٍ يتنافسُ كلٌّ منهم وينافسني في حبِّي، (١٢٠)
إذ لا يتصور أن تخطب كاترينا يومًا،
ويرى ذاك محالًا
لنقائصها المذكورة من قبل،
ولذلك قرر بابتيستا أن يُصدِر هذا الأمر،
أيْ ألَّا يخطبَ أحدٌ ودَّ بيانكا (١٢٥)
حتى تتزوج كاترينا الشرسة!

جروميو:

«كاترينا الشرسة.»
لا أقبحَ من هذا اللقبِ لعذراءْ!

هورتنسو:

والآن هل أرجو من الصديق بتروشيو هنا
إسداءَ معروفٍ إلي؟ أرجوه تقديمي إلى بابتيستا (١٣٠)
متنكرًا في بعض أرديةٍ وقورة
توحي بسَمْتِ العلماءْ ... وبأن يقول بأنني متبحِّرٌ في
مَبْحثِ الموسيقى ... حتى أعلِّم بنته بيانكا ... ولسوف تُفلح حيلتي
في أن تتيحَ لي التودُّد والكلام[٧٠] على الأقل مع الحبيبة،
وبذاك أخطبها إذا انفردت معي دون انتباه أحد. (١٣٥)

جروميو:

لا خبث هنا! انظر كيف تتضافر أذهان الشبان لخداع الشيوخ.[٧١]
يا سيدي! يا سيدي! انظر هناك! مَن هذان المُقبِلان؟

---

[٧٠] «التودُّد والكلام»: الأصل to make love فذاك ما كان هذا التعبير يعنيه قبل تحوُّل معناه هذه الأيام، إذ غدا يعني «يضاجع» انظر OED love n.1 P3a.

[٧١] ١٣٦–١٣٧: هذان سطران منثوران كما هو واضح.

(يدخل جريميو الهرم وفي يده ورقة، ولوسنتو متنكرًا في زيِّ معلم يدعى كامبيو.)

هورتنسو:

اسكت جروميو! ذاك ينافسني في حبِّي.
فلنتنحَّ قليلًا يا بتروشيو. (١٤٠)

جروميو: يافعٌ زاهٍ وعاشقْ![٧٢]

(يبتعد بتروشيو وهورتنسو وجروميو ويختبئون لاستراق السمع، ويتقدم جريميو الهرم ولوسنتو.)

جريميو (مشيرًا إلى الورقة)**:**

لا بأس. درست الفاتورة.[٧٣] أرسل هذي الكُتُبَ إلى
ورشة تجليدٍ حتى تكتَسِبَ الرونقْ،
(فهي جميعًا من كُتُبِ الحبِّ على أيَّة حالْ)،
واحرصْ ألَّا تُقرنَها موضوعاتٍ أخرى ... وأظنُّك تفهمني، (١٤٥)
فإلى جانبِ ما تسخو يدُ سنيور بابتيستا به
سأضيفُ مكافأةً مُجزيةً لك.
خذ أيضًا فاتورتك وأرجو تعطيرَ الكُتُبَ بعطرٍ نفَّاذٍ،
إذ تُهدَى لفتاةٍ ذات جمالٍ أبهى من أحلى عطرٍ، (١٥٠)
ماذا سوف تعلِّمَها؟

لوسنتو:

مهما يكُن الموضوع فسوف أزكِّيكَ لها.
وأقولُ بأنَّكَ ترعاني. ثِقْ في هذا كلَّ الثِّقةِ،

---

[٧٢] «يافع زاه وعاشق»: الأصل: A proper stripling and an amorous.

[٧٣] «الفاتورة»: أخذتُ بتفسير هودجدون.

كأنكَ تقفُ هنالك معنا أثناءَ الدَّرسْ،
وبألفاظٍ قد تنجحُ أكثر من ألفاظكَ يا مولايْ، (١٥٥)
إلَّا إن كنتَ تعلَّمتَ العِلْم.

جروميو: يا للتَّعليم! ما أغرَبَهُ من شيء!
جروميو (جانبًا): يا للأبله! ما أشبهَهُ بحمارْ!
بتروشيو (جانبًا): اسكُتْ يا غُلام!
هورتنسو (جانبًا):

اخرس يا جروميو! (١٦٠)
(يتقدم هورتنسو وبتروشيو وجروميو من جريميو ولوسنتو.)
فليحفظْكَ اللهُ أيا سنيور جريميو!

جريميو:

ما أسعدَني بلقائِكَ يا سنيور هورتنسو!
هل تدري مَنْ أتَّجهُ إليه؟ بابتيستا مينولا،
كنت وعدتُ الرجل بأنْ أبحثَ بعناية
عن أستاذٍ لابنتِهِ بيانكا الحسناءْ، (١٦٥)
ولقد وُفِّقتُ لحُسنِ الحظِّ إلى هذا الشابِّ النابِه،
مَنْ يصلُحُ عِلْمًا وسلوكًا للتدريسِ لها،
فهو المتبحِّرُ في شِعرِ الشعراءِ وفي الكُتُبِ الأخرى ...
فيها كُتُبٌ قيمة ... وأؤكدُ لك.

هورتنسو:

لا بأس بهذا، إذ قابلتُ أنا أيضًا رجلًا (١٧٠)
وعَدَ بأنْ يأتيَني بفتًى آخَرْ،
موسيقيٌّ محترفٌ يتولَّى تعليم حَبيبتِنا،
وبهذا لن أتخلَّفَ عمَّا يفرضه حبُّ الحسناءِ بيانكا
من واجبْ ... إذ شَغَفَتْني حبًّا.

جريميو: هي مَن أهواها وكما أُثبت بالأفعال. (١٧٥)
جريميو (جانبًا): وكما يُثبتُ بالأموالْ!
هورتنسو:
ليست هذي اللحظةُ لحظةَ تنفيسٍ عن مكنون الحبِّ
وإذا راعيتَ أصولَ المنطق فيما نتفاوضُ فيهِ
فسأروي لكَ خبرًا يُعقِبُ خيرًا لكلينا:
إنِّي قابلتُ مصادفةً رجلًا يقبَلُ، (١٨٠)
(إنْ أرضاهُ العائدُ من هذي الصفقة)،
أنْ يخطب كاترينا الشرسة،
بل أن يتزوجها إن وجَدَ البائنةَ ملائمةً لهْ.

جريميو:
أنعِمْ بهِ إن صدَّقتْ أفعالُهُ أقوالَهْ.[٧٤]
أتراك كشفت له يا هورتنسو عن كل عيوبٍ فيها؟ (١٨٥)

بتروشيو:
عرفت أنها سليطةُ اللسانِ تطلبُ الشجارَ والنكدْ
إن لم يكُنْ في الأمر غيرُ هذا ما أصابني كمَدْ

---

[٧٤] «أنعم به إن صدقت أفعاله أقواله»: يقول بعض الشرَّاح إن هذا التعبير يتضمن تعديلًا للمَثَل السائر «ما إن ينطق حتى يفعل» (No sooner said than done). ولكن أوليفر يقول إن في العبارة سخريةً باطنةً تقابل التعبير العربي «أفلح إن صدق.» ومقابله في المعنى بالإنجليزية I'll believe it when I see it، وإيقاع العبارة الإنجليزية يوحي «بالحكمة» المستمدَّة من المَثَل، ولكنه يغير الإيقاع في السطر التالي؛ الأمر الذي جاء بترجمة السطر الثاني من بحر مختلف أقرب إلى الواقع الذي يتصدى الرجال له، والغريب أنني لم أكتشف هذا إلَّا في المراجعة، أيْ مضاهاة النصَّين الإنجليزي والعربي، وهاك ما يقوله جريميو:

(So said, so done, is well.)

Hortenio, have you told him all her faults?

أنعِمْ بهِ إنْ صدَّقَتْ أفعالُه أقوالَهْ.
أتراكَ كشفتَ له يا هورتنسو عن كلِّ عُيوبٍ فيها؟

جريميو: ما أعجبَ قولَكَ يا صاحْ! ما وطنُكْ؟
بتروشيو:

فيرونا مسقط رأسي وأبي أنطونيو.
مات أبي لكنَّ الثروةَ واللقبَ يعيشان معي، (١٩٠)
وأنا أرجو أن أحيا أيامًا هانئةً وأعيشَ طويلًا.

جريميو:

لكنِّي أستبعدُ ذلك مع تلك الزوجة،
أمَّا إن آنستَ القُدرةَ في نفسك فتقدَّمْ باسم الله،
وأنا أضمنُ تقديم العَونِ إليكَ بكلِّ الأشكالْ،
أتُراكَ تودُّ بصدقٍ أن تخطبَ ودَّ فتاةٍ متوحشةٍ؟

بتروشيو: أتراني أرغب في أن أحيا؟[٧٥] (١٩٥)
جروميو: هل يخطبُها؟ ذاك وإلَّا أشنُقُها![٧٦]
بتروشيو:

وهل جئتُ إلا كي أفوزَ بوصلِها؟
وكيف تخيَّلتُم بأنَّ مَسامِعي
تخافُ ضجيجًا تافهًا من لسانِها؟
تُرانيَ لم أسمعْ بما مرَّ من عمري
زئيرًا لِرِئْبالٍ وصيحةَ ضيغمِ؟

---

[٧٥] «أتراني أرغب في أن أحيا»: المقصود «بكل تأكيد.» وهو من الأمثال.

[٧٦] «هل يخطبها؟ ذاك وإلا أشنقها»: جروميو يتلاعب بمَثَلين، هما: «الشنق والزواج في يد الأقدار» (Wedding and hanging go by destiny). ونحن نقول بالعامية «الجواز قسمة ونصيب.» وهم يضيفون الشنق! (Better be half hanged than ill wed).

وفي مسرحية الليلة الثانية عشرة يقول المهرِّج (نثرًا) «كم من شنقٍ جميلٍ أنقذ المرء من زواجٍ قبيح.» (١ / ٥ / ١٨) (Many a good hanging prevents a bad marriage).

تُرانيَ لم أسمعْ هديرَ بحارِنا
إذا لَطَمتْها الريحُ فاشتدَّ سُخْطُها (٢٠٠)
وهاجتْ كخنزيرٍ من الوحشِ غاضبٍ
ويعرَقُ من غيظٍ فيعلو قُباعُهُ؟
تُرانيَ لم أسمع ضجيج مدافعٍ
ضخامٍ وفي الميدان يرعدُ قصفُها؟
تُراني لم أسمعْ هزيمًا مقعقعًا
لقصف رعودٍ كالمدافع في السما؟
ألم أستمعْ من قبلُ في حَوْمةِ الوَغَى
لدقاتِ طبلٍ أو نفيرٍ يدوِّي أو صهيل خيولها؟[٧٧] (٢٠٥)
وها أنتمُو خِلْتُم بأنْ قدْ يُخيفُني
لسانٌ لأنثى لا يزيد ضجيجُهُ
عن الكستنا إن طقطقت ومُزارعٌ
على ناره يشويها،
أخيفوا إذَن أطفالَكُم بالبَعَابِع.

جروميو: فذلك لا يخشى من الناس لاغيًا!

[٧٧] ١٩٧–٢٠٥: تفاخُر بتروشيو بأمجاده العسكرية مبالغٌ فيه إلى درجة تدفع السامع إلى التشكك في صدقه، وهو ما يفعله بعض الشرَّاح «حذرين»، لكنني لم أكن حذرًا، فقد انتهيت منذ قراءتي الأولى للمسرحية إلى وجود نبرة زيف، وحدست أنه يخلق لنفسه صورةً مبالغًا فيها ليبهر السامعين، ولكم كان سروري حين وجدت التأييد لهذا الإحساس في دراسة الناقد ديفيد دانيل (Daniel) بعنوان «الزواج الناجح بين كاثرين وبتروشيو.» المنشورة في كتاب مقالات نقدية عن مسرحية ترويض الشرسة، من تحرير دانا أسبينول (Aspinall) عام ٢٠٠٢م، ص٧١–٨٣، وهذا الناقد لا يتحرز مثل آن طومسون فيقول إن كلام هذا الرجل هنا يتناقض مع ما قاله من قبل فحسب، أو مثل هودجدون التي تقول إنه قد يكون صادقًا وقد يكون كاذبًا، ولكنه يقطع مثلما أقطع في الأمر، وهو ما تحدثت عنه في المقدمة بما فيه الكفاية ولذلك لن أعود إلى ما ذكرته.

جريميو:

فلْتتنبَّه هورتنسو! عقلي يقول لي (٢١٠)
وصولُ هذا السيد الكريم قد أتى بالسَّعد ها هنا
لخيرِهِ وخيرِك.

هورتنسو:

كنتُ وعدْتُ الرجلَ بأن نُسهِمَ في نفقاتِ الخِطبة
بل أنْ نتحمَّلها عنه مهما تَبْلُغْ

جريميو: ولسوف نفي بالوعدِ بِشَرطِ نجاحِه. (٢١٥)
جروميو:

يا ليتَ عندي ما لديه من ثِقَة
في أنْ أنالَ وجبةً شهيَّة!

(يدخل ترانيو متنكرًا في شخصية لوسنتو ومعه الخادم الصغير بيوندیلو.)

ترانيو:

يا سادة حفظكم الله! هل لي أن أجرؤ كي أسألكم ما أقصَرُ
هذي الطرقِ إلى منزلِ بابتيستا مينولا؟

بيوندیلو: والد الجميلتين؟ هل ذاك مَن تعني؟ (٢٢٠)
ترانيو: بل هو مَنْ أعني يا بوندیلو حقًّا!
جريميو: لكنَّكَ لا تعني أن تخطبها صدقًا؟
ترانيو: ربما قصدتُهُ ورُمْتُها مَعَهْ ... ما الذي يعنيك أنتَ من شُئونِها؟
بتروشيو: أرجو بألَّا تنتوي أن تخطب التي قد ذاعَ سوءُ طَبعِها!
ترانيو: بل لا أحبُّ سيئاتِ الطبعِ ... هيَّا مِنْ هنا بوندیلو. (٢٢٥)
لوسنتو (جانبًا): أحسنت يا ترانيو هذه البداية.

هورتنسو:

يا سيِّدي أرجوك كِلْمةً من قبل أن تذهبْ
هل هذه الفتاةُ حقًّا مَنْ تريدُ أن تُخطَبْ؟

ترانيو: وإن أكُنْ أريدُها فهل ترى في ذاك وِزرًا؟
جريميو: كلَّا إذا مضيت دون كلمةٍ أخرى وفورًا! (٢٣٠)
ترانيو: أقول إنما شوارع المدينة ... لكلِّ عابرٍ مباحة
جريميو: لكنما العذراءُ غير متاحة.
ترانيو: قل لي لماذا لو سمحت؟
جريميو:

إذا أردتَ أنْ تُحيطَ بالسببْ ... فقُلْ
لأنها الحبيبةُ الأثيرة ... للسنيور جريميو. (٢٣٥)

هورتنسو: وإنها الحبيبة الأثيرة ... للسنيور هورتنسو.[٧٨]
ترانيو:

أرجو الهدوءَ سادتي! إن كنتمو حقًّا من السادة
فلتمنحوني الحقَّ في أن تصبروا وتسمعوني.
الشيخ بابتيستا نبيلٌ ذو شرفْ،
وليس جاهلًا بوالدي، (٢٤٠)
لو أن بنتَهُ زادت بهاءً فوق حُسنها
فسوف تستحقُّ أن يزيد خاطبوها ... وها أنا من بينهم!
قد كان يسعى كي يفوز بقلب هيلين الجميلة[٧٩] ألفُ خاطبْ.

---

[٧٨] ٢٢١–٢٣٦: تكثر في هذه الأسطر القوافي التي حرصت على نقلها بالعربية، إذ تُستخدم القافية هنا كما تقول آن طومسون كوسيلة فكاهية.

[٧٩] «هيلين الجميلة»: في الأصل Fair Leda's daughter، فأتيت بالاسم مباشرةً بدلًا من اسم الأم، والمعروف أن هيلين كانت وفق ما تقول الأساطير ابنة جوف، ربِّ الأرباب وليدا، وهي التي يُشار إليها عادةً

وإذَن فما ضرَّت زيادةُ خاطبي بيانكا الجميلة واحدًا
ولسوفَ يزدادون بي: فالآن لوسنتو أتاكم طالبًا يدها (٢٤٥)
حتى ولو جاء الفتى باريس[٨٠] يرجو أن يفوزَ بها لنفسه.

جريميو: عجبًا! هل يتفوقُ هذا الرجلُ علينا بحديثه؟
لوسنتو: اسمحْ للفرس بأن يتسابق، إذ لن يلبثَ أن يتقهقر!
بتروشيو: هورتنسو! ما الغاية من هذي الأقوال جميعًا؟
هورتنسو:

اسمحْ لي يا سيِّد أن أتجرأ بسؤالك: (٢٥٠)
هل شاهدتَ ابنة بابتيستا يومًا ما؟

ترانيو:

كلَّا لكني أسمعُ أن له بنتَين؛
الأولى اشتهرَتْ بلسانٍ لاذعْ
والأخرى اشتهرَتْ بجمالِ تواضُعْ

بتروشيو: اسمع يا سيِّد! الأولى من حقِّي فتحاشاها. (٢٥٥)
جريميو:

فعلًا! اترك ذاك الجهدَ الخارقَ لهرقلَ الأعظَمْ
حتى لو أنَّ مَشَقَّتَهُ فاقَتْ إنجازاتِ البطلِ الاثنَي عَشَرَ.[٨١]

باسم هيلين الطروادية (Helen of Troy)، وفي مسرحية الدكتور فاوستوس التي كتبها كريستوفر مارلو (Marlowe) معاصر شيكسبير، يستحضر الشيطان صورتها حتى يشاهدها فارستوس فيقول سطره المشهور «هل كان هذا الوجه هو الذي دفع ألف سفينة إلى الإبحار؟» (٥ / ١ / ٩٧) وتقول هودجدون إن ارتباط رقم «ألف» بهيلين ربما يكون السبب الذي جعل ترانيو يقول إن هيلين كان لها ألف خاطب، متفقة مع هيبارد في ذلك.

[٨٠] باريس هو عشيق هيلين الذي اختطفها من زوجها منيلاوس.

[٨١] «هرقل الأعظم ... إنجازات البطل الاثني عشر»: كُلِّف هرقل بأعمالٍ شاقة كان يظنُّ بأنها مستحيلة التحقيق ولكنه أنجزها، وقد استبدلت كلمة «البطل» بالاسم الآخر الذي يورده جريميو لهرقل وهو

بتروشيو:

أرجوكَ افهمْني يا سيِّدُ حقَّ الفَهْم
أمَّا ابنتُه الصغرى ... مَنْ تَسعَوْن جميعًا للفوزِ بها،
فأبوها يحجُبُها عن كلِّ الخُطَّابْ، (٢٦٠)
بل لن يقبَلَ أنْ يخطبَها أيُّ رجلْ
حتى تجد الكبرى مَنْ يتزوجها،
أيْ لن تتحرر تلك الصغرى قبل زواجِ الكبرى.

ترانيو:

إن كان الأمر كذلك وغدوتَ الرجلَ المتوقَّعَ منهُ
إسداءُ العَونِ لنا ... وأنا من بين الكُلِّ ... (٢٦٥)
إن كنت ستأتي فتذيبُ جليدَ الموقِفِ[٨٢] وتحقِّقُ هذا الإنجازْ
أيْ أنْ تقترن هنا بالكبرى كي تتحرر تلك الصغرى
حتى نتواصل معها ... فالفائز حَسَنُ الطالِعِ[٨٣]
لن يبلغ سوءُ التقديرِ به أن يجحَدَ فضلَكْ.

هورتنسو:

أحسنتَ التعبير وإدراكَ الموقفْ، (٢٧٠)
وإذَن ما دمتَ تقرُّ بأنَّك خاطِبْ
فعليكَ بأن تفعلَ ما نَفعلُ وتكافئَ هذا السيدْ،
إذْ نحنُ له ممتنونَ مدينونَ جميعًا.

ألكيديس (Alcides) الذي يعني أنه حفيد ألكييوس (Alcaeus)، ولكن الباحثين يرجِّحون أن الأساطير تقول إنه كان ابن زيوس (Zeus) (ربِّ الأرباب باليونانية، المعادل لجوبيتر أو جوف الروماني)، لا ابنًا لابن ألكييوس وكان اسمه أمفيتريون (Amphitryon). والمراد هنا أن الزواج من كاترينا إنجاز شاق أو أشق من إنجازات هرقل.

[٨٢] «تُذيبُ جليدَ الموقف» (break the ice): مصطلح شائع، دخل العربية، فاحتفظت بصورته الأصلية.

[٨٣] تقول آن طومسون إن ترانيو يحاكي أحاديث السادة فيتحذلق.

ترانيو:

لن أتوانى عن هذا الواجبْ! وبذلك أدعوكُمْ
لقضاءِ الأمسيةِ ضيوفًا عندي كي نشربَ أنخابًا (٢٧٥)
في صحَّةِ محبوبتنا ونحاكي المتقاضين المختصمين،
إذ يبذُلُ كلٌّ جُهدًا جبارًا في عرضِ قضيتِهِ،
لكنْ يربطهم حبلُ صداقتهم في الأكل وفي الشرب معًا.

جروميو وبونديلو: مُقترَحٌ ممتازْ! هيَّا نذهبْ يا أصحابْ

هورتنسو:

مُقترَحٌ ممتازٌ لا شكَّ. وإذَنْ أدعو (٢٨٠)
أحبابي للترحيب الحار هنا ببتروشيو.[٨٤]

(يخرج الجميع.)

[٨٤] ينهي شيكسبير الفصل بقافية بين كلمة إنجليزية so وكلمة إيطالية هي عبارة *ben venuto*، فأنهيته أنا بقافية بين كلمة عربية (أدعو) وكلمة أجنبية هي اسم بتروشيو.

الفصل الثاني

المشهد الأول

(تدخل كاترينا وبيانكا — مقيدة اليدين — ويمكن أن يكون المكان ساحةً أمام منزل بابتيستا أو حديقة ملحقة بالمنزل.)[1]

بيانكا:

لا تظلميني يا شقيقتي الكريمة ... فتظلمي نفْسَكْ
لا تجعليني أَمَةً لكْ ... ولستُ بالجاريةِ التي غَدَتْ
مِلْكَ يمينك! فذاك ما أبغضُهُ. أمَّا الحُليُّ والملابس المُزركَشَة
فإنْ فكَكْتِ القيد في يدي خلعتُها بنَفْسي.
بل إنَّني سأُلقي كلَّ مَلْبَسي حتى قميصَ النوم، (٥)
وأيُّ شيءٍ تأمرينني أن أفعلَهْ ... سأفعلُهْ،
فإنَّني أُجِلُّ واجبي لمَنْ يكبُرُني إجلالًا.

كاترينا:

مَنْ من خُطَّابكِ يؤثرهُ قلبُكْ؟ آمُرُكِ بأنْ
تعترفي بالحقِّ ودون خداعْ.

---

[1] في عام ١٧٧٣م صدرت طبعة بيل (Bell's Edition) التي نشرت مؤلَّفات شيكسبير الدرامية «بالصورة التي قُدِّمت بها على المسرح» آنذاك، ويبدأ فيها هذا المشهد بدخول «المجموعة» في السطر ٣٨، وذلك «حتى تحمي بيانكا من الظهور بهذا المنظر المزري المثير للحرج».

بيانكا:

أرجوكِ صدِّقيني يا شقيقتي. لم أَلقَ بعدُ من (١٠)
بين الرجال مَنْ أُحبُّ وجهَهُ خصوصًا
فوق سائر الوجوهْ.

كاترينا: كذبتِ يا صغيرةً مُدلَّلة! أليسَ هورتنسو؟

بيانكا:

إنْ كان قلبُكِ ارتضاه يا شقيقتي ... فإنَّني — قَسَمًا —
سأبذُلُ الذي في طاقتي حتى يكونَ من نصيبِكْ. (١٥)

كاترينا:

إذَنْ فربما هَويتِ أربابَ الثراءِ والزواجَ من جريميو،
لكي تحافظي على الجمال بالأموال في المستقبلِ.[٢]

بيانكا:

هل هذا سببُ الحقدِ عليَّ؟!
وإذَنْ لستِ بجادَّة. بل إنِّي أدركتُ الآن بأنَّ
سلوكِكِ نحوي لم يكُ إلا هزلًا في هذي الأثناءْ. (٢٠)
أختي كيت! أرجوكِ إذَنْ فَكَّ وِثاقي.

كاترينا: إنْ يكُ هذا هزلًا فسواه جميعًا من باب الهزلِ.

(تضربها.)

(يدخل بابتيستا ويرى الضرب.)

بابتيستا:

يا عجبًا كلَّ العجبِ! ما سببُ تعدِّيكِ عليها؟
ابتعدي يا بيانكا! المسكينةُ تبكي!

[٢] صرحتُ في الترجمة بالمعنى المضمر في نصِّ كاترينا.

انطلقي فأتِمِّي التطريز ولا تشتبكي معها. (٢٥)
(يخلِّص يدَي بيانكا من قيودها.)
العارُ عليكِ هنا يا خائبةً تركبها روحٌ شيطانية![٣]
ولماذا هذا العدوانُ على أختٍ لم تُخطئْ يومًا في حقِّكْ؟
ومتى ندَّتْ عنها شكوى فأثارتْ حَنقَكْ؟

كاترينا: يستهزئ بي هذا الصمتُ ولا بدَّ من الثأرِ لنفْسي.

(تحاول الهجوم على بيانكا.)

بابتيستا: عجبًا وعلى مرأًى منِّي؟ عودي للمنزل يا بيانكا. (٣٠)

(تخرج بيانكا.)

كاترينا:

ما عُدتَ تطيقُ وجودي؟ الآن اتضحَ الأمر!
فهي الكَنزُ المكنونُ لديكَ ولا بدَّ بأن تتزوجْ.
وعليَّ بأنْ أرقصَ حافية القدمين إذَنْ يومَ زفاف المحبوبة.
وكذا يقضي حبُّكَ بقيادتي القِرَدَةَ في نار جهنَّمْ.[٤]
لا أَقبلُ أيَّ مخاطَبةٍ بل أمضي كي أبكي وحدي (٣٥)
حتى أجدَ الفرصةَ سانحةً للثأرِ.

(تخرج كاترينا.)

---

[٣] «يا خائبة تركبها روح شيطانية»: يقول المعجم الكبير إن كلمة «الخائبة» (hilding) غير معروفة المصدر، ويورد من معانيها «التافهة» أو مَن لا تصلح لأداء شيء، والمقصود أعمال المنزل، وهو المعنى القديم لصفة «الخرقاء» العربية.

[٤] تشير كاترينا هنا إلى مَثَلين شعبيين وتوردهما دون تعديل، أمَّا الرقص حافية القدمين، مرتديةً جوربًا أصفر، فالمقصود به «تجنب سوء الحظ» والظفر بزوج، وأمَّا قيادة القردة في جهنم فالمقصود به أن العانس ليس لها أطفال يمكن أن تقودهم إلى الجنة. وذكر كاترينا لهذين المَثَلين يدلُّ على رغبتها الدفينة في الزواج، وهو ما يتضح عمومًا في هذا المشهد.

بابتيستا:

هل يحيا رجلٌ في الأرضِ يُكابدُ أحزاني؟
لكنْ مَن جاء إلينا؟

(يدخل جريميو. ولوسنتو متنكرٌ في دور كامبيو المعلم، ومُرتدٍ ملابس شخص عادي. وبتروشيو وهورتنسو المتنكر في دور ليسيو وترانيو المتنكر في دور لوسنتو خادمه بونديلو الذي يحمل آلة العود الموسيقية وبعض الكُتُب.)

جريميو: عِمْتَ صباحًا يا صاحبَنا بابتيستا.
بابتيستا: عِمْتَ صباحًا يا صاحبَنا جريميو ... يحفظُكُم ربُّ العِزَّةِ يا سادة. (٤٠)
بتروشيو:

وأنتَ أيضًا أيها الكريمْ! أرجوكَ قُلْ لي هلْ لديكَ
بنتٌ ذاتُ حُسنٍ فاضلة ... واسمُها كاترينا؟

بابتيستا: يا سيِّدي! لديَّ بنتٌ واسمُها كاترينا.
جريميو: مَدخلُكَ مُباشِرْ. لا بدَّ من التمهيدِ لِمَا تقصدْ. (٤٥)
بتروشيو:

لقد ظلمْتَني سنيور جريميو. أرجو بأنْ تسمعني.
يا سيِّدي! إنِّي من السادةِ في فيرونا،
سمعتُ عن جمالها وعن ذكائها،
عن لُطفها وحيائها ... وما يَزِينُها من التواضعِ الرقيقْ
ومن خِصالٍ رائعة ... ومن سلوكٍ ذي وداعةٍ رزينة. (٥٠)
وهكذا جرُؤتُ أنْ آتيكَ ضيفًا طامحًا
أنْ تَشهدَ العينان في مَنزلكُمْ ... مِصداقَ ما سمعتُهُمْ
يُردِّدونه كثيرًا عن شمائل الفتاة،
وفي مُقابل الضيافةِ الكريمةِ التي لَقِيتُها
أرجو قَبولَ تابعٍ لديَّ جَهْبذٍ في العِلْمِ بالموسيقى (٥٥)
وما نسمِّيهِ الرياضياتِ حتى يَصقُلَ المعارفَ التي

لدى الفتاةِ في فُنونِ المَبحثَيْن،
فإنَّني لَواثقٌ بأنَّها عليمةٌ ببعض ما فيهما.
أرجوكَ فاقبلْ هذه الهدية ... كي لا تُسيءَ إليَّ ...
اسمُهُ ليسيو ... ومانتوا مَسقطُ رأسِهْ. (٦٠)

بابتيستا:

يا مرحبًا بكْ ... ومرحبًا بهِ من أجْلِكْ،
أمَّا فتاتي كاترينا ... فإنَّني أقولُ واثقًا
بأنها ليست تُلائمُكْ، وذاك ما يُحزِنُني.

بتروشيو:

إخَالُ أنَّكَ لا تُطيقُ فِراقَها،
أو قُلْ بأنَّكَ لا تودُّ نَسَبي. (٦٥)

بابتيستا:

لا تُخطئْ فَهْمي؛ إذ لا أتكلمُ إلا عمَّا أعرفْ.[٥]
ممَّنْ أنتَ وماذا تُدعى؟

بتروشيو:

اسمي بتروشيو، وأبي أنطونيو
رجلٌ مشهورٌ في شتَّى الأرجاء بإيطاليا.

بابتيستا: أعرفُهُ معرفةً وُثقَى وأرحِّبُ بكَ من أجْلِهْ. (٧٠)
جريميو: مع احترامنا لروايتك يا بتروشيو، أرجو أن تدعنا نحن المتوسلين المساكين نحكي ما نحكي. تراجعْ قليلًا[٦] فلقد تقدمت إلى حدٍّ مدهش.

---

[٥] «لا أتكلم إلا عمَّا أعرف»: مَثَل سائر هو I speak but as I find.

[٦] «تراجعْ قليلًا»: وهي صيغة لاتينية محرَّفة، ويوردها معجم أوكسفورد الكبير باعتبارها كلمةً إنجليزية لها صورتان هما backare أو baccare، ويقول الشرَّاح إنها ترِد في مَثَل شعبي في صورة backare، وتتكرر هذه الصورة في شواهد الشرَّاح.

بتروشيو: اعذِرْني يا جريميو، فأنا لا أحتملُ الصبرَ وأرجو إتمامَ العَمَلِ.
جريميو: لا شكَّ عندي في ذلك. لكنك سوف تندم على خِطبتك (إلى (٧٥) بابتيستا) أيها الصاحب العظيم، إن هديَّته لكَ جديرة بكل امتنان قطعًا، وها أنا ذا أجاري عطفه من بعد أن حمَّلتني معروفًا أدينُ لك به أكثر من سواي، فأقدِّم إليك بلا مقابل هذا العلَّامة الشابَّ (يقدِّم لوسنتو المتنكر في شخصية كامبيو)؛ فقد درس طويلًا في جامعة رايمز،[٧] وأتقن معرفة اليونانية واللاتينية (٨٠) وغيرهما من اللغات إتقانَ الآخَر للموسيقى والرياضيات.
واسمه كامبيو. أرجو أن تَقبل خدماته.
بابتيستا: ألف شكر يا سنيور جريميو، ومرحبًا بك يا كامبيو الكريم.
(إلى ترانيو) لكنني أتصور أيها الكريم أنك تقف خارج الجماعة. هل أجرؤ أن أسألك عن سبب مجيئك؟ (٨٥)
ترانيو:

الصَّفْحَ سيِّدي على جَسارتي فإنَّني
من غير أهلِ هذه المدينة،
لكنَّني قَدِمْتُ خاطِبًا هُنا لابْنَتِكُمْ بيانكا،
تلكَ التي تمتازُ بالجمالِ والعفافْ، (٩٠)
ولستُ أجهَلُ القرارَ الصارمَ الذي اتخذتَهُ يا سيِّدي
بأولويَّةِ الزواجِ للأُختِ الكبيرة،
وليس عندي غيرُ مَطلبٍ وحيدْ؛
ألَّا تحُول بيني — إن عرفْتَ أُسرتي —

[٧] «جامعة رايمز» (Rheims): كان ذلك اسم المكان الذي أُنشِئت فيه الجامعة عام ١٥٤٧م، ويقول موريس «إنها كانت أهمَّ موقع للنشاط الكاثوليكي في إنجلترا»، وإن الكلية الإنجليزية في «دواي» (Douai) نُقلت إليها ما بين عامَي ١٥٧٨–١٥٩٣م. وتقتطف هودجدون ما يقوله موريس دون تعليق، وجميع الطبعات الأخرى تكتفي بالإشارة إلى أن المكان اسم جامعة «أوروبية» شهيرة، باستثناء طبعة نيوكيمبرج التي تتجاهل شرح الكلمة.

وبين الانضمامِ للذين يطلبون يدَها، (٩٥)
وأنْ تُتيحَ لي الترحيب والدخول والخروج مِثلَهمْ.
أمَّا بشأن تعليم ابنتَيك ... فإنَّني أُهديكَ آلةً بسيطةً
وحُزمةً صغيرةً من الكُتُبْ.
(يتهامس معه أثناء إهدائه الكتب.)
فبعضُها يوناني ... وبعضُها لاتيني،
فإنْ قَبِلْتَها تأكَّدَ ارتفاعُ قَدْرِها. (١٠٠)

بابتيستا: اسمُكَ لوسنتو[٨] ... ما موطنُكَ ونَسَبُكْ؟
ترانيو: إنِّي من بيزا ... وأبي فنشنتو.
بابتيستا:

رجلٌ شديدُ البأسِ في بيزا ... وقدْ عرفْتُهُ
بفضلِ ما سمعتُ عنه خيرَ معرفة. يا مرحبًا بكَ بيننا.
(إلى هورتنسو) خُذْ أنتَ هذا العُودْ.
(إلى لوسنتو) وأنتَ فلْتحمِلْ جميعَ الكُتُبِ. (١٠٥)
ولْتَذهبا حتى تُقابلا تلميذتَيْكُما فورًا.
(ينادي) يا مَنْ هُناكْ!
(يدخل خادم.)
قُمْ يا غلامُ باصطحابِ السيِّدَين كي يُقابلا ابنتيَّ،
أَنْبِئْهُما بأنَّ هذين هنا هُما المُعلِّمانْ ... واطلُبْ إليهما
أنْ يُبديا الإجلالَ لهما.

[٨] «اسمك لوسنتو»: لا شيء في الحوار يبرر معرفة بابتيستا باسم لوسنتو (الذي يزعمه ترانيو لنفسه)، ولذلك أضاف المحرر تيبولد عبارة «يتبادلان التحية فيما بينهما.» بعد السطر ٩٩، ويضيف هيبارد إلى هذه العبارة ما يفيد أن بابتيستا «يفتح أحد الكُتُب حيث يرى اسم لوسنتو على الغلاف الداخلي». وفي العروض المسرحية الحديثة، يقدِّم ترانيو بطاقةً تحمل اسم لوسنتو إلى بابتيستا، وتضيف طبعة فولجر عبارة «يتقدم بونديلو حاملًا الهدايا»، ولكن ذلك في ذاته لا يبرر معرفة بابتيستا باسم لوسنتو، ولذلك أضفت أنا في الترجمة الإرشاد المسرحي المهمَّ بعد السطر ٩٨ وهو «يتهامس معه أثناء إهدائه الكتب.» فهذا يبرر بوضوح معرفة بابتيستا بالاسم.

(يخرج الخادم ولوسنتو وهورتنسو ومن ورائهم بيوندیلو.)
فلْنخرُج الآن إلى البُستان بُرهةً قبل العَشاءْ، (١١٠)
إنَّ ترحيبي بكُمْ يفوق كلَّ وصف،
ولْتَطمئنُّوا كلُّكُمْ لذلك الترحيبْ.

بتروشيو:

يا سيِّدي بابتيستا ... مهمَّتي تُلزمُني بالعَجَلَة
لا أستطيعُ أنْ أجيءَ خاطِبًا في كلِّ يوم[٩]
وأنتَ تَعرفُ المرحوم والدي ومن خلاله عَرَفْتَني[١٠] (١١٥)
كخَيرِ ما تكون المعرفة. فإنَّني وريثُهُ الوحيدُ للأملاكِ والبضائعْ،
وقدْ نجحتُ في زيادةِ الميراثِ لا نُقصانِهِ.

---

[٩] «لا أستطيع أن أجيء خاطبًا في كل يوم» (And every day I cannot come to woo).

يقول أوليفر إن هذا السطر كان جزءًا من أغنية حوارية بين شخصين يرمزان للذكر والأنثى بالاسمَين جون وجوان (John & Joan) مقتطفًا شروح بعض الباحثين الذين يبينون أن الفتاة كانت ذات إرادة صلبة، ومن ثَم يقول إن الجمهور الإليزابيثي كان يعرف هذه القصة الحوارية المنظومة في شكل «البالاد»، مضيفًا إن قول بتروشير يشير من طرفٍ خفيٍّ إليها، ويشير الشرَّاح الآخرون إلى أن تكرار هذا السطر في آخر كل فقرة، أيْ كونه ما يسمى «قرارًا»، في هذه «البالاد» وربما في غيرها، يعني أن بتروشيو «يلاعب» الجمهور، أيْ يسهم في تحديد النطاق الدلالي الذي شرحته باستفاضة في المقدمة، بمعنى أنه يقول العبارة «ضاحكًا» وواثقًا من ردِّ فعل الجمهور.

[١٠] ١١٥–١٢٦: تقول هودجدون: كان على الوالد في الزيجات التقليدية تقديم أرصدة أو أصول اقتصادية تتضمن الأراضي في العادة إلى زوج ابنته. وعلى العكس من هذا لم يكُن من حقِّ الأرملة إلا جانب معيَّن من أملاك زوجها المتوفَّى، إذ كان معظم أملاكه من نصيب الورثة الآخرين، إمَّا من سلالته أو من أصهاره. ولكن بتروشيو يعرض كل أملاكه في حالة ترمل كاترينا، مما يمثل استجابةً بالغة السخاء لما يعرضه بابتيستا من بائنة قدرها عشرون ألف درهم، أيْ نحو خمسة آلاف جنيه وفق قيمة الجنيه في العصر الإليزابيثي، وهو مبلغ هائل. ويحقُّ لنا أن نتساءل عن استجابة جمهور المسرح في الفترة المذكورة من همسات أو ضحكات، فهل كان التخلص من كاترينا يقتضي هذه التكاليف الهائلة؟ وكان قد صدر في عام ١٥٨٧م إعلانٌ، أيْ مرسوم حكومي، ينظم أجور العاملين، ويمثل السياق اللازم لتصور قيمة هذه المبالغ، إذ كان أفضل العاملين بصناعة الأحذية والحياكة والجوارب والملابس الداخلية يتقاضون، إلى جانب علاوات الطعام والشراب، أربعة جنيهات في السنة، وأفضل النسَّاجين خمسة جنيهات في السنة، وصانعو الجِعَة والحدادون والجزارون ستة جنيهات في السنة.

قُلْ لي إذَنْ، إذا نجحتُ في نَوالِ حُبِّ بنتِكْ،
فما حدودُ ما أناله لدى الزواج من بائنةٍ؟

بابتيستا:

مِيراثُها بعد وفاتي نِصفُ أملاكي، (١٢٠)
وعندها عشرون ألفَ درهمٍ حاضرة.

بتروشيو:

ومُقابلَ هذِي البائنةِ سأكفُلُ أنْ تَحيا في رَغَدٍ
عند ترمُّلِها؛ أيْ إنْ كُتب لها أنْ تحيا من بَعدي،
إذ أَنزِلُ عن كلِّ عقاراتي المملوكة والمُستأجَرة لها،
وإذَنْ فعلينا إبرامُ عقودٍ قانونية[١١] (١٢٥)
مُلزِمَةٍ للطَّرَفَين وفي أيدي كلِّ طَرَفْ.

بابتيستا:

هذا إذا نجحتَ في تحقيق شَرطي الأساسي،[١٢]
أيْ أنْ تنالَ حُبَّها ... فالحبُّ عندي كلُّ شيء.

---

[١١] لاحظ غرابة التعبير عن العقود القانونية؛ إذ كانت تسمى specialties وفق ما يقول معجم أوكسفورد الكبير (OED 7) وتؤكد ذلك كلمة تفيد المعنى نفسه وهي covenants، وهي التي نترجمها اليوم بـ «العهود». ولاحظ كما أبين في كتابي مرشد المترجم (٢٠٠٠م) أن معظم المصطلحات الخاصة بالمعاملات المالية في تلك الفترة التي شهدت نشأة النُّظم التجارية السارية إلى اليوم كانت تقوم على الثقة أو ما نسميه الائتمان اليوم، فالاسم الذي نطلقه إلى الآن على القرض يعني ائتمانك شخصًا ما بقدْرٍ من مالك، أيْ ثقتك في أنه سوف يردُّه إليك، ربما مع نسبة من الربح الذي سوف يجنيه منه كما نفعل في البنوك التي نقرضها المال (على شكل وديعة) ونقترض منها المال. فكلمة الائتمان (credit) المعنى الاشتقاقي حرفيًّا إلى جانب المعنى الاصطلاحي أي القرض، وإذَن فإن كلمة «العهد» ليست غريبة، وحتى عهد قريب، كان يُكتب على الورقة المالية: «أتعهد بأن أدفع لحامله مبلغ كذا.» أيْ حتى إلغاء معيار الذهب في عهد الرئيس الأمريكي نيكسون (The Gold Standard).

[١٢] الملاحظ أن شرط الحبِّ الذي يفرضه بابتيستا في حالة كاترينا لا ينطبق على بيانكا، ويقول بعض النقاد إنه مجرد صيغة تقليدية أو حرص من الوالد على سعادة ابنته، لكنني أراه يمثل جانبًا من المظاهر الخاوية في هذا الجو الذي تسيطر عليه المادة.

بتروشيو: أقولُ بأنَّهُ أمرٌ يسير.

ألَا فـاعْـلَـمْ أبـي أنِّـي عـنـيـدٌ وعزمي في صَلابةِ كِبْرياها (١٣٠)
فـإمَّـا يـلـتـقـي لـهـبٌ شـديـدٌ بـنـارٍ مـن ضِـرامٍ تَـتَـبـاهـى
رأيـتَ تـلاحُـمَ الـنـارَيـن فِـعـلًا لـيُـحرِقَ مـا غَـذَا الـنـارَيـن تِـيـهـا
فـإنْ أدَّى الـنـسـيـمُ إلـى اشـتـدادٍ بـوقـدةِ جـمـرةٍ فَـغَـدتْ ضِـرامـا
فـإنَّ الـريـحَ إنْ عـصـفَـتْ عُـتـوًّا سـتُـخـمِـدُ كـلَّ نـيـرانٍ تَـراهـا[١٣]
فـذاك مِـثـالُـهـا وكـذا مِـثـالـي فإنِّي سوف أُخضِعُها غَرامَا (١٣٥)
فـإنِّـي عـارمٌ وشـديـدُ بـأسٍ ومـا أنـا بـالـرَّضـيـعِ إذا هـواهـا!

بابتيستا:

إذَنْ أَقدِمْ وطارِحْها غَرامَكْ وأرجو أنْ تنالَ بها مَرامَكْ
تَسلَّحْ بالدروع فسوف تَلْقَى هُجومًا من شتائمها أمامَكْ!

بتروشيو:

نـعـمْ ولـديَّ دُروعٌ حَـصـيـنَـة كـمِـثْـلِ الـجـبـالِ أمـامَ الـريـاحْ
فـلـيـس تـهُـزُّ الـجـبـالَ الـريـاحُ وإنْ دامَ هذا الهبوبُ وجَاحْ (١٤٠)

(يدخل هورتنسو، المتنكر في شخصية ليسيو، وقد جرح رأسه.)

بابتيستا: ماذا أصابَكَ صاحبي فَكَسا مُحيَّاكَ الشُّحوب؟
هورتنسو: إن كنتُ أبدو شاحبًا فمَخَاوفي سرُّ الشُّحوب.
بابتيستا: أترى فتاتي سوف تُحكِمُ صنعةَ الموسيقى؟

[١٣] يستند هذان البيتان إلى مَثَل شائع مضغوط يقول:
النارُ يُذْكيها النسيمُ وليس تصمُدُ للرياحِ العاتية.
(A little wind kindles, much puts out the fire)

هورتنسو:

بل سوف تُحكِمُ عن قريبٍ حِرْفةَ الأجنادِ
إنَّ الحديدَ مُلائمٌ للبنتِ لا عزْفٌ على الأعوادِ. (١٤٥)

بابتيستا: أمَا استطعتَ أنْ تُعلِّمَ الفتاةَ عزْفَ العُودْ؟
هورتنسو:

بل علَّمَتْني شَجَّ رأسي بانقضاضِ العُودْ! [١٤]
حاولتُ أنْ أدُلَّها على أماكنِ الأنغامِ في الأوتارْ،[١٥]

---

[١٤] ١٢٩–١٤٧: هذا الحوار كله يعتمد على «المهارة» في الصياغة، فكل سطرٍ مستقلٌّ ببنائه النحوي، والفقرة كلها تحكمها الموسيقى الغلابة، والصور تتوالى بأسلوب الشعر العربي العمودي، وهو ما اقتضى الالتزام بالبناء وفقًا لما يقابل هذا كله بالفصحى المعاصرة، من بحر واحد (هو الوافر) إلى جانب الاستعانة بالقافية القادرة على نقل خصائص الأصل. ولن أرهق القارئ بتفاصيل ما نسميه «فن الصنعة»، ولكني أقول فقط إن السطرين الأولين من كلام بتروشير قد انقسما في الترجمة إلى ثلاثة شطرات؛ الشطر العربي الأول يمثل نصف السطر الإنجليزي الأول، والشطران التاليان بالعربية يمثلان النصف الثاني من السطر الأول والسطر الثاني كله:

أقولُ بأنهُ أمرٌ يسير.
ألَا فاعْلَمْ أبي أنِّي عنيدٌ ... وعزمي في صَلابةِ كِبْرياها

(١٢٩–١٣٠)

وقِسْ على هذا باقي أبياته الثمانية، ويجاريه بابتيستا ببيتين من الشعر يقابلان السطرين الإنجليزيَّين، فيردُّ بتروشيو ببيتين آخرَين من بحر آخر، تمهيدًا لتغيير البحر مرة أخرى في الحوار ما بين بابتيستا وهورتنسو، وهكذا فنحن نتحول في هذا الحوار من الوافر إلى المتقارب إلى الكامل ثم يعود الرجز الملائم للحكاية الفكاهية التي يحكيها هورتنسو. ويؤكد بتروشيو مهارته اللفظية من جديد عندما يخلو له المسرح اعتبارًا من السطر ١٦٧ حتى دخول كاترينا بعد اثني عشر سطرًا، ثم يواجهها بتروشيو بالرَّمَل فترغمه على تغيير الإيقاع إلى بحر آخر!

[١٥] توجد على ما نسميه «رقبة العود»، أي الجزء الذي تمسكه اليد اليسرى ويضع العازف أصابعه على الأوتار فيه، خطوط تحدد مكان كل نغمة بخطٍّ معيَّن، والعود الشرقي يبين هذه الخطوط (للمبتدئين عادة) بقِطَع من الصَّدف دفينة في الخشب، وأمَّا الأعواد الشرقية للمحترفين فلا تبين هذه الخطوط لأن أصابعهم تهتدي وحدها إلى أماكن الأنغام، ولكن العود الغربي كان يشبه الجيتار في وجود فواصل بارزة،

لكنَّني ما كِدتُ أُرشِدُها بتوجيهِ الأصابعِ للخُطوطِ البارزة
حتى وجدتُ البنتَ تصرخُ مثلَ شيطانٍ مُريدٍ لا تُطيقُ الصبرَ، (١٥٠)
قالت «تُسمِّيها خطوطًا بارزة؟ إذَنْ فغَضْبَتي عليكَ بارزة!»
وعندها هَوَتْ على رأسي بضربةٍ عظيمة،
فغاصَ داخلَ العُودِ الذي انشقَّتْ بهِ فُتْحَة،
وحلَّ بي الذهولُ بُرهةً كأنَّني صُلبْتُ في الحبَّاسةِ الخشبيَّة
وناظرٌ إلى الحياة من خلال العُود. (١٥٥)
وفي غُضونِ هذا لم تكُفَّ عن سِبابي ... «أنتَ وغدٌ!» «يا حقير!»
«يا قليل الأصل!» ومثلُها عشرون لفظًا من شتائمٍ شَنيعَة
كأنَّما أعدَّت العُدَّةَ كي تُهينَني![١٦]

بتروشيو:

أقسَمْتُ بالدنيا بأنَّ هذه الفتاةَ بالحياةِ نابضة،[١٧]
وفي فؤادي ضُوعِفَ الحُبُّ لها عَشرَةَ أضعافْ، (١٦٠)
أوَّاهُ كم أتوقُ أنْ أُجاذبَ الفتاةَ أطرافَ الحديث![١٨]

تسمى frets، والعازف يضع إصبعه ما بين الفاصلين (لا على الفاصل في العود الشرقي)، ويقول أوليفر إن هذه الفواصل في العود كانت تُصنع من مِعَى الحيوان، ويُشار إليها اصطلاحًا بمِعَى أيْ أمعاء القِطِّ (catgut) مثل الأوتار، على عكس الجيتار حيث تُصنع الفواصل من المعدن. والتورية في الأصل تتعلق بهذه الفواصل، فكلمة fret تعني فيما تعني مظاهر التوتر أو القلق. وغالبًا ما ترتبط هذه الكلمة بفورة الغضب وهي fume ولَمَّا كان من المحال أن آتي بالتورية الإنجليزية في الترجمة، فقد تحايلت حتى أظهر تلاعب كاترينا باللفظ الذي يأتي بالتورية.

[١٦] ١٤٦–١٥٨: تقول هودجدون إن وصف هورتنسو لما حدث له حين كسرت كاترينا العود على رأسه وأدخلت رأسه فيه بعد أن شُقَّ وانفتح يتضمن إشارةً جنسية. ولكنني لم أعثر على مثل هذا التفسير عند غيرها من النقاد، ولم أشعر به قطعًا على طول تأملي للفقرة المذكورة.

[١٧] «بالحياة نابضة»: هو المعنى الإليزابيثي المعتاد للصفة lusty.

[١٨] لاحظ أن بتروشيو يُعرب عن شوقه للحديث مع كاترينا، وهذا في ذاته يؤكد طبيعة العلاقة التي يتوقعها مع هذه السليطة، ويثير شوقنا كذلك إلى سماع مناقشاتهما.

بابتيستا (إلى هورتنسو):

فلْتدْخُل الآن معي ... بل لا تَدَعْ هذا يَفُتَّ في عَضُدِكْ.
تابِعْ دُروسَكَ لابْنَتي الصغرى،
إذ تَقبَلُ التعليمَ بل تُبدي امتنانًا للذي يُفيدُها.
(إلى بتروشيو)
هل تُؤْثرُ اصطحابَنا إليهما أم أُرسلُ الفتاةَ كيت إليك؟ (١٦٥)

بتروشيو:

أرجوكَ أَرسلْها.
(يخرج الجميع ويظل بتروشيو وحده على المسرح أثناء ما يلي.)
سوف أبقى في مكاني أنتظرْ،
عندما تأتي سأُفضي بغرامي في حماسْ،
إنْ رَمَتْني بالشتائمْ ... قُلتُ ما أحلى الغناءْ!
فهْو أشجى من غناء العندليبْ. (١٧٠)
إنْ بدَتْ لي عابسة ... قُلتُ ما أصفى الجبينْ!
مثل وردِ الصبحِ والأنداءُ قد زادتْهُ نُضرة.
إنْ بدَتْ لي صامتة ... ثم لم تنبسْ ببنتِ شَفَة،
قُلتُ ما أجملَ ما تنسابُ ألفاظٌ كِرامٌ دافِقة،
مادحًا تلك الفصاحة ... مُطريًا فنَّ النفاذِ للقلوبْ. (١٧٥)
إنْ دَعَتْني للرحيلْ ... قُلتُ إنِّي شاكرٌ هذا الكرَمْ،
أيْ كأنَّ البنتَ تدعوني إلى أنْ ... أقضيَ الأسبوعَ في صُحبتِها!
إنْ تكُنْ ترفُضُ أنْ تَقْبَلَني زوجًا
قُلتُ كم أشتاقُ يومَ العُرسِ في حفل الزفاف.
(تدخل كاترينا.)
ها هي الآن أتَتْ ... حان بتروشيو كلامكْ، (١٨٠)
فلْأقُلْ يا كيت عِمْتِ صباحًا ... ذاكَ فيما قِيلَ اسمُك.

كاترينا:

حقًّا سمعتَ ما يُقالْ ... لكنَّ في أُذنيكَ وَقْرًا،
فإنَّما الذين يَعرفونني يدعونني كاترينا.

بتروشيو:

هذا كذبٌ في الواقعْ. إذ يدعونكِ إمَّا «كيت» وحَسْب،
أو «كيت الكبرى»، أو «كيت الشرسة» في بعض الأحيانْ، (١٨٥)
لكنكِ «كيت» غرامي، أحلى كيت في أرضِ الله،
مَن يتسمى أعظم قصرٍ باسمكِ يا ذاتَ الحُسنِ الرائعْ![١٩]
إذ إنَّا ندعو خيرَ لطائفنا «كيت»! وإذَنْ فاسمُكِ يعني الألطف،
لكنْ أرجوكِ التصديقَ لما أحكي يا «كيت» السلوى والسلوانْ،
إنِّي حين سمعتُ الناسَ تردِّدُ لُطفَ طباعكِ في كلِّ مدينة، (١٩٠)
أو تتغنَّى بفضائلِكِ وحُسنِك
— حتى إنْ لم يبلُغْ ما قِيلَ حقيقةَ أمْرِكْ —

---

[١٩] «من يتسمى أعظم قصر باسمك يا ذات الحسن الرائع»
(Kate of Kate Hall, my super-dainty Kate-)

ويلسون إلى الأصل التاريخي لهذا القصر الذي كان يسمى «قصر كاثرين»، وكان مقامًا في جنوب إنجلترا وترتاده الملكة إليزابيث أثناء رحلاتها الصيفية، ويبدو أنه كان من أملاك اللورد ساوثامتون، راعي شيكسبير، وهي حقيقة يذكرها موريس دون أن يزعم قدرتها على إثراء فهمنا للسطر المذكور. ولكن آن طومسون تشكِّك في صحة هذه المقولة، مؤكدةً أن الإحالة غامضة، كما ترجح أن تكون الإشارة ساخرة، وهو ما لا يشاركها أحدٌ من النقاد فيه. وأمَّا ترجمتي الصورة المستمدة من الطعام هنا وفي السطر التالي فقد حولتها للمعنى الأعم، فإن كلمة dainty إذا كانت صفةً كانت تعني الأنيق والرقيق، وأمَّا إن كانت اسمًا وأصبحت جمعًا dainties فإنها تعني «ما لذ وطاب» (مجدي وهبة). ولذلك اقتصرت في ترجمة الصفة على المعنى العام، وأمَّا معنى الاسم في السطر التالي فاخترت له «اللطائف» (التي توحي بالقطائف) وهي لا تقتصر على الحلوى بل تتضمن كل ما هو رقيق ولطيف. والمعروف أن هذه الأطعمة الرقيقة اللطيفة، سواءٌ كانت حلوة المذاق (sweet) أو «حوادق» (savouries) تسمَّى cates. أيْ إن بتروشيو يتلاعب باسمها دون حاجة لذكر الطعام، خصوصًا حين يخاطبها بقوله: «ياكيت السلوى والسلوان» (consolation). وقد شجعني على استخدام «اللطائف» إشارة بتروشيو بعد ذلك إلى «لطف» طباع كيت.

حرَّكَ ذلك في نفسي الرغبةَ في أنْ أخطُبَ وُدَّكِ
كي أتزوجَ بكْ.

كاترينا:

قُلتَ تحركتَ فجئتَ إلينا؟ دعْ مَن حرَّكَكَ يُزيحُكَ فورًا عنَّا! (١٩٥)
فأنا أدركُ من أول لحظة ... أنكَ من بين المنقولات!

بتروشيو: ماذا تعني المنقولاتْ؟
كاترينا: قِطَعُ أثاثٍ تُنقَلُ مثل الكُرسي.
بتروشيو: هذا صوابٌ فاجلسي فوقي.
كاترينا: الحُمُرُ دوابٌّ خُلِقتْ للحَمْل ... وكذلك أنتَ! (٢٠٠)
بتروشيو: المرأةُ خُلِقتْ للحمل ... وكذلك أنت!
كاترينا: لستُ حصانًا مهزولًا مثلكَ إنْ كنتَ بذلك تقصدُني.
بتروشيو:

لا أيا كيت الكريمة ... لن تُحسِّي أيَّ ثقْلٍ لو عَلَوتُكْ
إنَّما أنتِ كما أعلَمْ ... لا تزالينَ صغيرة ... وخفيفة!

كاترينا:

أخِفُّ عدْوًا إنْ أراد عاشقٌ جِلْفٌ بأنْ يَقنِصَني، (٢٠٥)
لكنَّني ثقيلةٌ كعملةٍ شريفةٍ ووزنُها صحيحْ.

بتروشيو: مثل اقتناصِ نحلةٍ زنَّانة؟
كاترينا: أدركتُ ما تعني ... فالزنُّ للصقر الصغيرْ.
بتروشيو: يمامتي بطيئةُ الجَناحْ ... هل يستطيعُ الصقرُ أنْ يقتَنِصَكْ؟
كاترينا: نعم! كأنها يمامةٌ تصيدت جُعْلًا كبيرًا.[٢٠] (٢١٠)

[٢٠] «نعم كأنها يمامةٌ تصيدت جُعلًا كبيرًا»: يُجمع الشرَّاح على صعوبة هذا السطر أو غموضه:
(Ay, for a turtle, as he takes a buzzard)

بتروشيو: بل أنتِ نحلةٌ طنَّانة ... لديكِ سُخْطٌ زادَ عن حدِّه.
كاترينا: إن كنتُ نحلةً حذارِ من لَسعةِ حُمَتي.
بتروشيو: إنَّ العلاجَ يقتضي انتزاعَها.
كاترينا: إذا استطاع أحمقٌ أن يهتدي لمكانِها.
بتروشيو: ويَعرفُ الجميع أنها تكون عند ذَيلها. (٢١٥)
كاترينا: بل في لسانها.
بتروشيو: لسانِ مَنْ؟
كاترينا: الحقُّ أنه لسانُكْ. ما دمت تحكي عن ذيولٍ فالوداعْ!

(تتجه للخروج.)

وبعد تمحيص كل ما جاء به الشرَّاح، وجدت أن سرَّ الغموض يكمن في معنى buzzard إذ استعمل بتروشيو هذا اللفظ بمعناه المشهور وهو الصقر، ولكن كاترينا تستخدمه بمعناه الآخر وهو الجُعْل الكبير، وهو حشرة تشبه الدود، بيضاء اللون، تسمَّى cockchafer، وتسمَّى في بريطانيا May bug، وفي أمريكا June bug؛ أيْ بقَّة الربيع وبقَّة الخريف على الترتيب، وهي نوعٌ من الخنافس أو الجعارين التي تعيش في المناطق الباردة ولا تُرى إلا في الربيع أو الصيف عندما يعتدل الجو حتى تتكاثر، ويبدو أن الطيور تعافها (لطعمها القبيح)، ولذلك فإذا اصطادت اليمامةُ هذه الحشرة أو إذا دخلت فَمَها عفوًا لفَظَتها، والكلمة التي ترجمتها باليمامة هنا هي في الحقيقة القمرية turtle-dove، واليمامة علميًّا تسمَّى palm-dove، لكنني حاولت التبسيط لأن القِمري طير أوروبي يزور مصر في الخريف أثناء رحلته السنوية إلى السودان حيث يقضي فصل الشتاء. والقمرية يضرب بها المَثَل في الوفاء لزوجها، وإزاء هذا كله اقتنعت بقول هيبارد «إن أفضل شرح لهذه الفقرة الصعبة ما جاء به دوفر ويلسون الذي يشرحها قائلًا «لن يظن أنني زوجة وفية إلا أحمق، مثلما تبتلع القمرية جُعلًا كبيرًا.» ولا أظن أن النصَّ بصورته المقتبسة أعلاه، يوضح هذا المعنى للقارئ، ناهيك بالسامع! وحتى بعد الترجمة يظل المعنى غامضًا فنحن لا نعرف القِمري في مصر، ولا نعرف عنه طبع الوفاء الزوجي، والحقُّ أن هذا يصدُق على اليمام (لَمن عرف اليمام طول حياته مثلما عرفته)، ولكن المشكلة تكمن في هذا الجُعل الكبير! ولمَّا كانت العبارة غامضةً عند أهل اللغة المصدر، فلن يُقلقني كثيرًا أن يشوبها الغموض باللغة الهدف (أو المستهدفة). وعزائي أن المترجم الذي يتمثل جانبٌ من عمله في التفسير ليس مطالبًا بتفسير شيء يتعذر تفسيره، ومن يتجاهلْ صعوبات النصِّ ويأتِ بما يُرضي القارئ وحسب يكُن خائنًا للأمانة. وهكذا أتصور أن الطنين الذي يُصدره الجُعل، يربط هذه الصورة بردِّ بتروشيو عليها إذ يقول لها بل أنت نحلة طنَّانة.

بتروشيو:

كيف تَمضين وما زال لساني عند ذيلكْ؟
ارجعي يا «كيت» يا ذاتَ الكَرَمْ، إنَّني بالحقِّ سيِّدٌ مُهذَّبْ. (٢٢٠)

(يستبقها بذراعه.)[٢١]

كاترينا: ذاك ما أرجو اختبارَهْ (تضربه.)
بتروشيو: أقسَمْتُ إنْ ضربتِ ضربةً أخرى لطمتُكْ.
كاترينا:

فإنْ فعلتَ ضاعَ نُبْلُ مَحتِدِكْ،[٢٢]
إذ إنَّ ضَرْبي سوف ينفي أيَّ تهذيبٍ لديك،
وفاقدُ التهذيبِ فاقدٌ دِرْعَ النَّبالة. (٢٢٥)

بتروشيو: هل أنتِ مَنْ يُحدِّدُ النَّبالة؟ إذَنْ فسجِّلي اسمي لديك.
كاترينا: وما شِعارُ أُسرتِكْ؟ طُرطُورُ حُمْقٍ مثل عُرْفِ الدِّيكْ؟
بتروشيو: بل إنَّني ديكٌ بلا عُرْفٍ ... و«كيت» هذه دجاجتي!
كاترينا: بل لستَ ديكًا صالحًا لي ... فإنَّما تصيحُ صيحةَ الخُوارْ.
بتروشيو: هيَّا إذَنْ يا كيت هيَّا! انزعي هذا العُبُوسَ المُر! (٢٣٠)

---

[٢١] أضفتُ الإرشاد المسرحي الذي أضافه هيبارد وأضافته آن طومسون، وتكتفي هودجدون بالإشارة إليه في الحاشية.

[٢٢] «ضاع نُبل محتدك»: المقصود فقدت درع النبالة الذي يشهد بأنك نبيل المحتد، وهي تعبِّر عن «درع النبالة» (coat of arms) بكلمة واحدة هي arms، ولكنها تشرح المقصود في السطر ٢٢٥، ولكن هيبارد يورد معنًى محتملًا ثانيًا وهو «ارفع يدك عني.» وهو معنًى ضعيف، يستند إلى موازاة كلمة lose الواردة في النصِّ (أيْ يفقد) بكلمة loose التي تعني خفِّف قبضتك على ذراعي، أيْ فُكَّ وثاقي ودعني أمضي، والطريف أن النصَّ الأصلي (نص الفوليو ١٦٢٣م) يؤيد الهجاء الأخير، الذي لا يختلف في المعنى، وفق ما تقوله هودجدون، عن الهجاء الأول. وأنا أصفه بالمعنى الضعيف لأنه يورد arms التي تشير إلى نبل المحتد، لا arm التي كان يمكن أن تشير إلى ذراعه، إلا إنْ تصوَّرنا أنه يحتضنها، وفي هذه الحالة قد يتعذر عليها أن تضربه كما يقول النصُّ الأصلي.

كاترينا: ذلك دَأْبي حين أرى سرطانَ البحر.
بتروشيو: ليس لدينا سرطانٌ فابتسمي!
كاترينا: بل يوجَدُ هذا قَطْعًا.
بتروشيو: وإذَنْ أَرينيه الآنْ.
كاترينا: لو كانتْ عندي مرآةٌ لأَرَيتُكْ. (٢٣٥)
بتروشيو: هل قصدُكِ وجهي؟
كاترينا: الرَّمْيةُ صائبةٌ رغمَ يُفوعِكْ.
بتروشيو: أقسَمْتُ إنَّ عُنفواني[٢٣] عارمٌ لن تَقدِري عليه.
كاترينا: لكنَّما على جبينكَ الغُضونْ.
بتروشيو: جاءتْ بها الهُمُومْ. (٢٤٠)
كاترينا: وذاك لا يُهِمُّني.
بتروشيو: الآن فاسمعيني «كيت». لن تُفلتي منِّي بهذه السُّهولة.
كاترينا: دعني أذهبْ. فأنا أُغضِبُكَ إذا لم أذهبْ.
بتروشيو:

إطلاقًا! إني أراكِ ذاتَ رقَّةٍ فائقةٍ،
وكنتُ قد سمعتُ عن فظاظةٍ أو كبرياءَ أو تجهمٍ في طبْعِكْ، (٢٤٥)
لكنَّني اكتشفتُ أنَّ هؤلاء كاذبونْ،
فأنتِ تُبهجين القلبَ تَهوين المُلاعَبَة ... ولا حدودَ فيكِ للكياسَة،
وما لسانك الذي سَمِعتُهُ بلاذعٍ ... فأنتِ حُلوةٌ مثل الزهورِ
في الربيع! بل ليس في مقدورِكِ العُبوسُ أو أنْ تنظري شزْرًا
إلى مخلوقْ! وأنتِ لا تعضِّين الشفاهَ شأن الحانقاتْ! (٢٥٠)
وما لديكِ أدنى مُتعةٍ في أنْ تُناقضي أيَّ حديثْ،

[٢٣] ٢٣٧–٢٣٨: في السطرين تلاعب بكلمة young إذ تعني كاترينا بها صِغَر السن، أي اليُفوع، كما نقول بالعامية المصرية «أنت صُغَيِّرْ عليَّ.» وعبارتها تعتبر اليفوع مرادفًا لعدم الخبرة، ولذلك تقول «رغم يفوعك.» وأمَّا بتروشيو فيرى في الكلمة نفسها قوة الشباب وعنفوانه، أيْ إنه يجعل الشباب صفةً للقوة التي لا تستطيع كاترينا مغالبتها (I am too young for you).

بل تأخذين لُبَّ خاطِبِكِ بالوداعة ... وبالأحاديثِ الرقيقة،
وكلُّ ما بها ينمُّ عن حياءٍ وبشاشة.
قولي لماذا يزعم الناسُ هنا بأن «كيت» عرجاءْ؟
فذاك من تخريصِ مُرجِفينْ! بل إن «كيت» مثل غُصنِ البانْ (٢٥٥)
قَوامُها سويٌّ مثل غُصنِ بندقٍ نحيلْ
فإنْ تكُنْ سمراءَ كالبندقةِ[٢٤] ... فإنَّها لذيذةٌ كالثَّمرَة.
أريدُ أنْ أراكِ تَمشين أمامي ... فليس فيكِ من عَرَجْ.

كاترينا: اذهَبْ يا أحمقُ ولْتُلقِ أوامرَكَ على خَدَمِكْ!

بتروشيو:

تميسُ كيت دلالًا ... بمِشيَةِ الأمراءِ (٢٦٠)
في غرفةٍ تَتَباهى ... بها بكلِّ رواءِ
تفوقُ دلَّ ديانا ... في وسْطِ تلكَ الخَميلة
إن «كيت» صارتْ ديانا ... بطُهرِ بنتٍ أصيلة
أضحَتْ ديانا لَعوبًا ... من وحي كيت الجميلة.

كاترينا: وأين تعلَّمْتَ هذا الكلامَ المُنمَّقْ؟[٢٥]

---

[٢٤] بتروشيو يشبِّه كاترينا بالغصن المستقيم النحيل، ومن ثَم بالغصن الأملود، أي اللَّيِّن الناعم، وهذه الصفات ترتبط في ثقافتنا العربية بغصن البان، فأشجار البان هي مصدر التشبيه لدينا لا أشجار البندق (الذي لا يُزرع عندنا)، ومن ثَم بدأت بغصن البان ثم أردفته بغصن البندق وبقية الصورة كما رسمها بتروشيو، فذلك من باب تقريب الصورة، خصوصًا لأن سمرة البشرة أقرب إلى صفاتنا من البياض لدى شيكسبير.

[٢٥] ٢٦٠–٢٦٤: هذه الأبيات الخمسة بقوافيها (من المجتث) ترجمة شعرية بمعنى تحويل الشعر الذي بذل فيه بتروشيو جهدًا كبيرًا إلى شعر عربي تقبله الأُذن العربية، ويتضمن التحويل إعادة صوغ شبه كاملة، ومن الطبيعي في هذه الحالة الاستعانة بقوافٍ جديدة مستمَدَّة من داخل الصورة وليست مُقحَمة عليها. ونحن نعرف مدى الصنعة فيها بسبب تعليق كاترينا، فقولها متى «تعلمت» يعني متى حفظت هذه الأبيات عن ظهر قلب.

بتروشيو: بل ارتجلتُهُ[٢٦] ... ممَّا ورِثْتُهُ ... من عقْلِ أُمِّيَ اللمَّاحِ بالفِطرة. (٢٦٥)
كاترينا: أمٌّ ذكيةٌ بلا جدالْ ... هذا وإلَّا جاءَ طفلُها غبيًّا.
بتروشيو: ألستُ عاقلًا؟
كاترينا: نعم ما دمتَ قد نجحتَ في اكتسابِ الدفء.[٢٧]
بتروشيو:

وذاك ما قصدتُهُ يا كاترينا الحُلوة! الدفءُ في فِراشِكْ
وهكذا فإنْ طرَحْنا كلَّ ذلك التراشُقِ اللفظي (٢٧٠)
أقولُ في وضوحٍ إنني حُزتُ الرضا من والِدِكْ
على الزواجِ بكْ. بل واتفقنا حول حجم البائنة،
وسوف تُصبحين زوجتي ... رضيتِ أم أبيتِ![٢٨]
ولْتَعلَمي يا كيت أنني الزوج الذي يلائمُكْ!
أقسَمْتُ بالضوءِ الذي يجلو لعينيَّ جمالَكْ (٢٧٥)
— وذا جمالٌ عمَّقَ الحبَّ بقلبي لكْ —
ألَا تكوني زوجةً لسوايْ!
(يدخل بابتيستا وجريميو وترانيو متنكر في شخص لوسنتو.)
إذ إنَّني مَن جاء للدنيا لكي يروِّضَكْ ... يا كيت ...
وأنْ يحوِّلَكْ ... من «كيت» ذاتِ الشراسة ... من قطَّةٍ بريَّة

---

[٢٦] ينكر بتروشيو أنه حفظ الأبيات المذكورة زاعمًا أنه ارتجلها.

[٢٧] تقول هودجدون: هذه الفقرة تتضمن شعرًا ركيكًا، وبعض القوافي، أو ما يشبه القوافي، والتلاعب اللفظي السريع، والإشارات «الخارجة»، وبناء أقوال مُتحدِّثٍ على أقوال صاحبه، وهذا كله يخلق جوًّا من العلاقة الحميمة بينهما أثناء تجاربهما في استعمال أساليب لغوية مختلفة، ووفق تقطيع السطور هنا، حيث تتناوب أنصاف الشطور والسطور التي توحي باختلاط النَّظم بالنثر، وهو ما يعني ضمنًا أن اللعبة تظلُّ غير محسومة إلى النهاية، ومَن يستطيع منها استكمال سطر منظوم يكسب «نقطة».

[٢٨] «وسوف تصبحين زوجتي ... رضيتِ أم أبيتِ»
(And will you, nill you, I will marry you):
الجزء الأول من العبارة الإنجليزية اصطلاحيٌّ ويجري مجرى الأمثال، فالمصطلح الشائع هو will he, nill he الذي يوازي التعبير الحديث willy-nilly.

إلى الأليفةِ التي نرى أمثالها في المنزلْ (٢٨٠)
ها قد أتى والدُكْ. حذارِ أنْ تنفي الذي تقرَّرْ
لا بدَّ أنْ أحظى بزوجتي كاترينا ... وسوف أفعلْ.

بابتيستا: سنيور بتروشيو! كيف تسير أمورُك مع بنتي؟
بتروشيو:

طبعًا بالتوفيقْ. هل يُمكنُ إلا التوفيقْ؟ (٢٨٥)
ومحالٌ ألَّا يتحقَّقَ عندي هذا التوفيقْ!

بابتيستا: إذَنْ فكيف عادَكِ اكتئابُ النفسِ يا ابنَتي كاترينا؟
كاترينا:

هل قلتَ إنني ابنتُكْ؟ دعْني أقولُ لكْ: هل ذاك
إبداءُ الحنانِ الأَبَوي؟ أيْ أنْ تريدَ لي الزواجَ من فتًى
قد طارَ نصفُ عقلِهْ؟ وغدٌ ومخبولٌ وحلَّافٌ عجيبْ! (٢٩٠)
أيمانُهُ في ظنِّهِ تكفي لأنْ يقضي الوَطَرْ.

بتروشيو:

حقيقةُ الموضوعِ ما يلي يا والدي:
أنتُم وكلُّ مَن تصدَّى للحديث عن فتاتي خانه التوفيقْ.
أمَّا الذي تُبديهِ من شراسةٍ فإنه مُسَخَّرٌ لِنَيْلِ غايةٍ
مُعيَّنة! لكنها ليست شموسًا بل وديعةٌ مثل الحمامْ[٢٩] (٢٩٥)
وليس طبعُها عنيفًا بل رقيقًا مثل أنسامِ الصباحْ،
وصبرُها يعادل اصطبارَ مَن تُدعى جريسيل.[٣٠]
مثالُ كلِّ زوجةٍ مطيعةٍ صَبور

[٢٩] «وديعة مثل الحمام»: الأصل modest as the dove تعبير اصطلاحي ومَثَل سائر.

[٣٠] «وصبرها يعادل اصطبار مَن تُدعى جريسيل» (Grissel) أو جريسيلدا (Griselda): كانت تسمَّى جريسيلدا الصبور المطيعة، وترِد قصتها عند تشوسر في حكايات كنتربري، الذي استعارها من قصص

كما يُضارعُ العفافُ عندها عفافَ لوكريس[٣١] التي
تألَّقتْ في روما! كما أقولُ في الختام إنَّنا اتفقنا (٣٠٠)
أنْ نَعقِدَ القِرانَ في يوم الأحدْ.

كاترينا: يا ليتني أراكَ قد شُنِقتَ أولًا يوم الأحدْ!

جريميو:

فهل سمعتَ بتروشيو؟ تقول إنها تريدُ أنْ
تراكَ قد شُنِقتَ أولًا!

ترانيو: هل ذاك يُثبِتُ التوفيقَ في مهمَّتِكْ؟ إذَنْ على حظوظنا السلامْ![٣٢] (٣٠٥)

بتروشيو:

إنْ سمحتم يا سادتي بعضَ صبرِ
فلِنَفْسي اصطفيتُها لا لغيري
إنْ سعِدْنا معًا وسادَ التراضي
فأجيبوا: ما شأنُكم بالودادِ
إذ عَقَدْنا من قبلُ في خَلوتِنا
اتفاقًا بأنْ تظلَّ شموسًا
ظاهريًّا وأن تظل عبوسًا
ودعوني أقُلْ لكُمْ كيف يَستَعْصي (٣١٠)
عليكُمْ تصديقُ عُمْقِ الوِفاقِ

الديكاميرون التي كتبها بوكاشيو، وقد أصبحت بعد ذلك موضوعًا لقصائد كثيرة وقصص شعرية شعبية (بالادات) بالإنجليزية، وكُتبت مسرحيتان عنها في أواسط القرن السادس عشر، كما اشترك ثلاثة مؤلِّفين هُم ديكر (Dekker) وتشيتيل (Chettle) وهوتون (Haughton) في كتابة مسرحية عنوانها جريسيل الصبور (*Patient Grissel*) مُثِّلت للمرة الأولى عام ١٦٠٠م.

[٣١] لوكريس (Lucrece): قصة لوكريس الرومانية قصة بطلة رومانية أسطورية اغتصبها تاركوين فانتحرت، ويقصُّ شيكسبير قصتها في قصة شعرية بالغة الطول نُشرت للمرة الأولى عام ١٥٩٤م.

[٣٢] «إذَن على حظوظنا السلام»: ترجمة تراعي البُعد الثقافي للجملة الإنجليزية:
(Nay, then, goodnight our part!)

إنَّ في «كيت» دفقةً من حنانٍ
جَعَلَتْها تَشَبَّثَتْ بعِناقي
أمطرَتْني قُبْلاتِها دونَ عَدٍّ
وعديدَ الأيمانِ من غيرِ حَدِّ
فإذا بي في لحظةٍ أهواها
حُبَّ صَبٍّ حياتُهُ في صِبَاها
لستُمُو يا رفاقُ إلَّا صِغارَا
لم تَرَوْا بعدُ مَشهدًا لا يُجارَى
هل رأيتُمْ أرقَّ عذراءَ رُوحًا (٣١٥)
طِيبةً أو دماثةً أو وداعة؟
عندما تختلي بمَنْ تَعشقُهُ
ورأيتُم من بعدها كيف تغدو
أشرسَ الخَلْقِ مَنطقًا أو طِباعَا؟
صافحيني يا كيت هاتي يديْكِ
(يشدُّ على يدها دليلًا على عهد الزواج.)
إنَّني راحلٌ إلى البندقية
لابتياعِ الملابسِ الموعودة
لارتداءِ العروسِ يومَ الزفافِ
ولتقُمْ والدي بإعدادِ ما
تقتضيه الوليمةُ المدودة
وادْعُ كلَّ الضيوفِ أيضًا إليها (٣٢٠)
وأنا واثقٌ بأنَّ عروسي[٣٣]
كاترينا ستزدهي في الزفافِ

[٣٣] ٣٠٦–٣٢١: سطور بتروشيو الستة عشر تتضمن عدَّة خطوات وعدَّة ملامح أهمُّها الصعود إلى الذروة، وهي المصافحة مع كيت على عهد الزواج، الخطوة الأولى، وما يُسمَّى التفاصيل التنفيذية التي تعقب ذلك، من رحيله إلى البندقية وطلبه الاستعداد للزفاف من صهره، وهي سطور تلتزم بقواعد العَروض على الرغم من تراوح أنغامها، وخرجت عندي من (الخفيف).

بابتيستا:

لستُ أدري ما ينبغي أنْ أقولَهْ: إنما قدِّموا إليَّ الأيادي[٣٤]
(يضع يده فوق أيديها إتمامًا للخطبة الرسمية.)
أرسل الله كلَّ فرْحٍ إلى بتروشيو إذ تمَّت الخِطبة.

جريميو - ترانيو: آمين آمين سوف نغدو شهودًا.
بتروشيو:

فوداعًا يا أبي وزوجتي ... يا سادة! (٣٢٥)
أذهبُ الآن إلى البندقية ... يُسرعُ اقترابُ يومِ الأحدِ
سوف نأتي بالخواتمْ ... بالحُليِّ الزاهياتِ ... والزراكِشِ الجميلة
قبِّليني الآن كيت! عندما يأتي الأحدْ ... سوف تُمْسينَ حَليلَة.[٣٥]

(يخرج بتروشيو وتخرج كاترينا من باب آخر.)

جريميو: هل تمَّت خِطبةُ أحدٍ من قبلُ بهذي السرعة؟
بابتيستا:

كأنَّني يا سادتي أصبحتُ مثلَ تاجرْ (٣٣٠)
يُلقي بضاعةً له دون اعتبارٍ للمخاطرْ
في صفقةٍ خرقاءَ في سُوقٍ تعاني من خسائرْ.

---

[٣٤] لا يزال بتروشيو مصافحًا لكيت، ووضْعُ والدها يدَهُ فوق أيديهما، وفي وجود شهود، يعني أن المرحلة الأولى من مراحل الزواج قد اكتملت، وقد نسميها الخِطبة (betrothal)، ولكنها أشدُّ إلزامًا مما نسميه الخِطبة اليوم (engagement)، فإن هذا يسمَّى العهد السابق للعقد (pre-contract) أو يُعتبر في ذاته عقدًا سابقًا للعقد الرسمي (الكنسي)، ولا يستطيع أحد المتعاقدين بعده أن يتخذ قرينًا آخر. انظر شرح تقاليد الزواج آنذاك في مقدمتي لترجمة دقة بدقة، القاهرة، ٢٠١٣م.

[٣٥] ٣٢٥–٣٢٨: ناقشت البناء الخاص لهذه الأسطر في المقدمة، حيث أبيِّن كيف حاكيتُ الإيقاع العَروضي وما له من دلالة في البناء الذي تتجلى فيه أفكار بتروشيو المنفصلة، إذ يتكون من عبارات قصيرة متوالية من الرَّمَل (انظر ص٩٠).

ترانيو:

تلك البِضاعةُ[٣٦] طالما جاء الكسادُ بها بأعباءِ القلقْ
إرسالُها بالبحرِ قد يأتي بربحٍ أو يضيِّعُها الغرقْ!

بابتيستا: ربحي الذي أرجوه لا يعدو اقترانَهُما المتينْ.

جريميو:

قطعًا! لكنما فاز العريس اليومَ بالصيدِ الثَّمينْ.[٣٧] (٣٣٥)
والآن فلننظرْ قضيةَ بنتِكَ الصغرى أيا بابتيستا،
هذا هو اليومُ الذي طال انتظارُنا لهُ،[٣٨]
أنا جارُكَ المأمونُ أَوَّلُ مَن تقدَّمَ طالبًا يدَها.

ترانيو:

وأنا الذي في قلبه حبٌّ عميقٌ للفتاة
لا تَقدِرُ الألفاظُ أنْ تُظهِرَهُ ... أو خاطراتُ الذهنِ أنْ تَحْدِسَهُ. (٣٤٠)

جريميو: يا أيها الصغيرُ لستَ قادرًا على الحبِّ العميقِ مثلي.

ترانيو: بل إنَّ حُبَّ اللِّحيةِ الشمطاءِ باردٌ كالثلجْ.

جريميو:

وشعلةُ الغرامِ في الشبابِ حارقة.
ارجعْ إذَنْ يا أَرعنُ! فلا يغذو الحياةَ غيرُ كَهلْ.

---

[٣٦] «تلك البضاعة» (a commodity): يشير ترانيو، الخادم المتنكر في زيِّ سيده لوسنتو إلى اعتبار المرأة بضاعةً جنسية، وصراحته تصدم بابتيستا فيسارع إلى تأكيد أنه لا يرجو إلا نجاح الزواج (٣٣٤)، ولكن جريميو يُعرب عن حقيقة ما يراه في هذا الزواج وهو المال الذي سيفوز به بتروشيو (٣٣٥).

[٣٧] ٣٣٠–٣٣٥: بعد خروج بتروشيو وكاترينا يعبِّر بابتيستا عن عدم ثقته في نجاح الزيجة التي وافق عليها باعتبارها مغامرةً تجارية، أو كما يقول، «صفقة خرقاء»، في سطرين مقفَّيَين، وبعدها تتوالى الصور التجارية والمالية بأبياتٍ مقفَّاة ولو بين عدَّة متحدثين.

[٣٨] «هذا هو اليوم الذي طال انتظارنا له»: الأصل

Now is the day we long have looked for

وهو تحوير للمَثَل السائر: «لطالما نشدته وإذ به يأتي أخيرًا.»

Long looked for comes at last

ترانيو: لكنَّما الشبابُ في عين النساءِ ذو حولٍ وطَولْ!
بابتيستا:
أرجوكما أنْ تَهدَآ ... فلسوف أفصلُ في النزاعْ، (٣٤٥)
إنَّ الفِعالَ وحدها هي التي تفوزُ بالجائزةِ،
ومَن يفوقُ منكما صاحبَهُ ... في حجم ما يأتي به مهرًا لبنتي[٣٩]
ينال حبَّ بيانكا ... سنيور جريميو ما الذي تضمنُهُ لها؟[٤٠]

جريميو:
خُذْ أولًا بيتي الذي في داخل المدينة ... وأنت تعرفُهْ
فإنَّه لَحافلٌ بأطقمِ الموائدِ الفِضِّيَّة ... وغيرُها ذهبية (٣٥٠)
به أباريقُ وأحواضٌ لغَسْلِ كفَّيْها الصغيرتَين
وفوق جدران المكان عُلِّقتْ ستائرٌ ولوحاتٌ من النسيجِ
الرائعِ المصنوعِ في صُورَ بلُبنان. أمَّا خزائني العاجيَّة
فإنَّني أتخمْتُها دراهمًا ذهبيَّة!
وفي صناديقٍ من السَّرْو الجميل أحفظ المُلاءاتِ التي (٣٥٥)
يحتاجُها الفِراشُ والأرديةُ الثمينة ... وكلُّ كِلَّةٍ
وما تُقامُ فوقه ... ثم الملابسُ القُطنيَّة

---

[٣٩] يعلن بابتيستا بداية المزاد بين العاشقَين اللذَين يطلبان يد ابنته بيانكا، وكنا قد شهدنا مثل هذا التنافس في الفصل الأول (المشهد الأول) بين جريميو وهورتنسو، ولكن ترانيو (لوسنتو) هنا قد حلَّ محلَّ هورتنسو! ومن الغريب أن بابتيستا وجريميو ينسيان، فيما يبدو، أمر هورتنسو، تمامًا! ولا يقتصر ذلك على هذه اللحظة بل يستمر إلى آخر المسرحية، والواقع أنه من المُحال أن يشارك في هذا المزاد لأنه في هذه الآونة متنكر في زيِّ ليسيو، ومن المفترض أنه يُعلِّم بيانكا عزف العود في هذه اللحظة نفسها! والأغرب من ذلك أننا — قراءً ومشاهدين — ننساه مع مَن نسيه!

[٤٠] «ما الذي تضمنه لها» (What can you assure her?): يقول معجم أوكسفورد الكبير إن معنى الفعل هنا يوازي «يضمن»، وهو معنًى يتداخل مع «التأمين» (OED v. lc, 5)، ولكنه يضيف بعد ذلك إن للكلمة معنًى قانونيًّا هو نقل الملكية أو التكليف (OED v. 3)، وما دام الحديث هنا عن المَهر (dower) أي المال الذي يقدِّمه العريس لأهل العروس (OED n.2 2b) فقد فضَّلت المعنى الأول، لأن نقل الملكية لن يحدُث، كما يقول جريميو نفسه، إلا بعد وفاته، إذ يئول إليها كل ما ذكره من أملاك (السطر ٣٦٥).

وما عداها من وسائدٍ تركيةٍ وثيرةٍ قد رُصِّعتْ باللؤلؤْ
ومن شراريبٍ من النُّضارِ البندقيِّ رائعٌ تطريزُها بالإبرة
ثم الأواني المعدنيَّة! والنحاسية! وكل ما يحتاجه البيت الكبير (٣٦٠)
كما لديَّ داخل المزرعةِ ... أبقاريَ الحلوبُ المائة،
وثيرانٌ سمينةٌ في داخل الحظيرةِ ... وعدُّها مائةٌ وعشرونْ،
وكلُّ هذا داخلٌ فيما عرضتُهُ من المهر المُقدَّمْ،
إني أقرُّ بأنَّني جاوزتُ مرحلةَ الشبابْ،
إذَنْ فإنِّي إنْ أمُتْ غدًا ... آلَ إليها كلُّ هذا (٣٦٥)
لو أنَّها ما مانعتْ في أنْ تُشاركني حياتي الباقية.

ترانيو:

وأصبتَ في استخدام لفظ «لو» يا سيدي. أصغِ إليَّ:
إنِّي وريثُ والدي الوحيدُ وابنُه الوحيدْ،
فإنْ تزوجتُ ابنتَكْ
تركتُ من منازلي لها ثلاثةً أو أربعة (٣٧٠)
في داخل الأسوارِ حول موطني بيزا،
وكلُّ منزلٍ مجهَّزٌ بما يَزِينُ قَصرَ ذلك العجوزِ في بادوا،
إضافةً إلى ريع الأراضي المثمرة ... ألفان كلَّ عامٍ من
دراهمي الذهبيَّة ... وكلُّ هذا سوف ينتهي إليها إنْ ترمَّلَتْ.[٤١]
تراي يا سنيور جريميو قد قرصتُكْ؟ (٣٧٥)

جريميو:

وريعُ أرضه في العام ألفا درهمٍ؟
(جانبًا) هذا يفوقُ سعرَ أرضي كلِّها!

[٤١] «وكل هذا سوف ينتهي إليها إن ترمَّلت» (all which shall be her jointure):
وقد نقلتُ معنى الكلمة الأخيرة في العبارة من المعجم OED n. 4a 4b، والشرَّاح يشيرون إلى المعنى بعبارة «تسوية الترمل.» بمعنى أن ما يعرضه ترانيو (باسم لوسنتو) لن ينتقل إلى بيانكا إلَّا بعد وفاته.

نسيتُ أنْ أضيفَ أنها تنالُ فوق كلِّ هذا ... سفينةً تجارية[٤٢]
ترسو هناك الآن في مرسيليا[٤٣]
هل غُصَّ حَلْقُكَ بالسفينة؟[٤٤] (٣٨٠)

ترانيو:

بل يَعرفُ الجميعُ يا جريميو أنَّ والدي لديه من
هذي السفائن العظمى التجاريَّة ... ما لا يقلُّ عن ثلاثْ ... ومَركبانِ
رائعانِ ... وفوقها الزوارقُ الخفيفةُ الاثنا عَشَرْ ... وذاك أضمنُهُ لها،
وِضعفُ أيِّ شيءٍ قد ترى من بعدُ عرضَهْ.

جريميو:

كلا! فقد عرضتُ كلَّ شيءٍ ... ليس عندي ما يزيدْ، (٣٨٥)
ولن تنالَ ما يزيدُ عمَّا أمتلكْ،
فإنْ يكُنْ هذا يروقُ لك ... غدوتُ في يمينها وما أملكْ.

ترانيو:

إذَنْ ومن دونِ الرجال كلِّهم أفوزُ بالمُرادْ
طبقًا لوعدكْ. ما دام هذا الشيخُ قد خسرَ المَزادْ.

---

[٤٢] «سفينة تجارية» (an argosy): وقد اكتسبت هذه السفينة هذا الاسم من المدينة التي اشتهرت بصناعتها وهي مدينة راجوزا (Ragusa) القديمة في شبه جزيرة البلقان، والتي أصبح اسمها اليوم دوبروفنيك (Dubrovnik) في كرواتيا.

[٤٣] «مرسيليا»: الأصل يقول Marsellis' road، والمقصود المرفأ الآمن في مدينة مرسيليا (Marseilles) الفرنسية، واسم المدينة يختلف في طبعات المسرحية الأولى.

[٤٤] «هل غُصَّ حَلْقُكَ بالسفينة»: يتجاهل معظم الشرَّاح إيضاح الصورة، ربما بسبب اشتراكها مع العبارة العامية في الإنجليزية الحديثة «هل غَصَصْتُ حَلْقَكَ؟» (Have i choked you off) أيْ هل كتمتُ أنفاسك؟ أو هل نجحت في إسكاتك؟ (Have I shut you up?).

بابتيستا:

لا بدَّ من التسليم بأنَّ العرض لديك هو الأفضلْ، (٣٩٠)
دعْ والدَكَ يقدِّمْ إقرارًا رسميًّا بالأيلولة.[٤٥]
ولسوف تكون فَتاتي لك. ذاك وإلَّا — من دون مؤاخذةٍ —
إنْ ترحلْ عن هذي الدنيا قبل أبيكَ فأينَ المَهر؟

ترانيو: لستَ جادًّا! إنَّني في مَيْعَةِ الصِّبا وذاكَ شيخ!
جريميو: أفلا يموتُ الشابُّ مثلَ الشيخِ؟ (٣٩٥)
بابتيستا:

يَعلمُ كلٌّ منكم أنِّي قررت بأنْ تتزوجَ بنتي كاترينا
يومَ الأحدِ المُقبِلْ. ولسوف تكون بيانكا من حظِّكَ يا لوسنتو
في يومِ الأحدِ التالي إنْ قدَّمْتَ ضَمانًا بالميراثْ،
ذاك وإلا فازَ بها جريميو.
وإذَنْ أستأذنُ في أنْ أنصرفَ وأشكرُكم. (٤٠٠)

(يخرج بابتيستا.)

جريميو:

إلى اللقاء أيها الجارُ العزيزْ! الآن لا أخافُكْ.[٤٦]
يا أيُّها المُقامِرُ الصغيرُ اسمعْ:
لو كنتَ نِلتَ كلَّ هذا من أبيكَ فِعْلًا كان غافلًا غريرَا،
إذ كيف يحيا عالةً على الإحسانِ منك[٤٧]
وعمرُهُ على وشْكِ المَغيب؟ هذا هُراءْ! إبداءُ ذلك الحنانِ (٤٠٥)

---

[٤٥] «الأيلولة»: هنا assurance انظر الحاشية على ٣٤٨ أعلاه.

[٤٦] ٣٣٦–٤٠١: في غمار التنافس بين لوسنتو (الذي يتحدث ترانيو باسمه) وبين جريميو حول المَهر الذي يمكن أن يدفعه كلٌّ منهما لقاء الاقتران ببيانكا، لا يشير بابتيستا إلى ما سوف يقدمه بائنةً لابنته الصغرى بيانكا. وتقول هودجدون: «نفترض إذَن أنها في ذاتها بائنة!»

[٤٧] «يحيا عالةً على الإحسان منك»: الأصل يقول: set foot under thy table وهو مقتبس من مصطلح لغوي أو مَثَل سائر يقول To thrust one's feet under another man's table.

ليس من سماتِ أيِّ ثعلبٍ مُحنَّكٍ[٤٨] إيطالي.

(يخرج جريميو.)

ترانيو:

يلعنُكَ الله[٤٩] أيا داهيةً ذبُلَتْ بشرتُهُ مكرًا![٥٠]
لكنِّي فُزتُ عليك — وإنْ لم أملكْ أسلحةً —[٥١] بالحيلة.
إنِّي قررتُ بأنْ أخدمَ مولايَ أجلَّ الخدماتْ،
ومن المحتومِ على لوسنتو المزعومِ الآنْ (٤١٠)
أنْ يُنجِبَ والدَهُ المزعومَ المَدعو فنشنتو،
وأرى تلك عجيبة. فالمعتادُ لدينا إنجابُ الآباءِ
لأبناءٍ من أصلابِهِمُو ... أمَّا في حالةِ هذي الخِطبة
فسيُنجبُ ولدٌ والدَهُ[٥٢] إن أحكمتُ الحيلةَ في هذي اللعبة.[٥٣]

(يخرج ترانيو.)

---

[٤٨] «ليس من سمات أيِّ ثعلبٍ محنَّك»: المعنى مقتبس من مَثَل شائع يقول: الثعلب المحنَّك لا يقع في الشَّرَك.

[٤٩] «يلعنك الله»: هو المعنى المعتاد لعبارة: A vengeance on him أو A vengeance take him.

[٥٠] «ذبلت بشرته مكرًا»: راقني ميل بعض المحررين إلى ربط المكر (craft) بتغضُّن البشرة (withered hide)، والآخرون يفصلون بين الصفتين crafty الداهية وذبول البشرة، فجمعت بينهما ما دام النصُّ يسمح بإخراج هذه الصورة الطريفة.

[٥١] يستخدم ترانيو مصطلحًا لغويًّا يجري مجرى الأمثال وهو «يكسب على الرغم من ضعف أوراق اللعب في يده» (To outface with a card of ten). والنصُّ يقول yet I have faced it with a card of ten، ولتقريب المعنى لقارئ العربية أقول إن اللغة الإنجليزية حافلة بمصطلحات مُستمَدَّة من المراهنات، فالرهان مقامرة، والمقامرة مغامرة، والإنجليزيُّ بطبعه مغامر مقامر لأنه يركب البحر إن أراد إنجاز شيء، والبحر خائن غدار، وركوب البحر يتطلب من المرء روح المغامرة، وألعاب الورق تعتمد على المغامرة، وأمَّا لعبة البوكر (Poker) فتعتمد على الخداع إذ يتظاهر اللاعب بأن لديه أوراقًا معيَّنةً حتى يدفع خصمه إلى المغامرة برهان أكبر ثم يفوز المخادع. وهذا هو ما فعله ترانيو هنا، إذ زعم أن له (باعتباره لوسنتو) أموالًا وعقاراتٍ تفوق ما يملكه في الواقع فتغلَّب على خصمه.

[٥٢] «إنجاب الولد والدًا له»: قلب طريف للأوضاع، وهو يصبُّ في النطاق الدلالي للهزلية، مثلما نسمع فيما بعدُ أن الشوفان التهَمَ الخيل! (٣ / ٢ / ٢٠٦–٢٠٧).

[٥٣] يُنهي شيكسبير المشهد بسطرين مقفَّيَين، ويتكرر فيهما ذكر الحيلة والخطبة، فالتحايل أساسيٌّ في حبكة المسرحية منذ البداية.

الفصل الثالث

المشهد الأول

(يدخل لوسنتو، متنكرًا في شخصية مُعلِّم اللغات كامبيو، وهورتنسو متنكرًا في شخصية مُعلِّم الموسيقى ليسيو، وبيانكا.)[١]

لوسنتو:

يا عوَّادُ[٢] كفى هذا الإلحاحْ! إنك تُقحمُ نفْسَكَ إقحامًا!
أنسيتَ بهذي السرعة ما لاقيتَ من الترحيبِ[٣] هنا
في درس شقيقتها كاترينا؟

---

[١] نصُّ المسرحية الأصلي يبدأ هذا الفصل بعبارة (*Tertia Actus*) أي الفصل الثالث، وهي أول إشارة إلى بداية أيِّ فصول في المسرحية، وتقول إليزابيث شافر (Schafer) في كتابها عن النساء اللاتي أخرجْن مسرحيات شيكسبير (٢٠٠٠م) إن هذا المشهد يُسمَّى «درس الموسيقى».

[٢] «يا عوَّادُ»: الأصل fiddler وتعني عازف «الكمان» (الكمنجة) أو أيَّة آلة وترية من نوعها تعزف بإمرار القوس على الأوتار، ولكن الآلة التي يستخدمها هورتنسو هنا، كما رأينا، هي العود (lute)، ولذلك فضَّلتُ تغيير «الكمنجاتي» إلى «عوَّاد»، للربط بين هذا المشهد وما سبقه، وأيضًا لأن «كمنجاتي» العامية لا تتفق مع الشِّعر في هذا الموقف.

[٣] «الترحيب»: الأصل entertainment ويقصد به «الاستقبال الودي» الذي لقيه من كاترينا، والمقصود السخرية منه ما دامت كاترينا قد حطمت العود على رأسه.

هورتنسو:

لكنْ يا علَّامةُ يا مُتحذلقُ هذي[٤] (يورانيا.)
راعيةُ الأنغامِ المُتوافقةِ العليا في كلِّ سماءْ، (٥)
ذلك يسمح لي أنْ أبدأ درسي قبلَكْ،
فإذا انقضت الساعةُ في الدرس الموسيقي،
فاستغرقْ في درسِكَ زمنًا يَعدِلُ مدَّةَ درسي.

---

[٤] السطر ينتهي بكلمة «هذي» فقط، وهو سطر ناقص عروضيًّا ويتطلب كلمة لاستكماله، ولكن المعنى لا يتأثر بغياب الكلمة المذكورة فالسطر التالي يأتي بالمُراد وهو «راعية الأنغام»، ومع ذلك فإن تليارد (Tillyard) يقترح إضافة اسم الراعية المذكورة وهي الربَّة يورانيا في آخر السطر (Urania)، بدلًا من اقتراح تيبولد بإضافة «تلك الشرسة» في أول السطر، ولكن أوليفر يقول إننا لا نستطيع القطع فيما إذا كان شيكسبير يقصد الإشارة إلى ربَّة معيَّنة، مثل منيرفا، أو ملهمة معيَّنة، مثل إراتو (Erato) ربَّة القيثارة، أو ملهمة الأناشيد الربَّانية العليا بوليهيمنيا (Polyhymnia). وقد أخذتُ أنا باقتراح تليارد لأنه يشير إلى الربَّة التي يستلهمها ملتون في مطلع الكتاب السابع من الفردوس المفقود باعتبارها ذات قداسة سماوية، وشيكسبير يصفُ الأنغام المتوافقة بأنها سماوية (heavenly harmony) في هذا السطر وفيما يلي السطور الأولى من ديباجة الكتاب المذكور:

اهبطي من السماءِ يا يورانيا، إنْ كان ذاك الاسمُ حقًّا
اسمَكِ الذي تُدعَيْنَ بهْ، فصوتُك المُقدَّسْ
قد حداني فانطلقتُ طائرًا إلى ذُرا الأوليمب،
واجتزتُ آفاقَ الجوادِ الطائر،
إنَّني أدعو المعاني لا حروفَ الاسمْ،
فلستِ من ربَّاتِ تلكُمُ الفنونِ التِّسعْ، ولستِ تقطنينَ
قمةَ الأوليمبِ ذي الأمجادِ من قديمْ، بل قدْ وُلدتِ في السماءْ
من قبل أنْ تُلقَى الرواسي أو تُشقَّ الأنهرُ الدفَّاقَة.
وصحبتِ في صِباكِ الحكمةَ المُخلَّدة،
فالحكمةُ كانت أختَكْ، معها لَهَوْتِ لدى عزيزٍ مُقتدِرْ،
إذ سرَّهُ الذي أنشدْتِ من أهازيج السماءْ!

الفردوس المفقود، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص٣٤١،
الكتاب السابع، ١–١١

لوسنتو:

يا جحشًا يعكس ترتيب الأشياء![٥]
يا مَنْ يجهلُ أسبابَ وجود الموسيقى أصلًا! (١٠)
أفلم توجَدْ حتى تُنعِشَ ذهنَ الإنسانْ
بعد الدرسِ ومجهودِ العمل اليومي؟ وإذَنْ
فاسمحْ لي أنْ أسقيها العِلمَ وأتفلسفْ،
ثم ابدأْ درسَ الموسيقى ساعةَ أتوقَّفْ.[٦]

هورتنسو: لن أسمحَ بمزيدٍ من هذي الألفاظ الوقحة! (١٥)

بيانكا:

أسألُتُما إليَّ بالخلاف حول أمرٍ لا يكون فيه الاختيارُ
إلا في يدي! وهذه إساءة مضاعفة.
فلستُ بالتلميذة الصغيرة التي تحتاجُ للتأديبْ،
وأرفضُ التقيدَ[٧] الدقيقَ بالساعات والمواعيد المحدَّدة،
لكنما دروسي أستقيها كيفما أشاء، (٢٠)
فلْنَطرح الخلافَ ولنجلسْ جميعًا بُرهةً.

---

[٥] «يا جحشًا يعكس ترتيب الأشياء»: الأصل يقول Preposterous ass والترجمة تقدِّم المقصود بدقة، ألا وهو المعنى الاشتقاقي للصفة، فهي تتكون من عنصرين؛ الأول هو pre أيْ قبل والثاني هو poster أيْ بعد، وضمُّهما يعني وضع الأخير قبل الأول (العربة أمام الحصان)، والمقصود هنا وضع الموسيقى قبل الفلسفة (بمعنى الفكر). والمعروف أن الفلسفة الأفلاطونية الجديدة كانت تعتبر الموسيقى هي الأساس الذي بُني عليه الكون، ولكن الحُجَّة المقابلة في القرن السادس عشر جاءت على لسان توماس إليوت (Elyot) في كتابٍ جعل عنوانه الكتاب الذي يُدْعَى الحاكم، ويقول فيه إن «الموسيقى وظيفتها الترويح عن النفس بعد بذل الجهد في العمل أو في أنشطة مملة.» كما كان يربط بين الموسيقى وإكساب الرجال طابع «الإناث» (مقتطف في هودجدون ٢٠١٠م، ص٢١٩).

[٦] لاحظ أن لوسنتو يختتم كلامه بسطرين مقفَّيَين، وقد حاكيتُ القافية في الترجمة، ولو أنها قافية ضعيفة، ولو كانت بالعربية ما عددناها قافيةً على الإطلاق، فهي بين كلمة philosophy وكلمة harmony.

[٧] أشرتُ في المقدمة إلى أن كلام بيانكا «المطيعة» يرجع صدى ما قالته كاترينا عن رفضها التقيد بالنظم والمواعيد في ١ / ١ / ١٠٣ عاليه.

خُذْ آلتَكْ. اعزفْ قليلًا واضبط الأوتارْ،
وسوف ننتهي من درسنا قبل انتهاء الضبط.

هورتنسو: ستتركين درسه عند انتهاء ضبط العُودْ؟
لوسنتو: ولن يحينَ ذاك أبدًا. اضبطْ إذَنْ آلتَكْ. (٢٥)
بيانكا: أين توقَّفْنا في آخر درس؟
لوسنتو: إنَّا توقَّفْنا هنا:[٨]

Hic ibat Simois, hic est Sigeia tellus,
Hic Steterat Priami regia celsa senis.

(هنا تدفقت مياه نهر سيمويس، وهذه أصقاع سيجيا (طروادة) وهنا القصر المنيف للمليك بريام العجوز انتصبا.)

بيانكا: ترجم السطرين. (٣٠)
لوسنتو:
(*hic ibat*) كما قلتُ لك من قبل (*Simois*) أنا لوسنتو (*hicest*)
ابن فنشنتو، من بيزا (*Ségeia tellus*)، تنكرتُ في هذه
الهيئة حتى أحصل على حبِّك (*his steterat*)، ولوسنتو ذلك
الذي جاء يخطبك (*Priami*) هو خادمي ترانيو (*regia*) محاكيًا
سلوكي (*celsa senis*) حتى نخدع المغفَّل العجوز. (٣٥)

هورتنسو: ضُبِطتْ أوتارُ الآلةِ يا سيِّدتي!
بيانكا: أسمِعْني النغماتْ. لا لا. الوترُ الحادُّ الأعلى ناشزْ.

---

[٨] (وما بعده) السطران باللاتينية من نظم أو قيد، من كتابه البطلات (*Heroides*)، ويقول باحث متخصص معاصر إن هذه الصيغة من وضع بريسكيان (Priscian) أستاذ النحو اللاتيني القديم، وإن كانت الصيغة الصحيحة يجب أن تكون رسائل البطلات *Epistulae Heroictum* (معجم أوكسفورد الكلاسيكي ١٩٩٦م)، وترجمة السطرين مُدرَجة في متن المسرحية، وقد علَّقتُ في المقدمة على الاستغلال «الفكاهي» للنصِّ اللاتيني في التعبير عن المشاعر التي لا علاقة لها بالنصِّ الأجنبي.

لوسنتو: بَلِّل الثقبَ الذي يدخل فيه وتدُ الوتر حتى يثبت وأعدْ ضبطَه.[٩]
بيانكا:

والآن دعني أرى إنْ كنتُ قادرةً على الترجمة: (٤٠)
(*hic ibat Simois*) أنا لا أعرفك، (*hic est Sigeia tellus*)
لا أثقُ فيك، (*hic Steterat Priami*) حاذرْ أنْ يسمعَنا
(*regia*)، لا تتعلقْ بالآمالِ (*celsa senis*) ولا تيأسْ.

هورتنسو: الأوتارُ انْضَبَطتْ يا سيِّدتي.

(يعزف.)

لوسنتو: باستثناءِ الوترِ الأغلظِ والأسفلْ.[١٠] (٤٥)
هورتنسو:

الوترُ الأسفلُ[١١] مضبوطْ. أمَّا الناشز فهو الوغدُ الأسفلْ.
(جانبًا.)

---

[٩] «بَلِّل الثقب الذي يدخل فيه وتد الوتر حتى يثبت وأعدْ ضبطَهْ»: العبارة في النصِّ الأصلي مضغوطة إلى حدِّ الغموض فاضطررتُ إلى شرحها، تقول العبارة:

Spit in the hole, man, and tune again

فمن المعروف أن الأوتار تثبت في العود (في الرقبة) بلف أطرافها حول أوتاد وإدخال الأوتار في ثقبين في الرقبة، فإذا أدرت الوتد زدت من شدِّه، والعكس بالعكس، ولكن هذه الأوتاد قد لا تثبت بسبب كثرة الاحتكاك فتحتاج إلى البلل حتى تلتصق بخشب الرقبة، أيْ إن «البصق في الثقب.» كما يقول النصُّ لا علاقة له بالضبط، بل يؤدِّي إلى تثبيت الوتد وحسب، ولهذا أضفت ما أضفت من كلماتٍ لا يتضح المعنى بدونها.

[١٠] «الوتر الأغلظ والأسفل»: في الأصل كلمة واحدة هي the bass، والمقصود أنه الوتر الأعلى في العود الشرقي (يسمى نهوفت = صول) ولكنه يُكتب في النوتة أسفل الأسطر الخمسة في سطر مستقل وهمي (هكذا 𝄢) ويقابل عندنا نغمة «دو» المنخفضة، ولذلك فهو يُعتبر الأسفل أيضًا. وبناءً على ذلك أخرجتُ التلاعب اللفظي بين bass وbase في رد هورتنسو في السطر التالي.

[١١] «الأسفل»: الأولى bass والأسفل الثانية base، والفرق في المعنى يتضح من الكلمات المرتبطة بكلٍّ منهما، أي الوتر الأسفل والوغد الأسفل على الترتيب.

ذاك المتحذلقُ يزداد تجاسرُهْ وحماسُهْ.
أُقسِمُ بحياتي إنَّ الوغدَ يُطارحُ مَنْ أهواها حُبَّهْ،
وإذَنْ سأزيدُ مراقبتَكَ يا نصفَ مُعلِّمْ![١٢]

بيانكا: قد أومِنُ بكَ بمرورِ الزمن ولكنَّ شكوكي قائمةٌ.

لوسنتو:

لا شكَّ بهذا فلقد كان أيا سيديس[١٣] هو إيجاكس (٥٠)
إذ سُمِّي باسم الجَدِّ الأكبر لهْ.

بيانكا:

وإذَنْ لا بدَّ من الإيمان بما يحكي أستاذي،
ذاك وإلا واصلتُ نقاشي وشكوكي ... لكنْ يكفي هذا!
والآن اسمعْ يا ليسيو يا خيرَ مُعلِّمْ،
أرجو ألَّا تَغضب من نبرات الهزل (٥٥)
فيما كنتُ أقولُ لكلٍّ منكم.

هورتنسو:

لكَ أنْ تتركني الآن قليلًا كي تتنزَّهْ
فدروسُ غنائي لا تتضمنُ أغنيةً لثلاثةِ أصواتْ.

---

[١٢] «يا نصف معلِّم»: الأصل *Pedascule* صيغة تصغير لاتينية سكَّها شيكسبير خصوصًا ولم تُستخدم إلا مرة واحدة، والكلمات التي تنتمي إلى هذه الفئة تُسمَّى nonce word ولذلك ترجمتها بالمقصود وهو الإهانة.

[١٣] أيا سيديس (Aeacides): كان إيجاكس (Ajax)، ابن تيلامون (Telamon)، يُدعى أياسيديس، أيْ حفيد إيكوس (Aeacus)، يقول موريس إن شيكسبير ربما قد تذكَّر هنا كتاب مسخ الكائنات لأوفيد (١٣ / ٣٥) ولكن الطبعات الأحدث (هيبارد، وآن طومسون وباربرا هودجدون) تبين أن الإحالة هنا إلى البطلات (١ / ٣٥). وأمَّا أحدث الآراء فقد وجدتُها في كتاب عنوانه شيكسبير المفكر (٢٠٠٧م) يقول فيه المؤلِّف أ.د ناطول (Nuttall) في حاشية طريفة في صفحة ٣٩٠، إن إشارة لوسنتتو تتضمن سوء تفسير مقصود يتضمن سخرية مُضمَرة، إذ إن أياسيديس المذكور كان في الحقيقة أخا Achilles لا إيجاكس، وكان كلٌّ منها ينتسب إلى الجَدِّ (وأمَّا نطق هذه الأسماء فتورده هودجدون في صفحة ٢٢٢).

لوسنتو (جانبًا):

هل تلزمُ هذا الحدَّ من الدقة؟ وإذَنْ لا بدَّ من الصبرِ
لكي أرقب ما يحدُثْ، إذ إنِّي أتصور — إنْ لم أخطئْ — (٦٠)
أنَّ الموسيقيَّ البارع يهواها.

هورتنسو:

عليكِ يا آنستي، من قبل لَمْسِ الآلةِ،
أنْ تعرفي مواضعَ الأصابع التي حدَّدتُها.
وهكذا لا بدَّ أنْ أبدأ بالأصولِ كي تُحيطي أولًا،
وباختصارٍ بالذي يُسمَّى السلَّمَ الموسيقي، (٦٥)
وقد وضعتُهُ بأسلوبٍ مركَّزٍ لطيفٍ ناجعٍ
يفوقُ في هذا جميعًا كلَّ منهجٍ مطبقٍ في فنِّنا،
وذاك ما دونتُهُ هنا بالصورةِ الحديثة.

بيانكا: لكنَّني ومن زمانٍ قد تجاوزتُ السلالمْ.

هورتنسو: فلتَقرَئي أرجوكِ سُلَّمَ الفتى هورتنسو.[١٤] (٧٠)

---

[١٤] «سلَّم هورتنسو» (the gamut of Hortensio): كان السلَّم الموسيقي في العصور الوسطى يتكون من ستِّ نغمات فقط، أيْ hexachordal أثبتها وحددها جويدو دارتزو (Guido d'Arezzo) وأسمى هذا السلَّم باسم أخفض النغمات على خطوط الإيقاع (عادةً لدينا من مفتاح فا)، وهي نغمة G وقد أصبحت ut التي توازي «دو» الحديثة عندنا (انظر الحاشية على ٤٥ أعلاه)، وكانت تنطق جاما (Gamma) وهو ثالث حرف من حروف الأبجدية اليونانية، والاسم مُستقًى من اللغات السامية، فهو الحرف الثالث في العبرية أيضًا، وفي حساب الجُمَّل بالعربية (أبجد هوز حطي ... إلخ)، وتتكون كلمة «جاموت» من «جاما» زائد كلمة ut اللاتينية باعتبارها أخفض نغمة موسيقية (والطريف أن الحرف جاما نفسه مأخوذ من كلمة «جَمَل» باللغات السامية). وهكذا فإننا حين نبدأ السلم من أدنى نغماته نصل إلى النغمة السادسة. وأحب أن أبين كيف اختلف الأمر عندما أصبح السلَّم سباعيًّا. يقول الأصل:

Gamut I am, the ground of all accord:

A: *re*, to plead Hortensio's passion;

B: *me*, Bianca, take him for thy lord;

بيانكا (تقرأ):

«دو.»: إنِّي أصْلُ السلَّمِ مَنبعُ كلِّ توافُقْ.

«ري.»: أنقُلُ ما يُبطِنُ هورتنسو من حُبٍّ دافقْ.

«مي.»: فلْيتزوجْكِ بيانكا هذا العاشقْ.

«فا.»: في القلبِ لديه أشواقُ الصبِّ الوامقْ.

«صول لا.»: ثِنْتانِ من النغماتِ معًا في مفتاحٍ فائقْ (٧٥).

«سي دو.»: إنْ لم يُشفِقْ قلبُكِ ماتَ القلبُ الخافقْ.

أوَهذا ما أطلقتَ عليه السلَّمْ؟ لا! لا يُعجبُني.

فأنا أُوثِرُ كلَّ مناهجنا التقليديَّة ... وأنا أَنفِرُ من نزواتِ

استبدالِ المُبتكَرَاتِ الشاذَّةِ ... بقواعدَ ثابتةِ الصحَّة.

(يدخل خادم.)

C: *fa, ut*, that loves with all affection;

D: *sol, re*, one clef, two notes have I:

E: *la, me*. Show pity, or I die E

«دو.»: إنِّي أصْلُ السلَّمِ مَنبعُ كلِّ توافُقْ.

«ري.»: أنقُلُ ما يُبطِنُ هورتنسو من حُبٍّ دافقْ.

«مي.»: فليتزوجْكِ بيانكا هذا العاشقْ.

«فا.»: في القلبِ لديه أشواقُ الصبِّ الوامقْ

«صول لا.»: ثِنْتانِ من النغماتِ معًا في مفتاحٍ فائقْ.

«سي دو.»: إنْ لم يُشفِقْ قلبُكِ ماتَ القلبُ الخافقْ.

٧١–٧٦ (في الأصل والترجمة.)

ويلاحظ القارئ أنني حذفت حروف الأبجدية الإنجليزية في مطلع كل سطر لأنها لا تعني شيئًا للقارئ العربي، فنحن نتبع النظام العالمي للنغمات الموسيقية، ورغم حبِّي الشديد للموسيقى نظريًّا وعمليًّا فإنني لم أستسغ قطُّ النظام الإنجليزي الذي يستخدم هذه الحروف، وكنت أحوِّلها في ذهني إلى النظام العالمي المعروف، وهو الذي ينسب إلى بدايات كلمات في عبارة لاتينية لا داعي لأن أشغل القارئ بها.

الخادم:

مولاتي! يرجوكِ الوالدُ أنْ تتخلَّي عن كُتُبِكْ، (٨٠)
وتُعينينا في إعدادِ الزينةِ في غرفةِ أختِكْ،
فغدًا يومُ زفافِ شقيقتِكِ كما تَدرينْ.

بيانكا: وإذَنْ فوداعًا لكما يا أستاذَيْنِ لطيفين. لا بُدَّ بأنْ أمضي.

(تخرج بيانكا مع الخادم.)

لوسنتو: فعلًا يا آنستي! وإذَنْ لا أعرفُ ما يدعوني أنْ أبقى.

(يخرج لوسنتو.)

هورتنسو:

لكنِّي أعرف ما يدعوني لدراسةِ أمرِ المُتحذلقْ. (٨٥)
في ظنِّي أنَّ الرجل تلوح عليه أماراتُ العُشَّاقْ
لكنْ إنْ كانت أفكارُكِ يا بيانكا متواضعةً
تَقبَلُ أنْ تَجنَحَ عيناكِ فتنبهرا بمظاهرَ خادعةٍ
فلْيَظفرْ بكِ مَنْ يرجو وصْلَكْ.[١٥] الآنَ سأنظُرُ في أمركْ،
فإذا أدركتُ بأنَّكِ نقَّلْتِ فؤادَكِ في كرِّكِ أو فرِّكْ[١٦] (٩٠)
فسيثأرُ هورتنسو منكِ[١٧] بأنْ يتحولَ عنكِ إلى غيرِكْ.

(يخرج.)

---

[١٥] «فليظفرْ بك مَن يرجو وصلك»: الأصل طريف؛ إذ يتكون من فعل أمر مباشر يتضمن حذفًا يُعتبر من سمات البلاغة الشيكسبيرية وهو Seize thee that list.

وأقول إنني رغم محاولتي للإيجاز المماثل اضطررتُ إلى الإيضاح، فللإيجاز حدود عندنا أبناء العربية.

[١٦] لم أعبأ بالإيجاز هنا لأن الوزن والقافية يتطلبان الصياغة المُتَّئدة.

[١٧] «فسيثأر هورتنسو منك» (Hortensio will be quit with thee):

معنى الثأر هنا هو الثأر للنفس، الذي يفيد التساوي والتعادل، وهو ما نعبِّر عنه اليوم بالتعبير الشائع be quits، وأوليفر يصف الأخير بأنه دارج (colloquial)، ولكنني أقرؤه في نصوص أدبية وغير أدبية مطبوعة اليوم، وربما كان الأقرب إلى وصفه أن نقول إنه «غير رسمي.» والتعبير البريطاني خصوصًا هو to ery quits أيْ إعلان شخص أنه تساوى مع شخص (وسوف يقلع عن منافسته)، وأمَّا التعبير الرسمي عن هذا المعنى فهو requite الذي يفيد في أحد معانيه سداد الدَّين أو الثأر للنفس، وهكذا فإن جميع

المشهد الثاني

(يدخل بابتيستا وجريميو وترانيو (متنكرًا باسم لوسنتو) وكاترينا وبيانكا ولوسنتو (متنكرًا باسم كامبيو) وغيرهم وأفراد الحاشية.)[١٨]

بابتيستا:

يا أيُّها السنيور لوسنتو! هذا هو اليومُ المحدَّدُ للزفافْ،
أعني زواجَ كاترينا هنا بعريسها بتروشيو،
لكنَّنا لم تأتِنا الأنباءُ عمَّنْ قد غدا صِهْرًا لنا.
ماذا يقولُ الناسُ عنَّا؟ بل ما مدى ما سوف تغدو السخرية
إنْ غابَ عن عقد القِران عريسُنا والكاهنُ المأذونُ عندي (٥)
جاهزٌ لتلاوةِ النصِّ الذي يُتْلى هنا وَفْقَ الشعائرْ؟
ما رأيُ لوسنتو بهذا العارِ في أُسرتِنا؟

كاترينا:

لا عارَ هنا إلَّا عاري. لا بدَّ بأنْ أُضْطرَّ إلى أنْ
أرضى بزواجٍ يرفضه قلبي من مَخبولٍ حادِّ الطَّبْعِ

الطبعات تورد معنى «التساوي»، أيْ بأنْ يثأر المرء لنفسه (to get even)، بالصورة «الرسمية»، أو «غير الرسمية»، باستثناء طبعة آردن التي تأتي محررتها الأمريكية بهذا المعنى مسبوقًا بمعنى «أتخلص منك» (be rid of) متأثرةً على الأرجح بالتعبير الأمريكي، الدارج أيضًا، call it quits، الذي يعني قطع الصلة بشخصٍ ما (هذا فراق بيني وبينك) كما تورد طبعة نيوكيمبريدج هذا المعنى ثانيًا، وأظن أن هيبارد أقرب الجميع إلى المعنى الذي أدركته من السياق وهو: مثلًا انصرفت عنى لغيري، انصرف عنها إلى غيرها.

[١٨] يقول ر. سي. هود (Hood): «يكتسب هذا المشهد حيوية فكاهية حافلة مما يتميز به بتروشيو من طاقة فياضة وغرابة أطوار محيِّرة، نرى بعضها مباشرةً والبعض الآخر في قِطَع وصفية رائعة تُروى على لسانَي بيونديلو وجريميو، فالمشهد يصور استعداد بتروشيو لترويض كاترينا من خلال زعزعة موقفها، وذلك بإطلاعها على صورةٍ لعنادها الجانح، ولمحة أولى من قوة إرادته، وإلى جانب هذا يمثل بتروشيو طعنًا أعمَّ وأشمل في عادة الحكم استنادًا إلى المظاهر، وإيلاء أهمية أكبر مما ينبغي لمظاهر السلوك الخارجية» (ص١٣٠).

وذي نزواتٍ لا حدَّ لها.[١٩] فإذا هو في الخِطْبَةِ يتعجَّلْ، (١٠)
وبيومِ زفافي يقصدُ أنْ يتمهَّلْ![٢٠]
قلتُ لكم من قبلُ بأنَّ الرجلَ غريبٌ مأفونْ،
ويحاولُ بسلوكٍ فظٍّ إخفاءَ مَلاعبِهِ المُتفكِّهَةِ المُرَّة،
ولكي يكتسبَ الصِّيتَ بقُدرتِهِ البالغةِ على الهَزْلِ
تراهُ يَخطُبُ ألْفَ فتاةٍ ويحدِّدُ يومَ زفافهْ (١٥)
فيقيمُ المأدُبَةَ ويدعو الأصحابَ ويعلنُ نصَّ العَقدِ الكَنَسي
من دون النيَّةِ في أنْ يقترنَ بأيٍّ فتاةٍ يخطُبُها.
لا بدَّ بأنَّ الدنيا الآن تشيرُ إلى كاترينا المِسكينَةِ،
وتقولُ «انظُرْ! ها هي ذي زوجةُ بتروشيو المجنونْ،
فلْيتَعطَّفْ إنْ شاءَ فيأتي كي يتزوَّجَها.» (٢٠)

ترانيو:

الصبرَ كاترينا الكريمة! وأنتَ يا بابتيستا![٢١]
أقسَمْتُ بالحياة إنَّ بتروشيو سليمُ النيَّة.
إنْ كانت الأقدارُ قد عاقتْهُ عن تنفيذِ وعدِهْ
فإنَّهُ على فظاظتِهْ ... لديهِ ما عَرَفْتُهُ من حِكْمةٍ وعَقْل،
ورغمَ ما لديه من مرَحْ ... فإنَّه لَذو أمانةٍ وذو شرفْ. (٢٥)

---

[١٩] «مخبول حاد الطبع وذي نزوات لا حدَّ لها»: الأصل a mad-brain rudesby full of spleen.

يقول الشرَّاح إن «الطحال» (spleen) كان يجمع في نظر «علماء الفسيولوجيا» في تلك الفترة بين كونه مصدر الضحك والمرح، وكونه مقرًّا للحقد والضغينة، وأمَّا المقصود هنا فهو «النزوات» التي يحكمها الطحال، ويورد أحد الشرَّاح مقتطفًا من نصٍّ «علمي» معاصر يقول إن الطحال يدفع المرء إلى ضروب سلوك عجيبة لا تفسير لها، ويعلِّق الشارح على ذلك قائلًا إن أطباء ذلك العصر كانوا يعبِّرون آنذاك عن حيرتهم في وظيفة الطحال. والمعجم يورد أمثلةً كثيرةً على الصفات المتناقضة في السلوك التي كان الناس ينسبونها إلى الطحال، ومن ثَم أتيتُ بالمقصود وحسب. انظر الحاشية على السطر ١٣٦ من المشهد الأول من المدخل.

[٢٠] «في الخطبة يتعجل، وبيوم زفافي يتمهل»: تتلاعب كاترينا بالمَثَل الشائع: «تزوَّجْ على عجل واندمْ على مهل.»

[٢١] يقول المحررون إن ترانيو هنا يتكلم كلام المُلمِّ بطبع بتروشيو، ولا سند لهذا في النصِّ، ومن ثَم فهم يحدسون أن كلامه كان مُعَدًّا لهورتنسو، صديق بتروشيو الصدوق.

كاترينا: ورغمَ ذاك ليتَ أنَّ كاترينا هنا ... ما شاهَدَتْهُ قَط!

(تخرج كاترينا باكية وبيانكا تتبعها.)

بابتيستا:

امْضِي فَتَاتي ... لا لَوْمَ عندي إنْ بَكيتِ اليوم! فهذه إهانةٌ
من شأنِها إخراجُها عن طَوْرِها وإنْ تكُنْ قدِّيسة،[٢٢]
ناهيكَ إنْ كانت شُموسًا ذاتَ طَبْعٍ لا يُطيقُ الصبر.

(يدخل بيوندِيلو.)

بيوندِيلو: يا سيدي يا سيدي أنباء! لديَّ أنباء قديمة ... كما لديَّ ما لم (٣٠)
تستمع لمثله من قبل!
بابتيستا: قديمة جديدة معًا؟ وكيف كان ذلك؟
بيوندِيلو: طبعًا! أوَليس من الأنباء ... أن تسمع عن مقدم بتروشيو؟
بابتيستا: هل أتى؟ (٣٥)
بيوندِيلو: لا يا سيدي.
بابتيستا: ماذا إذَن؟
بيوندِيلو: فإنه لَقادم.
بابتيستا: متى نراه بيننا؟
بيوندِيلو: حين يقف حيث أقف فترونه ويراكم! (٤٠)
ترانيو: قُل إذَن ... ما شأن أنبائك القديمة؟
بيوندِيلو: يُقبِل بتروشيو مرتديًا قبعة جديدة، وسُترة ضيقة قديمة،
وسروالًا باليًا قلبه الحائك ثلاث مرات ظهرًا لبطن، وحذاء
برقبة كان يستخدم لتخزين الشمع، وهو مقفول بأزرار في
إحدى القدمين، وبرباط في القدم الأخرى، وإن كان الرباط ذا (٤٥)
طرفين مقطوعين، وإلى جانبه سيف علاه الصدأ من مخزن
أسلحة البلدية، مقبضه مكسور، ولا غمد له، والنصل مفلول

[٢٢] «وإنْ تكُنْ قدِّيسة»: الإشارة هنا إلى مَثَل سائر يقول «ذلك يكفي لجعل القدِّيس شتَّامًا.»

في موضعين، والحصان ذو عرج في الفخذ، وسرجه عتيق أكلته العثَّة، وبه مهمازان من نوعين مختلفين، وهو مصاب بالتهاب الغدَّة، ورشح الأنف، واحتمال تآكل العمود الفقري، وفمه (٥٠) منتفخ، مليء بالقروح الخبيثة، وفي أرجله أورام، وغضاريف المفاصل ملتهبة، والجلد أصفر من اليرقان، وخلف الأذنين انتفاخ يصيبه بالدوار، وتنهكه ديدان البطن، والظهر منحول، والكتف مخلوع، وساقاه الأماميتان تصطكان، وشكيمته (٥٥) مكسورة، ومقدمة زمامه من جلد الغنم الضعيف، ولَمَّا كانت وظيفتها منعه من التعثر فقد انقطعت وعُقِدت أجزاؤها بعضها إلى بعض، ورباط السرج حول البطن قُطِع ستَّ مرات، وأمَّا الحزام الذي يمرُّ تحت الذيل لتثبيت السرج فهو من نسيجٍ نسائيٍّ كالقطيفة ومنقوش عليه حرفان من اسم المرأة بالنحاس (٦٠) البارز ورُبط هنا وهناك بالدوبار.

بابتيستا: ومَن أتى معه؟

بيوندِيلو: غلامه الصغير يا سيدي، وهو من جميع الوجوه[٢٣] غريب المظهر كالحصان يرتدي جوربًا قطنيًّا في إحدى قدميه، وجوربًا طويلًا من الصوف في القدم الأخرى، يربطه برباطٍ أحمر (٦٥) وأزرق، ويلبس قبعةً قديمة، وبها شرائط من أربعين لونًا بدلًا من الريشة،[٢٤] فهو مسخٌ شائهٌ في ملبسه، بحيث لا يشبه خدم المسيحي[٢٥] الحق ولا غلمان السادة الشرفاء.[٢٦]

---

[٢٣] «من جميع الوجوه»: في الأصل for all the world مصطلح لغوي شائع.

[٢٤] «شرائط من أربعين لونًا بدلًا من الريشة»: تقتطف هودجدون شرح المحرر هاليويل (Halliwell) في القرن التاسع عشر، وترجِّحه، فأخذتُ به.

[٢٥] يميز بيونديلو هنا بين الغلام الصغير (lackey) وبين نفسه باعتباره من خدم المسيحي الحق (a Christian footboy) وبين غلمان السادة الشرفاء في ذلك العصر (a gentleman's lackey)، وهو تمييز غامض لم يفسره أحد الشرَّاح تفسيرًا مقنِعًا.

[٢٦] ٤٣–٦٨: يقول هيبارد في كتابه بناء الشعر الدرامي عند شيكسبير، ١٩٨١م، الذي يناقش فيه وظائف الشعر والنثر في الكوميديا والتراجيديا، إن الوصف الذي يقدِّمه بيونديلو هنا لحصان بتروشيو،

ترانيو: لا بدَّ أنَّ نزوةً غريبةً حَدَتْ به إلى الظهورِ هكذا،
لكنْ من عاداته ارتداءُ مَلبسٍ حقيرْ. (٧٠)
بابتيستا: يسرُّني قدومُهُ مهما يكُن مظهرُهُ.
بيوندِيلو: لكنَّه لم يأتِ يا سيِّدي.
بابتيستا: ألم تقُلْ بأنَّه أتى؟
بيوندِيلو: مَن؟ هل قلتُ إنَّ بتروشيو أتى؟ (٧٥)
بابتيستا: نعم، تقولُ إنَّ بتروشيو أتى.
بيوندِيلو: لا لم أقُلْ يا سيِّدي. بل قلتُ قد أتى حصانُهُ وفوق ظهرِه بتروشيو!
بابتيستا: سيَّانْ![٢٧،٢٨]
بيوندِيلو (يغني):

هذا بحقِّ قِدِّيسي رهانْ ٨٠[٢٩]
مِقدارُهُ قِرْشٌ وقُلْ قِرْشانْ

ووصف جريميو لمراسم عقد القِران في ١٤٨–١٨١، وشتائم بتروشيو للحائك في الفصل الرابع (المشهد الثالث) «تُعتبر جميعًا قِطَعًا نثريةً ذوات تقنية عالية، وعروضًا متعمدة للفنون البلاغية الخاصة بالوصف الجروتسك، والسرد الهزلي، والشتائم المبتكرة.» (ص٨–٩) و«الجروتسك» فن التشويه المضحك أو الغرابة القائمة على الخلط الفكاهي والبشع، وتقدِّم طبعة آردن الثانية عدَّة مصادر للأوصاف الواردة في القِطَع المذكورة، وتشير إلى وجود هذه المصادر في طبعة آردن الأولى (غير المتوافرة)، وتنتهي إلى أنها تمثل عكس درع النَّبالة، فإذا كان درع النَّبالة (coat of arms) يقدِّم الصفات الحميدة، ولو كانت تستند إلى الحسب والنسب وأمجاد السلف، فإن هذه المصادر تقدِّم الصفات القبيحة أو المثالب والمعايب، في كل حالة من الحالات الثلاث المذكورة، ويقول هيبارد إن براعة شيكسبير في هذا المجال تشبه براعة مُعاصره توماس ناش (Nashe) (ص٩٥–٩٧). ولن أرهق القارئ بالمعاني الدقيقة لكل مظهر ومَرَض في هذه الأوصاف، فالمعجم يقول إنها «غامضة» والشرَّاح يقدِّمون تفسيراتٍ معقولةً أخذتُ بها في الترجمة.

[٢٧] ٧١–٧٨: الحوار بين بيوندِيلو وبابتيستا يشبه الحوار بين جروميو وبين بتروشيو وكبرتيس في الفصل الأول (١ / ٢ / ٦–١٧) والرابع (٤ / ١ / ٤٦–٥٦).

[٢٨] «سيان»: الأصل why, that's all one.

[٢٩] الأغنية القصيرة جزء من قصة شعرية شعبية، والقديس المذكور (جيمى) ربما يكون القديس الإسبانى جيمز دى كومبو ستيلا (James de Compostella) أو ربما تكون له علاقة به، ولكن معظم الشراح يحجمون عن الإشارة إليه بل يحذفون اسمه تماما من شروحهم ويقول هيبرد إن الاسم غير مقصود وعير محدد؛ والهدف هو القافية و حسب، وأكرر أن هذه القافية الإنجليزية لا نعدها قافية بالعربية، ولكن الميم والنون حرفان متقاربان على أية حال، في الألفاظ (Jamy, penny, many).

بأنَّ راكبَ الحصانِ والحصانْ
ليسا بفردٍ أو هما سيَّانْ
لكنما هنا توحَّدَ الاثنانْ

(يدخل بتروشيو وجروميو.)

بتروشيو: هيا! أين السادةُ والأشرافْ؟ مَنْ بالمنزلْ؟ (٨٥)
بابتيستا: يا مرحبًا خيرَ[٣٠] الرجالْ!
بتروشيو: لكنَّني لستُ بخيرْ.
بابتيستا: بل ليسَ فيكَ من عَرَجْ.
ترانيو: لستَ في خيرِ ثيابٍ كنتُ أرجوكَ بها.
بتروشيو:

ألم يكُن خيرًا قُدومي هكذا على عَجَلْ؟ (٩٠)
أقولُ لكنْ أين كيت؟ أين عروسي الفاتنة؟
وكيف حالُ صِهْري؟ يلُوحُ لي يا سادتي بأنَّكم عُبُوسْ!
قولوا لماذا ينظُر الحشدُ الكريمُ لي مُحمْلقًا
كأنما يرى نصبًا عجيبًا فوق قبرٍ أو مُذنَّبًا
وسْطَ السماءِ أو نذيرًا من خوارقِ الطبيعة؟[٣١] (٩٥)

---

[٣٠] يتلاعب بتروشيو بمعنى well التي يستخدمها بابتيستا في عبارة الترحيب به، أيْ welcome فيقسمها إلى well وcome، وأحببت أن أبين التلاعب فجعلتُ بتروشيو يقول «لكنِّي لست بخير» (And yet I come not well)، وهي كما نرى نكتة سخيفة. ويحاول ترانيو إحياء الفكاهة في «خير ثياب» بصيغة النفي not well apparelled، ويجيبه بتروشيو بصيغته في السطر ٩٠.

[٣١] يختلف الشرَّاح في تحديد معاني الكلمات الأساسية في هذين السطرين، وهما:

As if they saw some wondrous monument,
Some comet, or unusual prodigy?

فأمَّا آخر كلمة في السطر الأول والصفة المقترنة بها فيشرحها هيبارد بأنها «نذير غريب.» ولكن أوليفر يقول إن المقصود، أو الذي يفهمه جمهور شيكسبير، هو النُصْبُ المقامُ فوق القبر، وربما يكون رمزيًّا، ولكنه عجيب على أيَّة حال، وأمَّا آن طومسون فتقبَل تفسير هيبارد، وأمَّا باربرا هودجدون فتقبَل تفسير

بابتيستا:

تعرفُ يا سيِّدُ أنَّ اليومَ هنا يومُ زفافكْ،
في البَدءِ خَشِينا ألَّا تأتي وتأَسَّيْنا،
والآن ازدادَ الحزنُ لأنَّكَ جئتَ بلا استعدادْ،
تبًّا لك فاخلعْ هذا المَلبسْ! ذاكَ يَشينُ مَقامَكْ!
وأراهُ قبيحًا يُزري بوقارِ الحفْلِ الرسمي. (١٠٠)

ترانيو:

وقُلْ لنا ما تلكم الظروفُ القاهرة؟
تلك التي دعَتْ إلى تأخيرِكَ الشديدِ[٣٢] عن زوجتِكْ،
وأرسلَتْكَ ها هنا في هذه الصورة!
وما أشَدَّ بُعدَها عن ذاتِكَ الحقَّة.

بتروشيو:

حكايتي طويلةٌ مُملَّة ... ووقْعُها في سَمْعِكم أليمْ!
يكفي حضوري الآن مِصداقًا لوعدي، (١٠٥)
وإنْ شعرتُ أنَّني اضطررتُ للإخلالِ بعضَ الشيءِ بِهْ،[٣٣]

أوليفر، وليس الاختيار عسيرًا بين هذين التفسيرين، فالتفسير الأول يُضعفه عدم استخدام monument بهذا المعنى في أيِّ سياق، عند شيكسبير أو غيره، إلى جانب وجود معنى «النذير» الغريب في كلمة prodigy وهو تفسير يتفق الجميع عليه، والمقصود شيء من خوارق الطبيعة، وهو موجود أيضًا في الإشارة إلى «المُذَنَّب» (comet) الذي إذا ظهر وسط السماء كان نذيرًا بأحداثٍ جِسام، وإذَن فلنا أن نتصور أن بتروشيو يشير أولًا إلى أشياء محسوسة لها دلالاتها قبل الإشارة إلى شيء بصفته المجردة، وعلى هذا ترجمت السطرين على النحو التالي:

كأنما يرى نُصْبًا عجيبًا فوق قبرٍ أو مُذَنَّبًا
وسْطَ الشتاءِ أو نذيرًا من خوارق الطبيعة؟

[٣٢] «تأخيرك الشديد»: التعبير عن الشدَّة غير مألوف وهو all so long.

[٣٣] الصور الخاصة بالملابس والزينة الشخصية بدأت في مطلع الفصل الثاني (٢ / ١ / ٣–٥) وتستمر على امتداد المسرحية حتى نصل إلى اللحظة التي تدوس فيها كاترينا على قبعتها (١٢٨ / ٢ / ٥)، والواقع أن

إنْ تسمح الظروفُ سوفَ أعرِضُ الأعذارَ والذرائعْ
وسوف تقبلونها كل القبول كلها! لكنني
أقولُ أين «كيت»؟ قد زاد تأخيري عن الحدودْ،
والصبح يمضي مسرعًا وآنَ أنْ نكونَ في الكنيسة. (١١٠)

ترانيو:

بل لا تقابل العروسَ لابسًا هذي الثيابَ المُزرية،
اذهبْ إذَنْ لغُرفتي والبَسْ ثيابًا من ثيابي.

بتروشيو: بل سوف ألقاها كما أنا وصدِّقوني!
بابتيستا: لن تَقدِرَ في رأيي أنْ تتزوجها في هذي الحالة!
بتروشيو:

بل أُقسِمُ إنِّي أقدِرْ … وإذَنْ يكفي ما قُلناهُ، (١١٥)
إنَّ عروسي اقترنَتْ بي لا بثيابي،
لو أقدِرُ أنْ أُصلِحَ ما تملِكُهُ منِّي أو ما تُبليهِ
بسُهُولةِ تغيير ثيابي المُزريةِ الرَّاهَنةِ
لأفادَتْ كيت بهِ ولعادَ بكلِّ الخيرِ عليَّ.
لكنْ ما أحمَقَني إذ أقضي الوقتَ أناقشُكمْ، (١٢٠)
والواقعُ يدعوني للقاءِ عروسي والترحيبِ بها،
والتصديقُ على عَقْدِ زواجي منها الآن بقُبْلةِ حُب.

(يخرج مع جروميو.)

بتروشيو يعود لمعالجة القضية خلقيًّا في الفصل الرابع (٤ / ٣ / ١٦٨–١٧٨). وفكرة العلاقة بين الملبس والإنسان ذات أصول في الأمثال الشعبية والمصطلح اللغوي، ويورد الشرَّاح منه مثلًا يقول «القَزُّ والخَزُّ لا يصنعان سيِّدًا شريفًا.» ولدينا في مصطلح هذه الأيام المَثَل المشهور: «الملبس يبني الإنسان أو يهدمه.» Clothes do not make the man وClothes make the man.

ترانيو:

المَلبسُ يُوحي بجنونٍ لكنْ لا بدَّ له من غَرَضٍ ما[٣٤]
وسنُقنِعُهُ إنْ أمكنَ ذلك أنْ يستبدلَ بهْ
هِندامًا أفضلَ قبلَ دُخولِ كنيستِنا. (١٢٥)

بابتيستا: وسأمضي خلفَهْ ... كي أَشهدَ ما يَعقُبُ ذلك.

(يخرج بابتيستا مع جريميو وبيونديلو والأتباع.)

ترانيو:

أَلَا رَجَعْنا سيِّدي إلى غرامِكْ؟[٣٥] الحبُّ لا يكفي ويَلزَمُ اكتسابُ
مَرضاةِ أبيها، ولن يكون هذا إلا إنْ وجَدْنا والدًا لَكَا!

---

[٣٤] للمرة الثالثة يتقدم ترانيو لبثِّ الاطمئنان في قلب الوالد القَلِق.

[٣٥] تقول آن طومسون: الانتقال هنا إلى قضية غرام لوسنتو غير مُقْنع، فلقد اتفق ترانيو لتوِّه مع بابتيستا على محاولة إقناع بتروشيو بتغيير ملابسه، ولكنه لا يخرج مع باقي الشخوص من المسرح لأداء المهمَّة. أضف إلى ذلك أنه في السطر ١٢٦ يبدو كمَن كان مستغرقًا في حوارٍ ما مع لوسنتو (الذي ظلَّ صامتًا طول الوقت في هذا المشهد، بل ولم تكُن تضمه قائمة الذين دخلوا المسرح في الإرشادات المسرحية في مستهل هذا المشهد نفسه)، وهو مما يجعل من الصعب تصور أن ترانيو يخاطب بابتيستا في ١٢٤. ويمكن التغلب على هذه الصعوبة بحذف ترانير ولوسنتو من هذا المشهد تمامًا، وجعل هورتنسو يقول الحوار الذي يقوله ترانيو، فهو مناسب له لأنه يعرف بتروشيو بسبب صداقتهما العميقة، انظر الحاشية على السطر ٢١ أعلاه، وابتداء مشهد جديد تمامًا بدخول ترانيو ولوسنتو.

ويقول آرثر كويلار-كوتش ودوفر ويلسون في طبعتهما للمسرحية عام ١٩٢٨م (الطبعة الثانية ١٩٥٣م) إن النصَّ الحالي يبدو ناقصًا، كأنما قد سقط منه مشهد كامل، لأن الحوار بين ترانيو ولوسنتو لا يتيح إلا «زمنًا مسرحيًّا» محدودًا، وهو الوقت الذي يستغرقه حوارهما الذي لا يزيد زمنه عن عشرين سطرًا، وهي فترة لا تكفي لعثور بتروشيو على كاترينا، واصطحابها إلى الكنيسة، وإتمام مراسم عقد القِران فيها. وإذا نظرنا إلى مسرحية ترويض امرأة شرسة وجدنا في هذه اللحظة تحديدًا مشهدًا فكاهيًّا بين خادم بوليدور (الموازي لبيونديلو) وساندر (الموازي لجروميو)، وتورد طبعة نبوكيمبريدج هذا المشهد في الملحق ١، وتضيف أنه «المشهد المفقود» وفق ما يقوله المحرران المذكوران.

ونجد في طبعة أوكسفورد لأعمال شيكسبير عام ١٩٨٦م، من تحرير ستانلي ولز، وجاري تيلور، وجون جويت، ووليام مونتجومري، أن المشهد الثاني ينتهي هنا، ويبدأ مشهد جديد من هنا ويستمر حتى آخر المشهد الحالي وآخر الفصل. ولا شكَّ أن في هذا حلًّا للصعوبة التي أثارتها آن طوسون، ولكن

أيْ وَفْقَ ما أخبرتُكم يا صاحبَ العِزَّة.
إذَنْ عليَّ أنْ آتي بشخصٍ لا يُهمُّ مَنْ يكونْ (١٣٠)
حتى نُعدَّهُ لتنفيذِ الذي نريدُهُ ... أيْ إنَّهُ عليه أنْ
يُمسي هنا فنشنتو من بيزا ... وأنْ
يُقدِّمَ الضمانَ في بادوا بأنَّ عندهُ
من الثراءِ ما يفوقُ ما وعدْتَ والدَ الفَتاةِ بِهْ.
وهكذا تنالُ في هدوءٍ ما رجوتَهُ من الزواجِ من بيانْكا (١٣٥)
وفوقَهُ رِضَى أبيها.

لوسنتو:

لوْلا أنَّ الأستاذَ زميلي يرقُبُ كلَّ خُطًى تخطوها بيانكا
لرأيتُ المَخرَجَ في أنْ نهربَ كي نتزوجَ سرًّا،
فإذا عُقِدَ قِراني لن آبَهَ لو عارَضَني العالَمُ كلُّهْ! (١٤٠)
فسأحرصُ وأدافعُ عمَّنْ أملِكُهُ رغمَ أُنوفِ الخلْقِ جميعًا.

ترانيو:

وذاك يقتضي الأنَاةَ والدراسةَ المُفصَّلة،
حتى تُواتي الفرصةُ المناسِبة
لقهْرِ مَنْ لديه لحيةٌ شمطاءْ ... جريميو،
وقهْرِ والدٍ عيونُهُ لا تَغْفُل ... مينولا، (١٤٥)
وقهْرِ عاشقٍ وعازفٍ موهوبْ ... ليسيو،

باربرا هودجدون تقول إن هذه الصعوبة تبدو للقارئ أكثر ما تبدو لمُشاهد المسرحية، والحقُّ أنني لم ألحظها على المسرح، وأظن أن ما قلتُه عن طابع الهزلية يفسر لنا أمثال هذه الصعوبات التي لا تعدو أن تمثل خرقًا لمنطق الحياة المعتاد، والهزلية (تعريفًا) تخرق هذا المنطق.

وكلُّ هذا في سبيل سيِّدي ... لوسنتو.[٣٦،٣٧]
(يدخل جريميو.)
سنيور جريميو ... أجئتَ من حفْلِ الكنيسة؟

جريميو: غادرتُها سعيدًا مثلما أغادرُ المَدرسة.
ترانيو: وهل يعودُ ذلك العريسُ والعروسُ للمنزلْ؟ (١٥٠)
جريميو:

سمَّيتَهُ العريسْ؟[٣٨] بل قُلْ هو ابْنُ عُرْس!
فظٌّ غليظُ القلبِ جِلْف ... وذاك ما ستعرفُ الفَتاة.

ترانيو: يزيدُ سوءُ طَبْعِه عنها؟ هل ذاك ممكنْ؟
جريميو: بل إنَّهُ الشيطانُ نفْسُهُ ومن قَبيلِ إبليسَ اللَّعينْ!

---

[٣٦] لاحظ مهارة ترانيو في صياغة هذه السطور المتوازية الخمسة، والمتعادلة عروضيًّا، فهي متماثلة في الإيقاع ومتفاوتة في القوافي.

[٣٧] من لحظة دخول جريميو يتحول الحوار إلى حيلة بلاغية لا يلتفت إليها الشرَّاح ولكنها مهمَّة في البناء، أيْ إنها من حيل النسيج التي تسهم في البناء وإن لم أعرض لها في المقدمة، وهي تُسمَّى stichomythia أيْ تبادل عبارات حوارية تتكون كلٌّ منها من سطر واحد، وبإيقاع سريع ينبئ عن اللهفة أو الإثارة، ويسميها مجدي وهبة «التناشد المسرحي» / «المعارضة المسرحية» / «جدل المماحكة»، وأظن أن الترجمة الأولى معقولة، ولو أنني لم أستطع أن أجد مقابلًا دقيقًا لهذه الحيلة بالعربية، والمزية الرئيسية لهذا «التراشق السريع» الصعود بالإيقاع إلى ذروة معيَّنة، تتمثل هنا في وصف جريميو لما حدث أثناء مراسم عقد القِران.

[٣٨] عندما يُسأل جريميو عن «العريس» bridegroom يجيب إنه groom وهي صورة سوقية «للعريس» أو لأيِّ شخص فيه طباع الحيوان، ومعناها المألوف هو سائس الخيل كما نعرف، ولكن المعجم يقول إنها تفيد الفظاظة الحيوانية أو الوحشية، ثم يتبع هذا الوصف بكلمة grumbling التي تخصِّص بعض سمات الحيوان المقصود، ومن ثَم حاولتُ محاكاة التورية في الكلمة الأولى بأن أتيت بصورة «ابن عِرس» (weasel) مستغلًّا اسم العرس والعريس، ثم فصلت الصفات الخاصة به في السطر التالي. وأحب أن أوضح للقارئ أن العين مكسورة في اسم هذا الحيوان، والاسم إذا كُسرت عينه يعني العريس أو العروس أيضًا، والمعروف أنه يُجمَع على بنات عرس، ذكورًا وإناثًا، وقد وجدت مساندةً للتفسير الخاص بالصفات الحيوانية في قول جريميو بعد ذلك إن كاترينا إن قورنت به كانت حمامةً أو حمَلًا!

ترانيو: بل إنَّها شيطانةٌ وأمُّ إبليسَ اللَّعينْ! (١٥٥)

جريميو:

لكنْ إذا قِيسَتْ بِهِ وجدْتَها حمامةً أو حمَلًا أو طفلةً ساذجةً![٣٩]

سنيور لوسنتو! دعني أُقُلْ ما كان منه عندما ألقى

عليه الكاهنُ الوَقورُ بالسؤالْ: «رضيتَ بالزواجِ من كاترينا؟»

إذ ردَّ قائلًا «نعمْ بحقِّ أحزانِ المَسيح!» مجلجلًا بصيحةٍ عظيمةٍ

أصابت الكاهنَ بالذهولِ ثم أسقطَتْ كتابَهُ من يدِهِ، (١٦٠)

وعندما انحنَى ليأخُذَ الكتابَ إذ بذلك العريسِ الأخرقِ

المَخبولِ يَلْطِمُهْ ... وعندها هوى الكتابُ والكاهنْ

كما هوى الكاهنُ والكتابْ! فقال عندها:

«ألَا يُقيلُهُ من عَثْرتِهْ ... مَنْ شاءَ أنْ يُقيلَهُ منكم؟»

ترانيو: وما الذي ردَّتْ بِهِ الفتاةُ بعد أنْ نَهَضْ؟ (١٦٥)

جريميو:

ارتجفَتْ وارتعدَتْ![٤٠] فما الذي حدا به أنْ يَخبِطَ الأرضَ

---

[٣٩] انظر تعليق هيبارد على رواية جريميو لمشهد مراسم القِران، في الحاشية على ٤٣–٦٨ أعلاه.

[٤٠] «ارتجفت وارتعدت»: الأصل trembled and shook هذه من النماذج القليلة في المسرحية للجمع بين كلمتين مترادفتين بغرض التوكيد (intensification) فهذا من سُنن العربية، كما يقول الثعالبي، ولكنه ليس بصفة عامة من سُنن الإنجليزية، ولقد مرَّ بنا من قبلُ نموذج من هذه النماذج في الإنجليزية وهو cohera and jump، ومثيله في نصِّ شيكسبير meet and jump بمعنى يلتقي ويتفق، انظر الحاشية على ١ / ١ / ١٨٩ أعلاه. وهذا نمط من أنماط التلازم اللفظي الذي لا يرمي إلا إلى التوكيد، في حين تزخر الإنجليزية بنماذج عديدة للازدواج اللفظي (coupling) أو (compounding) الذي يشبه التلازم اللفظي (collocation) من دون أن يؤدي الغرض نفسه، مثل المزدوج الاسمي (binomial) الذي يعني اقتران اسمَين دون أن يكونا مترادفَين ترادفًا تامًّا، بل يشتركان وحسب في عنصر أو أكثر من عنصر، مثل peace and quiet حيث درجة الترادف كبيرة، ومثل cool and collected، أو rough and tumble وغيرها مما لا يكاد يكون به ترادفٌ ولكن قاعدة التلازم تجمع بين الاسمين مثل sweetness and light التي استخدمها أولًا ماثيو أرنولد (Arnold) في كتابه الثقافة والفوضى (*Culture & Anarchy*) تعريفًا لتأثير الثقافة في النفس، مستعيرًا الصورة من الشاعر جون دَنْ (Donne) الذي قال إن النحل يهبنا الحلاوة

ويحلفْ؟ كمَنْ يظنُّ أنَّ الكاهنَ الأمينَ يَنْتَوي أنْ يخدَعَهْ!
لكنَّما بعد انتهاءِ هذه المراسمِ الكثيرةِ المقدَّسة
إذا به يصيحُ طالبًا كأسًا من النبيذِ هاتفًا «في صحَّتِكْ!»
كأنَّهُ البحَّارُ فوق متنِ مركبٍ يُحيِّي مَنْ مَعَهْ ... (١٧٠)
من بعد عاصفة! وهكذا عبَّ النبيذَ من كأسِ الزفافِ عبًّا،
وبعدها ألقى فُتاتَ الكعْكِ في وجهِ الفَتَى الشمَّاسْ،
ولم يكُن لديه من سببْ
إلَّا نُحولُ لحيةِ الشمَّاسِ أو سقوطُ شَعْرِها،
أو ظنُّه بأنَّ ذلك الشمَّاسَ كان يطلُبُ الفُتاتَ أثناءَ شَرابِهْ، (١٧٥)
وعندما انتهى أحاطَ بالذراعِ جِيدَ زوجتِهْ ... وضمَّها إليهِ

(الشهد) والنور (الشمع) جامعًا بين اللفظين في سياق مختلف، ونحن نستخدم هذا المزدوج الاسمي اليوم للتعبير عن التناغم والصفاء، على عكس ما يوحى به مزدوج اسمي مناقض هو gloom and doom أي الكآبة والمصير المدلهم! ولدينا في العامية الإنجليزية مزدوجات لا حصر لها من easy peasy إلى gruesome twosome، وهذه الأخيرة توازي بعض النظائر في العامية المصرية، ووظائفها متفاوتة، فالأخيرة توازي «ضربة وكُبَّة»، وأصلها مَثَل سائر يقول «من ضربة لكُبَّة يا قلبي لا تحزن!» وتوجد في الإنجليزية أنواع أخرى من المزدوجات (compounds) مثل helter-skelter وhurly-burly ومقابلاتهما بالعربية تتضمن «الهرج والمرج» ... إلخ. وأظن أن العربية الفصحى تزخر بهذه الضروب جميعًا من التلازم اللفظي بدرجاته ووظائفه، وبالمزدوجات الاسمية بأنواعها، وإن لم تُحط بالدراسة العلمية الكافية، ويكفيني أن ألمح في هذا المقام إلى وظيفة الازدواج اللفظي في العربية بدلًا من استخدام أدوات التوكيد الإنجليزية مثل very والألفاظ التي تحمل معناها وتدل على الدرجة مثل extremely أو outstandingly وأضرابهما. فنحن في الترجمة نجد أن المترجم الذي يريد أن يُخرج نصًّا متفقًا مع مصطلح العربية، أيْ أن يوفر للقارئ الألفة مع الأسلوب العربي الصادق، وقد ابتعد عن استعمال «جدًّا»، أو «إلى حدٍّ كبير»، أو «بصورة هائلة»، وأتى بكلمتين شبه مترادفتين، أو مقترنتين في لغته للتعبير عن الدرجة، فإذا قرأ عبارةً بسيطةً مثل The place was extremely devastated وجد أن حدسه يقول له إن المكان أصبح خرابًا يبابًا، أو غدا قاعًا صفصفًا، وما إلى هذه التعابير الاصطلاحية بدلًا من تعرض المكان للتخريب الشديد/البالغ، ولا غبار بطبيعة الحال على الصيغة الأخيرة، فهي شائعة في الصحف، ولكن فائدة هذه الملاحظة تظهر عند الترجمة من العربية إلى الإنجليزية، وقِسْ على ذلك شتَّى التعابير التي تتوسل «بالأدوات» (articles) بالإنجليزية، وتقابلها ألفاظ عاملة بالعربية. وأقول في إطار هذه الحاشية التي طالت إنني أحببت أن ألقي الضوء على جانب من جوانب الترجمة لم يلقَ حظَّه من الاهتمام، وهو وجود

ثم قبَّل الشفاهَ قُبلةً رنانةً مُدوِّية
تردَّدتْ أصداؤها بجدرانِ الكنيسة ... عند افتراقِ تلكُمُ الشفاهْ!
وعندما رأيتُ هذا قُمْتُ من فوري وعُدْتُ شاعرًا بالعارْ!
أدري بأنَّ الحشدَ قادمٌ ورائي، (١٨٠)
لم يشهد التاريخُ عَقْدًا للِقرانِ شابَهُ هذا الجنونْ.
(تُسمع أنغام موسيقية.)
أنصتوا! أظنُّ أنَّني سمعتُ المُنشدينْ.

(يدخل بتروشيو وكاترينا وبيانكا وهورتنسو (متنكرًا في شخصية ليسيو) وبابتيستا وجروميو وغيرهم.)

بتروشيو:

يا سادتي وأصدقائي! شكرًا على جهودكم.
لا شكَّ أنَّكم ترون أنْ تشاركوني وجبةَ العَشاءِ اليوم،
وأنَّكم جهَّزْتُمُو الكثيرَ من أطايبِ الطَّعامِ والشَّرابِ للزفافْ، (١٨٥)
لكنَّما تُحتِّمُ الظروفُ أنْ أغادرَ المكانَ مُسرعًا،
وهكذا أستأذنُ الجميعَ ها هنا في الانصرافْ.

ثنائيات لفظية بعضها ثابت وبعضها متغير، فالثابت نسميه التلازم بأنواعه التي ألمحت إليها، والمتغير يقبل، كما يدل اسمه، استبدال كلمة بأخرى، بل ويقبل استعمال أحد اللفظين وحده، فقولك للعروسين «بالرفاء والبنين» ثنائي ثابت، ولكن قولك لصاحبك «أهلًا وسهلًا» ثنائي متغير إذ يقبل استخدام «أهلًا» فقط أو أهلًا ومرحبًا، وقِسْ على ذلك «هنيئًا مريئًا»، وتختلف العربية من هذه الزاوية عن الإنجليزية في التعبير عن الدرجة بثنائي لا بصفة وأداة، فقولك He looked very unkempt يمكن أن تترجم «كان يبدو أشعث أغبر.» وقولك: He is very much in love يمكن أن تترجم «إنه صَبٌّ وامِقْ.» وقولك: He felt all free يمكن أن تترجم «كان يشعر بأنه حُرٌّ طليق.» وقِسْ على ترجمة ذلك سائر وسائل التوكيد التي تسميها intensifiers إلى كلمات في ثنائيات ثابتة أو متغيرة، فهذا من طبيعة العربية، والشاعر الذي قال:

أمُعفِّرَ اللَّيْثِ الهِزَبْرِ بسَوْطِهِ لَمن ادَّخرْتَ الصارمَ المصقولا؟

بابتيستا: هل يُعقَلُ أنْ ترحلَ هذي الليلة؟
بتروشيو:

لا بدَّ من رحيلي بالنهار قبل أنْ يحلَّ الليل.
لا تَدْهَشوا فإنْ عَلِمْتُم المسائلَ التي تَشغَلُني (١٩٠)
فسوف تَحفِزُونني على الرحيلِ لا على البقاءْ.
يا صُحبةً من الأشرافِ إنِّي شاكرٌ لكم جميعًا،

قد عبَّر عن قوة الأسد بكلمتين وعن مضاء السيف بكلمتين، وكلاهما من الثنائيات المتغيرة، وقد يكفي أحد اللفظين خارج الثنائية كقول حافظ: «إنما الحقُّ قوة من قوى الديان أمضى من كل أبيض هندي.» إذ عبَّر عن السيف أيضًا بكلمتين، والشاعر الذي قال: «ونار حبِّك لا تُبقي ولا تذر.» عبَّر بفعلين عن معنًى مؤكد، وما دام التوكيد يخصُّ الفعل فهو يترجم بصيغة الحال الإنجليزية المرتبطة بالفعل، والعكس بالعكس، فقولك We utterly destroyed it يمكن ترجمتها بالمفعول المطلق المؤكد (إبراهيم عبادة، الجملة العربية، ٢٠٠٢م) أيْ بعبارة «دمرناها تدميرًا.» وقد وردت هذه الصيغة في القرآن: ﴿وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا فَفَسَقُوا فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَّرْنَاهَا تَدْمِيرًا﴾(الإسراء، ١٦). ووردت في سورة الفرقان أيضًا، الآية ٣٦، إلى جانب ما سبق لي أن ذكرت في غير هذا المكان عن المفعول المطلق المبين للنوع (أي التمييزي) والمفعول المطلق المبين للعدد.

وخلاصة القول أن التعادل في المعنى لا يتأتَّى بالتعادل في عدد الكلمات، وقد أشرتُ منذ صفحتين في الهامش على السطر ١٥١ إلى أنني عبَّرت عن المعنى الذي يريده جريميو بعبارة grumbling groom بتعبير عربي أصيل هو «فظ غليظ القلب.» وأتيت بكلمة groom الأخرى في هذا السطر في صورة «جلف»، فالسطران الإنجليزيان ١٥١–١٥٢ يتضمنان ثلاث صور للمعنى في الصور الثلاث لكلمة groom، وأنا عندما أترجم أتوسل بما يسمى المدخل الكلي (holistic approach) أيْ أتناول المعنى في صورته الكلية وأعبِّر عنه بما يحقِّق هذه الصورة بالعربية مهما يزِدْ عدد الحروف، ولا يعني ذلك أن الحروف في العربية تزيد في كل مرة، بل أحيانًا ما تقل، وأحيانًا تتساوى، فعندما يسأل ترانيو what said the wench when he rose up again? تقول الترجمة: «وما الذي ردت به الفتاة بعد أن نهض؟» (١٦٥) ولكن عندما يكون التعبير موحيًا «بدرجة معينة» من الشِّدَّة أو التأكيد، فموارد العربية لا تنضب، فعندما يشير جريميو إلى تناول بتروشيو لكأس من النبيذ يُسمَّى «موسكاديل» (muscadel) والاسم لا يعني شيئًا لسامعه بالإنجليزية أو العربية، يوحي جريميو بأن ذلك العريس لم يكُن «يرتشف» النبيذ بل يعبُّه عبًّا، وهكذا قلتُ في الترجمة: «وهكذا عبَّ النبيذ من كأس الزفاف عبًّا» (١٧٠). وكذلك عندما يقول جريميو And kissed her lips with such a clamorous smack/That at the parting all the church did echo (وقبل الشفاه قبلة رنانة مدوِّية/تردَّدتْ أصداؤها بجدران الكنيسة ... عند افتراق تلكم الشفاه) (١٧٧–١٧٨) (عربي وإنجليزي).

فقد شهدتُم كيف أنَّني قدَّمتُ نَفْسي بل وهبتُها لزوجةٍ
تفوقُ أهل الأرضِ في الصبرِ الجميلِ[٤١] والرُّواءِ والفضيلة.
إذَنْ فشاركوا صِهْري العَشاءَ واشربوا نَخْبي (١٩٥)
فإنَّني لا بُدَّ راحلٌ وهكذا لكم جميعًا الوداعْ.

ترانيو: فلْنتوسَّلْ لكَ أنْ تبقى حتى بعد عَشائِكْ!
بتروشيو: ذاك مُحالْ.
جريميو: دعني أتوسَّلْ لكْ!
بتروشيو: ذاك مُحالْ. (٢٠٠)
كاترينا: فلْأتوسَّلْ أنا لكْ.
بتروشيو: وأنا أرضى.
كاترينا: ترضى أنْ تبقى؟
بتروشيو:
بل أرضى بتوسُّلِكِ إليَّ بأنْ أبقى،
لكنِّي لن أبقى مهْما تبلغْ طاقاتُ توسُّلِكِ إليَّ!

والباحث في هذا الموضوع سوف يكتشف أكثر من وظيفة واحدة لهذه الثنائيات، وقد يودُّ الحفاظ على الوظيفة في الترجمة إذا كان يؤمن بمذهب الغرض من الترجمة ونظريته التي ناقشتها في بعض كتبي، فقد يجد أن من وظائف الثنائيات (١) التوكيد، و(٢) إظهار التضاد، و(٣) الارتباط الاصطلاحي. فالتوكيد قد سبق ذكره، والتضاد أمثلته أوفر في العامية المصرية (غشيم ومتعافي) (أقرع ونزهي)، ويظهر في الإنجليزية بصورة المفارقات الشائعة officially unofficial أو keenly uninterested أو explicitly implicit أو conspicuous by absence، وأمَّا الارتباط الاصطلاحي فيشير إلى المتلازمات اللفظية الخاصة بكل لغة، ولا مبرر لها إلا الاستعمال والشيوع، أي الانتماء إلى التداولية (pragmatics) فنحن نقول «أماط اللثام.» و«صروف الدهر.» وهذا هو النوع الخاص من التلازم (collocation) الذي يجبر المبتدئ، فعبارة «اختلاف النهار والليل» قد تعني له الاختلاف بمعناه المعتاد، وقد لا يفطن إلى المعنى المُضمَر أيْ «توالي» الليل والنهار:

اختلافُ النَّهارِ واللَّيلِ يُنسي جَدِّدا لي الصِّبا وأيامَ أُنسي

والفعل «كان يختلف إلى المقهى فيجالس أصحابه.» وأظن أنني نقلتُ الخطوط العامة للبحث في هذا المجال الذي لا يزال مهمَلًا إلى حدٍّ ما في دراسات الترجمة، وقد تكون ترجمة المفارقات ذات صعوبة خاصة، وليس هذا قطْعًا مجال الحديث فيها.

[٤١] «الصبر الجميل» (most patient): انظر الحاشية السابقة.

كاترينا: فلتبقَ إنْ تكُنْ تُحبُّني. (٢٠٥)
بتروشيو: جهِّزْ جِيادي[٤٢] يا جروميو.
جروميو: جاهزةٌ يا مَولايْ. الشُّوفانُ التَهَمَ الخيل.[٤٣]
كاترينا:
افعلْ إذَنْ كل الذي في طَوْقِكْ
فإنَّني لا أنتوي الرحيلَ اليومَ ... لا ولا غدًا
إلَّا إذا أردتُه بنَفْسي ... يا سيِّدي ... البابُ مفتوحٌ أمامَكْ،[٤٤] (٢١٠)
والدربُ يدعوك إليه ... «هرولْ وفي الأقدامِ أحذيةٌ جديدة!»[٤٥]
كما يُقالُ في الأمثالْ ... أمَّا أنا فلن أغادرَ المكانَ إلَّا
إنْ رغبتُ في الرحيل. يبدو بأنَّكَ تنتوي
منذُ البدايةِ أنْ تبيِّنَ كيف تَقْهرْ،
وبأنْ تكونَ ليَ العريسَ الفظَّ والمُسيطِرْ. (٢١٥)
بتروشيو: لا تحزني يا كيت ... أرجوكِ ألَّا تَغضَبي.
كاترينا:
بل إنَّني لَغاضِبَة ... وأيُّ شأنٍ لكَ في هذا؟
اسكُتْ أقولُ والدي ... لسوف يبقى ريثما أتجهَّزْ.
جريميو: إنِّي لأُقْسِمُ سيِّدي ... قد ابتَدَا ظهورُ رَغْوٍ وزَبَدْ![٤٦]

---

[٤٢] «جيادي» (my horse): سبقت الإشارة إلى أن الكلمة الإنجليزية كانت تفيد الجمع حتى القرن السابع عشر (OED n. 1b) .

[٤٣] تعمَّد جروميو عكس المعنى.

[٤٤] «الباب مفتوح أمامك، والدرب يدعوك إليه»: المَثَل الشائع يقول «هذا الباب وذاك طريقك.»

[٤٥] «هرولْ وفي الأقدامِ أحذيةٌ جديدة»: مَثَل تسوقه كاترينا دون تعديل:

Be jogging while your boots are green!

[٤٦] «قد ابتَدَا ظهورُ رَغْوٍ وزَبَدْ»: الأصل يشير إلى بداية التخمر بظهور الرغو والزبد، أو بداية الغليان بظهور الفقاقيع التي تتحول إلى رغوٍ وزبد، والثنائي «يرغي ويزبد» من المتلازمات، انظر الحاشية على ١٦٦ أعلاه.

كاترينا: هيَّا يا أصحابُ إلى مائدةِ العُرْس، (٢٢٠)
فأنا أدركُ أنَّ المرأةَ يُمكنُ أنْ تُقهَرْ
إنْ فَقَدَتْ روحَ مقاومةِ القَهْر.
بتروشيو:

لسوف يَذهبونَ مُنصاعِينَ يا كيت لأمرِكْ،
يا مَنْ تُرافقون هذه العروسَ نفِّذوا مَطلبَها،
هيَّا إلى الوليمة![٤٧] هيَّا إلى احتفالٍ صاخبٍ مُعَرْبِدْ، (٢٢٥)
ولتشربوا الأنخابَ مُتْرَعَةً لعُذريَّتها،
إنْ لم تُعاقروا المَراحَ والجنونَ فاشنُقُوا أنفُسَكم![٤٨]
أمَّا حبيبتي كيت الجميلة ... فإنَّها لا بُدَّ أنْ تأتي معي،
أرجوكُمُو ألَّا تُقاوموا ... لا تضربوا الأرضَ بأرجُلِكُمْ،
ولا تُحمْلقوا ولا تُعبِّروا عن استيائِكُمْ[٤٩]
فإنَّني لَمَالكٌ أُريدُ أنْ يكونَ في يَدِي ما أملِكْ! (٢٣٠)
إنَّها بَضائعي أو قُلْ مَتَاعي ... منزلي وكلُّ ما يكونُ فيه!
إنَّها حقلي وجُرْني وخيولي بل وثيراني وحتى حُمُري!
إنَّها لي كلُّ شيءٍ. ها هي الآن بمرأًى منكُمْ،

---

[٤٧] «هيا إلى الوليمة! هيا إلى احتقال صاخب معربد»: في الأصل كلمة domineer تفيد معنى revel مضافًا إليه الصخب: !Go to the feast, revel and domineer.

[٤٨] «فاشنقوا أنفسكم»: مَثَل شائع، وكان أصله !Farewell and be hanged.

[٤٩] يجمع جروميو بين ثلاثة تعابير اصطلاحية تجري مجرى الأمثال؛ أولها to look big أو to talk big بمعنى يقاوم، وأصبح لدينا في العامية المصرية مثالان لهذا التعبير (عامل تخين) و(كلام كبير قوي)، والثاني تركيب يضمُّ فعلين متلازمين to stamp and stare، والثالث يضمُّ متلازمةً من فعلين أيضًا to fret and fume، وقد ترجمتها جميعًا، ولا بأس، بالمناسبة، من تذكير القارئ بمتلازمة فعلية لا علاقة لها بالموقف هنا وهي to stand and stare، أي يترك ما يعمله حتى يتأمل الدنيا من حوله، وأصله شطر شعري من بيت شهير.

فلْيحاولْ مَنْ لديه جُرأةٌ أنْ يَلْمِسَها،[٥٠]
سوف أشكو للقضاءِ أو أصدُّ عَنْوةً أعتى الرجالْ (٢٣٥)
إنْ أعاقوا مَسلكي في بادوا! يا جروميو سُلَّ سيفَكْ!
قد أحاطَتْنا اللصوصْ! هُبَّ كي تُنقِذَ مَولاتَكْ،
أظهِر الآن الرجولة! لا تخافي يا فَتَاتي الفاتنة،
لن يمَسُّوكِ أيا كيت بسوءْ،
فأنا أحميكِ حتى لو تكُنْ منهم ألوفٌ وألوفْ.[٥١،٥٢] (٢٤٠)

(يخرج بتروشيو وكاترينا وجروميو.)

بابتيستا: فلْيذهَبَا إذَنْ ... ولْيَنْعَما بالسِّلْمِ والهدوءْ!
جريميو: لولا ذَهابُهُما سريعًا مُتُّ من ضحكي عليهمْ.
ترانيو: لم يَشهَد الزمانُ زيجةً أصابَها الجنونُ مثلها.
لوسنتو: آنستي ما رأيُكِ في أُختِكْ؟
بيانكا: مجنونةٌ تزوجَتْ مجنونًا. (٢٤٥)

---

[٥٠] يحذر بتروشيو أيَّ شخص يريد أن يتدخل للدفاع عن كاترينا ما دام قانون الزواج قد جعلها الآن ملك يمينه. واعتبار بتروشيو أن كاترينا ملك يمينه يُرجع أصداء الوصية العاشرة في سفر الخروج، بالعهد القديم من الكتاب المقدَّس، التي تقول «لا تشتهِ بيت جارك، ولا زوجته، ولا عبده، ولا أَمَتَه، ولا ثوره، ولا حماره، ولا شيئًا مما له.» (٢٠ / ١٧)، ولاحظ أن التحول إلى بحر الرَّمَل يخفِّف من وقع القول بالملكية وموازاة الزوجة بالأشياء والحيوان، اعتبارًا من «إنها لي كل شيء.»

[٥١] ٢٣٥–٢٤٠: يبدأ بتروشيو بإشارة إلى القضاء ثم يتحول إلى الإشارة إلى استعمال القوة الجسدية، ومما ييسر انتقاله هذا استخدام كلمة action التي تعني رفع قضية وتعني في الوقت نفسه الفعل المادي اللازم للدفاع عن ممتلكاته، ويلجأ بتروشيو إلى العبارات القصيرة المتوالية، أو ما نسميه الجمل البسيطة وهي التي تغلب عليها أفعال الأمر، «سُلَّ سيفك!» «هُبَّ كي تنقذ مولاتك!» «أظهر الآن الرجولة!» وهي أفعال مثبتة، يتلوها فعل منفي «لا تخافي!»

[٥٢] «ألوف وألوف»: في الأصل «مليون» وليس ذلك هو المُراد بل المبالغة، ولذلك فضلت الكلمة العربية على الرغم من أنني لستُ ضدَّ الكلمة الدخيلة، فالعرب تقول ألف ألف ولا تقول مليون، ولكني أردت جَرْسَ حرفَي العلة (الواو) الذي يختتم بتروشيو به حواره قبل الخروج.

جريميو: أُصيبَ بتروشيو بداءِ كيت![٥٣،٥٤]
بابتيستا:

يا أيُّها الجيرانُ والأصحابْ! إنْ كانَ قد غابَ العريسُ[٥٥]
والعروسُ عن شغْلِ مَقْعَدَيْهما في المائدة،
فلم تغِبْ أصنافُ حَلْوى العُرْس عن مائدتي.
اشغَلْ إذَنْ كُرسي العريسِ يا لوسنتو، (٢٥٠)
ولْتَجلِسي بيانكا في مكانِ أُختِكْ.

ترانيو: وهل ستلعبُ المُثْلى بيانكا دورَ تِلكُمُ العَروسْ؟
بابتيستا: نعم أقولُ يا لوسنتو! هيَّا بنا الآن جميعًا.

(يخرج الجميع.)

---

[٥٣] ٢٤١–٢٤٦: يعود شيكسبير إلى حيلة التراشق السريع، أي استقلال كل متحدث بسطر واحد، وهو ما أشرتُ إليه بالمصطلح البلاغي stichomythia انظر الحاشية على ١٤٧.

[٥٤] «أصيب بتروشيو بداء كيت»: الأصل Petruccio is Kated هذا هو التفسير الذي اتفق عليه الشرَّاح، باستثناء أوليفر الذي يقول إن هذا المعنى غير مرجَّح.

[٥٥] لاحظ اللهجة الخطابية في قول بابتيستا:

إنْ كانَ قد غابَ العريسُ فلم تَغِبْ ...
أصنافُ حَلْوى العُرْسِ عن مائدتي!

وعلى الرغم من أنه يخفِّف من وقع هذه النبرة بعددٍ آخر من الكلمات، فالإيقاع الرئيسي لمقاله في الختام يركز تركيزًا واضحًا على البحر الشعري الكامل. وتدخلاته لتحوير ذلك البحر تدعو ترانيو إلى تحويراتٍ في الرجز أيضًا، بحيث يسهم الإيقاع في تلوين إيقاع الحفل المنتظَر، حيث يسمح بابتيستا لترانيو (المتنكر في شخص لوسنتو) بأن يلعب دور عريس بيانكا، وهو الذي نعرف في النهاية أنه يُخفي عشقه الدفين لها.

الفصل الرابع

المشهد الأول

(المنظر: القصر الريفي لبتروشيو، يدخل جروميو.)[١]

جروميو:

تبًّا لكل منهكٍ من الخيول، وكل سيدٍ مخبول، وكل دربٍ واعرٍ
موحول! هل لقي رجلٌ ما لقيتُهُ من الإذلال؟ أو اكتسى ما
اكتسيته من أوحال؟ وهل حدا به الإرهاق مثلي لهذا الحال؟
أُرْسِلْتُ قبلَهما لأُشعل مدفأة، ويأتيانِ من بعدي لينعَمَا بالدفء.
لو لم أكُن ضئيلَ الجُرْمِ كالقِدْرِ التي سُرعان ما تَسخَنْ،[٢] (٥)

---

[١] كان الشاعر ألكسندر بوب أول محرر يحدِّد موقع هذا المشهد في القصر الريفي لبتروشيو، وهذا تحديد يُرجع أصداء الكوميديات الشيكسبيرية الأخرى، حيث تنتقل الأحداث في العادة من المدينة (أو من القصر الملكي) إلى الريف (أو إلى الغابة) حيث يجري التحول في الشخصية والحدث. ولمَّا كان بتروشيو سيدًا من مُلَّاك الأراضي، فإن هذا القصر الريفي يعتبر قصرًا مُنيفًا يذكِّرنا بمنزل اللورد في المدخل بمشهديه. وتقول آن طومسون إن المكان نفسه لا أهمية له، فالمهمُّ هو ما يحدُث في طريق العودة إلى منزل بتروشيو بعد الزفاف، وهذا هو العنصر المهمُّ والشائع في القصة الشعبية الخاصة بترويض الشرسة، أي الحكايات التي كانت تروى عن أمثال هذه القصة، ولقد سمعت في طفولتي عشرات القصص الخاصة بمكائد النساء والزوجات، وأظن أن دارسي الأدب الشعبي قد أولوها ما تستحقُّ من اهتمام.

[٢] «كالقِدْر الصغيرة سرعان ما تسخن»:

A little pot is soon hot.

لتجمَّدَتْ شَفَتايَ والتصقَتْ بأسناني، ولالْتَصَقَ اللسانُ بِسَقْفِ حلْقي، ولالْتَصَقَ قلبي بجدار جَوْفِي،[٣] قبل أن أُشْعِلَ نارًا تنقذني من التجمد! لكنني سوف أنفخُ على النارِ حتى أدفأ،[٤] فلو كنتُ أضخمَ حجمًا لأُصِبْتُ بنزلةِ بردٍ في هذا الزمهرير. أين أنت يا كيرتيس؟ تعال![٥] (١٠)

(يدخل كيرتيس.)

كيرتيس: مَن يناديني بصوتٍ لا حرارةَ فيه؟

جروميو:

قطعةٌ من الجليد. إن كنتَ في شكٍّ فما عليك إلا أن تمُرَّ بإصبعِك من كتفي إلى عقبي، من بعد أقصى البرد في رأسي وعنقي. أشعل النارَ في المِدفأة يا كيرتيس.

كيرتيس: هل سيِّدي وزوجتُه قادمانِ يا جروميو؟ (١٥)

ولكن معنى المَثَل المُشار إليه يختلف إذ يُطلق على الشخص الضئيل الحجم الذي ينضب بسرعة، وليس هذا ما يفيده السياق إلا إن كان جريميو يريد الإشارة إلى هذا المعنى من طرف بعيد.

[٣] يقول أوليفر إن صورة التصاق اللسان بسقف الحلْق مأخوذة من الكتاب المقدَّس، المزمور ١٣٧ / ٦.

[٤] «سوف أنفخ على النار حتى أدفأ»: يقول المَثَل «فلْينفخْ في الجمر مَن يشعر بالقُر.»

(Let them that be a cold blow at the coal).

[٥] شرحتُ الأسلوب النثري الذي يستخدمه جروميو لتصوير أهوال الرحلة، اهتداءً بما ذكره بريان فيكرز (Vickers) العظيم في كتابه عن نثر شيكسبير (١٩٦٨م)، وأهم ما فيه هنا استعماله للأمثال السائرة والمصطلح اللغوي الشائع دون تغييرٍ يُذكر، مع محاولته محاكاة أسلوب التوازي في العبارات المتوالية، على نحوٍ ما نجد في الكتب المقدَّسة وفي التراث الديني أو ما يُسمَّى parataxis بدلًا من بناء جُمل مركبة طويلة تتضمن عباراتٍ رئيسيةً وأخرى ثانوية وهو ما يُسمَّى hypotaxis، فالجملتان الوحيدتان اللتان تُوحيان بمثل هذا البناء الأصيل في الإنجليزية الحديثة وإنجليزية شيكسبير تبدآن بحرف الشرط «لو»، وجملة الشرط قصيرة، وفعل الشرط (protasis) مفرد، وجواب الشرط (apodosis) عبارات متوالية متوازية، والمصطلحان الأخيران مشتقَّان من التقاليد المسرحية الخاصة بالبناء الدرامي.

جروميو:

نعم يا كيرتيس نعم. أشعِل النارَ إذَن ... لكنْ بلا إلقاء ماءٍ مثلما
يقول الموال![٦]

كيرتيس: هل شراستها حامية[٧] كما يحكون عنها؟

جروميو:

كانت يا كيرتيس قبل هذا الزمهرير! لكنك تعرف أن الشتاء
يروِّض الرجل والمرأة والحيوان،[٨] فقد روَّض سيدي القديم (٢٠)
وسيدتي الجديدة وروَّضني أنا يا زميلي كيرتيس!

كيرتيس: إن كنتَ حيوانًا فلستُ زميلك يا أحمق! يا نصفَ شِبرْ![٩]

جروميو:

طولي نصف شبر؟ القَرْنُ في رأسك طوله قدم، ولا أَقِلُّ أنا
طولًا عنه! هل تُشعِلُ النارَ أمْ أشكوكَ لسيدتي؟ وسوف تشعُرُ (٢٥)
بلطمةٍ من يَدِها، وهي على وشْكِ الوصول، بسبب بطئك في
إنجازِ عملٍ عاجل. وهذا جزاءٌ لا يُثلِجُ الصَّدْر.[١٠]

---

[٦] «كما يقول الموال»: المقصود بالموال هنا (عندي) أغنية شعبية يورد الجزء المقتبَس منها موريس، وتقول: «اسكتلندا تحترق! انظرْ وتحقَّقْ! صُبَّ الماءَ عليها ... ألقِ عليها الماء!».

[٧] «حامية»: الأصل hot وهذا هو المعنى من بين عدَّة معانٍ وهي وفق ما يقوله النقاد والشرَّاح «غاضبة، عنيفة، مشبوبة الإحساس، ضيقة الصدر، متوترة، حادة الطبع.» إلى جانب احتمال المعنى الحرفي للحرارة. وأظن أن الصفة التي أوردتُها تفي مجازيًّا بمعظم هذه الدلالات.

[٨] «الشتاء يروِّض الرجل والمرأة والحيوان»

(Winter tames man, woman and beast).

الإحالة هنا إلى مَثَل له صورتان؛ الأولى تقول «ففي العمر الطويل والزواج ما يروِّض الإنسان والدواب.» وهذه هي الصورة المشهورة، والثانية تستبدل «الشتاء» بالعمر الطويل، أيْ بالشيخوخة، أيْ «فليس كالشتاء والزواج ترويض لنا وللدواب.»

[٩] «يا نصف شبر»: المقصود التعريف بقصر قامة جروميو، ولكن بعض الشرَّاح يفرضون تفسيراتٍ خارجةً على العبارة وعلى صورة القرن (علامة الديوث) في السطر التالي.

[١٠] «جزاء لا يُثلج الصدر»: هذا تحوير ثقافي للمصطلح الشائع cold comfort وهو مَثَل يُضرب لمَن ينال مكافأةً أبعد ما تكون عن إرضائه، ويقول موريس إن «مصدر» هذا المَثَل ربما يكون شرح المفسر

كيرتيس: أرجوك قُلْ لي يا جروميو الكريم ... ما أخبارُ الدنيا؟ (٣٠)

جروميو:

الدنيا برد يا كيرتيس إلا فيما كلَّفْتُكَ به ... وإذَن أَوقِد المدفأة! قُمْ بواجبك تَنَلْ ما يجبُ، فإن سيدي وسيدتي قاربا الهلاكَ في هذا الصقيع.

كيرتيس: أشعلتُ المدفأة يا جروميو الكريم ... وافِني إذَن بالأخبارْ! (٣٥)

جروميو: المَوَّالُ يقول «الولدُ هو الولدُ!»[١١] وبذلك ما تطلب من أخبار.

كيرتيس: لا تتهربْ! أنتَ مُغرمٌ بالمراوغة.[١٢]

جروميو:

وإذَن علينا بالمدفأة، فلقد أُصِبْتُ ببردٍ شديد. أين الطباخ؟ هل جهَّزَ العَشاء؟ هل اكتمل تنسيقُ المنزل، وفرْشُ الأرض بالقَشِّ، (٤٠) وإزالةُ بيوتِ العناكب؟ هل ارتدى الخدمُ ملابسَهم القُطنية الجديدة، وجواربَهم البيضاءَ الطويلة؟ وهل ارتدى كل موظف سُترة الزفاف الخاصة؟ هل نُظِّفتْ دِنانُ الشرابِ من الداخلِ والكئوسُ من الخارجْ؟ هل فَرَشْتُمُ السجاجيد؟ هل كل شيء على ما يُرام؟ (٤٥)

جولدنج (Golding) للمزمور العاشر حيث يقول إن الجهَّال يتصورون أنهم لا يَلقَون جزاءً وفاقًا من الله، مستعملًا هذا التعبير، ويشير إلى خاتمة مسرحية الملك جون لشيكسبير حيث يصور الملك وهو يشعر بالحرارة في بدنه بسبب السُّم، فيخاطب ريح الشمال، داعيًا الريح إلى أن تقبِّل شفتيه المتحرقتين «وتريحه بالبرد!» مضيفًا أنه لا يطلب الكثير، بل يطلب «راحة البرد!» وهو هذا التعبير المستعمل هنا. وأمَّا معنى «التحوير الثقافي» الذي ذكرته، فإن أبناء الشمال يرون البرد عدوًّا ونرحِّب نحن به بسبب مناخنا الحار، وما يُثلج الصدر عندنا يصفونه بأنه يدفئه (warms the cockles of the heart).

[١١] «الموال يقول الولد هو الولد»: المراد أنه لا توجد أخبار، أو أنه لا يعتزم إيراد أيِّ أخبار، فأمَّا الموال فأغنية شعبية (catch) مفادها عدم وجود أخبار.

[١٢] «المراوغة» (cony-catching): والتعبير عادةً يُقصد به الخداع، ولكن المراوغة هي ما يعنيه كيرتيس في هذا السياق.

كيرتيس: الاستعداداتُ اكتَملَتْ، وإذَن هاتِ الأنباءْ!
جروميو: اعلمْ أولًا أن حصاني مرهق. وأن سيدي وسيدتي، سقَطَا.[١٣]
كيرتيس: سقَطَا؟ كيف؟
جروميو: أقصد وقَعَا من فوق السَّرْجَينِ على الأرض. ولهذا قصَّة.[١٤] (٥٠)
كيرتيس: أرجو أن تحكيها يا جروميو الكريم.
جروميو: أعِرْني أُذنَكْ.[١٥]
كيرتيس: هاكَ أُذُني.
جروميو: وهاكَ القِصَّة (يلطمه.) (٥٥)
كيرتيس: تلك قصة لا تُسمع بل يُحَسُّ وقعُها.[١٦]
جروميو:

لذلك فهي «واقعية»! ولم تكُن تلك اللطمةُ إلا لفتحِ أذنِكَ
حتى تصغي إلى القصَّة. سأبدأ الآن. أقول أولًا[١٧] إننا كنا نهبط تلًّا
شديد الانحدار، وكان سيدي راكبًا خلف سيدتي. (٦٠)

كيرتيس: كلاهما على حصانٍ واحد؟
جروميو: وما يعنيك في هذا؟
كيرتيس: الحصان طبعًا.
جروميو:

إذَن تولَّ أنت قصَّ القصَّة. لو لم تكُن عارضْتَني لكنتَ سَمعْتَ (٦٥)
كيف سقَطَ حصانُها، وكيف كانت تحته، ولكنتَ سَمعْتَ كيف

---

[١٣] «سقَطَا» (fallen out): هذا هو المعنى الحرفي، وما يفهمه كيرتيس من كلام جروميو، ولكن المعنى المجازي الشائع قائم في التعبير وهو «تشاجرا» أو «اختلفا».
[١٤] «ولهذا قصة» (thereby hangs a tale): مَثَل شائع وتركيب اصطلاحي معروف ولا يزال يُستخدم.
[١٥] «أعرني أذنك» (Lend thine ear): تعبير شائع، إلى اليوم.
[١٦] يتلاعب جروميو بكلمة «وقعها» فيقول إن القصة «واقعية» (والتورية في sensible التي تعني معقولة، وتومئ إلى «الإحساس» بوقع اللطمة).
[١٧] «أولًا» *imprimis*: مصطلح قانوني لاتيني.

كان المكانُ موحلًا، وكيف لَطَّخَها الطينُ، وكيف تركَها
والحصانُ فوقها، وكيف ضَرَبَني لأنَّ حصانَها تعثَّرْ، وكيف
خاضتْ في الأوحالِ لتمنَعَهُ من ضَرْبي، وكيف عَلَتْ شتائمُهْ،
وكيف توسَّلَتْ إليه امرأةٌ لم تتوسلْ من قبلُ إلى أحدْ، وكيف (٧٠)
كنتُ أصرخْ، وكيف هرَبَ الحصانان، وكيف انقطَعَ الزمامُ في
يَدِها، وكيف فقدتُ أنا مِقْوَدي الجِلديَّ، ولكنتُ ذكرتُ لكَ
أشياءَ كثيرةً جديرةً بالتذكُّر، لكنها ستموتُ الآن وتصبح في[١٨]
طيِّ النسيان، وتعودُ من دونِ أيَّةِ خبرةٍ إلى قبركْ. (٧٥)

كيرتيس: وَفقًا لما تحكي فإنه يزيدُ شراسةً عنها.

جروميو:

وذلك ما سوف تعرفُهُ أنتَ ويعرفُهُ أعلاكم قامةً[١٩] عندما يعود
إلى المنزل. لكن ما بالي أتكلم عن هذا كله؟ عليك باستدعاء
ناثانيل،[٢٠] وجوزيف، ونيكولاس، وفيليب، وولتر،
وشوجرسوب، والآخرين. تأكد أنَّ شَعْرَ كل واحدٍ مصفَّفٌ

---

[١٨] ٦٥–٧٤: لاحظ بناء القصة الذي يُبرز براعة جروميو في الصياغة، مستخدمًا الحيلة الكلاسيكية التي تُسمَّى *occupatio* وهي التظاهر بعدم ذكر شيء وذكره في الوقت نفسه، فهو ينكر في البداية أنه سوف يقول أيَّ شيء ثم يذكر ما كان يمكن أن يقوله.

[١٩] «أعلاكم قامة» (the proudest of you all): وهو مَثَل سائر.

[٢٠] ناثانيل (Nathaniel) وجوزيف (Joseph) ونيكولاس (Nicholas) وفيليب (Philip) وولتر (Walter) وشوجرسوب (Sugarsop) خدم في قصر بتروشيو إلى جانب جروميو، وكيرتيس، وجابرييل (Gabriel) وبيتر، وآدم، ورافي (Rafe) وجريجوري (Gregory) الذين سنسمع عن بعضهم في السطور ١١٨–١٢٣ أدناه، أيْ إن العدد الكلي ١٣ خادمًا، ومن المُحال تخصيص ممثل للقيام بكل دور أو حتى بالقيام بأكثر من دور، وتقول آن طومسون باحتمال وجود تحريف في النَّص، وترجِّح أنه لا يلزم أن يظهر هؤلاء جميعًا على خشبة المسرح بل يكفي دخول بعضهم وخروجه طول الوقت للإيحاء بأن المنزل حافل بالخدم والحشم، ولا يلزم تقنين الحركة الدائبة بل تركها للمُخرج لتحقيق الانطباع المطلوب، وتقول موللي ماهود في كتابها عن الأدوار الصغرى في شيكسبير (١٩٩٢م) إن المُخرج يستطيع إبراز التضاد بين منزل بابتيستا ومنزل بتروشيو إذا جعل الخدم أنفسهم يظهرون في هذا المنزل وذاك (ص٤٦–٤٨). وكلمة «شوجر سوب» تعني شرائح من الخبز الأبيض المُحَلَّى والمتبَّل والمغموسة في النبيذ.

جميل، وأن حُلَلَهُم الزرقاءَ نظيفةٌ، وأن أربطةَ جواربِهِمْ محبوكة، (٨٠) ومُرْهُمْ أنْ يَنْحَنُوا عند التحيَّةِ بالساقِ اليُسْرى،[٢١] وألَّا يَلْمَسُوا شَعْرةً واحدةً من ذَيْلِ حصانِ سيدي قبل أن يُقبِّلوا أيديهم. هل استعدوا كلهم؟

كيرتيس: نعم. (٨٥)
جروميو: فادْعُهم إلى الحضور.
كيرتيس (ينادي)**:**

هل تسمعون؟ أنتم! لا بدَّ أن تقابلوا سيدي، من أجل عيون سيدتي.

جروميو: عيونُها لم تطلب شيئًا.
كيرتيس: وهل يجهل ذلك أحد؟ (٩٠)
جروميو: تجهله أنتَ فيما يبدو ... إذ تطلب منهم مقابلة سيدي من أجل عيون سيدتي!
كيرتيس: أقصد تقديم الإجلال لها.
جروميو: عجبًا لم تأتِ لكي تأخذ شيئًا منهم.

(يدخل أربعة أو خمسة من الخدم.)[٢٢]

ناثانيل: مرحبًا بعودتك يا جروميو! (٩٥)
فيليب: كيف حالك يا جروميو؟
جوزيف: أهلًا جروميو!
نيكولاس: زميلي جروميو!
ناثانيل: كيف أنتَ صاحبي؟

---

[٢١] تقبيل الأيدي علامة احترام.

[٢٢] الإرشاد المسرحي يقول يدخل أربعة أو خمسة، ورغم أن مَن يشاركون في الحوار أربعة فقط، فإن دخول عدد كبير يوحي بكثرة الخدم. انظر الحاشية على ٧٨–٧٩.

جروميو:

مرحبًا بكم، كيف حالُكم، أهلًا بكم، ودمتم يا زملائي! كفى (١٠٠)
بهذه التحايا الآن! الآن يا رفقائي المُهندَمين: هل كل شيء
جاهز؟ هل كل شيء على أكمل وجه؟

ناثانيل: كل شيء جاهز. هل اقترب وصوله؟

جروميو:

بل وصل فعلًا. ولعلَّه ترجَّل عن جواده الآن. ومن ثَم فعليكم
ألَّا ... صمتًا بالله! إني أسمع سيدي. (١٠٥)

(يدخل بتروشيو وكاترينا.)

بتروشيو:

أين جميع الخدمِ الأوغاد؟ لا أحد هنا بالبابِ
لإمساكِ رِكابي ومُراعاةِ جوادي؟
أين نثانيل وجريجوري وفيليب؟

الخدم (جميعًا): نحن جميعًا يا مولاي هنا نحن هنا!

بتروشيو:

نحن هنا يا مولاي هنا نحن هنا! (١١٠)
يا أصحابَ عقولٍ مُقفَلةٍ ونُفوسٍ فظَّة[٢٣]

---

[٢٣] «يا أصحابَ عقولٍ مُقفَلةٍ ونفوسٍ.

you loggerheaded and unpolished grooms.

أمَّا الاسم الأخير فقد ناقشته من قبل في الحاشية على ٣ / ٢ / ١٥١، وأمَّا الصفة الأولى الواردة بصيغة اسم المفعول فمن ابتكار شيكسبير، لأن loggerhead اسم وليست فعلًا حتى يُشتق منه اسم المفعول المذكور، ولكن هذه الصيغة يوردها المعجم OED a. 1 موازيًا إياها بصيغةٍ أخرى تعرفها في الإنجليزية الحديثة أيضًا بصورة اسم لا فعل وهي blockhead، والمعنى في الحالتين يفيد الغباء، في الاستعمال المجازي، فأمَّا المعنى الحقيقي لكلمة loggerhead فهو أيُّ قضيبٍ له رأس معدني يسخن لصهر القطران مثلًا، كما يشير إلى نوع من السلاحف البحرية، ونستخدمه في اللغة المعاصرة في عبارة at loggerheads ليشير إلى الخلاف بين طرفين، أو القول بأن بينهما «ما صنع الحداد!» (مجدى وهبة).

لِمَ لمْ يستقبلْني أحدٌ منكم؟ أين التبجيلُ وأين الواجبْ؟
أين مَضَى ذاك الأحمقْ؟ مَنْ كنتُ بعثتُ به قبلي؟

جروميو: موجودٌ يا مولايَ ولم ينقُصْ حُمقًا عمَّا كان عليهِ!
بتروشيو:

يا أغلظَ فلاحٍ يا ابنَ العاهرةِ ويا فَرَسَ الطاحونِ الأخرقْ[٢٤] (١١٥)
أوَلمْ آمُرْكَ بأنْ تَلْقاني عند وُصولي للمنتَزهِ وأنْ
تُحضِرَ كل الخدمِ الأوغاد معكْ؟

جروميو:

سُترةُ ناثانيل كانت عند الحائكْ ... وحذاءُ أخينا جبريلْ
لم يكُ مكتملَ الزينةِ عند الكعْب ... أمَّا بيترْ
فالواقعُ أنَّا لم نجد الزفتَ[٢٥] اللازمَ كي نصبُغَ قُبَّعتَهْ. (١٢٠)
وكذلك لم تكُن الورشةُ قد صَنَعتْ غِمدًا يكسُو خِنجَرَ وولتر،
أمَّا مَن كان على استعدادٍ منهم فهُمُو
آدمُ وجريجوري ورافي. والباقي منظرهم أشعثُ أغبرُ[٢٦]

---

[٢٤] «فرس الطاحون الأخرق» (malthorse drudge): كانت مطاحن الشعير تُدار بأحصنةٍ قويةٍ قبل بناء الآلات الحديثة التي تُدار بالكهرباء، مثلما تُدار «الساقية» عندنا، التي تُسمَّى waterwheel بحيوانات الجر كالثيران والجواميس في الريف المصري، وربما بالجِمال أيضًا، وشيكسبير يستخدم هذا الاسم مضافًا إلى اسم آخر يفيد مَن يقوم بأعمالٍ شاقَّة (من العبيد الأذلاء خصوصًا) والمعنى الموحى به يوحي بالخَرَقِ، أي الحمق أو عدم «الرفق» في العمل، من الفعل خرِقَ يخرَقُ خَرْقًا، أيْ إن الشاعر يستخدم الاسم المضاف إليه ليوحي بهذه الصفة فصرحتُ بها في الترجمة.

[٢٥] «الزفت» (link): ليس المقصود القطران تحديدًا بل مزيج منه ومن سُخَام المشاعل (الهباب) الذي كان يُستخدم في إصلاح القبعات القديمة، أيْ بصبغها باللون الأسود، والكلمة الأصلية توحي للسامع بالمعنى القبيح الذي تحمله كلمة الزفت خصوصًا في العامية المصرية مثل «الهباب» (السناج) والسُّخام. والفكاهة مقصودة.

[٢٦] «أشعث أغبر» (ragged ... and beggarly): انظر الحاشية على ٣ / ٢ / ١٦٦ أعلاه.

يوحي بتقدُّمِهم في السِّن، لكنَّهمو حتى في
حالهم المُزري جاءوا للترحيبِ هُنا بِكُما.[٢٧]

بتروشيو:

هيَّا يا أوغادُ انطلقوا ... آتُوني بعَشَائي.[٢٨] (١٢٥)
(يخرج الخدم.)
(يغني): «أين ولَّى من حياتي ما انقَضَى
أين أيامُ (العزوبة) ...»
(يقطع الغناء حين يرى كيت.)[٢٩]
اجلسي كيت مرحبًا واستريحي! «بِعتُها بِعتُها وبعتُ الليالي!»
(يدخل الخدم حاملين طعام العشاء.)[٣٠]
وأخيرًا يجيءُ هذا العَشاءُ. افرحي يا جميلةُ واهنَئي!
اخلعوا ذلك الحذاءَ الطويلْ ... يا ضِعافَ العُقولِ والمَنطقِ الكليلْ! (١٣٠)
(يغني من جديد.)[٣١]
«قد كان ذاك[٣٢] راهبًا بملبسٍ رمادي وقور،

---

[٢٧] ١١٨–١٢٤: يستخدم جروميو النظم هنا بدلًا من النثر أو الشعر الركيك، ويبدو من الذرائع التي يوردها لتبرير غياب الخدم أنه «جهَّزها» لإرضاء بتروشيو، فالواضح أنها مصطنعة.

[٢٨] يورد النقاد مطلع هذه الأغنية الشعبية التي يتحسر فيها الشاعر على فقدان حريته، وشيكسبير يورد البداية فقط، ولذلك وضعت بين قوسين ما يتجه الرأي إلى أنه المعنى المحذوف.

[٢٩] يقطع الغناء حينما يرى كيت؛ هذا الإرشاد المسرحي مستوحًى من شرح النقاد للموقف المسرحي.

[٣٠] هذا السطر (وهو بيت كامل من الخفيف) يتكون من جزأين؛ الأول يخاطب فيه زوجته، والثاني يستكمل فيه الأغنية، وهو استكمالٌ يتكون من ترديد كلمة واحدة soud أربع مرات. وبعض الطبعات تفسرها بأنها تعني الطعام، بل إن طبعة نيوكيمبريدج تأتي بالكلمة في صورة food استنادًا إلى خطأ عامل المطبعة، ولكن أوليفر يبين خطأ ذلك، والأرجح عندي ما قاله قدامى المحررين من أن بتروشيو ما زال يهمهم بلحن الأغنية لنفسه، وأن الكلمة الموجودة في النصِّ صورة من صور كلمة sold لأن اللام لينة وأحيانًا لا تُنطق مثل would/should والمعجم الكبير يؤيد ذلك، ولذلك ترجمتُها «بعتها» وكررتها مع إضافة «الليالي» لإيضاح المعنى.

[٣١] يبدأ بتروشيو أغنيةً شعبيةً جديدةً عن راهبٍ يُغوي راهبة.

[٣٢] لم يستطع أحد الشرَّاح تفسير دعوته لهذا «القريب» الغريب!

وكان قد أغوَى خِلالَ رِحلَةِ العُبُورْ»
(يصرخ.)[٣٣]
بل كُفَّ يا وغد فقدْ لَوَيتَ إصبَعي،
عليكَ بالأُخرى وحاذِرْ هذه المرَّة،
تبسَّمي يا كيت وابتهجي! الآن بعضَ الماءِ أنتم! (١٣٥)
(يدخل خادم يحمل طستًا وإبريقًا فيهما ماء.)
أين طرويلوس كلبي الإسباني؟ واسمَعْ أنتَ اذهَبْ فَوْرًا،
وادعُ قريبي فرديناند إلى أن يَحضُرَ في الحالِ.
ذلك يا كيت جديرٌ بالتقبيلِ وبالمعرفةِ الحقَّة،
أين وضعتَ إذَنْ خُفَّ المنزل؟ هاتُوا بعضَ الماءْ!
هيا يا كيت اغتسلي فبقلبي أعمقُ ترحيبٍ بعروسي (١٤٠)
(مغيرًا النبرة.)
يا وغدُ يا ابنَ العاهِرَة! لقد صببتَ الماءَ فوقنا!

كاترينا: أرجوكَ أن تَصبِرْ ... ذي غَلْطةٌ ولم يكُنْ يَقصدُها.

بتروشيو:

يا مَنْ دِماغُهُ كالمِطرَقة[٣٤] ... ومَنْ تدلَّت الآذانُ منه كالكلابِ[٣٥]
يا ابنَ العاهرة! هيَّا إذَنْ يا كيت هيا واجلسي!

---

[٣٣] لاحظ اختلاط غناء بتروشيو بسباب الخدم.

[٣٤] «دماغه كالمطرقة» (beetle-headed): المقصود المطرقة الخشبية، وهي قضيبٌ من الخشب له رأس خشبية، واسمها المشهور mallet والاسم الأمريكي لها gavel مخصَّص لاستعمال القاضي مثلًا إذ يطرق المنضدة بها حين ينتهي من النطق بالحكم، أو حين يودُّ لفت أنظار المتقاضين، أو لاستعمال القائم على المزاد حين «يرسو» العطاء على أحد المتنافسين، ونحن نعلم أن كلمة «الصفقة» العربية تشترك في استخدام «الصوت» للإعلان عن التوصل إلى اتفاقٍ على السعر، فكان البائع يصفق بيديه صفقةً عالية، وتحولت الدلالة المادية إلى دلالةٍ تجريدية.

[٣٥] «تدلَّت الآذان كالكلاب»: المقصود الكلب الإسباني الذي تتدلى أذناه الليِّنتان على جانبي رأسه، ويقول أحد الشرَّاح إن الصورة مستوحاة من كلبه الإسباني الذي سبق أن أشار إليه باسم طرويلوس!

لديكِ لا شَكَّ شهيَّة. هل تَقرَئينَ شُكْرَ الربِّ أم أقرؤُهُ؟ (١٤٥)
ما ذاكَ؟ لحمُ الضأن؟

الخادم ١: نعم.
بتروشيو: مَنْ أحضَرَهْ؟
بيتر: أنا.
بتروشيو:

لكنه مَحروقْ. كشأنِ باقي الأطعمة. (١٥٠)
أيُّ كلابٍ خَدَمي! أين طبَّاخي[٣٦] اللئيم؟ كيف اجترأتُم
أنْ توافوني بهِ من الطبَّاخِ ثم تطلبون منِّي
أنْ أُحبَّ ما أنفِرُ منهُ؟ خُذوه كله لكُم
وارفعُوا الصِّحافَ[٣٧] والأكوابَ كلها! يا أيها الحقراءُ
يا ذوي رءوسٍ فارغة![٣٨] يا مَن عميتُمْ[٣٩] وافتقرتُمْ للسلوك الأقومِ[٤٠] (١٥٥)
ماذا؟ أتُبدونَ التَّذمُّرْ؟ سوف تَلْقَونَ حسابي دون إبطاءْ.

(يخرج جروميو مع الخدم.)

---

[٣٦] «الطباخ»: الأصل dresser والمعنى الحديث هو الصوان (الدولاب) الذي توضع فيه الأطعمة، ولكن الشرَّاح يقولون إن الكلمة كانت تعني أيضًا الشخص الذي قام بإعداد الطعام، وبتروشيو يسأل أولًا عن الطباخ باعتباره المسئول عن «حرق» اللحم (في نظره) ويواصل هجومه على الخادم الذي قَبِل أن ينقل هذا الطعام «المحروق» من الطباخ إلى سيده، فالسياق يفرض المعنى الثاني للكلمة.

[٣٧] «الصحاف»: الأصل trenchers وهي صحافٌ من الخشب.

[٣٨] «يا ذوي رءوس فارغة»: الأصل jolt-heads، وبعض الطبعات تكتب الحروف بكلمة واحدة، والصورة مبنية على معنى jolt القديم الذي كان يفيد هذا الشيء أو الوعاء أو الضرب عليه لإفراغ ما فيه، ولا يزال معنى الهزِّ والرجرجة والخضخضة قائمًا في الكلمة (اسمًا وفعلًا)، ولكن الصورة تركز على أن الرجَّ قد أفرغ الرأس من المخ، ومن ثَم أتيت بالصورة، وأمَّا المعنى المراد وهو الغباء فأوضح من أن أضيفه.

[٣٩] «عميتم»: في الأصل heedless، أيْ غير منتبهٍ أو لا يرى، ومن ثَم أتيت بالمقصود.

[٤٠] «افتقرتم للسلوك الأقوم»: الأصل unmannered، أيْ إنني حولت الصفة إلى جملة كاملة، وأمَّا الموصوف وهو slaves فقد قدمتُه في آخر السطر السابق «الحقراء».

كاترينا:

أرجوكَ يا زوجي تحكَّمْ في انفعالِكَ واقتصِدْ في غَضْبتِكْ،
اللحمُ كان طيبًا لو كنتَ أنعمْتَ النَّظَرْ.

بتروشيو:

أقولُ كيت إنه احترقْ ... وجَفَّ ما بهِ من العُصارَة،
وقد مُنِعتُ مَنعًا واضحًا أنْ أَقرَبَهْ، (١٦٠)
لأنه يزيدُ في الدَّمِ الصفراءَ حتى يُورثُ الغَضَبْ،
والخيرُ أنْ نصومَ ليلةً معًا،
ما دامَ طبعُنا أنا وأنتِ صفراويًّا،[٤١]
لا أنْ نَذوقَ ذلك اللحمَ الذي طالَ شِواؤُهْ.
لتَصبِري ففي غدٍ سنُصلِحُ الأحوالْ، (١٦٥)
ولتَصحَبيني في الصيامِ هذه الليلة[٤٢]
هيَّا معي أُريكَ غُرفةَ الزفافْ.

(يخرج بتروشيو وكاترينا.)

(يدخل جروميو والخدم متفرقين.)

ناثانيل: فهل رأيتَ قبلَ الآن يا بيتر مِثالَ ذلك؟
بيتر: إنه يَقهَرُها مُستخدِمًا سلاحَها نفْسَهْ.
(يدخل كيرتيس الخادم.)

---

[٤١] «ما دام طبعنا أنا وأنت صفراويًّا»: الأصل:

Since, of ourselves, ourselves are choleric.

كانت تلك عقيدة شائعة في العصر الإليزابيثي، أيْ إن أكل اللحم «المحروق»، أو الذي طال شواؤه يؤدي إلى زيادة الصفراء (bile) في الجسم، وكان الأطباء و«علماء النفس ووظائف الأعضاء» آنذاك يقولون إن زيادة الصفراء في الدم تورث الغضب، وفقًا لما كان يُسمَّى «علم أخلاط البدن.»

[٤٢] «وتصحبيني في الصيام هذه الليلة»: بعض المُخرجين يتجاهلون ما يقوله بتروشيو، مع أن مشاركته زوجته الصيام عاملٌ مهمٌّ من عوامل «الترويض»، مثل مشاركة أنثى الصقر السهر، أيْ إن الترويض لا بدَّ أن يعتمد على الصحبة، ولذلك فكلمة company في هذا السطر مهمة، وفي مسرحية ترويض امرأة شرسة إرشاد مسرحي يقول إن الخدم يخرجون حاملين الطعام ويلتهمونه!

جروميو: وأين ذَهَبْ؟ (١٧٠)
كيرتيس:
في غُرفتِها ما زالْ. يُلقي موعظةً عن ضَبْطِ الشَّهواتِ عليها،
ويسبُّ ويشتُمُ ويُجَلجِلُ صوتَهْ
حتى أصبَحَت المِسكينَةُ لا تدري أين تقومُ
وما تُبصِرُ أو ما يُمكِنُ أنْ تَنطِقَ بِهْ،
بل تجلسُ ذاهلةً مِثلَ مَن استيقظَ من حُلْم. (١٧٥)
هيَّا نخرجْ هيَّا ... إذ ألمحُ مَقْدِمَهُ الآنْ.
(يخرج جروميو والخدم.)
(يدخل بتروشيو.)[٤٣]
هكذا كان شُرُوعي في تولِّي الحُكْمِ بالحيلة،
ورجائي أنْ يواتيني النجاحُ في النهاية،
إنَّ أُنثى الصَّقْرِ كيت ... هدَّها جوعٌ شديدٌ،[٤٤]
وإذا لم تستكِنْ لي لن تُحِسَّ بالشِّبَعْ. (١٨٠)
فامتلاءُ البَطْنِ لن يُغري بإقبالٍ على الطُّعمِ الذي[٤٥]
يَلزَمُ للترويضْ! وأنا عندي سبيلٌ غير هذا يضمنُ
الترويضَ قطعًا كي تلبِّي دعوتي حين أنادي،

[٤٣] «بالحيلة»: الأصل politicly وهذا هو المعنى الذي يورده معجم أوكسفورد الكبير OED adv. 2، ولكن مايكل سايبري (Siberry) الذي قام بدور بتروشيو في العرض الذي أخرجته جيل إدواردز (Gaie Edwards) عام ١٩٩٥م، نطق الكلمة بإضافة المقطع الذي يجعلها متفقةً مع هجائها الحديث، متمهلًا في النطق بحيث يؤكد كل مقطع هكذا po-lit-i-cal-ly ويجعل المعنى مرتبطًا بالسياسة وعبارة «تولى الحكم» التي يصفها هذا التعبير، وبذلك يمهِّد للصورة السياسية في حديث كاترينا الأخير، خصوصًا في السطور ٥ / ٢ / ١٦١–١٦٦.

[٤٤] «هدَّها جوعٌ شديد»: الأصل Sharp and passing empty والصفة الأولى تعني «تتضور جوعًا»، والعبارة التالية تؤكد المعنى بالإشارة إلى خَوَاء البطن الشديد، واجتماع الكلمات التي تبدو مترادفة يولد صورة الضعف التي عبَّرتُ عنها بالفعل «يَهُدُّ»، وهو ظلٌّ للكلمة التي سوف ترِد في السطر التالي أيْ «تستكين» (stoop)، فالانحناء يوحي بالضعف الشديد.

[٤٥] ١٨٠–١٨١: السطران يعتمدان على مَثَل شائع يقول «إنْ يَشبع الصقرُ يزهدْ في الطُّعم.»

عندما تَعرِفُني من نبراتي ... ذاك أنْ أحرِمَها النَّوْم[٤٦]
مثلما نَحرِمُ كلَّ الصقورِ إنْ غدَتْ تنبو عن الطُّعمِ
بدَقِّ الأرضِ بالأَجْنِحَةِ ... أو ببعضِ الرَّفْرفَة ... بل وتَعصِي كلَّ أمْر (١٨٥)
لم تذُقْ في يومِنا هذا طَعَامًا بل ولن تأكلَ شيئًا!
لم تنَمْ في ليلةِ الأمسِ[٤٧] ولن تغفو إذا حلَّ المساءْ!
مثلما استهجنْتُ إعدادَ الطَّعَامْ ... سأرى بعضَ عيوبٍ زائفة
في أساليبِ انتظامِ الفَرْشِ عند المَضجَعْ.
وهنا أُلقي على الجنْبِ الوَسَائدْ ... وعلى الطَّرفِ المَسانِدْ، (١٩٠)
وعلى الأرضِ سأُلقي الأغطية ... ومُلاءاتِ الفِرَاشْ.
وسأنحو وسْطَ هذي المَعمَعة ... نحوَ أنَّ الأمْرَ لا يَعْدُو
اهتمامي باكتمالِ الراحةِ المُثلى لها،

[٤٦] ١٨٣–١٨٤: «أن أحرمها النوم»: الأصل to watch her، والمعنى الحرفي أن أذيقها السُّهاد (بصحبتي)، وهذا دليل على التزام بتروشيو بفن ترويض الصقور، فالمروِّض يسهر بجوار أنثى الصقر حتى لا تنام وإن غفلت عيناها أيقظها، والمعنى المُضمَر أنه سوف يذوق السهاد هو الآخر ويحرم نفسه الرقاد! والفعل to watch الذي يستخدم هنا متعديًا فعل لازم أيضًا، والفعل الذي يجمع بين صفتَي التعدي واللزوم يُسمَّى في الإنجليزية ergative، وقد يقابله في العربية ما نطلق عليه أفعال المطاوعة، أي الفعل الذي يكون المفعول به في الحقيقة فاعلًا في النحو، مثل صيغة انكسر الزجاج أو انصفق الباب، فالزجاج والباب مفعولان في الحقيقة ولكنهما فاعلان نحويان، ومثل صيغة «انفعل» وصيغة «تفعَّل»، بل و«تفاعل»، أحيانًا، مثل «تحطَّم التمثال» (فهو لم يحطم نفسه) بل هو مفعول به ولو لعوامل الطبيعة! ومثل «تكاثر الظلم» فالظلم غير ذي قدرة على التكاثر، بل هو نتيجة فاعل ظالم كثر ظلمه فتكاثر! وعلى هذا فإن watch هنا تعني «يسهر» ويجعل غيره يسهر، وإن كان المعنى الأول مُضمَرًا، ونحن نذكر قول القسِّ لورنس في روميو وجوليت «يسهر الهمُّ في عيون الكبار.»

(Care keeps his watch in every old man’s eyes) (II.iii.35)

[٤٧] «لم تنم في ليلة الأمس» (Last night she slept not): لم تمضِ أيَّة ليلة منذ عقد القِران، وربما يفترض بتروشيو — وفق تفسير آن طومسون — أن كاترينا كانت متوترةً في الليلة السابقة إلى الحدِّ الذي حرمها النوم. «و ربما ضحَّى شيكسبير بالاتساق الصارم في سبيل التأثير الدرامي.» والشارحون الآخرون لا يعلِّقون على هذا «التجاوز» لمنطق الحياة في سبيل منطق المسرح، ففي المسرح لا يلتفت المشاهدون إلى أمثال هذه التجاوزات.

فإذا أَغمَضَت العينَ هُنيهة ... قمتُ من فوري إليها[٤٨] صارخًا أو (١٩٥)
شاتمًا أو مُرعِدًا حتى تظلَّ ساهِدة.
إنَّ هذا مَذهبٌ يكفُلُ بالتدليلِ قتلَ الزوجةِ[٤٩]
وبهذا أكبَحُ الطَّبْعَ الذي فيه جُنونٌ وعِنادْ، إن يكُنْ
فِيكُمْ فتًى يَعرفُ نَهْجًا أفضلْ ... فيهِ ترويضُ الشَّراسَة،
فلْيُحِطْنا الآنَ بِهِ ... ذاك إحسانٌ وخيرٌ وكِياسَة.[٥٠،٥١] (٢٠٠)
(يخرج.)

---

[٤٨] «فإذا أغمضت العين هنيهة ... قمتُ من فوري إليها»: ومعنى هذا أن بتروشيو سيسهر إلى جوارها ويحرم نفسه الرقاد. انظر الحاشية على ١٨٣–١٨٤ أعلاه.

[٤٩] «إن هذا مذهبٌ يكفل بالتدليل قتل الزوجة»: يستند هنا بتروشيو إلى المَثَل السائر الذي يقول: «قد يقتل التدليل.» (To kill with kindness) والمعنى أن الإنسان قد يُسرف في رعاية شخصٍ ما (زوجة أو ابنة خصوصًا) إلى حدِّ التدليل بإجابة جميع مطالبه، فيؤدي التدليل إلى إفساد طبعه وتمرده، وبصفة خاصة حين يواجه بعد ذلك حالاتٍ لا يستطيع أن ينال فيها ما يطلب، فيوقع بنفسه في مشاكل قد تكون مهلكة، ولكن بتروشيو يقصد العكس بطبيعة الحال، أيْ إن حرمان زوجته من الضروريات سوف يقضي على العناد والمشاكسة اللتين قد تكونان ناجمتين عن التدليل.

[٥٠] ١٩٨–٢٠٠: المعهود في مراسم الزواج الإنجليزية التقليدية أن يخاطب الكاهنُ الحاضرين في الكنيسة قائلًا: «ومن ثَم، إن كان بينكم رجل يعرف سببًا وجيهًا يحول دون ارتباط هذين بالرباط الحلال فليتكلم الآن أو فليصمت إلى الأبد» (كتاب الصلوات العامة، ص٢٩١). واستخدام صيغة عقد الزواج «الرسمية» الآن تستبق إشارة كاترينا في حديثها الختامي إلى علاقة الزوجة بزوجها وفقًا للكتاب المقدس في ٥ / ٢ / ١٥٢–١٧٠، وتقول هودجدون «إن مخاطبة الممثل للجمهور في وسط المسرحية غير مألوف في شيكسبير.» مشيرةً إلى مخاطبة باندا‌روس للجمهور في طرويلوس وكريسيدا ٣ / ٢ / ٢٠٥- ٢٠٦، مبيِّنةً أن بتروشيو يختلف عن باندا‌روس في أنه يطلب من الجمهور الردَّ عليه. ولكن هذا القول مردودٌ عليه بأن هذه من حيل الميتامسرح، أيْ إشعار الجمهور بأنه «يمثل» دورًا معيَّنًا، وليس جادًّا إلى حدِّ الاندماج التام في الدور.

[٥١] ١٧٧–٢٠٠: سبق أن ألقى بتروشيو مونولوجًا منفردًا مثل هذا، ومن البحر نفسه، ٢ / ١ / ١٦٧–١٧٩، وهو الذي يكشف فيه عن خطته لخِطبتها أو على الأقل لعدم معارضتها توطُّده إليها، وفي المونولوج الحالي نسمعه يعرض خطته لترويضها، وهو يعبِّر عن الترويض بالفعل man في السطر ١٨٢، وذلك بالأسلوب الذي يتبعه «الصياد» المحترف في ترويض أنثى الصقر التي يستعين بها في الصيد. وتقول فرانسيس دولان (Dolan) في كتابها الزواج والعنف: تراث مطلع الحداثة (٢٠٠٨م) إن هذه الخطط لم تكُن تقتصر على كونها مجرد وسائل للسيطرة على كائن بري متمرد (دائمًا ما يكون أنثى)، ولكنها كانت كذلك وسيلة

المشهد الثاني

(يدخل ترانيو (في زيِّ لوسنتو) وهورتنسو (في زيِّ ليسيو).)[٥٢]

ترانيو:

هل يُعقَلُ يا صاحبَنا ليسيو أنَّ بيانكا تعشقُ غيري؟
هل يُعقَلُ أنْ تهوى أحدًا إلَّا لوسنتو؟ دعني أخبرْكَ
بأنَّ بيانكا خدعَتْني إذ أوحَتْ لي أجملَ إيحاءٍ[٥٣] بهواها.

يميز الرجل بها نفسه عن غيره من الرجال (ص٣٠٥). وتورد هودجدون مقتطفًا من كتابٍ صدر عام ١٦١٤م بقلم سايمون ليثام (Latham) يقدِّم فيه تعليماتٍ تفصيليةً عن ترويض الصقر، وينصح فيه المؤلِّفُ المروِّضَ بأن يتيح لأنثى الصقر أن تستريح، وأن يغطي عينيها ثم ينزع الغطاء «حتى تكتسب الحُبَّ للغطاء ولك ... وهي تتناول الطعام طوال هذا الوقت ... حتى تتعلم أنها عندما تسمع صوتك فسوف يأتيها الطعام.» ويضيف المؤلِّف «اتبع هذا النظام حتى تكتشف أن الألفة قد توافرت بينكما، وأن «معدتها» بلغت الكمال (أي أصابت الشبع)، فإن المعدة وحدها هي التي ترشدها وتكبحها، وهي الزمام والشكيمة التي تتحكم فيها وتُبقيها خاضعةً للإنسان، وهي المهماز الذي يدفعها إلى الانطلاق لأداء الواجب الذي تدين به لصاحبها ... فإذا لم تحافظ على هذا الشيء وحده حتى يظل دومًا ناضجًا، كاملًا، حادًّا وفي خير انضباط، لن تستطيع تحقيق خضوعها، ولن تَلقى الرضى بل ستَلقى العصيان الحقير والعدوان الشديد» (مقتطف في هودجدون، ٢٠١٠م، ص٢٥١). وعندما أخرج جريجوري دوران (Doran) المسرحية عام ٢٠٠٣م لفرقة شيكسبير الملكية، على مسرح شيكسبير الملكي في ستراتفورد أبون إيفون، جعل بتروشيو في هذا المشهد يقف أمام لوحة من قماش بسطها وعلَّقها بشريطٍ أسود، تصور والده واقفًا وعلى معصمه صقرٌ مروَّضٌ، كأنما ليبين للجمهور مصدر صوره المجازية الخاصة بترويض أنثى الصقر. وفي نهاية المونولوج، رفع الممثل يده بالتحية إلى والده!

[٥٢] النصُّ الأصلي، طبعة الفوليو (١٦٢٣م) لا يتضمن مشهدًا جديدًا، أو فصلًا جديدًا، ولكن الشاعر بوب رأى أن المنطق يقضي بأن يزور هورتنسو صديقه بتروشيو قبل نبذه حبيبته بيانكا، وهكذا بدَّل موقعي هذين المشهدين أي الثاني والأول، أيْ جعل هذا المشهد يسبق المشهد الأول، وجعل الفصل الخامس يبتدئ هنا.

[٥٣] بيانكا خدعتني إذ أوحت لي أجمل إيحاء بهواها.» الأصل .She bears me fair in hand

التعبير الإنجليزي كان شائعًا في عصر شيكسبير وقد استخدمه أيضًا في ضجة فارغة (٤ / ١ / ٣٠٢) وفي دقة بدقة (١ / ٤ / ٥٠–٥١) وهو يقابل التعبير في اللغة الإنجليزية المعاصرة she leads me on أيْ

هورتنسو:

إذا أردتَ الاقتناعَ بالذي أقولُهُ ... فما علينا
غيرُ الاختباءِ ها هنا لنَسمعَ الذي يقولُهُ في درسِهِ. (٥)

(يختبئان أثناء دخول بيانكا ولوسنتو (في زي كامبيو).)

لوسنتو: والآنَ يا آنستي! هل استفدتِ مما تدرُسينْ؟
بيانكا: مَن المؤلِّفُ الذي تدرُسُ شِعرَهْ؟ أجبْ بدايةً عن ذلك.
لوسنتو: النصُّ في يدي كتابُ فنِّ الحُبِّ.[٥٤] أُدرِّسُهْ ... وأَدْرُسُهْ!
بيانكا: أرجو بأنْ تكونَ أُستاذًا لفنِّكَ العظيمِ لا مِراءْ.
لوسنتو: كما غدوتِ أنتِ يا حبيبتي بهِ ... أستاذةً حسناءْ.[٥٥] (١٠)

(ينسحبان إلى ركنٍ بعيدٍ ويتقدم هورتنسو وترانيو إلى مقدمة المسرح.)

هورتنسو:

أُقسِمُ إنَّهما وصلا للغايةِ وبأقصى سرعة! والآنَ أَجِبْ[٥٦]
يا مَنْ واتَتْكَ الجُرأةُ كي تُقسِمَ إنَّ بيانكا محبوبتَكَ
محالٌ أنْ تعشقَ أحدًا خيرًا من لوسنتو ...

تمنِّيني بهواها وتوحي لي خداعًا بأن أتوقع وصالها، والمَثَل الشائع المقابل للصيغة الحديثة هو to bear one in hand وشيكسبير يضيف إليه صفة الجمال fair، وهو ما أضفتُه في الترجمة.

[٥٤] «كتاب فن الحب»: هو المعروف باسمه اللاتيني *Ars Amatoria* ومؤلِّفه أوفيد، وكان هذا الكتاب المنظوم أي الذي يمكن اعتباره قصيدةً طويلةً من الكتب المشهورة في ذلك العصر بالخروج عن أصول «اللياقة»، بسبب ادِّعاء مؤلِّفه أن «الحبَّ» علم، والمعروف أن كلمة «فن» في العنوان تفيد هذا المعنى، وهو ما لم يكُن يُرْضِي دُعاة البيوريتانية، أي الحركة الدينية الأصولية التي بدأت في تلك الآونة.

[٥٥] «أستاذًا لفنِّك»: الأصل master of your art يتضمن التعبير توريةً من المحال إخراجُها بالعربية لأن معنى الكلمة الإنجليزية الأولى (إلى جانب المعلِّم) الحاصل على درجة الماجستير، فالحاصل على الماجستير يلقب بـ ... master of، ولو جاءت كلمة art بعد ذلك أصبح التعبير يعني الحاصل على ماجستير في الآداب. وردُّ لورسنتو يَقبل التورية ويتلاعب باللفظة نفسها حين يقرنها بكلمة «قلبي» («صاحبة قلبي» (master of my heart)، والمعنيان الموحى بهما هما «أستاذة» و«حبيبة»، وقد أتيتُ بهما معًا بسبب استعصاء الجمع بينهما في كلمة واحدة.

[٥٦] سطور هورتنسو الثلاثة تتخذ صورة النَّظم في جميع الطبعات باستثناء طبعة أوكسفورد التي تطبعها نثرًا استنادًا إلى تحويلها إلى النثر في طبعة الفوليو الثالثة للمسرحية عام ١٦٦٤م، وأوليفر محقٌّ في جعلها

ترانيو:

ما أقسَى الحُبَّ وما أسرعَ ما يتقَلَّبُ قلبُ المرأة!
هذا يا ليسيو يُدهِشُني كلَّ الدهشة! (١٥)

هورتنسو:

لا تَمضِ في انخداعِكْ. فلستُ ليسيو ولستُ بالذي
يُعلِّمُ الموسيقى ... كما يَلُوحُ من ردائي لكْ.
بل إنَّني أعافُ أنْ أعيشَ لابسًا هذا القناعَ في
سبيلِ أنثى تتركُ الأمجادَ والسادة
من أجْلِ ذلك الفَدْمِ الذي تُؤلِّهُهْ.[٥٧] (٢٠)
اعلَمْ إذَن يا سيِّدي بأنَّني هورتنسو!

نثرًا، فالموسيقى، أي الإيقاع الشعري، لا يكاد يبين، ولكنني انصعتُ لرأي الغالبية وترجمتُها نظمًا وإن استحال إخراج التورية التي تجمع الجميع على وجودها، وهي القائمة على كلمة master المُشار إليها في الحاشية السابقة، فقوله «وصولًا للغاية وبسرعة» (Quick proceeders) لها معنًى باطن وهو أنهما «تقدَّما» من الحصول على «الليسانس» إلى «الماجستير» بسرعة، إذ إن التقدم من الدرجة الجامعية الأولى إلى الماجستير كان يُشار إليه بهذا الفعل، ونحن اليوم نستخدم حرف جر بعده فنقول to proceed to an M.A، أمَّا آنذاك فكان التعبير لا يزيد عن To proceed Master of Arts، ويقول أوليفر إنه ما دام المرء يتقدم من درجة الليسانس أو البكالوريوس التي تُسمَّى (.B.A) أيْ Bachelor of Arts إلى درجة الماجستير، فإن كلمة Bachelor مُضمَرة وتفيد العزب في أحد معانيها، ومن ثَم فهنا تورية دفينة، أيْ غير مصرَّح بها، ولكنني أرى في كل هذا حذلقةً لأن المستمع لن يخطر على باله أيٌّ من هذا.

[٥٧] «من أجل ذلك الفَدْم الذي تؤلِّهه» (And makes a god of such a cullion): آخر كلمة في السطر الإنجليزي تعني الحقير بصفة عامة، بسبب بطء فهمه أو عجزه عن الفهم، ووجدت أن كلمة الفدم تأتي بهذا المعنى، وهي على عدم شهرتها أيسر في النطق من كلمة «العييِّ»، لأن الياءين حرفان يثقُل نطقهما، وقد يفي بالمراد قول «العيِّ» بياء واحدة مشدَّدة، فهي تفيد الغباء أو الجهل خصوصًا، ولاحظ أن الكلمة التي نستخدمها صفةً للمريض وهي «عَيَّان» صفة من الفعل عيَّ نفسه، وجمعها الذي لا أظننا نستخدمه هو عَيَايَا، ووصفه «للمعلِّم» بأنه جاهل وثقيل الفهم هجاءٌ نابعٌ من احتقاره مهنة التدريس، فهو يَعجب كيف تترك بيانكا سيدًا ماجدًا مثله وتنحدر إلى مستوى المعلِّم. الطريف هنا، والمؤثر دراميًّا، أن ترانيو خادم يتنكر في صورة أحد السادة (لوسنتو) وهورتنسو الذي ينتمي إلى السادة يتنكر في شخصية معلِّم، وهي مهنة يحتقرها.

ترانيو:

سنيور[٥٨] هورتنسو؟ كنتُ سمعتُ كثيرًا عمَّا
تُضمِرُهُ لبيانكا من حُبٍّ مخلصْ! أمَّا الآنَ وقدْ
شهِدَتْ عيناىَ هنا كيف تخونُ الخائنةُ فإني
أشتركُ — إذا أحببت — مَعَكْ (٢٥)
في نَبْذِ بيانكا وغرامِ بيانكا للأبدِ!

هورتنسو:

انظُرْ تَطَارُحَ الغرامِ والقُبَلْ! سنيور لوسنتو! هذي يدي،
وذاك عهدٌ صادقٌ منِّي بألَّا أبتغي ما عشتُ وُدَّها،
بل إنَّني نبذتُها من بعد أنْ تجلَّى أنَّها
لا تستحقُّ ما بذلتُهُ من قبلُ من حُبٍّ وإعزازٍ لها (٣٠)
إذ كان عقلي غائبًا مَسلوبًا.

ترانيو:

وكذلك أُقسِمُ أصدَقَ قَسَمٍ ألَّا أتزوَّجَها
حتى إنْ جاءَتْني تتوسَّلْ! العارُ لها!
انظُرْ كيف تُلاطِفُهُ في شغفٍ حيواني![٥٩]

هورتنسو:

أتمنَّى أنْ يُقسِمَ كلُّ الخُطَّابِ على نَبْذِ بيانكا إلَّا إيَّاهُ، (٣٥)
أمَّا عن نَفْسي فلسوف أفي بالوعدِ وفاءً حقًّا،

---

[٥٨] يستجيب ترانيو فورًا لاعتزاز هورتنسو بطبقته الاجتماعية فيخاطبه بلقب «سنيور» الإيطالية التي تفيد مرتبة السادة.

[٥٩] «كيف تلاطفه في شغفٍ حيواني»: الأصل how beastly she doth court him. الصفة الإنجليزية تعامل معاملة الحال، والمقصود أن ملاطفتها ذلك المعلِّم تنبئ عن اشتهاءٍ ينبغي للإنسان «الراقي» أن يترفع عنه.

إذ أتزوجُ أرملةً[٦٠] ذاتَ ثراءٍ من قبل مُرورِ ثلاثةِ أيامٍ،
فلقد كانت تُبدي لي الحُبَّ وقلبي
يعشق أنثى صقرٍ تتباهى في خُيَلاءْ![٦١]
أستودِعُكَ اللهَ إذَنْ يا سنيور لوسنتو، (٤٠)
يأسرُني الآنَ حنانُ المرأةِ لا حُسْنُ مُحيَّاها!
وبهذا أستأذِنُ أنْ أنصرِفَ وقد ثبتَ العزمُ لديَّ بأنْ
أفي بما أقسمتُ عليه.[٦٢]

(يخرج هورتنسو.)

(يعود لوسنتو وبيانكا إلى مقدمة المسرح.)

ترانيو:

أنعَمَ اللهُ يا بيانكا عليكِ بالبركاتْ
نِعمةً بالجمالِ شأنَ أنعُمِ العاشقاتْ، (٤٥)
إنَّني غافلْتُكِ[٦٣] اليومَ يا هوًى قد عشِقْتُهْ،
فتخليتُ عن غرامٍ مضى أو نبذتُهْ،
واحتَذَى هورتنسو بما قد فعلتُهْ.

---

[٦٠] عن مزايا الأرملة انظر المقدمة.

[٦١] «أنثى صقر تتباهى في خُيلاء»: الأصل proud disdainful haggard ولاحظ أن هذه الصفات لم يكُن يراها هو نفسه في بيانكا في البداية، بل كان الجميع يرون فيها نقيض ذلك، من تواضع ووداعة وطاعة.

[٦٢] ٤٤–٤٨: هذه السطور الخمسة تقابل أربعة أسطر في الأصل تتميز بالتلاعب بالتفعيلات والقافية، وعندما وجدتُ أن ترجمتي تتضمن تحويراتٍ مختلفةً للبحر الخفيف لم أحاول ضبط إيقاع البحر من حيث عدد التفعيلات (المتناوبة من فاعلات ومستفعلن)، فالبيت يزيد سببًا خفيفًا وتفعيلةً كاملةً، ويمكن تصحيحه هكذا «بارك الله يا بيانكا فيك ... إلخ»، ويزيد الثاني تفعيلة (مستفعلن) والثالث يزيد تفعيلة أخرى (فاعلاتن) والرابع يزداد (فعولن) والخامس منتظم. وفي ظني أن هذه التحويرات تمثل لحظة صدق مع النفس، إذ تختلط في خاطره الإيقاعات، وتؤثر في أول ما تقوله بيانكا.

[٦٣] «غافلتك» (I have ta’en you napping): وهذا مَثَل سائر، وأظن أنني قرأته أخيرًا في بعض النصوص الإنجليزية الحديثة، أي انتهزتُ فرصة غفوتك وفعلتُ ما أردت.

بيانكا: لستَ جادًّا! هل تخلَّيتُما معًا عن غرامي؟
ترانيو: ذا صحيح.
بيانكا: قد نَجَونا من أخينا ليسيو.[٦٤]
ترانيو:
الحقُّ أنَّه لديهِ أرملةٌ ... جذابةٌ وفاتنة، (٥٠)
وسوف ينتهي من خِطبتِهْ ... ويعقدُ القِرانَ في نهارٍ واحدٍ!
بيانكا: يا ربِّ هبْ له الفَرَحْ!
ترانيو: ولسوف يُروِّضُها!
بيانكا: يقولُ هذا يا ترانيو؟
ترانيو: بالحق التحق بمدرسة الترويض! (٥٥)
بيانكا: مدرسةُ الترويضْ؟ ألدينا مِثلُ المَدرسةِ المَذكورة؟
ترانيو:
فعلًا يا آنستي والأستاذ بها بتروشيو!
إذ يتولى تعليمَ طرائقَ ناجعةٍ فعَّالة[٦٥]
تضمَنُ ترويضَ الشرساتِ وكبْحَ الألسنةِ الثرثارة.[٦٦]

(يدخل بيوندِيلو.)

بيوندِيلو:
يا سيِّدي! ظللتُ أرقُبُ الطريقَ حتى صرتُ كالكلابِ[٦٧] المُنهَكَة، (٦٠)
لكنَّني رأيتُ بعد فترةٍ شيخًا وقورًا يهبطُ التلالَ نحوَنا

---

[٦٤] ٤٨-٤٩: في الأصل سطرٌ واحد، ولذلك وحَّدتُ البحر الشعري حتى يُقرأ النصفان كأنهما سطرٌ واحد: (ذا صحيحٌ قد نجَوْنا من أخينا ليسيو).

[٦٥] «طرائق ناجعة فعالة»: الأصل tricks eleven-and twenty long إشارة إلى لعبة من ألعاب الورق، الفائز فيها مَن يجمع أوراقًا مجموعها ٣١ ويُشار إليها عادةً باسمها الفرنسي، وهو *trente-et-un*، وهذه إشارة ثقافية لا مقابل لها لدينا، ولا أظن أن لها مقابلًا عند الإنجليز اليوم، ولذلك أتيتُ بالمعنى وحسب.

[٦٦] أيْ ألسنة الشرسات الثرثارة.

[٦٧] «صرت كالكلاب المنهكة»: يستند هذا إلى المَثَل الشائع «منهك كالكلب» (As weary as a dog).

كأَنَّهُ الملاكُ أو كأَنَّهُ دينارْ![٦٨] وفي اعتقادي أَنَّهُ
لا بدَّ أَنْ يفي بالغرضِ.[٦٩]

ترانيو: وما عساهُ أَنْ يكونَ يا بيونديلو؟
بيونديلو:

تاجرٌ[٧٠] يا سيِّدي أو قُلْ مُعلِّمْ. لستُ أدري
إِنَّما مَلبَسُهُ الرَّسميُّ ثُمَّ وجْهُهُ ومِشيَتُهْ (٦٥)
كلُّها يوحي بأَنَّ الشيخَ والدْ.

لوسنتو: ما شأنُنا بهِ ترانيو؟
ترانيو:

إِنْ كانَ ميَّالًا إلى التَّصديقِ لا يشكُّ فيما يَسمعُهْ،
فلسوف يُسعِدُهُ ادِّعاءُ أُبوَّتِكْ ... ويكونُ فنشنتو أباكْ!
ولسوف يَمنَحُ ما وَعَدتُ به أباها من ضَمَانْ، (٧٠)
ما دام بابتيستا مينولا لن يشُكَّ بأَنَّ هذا الشخصَ
يلعبُ دورَ فنشنتو. دعني هنا وحدي معَهْ،
واخرُجْ إذَن وحبيبتُكْ.

(يخرج لوسنتو مع بيانكا.)

(يدخل التاجر.)

---

[٦٨] «كأنه الملاك أو كأنه دينار»: الصورة مزدوجة فأتيتُ بشقَّيها، فالأصل يقول An ancient angel أمَّا كِبَر السن الذي تفيده الصفة فأتيتُ به في السطر السابق، وأمَّا الموصوف فقد يعني «الملاك»، أو يعني الدينار الذي كانت تُضرب على أحد وجهيه صورة ملاك، ويُشار إليها بهذا اللفظ.

[٦٩] «يفي بالغرض» (serve the turn): وهو مصطلح مبني على مَثَل، ولا يزالُ يُستخدم حتى الآن في صورة to serve one's turn: أن يؤدي المطلوب.

[٧٠] «تاجر» (mercatant): هذا السطر هو الشاهد الوحيد الذي يورده معجم أوكسفورد الكبير، وانظر حواشي الشخصيات أعلاه.

التاجر: حيَّاكَ ربِّي سيِّدي!
ترانيو: وأنتَ مرحبًا بكْ! أتنتَوي البقاءَ فترةً أمْ تستأنِفُ السَّفرْ؟
التاجر:
هذي غايةُ تَرحالي أسبوعًا أو أسبوعينْ، (٧٥)
لكنِّي أعتزمُ مواصلةَ السَّفرِ إلى روما ثم إلى طرابلسْ،
إنْ مدَّ الخالقُ في أجَلي.

ترانيو: ومَوطِنُكْ ... من فضلِكْ؟
التاجر: مَوطِني مانتوا.
ترانيو (يتصنع الهلع)**:**
من مانتوا يا سيِّدي؟ لا لا قدَّرَ اللهُ!
وجئتُ ها هنا في بادوا ... مُجازِفًا بروحِكْ؟ (٨٠)

التاجر: برُوحي؟ كيف ... قُلْ يا سيِّدي أرجوكَ ... تلكَ مسألةٌ خطيرَة![٧١]
ترانيو:
كلُّ فردٍ من أهالي مانتوا يجيء بادوا ... عقابُهُ الإعدامْ!
ألستَ تدري ما السببْ؟ إنَّهُ السفائنُ التي باتَتْ لكُمْ
رهينةً في البندقية ... والدُّوقُ ذُو خُصُومةٍ شخصيَّة
مع الدُّوقِ الذي يَحكُمُكمْ. وذاك ما دعاهُ للإعلانِ عنْ (٨٥)
هذا العِقابِ ها هنا على الملأْ! من الغريبِ أنْ يكونَ
فاتَكَ العِلْمُ بهِ أو الاستماعُ للذين يَنشرونَهُ لولا
وصولُكَ الآنَ وحسْب.

التاجر:
وا أسَفَا يا سيِّدي! فإنَّني في حالةٍ يزيدُ سوءُها عمَّا ذكَرْت،
إذْ إنَّ في يدِي حَوَالاتٍ لأموالٍ أتَتْني من فلورنسا، (٩٠)
وينبغي تسليمُها هنا وتحصيلُ النقودْ.

[٧١] «تلك مسألةٌ خطيرة»: الأصل that goes hard وهذا هو معنى التعبير المهجور بإجماع الشرَّاح.

ترانيو:

لا بأسَ سيِّدي سأخدُمُكْ. وأُنجِزُ المطلوبَ لكْ.
وما عليكَ إلَّا أنْ تُراعي ما أُشيرُ بهِ
قُلْ أولًا: هل زُرتَ في يومٍ من الأيامِ بيزا؟

التاجر:

إنِّي أحُلُّ بها في كلِّ تَرحالِ (٩٥)
بيزا التي اشتهرَتْ بوقارِ أهليها.

ترانيو: وهل عرفتَ بينهم شخصًا يُسمَّى فنشنتو؟
التاجر:

سمِعتُ عنه دون أنْ أَعرِفَ شخصَهْ،
إذ إنَّه فيما يُقالُ تاجرٌ وذُو ثَراءٍ لا نظيرَ لَهْ.

ترانيو:

فإنَّهُ لَوالِدي يا سيِّدي وإنْ أردتَ الحقَّ قُلتُ إنَّهُ (١٠٠)
في وجهِهِ مَشابِهٌ من وجهِكْ.

بيوندِيلو (جانبًا): مثلما قد تُشبِهُ التفاحةُ المَحَارة[٧٢] ... لكنَّ ذاك لا يُهمُّ.
ترانيو:

إنقاذًا لحياتِكَ في هذِي الأزمَة
أُسْدِي لكَ مَعروفًا من أجْلِ أبي، (١٠٥)
لا تتصوَّرْ أنَّ الشبَهَ بسنيور فنشنتو
يكشِفُ عن سُوءِ الطَّالعِ بل بالعَكْس ...
فلسوف تحوزُ هنا اسمَهْ ... ونباهَةَ صِيتِهْ،
وتُقيمُ معي في بَيتي كالوالدِ في صُحْبةِ ولدٍ بارٍّ،
وإذَنْ فاحرِصْ أنْ تَلْعَبَ دورَكَ بالإتْقانِ الواجِبِ، (١١٠)

[٧٢] «تشبه التفاحة المحارة»: لا يوجد شبهٌ بين التفاحة والمحارة، وهو من الأمثال التي تُضرب لشدة الاختلاف، وقد أخذتُ برأي معظم المحررين الذين يجعلون هذه العبارة توجَّه إلى الجمهور.

هل تَفهمُني يا أستاذْ؟ أيْ إنَّ عليكَ بأنْ تَبْقى
حتى تُنجِزَ ما جِئْتَ له في البلدةِ من أعمالْ،
إنْ كُنتَ تَرَى في هذا مَعروفًا فتقَبَّلْهُ.

التاجر:

أتقبَّلُهُ يا سيِّدُ وأقدِّرُ خَيْرَ التقديرِ جميلَكْ
إذ أنقذْتَ حياتي وكَفَلْتَ ليَ الحريَّة. (١١٥)

ترانيو:

وإذَنْ فلنَذْهَبْ حتى نبدأَ تنفيذَ الخُطَّة،
وسأَحْكي لكَ أثناءَ السَّيْرِ أمُورًا أرجُو أنْ تَفهَمَها،
الناسُ هنا تتوقَّعُ أنْ يَصِلَ أبي في أيَّةِ لحظة
حتى يُبرِمَ عقْدًا رسميًّا يكفلُ مَهْرَ زَوَاجي
بابنةِ رجُلٍ في البلدةِ يُدْعى بابتيستا. (١٢٠)
ولسوف أُحيطُكَ عِلمًا بجميعِ التفصيلاتِ الخاصَّةِ بالموضوعْ،
فتعالَ معي حتى أكسوكَ كِساءً يَضْمنُ إنجاحَ المَشروعْ.[٧٣]

(يخرجان.)

المشهد الثالث

(تدخل كاترينا وجروميو.)[٧٤]

جروميو: كلَّا بالحقِّ! لا أجرؤُ حتى إنْ كان بهِ إنقاذُ حياتي.

[٧٣] «حتى أكسوك كساءً يضمن إنجاح المشروع»: قول ترانيو يدل على تركيز المسرحية على المظهر ودلالات الملابس، فتغيير الملبس «يكفي» في نظره لتغيير الهُويَّة واكتساب «موقع» مختلف للذات.

[٧٤] هذا هو مشهد الترويض المشهور بالحرمان من الطعام والملابس الفاخرة، وأهمُّ ما يركز عليه المُخرجون جوُّ الفكاهة الذي يسوده وشعر كاترينا الرقيق، فالسطور الستة عشر التي يبدأ المشهد بها شعرٌ منمَّقٌ تتخلله بعض القوافي العارضة، وأهمُّ ما فيه «التقسيم»، منذ السطر الأول، وأنا أستعين في نقل إبداع كاترينا بالقافية التي أرى أنها تُرضي الأذن العربية وقد يُستعاض بها عن ملامح النَّظم الإنجليزي الأخرى،

كاترينا:

كلما ازدادَ استيائي زادَ إظهارُ ابتلائي،
هل تزوَّجْتُ لكي يُهلِكَني بالجوعِ مَنْ يَرضى عنائي؟
إنْ أتَي السائلُ يومًا بابَنا ثم توسَّلْ،
كان يَلقى في حِمانا كلَّ ما يسألْ، (٥)
وإذا لم يَلقَهُ لم يَعدِم الإحسانَ عند المُتفضِّلْ،
وأنا لم أتعلَّمْ في حياتي أيَّ فنٍّ للتوسُّلْ،
بل وما احتجْتُ ومهْما كان أنْ أُبدي التوسُّلْ،
هدَّني الجوعُ وأضناني سُهادٌ دارَ بالرأسِ فأثقَلْ،
أسمَعُ الأيمانَ من حولي تُؤذيني فأصحو،
ويُغذِّيني شِجارٌ صوتُهُ ما انفكَّ يعلو، (١٠)
إنَّ ما يُشعِلُ غَيظي فوق ما أفتقدُهْ
أنَّهُ يَفعلُ هذا باسْمِ حُبٍّ كاملٍ يعتقدُهْ،
أتُراني إنْ أكلتُ اليومَ أو نِمتُ قليلًا
جاءني الداءُ وَبيلَا ... أو غدَا الموتُ سبيلَا؟
امْضِ أرجوكَ فأَحضِرْ لي طَعامًا ... فبِهِ قد أتعلَّلْ، (١٥)
ليس يَعنيني هنا ما نوعُهُ ... ما دام أكلًا يُؤكلْ.

جروميو: هل تحبِّينَ الكوارِعَ البقريَّة؟[٧٥]

فما بالك إن كانت القافية هنا تتسرب إلى داخل الأبنية الشعرية نفسها! انظر إلى حركة الكسر المدودة في marry me وfamish me وبعدهما entreaty وcharity تجد أن هذه الحركة تهيمن على السطور الأولى، وربما تأثرتُ بها دون وعي فأتيتُ بالياء داخل الكلام وخارجه مستعينًا بسلاسة الرَّمَل وعذوبته. وعندما عدتُ إلى الترجمة حتى أكتب الحواشي وجدتُ أنني أستعين بحروف العلة العربية لنقل ما أحسستُه في كلام كاترينا، وقلتُ إن ذلك قد لا يكون عمدًا، فتقطيع الكلام وفقًا لهذه الحروف (التي تحكمها التفعيلات) عملٌ لا تحكمه إلا الأذن: كان يلقي / في حمانا / كل ما يسأل (٥) وهلمَّ جَرًّا.

[٧٥] «الكوارع البقرية»: الأصل a neat's foot، وكلمة neat كانت تعني البقرة أو الثور أو العجل، فالصفة تُغني عن التحديد، وأمَّا foot فالمقصود الكُراع، أيْ ما دون الركبة إلى الكعب من الإنسان، وأصدقائي

كاترينا: إنَّها رائعة ... آتِني منها قليلًا.
جروميو:

أخشَى بأنَّها مُدِرَّةٌ لعنصرِ الصفراءْ. فما تقولينَ إذَنْ
في «الكِرْشَةِ» السمينةِ التي أُجيدَ طبْخُها؟

كاترينا: لا بأسَ إطلاقًا بها! أرجوكَ آتِني بها!
جروميو:

بل لستُ واثقًا ... أخشَى بأنْ تزيدَ من إفرازِ تِلكُمُ الصفراءْ،
فهل تُحبِّينَ الشِّواءَ من لحمِ البقرْ ... مُتبَّلًا بالخردلْ؟

كاترينا: ذا طَعامٌ أعشقُهْ.
جروميو: إنما الخردَلُ حِرِّيفٌ ولاذعْ. (٢٥)
كاترينا: أكتفي باللَّحمِ دون الخردلِ.
جروميو:

بل لن يكونَ ذاك مطلقًا! إمَّا اللحومُ بالخردلْ،
أو لن تنالي أيَّ لحمٍ من جروميو!

كاترينا: إذَنْ فأيُّهما تشاءُ أو هما معًا أو الذي تَراهُ.
جروميو: أفلا يكفي الخردلُ دون اللحم؟ (٣٠)
كاترينا:

اذهبْ إذَنْ يا أيُّها الوغدُ المُخاتِلُ الحقيرْ!
(تضربه.)

السودانيون يستخدمون مثنى الكلمة للدلالة على الساقين أو الرجلين، والجمع أكرُع وأكارع، التي حولناها عن طريق تبادل الحروف metathesis إلى كوارع، وعلى المستوى الشعبي يطلقها الرجال على سيقان المرأة من باب التفكه، والمَثَل المعروف يقول «لا تطعم العبد الكراع، فيطمع في الذراع.» ولم أشأ أن أستخدم الفصحى هنا لأن جروميو خادم بذيء ولا نتوقع منه فصاحةً ولا بلاغة.

من بعد ما جعلْتَني أقتاتُ بالأسماءِ من دون اللحومْ!
ولْتغْشَ قلبَكَ الهُمومْ! وكلَّ قلبٍ من قلوبِ العُصبةِ التي
تُبدي الشماتةَ في ابتلائي،
اذهبْ ودعْني في شقائي.[٧٦] (٣٥)

(يدخل بتروشيو وهورتنسو حاملَيْن الطعام.)

بتروشيو: قَرِينتي يا كيت كيف حالُكْ؟ هل أنتِ يا حبيبتي حزينة؟[٧٧]
هورتنسو: يا سيِّدتي ماذا بكْ؟
كاترينا: أشعُرُ بالبردِ القارسِ حقًّا!
بتروشيو:
فلْتَنفرِجْ إذَنْ أَساريرُكْ ... وليَنْشرِحْ لي صدرُكْ،
فسوف تَشهدِينَ يا حبيبتي ... كم اجتهدْتُ من أجلِكْ، (٤٠)
إذ إنَّني طهوتُ هذا اللَّحمَ بل أحضرتُهُ بنفْسي لكْ،
وإنَّني لَواثقٌ يا كيت يا حبيبتي أنَّ العناءَ يستحقُّ الشُّكر!
ماذا؟ ولا كَلِمة؟ إذَنْ فلا يروقُ لكْ،
وكلُّ ما بذلتُهُ قد ضاعَ أدراجَ الرياحْ.
هيَّا ارفعوا هذي الصِّحافَ من هنا! (٤٥)

كاترينا: بل أَبقِها أرجوكْ!
بتروشيو:
مهْما يكُنْ جُهْدُ الفتى ضئيلًا فهو يُشكَرْ.
وسوف تَشكُرينني على اجتهادي قبل أنْ تذوقي اللَّحم.

---

[٧٦] ٣٤–٣٥: قارن القافية الإنجليزية الضعيفة في misery وI say بالقافية العربية بين «ابتلائي» و«شقائي».

[٧٧] «حزينة»: الكلمة الإنجليزية amort مشتقَّة من الفرنسية à la mort، ويورد معجم أوكسفورد الكبير alamort باعتبارها الصورة الإنجليزية للتعبير، وبعض الشرَّاح يفسرونها بأنها تعني «كسيرة» وبعضهم يقول إن المعنى «مكتئبة»، استنادًا إلى دلالتها الاشتقاقية، ولكن السياق يرجِّح أنها تفيد «الحزن» بمعناه الواسع وعلى هذا ترجمتُ الكلمة.

كاترينا: شكرًا إليك سيِّدي.
هورتنسو:

تبًّا لكَ يا بتروشيو! أنتَ المُخطئْ! (٥٠)
هيَّا يا سيِّدتي كيت أشاركُكِ الوَجبة.

بتروشيو (جانبًا إلى هورتنسو):

فإنْ تكُنْ تُحبُّني عليكَ بالْتِهامِهِ كلِّهْ!
وليتَهُ يعودُ بالخيرِ العميمْ[٧٨] ... لقلبِكَ الكريمْ. فلتُسرعي يا كيت
في طعامِكْ ... لأنَّنا لا بدَّ يا حبيبتي الحسناء أنْ نعودَ
قاصدينَ بيتَ والدِكْ ... حتى نُقِيمَ الاحتفالَ في أبهى الصورْ![٧٩] (٥٥)
وقد لبِسْنا القَزَّ والخَزَّ وخيرَ القُبَّعاتْ ... وفي الأصابعِ الخواتمْ
وحوْلَ كلِّ مِعصَمٍ وكلِّ جِيدٍ طوقُهُ المُزركَشْ! وبالإزارِ المُنتَفِشْ
كأنَّهُ الخيمة![٨٠] ناهيكَ بالوِشاحِ حَوْلَ الوجْهِ والمَراوِحِ!
وبالبدائلِ الجميلةِ التي تُزيِّنُ كلَّ حِلْيةٍ بحِلْية،[٨١]

---

[٧٨] «وليته يعود بالخير العميم»: يمكن أن تكون هذه العبارة موجَّهة إلى هورتنسو (حسبما ترجمتُها) أو إلى كيت.

[٧٩] «حتى نقيم الاحتفال في أبهى الصور»: الأصل يقول: (And revel it as bravely as the best).
المعنى الأساسي للسطر، ولكن أوليفر يضيف أن «أبهى الصور» خاصة بالملابس بدليل توسُّع بتروشيو في وصف الملابس في السطور التالية، ولكن وجود هذه التفاصيل لا ينفي المعنى العام الذي يريده المتحدث، فالتفاصيل تبني توقعات زينة ظاهرية مما تحبُّه كاترينا، وهو يتعمد بناءها حتى يهدمها عند دخول الحائك والخردواتي.

[٨٠] ٥٧–٥٨: «وبالإزار المنتفش ... كأنه الخيمة»: هذا هو معنى farthingales، وقد اضطررتُ إلى الشرح لأن العربية تخلو من المقابل الدقيق لهذا المَلبس.

[٨١] «وبالبدائل الجميلة التي تَزِين كل حليةٍ بحلية»: هذا هو معنى التعبير المضغوط:
And double change of bravery.
وقد يرى القارئ في استعمال bravery هنا تأكيدًا لما يراه أوليفر فيها من إشارة إلى الملابس، ولكن بتروشيو قد انتقل الآن من وصف الملابس إلى وصف الزينة والحلي.

والكهرمانُ في الأساوِرْ ... وغيرُها من القلائدِ البهيَّة (٦٠)
إنْ كنتِ قد فرغتِ من طَعامِكْ ... فإنَّ حائكَ الثيابْ
ما زالَ في انتظارِ أنْ يكسوكِ بالذي ازدَهَى وطابْ[٨٢]
(يدخل الحائك.)
أَقدِمْ إذَنْ يا أيُّها الحائكْ! دعْنا نُشاهدْ هذه الزِّينة،
اعرضْ علينا الثَّوب
(يدخل الخردواتي.)
ماذا أتيتَ بِهِ؟

الخردواتي: أتيتُ بالقُبَّعةِ ... وفْقًا لما طلبْتَهُ. (٦٥)

بتروشيو:

وأيُّ قالبٍ صببتَ فيه القُبَّعة؟ قصعةٌ صغيرة؟[٨٣]
صحنٌ صغيرٌ من قطيفة؟ عارٌ عليكَ إنَّها
رخيصةٌ بذيئة![٨٤] قوقعةٌ ... أو قِشرُ جَوزةٍ ... أو زِينةٌ تافهةٌ![٨٥]
لُعبةٌ أو حِليةٌ[٨٦] ولا تزيدُ عن طاقِيَّةِ الرضيع.
خُذْها إذَنْ وآتِني بما يزيدُ حَجْمًا. (٧٠)

---

[٨٢] ٥٩–٦٢: نقلت القافية بين ٥٩ و٦٠، وبين ٦١ و٦٢، لتبيان مدى «الصنعة» في كلام بتروشيو.

[٨٣] لاحظ سخرية بتروشيو التي تبدأ هنا وتستمر عندما يتدخل جروميو في الحديث.

[٨٤] «رخيصة بذيئة»: الأصل lewd and filthy يقول هيبارد إن هذه الصفة المزدوجة تعادل الثنائية الحديثة cheap and nasty ويورد الشرَّاح معاني أخرى مرادفة، وقاموس أوكسفورد الكبير يورد ما يؤكد تفسير هيبارد، مُبيِّنًا أن الصفة الأولى يمكن أن تعني «السوقية» والثانية «مقززة»، فأردت أن أحتفظ بمذاق كلمتَي بتروشيو في الصياغة العربية، على الرغم من قول أوليفر إن بتروشيو غير دقيق فيما يستخدمه من ألفاظ.

[٨٥] «زينة تافهة» (knack).

[٨٦] «حيلة» (trick).

كاترينا:

لن أرتَضِي ما زادَ حجْمًا عنْها ... فإنَّها تُلائمُ المُوضَة،
ومِثْلُها مُناسبٌ للمرأةِ اللطيفةِ المُهذَّبة.[٨٧]

بتروشيو:

إذا غدوتِ يا حبيبتي لطيفةً مُهذَّبة ... فسوف آتيكِ بها
ولن تَرَيْها قبل ذلكْ.

هورتنسو (جانبًا): ولن يكونَ هذا في القريبِ العاجِلِ!
كاترينا:

أظنُّ يا سيِّدي أنْ سوف تسمحُ لي (٧٥)
بأنْ أعبِّرَ عن رأيي بلا وَجَلِ
وسوف أُعلِنُهُ إذ لم أعُدْ طفلةً
ولم أعُدْ برضيعٍ عاجِزِ القَوْلِ
وقد تحمَّلَ مَنْ يَعلوكَ منزلةً
ما جالَ في خاطري لفظًا وما سَئِمَا
أمَّا إذا لم تُطِقْ صبرًا على كَلِمي
فسُدَّ أُذْنَيكَ قَسْرًا واختَرِ الصَّمَمَا
لسوف يحكي لساني غَضْبةً في الحَشَا
إنْ يُخفِها القلبُ باتَ القلبُ مُنفَطِرَا (٨٠)
لذاك أعتزمُ التصريحَ في ثقةٍ
بكلِّ ما جاشَ في صَدْري وما عَبَرا[٨٨]

---

[٨٧] «اللطيفة المهذبة»: الأصل gentlewomen تقصد كاترينا من تلقت قدرًا من التربية التي تفرضها طبقتها الاجتماعية، أيْ مثل بنات الأُسر الراقية، ولكن بتروشير في الردِّ عليها يفصل الصفة عن الموصوف، منكرًا أنها «لطيفة مهذبة» أيْ دون إشارة إلى الطبقة.

[٨٨] ٧٥–٨٢: هذه سطورٌ ثمانيةٌ ترجمتها في ستة عشر سطرًا، بمعنى أن كل سطر يقابله بيت شعري من شطرين. وأهمُّ ما فيها هنا هو النطاق الدلالي (register) أيْ جو التحدي الذي احتفل به النقاد النسويون

وسوف أُرْخي زِمامي للكلامِ هنا[٨٩]
كي لا يَضيعَ فُؤادي إنْ هُو انْكَسَرا
فللِّسانِ عِنانٌ سوف أُطلِقُهُ
لآخِرِ الشَّوْطِ حتى أقضِيَ الوَطَرَا

بتروشيو:

أصبتِ فما أحقَرَ القُبَّعة! ... رقاقةٌ فالوذجٍ تافِهَة
فطيرٌ ولكنْ حريرٌ! وحبِّي يزيدُ إليكِ
لأنَّكِ تُبدينَ هذا النُّفور![٩٠] (٨٥)

ولا يزالون يولونه أهميةً كبرى، وقد ترجمتُه بما يتفق والشعر العربي (من البحر البسيط) وتغيير القافية، إذ إن الممثلة التي تقوم بدور كاترينا عادةً ما تتوسط المسرح عند إلقاء أبياتها الثمانية، وشيكسبير يساعد على ذلك بأن جعل كل بيت شبه مستقلٍّ بمعناه، وهو ما يتفق أيضًا مع الشعر العمودي العربي.

[٨٩] لاحظ كيف يغير بتروشيو المعنى المقصود، مستعينًا بتغيير البحر الشعري (إلى المتقارب).

[٩٠] ٨٣–٨٥: هذه الأبيات الثلاثة تبيِّن أسلوب تعديل «التقطيع» في الصياغة العربية عند ترجمة الشعر في سبيل إخراج نصٍّ يجمع بين دقة النقل والإيقاع الشعري:

أصبْتِ فما أحقرَ القبَّعة ... رُقاقة فالوذَجٍ تافهة!
فطيرٌ ولكنْ حريرْ! وحُبِّي يزيد إليكِ
لأنَّكِ تُبدينَ هذا النُّفورْ.

Why, thou sayst true—it is a paltry cap,
A custard-coffin, a bauble a silken, pie,
I love thee well in that thou lik'st not.

فالسطر الإنجليزي الأول كله يخرج عندي نصف سطر، وبقية السطر يشرح الصورة الواردة في أول السطر التالي، وبقية هذا السطر الإنجليزي تشغل الجزء الأول من السطر التالي بالعربية، والسطر الأخير بالإنجليزية يشغل بقية السطر العربي الثاني والسطر العربي الأخير، وهذا التقطيع يتيح إبراز وقع القافية الداخلية (حرير/نفور، فالياء والواو حرفان متبادلان في القافية العربية)، ويتيح التقطيع بأعدادٍ متسقة من تفعيلات البحر المتقارب، وأمَّا المعاني فلا خلاف عليها، فالفالوذج (البالوظة) حلوى نعرفها باسمها الفارسي المعرَّب وتعني custard، والتركيب هنا custard-coffin يعني أن الرقاقة أو رقائق الفطيرة دُفنتْ فيها البالوظة، مثلما نرى في الفطائر المحشوَّة بمادة حلوة مثل «العجمية» أو

كاترينا:

أَحبِبْني أو لا تُحبِبْني فأنا تُعجِبُني القُبَّعةُ![٩١]
إمَّا أنْ آخُذَها أو لن ألبَسَ[٩٢] شيئًا آخَرَ.

بتروشيو:

تَعنينَ رِداءَكِ؟ فِعلًا! أَقدِمْ يا حائكُ واعْرِضْهُ علينا.
(يخرج الخردواتي.)
يا ربَّ الرحمةِ يا ربِّي! ذاك رِداءٌ يَلْبَسُهُ مَن يبغي أنْ
يتنكَّرا! هل هذا كُمُّ الثَّوبْ؟ ما أكثرَ ما يُشْبِهُ
فُوَّهةَ مَدافِعِنا الصغرى![٩٣] أعليهِ نُقوشٌ طُوليَّة؟ (٩٠)

العسل الأبيض أو «الكريمة» (معرَّبة عن cream)، ومثل الكعك المحشوِّ (والكعك فارسي معرَّب) ونسميه «الكحك المحشي»، وقد تتكون الفطائر كما ذكرتُ من رقائق أو من طبقات مثل كعك «الميل فيي» (Mille-Feuille) وهو تعبير فرنسي يعني «ألف ورقة»، وكذلك شأن الفطير الذي نبتاعه ساخنًا من دكان «الفطاطري»، محشوًّا أو غير محشو، وهو عادةً حلو ومنه أنواع دسمة تُسمَّى الفطير «المشلتت»، وقد عرف العرب ذلك كله، يقول ابن الرومي:

إنْ أَنْسَ لا أَنْسَ خبَّازًا مَررْتُ بِهِ
يدْحُو الرُّقاقةَ وَشْكَ اللَّمْحِ بالبَصَرِ
ما بينَ رُؤيتِها في كفِّهِ كُرةً
وبينَ رُؤيتِها قَوْراءَ كالقَمَرِ
إلا بمِقدارِ ما تَنداحُ دائرةٌ
في لُجةِ الماءِ يُلقَى فيه بالحَجَرِ

[٩١] ٨٤–٨٦: عندما تغير كاترينا البحر في موقفها المتحدي، (إلى الخبب)، يسايرها بتروشيو بالحديث من نفس البحر مع تغيير المعنى المقصود.

[٩٢] لاحظ الصور الشعرية التي يستخدمها بتروشيو في سخريته من الملابس.

[٩٣] «فوَّهة مَدافِعنا الصغرى»: الأصل يقول demi-cannon وهو تعبير يعني حرفيًّا نصف مدفع، ولكن المراد أنه مدفع صغير، ومع ذلك فإن فوَّهته واسعة إذ يبلغ عيارها (bore) نحو ١٧سم، والعيار هو طول القُطر (diameter) والقُطر خطٌّ وهمي يصل بين أيِّ نقطتين على محيط الدائرة مارًّا بالمركز، ونحن

كنقوشِ القِشدَةِ فوق فطيرةِ تفاحٍ؟
وهنا قَطْعٌ وهنا جَذْعٌ وهنا شَقٌّ وهنا مَزْقُ[٩٤]

نترجم radius بتعبير نصف القُطر. وأهمُّ ما لاحظته هنا أن بتروشيو يعترض على سعة فتحة الكُمِّ وما به من زركشات في السطر التالي، وهي الزركشات التي نعهدها على وجه الفطائر، خصوصًا ما ينبئ عمَّا في داخلها، فكذلك كان الكُمُّ به فتحاتٌ تنبئ عن الأنسجة المتعددة التي اشتركت في تكوينه، وهو ما يهاجمه بتروشيو الآن وفيما بعد. وهو يحدِّد نوع النقوش الطولية up and down التي يعافها (السطر ٩١)، ويلاحظ النقاد تعمُّد الربط بين الملابس الفاخرة والطعام، وهما العنصران اللذان لا يوفرهما لزوجته كاترينا.

[٩٤] في هذا السطر يستعرض بتروشيو براعته اللغوية باستخدام ثنائيات مسجوعة، مترادفة المعنى تقريبًا (انظر الحاشية على ٣ / ٢ / ١٦٦ أعلاه)، والغرض واضح؛ وهو إخراج إيقاع ذي نبرات «وثابة»، ولا بأس من تذكير القارئ به:

Here’s snip, and nip, and cut, and slish and slash.

أيْ إن عندنا خمس تفعيلاتٍ منتظمة تبدأ أربعٌ منها بالحرف and ومن ثَم يكون النَّبرُ واقعًا على الكلمة الرئيسية في التفعيلة، وترتبط الكلمتان الأوليان بسجع الباء (ب) والأخيرتان بصوت الشين، ولَمَّا كانت جميعها تفيد القطع بصور متعددة فقد حاولت أن أرى إن كانت تتبع نهجًا في التتابع الدلالي فلم أجد، بعد أن تحققتُ من معنى كل كلمة، وبعد أن اكتشفتُ أن كلمة slish لا وجود لها في أيِّ معجم إنجليزي، ولم أفهم سرَّ تجاهل جميع الشرَّاح لهذا السطر وهذه الكلمة تحديدًا، وظني أنها صورة من صور slit بمعنى «يشق» أيضًا، وأن الشاعر ابتكرها من أجل حرف الشين الذي يوحي بصوت شقِّ القماش أو بالشرخ وما إلى ذلك. وعلى أيَّة حالٍ فقد حاكيتُ الإيقاع قدْر الطاقة وحافظتُ على السجع وجرس الألفاظ: وهنا قَطْعٌ وهنا جَذْعٌ، وهنا شَقٌّ وهنا مَزْقُ.

ولكن تبقى نتيجة كل هذا، وهي التي يحذفها الشاعر مكتفيًا بكلمة cithern في السطر التالي وهو العود الذي يحمل نقوشًا وتصاوير بارزة أو غائرة في «رقبته» (انظر الحاشية على ٣ / ١ / ٣٩) ولما كانت هذه الكلمة قد انفردت بها طبعة آردن ٢٠١٠م بناءً على دراسة لوري ماجواير (Maguire) التي نُشرت عام ١٩٩٨م، وتحلُّ هذا «العود الغريب»، محلَّ الكلمة المطبوعة في الطبعة الأولى للمسرحية (طبعة الفوليو ١٦٢٣م) وهي كلمة censer أي المبخرة، فقد أضفتها باعتبارها بديلًا محتملًا للعود ما دمت قد أوضحت الصورة المقصودة، أي صورة النقوش والرسوم البارزة أو الغائرة، وهي التي يعترض عليها بتروشيو. ومن الطريف أن الناقد العظيم هيبارد يقول في تعليقه على كلمة «المبخرة» عام ١٩٦٨م إنها «كلمة غير مرضية ولا تلائم السياق، ولكننا لا بد أن نقنع بها حتى نعثر على بديل أفضل» (ص١٨٨). وبدا لي أن كلمة «العود» أفضل، وإن كان من حق المبخرة أن تشغل مكانًا إلى جوارها أيضًا ولذلك أضفتها فالمراد الإشارة إلى النقوش والتصاوير التي يسخر منها بتروشيو، وهي التي لا يشير إليها صراحة في انتقاده للملابس.

وهناك تَصاويرٌ غائرةٌ أو بارزةٌ
مثل الأشكالِ المرسومةِ فوق العُودِ أو المِبخَرةِ بدُكَّانِ الحلَّاق
يا حائكُ ماذا باسْمِ الشيطانِ تُسمِّي ذلك؟

هورتنسو (جانبًا): الأرجَحُ في نظري أنْ لن تحظى بالثَّوبِ ولا بالقُبَّعةِ! (٩٥)

الحائك:

أمَا طلبتَ أنْ يكونَ الثَّوبُ لائقًا منسقًا
وفقًا لما تقضي به أزياءُ عصرنا؟

بتروشيو:

لكنْ إنْ تُسعفْكَ الذاكرةُ فإنِّي
لم أطلبْ أنْ تُفسِدَهُ وفْقَ الأزياءِ العصريَّة.
عُدْ للمنزلِ وثبًا فوق البالوعاتِ (١٠٠)
لأنِّي لن أشتريَ ثيابًا منك،
خُذْهُ وحاولْ أنْ تَنتفِعَ بهِ قدْرَ الطاقة!

كاترينا:

لم أشهدْ من قبلُ رداءً أفضَلَ تفصيلًا،
أو أحلى أو أجملَ أو أكملَ تشكيلًا،
أتودُّ بأنْ تُلبِسَني ما تَلبَسُهُ الدُّمية؟[٩٥] (١٠٥)

بتروشيو: ذلك حقٌّ إذ يبغي أنْ يُلبِسَكِ لِباسَ الدُّمية.

[٩٥] «الدمية» (puppet): الكلمة هنا وفي السطرين التاليين تحمل عدَّة معانٍ أولها الدُّمى الخشبية المرتبطة بخيوط يحركها اللاعب بشدٍّ هذه الخيوط، وهو ما نسميه «العرائس» في مصر، على نحو ما نفهم من «مسرح العرائس» (puppet-show)، ومحرِّك الدُّمى يُسمَّى puppet-master، وهو المعنى الذي يفيد التحقير لأن الدمية لا إرادة لها، وهذا هو المعنى الأول في معجم أوكسفورد الكبير، ولكن المعجم يأتي بمعنًى آخر وهو الذي نترجمه أيضًا بالدمية (doll)، أيْ تلك التي يلعب بها الأطفال وقد تكون أيضًا «عروسة» (OED n. 2A; 1b, 3).

الحائك: بل تقصِدُ أنَّ معاليكَ تُريدُ لها ثَوبَ الدُّمية.
بتروشيو:

يا لَلغَطرَسَةِ البَشِعَة![٩٦] هذا كذبٌ يا خيطَ الإبرة! يا كستبان!
طولُكُ مِترٌ[٩٧] بل أنتَ ثلاثةُ أرباعٍ بل نصفٌ أو ربعٌ أو ثُمْن! (١١٠)
يا بُرغوثًا يا بيضةَ قَمْلَة! يا جُندُبَ ليلِ شتاءٍ
هل تتحداني[٩٨] في بيتي بكرةُ خيطٍ؟ اذهبْ يا خِرْقَة!
يا فَضَلاتِ نسيجٍ بَقِيتْ بعدَ التَّفصيلِ اذْهَبْ!
ذاك وإلَّا أنزلتُ عِقابي بكَ بالمقياسِ الخشبيِّ لديك
حتى تَذكُرَ ما عِشتَ جزاءَ الثرثرةِ أمامي. (١١٥)
إنِّي أذكرُ لكَ بلساني أنَّكَ قد أفسدْتَ حِياكةَ ثَوبِ الزَّوجَة!

الحائك:

يا صاحبَ المعالي أنتَ مُخطئٌ! تصمِيمُ هذا الثوبِ كان
وفْقَ تعليماتِ مَن يَرأسُني، من بعد أنْ تَلقَّى الأمرَ من
جروميو حوْلَ أسلوبِ العمل.

جروميو: لم أُصدِرْ أيَّ أوامِرَ له، بل أَعطيتُ الرجلَ قُماشَ الثَّوب. (١٢٠)
الحائك: لكنْ كيف أردتَ لهُ أنْ يُصنَع؟

---

[٩٦] «يا للغطرسة البشعة»: يطبعها بعض المحررين على سطر مستقل، وفق الطبعة الأولى للمسرحية (الفوليو ١٦٢٣م) ما دامت تخرج عن البحر الشعري الإنجليزي في هذا السطر، ويقول بعض المحررين إن السطور ١٠٩–١١١ منثورة، ولكنها تقبل الإيقاع المنظوم، وعلى هذا ترجمتُها.

[٩٧] حولت الياردة إلى متر، وأمَّا ما ترجمته بكلمة «ثُمْن» فلفظ nail في الأصل، وهو مقياس خاص بالخياطين يساوي ١/١٦ من الياردة، وقد اختفى من عالم الخياطين و«عالم الحياة» (وهو تعبير هابرماس) فأتيتُ بما يستكمل السلسلة المتناقصة للأطوال بالعربية.

[٩٨] «هل تتحداني»: الفعل هنا Braved يُستخدم بمعناه الحديث، فنحن قد نقول الآن إن فلانًا خرج بملابس خفيفة يتحدى الزمهرير (Lightly dressed, he went out braving the chill)، ولكن الفعل يتضمن توريةً لأنه قد يعني «زودني بأجمل الملابس»، وهو المعنى الذي يأتي به جروميو بعد ذلك وهو معنًى خاص، أي «التهذيب»، حتى يرادف «التشذيب» (face) الذي أتى به الحائك.

جروميو: بالإبرةِ والخيطِ وأُقسِم!
الحائك: لكنْ أفَلَمْ تطلبْ أسلوبًا خاصًّا للتشذيب؟[٩٩]
جروميو: ما أكثرَ ما هذَّبتَ وشذَّبت!
الحائك: فِعلًا! (١٢٥)
جروميو:
لا تُهذِّبني أنا! قد سبق تحدِّيك[١٠٠] لأكثر من رجلٍ لكنْ ... لا
تتحدَّاني! لا أقبَلُ أيَّ تحدٍّ أو تهذيب! دعني أقُل إنِّي طلبت من
رئيسك ... قصَّ القُماش عند تفصيلِ الرِّداء. لكنَّني لم أطلب
القصَّ بالتقطيع إرْبًا! إذَن[١٠١] فأنتَ كاذب.

الحائك: أستشهدُ بالتعليمات الخاصة بالزيِّ المطلوب بهذي الورقة. (١٣٠)
بتروشيو: اقرأها.
جروميو: التعليماتُ تُكذِّبُهُ إن قال بأني قلتُ له ذلك.
الحائك (يقرأ): «أولًا [١٠٢] رداء واسع فضفاض.»
جروميو:
يا سيِّدي! لو كنت قلت «واسع فضفاض» فضُمَّ ثوبي
بالخيوط والإبر ... إلى ثنيات الرداء! بل اضربني بمطرقة الخيوط. (١٣٥)
ذات اللون البُنيِّ[١٠٣] إلى أنْ أهلك. ما قلت غير «رداء».

---

[٩٩] «التشذيب» (to face): من المصطلح القديم للخياطين، أيْ قص الزوائد لضبط المقاييس.

[١٠٠] يتلاعب جروميو بمعنى brave أيْ يزين أو يتحدى ومعنى face المُشار إليه، وينقل هذا التلاعب للجمهور من طريق التكرار، وهو ما فعلته في الترجمة.

[١٠١] «إذَن» (*Ergo*): كلمة لاتينية مشهورة، بسبب شيوع مقولة ديكارت «أنا أفكر إذَن أنا موجود» (*cogito ergo sum*).

[١٠٢] «أولًا» (*Imprimis*): لفظ لاتيني سبق شرحُه عاليه.

[١٠٣] «مطرقة الخيوط ذات اللون البني» (a bottom of brown thread): كانت الخيوط تُلفُّ أحيانًا حول قضيب خشبي بحيث تشكل رأسه، الأمر الذي يجعله يشبه المطرقة (والمعنى في المعجم رقم ١٥ أ). ويرى بعض النقاد في الصورة إيحاءً جنسيًّا، لكنني لم أجد إلا اشتراك الكلمة مع معناها المشهور (إلى الآن) وهو العَجُز.

بتروشيو: استمر.
الحائك: «وبه حرملةٌ صغيرةٌ على شكل نصف دائرة.»[١٠٤]
جروميو: أعترف بذكر الحرملة.
الحائك: «وله أكمامٌ واسعةٌ عند الأكتاف وضيِّقةٌ عند المِعصَم.» (١٤٠)
جروميو: أعترف بذكر الأكمام.
الحائك: «وتراعي الدقَّة في تفصيل الأكمام.»
بتروشيو: هذا هو أصل الشر!
جروميو:

خطأ جاء بتلك الورقة خطأ في لائحة التهمة! لم أطلب إلَّا
تفصيلَ الكُمَّين على حدة ... وإعادة ربطهما بالثوب بخيط (١٤٥)
أرهف وسأنتصر عليك ولو كنت تسلَّحت بكستبان في
إصبعك الخنصر.[١٠٥]

الحائك:

ما قلتُه أنا صحيح. ولو توافر المكانُ للنِّزال ... فسوف تعرف
الذي تدور عليه الدائرة.

جروميو:

أنا جاهزٌ لملاقاتك. المؤشِّر ذو الخطَّاف[١٠٦] سلاحك ... ولأتسلَّح (١٥٠)
بمقياسك الخشبي. ولا تأخذك بي شفقة.

---

[١٠٤] «حرملة صغيرة على شكل نصف دائرة» (With a small-compassed cape): وقد اعتمد الشرَّاح في تفسير المعنى المقصود على ما ذكره ستابز (Stubbs) عام ١٥٨٣م في أحد كتبه عن مثالب الموضة.

[١٠٥] ١٤٤–١٤٧: جروميو يتحدث نثرًا لكنني لاحظت إيقاعات النَّظم في مُستهلِّه، ويبدو أن هذا ما دفعني إلى محاكاة هذه النبرات في البداية على الأقل.

[١٠٦] «المؤشر ذو الخطَّاف» (bill): هذا هو المعنى الآخر للكلمة التي استُخدمت من قبل بمعنى لائحة الاتهام في ١٤٤. ويقول المعجم إن هذا المؤشر كان يشبه الحربة التي يستعملها الجنود والحراس، ولكن الخطَّاف في طرفه يُستخدم في الإتيان بلوازم الخياط من فوق الرفوف العالية.

هورتنسو: فليرحمه الرحمن يا جروميو! إذ لن يتفوق عليك في شيء.
بتروشيو: وباختصار سيدي ... الثوبُ لا يصلُح لي.
جروميو: أصبتَ سيدي فإنه من أجل سيدتي. (١٥٥)
بتروشيو (للحائك)**:** اذهبْ فارفعْهُ[١٠٧] إلى مَن يَرأسُكَ ودعْهُ يحقِّقْ غرضَه.
جروميو: ذا محالٌ أيها الخبيث! ترفع ثَوب سيدتي تحقيقًا لغرض رئيسك؟
بتروشيو: ما المعنى الآخر في توريتك؟
جروميو:
يا سيدي! المعنى أعمق مما كنت تظن! «يرفع ثوب سيدتي (١٦٠)
حتى يحقِّق رئيسُه غرضَه؟ تبًّا تبًّا تبًّا!»

بتروشيو (جانبًا إلى هورتنسو)**:**
اسمعْ يا هورتنسو! قُلْ إنَّكَ تضمَنُ دفع مصاريف الحائك.
(إلى الحائك)
اذهب! خُذ هذا الثوب معك. لا تنطق بكلامٍ آخر

هورتنسو (جانبًا إلى الحائك)**:**
أدفعُ لكَ كلَّ تكاليفِ الثَّوبِ غدًا،[١٠٨] (١٦٥)
لا تَغضبْ من أقوالٍ قيلتْ في عَجَلة،
أبلِغْ لرئيسكَ كلَّ تحيَّاتي. اذهَب.
(يخرج الحائك.)

---

[١٠٧] «اذهب فارفعه»: أي اذهب فقدِّمه إلى رئيسك، ولكن جروميو يفهم الرفع هنا بالمعنى الحرفي، أيْ رفع طرف الإزار حتى يقضي رئيسه وطره منها! وهو معنًى بعيد وسخيف.

[١٠٨] تقول آن طومسون إن بتروشيو يطلب من هورتنسو (جانبًا) أن يخبر الحائك أنه سوف ينال أجره غدًا حتى يذكِّرنا بأن سلوكه «محسوب» أيْ متعمَّد، ونحن نحسُّ هذا على أيَّة حال من متابعة لغته المصطنعة، فالعطف على الحائك، وهو شخصية ثانوية، من السمات المحبَّبة فيه (وفي شيكسبير) ولنا أن نرى عكسها حين ننظر في مصير هؤلاء الأشخاص في الكوميديا الرومانية إذ يَلقَون التجاهل التام بمجرد الانتهاء من أداء دورهم. ويعلِّق الدكتور جونسون على هذا الموقف قائلًا إن حرفة الحائك ذات مظهر يوحي بالأنوثة، وطالما كان يحظى بالتهكم والاحتقار من جانب الإنجليز الغِلاظ الأشداء.

بتروشيو:

بمَلبَسِنا هذا ... ولا ... لن نُغيِّرهْ
فذا مَلبسٌ يزهو به شرفُ النُّهى
رفيعٌ وإن كان التواضعُ ظاهرَهْ
وإنْ تكُن الأثوابُ فينا فقيرةً (١٧٠)
فألبابُنا بالمالِ تختالُ عامرة
ولن يغتني جِسمُ امرئٍ ببهائهِ
إذا لم يكُن في العقلِ نبعُ ثرائهِ
تُراكَ رأيتِ الشمسَ ينفُذُ ضوءُها
خلالَ سَحَاباتٍ تناهى سوادُها
كذلك تلقينُ الضياءِ من الشَّرَفْ
مُطِلًّا خلالَ المَلبَسِ الرثِّ نابِهَا
وهل للغُرابِ الأخضرِ اللونِ قيمةٌ
تفوقُ بفضلِ الحُسنِ في الريشِ قُبَّرة (١٧٥)
وهل تَفضُلُ الأفعى بألوانِ جلدِها
ثعابينَ أسماكٍ قليلٌ جمالُها؟
أَلَا صدِّقي يا كيت ما سوف أذكرُهْ
كيانُكِ لا تُؤذيهِ قِلَّةُ زينَتِكْ
ولا ما يُرى فيهِ تواضُعُ مَلبَسِكْ
وإنْ كنتِ تَستَحْيينَ منهُ فإنَّما
أنا وحديَ المسئولُ عن ذُلِّ حالتِكْ (١٨٠)
إذَنْ فافْرحي ... في الحالِ نَمضي لوالدِكْ
ففي دارِهِ أكْلٌ ولهوٌ سيُبهِجُكْ
فيا خادمي[١٠٩] نادِ الرجالَ إلى هنا

[١٠٩] «فيا خادمي»: الواضح أن بتروشيو يوجه الكلام إلى جروميو، فهذا ما تنصُّ عليه مختلف الطبعات بإضافة (إلى جروميو) قبل هذا السطر، باستثناء طبعة آردن، فلم أشأ قطع الحديث بإضافة هذا الإرشاد

لنرحلَ فورًا نحوَ أبياتِ صِهْرِنا،
وأَحضِرْ إذَن كلَّ الخيولِ وضُمَّها
لدى نقطةِ البَدْءِ التي في لونج لينْ، (١٨٥)
وعند وصولِ الرَّكبِ ندخُلُ سائرينْ.
(ينظر إلى الساعة.)
أقولُ بأنَّ الوقتَ نحو السابعة،[١١٠]
وإنْ ننطلِقْ قد نستطيعُ اللَّحاقَ بالغداء.

كاترينا:

يا سيِّدي! إنِّي لَواثقةٌ بأنَّ الوقتَ نحوَ الثانية،
ولسوف تأتي ساعةُ العَشاءِ ثم تَمضي قبل أن نَصِل.

بتروشيو:

وسوف تغدو السابعة ... قبلَ امتطائي صَهْوةَ الجواد، (١٩٠)
وكلما لفظتُ لفظًا ... وكلما فعلتُ شيئًا أو قصدتُ فِعلَ شيء
ناوئَتْني! أرجوكُمُو يا سادتي أنْ تتركُونا وحدَنا
لن أرحَلَ اليومَ إذَن. لكنَّني من قبل أنْ أرحلْ
لا بدَّ أنْ تقُولي إنَّما الساعة ... تُشيرُ للوقتِ الذي أحدِّدُه.

المسرحي ولكنني أدرجته في سياق النَّص، وإن أكُن قد أضفتُ الإرشاد المسرحي الآخر (ينظر في ساعته) لأن الموضوع تغير وبه يبدأ بتروشيو «حادثة جديدة مع زوجته».

[١١٠] ١٦٨–١٨٧: في هذه السطور العشرين ملمحان أساسيان؛ الأول موضوعه هو الهجوم على المظاهر ممثَّلةً في الملابس، أيْ إعلاء شأن الباطن على حساب الظاهر، وهو ما تقول هودجدون في دراسة لها (٢٠٠٧م) إنه يُرجع أصداء كتاب الصلوات العامة، وخصوصًا نصح الزوجات بعدم المبالغة في الزينة، والملمح الثاني أن بتروشيو يستعرض في هذه «الخطبة» بلاغته أيْ قدرته اللغوية بالميل إلى الأسلوب الرفيع، وهو ما أوحى إليَّ بالبحر الطويل، إذ سمعتُ في السطر الأول إيقاع شوقي «تَعالَيْ نَعِشْ يا لَيْلُ في ظِلِّ قَفْرَةٍ ...» ومن ثَم توالت أنغام هذا البحر الجميل الذي يستخدمه بتروشيو في الإتيان بما يشبه الحِكَم والأمثال، وكلٌّ منها في بيتٍ واحدٍ قد يتكون من سؤال إنكاري، ولذلك لم تزد الترجمة كثيرًا في الألفاظ عن الأصل (٣٠ سطرًا) وأظنُّ أني وجدت في إيقاعات البحر الطويل ما يحقِّق الخطوات المتَّئدة لفكر بتروشيو ومشاعره، ووجدت في القوافي العارضة تأكيدًا لحرصه على البلاغة.

هورتنسو: إنَّ هذا العاشقَ المِغوارَ يبغي أن تُطيعَ الشمسُ أمرَه. (١٩٥)

(يخرج الجميع.)

المشهد الرابع

(يدخل ترانيو متنكرًا في زيِّ لوسنتو والتاجر لابسًا حذاءً برقبة وملابس تشبه ملابس فنشنتو.)

ترانيو: يا سيِّدي! هذ هو المنزلْ. فهل سمحت لي بأنْ أنادي أهلَهُ؟
التاجر:

طبعًا! وإذا لم أُخطئْ فلعلَّ السنيور بابتيستا
يتذكرني ... من عشرين سنة ... في جنوا.

ترانيو (يكمل له العبارة التي حفظها له):

«إذ كنَّا نسكنُ في فندق بيجاسوس.»[١١١] (٥)
لا بأسْ. وعليكَ بأنْ تُحكِمَ تمثيلَكَ للدَّورِ على
أيَّةِ حالٍ وتظاهَرْ بوقارِ الوالد.[١١٢]

(يدخل بيوندِيلو.)

---

[١١١] «فندق بيجاسوس» (Pegasus): هو الجواد المجنَّح في الأساطير الكلاسيكية، وتظهر صورته على درع النبالة الخاص بإحدى الهيئات القضائية، كما كان يستخدم رمزًا للعديد من الفنادق آنذاك. وقد أضفتُ الإرشاد المسرحي لأوضح سبب نسبة هذه العبارة لترانيو في الطبعة الأولى للمسرحية، وهو ما تشرحه طبعة آردن ٢٠١٠م، ولكن طبعة آردن الثانية وطبعة نيو كيمبريدج وطبعة سيجنت، وطبعة فولجر تتبع طبعة تيبولد (١٧٣٣م) في نقلها إلى كلام التاجر، ويقول هيبارد في طبعة بنجوين: «إن نسبة هذه العبارة إلى ترانيو في الطبعة الأصلية نتيجة للإهمال في تحديد أسماء المشتركين في الحوار، ولكنه قد يكون دليلًا على أن هذا السطر يقوله ترانيو مع التاجر في الوقت نفسه، دليلًا على تواطئهما» (ص١٩١).

[١١٢] «وقار الوالد»: الصفة هنا austerity في الأصل، ومعنى الوقار فيها منصوصٌ عليه في معجم أوكسفورد الكبير (المعنى الخامس) والشواهد التي يأتي بها المعجم تؤيده.

التاجر:

قَطْعًا ولكنْ ... سيِّدي! هذا غلامُكَ ليتَهُ
يدري الذي دبَّرتَهُ.

ترانيو:

لا تخشَ شيئًا منه. والآن يا غُلامي يا بيونديلو (١٠)
عليكَ أنْ تُجيدَ تنفيذَ الذي كُلِّفتَ بهْ. وهذه نصيحتي،
أعني تخيَّلْ أنَّ فنشنتو هو التاجر.

بيونديلو: طبعًا! اطمئن!
ترانيو: لكنْ تُراكَ قد بلَّغتَ بابتيستا الرسالة؟
بيونديلو:

بل قلتُ إنَّ والدَكْ ... في البندقية ... (١٥)
وأنتَ في انتظار أن يجيء بادوا اليوم.

ترانيو:

أنتَ غُلامٌ رائعْ![١١٣] خذ هذا واشتر مشروبًا لك.
(يعطيه نقودًا.)
ها قد أقبل بابتيستا. الآن تصنَّعْ كلَّ وقار.

(يدخل بابتيستا ولوسنتو (متنكرًا في زيِّ كامبيو)،

فيقف لهما التاجر ويخلع قبعته.)

[١١٣] «أنت غلام رائع»: الصفة في الأصل tall، وكانت من التعابير الاصطلاحية التي تجري مجرى الأمثال، فيُقال a tall man (or fellow).

ترانيو:

يا سنيور بابتيستا! تلك مُصادفةٌ ميمونة،[١١٤]
(إلى التاجر) هذا مَنْ حدَّثتُكَ عنْهُ، (٢٠)
أرجو أنْ تُثبِتَ صدقَ أُبوَّتِكَ الآنَ
وتكتبَ لي الميراثَ لكي أتزوجَ ممَّن أهواها ... بيانكا![١١٥]

التاجر:

اصبرْ يا ولدي. واسمحْ لي أنْ أتكلَّمَ يا سنيور بابتيستا
إنِّي جئتُ إلى بادوا لأُحصِّلَ بعضَ ديونٍ لي عند الناسْ،
فإذا بِابْني لوسنتو يكشفُ لي عن سرٍّ هائلْ، (٢٥)
وهو الحبُّ القائمُ بين ابنتِكُم وابني هذا،
وأنا أسمعُ عنكم كلَّ الخير،
وأقدِّرُ عُمقَ الحبِّ الرابطِ بين القلبَين،
ولذلك قررتُ بألَّا أجعلَهُ يصبرُ أكثرَ مما صبرَ وأنْ
أرضى بزواجهْ ... مدفوعًا بالحبِّ الأَبويِّ لهُ، (٣٠)
فإذا أحببتَ مُصاهرتي ... حتى إنْ لم أكُ أفضلَ خَلْقِ الله،
فلنا أنْ نتفقَ على أن نُبرمَ عقدًا يرضى عنه الطَّرَفَانْ،
وأنا مسرورٌ وعلى استعدادٍ أنْ أَقبلَ هذي الزيجةَ

---

[١١٤] «مصادفة ميمونة»: الأصل يقول happily met والحال هنا = haply كما يقول الشرَّاح، تمامًا كالكلمة التي ترجمتُها من قبلُ بلفظة «ربما» (١/١/٥٥) ولكن صمْت سائر الشرَّاح عنها يوحي بأن المعنى الحديث للكلمة قد يكون قائمًا، وهكذا جمعتُ بين المعنيين في التعبير الذي نألفه بالفصحى وبالعامية «يا محاسن الصدف!» أو «فرصة سعيدة!».

[١١٥] تقول آن طومسون إن سطور ترانيو ٢٠–٢٢ قد تكون موجهةً إلى التاجر (وفقًا لما أخذتُ به في الترجمة) أو إلى بابتيستا، وفي هذه الحالة يتعين تغيير السطر الثالث بحيث يعني: «الآن وقد أكدت حقيقة ميراثي»، ثم تقول إنها ترجِّح المعنى الأول.

من دون الإصرارِ على تقديمِكَ ما يُتوقَّعُ منكَ هنا (٣٥)
يا سنيور بابتيستا ... فأنا يكفيني حُسنُ السُّمعة.[١١٦]

بابتيستا:

أرجو أنْ تَصفَحَ عنْ قولي ما أرغبُ في قولِه،
فأنا مسرورٌ وسعيدٌ بصراحتِكَ وإيجازِك،
فالواقع فِعلًا أنَّ ابنَكَ لوسنتو الموجودَ هنا
يُضمِرُ حُبًّا لفَتَاتي وتُبادِلُهُ الحُب، (٤٠)
أو قُلْ إنَّهما بَلَغَا الغايةَ في الإيهامِ بهذا الحُبِّ،
وإذَنْ إنْ لم تذكرْ أكثرَ من هذا ...
أيْ إنَّكَ سوف تُعامِلُهُ بحنانِ الآباءْ،
وتُقدِّمُ لفَتَاتي ما يكفي من بائنةٍ،
فالخِطبةُ قد تمَّتْ وبذا قُضِيَ الأمر[١١٧] (٤٥)
وليتزوَّجْ ولدُكَ بفَتَاتي في ظلِّ رِضاي.

ترانيو:

لكَ منِّي كلُّ الشكر! ما خيرُ مكانٍ في رأيكَ نَعقِدُ
فيهِ الخِطبةَ بوجودِ شُهودٍ[١١٨] ونُقرُّ التسويةَ الماليةَ
وَفْقَ المُتَّفقِ عليه هنا بين الطَّرَفَين؟

---

[١١٦] ٢٣–٣٦: كلام التاجر يدل على أنه لا يكتفي بأداء الدور المطلوب بل يجتهد لنوال رضى بابتيستا الغني، والتاجر بطبيعته يحب الأغنياء!

[١١٧] «فالخِطبة قد تمَّت وبذا قُضي الأمر»: الأصل سطر قصير يتكون من كلمات من مقطع واحد، وهو ما يوحي بالنتيجة النهائية:

(The mateh is made and all is done).

والترجمة تحاكيه في البناء والمفردات.

[١١٨] «نعقد فيه الخِطبة بوجود شهود»: هذه الدلالات كلها قائمة في عبارة قانونية هي: We be affied.

وهو إجراءٌ رسمي مُلزِم للطرفين مثل الزواج تمامًا خصوصًا بسبب الإشارة إلى التسوية المالية، أيْ assurance في العبارة نفسها، ويقول الشرَّاح إن هذه الكلمة ترِد في هذه المسرحية أكثر مما ترِد في أيِّ

بابتيستا:

في غير منزلي! فللإبريقِ آذانٌ[١١٩] كما تعرفْ، (٥٠)
ومنزلي يغصُّ بالخدمْ ... وذا جروميو العجوزُ لا يزالُ
فاتحًا عيونَهُ وربما أتى فقاطَعَ الذي نسيرُ فيه.

ترانيو:

إذَنْ بمَسكَني إذا أحبَبْتَ. فوالدي يُقيمُ فيه،
ونستطيعُ في هذا المساءِ إنجازَ المهمَّةِ التي نُرِيدُها (٥٥)
على أتمِّ وجهٍ وحدَنا. أرسلْ رسولًا لابنَتِكْ ...
أرسلْ لها هذا الغلامْ[١٢٠] ... أمَّا أنا فسوفَ أستدعي
مُوثِّقَ العُقودِ مُرسِلًا غُلامي[١٢١] دون إبطاءٍ إليه،
وشرُّ ما في الأمرِ أنَّ أهلَ الدارِ لم يُتَحْ لهم وقتٌ
لإعدادِ الوليمة ... وربما لم تلْقَ غيرَ مَشربٍ ومأكَلٍ هزيلْ. (٦٠)

بابتيستا:

بل ذاك يُرضيني. يا كامبيو! أسرِعْ إلى المنزلْ
أخبرْ بيانكا أنَّها لا بدَّ أنْ تكونَ فورًا جاهزة،
ولو سَمَحْتَ قُلْ لها ماذا حدَثْ ...

مسرحية أخرى لشيكسبير (وموريس يتوسع في شرح ذلك وعلاقته بجو المال والتجارة الذي تجري فيه الأحداث).

[١١٩] «فللإبريق آذان» (Pitchers have cars): المَثَل السائر يقول «للأباريق الصغار آذان كبار»: Small pitchers have wide ears، وفي العربية المعاصرة تعبيرٌ قريبٌ من هذا وهو «للجدران آذان».

[١٢٠] «هذا الغلام»: المقصود لوسنتو المتنكر في شخصية كامبيو، ولذلك تضيف طبعة كيمبريدج الأولى وطبعة بنجوين، اهتداءً بما يقوله بيونديللو في السطر ٧٤، إرشادًا مسرحيًّا يقول: «ترانيو يغمز إلى لوسنتو.»

[١٢١] «غلامي»: المقصود بيونديللو.

أعني وصولَ فنشنتو إلى بادوا ... فذا أبو لوسنتو
وأنَّنا نرجِّحُ اقترانَها بلوسنتو. (٦٥)

(يخرج لوسنتو.)

بيوندِيلو: أدعو الأربابَ بأنْ تتزوجَهُ من كلِّ فؤادي.
ترانيو:

اترُك تلكَ الأربابَ الآنَ وأسرِعْ! هيَّا!
(يخرج بيوندِيلو.)
سنيور بابتيستا ... هل أتقدَّمُكَ لإرشادِكْ؟
أهلًا أهلًا! الأرجحُ ألَّا تجدَ سوى نوعٍ أوحَدَ
من أطعمةِ المنزلْ. لكنَّا سوف نُعوِّضُ ذلك في بيزا. (٧٠)

بابتيستا:

سأسيرُ إذَنْ خلفك.
(يخرج ترانيو وبابتيستا.)
(يدخل لوسنتو المتنكر في زيِّ كامبيو خارجًا من مخبئه
مع خادمه بيوندِيلو الذي كان مختبئًا مثله.)

بيوندِيلو: تعالَ يا كامبيو!
لوسنتو: ماذا لديك يا بيوندِيلو؟
بيوندِيلو:

فهل رأيت سيدي (ترانيو) أثناء غمزه وضحكه وإيمائه إليك
الآن؟ (٧٥)

لوسنتو: نعم فماذا كان مرماه؟
بيوندِيلو:

لا شيء في الحقيقة. إلا أنَّهُ تركني وراءه لأشرحَ معنى أو
مغزى إشاراته ورموزه.

لوسنتو: أرجوك فسِّرْها إذَن. (٨٠)
بيوندِيلو:

أصبح بابتيستا مأمونَ الجانب. إذ يتحادث مع والدٍ زائفٍ
لولدٍ مُخادع.

لوسنتو: لكنْ ما شأنُه؟
بيوندِيلو: عليك أنْ تجيء بابنته إلى العَشاء. (٨٥)
لوسنتو: وبعدها؟
بيوندِيلو: الكاهن العجوز في كنيسة القدِّيس لوقا جاهزٌ في أيَّة ساعةٍ تريد.
لوسنتو: وما معنى هذا كلِّه؟
بيوندِيلو:

لا أدري. إلا أنهم مشغولون بإعداد عَقدِ ضمانٍ زائفٍ للمَهر،
وعليك أنت أنْ تعقد عليها فتضمن «حقوق تأليف كتابك (٩٠)
لك»، أيْ أنْ تَصحبَ الكاهن إلى الكنيسة مع عددٍ كافٍ من
الشهود. فإنْ لم يكُنْ ذلك ما تسعى لتحقيقه فما عليك إلا أنْ
تودِّعَ بيانكا أبدَ الدهر وما بعد الأبد بيومٍ واحد! (٩٥)

لوسنتو: فهل سمعت يا لوسنتو أن ...
بيوندِيلو (مقاطعًا)**:**

لا لا! لا أستطيع التأخُّر. إني سمعتُ عن فتاةٍ
تزوجَتْ في عصر أحد الأيام أثناء جمعها بعض المقدونس في
حديقة منزلها، لتحشو به أرنبًا تطبخه. وتستطيع أن تحاكيها يا
سيدي. إلى اللقاء إذَن! سيدي (ترانيو) أمرني أنْ أذهب إلى
كنيسة القدِّيس لوقا، وأنْ أطلب إلى الكاهن أنْ يتجهَّز (١٠٠)

لقدومك مع «مُلحق كتابك».[١٢٢،١٢٣]

(يخرج بيونديلو.)

لوسنتو:

لي أنْ أقترنَ بها وسأقترنُ بها إنْ رَضِيَتْ
هذا يُسعِدُها ... فلماذا أتشكَّكْ؟ فليحدُثْ ما يحدُث!
سأُثيرُ الموضوعَ بكلِّ صراحة ... سأُفاتِحُها،
سيشُقُّ عليَّ تقبُّلُ إخفاقي في الفوزِ بها.

(يخرج.)

المشهد الخامس

(يدخل بتروشيو وكاترينا وهورتنسو وبعض الخدم.)

(وجروميو.) [١٢٤]

---

[١٢٢] ٧٢–١٠١: يعلق النقاد على هذا المشهد الذي يصور سذاجة لوسنتو العاشق الرومانسي الخجول والمتردِّد، فبعد أن ساعده خادمه ترانيو في التقريب بينه وبين حبيبته وتدبير «والد» زائف له يؤكد حجم ميراثه واستعداده لتقديم المَهر اللازم، يساعده خادمٌ آخر هو بيونديللو في عقد الزواج سرًّا، بالاتفاق مع الكاهن الهرم الذي لا نراه أبدًا، ويكاد يدفعه دفعًا إلى تحقيق ما تصبو إليه نفسه. أسئلة لوسنتو ساذجةٌ تكاد تكشف عن البله، وأقوال بيونديللر بالغة التعقل وأسلوبه رصين، بل يستخدم تعبيرًا لاتينيًّا لا يتسنَّى لأمثاله أن يعرفوه وهو: cum privilegio ad imprimendum solum.

وهو ما يعني حرفيًّا «حقوق طبع الكتاب مكفولة لك وحدك»، والمقصود أنه سوف ينال بيانكا من دون علم أو مشاركة الخطَّاب الآخرين فيما يحدُث! الحركة (الفعل) في المشهد كله تنتمي إلى الخادم، فهو العقل المفكر والمدبر، ولا يتميز العريس إلا بالحسب والنسب. وبعض النقاد يؤكدون هنا ما كان شيكسبير يرمي إليه من الموازنة بين عريس ذكي (بتروشيو) وعريس غبي (لوسنتو) وبين ما يتميز به بعض أبناء الطبقة العليا من الغباء وما يتميز به الخدم من الذكاء.

[١٢٣] هذه السطور الأربعة تلخِّص موقف لوسنتو على امتداد المسرحية، فعلى الرغم من جهوده المضنية في التودُّد إلى بيانكا، ورغم ما أبدته من دلائل مبادلته غرامه، نراه يتردَّد في عقد قِرانه عليها، ويتشكك في مدى رضاها، والجمهور ينفجر ضاحكًا منه عندما يقول «فليحدث ما يحدث!» (Hap what hap may) وبهذا نعرف أن إحدى الزيجات توشك أن تُعقد.

[١٢٤] يشير النقاد إلى هذا المشهد باسم مشهد الشمس والقمر، وفي الصور الفولكلورية لقصَّة ترويض الشرسة نجد أن الزوج عادةً ما يقول أقوالًا واضحة الخطأ أو واضحة السخف بشأن ما يصادفه الزوجان

بتروشيو:

هيَّا! هيَّا نستأنفْ رِحلتَنا باسمِ اللهِ إلى منزلِ والدِنا
يا لله! ما أجملَ ما يسطعُ هذا القمرُ الفتَّانُ علينا بضيائه!

كاترينا: هذا القمرُ؟ ألا تعني الشمس؟ ما هذا ضوء القمرِ الآن!
بتروشيو: أقولُ إنَّهُ البدرُ الذي يُشعُّ نورَهُ الساطع.
كاترينا: وأنا واثقةٌ أنَّ النورَ الساطعَ نورُ الشمس. (٥)
بتروشيو:

قسمًا ... وبمَن ولدَتْهُ أمِّي ... أيْ بكياني
إنِّي لن أرحلَ لمقرِّ الوالدِ حتى يُصبحَ هذا
ضوءًا للقمرِ أو النجمِ الساطعِ أو ما يحلو لي.
(إلى جروميو)
اذهبْ حتى ترجعَ بالخيلِ إلينا! لا أَلقَى منها
غير مناوأةٍ ومعارضةٍ دومًا! لا شيءَ سوى هذا! (١٠)

هورتنسو (إلى كاترينا): قولي قولَهْ! ذاك وإلَّا لن نذهبَ أبدًا لأبيك.

أثناء الرحلة، إذ يشير إلى الفرَس باسم البقرة أو إلى الحمَام باسم الغربان، وكان لا بدَّ أن يغير شيكسبير هذه الأمثلة لأغراض درامية، وابتكاره للجدل حول الشمس والقمر، كما تقول آن طومسون، مناسب للمسارح المفتوحة، أي التي لا سقف لها، في العصر الإليزابيثي، وإن لم تكُن تناسب المشهد الداخلي الذي نراه في المدخل، أيْ مشهد الحانة. وتضيف طومسون أن هذا المشهد يتضمن سخريةً من الارتباط التقليدي بين القمر وبين تقلب أهواء المرأة، وكذلك بين القمر وفكرة التقلب والتغير بصفة عامة، ما دام هذا المشهد يبين تحوير موقف كاترينا.

ونحن نلاحظ أن المشهد لا يضمُّ جروميو في الطبعة الأولى، كما أنها لا تشير إلى وجود خدم، ولكن العُرْف جرى على مشاركتهم ولو لم ينطقوا على الإطلاق، وأمَّا هورتنسو (الذي يتعلم في مدرسة ترويض الزوجات) فهو يقوم بدور «الطالب» الذي يتابع أستاذه. والحوار يمثل صورةً أخرى للجدل بين بتروشيو وكاترينا في ٤/٣/١٨٦–١٩٤، فهو يتضمن بعض التكرار والأفكار الموازية في ذلك الموقف، ويعتبر تطويرًا للقاء الأول بينهما حيث التراشق اللفظي الممهِّد للتلاقي العاطفي. وطبعة آردن تضيف جروميو والخدم استنادًا إلى الممارسات المسرحية الفعلية.

كاترينا:

أرجو أنْ نستأنفَ رِحلتَنا ... ما دُمنا قد سِرْنا وقَطَعْنا
هذي المرحلةَ الآنْ! ولْيَكُن الضوءُ ضياءَ الشمسِ أو القمرِ ...
أو ما يُرضيكْ ... حتى لو بثَّتهُ أرخصُ شمعة،
فمن الآن سأُقسِمُ أنْ أَقبلَ ما ترضاهُ. (١٥)

بتروشيو: أقولُ إنَّهُ القمرْ.
كاترينا: لا شكَّ عندي أنَّهُ القَمَر.
بتروشيو: إذَنْ فأنتِ كاذبة ... فإنَّما هي الشمسُ المباركة.
كاترينا:

تباركَ اللهُ القديرُ إنَّها الشمسُ المباركة،
لكنَّها ليست بشمسٍ إنْ نَفَيْتَ ذلك، (٢٠)
بل إنَّ أوجُهَ القَمَرْ ... لا تهتدي إلا برأيك.
أطلقْ على الأشياءِ ما تهوى من الأسماءِ تَصدُقْ!
ولن تكونَ غيرَ الصدقِ عند كاترينا.

هورتنسو: أحسنتَ يا بتروشيو ... النصرُ دانَ لك.
بتروشيو:

تقدَّموا! فقد أصابَتْ كُرتي انعطافَ هذا المُنعطف، (٢٥)
فإنَّما انحرافُ سَيرِها يحقِّقُ الوصولَ للهدف[١٢٥]
(يدخل فنشنتو.)

[١٢٥] ٢٥-٢٦: السطران يشيران إلى لعبة تستخدم فيها كُرة مُصمَتة غير متزنة الجوانب، أيْ إن أحد جانبيها أثقل من جانبها الآخر ولذلك فهي لا تسير في خطٍّ مستقيم مثل الكرات المنتظمة الجوانب، بل تسير وفق ميل الثقل في أحد جوانبها وهو ما يُسمَّى bias والكلمةُ تعني الانحراف والانحياز (وفي غير هذا السياق تعني التعصب). وهكذا يقول بتروشيو في السطر الأول إنه تعمَّد أن ينعطف سير الكرة حتى يلغي هذا الانعطاف ما بها من انحراف، وبذلك كما يشرح السطر الثاني تصل للهدف. وأمَّا التعبير الاصطلاحي الذي يستخدمه فهو أن «ينعطف ليلغي الانحراف»، أيْ To run against the bias وTo run out of the bias ودلالة هذا القول أنه خرج عن طبيعته (أي انعطف) ليلغي انحراف كاترينا عن طبعها.

ولكن انظُروا! مَنْ ذا الذي أتانا ها هنا؟
عِمِي صباحًا يا فَتَاتي الرقيقة! أنَّى عساكِ ذاهبة؟
والآنَ قُولي كيت يا حبيبتي وأَصدِقيني القولَ هل
رأيتِ قبل الآنَ من كرائمِ النساءِ مَن تفوقُها نُضرة، (٣٠)
وفوق خدِّها الصراعُ دائرٌ بين البياضِ والحُمرة؟
وهل تألَّقتْ في صفحةِ السماءِ من نجومِ الحُسنِ نجمتانْ
مثلُ عينيها اللتين زانَتَا مُحيَّاها السماوي؟ أقولُ مرةً أخرى[١٢٦]
عِمِي صباحًا ... يا غادةً فتَّانةً حسناءْ!
من أجلِ ذلك الجمالِ عانقيها يا حبيبتي كيت. (٣٥)

هورتنسو: سيُجَنُّ الرجلُ إذا عُومِلَ مُعامَلةَ المرأة.[١٢٧]

كاترينا:

فيا بُرعمًا في زهرةٍ ما تفتَّحَتْ
على غُصنِها عذراءُ فذٌّ جمالُها
فما غايةُ التَّرحالِ؟ أينَ مُقامُها؟
وما أسعدَ الآباءَ إذ رُزقا بمَن (٤٠)
تتيهُ بحسنٍ يزدهي بدلالها
وأكثرُ سَعدًا مَنْ تبَّسمَ طالعُهْ
فأضحى رفيقًا هانئًا لِفراشِها.

بتروشيو:

كنت أرجو كيت ألَّا تَنزِعي نحو الجنونْ
إنَّما ذلك شيخٌ قد كسَتَ بشرتَهُ الغُضُونْ
وهْو ذاوٍ ذابلٌ ... لا فتاةٌ مثلما قد تَزعُمينْ. (٤٥)

---

[١٢٦] يبين بتروشيو أنه يحفظ أشعار الغزل الشائعة آنذاك، فالصور مستقاةٌ منها.

[١٢٧] «معاملة المرأة»: في طبعة الفوليو الثانية عُدِّل هذا التعبير إلى «معاملة امرأة»، ويقول هيبارد إن المقصود هو الإشارة إلى المسرح، حيث كانت الغلمان تقوم بالأدوار النسائية، وهكذا يقول هورتنسو إن بتروشيو يكلف الرجل الهرم بأن يلعب دور المرأة في المسرحية الصغيرة التي يؤلِّفها ويخرجها الآن.

كاترينا:

اصفَحْ أبانا الشيخَ عن عيني إذا انحرفَتْ فَضَلَّتْ
من بعد أنْ عَشِيَتْ بضوءِ الشمسِ ثم اختلَطَتْ[١٢٨]
فيها الرؤى فتَخيَّلَتْ كلَّ الذي تلقاهُ أخضَرْ[١٢٩]
الآنَ أُدْرِكُ أنَّكَ الشيخُ المُبجَّلُ والمُوقَّرْ
أرجوكَ فاعفُ عن اختلاطٍ في الرؤى إنْ كنتَ تغفرْ.[١٣٠] (٥٠)

بتروشيو:

يا أيُّها الأبُ الكريمُ اصفَحْ وأَفصِحْ
عن مسارِ رِحلتِكْ ومَقصِدِكْ. فإنْ يكُنْ مسارُنا مسارَكْ
فلسوف تُفرِحُنا هنا صُحبَتُكم.

---

[١٢٨] ٣٧–٤٣: كاترينا تثبت أنها قادرة على منازلة بتروشيو في ساحته البلاغية، فالسؤال في السطر ٣٨ يقول Whither away, or where is thy abode? وترجمته: «فما غاية الترحال أين مقامها؟» والسطور الأربعة التالية التي تتحدث عن سعادة أبويها بها قد تبدو، كما يقول أوليفر، فكرةً مألوفة، ولكن ستيفنز (Steevens) يقول إنها مقتطفة من ترجمة جولدنج لكتاب أوفيد مسخ الكائنات (٤ / ٣٩٦–٣٩٧)، ويقول أوليفر إن الجمهور الإليزابيثي من المُحال أن يكتشف ذلك الأصل، والأغرب من ذلك أن هودجدون تقول إن محرر طبعة آردن الأولى Bond يقول إن أوفيد نفسه قد اقتبس هذه الفكرة من ملحمة الأوديسية (٦ / ١٦٥–١٧١)، ولكن هودجدون تؤيد ما ذهب إليه أوليفر من أن المقتطف يقوم على عكس دوري الرجل والمرأة، فالحادثة، كما تقول الباحثة، تمثل محاكاةً مضغوطةً لمخاطبة سلماكيس لرفيقها هيرمافروديتوس (الزوج الشرس)، ومن ثَم فهي نموذج كلاسيكي لعكس دوري الجنسين وكذلك لمسألة الترويض. ويقول جوناثان بيت (Bate) في كتابه شيكسبير وأوفيد (١٩٩٣م) إن «كيت ترد العلاقة بين الجنسين إلى ما يتفق مع الأعراف فتحوِّل سعادة الزوجة إلى سعادة الزوج، ولكن التحول ينعكس مرةً أخرى، فيما يشبه المفارقة، حين نتذكر أن كاترينا، مثل سلماكيس، تخاطب في الحقيقة رجلًا! وهي، من زاوية معينة، تحقق فوزًا مؤكدًا على بتروشيو ... إذ إن إثارة العلاقة القائمة بينهما تمكِّنها من عكس الأدوار التي اجتهد بتروشيو وبذل ما بذل في سبيل إقامتها. وهذا الانتصار اللغوي الصغير الذي حقَّقته يمكن اعتباره علامةً أولى على أن كيت تستطيع أن تقوم بالترويض، مثلما تخضع للترويض» (ص١٢٣–١٢٤). والمقتطف المُشار إليه من أوفيد هو «سعادة الأبوين لا تضارع سعادة ابنتهما التي اختارها زوجةً ورفيقةً لِفراشه.»

[١٢٩] «أخضر»: المقصود معنى النضرة والشباب.

[١٣٠] ٢٩–٥٠: تقول هودجدون إن الحوار في هذه السطور يشبه حوارات هزليات الفودفيل «الفاقعة» (vaudeville) التي يتراشق فيها المتحادثون بالفكاهات «المتَّفق عليها».

فنشنتو:

يا سيِّدي الكريمْ! وأنتِ يا سيَّدتي المَرِحة!
إنِّي دُهِشتُ بل ذُهِلتُ عندما سَمِعتُ هذه التحيةَ الغريبة،[١٣١] (٥٥)
اسمي أنا فنشنتو ... وموطني بيزا،
وغايةُ التَّرحالِ عندي بادوا ... حتى أزورَ ابْني الذي
لم أَلقَهُ من مُدَّةٍ طويلة.

بتروشيو: وما اسمُهُ؟
فنشنتو: لوسنتو! يا أيُّها الكريم!
بتروشيو:

هذا لقاءُ السعدِ بيننا ... لكنَّما يزيدُ فرحُ ولدك.[١٣٢] (٦٠)
فإنَّني أصبحتُ في موقعِ ولدك. وذا بحُكمِ السنِّ والقانونْ،
وإنْ أَقُلْ «يا والدي المُحب!» كان ذاك حقِّي!
لزوجتي التي تَراها ها هنا ... هذي الكريمةُ الأصيلة ...
شقيقةٌ تزوجَتْ من فترةٍ من ابنِكْ،[١٣٣]

---

[١٣١] «التحية الغريبة»: الأصل يقول strange encounter وهذا هو المعنى المقصود، لا معنى «اللقاء» بالدلالة الحديثة للكلمة.

[١٣٢] «ولدك» (thy son): ظاهر المعنى أن المقصود لوسنتو، ولكن السطور التالية توحي بأنه يقصد نفسه ما دام قد اعتبر فنشنتو والدًا له، والمشكلة أننا في العربية لا نستخدم مقابلًا لعبارة father-in-law في الإشارة إلى زوج الأم (stepfather) أو إلى الصِّهْر أيْ حَمْو الزوج (والد زوجته) أو مَن يتخذ ولدًا بالتبنِّي (معجم أوكسفورد الكبير OED n. 1e)، وقِسْ على ذلك الأقارب بالمصاهرة أي الأنساب، فكون بيانكا قد تزوجت لوسنتر يجعل فنشنتو حمًا لها، وصِهرًا لأختها كاترينا وكذلك — بالتوسع بعض الشيء في المعنى — لزوجها بتروشيو.

[١٣٣] «تزوجت من فترة بابنك»: الأصل يقول by this، ومعناها أوضح بالعامية المصرية أيْ «زمانها اتجوزت»، وأقرب مقابل لها بالفصحى هو «لا بد أنها الآن قد عقدت قِرانها على ابنك.» ولكنه مقابل غير دقيق، ومن ثَم أتيت بعبارة «من فترة» بسبب استعصاء التعبير عن المعنى الذي أوردتُه بالعامية، إذ يفيد أن بتروشيو كان يعرف بأنه سوف يحدث ويقول الآن «لا بدَّ أنه بحلول هذه الساعة أو اللحظة قد

لا تُبدِ دهشةً ولا حزنًا. فإنها طيبةُ السُّمعة، (٦٥)
كريمةُ المَحتِدْ ... ومَهرُها كبير،
وزِدْ عليهِ ما يَزِينُها من الشمائلِ العُليا التي
تليقُ بالتي تكونُ زوجةَ النبيل ذي الشرف،
أودُّ أنْ أعانقَ الوَقورَ فنشنتو،
لننطلقْ حتى ترى ابنَكَ الكريمْ (٧٠)
وما أشدَّ فرْحَهُ بمَقْدِمِ الأبِ العظيمْ.

فنشنتو:

لكنْ تُرى هذا صحيحٌ؟ أم تريدُ مُتعةً وحَسْب
مثلَ المسافرينَ من ذوي المَرحْ ... أيْ مَن يُدبِّرون «المقالبْ»
ليَسخَروا ممَّن يقابلونهم فوق الطريقِ من مسافرين؟

هورتنسو: دعني أؤكِّدْ — والدي — بأنَّهُ عينُ الحقيقة! (٧٥)

بتروشيو:

إذَنْ فصاحِبْنا لكي ترى الحقيقةَ التي ذكرتُها بعينِكْ
ما دامَ لهْوُنا في مطلعِ اللقاءِ قد أثارَ رِيبتَكْ.

(يخرج الجميع باستثناء هورتنسو.)

هورتنسو:

فعلًا! ذلك يا بتروشيو قد شجَّعَني. أمَّا أرمَلَتي
فإذا كانت في مَسلَكِها ذاتَ شُموسٍ وشراسة

حدث.» وأحداث المسرحية لا تدل على تلك المعرفة، بل ولم يتزوج لوسنتو بيانكا بعد! وأمَّا هورتنسو الذي يؤيد مقولة بتروشيو في السطر ٧٥ فهو يجهل ذلك. أيضًا وكان ينبغي له أن يتذكر أنه تعهد مع الرجل الذي كان يظنه لوسنتو (أيْ ترانيو) أن ينبذ حُبَّ بيانكا إلى الأبد. ولكن مُشاهد المسرحية لا يلحظ هذه التجاوزات.

فلقد عُلِّمْتُ بأنْ أحكُمَها[١٣٤] بمُشاكَسَةٍ وسياسة. (٨٠)

(يخرج.)

[١٣٤] ٧٩–٨٠: عندما ينفرد هورتنسو على المسرح بنفسه يخاطب بتروشيو الغائب، معلنًا أنه قد تخرج في مدرسة الترويض، وهو هنا يخاطب الجمهور بطريق غير مباشر، كأنما يَعِد المشاهدين بالقدرة على ترويض الأرملة إذا بدا منها ما ينبئ عن الشراسة، وأمَّا القافية التي تتكون عندي في كل بيت من كلمتين، وفي الأصل من كلمة واحدة، الأولى forward بمعنى الشموس والشراسة، والثانية untoward بمعنى المشاكسة، فارجع لتفسير الازدواج إلى الحاشية على ٣ / ٢ / ١٦٦. ولَمن ينفر من الازدواج إليه هذا البديل (الأقل فصاحة):

فإذا كانت في مَسلَكِها ذاتَ شراسة،
فلقد عُلِّمْتُ بأنْ أُبدي بعضَ شماسة.

وارجع إلى المتن حتى ترى ما فقدت الترجمة بسبب التضحية بالثنائية الاسمية، ناهيك بأن كلمة شماسة لا تعترف بها المعاجم!

الفصل الخامس

المشهد الأول

(يدخل جريميو أولًا، ثم يدخل بيونديلو ولوسنتو دون تنكر، وبيانكا.)[1]

بيونديلو: أرجوك تلطَّفْ يا مولايَ وأسرِعْ! فالكاهنُ جاهز.

لوسنتو:

سأطير إليه بيونديلو! لا تصحبْنا بل فابْقَ هنا؛ إذ قد يحتاجون إليك بمنزلنا.

(يخرج لوسنتو وبيانكا.)

بيونديلو:

كلَّا بالله! سأُصاحبُكما حتى تتزوجا في الكنيسة ثم أعودُ إلى سيدي بأسرع ما يمكن. (٥)

(يخرج بيونديلو.)

---

[1] تقسيم المسرحية الذي يجعل هذا المشهد الأول من الفصل الخامس من وضع المحرر تيبولد ١٧٣٣م، أمَّا في طبعة الفوليو الأصلية ١٦٢٣م فالمشهد مستمر. وكنت قد ذكرتُ في المقدمة أن اللقاء بين فنشنتو الحقيقي والتاجر الذي يدَّعي أنه فنشنتو أقرب المَشاهد إلى الهزل الصارخ. جريميو يدخل المسرح أولًا، وعلى الرغم من أنه شكَّاك فهو لا يتمتع بما يكفي من الذكاء لإدراك الحقيقة كلها، فهو لا يتعرف على لوسنتو بعد أن نزع الأخير تنكره في شخصية كامبيو، ويظل على المسرح وحده ينعى حظَّه.

جريميو (وحده على المسرح): لم يأتِ حتى الآن كامبيو ... ولستُ أدري سرَّ هذا!

(يدخل بتروشيو وكاترينا وفنشنتو وجروميو وبعض الأتباع.)

بتروشيو:

هذا بابُ الدار. منزلُ لوسنتو.
أمَّا بيتُ أبي فالأقربُ من ناحيةِ السُّوق.
والواجبُ أن أقصدَه وإذَن أنصرفُ الآنْ.

فنشنتو:

لا خِيرةَ لك في أنْ تشربَ شيئًا قبل ذَهابِك، (١٠)
وأظنُّ بأنِّي سوف أطالبُ أهلَ المنزلِ
بضِيافَتِكَ هنا، والأرجَحُ أنَّ لدينا مأدُبةً جاهزةً.

(يطرق الباب.)

جريميو: أهلُ المنزلِ مشغولون. اطرُق الباب بصوتٍ أعلى.

(يطل التاجر من النافذة.)[٢]

التاجر: مَن الذي يطرق البابَ بشدَّة كمَن يريدُ تحطيمه؟ (١٥)
فنشنتو: هل السنيور لوسنتو موجود؟
التاجر: موجودٌ لكنَّه لن يخاطبَ أحدًا.
بتروشيو:

هبْ أنَّ رجلًا أتاه بمائة جنيه أو مئتين حتى ينفقها في بعض
مسرَّاته؟ (٢٠)

[٢] الإرشاد المسرحي يطلُّ التاجر من النافذة: يتوسع الشرَّاح في تصوير أسلوب أداء الحوار بين الحاضرين على المسرح والتاجر بسبب وجود هذه النافذة، وخلاصة ما يقولون هو افتراض وجود مستوًى عالٍ بعض الشيء، كالمصطبة، وبها ما يشبه النافذة، من دون تصور لوجود جدارٍ كاملٍ يمثل منزل لوسنتو.

التاجر:

احتفظْ بالجنيهات المائة لنفسك. لن يحتاج إلى شيء ما دُمت أنا حيًّا.

بتروشيو:

هل سمعت؟ قلتُ لك إنَّ ابنك محبوبٌ في بادوا (إلى التاجر)
هل تسمعُني يا سيد؟ فلنتجاهل السفاسفَ الآن. أرجوك (٢٥)
أَخبر السنيور لوسنتو أنَّ والده جاء من بيزا وأنَّه لدى الباب
الآن ويطلب أنْ يتحدَّث معه.

التاجر:

هذا كذب. لقد حضر أبوه إلى بادوا[٣] فعلًا، وهو ينظر الآن من
النافذة إليكم.

فنشنتو: هل أنت والده؟ (٣٠)
التاجر: نعم يا سيدي. حسبما تقول أمُّه، إنْ كان لي أنْ أصدِّقَها.
بتروشيو:

يا عجبًا يا أيها السيد! هذه جريمةٌ لا شكَّ فيها. كيف تطلق
على نفسك اسم رجلٍ آخر؟

[٣] «حضر إلى بادوا» (is come to Padua): هذا هو التعديل الذي أدخله الشاعر بوب على النصِّ في الطبعة الأصلية للمسرحية (فوليو ١٦٢٣م) الذي يقول: «حضر من بادوا.» وكان المحرر كابل (Capell) قد اقترح أن تكون العبارة «من مانتوا»، ويوافقه من المحدثين هيبارد الذي يقول إن عبارة «حضر من بادوا» لا معنى لها ما دام موجودًا في بادوا، ويضيف قائلًا: «يمكن إحداث تأثير فكاهي أفضل بأن نجعل التاجر ينسى أنه يمثل دور فنشنتو مؤقتًا ويصرِّح باسم المكان الذي أتى منه في الحقيقة» (ص١٩٦). وأوليفر، في طبعة أوكسفورد، يبقى على عبارة «حضر من بادوا» باعتبارها فكاهة، ومنتقدًا هيبارد في محاولته تحسين الفكاهة، إذ يقول أوليفر: «ليس من حقِّ المحررين تحسين نصِّ شيكسبير بالإتيان بفكاهاتٍ أفضل (أيْ بجعل التاجر يكشف عن المكان الذي جاء منه فعلًا)، فليس التاجر مضطرًّا إلى أن يقول أيَّ شيء لفنشنتو، وقوله إنه حضر من بادوا عبارةٌ لا بأس بها، فهو ينتمي إليها الآن وقضى فيها بعض الوقت. والواضح أنني التزمت بنصِّ طبعة آردن التي تختلف عن الطبعات الأخرى.»

التاجر:

اقبضوا على المُجرم! أعتقد أنه ينتوي أن يخدع بعض الناس في (٣٥)
هذه المدينة مُنتحلًا شخصيتي.

(يدخل بيونديلو.)

بيونديلو (جانبًا)**:**

رأيتُهما في الكنيسة معًا أثناء القِران. أدعو الله أن ترسو السفينة[٤]
على بر الأمان. ولكنْ مَن هذا؟ إنه سيدي الوالد فنشنتو! هذا (٤٠)
خرابُ بيتنا! هذا ضياعُنا!

فنشنتو: تعالَ يا ربيبَ المِشنقة!
بيونديلو: من حقي اختيار مَن أخدم يا سيدي.
فنشنتو: أقبل أيها الوغد! هل نسيتني؟
بيونديلو:

نسيتك؟ لا يا سيدي. لا أستطيع أن أنساك. فإنَّني لم أشاهدك (٤٥)
في حياتي قط!

فنشنتو: يا ذا الخبث الصارخ! ألم ترَ في حياتك فنشنتو والد سيدك؟
بيونديلو:

تقصد الوالد المُبجل لسيدي؟ نعم. والحقُّ أنه هنا يا سيدي!
انظرْ حيث يطلُّ من النافذة! (٥٠)

فنشنتو: هل هذا حقٌّ يا كاذب؟

(يضربه.)

---

[٤] «أدعو الله أن ترسو السفينة على بر الأمان»: التعبير يستند إلى مَثَل شائع هو: God send you good shipping، ويُطلق عادةً على «رحلة الزواج».

بيونديلو: النجدة! النجدة! النجدة! مجنون يريد أن يقتلني!

(يخرج بيونديلو.)[٥]

التاجر: النجدة يا ولدي! النجدة يا سنيور بابتيستا.

(يغلق الشبَّاك ويختفي.)

بتروشيو: أرجوك يا كيت ... فلْنتَنحَّ جانبًا ونشهد ما ينتهي إليه هذا النزاع. (٥٥)

(يدخل التاجر على المستوى الأرضي للمسرح، مع الخدم، وبابتيستا، وترانيو متنكرٌ في زيِّ لوسنتو.)

ترانيو: سيدي! مَن أنت حتى تجرؤ على ضرب خادمي؟
فنشنتو:

مَن أنا يا سيدي؟ بل مَن أنتَ يا سيدي؟ يا أربابنا الخالدة!
يا أيها الوغد المتأنق! صِدار من حرير، وسروال من قطيفة، (٦٠)
وعباءة قرمزية، وقبعة رفيعة، لقد أفلستُ وانتهى أمري!
أفلست فعلًا! فبينما أقتِّر على نفسي في بلدي، يُهدر ابني
وخادمه أموالي في الجامعة!

ترانيو: عجبًا! ماذا في الأمر؟
بابتيستا: عجبًا! هل الرجلُ مجنون؟
ترانيو:

يا سيدي! ملبسك يقول إنك من كبار السادة العقلاء، ولكن (٦٥)
ألفاظك ألفاظ مجنون! ماذا يعنيك يا سيدي إذا اكتسيت
باللآلئ والذهب؟ الفضل فضل الوالد الكريم الذي يتيح لي
العيش على هذا المستوى!

[٥] خروج بيونديلو يتيح له أن يخبر لوسنتو وبيانكا بما حدث.

فنشنتو:

والدك؟ أيها الوغد! والدك من عُمَّال صُنع أشرعة السفن في برجامو![٦] (٧٠)

بابتيستا:

أنت مُخطئٌ يا سيدي. أنت مخطئ. أرجوك قُلْ لي: ماذا تظنه يُدعى؟ ما اسمُه؟

فنشنتو:

اسمُه؟ كأنني لا أعرف اسمَه! لقد ربيتُه ورعيتُه منذ أن كان طفلًا في الثالثة. اسمُه ترانيو. (٧٥)

التاجر:

ألا بُعدًا لك أيها الجحش المختل! إنَّ اسمَهُ لوسنتو. وهو ولدي الوحيد، ووريث أملاكي كلها ... أنا السنيور فنشنتو.

فنشنتو:

لوسنتو؟ إذَن فقد قتل سيده! اقبضوا عليه! إني أتهمك باسم الدوق بقتل ولدي! آه يا ولدي يا ولدي! قُلْ لي يا مُجرم أين (٨٠) ابني لوسنتو؟

ترانيو:

استدعوا شرطيًّا!
(يدخل شرطي.)
خذ هذا الوغد إلى السجن. يا والدي بابتيستا! إني أُحمِّلك (٨٥) المسئولية عن حضوره المحاكمة.

[٦] «برجامو» (Bergamo): مدينة بعيدة عن الساحل ولا علاقة لها بصناعة السفن أو أشرعتها.

فنشنتو: يُدخلونني السجن؟
جريميو: انتظر أيها الشُّرطي. لن يذهب إلى السجن.
بابتيستا: لا تتدخلْ يا سنيور جريميو. أقول إنه سيدخل السجن.
جريميو:

احذرْ وانتبهْ يا سنيور بابتيستا، وإلا نجحوا في التغرير بك في (٩٠)
هذه القضية. أكاد أُقسِمُ إنَّ هذا فنشنتو الحقيقي.

التاجر: إذَن فأَقسِمْ إنْ كنت تجرؤ.
جريميو: لا! لا أجرؤ أنْ أُقسِم.
ترانيو: إذَن فأنت تنكر أنني لوسنتو؟ (٩٥)
جريميو: كلَّا! فأنا واثقٌ أنك لوسنتو.
بابتيستا: خذوا المخرف العجوز من هنا وأدخلوه السجن.

(يدخل بيوندِيلو ولوسنتو وبيانكا.)

فنشنتو: وهكذا تسبُّون الغرباء وتشتمونهم! يا أيها الوغد الشنيع!
بيوندِيلو:

لقد أصابَنا الدمار. ها هو ذا أمامك. أنكِرْ صِلَتَك به، وتبرأْ منه (١٠٠)
وإلا ضعنا كلنا.

(يخرج بيوندِيلو وترانيو والتاجر بأسرع ما يستطيعون.)[٧]

---

[٧] الإرشاد المسرحي: يخرج بيوندِيلو وترانيو والتاجر بأسرع ما يستطيعون، والأصل يقول:
Exeunt Biondello, Tranio and Merchant as fast as may be.
وتقول جميع الطبعات عندي بالمعنى الذي أتيتُ به باستثناء طبعة آردن ٢٠١٠م التي تقول في الحواشي إن المعنى «في قيود مشدَّدة أو مقبوضًا عليهم» (securely bound or restrained)، وهو معنًى عجيبٌ لا يتفق مع السياق، فلم تأتِ الشرطة للقبض عليهم وتكبيلهم، بل إننا سرعان ما نلقاهم في حفل الزفاف الأخير في المشهد الثاني من الفصل الخامس. وأمَّا إشارة هودجدون إلى ورود هذه العبارة في كوميديا الأخطاء فتؤكد المعنى الذي جئتُ به، فهي العبارة الإنجليزية نفسها مضافًا إليها كلمة «خائفين» فقط. وعلى هذا تجاهلتُ ما قالت به هودجدون باعتباره من باب السهو والخطأ.

لوسنتو: اصفَحْ عنِّي والدي المحبوب.

(يركع أمامه.)

فنشنتو: هل يحيا ابني المحبوب؟
بيانكا: اصفَحْ عني يا أبتي الغالي!
بابتيستا: ما نوعُ جريرَتِك إذَن؟ أين مضى لوسنتو؟ (١٠٥)
لوسنتو:

هذا لوسنتو الحقُّ! الولد الحقُّ لوالده فنشنتو الحق!
وقِراني من بنتك أكسَبَني إيَّاها زوجة،
لكنَّ مزاعمَ باطلةً كانت تَغشَى عينيكَ خلالَ الخِطبة.

جريميو: تلك مؤامرةٌ مَسبوكة ... ترمي لخداعِ الكلِّ هنا!
فنشنتو:

أين ولَّى ذلك الوغدُ اللعينُ خادمي ترانيو؟ (١١٠)
بعد أنْ أبدَى التحدِّي ورماني بافتراءاتٍ بهذا الأمر؟

بابتيستا: أخبروني! أليس ذلك كامبيو؟
بيانكا: كامبيو قد غَدَا هنا لوسنتو!
لوسنتو:

حقَّقَ الحُبُّ هذهِ المُعجزاتِ![٨]
فبيانكا غرامُها أوحَى لي
أنْ يحُلَّ الفَتَى ترانيو مكاني (١١٥)

[٨] حديث لوسنتو «حقَّق الحبُّ هذه المعجزات» يوحي بأنه سابق الإعداد، فهو يتميز بالضغط الشديد والانتظام العَروضي، الأمر الذي دعاني إلى محاكاته في الترجمة من البحر الخفيف الذي لا يكتمل مذاقه إلا بتقابل الأشطر الثلاثية التفعيلات، وبعض القوافي العارضة. ومن شأن المقارنة أن تُظهر كيف تحايلتُ كي أبسط ما هو مضغوط حتى يتفق مع مصطلح العربية الأصيل.

فغَدَا في الدِّيارِ يُدعى لوسنتو
ريثَما حقَّقَ الزمانُ مَرامي
والذي كنتُ أرتجيهِ أتاني
من نعيمٍ بمرفأٍ من غرامي
كلُّ ما قد أتَى ترانيو أخيرًا
كنتُ أرغمتُهُ على إتيانِهْ
وإذَنْ يا أبي الحبيب لتغفرْ
في سبيلي ما كان من سيِّئاتِهْ (١٢٠)

فنشنتو: سوف أجدع أنف[٩] الوغد الذي أراد إرسالي إلى السجن.

بابتيستا:

لكنْ هل تسمعُني يا سيد؟ هل تزوجت ابنتي من دون أن تنال رضاي؟

فنشنتو:

لا تخفْ يا بابتيستا. فسوف نرضيك واطمئن. لكنني لن أهدأ حتى أثأر لنفسي من هذه المكيدة الخبيثة. (١٢٥)

(يخرج.)

بابتيستا: ولا بدَّ أن أسبر أغوار هذه المؤامرة الدنيئة.

(يخرج.)

لوسنتو: اطرحي ذلك الشحوب بيانكا. سوف يَرضَى أبوك عمَّا فعلنا.

(يخرج لوسنتو وبيانكا.)

[٩] كان جدْعُ الأنف من أساليب الانتقام المعترَف بها.

جريميو:

خابَ ما كنتُ أرتجيهِ ولكنْ
سوف أَبقَى في الصُّحبةِ المُستديمة (١٣٠)
ضاعَ كلُّ الرجاءِ عندي ولكنْ
لم يضِعْ ما رجوتُهُ في الوليمَة[١٠]

(يخرج.)

كاترينا: هيَّا نتبعهم يا زوجي حتى نشهد آخر تلك الضجة.
بتروشيو: قبِّليني أولًا يا كيت قبل المسير.
كاترينا: لكنْ أفي وسط الطريق؟ (١٣٥)
بتروشيو: تراك تستحين مني؟
كاترينا: لا قدر الله يا سيدي! لكنني أستحيي من القبلة.

---

[١٠] ١٢٩–١٣٢: هذه السطور الأربعة بالعربية تمثل بيتين من بحر الخفيف، وأظن المقارنة مع الأصل الموزون المقفَّى كفيلة بإيضاح منهجي في الترجمة المنظومة. الأصل يقول:

My cake is dough, but I'll in among the rest,
Out of hope of all but my share of the feast.

والترجمة:

خابَ ما كنتُ أرتجيهِ ولكنْ
سوف أبقى في الصُّحبةِ المُستديمة
ضاعَ كلُّ الرجاءِ عندي ولكنْ
لم يَضِعْ ما رجوتُهُ في الوليمة.

السطر الأول في النصِّ الإنجليزي يتكون من قسمين، أيْ من جملتين بسيطتين ترتبطان بحرف العطف «لكن»، والجملة الأولى معناها خاب أملي أو فشل مشروعي، والتعبير اصطلاحي ويجري مجرى الأمثال His cake is dough (حرفيًّا: فطيرته عجينة) ويوازي هذا معنى الجملة الأولى في السطر الثاني وهي التي تنتهي أيضًا بحرف العطف «لكن»، ولذلك جعلتُ كل قسم من هذين شطرًا مستقلًّا، وأمَّا القسم الثاني من السطر الأول فيفيد أن جريميو لن ينفصل عن الصُّحبة التي اعتادها، ويمهِّد للفكاهة في نظير هذا القسم في السطر الثاني، أيْ إن «نصيبه» في الوليمة محفوظٌ كأنما يعوضه عن خسارة حبيبته! وهكذا حاولتُ محاكاة البناء أيضًا لإظهار رنة الهبوط من مستوى الآمال إلى مستوى الطعام! وهو يخرج هنا ثم يعود في وليمة الزفاف (وانظر الحاشية على ١ / ١ / ١٠٧–١٠٨ عاليه).

بتروشيو: إذَن نعود ثانيًا لبيتنا! جهِّزْ لنا الخيول يا غلام!
كاترينا: لا لا! سأعطيكَ قُبلة! (تقبِّله) أرجو بأن تبقى الآن يا حبيبي.
بتروشيو:
هيَّا إذَن يا كيت يا حبيبتي ... قد كان ذاك صادقًا (١٤٠)
مهْما يزدْ تأخيرُ ما تأتي به ... يأتي لنا مُوَفَّقًا[١١،١٢]

[١١] ١٣٣–١٤١: تقول هودجدون:

«هذا الحوار يستبق سلوك كاترينا فيما بعد وحديثها الأخير في ٥/٢/١٤٢–١٨٥. ومن أهم ما نلاحظه هنا أن كاترينا تشير إلى بتروشيو بعبارة «يا زوجي!» (١٣٣) وعبارة «يا حبيبي!» (١٣٩). والحوار الذي يبدأ نثرًا يتطور إلى شعر ركيك ثم يتميز بالقوافي، حتى ينتهي المشهد بعبارات «باهرة»، وهكذا فبعد أن أصبح الترويض حقيقةً واقعة، فربما كان من الممكن أن تنتهي الحبكة وتنتهي المسرحية هنا، وفقًا للتمييز الذي قدَّمه بتروشيو بين السلوك الخاص والسلوك العام (٢/١/٣٠٨–٣١٧). وإذا كان جروميو قد أحضر الشرطي الذي أُمر بإحضاره، وكان ذلك الشرطي لا يزال واقفًا على المسرح، فربما كان في هذا تفسير لتردُّد كاترينا لتقبيل بتروشيو علنًا» (ص٢٩٠).

[١٢] ١٤١–١٤٢: «مهْما يكُن تأخير ما تأتي به ... يأتي لنا موفَّقًا»: الأصل يستند إلى مَثَل سائر يقول إن التأخير في الأداء أفضل من عدم الأداء (Better late than never)، وله نظير في الشعر العربي، حيث يقول الشاعر:

غِبتَ عن عَيْني وطالَ الصبرُ حتى شَقَّني
فتأخَّرْ كيفما شِئتَ ولكنْ وافِني

والثاني، أيْ قول بتروشيو إن أوان فعل الخير لا يفوت مطلقًا، يستند أيضًا إلى مَثَل سائر يقول It is never too late to mend وله أيضًا نظير في الشعر العربي، يقول الشاعر:

أسرفْتَ على نفْسِكَ لكنْ
لا تَقْنَطْ من رحمةِ ربِّكْ،
أبوابُ التوبةِ مَفتوحة،
فاستغفِرْ يومًا عن ذنْبِكْ.

وبتروشيو يمزج الفكرتين معًا في سطرٍ واحد هو:

Better once than never, for never too late.

فإنَّما أوانُ فِعْلِ الخيرِ لا يفوتُ مطلقَا!

(يخرجان.)

المشهد الثاني

(يدخل بابتيستا، وفنشنتو، وجريميو، والتاجر، ولوسنتو، وبيانكا، وبتروشيو، وكاترينا، وهورتنسو، والأرملة، وجروميو، وبيوندِيلو، وترانيو، والخدم يحملون المشروبات والحلوى والفواكه.)[١٣]

لوسنتو:

أخيرًا ومن بعد طولِ النَّشازِ بألحانِنا والشِّقاقْ،
أتتْ بالتناغُمِ روحُ الوِفاقْ،
فعند انتهاءِ الحروبِ الغَضَوبِ يعودُ ابتسامُ الشِّفاهْ،
فننسَى به كيف خُضْنا المَشاقَّ،
وننسَى المخاطرَ بعد النجاة،
ألا فاحتفي يا بيانكا الجميلةُ أيَّ احتفاءْ،
هنا بأبي مثلما أحتفي (٥)
وأُبدي لوالدِكِ الحُبَّ صِنْوَ الرفاءْ،
ويا إخوتي بتروشيو وكيت
ويا هورتنسو وزوجُكَ أرمَلَةٌ مُغرَمة!
إليكم أُقدِّمُ أفخَرَ ما في المآدِبِ من أطعمة
وآياتِ ترحيبِ منزلنا بالكِرامْ
وأمَّا الشرابُ وطِيبُ الفواكهِ فهي خواتيمُ خيرِ الطَّعامْ

[١٣] المفترض أن يفصل بين هذا المشهد والمشهد السابق فاصلٌ زمنيٌّ طويل، وهذا أمر طبيعي حتى في أيامنا هذه، باعتبار أن هذا الفاصل الزمني لازمٌ لإتمام مراسم قِران لوسنتو وبيانكا والاستعداد للوليمة، والملاحظ أن الجميع موجودون هنا وإن لم تنُصَّ الإرشادات المسرحية على ذلك.

فهيَّا اجلسوا كي يدورَ الكلامْ (١٠)
فإنَّ الكلامَ رفيقُ الطَّعامِ بهذا المَقامْ![١٤]

بتروشيو: وإذَن فجُلوسٌ وجُلوسٌ ... وطَعامٌ أيضًا وطَعامْ!
بابتيستا: بالنِّعمةِ تسخُو بادوا يا ولدي بتروشيو.
بتروشيو: لا تسخُو بادوا إلا بالنِّعمِ!
هورتنسو:
أتمنَّى أنْ يَصدُقَ هذا القول ... (١٥)
من أجلِكَ وكذلك من أجلي!

بتروشيو: أُقسِمُ بحياتي إنَّ أخانا هورتنسو يخشى أرملَتَهْ
الأرملة: إنْ خِفتُ فلن أُصبحَ موضِعَ ثقةٍ أبدًا.[١٥]
بتروشيو:
أنتِ امرأةٌ عاقلةٌ لكنَّكِ أخطأتِ مُرادي
أعني أنَّ لدى هورتنسو خوفًا منكِ.

الأرملة:
ومَنْ يَكُ رأسُهُ يومًا يدورُ (٢٠)
يظنُّ الأرضَ والدُّنيا تدورُ![١٦]

---

[١٤] يستعرض لوسنتو طاقته اللغوية من جديد بعد أن عرضها في المشهد السابق، فالبحر الشعري مختلف، ولا تبقى من صور المخاطر وشطِّ النجاة إلا صورة المرفأ (والذي كنتُ أرتجيه أتاني/من نعيمٍ بمرفأٍ من غرامي) (٥/١/١١٧-١١٨)؛ إذ يقول الآن «فبعد انتهاء الحروب الغضوب يعود ابتسام الشفاه ... وننسى المخاطر بعد النجاة.»

(... when raging war is done/To smile at scapes and perils overblown). (2-3)

وفيما عدا هذه الصورة فهو يخاطب المدعوين باعتباره «صاحب الفرح»، ولكنه لم يفقد سذاجته المحبَّبة إذ يخصِّص عدَّة أسطرٍ للحديث عن الطعام والشراب، متباهيًا بكرم أهل بيته أمام والده.

[١٥] «إن خفتُ فلن أصبح موضع ثقةٍ أبدًا»: يستند هذا التعبير إلى مَثَل شائع يقول:
Never trust him who be afreard أيْ لا تجعل خَوَّافًا موضع ثقتك.

[١٦] «ومَنْ يَكُ رأسُهُ يومًا يدورُ، يظنُّ الأرضَ والدنيا تدورُ»: مَثَل شائع وقد علَّقتُ عليه في المقدمة من زاوية دلالته المباشرة في السياق، والأصل هو:

بتروشيو: لا لفَّ هنا أو دوران.
كاترينا: بأيِّ وجهٍ تَحمِلُ المعنى؟
الأرملة: بوجهِهِ الذي حملتُهُ منه.
بتروشيو: حملتِ منِّي؟ كيف يُرضِي ذاك هورتنسو؟
هورتنسو: تقصدُ أرمَلَتي ما تحمِلُهُ[١٧] من صُلْبِ المعنى![١٨] (٢٥)
بتروشيو: أصلحتَ الوضْعَ تمامًا ... وعليكِ إذَنْ يا أرملةً صالحةً تَقبلَهْ.
كاترينا:

ومَنْ يَكُ رأسُهُ يومًا يدورُ
يظنُّ الأرضُ والدُّنيا تدورُ
فما معناهُ أرجوكِ اشرحي لي.

He that is giddy thinks the world turns round.

وإلى جانب البيت الذي أتيتُ به في المقدمة وهو:

ومَنْ يكُ ذا فمٍ مرٍّ مريضٍ يجدْ مُرًّا بهِ الماءَ الزُّلَالَا

أورد مثلًا عربيًّا آخر يبين مدى اتفاقه مع المعنى الذي ترمي إليه الأرملة وهو:

وكمْ من عائبٍ قولًا صَحِيحًا
وآفتُهُ من الفَهْمِ السَّقيمِ

أيْ إن الأرملة تنسب إلى بتروشيو العيب الذي يظنه فيها، وهو ما جعل النقاد يهتمون بهذه المرأة التي لا تحمل اسمًا ومع ذلك تتَّهم بتروشيو الذي يهنئه الرجال على انتصاره بضعف في الاستدلال ما دام ينسب إلى الآخرين أحد مثالبه، أيْ إنها تتَّهمه في قدرته على التفكير السليم. ولعلَّ القارئ يرى سبب استخدامي البحر الوافر في الترجمة.

[١٧] التلاعب واضح في لفظ «يحمل المعنى» (conceive) الذي يلتقطه بتروشيو ليشير به إلى حمل المرأة كي يردَّ الإساءة إلى الأرملة.

[١٨] لاحظ أن هورتنسو حين يحاول تفسير قول زوجته يزيد الطين بلَّة باستخدام كلمة «صلب» حتى وإن أضاف إليها المعنى، فكأن جوَّ الزواج يفرض هذه الفكاهات.

الأرملة:

زوجُكِ يَلقَى من زوجتِهِ الشرسةِ كلَّ بلائهْ،
ويقيسُ هنا حُزْنَ قريني بمقاييسِ عنائهْ، (٣٠)
وبذا أوضحتُ لك المَقصِد.[١٩]

كاترينا: قصدُكِ مُنحَطٌّ فعلًا!
الأرملة: قطْعًا فأنا أعنيكَ بهِ.
كاترينا: بل كم يحُطُّ من قدْري بأنْ أُجادِلَكْ
بتروشيو: عليكِ يا كيت بها!
هورتنسو: عليكِ أرمَلَتي بها![٢٠] (٣٥)
بتروشيو: ورهاني مِائةُ جنيهٍ أنْ تَعلُوها كيت وتَطرَحَها أرضًا![٢١]
هورتنسو: ذلك عَمَلي وحدي.

---

[١٩] تشرح الأرملة ما قالته أولًا لكاترينا ببيتٍ كاملٍ من الشعر الموزون المقفَّى:

زوجُكِ يَلقَى من زوجتِهِ الشرسةِ كلَّ بلائهْ
ويقيسُ هنا حُزْنَ قريني بمقاييسِ عنائهْ

(Your husband, being troubled with a shrew,
Measures my husband's sorrow by his woe):

ويقول النقاد إن كلمة shrew كانت تُنطق مثل show لا مثل shoe وبذلك فالقافية صحيحة بالإنجليزية، وأمَّا الترجمة العربية فأهم ما فيها — في نظري — تَساوي عدد التفعيلات في البيتين، إذ تستفيد من رُخَص شعر التفعيلة في الشعر العمودي (بحذف تفعيلة واحدة من الخبب التام).

[٢٠] «عليك بها» (To her!): المقصود هو التعبير العامي «خش عليه!» أو «خشي عليه!» أو بالعامية المصرية «عليكي بيها!» والتعبير الإنجليزي من مصطلح الصيد، يُقال لتشجيع الكلب على متابعة الفريسة أو الرائحة. والنقاد يعلِّقون على هذه المنازلة النسوية التي يحضُّ عليها الرجال كأنهم في حلبة مصارعة. وانظر المقدمة، حيث أورد آراء مَن يقولون إن بتروشيو فخور بقوة الزوجة التي اقترن بها ويودُّ هنا أن يثبت أن ما كان يُعتبر ترويضًا لم يكُن إلا حفزًا لها على إظهار طبيعتها الحقَّة التي يراها مناسبةً لطبيعته.

[٢١] «تطرحها أرضًا» (to put her down): أيْ تغلبها في المجادلة، ولكن هورتنسو يفهم التعبير بمعنى المضاجعة (٣٧) فيردُّ بتروشيو بتعبير قانوني وهو الإشارة للجماع بتعبير حقوق الزوجية أو ما نسميه نحن «الحقوق الشرعية».

بتروشيو: تتحدثُ مثلَ المُلتزمِ بحقِّ الزوجية! دعني أشربْ نَخْبَك.

(يشرب بتروشيو نخب هورتنسو.)

بابتيستا: وهل تحبُّ يا جريميو ما تَرَى من سُرعة البديهة؟
جريميو: أقولُ صدِّقْني فإنَّهم يُجيدون التناطُح. (٤٠)
بيانكا:

تناطُحٌ بالرأسِ والعَجُزْ؟[٢٢،٢٣] كلَّا فإنَّ مَنْ يودُّ سُرعة البديهة
يقولُ إنَّهُ تناطُحٌ بالرأسِ والقُرونْ[٢٤] ... لا الرأسِ والعَجُز.

فنشنتو: أجلْ يا أيتُها العروس. هل ذاك أيقظَك؟
بيانكا: نعم. لكنَّني ما خِفتُ منه. وهكذا أعودُ للنُّعاس.
بتروشيو:

بل لن يكون ذلك. ما دُمتِ قد بدأتِ فاستعدِّي (٤٥)
حتى تنالي نُكتةً أو نُكتتين.

بيانكا:

إنْ كنتَ تَراني طيرًا تبغي صيدَهْ[٢٥] ... فسأدخُلُ دَغَلًا آخَرَ،
وعليكَ بأنْ تَتْبَعَني من قَبْلِ خُروجِ السَّهمِ من القَوْسِ!
(إلى الجميع)

---

[٢٢] تتكلم بيانكا بعد طول صمتٍ فيسخر منها حموها قائلًا ما يوازي بالعامية «انت صحيتي؟» أو «صح النوم!»

[٢٣] «تناطح بالرأس والعجز» (Head and butt): المعنى الحرفي هو التناطح بالرأس والذيل، ولكن butt هنا مختصر لكلمة buttock؛ أي العجز (وتُجمع بإضافة S) حسبما يقول معجم أوكسفورد الكبير OED n.1 3.

[٢٤] المقصود بالقرن هنا الإشارة إلى قرنَي الديوث.

[٢٥] ٤٧–٤٨: الإشارة هنا إلى صيد الطيور بالنبل أو ما يُسمَّى قوس صيد الطيور الشبيه بالنبال، فإذا تحرك الطائر كان على الصائد أن يقتفي أثره. وبعض الشرَّاح يصرُّون على استنباط معانٍ خارجةٍ لا يوحي بها أيٌّ من هذه الألفاظ.

أهلًا ومرحبًا بكم جميعًا.

(تخرج بيانكا ومعها كاترينا والأرملة.)

بتروشيو:

سبَقَتْني فتحاشَتْني ... يا سنيور ترانيو! ارفَعْ كاسَكَ واشربْ (٥٠)
في صحَّةِ هذا الطائرِ ... مَنْ وجَّهْتَ إليهِ السَّهمَ فطاشْ،
بل فَلْنَشربْ في صحَّةِ كلِّ فتًى لم يُصِب المَرمَى.

ترانيو:

أطْلَقَني لوسنتو مِثلَ كلابِ الصَّيدِ العدَّاءةِ
إذ تَجري كي تقتَنِصَ فرائِسَها وتعودَ بها للمالك.

بتروشيو: تشبيهٌ حَسَنٌ نَمَّ على سُرعَةِ خاطِرِكَ وإنْ لم تكُن الكلبَ الأسرعْ! (٥٥)

ترانيو:

أحسنْتَ بأنْ قرَّرْتَ القَنْصَ بنَفْسِكَ حتى
إنْ قِيلَ بأنَّ غزالَكَ أصبحَ يتحدَّاكَ الآن!

بابتيستا: بَرْحَى بَرْحَى يا بتروشيو! سهمُ ترانيو الآنَ أصابَك!
لوسنتو: أشكركَ على هذي الغَمْزةِ يا ترانيو!
هورتنسو: اعتَرِف الآنَ بأنَّ السَّهمَ أصابَك! (٦٠)

بتروشيو:

أَعتَرِفُ بأنَّ الغَمْزةَ كانت مُوجِعةً بعضَ الشَّيء،
لكنَّ المُزحةَ في الحالِ ارتدَّتْ وانحرَفَتْ،
وأراهنُ رهنَ الواثقِ أنَّ السَّهمَ أصابَكما فورًا بجروح!

بابتيستا:

فلنتحوَّلْ للجِدِّ الآن.[٢٦] أعتقدُ أيا ولدي بتروشيو
أنك زُوِّجْتَ بأشرسِ هذي النِّسوَةِ حقًّا. (٦٥)

[٢٦] «فلنتحول للجدِّ الآن»: الأصل Now in good sadness.

بتروشيو:

الواقعُ أنِّي أُنكِرُ ذلك. وإذا شِئتَ البُرهانَ عليهِ[٢٧] فدَعْ
كُلًّا منهم يُرسِلُ في طلبِ قَرينتِهِ ولنتراهنْ:
مَنْ تُبدِي أكبرَ قدْرٍ من طاعتِها للزوجِ وتأتي
قبل سواها تضمنْ للزوجِ الفوزَ بمقدارِ رهانٍ
نتفقُ عليه الآن. (٧٠)

هورتنسو: أنا راضٍ! ما مِقدارُ رهانِك؟
لوسنتو: عشرون جنيهًا.
بتروشيو:

عشرون جنيهًا؟[٢٨]
بل ذاك مِقدارُ الرهانِ إنْ يكُنْ على صُقورٍ أو كلابْ،
أمَّا على حَليلَتي فإنَّهُ يزدادُ عندها عشرين ضِعفًا. (٧٥)

لوسنتو: فقُل إذَن مِائة.

---

[٢٧] «وإذا شئت البرهان عليه»: في الأصل تعبير غريب لم يجد الشرَّاح له معنًى، وها هو ذا Sir Assurance وطبعة آردن (٢٠١٠م) تورده مع إضافة ملاحظة تقول إن معظم المحررين المحدثين يقبلون ما جاء في طبعة الفوليو الثانية (١٦٣٢م) من تصحيح هذه العبارة باستبدال for بكلمة sir وهذه هي القراءة التي تأخذ بها طبعة آردن (١٩٨٢م) وطبعة أوكسفورد (١٩٨٢م) وطبعة ماكميلان (١٩٧٥م) وطبعة سيجنت (١٩٦٦م) وطبعة بنجوين (٢٠٠٦م) وطبعة فولجر (١٩٩٢م) ولكن طبعة نيوكيمبريدج (١٩٨٤م) تستبقي القراءة القديمة، وتقدِّم الباحثة آن طومسون حاشيةً بالغة الطول تبريرًا لهذه الغرابة، ثم تذيلها (مثل هودجدون في طبعة آردن ٢٠١٠م) بالنصِّ على أن معظم المحررين يأخذون بقراءة طبعة الفوليو الثانية ١٦٣٢م المُشار إليها استنادًا إلى احتمال وقوع خطأ في قراءة الكلمة لأن حرفَي S وF كانا يُكتبان هكذا ſ مع شرطة صغيرة قد لا تبين في منتصف ذلك الحرف. وإزاء هذا اعتبرت أن الأصل يقول For assurance ويعنى إن أردتَ التأكد من صحَّة ذلك أتيتُك بالدليل القاطع، وهو ما اهتديتُ به في الترجمة.

[٢٨] مقدار الرهان (عشرون جنيهًا) يذكِّرنا بما قاله اللورد في المدخل بأنه لو راهن على أحد كلابه بعشرين جنيهًا فلن يخسر الرهان. ويربط النقاد بين الموقفين.

هورتنسو: موافقٌ.
بتروشيو: إذَنْ عَقَدْنا الاتِّفاق.
هورتنسو: مَنْ عساهُ يبدأ؟
لوسنتو: أنا! اذهَبْ بيوندِيلو إلى سيِّدتِكْ، واطلبْ إليها أنْ تجيء.
بيوندِيلو: أذهَب! (٨٠)

(يخرج بيوندِيلو.)

بابتيستا: أتحمَّلُ نِصفَ رهانِكَ[٢٩] يا ولدي فستأتي بيانكا.
لوسنتو:

لن أَقبلَ أنصافًا ... بل أتحمَّلُ كلَّ رهاني وحدي.
(يدخل بيوندِيلو.)
ماذا حدَثَ وما أخبارُك؟

بيوندِيلو:

تقولُ سيِّدتي لكَ إنَّها مشغولةٌ يا سيِّدي ... ولا تستطيعُ أنْ تجيء. (٨٥)

بتروشيو: عجيبٌ! مشغولةٌ لا تستطيعُ أن تجيء؟ هل هذه إجابة؟
جريميو:

بل إنَّها تمتازُ بالتهذيبِ أيضًا! إنِّي لَأدعُو اللهَ يا سيِّدي أَلَّا تنالَ أنتَ ردًّا أقسى.

بتروشيو: بل إنَّني لَأرجُو أنْ يكونَ أفضَل.
هورتنسو: اذهَبْ يا بيوندِيلو وتوَسَّلْ إلى زوجتي أنْ تأتي فورًا. (٩٠)

(يخرج بيوندِيلو.)

[٢٩] «أتحمَّل نصف رهانك»: أيْ إن بابتيستا واثقٌ من أن لوسنتو سوف يربح ولن تأتي كاترينا!

بتروشيو: ها ها! وتوسَّلْ؟ وإذَنْ لا مَندُوحةَ من أنْ تَحضُر.
هورتنسو:

يؤسفُني يا سيِّدُ أنَّكَ مهْما تفعلْ
زوجتُكُم لن تَقبلَ أيَّ توسُّلْ.
(يدخل بيونديلو.)
أين امرأتي قُلْ!

بيونديلو:

تقولُ إنَّكم تمارسونَ لُعبةً جميلةً[٣٠] وإنَّها لا تستطيعُ (٩٥)
أنْ تجيء ... وتبتغي ذَهابَكَ الآنَ إليها!

بتروشيو:

الأمر يزدادُ سوءًا[٣١] ... لا تستطيعُ المجيء؟
ردٌّ فظيعٌ كَرِيهٌ ... بل لا يُطاقُ احتمالُهْ،
فيا غُلامي جروميو ... اذهَبْ إلى زوجَتِنا،
وقُلْ بأنِّي أمَرْتُ ... بأنْ تَجيءَ إلينا. (١٠٠)

(يخرج جروميو.)

هورتنسو: إنِّي لَواثقٌ من الإجابة.
بتروشيو: وما هِيَهْ؟
هورتنسو: بل لن تجيء!
بتروشيو: إذَنْ سأَقبلُ الحظَّ التَّعِسْ ... وليسَ عندي ما يُضاف.

(تدخل كاترينا.)

---

[٣٠] «لعبة جميلة» (some goodly jest): النبرة ساخرة، إذ يفيد الكلام عكس المعنى.
[٣١] «الأمر يزداد سوءًا»: الأصل تعبير اصطلاحي هو worse and worse.

بابتيستا: أقسمتُ بالمقدَّساتِ كلِّها[٣٢] ... ها قد أتتْ كاترينا! (١٠٥)
كاترينا: ماذا تُريدُ سيِّدي ... ما دُمتَ قد أرسلتَ في طلبي؟
بتروشيو: أين شقيقتُكِ وأين قرينةُ هورتنسو؟
كاترينا: في جَلسَةِ سَمَرٍ بجوارِ المِدفَأةِ بغُرفةِ الاستقبال.
بتروشيو:
فلتَذْهبي إليهما وتُحضريهُما هنا ... فإنْ بَدَا عليهما العِصيانُ
فاضربيهما ضربًا مبرِّحًا[٣٣] حتى تجيءَ كلٌّ منهما لزوجها. (١١٠)
هيَّا إذَنْ وأحضريهما فورًا.

(تخرج كاترينا.)

لوسنتو: هذا حدثٌ خارقٌ! يا مَنْ تَحكُونَ عن النُّذُرِ الخارقةِ.
هورتنسو: فبماذا يُنذِرُ هذا الحدثُ الخارق؟
بتروشيو:
بل ذاك يُبشِّرُ بالسِّلْمِ وبالحُبِّ وبالعَيْشِ الهادئْ،
بمَهابَةِ مَنْ يَحكُمُ وسيادَتِهِ الحقَّة، (١١٥)
وإذا شِئتَ الإيجازَ فقُلْ بدواعي العَيْشِ العَذْبِ الهانئ.

---

[٣٢] «أقسمت بالمقدَّسات كلها»: الأصل by my halidom، ولكن طبعة الفوليو الأولى تورد هجاءً مختلفًا يكشف عن الاعتقاد الفاسد بأنها تحريف لتعبير holy dame، أيْ مريم البتول وهو الهجاء التالي hollidam، ولكن كلمة halidom تعني المكان أو الشيء المقدَّس، ويقول معجم أوكسفورد الكبير إنها تعني كلَّ ما يعتبره المرء مقدَّسًا (OED 3b)، ومع ذلك فإن طبعة نيوكيمبريدج تطبعها holidame، وتتبعها في ذلك الطبعات باستثناء أوكسفورد. وفولجر وآردن ٢٠١٠م، والطريف أن هيبارد يشرح الكلمة الشاذة في طبعة بنجوين بالعبارة التي وجدتُها في المعجم متبوعةً بالهجاء الصحيح في الهامش، مردفًا بين قوسين كلمة (قداسة).

[٣٣] «فاضربيهما ضربًا مبرِّحًا» (swinge me them soundly) والضمير me: هنا من بقايا النحو القديم الذي كان يستخدم مصطلحات اللاتينية، ويطلق على هذا الضمير مفعول الأداة العرفي (ethic dative)، ومَجمع اللغة العربية قرر تعريب اللفظة الأجنبية (داتيف) والمعنى أن هذا المفعول غير مباشر لأنه يفترض وجود أداة (حرف) قبله، وهي في هذه الحالة for، وكان أساتذة اللاتينية يسمونه «القابل»، عند تدريس اللاتينية لنا بالعربية تمييزًا له عن مفعول الأداة الحقيقي، وهو ablative، وربما تغيرت المسمَّيات، ولكن المعنى لا يزال كما هو، أيْ إن me هنا تعني for me كما تقول في العامية المصرية «اضربيهم لي» وتُنطق «اضربي هُمْلي»، واستعمال هذه الصيغة كثير في شيكسبير.

بابتيستا:

فلْيُسعِد الحظُّ الكريمُ بتروشيو! الآنَ قد كَسَبَ الرهانْ،
لكنَّني سأُضيفُ من عندي إلى ما يدفعانِهِ
عشرين ألفَ جُنيه! قُلْ إنَّهُ مَهرٌ جديدٌ لابنةٍ أخرى، (١٢٠)
إذ إنَّها اختلفَتْ وما عادَتْ تُماثِلُ أيَّ ما كانت عليه.

بتروشيو:

بل إنِّي لن ألبَثَ أنْ أُثبِتَ أنِّي فُزتُ بما
راهنتُ عليه بأسلوبٍ أفضلَ وأُقدِّمُ بُرهانًا آخَرَ
بالحقِّ على طاعتِها المُكتسَبةِ وفضائلِها.
(تدخل كاترينا وبيانكا والأرملة.)
ها هي ذي قد حضَرَتْ وأتَتَ مَعَها بالزوجاتِ الشَّرِساتِ (١٢٥)
أسيراتٍ لبراعَتِها النِّسويَّةِ في الإقناعْ.
قُبَّعتُكِ يا كاترينا غيرُ مُناسبةٍ لكِ.
أَلقي هذي الأُلعوبةَ فورًا ... دُوسيها بالأقدامْ!

(تخلع كاترينا القبعة وتدوسها.)

الأرملة:

يا ربِّ نجِّني من أيِّ حسرةٍ يأتي بها الوقوعُ في
أشراكِ مَأزِقٍ سخيفٍ مثلِ هذا! (١٣٠)

بيانكا: تبًّا ويا لَهُ من واجبٍ ينمُّ عن غبائك!

لوسنتو:

يا ليتَكِ التزمْتِ بالغَباءِ أيضًا في أداءِ واجبكْ،
فالحكمةُ التي أبديتِها فيما اعتبرتِهِ من واجبكْ
قد كلَّفَتْني منذُ أنْ تناولْنا العَشاءَ خَمسَ مِائة![٣٤]

[٣٤] «خمس مائة»: عدل المحرر كابل (capell) (١٧٦٨م) الرقم إلى «مائة» حتى يتفق مع قيمة الرهان الذي خسره، ولكن لِمَ لا نفترض أن لوسنتو يبالغ في مقدار ما خسره؟

بيانكا: وازدَدْتَ حُمقًا حين راهنتَ على حُدودِ طاعتي إيَّاك. (١٣٥)
بتروشيو:

يا كاترينا! هاتانِ امرأتانِ مُناوِئتانِ مُعانِدتانْ ... وأنا
آمُرُكِ بإرشادِهِما الآنَ إلى ما يَقضي الواجبُ بِهْ ... للسيِّدِ والزوج!

الأرملة: دعْ هذا القولَ الهازل![٣٥] لن نَقبلَ إرشادًا من أحدٍ!
بتروشيو: هيَّا الآنَ أقولُ وهيَّا ابتَدِئي بالأرملة!
الأرملة: بل لن تَفعلَ. (١٤٠)
بتروشيو: بل قلتُ ستَفعلُ «وابتَدِئي بالأرملة».
كاترينا:

تبًّا وتبًّا لكْ! الآنَ حُلِّي عُقدَةَ الجبينِ فالوَعيدُ في تَقْطيبِهِ
مناقضٌ للفِطرة! لا تُطلقي سِهامَ الاحتقارِ الجارحاتِ من
عينيكِ نحوَ سيِّدِكْ ... فإنَّهُ لَعاهِلُكْ ... ومالكٌ زِمامَ أمرِكْ!
وإنَّها لَتَطمِسُ البهاءَ فيكِ مثلما يُشوِّهُ الصقيعُ مَشهدَ المُروج! (١٤٥)
وتُسقِطُ الصِّيتَ الجميلَ مثلما تهوي البراعمُ الحِسانُ في
أيدي الرياحِ العاتية! وليس هذا بالمُحبَّبِ الذي يليقُ بك،
فالمرأةُ الغَضوبُ عندما تثورُ تُشبِهُ النَّبعَ الذي تعَكَّرْ،
وأصبَحَتْ مياهُهُ طينًا وأكدارًا وقُبحًا وفَظاظَة،
وعاطلًا من الجمالِ يأنَفُ العَطشانُ في حُرقَتِهِ (١٥٠)
من أنْ ينالَ رَشفةً أو أنْ يَذُوقَ قَطرةً وحَسْب!
زوجُكِ سيِّدُكْ ... وإنَّهُ حياتُكِ الدُّنيا وعائِلُكْ.
وإنَّهُ الرئيسُ والمليكُ لكْ ... مَنْ يعتني بأمرِكْ،
ويَكسِبُ الرزقَ الذي يُقِيمُ أَوْدَكْ،
مَنْ يبذُلُ الجُهدَ الأليمَ بَدَنًا ... في البحرِ والبرِّ معًا، (١٥٥)

[٣٥] «دع هذا القول الهازل»: الأصل !come, come you're mocking، والعامية المصرية أقدر على إخراج الدلالة: «لا لا لأ! انت بتهزر!»

ويسهَرُ الليلَ الطويلَ وسْطَ العاصِفَة ... مُكابدًا للزمهريرِ بالنَّهارْ،
وأنتِ تَنعَمينَ بالدِّفءِ الأمينِ والمأمونِ في دارِكْ،
وليس يرجو من جزاءٍ منك غيرَ الحُبِّ
وزينةِ المَظهَرْ ... والطاعةَ الحقَّة ...
فما أقلَّ هذا الأجرَ في مُقابلِ الدَّيْنِ العظيمِ لَهْ، (١٦٠)
فدَيْنُ كلِّ زوجةٍ لزوجِها دَينُ الرَّعايا للأميرْ،
أمَّا إذا تَنَكَّرتْ لهُ وضاقَ صدرُها بِهِ
وأبدَت التجهُّمَ المَريرَ والعِصيانَ للإرادةِ المَشروعة،
فما عساها أنْ تكونَ غيرَ ثائرٍ خبيثٍ قد تمرَّدْ (١٦٥)
وخانَ في فَظاظةٍ ولاءَهُ للحاكِمِ الذي يُحبُّهْ،
إنِّي لَأخجَلُ إنْ رأيتُ المرأةَ الحمقاءَ
ترفعُ رايةً للحربِ لا أنْ تَنْشُدَ السِّلْمَ وتَرجُوهُ،
أو إنْ سَعَتْ للحُكْمِ أو للقَهْرِ والسيادَة،
وإنَّما الواجبُ أنْ تُقدِّمَ الحُبَّ الذي يرجوهُ زوجُها والطاعة. (١٧٠)
ما سرُّ خلْقِنا بأجسامٍ رقيقةٍ ضعيفةٍ ملساءَ
لا تستطيعُ الكدَّ والجهدَ الجهيدَ في الدُّنيا
هل ذاك غيرُ أنْ تصفو النفوسُ والقلوبُ عندنا
تناغمًا مع الصفاءِ في أبداننا؟
هيَّا إذَنْ يا حيَّتين تهوَيَانِ دون قوةٍ طبائعَ المُشاكَسة! (١٧٥)
كانت لديَّ ذات يومٍ كبرياءُ وكان قلبي ذا جسارةٍ،
وعقلي طامحًا مثلكما ... وكان يَهوَى أنْ يُقارِعَ الألفاظَ
بالألفاظِ والعُبوسَ بالعُبوسْ ... لكنَّني رأيتُ اليوم
أنَّ كلَّ هذه الرماحَ أعوادُ أسَلْ! وأنَّ قوَّةَ المرأةِ
مثلُ القشِّ ضَعْفًا! وأنَّ ضَعْفَها شديدٌ لا مثيلَ لَهْ! (١٨٠)
وإنَّما أشدُّ ما نُظهرُهُ أشدُّ ما نَفتَقِدُهْ.
فلتُقلِعا إذَنْ عن التكبُّرِ الذي لا نفْعَ فيه لكما،
لكنْ ضَعَا أيديكما ... من تحت أقدامهما،
أمَّا أنا فواجبي يقضي بأن أُقدِّمَ اليَدَا،

إنْ شاءَ أنْ يَقبلَها ... أرجو بها أنْ يَسعَدَا.[٣٦] (١٨٥)

بتروشيو: فذاك دأبُ المرأةِ الحقَّة. فأعطيني يا كيت قُبلة.[٣٧]

(يتبادلان قُبلة.)

لوسنتو: لكَ الهناءَ يا صديقي العزيز! إذ تنالُ ما وَدِدْتَ نَيْلَهْ
فنشنتو: للطاعةِ في الأبناءِ بمَسمَعِنا صوتٌ رنَّانْ.
لوسنتو: وسماعُ مُشاكَسَةِ المرأةِ يؤذي الآذانْ.[٣٨]
بتروشيو:

هيَّا إذَنْ إلى الفِراشِ كيت حتى نَنْعَما (١٩٠)
ثلاثةٌ تزوَّجُوا ... فزتُ أنا وأنتُما خَسِرتُما
أصبتُما مَرماكما لكنَّني قد فزتُ بالرهانْ
نرجو لكم نومًا هنيئًا ثم نتركُ المَكانْ.[٣٩]

(يخرج بتروشيو وكيت.)

هورتنسو: أحسنْتَ فقد روَّضْتَ امرأةً ضاريةً وشراسَتُها لا حدَّ لها.
لوسنتو: واسمَحْ لي أن أذكُرَ أنَّ الترويضَ هنا سيمثِّلُ مُعجزةً لا شكَّ بها.[٤٠]

(يخرجان.)

---

[٣٦] ١٤٢–١٨٥: خطاب كاترينا الطويل سبق تحليله في المقدمة.
[٣٧] ١٨٥–١٨٦: لاحظ القافية بين سطرين يقولهما شخصان مختلفان.
[٣٨] ١٨٧–١٨٨: يتعمد لوسنتو أن يأتي بسطرٍ يشترك مع سطر فنشنتو في القافية.
[٣٩] ١٩٠–١٩٥: سطور بترويشو الأربعة مقفاة وفقًا للأصل.
[٤٠] ١٩٤–١٩٥: تختتم المسرحية بسطرين مقفَّيَين على لسانَي الزوجين الآخرين.

الملحق

(أ) مداخلات سلاي في مسرحية ترويض امرأة شرسة.
(ب) خطبة كيت الأخيرة في مسرحية ترويض امرأة شرسة.

(أ) مداخلات سلاي

حسبما أوضحتُ في المقدمة تنتهي مسرحية ترويض الشرسة التي كتبها شيكسبير ونُشرت في أعماله الكاملة (طبعة الفوليو) عام ١٦٢٣م أول مرة، من دون الإشارة إلى الإطار الميتامسرحي الاستهلالي؛ وهو الذي أصبح يطلق عليه «المدخل» (induction) منذ أن اختار له الشاعر ألكسندر بوب هذا الاسم بمشهديه. ولكن المسرحية المجهولة المؤلِّف، والتي تمثل صورةً مصغرةً لنصِّ شيكسبير (إذ لا يزيد عدد أسطرها عن ٦٠٪ من مسرحية شيكسبير)، وتنشرها الأستاذة باربرا هودجدون في طبعة آردن مصوَّرة من طبعة الكوارتو عام ١٩٩٤م، والتي تُعتبر صورةً لما استطاع الممثلون والملقِّنون تذكُّره من نصِّ شيكسبير، تتضمن مشاركةً لشخصية «سلاي»، الصعلوك المخمور الذي يقوم «ببطولة» المدخل؛ في أكثر من مشهد من مشاهد هذه المسرحية المُملاة من الذاكرة. فالواقع أن بعض المُخرجين المحدثين يصرون على إقامة هذا الإطار الميتامسرحي، أي الذي يجعل مسرحية شيكسيير «مسرحية داخل مسرحية»، ومن ثَم يفترضون أن المسرحية المُملاة من الذاكرة تمثل صورةً أولى (وأصدق) للأصل الشيكسبيري الذي فُقد ولم يُطبع قطُّ في حياة الشاعر أو بعد مماته، ولذلك يستعينون بمداخلات سلاي في النصِّ القصير الذي يتميز بعنوان مختلف بعض الشيء؛ إذ يشير إلى المسرحية باسم ترويض امرأة شرسة (The Taming of a shrew) لا بعنوان شيكسبير وهو ترويض الشرسة (The Taming of the shrew) ولذلك وجدتُ لزامًا عليَّ أن أقدِّم هذه المداخلات، وإن كان المُخرجون يختلفون في مدى انتفاعهم بها، كما يختلف النقاد والمحررون في افتراض الأماكن التي تقع فيها في مسرحية شيكسبير. وقد عكفتُ على دراسةٍ ما يقوله المُخرجون والمحررون عن أماكن المداخلات المحتمَلة حتى استطعت التوصل إلى ما أراه صورةً مرجَّحة لها. وفيما يلي ترجماتٌ لها مع مقدمات موجزة تبين سياقها المحتمل في نصِّ شيكسبير.

في الفصل الثاني من مسرحية ترويض الشرسة يطلب بابتيستا من هورتنسو (المتنكر في دور معلم موسيقى) ومن لوسنتو (المتنكر في دور أستاذ اللغات الكلاسيكية) أن ينطلقا لتعليم ابنتيه، ثم يطلب من بتروشيو أن يتنزَّه معه في الحديقة. وتقابل هذه اللحظة، في السطر ٢ / ١ / ١١٢ تدخل سلاي في المسرحية مجهولة المؤلِّف مخاطبًا اللورد الذي سبق أن ذُكر أن اسمه «سيم»؛ مطالبًا إياه بعودة المهرِّج الذي يعادل عند شيكسبير شخصية جروميو.

سلاي: أين يا سيمُ المهرِّج؟ قُلْ متى يرجعْ؟
اللورد: يعودُ يا مولاي بعد بُرهةٍ.
سلاي:

آتِنا بعضَ الشرابِ الآن بالله هُنا!
أين ولَّى صاحبُ الحان؟

اللورد: آكلُ الآن قليلًا منها.
سلاي: ارفع الكأس أيا سيمُ ودعني أشربُ الساعة نخبك.
اللورد: مولاي عادت فرقةُ التمثيلْ.
سلاي: انظرْ إذَن! هاتان سيدتانِ راقيتانِ.

ويتلو ذلك مشهدٌ هزلي قصير يحاول فيه فاليريا خادم أوريليوس (الذي يقابل لوسنتو عند شيكسبير) تعليم عزف العود للآنسة كيت التي تسبُّ وتلعن؛ وهو يتفق مع المشهد الذي يبدأ في ٢ / ١ / ١٤٩ في مسرحية شيكسبير.

(٢) يتدخل سلاي في الحوار من جديد في لحظةٍ تقع ما بين ٤ / ٤ و٤ / ٥ في مسرحية شيكسبير، حيث نرى أوريليوس (لوسنتو) وبوليدور (هورتنسو) وقد خرجا لتوِّهما حتى يتزوجا ابنتَي ألفونصو (بابتيستا). وأمَّا فيراندو (بتروشيو) وكيت وساندر (جروميو) فيوشكون أن يدخلوا لأداء مشهد «الشمس والقمر». وفيما يلي هذا التدخل:

سلاي: اسمع يا سيم. ألا بُدَّ أن يتزوجوا الآن؟
اللورد: نعم يا مولاي.
سلاي: انظر يا سيم. لقد عاد المهرِّج.

(٣) يتدخل سلاي في الحوار بعد ذلك في ٥ / ١ عند فرار بيونديلو وترانيو والتاجر بعد انكشاف أمرهم في السطر ٥ / ١ / ١٠٢ عند شيكسبير، حين يصدر الدوق سيستوس (المقابل لفنشنتو الحقيقي) أمرًا بالقبض عليهم وإيداعهم السجن. وفيما يلي المداخلة.

سلاي: لن يُرسَلَ أحدٌ للسجْنِ أقولْ.
اللورد: مَوْلَاي ذاك تمثيلٌ وحسب. أيْ إنه جزءٌ من التمثيلية.
سلاي:

هذا قولي يا سيم لنْ يُرْسَلَ أحدٌ منهم للسِّجن. هذا أمرٌ
قاطع! عجبًا! أفلا أُدْعَى دُون كريستو فاري؟
وإذَن آمُرُ ألا يُلْقَى أحدٌ في السِّجْن.

اللورد: الفرصةُ فاتتْ يا مَولايْ. لن يُحبَسَ أحدٌ إذ فرَّ الكُلُّ.
سلاي:

هَل هربوا يا سِيمْ؟ لا بأسَ بهذا! كأسًا أخرى أرجُوك،
وادعُ الفِرقةَ لاستئنافِ التَّمثيلْ.

اللورد: ها هُم جاءوا يا مَولاي.

(يشرب سلاي ثم يستغرق في النوم.)

(٤) بين المشهدين الأخيرين في الفصل الأخير من مسرحية شيكسبير، يأمر اللورد بنقل سلاي إلى مكانه السابق، أي الذي رأيناه فيه في بداية المدخل.

(سلاي نائم.)

اللورد:

مَنْ بالدَّاخِلْ؟ أَقبِلُوا يا أيها السادة.
ذلك اللورد هُنَا عَاد للنومِ العميقْ،
ارفعوه بهدوءٍ ... أَلبسُوهُ كُلَّ ما قَدْ كانَ يَلْبَسْ،
وضَعُوهُ حيثُ كنَّا قد وجدناهُ هناكْ،

أسفل الحائطِ أو تحتَ جدارِ الحانْ،
واحرِصُوا ألَّا يُفيقَ الآنَ من نَومِهْ.

الخدم:

سوف يُقضى الأمرُ يا مولانا ...
أَقبِلوا حتى تعينوني على نقلِهْ.

(يحملون سلاي وينقلونه إلى مكانه القديم.)

(٥) تتضمن المسرحية المجهولة المؤلِّف مشهدًا ختاميًّا بعد انتهاء مسرحية شيكسبير. وفيما يلي الترجمة الكاملة له:

(يدخل خادمان وهما يحملان سلاي بعد أن أُلبس ملابسه القديمة مرةً أخرى، ويتركانه حيث وجداه أول الأمر وينصرفان.)

(يدخل مدير الحان.)

المدير:

الآنَ يَمضي الليلُ بالظُّلُماتِ،
ويلوحُ فجرُ اليومِ في أفْقِ السماءِ وقد صفَتْ فكأنَّها بِلَّور،
وإذَن عليَّ بأن أعجِّلَ بالرحيلْ. لكن تُرى ماذا أرى؟
هل ذاك صاحبُنا سلايْ؟ يا لَلْغرابَة!
أتُراهُ أمْضَى الليلَ حقًّا ها هنا؟
إني سأوقِظُهُ. لولا امتلاءُ حَشَاهُ بالجِعَةِ التي تُسكِرُهُ
لَقضَى من الجوعِ الشديدْ! قُمْ يا سلاي انْهَضْ!
عارٌ عليكَ الآنَ فاستيقِظْ.

سلاي: سيم آتني ببعض النبيذ! عجبًا! هل انصرف جميعُ الممثلين؟ ألست الآن لوردًا؟

المدير: لورد الطاعون! هيا! ما زلت مخمورًا إلى الآن؟

سلاي: مَن هذا؟ مدير الحان؟ أوَّاهُ يا ربي! يا ربي! اسمع يا غلام ... رأيت في منامي

أعجب حلم تراه في حياتك.
المدير: فعلًا! لكن عليك أن تعود إلى المنزل، فسوف تُقَرِّعُك زوجتك لأنك قضيت الليل في الأحلام هنا.
سلاي: تُقَرِّعُنِي؟ أعرف الآن كيف أروِّض امرأةً شرسة، وكنت أحلم بهذا طوال الليل ... حتى الآن! لقد أيقظتني من أجمل حلمٍ حلمته في حياتي، لكنَّني سوف أعود الآن إلى زوجتي وأروِّضها إذا أغضبتني.
المدير: لا بلْ تمهَّلْ يا سلاي أريدُ أنْ آتيَ مَعَكْ
كي أَسمعَ الحُلْمَ الذي شاهدْتُهُ في ليلَتِكْ.

(يخرجان.)

النهاية

(ب) خطبة كيت الختامية في مسرحية

ترويض امرأة شرسة

كيت:

يا مَنْ هَنِئْتِ بالحياةِ الناعمة ... وتَطلُبينَ اليومَ الاستبدادَ بالرأي!
أرجوكِ أنْ تُصغي إليَّ واسمَعي ماذا أقولْ:
الحُكمُ للباقي القديرِ مَنْ إذا قَضَى أمْرًا فإنَّما
يقولُ كُنْ فيكونُ وحدَهْ. مَنْ سوف يُفني خَلْقَهُ ثُم يُعيدُهُ،
وليس في مَجرَى الزمانِ لا ولا من قبلِهِ لكنْ مع الزمانِ نفْسِهْ،
فإنَّما يُدبِّرُ المسيرَ للأعوامِ والعُصورِ والشُّهورِ والفُصولِ
ذاتِ الاعتدالِ والأيامِ والساعاتِ أو يُوقِفُهُ.
فكلُّ شيءٍ عنده بمِقْدارْ. في الأصلِ كان كونُنا شكلًا بلا صورة.
قُولي مزيجًا شائهًا في كلِّ شيءٍ ... كتلةً مختلطة.
بحرٌ من البحورِ أو جسمٌ بلا بَدَنْ،
وحيثُ كانت العناصرُ التي فيه بلا نظامْ،
ولقدْ رأى حَكَمُ الوُجُودِ الأعظمُ،
ربُّ السماواتِ العُلى ... ملكُ المُلوكِ،
خَلْقَ كَونِهِ السماوي ذاك في ستَّةِ أيامْ،
بحيثُ يجري كلُّ شيءٍ في إطارٍ كاملِ الإحكامْ،

وعندَ خَلْقِهِ الإنسانَ إذْ بِهِ يخلُقُهُ على مِثالِ صُورتِهْ،
فجاءَ آدمُ العظيمْ ... ومن ضُلوعِهِ أثناءَ نَومِهِ استعارَ
الربُّ ضِلْعًا صاغَ منهُ مَنْ أشارَ إليه آنذاكَ آدمْ
باسمِ مَبْعَثِ الحَزَنْ ... إذْ كانت المرأة،
وهي التي جاءتْ إلينا بالخطيئة،
وقد قَضَتْ خطيئةُ المرأة ... بأنْ يموتَ آدمْ،
لكنَّما علينا أنْ نحاكي زوجةَ الخليلِ سارةَ التي أرتْنا
طاعةَ الزَّوجِ وحُبَّهْ ... وأن نقومَ دائمًا على رعايتهْ،
وأنْ نُجهِّزَ الطَّعامَ لهْ ... وأنْ نُعينَهُ إذا ما احتاجَ أيَّ عَون،
وهكذا علينا وضعُ أيدينا هنا من تحت أقدامِهمُ
حتى يدوسَها أزواجُنا ... إنْ كان في هذا تجنُّبُ المَشقَّة،
وسوف أبدأُ الجميعْ ... هذي يدي وضعتُها
من تحتِ أقدامِ قريني.

نهاية الملحق

(من الصورة الشمسية لطبعة الكوارتو ١٥٩٤م لمسرحية ترويض امرأة شرسة، المدرجة في طبعة آردن ٢٠١٠م لمسرحية ترويض الشرسة (ص٣٩١-٣٩٢)، وانظر أيضًا صورة النصِّ في كتاب جيفري بولو عن مصادر شيكسبير إذ يورده في المشهد الثامن عشر من المسرحية، وأرقام السطور لديه ١٥–٤٣.)

قائمة بالكتب والدراسات المُشار إليها في الكتاب

Aebischer, Pascale, "Shrewd or Shrewish?," "Stealing out of the old plays," in John Lacy's *Sauny the Scott: "or the Taming of the Shrew," Restoration and 18th Century Theatre Research*, 16.1 (2001), 24–41.

Alexander, Peter, *"The Original Ending of the Taming of the Shrew," Shakespeare Quarterly* 120.2 (1969), 111–116.

Amussen, Susan, *An Ordered Society: Gender and Class in Early Modern England*, 1988.

Antti Anatus Aarne, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography,* trans. And enlarged by Stith Thompson, 2nd edn. (Helsinki, 1961).

Aspinall, Dana E. ed., *The Taming of the Shrew: Critical Essays*, 2002.

Barton, Anne, Introduction to *The Taming of the Shrew* (Riverside edns), 1974.

Barton, Anne, *The Names of Comedy, 1990.*

Bate, Jonathan, *Shakespeare and Ovid* (Oxford, 1993).

Bean, John C., "Comic structure and the humanizing of Kate in *The Taming of the Shrew*," in Carolyn Ruth Swift Lenz, Gayle Green and Carol Thomas Neely (eds), *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, 1980, 65–78.

Belsey, Catherine, “Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies,” in *Alternative Shakespeares*, ed. John Drakakis, 1985.

Boas, F. S., ed., *The Taming of a Shrew: Being the Original of Shakespeare’s Taming of the Shrew*, 1908 (cited in Hodgdon, 2010).

Bogdanov, Micheal, *Shakespeare: The Director’s Cut*, 2 vols., 2003.

Boose, Lynda E., “Scolding brides and bridling scolds: taming the woman’s unruly member,” *Shakespeare Quarterly* 42.2 (1991).

Booty, John E. ed., *The Book of Common Prayer*, 1559, 1976.

Bradbrook, M. C., “Dramatic role as social image: a study of *The Taming of the Shrew,” Shakespeare Jahrbuch*, 94 (1958).

Brooks, Ann, *Post-feminism, Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*, 1997.

Brown, John Russell, *Shakespeare and his Comedies*, 1957.

Brown, Pamelu Allen, *Better a Shrew than a Sheep: Women, Drama, and the Culture of Jest in Early Modern England*, 2003.

Brunvand, Jan Harold, “The folktale origins of *The Taming of the Shrew*,” *Shakespeare Quarterly,* 16.4 (1966), 345–59.

Brunvand, Jan Harold, *The Taming of the Shrew: A Comparative Study of Oral and Literary Versions,* New York, 1991.

Bryson, Anna, *From Courtesy to Civility: Changing Codes of Conduct in Early Modern England* (Oxford, 1998).

Bullough, Geoffrey, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, 8 vols. (New York, 1957–1975).

Burns, Margie, “The Ending of *the Shrew,”* in Aspinall, 84–105.

Burtons, Richard, *The Anatomy of Melancholy*, ed. Thomas C. Faulkner, Nicholas K. Kiessling and Rhonda L. Blair, 5 vols. (1989–2000).

Carlson, Susan, The Suffrage Shrews: the Shakespeare Festival, "A man's play" and new women," in Jonathan Bate, Jill L. Levenson and Dieter Mehl (eds.), *Shakespeare and the Twentieth Century: The Selected Proceedings … Los Angeles*, 1996 (1998) 85–102.

Capp, Bernard, *When Gossips Meet: Women, Family, and Neighbourhood in Early Modern England* (Oxford, 2003).

Chambers, E. K., *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*, 2 vols (Oxford, 1930).

Christensen, Ann C., "Of Household Stuff and homes: the Stage and Social Practice in *The Taming of the Shrew," Explorations in Renaissance Culture* 22 (1996) 127–145.

Cooper, Marilyn M., "Implicature, convention and *The Taming of the Shrew," Poetics 10* (1981) 1–14.

Crocker, Holly A., "Affecting Resistance: Performing passivity and playing part in *The Taming of the Shrew," Shakespeare Quarterly* 54.2 (2003) 142–159.

Daniell, David, "The good marriage of Katherine and etruchis," *Shakespeare Studies* 37 (1984) 23–31.

Dent, R. W., *Shakespeare's Proverbial Language: An Index* (1981).

Dessen, Alan C., *Rescripting Shakespeare: The Text, The Director, and Modern Productions* (Cambridge 2002).

Dobson, Michael, *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660–1769*, (Oxford and New York, 1992).

Dolan, Frances E., ed., *The Taming of the Shrew*, Bedford Texts and Contexts (Boston 1996).

Dolan, Frances E., "Household Chastisements: gender, authority, and "domestic violence," in Patricia Fumerton and Simon Hunt (eds) *Renaissance Culture and the Everyday*, 1999, 204–228.

Dolan, Frances E., *Marriage and Violence: The Early Modern Legacy* (Philadelphia 2008).

Dusinberre, Juliet, *Shakespeare and the Nature of Women* (Basingstoke 1975) 3rd edn. 2003.

Duthie, G. I., "The Taming of the Shrew and the Taming of a Shrew," *Review of English Studies* 19 (1943) 337–356.

Elyot, Thomas, *The Book Named the Governor*, ed. S. E. Lehmberg 1962.

Fairclough, Norman, *Language and Power*, 1989 (2nd edn 2001).

Fava, Antonio, *The Comic Mask in the Commedia dell'Arte*, Chicago, 2007.

Fineman, Joel, "The turn of the shrew," in Patricia Parker and Geoffrey Hartmann (eds) *Shakespeare and the Question of Theory*, 1985, 138–159.

Fleming, Juliet, "The Ladies' Shakespeare," in Dympna Callaghan (ed.) *A Feminist Companion to Shakespeare,* 2000.

Fletcher, Anthony, *Gender, Sex and Subordination in England* 1500–1800, 1999.

Freed, Amy, *The Beard of Avon*, 2004.

Friedan, Betty, *The Feminine Mystique*, 1963.

Garber, Marjorie B., *Dream in Shakespeare*, 1974.

Gay, Penny, "*The Taming of the Shrew*: Avoiding the Feminist Challenge," in *As She Likes it: Shakespeare's Unruly Women*, 1994.

Gilbert, Miriam, "Performance as deflection," in Barbara Hodgdon and W. B. Worthen (eds). *A Companion to Shakespeare and Performance*, 2005.

Glenn, Susan A., *Female Spectacle: The Theatrical Roots of Modern Feminism*, 2000.

Goddard, Harold C., *The Meaning of Shakespeare*, 1951, 2 vols. (3rd edn. 1970).

Gower, John, *Confessio Amantis*, ed., Russell A. Peck, 1997.

Greenfield, Thelma, *The Induction in Elizabethan Drama*, 1969.

Greer, Germaine, *The Female Eunuch*, 1971.

Grigely, Joseph, *Texualterity: Art, Theory, and Textual Criticism*, 1995.

Gurr, Andrew, "The Work of Elizabethan Plotters and 2 The Seven Deadly Sins," *Early Theatre*, 10.1, 2007.

Haring–Smith, Tori, From *Farce to Metadrama: A Stage History of the Taming of the Shrew*, 1594–1983, 1985.

Harvey, Nancy Lenz, *The Taming of the Shrew: An Annotated Bibliography*, 1994.

Heilman, Robert B., "The Taming Untamed, or Shrew," in Aspinall, 45–57.

Heilman, Robert B., ed., *The Taming of the Shrew, Signet Classics*, 1966, 2nd edn., 1998.

Hibbard, George R., *"The Taming of the Shrew as social comedy,"* in Alwin Thaler and Norman Sanders (eds.) *Shakespearean Essays*, 1964.

Hibbard, G. R., ed., *The Taming of the Shrew*, New Penguin Shakespeare, 1968.

Hibbard, G. R., *The Making of Shakespeare's Dramatic Poetry*, 1981.

Hodgdon, Barbara, "Katherina Bound," "play–kating the structures of Ev–eryday life," *PMLA*, 107.3 (1992).

Hodgdon, Barbara, *The Shakespeare Trade: Performances and Appro–priations*, 1998.

Hodgdon, Barbara, "Who is performing "in" these texts?, or Shrewing around," in Ann Thompson and Gordon McMullan (ed.) *In Ardene Editing Shakespeare*, 2003.

Hodgdon, Barbara, "Wooing and Winning (or not) film/Shakespeare/co–medy and the syntax of genre," in Jean E. Howard and Richard Dutton (eds.) *Blackwell Companion to Shakespearean Comedy*, 2003.

Hodgdon, Barbara, "New collaborations will old plays; the (textual) politics of performance commentary," in Lukas Erne and Margarit Jane Kidnie

(eds.) *Textual Performance: The Modern Reproduction of Shakespeare's Drama*, 2004.

Hodgdon, Barbara, "Bribing the Shrew Costumes that matter," *Shakespearean, Studies* 60, 2007.

Hodgdon, Barbara, ed., *The Taming of the Shrew*, Arden edn., 2010.

Holderness, Graham, *The Taming of the Shrew*, Shakespeare in Performance Series, 1989.

Holderness, Graham and Bryan Loughrey (eds.) *The Taming of the Shrew*, 1992.

Honigman, E. A. J. "Shakespeare's 'lost source plays'," *Modern Language Review*, 49.3 (1954) 293–307.

Honigman, E. A. J., "The New Bibliography and its Critics," in Lukas Erne and Margaret Jane Kidnie (eds) *Textual Performances: The Modern Productions of Shakespeare's Drama*, 2004.

Hood, R. C. ed., *The Taming of the Shrew*, MacMillan, 1975.

Hosley, Richard, "Was there a dramatic epilogue in *The Taming of the Shrew," Studies in English Literature*, 1.2 (1961) 17–34.

Hosley, Richard, "Sources and analogues of *The Taming of the Shrew," Huntingdon Library Quarterly*, 27.3 (1964) 289–305.

Hosley, Richard, "The female influence of Plautus and Terence," in John Russill Brown and Bernard Harris (eds.) *Elizabethan Theatre*, Stratford-upon-Avon Studies 9, 1966.

Houk, Raymond A., "The evolution of *The Taming of the Shrew," PMLA*, 57.4 (1942) 1009–1108.

Howard, Jean E., Introduction to *The Taming of the Shrew*, in Stephen Greenblatt et al. (eds.) *The Norton Shakespeare*, New York, 1997, 133–140.

Hulme, Hilda M., *Explorations in Shakespeare's Language: Some Problems of Lexical Meaning in the Dramatic Text* (1962).

Hunt, Margaret. "Wife-beating, Domesticity and Women's Independence in Eighteenth-Century London," *Gender & History*, 4.1 (1992) 10–33.

Huston, J. Dennis, *Shakespeare's Comedies of Play*, New York, 1981.

Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, 2006.

Ingram, Martin, "Scolding Women cucked or washed," a crisis in gender relations in early modern England?, in Jenny Kermode and Garthine Walker (eds.) *Women, Crime, and the Courts in Early Modern England*, 1994.

Jones, Ann Rosalind and Peter Stallybrass, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, 2000.

Kahn, Coppelia, "*The Taming of the Shrew*, Shakespeare's Mirror of Marriage," in *The Authority of Experience*, ed., Arlyn Diamond and Lee Edwards, pp. 84–100, 1977.

Kahn, Coppelia, *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*, 1981.

Kidnie, Margaret Jane, "Text, performance and the editors; Staging Shakespeare's Drama," *Shakespeare Quarterly* 5: 4 (2000) 456–473.

Kidnie, Margaret Jane, "The Staging of Shakespeare's drama in print editions," in Lukas Erne and Margaret Jane Kidnie (eds.), *Textual Performances: The Modern Reproduction of Shakespeare's Drama*, 2004.

Kidnie, Margaret Jane, Introduction to *The Taming of the Shrew*, Penguin edn., 2006.

Kidnie, Margaret Jane, *Shakespeare and the Problem of Adaptation: Forms of Possibility*, 2009.

Kirschbaum, Leo, 'A census of bad quartos.' *Reviewing of English Studies* 14, 1938.

Klein, Joan Larsen (ed.), *Daughters, Wives, and Widows: Writings by Men about Women and Marriage in England* 1500–1640, 1992.

Knutson, Roslyn Lander, *Playing Companies and Commerce in Shakespeare's Time*, 2001.

Knutson, Roslyn Lander, "Everybody knows …" *the Shrew* plays and conventional wisdom,' Paper presented at the Shakespeare Association of America Conference, Dallas, Texas, 2008.

Korda, Natasha, *Shakespeare's Domestic Economies: Gender and Property in Early Modern England,* 2002.

Kuhl, E. P., "The Authorship of *The Taming of the Shrew*," PMLA, 1925.

Legatt, Alexander, *Shakespeare's Comedy of Love*, 1974.

Kenz, Carolyn Ruth Swift et al. (eds.) *The Woman's Poet: Feminist Criticism of Shakespeare*, 1980.

Levin, Richard, "Grumio's "rope–tricks" and the nurse's ropery ," *Shakespeare Quarterly* 22.1, 1971, 82–6.

Mach, Maynard, "Engagement and Detachment in Shakespeare's Plays," *in Essays … in Honor of Hardin Craig, ed. Hosley*, 1962.

Maguire, Laurie E., "Household Kates:" Chez Petruchio, Percy and Plautagenet," in S. P. Cerasano and Marion Wynne–Davies (eds) *Gloviana's Face: Women, Public and Private, in the English Renaissance*, 1992.

Maguire, Laurie E., "Cultural Control in *The Taming of the Sherw," Renaissance Drama*, 26, 1995.

Maguire, Laurie E., *Shakespeare's Names*, Oxford, 2007.

Mahood, M. M., *Bit Parts in Shakespeare's Plays*, 1992.

Marcus, Lea S., "The Shrew as editor/editing *Shrews*;" paper presented at "Shrews" on the Renaissance Stage conference, York, 2006.

Marino, James J., "The Anachromistic Shrews," *Shakespeare Quarterly*, 60.1, 2009.

Marowitz, Charles, *The Marowitz Shakespeare: Adaptation and Colleges of 'Hamlet', 'Macbeth', 'The Taming of the Shrew', 'Measure for Measure', and 'Merchant of Venice'*, 1978.

Martin, Randall, “Kates for the Table and Kates of the Mind: a social metaphor in *The Taming of the Shrew,” English Studies in Canada* 17.1, 1991, 1–20.

McLuskie, Kathleen, “The patriarchal bard: feminist criticism and Shakespeare:*King Lear and Measure for Measure*, in Jonathan Dollimore and Alan Sinfield (eds.) *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, 1985.

Mendelson, Sara and Patricia Crawford, *Women in Early Modern England* 1550–1720, Oxford 1998.

Mikesell, Margaret Lael, “Love wrought there miracles,” Marriage and genre *in The Taming of the Shrew, Renaissance Drama*, 20, 1989, 141–167.

Miller, Stephen Roy (ed.) *The Taming of a Shrew: The 1594 Quarto, Cambridge*, 1998.

Miller, Stephen Roy ed. With Richard Proudfoot and R. V. Holdsworth, *The Taming of the Shrew*, Facsimiles Malone Society Reprints, vol. 160, Oxford 1998.

Miola, Robert S., *Shakespeare and Classical Comedy: The Influence of Plantus and Terence,* 1994.

Miola, Robert S., ‘The Influence of New Comedy on *The Comedy of Errors and The Taming of the Shrew*,” in Collins ed., *Shakespeare’s Sweet Thunder: Essays on the early Comedies, 1997.*

Moisan, Thomas, “What’s that to you?” or, facing facts: Anti–paternalistic chords and social discords *in The Taming of the Shrew*, in Aspinall, 255–276.

Morris, Brian. ed., *The Taming of the Shrew*, Arden edn., 1981.

Mowat, Barbara, and Paul Werstine ed., *The Taming of the Shrew*, Folger, 1992.

Neely, Carol Thomas, *Broken Nuptials in Shakespeare’s Plays*, 1985.

Nevo, Ruth, *Comic Transformations in Shakespeare*, 1980.

Newman, Karen, "Renaissance Family Politics and Shakespeare's *The Taming of the Shrew," English Literary Renaissance* 16 (1986) 86–100.

Newman, Karen, *Fashioning Femininity and English Renaissance Drama*, 1991.

Novy, Marianne, "Patriarchy and Play in *The Taming of the Shrew," English Literary Renaissance* 9 (1979) 264–280.

Novy, *Marianne, Love's Argument: Gender Relations in Shakespeare*, 1984.

Novy, Marianne (ed.), *Women's Re-visions of Shakespeare: On Responses of Dickinson, Woolf, Rich, H. D., George Eliot, and Others*, 1990.

Nuttall, A. D., *Shakespeare the Thinker*, 2007.

Oliver, H. J. ed., *The Taming of the Shrew*, Oxford, 1982.

Orlin, Lena Cowen, "The Performance of Things *in The Taming of the Shrew," Yearbook of English Studies*, 23, 1993, 167–188.

Parker, Patricia, *Shakespeare from the margins: Language, Culture, Context*, 1996.

Parker, Patricia, "Construing gender: mastering Bianca in *The Taming of the Shrew*, in Dympna Callaghan (ed.), *The Impact of Feminism in English Renaissance Studies*, 2007.

Perret, Marion D., "Petruchio: The model wife," *Studies in English Literature*, 23.2, 1983.

Perry, Ralph, *Shakespeare's Comedies*, 1972.

Porter, *Cole, Kiss Me Kate*, 1948.

Praz, Mario, *Shakespeare's Italy, Shakespeare Survey* 7, 1954.

Prior, Moody, E., "Imagery as a test of authenticity," *Shakespeare Quarterly*, 1955.

Quiller-Couch, Arthur and John Dover Wilson, ed., *The Taming of the Shrew*, Cambridge, 1928, 2nd edn., 1953.

Ranald Margaret Loftus, "The performance of fleminism in *The Taming of the Shrew, Theatre Research International*, 19.3 1994.

Rasmussen, Eric, 'The revision of scripts' in Cox and Kastan (eds.), *A New History of Early English Drama*, 1997.

Righter, Anne, *Shakespeare and the Idea of the Play*, 1962.

Roberts, Jeanne Addison, "Horses and hermaphrodites: metamorphoses in *The Taming of the Shrew," Shakespeare Quarterly,* 34.2, 1983.

Rutter, Carol, "Kate: Interpreting the silence," in *Clamorous Voices: Shakespeare's Women Today*, 1988, 1–25.

Rutter, Carol Chillington, with Sinead Cusack et al., *Clamorous Voices: Shakespeare's Women Today*, 1989.

Rutter, Carol Chillington, "Kate, Bianca, Ruth, and Sara playing Woman's part *in The Taming of the Shrew*," in Collins (ed.) *Shakespeare's Sweet Thunder*, 1997, 176–215.

Saccio, Peter, "Shrewd and Kindly farce," *Shakespeare Survey*, 37, 1984, 33–40.

Salinger, Leo, *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, 1974.

Schafer, Elizabeth, *Ms–Directing Shakespeare: Women Direct Shakespeare*, 2000.

Schafer, Elizabeth, ed., *The Taming of the Shrew*, Cambridge Shakespeare in Production, Cambridge 2002.

Schoenbaum, S., *William Shakespeare: A Documentary Life*, 1975.

Schuler, Robert M., "Bewitching *The Shrew," Texas Studies in Literature and Language*, 46.4, 2004.

Seronsy, C. C., "Supposes" as the Unifying Theme in *The Taming of the Shrew, "Shakespeare Quarterly*," 1963.

Shand, G. B., "Guying the guys and girling the Shrew: (post) feminist fun at Shakespeare's Globe," in Barbara Hodgdon and W. B. Worthen (ed.), *A Companion to Shakespeare and Performance*, 2005.

Shand, G. B., "Romancing *The Shrew*: recuperating a comedy of love," in Karen Bamford and Ric Knowles (eds), *Shakespeare's Comedies of Love: Essays in Honour of Alexander* Legath, Toronto 2008, 225–245.

Shapiro, Michael, "Framing the taming: metatheatrical awareness of female impersonation in *The Taming of the Shrew, Yearbook of English Studies*, 23 (1993) 143–166.

Shaw, G. B., *Shaw on Shakespeare*, ed. Edwin Wilson, 1961.

Slights, Camille Wells, *Shakespeare Comic Commonwealths*, 1993.

Smith, Molly Easo, John Fletcher's response to the gender debate: *The Woman's Prize and The Taming of the Shrew, Paper on Language and Literature*, 31.1 (1995) 38–60.

Smith, Peter J., review of ed. Hall's 2006 RSC *The Taming of the Shrew, in Cahiers Elizabethans*, 72, 2007, 65–66.

Soule, Lesley Wade, "Tumbling Tricks: presentational structure and *The Taming of the Shrew," New Theatre Quarterly*, 20.2, 2004.

Stallybrass, Peter, Patriarchal Territories: "The Body Enclosed," *in Re-writing the Renaissance: The Discourse of Sexual difference in Early Modern Europe, eds.*. M. W. Ferguson, M. Quilligan and Nancy Vickers, pp. 123–142, 1986.

Stauffer, Donald A., *Shakespeare's World of Images*, 1949.

Stern, Tiffany, "Re-patching the Play," in Peter Holland and Stephen Orgel (eds.) *From Script to Stage in Early Modern England*, 2004.

Taylor, Gary and John Jowett, *Shakespeare Re-Shaped* 1606–1623 (Oxford, 1993).

Thompson, Ann, "Feminist Theory and the editing of Shakespeare: *The Taming of the Shrew revisited*," in D. C. Greetham (ed.) *The Margins of the Text*, 1997, 83–103; Reprinted in Kate Chedgzoy (ed.) *Shakespeare, Feminism and Gender*, 2001, 46–69.

Thompson, Ann. ed., *The Taming of the Shrew*, Cambridge 1984, 2nd edn., 2003.

Tilley, Morris Palmer, *A Dictionary of the Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, 1950.

Tillyard, E. M. W., *Shakespeare's Early Comedies*, 1965.

Underdown, David, "The Taming of the Scold: the enforcement of patriarchal authority in early modern England," in Anthony Fletcher and John Stevenson (eds.) *Order and Disorder in Early Modern England*, (1985).

Underdown, David, *Revel, Riot and Rebellion: Popular Politics and Culture in England* 1603–1660, 1985.

Vickers, Brian, *The Artistry of Shakespeare's Prose*, 1968.

Waldo, Tommy Ruth and T. W. Herbert, "Musical Terms in *The Taming of the Shrew*," Shakespeare Quarterly, 10.2 (1959) 189–199.

Wayne, Valirie, "Refashioning the Shrew," *Shakespeare Studies* 17, 1985.

Webster, Margaret, *Shakespeare WithoutTears*, 1942.

Weimann, Robert, *Author's Pen and Actor's Voice: Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*, 2000.

Wells, Stanley, *Re-Editing Shakespeare for the Modern Reader*, 1984.

Wells, Stanley and Gary Taylor, "No Shrew, A Shrew and the Shrew: internal revision in *The Taming of the Shrew*," in Bernard Fabian and Kurt Tetzeli von Rosador (eds) *Shakespeare: Text, Language, Criticism: Essays in honour of Marvin Spivak*, 1987.

Wentersdorf, Karl, "The Authenticity of *the Taming of the Shrew," Shakespeare Quarterly*, 1954.

Wentersdorf, Karl, "Imagery as a criterion of Authenticity: A Reconsideration of the Problem," *Shakespeare Quarterly*, 1972.

Wentersdorf, Karl P., "The Original ending of *The Taming of the Shrew: A* reconsideration," *Studies in English Literature* 18.2, 1978, 201–215.

Werner, Sarah, *Shakespeare and Feminist Performance: Ideology on Stage, 2001*.

Werstine, Paul, "Close contrivers, nameless collaborators in early Modern London plays," in A. L. Magnusson and C. E. McGee (eds) *Elizabethan Theatre XV* (Toronto, 2002) 3–20.

West, Michael, "The Folk background of Petruchio's wooing dance: male supremacy in *The Taming of the Shrew," Shakespeare Studies, 7, 1974, 65–74*.

Westlund, Joseph, *Shakespeare's Reparative Comedies: A Psychoanalytic View of the Middle Plays*, 1984.

Wiles, David, *Shakespeare's Clown, 1987*.

Woodbridge, Linda, *Women and the English Renaissance: Literature and the Nature of Womankind 1540–1620, 1984*.

Yachnin, Paul, "The popular theatre," in Anthony B. Dawson and Paul Yachnin, *The Culture of Playgoing in Shakespeare's England: A Collaborative Debate*, 2001.

هنـــداوي