ضجة فارغة

ويليام شكسبير

ترجمة محمد عناني

ضجة فارغة

تأليف
ويليام شكسبير

ترجمة
محمد عناني

هنـــداوي

ضجة فارغة

ويليام شكسبير

Much Ado About Nothing

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: ٥ ٣٢٥١ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الإنجليزية عام ١٦٠٠.
صدرت هذه الترجمة عام ٢٠٠٩.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

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
تصدير	٩
المقدمة	١٣
ضجة فارغة	٦٩
قائمة الأدوار	٧١
الفصل الأول	٧٥
الفصل الثاني	١٠١
الفصل الثالث	١٤٣
الفصل الرابع	١٧٩
الفصل الخامس	٢٠٥
قائمة المصادر والمراجع	٢٤١

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 «لَمن تُدَقُّ 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

تصدير

هذه هي الترجمة العربية الكاملة لمسرحية شيكسبير «ضجة فارغة»، وهو العنوان الذي شاع في الإشارة إلى الأصل:

Much Ado About Nothing

وهي المسرحية السادسة عشرة التي أترجمها لشيكسبير، شاعر الإنجليزية الأكبر، وهي الخطوة الطبيعية بعد كوميديا زوجتان مرحتان من وندسور، ٢٠٠٨م، حيث اطلعت على مادة علمية عن الكوميديا الشيكسبيرية تكاد تدفعني دفعًا إلى هذه المسرحية، وكنت أتصور أن مجالدتي لصعاب النثر في الكوميديا الأولى سوف تخفف بعض الشيء من صعاب النثر في هذه الكوميديا، ولكن يبدو أن لكل مسرحية شيكسبيرية صعابًا خاصة بها عند النقل إلى العربية، فكأنما لا تتوقف الدروس التي يتعلمها المترجم لشيكسبير مهما ظن أنه تمكَّن من أسلوب ذلك الشاعر ولغة عصره.

وكان من وراء اختياري دافع آخر هو حب ابنتي الدكتورة سارة عناني، المدرس بقسم اللغة الإنجليزية بكلية آداب القاهرة لهذه المسرحية، حتى إنها تحفظ مواقف فيها عن ظهر قلب، وكثيرًا ما كانت تحدِّثني عن العرض الذي رأته لتلك المسرحية في القاهرة، والذي قدمته فرقة إنجليزية زائرة. وأنا مدين للدكتورة سارة بأكثر من هذا؛ إذ أهدتني جميع الطبعات الإنجليزية التي اعتمدتُ عليها، بريطانية كانت أم أمريكية، وأهدتني المراجع العلمية التي طلبتُها عن المسرحية، ومادة علمية غزيرة هضمتُها قبل الترجمة ثم استفدتُ منها في كتابة المقدمة، كما كانت تتابع عملي بالترجمة، وتقرأ ما أكتبه من المقدمة، فلها مني جزيل الشكر والامتنان.

وقد اعتمدتُ في النص على طبعة آردن عام ٢٠٠٦م، من تحرير كلير ماكيتشيرن (Claire McEachern) وإلى مقدمة هذه الطبعة أشير عندما أذكر اسم هذه الباحثة

مجردًا، كما استعنت في تفهُّم النص وكتابة الحواشي بالطبعات الأخرى التالية: طبعة فولجر (Folger) عام ١٩٩٥م من تحرير باربارا أ. مووات وبول ويرستين (Barbara A. Mowat & Paul Werstine) وطبعة نيو كيمبريدج، من تحرير F. H. Mares (وأشير إليه «باسم» ميرز مجردًا) الصادرة عام ٢٠٠٣م (مزيدة ومنقحة) وطبعة أوكسفورد من تحرير شيلدون زيتنر (Sheldon P. Zitner) الصادرة عام ١٩٩٣م، وطبعة سيجنت (Signet) الجديدة الصادرة عام ١٩٩٨م (وتتضمن دراسات نقدية إضافية) من تحرير دافيد ل. ستيفنسون (David L. Stevenson) وطبعة سيجنت الأولى الصادرة عام ١٩٦٣م من تحريره أيضًا، وتتضمن دراسات نقدية مختلفة وطبعة فيرنيس (Furness) الصادرة أولًا عام ١٨٩٩م وأعيدت طباعتها عام ١٩٦٤م، نيويورك، وتتضمن مقتطفات وافية من الدراسات النقدية للمسرحية قبل القرن العشرين.

ولم يختلف منهجي في الترجمة هنا عن المنهج الذي اتبعته في ترجماتي الشيكسبيرية السابقة، إذ كنت أبدأ بدراسة النص في ضوء شروح الشرَّاح ونقد النقاد، ثم أعكف على الترجمة، محاولًا إخراج أصدق صورة عربية ممكنة للأصل الإنجليزي، طامحًا إلى محاكاة الأسلوب، وهو المثل الأعلى الذي وضعه لي أستاذي العظيم شكري عياد، دون الخروج قَيْدَ أنملة عن المعنى الذي اتفق جمهور الشرَّاح عليه، فإن اختلفوا أخذتُ بالأرجح والأقرب إلى ذائقة القارئ العربي، ومعنى هذا أنني ترجمتُ النثر نثرًا والنظم نظمًا، وحاولت قدر الطاقة إيجاد المماثلات الثقافية للفكاهات، فإن لم أستطع أتيت بالمقابلات، ولو أن التورية ظلَّت عقبة كأداء، وتوليتُ شرح ذلك كله في الحواشي.

وفي المقدمة اكتفيت بأسماء النقاد والمحررين الذين اقتبست أقوالهم أو لخَّصتها (على ما في ذلك من مشقة) وذيَّلت الكتاب بقائمة وافية تضم الأسماء والعناوين كاملة لمن يريد الاطلاع والتوسُّع من الدارسين.

وكنت سألت صديقي العلَّامة ماهر شفيق فريد إن كانت هذه المسرحية قد تُرجِمَتْ من قبل، فقال لي إنها تُرجِمت في مشروع جامعة الدول العربية بقلم عباس حافظ، وأعارني نسخته فصوَّرتُها ونظرتُ فيها، ولا تعليق لي عليها غير أنني أحسست أنني أصبتُ في إعادة ترجمتها، خصوصًا بعد انقضاء أربعين عامًا كاملة على صدور تلك الترجمة الأولى.

ودَيْنِي للدكتور ماهر شفيق فريد، الأديب والناقد والمترجم العظيم، لا يقتصر على وقوفه بجانبي وتشجيعي على مواصلة عملي في ترجمة شيكسبير، بل ومساءلته لي حين

تستغرقني أعمال أخرى، سواء كانت أكاديمية أو فنية (وهذه الثقة من عالِم مثله كفيلة بدفع أي عامل في هذا المجال الثقافي الشاق إلى مواصلة الجهد والمكابدة) ولكن دَيْنِي له يشمل إفادتي من علمه الذي لا يَضِنُّ به عليَّ قطُّ.

وأشكره بصفة خاصة على اهتمامه بقراءة مخطوطاتي ومراجعتي فيما قد أكون قد سهوتُ عنه أو أخطأتُ فيه، ولا أزال أعتمد عليه وأركن إليه، وأُعربُ عن امتناني له لقراءة مخطوط هذا الكتاب والنظر فيه قبل أن أدفع به إلى المطبعة، فله مني جليل العرفان.

محمد عناني
القاهرة، ٢٠٠٨م

المقدمة

(١) هذه المسرحية

مسرحية ضجة فارغة — العنوان الذي اشتُهِرت به في اللغة العربية — كوميديا تتضمن لمسات جد واضحة، بحيث حار النقاد في تصنيفها إلى اليوم؛ إذ لا توضع في باب التراجيكوميديا، وقد يحتاج الناقد إلى ابتكار وصف جديد «لنوعها»، وتقترح كلير ماكيتشيرن (٢٠٠٦م) أن يكون النوع «كوميتراجيديا» (ص٥١) بعد أن أثبتت أن «جوهر المسرحية يتماس مع التراجيديا» في «الديناميات الاجتماعية» التي تعالجها (ص١٥). وربما إذا ترجمنا العنوان ترجمة أدق قائلين إنها **ضجة حول تفاهات** أو، إن زدنا الدقة فقلنا بالعامية المصرية إنها «**هيصة ع الفاضي**» أو «**هيصة على ما فيش**»، استطعنا أن ندرك صحة ما ذهبت إليه باربارا إيفريت (Everett) (٢٠٠١م) من أن المسرحية «تذكِّرنا، عنوانًا ومادةً درامية، بأن معظم البشر يقضون جانبًا كبيرًا من وقتهم في الصغائر أو في غير الجد، رغم ما تتسم به الحياة فعلًا من الجد، وبأن النسيج المعتاد للحياة الاجتماعية قد يكون بالغ الهُزال، وبأن خيوطه مغزولة من التفاهات إلى الحد الذي قد يجعلنا نشعر في حالات كثيرة أنه لا يكسو غير العدم» (ص٥٩). وتثبت إيفريت أن المسرحية تصور هذا «العدم» في إطار حقائق الواقع القائمة للحياة في العصر الإليزابيثي، والتي تشمل «من كُنَّ يُتَوَفَّيْنَ أثناء الوضع» والعلاقات السياسية المعقدة بين إنجلترا البروتستانتية وإسبانيا الكاثوليكية «ولا بد أن لقب دون جون كان يُذَكِّرُ الجمهور الإليزابيثي بسميِّهِ دون جون حاكم النمسا الذي كان إسبانيًّا أيضًا وابن سفاح لفيليب الثاني» (ص٦١). وهكذا تقيم إيفريت التوازن في ختام دراستها الرائعة بين الجانبين قائلةً إن المسرحية قد تسلينا «بالتفاهات» ولكنها تعالج في الوقت نفسه «قضايا جادة» (ص٦٧).

وقد تمتعت المسرحية بإقبال الجمهور على مشاهدتها منذ عرضها الأول في مطلع القرن السابع عشر، وهو الإقبال الذي يعزوه النقاد إلى ما يُسمَّى «الحرب المرحة» بين «القطبين» الشهيرين بينديك وبياتريس، والمقصود تراشقهما بالألفاظ الذي يشبه المنازلة الذهنية وينتهي بتسليم كل منهما للآخَر آخِر الأمر، وإن كانت الدراسات النقدية تركز في الأغلب الأعم على عناصر الجدِّ فيها، ومن ثَمَّ على الحبكة الخاصة بالشاب كلوديو والفتاة هيرو. ولكن وجود الجانبين معًا مهم، لأنه يتيح للمُخرج مثلما أتاح للمؤلف أن يقيم التقابل بين الجوانب المظلمة والجوانب المضيئة في حياة الناس، وتصوير انتصار التناغم في جوٍّ يشيع فيه الخوف والخبث — جو الحياة الاجتماعية في ذلك العصر وفي عصور أخرى — بحيث يكاد النقاد يجمعون على أن هذه أشد كوميديات شيكسبير «واقعية» من الزاويتين الاجتماعية والنفسية، فإمكان التناغم قائم على الدوام، وينبع من نزعة إنسانية صادقة، مهما تبلغ قوة «الشائعات» والوشاية التي تسري في المجتمع مسرى النار في الهشيم، حتى تكاد تدمر هوية الفرد نفسه، ومهما تبلغ سطوة المجتمع «الأبوي» التي يبالغ شيكسبير في تصويرها كأنما ليهدمها بسخريته، وولع هذا المجتمع بقيمة عفة المرأة ولعًا يكاد يصل إلى حد «الهاجس المَرَضِي» في نفوس الرجال.

(٢) تاريخ كتابة المسرحية

يرجح الدارسون أن المسرحية كُتِبت في أواخر عام ١٥٩٨م أو أوائل ١٥٩٩م، أي بعد **روميو وجوليت وريتشارد الثاني وحلم ليلة صيف وتاجر البندقية، وقبل يوليوس قيصر، والليلة الثانية عشرة، وزوجتان مرحتان من وندسور والتراجيديات الكبرى** (وكل هذه مترجَمة في هذه السلسلة) والترجيح قائم على أدلة تاريخية موثَّقة، وتعضده عدة ظواهر في أسلوب المسرحية ومادتها، وهو ما يتضح تفصيلًا في التعليق على لغة المسرحية في مكان لاحق من هذه المقدمة وفي الحواشي. فالنثر الذي يمثِّل ٧٠ في المائة من سطور المسرحية يبشِّر بالنثر الذي يمثِّل ٩٠ في المائة من زوجتان مرحتان، والنظم المقفَّى يربطها **بروميو وجوليت والليلة الثانية عشرة وتاجر البندقية**، أي إن المسرحية تشغل مكانًا وسطًا بين إنتاج شيكسبير المسرحي، ويُكثِر الدارسون من إقامة الروابط بين «النغمات» الساخرة فيما سبقها وما تلاها، خصوصًا في موقف شيكسبير إزاء العلاقة بين الجنسين وتبشيره بصورة «المرأة الجديدة» في عصر النهضة، فملامح هذه الصورة بادية في **تاجر البندقية** في إطار شعري (عند بورشيا) وتكتسب هنا إطارًا نثريًّا يقرِّبها من صورتها في زوجتان مرحتان.

(٣) المصادر

يجمِع الدارسون على أن الإشارة إلى المعالجات السابقة للحبكة الرئيسية «اسميًّا» بتعبير «المصادر» إشارة غير دقيقة، فأبسط مقارنة بين معالجة هذه الحبكة هنا وبين معالجاتها السابقة تمنع إطلاق هذا التعبير، لأن موضوع اتهام فتاة عفيفة في شرفها وإثبات براءتها كان موضوعًا أدبيًّا شائعًا إلى الحد الذي تتعذَّر معه نسبة ابتكاره إلى أديب بعينه، ولذلك يكثر الدارسون من إيراد تحليلات موسَّعة لهذه «السوابق»، بل لقد خصَّص ناقد كتابًا كاملًا لها أصدره عام ١٩٥٠م، واسمه تشارلز ت. براوتي (Prouty)، وتلاه جيفري بولو (Bollough) الذي ترجم وأعاد نشر بعض الفقرات المهمة، وأيضًا كينيث ميور (Muir) ولا شك أن الموضوع كانت له جاذبيته في نظر شيكسبير إذ عاد إليه في **عطيل** ثم في **سيمبلين** على اختلافهما، فهو يتميز باتساق البناء فنيًّا كما أنه يتضمن ما يُسمَّى «التبرئة الرمزية» لكل من تُتَّهَمُ — ظُلمًا — ثم تثبت براءتها، وهي رمزية لأنها تكشف ضعف الفرد إزاء ذلك البنيان المبهم الذي يُسمَّى المجتمع، وانسياق الناس وراء ما يسمعونه، خصوصًا لو كان وشاية تمس شرف أحدهم، فكأنما يسعى المجتمع إلى افتداء أخطائه من خلال افتراض خطأ فرد بعينه، وما أيسر أن يكون ذلك الفرد امرأة في مجتمع الهيمنة الذكورية.

ويورد براوتي ست عشرة معالجة سابقة لهذا الموضوع، من بينها ثماني مسرحيات فُقدت منها اثنتان، وليس من المحتمل أن يكون شيكسبير قد اطَّلع على الست الباقية، كما يورد ثماني قصص قد يكون اطَّلع على أربع منها، ومن الأرجح أنه لم يستفِد كثيرًا ببعضها، مثل **مجموعة القصص المأساوية** التي ترجمها فرانسوا دي بلفوريه. وأما أقرب هذه القصص إلى **ضجة فارغة** فهي الحكاية الثانية والعشرون من حكاية ماتيو باندييللو المنشورة عام ١٥٥٤م بالإيطالية، وهي الحكاية التي ترجمها دي بلفوريه مع إضافة ما يراه من عِبَرٍ تفيد القارئ، ويرجح زيتنر أن شيكسبير قرأها في أصلها الإيطالي، مؤكدًا أن شيكسبير كان لديه معجم جون فلوريو للغة الإيطالية، وأن نثر باندييللو لم يكن ليستعصي على من يجيد اللاتينية مثل شيكسبير.

وتدور وقائع هذه «الحكاية» في مسينا، وتبدأ بوصول بيرو، ملك أراجون مع زوجته وابنه الأكبر، وفرض سيطرته على جزيرة صقلية كلها بناءً على ما أوصى به البابا بعد المذبحة التي تعرَّض لها الكبراء الفرنسيون في الجزيرة، وهزيمة كارلو الثاني ملك نابولي. وعندما يستتب السِّلم نسمع تيمبريو، وهو شاب شجاع ثري من المقرَّبين إلى الملك بيرو،

يحب فتاة تُدعى فينيشيا، وهي حسناء في السادسة عشرة من عمرها، وأبوها يُدعى ليوناتو، وهو نبيل سليل أسرة كريمة، لكنه، فيما يبدو، لا يتمتع بثراء أو امتياز خاص. ويحاول تيمبريو إغواءها فيلقى الصدود والتمنُّع، فيرسل إلى أبيها خاطبًا يخطبها له وينظر في ترتيبات عقد القران، وهو ما يوافق ليوناتو عليه.

ولكن هذا الزواج الوشيك يُفزع أحد أصدقاء تيمبريو، ويُدعى جيروندو، بسبب حبه الذي لم يُفصِح عنه للفتاة نفسها، ومن ثَمَّ يقرر أن يفسد «مشروع» الزواج، ويدبر حيلة يستعين فيها ببعض معارفه، ويرمي منها إلى إثبات فسق فينيشيا، ويتعهد بذلك إلى تيمبريو مشترطًا عليه أن يقسم على تكتُّم الأمر. وأما دليل إثباته فينحصر في بعض عبارات تحمل أكثر من معنى، إلى جانب مشاهدة رجل يتسلق سُلَّمًا يصعد عليه إلى غرفة خالية في قصر ليوناتو. ويقتنع تيمبريو بما سمع وشاهد فيرسل من يقول لوالد الفتاة إنها فاسقة وإن تيمبريو عَدَلَ عن الزواج بها. وأما ليوناتو فيتهم تيمبريو بأنه يخفي دافعه الحقيقي للعدول عن الزواج، وهو استهجان مصاهرة أسرة أقل ثراءً من أسرته. ولكن ليوناتو، على عكس ما يحدث في **ضجة فارغة**، لا يشك إطلاقًا في براءة ابنته، وإن كان يرثي لحاله، وربما كان هذا الرثاء قد دفع شيكسبير إلى استغلاله في كشف تقاليد مجتمعه (وإدانتها بتصويره في صورة والد مكلوم ثُلِمَ شرفُه). وتصاب الفتاة فينيشيا بصدمة عصبية تجعلها تشرف على الموت في رأي أطبائها، بل إن الأطباء يعلنون أنها ماتت، ولكنها تستعيد وعيها أثناء تغسيلها استعدادًا للدفن، ويدرك والدها صعوبة العثور على زوج لها بعد تلك الفضيحة فيقرر مواصلة استعدادات الجنازة الوهمية وإرسال فينيشيا مع أختها الصغرى بلفيوري إلى المنزل الريفي الذي يقيم فيه أخوه، وأن تمكث الفتاتان لديه حتى تكبر فينيشيا ويختلف مظهرها، بحيث يغدو من الممكن تزويجها ممن لا يعرفها، بعد إطلاق اسم جديد عليها هو لوسيلا.

ولكن تيمبريو يدرك بعد انتهاء مراسيم الجنازة أن دليل إثبات فسوق الفتاة دليل هزيل، كما ينتاب الندم أيضًا صديقه جيروندو فيعترف بذنبه لتيمبريو في الكنيسة التي أقيم فيها شاهد على قبر كُتِب عليه اسم فينيشيا، ويقدم إلى تيمبريو خنجرًا ويطلب منه أن يثأر لنفسه منه، ولكن تيمبريو يرفض قائلًا إنه لو كان يعرف أن جيروندو يحب فينيشيا مثله لعدل عن خطبته وأفسح له المجال. وبعد أن يتصالح هذان «الفارسان» بشرفٍ، كما يقول باندييللو، يقومان بزيارة ليوناتو طلبًا للصفح، ويضع تيمبريو نفسه «تمامًا في خدمة» ليوناتو، ولكن ليوناتو لا يطلب منه إلا أن يستشيره أولًا إذا عاد إلى التفكير في الزواج.

وبعد عام كامل يكتمل نضج فينيشيا ويزداد حُسْنها، وعندما يعود تيمبريو لزيارة المنزل الريفي لا يستطيع التعرف عليها، ويقبَل — دون تردد — اقتراح ليوناتو بأن يتزوجها. ويقيم ليوناتو مأدبة بهذه المناسبة، وتستمع فيها فينيشيا لحقيقة ما حدث ويتعرف عليها تيمبريو آخر الأمر، ولا يلبث جيروندو أن يطلب الزواج من بلفيوري أختها الصغرى ويوافق ليوناتو على الفور. وعندما يعود الزوجان مع زوجتيهما إلى مسينا يولم لهم الملك بييرو وليمة عظمى ويضفي على الجميع ألقاب التكريم ويغدق العطايا المالية عليهم أيضًا. ويختتم باندييللو حكايته بذكر العديد من أسر نبلاء صقلية ونابولي وإسبانيا التي يُفترض أنها غدت أصهارًا للأزواج. ويقول راوي القصة إنه يشعر بالحرج وهو يكيل المدائح لهؤلاء؛ لأنه يرى بعضهم بين من يستمعون إلى ما يرويه.

هذا ملخص بالغ الإيجاز لما أوردته «كتب المصادر»، الآنفة الذكر، أحببت أن أورده بسبب ما فيه من تشابه بالحبكة الرئيسية «اسميًّا» في **ضجة فارغة**، وكذلك بسبب الملامح السردية التي ترجِّح كفَّة ما في القصة من سمات درامية، أهمها المَشاهِد التي يتعذر تقديمها على المسرح، كالوصف المسهب للموكب الملكي، أو الغيبوبة التي انتابت فينيشيا فترة طويلة وإعلان وفاتها وتغسيلها وعودة الوعي إليها، أو المدائح التي يسرف الراوي في إغداقها على النبلاء الإسبان، ناهيك بما يستعصي على التصديق فيها. وعلى الرغم من هذه الملامح السردية التي تستعصي على المسرحة، فإن **الحكاية** كانت ذات مزايا تَفَوَّقَ فيها بوكاشيو من قبل، بل وفاق فيها أريوسطو الذي يورد بولو رأيًا لناقد إيطالي يُدعى باولو بيني الذي كتب في عام ١٦٠٧م يمتدح استخدامه لها و«براعته في عقد العقدة وحلها» ويعتبرها الصورة المثلى «لأجمل ألوان التارجيكوميديا قاطبة.»

وأما أهم مزايا الحكايات التي اجتذبت شيكسبير فكانت النغمة الواقعية أولًا وقبل كل شيء، ومن بعدها يأتي أسلوب النثر السلس، وأسلوب الملاحظة الدقيق القريب من الدوافع البشرية المألوفة؛ وهو ما يسهل نقله إلى خشبة المسرح، وما تفوق فيه بوكاشيو على الجميع. وأما عند باندييللو فإن رسمه للشخصيات الرئيسية أحيانًا ما يتناقض تناقضًا صارخًا مع الواقعية. ويكفي أن ننظر إلى شخصية تيمبريو نفسه وكيف تتناقض فيه مثالية النبلاء مع النزوع إلى إغواء الفتاة ومواقعتها، وكيف يتناقض ذكاؤه وخبثه في الإغواء مع سهولة انخداعه بالأدلة الهزيلة على خيانة الفتاة، وما يُبديه بعد ذلك من حسن النوايا وسلامة الطوية، والتناقض في تصوير جيروندو بين نُبل الصديق الصدوق وبين التحايل الخبيث على صديقه. وهذه تناقضات ليس من اليسير التغلب عليها، على عكس الصراع بين الحب وواجب الصداقة باعتبارهما موضوعات درامية.

وهكذا فرغم قبول شيكسبير **لحكاية** باندييللو، فإنه لم يقبل البطلين اللذين يصورهما، وكان تحويله لتيمبريو وجيروندو إلى كلوديو وبيندیك يعني رفضه اعتبار إغواء المرأة وخيانتها أسسًا لا علاقة لها بالحكم على شخصية «الرجل»، أي رفضه القول بأن إغواء المرأة وخيانتها أمور «طبيعية»، ومن ثَمَّ تُعتبَر أمورًا ثانوية بالمقارنة بما تفرضه صداقة الرجال من مطالب عليا، ومهما يكن من عدم الاتساق في تلبيتها على نحو ما نرى في سلوك جيروندو، على سبيل المثال. ويقول شيلدون زيتنر (الذي أعتمد عليه في هذه المقارنة):

> إن العلاقة بين تيمبريو وجيروندو تتحوَّل في شخصيتي بيندیك وكلوديو من منافسة جنسية ذات نظرة استرجاعية تاريخية إلى تميز خُلُقي يستشرف المستقبل. فإن الظلم الذي تتعرض له هيرو، والسبب الذي يقوم عليه بالتبعية، يُقدَّم إلى الجمهور (الذي يحيط سلفًا ببراءتها) من خلال ردود الفعل المنحازة من جانب كلوديو، ودون بيدرو، وليوناتو، ومن خلال تردُّد بيندیك في تصديق التهمة، ولهذا ما له من مغزًى. وفي مواجهتهم ينهض إخلاص بياتريس، القائم على العلم، وما يبديه الكاهن من حساسية ويرتكن إليه من المنطق. وأما في باندييللو فإن تعاطف ليوناتو لا يزيد عن شبه أسف على حاله، ولا تمثِّل خيانة فينيشيا — إلى حدٍّ كبير — إلا قصة فرعية أو قل فرعًا من فروع شجرة صداقة الفرسان النامية (ص٩).

ولا شك أن هذا تعديل جوهري في صلب الحبكة، على نحو ما سوف أبيِّن عندما أعرض مواقف النقاد المحدثين من المسرحية، ولكن زيتنر يقول بفارق آخر، مؤكدًا أن أهميته الأيديولوجية لا تقل عن ذلك، ألا وهو تغيير الإطار الأرستقراطي والحربي الذي تدور فيه قصة باندييللو، حيث نرى الملك بييرو الذي يطل من موقعه السامي على الأحداث، ويُنعِم بالمكرمات من ألقاب الشرف والأموال على أبطال القصة؛ إذ إن شيكسبير «يهدم» هذا الإطار ويعيد تركيبه بنبرات السخرية، أو قل حتى يجعلنا نسخر منه. فـ «الأمير» دون بيدرو ليس ملكًا، وغير مقترن بملكة، وليس له ولي للعهد. وقصة انتصاره يرويها رسول تسيطر على فكره مراتب التميُّز الطبقي ولا يكترث للقتلى من العامة. كما يتدخل دون بيدرو في الأحداث بدلًا من «مراقبتها» من علٍ، وعلى الرغم من أنه ينجح في خطبة هيرو لكلوديو، وفي الربط بين بياتريس وبيندیك، فإنه يرتكب الأخطاء مثل الآخرين في المسرحية، ثم لا يعترض على النصيحة التي يقدمها بيندیك إليه بأن يتزوج.

ويذهب شرَّاح آخرون إلى أهمية تعادل كلوديو وهيرو في المرتبة الاجتماعية والثراء، واختلاف تيمبريو عن فينيشيا في كلٍّ منهما عند باندييللو، ولكن هذ الاختلاف ليس جوهريًّا في قصة باندييللو أو في مسرحية شيكسبير، والواقع أن شيكسبير لا يُغفِل الوعي الطبقي، ولكنه يجعله مثار سخرية دون تركيز شديد عليه، فإنه لو فعل لأحدث تشويشًا في قضايا الجنسين التي تمثِّل مدار اهتمامه الرئيسي.

ويشير من رصدوا المعالجات السابقة للموضوع ومدى تأثُّر شيكسبير بها إلى احتمال تأثُّره بأريوسطو (في **غضبة أورلاندو** التي نُشرت عام ١٥١٦م وترجمها جون هارنجتون عام ١٥٩١م)، وذلك فيما يتعلق بقصة الوصيفة (أو الخادمة) داليندا التي تشبه إلى حدٍّ كبيرٍ مارجريت عند شيكسبير. ولكن تعديلات شيكسبير تحوِّل الشخصية تحويلًا شبه جذري، فهي عند أريوسطو شخصية تقليدية تخون سيدتها في سبيل تحقيق طموحاتها الطبقية، وتُكتشَف خيانتها في النهاية ويُحكَم عليها بالانزواء في دير للراهبات ما بقي لها من العمر.

ويشير راصدو المعالجات السابقة أيضًا إلى احتمال تأثُّر شيكسبير بقصيدة **ملكة الجان** للشاعر الإنجليزي إدموند سبنسر. ففي طبعة ١٥٩٦م من هذا العمل (٢٢ / ٤ / ١٦–٣٨) يقص سبنسر قصة فيدون الذي يوشك أن يتزوج كلاريبيل، فيخونه رجل كان يفترض أنه صديقه واسمه فيليمون «إما حسدًا لي إزاء ما سأنعم به من خير/وإما لأنه بطبعه ميَّال إلى الشر» (٢٢ / ٢-٣) وفي هذا ما يوحي بشخصية دون جون، ولكن مع اختلاف مهم، فإن فيليمون يحب كلاريبيل ويريدها لنفسه، وفي سبيل هذا يغازل خادمتها بريين ويقنعها أنها لا تختلف عن سيدتها إلا في الملبس، ومن ثَمَّ يدبِّر خُدعة لإقناعه «صديقه» بخيانة عروسه، وهي خدعة تماثل ما يصوره باندييللو وأريوسطو باستثناء عدم وجود النافذة، وتنجح الخطة، ويغضب فيدون فَيَدُسُّ السُّمَّ «لصديقه»، ويطارد الخادمة محاولًا طعنها بخنجر، ولكن السير جايون يدركه ويمنعه، مع أحد الحجاج الذي يُلقِي الدرس المعهود في سبنسر عن الاعتدال.

ويورد الدارسون «سوابق» كثيرة، من أهمها مجموعة قصص وأشعار تَحضُّ على مكارم الأخلاق، نشرها ويتستون عام ١٥٧٦م بعنوان **الصخرة الصامدة** ويتناول فيها الصعوبات الناشئة عن استراق السمع للمحادثات وسوء تفسيرها، وهو ما يحتمل تأثُّر شيكسبير به. وكذلك مسرحية كتبها إبراهام فرانس باللاتينية عنوانها **فكتوريا**

(١٥٨٠–١٥٨٣م) ومسرحية بالإنجليزية عنوانها **فيديل وفورتونيو** يقال إن مؤلفها أنتوني منداي (١٥٨٥م) وتحاول كلٌّ من المسرحيتين استغلال ذيوع الصيت الذي حظيت به مسرحية الإيطالي لويجي باسكواليجي وعنوانها **المخلصة** (١٥٧٩م). ويرجح الباحثون أن شيكسبير لم يستفِد إلا قليلًا من هذه الأعمال إن كان اطَّلع عليها أصلًا.

ويجمع النقاد على أن الاتجاه الذي سارت فيه تعديلات شيكسبير على ما يمكن أن يكون استعارة من سابقيه أهم كثيرًا من تأثير هذه «الاستعارات» المفترضة؛ إذ إنه يقيم بناءً اجتماعيًّا جديدًا تكتسب فيه كل شخصية أبعادًا جديدة، خصوصًا على المستوى النفسي، بسبب ما ابتكره من شخصيات جديدة أهمها بياتريس وبينديك، اللذان يمثِّلان في رأي البعض حبكة ثانوية، وفي رأي البعض الآخر حبكة موازية، إلى جانب شخصيات «الحرس». وكانت «خيبة» الشرطة آنذاك مضرب الأمثال، وإقدام شيكسبير على جعل هذه الشخصيات قادرة على إحقاق الحق وإقامة العدل يدل على مدى السخرية الكامنة في موقفه، وإن كان بعض النقاد يرون حتى فيما أضافه شيكسبير تأثيرًا من مصدر غير مباشر ألا وهو كتب «السلوك القويم»، وهي كتب ترشد الناس إلى طرائق السلوك القويم والكلام المهذب. وكان من أشد هذه الكتب تأثيرًا كتاب بعنوان **رجل البلاط** كتبه الإيطالي كاستيليوني، وترجمه إلى الإنجليزية السير توماس هوبي عام ١٥٦١م. وذكرت باحثة في مطلع القرن العشرين أنه يتضمن نماذج الحوار «الذكي» أو التراشق المسرحي ما بين بينديك وبياتريس، أو ما يسمَّى «الحرب المرحة»، كما يروي رجل يُدعى الكونت لودوفيكو دي كانوسا في الكتاب المذكور كيف تحب امرأة رجلًا لأنها سمعت أنه يهيم بها حُبًّا، وكيف أن تلك المرأة تقبل حب ذلك الرجل وتراه جديرًا بحبها بسبب «إجماع الناس على هذا الرأي» (بولو ٢ / ٧٩). ولكن ذلك مردود عليه بأن علاقة بياتريس بصاحبها بينديك لا تبدأ بسماع ما يقوله الناس؛ إذ كانت تربطها به علاقة سابقة (أي قبل بداية المسرحية، كما تقول) ثم انقطعت لأسباب غامضة، كما أنها لا تعدل موقفها عند «استراق السمع» إلى حديث هيرو وأورسولا إلا من حيث ما تُتَّهَمُ به من «قسوة»، ومن ثم فإن تغيير موقفها يقوم — كما يقول النقاد — على «آلية سيكلوجية» أشد تعقيدًا مما يرويه دي كانوسا المذكور. ومع ذلك فإن باربرا لوولسكي (Lewalski) تقول في مقدمتها لطبعة المسرحية الصادرة عام ١٩٦٩م (دوبوك، أيوا) إن كتاب كاستيليوني يُعتَبر معالجة سابقة لهذه المسألة من زاوية أعمق؛ إذ ترى في المسرحية ما تسميه «اتفاق أنساق الرغبة مع أنساق المعرفة» ومن ثم ترى أن المسرحية تدين بالكثير لصورة الحب التي ترسمها الأفلاطونية

الجديدة، وهو ما يشرحه الكاردينال بيمبو في كتاب كاستيليوني المذكور (لوولسكي، ص١٤).

والحق أن السياق الأكبر للتراشق المسرحي هو شيوع الحوار «الذكي» في عصر النهضة باعتباره من وسائل إقامة الحجة ودحض أقوال المعارضين، وكان المعلمون يقومون بتوجيه طلابهم إلى الأساليب البلاغية اللازمة لذلك في الجامعتين الإنجليزيتين العريقتين (أوكسفورد وكيمبريدج) وهو ما يُرْوَى عن تعليم الشاعر ميلتون (انظر مقدمة الترجمة العربية **للفردوس المفقود**) ويتوسع جويل ألتمان (Altman) في كتابه **مسرحية الذهن في العصر التيودوري: البحث البلاغي وتطور الدراما الإليزابيثية** (بيركلي، كاليفورنيا، ١٩٧٨م) في إيضاح دور البلاغة في إبراز جانبي كل قضية من القضايا، ويفسر لنا هيمنة عنصر الحوار في القصص النثري وفي كتب تعليم البلاغة في عصر النهضة، والحوار في **ضجة فارغة**، خصوصًا بين بينديك وبياتريس، يدين بالكثير لهذا التراث، مثلما يدين للكاتب المسرحي جون ليلي (Lyly) بالأسلوب الذي اكتسب اسمه من أحد شخوصه وهو الأسلوب اليوفوي (Euphuistic) (نسبة إلى يوفيوس) (Euphues) ويتميز بالتوازنات التراكيبية المعقدة، وتقابل أطراف العبارات، والتقديم والتأخير، وأبنية الجمل المتوازنة، مما سوف نناقشه حين نعرض لقضية الأسلوب.

(٤) الأنماط الخاصة بكل من الجنسين

إذا كان الحوار، كما هو معروف، من ضرورات الدراما، فإنه يُستخدم هنا استخدامًا خاصًّا، خصوصًا الحوار «اليوفوي» أو القائم على أساليب البيان والبديع وعلم المعاني (وهو ما حاولت الالتزام بإبرازه قدر الطاقة في الترجمة العربية) إذ لا يقتصر دوره على الدلالة على الأنساق النثرية الخاصة بهذه المسرحية بل يُعتبر «وسيطًا» لتحديد الدور الخاص بكل من الجنسين، فليس الحوار هنا من الضرورات الشكلية للدراما وحسب، بل هو، كما تقول كلير ماكيتشرن، «علامة مميزة للهوية الاجتماعية» (ص٢٧). ومن الأسباب التي تدفع إلى القول بأن بياتريس «خير من يتزوج بينديك» (٢ / ١ / ٣٢٤) هو أنها «تتحدث مثل الرجال في المسرحية إلى حدٍّ بعيدٍ» (ماكيتشيرن ٢٧) وهكذا فإن شيكسبير يقيم التعادل بين الجنسين من خلال اللغة، فاللغة تفصح عن مكنون النفس (مهما حاول المرء الكتمان) وتفصح عن ديناميات الذهن، وتتيح للمرأة أن تهزم الرجل مثلما تكشف عن خوف الرجل منها.

ولكن الإطار الذي يبدعه شيكسبير للشخصيتين اللتين ابتكرهما إطار ثقافي يمثِّل امتدادًا لما يُسمَّى بتراث الحوار أو المناظرة. فإذا كان كلٌّ منهما ينتمي شكليًّا إلى «نوع» مسرحي مألوف، وهو كاره الزواج وسليطة اللسان، فإنهما يشتركان في ارتيابهما بالحب الرومانسي الذي يتكوَّن من «رغبات ألطف وأرق» (١ / ١ / ٢٨٤)، كما يمثِّلان الوجهين المتقابلين لفكرة واحدة تقوم على إدراك حتمية الارتباط بالجنس الآخر والتخوف من هذا الارتباط إلى جانب الرغبة فيه! ومن هنا ينبع تعقيد تصوير شيكسبير للعلاقة بين بينديك وبياتريس، واختلافه عن النماذج «الأحادية» في التراث الأدبي لكاره الزواج وسليطة اللسان، وهو التراث الذي ترصده ليندا وودبريدج (Woodbridge) في كتابها **المرأة والنهضة الإنجليزية: الأدب وطبيعة المرأة في الفترة ١٥٤٠–١٦٢٠م** (أوربانا وشيكاغو ١٩٨٤م)، إذ تورد نماذج أدبية كثيرة لهذين النمطين في كتابات الفترة المذكورة، وأقصد بتعبير «الأحادية» أن الصور القائمة في التراث لهذه الشخصيات نمطية مبسَّطة ولا تتغيَّر. وانظر مثلًا ما ورد في كتاب بعنوان **عن الزواج واختيار الزوجة: مناظرة ممتازة ممتعة فلسفية بين تاسو وأخيه**، وهو الذي تُرجِم إلى الإنجليزية في عام ١٥٩٩م:

> أرسل ديموثينيز ردًّا على صديقه الملك كورينثوس يجيب فيه على طلبه أن يسرد له الصفات التي يجب أن ينشدها في المرأة التي اعتزم الزواج بها، فكتب يقول: لا بد أولًا أن تكون غنية، حتى تمكِّنك من الحفاظ على مظهرك والتباهي أمام الناس، وبعد ذلك يجب أن تكون كريمة المحتد، حتى تشرف بنسبها، ثم يجب أن تكون صغيرة السن، حتى ترضيك، وأن تكون جميلة حتى لا تنشد صيدًا آخر، وأخيرًا أن تكون أمينة تتحلى بالفضيلة، حتى لا تتجشم عناء تكليف جاسوس بمراقبتها.
>
> (مقتبس في ماكيتشيرن ص٢٩)

وإذا كانت هذه القائمة تتضمن الصفات التقليدية التي يسردها بينديك في ٢ / ٣ فإن حديث بينديك (المنفرد) يختلف في رنة السخرية التي يقوم عليها أسلوبه؛ إذ يبدأ تأمله بإنكار الحب قائلًا إنه لن يهبط قط إلى مستوى هذا الحمق (٢ / ٣ / ٢٤–٢٥) ولكنه لا يستطيع أن يقاوم النظر فيما يمكن أن تكون عليه «صورة» زوجته، ويختتم أوصافه بما يبدو أنه نبذ للفكرة برمتها «لن تفلح امرأة واحدة في إرضائي حتى تجتمع فيها هذه الشمائل الحسنة كلها» (٢٧–٢٨)؛ ولكنه يستأنف تأملاته كأنما تستعصي مقاومتها.

ونرى أن شيكسبير هنا يستخدم نمط كاره الزواج، ولكنه يفعمه بالحيوية في شخص رجل يكثر من الكلام وحسب، فكأنما يحتاج إلى الموقف التقليدي دفاعًا عن نزوعه إلى نقضه.

والواضح أن بينديك يرسم صورة لامرأة خيالية أو المرأة «الوهمية» في عصر النهضة — ما دامت تجمع بين الجمال والحكمة والثراء والفضيلة وهدوء الطبع وكرم المحتد وحُسن الحديث — ولم تكن هذه بالتي توصف في كتب الزواج الشائعة آنذاك؛ إذ كانت توصي في معظمها بتحاشي الطموح في اختيار الزوجة لأسبابٍ عملية واقعية. وكان أكثر ما تنص عليه تلك الكتب العجز عن تحقيق ذلك المثل الأعلى محذرةً من خضوع الرجل لسيطرة المرأة حين يضع عنقه في نير القران، كما كانت تقول إن إحدى العقبات الرئيسية لسعادة الرجل عدم انصياع الزوجة لنير الزواج، لفظيًّا أو جنسيًّا، أو لفظيًّا وجنسيًّا معًا. والواقع أن معظم كتابات عصر النهضة المعادية للمرأة تشترك في افتراض وجود صلة أو رابطة ما، بين مهارة التعبير اللفظي وبين الفجور، وتؤكد من ثَمَّ أن طلاقة لسان المرأة خطر يهدد ضمان انتماء الطفل لأبيه. وتقتطف ماكيتشيرن بعض أبيات وردت في كتاب للإيطالي بينديتو فاركي بعنوان **شعار الغيرة** وتُرجم إلى الإنجليزية عام ١٦١٥م، يقول فيها: «إن اللسان البطيء اللطيف دليل على العفة/ولكن سرعة الكلام وارتفاع الصوت من أدلة الخيانة/ والألفاظ تجرح القلب الباطن أكثر من السيوف/ونادرًا ما نجد بين ذلقات اللسان من تتمتع بالعفة» (ص٣٢). ويشير نقاد آخرون إلى أن المرأة المثالية في عصر النهضة كانت من تُشَاهَدُ ولا يُسمَع لها صوت، أو قل من حذقت فن الكتمان. وفي هذا الإطار تتجلى لنا جرأة شيكسبير في ابتداع امرأة تمتاز على الجميع بصدق إحساسها وصواب حدسها وقدرتها على الوفاء والإخلاص، رغم لسانها الذرب وصوتها المرتفع، فكأنما يتحدى شيكسبير ميراث عصر النهضة أو يرسم صورة جديدة للمرأة فيما يُسمَّى بواكير العصر الحديث.

وربما يَدْهَشُ البعض في عصرنا الحالي إذا تأمَّل مدى ما ورثه عصر النهضة من العصور الوسطى من أفكار تحطُّ من قدر المرأة، أو نظر في محاولات تبرير القول بأنها دون الرجل خَلْقًا وخُلُقًا، وكيف كان البعض يستند في ذلك إلى أن نساء الأرض ورثن طبع حواء، العاصية التي عوقبت على عصيانها بآلام الحمل والولادة، كما هو معروف، ولكننا سوف نفهم في ضوء ذلك ترديد الرجال في المسرحية ألفاظًا تنم على هذه الأفكار، وخصوصًا الفكاهات الخاصة بضعف المرأة وخيانتها. وقد أصدر باحث يدعى توماس

لاكير (Laqueur) كتابًا عنوانه: **ممارسة الجنس: الجسد بين الرجل والمرأة من اليونان إلى فرويد**، (كيمبريدج، ماساتشوستس ١٩٩٠م) يحلِّل فيه الأصول التي كان يفترضها بعض من يزعمون العلم بالبيولوجيا في إقامة أسباب «دونية» المرأة في نظرهم، وهو نمط بيولوجي كانت له عواقبه «اللاهوتية» والسياسية. فالصورة النمطية المذكورة تقيم افتراض نقص المرأة في المنطق والطاقة الفكرية على أسس بيولوجية، وهو ما يعني صعوبة الطعن في هذه الصورة ما دامت قائمة على ما كان يعتبر «علمًا» وطيدًا منذ أيام جالينوس.

ومهما يكن من تكرار العبارات التي تستدعي هذه الصورة النمطية في المسرحية على ألسنة الرجال، فإن أفعال بينديك وبياتريس وأقوالهما من البداية إلى النهاية تطعن فيها بل تكاد تصيبها في مقتل. فالحدث الذي درج النقاد على اعتباره ثانويًّا، أي قصة الحب بين بياتريس وبينديك، يمثِّل في نظري الكفة الأخرى التي تكفل للميزان اعتداله في مقابل كفة التهمة التي وُجِّهت ظُلمًا لهيرو وتصديق كلوديو لحديث الإفك وانهيار والدها، إلى آخر ذلك من أحداث، أي إن اشتباك قصة بينديك وبياتريس بقصة هيرو في مشهد الكنيسة والمشهد التالي يمثل المحور الحقيقي للحدث، وفعل الأمر الذي تطلقه بياتريس في وجه بينديك «اقتل كلوديو» يمثِّل ما كان أرسطو يسميه نقطة «الانقلاب. وأظن أن أنجح لحظة في المسرحية اللحظة التي يستوثق فيها بينديك من صدق حدس بياتريس ويعاهدها على منازلة «صديقه» كلوديو تحقيقًا لرغبتها وثأرًا من الظلم الذي حاق بالفتاة البريئة. وهنا يتكشف لنا أن كل ما كان يقوله ويفعله هذان، باعتبارهما يمثِّلان نمط كاره الزواج والسليطة، لم يكن سوى قناع يخفي ذواتهما الحقيقية، وفيما يلي من أحداث وأقوال نجد أن الهوة تتسع بين ما يرى كل فرد نفسَه عليه أو يظن أنه «حقيقته» وبين حقيقته في الواقع على امتداد الفصلين الرابع والخامس بعد السطر ٤ / ١ / ٢٨٨.

والصورة التي يرسمها شيكسبير لبطلته بياتريس صورة متسقة من البداية للنهاية، وتمثِّل اختلافًا حاسمًا عن المعايير الراسخة في عصر النهضة لهوية كل من الجنسين، وتجمع الجماهير التي شاهدتها على المسرح، مثلما أجمع النقاد (باستثناء كامبل الذي يصفها في طبعته للمسرحية عام ١٨٣٨م بأنها «امرأة كريهة») على أنها أحب بطلات شيكسبير إلى القلوب، بسبب حيويتها وفيض إحساسها ولماحيتها، وإصرارها «الرشيق» الراسخ على المساواة الذهنية مع الرجال. ونحن نضحك من العبارات التي يصفها بينديك فيها فيقرنها بالوحوش أو يدعوها «لسان هانم» أو «سخرية هانم» قائلًا إن «كلماتها

خناجر» (٢ / ١ / ٢٢٦) لأنها أوصاف لا تنطبق عليها، وهي تعترض على خضوع المرأة لزوجها بنبرات الهزل («أفلا يُحزِن المرأة أن تسودها قطعة من تراب الأرض؟ وأن تقدم حسابًا عن حياتها إلى مضغة من حمأ مسنون») (٢ / ١ / ٥٣–٥٤) ولكنه اعتراض لا يفصح عن سلاطة اللسان بقدر ما يفصح عن غضب حقيقي من جانب فتاة ذكية إزاء الأعراف الاجتماعية السائدة وما تفرضه من قيود على الذات، وبقدر ما يفصح عن لماحية ذهنية تتمتع بها من تقدِّر قيمة ذكائها. ويتأكد ذلك عندما يجدُّ الجِدُّ وتشهد واقعة تدرك فيها بحدسها الصادق ما حاق بالبريئة هيرو من ظلم، فإذا بالهزل يتحول إلى جِدٍّ «عجبًا! هل يخدعها بالذهاب إلى موعد عقد القران ثم يرميها بالتهمة علنًا؟ بالباطل والبهتان السافر والحقد القاهر؟ … «تتحدث مع رجل من النافذة!» رواية تقبل التصديق!» (٤ / ١ / ٣٠٢–٣٠٤، ٣٠٧) وقد مهَّد شيكسبير لهذا الموقف وما يفصح عنه من حزمٍ وعزمٍ من جانب بياتريس بالمشهد الذي يحيا فيه غرامها القديم بصاحبها بينديك، نتيجة استراق السمع (بحيلة مدبَّرة) إلى ما تقوله هيرو وأورسولا، وهو المشهد الذي ينتهي بإثبات براعتها اللفظية في نبذها للزهو والتكبر والاستعلاء على بينديك، فتقدِّم لنا ما يصفه النقاد أنه سونيتة ناقصة:

ما هذِي النَّارُ بآذَاني؟ هل حقٌّ ما سَمِعَتْهُ الآذانْ؟
أتُراني أُتَّهَمُ بأنِّي مُتكبِّرةٌ ساخرةٌ وإلى هذا الحدِّ أُدَانْ؟
وإذن فوداعًا يا سُخريةُ وداعًا يا زهو العذراءْ!
لا يكمن خلف تكبُّرنا وتعالينا مجدٌ بل محض هَبَاءْ!
لا تيأس يا بينديك مِنْ حُبِّكَ فلسوفَ أُبادِلُك غَرامكْ،
وأُرَوِّضُ قلبي البرِّيَّ الشَّاردَ بأيادي حُبِّكَ وهُيَامكْ.
إنْ كُنْتَ تُحِبُّ فسوف يَحُثُّكَ ما عندي من فرطِ حنانْ،
أنْ تَرْبِطَ ما بَيْنَ عَوَاطِفِنَا المَشْبُوبَةِ بِرِبَاطٍ قُدسيٍّ وقِرانْ.
الناسُ تقولُ بأنَّكَ تَتَمَتَّعُ بِشَمَائِلَ عُلْيَا وجَدِيرٌ بي،
وأنا مِنْ دُونِ كَلامِ النَّاسِ أُحِسُّ بذَلِكَ في قلبي.

(٣ / ١ / ١٠٧–١١٦)

ومن أهم ملامح تصوير شيكسبير لبطلته بياتريس أنه يقدم لنا صورة حية لا صورة نمطية، بمعنى أنها تتطور وتتغير، وتثبت أن ذرابة لسانها — الذي يمثِّل هنا لسان المرأة

بصورة مطلقة — لا تنتقص من عفَّتِها، على عكس ما كانت كتب السلوك التي أشرت إليها آنفًا تقول به. وهي إذن صورة مقابلة للصورة التي نراها في هيرو، وهي التي يفترض أنها تمثِّل «المثل الأعلى» في تلك الأيام للمرأة، وهي صورة العفيفة الصامتة المطيعة. ونحن نجد أول إلماح لهذا في مشهد الرقص القصير الذي يبدأ في الفصل الثاني، المشهد الأول، السطر ٧٥. فعندما يطلب دون بيدرو الذي يضع على وجهه قناعًا أن يراقص هيرو، تفرض عليه شروطًا تشبه وصفها لنفسها قائلةً «بشرط أن تبطئ في خطوك، وتتلطَّف في نظرتك، وتلتزم الصمت» (٢ / ١ / ٧٧) فكأنما تعي وعيًا تامًّا ما تقضي به الأعراف التي عليها أن تلتزم بها، وهو ما يصفه هاري بيرجر (Berger) بأنه «نوع من الالتفات» أي الحديث بضمير المخاطب عن فكرة تنطبق على المتكلم ويلزم لها ضمير المتكلم («ضد الرقصة الخماسية: السياسات الجنسية والأسرية في **ضجة فارغة**»، **مجلة شيكسبير الفصلية ٣٣، ١٩٨٢م**) وهيرو تلتزم الصمت في بداية المسرحية باستثناء عبارة وحيدة تقولها في السطر ١ / ١ / ٣٤، وفي الفصل الثاني لا تقول إلا عبارة واحدة ٢ / ١ / ٥ قبل مشهد الرقص. وهي تنفِّذ الخطة التي وضعها دون بيدرو بدقة، ولكنها تفصح في المشهد المنظوم كله (٣ / ١) عن قدرة ذهنية نادرة وطاقة شعرية لا شك فيها، بل وتقدم بعض الصور «الملحمية» التي لا نجدها إلا لديها في المسرحية، وأظن أن ذلك مبعثه أنها تحادث امرأة، «وتسترق السمع» إليهما امرأة، أي إن موهبتها انطلقت من عقالها في رأيي بسبب غياب الرجال عن المشهد. وانظر هذه الصورة «الملحمية»:

إذْ أَنضَجَتِ الشمسُ زُهورَ العَسَلِ فطالتْ واجتمعتْ،
كيْ تمنَع شمسَ الصُّبحِ وتحجُبها، مثل رجالِ أميرٍ
كَرَّمَهُم وأحلَّهُمُو أعلى منزلةٍ فإذا بِهِمُو
يُبْدون استِكْبَارًا ويَثُورُونَ على سُلْطَةِ مَنْ أنشأَهُمْ!

(٣ / ١ / ٧–١٠)

وانظر أيضًا هذه الصورة الشعرية التي لا نجد مثيلها في حديث سواها:

هَا هيَ ذِي بِياتِريس — مِثلُ الطَّيْرِ الحاذِقِ
إذْ يَتَوَثَّبُ في حِرصٍ قُرْبَ الأرضِ — تتسلَّلُ كي تسْمَعَ ما نَحكِي.

(٣ / ١ / ٢٤–٢٥)

أو هذه الصورة «المعقدة» التي تُشبِّهُ فيها بريق العينين ببريق سيفين على صهوتي فرسين:

... إذا تَبْرُقُ
عيناها بِبَريقِ سُيُوفِ السُّخريةِ والاستهزاء على صَهْوةِ فرَسَيْن!

(٣ / ١ / ٥٠-٥١)

ولستُ أميل إلى قبول الرأي الذي يبديه بيرجر حين يزعم أن هيرو تحسد بياتريس وتبدي إعجابها بها في الوقت نفسه، أو أن هيرو تحب بياتريس وتكرهها في آنٍ واحدٍ، فذلك من باب التأويل الذي تصعب إقامة الحجة عليه من واقع المسرحية، فالواضح أن شيكسبير يتعمَّد إقامة المقابلات التي لا بد منها في الدراما، فكل دراما تقوم على الصراع، وما الحوار إلا صورة لفظية من المقابلة، والمقابلة تستدعي ما سبق أن ذكرته آنفًا عن فكرة التناظر أو المناظرات التي كان يقوم عليها التعليم في الجامعات القديمة. وشيكسبير لا يقدم مقابلات بين أنماط لأية شخصيات ثابتة لا تتغيَّر وقد ترمز لفكرة أو صورة أو عُرْفٍ من الأعراف، ولكنه يتيح لكل شخصية مجال حركة قد يضيق أو يتسع وفقًا لتطور الحدث المسرحي، وهو هنا يتيح لهيرو «الصامتة» أن تنطق بالشعر مثل بياتريس ومثل الرجال، وأن تتحدث عن بياتريس بالأسلوب «اليوفوي» الذي أشرت إليه آنفًا، وتعتمد في نظمها المضغوط على الطباق أساسًا إلى جانب عدد من الصور الشعرية التي تنسبها «اسميًّا» إلى بياتريس، ولكن الجمهور يستمع إليها بلسان هيرو نفسها:

... لم أشهَدْ يومًا رَجُلًا —
مهما يبلغْ مِنْ حِكْمَتِهِ وفُتُوَّتِه ووسَامَتِه أو نُبْلِه —
إلَّا وبياتريس قد جاءَتْ بِنَقيضِ صِفَاتِه! فإذا كانَتْ بَشْرَتُهُ بَيضاءْ
حَلَفتْ إنَّ الرَّجُلَ خليقٌ أن يَغْدُو أُختًا لا أكثرْ!
وإذا كانَتْ بَشْرَتُهُ سمْرَاء، قالتْ إنَّ الفِطرةَ شَاءَت أن تلهُوَ
بكيانٍ مَطْمُوسْ! فإذا كان طويلًا قالت: رُمْحٌ بِسِنانٍ سَيِّئ!
أو كان قصِيرًا قالت: صُورةُ قَزمٍ سَاءَت في فصِّ عَقيقْ!

إنْ كان فَصِيحًا قَالَت دوَّارة ريحٍ تَتَحوَّلُ مع كلِّ ريَاحْ
أو كان صَمُوتًا قالت جُلْمُودٌ ليسَ تُحرِّكُهُ أيُّ رياحْ!

(٣ / ١ / ٥٩–٦٧)

وانظر إلى براعة صياغتها لتعذر الإفصاح لبياتريس عن حقيقة مسلكها وعيوبه:

لكنْ هلْ يجرُؤُ أحدٌ أن يُبلِغَها بالأمر؟ إنِّي إنْ أنْطِقْ،
سَخِرتْ مِنِّي فغَدَوْتُ هَبَاءً، أو ضَحِكَتْ مِنِّي حتى أُصْبِحَ بَكْمَاءْ!

(٣ / ١ / ٧٤–٧٥)

وهذا جميعًا يؤكد ما أقول به عن عدم التزام شيكسبير بما يوحي به ظاهر المسرحية من تقديم شخصيات نمطية، **فالظاهر** أنه يقدم صورتين متضادتين للمرأة، ولكن **الواقع** أنه يهب كل صورة عناصر قوة تجعلها تنمو في «مجال الحركة» المتاح لها، بحيث تلتقي في الحدث الذي يعتبره النقَّاد رئيسيًّا من الناحية الشكلية على الأقل، وهو اتهام هيرو الظالم بالانحلال، وفيه يتسنى حتى لوالد هيرو — السنيور ليوناتو — أن يقدم صورة نمط آخر (نمط الأب الذي ثُلِمَ شَرَفُه) ثم «يتحرك» في مجال «حركة» جديد طلبًا لإنقاذ سمعته. أي إننا نشهد حتى في الأدوار التي لا يكاد يختلف أحد على طابعها النمطي بذور قوة تجعلها تكسر هذا الطابع وتبرز لنا من الخبايا ما كنا نجهله. وهو ما يَصْدُقُ أيضًا على كلوديو، الجندي الذي ينشد مصاهرة أسرة ثرية ويرى في هيرو عروسًا مناسبة، فهو يكشف عن جانب انحطاط ينم على ضعف فطري، ليس مرده إلى صغر سنِّه فحسب، بل ينتمي مثل الكثير من سمات الضعف الأخرى للتقاليد الاجتماعية والأعراف التي لا تجد غضاضة في اتهام أي امرأة بالفجور استنادًا إلى ما تغذوه الأفكار الموروثة من العصور الوسطى عن ضعف المرأة الفطري، ثم إذا به ينهار عندما يعلم ببراءتها وينتقل من نقيض إلى نقيض فيقبل أن يتزوج فتاة دون أن يرى وجهها، تكفيرًا عن ذنبه في التشهير بهيرو (التي يتصور أنها ماتت)، ومن ثَمَّ فهو لا يصور النمط الذي نعهده في كتابات عصر النهضة ولا كتابات الأدباء منذ القدم.

وهكذا نرى أن شيكسبير يكسر الأنماط الخاصة بكل من الجنسين من خلال تلاقي الحبكتين حبكة هيرو-كلوديو وحبكة بياتريس-بينديك، واشتباكهما الذي أسميته محور الحدث في المسرحية، وهو التلاقي أو الاشتباك الذي سوف أناقشه مناقشة تفصيلية عندما

أتعرض لفنون البناء في هذه المسرحية، ولكنني سوف أتعرض قبل ذلك لصورة الديوث والقرون التي يقوم عليها كثير من الفكاهات اللفظية في النص، والتي قد لا تصبح فكاهات على الإطلاق في نظر من يقدم المسرحية اليوم، ويبدو لي أن شيكسبير كان يريد تعميق الوعي بهذه الصورة الموروثة من العصور الوسطى، ويريد تصويب سهامه إليها في الصميم عندما كتب **زوجتان مرحتان من وندسور**، بعد هذه المسرحية، وهي المسرحية التي أتصور أنه كتبها للطعن في تراث الخيانة الزوجية (لا لتصوير فولسطاف العاشق، كما أبيِّن بالتفصيل في مقدمتي للترجمة العربية) أو للطعن في «الأدبيات» التي تقوم على صورة الديوث، ومن ثَمَّ هدم صنم ورثه عصر النهضة من القرون الوسطى.

(٥) صورة الديوث

شاع في العربية المعاصرة استعمال لفظ «الدَّيُّوث»، مرادفًا للكلمة الإنجليزية (cuckold) وهي التي تعني من تخونه زوجته دون علمه، وأما الكلمة العربية فتقول المعاجم إنها تعني من لا يغار على أهله أو القَوَّاد على أهله. وإذن فإن الكلمة الإنجليزية الأقرب إليها (wittol) المنحوتة من (wit) التي تفيد العلم والمقطع الأخير من (cuckold) والفرق واضح ومهم، خصوصًا لأن قطبي المعرفة والجهل من الأقطاب المهمة التي يستند إليها بناء المسرحية، ولكنني أستخدم اللفظة العربية بمعناها الشائع، وهو الذي ذكرتُه أولًا، مثلما استخدمتها بالمعنيين جميعًا في ترجمة الكلمتين الإنجليزيتين الواردتين في **زوجتان مرحتان** (٢/٢/٢٨٣) وفي سطر واحد، الأمر الذي يدل على أن الفارق الدقيق الذي تورده المعاجم لم يكن يُراعَى دائمًا.

وتبدأ الباحثة جيل كيرن باستر (Paster) دراستها عن المسرحية وعنوانها «ضجة فارغة من منظور حديث» (١٩٩٥م) بالإشارة إلى شيوع تراث صورة الديوث والفكاهات القائمة على تلك الصورة في مسينا، المدينة التي تدور فيها أحداث المسرحية، ثم تنطلق في تحليل ما تنطوي عليه من استرابة الرجل بالمرأة في عصر شيكسبير متخذة منهج التحليل النفسي، وهو ما سوف نعرض له في سياق الاتجاهات النقدية، ولكن يكفي الآن أن أشير إلى ما تقوله من أن «الخوف من الارتباط بقرني الديوث ليس مقصورًا على الرجال، مثلما لا تُعتَبَر مقاومة الزواج مقصورة على الهوية الذكورية» (ص٢١٦). والمفتاح الذي يفتح لنا باب هذه الظاهرة الغريبة لا يتمثَّل عندي في التحليل النفسي في المقام الأول، وإن كان منهجًا له وجاهته في ذاته، بل في البناء الذي يعتمد على الكشف والاكتشاف، فنحن في هذه

المسرحية ما نفتأ نصادف كشفًا بعد كشف، كالكشف عن خبث دون بيدرو، والكشف عن الحب المتبادَل بين بينديك وبياتريس، والكشف عن عفة هيرو، بل والكشف عن وجهها نفسه في المشهد الأخير وهلم جَرًّا، و«الكشف عن المستور» إذن مبدأ بنائي توحي به صورة الديوث، وما أشاعته هذه الصورة من فكاهات على المستويين الشعبي والرسمي. وإذا لم يكن شيكسبير قد صوَّر لنا أي ديوث في أية مسرحية من مسرحياته، فقد قال الدكتور جونسون في معرض ملاحظة حول ختام المشهد الخامس من الفصل الثالث من **زوجتان مرحتان**، برنة أسف واضحة، «إن ولع مؤلفنا بصورة الديوث أشد من ولعه بأي صورة أخرى، فيما يبدو لي، ويندر أن يقدم لنا صورة شخصية «خفيفة» لا تحاول بث المرح بإشارة ما إلى الأزواج ذوي القرون» (**جونسون عن شيكسبير**، ص١٨٦).

ولم أقتنع بما يقوله **معجم أوكسفورد الكبير** عن أصل ارتباط القرون بالديوث، فتفسيره متكلَّف صعب التصوُّر، فرجعت إلى معجم بروور (Brewer) للعبارات والخرافات (طبعة ١٩٩٥م المنقحة) فوجدته يردُّ الارتباط إلى الإمبراطور اليوناني أندرونيكوس الذي كان كلما «فاز» بزوجة أحد الرجال أمر بوضع قرنين على باب منزله إشارةً إلى «تعويضه» بمنحة حقوق الصيد في أراضي ذلك الإمبراطور. وأما في الأدب فأشهر مصدر للفكرة قصة ديانا وأكتيون الواردة في **مسخ الكائنات** للشاعر الروماني أوفيد (٣ / ١٣٨–٢٤٩). والمعروف أن أكتيون كان من مهرة الصيادين، كما تروي الأسطورة، وحين وقعت عيناه مصادفةً على ربة الصيد العفيفة ديانا وهي تستحم عاقبته بأن حوَّلته إلى ظبي ذي قرنين، وهكذا طاردته كلابه وقتلته (انظر ترجمة **الليلة الثانية عشرة** والحاشية على ١ / ١ / ٢١–٢٣). وتقول كلير ماكيتشرين إن الصورة التي يرسمها أوفيد تفيدنا في أنها «تربط ما بين القرنين وبين سلطة المرأة على الرجل» (ص٤٥) ثم تضيف في عبارة اعتراضية قائلةً «وبطبيعة الحال، ومن وجهة النظر «الصحيحة»، تُعتبَر أية سيادة أنثوية على الحياة الجنسية سلوكًا شَمُوسًا أو تمردًا، كما تُعتبر العفة من الممتلكات التي تُوَزَّعُ في خدمة التحالف الذكوري، إلى الحد الذي تصبح فيه ديانا نفسها ذات العفة «العدوانية» شبيهة إلى درجة بعيدة بالزوجة الخائنة ما دامت تسعى للتحكم فيمن تسمح له بالوصول إليها جنسيًّا» (ص٤٥-٤٦). وتشرح هذه الباحثة باستفاضة سر جاذبية القرنين في تلك الفترة، موضحة أنها تكمن في دلالات قرون الثيران في إنجلترا، وتتوسع في مسائل لغوية لا حاجة لنا للإفاضة فيها.

أما الوظيفة البنائية التي أشرت إليها آنفًا، وظيفة الكشف والتكشف، فأهم كثيرًا مما يولع به كثير من الباحثين، فالمجتمع الذي تقع فيه أحداث المسرحية مجتمع مظاهر

وتظاهر، بمعنى أنه يقوم على إخفاء شيء وإظهار غيره، بل ويعتمد أيضًا في سبيل الحفاظ على المظهر بالتمويه بل والتضليل، ومن شأن الديوث أن يصبح بارزًا ومفضوحًا دون أن يدري، وخصوصًا فيما يتعلق بأدق شئون حياته الخاصة أو علاقته الحميمة مع زوجته، وعندما يخطر ذلك ببال بينديك، رجل المجتمع الذي ينفق كثيرًا على ملابسه ومظهره، يرتعد رعبًا، فهو يقول في هلع «وأما أن يستخدم القرن على جبهتي بوقًا لنداء كلاب الصيد، أو أن يُعلَّق البوق في حزام خفي على صدري فأنا أرفضه، وأرجو من جميع النساء أن يصفحن عني!» (١ / ١ / ٢٢٤–٢٢٦) وعندما يقول له دون بيدرو، الذي يظل عزبًا حتى النهاية (وفي هذا ما فيه من سخرية) «إن الزمن كفيل برضا الثور الوحشي بالنير في عنقه» (١ / ١ / ٢٤٣–٢٤٤) يرد بينديك قائلًا «قد يرضى الثور الوحشي، لكن إن رضي العاقل بينديك به، فانتزعوا قرني الثور واجعلوهما في جبهتي، وارسموا لي صورة قبيحة، واكتبوا تحتها بخطوط عريضة، مثل الخط المستخدَم في تأجير الجياد «انظروا! هذا بينديك، الرجل المتزوج»!» (١ / ١ / ٢٤٥–٢٤٩).

ومصدر الفكاهة إذن في صورة الديوث الخوف المَرَضِي من «الفضيحة» وبصفة خاصة ذلك «التشهير» الذي يخشاه بينديك؛ إذ يرسم الناس له صورة «مضحكة» في أذهانهم ما دام غافلًا عما أصابه في أهله، وهي الصورة التي يقدمها بينديك في تلك اللمحة الواقعية التي اقتطفها آنفًا، ويقول بعض النقاد إن مصدر الفكاهة لا يقتصر على أنه لا يرى أنه أصبح مُضْغَةً في الأفواه، بل يتجاوز ذلك إلى عدم رؤيته للقرنين على جبهته، فهو في عمًى مزدوج، وهو ما يلمح إليه بينديك حين يقسم أن يتجنب ذلك المصير قائلًا «أو فافقأ عيني بقلم شاعر شعبي يكتب المواويل، وعلِّق صورتي على باب ماخور رمزًا لرب الغرام الأعمى!» (١ / ١ / ٢٣٤–٢٣٦).

ومن الكلمات الأساسية في هذه المسرحية، والتي اضطررت إلى ترجمتها بأكثر من لفظة وفقًا لمعناها في السياق كلمة (wit) فمعناها القديم الذي لا يتردد شيكسبير في استخدامها فيه هو يدرك أو يعلم (والماضي القديم wist وهو اسم مفعول أيضًا) وأما المعاني الحديثة الأكثر شيوعًا في المسرحية فتتضمن الذكاء أو الفطنة، وسرعة البديهة أو حضور الذهن، وكذلك الظَّرف أو إتقان المُلحةِ، والظريف المتحدث بالمُلَحِ. ونحن نرى منذ البداية أن بينديك وبياتريس يتمتعان بقدرٍ من توقُّد القريحة (وهو يضم هذه العناصر جميعًا) يفوق ما يتمتع به غيرهما. ولذلك فخوفهما من أن يصبحا «غافلين» (أو من المغفلين) خوف طبيعي ينبع من إحساسهما بالخطر الذي يتهدد ما يتمتعان به من قدرة

ذهنية متفوقة. فالحب في ذاته قد يعمي البصر، وكلٌّ منهما يخشاه في ذاته، وأيضًا لأنه قد يجعل الصب الوامق غافلًا عما قد يحيق به، وذلك هو السلاح الذي يقرر دون بيدرو استخدامه «للإيقاع» بهما، فإذا «وقعا» في الحب وقعا فيما يقع فيه غيرهما من «غفلة» أو كان من المحتمل أن يقعا فيها. والخدعة التي يتوسل بها، بمساعدة كلوديو، وأيضًا بمساعدة هيرو وأورسولا، تنتمي للكوميديا، على عكس خدعة دون بيدرو وبوراكيو التي تقنع كلوديو (ودون بيدرو نفسه) «بمعرفة» زائفة عن خيانة هيرو، ففيها بذور المأساة.

وهكذا فإن قيام صورة الديوث على الجهل والمعرفة يتيح لشيكسبير التلاعب بالصورة نفسها في الفكاهات، كما يتيح له استثمار المبدأ العام (أي الجهل في مقابل المعرفة) في بناء المسرحية، وهو البناء الذي يصفه برتراند إيفانز (Evans) في كتابه كوميديات شيكسبير (١٩٦٠م) بأنه يقوم على «تفاوت الوعي» أي تفاوت درجة الوعي بالحقيقة أو الواقع من شخص لآخر، ودون بيدرو يتصدى (في الحقيقة ودون أن يدري) لمهمة الكشف لكل من بينديك وبياتريس عن غرامهما الذي ينكرانه، وإن كان يتوسل في ذلك بخُدْعَة يتصور أنها أشقُّ من المهام التي فُرِضَت على هرقل «ألا وهي إقامة طود من الحب المتبادل» بينهما (٢ / ١ / ٣٣٦–٣٣٧) ويتوهم أن خُدعته هي التي سوف تأتي بالحب الذي لا أساس له في الواقع «وسوف نتلهَّى حقًّا حين يظن كلٌّ منهما أن الآخر يهيم بحبه، على خلاف الواقع» (٢ / ٣ / ٢٠٧–٢٠٩). وفي رأيي أن دون بيدرو يتعرَّض للخداع هو نفسه حين يظن أنه يخدع العاشقين، وذلك حين يتجاهل ما قالته بياتريس ردًّا عليه، وهذا هو الحوار:

> **دون بيدرو:** أقبلي أيتها الليدي! تفضلي لقد خسرتِ قلب السنيور بينديك!
> **بياتريس:** حقًّا يا مولاي! كان قد أعارني إياه فترة ما، وأعطيتُه فوائدَ القرض في صورة قلبين بدلًا من قلب واحد، وأقسم إنه كان قد كسبه مني ذات يوم في مباراة بِنَرْدٍ مغشوش، ومن ثَمَّ فمن حق معاليك أن تقول إنني خسرته!
>
> (٢ / ١ / ٢٥٤–٢٥٩)

وذلك أيضًا ما يتجاهله ستيفن جرينبلات (Greenblatt) حين يقول في مقدمته لطبعة المسرحية عام ١٩٩٧م (نورتون، نيويورك):

> إنهما يتزوجان نتيجة خدعة، وعلى الرغم مما يكنُّه قلباهما، ولولا الضغط الذي يدفعهما إلى الاعتراف بحبهما لظلَّا دون زواج … وهما دائمًا ما يلمحان

للجمهور، على عكس الواقع، باحتمال اختلاف هوية كل منهما اختلافًا تامًّا عن هوية هيرو وكلوديو، أي بهوية بُنِيَتْ عمدًا لمقاومة الضغط المستمر من جانب المجتمع، ولكن هذا الضغط ينتصر في النهاية.

(ص١٣٨٦)

ولكن المحررين في أغلب طبعات المسرحية، ومعظم المحدثين، يشيرون إلى انشغال بياتريس بصاحبها بينديك منذ البداية، وأول كلماتها في المسرحية تفصح عن ذلك، فهي تسأل عنه، وتبرز اهتمامًا منذ السطور الأولى «برب الغرام» وكيف كان بينديك يتحدَّاه، وأما بينديك فالواضح أنه لم يهجر بياتريس إلا بسبب تردده أمام الزواج وخوفه من القيود التي يمثِّلها أو خوفه من فقدان حريته بسبب ارتباطه بالمرأة، وهو الخوف الذي ألمحت إليه آنفًا.

(٦) بناء الكوميديا

من السمات التي تميز الكوميديا، أو التي نعتمد عليها في تعريف الكوميديا، أنها تقوم على التوافق الذي يتعرض لبعض عوامل التنافر التي تتهدده، ولكنه يسود في النهاية، أو قل جو الصفاء الذي تعكِّره بعض الغيوم التي تنقشع آخر الأمر، أي إن الكوميديا تمثِّل النموذج المضاد لنموذج التراجيديا الذي وضعه أرسطو وورثه عصر النهضة من العصور الوسطى، ومن المفترض إذن أن شيكسبير قد ورثه فيما ورثه من أسلافه ومعاصريه، ويورد بعض الباحثين في تقاليد الكوميديا تعريفات تؤكد هذه النظرة، مثل التعريف الذي وضعه وليم ويب (Webbe) عام ١٥٨٦م في كتاب «حديث عن الشعر الإنجليزي» يقول فيه إن الكوميديا تقدم الصورة المضادة للتراجيديا التي تصور التحوُّل المأسوي من السعادة إلى الشقاء قائلًا «إن الكوميديا، على الجانب الآخر، كانت تقصد الغاية المضادة، فتبدأ بجو الشك والريبة القائم على بعض الاضطراب أو على مشكلة ما، ولكنها بفضل مصادفة موفقة من لون ما تنتهي دائمًا بالرضا والفرح لجميع الأطراف.» ولكننا نذكر أيضًا أن السير فيليب سيدني (Sidney) يرى أن «الكوميديا محاكاة للأخطاء المعتادة في حياتنا والتي يرسمها الشاعر في أحقر صورة ممكنة لها وأدعاها إلى السخرية منها حتى يكفل تنفير المشاهِد منها» (دفاع عن الشعر، طبعة ١٩٦٦م، ص٤٤) وإن كان سيدني أيضًا ينص على قدرة الكوميديا على إشاعة البهجة في النفس، ويتفق معه

جورج بوتينام (Puttenham) في كتابه **فن الشعر** (طبعة ١٩٧٠م ص٤٧) في الغاية الإصلاحية والتهذيبية للكوميديا مثلما يتفق معه توماس لودج (Lodge)، أي إن الكوميديا كانت تمثِّل نوعًا من الهجاء الذي يُقصَد به الوعظ. والتعريف الأساسي الذي يقول بأن الكوميديا تصور الانتقال من الشقاء إلى السعادة، وبث الاطمئنان في النفوس بأنَّ بعد العسر يسرًا، تصفه كلير ماكيتشرن بأنه المفتاح «البروتستانتي» للكوميديا، بمعنى أنه قائم على الإيمان بأن العناية الإلهية ساهرة وسوف تكفل خير البشر في النهاية (ص٥٢)، أي بأن له في النهاية أساسًا دينيًّا. وكان شيكسبير في **حلم ليلة صيف** متأثرًا فيما يبدو بهذا النموذج الكلاسيكي حين اعتمد على الحبكة التقليدية التي تصور المواجهة بين طموح الشباب العاشق، ومعارضة بعض القوى الاجتماعية لهذه العاطفة، ولكن هذه «الصيغة» نفسها قد تتضمن عناصر تربطها بالتراجيديا، كما يقول نورثروب فراي (Frye):

> كان الكاتب المسرحي يحاول حتى في الكوميديا الجديدة أن يجعل الحدث المسرحي يقترب إلى أقرب نقطة ممكنة من الإطاحة التراجيدية بالبطل، ثم إذا به يعكس اتجاه هذا الحدث فجأة ... وهكذا فإن «الحل» في الكوميديا الجديدة فيما يبدو يتمثل في تصوير نسق الموت والبعث بلمسات واقعية بارزة، حتى يتقلص كفاح البطل «الرباني» وتقتصر إعادة مولده على زيجة من لون ما، وعلى تحرير أحد العبيد، وانتصار الشاب على مناوئه الهرِم.
>
> (**منظور طبيعي: تطور الكوميديا والرومانس في شيكسبير**، ١٩٦٧م، ص١٦٩)

ولكن شيكسبير، رغم اتفاقه بصفة عامة في كوميدياته السابقة بل واللاحقة على **ضجة فارغة**مع هذا التعريف «الكلاسيكي»، يدين هنا بديْن أكبر للطقوس الفولكلورية الأصيلة الخاصة بتجديد حياة المجتمع، فحياة الناس في هذه المدينة، مسينا، قائمة على العلاقات الاجتماعية الوثيقة المتشابكة في المقام الأول، وتستمد الكثير من جاذبية أحداثها مما ذكرت أنه «الطقوس الفولكلورية»، كما يذكر ل. س. باربر (Barber) في كتابه **كوميديا شيكسبير الاحتفالية: دراسة للشكل الدرامي وعلاقته بالعادات الاجتماعية** (برينستون، نيوجيرسي، ١٩٥٩م). والطريف هنا أن المسرحية لا تبدأ بمشكلة بالمعنى المألوف للمشكلة، على نحو ما نرى **ترويض السليطة** و**حلم ليلة صيف** بصفة خاصة، ولكنها تشترك مع **تاجر البندقية** التي كُتِبَتْ قُبَيْلَ كتابتها، ومع

الليلة الثانية عشرة التي كُتِبَتْ بُعَيْدَها في أن «الاضطراب» الذي تبدأ به لا يرجع إلى والدٍ يفرض رأيه على أبنائه، ولا هي مشكلة مراتب اجتماعية، بل ينبع مصدر القلقلة أو الاضطراب من باطن الذات **(انظر «كوميديا الشخصية» في كتابي فن الكوميديا، وفي قضايا الأدب الحديث ١٩٩٤م)**. «فعندما تبدأ أحداث المسرحية لا تصادفنا مشكلة بالمعنى المتعارف عليه، في الواقع» كما تقول ماكيتشيرن، إذ لا توجد عقبات أبوية أو اجتماعية لزواج كلوديو من هيرو، بل إن من يعنيهم الأمر حريصون على إتمام الزواج، وكذلك لا يوجد مانع «رسمي» لزواج بياتريس من بينديك، وتضيف ماكيتشيرن قائلة:

> وإذن فإن المشكلة تنحصر، طبقًا لأعراف الكوميديا، في عدم وجود مشكلة، ومن ثَمَّ نجد أنفسنا في موقف من يتوقع مشكلة ما من لون ما، وعندما تأتي المشكلة، نجد أنها تأتي من داخل الشخصيات لا من خارجها، وإذا كانت أصول الشر عند دون جون غامضة (إن صح هذا التعبير) فإن قَطْعَهُ للطريق التي يسلكها الحب المخلص لا ينجح إلا باستغلال عناصر سافرة في سيكلوجية الذكور، وهي التي تبدو في المسرحية من الأمور المعتادة والمُسَلَّم بها («أظن أن هذه ابنتك»، «ذلك ما قالته لي أمها عدة مرات») (١ / ١ / ٩٩–١٠٠). وفي هذا الصدد نجد أن عوائق الحب أمام الثنائيين المذكورين تنشأ من المصدر نفسه، ألا وهو ارتياب الذكور في الإخلاص الجنسي الأنثوي وما يترتب عليه، أي نزعة الافتراس عند الذكور.
>
> (ص٥٤)

وتأخير نشوء «المشكلة» يميز هذه المسرحية عن سواها إذن، مثلما يتأخر حلُّها، ولكن نشأتها وحلها جميعًا لا يسيران في طريق مستقيم بل في خطوط متعرجة، وهي التي أراها السمة الرئيسية للبناء الدرامي في ضجة فارغة، وإن كانت هذه الخطوط التي نتابعها بمتعة وقلق في الوقت ذاته تدور في إطار عام هو إطار الاحتفال والخلاص من المتاعب، إذ انتهت الحرب وأصبحنا قادرين في وقت السلم على تأمل أفراح المحبين (بالزواج)، وكل ما ينشأ هنا من التعقيدات التي تؤكد، كما يقول بعض النقاد، ما يعيب البشر من نقاط الضعف، يقابل شيكسبير بينها بنائيًّا وبين منابع قوة دفينة في الإنسان لا يوليها النقاد حقها من التحليل، وعندما خصَّصتُ قسمًا كبيرًا من هذه المقدمة للحديث عن قوة بياتريس لم أكن أغالي في وصف هذه القوة، فهي تعتمد على الحدس ظاهريًّا في دفع التهمة الظالمة عن هيرو، ولكنها تستند في ذلك إلى المنطق القائم على معرفتها الوثيقة

بابنة عمها، وعندما تسخر من أصحاب الألقاب من الرجال الذين اتهموا هيرو ظلمًا أو صدَّقوا اتهامها دون تردد، فإنها تمثِّل موقف العقل الذي ينكره الجميع أو يستكثره على امرأة تنتمي إلى جنس شاع عنه أنه «عاطفي» أو نزَّاع إلى الحكم بمشاعره لا بعقله، وحين يستجيب لها بينديك فإنه يبرز قوة لا يتمتع بها كلوديو، وهي قوة الإيمان بحبيبته والقدرة على «الإصغاء» إلى ما تقوله. والتحوُّل الذي يصيب ليوناتو، الأب المكلوم، يشهد له بقوة لا يتمتع بها الأمير نفسه، وإذا كان الكاهن يتخذ موقف رجل الدين الذي يريد الخير دون أن يشغل باله بقضية الإدانة أو التبرئة، وكان قوله إنه يلمح لونًا ملائكيًّا في وجه الفتاة يهزم اللون الشيطاني (الأبيض/الأحمر) قول شاعر، فإنه يضمر أيضًا حدسًا صائبًا وإن لم يعلن عنه، وأعود فأؤكد أن موقف بياتريس هو الموقف الذي تتبلور فيه مصادر هذه القوة جميعها، وهو ما يعتمد عليه شيكسبير في جعلها تدخل المسرح في مشاهد متكررة فيما بين المشاهد الفكاهية والمأساوية، بحيث تمثل الخيط الذي يربط هذه بتلك، ويضمن تماسك البناء الدرامي من البداية للنهاية.

وما وصفته بالخطوط «المتعرجة» في البناء يعني أن خطوط النبرة شبه «المأسوية» أو الجادة تتقاطع مع خطوط النبرة «الكوميدية» أو الهازلة، بحيث ننتقل بسرعة من نبرة إلى نبرة، وبحيث يؤدي هذا الانتقال إلى تأكيد التضاد فيما بين السابق واللاحق، مع التوازي بين ثيمات الحبكتين، بمعنى أن الفكرة نفسها قد تُقدَّم بنبرة هزل يتلوها تصويرها بنبرة جِدٍّ، ونحن نسير في هذه الحلقات المتداخلة التي تشبه التكرار مع التنويع في الموسيقى من مشهدٍ إلى مشهدٍ، وذلك يختلف تمامًا عن المعهود في الأعراف المسرحية السائدة آنذاك حتى عند شيكسبير نفسه، فالمفترض أن تسير الحبكة في خط صاعد يصل بالأزمة إلى ذروتها قبل أن يأتي الحل، سواء كان يمثِّل نهاية سعيدة في الكوميديا أو مأساوية في التراجيديا، ولكننا نتابع هنا مَشاهِد تقدِّم لنا صورة بعض الشخصيات لأنفسها يتلوها صورتها في عيون الآخرين، وبذلك تتشكل أمامنا صور متجاورة للشخصيات، يتفق بعضها مع البعض، ويختلف بعضها عن بعض.

وإلى جانب ذلك، وهو الأهم، نشهد «تمثيل» الشخصيات أمام بعضها بعضًا، بحيث نشهد بعض الشخصيات تقوم بأدوار «تمثيلية» ذوات جمهور مزدوج: غيرها من الشخوص والجمهور الجالس في الصالة. فالمفترض في المسرح الكلاسيكي (بخلاف الملحمي) أن الجمهور في الصالة يسترق السمع (من خلال حائط رابع وهمي) إلى الشخوص أثناء الحدث الدرامي، ولكن كثيرًا من الشخوص هنا «يمثِّلون» مشاهد أو

أدوارًا مرسومة بدقة حتى «يسترق» السمع إليهم غيرهم في المسرحية، إلى جانب الجمهور في الصالة. ولا يقتصر هذا، كما يقول النقاد، على أهمية «استراق السمع» وحسب، مثلما يسترق السمع بوراكيو أو خادم أنطونيو إلى حوار يسيء تفسيره أو فهمه، فذلك هو استراق السمع «المعتاد» أي العارض أو غير المدبَّر، ولكنه ينسحب على مشاهد عديدة يتصور الشخص فيها أنه يسترق السمع في حين أن الشخوص الذين «يمثلون» يقصدون إلى ذلك قصدًا، وأوضح نماذج هذه المشاهد، بطبيعة الحال، المشهد الذي «يؤلفه ويمثِّله» دون بيدرو وكلوديو وليوناتو (٢ / ٣) قاصدين أن يستمع إليهم بينديك (ظانًّا أنه يسترق السمع) وهو يقول لنفسه (ولجمهور الصالة) «لولا أن الرجل الأشيب هو الذي يتكلم لظننتُ أن في الأمر خدعة!» (١١٩–١٢٠)، والمشهد الذي «تؤلفه وتمثله» هيرو وأورسولا قاصدتين أن تستمع إليهما بياتريس (٣ / ١)، ويضاف إلى ذلك مشهد الحفل الذي يرتدي فيه الممثلون أقنعة وينجح فيه دون بيدرو في خطبة هيرو لكلوديو، والمشهد الذي لا يُقدَّم على المسرح بل يُروى لنا وتقوم فيه مارجريت بالتظاهر بأنها هيرو التي تتبادل كلمات الغرام مع بوراكيو تحت نافذة منزل ليوناتو، وكذلك تدبير كلوديو أن يلعب دور العريس الذي خانته عروسه وأن يقوم بإذلالها علنًا في الكنيسة، فهو لا ينفعل على الفور حين يتصور خيانة هيرو له بل يبيت ليلة يدبِّر فيها ما سوف يفعله في الغداة (٣ / ٢ / ١١١–١١٣). ولنا أن نضيف كذلك المشهد الطقسي عند القبر الوهمي لهيرو، ومشهد الرقص بالأقنعة، ثم الفتيات المقنعات الأربع في ختام المسرحية، فكلها صور متنوعة للشكل المسرحي، ومن ثَمَّ فهذه مسرحية يكتب شيكسبير فيها أدوارًا للشخصيات التي تمثِّل مَشاهِد «مسرحية» موجهة لغيرها في العرض نفسه، مثلما تعتبر مسرحية تدور حول دور المسرح في تشكيل هوية الفرد نفسه، حسبما تقول نوفا مايهيل (Myhill) في دراستها «دور الجمهور داخل **ضجة فارغة** والجمهور الذي يشاهدها» (**دراسات في الأدب الإنجليزي**، المجلد ٣٩، العدد ٢، ١٩٩٩م، الصفحات ٢٩١–٣١١)، وتؤكد فيها، مع اختلاف في زاوية المعالجة، الحجة التي تسوقها جين هاوارد (Howard) في كتاب «إعادة تقديم شيكسبير: النص في التاريخ والأيديولوجيا» (١٩٨٧م) وهي التي سوف نعود إليها.

(٧) الأسلوب

ذكرت أن التكرار مع التنويع سمة من سمات البناء، وأضيف هنا أنه سمة من سمات الأسلوب النثري الذي يستأثر كما قلت بنسبة ٧٠ في المائة من سطور المسرحية التي

يبلغ عددها في الأصل الإنجليزي (في طبعة آردن) ٢٤٨٥ سطرًا، لبيندبك منها نصيب الأسد (٣٩٩ سطرًا)، والنثر هو الوسيط المختار للشخصيات الرئيسية، وهو ما شجع دعاة التمييز بين الحبكة الرئيسية والحبكة الفرعية على تدعيم موقفهم، ما دام النظم الذي لا يتجاوز عدد سطوره ٧٥٠ من نصيب الأخيرة. وهذا مخالف لما درجنا عليه من اعتبار أن النظم من «امتيازات» الشخصيات الرئيسية الأرستقراطية وأن النثر ينتمي إلى شتى المتكلمين في الحبكات الفرعية. ويقول ميلتون كرين (Crane) في كتابه **نثر شيكسبير** ١٩٥١م، (الذي أعتمد عليه وأرجع إليه كثيرًا) إن النثر ينتمي إلى المجانين والطبقات الاجتماعية الدنيا: «كان النظم يمثِّل الشكل الذي جرى عليه العرف في المسرحية الإليزابيثية، وكان استخدام النثر دليلًا على عجز شخصية ما عن الاتساق مع أسلوب الحياة السائد» (ص٣). وعلى ما في مثل هذه الأقوال من الصحة، فإنها توحي ضمنًا بافتراض «انحطاط» النثر وشيوع «الفوضى» فيه، بل بأنه لا يوحي بالثقافة أو بالقدرة على التأنق في اللغة. وفي مقابل ذلك الافتراض يقول كرين إن النثر في الحقيقة أقرب إلى الإيحاء بسمات «طبيعية» مؤكدًا على أن «النثر، شكل الحديث العادي، يوحي بجو الواقعية؛ فمن يتحدثون بالنثر عند شيكسبير دائمًا ما يُذَكِّرُونَ الجمهور بوجود عالم أقرب ماديًّا إليه بصورة ما من العالم الشعري، حتى ولو لم يكن «العالم الحقيقي» للجمهور» (ص١٠٠).

ولا شك أن أقوال كرين تصدق إلى حدٍّ ما على **ضجة فارغة**، وانظر إلى أول سطرين في المسرحية «يقول هذا الخطاب إن دون بيدرو، أمير مقاطعة أراجون، قادم لزيارتنا الليلة هنا في مسينا» (١ / ١ / ١-٢). أو أول سطر في الفصل الثاني «ألم يحضر الكونت جون حفل العشاء هنا؟» (٢ / ١ / ١) أو «على شباك مخدعي كتاب، أحضره لي هنا في الحديقة» (٢ / ٣ / ٣) وقد تتسم لغة الشخصيات ذوات المنزلة الاجتماعية الثانوية بدرجة «نثرية»، مغرقة في «نثريتها»: «في غرفتك الخاصة «باروكة» جديدة تعجبني كثيرًا، لو أن لون الشعر كان «أغمق» قليلًا! وفستانك من طراز نادر المثال، بالحق! ولقد شاهدت فستان دوقة ميلانو الذي امتدحوه مدحًا كثيرًا ... أقسم إنه لا يزيد عن رداء للمنزل إن قورن بفستانك!» (٣ / ٤ / ١١–١٥، ١٧) وأما النظم فهو مخصص إما للأحاديث «الرسمية» (أو التي تطمح أن تكون «رسمية») مثل خطبة كلوديو عروسه هيرو ورفضه إياها، وإما للحظات الانفجار الشعوري مثل إحساس ليوناتو بخيبة أمل قاتلة حين يقول له إن ابنته «فاجرة». وبصفة عامة نجد أن إيقاعات النثر في هذه المسرحية تسهم في رسم صورة للدنيا حافلة بتفاصيل الحياة اليومية.

ولكن هذا التمييز بين الشعر والنثر في شيكسبير ليس مطلقًا؛ إذ شهدنا في **هنري الرابع**، الجزء الأول، التي سبقت **ضجة فارغة** مباشرةً، شخصيتين تتميزان بروائع النثر وهما فولستاف والأمير هال، أو بُعَيْدَ **ضجة فارغة** نستمتع بنثر هاملت الجميل، ولا يتسم النثر في **ضجة فارغة** بأنه مقصور على البسطاء، بل العكس هو الصحيح، بل إن البسطاء عندما يبذلون الجهد في «التسلق» الاجتماعي يحاولون تنميق أساليبهم ومجاراة الأذكياء الصفوة في الأناقة اللفظية، وقد نشفق على بعضهم (مثلما نشفق على مارجريت) أو نضحك (مثلما نضحك على إصرار دوجبري على الزجِّ بكلمات يراها براقة في حديثه، مع أنها تفسد المعنى، بل وقد تأتي بنقيضه، انظر **الحواشي**). وقد يبدو حديث «الفصحاء» في هذه المسرحية «تلقائيًّا» أو «مرتجلًا» ولكنه يمتاز في أحيان كثيرة بتنميق يقرِّبه من الأسلوب «اليوفوي» الذي أشرت إليه آنفًا، وهو الأسلوب الأدبي الذي اشتهر في عصر النهضة وينسب إلى جون لِيلي، كاتب المسرح والقصة النثرية، وخصوصًا روايته «**يوفيوس: تحليل اللماحية**» (١٥٧٨م) وروايته النثرية الأخرى «**يوفيوس وإنجلترا التي تنتمي إليه**» (١٥٨٠م). وفي كل منهما شاب يُدعى يوفيوس (أي كريم المحتد) يناقش أصدقاءه مناقشات مستفيضة حول الصداقة والحب والمرأة وموضوعات فلسفية أخرى. ويتميز الأسلوب المنسوب إليه بحيل الإفاضة، وهي التوسُّع في المعنى بأساليب بلاغية مختلفة، مثل التوازي (المشرقان عليك ينتحبان/قاصيهما في مأتمٍ والدَّاني) والطباق (هناءٌ مَحَا ذاكَ العزاءَ المُقَدَّمَا/فما عَبَسَ المحزُونُ حتَّى تَبَسَّمَا) والتصالب الذي يعني إما قلب البناء في عجز العبارة عن صدرها (عَوَى الذئبُ فاستأنسْتُ بالذِّئبِ إذْ عَوَى)، وإما عكس ترتيب المعنى بين قضيتين (طَوَيْتُ بإحرازِ الفنُونِ ونيلها/رِداءَ شبابٍ والجنونُ فنون/فحين تعاطيتُ الفنونَ وحَظَّها/تبيَّن لي أنَّ الفنونَ جُنُونُ، من مجدي وهبة ص٦٦)، ومثل السلسلة المتصلة من الأسئلة الإنكارية (إلام الخلف بينكمو إلاما/وهذي الضجة الكبرى علاما/وفيمَ يكيد بعضكمو لبعض/وتبدون العداوة والخصامَا؟) أو التناظر في الأبنية اللغوية والاستنباطات المنطقية، إلى جانب الخصائص اللغوية للشعر مثل سجع البداية، والمقاطع التي يرجع بعضها أصداء بعض، وتكرار مادة الكلمة بلفظٍ مختلفٍ (هل شفَّه ما شَفَّني فانثنى/مُبَلْبَلَ البالِ شريدَ المنامْ) والقافية، والتورية، والعبارات المنسَّقة على أسس الجرس والبناء الداخلي، وغير ذلك من المحسنات البديعية التي قد يستعصي إدراكها على غير المتخصص. ونجد تتويجًا لهذه «المؤثرات السمعية» استعراضًا لقطوف المعارف التي تُعتبَر من ثمار المذهب الإنساني، مثل الإبجرامات، والحكم والأمثال، والإشارات إلى الأعمال

الكلاسيكية، وضرب الأمثلة، والقصص الخرافية، والمعلومات المستقاة من التاريخ الطبيعي (البيولوجيا) والتاريخ. وبعبارة أخرى كان هذا النثر يمتاز بدرجة من التعقيد والثراء في لغة المجاز مثل أي نظم، وهو — وإن كان ينسب إلى الروايتين النثريتين المذكورتين، أو يقترن «باسم» جون لِيلِي — فلم يكن هو الذي ابتدعه، بل قل إنه هو الذي أشاعه وأكد ارتباطه بالمذهب الإنساني، وحَوَّرَ الفصاحة الذائعة في خطب شيشرون حتى تناسب من كانوا يدعون إلى ذلك المذهب ويريدون إقناع القرَّاء به. ولم يكن ثراء الأسلوب وما يكشف عنه من لماحية يقصد إلى إظهار الزينة البلاغية فحسب بل اتباع طابع «الاعتدال الأخلاقي»، كما يقول كرين الذي يؤكد أن اللماحية، كان من ظلال معانيها «القدرة على انطلاق فيض من الأفكار والكلمات الكافية لتطوير أي موضوع والتوسع فيه، إلى جانب سرعة الفهم وإدراك المقصود والاستعداد للرد بإجابة سريعة موفقة» (ص٩).

وكان من يكتب هذا اللون من النثر يطلق عليه تعبير «الذكي» أو «اللماح»، كما أشرت من قبل في تحليلي لصورة **الديوث**، ويظهر في أعماله بصورة القادر على الكتابة بسهولة، والمتصف بالاتزان والاعتدال وسرعة البديهة ورِقَّة الحاشية بصفة عامة، على نحو ما شاع عن الشاعر جون دَنْ، وتوماس ناش، وتوماس لودج، وبن جونسون، وقد ذاع أمر هذا الأسلوب وازدادت «موضة» الكتابة به في الفترة ١٥٩٠–١٦١٢م، وكان تقابله معارضة شديدة من جانب مناهضي البلاغة الشيشيرونية، ومن أشهرهم فرانسيس بيكون، كما يبين موريس كرول (Croll) باستفاضة في كتابه **الأسلوب النثري الأثيني والباروك: حركة مناهضة شيشرون** (برنستون، نيوجيرسي، ١٩٩٦م)، وهكذا نجد أن الموقف الذهني لكل من بينديك وبياتريس، وما يبديه كلٌّ منهما من «موضوعية» أو نزاهة، تتجلى فيه الصفات «الشخصية» لا اللغوية فقط لكُتَّاب أو عشَّاق هذا الأسلوب، ويتضح أن مقصد شيكسبير كان استخدامه في «التسلية» استخدامًا لا يخلو من رفضه أو السخرية منه على الأقل، فالأسلوب اليوفوي الحقيقي لا يناسب الدراما التي تعتمد على الحركة والسرعة ولا تتطلب تأمُّل الأبنية اللغوية، وسوف آتي بنموذج من رواية **تشريح اللماحية** المشار إليها، لأبيِّن للقارئ مدى عدم ملاءمة هذا الأسلوب للمسرح عمومًا، وأظن أنه لو لم تكن هذه كوميديا تقوم على السخرية من كل شائعٍ وذائعٍ، ما لجأ شيكسبير إلى محاكاته أصلًا. وللقارئ أن يتصور صعوبة ترجمة الأسلوب بصفة عامة، وهو ما كان يراه أستاذنا شكري عياد مثلًا أعلى، وهذا الأسلوب بصفة خاصة، ولكنني سأجتهد في التقريب حتى أبيِّن مغبة ما اصطُلِح على تسميته بالإفاضة والتوسع، فالبطل يوفيوس

يلقي في الرواية المذكورة مونولوجًا طويلًا ترِد فيه الفقرة التالية التي تذكِّرنا بجو الريبة بالجنس الآخر الذي يسود **ضجة فارغة**:

> مقصدي إذنْ أن أنصحَ الشبانَ الصِّغار والمبتدئين من المحبين بعدم النفخ على جَمَرات غرامِهم بالرغبة، بل بإطفائها بالازدراء. فإذا دَغْدَغَكَ الحبُّ صُدَّهُ كيْ لا يخنقَكَ، والصَّوْم خيرٌ لك من التُّخَمَةِ، والموتُ جوعًا خيرٌ من الاجتهاد في الإسراف، فإذا كانت بدايةُ الحبِّ تأتي بالبهجة، فإنَّ نهايته تأتي بالهلاك. إن الرَّشْفَة الأولى من النبيذ تُريح المعدة، والثانية تُلهِب الكبد، والثالثةُ تغشى الرأسَ بالأبْخِرة، وكذلك فإن الرشفة الأولى من الحب ممتعة، والثانية خطرة، والثالثة مهلكة. فإذا وجدت أنك قد أغوتك نظراتهن اللعوب، أو اجتذبتك حيلهن الخبيثة، سواء كنت مفتونًا بجمالهن أو عاشقًا لكمالهن، فاجعل ذاتك تتساءل: ما الذي أكسبه من تحقيق غرضي؟ بل ماذا أفقده في نوال متعتي؟ وإذا استسلمَتْ لي غادَتِي وغدَتْ عشيقتي، أفلا يُحتَمَلُ أن تصبحَ عشيقةَ آخرين؟
>
> (لِيلِي، **تشريح اللماحية**، ص٢٤٨، في ماكيتشيرن ص٦٧)

وتقول كلير ماكيتشيرن إن هذه الفقرة جزء محدود من قطعة بالغة الطول يصل طولها إلى مئات السطور، ويكمن جانبٌ مهمٌّ من «بلاغتها» في قدرة المؤلف على مواصلة طرح موضوعه دون أن يفقد اهتمام القارئ، إلى جانب تلوين نسيج النص بدلائل على طاقته الابتكارية. فكان على الكاتب الذي يختار هذا الأسلوب أن يثبت معلوماته الموسوعية فيما يشير إليه وما يكرر ذكره دون الخروج عن إطار الموضوع، موازنًا بين التوسع بالاستطرادات وارتباط ما يقوله بموضوعه، وينطبق عليه وصف بينديك لفصاحة بياتريس بأنها «الطاقة على الركض والاستمرار دون مشقة» (١ / ١ / ١٣٥–١٣٦).

فإذا نظرنا إلى **ضجة فارغة** وجدنا فيها ما يذكِّرنا بالفقرة المقتطَفة آنفًا لا في الأسلوب فحسب بل في الموضوع أيضًا، مثل المونولوج الذي يهاجم بينديك فيه الحب، في مستهل ٢ / ٣ ويبدأ بقوله «أعجب كثيرًا حين أرى رجلًا يدرك حماقة من يكرس جهوده للحب، ويضحك من ضحالة هذه الحماقات عند الآخرين، ثم إذا به يصبح هو نفسه موضع احتقار ذاته بالوقوع في الحب!» (٢ / ٣ / ٨–١٠) وهو أطول مونولوج نثري في المسرحية (٢٧ سطرًا) لا ينافسه في الطول إلا المونولوج الذي يلقيه في آخر المشهد معلنًا عدوله عن موقفه. فالسخرية من الحب في شخص كلوديو في المونولوج الأول تمثِّل حجة

متماسكة لها جانباها المعهودان عند كل أصحاب هذا الأسلوب، وأهم ما نحسُّه في هذه الحجة مناقشة بينديك لموقفه مناقشةَ مَنْ يريد أن يُقنِع نفسه بعكس ما يدعو إليه، وذلك ما يتميز به نثر لِيلِي الذي ينطوي على ما يشبه الحوار الداخلي، وهو الحافل بالأصداء والردود وبالأسئلة الإنكارية وإجاباتها، وبلحظات الانقلاب وتناظر بناء العبارات والأفكار، وإن كانت الفقرة المقتطَفة من شيكسبير تتميز بقدر أكبر من «المرونة» في الأسلوب والفكر معًا، لأنها تصور مشهدًا ساخرًا لشخص يناقش ذاته. صحيح أن بينديك يبني ثلاث جمل متوازية من حيث التركيب، وتتسم كلٌّ منها بالتوازن: «كنت أعرفه عندما ... فإذا به اليوم ... كنت أعرفه عندما كان ... فإذا به الآن ... كنت أعرفه عندما كان ... فإذا به الآن ...» (٢/٣/١١–١٩) وبعدها، حين يبدو لنا أن بينديك قد حسم المناظرة بقوله إنه لن يهبط إلى مستوى حُمق كلوديو حتى يمسخه الحب فيصبح مثل المحار في قوقعته، إذا به يستأنف المناظرة بتأمل صفات المرأة «في النساء الحسناء ...» (٢٥) و«يستمر» بينديك في بسط حجَّته التي تتضمن ما يقيمها وما يقوضها في آنٍ واحدٍ، وإذا كان قد بدأ المونولوج بإبداء الحيرة والاستنكار إزاء «وقوع» جندي في شباك الغرام، فإن الجمهور يسمعه في نهاية المونولوج وهو يتأمل لون شعر المرأة! ولا شك أن الجمهور سوف يتوقع هنا (إن لم يكن قد عرف فعلًا) أن بينديك نفسه قد يصبح «موضع احتقار ذاته بالوقوع في الحب» (١٠). وهكذا فإن نثر شيكسبير يصور ذهنًا منقسمًا على نفسه.

ولا شك أن «الصراع» الذي يتسم به أسلوب «المبارزة» اللفظية اليوفوي يظهر في الحوار بوضوحٍ أكبر من المونولوجات، وانظر أول «مبارزة» من هذا النوع بين بينديك وبياتريس:

بينديك: عجبًا يا «سخرية هانم»! أَمَا زلتِ في قيد الحياة؟

بياتريس: وهل يمكن أن تموتَ سخرية هانم وهي تتغذَّى على أنسبِ طعامٍ لها وهو
السنيور بينديك؟ بل إنَّ «مجاملة هانم» نفسها تتحوَّل إلى «سخرية هانم» لو حَلَلْتَ بصحبتها!

بينديك: إذن فإن «مجاملة هانم» مارقة مرتدة! ولكن المؤكد أن جميع الفتيات
يهوينني، باستثنائكِ أنتِ فقط! وليتني أستطيع أن أقول إني لست قاسي القلب! فالحق إني لا أحب أيًّا منهن!

بياتريس: ما أسعد حظ الفتيات! وإلا ابتلين بعاشقٍ مرذولٍ! وأنا أحمد الله وأشكره
على برود الطبع، إذ خَلَقه الله معادِلًا لطبعك! فأنا أوثر أن أسمع كلبي ينبح غرابًا على أن أسمع رجلًا يقسم على حبي!
بينديك: أدعو الله ألا تتحوَّلي عن هذا الموقف قط، حتى ينجو رجلٌ ما من خدش
وجهِه بأظافركِ حتمًا!
بياتريس: لن يزيد الخدش الوجه سوءًا لو كان الوجه مثل وجهك!
بينديك: قدرتك على التكرار تؤهلك لتعليم الببغاوات!
بياتريس: طائر لساني الناطق أفضل من حيوان لسانك الأعجم!
بينديك: ليت جوادي يتمتع بسرعة لسانك وطاقته على الركض دون مشقة! لك أن
تستمري إذا شئت ولكنني والله انتهيت!
بياتريس: دائمًا ما تنتهي بخدعة كالحصان الذي يوقع الراكب عن متنه! فأنا أعرفك
من زمن طويل.

(١/١/١١٢–١٣٩)

ويجمع النقاد على أن الجمهور كان ولا يزال يستمتع بهذا الحوار الذي يمثِّل أولى السهام التي يطلقها كلٌّ من قوسه على الآخر، ويقول بريان فيكرز (Vickers) «إن التراشق اللفظي هنا يزيد عن كونه حيلة لغوية، فالواقع أنه يمثِّل أسلوب حياة لكل من بياتريس وبينديك، أو قل إنه منازلة لماحة يشتركان فيها وإنه استمر زمنًا طويلًا، كما يتبين لنا هنا بوضوحٍ وجلاء، وإنه من المحتمل أن يستمر» (**الخصائص الفنية لنثر شيكسبير ١٩٦٩م، ص١٧٦**). فنحن نلمح كيف يساعد الحوار الأسلوب اليوفوي على إبراز طاقاته الكامنة، إذ يلتقط أحد المتحاورين لفظًا من حديث صاحبه فيحَوِّرُهُ ويَرُدُّهُ بعد التحوير في صورة مضادة أو معكوسة أو ساخرة، وكيف يتبارى الاثنان في «تشويه» ما يقوله كلٌّ منهما ورَدِّه إليه في صورة أخرى، وهو ما يتعذَّر في النثر غير الحواري، وهو يتجلَّى في أحسن صوره إذن في الحوار بين الشخصيات الرئيسية، وأما الشخصيات التي تشغل مواقع اجتماعية دنيا فإن كلامها يفصح عن طموحها إلى محاكاة السادة من خلال

محاكاة الأسلوب اليوفوي التي لا تنجح إلا في إثارة استهزاء «السادة» بها، والمقابلة بين أسلوب السادة «الراقي» (فكريًّا، ومن ثَمَّ لغويًّا) وبين أسلوب هؤلاء من الحيل التي يتوسل بها شيكسبير في إظهار قدرة اللغة على التلوُّن والتغيُّر، بل وقدرتها على تغيير صورة الواقع نفسه، فنحن نطل على الواقع من زاويتين متفاوتتين في لغة السادة ولغة الأتباع، وحين نتابع حوار أحد السادة مع أحد الأتباع نلاحظ ما تسميه الباحثة لين ماجنوسون «آلية التصحيح»، وهو ما يبدو في أوضح صورة في مَشاهِد الحرس بطبيعة الحال، ولكن أيضًا في حوار مارجريت مع سيدتها هيرو، ومع بياتريس، ومع بينديك نفسه، وتقوم حجة ماجنوسون (Magnusson) على أن المسرحية لا تقتصر على إظهار قدرة اللغة «على إنتاج الأخطاء وسوء الفهم». بل إن شخوصها يظهرون «آليات واسعة النطاق لتصحيح الأخطاء وللتعويض» عن ذلك. **شيكسبير والحوار الاجتماعي: اللغة الدرامية والأدب الإليزابيثي**، (كيمبريدج، ١٩٩٩م، ص١٥٨).

ولكننا نخطئ إذا قلنا إن أسلوب المسرحية كلها يوفوي، إذ إن شيكسبير، كما قلت آنفًا في هذا القسم، يقصد استخدام هذا الأسلوب استخدامًا لا يخلو من رفضه أو السخرية منه على الأقل، فنحن حقًّا «نتسلى» بالاستماع إلى الأبنية الأسلوبية اليوفُوِيَّة دون أن نأخذها مأخذ الجد، ونتابع تطارح الحجج في كل فقرة أو حوار يُوفُوِي بمتعة لا تتأتى لنا حين نتابع النثر المعتاد الذي يتصل بشئون الحياة اليومية، والذي ضَربتُ له أمثلة في مستهل هذا القسم. وعلى أية حال فنحن ننتقل ما بين النثر والنظم في غضون الأحداث المتتابعة حتى يسود النظم فجأة حين نصل إلى ما أسميته «المحور» الذي يحدد «الانقلاب» في المشهد الأول من الفصل الرابع.

ومعظم النظم يصادفنا بعد المشهد المذكور، وما يترتب عليه من عواقب، وإن كنا قد شهدنا لحظة بارزة في ختام المشهد الأول من الفصل الثالث (وهو المشهد المكتوب نظمًا) تعترف فيها بياتريس بحبِّها الدفين لبينديك، وتصوغ اعترافها في «السونيتة الناقصة» التي أوردْتُها آنفًا، ومن الطريف أن شيكسبير يأتي بأبياتها العشرة بعد سطرين موزونين مقفيين تقولهما هيرو قبل أن تخرج وهما:

لو صحَّ كلامُكَ كانَ الحبُّ كمِثلِ الرَّميةِ لا يقصدُها الرَّامي
فإلهُ الحُبِّ يُعِدُّ الأشراكَ لبعضٍ ولغيرهمو السَّهمَ الدَّامي

(٣ / ١ / ١٠٥–١٠٦)

ومن الطبيعي إذن أن تعبِّر بياتريس عن مكنون قلبها نظمًا، وإن كان تعبيرها لا يقتصر على الاعتراف بالحب أو نبذ التعالي والتكبر، بل يقوم — كما أوضحت لي سارة عناني — على إدراكها أنها جرحت إحساس شخص فاضل يضمر لها عاطفة نبيلة، فكان الوعي المفاجئ من وراء هذه السونيتة الناقصة، ومن ثَمَّ فإن النظم مؤشر على دفء المشاعر أو ما تسميه ماكيتشيرن الرومانس التقليدي (ص٧٤). ونحن نكتشف أن بينديك نفسه يكتب سونيتة مثلما تكتب بياتريس سونيتة يعترفان فيها بالحب، كلٌّ لصاحبه، ولا يُماطُ اللثام عن هذه النزعة الشعرية إلا في المشهد الأخير. والنظم في المسرحية يرتبط بالمشاهد «المنضبطة» صوريًّا، مثل مشهد الرقص بالأقنعة، ومشهد الضريح، واللقاء الأخير بين كلوديو وعروسه المنقبة. ويُستخدم النظم أيضًا في التهويمات والتأملات، مثل تأمل الكاهن لما سوف (أو ما يمكن أن) يحدث بعد إشاعة نبأ وفاة هيرو، ورثاء ليوناتو لحاله وما أصاب سمعته من الأذى في ٤ / ١ و٥ / ١، من جراء التهمة الظالمة الموجَّهة إلى ابنته. بل إن شيكسبير يخصص له أشد ألوان النظم جرأة في البناء وفي التعبير السيكلوجي، إذ يقوم على «تراكيب» تتجلَّى فيها ردود أفعاله العنيفة وديناميةُ الذهن المكلوم إلى جانب ثراء صوره الشعرية. وهكذا يتحوَّل النظم لديه إلى لغة الألم التي تبرز في أعمق اللحظات التراجيدية في المسرحية، وهي اللحظات التي وُكِلَتْ بطولتُها إليه وحده. ولكننا إذا قارنَّا ذلك بحيوية النثر وتنوعه وجدنا انحصارًا — أو شبه انحصار — لوظيفة النثر في إضفاء الانتظام على أنساق اللحظات التراجيدية حتى لا تتجاوز حدودها في الإطار الكوميدي العام.

ومعظم الصور الشعرية في **ضجة فارغة** مستقاة من عالم الحيوان. ومنذ البداية نسمع «الرسول» الذي يقص أنباء الحرب محاولًا محاكاة أساليب نثر سادته فيقول إن كلوديو «الذي يبدو حملًا ينهض بما تنهض به الأسود» (١ / ١ / ١٥–١٦) ثم نسمع أنه «طائر جريح مسكين» (٢ / ١ / ١٨٥) ثم أنه «عجل» (٥ / ٤ / ٥٠–٥١) ودون جون يقول إن هيرو «كتكوتة جميلة فعلًا» (١ / ٣ / ٥١) ويتهمها كلوديو بأنها جامحة جموح «حيوانات التدليل» (٤ / ١ / ٥٩) ونسمع دون جون يقول إن أخاه لم يرضَ عنه إلا بعد أن «كمَّم فمه» (١ / ٣ / ٣٠) مثل الكلاب كي لا يعض الناس، ثم يردف قائلًا إنه يرفض أن «يغرد» وهو «حبيس في قفص» (١ / ٣ / ٣١)، ويصف بينديك سرعة بديهة مارجريت بأنها تشبه «سرعة كلب الصيد» (٥ / ٢ / ١١) وإن كانت تنكر أن لسانها يجري «بسرعة فرس جامح» (٣ / ٤ / ٨٦) ويقول كلوديو إن «الدب» بينديك لن يشتبك في صراع مع «الدبة» بياتريس حين يلتقيان (٣ / ٢ / ٦٩–٧٠) ولكن بياتريس تشبِّهه

«بالحصان» (١ / ١ / ١٣٨) ثم نقرأ أو نسمع تشبيهه «بالثور الوحشي» أولًا حين ينكر أنه سيقبل وضع النير في عنقه (١ / ١ / ٢٤٤)، وثانيًا حين يعلن كلوديو أن بينديك قد قبِل أن يكون كذلك حين قبِل نير الزواج (٥ / ٤ / ٤٤–٤٥)، ونسمع بينديك وهو يقول إن الحب سيمسخه فيغدو «كالمحار في قوقعته» (٢ / ٣ / ٢٢–٢٣) ثم يقارنه كلوديو «بالثعلب في جحره» (٢ / ٣ / ٤٠) ثم «بالسمكة» (٢ / ٣ / ١١٠) وبينديك يقول إن بياتريس مثل «وحش الهاربي» (٢ / ١ / ٢٤٨) وهيرو تُشَبِّهُ بياتريس «بالطائر الحاذق» (٣ / ١ / ٢٤) ثم «بالصقر البري النافر» (٣ / ١ / ٣٥) كما تشبِّهها أورسولا بالسمكة أيضًا (٣ / ١ / ٢٩) وتقول بياتريس إنها سوف تروِّض قلبها «البري الشارد» بأيادي حب بينديك (٣ / ٢ / ١١٢) ودوجبري، بطبيعة الحال، «حمار» (٤ / ٢ / ٧٥). وقد تعمَّدتُ أن أنسب كل صورة إلى قائلها حتى أبطل ما ذهب إليه المؤلفان آن طومسون وجون أ. طومسون Ann Thompson & John O. Thompson في كتابهما المهم الذي يتناولان فيه استعمال الاستعارة في شيكسبير وعنوانه **شيكسبير: المعنى والاستعارة** (برايتون، إنجلترا، ١٩٨٧م) من أن دلالة التشبيه بالحيوان يُقصَد بها إبراز الطابع الجسدي للحب البشري، أو تصوير البشر في صورة فرائس رب الحب وضحايا الوقوع في شِباكه، فالصور المذكورة ترد على ألسنة عدد كبير من الشخصيات، من السادة والأتباع، وفي مواقف متباينة، وقد لا تكون لها علاقة بالحب على الإطلاق، وذلك يبطل أيضًا زعم ماكيتشيرن بأن صور الحيوان توحي بالمسخ الذي يؤدي إليه الحب، استلهامًا **لمسخ الكائنات** الذي أبدعه أوفيد.

وسبب رفضي لهذه النتائج العامة المبنية على الجو العام الذي توحي به الصور الشعرية أو ما يُسمَّى في الكتاب المشار إليه آنفًا «المجال المانح» (donor-field) لهذه الصور أنها لا تشكِّل نسقًا خاصًّا، كما يسميه سيسيل داي-لويس، أو تبرز سياقات خاصة ذات معنى، بل هي متفرقة ومشتتة، إذ نصادفها في النثر والشعر، وفي الأسلوب اليوفوي، وفي الأسلوب الذي يُطمَح إليه عند الأتباع. كما تتفاوت وظائفها في السياقات التي ترِد فيها، فأحيانًا تفصح عن بعض عناصر الشخصية وأحيانًا تصور موقف «الصيد»، ولدينا في المسرحية موقفان يدبِّرهما البعض لتشجيع كل من بينديك وبياتريس على الإقرار بغرامهما، ويتصور مدبِّروهما أنهما يصيدان هذين العاشقين. وأحيانًا لا تزيد وظيفتها عن إبراز معنى معين خاص بالسياق، أو حتى تلوين الأسلوب. ومثلها في ذلك مثل الإشارات الكلاسيكية، كتشبيه بينديك لبياتريس بأنها «آته» ربة الشقاق (٢ / ١ / ٢٣٤) أو تكرار الإشارة إلى أسطورة هرقل في ٢ / ١ / ٢٣١، ٣ / ٣ / ١٣٣، ٤ / ١ / ٣١٩، أو إلى جوف رب الأرباب، (٢ / ١ / ٨٥) أو إلى ديانا «ربة هذا القمر السيار» وإلى «جموح الربة فينوس»

(٤ / ١ / ٥٦–٦٠) حيث تنحصر دلالة الإشارة الكلاسيكية في إبراز التضاد بين العفة الظاهرة والعهر الكامن، أو مثل الإشارة إلى «رب الشموس فيبوس» (٥ / ٤ / ٢٦)، ومن ثَمَّ لا أرى أن للإشارات الكلاسيكية دلالة كساءِ العاطفة البشرية «الحيوانية» كساءً من «جلال» الأساطير الكلاسيكية، وهو ما تذهب إليه ماكيتشيرن مستشهدة بما يقول كلوديو:

قد خَطَر لَهُ في ظنِّي مَنظرُ ذاكَ الثورِ الوحشيِّ!
عَبَثٌ! لا تَخشَ هُنَا شيْئًا! فَسنَطْلِي طَرَفَيْ قَرنيكَ بعسجَدْ!
وستَشْهدُ قَارَّة أوروبا جَمْعاء وقَدْ ضحِكَتْ منكَ
كما ضَحِكتْ حسناءٌ تُدعَى أوروبا من جُوف الجبَّارْ
حين تقمَّصَ دوْرَ الثَّورِ العاشقِ وتحلَّى بالنُّبل.

(٥ / ٤ / ٤٣–٤٧)

فالواضح أن الصورة تتناول ثيمة أساسية من ثيمات المسرحية وهي التضاد بين المظهر والمخبر، وهو الذي تشير إليه الصورة المتكررة في المسرحية للديوث (انظر القسم الخاص بالديوث في هذه المقدمة)، وأجد أنني أقبل تفسير ديفيد أورميرود Ormerod في دراسته الممتعة (على قِصَرها) بعنوان «العقيدة والموضة في **ضجة فارغة**» (مجلة دراسات شيكسبيرية ٢٥ (١٩٧٢م) ص٩٣–١٠٥) وهو الذي يربط بين التركيز على الفكاهات الخاصة بالتضاد ما بين طراز الملبس أو الموضة التي تحدد المظهر الاجتماعي الخارجي وبين ما يؤمن به المرء أو ما يمثِّل حقيقته. ونصادف أول صورة من هذا اللون في أوائل المسرحية «إنه يعتبر عهد الصداقة طرازًا مثل طرز القبعات، ويتغير كلما تغير طرازها» (١ / ١ / ٧٠–٧١) ونسمع أن بياتريس «ربة الشقاق «آته» وإن اكتست أثوابًا خلَّابة» (٢ / ١ / ٢٣٤) كما نسمعها تقول إن الزوج الذي لا لحية له خليق بأن تلبسه فساتينها وتجعله وصيفتها الراقية (٢ / ١ / ٢٩). ويقول دون بيدرو إن بينديك «لا تبدو عليه مخايل الهوى، إلا إذا كان هواه التنكُّر في أزياء الأجانب» (٣ / ٢ / ٢٩–٣٠). والتنكر إذن مفتاح فهم الصورة الشعرية المقتطَفة آنفًا، والتنكر، كما سبق أن ذكرت، من سمات الحدث «الرئيسي» والحدث «الموازي» له في هذه المسرحية، وهو آفة اجتماعية تُعتبَر من ثيمات الحدث نفسه، ولذلك يصفه بوراكيو قائلًا إنه لص ممسوخ، وانظر كيف يتصور الحرس أن «ممسوخًا» هذا اسم شخص، وكيف تنشأ الفكاهات النابعة من هذا الخلط وإن كان مرماها جادًّا.

وينطبق مبدأ التضاد المذكور بين الظاهر والباطن على الأغاني ودورها في المسرحية، وأهم هذه أغنيتان: الأولى يغنيها بالتازار في ٢/٣، والثانية يغنيها منشدون محترفون وإن كان المفهوم أن كلوديو هو الذي كلَّفهم بالغناء (وربما كتب كلمات الأغنية أيضًا). أما الأولى فتمثِّل الكفة الأخرى للميزان الذي اختلَّ بسبب كثرة الإشارة إلى خيانة النساء، فالأغنية تؤكد أن «الرجل خئون دومًا شيمته الغدر/... لا يثبت في حال واحدة أبد الدهر» (٢/٣/٦١، ٦٣) وهذا التأكيد على خيانة الرجل، مثلما تخون المرأة، يتصل بجوهر المسرحية، ويعتبر إضافة تتجاوز وظيفة «التجميل» أو التسرية بالموسيقى، وكما يقول و. هـ. أودن:

> إن أغنية بالتازار تقلب أعراف أغاني العشق «السرينادية» رأسًا على عقب، وتأثيرها ينحصر في أننا لا ينبغي أن نأخذ صورة العاشق الحزين مأخذ الجد ... وإذا تخيل المرء أن المشاعر التي تعبِّر الأغنية عنها تمثِّل انطباعًا عن شخصية ما، فإن الشخصية الوحيدة التي تناسبها هذه المشاعر هي شخصية بياتريس.
>
> و. هـ. أودن، **محاضرات عن شيكسبير**، من تحرير آرثر كيرش، (برنستون، نيوجيرسي، ٢٠٠٠م، ص١١٥)

وأما الأغنية الثانية «أرجو يا ربة هذا الليل الصفح ببابك» (٥/٣/١٢ وما بعده)، فينشدها، كما قلت، منشدون مكلَّفون بهذه المهمة، وإن لم يكن كلوديو واضع كلماتها فهي تعبِّر عن وجهة نظره قطعًا كأنما كان هو الذي يغنيها، وهي أغنية ذات نبرات حزينة ثقيلة الوطأة لكنها تفقد كل قدرة على إشاعة الحزن لأننا نعرف أن هيرو حية ترزق، ولهذا السبب فإن ما يسميه العروضيون «القافية الثقيلة» (يضنينا/موتانا/دنيانا) قد تبدو مبالغًا فيها بعض الشيء، بل وأدعى للسخرية في الواقع، وخصوصًا ذلك الإلحاح على «الآهات» و«الأنَّات» التي نعرف أنها دون مبرِّر، حتى ولو كانت من وجهة نظر الشاب اليافع كلوديو، غير القادر على الإحساس العميق المتبصر، ومهما يكن من ندمه على التعجل باتهام هيرو بالخيانة. ومن ثَمَّ تنشأ مساحة تفصل بين هذه الأغنية وبين اللحظة التي تقال فيها، وإن كانت تلك المساحة تَصُبُّ في صُلبِ المفارقة التي يقوم عليها الحدث، وتسهم من ثَمَّ في تأكيد إطار السخرية العام للحدث الذي أعتبره واحدًا وإن كان ذا فرعين.

وأما الأغنية الصادقة الوحيدة في المسرحية فهي التي يحاول بينديك أن يغنيها في آخر حديث منفرد له على المسرح، وهي:

ربُّ الغرامِ عِنْدَنا
في عرشِهِ مِنْ فَوْقِنا
وإنَّه يعرِفُني، وإنَّه يَعْرِفُنِي
وكيف يُرثَى لي هُنَا

(٥ / ٢ / ٢٦–٢٩)

والمعروف أنها كانت أغنية شائعة في ذلك العصر، مثلما كان اللحن الإيطالي المصاحب لها، وأجمل ما فيها دراميًّا أنها تسبق اعترافه بالحب لنفسه أولًا ثم لبياتريس، وهو الاعتراف الذي يُقِرُّ فيه أولًا أنه لا يجيد فن القوافي، ولا حتى «الطريق الممهد للشعر المرسل»، (٥ / ٢ / ٣٣) ويعلن عجزه عن مطارحة الغرام «بلغة الاحتفالات» كما يقول (٤٠) وإذا به يأتي في النثر بما عجز عنه في الشعر، إذ ينتهي المشهد بأن يقول لبياتريس حين تسأله إن كان سيصحبها إلى منزل عمِّها «سأحيا في قلبك، وأموت في حجرك، وأدفن في عينيكِ؛ وكذلك سأذهب معك إلى منزل عمِّك!» (٥ / ٢ / ٩٤–٩٥) والمفارقة بين الصور المجازية «التقليدية» أو اليوفوية وبين العبارة الواقعية الأخيرة تعلن انتصار النثر على الشعر الذي عجز عن نظمه بينديك.

(٨) الاتجاهات النقدية حتى القرن العشرين

كان أهم مظهر شَغَلَ النقاد منذ بداية الاهتمام النقدي بالمسرحية مزْجها غير المعتاد بين عناصر الملهاة والمأساة، وتغيُّر النظرة إلى هذا المزج في ذاته دليل على التحول الكبير في مسار النقد الأدبي والمسرحي على مدار القرون الماضية. ولم يكن النقاد الأوائل مسلحين بالأدوات النقدية التي تتيح لهم ما يتوافر الآن من مداخل فنية (خاصة بالإخراج) أو نفسية (مستقاة من علم النفس الحديث) أصبحت اليوم في متناول الجميع، ناهيك بثمار النظرية النقدية الحديثة من مذاهب اجتماعية وثقافية ونسوية. ولم نكن لنصل إلى التحليل العميق الذي وصل إليه ريتشارد ليفين (Levin) في كتابه **تعدد الحبكات في الدراما الإنجليزية في عصر النهضة** (شيكاغو، ١٩٧١م، ص٩٠–٩٣) لولا هذه المداخل. وانظر مثلًا إلى ما يقوله تشارلز جيلدون (Gildon) عام ١٧٠٩م في «ملاحظاته» التي

أدرجها المحرر «رو» في طبعته لأعمال شيكسبير: «لا بد أن نصِف هذه المسرحية بأنها كوميديا، وإن كان بعض ما فيها من أحداث وأقوال ينتمي انتماءً أكبر إلى النغمة المأسوية، واتهام هيرو يصدمنا صدمة تتجاوز المقبول في المأساة أو الملهاة» (مقتطف في فيرنيس ص٣٤٧). ولم يختفِ هذا الموقف من المزج المذكور اختفاءً تامًّا، بل ما زلنا نقرأ من يعيبه إلى اليوم، ولكن هيمنة «حبكة» بينديك وبياتريس على خشبة المسرح كانت دائمًا ترجح كفة الكوميديا وتضمن إقبال الجمهور على مشاهدتها.

وكان من العوامل الأخرى التي شجعت على شيوع نظرة جليدون ومن اتَّبعه، وعلى امتداد القرن الثامن عشر، الميل إلى النظرة «الكلاسيكية» التي ترفض المزج بين «النوعين» وخير من يمثِّلها جون درايدن في **مقال عن الشعر المسرحي** (انظر **درايدن والشعر المسرحي**، مجدي وهبة ومحمد عناني، ١٩٦٣م، ١٩٨١م، ١٩٩٤م). فكان النقاد في ذلك العصر الذي اعتدنا وصفه بعصر الكلاسيكية الجديدة، ولنا أن نقارنه بعصر البعث أو الإحياء في الأدب العربي (أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين لدينا) يرجعون إلى الأسس الفنية للمسرح التي وضعها القدماء، وكان درايدن يستند إليها في رفضه للمزج المذكور قائلًا إنه ينافي «الطبيعة»، ما دام الإنسان لا يستطيع أن يضحك ويبكي في الوقت نفسه. وكان مفهوم الطبيعة في ذلك العصر، الذي خصَّص له بازل ويلي كتابًا كاملًا، يقوم على الأفكار التي أتى بها «العلم» لأول مرة، وآراء الفلاسفة الواقعيين، وكلها تؤمن بالتبويب والتصنيف وتأبى المزج والخلط. ولكن جيلدون ومن اتَّبعوه لم يخفوا إعجابهم بما نسميه اليوم تمثيل شيكسبير «الواقعي» للشخصية (وإذن فهو يحاكي «الطبيعة» محاكاةً صادقةً) إذ يضيف جيلدون أن شيكسبير «دائمًا ما يرسم صورًا متقَنة للنساء والرجال، حتى إننا نكاد نقنع أنفسنا أثناء القراءة أن كلام هذه الشخصيات حقيقي لا مُتخيَّل» (مقتطف في فيرنس ص٣٤٨). وسرعان ما أصبحت هذه النظرة سائدة، خصوصًا في القرن التاسع عشر بسبب انتشار قراءة الروايات النثرية.

وكان الاهتمام ببناء الشخصية من حيث صدق تصويرها، أي مماثلتها النفسية للواقع واحتمال وجود أمثالها في التاريخ أبرز ما تميز به النقد في القرن التاسع عشر، وكان هازليت من أوائل النقاد الذي اهتموا بشخصيات الحرس، وهي الشخصيات التي لم تحظَ بنصيبها «المعقول» من الدراسة إلا في العصر الحديث (انظر دراسات جون أوبري (Aubrey) في كتابه **تراجم قصيرة** من تحرير أ. ل. ديك، ١٩٤٩م، وهيو س. إيفانز (Evans) بعنوان «الكونستابلات الفكاهية: ما بين الخيال والتاريخ» في

مجلة شيكسبير الفصلية ٢٠ عام ١٩٦٩م، وجون أ. ألن (Allen) بعنوان «دوجبري» في المجلة نفسها العدد ٢٤ عام ١٩٧٢م) إذ كتب هازليت في عام ١٨١٧م يقول:

«إن شيكسبير يبلغ حدَّ الإعجاز في تصوير دوجبري وفيرجيز في هذه المسرحية، إذ يقدِّم نموذجين باهرين للأخطاء الجذابة وسوء فهم المعاني، فهما يعتبران مثالًا باقيًا لما يكتسيه التظاهر والعجز عن الفهم واستعمال المنطق من وقار «رسمي»، ولا شك أن شيكسبير استنسخهما من واقع الحياة، ويبدو أن ذلك المثال قد صعد في المائتي سنة الماضية من أدنى مناصب الدولة إلى أعلاها.»

(وليم هازليت، **شخصيات مسرحيات شيكسبير**، ١٨١٧م، ص٣٠٣).

ويكاد هازليت ينفرد بين نقاد تلك الفترة باهتمامه بهاتين الشخصيتين، فمعظم النقاد في أثناء ما يُسمَّى بالحركة الرومانسية وحتى نهاية القرن تقريبًا كانوا يركزون على ما يُسمَّى مقومات شخصيتي بياتريس وبينديك أي على اللغة التي يستخدمانها ومدى لياقة سلوكهما بمعيار المبادئ الأخلاقية والاجتماعية في أيام شيكسبير وفي العصر الذي عاش فيه هؤلاء النقاد. ويورد فيرنيس نموذجًا للاعتراض على اللياقة كتبته مدام إنشبولد (Inchbold) في كتاب بعنوان **المسرح البريطاني** عام ١٨٢٢م تقول فيه: «لو أن بياتريس وبينديك كانا يتحليان بالأخلاق الفاضلة، أو كانا يعرفان حقًّا معنى الشرف والأدب، لما أقدما على استراق السمع ورفضا هذا التجسس، ولو امتنعا عن ذلك لتوقف حدث المسرحية» (ص٣٤٨). ولكن البعض كان لا يزال يعترض على «عدم لياقة» الفكاهات التي يتبادلانها ويفسر ذلك تفسيرًا تاريخيًّا بوضعها في سياقها أي في العصر الإليزابيثي دون غيره، أي كان يقال إن علينا أن نحكم على ما يُسمَّى باللماحية «تاريخيًّا» وحسب، كما قال إدوارد لانج (Lang) في **مجلة هاربر** عام ١٨٩١م (مقتطف في فيرنيس ص٣٦٢). وفي عام ١٨٩٨م كتب برنارد شو يقول إن ما نجده في شيكسبير من حسٍّ فكاهي يتسم بالغلظة أو الفظاظة، ولا يجعلنا نستسيغه إلا موسيقى الألفاظ أي الجرس الأخاذ في لغته، قبل أن يبلغ مرحلة النضج:

ربما كانت مسرحية **ضجة فارغة** أخطر شَرَكٍ يُنصَبُ للمثل المدير في كل ما يُقَدَّمُ من تأليف شيكسبير على المسرح، فليست بالمسرحية المأمونة مثل **تاجر البندقية**أو **كما تحب**، بل ولا هي مسرحية جادة مثل **هاملت**، فنجاحها يتوقف على أسلوب إخراجها وتمثيلها، وهو ما يتوقف بدوره على مدى تمتُّع

الممثِّل المدير بالوعي النقدي اللازم للتمييز دون رحمة بما يتظاهر المؤلف به وما يحققه فعلًا.

وأهم ما يُتَظَاهَرُ به في **ضجة فارغة** هو أن بينديك وبياتريس شخصان يتميزان بلماحية بارعة وقدرة على الإمتاع والتسلية. ولكنهما، بطبيعة الحال، ليسا كذلك على الإطلاق. فإن فكاهات بينديك يمكن قبولها في إطار الغناء الجماعي في قاعة حانة من الحانات، لكنه إذا تهور سيد مهذب فأطلق مثل هذه الفكاهات في منزل متواضع بالضواحي لا يزيد دخل صاحبه عن ٥٢ جنيهًا في العام ويحاول محاكاة المجتمع الراقي، فلن يدعوه أحد مجددًا للزيارة. فمنذ أول فكاهة يقول بينديك: «هل راودك الشك يا سيدي حتى تسألها؟» إلى آخر فكاهة له «لا توجد عصًا أشد جلالًا من عصًا في طرفها قرن» لا يثبت أنه لماح أو سريع البديهة، بل هو وغد سافل ... ولقد قضى شاعرنا وقتًا طويلًا حتى استطاع أن يتخلص من الوهم الخاص بسكان الأقاليم، وهو الوهم الذي جعله مولعًا كل هذا الولع باستعراض قدراته في تصوير المازحات بين العشاق.

(**من مسرحنا في التسعينيات**، مقتطف في كتاب **شو يتحدث عن شيكسبير** من تحرير إدوين ويلسون، نيويورك ١٩٦٨م، ص١٤١).

وهكذا نرى أن اعتراض النقاد على «انتهاك» شيكسبير لأعراف الكوميديا امتدَّ ليشمل اعتراضهم على ما كانوا يرونه «انتهاكًا» للسلوك المهذب، ولا شك أن عداء برنارد شو أو كراهيته لشيكسبير تدفعه إلى المبالغة، فليس بينديك «مهرجًا» محترفًا، وليست مطارحات بينديك وبياتريس إلا مطارحات فتى وفتاة يخفيان أو يقاومان انجذاب كل منهما للآخر بهذا الأسلوب، وليس تراشقهما المسرحي استعراضًا لمهارة شيكسبير بقدر ما يقصد به إثبات المساواة بين الجنسين في الطاقة الذهنية التي هي السمة البشرية الأولى.

وكانت شخصية بياتريس تمثِّل، بسبب نجاح الممثلات اللاتي لعبن دورها على المسرح، ما تتسم به المسرحية من خلطٍ للكوميديا بالتراجيديا، وتورد ماكيتشرين مقتطفًا من كتاب كتبته مسز جيمسون (Jameson) بعنوان **خصائص المرأة** عام ١٨٣٣م، تركز فيه على صورة بياتريس عند شيكسبير:

يرسم شيكسبير في شخصية بياتريس صورة صادقة للفتاة الحسنة المفعمة بالحيوية في عصره ... إذ تجتمع في بياتريس صفات الذهن الراقي والقوى

الحيوية السامية، ويُذْكِي بعضها بعضًا مثل النار والهواء. ونجد في لماحيتها (وهي باهرة لكنها لا تدل على إبداع المخيلة) لمسة من الوقاحة، ولا يندر هذا بين النساء حين يتغلب الذكاء على طاقة التأمُّل والتخيُّل. ونجد في طبعها أيضًا عنصرًا محدودًا من سلاطة اللسان، وهجاؤها الفَكِه ينطلق بخفة وطيش فلا يُعْفِي موضوعًا — مَهْمَا يكن — من لذعه، ولو أن المؤلف أراد لنا أن نتعاطف مع هذه الشخصية لكان عليه أن يتعمق حقًّا في فهم المرأة. ولكن بياتريس برغم إرادتها الصلبة ليست شَرُودًا عاصية، وهي متقلبة المشاعر لكنها تتمتع بعمق الإحساس ... وهي تأسرنا أسرًا تامًّا بما تبديه من حمية في ارتباطها الكريم بابنة عمها.

(مقتطف في ماكيتشيرن، ص١٢١-١٢٢)

وهكذا كان الحكم على بياتريس يتفق مع معايير العصر الخاصة بصورة الأنثى المثالية، كما كان مصير المسرحية يتوقف على أمثال هذه الأحكام. ولم يكن الجميع متفقين على أن شيكسبير كان على حقٍّ في تصوير هذه الشخصية، أي إنه كان يقدم نموذجًا صالحًا، وقد ذكرتُ من قبل أن كامبل، محرر طبعة ١٨٣٨م من أعمال شيكسبير قال إنها «امرأة كريهة»، والواقع أنه يؤكد في تقديمه لهذه الطبعة أنه غير متفائل بمستقبل العلاقة بين بينديك وبياتريس بعد الزواج، مشيرًا إلى أنه كان يعرف شخصيًّا اثنين مثلهما، وأن زواجهما قد انتهى بالانفصال!

ولا يدعو للدهشة إذن أن تؤدي معايير القرن التاسع عشر إلى تفضيل هيرو، الضحية البريئة للإفك، والتي تُعتبَر «صامتة» بالمقارنة ببياتريس، فإلى جانب الانفعال «بمأساتها»، وهو الذي ذكر رودريك بينديكس أنه لا يناسب الكوميديا (فيرنيس ٣٧٧)، نجد النقاد لا يعفون كلوديو من اللوم؛ فتصفه كاتبة ألمانية عام ١٨٦٢م بأنه «متغطرس، خائر العزم، متقلب الأهواء، وقادر على القسوة الشديدة إذا غضب» وتنتهي من ثَمَّ إلى أنه لا يصلح بطلًا للمسرحية، قائلةً إنه «أبغض الشبان طُرًّا» (فيرنيس ٣٧٤). ولم تبدأ معالجة موقف كلوديو من المنظور التاريخي وفي إطار الأعراف القائمة آنذاك، إلا في القرن العشرين حين كتبت نادين بيج (Page) دراستها عن «نبذ هيرو علنًا» في مجلة PMLA عام ١٩٣٥م، وكتب كيربي نيل (Neill) دراسته بعنوان «ضجة حول كلوديو: العريس المفترى عليه» في مجلة **شيكسبير الفصلية** عام ١٩٥٢م.

والملاحظ أن الجانب الأكبر من النقد في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كان منصبًّا على رسم الشخوص في **ضجة فارغة**، ويتناول احتمال وجود أمثالهم في الدنيا، ومدى جاذبية كل منهم، ومدى «لباقته» بمعنى اتفاقه مع المعايير السائدة في فترة ما. ولكننا نلمح أيضًا بعض الاهتمام بعناصر أخرى، في دراسات بالغة الندرة يحاول أصحابها وصف الشكل العام أو النوع الدرامي للمسرحية، ومن بينها ما يقوله كولريدج من أن المسرحية «تمثِّل إحدى محاولات شيكسبير القليلة لكتابة ما يمكن أن يُسمَّى الكوميديا المهذبة» (في هارتلي كولريدج، **مقالات وحواش**، ١٨٥١م، المجلد الثاني ص١٣٥) وإن كان كولريدج قد ذكر في حديثه عن الحبكة ما يلي في باب خصائص شيكسبير:

> ... ينبع اهتمامنا بالحبكة من اهتمامنا بالشخصيات، لا العكس، وما الحبكة إلا اللوحة الخلفية لها ... فإذا نزعت من **ضجة فارغة** كل ما ليس جوهريًّا للحبكة، إما لأنه لا علاقة له تقريبًا بها وإما لأنه، على أحسن الفروض، مقحم عليها مثل دوجبري وزملائه، وكان يمكن تقديم ديدبانات وعسس بصورة أقل عبقرية، وإذا نزعت منها بينديك وبياتريس ودوجبري، ورد فعل الأول إزاء شخصية هيرو، فما الذي يبقى لديك؟ إن المحرك الأول للحبكة عند الكُتَّاب الآخرين هو الشخصية البارزة، وقد يكون ذلك هو الحال عند شيكسبير وقد لا يكون؛ فقد تُرسَمُ الشخصية عمْدًا لتشكيل الحبكة، وقد لا يُقصد بها ذلك. وهكذا نجد أن دون جون، القوة الدافعة في الحبكة، يقتصر المؤلف على عرضه علينا ثم ينحيه جانبًا.
>
> (ص. ت. كولريدج، **النقد الشيكسبيري**، المجلد الثاني، ص١٩٩–٢٠٠)

وإذا كان كولريدج يربط بين الحبكة والشخصية، فإن النقاد واصلوا الهجوم على الحبكة باعتبارها متكلِّفة مصطنَعة، على عكس الشخصيات، والطريف في الأمر أن العيوب التي كانوا يرونها في «النوع» الدرامي للمسرحية، كانت تُعزى إلى عيوب في الشخصيات، وكان البعض يربط ما بين النقائص في شخصية كلوديو ومكانة المسرحية باعتبارها كوميديا. وفي مقابل ذلك نجد أن الذين يدافعون عن البراعة الفنية للمسرحية يدافعون عن الطابع الأخلاقي للشخصيات أيضًا مثل سوينبيرن (Swinburne) (**دراسة لشيكسبير**، ١٨٨٠م).

ويجمع النقاد على أن الصورة التي قدمتها الممثلة الذائعة إلين تيري لبياتريس أثَّرت في مفاهيم نقاد تلك الفترة لا لتلك الشخصية وحسب بل للمسرحية نفسها، وينطبق ذلك

بطبيعة الحال على سوينبيرن، وقبل أن أترك القرن التاسع عشر أود الإشارة إلى ما كتبه لويس كارول (مؤلف كتاب **أليس في بلاد العجائب**) عن هذه المسرحية بعنوان «خطاب إلى إلين تيري»، وأوردته تلك الممثلة في سيرتها الذاتية «**قصة حياتي**» (د. ت) ويتساءل فيه عن سبب إحجام هيرو عن إثبات براءتها بإثبات وجودها في غير مكان الجريمة، وهو خطاب فكِه طريف.

(٩) اتجاهات النقد في القرن العشرين

وعلى امتداد القرن العشرين تغيَّر اتجاه النقد من التركيز على شخصية بعينها أو دلالة خاصة لجانب من جوانب المسرحية إلى التركيز على النوع المسرحي والمداخل الشكلية للدراما، تأثرًا بالمناهج «الكلية» الجديدة التي أتى بها النقد الحديث في مطلع القرن العشرين، ولكن ذلك الاتجاه لم يتبلور حقًّا إلا بعد إصدار براوتي كتابه الذي أشرت إليه آنفًا عن مصادر الحبكة عام ١٩٥٠م، إذ أتاح للنقاد النظر في سياقات أوسع وأرحب لدلالات المسرحية، على نحو ما بيَّنته في القسم الخاص بالمصادر. وفي النصف الثاني من القرن العشرين تكاثرت الدراسات التي تتناول ما لم يكن القدماء يتحدثون عنه مثل «المزج النغمي» النابع من المزج بين الكوميديا والتراجيديا أو المقابل له، وكيف يؤثر هذا المزج في وحدة الانطباع أو يثريها، وكان النقاد عادةً ما ينكرون الوحدة الأسلوبية ويترددون في القطع بتأثيرها في وحدة الانطباع المذكورة، أو في «التماسك الصوري» للمسرحية. وكان من وراء هذا الاتجاه ولا شك كتاب براوتي المشار إليه، حسبما نرى في دراسة ديفيد كوك (Cook) بعنوان «معبد البهجة نفسه: الحبكتان التوأم في **ضجة فارغة**»، (١٩٨١م)، وهي التي يذهب فيها إلى ما ذهبتُ إليه تقريبًا من أن «حبكة» هيرو وكلوديو تصبُّ في حبكة بينديك وبياتريس، مثلما تصبُّ الأخيرة في الأولى، بحيث تتضافر الحبكتان تضافرًا «بهيجًا»، وتلاه جون تروجوت (Traugott) (١٩٨٢م) الذي يركز لا على امتزاج التراجيديا بالكوميديا بل على امتزاج الكوميديا بالرومانس أو القصص الغرامي، إذ يعتبر أن كلًّا منهما نوع أدبي وإن كان شيكسبير مولعًا بالمزج بينهما، في دراسة له بعنوان «خلق رينالدو عقلاني: دراسة لمزج نوعي الكوميديا والرومانس في **ضجة فارغة**»، وهو يكثر من الرجوع إلى المصادر الخاصة بكلٍّ من الحبكتين، مثلما يفعل لوري أوزبورن (Osbourne) الذي يحلل تحليلًا وافيًا مدى انتفاع شيكسبير بمصادره، مقتطفًا فقرات منها وراجعًا إلى كتاب براوتي المذكور، في دراسته المهمة وعنوانها «الحركة الدرامية في **ضجة فارغة**:

اقتران الحكاية الإيطالية بالكوميديا الإنجليزية» (١٩٩٠م) وهو ما يبالغ في الاتكاء عليه مارتن مويلر (Mueller)، الذي يحلل الدلالة الدرامية لتكرار بعض الثيمات التي استقاها شيكسبير من شتى مصادره، سواء كانت إيطالية أو إنجليزية، قائلًا إن التكرار مع التنويع أسلوب موسيقي برع فيه شكسبير، وعنوان دراسته «الحسان النائمة عند شيكسبير: مصادر **ضجة فارغة** وتأثير تكرارها». وقد لاحظت في هذه الدراسات جميعًا أنها لا تضيف الكثير إلى ما قاله كريك (Craik) عام ١٩٥٣م في مقال له بعنوان «**ضجة فارغة**» (ولم يكن يقصد به عنوان المسرحية بل مجادلات النقاد) من أن المسرحية تمثل مزيجًا خاصًّا «مقصودًا»، وأنه يندر أن يدرك القارئ جمال هذا المزج، وقد عادت بربارا إيفريت للفكرة نفسها حين قالت «إن شيكسبير يخلق إحساسًا روائيًّا بالواقع، إذ يبني عالمًا يعيش الناس فيه معًا حياة مشتركة قادرة على إقناعنا بصدقها اجتماعيًّا وسيكلوجيًّا، وتعتبر جديدة على الشاعر ... وذلك بسبب قدرتها على **الاحتفاء**بالتناقضات وضم بعضها إلى البعض في كل مكان» («**ضجة فارغة**: الكوميديا غير الاجتماعية» ١٩٩٤م).

ويبدو أن المسائل الخاصة بالوحدة «الجمالية» لم تعد تحظى باهتمام النقاد، شأنها في ذلك شأن الانشغال السابق بالشخصية والأخلاق، ولكن محاولات إثبات التماسك البنائي لم تتوقف، وإن كانت قد تحوَّلت من النطاق الشكلي إلى نطاق الثيمات، ويظهر لنا شيكسبير (في الدراسات التي يبدو فيها هذا التحول) كاتبًا تشغله على امتداد المسرحية قضية مهيمنة تكفل الدينامية الدرامية اللازمة لتوحيد العناصر المتنافرة فيها، مثل قضية المعرفة التي أثارها أولًا أ. ب. روسيتر (Rossiter) في كتابه **ملاك ذو قرنين** عام ١٩٦١م، وتلته باربارا لوولسكي بدراسة عنوانها «الحب والمظهر والمخبَر: ضجة حول شيء ما» عام ١٩٦٨م تؤكد فيها أن شيكسبير كانت تشغله قضية «حقيقة» الواقع وسُبُل التيقُّن منها، فهي تختلف من منظور إلى منظور وفقًا لاختلاف الناظر وموقفه العام. وترى الباحثة أن شيكسبير يؤكد، رغم النهاية السعيدة، استمرار اختلاف المناهج المعرفية، وأهمية الوعي بهذا الاختلاف في عصر شيكسبير وفي كل عصر. وأما من تناولوا القضية بعدها فمنهم من يعمِّم مفهوم المعرفة، كما يفعل ريتشارد هنزه (Henze) في دراسة له بعنوان «الخداع في **ضجة فارغة**» (١٩٧١م)، ومنهم من يربط ما بين المناهج المعرفية والشكل المسرحي، مستقيًا دلالات فنية من استثمار هذه القضية في البناء الدرامي، وكيف يؤثر اختلاف وجهة النظر، ومن ثَمَّ اختلاف «نوع» المعرفة، في تحديد مسار الأحداث بل وفي تطور الشخصيات، مثل رالف بيري (Berry) في الكتاب الذي أصدره عام ١٩٧٢م بعنوان **كوميديات شيكسبير: استكشافات للشكل**، وخصوصًا الفصل الذي يسميه «مشكلة المعرفة» (ص١٥٤–١٧٤).

ومن القضايا «المهيمنة» الأخرى في نظر المحدثين قضية «طراز الملبس» الشائع وكيف يتحكم الطراز في تلوين الواقع في عيون الشخوص، وهي قضية تتصل بقضية المعرفة كما هو واضح، وأهم من ناقشها في نظري ديفيد أورميرود الذي سبق أن أشرت إلى دراسته الصادرة عام ١٩٧٢م، وتلاه ج. إيفانز (Evans) الذي يحلل معنى كلمة «طراز الملبس» وسياقات استخدامها في المسرحية، وكيف ترتبط بالأعراف الاجتماعية (انظر المراجع) عام ١٩٧٣م، وأخيرًا مايكل فريدمان (Friedman) الذي يركز على أسلوب دلالة تعبير «طراز الملبس» عند إخراج المسرحية، وكيف يبرز أداء الممثلين أهمية مظهر طراز الملبس لدى كل منهم (انظر المراجع).

ومن القضايا «المهيمنة» الأخرى عند النقاد قضية النميمة أو الوشاية بصفة عامة، وكيف يتحوَّل التشهير بإنسان إلى خلط الواقع بالوهم، ومن ثَمَّ كيف يؤدي ما درج عليه الناس من الخوض في سيرة بعضهم البعض إلى تحويل الوهم إلى واقع، وهي القضية التي بدأت مناقشتها جويس سيكستون (Sexton) في مقال لها عام ١٩٧٥م (وتقارن فيه استخدام التشهير في مسرحيتين من بينهما **ضجة فارغة**) ووصلت إلى ذروة العمق عند الباحثة س. ب. سيرازانو (Cerasano) التي كتبت دراسة عام ١٩٩٢ بعنوان «نصف دستة كلمات خطرة»، وأعيد نشرها في كتاب صدر عام ٢٠٠١م، يضم دراسات أخرى حديثة عن المسرحية (وهو الذي اعتمدت عليه)، ولما كانت سيرازانو تعالج القضية من وجهة نظر النقد النسوي، فسوف أرجئ مناقشتها إلى ذلك القسم. وتتصل بهذه القضية قضيتان أخريان تشتبكان معها، وهما قضية «المكانة الاجتماعية» والدور الذي تلعبه في المسرحية، وكيف أن «الشرف» في هذه المسرحية يعني احترام الناس، ومن ثَمَّ فهو قيمة اجتماعية لا قيمة أخلاقية، وهو المدخل الذي يناقش القضية منه مايكل تايلور (Taylor) في دراسة له عنوانها «**ضجة فارغة**: الفرد في المجتمع» عام ١٩٧٣م، ويعود إليها إليوت كريجر (Kreiger) في دراسة عنوانها «العلاقات الاجتماعية والنظام الاجتماعي في **ضجة فارغة**» عام ١٩٧٩م، ومن الزاوية نفسها. وتتفرع من هذه القضية قضية الحب الذي يعلي المساهمة في بناء المجتمع بإقامة علاقة وإنشاء وحدة اجتماعية جديدة هي الأسرة، وكيف تتعارض هذه النزعة مع «حب الذات» الذي يقاوم «التسليم» للحبيب، حتى ولو كان في ظاهره «فوزًا» بقلب الحبيب، وهو التعارض الذي يؤكد ستيفن روز (Rose) وجوده عند كل من بينديك وبياتريس، مبينًا أن حبهما المتبادَل يمثِّل انتصارًا للقيمة الاجتماعية على حب الذات، في دراسة له بعنوان «الحب وحب الذات في ضجة فارغة» (١٩٧٠م).

وقد تناول نقاد كثيرون الدور الذي تلعبه اللغة في المسرحية، وسبق لي أن عرضت لبعض الآراء في قضية النثر في المسرحية (في القسم الخاص بالأسلوب)، ولكن الكثيرين يعالجون قضية اللغة من زوايا أخرى أهمها كيف ترسم اللغةُ الشخصيةَ وكيف ترسم الواقع، وكيف تتحكم في فكر الإنسان، منذ أن أثار هذه القضايا ب. أ. يورجنسن (Jorgensen) في الفصل الخاص بالمسرحية في كتابه **الانتصاف لكلمات شيكسبير** عام ١٩٦٢م (ص٢٢–٢٤)، إذ عاد أنطوني دوسون (Dawson) إليها في مقال كتبه عام ١٩٨٢م بعنوان «ضجة كبيرة حول الدلالة» ويحلل فيه تحليلًا دقيقًا كيف يستغل شيكسبير وعي الشخوص باختلاف دلالات الألفاظ لا في «توليد» الفكاهات التي لا ترمي إلى التفكُّه وحسب، بل للدلالة على معانٍ أشد التصاقًا «بموضوع» المسرحية، بمعنى أن التلاعب بدلالات الألفاظ، على ما فيه من تسرية للجمهور، ليس تلاعبًا أجوف بل يضيف إلى الحدث الدرامي ويُعتبَر عاملًا من عوامل الدفع به وفق الحبكة العامة. وسار على النهج نفسه جون دراكاكيس (Drakakis) ولكن من منظور تفكيكي طريف، فهو يحاكي جاك دريدا في تناوله لروميو وجوليت، بتحليل التعارض الثنائي بين كلمتي «الثقة» و«التجاوز»، ويقترح إضافة هذا الثنائي إلى قائمة التعارضات الثنائية القائمة في المسرحية، مبينًا أنه ما دام كل منهما يختلف في اشتقاقه اللغوي، «فلا مناص من عدم تعريفهما تعريفًا إيجابيًّا يستند إلى مضمون كل منهما، بل تعريفًا سلبيًّا يستند إلى تضادهما مع الألفاظ الأخرى داخل النظام نفسه» وهكذا ينتهي إلى أن الأفكار (أو المُثُل) الأفلاطونية القائمة على «الثقة»، مثل الوحدة والتناغم، لا يمكن تعريفها إلا من خلال ما يمثِّل نقيضًا لها وهو «التجاوز» وصاحبه دون جون، وهو الذي تتفاوت صورته ما بين الديوث والعاهر والنغل. وعنوان دراسته هو «الثقة والتجاوز في الأحاديث المتبادَلة في **ضجة فارغة**» (١٩٨٧م).

وكان من الطبيعي بعد أن انحسرت موجة التفكيكية في التسعينيات أن يعود دارسو اللغة إلى ما أراه الطريق «المعقول»، فكتبت باحثة تُدعى مارتا سترازنيكي (Straznicky) دراسة عنوانها «شيكسبير وحكومة الكوميديا: **ضجة فارغة**» عام ١٩٩٤م، وتتناول فيها بعض مظاهر الكوميديا التي عرضت لها آنفًا ولكن من وجهة نظر استخدام اللغة، وهو ما أفيض فيه في الحواشي، وتلاها ستيفن دوبرونسكي (Dobranski) عام ١٩٩٨م بدراسة عنوانها «أطفال الذهن: الحكايات المجهضة في **ضجة فارغة**» ويجتهد فيها للتدليل بأدلة نصية على أن شيكسبير كان يقصد رسم علاقة سابقة بين بينديك وبياتريس (وربما حملت منه وأجهضت) ولكن ذلك ظل حبيس ذهنه، وتلته لين ماجنوسون في الدراسة التي

أشرت إليها سابقًا عام ١٩٩٩م، وأخيرًا موريس هنت (Hunt) عام ٢٠٠٠م في دراسة عنوانها «إصلاح اللغة في **ضجة فارغة**» وجميع هذه الدراسات تدور في فلك «الشخصية» و«الحبكة» ولا تتعرض للغة من منظور علم اللغة الحديث، وأتمنى أن يستغل علماء اللغة ما اكتسبناه من هذا العلم بتعليمنا ما لم نكن نعلم عن اللغة في هذه المسرحية. وأما استخدام التراشق المسرحي (الذي ينم عن اللماحية أو سرعة البديهة) في المسرحية فلم أعثر إلا على دراستين تتناولانه، وقد بعُد العهد بهما، الأولى كتبها وليم كنج (King) وعنوانها «ضجة كبيرة حول شيء ما» ونشرت عام ١٩٥٣م، والثانية كتبها وليم ماكولام (McCollum) بعنوان «دور اللماحية في **ضجة فارغة**» عام ١٩٦٨م، وكلاهما يعرض للتوظيف الدرامي للفكاهات ودلالاتها في إبان عصرها وعلاقتها «بموضوع» المسرحية، ودورها في رسم الشخصيات، وسبق لي أن عرضت لذلك في الأقسام السابقة في المقدمة.

ولقد تعددت المداخل النقدية الحديثة في تناول المسرحية ومن بينها المنهج الشكلي الذي اقتصر حتى الآن على تناول لغة المسرحية من وجهة نظر تقليدية، مثل منهج جوناس باريش (Barish) في المقال الذي كتبه عام ١٩٧٤م بعنوان «النسق والغرض في نثر **ضجة فارغة**»، وهو مقال قصير، ومثل الكتاب الكامل الذي خصَّصه بريان فيكرز لمناقشة **الخصائص الفنية لنثر شيكسبير** ونشره عام ١٩٦٩م، وسبقت لي الإشارة إليه واقتباس بعض أقواله (في قسم الأسلوب)، ومن بينها أيضًا منهج التحليل النفسي، ولديَّ دراستان، الأولى للباحثة كارول كوك (Cook) (١٩٨٦م) وعنوانها «وليس فيها غير مظهر الشرف: قراءة الاختلاف بين الجنسين في **ضجة فارغة**»، وتبدؤها بالتركيز على الفكاهات الخاصة بالديوث باعتبارها دليلًا على القلق العميق عند الذكور من الشخصيات وعند بياتريس، وتفسِّره كوك بأنه يرجع إلى نشدان سلطة الذكر. وتقول إننا نجد في مقابل هذا أن هوية هيرو الصامتة عامة ما «تُكْتَبُ»، وتعاد «كتابتها» لمصلحة الذكور، إذ تُشَبَّهُ أولًا بديانا، ربة العفة، ثم بفينوس، ربَّة الشهوة، وفي النهاية عندما «تُبعث»، تُشَبَّه من جديدٍ بديانا، ولكن هذه النهاية كما تقول كوك تمثِّل إشكالية «إذ تظل هيرو ميتة عند بعثها، وتستولي عليها من جديد السلطة التي قتلتها، وهي صورة المرأة في أعين الرجال».

والدراسة الثانية التي ترتبط اسميًّا بالتحليل النفسي وإن كانت تضم عناصر ثقافية (ونسوية) عامة كتبتها جيل كيرن باستر وسبقت الإشارة إليها بعنوان «**ضجة فارغة** من منظور حديث» (١٩٩٥م) وتبدأ مثل الأولى بتحليل فكاهات الديوث «التي تشيع» على حد قولها في مسينا، ثم تحلل أول مونولوج لبينديك، وهو الذي يعلن فيه «مناهضته»

للمرأة ومن ثم للزواج، قائلةً إنه يشجع على التفسير من منظور التحليل النفسي، ما دام بينديك يماهي علاقته بالأم بعلاقته بالمرأة (وبالزوجة) جامعًا بين الماضي والمستقبل، وبين الذكريات والمخاوف. وترجع الباحثة ذلك إلى أن سلطة الرجل تتعرض للتهديد بالاعتماد «المهين» على المرأة من جديد بعد أن استقل عن سلطة الأم واعتماده عليها، وتؤكد أن الخوف من المرأة في حالته أمرٌ شخصي بحت، فقَرْنا الديوث اللذان يخشاهما ينتميان إلى الجندي المهزوم الذي سلبه فرد آخر «بوقه» (وكانت الأبواق تُصنَع من القرون). وتوضح ذلك قائلةً:

> وليس مما يدعو إلى الدهشة إذن أن ما يتوقعه بينديك من وداعٍ للسلاح يوازي نعي عطيل لفقدانه هويته البطولية بسبب ما يتخيله من خيانة دزدمونة الجنسية:
>
> أما بحالي هذه فقل وداعًا يا طمأنينة! إلى الأبد!
> وقل وداعًا للرضا وللكتائب التي تزهو رءوسها
> بكل خوذة علاها الريش! وللمعارك الكبرى التي
> يزهو الطموح بها فيبدو كالفضيلة! وقل وداعًا للأبد!
> للصاهلات من خيولنا والصادحات من أبواقنا
> وحافزات النفس من طبولنا والزاعقات من مزامير الجلاد في آذاننا!
>
> (عطيل ٣ / ٣ / ٣٥٣–٣٥٨)
>
> فالزواج يهدد الجندي، مثل بينديك وعطيل، بفقدان شكل ذي قيمة كبيرة من أشكال تفرُّده الذكوري؛ أي فقدان السيطرة والسلطة (ص٢١٦).

وتنتقل باستر من تحليلها النفسي إلى تحليل الخلفية الثقافية لعداوة المرأة (وهي تُعَرِّفُ هذه العداوة بأنها الحط المنتظم من شأن المرأة) بالحديث عن اصطدام «التقاليد الرسمية السلطوية» الخاصة بكراهة الزواج (وهي التي تنسبها إلى الكاثوليكية) بالمثل الأعلى البازغ وهو الزواج، على نحو ما سبق لي أن أشرت. وتقول إنها تختلف مع غيرها من النقاد «التقليديين» في رفض ما قالوا به من أن مقاومة بينديك وبياتريس للزواج ذات دلالة سيكلوجية، «حتى ولو عبَّرا عنها في لغتهما وسلوكهما بصورة سيكلوجية»، معلنةً أن حبهما من «خلق دون بيدرو» الذي يريد فرض سلطته على الجميع، مستشهدة بأقواله فقط (وهو ما سبق لي نقضه).

وتختتم باستر عرض قضيتها بأن تؤكد أن تاريخ عداوة المرأة يتطابق مع تاريخ الحب الرومانسي، وأن غرس بذور المشاعر المناهضة للمرأة كان دائمًا ما يتعايش مع جعل المرأة مثلًا أعلى، بل ويعتمد على هذا «التأليه» لها، مستشهدة بما يقوله هاورد بلوك (Bloch) في كتابه «العداء للمرأة في العصور الوسطى وابتكار الحب الرومانسي الغربي»، (شيكاغو، ١٩٩١م) من أن «العداء للمرأة والحب الرفيع تجريدان للأنثى يتآمران معًا ومنذ البداية، وحتى الآن، لغاية واحدة ألا وهي إخراج المرأة من التاريخ بإلغاء هوية الأفراد من النساء ... وهكذا بتحويل المرأة إلى مثل أعلى» (ص١٩٦–١٩٧، في باستر ص٢٢١–٢٢٢). وهكذا فإن باستر تبدأ دراستها بمدخل نفسي وتنتهي بمدخل ثقافي (ونسوي) عام.

وأبدأ عرض الدراسات التي تطبق النقد النسوي المباشر بالدراسة التي كتبها هاري بيرجر الابن بعنوان «ضد الرقصة الخماسية: السياسات الجنسية والأسرية في **ضجة فارغة**» عام ١٩٨٢م وسبق لي أن أشرت إليها في سياق الحديث عن الأنماط الخاصة بكل من الجنسين، ويناقش فيها بيرجر مفهوم الزواج في المسرحية، وكيف ينشئ الذكور في المسرحية وعيهم «بالهوية الذكورية» القائمة بصفة أساسية على التضامن في «رابطة خاصة» يصفها بيرجر بأنها «نادي رجال مسينا» قائلًا إن تلك الرابطة عميقة الجذور في التاريخ:

> ويمكن إرجاع أصول نسب نادي رجال مسينا إلى أيام مصر القديمة، وبابل، وهرقل، فهو يتبنى ويعيد تقديم طرز الملبس البالية في ذلك الزمن السحيق لأنه يشارك في المبادئ التي كان يقوم عليها عندهم مفهوم السلطة، وتجنب التكاليف، والخوف من المرأة وحبها في آنٍ واحدٍ، وهي المبادئ التي حافظت على تكامل المجتمع الذكوري «منذ غدت للصيف الأوراق على الأفنان». وإذا كان عشاق مسينا الرجال قد كتب عليهم تكرار التاريخ، فربما كان ذلك يرجع إلى أنهم يستعذبون الألم، ولا شك أن أزياءهم المختارة تنم على سوء فهمهم للسلطة، وولائهم للفن الجميل الذي يتمتع بتاريخ طويل وهو فن قهر الذات (ص٢٥).

ويقول بيرجر إن دون بيدرو، ومن يتبعونه ومن نزل ضيفًا عليهم، يشتركون جميعًا في نادي رجال مسينا، ما دامت المواقع التي يشغلونها (أو يعملون على أن يشغلوها) داخل هرم المراتب التي تحدد السلطة الذكورية تقوم على الأسس المستمدة من الماضي الذي يصوِّره الكتاب المقدس، ويدعمه التاريخ. ويتعمَّد بيرجر التلاعب بالألفاظ وإظهار ولعه بالتورية (وهو ما يناسب لغة المسرحية) في الإيحاء بأن مجتمعنا الحاضر الذي يحتفي

بنوادي الرجال الخاصة به، والتي تتخذ صور الجماعات والمهن التي يهيمن الذكور عليها، قد «يكرر التاريخ» على غرار ما نرى في المسرحية.

والدراسة حافلة بالأفكار القائمة على «نادي الرجال»، منها أن الأيديولوجيا السائدة في المسرحية تقوم على التمييز بين الرجل والمرأة عند ارتكاب أي خطأ، فالمرأة مسئولة عن أي خطأ ترتكبه، على عكس الرجل، فالرجال عند اجتماعهم في غيبة النساء يقرُّون صراحةً بأنهم خونة، على نحو ما يعبِّر عنه بالتازار في أغنيته الشهيرة، ولكن ذلك لا يعني «استحقاقهم» للعقاب، وهم يتهمون هيرو ظُلْمًا، و«رَمْيُ المحصنات» ظُلمًا جريمةٌ كبرى، ولكن لوائح نادي الرجال تقول إن ذلك «خطأ في الحُكم مغتَفَرٌ» وحسْب (ص٢١)، وأما حين يُظَنُّ أن هيرو أخطأت، فعقابها الموت، ولو نفسيًّا، ومحاولة بياتريس الانضمام إلى نادي الرجال ذهنيًّا أي بمؤهلاتها الفكرية والشخصية تُقَابَل بمقاومة شديدة واستهجان.

كما يقدم بيرجر تحليلًا رائعًا لمشاهد الحراس الذين يمثِّلون في رأيه صورة فكاهية ولكنها صادقة لنادي رجال آخر، ويسوق الحجة الدامغة على أن أخطاءهم اللغوية لا تهدف وحسب إلى الإضحاك بل تفصح عن المفارقات التي يقوم عليها كل نادٍ للرجال، وحين يقول فيرجيز «الخلاص» ويقصد به «اللَّعْنَ»، فإنه يوحي ضمنًا بأن أعضاء نادي الرجال أو حتى «الأخيار» في المسرحية، جديرون بالخلاص واللعن معًا، ما داموا «يضمرون الولاء» (٣ / ٣ / ٥-٦) دون تحديد لمن يضمرون له «ولاءهم»، وينتهي من تحليله المسهب إلى القول بأن الحرس يجسد المبادئ التي تقوم عليها المعركتان اللتان تدور رحاهما في المسرحية، المعركة الدائرة بين الأجيال والمعركة الدائرة ما بين الجنسين.

وتناقش س. ب. سيرازانو في دراستها «نصف دستة كلمات» (١٩٩٢م) وسبقت الإشارة إليها، نادي رجال آخر تَكرَّر ظهوره وبإصرار على مرِّ التاريخ، وهو الذي تمثِّله المحاكم البريطانية، والحق أن جانبًا كبيرًا من النقد النسوي الذي ينشر في الصحف كثيرًا ما يبدأ عرض أحكام المحاكم بالهجوم على القيم البالية للقاضي الذي يرأس الجلسة. ولكننا، كما تقول سيرازانو، لا نستطيع أن نقبل هذه التعميمات ولا بد أن يتضح قصورها إذا وضعنا القضية برمتها في الإطار التاريخي الصحيح القائم على التحليل الدقيق للنظم القضائية وسجلات المحاكم المعاصرة، وإن لم يكن ذلك يعني الدفاع عن النظام القضائي الإنجليزي، ومن ثَمَّ تبحث سيرازانو في هذه الدراسة الأكاديمية موضوع التشهير باعتباره مفهومًا قانونيًّا في إنجلترا في عصر النهضة:

> كان من عادة أبناء العصر الإليزابيثي ألا يسكت أحد على السباب أو القذف في حقه، بل يعتبر ذلك تشهيرًا به، ويرفع من ثَمَّ قضيةً على مَنْ سَبَّهُ حتى تنظرها

المحاكم، وهكذا فلا بد أن ذلك كان مألوفًا لدى الجمهور الذي شاهد مسرحية **ضجة فارغة**، حتى ولو كان غريبًا غرابة شبه تامَّة عن معظم جماهير المسرح في القرن العشرين. ومن المهم لنا كذلك أن نفهم أن المرتبة الثانوية التي كانت المرأة تشغلها في عصر النهضة كانت تجعلها معرَّضة بصورة خاصة للسباب اللفظي.

وكان المتوقع أن تكون المرأة «عفيفة، صامتة، مطيعة»، وكانت القيمة الاجتماعية العليا لعفاف المرأة تجعلها عرضة لمزاعم الفسق والفجور. والواقع أن جميع قضايا السباب الخاصة بالمرأة تقريبًا كانت تتعلق باتهامها في أخلاقها الجنسية.

(ص٣٥)

وتضرب سيرازانو أمثلة من قضايا التشهير المعاصرة للمسرحية — وكان السباب المعتاد يتضمن القول بأن الشخص «سكير» أو «شهواني» أو «لص شهير» — إلى جانب ما تقول هيرو إنه «وصمات غير مشينة/ألصقها بابنة عمي»، وتدلِّل الباحثة على أن القول بوجود «وَصَمَات غير مشينة» وهْمٌ تنفيه الحقائق الاجتماعية والقانونية في ذلك الزمان. ومن خلال الرصد الدقيق الذي تقوم به الباحثة «للسوابق» اللغوية والقانونية، تنتهي إلى أن الخاتمة التي توحي بالتناغم ليست في الحقيقة إحقاقًا للحق بل كشفًا عن حقيقة الرجال. وبهذا المنهج تجمع دراستها بين احترام المصادر التاريخية وبين تأثير النقد النسوي، إذ تؤكد أدوار النساء في المسرحية مع الوعي في الوقت ذاته بألوان «الخطاب» السائدة في تلك الفترة. وأحب أن أورد ختام دراستها مترجمة:

ليست «إعادة تسمية» هيرو في الواقع إحقاقًا للحق أو إعادة تأكيد لذاتها الأولى، بل إنها تميط اللثام عن «حقيقة» الرجال، من خلال خلق واقع ثان:

هيرو الأُولى ماتَتْ مُتَّهَمَةْ! لكنِّي أحيَا
واثقةً أنِّي عذراءُ وُثُوقي بحياتي.

(٥ / ٤ / ٦٤–٦٥)

> وأخيرًا تبتكر هيرو اللغة الشخصية التي تحتاج إليها حتى تنجو من «تأليه» كلوديو لها وعواقبه الوخيمة، وكذلك عجز النظام القانوني العام عن الانتصاف للمرأة ممن ظلموها. أي إن هيرو تُحاكم لغة كلوديو، وبذلك تثبت أن «الوصمات المشينة» وهميةٌ قلبًا وقالبًا مثل المسرحية نفسها، وتتمكَّن بإقدامها على ذلك من إعلان إفلاس السلطة الأبوية للغة وعجزها عن السيطرة على المرأة. (ص٤٨)

وقبل أن أعرض الدراسة المهمة عن «العداء للمسرح» التي كتبتها جين هوارد، وأشرت إليها من قبل، أود أن أشير إلى ما لاحظته في النقد الشيكسبيري في الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين، ألا وهو ميل النقاد إلى ربط كل مسرحية بسياقها التاريخي، مهما تكن جدة مناهجهم التحليلية أو مداخلهم، وأرجو أن يكون عرضي الموجز لبعض الدراسات الحديثة قد أوضح ذلك، ولكننا ما زلنا نجد قراءات بديعة لنصوص شيكسبير تتميز بالتوازن، بمعنى وضع ذلك كله في كفة وفي الكفة الأخرى تفهُّم عميق للتعقيدات السيكلوجية للمسرحية ووعي عام بالطابع الخيالي للنص، وهما عاملان يحرران العمل الأدبي إلى حدٍّ ما من سياقه التاريخي، ويفسران سر إقبال الجمهور على مشاهدة **الضجة الفارغة** حتى اليوم! والدراسة التي كتبتها باربرا إيفريت تمثِّل هذا التوازن، وعنوانها «**ضجة فارغة**: المسرحية غير الاجتماعية» ونشرتها في كتاب يضم دراسات أخرى عام ١٩٩٤م، ولن أعرض لها اكتفاءً بما قلته في مستهل هذه المقدمة.

تقول ماريون وين-دافيز (Wynne-Davies) في تقديمها للكتاب الذي حررته عام ٢٠٠١م، ويضم عدة دراسات نقدية عن **ضجة فارغة وترويض السليطة**، إن النقد الخاص بعصر النهضة تَعَرَّضَ في الثمانينيات لثورة عميقة نتيجة لمقدم التاريخية الجديدة، شارحةً أن هذا المدخل «كان يطعن في الأشكال الأولى للتحليل التاريخي إلى جانب التقليل من حصر التركيز على المكانة الطبقية والاقتصادية الذي يتميز به النقد الماركسي» (ص٤-٥) وأن دراسة جين هوارد وعنوانها «تقديم العداء للمسرح على خشبة المسرح: المؤثرات الأيديولوجية في **ضجة فارغة**» كان فصلًا من كتاب أصدرته عام ١٩٩٤م بعنوان «**المسرح والكفاح الاجتماعي في أولى عهود إنجلترا الحديثة**»، قائلةً إنها تستخدم فيه التاريخية الجديدة نقطة انطلاق لفحص عددٍ متنوع من المسرحيات التي كُتِبَت في أوائل العصر الحديث، كما تؤكد أن هوارد كانت من النقاد الذين ساعدوا

على وضع نظرية التاريخية الجديدة، مستشهدة بالمقال الذي كتبته هوارد عام ١٩٨٦م بعنوان «التاريخية الجديدة في دراسة عصر النهضة» (مجلة **النهضة الأدبية الإنجليزية** ١٦)، كما تصف الدراسة التي سأعرض لها بأنها كانت ذات تأثير كبير باعتبارها نموذجًا بديعًا لتفسير — وفق التاريخية الجديدة — لمسرحية شيكسبير الكوميدية ويتميز باختلافه الجذري وطاقته الابتكارية (ص١٢٠). وسأبدأ عرضي بترجمة الفقرة الأولى من هذه الدراسة المطولة بسبب إلقائها الضوء على ما قالته المحررة المذكورة. تقول هوارد:

> كانت قضية «ارتباط» أحد النصوص الأدبية بسياقه، سواء كان ذلك السياق لغويًّا أو اجتماعيًّا، من القضايا الكثيرة التي أعيد النظر فيها في إبان العقود الأخيرة من الدراسة الأدبية. وكان وضع النص الأدبي في سياقه كثيرًا ما يعني في الماضي تحويله إلى دليلٍ يشهد على شيء يُفتَرَض وجوده قبل ظهور النص، سواء كان ذلك الشيء فكرة أو حدثًا تاريخيًّا أو ظاهرة مثل ظاهرة الحراك الاجتماعي. وكانت لاستراتيجية القراءة المذكورة عواقبُ إشكاليةٌ متعددة، إذ كانت توحي، فيما يبدو، أولًا، بأن لكل نصٍّ سياقًا أوليًّا واحدًا يحدد دلالاته، وأننا نستطيع تثبيت معنى النص إذا حددنا له سياقه «الصحيح». وكانت توحي، فيما يبدو، ثانيًا، أن كل نص أدبي يمثِّل دائمًا استجابة أو مرآة تعكس صورة شيء سابق عليه وأهم منه في ذاته وقادر على شرحه وتوضيحه. وكان من شأن هذا إنكار دور المبادرة المنوط بالأدب في ضروب التحول الثقافي أو الكفاح الاجتماعي، كما كان يصادر إمكان تأثير الأدب في الجوانب الأخرى للتشكل الاجتماعي، إلى جانب تأثره بهذه الجوانب. ونرى ثالثًا أن استخدام النص الأدبي مثالًا لإيضاح السياق كان يدعو إلى تسطيح ذلك النص، ونفي تعدديته وتناقضاته في سبيل قراءة أحادية لعلاقته بخلفية سياقية واحدة.
>
> (ص١٠٣)

أي إن أحد الفروق الهامة التي تميز التاريخيين الجدد عمن سبقوهم يكمن في إنكارهم حصر النظر إلى النصوص باعتبارها انعكاسًا لأحوال واقعها الاجتماعي مثلما يعكس سطح المرآة الأملس صور ما يقع عليه من أشياء، أي بصورة سلبية، فهم يرون أن النصوص الأدبية تمثِّل تفاعلًا إيجابيًّا مع الواقع وقد يؤدي ذلك إلى تغييره، وسبيلها إلى ذلك يتمثَّل في المعاني المتعددة والمتناقضة. وهكذا فإن **ضجة فارغة**، كما تقول هاورد،

تصور، على مستوى معين، الاختلافات القائمة بين الطبقات وبين الجنسين، بل وتعيد تصويرها داخل المسرحية، بمعنى تقديمها في صور متتابعة، من خلال شخصيات مختلفة وأحداث متصلة، وهي الاختلافات التي لا يمكن إنكار وجودها داخل المجتمع، في سبيل تبرير مظاهر التفاوت في السلطة والتمتع بالامتيازات، وبذلك فهي ترمي إلى الحفاظ على الوضع الراهن الذي تسود فيه طبقة النبلاء «الأبوية». وقد طَبَعْتُ عبارة «**على مستوى معين**» بالبنط الأسود لأن ذلك لا يمثِّل إلا الجانب الظاهر من حدث المسرحية، فإلى جانبه يوجد مستوى آخر ترى هاورد أنه لا بد منه لتكامل الرؤية، وهو المستوى الذي تقوم فيه أساليب «المسرحة» بالدور الرئيسي، مثل «العروض المسرحية»، و«المسرحيات الداخلية»، والممثلين، و«مؤلفي المسرح» داخل النص، بدور معارض يتولى تقويض تلك الأيديولوجيا بالكشف عنها وفضحها. وتضرب الباحثة أمثلة كثيرة تشهد بصحة ما تذهب إليه، فَتَعَدُّدُ «وجهات النظر» من خلال المسرحة يتيح للمُشاهِد أن يرى الشيء ونقيضه، وأن يربط بين «الواقع» و«المتخيل» أو بين الحقيقي والوهمي، وبحيث يستمتع ببراعة الحيلة التي يتوسل بها شيكسبير في التوفيق بين التقاليد النمطية وبين أيديولوجيا الحب القائم على الاختيار الفردي كي تنتهي المسرحية بالزواج.

ويقول ف. هـ. ميرز (Mares) في مقدمته لطبعة نيوكيمبريدج للمسرحية إن **ضجة فارغة** تتفرد بين مسرحيات شيكسبير جميعًا في أن جماهير المسرح تحب بينديك وبياتريس (وهو يسميهما «الثنائي المرح») في حين أن نقاد الأدب والمؤرخين الثقافيين يجدون مصدرًا أكبر «للرزق» في قصة «الصغيرين» (كلوديو وهيرو) شبه المأسوية اللذين يضلِّلهما الأخوان الأميران. وهو يكاد يخصص مقدمته كلها لإعادة الاتزان إلى الكفَّتين بالاستناد إلى العروض المسرحية التي تعتبر صورة أصدق للنص، ما دام قد كُتِبَ للتقديم على المسرح. ولكنني أظن أن القارئ العربي سوف يرحب ترحيبًا أكبر بالاطلاع على شطحات النقاد، على نحو ما نجده في كتاب يطبِّق ما أسماه بعض النقاد المنهج «الأنثروبولوجي» في النقد المسرحي (والأدبي)، وسوف أحاول قدر الطاقة تلخيص حجته الرئيسية، حسبما فهمتُها، وعنوان الكتاب **مسرح الحسد: وليم شيكسبير** (أوكسفورد ١٩٩١م) ومؤلفه رينيه جيرارد (Gerard)، والحجة المذكورة تقوم على ما يسميه «استراتيجيات المحاكاة» في المسرحية، وهو يقيمها في إطار أوسع لتفسير السلوك البشري باعتباره قائمًا على طقوس معينة.

وتبسيطًا لمصطلحات جيرارد، أقول إنه يعني أن الإنسان يريد بوضوحٍ ما يريده غيره، وهكذا فإن «الحب **القائم على ما تسمعه الأذن، والحب القائم على النظر**

بأعين الآخرين يعتبران صورتين من رغبة المحاكاة نفسها لدى الإنسان» (ص٨٢، وجيرارد يطبع بالخط المائل ما طبعته بالبنط الأسود). والأدلة النصية التي يوردها جيرارد هزيلة فليس بينديك — كما شرحت بالتفصيل — مماثلًا للمُحب الآخر عند شيكسبير، ديمتريوس، الذي يتحوَّل في آخر **حلم ليلة صيف** نتيجة تدخل الجان، وسبق لي أن أشرت إلى دراسة دوبرانسكي الذي يتوسَّع في تحليل علاقة بينديك السابقة ببياتريس. ولكن نظرية جيرارد تلقي ضوءًا أكبر على سلوك كلوديو، قائلًا إنه يعاني من نزعة استبطانية تشل يده، وتحرق ذاتها، وإن النقاد أساءوا فهمها فظنوها برودًا ونزعة انتهازية سطحية (ص٨٥). ويقول جيرارد إن كلوديو يعتمد اعتمادًا كاملًا على نموذج أو «وسيط» يبيِّن له ما يريده حقًّا. ويرفض بينديك أن يُطَمْئِنَهُ أي أن يؤكد له أن الفتاة التي يريدها جديرة بحبه، ولكن دون بيدرو يجيبه إلى ما يطلب، وترتفع «قيمة» الفتاة في نظر الناس حين يُظَنُّ أن الأمير يخطبها لنفسه، ولكن ذلك يجعل «الصغير» القلِق يتصور أن محاولته باءت بالفشل. ومن الغريب أنه حين يزول سوء التفاهم وتحظى خطبة كلوديو بالقبول، تنخفض «قيمة» الفتاة، وعندما يتحول «الرأي العام» ويصم الفتاة بالعار يسير كلوديو في «الركب» ويشارك الناس بل يفصح عن طبيعة هذا «الرأي العام» المتقلبة. وينتهي جيرارد إلى إصدار حكم عام يلخص حجته قائلًا:

> إن **ضجة فارغة** مثال ناصع يوضح لنا سبل عمل المحاكاة التي تنتشر كالعدوى في مجتمع صغير ... والموضوع الحقيقي لهذه المسرحية ما تتعرض له الحالة النفسية أو المزاج العام الجماعي من تغييرات، لا الفِعلة الخبيثة التي يُقْدِمُ عليها دون جون، وهي خُدعةٌ غليظةٌ فظَّةٌ (ص٨٨).

وربما أحس القارئ من قراءة هذه المقدمة ونظام تبويبها، وخصوصًا من عرضي لأهم ما كُتبَ عن المسرحية في العقدين الأخيرين، أنني عرضت «للمصادر» فقط في حدود ما أخذه أو استعاره شيكسبير منها وعَدَّله أو حَوَّره ليلائم هذه الكوميديا، دون أن أحاول الربط بينها وبين ما سبقها أو لحقها من أعمال الشاعر، مكتفيًا بما قاله كبار النقاد في هذا الصدد، ومركِّزًا على رؤيتي الخاصة للمسرحية، مهما يكن من تأثُّري بما قرأت من نقد. وأما من يريد التوسع في هذا أو ذاك مما لم أُفِض فيه، فيستطيع الرجوع إلى كتاب مهم في هذا الباب عنوانه **كوميديا الحب عند شيكسبير**، كتبه ألكسندر ليجات (Leggatt) عام ١٩٧٤م، وهو الذي يخصص فصلًا كاملًا للمسرحية، يحدد فيه موقعها

بين كوميديات شيكسبير الأخرى، ويعتبرها محاولة تجريبية للحفاظ على «اتساع نطاق الحدث» (بمعنى وجود أكثر من «حبكة» واحدة) و«سلاسة» الأحداث، مثلما فعل في **حلم ليلة صيف**، ومنهجه يقوم على تحليل العناصر «المسرحية»، أي عناصر العرض المسرحي القائمة على مقومات درامية بدلًا من تناول «الثيمات» فيها، قائلًا إن المسرحية تقدم «تناغمًا بين عناصر متباينة»، إذ يجد في تقديم حبكة هيرو وكلوديو عناصر تقليدية بمعنى أنها «شكلية» محضة، وفي مقابلها العناصر «الطبيعية» في حبكة بياتريس وبينديك، ويخلص إلى القول بأن نجاح المسرحية يرجع إلى أنها تعالج «فكرة الحقيقة البشرية في قلب التقاليد».

وللتوسع في علاقة شيكسبير بمصادره يستطيع القارئ أن يرجع إلى كتاب **الزيجات المبتورة في كوميديا شيكسبير** لمؤلفته كارول توماس نيلي (Neeley)، عام ١٩٨٥م، وهو الذي سبق لي أن أشرت إليه، أو مقال لوري أوزبورن، الذي أشرت إليه من قبل أيضًا، وغيره، وأود أن أعرب هنا عما أدين به للباحثة كلير ماكيتشيرن، سواء ما قالته في دراستها الصادرة عام ١٩٨٨م بعنوان «شاهدة على والدها: دراسة مصدرية للنزعة النسوية عند شيكسبير» (**مجلة شيكسبير الفصلية ٣٩**) أو ما قالته في مقدمتها لطبعة آردن للمسرحية عام ٢٠٠٦م، فقد هدتني إلى مراجع لم أكن أتصور وجودها، ويستطيع القارئ أن يجدها في القائمة الببليوغرافية التي أضفتها في ذيل الكتاب.

ضجة فارغة

قائمة الأدوار[١]

الجنود

دون بيدرو Don Pedro:[٢] أمير أراجون.
دون جون Don John:[٣] أخ نغل لدون بيدرو.
السنيور بينديك Bendick:[٤] لورد من بادوا.
السنيور كلوديو Claudio:[٥] لورد من فلورنسا.

---

[١] كان المحرر «رو» (Rowe) صاحب أول طبعة تتضمن قائمة بالأدوار (١٧٠٩) وتصنيفها وفقًا لمراتبها وتوزيعها ما بين الرجال والنساء.

[٢] أمير أراجون، يرجع أصله إلى منطقة تقع في شمال غربي إسبانيا، على عكس أتباعه الإيطاليين. ومسينا ميناء كبير يقع في شمال شرقي جزيرة صقلية، وكانت خاضعة للحكم الإسباني في عصر شيكسبير.

[٣] لا يُذكَر في الحوار أنه ابن سفاح حتى السطر ٤ / ١ / ١٨٨ «جون النغل»، ولكن ذلك منصوص عليه في طبعة المسرحية الأولى في إطار الشخصيات التي تشارك في الحوار. ويختلف دور الشرير الذي يقوم به هنا عن دور الشرير في مصادر الحبكة عند شيكسبير في أنه لا ينافس «البطل» في حبِّه «للبطلة».

[٤] اسمه مشتق من الاسم اللاتيني (بينديكتوس) (Benedictus) أو بينديكت (Benedict) ويعني المبارك أو البركة نفسها، واللفظة تشير اشتقاقًا إلى القول الطيب أو ذي الكلام الحسن (bene dicte) وهو اسم يناسب شخصًا ذرِب اللسان. وكانت بادوا بلدته الأصلية مجتمعًا محليًّا صغيرًا يقع غربي مدينة البندقية، ويشتهر بجامعته العريقة التي يشير إليها شيكسبير في **ترويض السليطة** قائلًا: إنها «حاضنة الفنون» (١ / ١ / ٢).

[٥] يشار في الحوار عدة مرات إلى صغر سن كلوديو، وكانت فلورنسا التي يُنتسَب إليها مشهورة في إنجلترا في زمن شيكسبير بأنها ذات تجارة مزدهرة وثقافة رفيعة وسلطة تزهو بها.

بالتازار Balthasar.[٦]
كونراد Conrade:[٧] رفيق لدون جون.
بوراكيو Borachio:[٨] رفيق لدون جون.
لورد Lord:[٩] رفيق لدون جون.

منزل حاكم مسينا

ليوناتو Leonato:[١٠] حاكم مسينا.
أنطونيو Antonio:[١١] أخو ليوناتو.
هيرو Hero:[١٢] ابنة ليوناتو.
بياتريس Beatrice:[١٣] ابنة أخي ليوناتو.

---

[٦] يستخدم شيكسبير الاسم في مسرحيات أخرى، وطبعة الفوليو تستبدل بهذا الاسم اسمًا آخر هو جون ويلسون، ولكن العرف جرى على استخدام الاسم الوارد في الطبعة الأولى وهو بالتازار.

[٧] يقول كونراد إنه سيد شريف (٤ / ٢ / ١٥).

[٨] الاسم مشتق من كلمة بوراكو (Boracho) الإسبانية التي تعني المخمور أو السكير، وهي كلمة مستعارة من زجاجة الخمر ذات الكساء الجلدي. وقد وردت اللفظة في أعمال معاصرة بالمعنى نفسه، والمقصود هو «مدمن الخمر».

[٩] لا تحدد أي طبعة، ولا يحدد أي شارح «عملَ» هذا اللورد.

[١٠] حاكم مدينة مسينا في صقلية، ويجمع الشرَّاح على أنه كان ذا رتبة «متوسطة» في منطقة «محدودة».

[١١] يشار إليه في أسماء الشخصيات الواردة في الطبعة الأولى. وكذلك في الإرشادات المسرحية بها، بتعبير «الرجل الهرم» فقط، ويبدو أنه كان يقيم مع أخيه أو في منزل ملاصق لمنزل أخيه، وهو يشير إلى المكان الذي تجري فيه معظم أحداث المسرحية قائلًا: «في بستاني» (١ / ٢ / ٨) وبالرغم مما يذكر من أن له ابنًا، لا يظهر هذا الابن في المسرحية على الإطلاق.

[١٢] كان الاسم قد ساءت سمعته بسبب إطلاقه على بطلة القصيدة التي كتبها كريستوفر مارلو بعنوان **هيرو ولياندر** (١٥٩٨م) وهي كاهنة في معبد فينوس تتجاهل واجباتها «المقدسة» في سبيل عاشقها. وعندما استكمل جورج تشابمان قصيدة مارلو الناقصة وجعل لياندر يغرق بسبب هيرو، جعل هيرو تُغرِق نفسها أيضًا. وهكذا شاع عنها ما يسميه النقاد «تعقيد ولائها الجنسي» إلى جانب إخلاصها إلى حد التفاني. وتقابلها في حكاية باندييللو فتاة تُدعَى فينيشيا (Fenicia) واسمها مشتق من فينيكس (Phoenix) وهي طائر العنقاء الخرافي الذي ارتبطت أسطورته بالقدرة على البعث بعد الموت. انظر المقدمة.

[١٣] الاسم مشتق من الكلمة اللاتينية (Beatrix) وتعني «واهبة البركة»، وربما كان اسمها ينطق بينريس أو بينيريس في عصر شيكسبير، وفقًا لمقتضيات الوزن الشعري.

مارجريت Margaret:[١٤] وصيفة هيرو.
أورسولا Ursula:[١٥] وصيفة هيرو.
غلام.[١٦]

أبناء مدينة مسينا

القس فرانسيس Friar Francis.
دوجبري Dogberry:[١٧] كونستابل (رئيس الشرطة).
فيرجيز Verges:[١٨] نائب رئيس الشرطة.
أفراد الحرس.[١٩]
جورج سيكول George Seacoal.
هيو أوتكيك Hugh Oatcake.[٢٠]

---

[١٤] يصوِّرها شيكسبير اهتداءً بصورة داليندا في **غضبة أورلاندو** للشاعر الإيطالي لودوفيكو أريوسطو (١٥٣٢م) وكانت وصيفة للأميرة جنيفرا، وعشيقة بولييو، وهو الذي يقعنها بأن ترتدي ملابس مولاتها ويتصنَّع أنه عاشق لمولاتها حتى يقنع خاطبها أريودانتي بأن حبيبته خائنة (انظر المقدمة).

[١٥] كان اسمها يُكتَب ويُنطَق أورسلى (٣ / ١ / ٤) بسبب وزن الشعر.

[١٦] يقتصر ظهور هذا الغلام على ٢ / ٣.

[١٧] الاسم مشتق من الاسم العلمي لنباتٍ إنجليزي ينمو في الريف، ثماره حمراء تشبه النبق، وهو ينمو وحده ولا يغرس البشر شجيراته.

[١٨] للاسم ثلاثة مصادر محتملة: الأول اشتقاقه من (verjuice) وهو عصير مر للعنب الحصرم، والثاني أنه يشير إشارة غير مباشرة إلى ما كان يُسمَّى «شرطة النطاق» وهي الشرطة المكلَّفة بعدم تجاوز أحد نطاق حماية الذات الملكية، وكانت دائرة يبلغ نصف قطرها نحو عشرين كيلومترًا، والثالث أنه يشير إلى هيئة رجال «الحدود»، وكانوا من رجال الشرطة العاملين لدى الكونستابل، وهو رئيس الشرطة، وكان رئيس الشرطة يُسمَّى «الكونستابل» ويقابله في أيامنا هذه في إنجلترا (Chief Constable) في حين أن كلمة كونستابل نفسها أصبحت تُطلَق على أي شرطي في إنجلترا، وعادةً ما تسبقها كلمة شرطة، وتختصر إلى (P.C.).

[١٩] كان هؤلاء يمثِّلون مجموعة مختارة من أبناء الحي، ويتلخص عملهم في القيام بدوريات منتظمة في الشوارع للتأكد من «استتباب الأمن» وعدم دخول أغراب، ولذلك يخاطِبون بعضهم بعضًا بلقب «يا ابن الحي». ويظهر في المسرحية منهم أربعة على الأقل، يحمل اثنان منهم أسماء محددة.

[٢٠] «سيكول» هو الفحم الحجري، وكان يُطلَق عليه الفحم البحري لأنه كان يصل عن طريق البحر، و«أوتكيك» يعني فطيرة الشوفان، وعلى شيوع هذين الاسمين في إنجلترا آنذاك فإن اختيار شيكسبير لهما

فرانسيس سيكول Francis Seacoal:[٢١] قندلفت (كاتب) مراسيل،[٢٢] وأتباع وموسيقيون.

يقصد إلى الإضحاك، ومن المحال إيجاد مقابل عربي موازٍ، فالأسماء لا تُترجَم، ونقل التأثير لا يأتي إلا بالتمصير.

[٢١] يشار إليه أيضًا بلقب «حضرة الكاتب» (٤ / ٢ / ٢) وهو القَنْدَلفت، وهو خادم في الكنيسة ولكنه يعرف القراءة والكتابة.

[٢٢] تشير الإرشادات المسرحية إلى وجود ثلاثة مراسيل، وليسوا بالضرورة الشخص نفسه، والمرسال الذي يظهر في المشهد الأول من المسرحية ذو رتبة عسكرية لا شك.

الفصل الأول

المشهد الأول[١]

(المنظر: أمام منزل ليوناتو)[٢]

(يدخل ليوناتو، حاكم مدينة مسينا، وابنته هيرو، وابنة أخيه بياتريس، ومن خلفهم رسول.)

---

[١] المعروف أن تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد لم يبدأ إلا في طبعة الفوليو، وكان الأصل ما اعتاده المخرجون في مسرح بلاكفرايرز من تقسيم الحدث إلى أجزاء تفصل بينها فواصل موسيقية، وكان المحررون في القرن الثامن عشر يضعون أرقامًا مسلسلة للمَشاهِد. والطبعات الأولى للمسرحية لا تحدد أماكن الأحداث، هنا وفي المسرحيات الأخرى، وكان الشاعر ألكسندر بوب أول من حدَّدها. وعادةً ما يجعل المخرجون أحداث المشهد الأول تقع في فناء أو حديقة أو إحدى الساحات المؤدية إلى مسكن ليوناتو. والسؤال الذي يطرحه دون بيدرو «هل خرجت لاستقبال المشقة والعناء؟» (٩٢) يدل على أن ليوناتو يستقبل ضيوفه على أعتاب منزله. وإشارة أنطونيو إلى المكان باسم «بستاني» (١/٢/٨) يدل على أن المكان تكسوه الخضرة وتنمو فيه الأشجار، وقد يتضمن التصميم المعماري له بناءً يسمح باستراق السمع لما يدور فيه. وعادةً ما يعتمد المخرجون على هذا المشهد الافتتاحي في تحديد «نغمة» الحدث، إذ تتفاوت خياراتهم ما بين الفخامة الأرستقراطية، وبين الجو العسكري، وبين الجو الريفي الشاعري.

[٢] «يدخل ليوناتو حاكم مسينا»: تضيف الطبعة الأولى، طبعة الكوارتو، «مع إيموجين، زوجته»، كما تنص تلك الطبعة على ذلك أيضًا في ٢/١، وإن لم تتضمن تلك الطبعة دورًا منطوقًا لتلك الزوجة. وقد جرى العرف على حذف هاتين الإشارتين منذ طبعة عام ١٧٣٣م التي حررها تيبولد الذي يقول إنه يظن أن شيكسبير كان يريد مثل هذه الشخصية أولًا لكنه اكتشف أنها لا ضرورة لها، ولم يكلف نفسه عناء شطب اسمها.

ليوناتو (للرسول):

يقول هذا الخطاب إن دون بيدرو،[٣] أمير مقاطعة أراجون، قادم لزيارتنا الليلة هنا، في مسينا.

الرسول:

لا بد أنه اقترب الآن كثيرًا منَّا، فلم يكن على بُعد ثلاثة فراسخ[٤] من مسينا حين تركته.

ليوناتو: كم من السادات فَقَدْتُم في هذه الموقعة؟ (٥)
الرسول: قليلًا من ذوي الرُّتَبِ الرفيعة، ولم نفقد أحدًا من ذوي الرفعة.
ليوناتو:

يصبح النصر مضاعفًا حين يعود المنتصِر دون فقدان أحد. ويقول الخطاب أيضًا إن دون بيدرو أضفى شرفًا عظيمًا على شاب من (١٠) فلورنسا[٥] يُدعى كلوديو.

الرسول:

لقد ناله بكل جدارة، وكافأه دون بيدرو المكافأة العادلة، إذ أبلى الشاب بلاءً حسنًا غير مألوف في أترابه، فإذا بالذي يبدو حَمَلًا (١٥) ينهض بما تنهض به الأسود![٦] والحق أنه فاق في الشجاعة كل التوقعات، أو ما تتوقع مني أن أحكي لك عنه.

---

[٣] يظهر في طبعة الكوارتو الأولى اسم بيتر هنا، وهو المقابل للإسباني بيدرو أو الإيطالي بييرو عند باندييللو.

[٤] «ثلاثة فراسخ»: أي مسافة تتراوح بين ١١ و٣٠ كيلومترًا. والمقصود أن الرسول سبق الركب ليعلن نبأ الوصول.

[٥] «شاب من فلورنسا»: يقول الشرَّاح إن ليوناتو يوجِّه الخطاب إلى ابنته كأنما ليلمح لها بما كان يحسه من إعجاب كلوديو بها. وصغر سن كلوديو تتكرر الإشارة إليه في رد الرسول.

[٦] «فإذا الذي يبدو حملًا ... كالأسود» يحاول الرسول محاكاة السادة في استعمال الأسلوب اليوفوي (انظر المقدمة). وهذا السطر والسطور التالية عادةً يحذفها المخرجون عند عرض المسرحية لتخليص النص من النمطية الأسلوبية، أو للإسراع بمجرى الحدث.

ليوناتو: لديه عم[٧] يقيم هنا في مسينا، وسوف يسرُّه ذلك كل السرور!
الرسول:

لقد سلَّمته قبل أن آتي خطابًا ففرح فرحًا شديدًا، بل بلغ من شدته (٢٠)
أن اضطر إلى إخفائه بقناع الجد!

ليوناتو: فهل أجهش بالبكاء؟
الرسول: بل بكى بكاءً مُرًّا. (٢٥)
ليوناتو:

فيض الدموع فيض حنان الفطرة! لا أصدق من وجه تبلِّله[٨] مثل هذه
الدموع. أن يبكي المرء فرحًا أجمل من أن يفرح لبكاء غيره!

بياتريس (للرسول)**:** قل لي أرجوك: هل عاد السنيور «الطَّعَّانُ» من الموقعة؟ (٣٠)
الرسول:

لا أعرف أحدًا بهذا الاسم يا مولاتي! ولم يكن يشارك في الجيش
أحد بهذا الاسم في أية رتبة!

ليوناتو: من الذي تسألين عنه يا بنت أخي؟
هيرو: تسأل بنت عمي عن السنيور[٩] بينديك من أهل بادوا.
الرسول: نعم عاد! ولم يفقد أيًّا من بشاشته المعهودة. (٣٥)

---

[٧] «لديه عم»: لا نسمع أي ذكر لهذا العم بعد ذلك، وتقول طبعة آردن الأولى (١٩٢٤م) إن ذكره هنا يوحي بوجود جوٍّ عائلي وإطار علاقات أوسع من علاقات حدث المسرحية.

[٨] لاحِظ الأسلوب اليوفوي الذي يستخدمه ليوناتو.

[٩] «السنيور الطَّعَّان»: الأصل (mountano) أي القادر على الطعن بطرف السيف، وهو تحريف للإيطالية montano أو الفرنسية montant وكلاهما من مصطلح المبارزة بالسيف، وكان المحرر كابيل (١٧٦٧–١٧٦٨م) أول من اكتشف أن شيكسبير استعار المصطلح من بن جونسون. والكلمة في الحديث العادي قد تعني «الطعن» بالمعنى العام (حرفيًّا ومجازيًّا) إلى جانب إيحاءاتها الجنسية، وخصوصًا الفعل الذي اشتُقَت منه وهو (mount) أي يعتلي أو يركب.

بياتريس:

لقد رفع لافتات هنا في مسينا تعلن تحدِّيه لرب الغرام[١٠] في رمي السهام! وعندما قرأ المهرج من بيت عمي[١١] هذا التحدي، قبله وانضم إلى فريق رب الغرام في مباراة للرمي بالنبال فقط! قل لي أرجوك (٤٠) كم عدد من قتلهم وأكلهم في هذه الحرب؟ أو كم عدد من قتلهم، فقد وعدته أن آكل أي شخص يستطيع أن يقتله![١٢]

ليوناتو:

أقسم يا بنت أخي إنك تتحاملين كثيرًا على السنيور بينديك! ولا شك عندي أنه سوف يرد على هذا التحامل!

الرسول: لقد أبلى بلاءً حسنًا يا مولاتي في هذه الحرب. (٤٥)

بياتريس:

لم يكن أعداؤكم غير طعام غثٍّ، وساعدكم هو في التهامه! فهو شجاع مقدام على المائدة، وجوفه يقبل كل شيء!

الرسول: وهو محارب بارع كذلك يا مولاتي! (٥٠)

---

[١٠] «تحديه لرب الغرام»: يذهب الشرَّاح مذاهب شتى في تفسير كلام بياتريس، ويسهبون إسهابًا غريبًا في تحليل الصورة، والخلاصة أن بياتريس تشير إلى تفاخر بينديك بجاذبيته في أعين النساء، ويرى بعض النقاد في انشغال بياتريس «بالطاقة الغرامية» لبينديك دليلًا على علاقة سابقة بينهما، وكيف تحدى بينديك رب الغرام و«تنكَّر لهواها».

[١١] «المهرج من بيت عمي»: قد تكون الإشارة إلى مهرج حقيقي كان يعمل في قصور النبلاء، ولكن باربارا إيفريت تقول في دراسة لها بعنوان «ضجة فارغة» نشرتها في مجلة النقد الفصلية عام ١٩٦١م (ص٣١٩–٣٣٥) إن بعض ما تقوله بياتريس يمثِّل موقفًا تتجسد فيه أو يستغل صفات المهرج التقليدي، وأهمها حرية التفكير والتعبير إلى جانب إدراك المهرج لحقائق الواقع «ومع ذلك فإنها تبدو ملتزمة بصورة توحي بصدق الأنثى في مواجهة رومانسية الذكور أو مذاهبهم «الصورية»» (ص١٢٦).

[١٢] «وعدته أن آكل من يقتله» كان تعبيرًا مجازيًّا يفيد استبعاد حدوث القتل.

بياتريس: تعني إن قورن بالمرأة![١٣] فهل يقارن بالسادة؟
الرسول:

فإنه لسيد يلاقي سيدًا، ورجل يلاقي رجلًا، ومُفعَمٌ مُدَجَّجٌ بكل فضيلة مُشَرِّفة!

بياتريس:

صدقت! فإنه ليس سوى رجل مُفْعَمٍ مُدجَّج![١٤] ولولا ما أُنعمنا به، (٥٥) أقصد لتساوينا في جوهرنا الفاني!

ليوناتو:

لا تسيء يا سيدي فهم بنت أخي، فقد دأبَتْ على منازلة السنيور بينديك بروح التفكُّه والسخرية وحسب! وكلما تلاقيا اشتبكا في مباراة مازحة عابثة! (٦٠)

بياتريس:

لكنه لم يكسب للأسف قط! ففي آخر مباراة بيننا كسرتُ أرجلَ أربع مَلَكَاتٍ من مَلَكَاتِهِ الذهنية الخمس،[١٥] ولم يعد لديه سوى مَلَكَةٍ واحدة يتجنَّب بها البرد القارس[١٦] فإذا كان لديه من العقل بقية، فعليه

---

[١٣] «إن قورن بالمرأة» الأصل (to a lady) يفيد هذا المعنى المباشر، ولكن له ظلال معانٍ أخرى منها «في معاملة المرأة»، أو ما يقترب من هذا، ولا أظن أن أمثال هذه الظلال تبرز في الحوار على المسرح، ومن المحال إظهارها في الترجمة العربية على أية حال.

[١٤] «مفعم مدجج» تقصد بالصفة الأولى الثراء، وبالثانية السلاح. ولكن جمعهما يرمي إلى إنكار أية فضائل ذاتية أصيلة يتمتع بها بينديك!

[١٥] «ملكاته الذهنية الخمس» الأصل (his five wits) المقصود سرعة البديهة، ورحابة المخيلة، وطاقة الوهم، والحكم الصائب، وقوة الذاكرة.

[١٦] «يتجنب بها البرد القارس» الأصل (to keep him warm) والمقصود هو أن عقله يقتصر عمله على تجنب الزمهرير ونشدان الدفء.

أن يحافظ عليها حتى لا نخلط بينه وبين جواده! إنها كل ما يملك (٦٥)
الآن كيما يُعَدَّ من ذوي العقل! من الذي يصاحبه الآن؟ إنه يصاحب
في كل شهر من يقسم إنه أخوه (في السلاح)![١٧]

الرسول: هل هذا ممكن؟
بياتريس:

وبكل سهولة! إنه يعتبر عهد «الصداقة» طرازًا مثل طُرُز القبعات،[١٨] (٧٠)
ويتغير كلما تغيَّر طرازها!

الرسول: الواضح يا مولاتي أنك لا تنزلينه منزلة خاصة!
بياتريس:

كلا! لو كنت أنزله لديَّ لأحرقت منزلي![١٩] ولكن قل لي أرجوك من (٧٥)
رفيقه الآن؟ أفلا يصاحب رفيقًا متباهيًا يصلح للرحلة معه إلى
الشيطان؟

الرسول: نشاهده في أغلب الأحيان في رفقة النبيل الحق كلوديو! (٨٠)

---

[١٧] «أخوه في السلاح» أضفت «في السلاح» بين قوسين لإيضاح المعنى، والمقصود أن بياتريس تعي الروابط التي تربط الذكور بعضهم إلى بعض في المسرحية، أو ما يسميه بيرجر «نادي الرجال في مسينا» (انظر المقدمة)، وكان قَسَمُ الفرسان على الأُخُوَّة من تقاليد العصر.

[١٨] «طرازًا مثل طرز القبعات» بياتريس تواصل إثبات وعيها بعالم الزيف في مسينا، وهو العالم الذي تتحكم فيه عهود صداقة الرجال لبعضهم البعض، وتتحكم طرز الملبس في أساليب الحياة نفسها، (انظر تحليل فكرة الظاهر والباطن في المقدمة).

[١٩] استعضت في الترجمة هنا عن أحد مصطلحات الإنجليزية والمغرق في الثقافة الإنجليزية بصورة أعم ويستطيع القارئ العربي تفهمها. فالأصل أن الرسول يقول لها: (he is not in your books) وما زلنا نستخدم إحدى صور هذا التعبير اليوم بالإنجليزية حين نقول إن فلانًا يرضى عن فلان قائلين (he is in his good books) وردُّ بياتريس يمثِّل تطويرًا لصورة الدفاتر، إذ تقول (if he were, I would burn my study) وهذه تمثِّل تلاعبًا بمعنى (books) الحرفي (غير المقصود) بالإتيان بصورة المكتبة، وقد وجدت المقابل في تطوير «تنزلينه منزلة» إلى الرد «لأحرقت منزلي»، فالتلاعب اللفظي قائم وينقل إلى العربية سمة من سمات الأسلوب اليوفوي وانظر المقدمة.

بياتريس:

يا لله! لسوف يلازمه ملازمة الداء! وعدواه تنتقل بسرعة أكبر من الوباء فيفقد المصاب عقله! كان الله في عون كلوديو النبيل! لو أصابه هذا «البينديك»[٢٠] لأنفقَ ألف جنيه[٢١] قبل أن يُشفَى منه! (٨٥)

الرسول: سأحرص على صداقتك يا مولاتي!
بياتريس: لا بأس أيها الصديق الأمين!
ليوناتو: لن يصيبك الجنون يومًا[٢٢] ما يا بنت أخي!
بياتريس: إلا لو جاء الحرُّ في شهر يناير.
الرسول: ألمحُ دون بيدرو قادمًا. (٩٠)

(يدخل دون بيدرو، وكلوديو، وبينديك، وبالتزار، ودون جون ابن السفاح.)[٢٣]

دون بيدرو:

سلامًا يا سنيور ليوناتو الكريم! هل خرجت لاستقبال المشقة والعناء؟ لقد جرى العُرفُ في الدنيا على تحاشي التكاليف وأنت ترحب بها!

---

[٢٠] لو أصابه هذا البينديك» يختلف هجاء اسم البطل هنا للإيحاء بأحد مذاهب الكاثوليكية وهو طائفة «البيندكتيين»، الذين اشتهر كُهَّانُهم بالقدرة على طرد الشياطين من أجسام الناس، ومن المحال إخراج هذا المعنى في عبارة حوارية عربية تتميز بالإيجاز نفسه.

[٢١] «ألف جنيه» اختلف الشرَّاح في سر تحديد المبلغ، فما دام الكهان لا يتقاضون نقودًا في مقابل شفاء المرضى الذين «تلبَّسهم» الجان، فلا بد أن المقصود أن الحياة مع بينديك باهظة التكاليف، ربما لغرامه بالأزياء الغالية.

[٢٢] «لن يصيبك الجنون يومًا»؛ لن تصابي بمرض «البينديك»، ويستند ليوناتو إلى ما شاع عن تكوين أخلاط البدن عند المرأة من عناصر باردة، ومن ثم فلن يصيبها جنون الحب.

[٢٣] عادةً ما يصاحب دخول بيدرو وحاشيته إلى المسرح نداء الحاجب، وربما نفخ الأبواق أو عزف الموسيقى. وأما الإشارة إلى النغل، أي ابن السفاح، دون جون، فالقصد منها إعلام القارئ بأن هذه الشخصية غير سوية. وكان الشائع عن أبناء السفاح أنهم حاقدون حاسدون يضمرون الشر للأبناء الشرعيين بسبب ما يتمتع به هؤلاء من مكانة وثروة. وتقول كلير ماكينتشرن «من المناسب في مسرحية يبدي فيها الرجال انشغالًا خاصًّا بالخيانة الزوجية وعواقبها الاجتماعية والشعورية، أن يكون الشرير فيها نغلًا» (ص١٥٦).

ليوناتو:

ما حَلَّ العناء في منزلي قط في صورة معاليك! بل إن العناء يمضي (٩٥)
ويبقى الهناء! والواقع أنك حين تغادرنا تحل بنا الأتراح وتمضي
الأفراح!

دون بيدرو: ما أشد ما ترحب بالمغارم التي حَلَّتْ بك! أظن أن هذه ابنتك.
ليوناتو: ذلك ما قالته لي أمها عدة مرات![٢٤] (١٠٠)
بينديك: هل راودك الشك يا سيدي حتى تسألها؟
ليوناتو: لا يا سيد بينديك! لا شك هناك إذ كنتَ لا تزال طفلًا![٢٥]
بينديك:

قد أفحمك تمامًا يا بينديك! ولنا أن نحدس ما أصبحت عليه الآن
بعد أن بلغت أَشُدَّكَ! والحق أن ملامح الآنسة تدل على من أنجبها، (١٠٥)
ولتهنئي بذلك يا آنستي فإنك تشبهين أبًا رفيع الشرف.

(دون بيدرو وليوناتو يتحادثان على انفراد.)

بينديك:

ولئن يكن السنيور ليوناتو أباها، فلن يسعدها أن تكون لها رأسه
ولو ملكت مسينا كلها، على الرغم من شبهها الكبير به!

بياتريس:

أدهش لك كيف تواصل الحديث يا سنيور بينديك دون أن يلتفت (١١٠)
إليك أحد!

---

[٢٤] «ذلك ما قالته لي أمها عدة مرات»: هذه أول إشارة في المسرحية إلى طباع المرأة المتقلبة واحتمال خيانتها لزوجها (انظر باب الديوث في المقدمة).

[٢٥] «كنت لا تزال طفلًا» أي من المستبعد أن تكون أنت والد هيرو، ولا يقتصر المعنى المضمر في هذا على أن بينديك زير نساء بل يتجاوزه إلى كونه القادر وحده على فعل ذلك.

بينديك: عجبًا يا «سخرية هانم»[٢٦] أما زلت في قيد الحياة؟

بياتريس:

وهل يمكن أن تموت سخرية هانم وهي تتغذى على أنسب طعام لها وهو السنيور بينديك؟ بل إن «مجاملة هانم» نفسها تتحول إلى (١١٥) «سخرية هانم» لو حَلَلْتَ بصحبتها!

بينديك:

إذن فإن «مجاملة هانم» مارقة مرتدة! ولكن المؤكد أن جميع الفتيات يهوينني، باستثنائك أنتِ فقط! وليتني أستطيع أن أقول إني لست قاسي القلب! فالحق إني لا أحب أيًّا منهن! (١٢٠)

بياتريس:

ما أسعد حظ الفتيات! وإلا ابتلين بعاشق مرذول! وأنا أحمد الله وأشكره على برود الطبع،[٢٧] إذ خلقه الله معادلًا لطبعك! فأنا أوثر أن أسمع كلبي ينبح غرابًا على أن أسمع رجلًا يقسم على حبي! (١٢٥)

بينديك:

أدعو الله ألا تتحولي عن هذا الموقف قط، حتى ينجو رجل ما من خدش وجهه بأظافرك حتمًا!

---

[٢٦] «سخرية هانم»، بينديك يخاطب بياتريس كأنما كانت تجسيدًا لصفة مجردة هي السخرية من الرجال والاستعلاء عليهم، مثل الشخصيات التي كانت تظهر في مسرحيات الأخلاق في العصور الوسطى، وتجاريه بياتريس من فورها بالإشارة إلى «مجاملة هانم»، وقد تعمدت الإتيان باللفظ العامي (الآن) المنحدر من التركية بسبب دلالته الفكِهة اليوم، ولم تكن له هذه الدلالة من قبل، وسواء قبلنا دلالته القديمة ترجمةً لكلمة (Lady) أو الحديثة المقصودة، فكلاهما مضمر في استعمال بينديك وبياتريس لها، والأمر يتوقف على «النغمة» أو النبرة التي يُلقَى بها الكلام على المسرح.

[٢٧] لاحِظ ذكر «الطبع» صراحةً هنا، و«برود الطبع» كان يُعتبَر من السمات الفطرية للمرأة، كما ذكرت في الحاشية على السطر ٨٨ عاليه. والطريف هنا أن هذا الحوار يؤكد المرارة التي تشعر بها بياتريس بسبب هجران بينديك لها، فمنذ دخلت إلى المسرح ولا همَّ لها إلا الحديث عن بينديك ومهاجمته «بحرارة» لا تشي بأي برود في الطبع!

بياتريس: لن يزيد الخدش الوجه سوءًا لو كان الوجه مثل وجهك! (١٣٠)

بينديك: قدرتك على التكرار تؤهلك لتعليم الببغاوات!

بياتريس: طائر لساني الناطق أفضل من حيوان لسانك الأعجم![٢٨]

بينديك:

ليت جوادي يتمتع بسرعة لسانك وطاقته على الركض دون مشقة! (١٣٥)
لك أن تستمري إذا شئتِ ولكنني والله انتهيت!

بياتريس:

دائمًا ما تنتهي بخدعة كالحصان الذي يوقع الراكب عن متنه![٢٩] فأنا أعرفك من زمن طويل.[٣٠]

دون بيدرو:

هذه هي الخلاصة[٣١] يا ليوناتو. (يتحوَّل لمخاطبة الحاضرين) والآن (١٤٠)
يا سنيور كلوديو ويا سنيور بينديك! إن ليوناتو صديقي العزيز
يدعونا جميعًا للنزول ضيوفًا عليه. قلت له إننا سوف نقيم هنا
شهرًا على الأقل، فإذا به يتمنى مخلصًا أن يطرأ ما يجعلنا
نقيم فترة أطول! وأكاد أُقسم إنه لا ينافقني بل يتمنى ذلك من كل (١٤٥)
قلبه.

---

[٢٨] لاحِظ كيف تجيد بياتريس الأسلوب اليوفوي، وهو يقوم هنا على الطباق وعلى التوازن الدقيق في عبارة «طائر لساني الناطق أفضل من حيوان لسانك الأعجم».

[٢٩] لاحظ كيف ترد بياتريس على أقوال بينديك مستخدمةً صوره ذاتها.

[٣٠] «فأنا أعرفك منذ زمن طويل»: قول بياتريس هذا يؤكد وجود علاقة ذات تاريخ طويل بينها وبين بينديك (انظر المقدمة).

[٣١] «هذه هي الخلاصة» المفترض أن دون بيدرو هنا يقص على ليوناتو قصة خاصة قد تكون القصة الكاملة للمعركة الأخيرة.

ليوناتو:

إن أقسمت يا مولاي فلن تحنث في قَسَمِك. (إلى دون جون)
ودعني أرحب بك يا مولاي بعد أن تصالحت مع أخيك الأمير،
ولسوف أقوم بكل ما يمليه واجب ضيافتك.

دون جون: شكرًا لك. لست صاحب ألفاظ[٣٢] ولكن شكرًا لك. (١٥٠)
ليوناتو (إلى دون بيدرو)**:** هل تتفضَّل معاليك حتى نتبعك؟[٣٣]
دون بيدرو: هات يدك يا ليوناتو، سوف ندخل المنزل معًا.

(يخرج الجميع ما عدا بينديك وكلوديو.)

كلوديو: اسمع يا بينديك! هل تأمَّلت[٣٤] ابنة السنيور ليوناتو؟ (١٥٥)
بينديك: لم أتأمَّلها ولكنني أبصرتها.
كلوديو: أليست فتاة ذات أدبٍ جم؟
بينديك:

هل تسألني سؤال الصادق الجاد ابتغاء حكمي الصادق المباشر؟ أم
تريدني أن أتحدث بما اعتدت عليه من معاداة جنس النساء كله؟ (١٦٠)

كلوديو: كلا أرجوك! أريد حكمك المتزن الصادق.
بينديك:

إذن! أظن حقًّا أن الفتاة أقصر من أن تستحق الثناء الرفيع، وأشد
سمرةً من أن تستحق الإطراء الناصع، وأصغر جُرْمًا من أن تستحق

---

[٣٢] «لست صاحب ألفاظ»: كان الاقتضاب في الحديث من سمات ذوي الطبع السوداوي.

[٣٣] يرفض دون بيدرو أن يتقدم الجميع في المسير باعتباره أعلى الحاضرين رتبةً، ويعرض اصطحاب ليوناتو مجاملةً له.

[٣٤] «هل تأملت ...» الأصل هو (note) وكانت الكلمة تعني أكثر من الملاحظة، وتفيد الوعي بما يفعله الآخرون، أو بمظاهر الآخرين، ومن ثم فإن (noting) كانت تذكِّر الناس بكلمة (nothing) أي «لا شيء» التي كانت تشبهها في النطق، ومن ثَمَّ فإن الكلمة الأخيرة كانت تتضمن تورية يكثر النقاد من الإشارة إليها وتحليلها، ولم أتمكَّن من الحفاظ على التورية في الترجمة العربية.

المديح العظيم.[٣٥] ولا أستطيع أن أزكيها إلا بقولي إنها لو كانت (١٦٥)
شخصًا آخر لكانت غير جميلة، ولكنها ما دامت كما هي، فلست
أحبها.

كلوديو:

أنت تتصور أنني أمزح! ولكني أرجوك أن تقول لي صادقًا رأيك
فيها.[٣٦]

بينديك: هل تريد أن تشتريها ولذلك تستفسر عن أحوالها؟ (١٧٠)
كلوديو: وهل يستطيع مال الدنيا شراء مثل هذه الجوهرة؟
بينديك:

بل وشراء عُلْبةٍ[٣٧] توضع فيها أيضًا! ولكن تراك تسألني هذا السؤال
جادًّا؟ أم تراك هازلًا عابثًا، تزعم أن رب الحب الكفيف صياد ماهر
للأرانب، وأن رب الحدادين نجار نادر المثال؟[٣٨] حدِّد بصراحة النغمة
التي تغني بها هذه الأغنية! (١٧٥)

كلوديو: تبدو لعيني أرق فتاة رأيتها في حياتي.
بينديك:

ما زلت قادرًا على البصر دون نظارات، ولا أرى مثل ذلك إطلاقًا!
انظر إذن ابنة عمها! إنها، لولا عفريت الغضب[٣٩] الذي يركبها، (١٨٠)

---

[٣٥] في هذه العبارات الثلاث المتوازية نموذج للأسلوب اليوفوي، وصفة القِصَرِ تفيد قصر القامة والقصور في آنٍ واحدٍ، و«الرفيع» تفيد طول القامة والرِّفعة معًا، وأما الطباق ما بين «سمرة» اللون و«نصاعة» المديح، وبين «الصغر» و«العظمة» فواضح.

[٣٦] لاحِظ إصرار كلوديو على معرفة رأي الآخرين (المجتمع) في فتاته.

[٣٧] «عُلْبَةٌ» هذا هو المعنى المباشر، أي الذي سوف يدركه الجمهور من قبول بينديك، ولكن الكلمة كانت لها دلالة بذيئة أيضًا يوردها بارتريدج (١٩٩٠م) في كتابه عن الإشارات الجنسية في شيكسبير ألا وهي الفرج، قائلًا إن تلك الدلالة ترجع إلى أنه يشبه «الغمد الذي يدخل فيه السيف.»

[٣٨] لاحِظ أن بينديك يتساءل عن الجد والهزل وهو أول الهازلين هنا.

[٣٩] «ابنة عمها» أي بياتريس، بنت أخي ليوناتو، وأما «عفريت الغضب» فهو المعنى الذي يوحي به من استخدام (fury) مع الفعل (possessed).

تفوقها كثيرًا في الجمال، مثلما يفوق أول مايو آخر ديسمبر! ولكني أرجو ألا تكون قد اعتزمت الزواج حقًّا!

كلوديو:

لقد حلفت ألا أتزوج، ولكن إذا رضيت هيرو أن تتزوجني، فربما لم أستطع المقاومة! (١٨٥)

بينديك:

هل وصل بك الحال إلى هذا؟ ألم يعد في الدنيا رجل واحد يلبس قبعته دون أن يتوجس أن تحتها قرنين؟[٤٠] أفلن أرى بعد الآن عَزَبًا في الستين من عمره؟ تبًّا لك حقًّا! إن كان عليك أن تضع رقبتك في النِّير،[٤١] فسوف يترك آثاره فيها ويجعلك تقضي أيام الأحد في حسرة (١٩٠) كل سجين![٤٢] انظر! لقد عاد دون بيدرو في طلبك!

(يدخل دون بيدرو.)

دون بيدرو: ما سر بقائكما هنا وعدم دخول منزل ليوناتو؟

(كلوديو يشير بالصمت إلى بينديك.)

بينديك: هل ترغمني يا مولاي على الكلام؟
دون بيدرو: بل آمرك بحق ولائك لي! (١٩٥)

---

[٤٠] «أن تحتها قرنين» أول إشارة صريحة إلى قرني الديوث.

[٤١] «النِّير»: النير كما هو معروف هو قطعة من الخشب تستخدم في ربط ثورين معًا لجرِّ المحراث، وهو هنا رمز لقيد الزواج.

[٤٢] «أن تضع رقبتك ... كل سجين»: كان يوم الأحد يوم امتناع عن أسباب التسرية الجماهيرية، ولا يجد الزوج فيه فرصة للخروج لارتباطه بزوجته، وهو ما يجعله يتأمل و«يتحسر» على حبسه في المنزل، في الوقت الذي يستطيع فيه العزب أن يخرج للنزهة وحده.

بيندیك:

هل تسمع يا كونت كلوديو؟ أستطيع الصمت مثل البُكْم، وأريدك أن تعرف ذلك. ولكن بحق ولائي — لاحظ يا كلوديو، «بحق ولائي» — أقول إن كلوديو عاشق، أما من يعشقها، فذلك موكول بمعاليك! وتأمَّل قِصَرَ الإجابة: إنه يعشق هيرو، ابنة ليوناتو (٢٠٠) القصيرة!

كلوديو: لو كان الأمر كذلك لباح به للجميع!
بيندیك:

مثلما يحدث في الحكاية القديمة[٤٣] «ليس الأمر كذلك، بل لم يكن كذلك» ولكني أقول: لا قَدَّر الله أن يكون الأمر كذلك!

كلوديو:

لو لم تتغير مشاعري بعد وقت قصير، لا قَدَّر الله أن يكون الأمر (٢٠٥) بخلاف ذلك![٤٤]

دون بيدرو: آمين إذا كنت تحبها، فالفتاة ذات جدارة[٤٥] حقة!
كلوديو: تقول هذا لتوقعني في الفخ يا مولاي!
دون بيدرو: أقسم إني أقول ما أعتقده. (٢١٠)
كلوديو: وأقسم يا مولاي إنني قلت ما أعتقده.
بيندیك: وبقسمك وقسمه يا مولاي قلت ما أعتقده.
كلوديو: فأما أنني أحبها فذلك ما أشعر به.

---

[٤٣] «في الحكاية القديمة» إشارة إلى حكاية قديمة عن زوج اتُّهم بارتكاب جريمة وأصرَّت زوجته على فضحه أمام أسرتها، وهو يصر على الإنكار، وألفاظ بيندیك موجهة للجمهور الذي يحيط بتلك الحكاية وما تدل عليه من تنكر الزوجة لزوجها.

[٤٤] لاحِظ تكرار كلوديو لعبارة بيندیك مع تعديلها، وفق مقتضيات الأسلوب اليوفوي.

[٤٥] «ذات جدارة» أي جديرة بحبك، وذات جدارة لأنها غنية وفاضلة.

دون بيدرو: وأما أنها ذات جدارة فذلك ما أثق به. (٢١٥)
بينديك:

وأما أنني لا أشعر كيف تكون موضع حب،[٤٦] ولا أثق أنها ذات جدارة، فذلك هو الرأي الذي لا تستطيع النار أن تصهره فأتحوَّل عنه ولو أعدموني على المحرقة![٤٧]

دون بيدرو: لقد كنت دائمًا مارقًا عنيدًا تكفر بالجمال. (٢٢٠)
كلوديو: ولم يستطع يومًا الالتزام بموقفه إلا مكابرة وحسب!
بينديك:

أما أن امرأة حملت بي فأنا لها شاكر، وأما أنها رَبَّتْنِي، فأنا لها شاكر كذلك وبكل تواضع! وأما أن يُسْتَخْدَمَ القَرْنُ على جبهتي بوقًا لنداء كلاب الصيد، أو أن يعلق البوق في حزام خفي على صدري، (٢٢٥) فأنا أرفضه، وأرجو من جميع النساء أن يصفحن عني! وما دمت لن أظلم النساء بالشك في أيٍّهن،[٤٨] فسوف أنصف نفسي بألا أثق في أي منهن! والخلاصة أنني سوف أظل عزبًا كي أنفق أموالي خالصة لأناقتي![٤٩] (٢٣٠)

دون بيدرو: لسوف أراك قبل أن أموت شاحب اللون[٥٠] من العشق!

---

[٤٦] لاحِظ كيف تبدأ الأقوال الثلاثة الأولى بالقسم، والأقوال الثلاثة التالية بكلمة «أما»، وذلك من مقتضيات الأسلوب اليوفوي الذي يطوِّعه شيكسبير حتى يلائم الحوار.

[٤٧] «على المحرقة» الأصل هو (at the stake) وهو عمود يربط فيه المنشقُّ دينيًّا وتُوقَد حوله النار، كما كان الحال في أيام الملكة ماري قبل كتابة المسرحية بأربعين عامًا، وإن كان الإعدام بهذا الأسلوب قد وقع في العصر الإليزابيثي أيضًا.

[٤٨] لاحِظ الطباق في «الشك» و«الثقة»، وتكرار «أيهنَّ» في أي «منهن».

[٤٩] ٢٢٢–٢٣٠ يكثر النقاد من اقتباس هذه السطور تأكيدًا للجانب النمطي في شخصية بينديك وموقفه إزاء المرأة بصفة عامة. وقد ناقشت في المقدمة دلالة صفة «الخفاء» (٢٢٥) أي عدم وعي الديوث بخيانة زوجته له، وعدم وعيه بأنه ديوث أو رؤيته للقرنين اللذين يراهما غيره.

[٥٠] «شاحب اللون» كان المعتقد أن العشق «مرض» يصيب صاحبه بفقر الدم.

بينديك:

بل من الغضب أو المرض أو الجوع يا مولاي لا من العشق! ولن تشهدني أفقد من الدم عشقًا[٥١] أكثر مما أستعيده بالشراب، أو فافْقَأْ عيني بقلم شاعر شعبي يكتب المواويل،[٥٢] وعَلِّقْ صورتي على باب (٢٣٥) ماخور رمزًا لرب الغرام الأعمى![٥٣]

دون بيدرو:

لو قُدِّر لك أن تتنكر لهذه العقيدة فسوف تصبح مُضْغَةً منكرة في الأفواه!

بينديك:

لو حدث فعلقوني في سلة مثل القطة[٥٤] وارموني بسهامكم! فإن (٢٤٠) أصابني أحدكم فَرَبِّتُوا على كتفه وادعوه آدم الرامية![٥٥]

دون بيدرو:

لسوف يثبت الزمن أنني على حقٍّ! فكما يقول المثل: «الزمن كفيل برضا الثور الوحشي بالنير في عنقه.»[٥٦]

---

[٥١] «أفقد من الدم عشقًا» كان الشائع أن آهات العشق تستنزف دمه.

[٥٢] المقصود بالمواويل «البالادات» التي تحكي قصص الغرام.

[٥٣] «علِّق صورتي ... رب الغرام الأعمى!» كانت للمواخير لافتات مثل لافتات الحانات، وبينديك يقول إنه لو «وقع» في الحب كان ذلك دليلًا على عماه، وداعيًا إلى فضحه أمام الناس، وهو يعود إلى الفكرة نفسها فيما بعد.

[٥٤] «مثل القطة» إشارة إلى عادة شعبية، وكلمة (bottle) لا تعني زجاجة بل تعني سلة محكمة الإغلاق، ولاحظ أنها تعني القمقم أيضًا.

[٥٥] «آدم الرامية» أي الرامي الذي فاز بالمباراة.

[٥٦] المثل الذي يشير إليه دون بيدرو كان شائعًا آنذاك، وقيل إن شيكسبير ربما سمع هذه العبارة أو قرأها في مسرحية المأساة الإسبانية لتوماس كيد (١٥٩٢م) وفي سونيتة لغيره، ولكن شيوع المثل ينفي القطع باستعارة شيكسبير له من مؤلف معين. والمهم لنا أنه يؤكد صورة النير والقرنين! وانظر باب الديوث في المقدمة.

بينديك:

قد يرضى الثور الوحشي، لكن إن رضي العاقل بينديك به،
فانتزعوا قرني الثور واجعلوهما في جبهتي، وارسموا لي صورة (٢٤٥)
قبيحة، واكتبوا تحتها بخطوط عريضة — مثل الخط المستخدَم في
الإعلان عن تأجير الجياد — «انظروا! هذا بينديك، الرجل
المتزوج!»

كلوديو: لو حدث هذا يومًا ما فسوف تُجَنُّ جُنُونَ ذوات القرون![٥٧] (٢٥٠)

دون بيدرو:

ولو لم يكن رب الغرام قد أرسل كل سهامه إلى البندقية،[٥٨] فلن
تلبث حتى ترتجف عشقًا وغرامًا!

بينديك: إذن تزلزل الأرض زلزالها!

دون بيدرو:

لسوف تلين بمرور الوقت! وأرجوك الآن يا سنيور بينديك أن تذهب (٢٥٥)
إلى منزل ليوناتو وتقرئه سلامي، وتقول له إنني لن أتخلف عن
العشاء، فالواقع أنه استعد استعدادًا عظيمًا.

بينديك (ضاحكًا):

أعتقد أن في رأسي من العقل ما يكفي لإنجاز المهمة! (٢٦٠)
وهكذا أترككما في ...

---

[٥٧] «جنون ذوات القرون» المقصود هو الجنون المطبق الذي يشبه هياج الثور الذي انفلت عياره، ولكن الدلالة الثانوية على القرون مهمة أيضًا، وانظر ما جاء في زوجتان مرحتان من وندسور: «إذا اكتسبت قرنين يكفيان لوصف المرء بالجنون، فسوف ينطبق عليَّ المثل السائر، أي إنني سأهيج هياج أصحاب القرون!» (٣ / ٥ / ١٤٠–١٤٢).

[٥٨] «البندقية» كانت تلك المدينة مشهورة بغانياتها وعاهراتها آنذاك.

كلوديو (مكملًا جملة بينديك):

في رعاية الله! كتبته في منزلي — إن كان
لي منزل —

دون بيدرو (مكملًا صيغة الرسالة على لسان بينديك):

«بتاريخ السادس من
يوليو! صديقك المخلص بينديك![٥٩] (٢٦٥)

بينديك:

لا تسخرا مني! حقًّا لا تسخرا! إذ إن مَتْنَ حديثكما أحيانًا ما يكون مزركشًا بزخارف مصطنَعة، والزخارف نفسها لا تتصل بالمتن إلا من بعيد![٦٠] وإذن فقبل أن تقتطفا التعبيرات البالية وتسخرا منها، عليكما أن تسألا ضميركما! وهكذا أترككما. (٢٧٠)

(يخرج بينديك.)

كلوديو: أفَلا يَقدِرُ مولاي الآنَ على أنْ يُسدي لي معروفًا؟
دون بيدرو:

حُبِّي لكَ يطلُبُ أن يعلَمَ كيف أُفِيدُكْ! عَلِّمه إذن كيفَ
يُفيدُك ولسوفَ تراهُ القادرَ أن يتعلَّمَ حقًّا،
أيَّ دُروسٍ مَهْمَا صَعُبَتْ في إسداءِ المعروفْ!

---

[٥٩] يسخر كلوديو من عادة تذييل الخطابات في ذلك العصر بهذه الصيغ المحفوظة، واختيار السادس من يوليو يرجع إلى أنه اليوم الذي كانت خطابات المطالبة بالإيجار تُكتَب فيه. وهذه الإشارات للثقافة المحلية والمرتبطة بزمنها لم تعد تعني شيئًا للمشاهِد العادي ولذلك يحذفها المخرجون من النص عند تقديمه على المسرح.

[٦٠] لاحِظ صورة الملابس التي يستخدمها بينديك هنا.

كلوديو: أَلَدَى ليوناتو أولادٌ يا مَوْلَايْ؟[٦١] (٢٧٥)

دون بيدرو:

لا وَلَدَ لَدَيْهِ سِوَى ابنتِهِ هِيرُو! لا وَارِثَ إلَّا إيَّاهَا!
أَتُرَاكَ كلوديو تَهْوَاهَا؟

كلوديو:

قبلَ قيامِكَ يا مَوْلاي بخَوْضِ الموقعةِ المُنْطَوِيَةِ
لَمْ أَكُ أُبصِرُهَا إلَّا بعيونِ الجُنْدِيِّ وحَسْب،
وهي عيونٌ يستهويها ما تشهدُ لكنْ يشغَلُها عَمَلٌ أقسَى (٢٨٠)
لمْ يسمحْ لمشاعرِ مَيْلِي للغادةِ أن تحمِل اسمَ الحُبِّ.
أمَّا الآنَ وقد عُدْتُ ووَلَّتْ أفكارُ الحربِ
وأَخْلَتْ كُلَّ مواقِعِها في ذهني فَلَقَدْ أحسَسْتُ بحشدٍ
مِنْ رَغَبَاتٍ ألطفَ وأرقَّ تَحُلُّ مَكَانَ الأفكارِ الذَّاهِبَةِ جَميعًا!
وجميعُ الرغباتِ تُؤَكِّدُ لي حُسْنَ الشَّابَّةِ هيرو[٦٢] (٢٨٥)
وتقول بأنِّي كنتُ أميلُ إليها قبل ذَهَابِي للحربِ.

دون بيدرو:

لَنْ تَلْبَثَ أنْ تُصبِحَ كالعُشَّاقِ[٦٣] تمامًا
تُجهِدُ مَنْ يَسْمَعُكَ بألوانِ الإطْنَابِ المُرْهِقْ!

---

[٦١] «أَلَدَى ليوناتو أولاد يا مولاي؟» أي حتى يشاركوا هيرو ميراث والدهم، والسؤال يُظهِر في رأي معظم النقاد حدب كلوديو على الزواج من فتاة غنية، ولكن البعض ينكر أنه كان طامعًا في المال، ومبينًا أن أي سليل أسرة نبيلة آنذاك كان يهمه ثراء عروسه. والأهم في رأيي أن عدم وجود إخوة ذكور لهيرو يجعلها في موقف البنت الوحيدة التي لن يدافع عن شرفها إلا والدها وهو مُسِنٌّ واهنٌ، أي إنها تفتقر إلى مساندة الشباب الذكور في مجتمع ذكوري يعتمد على قوة الساعد.

[٦٢] «هيرو الشابة»: تأكيد صغر سنها يتفق مع تأكيد صغر سنه في ١ / ١ / ١٠، ٥ / ١ / ١٨٠.

[٦٣] «كالعشاق»: كان المشهور عن العشاق الولع بالإسهاب والإطناب.

فإذا كنتَ تُحِبُّ إذنْ هيرو الحسناءَ فلا تَنْكُصْ
ولسوفَ أُفاتِحُها وأُفَاتِحُ والدَهَا في المَوْضُوعْ (٢٩٠)
ولسوفَ تَنَالُ الغَادَةَ لا شَكَّ. أَفَلَمْ تَرْمِ إلى هذِه الغَايَةِ
حين بدأتَ بِنَسْجِ رِوَايَتِكَ المُلْتَوِيَةْ؟

كلوديو:

ما أَعْذَبَ أُسْلُوبَكَ في مَدِّ يَدِ العَوْنِ إلى عَاشِقْ!
إذْ تَعْرِفُ لَذْعَ الحُبِّ إذا شاهدتَ مُحَيَّاهُ وحَسْب![٦٤]
لكنِّي لم أَرْغَبْ أنْ تَبدوَ عاطِفَتِي في شكلِ مُفَاجأةٍ لَكْ (٢٩٥)
ولكَمْ كُنْتُ أَوَدُّ زيادَةَ زَرْكَشَةِ القِصَّةِ وإطَالَتَهَا!

دون بيدرو:

ولماذا يحتاجُ الجِسرُ إلى طُوُلٍ أكبَرَ مِنْ عَرْضِ النَّهْرِ؟
ما يُشْبِعُ حَاجةَ مُحتاجٍ أجملُ ما يمكن أنْ يُمنَحَه مُحتَاجْ!
وانظرْ ما سَوْفَ يَفِي بالحَاجَةْ:[٦٥] أنتَ تُحِبُّ ولا زَادَّ لهذا الحُبِّ
ولسوفَ أُوافيكَ بما سَوْفَ يُوَفَّى بالحَاجَةْ: (٣٠٠)
مَبْلَغُ عِلْمِي أنَّا سَوْفَ نُقِيمُ الليلة حفْلًا،
وإذْنْ أتَنَكَّرُ فيه بِقِنَاعٍ كَيْ أتَحَدَّثَ باسمِكْ
فأقولُ لهيرو الحَسْنَاءِ بأنِّي الشَّابُّ كلوديو،
وسأُفْصِحُ عن مَكْنُونِ فُؤَادِي في خَلْوَتِنا لِلْحَسْنَاءِ،
وسَأُرْسِلُ سِحْرَ بَيَانِي العَاتِي في قَصٍّ (٣٠٥)
رِوَايَةِ حُبِّي كيْ يَأْسِرَ أَسْمَاعَ المحبُوبَةْ.
وسَيَعْقُبُ ذلك إخبَارِي وَالِدَهَا بالأَمْرِ،

[٦٤] «إذا شاهدت مُحَيَّاهُ وحسب»: أي إذا رأيت شحوب وجهه (انظر الحاشية على ٢٣١ أعلاه).
[٦٥] لاحِظ الأسلوب اليوفوي في حديث دون بيدرو هنا (تكرار «الحاجة» والبناء المتوازي والأمثال).

وتكونُ نتيجَتُهُ أنْ تَظْفَرَ أنتَ بها.
وعَلَيْنَا فورًا تنفيذُ المَشْرُوعِ المذكورْ.

(يخرجان.)

المشهد الثاني

(المنظر: أمام منزل ليوناتو.)

(يدخل ليوناتو وأنطونيو، وهو أخوه الهرم، كلٌّ من جهة فيتقابلان.)[٦٦]

ليوناتو:

مرحبًا بك يا أخي! أين ابن أخي، ولدك؟ هل أحضر الفرقة الموسيقية؟

أنطونيو:

إنه منهمك في ترتيباتها، ولكن دعني يا أخي[٦٧] أفضي إليك بأنباء غريبة لم تحلم بها قط!

ليوناتو: أهي أنباء طيبة؟ (٥)

أنطونيو:

هذا يتوقف على ما تنتهي إليه، ولكنها مثل كتاب غلافه جميل، مظهرها حسن، إذ كان الأمير والكونت كلوديو يسيران في ظل خميلة ملتفة في بستاني، فاسترق السمع إلى حديثهما خادمٌ من خدمي، وسمع الأمير وهو يصارح كلوديو بأنه يحب بنت أخي، (١٠)

---

[٦٦] المنظر: منزل ليوناتو أو بالقرب منه، وعادةً ما يحذفه المخرجون أو ينقلونه إلى بداية الفصل الثاني (جون د. كوكس Cox «تقديم شيكسبير على المسرح: ضجة فارغة»، كيمبريدج ١٩٩٧م، ص١١٠).

[٦٧] «أين ابن أخي؟» نعلم من ٥ / ١ / ٢٨٠ أن أنطونيو ليس له أولاد، وأما إذا كان له ولد كما يقال هنا فإنه لا يظهر على المسرح مطلقًا وينساه شيكسبير مثل زوجة ليوناتو!

كريمتك،[٦٨] وأنه ينتوي أن يفصح عن حبه الليلة في الحفلة الراقصة، فإذا وجدها راضية، فقد صحَّ عزمه على أن يمسك بناصية الفرصة[٦٩] السانحة وأن يفاتحك في الأمر فورًا.

ليوناتو: أَلَدَى مْنْ أنبأكَ بهذا ذَرَّةٌ مِنَ العقلِ؟ (١٥)

أنطونيو: بل هو ذكي صالح، وسأرسل في طلبه حتى تسأله بنفسك.

ليوناتو:

لا لا! سوف نعتبره حلمًا حتى يتحقق، ولكنني سوف أطلع ابنتي على الأمر حتى تستعد للإجابة على الطلب إذا حدث وكان صحيحًا. اذهب أنت وأخبرها. (٢٠)

(يخرج أنطونيو.)

(يدخل بعض الأتباع ويعبرون خشبة المسرح.)

يا أبناء العم! يعرف كلٌّ منكم واجبه! آه! أرجو أن تصفح عني يا صديقي! وأنت تعال معي حتى أستعين بمهارتك. وأنت يا ابن العم الكريم! أرجوك توخَّى الحرص في غمار مشاغلنا الآن!

(يخرج الجميع.)

المشهد الثالث

(يدخل دون جون، ابن السفاح، وكونراد رفيقه.)[٧٠]

كونراد: خيرًا يا مولاي؟! لِمَ تبدو في حزن يتجاوز الحدود؟

دون جون: المنبع الذي يصدر منه لا حدود له، وهكذا فالحزن بلا حدود!

---

[٦٨] «كريمتك»: القصد من قول هذا التمييز بينها وبين بياتريس.

[٦٩] «يمسك بناصية الفرصة» التعبير كان من الأمثلة السائرة في إنجلترا آنذاك، ولم أجد أنه يتعارض مع المصطلح العربي إلى الحد الذي يناقضه أو ينفيه فأبقيت عليه، ومعناه أن يغتنم أو ينتهز الفرصة.

[٧٠] المنظر: إما قاعة في منزل ليوناتو أو حديقة تابعة للمنزل.

كونراد: عليك أن تصغي لصوت العقل. (٥)
دون جون: وأي خير في الإصغاء إليه؟
كونراد: إن لم يكن فيه العلاج الناجز ففيه الاحتمال الصابر![٧١]
دون جون:

أعجب لك وأنت ذو الطبع الجهم المولود في طالع زحل،[٧٢] كما (١٠)
تقول، كيف تحاول وصف دواء معنوي لداء مهلك![٧٣] إنني لا أستطيع
أن أخفي حالي، فلا بد أن أحزن حين ينشأ ما يدعو للحزن
ولا أبتسم لفكاهات أحد، وآكل حين أجوع دون انتظار من
يشاركني الطعام، وأنام حين يغلبني النعاس دون أن أكترث لرأي (١٥)
أحد، وأضحك حين أشعر بالمرح دون اعتبار لمزاج غيري من
الناس![٧٤]

كونراد:

نعم ولكنَّ عليك ألا تفصح عن هذا كله حتى يَتَيَسَّرَ لك ذلك دون
موانع! لقد تمردت أخيرًا على أخيك وحاربته،[٧٥] ثم صفح عنك (٢٠)
وأعلن رضاه، ومن المحال أن ترسخ جذور الصلح إلا إذا عَمِلْتَ
عامدًا على صَفَاءِ الجَوِّ بينكما! أي إن عليك أن تخلقَ الجَوَّ المناسبَ
لحصاد ما تبغي!

---

[٧١] لاحِظ الموازنة بين «العلاج الناجز» و«الاحتمال الصابر»، وكونراد «السيد الشريف» يعلن عن انتمائه الطبقي بأسلوبه اليوفوي.

[٧٢] «المولود في طالع زحل» كان الشائع في ثقافة ذلك العصر أن «طالع زحل» يجلب نوازع الشر، وأهم خصائص من يولدون «تحت تأثيره» الطبع السوداوي.

[٧٣] «دواء معنوي لداء مهلك» يقصد بالمقابلة أن الداء البدني لا تعالجه التسرية.

[٧٤] ١٠–١٧ لاحِظ كيف يصف دون جون النغل وحشته وعزلته، مبديًا وعيه بما كُتبَ عليه!

[٧٥] «تمردتَ عليه أخيرًا وحاربتَه» يقول بعض النقاد إن «الموقعة» المذكورة في المشهد الأول من هذا الفصل كانت بين دون بيدرو وأخيه دون جون ولكن هذا غير مصرح به، بل مستنبط وحسب.

دون جون:

أوثر أنْ أكون نبتًا شيطانيًّا في سياجٍ على أن أكون وردة في بستان (٢٥)
رضاه! وطبعي يؤثر احتقار الجميع لي على اصطناع سلوك أسترق به
حبَّ أحد! وفي هذا لا يمكن أن يقال إنني ذو شرف يتملق الناس،
ولا يمكن إنكار أنني ذو شر وذو مسلك صريح! لقد رَضِيَ عني بعد
أن كَمَّمَ فمي، وأطلق سراحي بعد أن وضع قَدَمَيَّ في الأصفاد! (٣٠)
ولهذا قررت ألا أُغَنِّي وأنا حبيسٌ في قفصي. ولولا تكميم فَمِي
لاستطعتُ العَضَّ! ولولا سلبُ حريتي لاستطعتُ أنْ أفعلَ ما يحلو
لي! وما دام الأمر كذلك فلأَبْقَ كما أنا، دونَ أنْ أسعى لتغيير
حالي.[٧٦]

كونراد: أفلا يمكنك الانتفاع باستيائك منه؟ (٣٥)

دون جون: بل أنتفع كل انتفاع به،[٧٧] ولا أنتفع بسواه! من ذاك القادم؟

(يدخل بوراكيو.)

ماذا وراءك يا بوراكيو؟

بوراكيو:

أتيتُ من حفل عشاءٍ عظيم، أقامه ليوناتو ترحيبًا بأخيك الأمير، (٤٠)
وأستطيع إبلاغك أن زواجًا يلوح في الأفق!

دون جون:

تراه يصلح لتدبير مكيدة شريرة؟ ومن ذاك الأحمق الذي يخطب ودَّ
القلق والنشاز؟

بوراكيو: الحق إنه الساعد الأيمن لأخيك. (٤٥)

---

[٧٦] لاحِظ التوازن في عبارات دون جون وصوره وفق مقتضيات الأسلوب اليوفوي.

[٧٧] «أنتفع كل انتفاع به» أي إنه سوف يستغل استياءه في إيذاء أخيه، ولكنه في الواقع يؤذي آخرين غير أخيه بالمؤامرة التي دبَّرها، إلا إذا اعتبرنا خداع أخيه الذي توسَّط في تزويج هيرو من كلوديو أذًى يعادل الأذى الذي حلَّ بالفتاة البريئة، أو بالفتى كلوديو «الساعد الأيمن» (٤٥) لدون بيدرو.

دون جون (ساخرًا): من؟ أروع الرائعين كلوديو؟
بوراكيو: نعم!
دون جون (ساخرًا): العاشق المثالي! ومن الفتاة؟ من الفتاة؟ وإلى من يتطلَّع؟
بوراكيو: إلى هيرو، بنت ليوناتو ووريثته.[٧٨] (٥٠)
دون جون: كتكوتة جميلة فعلًا![٧٩] كيف عرفت هذه الأخبار؟
بوراكيو:

كلَّفوني بتعطير بعض الحجرات[٨٠] المهملة، وبينما كنت أحرق بعض البخور في غرفة زهمة، دخلها الأمير ممسكًا بيد كلوديو، ومنهمكًا (٥٥) في حوار جاد معه. فأسرعت بالاختباء خلف الستار، وسمعت من موقعي الاتفاق على أن يخطب الأمير هيرو لنفسه،[٨١] فإذا نال رضاها سَلَّمَها إلى الكونت كلوديو!

---

[٧٨] قول بوراكيو إن هيرو «وارثة ليوناتو» يؤكد الدافع المادي لدى كلوديو(انظر الحاشية على ٢ / ٢٧٥).

[٧٩] «كتكوتة جميلة فعلًا» الأصل هو (A very forward March chick!) والمعنى الحرفي «كتكوتة نضجت قبل الأوان!» وهذا هو المعنى الذي يكتفي فيه ميرز، أما ماكيتشيرن فتقول إن المقصود «محدثة النعمة»، ويقول زيتنر إن التعبير قد يفيد هذا وذاك، ولكن السياق يفيد أن دون جون يعرب عن إعجابه بالصغيرة التي «خرجت لتوِّها من البيضة!» وأصبحت ذات فتنة مفاجئة، ولا يشير إلى المعنى الذي نعرفه للصفة الإنجليزية (forward) وهي التي نعهدها في تعبير آخر يجري مجرى الأمثال، وكان شائعًا آنذاك، حسبما يقول معجم أوكسفورد الكبير (OED) وهو: (It is a forward chick that cries in the shell).

ويقابل المثل العامي «الكتكوت الفصيح م البيضة يصيح»، ولم أجد ما يبرر «فصاحة» هيرو، فهو يعلق على مظهرها فقط فاكتفيت بما يقصده دون جون. ويستند بعض مخرجي المسرحية إلى هذه العبارة لإظهار افتتان دون جون بجمال هيرو فيصوِّرونه تصوير العاشق الذي ينافس كلوديو في حبِّه، اهتداءً بمصادر شيكسبير الأصلية، ولكن دون جون عند شيكسبير ليس عاشقًا بل يبدي الإعجاب فقط بجمال هيرو.

[٨٠] «كلَّفوني بتعطير بعض الحجرات» كانت العادة حرق البخور في الحجرات التي مضى على إغلاقها زمن طويل لإكسابها رائحة جميلة، وقد تُحرَق «مواد عطرية» لإزالة الرائحة الزهمة.

[٨١] «يخطب الأميرُ هيرو لنفسه»: قد يكون بوراكيو أساء الفهم أو الإصغاء، وقد يكون قد سمع التدبير وأساء التعبير عنه، فروايته لا تختلف فعلًا عن الواقع.

دون جون:

هيا بنا هيا إلى هناك! ربما كان في ذلك وقود لنار سخطي! إن هذا (٦٠)
الشابَّ حديثَ النَّعْمةِ[٨٢] هو الذي حَصَدَ مَغَانِمَ هزيمتي![٨٣] فإذا استطعتُ
تعكيرَ صَفْوِهِ بأيِّ سبيل جنيتُ الفوائد من كل السبل! هل أنتما
مخلصان لي وتتعهدان بمساعدتي؟

كونراد: حتى الموت يا مولاي. (٦٥)

دون جون:

هيا بنا ندركْ حفل العشاء العظيم. ما أسعدهم حين يروننني
بعد هزيمتي. ليت الطاهي يشاركني الرأي (فيضع السم لهم في الطعام)![٨٤]
هل نمضي حتى نرى ما نستطيع أن نفعل؟

بوراكيو: إنَّا أتباعك دومًا يا مولاي.

(يخرجون.)

[٨٢] «الشاب حديث النعمة»: يستند بعض الشرَّاح إلى هذا التعبير الصريح للظن بأن المقصود في عبارة «الكتكوتة» هو كلوديو، ولكن السياق ينفي ذلك.

[٨٣] يستند المخرجون الذين يجعلون دون جون منافسًا لكلوديو في حب هيرو إلى هذه العبارات.

[٨٤] أضفتُ العبارة الشارحة بين قوسين، فذلك هو المعنى المراد.

الفصل الثاني

المشهد الأول

(ساحة خارج منزل ليوناتو، وتفصلها مسافة محدودة عن مكان حفل «العشاء العظيم»، وعن بقية الصحبة الذين يدخلون للرقص والقصف في السطر ٧٥. يدخل أولًا ليوناتو، وأخوه أنطونيو، وهيرو ابنته، وبياتريس بنت أخيه، والمعتاد أن يكون ذلك في المساء.)[١]

ليوناتو: ألم يحضر الكونت جون حفل العشاء هنا؟

أنطونيو: لم أره.

بياتريس:

ما أشد المرارة التي تلوح في وجه ذلك الرجل! ما شاهدته مرة إلا وأحسست بحموضة في المعدة بعد ساعة!

هيرو: طبعه الاكتئاب الشديد. (٥)

---

[١] المنظر: مكان فسيح داخل قصر ليوناتو أو بالقرب منه، وقول دون بيدرو «ادخلوا معي» في السطر ٣٥٧ يفيد أن الجميع خارج القصر، ولكنهم قد يكونون في قاعة داخل القصر ولكنها خارج الغرفة التي يجتمعون فيها معًا. والوقت وقت المساء، أي بعد العشاء، وكان المخرج في عصر النهضة يدل عليه بوضع بعض المصابيح أو الشعلات الموقدة على خشبة المسرح.

بياتريس:

لو خلق الله رجلًا وسطًا بينه وبين بينديك لكان ممتازًا! فأحدهما يشبه التمثال الذي لا ينطق، والآخر مثل الابن الأكبر الذي لا يكف عن الثرثرة!

ليوناتو:

فإذا وضعنا نصف لسان السنيور بينديك في فم الكونت جون، (١٠) ونصف اكتئاب الكونت جون في وجه السنيور بينديك ...

بياتريس:

وكانت لمثل هذا الوجه ساق مستقيمة، وقدم بارعة الحركة، ونقود كافية في جيبه، فلن تستعصي عليه امرأة في الدنيا؛ إن استطاع الفوز برضاها! (١٥)

ليوناتو:

أقسم يا بنت أخي، لن تنجحي في العثور على زوج أبدًا ما لم تمسكي لسانك السليط!

أنطونيو: الحق إنها جد مشاكسة.

بياتريس:

جد مشاكسة[٢] تعني أكثر من مشاكسة، ولن ينالني أي ضرر من هذه المنحة الربانية! فإنه قد قيل «إن الله يمنح البقرة المشاكسة قرنين (٢٠) قصيرين»، ولكن الله لا يمنحها قرونًا[٣] إن كانت جِدَّ مشاكسة!

ليوناتو: وما دمت جد مشاكسة فلن يمنحك الله قرونًا![٤]

---

[٢] «مشاكسة» المقصود صعبة المراس أو عنيدة.

[٣] لاحِظ التلاعب اللفظي بصورة القرون، والقرون القصيرة أقل القرون ضررًا.

[٤] «لن يمنحك الله قرونًا» انظر كيف تطور بياتريس الصورة لتجعلها تشير إلى الديوث.

بياتريس:

تمامًا! إن لم يرسل لي زوجًا! وأنا أحمده على هذه النعمة راكعة صبحًا ومساءً. يا ربي! كيف أطيق زوجًا له لحية؟[٥] بل أوثر خشونة (٢٥) البطاطين الصوف!

ليوناتو: ربما تجدين زوجًا بلا لحية.

بياتريس:

وماذا أفعل به؟ أُلْبِسَهُ فساتيني[٦] وأجعله وصيفتي الراقية؟ إن من له لحية أكثر من شاب، ومن لا لحية له أقل من رجل. أما من هو أكثر (٣٠) من شاب فليس لي، وأما من هو أقل من رجل[٧] فلست له. ومن ثم فسوف أتقاضى أجري مقدمًا من «القُرَدَاتِي» وأمتثل لعقاب العوانس بقيادة القردة إلى الجحيم! (٣٥)

ليوناتو: وإذن تدخلين النار؟[٨]

بياتريس:

لا ... بل أصل إلى الباب فقط حيث أقابل الشيطان في صورة ديوث عجوز في رأسه قرنان، ويقول لي «ادخلي الجنة

---

[٥] كانت اللحية رمز الرجولة والنضج. وكان لبينديك لحية ولكنه يحلقها قبل ٣ / ٢.

[٦] «ألبسه فساتيني» تشير بياتريس هنا إلى أسطورة هرقل الذي أسرته أومفالي وأجبرته أن يرتدي الفستان ويغزل الصوف مع خادماتها (أوفيد) وهذا استباق لقول بينديك «ولو تزوجها هرقل لجعلته يتولى تقليب الشواء على النار في المطبخ، ولحطم هراوته واستخدمها حطبًا أيضًا» (٢ / ١ / ٢٣٠ –٢٣٢).

[٧] «أقل من رجل» المقصود شاب لم يبلغ مبلغ الرجال بعد.

[٨] الصورة التي ترسمها بياتريس تقوم على الفكرة الشائعة آنذاك بأن العانس كُتب عليها أن تقود القرود إلى الجحيم، وربما كان ذلك «عقابًا» لها على رفض الزواج والإنجاب ومسئولية تربية الأطفال. وبياتريس تمزج هذه الصورة بصورة حارس حظيرة الدببة التي كانت تستخدم في عروض التسلية العامة مثل القرود، فرأيت استبدال «القرداتي» بحارس الدببة حتى يستقيم المعنى المقصود، فجوهر الصورة هو القردة التي كانت تُعتَبَر مسخًا لأبناء البشر، لا الدببة التي تقتصر دلالتها هنا على عروض التسلية المذكورة مثل القردة.

يا بياتريس، فلا مكان في النار للعذارى!»[٩] وهكذا أقوم بتسليمه (٤٠)
قرودي وأتجه إلى القديس بطرس،[١٠] الذي يحمل مفتاح الجنة أمام
بابها! وسوف يدخلني مشيرًا إلى مكان إقامة كل من لم يتزوج،
وهناك نمرح ما شاء الله لنا أن نمرح!

أنطونيو (إلى هيرو)**:** أما أنتِ يا بنت أخي فأرجو ألا تعصي والدكِ! (٤٥)

بياتريس:

نعم وأقسم! واجب ابنة عمي أن تنحني إجلالًا وتقول «افعل ما
شئتَ يا أبي». ولكن اسمعي يا بنت عمي، فليكن العريس وسيمًا!
وإلا كان عليك أن تنحني من جديدٍ قائلةً «سأفعل يا أبي ما أشاء
أنا!»[١١]

ليوناتو: أرجو يا بنت أخي أن أراك يومًا ما وقد رُزِقت بزوج. (٥٠)

بياتريس:

لن يحدث ذلك حتى يخلق الله الرجال من معدن غير التراب.
أفلا يحزن المرأة أن تسودها[١٢] قطعة من تراب الأرض؟[١٣] وأن تقدم
حسابًا عن حياتها إلى مُضْغَةٍ من حَمَأٍ مسنون؟[١٤] لا يا عمي لن

---

[٩] «لا مكان في النار للعذارى»: ربما لطهارتهن ما دُمْنَ لم يمسسهن بشر.

[١٠] كان الشائع أن القديس بطرس يحمل مفتاح الجنة ويقف على بابها.

[١١] «سأفعل ما أشاء أنا»: عبارة احتفل بها النقد النسائي أيَّما احتفال (وانظر المقدمة).

[١٢] «أفلا يحزن المرأة أن تسودها ...»: كان على المرأة في بواكير العصر الحديث الإقرار بسيادة الزوج عليها. وكتاب الصلوات العامة الصادر عام ١٥٥٩م يقول «أيتها النساء، سَلِّمْنَ أنفسكن لأزواجكن مثلما تسلِّمن أنفسكنَّ للرب، فالزوج رأس الزوجة، كما أن المسيح رأس الكنيسة» ولا تختلف الصياغة في الطبعة الحديثة لهذا الكتاب عن هذه.

[١٣] «قطعة من تراب الأرض»: الإشارة إلى الكتاب المقدس «ثم جبل الرب الإله آدم من تراب الأرض ونفخ في أنفه نسمة حياة فصار آدم نفسًا حية» (تكوين، ٢:٧).

[١٤] «مضغة من حمأ مسنون» الأصل هو (a clod of wayward marl).

أتزوج! إن أبناء آدم إخوةٌ لي، وأعتقد حقًّا أن زواج المحارم (٥٥)
خطيئة!

ليوناتو:

هيرو يا ابنتي! تذكري ما قلته لك؛ إذا فاتحك الأمير في هذا
الموضوع[١٥] فأنتِ تعرفين الجواب. (٦٠)

بياتريس:

سيكون الذنب ذنب الموسيقى يا بنت عمي، إذا لم يخطبك في
اللحظة المناسبة.[١٦] فإذا كان الأمير شديد الإلحاح، قولي له إن
الاعتدال لازم في كل شيء، وأجيبيه برقصة وحسب! كما أريدك
أن تفهمي يا هيرو أن مراحل الخطبة والزواج والندم تشبه ثلاث
رقصات مختلفة: هي الرقصة الدوارة الاسكتلندية، والرقصة (٦٥)
المعتدلة العاقلة، والرقصة الخماسية.[١٧] أما الخطبة فهي حارة متعجلة،
كالرقصة الاسكتلندية، ودوَّارة مثلها تدير الرءوس بالأوهام![١٨] وأما
الزواج فهو رقصة معتدلة مهذبة حافلة بالفخامة ومراعاة التقاليد،
وبعدها يأتي الندم،[١٩] حين تتخاذل السيقان ولا تقدر إلا على الرقصة (٧٠)
الخماسية التي تزداد سرعتها حتى السقوط في القبر!

---

[١٥] «في هذا الموضوع»: أي رغبته في الزواج، فليوناتو يظن أن الأمير يريد هيرو لنفسه.

[١٦] «في اللحظة المناسبة»: الصورة مستمدة من الموسيقى وضرورة الحفاظ على دقة الإيقاع.

[١٧] «الرقصة الخماسية» كانت مثل الجاليارد في الليلة الثانية عشرة تتكون من خمس خطوات تتبعها وثبة إلى أعلى. والكلمة المستخدَمة هنا وفي المسرحية الأخرى المذكورة هي (cinquepace) وأصلها فرنسي، وكانت تنطق (sink-a-pace) (انظر المقدمة).

[١٨] «تدير الرءوس بالأوهام»: الأصل هو (full as fantastical) وانظر الحديث الافتتاحي في الليلة الثانية عشرة حيث ترد الصورة نفسها في وصف اندفاع الحب.

[١٩] «يأتي الندم» يُعَامَلُ «الندم» في الأصل معاملة الأشخاص، فكأنما هو شخص تتخاذل ساقاه، ومع ذلك يُسرع فيقع.

ليوناتو: إن نظرتك بالغة السخرية يا بنت أخي.
بياتريس:

عيني قادرة على البصر يا عمي! من ذا الذي لا يبصر كنيسة في ضوء النهار؟[٢٠]

ليوناتو (إلى أنطونيو)**:** الضيوف قادمون يا أخي! أفسح الطريق! (٧٥)

(ينتحي أنطونيو جانبًا ويضع قناعًا على وجهه.)

(يدخل دون بيدرو، وكلوديو، وبينديك، وبالتازار مرتديًا قناعًا وممسكًا بطبلة، ومارجريت وأورسولا، ودون جون، وبوراكيو، وغيرهم، وكلهم مُقَنَّعُون، وتُعزَف الموسيقى ويبدأ الرقص.)[٢١]

دون بيدرو (إلى هيرو)**:** هل تسمحين يا آنستي برقصة مع صديق؟[٢٢]
هيرو:

بشرط أن تبطئ في خطوك، وتتلطف في نظرك، وتلتزم الصمت.
وأوافق أن أخطو معك، وخصوصًا حين أخطو مبتعدة![٢٣]

---

[٢٠] «كنيسة في ضوء النهار» كناية عن الوضوح الشديد، وتفاخر بياتريس بقدرتها على الرؤية بعينيها هي لا بعيني سواها من الثيمات الأساسية في المسرحية، حيث يرى سواها بعيون غيرهم.

[٢١] الإرشادات المسرحية: يبدو أن ارتداء الأقنعة مقصور على الرجال، فهذا ما تقول به الإرشادات المسرحية هنا، وما كان متبعًا في عصر النهضة. ولكن ليوناتو يظل باعتباره المضيف دون قناع (مثلما يحدث في روميو وجوليت ١ / ٥ أو هنري الثامن ١ / ٤) مثل دون جون وأتباعه ما دام دون جون يكره الحفلات وألوان التسرية. ويستغل المخرجون مشهد الرقص في تدبير استعراضٍ موسيقي باهر (كوكس، شيكسبير، ص١١٣). والملاحظ أنني في هذا النص آخذ بما جاء في طبعة آردن من إدخال مارجريت وأورسولا هنا، وهو ما تأخذ به طبعتا نيوكيمبريدج وأوكسفورد، أما طبعتا سيجنت وفولجر فتجعلانهما موجودتين منذ البداية وفقًا لطبعة المحرر «رو» (١٧٠٩م) ما دام شيكسبير لا يذكرهما في قائمة الحاضرين في الطبعة الأولى.

[٢٢] «مع صديق» المعنى المضمر قد يكون «حبيبًا» أو «معجبًا».

[٢٣] «حين أخطو مبتعدة» كان الراقصون يقتربون من بعضهم بعضًا أو يبتعدون وفقًا لقواعد الرقص، ولكن الإشارة تنم على دلال لطيف.

دون بيدرو: وأنا في صحبتك؟ (٨٠)
هيرو: قد أقول ذلك إذا أحببت.
دون بيدرو: ومتى تحبين أن تقولي ذلك؟
هيرو:

عندما أحب وجهك، لا قدَّر الله أن يكون شكل العود مثل غطاء صندوقه![٢٤]

دون بيدرو: بلْ قِنَاعِي سَقْفُ كُوخٍ حَلَّ جُوفُ فيه ضَيْفًا![٢٥] (٨٥)
هيرو: ذا قِنَاعٌ إذنْ مِنَ القَشِّ حَقًّا!
دون بيدرو: أَخْفِضِي الصَّوْتَ عِنْدَ ذِكْرِ الغَرَامِ![٢٦]

(ينتحيان جانبًا. ويتقدم بالتازار ومارجريت راقصين.)

بالتازار: ليتك كنت تميلين إليَّ!
مارجريت: بل ليتني لا أميل إليكَ، وهذا في صالحك، بسبب عيوبي الكثيرة. (٩٠)
بالتازار: وما أولها؟
مارجريت: إني أجهر بصلاتي.[٢٧]
بالتازار: هذا يزيدني حُبًّا لك، فقد يقول السامعون آمين! (٩٥)
مارجريت: يا رب! هَبْنِي راقصًا بارعًا!

---

[٢٤] «مثل غطاء صندوقه»: يُفهَم من هذا أن دون بيدرو يرتدي قناعًا قبيحًا.

[٢٥] «بل قناعي كسقفِ كوخ أضيف جوبيتر فيه» يُشَبِّهُ دون بيدرو قناعه القبيح بسقف الكوخ المتواضع (الذي «كان مصنوعًا من القش والبوص») حيث حلَّ جوف (جوبيتر) رب الأرباب ضيفًا على صاحبيه العجوزين الفقيرين فيليموت وباوكيس في مسخ الكائنات لأوفيد، ومع ذلك أبديا كرمًا شديدًا في الطعام الذي قدماه لجوف الذي كان بصحبة رب آخر هو ميركوري، وقد تنكَّرا في زي الرحَّالين المتواضعين (٨ / ٦١٦–٧٣٥). وتشبيه دون بيدرو نفسه بالرب جوف يوحي بأصله النبيل، ومن ثَمَّ بهويته لهيرو.

[٢٦] يتبادل المتحدثان هنا أبياتًا من الشعر (غير مقصودة؟) تشبه البحر الذي ترجم فيه آرثر جولدنج مسخ الكائنات لأوفيد، وأحببتُ إخراج ذلك ببحرٍ مقابل بالعربية فاخترت الخفيف مع بعض التحوير في السطر الأول بزيادة تفعيلة واحدة (وسبب خفيف واحد).

[٢٧] الجهر بالصلاة أو الدعاء كان من سمات ذوي الحمية الدينية.

بالتازار: آمين!
مارجريت: وليغرب عن وجهي يا رب حين ينتهي الرقص! قل آمين!
بالتازار: لن أقول شيئًا! فهمت الرسالة. (١٠٠)

(ينتحيان جانبًا. ويتقدم أنطونيو وأورسولا راقصين.)

أورسولا: أعرفك خير المعرفة ... أنت السنيور أنطونيو.
أنطونيو: باختصار: لا!
أورسولا: عرفتك من هزة رأسك.[٢٨]
أنطونيو: الحق أنني أقلده! (١٠٥)
أورسولا:

لا يمكن أن تنجح في تقليد عيوبه بهذه البراعة إلا لو كنت الشخص نفسه. وهذه راحة يده الجافة تمامًا، أنت هو بلا شك.

أنطونيو: قلت بإيجاز لا!
أورسولا:

«اطلع من دول!»[٢٩] هل تظن أنني لا أعرفك من ذكائك البارع؟ هل (١١٠) تستطيع الفضيلة أن تتخفَّى؟ لا تقل كلمة أخرى! إنك هو! فالصفات الحميدة لا بد أن تظهر، وهذا كل ما هناك.

(ينتحيان جانبًا، ويتقدم بينديك وبياتريس راقصين.)

بياتريس: ألن تقول لي من قال لك ذلك؟
بينديك: لا ... واصفحي عني!

[٢٨] «هزة الرأس» كانت من سمات التقدم في السن، مثل جفاف راحة اليد (١٠٧).

[٢٩] لم أجد إلا التعبير العامي «اطلع من دول!» لترجمة معنى (come, come!) وهو يقابل التعبير الإنجليزي الشائع اليوم (come off it) أو (come along) وكلاهما يترجمه مجدي وهبة في النفيس بما ترجمته به، وما زلت أبحث عن تعبير فصيح مرادف!

بياتريس: ولن تقول لي من أنت؟ (١١٥)
بينديك: فيما بعد!
بياتريس:

قيل إني متعجرفة وإن لماحيتي البارعة مأخوذة من كتاب النوادر المائة![٣٠] نعم! والسنيور بينديك هو الذي قال هذا!

بينديك: ومن هو؟ (١٢٠)
بياتريس: تعرفه ولا شك خير المعرفة.
بينديك: بل لا أعرفه ... صدقيني!
بياتريس: ألم يجعلك تضحك قط؟
بينديك: أرجوكِ قولي مَن يكون.
بياتريس:

عجبًا! إنه مضحك الأمير، مهرج شديد البلادة![٣١] موهبته الوحيدة (١٢٥) ابتكار وشايات لا تُصَدَّق! ولا يجده مُسَلِّيًا غير المُنْحَلِّين، ولا يُزَكِّيه ذكاؤه بل خبثه؛ إذ إنه يرضي الرجال ويُغضِبهم، وهكذا يضحكون منه ويضربونه، وأنا واثقة أنه هنا بين الحاضرين، وأتمنى أن يواجهني! (١٣٠)

بينديك: سأبلغه ما تقولين حين أعرفه.

---

[٣٠] «النوادر المائة»: النادرة أو (merry tale) سبق لي ترجمتها حرفيًّا بالحكاية المرحة ابتغاء الشرح في مقدمة ترجمتي لمسرحية زوجتان مرحتان من وندسور (القاهرة ٢٠٠٨م، ص٢١–٢٣). والكتاب المشار إليه وضعه جون راستيل عام ١٥٢٦م، ويبدو أنه كان يحظى بقبول الجمهور، ولم تبق منه سوى نسخة واحدة. والحس الفكاهي فيه مبتذل، وبياتريس تبدي غضبها من بينديك لأنه، فيما بلغها، قال إنها تستمد فكاهاتها من ذلك المصدر الحقير، بل من مصدر ما، مهما يكن، لأن ذلك يطعن في طاقة لماحيتها الفائقة.

[٣١] وهنا تردُّ بياتريس على ما بلغها من إهانة بينديك لذكائها بوصفه بالمهرج. ويربط بعض النقاد بين صورة المهرج هنا وصورته في ١ / ١ / ٣٧ (وانظر الحاشية على ذلك السطر). والواضح في الحوار بينهما أنها تعرفه رغم القناع الذي يضعه على وجهه.

بياتريس:

ليتك تفعل! لن يزيد على كسر رمح أو رمحين من رماح فكاهاته[٣٢] عني، إذ ربما لن يلتفت إليها أحد، أو لن يضحك منها أحد، فيصاب بالاكتئاب، ويوفر لنا جناح طائر مشوي،[٣٣] لأن المغفل لن (١٣٥) يتناول العشاء الليلة! علينا أن نتابع قادة هذه الرقصة في الحركة!

بينديك: في كل حركة جميلة.
بياتريس: وإن ساءت الحركة تركنا الصف عند أول دورة. (١٤٠)

(يخرج الراقصون جميعًا، ولا يبقى على المسرح إلا دون جون وبوراكيو وكلوديو.)

دون جون:

لا شك أن أخي يحب هيرو،[٣٤] وقد اختلى بوالدها حتى يفاتحه في الموضوع ... لقد مضت النساء خلفها ولم يبق سوى شخص واحد يرتدي قناعًا.

بوراكيو (جانبًا إلى دون جون)**:** وهو كلوديو، وأعرفه من أسلوب حركته. (١٤٥)
دون جون (إلى كلوديو)**:** ألست السنيور بينديك؟
كلوديو: تعرفني خير المعرفة. فأنا هو.[٣٥]

---

[٣٢] «كسر رمح أو رمحين من رماح فكاهاته»: شرحت الصورة المقصودة في الترجمة.

[٣٣] «جناح طائر مشوي» يرد في الحوار اسم الطائر وهو «الحَجَلُ» (partridge) وهو غير شائع في البلاد العربية لأنه يعيش في الجو البارد، وإن كان العرب يعرفونه من أغنية فيروز «يا حَجَلْ صَنِّين في العَلالِي/يا حَجَلْ صَنِّين في الجَبَلْ» (وصنين اسم جبل)، فأشرت إلى الطائر وحسب، فليس لاسم الطائر دلالة خاصة.

[٣٤] هل يعتقد دون جون حقًّا أن دون بيدرو يحب هيرو ويريدها لنفسه؟ أم تراه يحاول وحسب إقناع كلوديو بذلك؟ الحسم في هذه القضية يتوقف على تعمُّده قول هذه العبارة بحيث يسمعها كلوديو أو لا. والأمر يختلف باختلاف أسلوب الإخراج، ومدى تأكيد نزعة الشر لديه. وعلى أية حال فهو يواجهه بعد قليل ويقول له صراحةً ما يريده.

[٣٥] لاحِظ إصرار كلوديو على التنكُّر كأنما «لتسهيل» مهمة دون جون!

دون جون:

يا سنيور! إنك صديق حميم لأخي، وهو يهيم غرامًا بالآنسة
هيرو! أرجوك أن تثنيه عن حبها، فليست تساويه في كرم المحتد،[٣٦] (١٥٠)
ولك أن تؤدي بذلك خدمة المخلص الأمين.

كلوديو: وكيف عرفت أنه يحبها؟
دون جون: سمعته يقسم على هواه.
بوراكيو: وأنا كذلك، كما حلف أن يتزوجها الليلة. (١٥٥)
دون جون: هيا بنا نتناول المرطبات والفاكهة.[٣٧]

(يخرج الجميع ما عدا كلوديو.)

كلوديو:

وهكذا أجبتُ باسمِ بينديكْ،
لكنْ سَمِعْتُ أسوأَ الأَنْبَاءِ في أُذُنَيْ كُلُوْدْيُو،
لا شكَّ في هذا إذنْ! فإنَّما الأميرُ يَخْطُبُهَا لِنَفْسِهِ!
قد يُخْلِصُ الصَّديقُ في كُلِّ الأمورِ غيرَ خِدْمَةِ المُحِبِّ (١٦٠)

[٣٦] «ليست تساويه في كرم المحتد» أي إنها ذات مكانة اجتماعية أدنى كثيرًا من الأمير، وهو ما لا يخطر ببال ليوناتو أو أنطونيو أو كلوديو أو بينديك، الذين كانوا يتصورون ولو مؤقتًا أن الأمير يخطبها لنفسه، وقد سبق لي أن لخصت رأي الباحث رينيه جيرارد في المقدمة، وأضيف ما يشير إليه وفق تفسيره للمسرحية من وجود إهانة متعمدة هنا، قائلًا:

إذا سُمِحَ لكلوديو حقًّا بالزواج من هيرو، كان معنى ذلك أن الأمير لا يهتم بها ولا يكترث لها، وعلى الفور تفقد بعض «أهميتها» أو قل إن أهميتها تقل عما كان يمكن أن تبلغه لو كان الأمير يريدها لنفسه. وحين «تنفصل» هيرو عن «المثال» الذي أدت رغبته فيها إلى تحويل صورتها إليه (بتجميلها وتفخيمها) تقل جاذبيتها في عيني كلوديو ... ويبدأ في التساؤل عما إذا كان لديها عيبٌ (أو عارٌ خَفِيٌّ) يجعلها تقبل أن تربط مصيرها بشخصٍ متواضعٍ مثله (ص٨٦).

[٣٧] «المرطبات والفاكهة» كان يشار إليها بلفظة واحدة أيام شيكسبير وهي (banquet) ويكثر ورودها في شيكسبير بهذا المعنى، كما يعود إليها (انظر أنطونيو وكليوباترا ١ / ٢ / ١٠).

أو أدَاء ما يرجوهُ في سَبيلِ حُبِّهِ![٣٨]
وهكذا لا ينبغي للقلبِ أن يَبُثَّ حُبَّهُ على لِسَانِ غَيْرِهِ
ولتَعتَمِد عُيُونُنَا على ذَوَاتِها في الفَوْزِ بالذي تُحِبُّهُ
دُونَ الوُثُوقِ في وَكِيلْ! إنَّ الجَمَالَ مثلُ السَّحَرَهْ![٣٩]
إذْ إنه يُحَوِّل الإخلاصَ شَهْوَةً بِفِعْلِ تَعْوِيذَاتِهِ السِّحْرِيَّهْ (١٦٥)
وذاكَ ما نَرَى في كُلِّ سَاعَةٍ أَدِلَّةً عَلَيْهِ
لكنِّنِي لَمْ أَسْتَرِبْ في الأَمْرِ! هذا هو الوَدَاعُ يا هِيرُو إِذَنْ!

(يدخل بينديك.)

بينديك: الكونت كلوديو؟
كلوديو: نعم ... هذا أنا![٤٠]
بينديك: هيا بنا ... ألن تأتي معي؟ (١٧٠)
كلوديو: إلى أين؟
بينديك:

إلى أقرب شجرة صفصاف، بخصوص أحوالك يا كونت. ما الصورة التي تريدها لإكليل زَهْرِهِ؟ هل تضعه حول عنقك مثل سلسلة المرابي الذهبية؟ أم على صدرك في شكل شريط يمتد من الكتف إلى ما تحت ذراعك مثل وشاح الضابط؟ لا بد أن تلبس هذا (١٧٥) الإكليل بأي أسلوب ما دام الأمير قد ظفر بحبيبتك هيرو.

كلوديو: فَلْيَهْنَأْ بها!
بينديك:

عجبًا! إنك تتكلم بلهجة بائع الماشية الأمين بعد أن يبيع بعض عجوله! ولكن هل كنت تظن أن الأمير يفعل هذا بك؟ (١٨٠)

---

[٣٨] كان في أيام شيكسبير مثلٌ سائر يقول «إن دخل الحب خرجت الصداقة»، وتنافُسُ الذكور في حب النساء من خصائص الحبكات اليوفوية.

[٣٩] يُرْجِعُ كلوديو سلوك دون بيدرو إلى سحر المرأة لا إلى خيانة أي رجل. انظر حجة بيرجر في المقدمة.

[٤٠] «هذا أنا»: يبدو أن كلوديو لم يكن قد نزع قناعه حتى هذه اللحظة.

كلوديو: اتركني أرجوك!
بينديك:

لا لا! لا تهاجمني مثل الأعمى! إن الغلام هو الذي سرق
طعامك، ولكنك تضرب الذي يبلغك النبأ!

كلوديو: ما دمت لن تسكت فسأرحل.

(يخرج كلوديو.)

بينديك:

وا أسفا على الطائر الجريح المسكين! لسوف يمضي زاحفًا ليختفي (١٨٥)
في دغلة قريبة! ولكني أعجب للآنسة بياتريس كيف تعرفني ولا
تعرفني حقًّا! مهرج الأمير؟ ها! لربما أُطْلِقَ عَليَّ ذلك اللقب بسبب
مرحي. نعم، لكنني بذلك أظلم نفسي فلم أشتهر حقًّا بهذه
الصفة، ولكنها من ابتكار بياتريس ذات الطبع المنحط وإن كان لاذعًا (١٩٠)
مريرًا، فهي تتصور أن ذاتها وحدها تمثِّل العالم وتتكلم من ثَمَّ
بلسانه، لكنني سوف أثأر منها بصورة ما!

(يدخل دون بيدرو، وهيرو، وليوناتو.)

دون بيدرو: والآن يا سنيور! أين الكونت؟ هل رأيته؟
بينديك:

الحق يا مولاي أنني لعبت دور شائعة هانم![٤١] فقد وجدته هنا وحده (١٩٥)
في كآبة الكوخ الصغير في أراضي الصيد! وأخبرته، وأظنني كنت

[٤١] «شائعة هانم»: الأصل (Lady Fame) ومعنى التعبير ناقلة الأنباء أو الشائعات، وهي شخصية (fama) في إنيادة فيرجيل (٤ / ١٨١–١٩١) وكانت كما تصوِّرها الأساطير ذات عدد كبير من العيون والآذان والألسنة، ولما كان شيكسبير يشير إليها في هنري الرابع/٢ التي سبقت كتابتها هذه المسرحية مباشرةً «باسم» (Rumour) فضلت الشائعة على أي تسمية أخرى، وخصوصًا على ما ظننته أولًا من أنها «ربة الشائعات».

على حق، أن معاليك ظَفَرْتَ برضا هذه الشابة، وعَرَضْتُ عليه أن يصحبني إلى شجرة صفصاف، إما لأصنع له إكليلًا من زهرها بعد أن هجرته حبيبته، وإما لإعداد عصا منها بعد أن استحق أن (٢٠٠) يُجْلَدَ!

دون بيدرو: أن يُجلَدَ؟ بأيِّ ذنب؟
بينديك:

خطأ صريح وقع فيه تلميذ، إذ غلبه الفرح بالعثور على عُشِّ أحد الطيور فأخبر به صاحبه، فإذا بالصاحب يسرق العُشَّ! (٢٠٥)

دون بيدرو: وهل تعتبر الثقة خطأ؟ الخطأُ خطأُ السارق.
بينديك:

ولكننا أصبنا في إعداد العصا وإعداد إكليل الزهر أيضًا، إذ إن له أن يلبس الإكليل بنفسه، وله أن يضربك بالعصا، فأنت، حسبما أفهم، سابق العش المذكور. (٢١٠)

دون بيدرو: سأُعَلِّمُ الصِّغَارَ التغريد وحسب، ثم أعيدها لصاحبها.
بينديك:

إن أكد تغريدُها صحةَ ما تقول، فقد تحدثتَ والله حديثَ ذي الشرف والأمانة! (٢١٥)

دون بيدرو:

الليدي بياتريس عاتبة عليك، فالسيد الذي راقصها أخبرها أنك تظلمها ظلمًا شديدًا.

بينديك:

لقد أساءت إليَّ إساءةً لا يحتملها الجماد! ولو كان المُخَاطَبُ شجرةَ بلوط لم يَبْقَ بها غيرُ ورقةٍ خضراءَ واحدة، لَرَدَّتْ عليها! بل إن (٢٢٠)

قناعي نفسه بدأ ينبض بالروح ويناوئها! قالت لي دون أن تعرف من
أكون إنني مضحك الأمير، وإنني أبلد من الجو المكفهر! وظلَّت
ترميني بفكاهة من فوق فكاهة، وببراعة لا تصدق، حتى
ظننتُ أنني أصبحت هدفًا يرميه أفراد جيش كامل بسهامهم! (٢٢٥)
كلماتها خناجر، وكل لفظة طعنة! لو كانت أنفاسها في بشاعة
ألفاظها لما استطاع كائن أن يحيا بالقرب منها، بل إنها لتصيب
بعدواها النجم القطبي نفسه. ومن المحال أن أتزوجها ولو
وُهِبْتُ كُلَّ ما أَنْعَمَ اللهُ به على آدم قبل عصيانه! ولو تزوجها[٤٢] (٢٣٠)
هرقل لجعلته يتولى تقليب الشواء على النار في المطبخ، ولحَطَّمَ
هراوته واستخدمها حطبًا أيضًا.[٤٣] يكفي ذلك! لا تتحدث عنها!
ولسوف تجد أنها ربة الشقاق «آته»[٤٤] وإن اكتست أثوابًا خلابة! ليت
الله يتيح لعالم[٤٥] ضليع أن يعيدها إلى مثواها، فطالما ظلَّت بيننا (٢٣٥)
على الأرض لن يشعر الناس بالفرق في الراحة بين الجحيم والحرم المقدس،
وسوف يتعمَّد الناس ارتكاب الخطيئة حتى

[٤٢] «تزوجها» الواضح أن بينديك خَطَرَ له أن يتزوج بياتريس، ولا يزال يتأمل ذلك الاحتمال، مثلما خطرت لها الفكرة نفسها (انظر ٢ / ١ / ١٠–١٥).

[٤٣] «تقليب الشواء على النار في المطبخ» أي إنها كانت ستصبح مثل أومفالي التي أذلَّت هرقل في الأساطير الكلاسيكية (انظر الحاشية على ٢٩ أعلاه). وأما تقليب الشواء فكان يُعتبَر أحقر المهام في المطبخ الإليزابيثي. وأما هراوة هرقل فكانت ضخمة هائلة وتقطيعها حتى تصير حطبًا كان يمثِّل في ذاته مهمة شاقة. وتطوير بينديك للصورة المعبِّرة عن كراهيته (وخوفه) من المرأة مبالغ فيه إلى الحد الذي يوحي برغبة دفينة في التغلب عليهما أي الخوف والكراهية!

[٤٤] «ربة الشقاق «آته»»: كانت في الواقع ربة التنافر والتناحر، وتقول الأسطورة إنها كانت ابنة زيوس، رب الأرباب، جميلة الخلقة لكنها ترتدي أسمالًا بالية، ويُنسَب إليها إشعال لهيب حرب طروادة، وتكثر الإشارات إليها في شيكسبير وغيره من المعاصرين ومن سبقوه مثل سبنسر في ملكة الجان، والمهم أن بينديك لا ينكر جمالها وإن كان يعيب عليها بَذر بذور «الشقاق».

[٤٥] كان يُظَن أن «العلماء» أي المطلعين على أسرار الملكوت قادرون بل مهرة في استحضار العفاريت وإرجاعها من حيث أتت.

يهربوا منها إلى الجحيم! فهكذا يجيء من ورائها القلق والرعب والإزعاج!

(يدخل كلوديو وبياتريس.)[٤٦]

دون بيدرو: انظر! ها هي ذي مقبلة! (٢٤٠)
بينديك:

هل تأمرني يا صاحب المعالي بأداء خدمة لك في أقصى الأرض؟ لسوف أذهب مهما تكن تفاهة المهمة إلى الجهة الأخرى من الكرة الأرضية! لسوف أحضر لك سِوَاكًا[٤٧] من أقصى أصقاع آسيا، أو طول قدم برستر جون،[٤٨] حاكم الحبشة المسيحي، أو شعرة من لحية قبلاي (٢٤٥) خان[٤٩] ملك المغول، أو أذهب سفيرًا لك إلى بلاد الأقزام![٥٠] فهذا أهون عليَّ من إجراء محادثة من ثلاث كلمات مع وحش الهاربي[٥١] المقبل! أما لديك عمل تكلِّفني به الآن؟

---

[٤٦] توقيت دخول بياتريس مع كلوديو يحدد النغمة التي يتحدث بها بينديك، فقد ينخفض صوته أو تسكن حدته أو تخف.

[٤٧] «أحضر لك سواكًا» المقصود أي شيء تافه ما دام يضمن ابتعاد بينديك عن بياتريس.

[٤٨] «برستر جون»: كان يشيع اسمه في الأساطير الأوروبية في العصور الوسطى رمزًا للحاكم المسيحي في أقصى أطراف الأرض، وكثيرًا ما كان يقال إنه النجاشي ملك الحبشة، وكاهنها «الإمبراطوري»، وكان الشائع أنها مملكة واسعة الثراء آنذاك. ومعرفة طول قدمه مهمة بالغة الصعوبة، مثل إحضار شعرة من لحية قبلاي خان ملك المغول. وجميع إشارات بينديك إلى هذه الأماكن والأشخاص الغريبة مذكورة في كتب رحلات السير جون ماندیفيل وماركو بولو.

[٤٩] «قبلاي خان» النص يقول (Great Cham) فقط أي حاكم المغول الأعظم، وبعض الشرَّاح يقولون إنه لقب يُطلَق على قبلاي خان أو جنكيز خان الذي هزم الملك برستر جون في موقعة شهيرة، ولكن أكثر الآراء تُرَجِّحُ ما أخذتُ به.

[٥٠] «بلاد الأقزام» كان صراع الأقزام والغرانيق من موضوعات الحكايات الشعبية اليونانية القديمة، ويرد ذكر الأقزام عرضًا في إلياذة هوميروس (٣ / ٥–٧) وكتابات بعض المؤرخين.

[٥١] «وحش الهاربي»: كانت هذه التسمية تُطلَق على المرأة القاسية الشريرة، والاسم مشتق من كلمة يونانية قديمة تعني «الخَطَّافَةُ»، وكانت تُصوَّر في الأساطير في صورة وحش له وجه امرأة جميلة وجسدها،

دون بيدرو: لا شيء سوى الائتناس بصحبتك. (٢٥٠)
بينديك:

يا لله! هذا ذا سيدي طعام لا يطيب لي! لا أستطيع احتمال الآنسة «لسان هانم!»[٥٢]

(يخرج بينديك.)

دون بيدرو: أقبلي أيتها الليدي! تفضلي! لقد خسرتِ قلب السنيور بينديك!
بياتريس:

حقًّا يا مولاي! كان قد أعارني إياه فترة ما، وأعطيتُه فوائد القرض (٢٥٥)
في صورة قلبين بدلًا من قلب واحد، وأقسم إنه كان قد كسبه مني
ذات يوم في مباراة بِنَرْدٍ مغشوش، ومن ثَمَّ فمن حق معاليك أن
تقول إنني خسرته![٥٣]

دون بيدرو: لقد طَرَحْتِهِ أرضًا يا ليدي! طَرَحْتِهِ أرضًا![٥٤] (٢٦٠)

وجناحا نسر ومخالبه، والوصف يتضمن الإشارة إلى خطورة الوقوع في براثن هذا الهاربي، ولكن بينديك يعترف ضمنًا بجمال من يصِفها.

[٥٢] «الآنسة لسان هانم» الأصل (my Lady Tongue) اتبعت في الترجمة إيراد المقابل الثقافي، فإذا كان لقب «الليدي» يقصد به المركز الاجتماعي أبقيت عليه، وإذا كان يقصد به غير ذلك (آنسة/هانم/فتاة) اخترت المناسب، فكلمة ليدي من الكلمات العامة التي يتحور معناها وفقًا للسياق. (انظر «شائعة هانم» (١٩٥ أعلاه والحاشية) و«سخرية هانم» فيما يلي، ثم مجاملة هانم!) وقد شرحت تفضيلي للكلمة العربية من قبل.

[٥٣] أي إن بياتريس كانت تربطها قصة عاطفية ببينديك قبل بداية المسرحية، وإنها تفانت في حبها لكنه نكص على عقبيه (خوفًا؟) وإذن فإن وفاقهما في آخر المسرحية لا يعني وقوعهما في الحب لأول مرة، بل يعني أن الشقاق انتهى — من خلال قصة هيرو — إلى وفاق، وفي هذا كما نرى مقابلة بين هذه العلاقة وعلاقة كلوديو بهيرو، فالعلاقتان تُنْشِئَانِ التضاد (لا التماثل الذي تقول به ماكيتشين ص١٩٥) الذي يمثِّل مدار المسرحية بفرعيْ حديثها كما أوضحت في المقدمة تفصيلًا.

[٥٤] «طَرَحْتِهِ أرضًا»: يقصد دون بيدرو أن يقول لبياتريس إنها هزمت بينديك، ولكن بياتريس تُكسِبُ التعبير المجازي دلالة جنسية، ويقول جون تروجوت في دراسته التي أشرت إليها في المقدمة «إن بياتريس

بياتريس:

ولهذا أرجو ألا يُفعَل بي ذلك يا مولاي، وإلا أنجبت ذرية من
الحمقى.[٥٥] ها أنا ذا أحضرت الكونت كلوديو الذي أرسلني في طلبه.

دون بيدرو: كيف حالك يا كونت؟ وما الداعي لحزنك؟[٥٦] (٢٦٥)
كلوديو: لست حزينًا يا مولاي.
دون بيدرو: هل أنت إذن مريض؟
كلوديو: ولست مريضًا يا مولاي.
بياتريس:

ليس الكونت حزينًا ولا مريضًا، ولا فرحًا ولا في صحة جيدة،
فهو كونت وقور،[٥٧] مذاقه حِمْضِيٌّ كالبرتقالة، وله بعض لونها الذي (٢٧٠)
يشي بالغَيْرَةِ.[٥٨]

ذات ذهن يتسم بانشغاله الدائم (أو مُضْطرٌّ إلى الانشغال الدائم) بموقع الأنثى آخر الأمر في التلاقي بين الجنسين، ألا وهو موقع الخضوع لسلطة الرجل، والطرح أرضًا ... ورقص رقصة الحب التي تهوي بها إلى القبر» (ص١٧٣).

[٥٥] «ذرية من الحمقى» أي البشر الذين ضلوا الطريق، وتذكِّرني العبارة بقول هاملت إنه لا يريد للمرأة (أوفيليا) أن تتزوج حتى لا تنجب ذرية من الخاطئين، والدلالة هنا أدق لأن الكلمة نفسها يستخدمها بينديك وصفًا لكل رجل يتزوج أيضًا.

[٥٦] «لحزنك» المقصود تجهم وجهه وعبوسه، بخلاف المعنى الوارد في أول سطر من سطور تاجر البندقية، ولم أشأ أن أقول «متجهمًا» ليس فقط لثقلها في النطق، بعكس سلاسة (sad)، ولكن لأن كلوديو يفهم الكلمة بالمعنى الشائع.

[٥٧] تستخدم بياتريس تورية في كلمة (civil) بمعنى الوقار، وبالمعنى الذي يوحي به نطقها (seville) أي مدينة إشبيلية الإسبانية التي كان يُستورَدُ منها برتقال حمضي المذاق، ومن ثَمَّ فهي تعني حمضي المذاق، ومن المحال إخراج هذه التورية بالعربية. ويقول الشرَّاح إن الطعم المقصود كان يجمع بين المرارة والحلاوة، ومن ثَمَّ فهو مثل كلوديو!

[٥٨] «يشي بالغيرة»: كان اللون الأصفر رمزًا للغيرة والريبة، وقد نقلنا ذلك من الغرب في شعرنا العربي، عاميًّا أساسًا، «ودي وردة صفرا الغيرة تضنيها» (رامي) أو بمعنى آخر «أصفر من السقم أم من فرقة الأحباب» (بشارة الخوري).

دون بيدرو:

الحق أيتها الليدي أن رموزك صحيحة،[٥٩] وإن كنت أقسم إنه مخطئ
فيما يتوهمه! يا كلوديو لقد خطبتُ باسمك، وفُزْتُ لك بالحسناء
هيرو، وفاتحت أباها في الموضوع، ونِلْتُ منه الرضا! وما عليك (٢٧٥)
إلا أن تحدد يوم القِرَانِ، أسعدك الله!

ليوناتو:

تفضَّل يا كونت! خذ ابنتي وخذ معها ثروتي؛ فلقد قام معاليه
بالخطبة، وليبارك الله فيها!

بياتريس: تكلَّم يا كونت! هذا وقت كلامك! (٢٨٠)
كلوديو:

لا يبشِّر بحلول الفرح مثل الصمت! ولو استطعت تحديد مقدار
سعادتي لبدت محدودة! أيتها الليدي! إن كنتِ مِلْكَ يميني فأنا مِلْكُ
يَمِينكِ، وها أنا ذا أهب نفسي لك مفتونًا بالمبادلة!

بياتريس:

تكلمي يا بنت عمي! فإن لم تقدري فأغلقي فمه بقبلة حتى يكف (٢٨٥)
هو الآخر عن الكلام!

دون بيدرو: أُقسِمُ إنك مرحةُ القلبِ يا آنسة!

---

[٥٩] «رموز صحيحة» المقصود تمثيلك لحال كلوديو بهذه الصور، وهي التي ترمز لحاله، وأما الكلمة الإنجليزية (blazon) فكانت تعني الرموز المرسومة على درع النبالة باعتبارها شعارًا لنسب صاحب الدرع، ومن ثم فضَّلت «رموزك» وإن كانت كلمة مثل «تصويرك» أو «تشخيصك» يمكن أن تؤدي المعنى، ولكنني أحببت أن أنقل المعنى القديم في الكلمة. وكانت الكلمة تُستخدَم باعتبارها كلمة شعرية تستخدم في تعديد أوصاف المحبوب (فتاة في العادة) بصورة مفصَّلة، كما نقرأ في الليلة الثانية عشرة: «فلسانك، وجهك، أطرافك، أفعالك، روحك/تشهد مرات خمسًا لك بالرفعة!» (١ / ٥ / ٢٩٦–٢٩٧، الترجمة العربية، القاهرة ٢٠٠٧م).

بياتريس:

حقًّا يا مولاي! إني أشكره على ما هو عليه، ما دام يحرص على تجنُّب الهموم! بنت عمي تهمس في أذنه بأنه في قلبها! (٢٩٠)

كلوديو: مثلما هي في قلبي يا بنت عمي!

بياتريس:

ما أروع رابطة القرابة![٦٠] لقد تزوج كل من في هذه الدنيا ما عداي أنا، أنا التي لَوَّحَتْها الشمس![٦١] لي أن أقبع في ركن وأهتف «أما من زوج يأتيني؟»[٦٢]

دون بيدرو: يا ليدي بياتريس، سوف آتيك بزوجٍ! (٢٩٥)

بياتريس:

أوثر أن يكون من أبناء أبيك! ألم يكن لك يا صاحب المعالي في يوم ما أخ مثلك؟[٦٣] فلقد أنجب أبوك أفضل الأزواج، إن كان لآنسة أن تنال أحدهم!

دون بيدرو: هل تقبلينني يا آنسة؟ (٣٠٠)

---

[٦٠] «رابطة القرابة!» هذا هو تعليق بياتريس المباشر على مخاطبة كلوديو لها باعتبارها «بنت عمه» ما دامت بنت عم عروسه، وهكذا فهي تعجب لرابطة القرابة عن طريق الزواج، وتنطلق من هذه الفكرة للتعليق على الزواج وإحجامها عنه.

[٦١] «أنا التي لوَّحتها الشمس»: المعنى الحرفي الأول «إنني لست متزوجة أعيش داخل جدران أربعة، ولذلك فأنا أتعرض خارج المنزل للشمس»، والثاني «إنني اكتسبت سمرة من التعرض للشمس» وأما المقصود فهو أنها متفردة في موقفها، فالواضح أن شيكسبير يعارض هنا المثل الأعلى الإليزابيثي لجمال المرأة التي ينصُّ على البياض الناصع، فبطلتاها إيطاليتان «لوَّحتهما الشمس»، وبينديك يصف هيرو بأنها «أشد سمرة» مما ينبغي في ١ / ١ / ١٦٤.

[٦٢] تسخر بياتريس ظاهريًّا من الحسرة التقليدية التي شاعت عن كل من فاتها قطار الزواج، ولكنها في أعماقها، كما يتبيَّن لنا فيما بعد، تنشد الزواج ومن بينديك تحديدًا.

[٦٣] نغمة السخرية في حديث بياتريس تمكِّنها من قول ما تريد مطمئنة إلى أن أحدًا لن يأخذ كلامها على محمل الجد، لكنها جادة في الواقع، وهي ترفض الأمير لأنها تشارك سائر أشخاص المسرحية إحساسهم بالانتماء الطبقي.

بياتريس:

لا يا مولاي! إلا إذا كان لديَّ زوج آخر لغير يوم الأحد! فمعاليك ثوب أغلى من أن يُلْبَسَ كل يوم.[٦٤] ولكنني أرجو الصفح من معاليك، فقد فُطِرْتُ على قول الهَزْلِ وتحاشي الجِدِّ!

دون بيدرو:

أرجوكِ لا تشعري بالحرج من الكلام فالمرح أفضل ما يناسبك! (٣٠٥) ولا شك أنك وُلِدْتِ في ساعة فرحة!

بياتريس:

قطعًا لا يا مولاي فقد صَرَخَتْ[٦٥] أمي وبَكَتْ، ولكنَّ نجمًا كان يرقص في السماء، وهو الطالع الذي ولدتُ في برجه! (إلى هيرو وكلوديو) يا بْنَيْ العم، أسعدكما الله! (٣١٠)

ليوناتو (مومئًا إليها بالرحيل)**:**

أرجوكِ يا بنت أخي أن تقومي بما طلبته منك.

بياتريس:

أستمحيك عذرًا يا عمِّي![٦٦] (إلى دون بيدرو) وأرجو الصفح يا مولاي!

(تخرج بياتريس.)

---

[٦٤] تقول بياتريس إن الأمير ثوب أغلى من أن يُلبَس كل يوم، وهي تبدي هنا وَعْيَهَا بدور الملابس (الطراز) في تحديد المكانة، وهو من الثيمات الرئيسية في المسرحية.

[٦٥] إشارة بياتريس إلى صراخ أمها وبكائها ساعة مولدها يضيف لمسة واقعية من اللمسات التي يتميز بها موقف بياتريس الشعوري بصفة عامة، فهي تشير من طرفٍ خفي إلى الكتاب المقدس، والآية التي تقول إن الله كتب الألم على حواء في الحمل والولادة (تكوين، ٣:١٦).

[٦٦] يومئ ليوناتو إلى بياتريس بالرحيل، حتى يتجنَّب المزيد من الحرج للأمير …

دون بيدرو: أقسم إنها ذات ظَرْفٍ ولُطْفٍ! (٣١٥)
ليوناتو:

ليست الكآبة من عناصر طبعها[٦٧] يا مولاي. ولا تُمسِي جادة إلا حين تنام، بل إنها لا تعرف الجِدَّ حتى في النوم، فقد سمعت ابنتي تقول إنها كثيرًا ما كانت تتعرض لكوابيس فتوقظ نفسها بالضحك! (٣٢٠)

دون بيدرو: لا تُطيقُ أن تسمعَ مَنْ يُحَدِّثُها عن الزواج.
ليوناتو: إطلاقًا، وكلما تقدَّم منها خاطب سخرت منه فَصَدَّتْهُ.
دون بيدرو: إنها خير من يتزوج بينديك.
ليوناتو:

مولاي يا مولاي! لو تزوجا أسبوعًا واحدًا لأَدَّت مناقشاتهما إلى (٣٢٥) الجنون!

دون بيدرو: متى تنتوي يا كونت كلوديو الذهاب إلى الكنيسة؟
كلوديو:

في الغد يا مولاي! الزمن يسير على عكازين[٦٨] حتى استكمال شعائر رب الحب جميعًا! (٣٣٠)

ليوناتو:

لن يكون ذلك قبل يوم الاثنين يا ولدي العزيز، أي بعد أسبوع تمامًا، وهو وقت أقصر من أن أنجز فيه كل ما أريده.

---

[٦٧] «عناصر طبعها» المقصود العناصر النفسية التي تتحكم أخلاط البدن في تحديد غلبة أحدها، والكلمة التي ترجمتها بالكآبة هي المقابلة للطبع السوداوي، ولكن هذا هو المقصود.
[٦٨] «على عكازين» أي ببطء شديد.

دون بيدرو:

اسمع! أنت تهز رأسك مستنكرًا[٦٩] طول المدة، لكنني أعدك يا كلوديو
أننا لن نشعر بالملل فيها، إذ إنني أعتزم في هذه الفترة النهوض (٣٣٥)
بمهمة شاقة، مثل المهام التي فُرِضَتْ على هرقل،[٧٠] ألا وهي إقامة
طود[٧١] من الحب المتبادَل بين السنيور بينديك والليدي بياتريس! لَكَم
يسرني أن يتزوجا، ولا أشك أنني قادر على تدبير ذلك،[٧٢] إذا
شاركتموني أنتم الثلاثة، وساعدتموني بالصورة التي سوف أحددها (٣٤٠)
لكم!

ليوناتو: مولاي إني معك، ولو كلَّفني ذلك أن أسهر عشر ليالٍ!
كلوديو: وأنا يا مولاي.
دون بيدرو: وأنت أيضًا يا هيرو الرقيقة؟ (٣٤٥)
هيرو:

سأقوم يا مولاي بأي دور ملائم حتى أساعد بنت عمي على الزواج
من رجل صالح.

دون بيدرو:

وليس بينديك بالزوج غير الصالح، في حدود ما أعرف، وأستطيع
أن أزكيه قائلًا إنه كريم المحتد، وذو شجاعة مشهودة وشرف مؤكد. (٣٥٠)

---

[٦٩] «أنت تهز رأسك مستنكرًا» عبارة تشير إلى ما يُتَوَقَّعُ من الممثل أن يفعله.

[٧٠] «المهام التي فُرِضت على هرقل» تقول الأسطورة إن أبوللو حكم على هرقل بأن يخدم الملك يوريثوس، ملك أرجيف، عقابًا على قتله أفراد أسرته، وهكذا فرض عليه ذلك الملك القيام بمهام شبه مستحيلة تتطلَّب قوة هائلة ومهارة كبيرة، مثل تنظيف الإسطبلات الأُوجِيَّةِ الشاسعة، واقتناص الثور الكريتي وقطف تفاح حدائق الهسبريد وغير ذلك.

[٧١] المقصود بالطود الحجم الكبير.

[٧٢] «تدبير ذلك» هذا ما يتوهمه دون بيدرو، جاهلًا بما كان بين بينديك وبياتريس من علاقة «قديمة»، ونحن نلتمس له العذر لأنه لم يكن يعرف، ولكننا لا نغفر لستيفن جرينبلات ما توهمه هنا من أن «الزواج مؤامرة اجتماعية» (١٣٨٦م) كما شرحت في المقدمة.

وسوف أُعَلِّمُكِ كيف تستثمرين طبع بنت عمك في إذكاء حبها لبينديك. (إلى كلوديو وليوناتو) وأما أن فسوف أستعين بكما في التحايل على بينديك حتى أجعله يحب بياتريس، على الرغم من لماحيته الفائقة[٧٣] وكبريائه الشديدة. فإذا استطعنا إنجاز هذا فلن يعود (٣٥٥)
رب الحب رامي السهام في القلوب، بل سنسلبه المجد ونغدو أرباب الحب دون غيرنا. هيا ادخلوا معي حتى أشرح لكم الخطة التي وضعتها.

(يخرجون.)

المشهد الثاني

(يدخل دون جون وبوراكيو.)[٧٤]

دون جون: هذا صحيح، وسيتزوج الكونت كلوديو ابنة ليوناتو.
بوراكيو: نعم يا مولاي، ولكني أستطيع منع ذلك.
دون جون:

أي عائق، أي حائل، أي عقبة تقيمها بمثابة شفاء لي! إني مريض بالسخط عليه، وكل ما يعترض غرامه يوافق هواي. كيف تستطيع (٥) منع هذا الزواج؟

بوراكيو:

بِخُدْعَةٍ يا مولاي، لكنني سوف أحكم إخفاءها حتى لا يبدو فيها أي خداع.

---

[٧٣] «على الرغم من لماحيته الفائقة»: كان يُظَنُّ آنذاك أن اللماحية الفائقة من سمات ذوي الطبع السوداوي (جون دريبر: من ستراتفود إلى دوجبري: دراسات في مسرحيات شيكسبير المبكرة بيتسبيرج، ١٩٦١م).
[٧٤] المنظر: ساحة في منزل ليوناتو أو المنطقة المحيطة به.

دون جون: أرني كيف باختصار. (١٠)
بوراكيو:

أعتقد أنني أخبرتك يا مولاي منذ عام عن مدى الحب الذي تكنُّه لي مارجريت، وصيفة هيرو.

دون جون: أذكر ذلك.
بوراكيو:

أستطيع أن أجعلها تطل من مخدع مولاتها في ساعة متأخرة من (١٥) الليل.

دون جون: وكيف ينجح ذلك في إفشال الزواج؟[٧٥]
بوراكيو:

إن فيه السُّمَّ الذي عليكَ أنت إعداده: اذهب إلى أخيك الأمير، واذكر له أنه ينتقص من شرفه بتزويج كلوديو ذي المكانة المرموقة — (٢٠) وبالغ في وصف رفعة شأنه — من عاهرة ملوَّثة مثل هيرو.

دون جون: وأيُّ برهانٍ أقدمه على ذلك؟
بوراكيو:

البرهان الكافي لخداع الأمير، وجَرْحِ كلوديو، ودَمَارِ هيرو، وقَتْلِ (٢٥) ليوناتو.[٧٦] وهل تريد تحقيق نتيجة أخرى غير ذلك؟

---

[٧٥] لاحِظ الطِّباق في «ينجح» و«يفشل»، وهو يقابل الطِّباق في الأصل في قوله حرفيًّا «وهل في ذلك حياة تكفي لقتل ذلك الزواج»، وأنا أنقل الحيلة البلاغية اليوفوية دون التكلُّف الذي لا يستساغ بالعربية وإن كان طريفًا بالإنجليزية.

[٧٦] «قتل ليوناتو»: كأنما كان بوراكيو يريد تأكيد مدى الضرر الذي يحدثه تلويث شرف هيرو لا بها هي بل بما يسميه النقاد «الهوية الذكورية»، فهو يعتبر أن التهمة الظالمة ستكون أشد فتكًا بالهِرم ليوناتو من فتكها بالآخرين وعلى رأسهم هيرو.

دون جون: إني لأفعل أي شيء حتى أصيبهم بالضرر.

بوراكيو:

اذهب إذن والتمس لي ساعة مناسبة أدعو فيها دون بيدرو وكلوديو (٣٠)
إلى الاختلاء بك، وقل لهما إنك واثق من حب هيرو لي أنا،
وتَصَنُّعِ الغَيْرَةَ على منزلة الأمير وكلوديو، إعزازًا منك لشرف أخيك
الذي تَوَسَّطَ في الخِطْبَة، وتقديرًا لسمعة صديقه الذي من المحتمل
أن يُخدَعَ بالزواج من فتاة تتظاهر بأنها عذراء، وقل لهما إن (٣٥)
غيرتك هي التي جعلتك تبوح لهما بالسر. ولن يصدِّقا ذلك دون
برهان، فقل لهما إن لديك الأدلة، وهل يوجد دليل أقوى من
مشاهدتي تحت شباك المخدع، وسماعها تناديني باسم كلوديو؟[٧٧] (٤٠)
واحرص على أن يشاهدا ذلك في الليلة السابقة ليوم الزفاف المعتزم
(وسوف أدبِّر غياب هيرو في ذلك الوقت) وهكذا تقطع الظواهر
بخيانتها فتبدو واقعًا، ويصبح الشك يقينًا، وتنهار استعدادات عقد
القران. (٤٥)

دون جون:

سوف أنفِّذ هذه الخطة، مهما يكن من عواقبها السيئة، واحرص
أنت على الدهاء في التنفيذ تحصل على ألف دينار مكافأة.

بوراكيو: حافظ على اتساق اتهامك ولن يشينني دهائي. (٥٠)

دون جون: سأمضي على الفور لأعرف موعد عقد القِران.

(يخرجان.)

---

[٧٧] «تناديني باسم كلوديو» كان بعض المحررين يغيرون كلوديو إلى بوراكيو استنادًا إلى أن سماع كلوديو الفتاة تنادي بوراكيو باسمه قد يوحي بأنها قد خُدعَتْ هي الأخرى ولم تُقدِم على خيانته، وكان أول محرر يغيِّر الاسم تيبولد عام ١٧٣٣م، ولكن المحدثين جميعًا يستبْقون ما ورد في النص الأصلي قائلين إن الخداع يقوم على أن «يمثِّل» بوراكيو مع مارجريت دوري كلوديو وهيرو! ولما لم نكن ندري ما اتفق بوراكيو مع مارجريت عليه في الواقع، فلن نستطيع أن نعرف يقينًا ما يحدث في «مشهد الشرفة»، إذ نعتمد على ما نسمعه فيما بعد، مثل غيرنا من شخصيات المسرحية، عما وقع فعلًا.

المشهد الثالث

(المنظر: حديقة ليوناتو، ولا بد أن يضم الديكور ما يكفل اختفاء بينديك عن خادعيه وظهوره أمام الجمهور. يدخل بينديك وحده.)[٧٨]

بينديك: يا غلام!

(يدخل الغلام.)

الغلام: أمرك يا سنيور.
بينديك: على شباك مخدعي كتاب، أحضره لي هنا في الحديقة.
الغلام: لقد حضرت فعلًا للحديقة يا سيدي.[٧٩] (٥)
بينديك:
أعرف ذلك، ولكني أريدك أن تذهب إلى المخدع ثم تعود!
(يخرج الغلام)
أعجب كثيرًا حين أرى رجلًا يدرك حماقة من يكرس جهوده للحب، ويضحك من ضحالة هذه الحماقات عند الآخرين، ثم إذا به يصبح هو نفسه موضِع احتقار ذاته بالوقوع في الحب! وكلوديو (١٠) مثال لذلك الرجل![٨٠] كنت أعرفه عندما كانت موسيقاه تنحصر في بوق الحرب وطبول الحرب، فإذا به يفضِّل اليوم نغمات المزمار ودقات الدف! كنت أعرفه عندما كان يسير عشرة أميال على قدميه حتى يشاهد نموذجًا ممتازًا للدروع، فإذا به الآن يسهر ليالي عشرًا في

---

[٧٨] المنظر: حديقة ليوناتو، وأهم ما يجب أن يراعى وجود شيء يستطيع بينديك أن يختبئ خلفه بحيث لا يراه باقي الشخوص ولا يراه إلا الجمهور، ويتنوع هذا «الشيء» في عروض المسرحية الحديثة ما بين مجموعة أشجار قصيرة أو طويلة، وبين قطع الأثاث التي توضع عادةً في الحدائق، وبين تعريشة خشبية، ويقول الشرَّاح إن بينديك كان يقف في المسرح الإليزابيثي خلف عمود قريبًا من الجمهور.

[٧٩] يقول الشرَّاح إن وظيفة هذا الحوار تعريفنا بمكان وقوع الحدث، ما دمنا لا نرى الغلام يعود بعد ذلك حاملًا الكتاب.

[٨٠] «وكلوديو مثال لذلك الرجل» يقول دريبر في الكتاب المشار إليه آنفًا إن بينديك «يلقي على نفسه محاضرة طويلة في مثالب الزواج» وهو أمر «لا داعي له قطعًا عند من قرَّ رأيه على أن يظل عزبًا مدى الحياة!» (ص٢٦٤).

ابتكار طراز صدار جديد! كنت أعرفه عندما كان يتحدث الحديث (١٥) الصريح الواضح الذي يفي بالغرض، شأن كل رجل شريف وكل جندي، فإذا به الآن يتحوَّل إلى الحذلقة، ويستخدم ألفاظًا توحي بالمائدة المبالَغ في تنميقها، وما تحتويه من أطعمة بالغة الغرابة. تراني أتحوَّل مثله وأنظر بعينيه؟ لا أدري، وإن كنت أستبعد ذلك. لن (٢٠) أقسم إلا بأن الحب سوف يمسخني فأصبح مثل المحار في قوقعته، ولكنني أقسم إنه حتى يحدث ذلك لن أهبط إلى مستوى حُمْقِهِ! في النساء الحسناءُ لكنها لا تُغْوِينِي، وفيهن العاقلة الحكيمة، ولكنها (٢٥) لا تأسرني، وفيهن الشريفة الفاضلة، ولكنها لا تستهويني،[٨١] وهكذا لن تفلح امرأة واحدة في إرضائي حتى تجتمع فيها هذه الشمائل الحسنة كلها. ستكون ثرية، هذا مؤكد، وحكيمة وإلا فلا، وفاضلة وإلا ما طلبتُها، وحسناء، وإلا ما نظرتُ إليها قط، وهادئة الطبع وإلا استبعدتُها، وكريمة المحتد وإلا ما قاربتُها ولو كنتُ ملاكًا. (٣٠) ستكون حسنة الحديث، بارعة في عزف الموسيقى،[٨٢] وليكن شعرها باللون الذي خلقه الله عليه![٨٣] ها! هذا هو الأمير والمسيو كيوبيد![٨٤] فلأختبئ عنهما في الخميلة هنا.

(يختبئ عنهما ولكن الجمهور يراه ويسمعه.)

(يدخل دون بيدرو وليوناتو وكلوديو، وبالتازار، وبعض الموسيقيين.)[٨٥]

---

[٨١] لاحِظ تتابُع الجمل المتوازية البناء، وهو من سمات الأسلوب اليوفوي (انظر المقدمة).

[٨٢] هذا الذي يعلن عداءه للزواج لا يفكر أمامنا إلا في زوجة المستقبل!

[٨٣] «وليكن شعرها باللون الذي خلقه الله عليه» أي لن أهتم بلون شعر «زوجة المستقبل»!

[٨٤] «مسيو كيوبيد» يقصد كلوديو، ويصفه بأنه رب الحب، والكلمة الفرنسية توحي بالتصنُّع.

[٨٥] الإشارات المسرحية معظم الطبعات تنص على دخول بالتازار هنا (مثل آردن ونيو كيمبريدج وفولجر) وبعضها يؤجله إلى السطر ٤٠ (مثل سيجنت) وبعضها يحذف دخوله تمامًا مثل أوكسفورد التي نقرأ فيها أن بالتازار يغني فجأة! والمنطق يقول إنه ما دام دون بيدرو يعلن أنه جاء مع صاحبيه إلى الحديقة لسماع الموسيقى فلا بد أن يكون المغني حاضرًا منذ البداية، بل إن دون بيدرو يطلب من بالتازار «تكرار» الأغنية التي كان قد أنشدها من قبل لهم.

دون بيدرو: هيا، هل نستمع إلى الموسيقى هنا؟ (٣٥)

كلوديو:

لا بأسَ إذن يا مولايْ! ما أَسْجَى هَذِى الأُمسيَّة!
أَتُرَاهَا سَكَنَتْ عن عَمْدٍ حتى يَزْدَادَ ثَرَاءُ الأَلْحَانِ؟

دون بيدرو (جانبًا إلى كلوديو وبالتازار):

تَرَيانِ مَعِي أَيْنَ اخْتَبَأَ السِّنيور بِيندِيك؟

كلوديو (جانبًا):

نُبْصِرُهُ قطعًا يا مولاي! فإذا انْتَهَتِ المُوسِيقَى،
قَدَّمْنَا لِلثَّعْلَبِ في الجُحْرِ هُنَا أكثَرَ مِمَّا يَتَوَقَّعُهُ! (٤٠)

دون بيدرو: يا بالتازار! نَبغِي تَكْرَارَ غِنَاءِ الأُغْنِيَّةْ!

بالتازار:

يا مَوْلَايَ الأكْرَمْ! لا تَطْلُبْ مِنْ صَوْتِي المَبْحُوحِ
بأَنْ يَظْلِمَ هذي المُوسيقَى أكثرَ مِنْ مَرَّةْ!

دون بيدرو:

مِنْ شِيَمِ البَارِعِ والمُتَفَوِّقِ دَوْمًا
أنْ يَتَظَاهَرَ بالنَّقْصِ بِرَغْمِ كَمَالِهْ! (٤٥)
أرجُوكَ إذَنْ غَنِّ ولا تجْعَلْنِي أتَغَزَّلُ في صَوْتِكْ!

بالتازار:

ما دُمْتَ تَحَدَّثْتَ عَنِ الغَزَلِ فسوفَ أُغنِّي
إذْ مَا أكثرَ غَزَلَ فَتًى يَخْطُبُ وُدَّ فَتَاةٍ
لا يَجِدُ جَمَالًا فيها! لكنَّ الخَاطِبَ يَتَغَزَّلُ فيها،
بَلْ يَحْلِفُ دَوْمًا إنَّ الحُبَّ تمكَّنَ مِنْ قَلْبِهْ!

دون بيدرو:

هَيَّا أرْجُوكَ فإنْ كانَ لديكَ مَزيدٌ مِنْ هذي الألفاظِ (٥٠)
اجعَلْها أنغامًا في أُغْنِيَتِكْ.

بالتازار:

فَلتَسْمَعْ هذا قَبْلَ الأنغَامْ:
ليسَ بأنغامي ما يُسْمَعْ![٨٦]

دون بيدرو:

هذا لا يتكلَّمُ إلَّا هَذَرًا،
أَتْحِفْنَا بالأنغامِ ولا شيءَ سِواها! (٥٥)

(يبدأ بالتازار عزف الموسيقى.)

بينديك:

يا له من لحن رباني! لقد فتن اللحن روحه! أليس من الغريب أن الأوتار المصنوعة من أمعاء الضأن تستطيع أن تنتزع الروح من الجسم انتزاعًا؟ فأما أنا فأوثر أن أستمع إلى صوت النفير المصنوع من القرون.[٨٧]

---

[٨٦] في الأصل حيلة بلاغية من حيل الأسلوب اليوفوي وهي تكرار كلمة بمعنى آخر غير معناها الأول وهذا هو الأصل:

Note this before my notes
There's not a note of mine that's worth the noting.

فأتيت في الترجمة بسِمة بلاغية بديلة بالعربية، ما دام همي إخراج المعنى قبل الخصائص الأسلوبية عينها، وهي هنا حيلة بنائية أي «التصالب».

فلتسمَعْ هذا قبلَ الأنغام:
ليس بأنغامي ما يُسْمَع!

[٨٧] «النفير المصنوع من القرون» النفير مذكر، مثل بوق الحرب وطبل الحرب (١٠-١١ عاليه) وتبرُّؤُ بينديك من التأثر بالموسيقى «الناعمة» من تقاليد الجندي، انظر محمود سامي البارودي الذي كان يتغنَّى بصلابة الجندي وكيف يسخر من «متع السلم»:

سواي بتحنان الأغاريد يطرب وغيري باللذات يلهو ويلعب
وما أنا ممن تأسر الخمر لبَّه ويملك سمعيه اليراع المثقَّب

(تبدأ بالأغنية.)[٨٨]

بالتازار (يغني):

كُفِّي يا فَتَيَاتُ إذَنْ عَنْ آهات الصَّدرْ (٦٠)
فالرَّجُلِ خَئُونٌ دَوْمًا شيمتُهُ الغَدْرُ
قَدَمٌ في البحر اليَومَ وأخرى في البَرِّ
لا يَثبُتُ في حالٍ واحدةٍ أبَدَ الدَّهرْ
لا تتأوَّهْنَ إذَنْ واترُكْنَهمو يَنْطَلِقُونْ
وامرَحنَ كثيرًا واسعدْنَ بألوانِ فُتُونْ (٦٥)
بلْ حَوِّلْنَ جميعَ الآهات وأنَّات المَحْزُونْ
لفُنُونِ مَرَاحٍ باسمةٍ وجميلِ لُحونْ!
لَنْ نسمعَ بعدُ أغانِي الحُرقَةِ والحِرمانْ
زاخِرةً بالبَارِدِ والمَمْجُوجِ مِنَ الألحانْ
فخِداعُ الرَّجُلِ امتدَّ على مَرِّ الأزمانْ (٧٠)
بَلْ مُنْذُ غَدَتْ للصَّيفِ الأوراقُ على الأفنانْ
لا تتأوَّهْنَ إذنْ واترُكْنَهُمو ينطلِقُونْ
وامرَحنَ كثيرًا واسعَدْنَ بألوانِ فُتُونْ
بَلْ حَوِّلْنَ جميعَ الآهاتِ وأنَّاتِ المحزونْ
لفُنُونِ مَرَاحٍ باسمةٍ وجميلِ لحونْ! (٧٥)

[٨٨] الأغنية: ذكرت في المقدمة ما أعتقده من أن الرجال لا يقرُّون بأنهم جُبلوا على خيانة المرأة إلا حين لا تسمعهم النساء، فكل من على المسرح رجال، ودون بيدرو يشارك بالتازار رأيه في اعتبار «موضوع» الأغنية «عاديًّا» أو «بريئًا» أو لائقًا بأن يكون موضوع أغنية غرامية! وسبق لي في المقدمة إيراد رأي و. ه. أودن في الأغنية، وأزيد هنا من إيراد بعض تعليقاته إذ يقول «إن الأغنية تدور حقًّا حول استهتار الرجال وحماقة كل امرأة تثق فيهم، كما تقدم ترياقًا تنصح المرأة به وهو أن تمرح وتضحك وتعتمد على سداد رأيها وحسب» (ص١١٥) وهو ما ينطبق على موقف بياتريس، إن كان ينطبق على موقف أحد في المسرحية، وأضيف أن أودن مصيب في حكمه لأن بياتريس، فيما يبدو، تعرضت لخيانة «قلب» بينديك من قبل، ومن ثَمَّ فهي تتصرف وفقًا لما توصي به الأغنية.

دون بيدرو: أقسم إنها أغنية جميلة.
بالتازار: والمُغَنِّي قبيحٌ يا مولاي.
دون بيدرو: ماذا؟ لا لا بالحق. لقد أحسنت الغناء كبديلٍ مؤقتٍ.
بينديك (جانبًا):

لو كان كلبًا وصدر منه هذا العواء لشنقوه! وأرجو الله (٨٠)
مخلصًا ألا يكون صوته القبيح نذيرَ سوء! وإني لأوثر الاستماع إلى
غربان الليل[٨٩] وإن كانت منذِرة بحلول الطاعون!

دون بيدرو (مواصلًا حديثه مع صاحبيه):

نعم ... حقًّا! هل سمعت يا بالتازار؟ (٨٥)
أرجو أن تستأجر بعض الموسيقيين الممتازين للحضور غدًا ليلًا،
ونريدهم أن يعزفوا الألحان تحت شباك مخدع هيرو.

بالتازار: سأبذل قصارى جهدي يا مولاي.
دون بيدرو:

عليك بهذا، مع السلامة. (٩٠)
(يخرج بالتازار)
تعالَ هنا يا ليوناتو، ما الذي قلته اليوم لي؟ هل قلت إن بنت
أخيك بياتريس تحب السنيور بينديك؟

كلوديو (جانبًا إليه بنبرات هامسة):

نعم نعم ... تتبع الطائر بحرص، فهو
جاثم في مكانه. (رافعًا صوته) لم أكن أتصور يومًا أن تلك الآنسة (٩٥)
سوف تحب أي رجل.

---

[٨٩] «غربان الليل» نذير السوء التقليدي. لاحِظ أن بينديك يعترض على صوت بالتازار فقط، لا على «مضمون» الأغنية، فهو رجل يشارك رأي من يتظاهرون بأنهم لا يرونه.

ليوناتو:

ولا أنا! ولكن أعجب العجب أن تهيم حبًّا بالسنيور بينديك، بعد أن بدا لنا من ألوان سلوكها الظاهر أنها تكرهه!

بينديك (جانبًا لنفسه)**:** هل هذا ممكن؟ هل هذا اتجاه الريح؟[٩٠] (١٠٠)

ليوناتو:

أقسم يا مولاي إنني حائر لا أدري ما أقول![٩١] ولكن الواقع أنها تُكِنُّ له حُبًّا جارفًا، بل لا يكاد يتخيله العقل!

دون بيدرو: لعلَّها تتظاهر وحسب.

كلوديو: حقًّا ... محتمل! (١٠٥)

ليوناتو:

يا لله! تتظاهر؟ لم يشهد التاريخ تظاهرًا بالحب أقرب إلى الحب الصادق أكثر مما تبديه!

دون بيدرو: وما مظاهر الحب الصادق التي تبديها؟

كلوديو (جانبًا بنبرات هامسة)**:** أَصْلِحِ الطُّعْمَ في السنَّارة فسوف تأكله هذه السمكة! (١١٠)

---

[٩٠] «هل هذا اتجاه الريح؟» الأصل:

Sits the wind in that corner?

والمعنى الحرفي هو «هل تهب الريح من هذا الركن (من أركان الأرض)؟» استنادًا إلى الظن بأن الريح تهب من إحدى الجهات الأصلية الأربع (الشمال والجنوب والشرق والغرب) ولكن التعبير يقوم على مثلٍ شائع آنذاك وهو «هل تأتي الريح من هذا الباب؟»

(Is the wind in that door?)

ومعناه فيما أوردته، مع الاحتفاظ بصورة الريح «هل ذلك هو الحال إذن؟».

[٩١] لاحِظ أن دون بيدرو وليوناتو وكلوديو يقولون ما اتفقوا على قوله وفق نصٍّ غير مكتوب، ولذلك فهم يرتجلون ويترددون باعتبارهم يؤلفون ويخرجون ويمثلون في الوقت نفسه! وهو ما يفسر لنا تكرار التوقف في منتصف الجملة، ثم استئنافها وهلمَّ جَرًّا.

ليوناتو:

ما مظاهره يا مولاي؟ لقد دأبت على الجلوس ... أقصد، كما سمعت ابنتي تحكي لك كيف كان ذلك.

كلوديو: ذَكَرَتْ لي ذلك فعلًا.

دون بيدرو:

وكيف كان ذلك، قل أرجوك؟! إنك تدهشني! كنت أظن أن (١١٥) روحها حصينة تستعصي على جميع هجمات الحب.

ليوناتو: بل إنني كنت أقسم على ذلك يا مولاي، خصوصًا إزاء بينديك!

بينديك (جانبًا لنفسه)**:**

لولا أن الرجل الأشيب[٩٢] هو الذي يتكلم لَظَنَنْتُ في الأمر خُدعة! ولكن الخداع لا يمكن أن يتخفَّى في ذلك الوقار[٩٣] (١٢٠) قطعًا!

كلوديو (جانبًا لصاحبيه)**:** لقد ابتلع الطُّعمَ، فاستمرَّا في العمل!

دون بيدرو: وهل صَارَحَتْ بينديك بحبِّها؟

ليوناتو: كلَّا! بل تُقْسِمُ ألَّا تصارحه أبدًا، وهذا مصدر عذابها! (١٢٥)

كلوديو:

هذا صحيح فعلًا، حسبما تقول ابنتك، إذ قالت لها «هل أكتب إليه بحبي وأنا التي كثيرًا ما قابلته باستهزاء؟»

ليوناتو:

هذا ما تقوله الآن، ولكنها بدأت تكتب إليه فعلًا، إذ تصحو من (١٣٠) نومها نحو عشرين مرة ليلًا، وتجلس وهي بقميص النوم حتى تملأ صفحة كاملة! وابنتي حدَّثتنا عن كل شيء!

---

[٩٢] «الرجل الأشيب» أي ليوناتو.

[٩٣] «الوقار» أي كِبَرُ السِّنِّ.

كلوديو:

حديثك عن ملء صفحة كاملة ذكَّرني بفكاهة طريفة ذكرتها لنا ابنتي. (١٣٥)

ليوناتو:

تقصد أنها عندما مَلأتْها وطَوَتْها وَجَدَتْ في طياتها بياتريس وبينديك، كأنما كانت الصفحة المليئة مُلَاءَة؟![٩٤]

كلوديو: نعم.

ليوناتو:

ولكنها مزَّقت الخطاب إلى ألف قطعة، وجعلت توبِّخ نفسها (١٤٠) وتستنكر كيف أهدرت حياءها، وكتبت إلى شخص تعرف أنه سوف يسخر منها. وكانت تقول «إنني أهتدي بما كنت أفعله أنا لو كنت في مكانه! فلو كتب إليَّ لسخرت منه؛ حقًّا ذلك ما ينبغي رغم حبي له.»

كلوديو:

ثم تَخِرُّ جاثيةً وتبكي وتُنَهْنِه، وتدُقُّ صدرَها وتُمَزِّقُ شعرهَا، (١٤٥) ضارعةً لاعنة، وتهتف: «يا بينديك الرقيق![٩٥] اللهم ألهمني الصبر!»

ليوناتو:

ذلك ما تفعله حقًّا، حسبما تقول ابنتي، بل لقد غلبها جنون الحب حتى إن ابنتي تخشى أحيانًا أن يدفعها يأسها إلى إيذاء نفسها. هذا (١٥٠) لا شك صحيح.

---

[٩٤] «كأنما كانت الصفحة المليئة مُلَاءَةً» في الأصل تورية في كلمة (sheet) التي تعني الصفحة وملاءة السرير، ولم أستطع نقل التورية فاستعضت عنها باللعب على فعل الملء في الجناس ما بين مليئة وملاءة، حتى يتحقق ما يزعمه كلوديو من فكاهة تذكَّرها!

[٩٥] لاحِظ أسلوب كلوديو اليوفوي الذي يؤدي «وظيفة» فكاهية هنا.

دون بيدرو:

لعلَّ من الخير أن يعرف بينديك بذلك من شخص آخر، إن أَصَرَّتْ
على عدم مصارحته.

كلوديو: ولماذا؟ لن يزيد على أن يستهزئ بها فيزيد عذاب المسكينة سوءًا! (١٥٥)
دون بيدرو:

لو فعل لكان شنقه من باب الإحسان! إنها فتاة ممتازة رقيقة،
وفاضلة دون أدنى شك.

كلوديو: وبالغة الحكمة.
دون بيدرو: في كل شيء ما عدا حب بينديك. (١٦٠)
ليوناتو:

يا مولاي! إذا تصارعت الحكمة والعاطفة في مثل جسدها الغض،
فالأدلة قاطعة على انتصار العاطفة.[٩٦] إني أشفق عليها وعندي كل
مبرر فأنا عَمُّها والوصيُّ عليها.

دون بيدرو:

ليتها كانت قد أغدقت عليَّ أنا ذلك الافتتان! إذن لتجاهلتُ جميع (١٦٥)
الاعتبارات الأخرى وجعلتها تناصفني ذاتي! أرجوك أن تخبر
بينديك بذلك واسمع ما سوف يقول.

ليوناتو: أتظن في ذلك فائدة؟
كلوديو:

تعتقد هيرو أنها سوف تموت قطعًا، إذ تقول إنها سوف تموت لو لم (١٧٠)
يكن بينديك يحبها، وإنها تؤثر أن تموت على أن تعلن حبها، وأن

[٩٦] هذا ختام تعديد الصفات التي وضعها بينديك لزوجة المستقبل، كأنما كان هؤلاء يعرفونها!

تموت إذا خطبها على أن تتخلى عن ذرة واحدة من أسلوب مناكفتها المعتاد!

دون بيدرو:

ما أحسن ما قالت! فلو أنها عرضت حبَّها عليه، فربما سخر منه (١٧٥)
وصَدَّها، فالرجل، كما تعرفون جميعًا، ذو روح ساخرة.

كلوديو: بل إنه وسيم ورائع.
دون بيدرو: ظاهره جميل رائع فعلًا.
كلوديو: أعتقد أنه بالغ الحكمة وأُشْهِدُ الله على ذلك! (١٨٠)
دون بيدرو: تبدو منه لمحات بارعة حقًّا تشبه اللماحية.
كلوديو: وأعتبره شجاعًا!
دون بيدرو:

بل مثل هكتور،[٩٧] بالتأكيد. وعند وقوع المشاجرات لك أن تقول إنه (١٨٥)
حكيم، فهو يتجنَّبها بحصافة بالغة أو يخوضها برهبة أقرب ما تشبه
التقوى المسيحية.[٩٨]

ليوناتو:

لو أنه يتقي الله لكان عليه الحفاظ على السَّلم، وأما إن انتهك
السَّلم، فينبغي عليه دخول المشاجرة خائفًا مرتجفًا.[٩٩] (١٩٠)

---

[٩٧] «مثل هكتور» وهو قائد طروادي شجاع في إلياذة هوميروس، قتله أخيلاس ثم جرَّ جثته ودار بها ثلاث مرات حول أسوار طروادة (٢٢ / ٤٦٥ وما بعده).

[٩٨] وصف دون بيدرو لتجنُّب بينديك للمشاجرات يوحي بالجبن، ولكنه يتدارك نفسه ويضيف أنه قد يخوض المشاجرات «بإحساس المسيحي» أي بعدم الرغبة في القتل والاقتتال، وفي هذا ما فيه من سخرية، وإن كان يبدو أنه يخفف من الإيحاء بالجبن.

[٩٩] «خائفًا مرتجفًا» لاحِظ كيف يحوِّل ليوناتو الصفة الدينية الحميدة (التقوى) إلى ما يوحي بأنها صفة بشرية دنيئة!

دون بيدرو:

وهو ما يحدث في الواقع، فالرجل يخشى الله حقًّا،[١٠٠] وإن لم يبد
ذلك فيه بسبب ضروب هزله الصارخ. إني على أية حال أشفق
على بنت أخيك. هل نذهب لمقابلة بينديك وإبلاغه بحبها؟

كلوديو:

لا تخبره أبدًا يا مولاي، ولْنُقَدِّمْ للفتاة المشورة الصالحة حتى يَبْلَى (١٩٥)
هذا الحب.

ليوناتو: لا لا! محال! قد يَبْلَى قلبُها قبل أن يبلى حُبُّها![١٠١]

دون بيدرو:

فلنسمع المزيدَ عن الموضوع من ابنتك. دع الأمور تبرد الآن. إنني
أحب بينديك حقًّا، وأتمنى أن يتواضع بالنظر في حاله حتى يدرك (٢٠٠)
كم هو غير جدير بحب هذه الفتاة الرائعة.

ليوناتو: مولاي! هل تود دخول المنزل؟ العشاء جاهز.

كلوديو (جانبًا وهامسًا إلى دون بيدرو وليوناتو):

إذا لم يُشْغَفْ بها حُبًّا الآن
فلن أثق بعد الآن في حساباتي! (٢٠٥)

دون بيدرو (جانبًا هامسًا إلى ليوناتو وكلوديو):

ولنطرح الشبكة نفسها للفتاة،
وهو ما لا بد أن تتولاه ابنتك ووصيفاتها. وسوف نتلهَّى حقًّا حين

---

[١٠٠] يعود دون بيدرو لإصلاح ما أفسده ليوناتو فيأتي بما يعدل من وصف الخوف قائلًا إنه يمثِّل خشية الله، لا خشية الناس! وهذا التلاعب الفكري بتعديل دلالة الألفاظ في الحوار من إضافات شيكسبير إلى الأسلوب اليوفوي، الذي يصبح هنا طريفًا مسليًا.

[١٠١] «يبلى قلبها قبل أن يبلى حبها» لاحظ الصياغة اليوفوية.

يظن كلٌّ منهما أن الآخر يهيم بحبه، على خلاف الواقع![١٠٢] هذا هو المشهد الذي أتمنى مشاهدته، ولن يزيد عن الإيماءات الصامتة.[١٠٣] (٢١٠) فلنرسل الفتاة إليه حتى تدعوه إلى العشاء.

(يخرج الجميع ما عدا بينديك.)

بينديك (خارجًا من مخبئه):

محال أن يكون في ذلك خداع! لقد كانت
المناقشة جادة، وعرفوا الحقيقة من هيرو. يبدو أنهم يشفقون على (٢١٥)
الفتاة، ويبدو أن لواعج حبها بلغت مداها! تحبني؟ لا بد من مبادلتها
تلك العاطفة. وسمعت حكمهم عليَّ قائلين إنني سوف أستكبر[١٠٤]
حين أدرك الحب الذي تكنُّه لي. ويقولون أيضًا إنها تؤثر الموت على
التلميح بأدنى دليل على الحب. لم أفكر يومًا في الزواج، لكنني لا (٢٢٠)
ينبغي أن أبدو متكبرًا، وما أسعد الذي يصغي لمن يدلُّه على عيوبه
ويستطيع إصلاحها. يقولون إن الفتاة جميلة، وهذا حق، وأشهد
لهم بصحته. وفاضلة، وهذا هو الواقع، ولا أستطيع نقضه،
وحكيمة، إلا في حبها لي. أقسم إنه لا يزيد من ذكائها، ولا يُعتَبر
دليلًا دامغًا على حماقتها، فلسوف أحبها حُبًّا جمًّا، وربما تعرضتُ (٢٢٥)
لبعض ما تبقى لديها من سهام السخرية والاستهزاء بسبب إصراري
طويلًا على مهاجمة الزواج. ولكن ألا تتغير الشهية؟ فقد يحب
الرجل اللحم في شبابه ثم لا يطيقه في شيخوخته. وهل تتسبب

[١٠٢] «على خلاف الواقع» في توهُّم دون بيدرو ولكنه في الحقيقة الواقع، كما شرحت في المقدمة.

[١٠٣] «الإيماءات الصامتة» المعنى المقصود هو أن الحب الذي يتصور دون بيدرو أنه أتى به من العدم سوف يحرم بينديك وبياتريس من ذلاقة لسانيهما ويرغمهما على التعبير عن غرامهما بالإيماءات الصامتة.

[١٠٤] «أستكبر»، «متكبرًا» هاتان الكلمتان تؤكدان أن بينديك يقرر تغيير موقفه من الزواج لأنه لا يقبل صفة الاستكبار، وفي هذا يماثل بياتريس، بخلاف ما تراه بعض صاحبات النقد النسوي من اختلاف دوافع الرجل هنا عن دوافع المرأة.

الفكاهات والعبارات المأثورة و«القذائف الورقية»[١٠٥] التي يطلقها الذهن (٢٣٠)
في إرهاب الإنسان وتحويل مسار هواه؟ لا! لا بد من إنجاب الأطفال لعمران الدنيا![١٠٦] وعندما قلت إنني سأموت عزبًا لم أكن أتصور أن أحيا حتى أتزوج. (٢٣٥)
(تدخل بياتريس)
ها قد أتت بياتريس! قسمًا بضوء هذا النهار إنها فاتنة! وإني لألمح بعض أمارات الحب في وجهها.

بياتريس: أُرْسِلْتُ على كُره مني لأطلب منك الدخول للعشاء.

بينديك: يا مرحبًا بياتريس الفتانة! شكرًا على تعبك![١٠٧] (٢٤٠)

بياتريس:

لم أَلقَ تعبًا يستحق الشكر أكبر من تعبك في شكري، ولو كانت المهمة مُتْعِبَةً لما أتيت.

بينديك: هل سَرَّكِ إذن إبلاغُ الرسالة؟

بياتريس:

بما يعادل سرورك حين تُمسِكُ سِكِّينًا وتخنق بسنَانِها طائرًا أبله![١٠٨] (٢٤٥)
لستَ جوعانًا يا سنيور؟ أستودعك الله.

(تخرج بياتريس.)

---

[١٠٥] «القذائف الورقية» الأصل (paper bullets) والمعنى هو ما يختزنه الذهن من الكليشيهات أو الأقوال المحفوظة من الورق (أي الكتب) وهي بلا حياة حقة.

[١٠٦] «إنجاب الأطفال لعمران الدنيا»: كان ذلك من الأسباب المعتمَدة للزواج، وفقًا لما جاء في كتاب الصلوات العامة.

[١٠٧] أول مخاطبة بنبرات الحب لبياتريس تتخذ شكل سطر موزون أي شكل الشعر العارض العفوي.

[١٠٨] «طائرًا أبله» الأصل هو (daw) والمقصود (jackdaw) وهو غراب الزيتون وهو طائر اشتهر بالبلاهة والغباء، وكان أحيانًا يوضع في قفص ويعلِّمه مالكوه محاكاة كلام الإنسان. ونسميه في مصر الغراب الأخضر أو غراب الزرع، ويشير إليه هواة الطيور باسمه العلمي «كوراكياز» أو باسمه الإنجليزي (roller) وقد نقلت في الترجمة صورة الطائر والمقصود بها دون اسمه المحدد، لأنه لن يعني شيئًا للقارئ العربي العام.

بينديك:

ها! «أُرْسِلْتُ على كُرْهٍ مني لأطلب منك الدخول للعشاء»؛ عبارة لها معنيان. «لم ألق تعبًا يستحق الشكر أكبر من تعبك في شكري»! هذا يعادل قولها إن أي تعب أتحمَّله في سبيلك يسير (٢٥٠) مثل تقديم الشكر! لو لم أشفق عليها كنت وغدًا، ولو لم أحبها كنت يهوديًّا![١٠٩] سأذهب لأحصل على صورة مصغرة[١١٠] لها.[١١١]

إذا كنا رأينا من قبل أن بينديك لا يريد الزواج، وتمتعنا بجاذبية استخدامه للمنطق لتحاشي تلك القضية، نرى الآن أنه أصبح يريد أن يتزوج، وأن الحيل الأسلوبية نفسها تساعده في إعلان تحوُّله ... إذ إنه يقلب تقاليد التراشق المسرحي رأسًا على عقب، وهي التقاليد التي أرساها شيكسبير بحذقٍ وبراعة، فبدلًا من أن يتلقى الدلالات المهينة في قول بياتريس ويعيد تشكيلها ليردَّ عليها مستخدمًا صورها نفسها، نجده يتناول المعنى السطحي المهين ويُسَخِّرُ طاقات ذهنه جميعًا لاكتشاف ما يوحي بالمديح فيه (ص١٨٥).

(يخرج.)

---

[١٠٩] «إن لم أحبها كنت يهوديًّا» كانت صورة اليهودي في العصر الإليزابيثي صورة المرابي الجشع الذي لا يعرف فضيلة الإحسان المسيحية، والإحسان بعد يتضمن الحب، إلى جانب كونه كافرًا بالمسيحية، بطبيعة الحال، ويكثر حذف هذه الكلمة في العروض الحديثة للمسرح أو وضع كلمة أخرى مكانها مثل «أحمق» وما إلى ذلك.

[١١٠] «صورة مصغرة»: كان العشَّاق الأرستقراطيون في العصر الإليزابيثي يكلِّفون بعض الفنانين بإعداد صور مصغرة لمن يعشقونه.

[١١١] ٢٤٨–٢٥٢ يقول بريان فيكرز في كتابه الذي أشرت إليه في المقدمة:

الفصل الثالث

المشهد الأول

(المنظر: الخميلة نفسها في البستان، كما كان الحال في المشهد السابق، ولا بد من وجود مكان تختبئ فيه بياتريس يختلف عن مكان اختفاء بينديك. والوقت متأخر ولا توجد إشارة للزمن الذي انقضى منذ المشهد السابق.)[1]

(تدخل هيرو مع وصيفتين لها هما مارجريت وأورسولا.)

هيرو:

يا مارجِريت! انطلقِي الآنَ إلى بَهْوِ المنزِلِ.
ولَسَوفَ تَرَيْنَ ابنةَ عَمِّي بياتريسْ
تتحدَّثُ مع دُونْ بيدروُ وكُلُودْيُو،
وعَلَيكِ إذَنْ بالهَمْسِ لها سِرًّا أنِّي مَعَ أورسُولا،
نتمشَّى في البُسْتَانْ، وبأنَّ مَدَارَ حديثي كُلِّهْ (٥)
ينصبُّ عليها! قُولِي كيفَ استَرَقَتْ أُذُنَاكِ السَّمْعَ لَنَا!

[1] المنظر نفسه، في الحديقة، إلى جانب وجود مكان لاختباء بياتريس، ولكن هذا المكان لا بد أن يختلف عن مكان اختباء بينديك، وقد تفنَّن بعض المخرجين في ابتكار مكان يبرر إصابة بياتريس بنزلة برد (في المشهد الرابع من هذا الفصل) فجعلوا المكان بعض الغسيل الذي لا يزال مبللًا، أو بركة ضحلة، أو تحت بعض النباتات التي ترويها هيرو وأورسولا!

أَغْرِيها أنْ تَتَسَلَّلَ لخميلَتِنا المُلْتَفَّةْ،[٢]
إذْ أَنْضَجَتْ الشَّمْسُ زُهُورَ العَسَلِ فطالَتْ واجتَمَعَتْ
كيْ تَمْنَعَ شَمْسَ الصُّبْحِ وتَحْجُبَهَا، مِثْلَ رِجَالِ أميرٍ
كرَّمَهُمْ وأحلَّهُمُو أَعْلَى منزِلَةٍ فإذا بِهِمُو (١٠)
يُبْدونَ استكبارًا ويَثُورونَ على سُلْطَةِ مَنْ أنشأَهُمْ![٣]
وهنا ستَتَخَفَّى بياتريس حتى تَسْمَعَ ما نَحْكِي. تلك مُهِمَّتُكِ إذنْ!
وعليكِ بِتَحْقيقِ الغايَةِ بِنَجَاحٍ ودَعِينَا في خَلْوَتِنا.

مارجريت: وسَأَجْعَلُها تَأتي وأُؤَكِّدُ لكُما في الحالْ.

(تخرج مارجريت.)

هيرو:

والآن انْتَبِهي يا أُورْسُولَا! عِنْدَ حُضُورِ بياتريسْ (١٥)
أثناء تَمَشِّينَا وتنزُّهِنَا في هذا الممشَى،
لا بُدَّ بأنْ يقتَصِرَ حديثي معكِ على بينديكْ،
فإذا ذَكَرَ لسانِي اسمَه، كان عليكِ بأن تمتدِحِيهِ
مَدْحًا يَتَجاوزُ ما فازَ به رَجُلٌ يومًا ما!
وحديثي لكِ لنْ يَتَخَطَّى مِقْدارَ صبابَةِ بينديك (٢٠)
بابنةِ عَمِّي بياتريس. مِنْ هذِي الألفاظِ الفَتَّانةِ

[٢] «الخميلة الملتفَّة» المقصود أن الأغصان تلتف وتتشابك فتشكِّل ما يشبه التعريشة أو السقيفة النباتية فوق الممر الممتد بين الأشجار، والنباتات في هذه الحالة هي زهر العسل الذي يشبه الكرم في نموه، واسمه العربي العلمي صريمة الجدي، ولكنني فضَّلت الاسم الأيسر والأكثر شيوعًا.

[٣] سبق تحليلي لصورة رجال الأمير الذين يتمردون على سلطة ولي نعمتهم في المقدمة، وأضيف هنا أن هاري بيرجر يقول في دراسته المشار إليها «إن هذا تحليل في غير مكانه للموقف كله ... فبياتريس هي التي تتمرد على من تتمتع لديه بالحظوة، دافعة بكبرياء عذريتها ضد القوى الذكورية التي أنضجتها، أي الطاقة الشمسية للآباء والأمراء والمعجبين» (ص٣٠٦). وهو تخريج طريف، ولكن مكانه الهامش أو الحاشية وحسب.

يَصْطَنِعُ إلهُ الحُبِّ الطِّفْلُ السَّهمَ البَارِعْ
إذْ لا يُوقِعُ قَلْبَ امرأةٍ في الحُبِّ سِوَى طِيبِ الأُحْدُوثَةْ.
(تدخل بياتريس وتتخفى.)
هَيَّا الآنْ! هَا هِيَ ذِي بياتريس — مِثْلُ الطَّيْرِ الحَاذِقِ[٤]
إذْ يَتَوَثَّبُ في حِرصٍ قُرْبَ الأرضْ — تَتَسَلَّلُ كَيْ تَسْمَعَ ما نَحْكِي. (٢٥)

أورسولا (جانبًا إلى هيرو):

أجمَلُ لَحَظَاتِ الصَّيْدِ مُشَاهَدَةُ السمكةِ وهيَ تشُقُّ
عُبَابَ النَّهْرِ الفِضِّيَّ السَّاكِنِ بِمَجَادِيفِ زَعَانِفِها،
كيْ تَقْضِمَ بِشَرَاهَتِهَا الطُّعْمَ الغَادِرْ!
وكذلك سَوْفَ نصيدُ بياتريس! ها هِيَ ذِي،
قد قَبَعَتْ في مَخْبَئِها مِنْ أزهَارِ العَسَلِ[٥] الكَثَّةْ! (٣٠)
لا تخْشَى أيَّ تَرَاخٍ مِنِّي في أثناءِ حِوَارِي.

هيرو (جانبًا إلى أورسولا):

فلنقتَرِبِ الآنَ إذَنْ مِنْهَا حتى تَسْمَعَ كُلَّ حُرُوفٍ
نَنْطِقُهَا فيما أَعْدَدْنَاهُ لها مِنْ طُعْمٍ حُلْوٍ زائِفْ!

[٤] «مثل الطير الحاذق» في الأصل (lapwing) واسمه الشائع اليوم (plover) ويقابله بالعربية الزقزاق، وأما الاسم الذي وصفته بالشيوع فهو الزقزاق الشامي، وهو (green lapwing) والمقصود أي طائر يتحاشى الصياد بأن يطير قريبًا من الأرض فيصعب اصطياده لصعوبة رؤيته أو تحديد مكانه الدقيق أو مكان اختفائه، وقد استعضت عن الاسم المحدد بذكر أهم صفة للطائر وهي الحذق والحرص، إذ وجدت في الصفة تحقيق الصورة التي يرسمها شيكسبير. وتقول كلير ماكيتشيرن إن الصورة قد تصف حذق بياتريس وحرصها في التخفي عن الفتاتين، وتضيف إن صورة الطائر كانت تستعار في الأعمال الأدبية في ذلك العصر لوصف خداع المرأة بصفة خاصة، ولكن هذه دلالة ثقافية بعد العهد بها ويصعب إبرازها لجمهور المسرح المعاصر مهما تكن لغة المسرحية.

[٥] «أزهار العسل» في الأصل اسم الشجرة التي تنمو عليها هذه الأزهار وهي (woodbine) وليس لها اسم سوى صريمة الجدي، فاستعضت «باسم» الزهر عن الشجرة التي تنبتها.

(تقترب هيرو وأورسولا من موقع اختباء بياتريس.)
(بصوتٍ عالٍ)
كَلَّا حقًّا يا أُورسُولَا! إنَّ صَلَافَتَها زَادَتْ عَنْ كُلِّ حُدُودْ!
أَعْرِفُ فيها طَبْعَ مُرَاوَغَةٍ وشُرُودٍ كالصَّقْرِ البَرِّيِّ النَّافِرْ![٦] (٣٥)

أورسولا:

هلْ بيندِيك يَهْوَى بياتريسْ حقًّا وبِلَا أيِّ حُدودْ؟
ما مَصْدَرُ ثِقَتِكْ؟

هيرو: ما قالَ بهِ دونْ بيدرو وخَطِيبي المَوْعُودْ.
أورسولا: لكنْ هلْ طَلَبَا مِنْكِ الإفْصَاحَ إليها عَنْ ذلكَ يا مَوْلَاتِي؟
هيرو:

طَلَبَا مِنِّي أنْ أُبْلِغَهَا هذا الأمر ولكنِّي (٤٠)
أَقْنَعْتُ الرَّجُلَيْنَ بأنَّ الإخلاصَ لِبينْدِيكْ
يَقْضِي بنَصِيحَتِهِ بِمُغَالَبَةِ صَبَابَتِهِ
وتَحَاشِي إبلاغَ بياتريس يَوْمًا بالحُبِ.

أورسولا:

ولماذا أَقْدَمْتِ على هذا؟ أَفَلَيْسَ الرَّجُلُ كريمَ المَحْتِدِ
وجَدِيرًا بِفِرَاشِ زَوَاجٍ حَسَنٍ (٤٥)
مِثْلِ فِرَاشِ بياتريس يَوْمًا ما؟

---

[٦] «كالصقر البري النافر» (haggard) وهي أنثى الصقر البري التي لم تُروَّض بخلاف الصقور التي يرعاها المربون منذ أن يفقس البيض ويدربونها على الصيد، ومن ثم كانت صورتها تُستعَار للدلالة على المرأة المتمردة البارعة في الخداع والمولعة بالتظاهر بالتمنُّع. ويستخدم الصورة شيكسبير في ترويض السليطة (٤/٢/٣٩) كما يستخدمها لِيلِي في تشريح اللماحية، ويورد فيرنيس في طبعته للمسرحية مقتطفًا من رسالة عن الصقور والصيد كتبها إدموند هنت، يصف فيها أحوال هذا الطائر. والطريف أن بياتريس تستخدم هذه الصورة نفسها في السطر ١١٢ من هذا المشهد حين تقول «وأروض قلبي الشارد بأيادي حبك وهيامك.»

هيرو:

يا رَبَّ الحُبِّ! أعرِفُ أنَّ الرَّجُلَ جَدِيرٌ
بالظَّفَرِ بأَقْصَى ما يُمكِنُ أنْ يُمْنَحَهُ الإنْسانْ
لكنَّ الفِطْرَةَ لَمْ تَخْلُقْ قَلْبَ امرأةٍ مِنْ طِيْنٍ
أكثرَ كِبْرًا واستِكْبَارًا مِنْ قَلْبِ بياتريس! إذْ تَبْرُقُ (٥٠)
عَيْنَاهَا بِبَرِيقِ سُيُوفِ السُّخْرِيَةِ والاسْتِهْزَاءِ على صَهْوَةِ فَرَسَيْنِ،[٧]
بَلْ تَسْتَهْوِنُ عَيْنَاهَا ما تَقَعَانِ عَلَيْه،
ولَمَاحِيَةُ بياتريس تَعْتَزُّ بِقِيمَتِها وتُبَالِغُ فيها، حَتَّى
تَتَصَوَّرَ أنَّ سِوَاهَا ذو ضَعْفٍ كُلُّهْ! لا تَقْدِرُ أنْ تَهْوَى أحدًا،
أو تَفْهَمَ شَكْلَ الحُبِّ ولا طَبْعَ الحُبِّ؛ (٥٥)
إذْ يَسْتَغْرِقُها حُبُّ الذَّاتِ تَمَامًا.

أورسولا:

قطعًا ذلكَ ما أَعتَقِدُهُ. ولذلك لَيْسَ مِنَ الخَيْرِ لَهُ أنْ
يَعْرِفَ بِهَوَاها كيْ لا تَسْخَرَ مِنْهُ وتَهْزَأْ.

هيرو:

الواقعُ أَنَّكِ قُلْتِ الحَقَّ. لمْ أشهدْ يومًا رَجُلًا —
مَهْمَا يَبْلُغْ مِنَ حِكْمَتِهِ وفُتُوَّتِهِ ووسَامَتِهِ أو نُبْلِهْ — (٦٠)
إلَّا وبياتريس قد جاءَتْ بنقِيضِ صِفَاتِهْ! فإذا كانت بَشْرَتُه بَيْضَاءْ؛
حَلَفَتْ إنَّ الرَّجُلَ خَليقٌ أن يَغْدُوَ أُخْتًا لَا أَكثرْ!
وإذَا كانتْ بشرَتُهُ سَمْرَاءْ؛ قالتْ إنَّ الفِطْرَةَ شَاءَتْ أَنْ تَلْهُوَ
بِكَيَانٍ مَطْمُوسْ! فإذا كان طَوِيلًا قالت: رُمْحٌ بِسِنَانٍ سَيِّئْ![٨]

---

[٧] شرحت هذه الصورة المعقدة في المقدمة، وأتوسَّع هنا قليلًا فأقول إن هيرو تُشَبِّهُ بريق عيني بياتريس ببريق نَصْلَيْ سيفين في يَدَي فارسين على صهوة فرسين! وأما السيوف فهي سيوف سخرية واستهزاء، ويكفي بريقها لإحداث الرعب والرهبة! وقد أجهدتني هذه الصورة في الترجمة بسبب صعوبة ضغط هذه المعاني كلها في عشر كلمات أو أقل، مثلما أدهشني صدورها من فم «الصامتة» «المطيعة» هيرو!

[٨] «رمح بسنان سيئ» الأصل (ill-headed) أي بسنان غير حادٍّ، ولا يجرح.

أو كان قصيرًا قالت: صُورَةُ قَزْمٍ سَاءَتْ في فصٍّ عَقِيقْ![٩] (٦٥)
إن كان فصيحًا قالتْ دَوَّارةُ ريحٍ تَتَحَوَّلُ مع كُلِّ رِيَاحْ.
أو كانَ صَمُوتًا قالتْ جُلْمُودٌ لَيْسَ تُحَرِّكُهُ أيُّ رِيَاحْ!
وبذلكَ تَعْرِضُ أضدَادَ الأوصافِ لكُلِّ فَتًى،[١٠]
بَلْ لا تَمْنَحُ أبَدًا للحَقِّ وللفَضْلِ الثَّابتِ
ما يَكْسِبُهُ المَرْء بِشَرَفٍ وجَدَارَةْ. (٧٠)

أورسولا: قَطْعًا قَطْعًا! فتَحَامُلُهَا البَالِغُ غَيْرُ جَدِيرٍ بالمَدْح!

هيرو:

كَلَّا! غَيْرُ جَدِيرٍ بِمَدْيحٍ أنْ يَغْدُو المَرْءُ غَرِيبَ الأَطْوَارِ،
بَعِيدًا عَنْ كُلِّ سُلُوكٍ دَرَجَ النَّاسُ عليه كَحَالِ بياتريس.
لكنْ هَلْ يَجْرُؤُ أَحَدٌ أنْ يُبْلِغَهَا بالأَمْرِ؟ إنِّي إنْ أَنْطِقْ
سَخِرَتْ مِنِّي فَغَدَوْتُ هَبَاءً، أو ضَحِكَتْ مِنِّي حتى أُصْبِحَ بَكْمَاءْ! (٧٥)
بَلْ قد تُثْقِلَنِي بِفُكَاهَاتٍ تَكْتُمُ أَنْفَاسِي فَأَمُوتْ![١١]
وإذنْ فَعَلَى بينديك أنْ يحترقَ بِبُطْءٍ مثلَ الجَمرِ المطمُورِ،[١٢]
إلَى أنْ يَفْنَى بلهيبِ الزَّفَرَات بأعمَاقِه!
ذلك موتٌ أَرحَمُ مِنْ مَوْتٍ بالضَّحِكِ والاستهزاءِ
قَرينِ السُّوءِ بموتِ المَرْءِ مِنَ الدَّغْدَغَةِ المَأْلُوفَةْ! (٨٠)

أورسولا: أَفَلَا أَخْبَرْتِ بياتريس حَتَّى تَسْتَمِعِي لِجَوَابٍ منها؟

---

[٩] «فص عقيق» كان الخاتم الذي يُرَكَّبُ فيه فص عقيق عادةً ما يحمل صورة مصغرة في هذا الفص نفسه، فإذا كانت تلك صورة قزم أصبحت أقبح ما يكون.

[١٠] ٥٩–٦٨ يورد النقاد آراء لِيلِي الذي يقول إن هذه النزعة إلى قلب طبيعة الأشياء أو وصفها بأضدادها كانت من سمات المرأة.

[١١] «قد تثقلني بفكاهات تكتم أنفاسي فأموت» الصورة مستقاة من أسلوب تعذيب المجرم الذي يرفض الإفصاح عن شيء بوضع أثقال فوق جسده وزيادتها تدريجيًّا حتى يتكلم.

[١٢] «مثل الجمر المطمور» كان طمر الجمر يبقي على النار موقدة فترة طويلة، وتتردد هذه الفكرة في الأمثال السائرة في تلك الفترة.

هيرو:

كلَّا بل أُوثِرُ أنْ أقصِدَ بينديك، وسأنصحُهُ
بِمُغالبَةِ عواطِفِهِ المَشْبُوبَةْ! وأصارِحُكِ القولَ بأنِّي
سوفَ أحِيكُ قليلًا مِنْ وَصَمَاتٍ غير مشينَةْ،[١٣]
أُلْصِقُهَا بابنَةِ عَمِّي! لا يَعْرِفُ أحدٌ كَمْ تَنْجَحُ (٨٥)
أُحْدُوثَةُ سُوءٍ في إفسادِ الحُبِّ![١٤]

أورسولا:

لا لا! كيفَ تُسيئِينَ إلى ابْنَةِ عَمِّكِ ظُلْمًا وعَلَى
هَذَا النَّحْو؟ أَعْتَقِدُ بِأَنَّ لَدَيْهَا قَدْرًا مِنَ مَوْهِبَةِ التَّمْيِيزِ
يُمَكِّنُها أنْ تَقْبَلَ رَجُلًا يَنْدُرُ أنْ يُوجَدَ مِثْلُهْ،
كالسنيورْ بينديكْ، ما دَامَتْ تَتَمَتَّعُ بِبَدِيهَتِهَا البَارِعَةِ (٩٠)
اللَّمَّاحَةِ وَفْقَ الشَّائِعِ عَنْهَا!

هيرو:

لَيْسَ لَهُ في إيطَالْيَا مَنْ يُشْبِهُهُ،
لكنِّي أَسْتَثْنِي دَوْمًا زَوْجِي وحَبيبي كلوديو!

أورسولا:

أَرْجُو أَلَّا تَغْضَب مِنِّي مَوْلَاتِي حِينَ أُعَبِّرُ عَنْ رَأْيِي،
فالسِّنْيُورْ بِينديكْ، مِنْ حَيْثُ الصُّورَةُ والمَسْلَكُ، (٩٥)

---

[١٣] «وصمات غير مشينة» تقول هيرو إنها سوف تصمُ ابنة عمِّها بوصمات تنحصر في الصغائر وتتجنب الكبائر، وعلى رأس هذه الكبائر بالنسبة للمرأة الفجور أي التخلي عن العفة. ويكثر النقاد في تحليل هذا التمييز، فبعضهم يرى في التعبير مفارقة ما دامت الوصمة لا تكون إلا شائنة، وبعضهم يقول إن كَيْدَ هيرو ارتدَّ إلى نحرها حين وصمها دون جون بالفجور، والبعض يضرب أمثلة لما هو غير شائن من الوصمات مثل الزلة غير المقصودة أو مظاهر الضعف البشري التي لا تصل إلى درجة الخطيئة.

[١٤] «إفساد الحب» (empoison liking) وصورة السم ليست خاصة بل مقصدها عام، وعادةً ما يقتصر استخدامها في العربية على «الجو المسموم» وأمثال ذلك.

بَلْ مِنْ حَيْثُ حَدِيثُ الشَّابِّ وفَرْطُ شَجَاعَتِهِ
لا يَعْدِلُهُ في إيطاليا شَابٌّ في الصِّيتِ الدَّاوِي.

هيرو:

فعلًا! يتَمَتَّعُ بينَ النَّاسِ بأَطْيَبِ سُمْعَةْ،
ولقد مَيَّزْتِ الرَّجُلَ شَمَائِلُهُ قبلَ ذُيُوعِ الصِّيتْ

أورسولا: ومَتَى تَتَزَوَّجُ مَوْلَاتِي؟ (١٠٠)
هيرو:

في كُلِّ الأَيَّامِ إذا حَلَّ الغَدْ! هَيَّا فَلْنَدْخُلْ حَتَّى
أَعْرِضَ لكِ بَعْضَ فَسَاتِيني فَتُشِيرِي مِنْ ثَمَّ عَلَيَّ
بِأَفْضَلِ مَا يَصْلُحُ لِزِفَافِ الغَدْ.

أورسولا (همسًا إلى هيرو. جانبًا): وقعتْ في الفَخِّ أُؤَكِّدُ لَكْ! لَقَدْ اصْطَدْنَاهَا يا مولاتي!
هيرو (همسًا إلى أورسولا. جانبًا):

لَوْ صَحَّ كَلَامُكِ كانَ الحُبُّ كَمِثْلِ الرَّمْيَةِ لا يَقْصِدُهَا الرَّامِي (١٠٥)
فإِلَهُ الحُبِّ يُعِدُّ الأَشْرَاكَ لِبَعْضٍ ولِغَيْرِهِمُو السَّهْمَ الدَّامِي،

(يخرج الجميع ما عدا بياتريس.)

بياتريس:

ما هذِي النَّارُ بآذَانِي؟ هَلْ حَقٌّ ما سَمِعَتْهُ الآذَانْ؟[١٥]
أَتُرَانِي أُتَّهَمُ بأَنِّي مُتَكَبِّرَةٌ ساخِرَةٌ وإلى هذا الحَدِّ أُدَانْ؟
وإِذَنْ فَوَدَاعًا يا سُخْرِيَةُ وَدَاعًا يا زَهْوَ العذْرَاءْ!

[١٥] تتحدث بياتريس هنا بالشعر لأول مرة في المسرحية، فتقدم ما يسميه النقاد السونيتة الناقصة، وهو نادر في حالتها وإن كنا سنسمع أنها أَلَّفَت سونيتة في حب بينديك في آخر المسرحية.

لا يَكْمُنُ خَلْفَ تَكَبُّرِنَا وتَعَالِينَا مَجْدٌ بَلْ مَحْضُ هَبَاءْ! (١١٠)
لا تَيْأَسْ يا بِيندِيكْ مِنْ حُبِّكَ فَلَسَوْفَ أُبَادِلُكَ غَرَامَكْ
وأُرَوِّضَ[١٦] قَلْبِي البَرِّيَّ الشَّارِدَ بأَيَادِي حُبِّكَ وهُيَامِكْ
إِنْ كُنْتَ تُحِبُّ فَسَوْفَ يَحُثُّكَ ما عِنْدِي مْنْ فَرْطِ حَنَانْ
أَنْ تَرْبِطَ ما بَيْنَ عَوَاطِفِنَا المَشْبُوبَةِ بِرِبَاطٍ قُدْسِيٍّ وقِرَانْ
النَّاسُ تقولُ بأَنَّكَ تَتَمَتَّعُ بِشَمَائِلَ عُلْيَا وجَدِيرٌ بِي (١١٥)
وأنا مِنْ دُونِ كَلَامِ النَّاسِ أُحِسُّ بذلكَ في قَلْبِي.

(تخرج.)

المشهد الثاني

(المكان: منزل ليوناتو أو مكان قريب منه. يدخل دون بيدرو، وكلوديو وبينديك وليوناتو.)

دون بيدرو: لن أمكث هنا إلا ريثما تعقد قرانك، ثم أعود إلى أراجون.
كلوديو: أود أن أصحبك يا مولاي، إن تكرمت وسمحت لي.[١٧]
دون بيدرو:

كلَّا! إنك بذلك تضع لطخة كبرى على الرونق القشيب لزواجك، (٥) تشبه من يعرض على الطفل رداءً جديدًا اشتراه له ثم يمنعه من لبسه! لن أطلب صحبة أحد إلا بينديك، فإنه المرح كله،[١٨] من ناصية رأسه إلى أخمص قدمه! ولقد قطع وتر القوس في يد الرامي، رب

[١٦] كان الشائع أن ترويض الصقور لا يمكن النجاح حقًّا فيه إلا بالحب!

[١٧] يعلِّق النقاد على دلالة رغبة كلوديو في اصطحاب الأمير قائلين إن ذلك يدل على عدم نضج كلوديو وعدم إدراكه معنى زواجه، كما يؤكد ما يُسمَّى بصداقة الرجال وتضامنهم (نادي رجال مسينا عند بيرجر) في مقابل العلاقة بين الجنسين.

[١٨] «فإنه المرح كله» تعليق ساخر من جانب دون بيدرو على حال بينديك الذي بدت عليه أعراض «الحب» فحاول إخفاءها بحلق لحيته والتظاهر بوجعٍ في أحد أضراسه.

الحب، مرتين أو ثلاثًا، فأصبح الوغد الصغير[١٩] عاجزًا عن إصابته بسهامه! وقلبه سليم مثل الناقوس،[٢٠] ولسان الناقوس لسانه، إذ ينطق (١٠) لسانه بما يخطر في قلبه.[٢١]

بينديك: أيها الرجال! لقد تغيَّر حالي!
ليوناتو: ذلك ما أظنه! يُخيَّل لي أنك مكتئب. (١٥)
كلوديو: أرجو أن يكون عاشقًا!
دون بيدرو:

بل يا له من وغدٍ! لقد نجح في مراوغة الحب! ليس في عروقه نقطةُ دَمٍ حَقَّةٌ يستطيع الحب أن يَمَسَّها حقًّا! فإذا كان مكتئبًا فلأنه يحتاج للمال.

بينديك: ضِرْسِي يؤلمني! (٢٠)
دون بيدرو: اخْلَعْهُ!
بينديك: بل وأشنُقُهُ!
كلوديو: بل اشنُقْهُ[٢٢] أولًا ثم اخلَعْه!
دون بيدرو: عجبًا! هل تتأوَّه من وجع الضرس؟

---

[١٩] «الوغد الصغير» أي كيوبيد رب الحب.

[٢٠] «سليم مثل الناقوس» (as sound as a bell) كان هذا مثلًا شائعًا وأصبح الآن من مصطلحات اللغة الإنجليزية الجارية.

[٢١] «ينطق لسانه بما يخطر في قلبه» هذا تحوير لمثلٍ سائر هو «أفكار الأحمق جوفاء كصليل الأجراس» أي (As the fool thinks, so the bell chinks).

[٢٢] في الفعل (to draw) تورية من المحال إخراجها بالعربية، فحين يرتبط بالفعل (hang) يتغير معناه، لأن (draw) يعني حين ذاك بَقْرَ البطن بمعنى إخلائه من الأحشاء، وكان عقابُ الخونة التقليدي يتكوَّن من الشنق وبقر البطن وقطع الجسم أربعة أجزاء والصيغة المعروفة (to be hang'd, drawn and quartered) هي التي يتلاعب بها كلوديو. والفعل (hang) يتضمن تورية مركبة، فحين يقول بينديك: (hang it!) يعني «عليه اللعنة» وحين يقول كلوديو (hang it) يعني اشنقه! ولكن للكلمة معنى آخر هو «يعلق» وكانت عيادات الأسنان تعلق أضراسًا في الفاترينة للإعلان عن عملها. وكان عليَّ هنا أن أحافظ على استمرار المعنى في الحوار ولو ضحيت ببعض جوانب التورية.

ليوناتو: حيث لا يوجد إلا أحد أخلاط البدن أو السوس![٢٣] (٢٥)
بينديك: كل شخص يستطيع التغلب على الحزن إلا المحزون.
كلوديو: ومع ذلك فأقول إنه عاشق.
دون بيدرو:

لا تبدو عليه مخايل الهوى،[٢٤] إلا إذا كان هواه التنكر في أزياء
الأجانب، كأن يصبح هولنديًّا اليوم، وفرنسيًّا غدًا، أو يجمع بين (٣٠)
جنسيتين في آنٍ واحد، فيكون ألمانيًّا من الخاصرة إلى القدمين،
بسراويل فضفاضة، وإسبانيًّا من العَجُزِ إلى الرقبة، من دون
صدار.[٢٥] فإذا لم يكن به هوى لهذا الحمق، ويبدو أنه يهواه، فلن (٣٥)
يكون بالأحمق في أيدي الهوى،[٢٦] حسبما تريد أن توحي لنا به.

كلوديو:

لو لم يكن قد وقع في حب امرأة فلن نصدق أمارات الحب
القديمة.[٢٧] إنه ينظف قبعته بالفرشاة كل صباح، فَعَلَامَ يدل ذلك؟

---

[٢٣] يتوسَّع الشرَّاح في ربط وجع الضرس بخللٍ في أحد أخلاط البدن الأربعة، وهي دلالة ثقافية لا تخطر ببال جماهير اليوم في المسرح.

[٢٤] يتلاعب دون بيدرو بكلمة «الهوى» فيستخدمها مرة بمعنى «محب» ومرة بمعنى «غاوي» العامية، ولاحظ أن كلمة غاوي العامية تعني المحب أيضًا (الغاوي ينقط بطاقيته) أي كما يقول أحمد شوقي (بالعامية) اللي يحب الجمال/يسمح بروحه وماله.

[٢٥] ٣٠–٣٤ حُذِفَتْ السطورُ التي تشير إلى الأجانب من طبعة الفوليو لعدة أسباب يشرحها النقاد. ولكنها تهمنا لأنها تكشف عن انشغال الأبطال بالملابس وطُرُزِها، وهو ما يصبُّ في وعاء الصورة المحورية في المسرحية أي أهمية الظاهر وطُرز الملبس، فارتداء الوصيفة مارجريت ملابس سيدتها هيرو يُقْنِعُ الرائين بأنها هيرو، واهتمام بينديك بأناقته، كما يقول، يعني انحصاره في ذاته ورفضه للزواج، وانظر تعليق بوراكيو على «طراز الملبس» الذي يعتبره لصًّا ممسوخًا، وهو مصيب في هذا لأن طراز الملبس «يسرق» الهوية بمعنى أنه يطمس حقيقة الشخص.

[٢٦] يعود دون بيدرو هنا إلى التلاعب بكلمة الهوى.

[٢٧] كانت أنغام العود الشجية مرتبطة بأغاني الغرام، والحزين منها خصوصًا. وقد شرحت الصورة المقصودة في الترجمة، بدلًا من تقديمها كما هي، فقلت إنه يصدر نغمات متفاوتة متباعدة والأصل يقول

دون بيدرو: هل شاهده أحد في صالون الحلاق؟ (٤٠)
كلوديو:

كلا ولكنَّ مساعد الحلاق شوهد معه، والشَّعْرُ الذي كان يزين خَدَّهُ مِنْ قبلُ أصبح حشوًا لكرات التنس.

ليوناتو: حقًّا! يبدو أصغر سِنًّا بعد أن حلق اللحية. (٤٥)
دون بيدرو: لا بل ويَتَعَطَّر بالمِسْكِ! ألا تستطيعون تمييز ذلك العطر؟
كلوديو: والخلاصة أن الشاب الظريف عاشق!
دون بيدرو: أبرز الأمارات اكتئابه.
كلوديو: ومنذ متى كان يغسل وجهه بالعطر؟ (٥٠)
دون بيدرو:

نعم أو يستخدم مستحضرات التجميل؟ وأنا أسمع ما يقولون عنه في هذا الصدد!

كلوديو:

بل إنه يحبس روحه الساخرة في وتر من أوتار العود، لا يصدر إلا نغمات متفاوتة متباعدة!

دون بيدرو: حقًّا ذلك أكبر دليل قاطع، والخلاصة؟ الخلاصة أنه عاشق. (٥٥)
كلوديو: لا بل إني أعرف من تحبه.
دون بيدرو: ليتني أعرفها أنا الآخر! ولا بد أنها لا تعرف حقيقته.
كلوديو: بل تعرفه وتعرف عيوبه، ومع ذلك تفنى في حبه![٢٨] (٦٠)

(now governed by stops) والمقصود بالاسم هنا علامات وضع الأصابع على الوتر (أو ما يُسمَّى عند الموسيقيين أماكن «العَفْق») أي إنه لم يعد يصدر أنغامًا متصلة (مثل الكمان) أو متوافقة (مثل البيانو) بل متقطعة يبتعد بعضها عن بعض. و(stops) يقابلها في الجيتار (frets) لأنها بارزة.

[٢٨] «تفنى في حبه» في الأصل (dies for him) وفي كلمة (die) إيحاء جنسي مضمر يتعذر إخراجه بالعربية، ولما كان دون بيدرو يواصل استغلاله للتورية جعلته يبدأ رده بكلمة «تموت» (المنقولة من عبارة كلوديو)

دون بيدرو: وتموتُ فَتُدفَنُ مُلْقَاةً على ظَهْرِها.
بينديك:

ليس في هذا علاج لوجع الضرس! (إلى ليوناتو) أرجوك أيها السنيور الموقر أن تصحبني قليلًا حتى أقول لك ثماني أو تسع كلمات حكيمة[٢٩] أعددتها ولا أريد أن يسمعها هذان المُهَرِّجَانْ![٣٠] (٦٥)

(يخرج بينديك مع ليوناتو.)

دون بيدرو: أقسم سوف يفاتحه في موضوع بياتريس!
كلوديو:

هذا صحيح! وأتوقع أن تكون هيرو ومارجريت[٣١] قد أكملتا الآن لعب دوريهما مع بياتريس، وهكذا فلن يشتبك الدُّبُّ مع الدُّبَّةِ في صراع حين يلتقيان! (٧٠)

(يدخل دون جون ابن السفاح.)

دون جون: مولاي وأخي! بارك الله فيك.

ثم أردفتها بما يقول بأنها ستدفن ملقاة على ظهرها أي أثناء الجماع، ولكن محرري طبعات شيكسبير في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كانوا يرفضون قبول الإيحاءات الجنسية (وربما عجز بعضهم، كما يقول المحدثون، عن إدراكها) فغيروا العبارة إلى «وهي ملقاة على بطنها».

[٢٩] يتفنن الشرَّاح في تخمين طبيعة «الكلمات الحكيمة»، ولكنني أرى أن شيكسبير يريد إخلاء المسرح حتى يتسنى لدون جون حبك أحبولته.

[٣٠] «المُهَرِّجَان» في الأصل (hobby-horses): وهو يشير إلى المهرج الذي كان يلبس زيًّا خاصًّا مجدولًا من الخيزُران والخوص على شكل حصان، ويتقافز في هذا الزي على المسرح أثناء «رقصة موريس» التي يقتصر أداؤها على الرجال.

[٣١] «هيرو ومارجريت» الواقع أن أورسولا لا مارجريت هي التي تشارك هيرو في تنفيذ المتفق عليه. وقد يكون كلوديو قد أخطأ عن غير قصدٍ أو جهلًا بمن سيلعب الدور أو توقعًا لقيام مارجريت بهذا الدور بسبب حيويتها الدافقة. وربما كان شيكسبير يريد أصلًا أن تقوم مارجريت بهذا الدور ثم عدل عن ذلك ونسي تصحيح العبارة.

دون بيدرو: عمتَ مساءً[٣٢] يا أخي.
دون جون: أريد أن أتحدث معك، إذا كان وقتك يسمح.
دون بيدرو: في خلوة؟ (٧٥)
دون جون: إن شئت، ولكن من حق الكونت كلوديو[٣٣] أن يسمع فالموضوع يعنيه.
دون بيدرو: وما الموضوع؟
دون جون (إلى كلوديو): هل تعتزم يا صاحب العزة الزواج غدًا؟ (٨٠)
دون بيدرو: تعرف ذلك.
دون جون: أشك في ذلك حين يعرف ما أعرف.
كلوديو: لو كنتَ ترى أية عقبة، فاكشف عنها أرجوك.
دون جون:

قد تظن أنني لا أحبك! دع حقيقة ذلك تتكشف فيما بعد، وعَدِّلْ (٨٥)
حُكْمِكَ عليَّ بما سوف أُبَيِّنُهُ الآن. إن أخي يحبك حُبًّا جَمًّا، في
رأيي، ويُعِزُّكَ إعزازًا كبيرًا، وساعد في تدبير زواجك المقبل. فيا لها
من معونة خاطئة، ويا له من جهد ساء بذله!

دون بيدرو: لماذا؟ ماذا في الأمر؟ (٩٠)
دون جون:

هذا ما جئتُ لأخبركم به، ولنتجاوز التفاصيل لأن سيرة الفتاة
مضغة في الأفواه من زمن بعيد، ولنقُل وحسب إنها خائنة.

كلوديو: مَنْ؟ هيرو؟
دون جون: نعم هي، هيرو ابنة ليوناتو، حبيبتك، وحبيبة كل رجل! (٩٥)
كلوديو: خائنة؟

---

[٣٢] «عمت مساءً» تحية تقال في أي وقت بعد الظهر.

[٣٣] «ولكن من حق الكونت كلوديو» ربما يقول دون جون ذلك حتى يستبقي كلوديو الذي يتحرك مبتعدًا لإخلاء الجو.

دون جون:

الكلمة ألطف من أن تصور خبثها! بل أقول إنها أسوأ من خائنة، وإذن فاختر صفة أسوأ حتى أطلقها عليها. أرجو ألا تدهش قبل أن (١٠٠) يأتيك البرهان، وما عليك إلا أن تصحبني الليلة حتى ترى من يدخل من شباك مخدعها![٣٤] حتى في الليلة السابقة ليوم زفافها! فإذا كنت لا تزال تحبها بعد ذلك فاعقد قرانك عليها، ولكن الأكرم لسمعتك أن تغيِّر رأيك.

كلوديو: هل هذا ممكن؟ (١٠٥)

دون بيدرو: لا أظن ذلك.

دون جون:

إن لم تجرؤ على الوثوق بما تشاهده عيناك، فلا تقبل ما يدل عليه! فإذا اتبعتني فسوف أريك ما فيه الكفاية، وعندما ترى وتسمع المزيد فافعل ما يتفق معه. (١١٠)

كلوديو:

لو شاهدتُ الليلة شيئًا فلن أتزوجها قطعًا! وغدًا في الكنيسة، عندما يحين الموعد المضروب لعقد القِران، سوف أفضحها على الملأ![٣٥]

دون بيدرو:

وما دُمْتُ قد خطبتُها باسمك حتى تفوز بها، فسوف أشاركك في إعلان عارها! (١١٥)

---

[٣٤] «من يدخل من شباك مخدعها»: يتناقض هذا مع الخطة التي وضعها بوراكيو في المشهد الثاني من الفصل الثاني، ومع التهمة التي يوجهها دون بيدرو بأن هيرو كانت وحسب «تتحدث مع وغدٍ من شباك المخدع» (٤ / ١ / ٩١) (انظر المقدمة حيث أناقش تعديل شيكسبير للمادة التي استقاها من «مصادره»).

[٣٥] «سوف أفضحها على الملأ»: يختلف هنا شيكسبير عمن سبقه في نزوع كلوديو إلى «الإعلان» و«المصادر» تجعل الخاطِب يُرسِل مِرسالًا يتضمن فسخَه للخطبة وحسب.

دون جون:

لن أعيبَها بالمزيد حتى تكونا شاهدين على ما أقول. تكتَّما الأمر واصبرا حتى منتصف الليل، ولتكشف القضية وحدها عن نفسها!

دون بيدرو: يا لَليوم الذي أصبح منحوسًا!
كلوديو: يا لها من عَقَبَةٍ مِنْ شَرٍّ غير منتظرٍ! (١٢٠)
دون جون:

بل يا له من بلاءٍ نجحنا في تحاشيه! ذلك ما سوف تقوله حين ترى ما يحدث!

(يخرج الجميع.)

المشهد الثالث

(المنظر: شارع، في جانبٍ منه أريكة وكوخ مسقوف. يدخل دُوْجبِريِ وهو الكونستابل، أي رئيس وحدة الشرطة، ومعه زميله فيرجيز، وأفراد الحرس، ومن بينهم جورج سيكول وهيو أوتكيك، وكلهم مواطنون يقيمون في الحيِّ نفسه).[٣٦]

دوجبري: هل أنتم صالحون ومخلصون؟
فيرجيز: نعم وإلا حَلَّ عليهم، للأسف، عِقَابُ الخلاص[٣٧] بَدَنًا ورُوحًا!

---

[٣٦] انظر الحديث عن أفراد الحرس في حواشي الشخصيات.

[٣٧] «عقاب الخلاص» يخطئ دوجبري بانتظامٍ؛ فيأتي بضد ما يقصده مثل فيرجيز الذي يقول هنا (salvation) وهو يقصد (damnation)، والمترجم هنا يواجه معضلة حقيقية: هل يترجم ما يقول الشخوص ويسمعه النظارة في المسرح، أم يترجم ما كان ينبغي أن يقولوه أي ما قصدوا إلى قوله وجاءوا بنقيضه؟ وبعد دراسة آراء النقاد وشرَّاح النص قرَّ رأيي على الالتزام بما في نص شيكسبير مع «تلوينه» بحيث يتضح للقارئ الخطأ، وانحصر تلويني هنا في استعارة كلمة «عقاب» من بداية قول دوجبري وتكرارها في قول فيرجيز السابق، وهي كلمة لا تضيف شيئًا إلى المعنى بل تصِفه وحسب، وهي واردة أيضًا

دوجبري:

لا! هذا عقاب أجمل من أن يَحُلَّ بهم، إذا كانوا يضمرون أي (٥) ولاء، وهم المختارون رسميًّا للحراسة!

فيرجيز: إذنْ أصدِرْ إليهم التعليمات يا دُوْجبِري! يا ابن هذا الحي!

دوجبري:

فلأسأل أولًا من «اللامستحق» أكثر من غيره[٣٨] في رأيكم أن يتولى الرئاسة؟ (١٠)

الحارس١: هيو أوتكيك يا سيدي أو جورج سيكول، فهما يستطيعان الكتابة والقراءة.

دوجبري:

تعال هنا يا ابن هذا الحيِّ يا سيكول! (يتقدم منه سيكول) لقد أنعم الله عليك باسم حسن![٣٩] الوسامة منحة تمنحها ربة الحظ، وأما القراءة (١٥) والكتابة فموهبة فطرية.

سيكول: وكلاهما أيها الكونستابل الرئيس ...

في الحوار باعتباره نسقًا متكاملًا، وحتى خارج مثل هذا النسق لك أن تقول «حُكِمَ على اللص بالحبس» أو حُكِمَ عليه «بعقوبة الحبس»، ومَزِيَّةُ وجود هذه الكلمة المكررة إيضاح أن فيرجيز يقصد «العقاب» وهو الذي لا يكون دينيًّا إلا بدخول النار، وهو ما تعنيه الكلمة المقصودة الغائبة. وشجعني على ذلك قول أحد النقاد (انظر المقدمة) إن «الخلاص» قد يكون عقوبة إذا كانت الكلمة تعني التكفير عن الذنب بأداء عملٍ شاق أو مكابدة أهوال معينة، و«الكفارة» التي نعرفها في المسيحية تتضمن ذلك (مثلما تتضمنه في الإسلام). ونحن نقرأ كيف سار الملك هنري الثاني حافيًا من لندن إلى كنتربري وجعل الكهنة يجلدونه تكفيرًا عن ذنبه في الأمر بقتل القديس توماس آ بيكيت، فكفارته كانت في سبيل الخلاص. وأذكر ما يقوله علماء اللغة العرب عن الأضداد في اللغة العربية تفسيرًا لها، من أن الشيء ونقيضه يلتقيان، ونحن نستخدم بالعامية الكلمة في سياق الإثبات والنفي معًا، فنقول «إياك ألاقي معاك فكة عشرة جنيه» ونقول «إياك تروح له تاني!»

[٣٨] «من اللا مستحِق أكثر من غيره» يقصد دوجبري «المستحِق» ولكن ما يقوله صحيح من زاوية معينة، ففي الحكومة يشغل المناصب أشد الأفراد «عدم استحقاق» لها (انظر الحاشية السابقة).

[٣٩] «أنعم الله عليك باسم حسن» كان الفحم الحجري المشحون بحرًا من نيو كاسل أجود من الفحم النباتي (charcoal) الذي يبيعه الفحامون في لندن (انظر حواشي الأسماء).

دوجبري:

وكلاهما عندك! كنت أعرف جوابك هذا! وأما الوسامة يا سيدي، فاحْمَدْ الله عليها واشْكُرْهُ ولا تتفاخر بها! وأما قدرتُك على القراءة (٢٠) والكتابة، فدَعْها تظهر عندما لا تدعو الحاجة[٤٠] إلى الانتفاع بهذه القدرة! الرأي السائد هنا أنك أبعد الناس عقلًا[٤١] وصلاحيةً لرئاسة نوبة الحراسة، وهكذا فاحمل أنت المصباح.[٤٢] (يُسَلِّمُ المصباح إلى سيكول) هذه تعليماتك: عليك أن تلقي «الانقباض»[٤٣] على كل (٢٥) مشرد تراه، وعليك أن تأمر أي رجل بالوقوف.

سيكول: وإذا لم يقف؟

دوجبري:

لا عليك! لا تلتفت إليه! دعه يمضي، وادع على الفور باقي الحرس إلى اجتماع حتى تشكروا الله أن خلَّصكم من وغدٍ سافل! (٣٠)

فيرجيز: لو لم يقف حين يؤمر لن يكون من رعايا الأمير.[٤٤]

---

[٤٠] «عندما لا تدعو الحاجة» يقصد العكس، ولكن قوله يتضمن سخرية «صحيحة» من رجال الحكومة، خصوصًا طبقة البيروقراطية الناشئة آنذاك.

[٤١] «أبعد الناس عقلًا» يقول دوجبري (most senseless) وهو يقصد (sensible) ورأيت أن آتي بكلمة تحتمل المعنيين، فبُعدُ العقل قد يعني «أبعد الناس عن العقل» وقد يوحي ببعد النظر، وقد ينطبق المعنيان على سيكول فعلًا!

[٤٢] وجود المصباح على خشبة المسرح الإليزابيثي كان دليلًا على أن الليل قد حلَّ.

[٤٣] «تُلقي الانقباض» المقصود كما هو واضح «تلقي القبض»، ولكن أفلا يؤدي القبض على بوراكيو وكونراد إلى «انقباضهما»؟ وقد يستعين الممثل على خشبة المسرح في توصيل ما كان يرمي إليه بإشارة من يده تفيد القبض والإمساك باللص، وقد يستعين بالتردد في التلفظ بالكلمة فيقول «تلقي الق ... القب... الانقباض» فيصل معناه إلى الجمهور ويصل الخطأ ذو الدلالة أيضًا!

[٤٤] «لن يكون من رعايا الأمير» يقصد فيرجيز أن الولاية القضائية للأمير لا تنطبق عليه، ولكن فيرجيز يفهم العبارة حرفيًّا، وهذا مصدر الفكاهة.

دوجبري:

صحيح، وليس على الحراس أن يتعاملوا إلا مع رعايا الأمير!
وعليكم أيضًا ألا تحدثوا أية جلبة في الطرقات، فإن ثرثرة الحراس
وحديثهم ما بينهم أشد ما «يطاق»[٤٥] وما لا يمكن احتماله! (٣٥)

الحارس: إننا نفضِّل النوم على الحديث، ونعرف ما هو خليق بالحرس!

دوجبري:

هذا حديثُ حارسٍ خبيرٍ بالغِ الهدوء، إذ لا أستطيع أن أرى أي
ضرر في النوم![٤٦] ولكن احرصوا ألا تُسرَقَ أسلحتكم.[٤٧] وعليكم أيضًا (٤٠)
أن تطوفوا بالخمارات وتأمروا السكارى بأن يعودوا للرقاد في
منازلهم.

الحارس: وإذا لم يطيعوا الأمر؟

دوجبري:

اتركوهم إذن حتى يُفِيقُوا! فإذا لم يفهموكم فأحسنُ ردٍّ أن تقولوا (٤٥)
إنكم ظننتم أنهم أفضل من ذلك!

الحارس: لا بأس يا سيدي.

دوجبري:

وإذا قابلت لصًّا فقد تشتبه، بموجب منصبك، في أنه ليس شريفًا.
وبالنسبة لأمثال هؤلاء، كلما أقللتم من التعامل معهم كان ذلك (٥٠)
أدعى لزيادة شرفكم.

---

[٤٥] «أشد ما يطاق» المقصود طبعًا ما لا يُطاق، ولكن الطريف أن الكلمة العربية قد تعني ذلك، فالتفسير المعتمَد للآية القرآنية ﴿وَعَلَى الَّذِينَ يُطِيقُونَهُ فِدْيَةٌ طَعَامُ مِسْكِينٍ﴾ تعني وعلى الذين لا يطيقون الصوم (لأسبابٍ صحية أو بسبب التقدم في السن) ويردف دوجبري ذلك بعبارة تشرح ما يعني، وهي صريحة وصحيحة!

[٤٦] ولع الحراس بالكسل والنوم كان مصدرًا للتفكُّه الدائم.

[٤٧] «أسلحتكم» كان السلاح المعتاد في أيدي الحراس حربة طويلة وفي رأسها فأس، ولما لم أجد مقابلًا دقيقًا لها استعضت بالكلمة ذات المعنى العام.

الحارس: لو كنَّا واثقين أنه لص، أفلا نلقي القبض عليه؟
دوجبري:

الحق أنه من حقكم بموجب منصبكم، ولكن أعتقد أن من يلمس (٥٥)
الزفت يلوِّث يده.[٤٨] وأكثر الأساليب سَلْمًا لكم إذا قبضتم على سارق
أن تدعوه يكشف عن حقيقته ثم يسترق الخطى هاربًا[٤٩] منكم!

فيرجيز: دائمًا ما كنت توصف بأنك رجل رحيم يا شريكي. (٦٠)
دوجبري:

صحيح! إني أستنكف أن أشنق كلبًا[٥٠] طائعًا مختارًا، فما بالك برجلٍ
فيه ذرة من شرف!

فيرجيز:

وإذا سمعتم بكاء رضيع بالليل فلا بد أن تنادوا الحاضنة وتطلبوا منها
إسكاته!

الحارس: فإذا كانت الحاضنة نائمة ولا تستطيع سماعنا؟ (٦٥)
دوجبري:

ارحلوا إذن في هدوء ودعوا الطفل يوقظها بصراخه! فالنعجة التي
لا تسمع حملها وهو يرغو لا تقدر أن تستجيب للعجل حين يخور![٥١] (٧٠)

---

[٤٨] «من يلمس الزفت يلوث يده» كان ذلك مثلًا سائرًا، وإيقاع النظم واضح فيه.

[٤٩] لاحِظ كيف يسترق السارق الخطى هاربًا!

[٥٠] «أشنق كلبًا» كانت تصدر على الحيوانات أحيانًا عقوبات قانونية، انظر قول بينديك «لو كان كلبًا وصدر منه هذا العواء لشنقوه!» (٢ / ٣ / ٨٠).

[٥١] «العجل حين يخور» يقصد دوجبري «الأحمق حين يصيح» والأحمق الذي يقصده هو الحارس الذي يطلب من المرأة إسكات رضيعها، ولكن صياغة دوجبري توحي للسامع بأنه يستشهد بمثلٍ سائرٍ. لاحِظ ورود صور الحيوان هنا في غير ما أشار إليه النقاد من دلالتها على تحويل العاشق إلى حيوان (انظر المقدمة).

فيرجيز: هذا جد صحيح.

دوجبري:

انتهت التعليمات. أنت يا رئيس الحرس تمثِّل شخص الأمير نفسه؛ فإذا قابلت الأمير ليلًا جاز لك أن تحتجزه.[٥٢]

فيرجيز: لا! قسمًا بالبتول! لا أظن أنه يستطيع ذلك. (٧٥)

دوجبري:

أراهن بخمسة شلنات مقابل شلن واحد على ذلك مع أي شخص يعرف اللوائح.[٥٣] له أن يحتجزه، إلا إذا اعترض الأمير، فالواقع أن واجب الحرس ألا يُغْضِبوا أحدًا،[٥٤] والمرء يغضبُ إذا احتُجِزَ ضد إرادته. (٨٠)

فيرجيز: أقسم بالبتول هذا رأيي!

دوجبري:

ها ها ها![٥٥] والآن يا سادة طابت ليلتكم، وإذا طرأ أمر بالغ الأهمية فاستدعوني، واعملوا بمشورة زملائكم، ومشورتكم،[٥٦] وطابت ليلتكم! (إلى فيرجيز) هيا يا ابن هذا الحي! (يبدأ دوجبري (٨٥) وفيرجيز في الخروج).

---

[٥٢] «أن تحتجزه» الأصل هو (stay) والمعنى الحرفي أن تعتقله أو على الأقل أن تستوقفه للتحقيق معه، وتتكرر الكلمة في ٧٧ أدناه.

[٥٣] «اللوائح» المقصود ما يصدره البرلمان من مراسيم قبل أن تصبح جزءًا من القانون العام، ولكن الحالة التي يناقشها من شأن القانون العام لا اللوائح المذكورة.

[٥٤] «ألا يغضبوا أحدًا» المقصود ألا يغضبوا أحدًا من علية القوم، وهكذا فالمشهد يصور ضعف النظام الذي يقصر تولي مهمة الحراسة على الطبقات الدنيا ثم يحرم أفرادها من تطبيق القانون على من يعلوهم في المرتبة الاجتماعية.

[٥٥] «ها ها ها» هذا يمثِّل صيحة انتصار وزهو لما أثبته دوجبري من خطأ فيرجيز.

[٥٦] «واعملوا بمشورة زملائكم ومشورتكم» أي طبِّقوا ما تنصحون به الغير على أنفسكم أيضًا، والمثل الشائع آنذاك يقول «اعمل أنت أولًا بما تشير به على غيرك»، وكان ذلك واردًا في اليمين الذي يُقسمه المحلَّفون في المحاكم.

سيكول:

وهكذا أيها السادة سمعنا التعليمات. فلنجلس جميعًا على أريكة الكنيسة حتى الساعة الثانية، ثم نأوي جميعًا إلى الفراش.

دوجبري (يعود):

كلمة أخرى يا جيراني الشرفاء: أرجوكم مراقبة باب منزل السنيور ليوناتو، إذ يقام الزفاف فيه غدًا ولا بد أن يكثر الليلة عنده (٩٠) الهَرْجُ والمَرْجُ! أستودعكم الله، «واستفتحوا» عيونكم أرجوكم!

(يخرج دوجبري وفيرجيز.)

(ينزوي الحراس في ركن يمكِّنهم من سماع الحوار التالي.)

(يدخل بوراكيو وكونراد.)

بوراكيو: أين أنت يا رفيق؟
سيكول (جانبًا إلى الحراس)**:** صمتًا! لا تتحركوا!
بوراكيو: أقول يا رفيق!
كونراد: أنا هنا يا رجل ... عند كوعك! (٩٥)
بوراكيو: أقسم إني أحسست بحكة فظننت أن وغدًا يتبعني!
كونراد: لسوف أردُّ لك الإهانة يومًا ما، والآن واصِل حكايتك.
بوراكيو:

اقترب مني ولنقف معًا تحت هذه السفينة إذ بدأ الرذاذ يتساقط، (١٠٠) وسوف أبوح بالحقيقة كلها ككُلِّ سِكِّيرٍ صادق![٥٧]

[٥٧] «ككُلِّ سكِّير صادقٍ»: ربما كانت إشارة إلى أن المخمور ينطق بالصدق، ومن ثَمَّ فإن صفة الصدق توحي بأكثر من صفة «حقيقي»، إيماءً إلى المثل اللاتيني القديم الذي يقول (in vino veritas) أي «الصدقُ يخرجُه النبيذ» (انظر حواشي الشخصيات)، والطريف أن بوراكيو وكونراد يقدَّمان على المسرح دائمًا في حالة سُكرٍ بيِّنٍ.

سيكول (جانبًا إلى الحراس)**:** خيانة ما أيها السادة! فاقتربوا!
بوراكيو: وهكذا! اعلمْ أني كسبت ألف دينار من دون جون! (١٠٥)
كونراد: هل يُعقل شراءُ أيِّ شَرٍّ بهذا الثمن الباهظ؟
بوراكيو:

الأحرى بك أن تسأل كيف يتمتع أي شرٍّ بهذا الثراء. فإنه حين
يحتاج الأشرار الأغنياء إلى الأشرار الفقراء، فللفقراء أن يطلبوا (١١٠)
السعر الذي يريدونه.

كونراد: هذا عجيب!
بوراكيو:

عجبك دليل جهلك! تعرف مثلًا أن طراز الصدار أو القبعة أو
العباءة لا يكشف عن شخصية صاحبه قط! (١١٥)

كوانراد: نعم فهي مجرد ملابس.
بوراكيو: أقصد الطراز.
كونراد: نعم الطراز هو الطراز.
بوراكيو:

خسئت! لكأني أقول إن الأحمق هو الأحمق! ولكن ألا ترى كيف
أن هذا الطراز لص ممسوخ؟ (١٢٠)

حارس (جانبًا لزملائه)**:**

أعرف ممسوخ هذا! لم يتوقف عن السرقة الآثمة في
السنوات السبع الماضية،[٥٨] وهو يغدو ويروح متظاهرًا بأنه من السادة!
أذكر اسمه.

بوراكيو: هل سمعت أحدًا؟

[٥٨] «السنوات السبع الماضية» الرقم لا يعني عددًا محددًا بل يفيد الكثرة وحسب.

كونراد: لا! كانت دوارة الريح فوق سطح المبنى.[٥٩] (١٢٥)

بوراكيو:

كنت أقول: ألا ترى كيف أن الطراز لص ممسوخ، كيف يدير رءوس ذوي الطبع الحار ما بين سن الرابعة عشرة والخامسة والثلاثين، فأحيانًا ما يجعلهم يظهرون في صورة جنود فرعون[٦٠] في اللوحة الحائلة الألوان، وأحيانًا في صورة كهنة «بعل»[٦١] في الرسوم على نوافذ الكنائس القديمة،[٦٢] وأحيانًا في صورة هرقل الحليق في (١٣٠) الرسوم المنسوجة في الطنافس المطرزة التي علاها السناج وأكلتها العثة، وحيث يغطي ملتقى الفخذين كِسَاءٌ في ضخامة هراوة هرقل الحليق![٦٣]

كونراد:

أفهم ذلك كله، وأفهم أن الطراز يُبْلِي من الثياب أكثر مما يحتاجه الإنسان. ولكن ألم يُدِرْ الطراز رأسك أيضًا فتركت حكايتك (١٣٥) لتحدثني عن الطراز؟

---

[٥٩] «فوق سطح المبنى» قد يقصد به سطح السقيفة أو حتى مبنى المسرح نفسه!

[٦٠] «جنود فرعون» المقصود فرعون موسى الذي غرق مع جنوده في البحر وهم يطاردون بني إسرائيل (الخروج ١٤:٢٣–٢٨).

[٦١] «كهنة بعل»: كان بعل الرب السومري للرياح والزراعة، وكان كهنته (عبدة الأصنام) مشهورين بارتداء الملابس الفاخرة الزاهية، وكان الاتجاه الديني آنذاك يربط بين ذلك وبين الكفر.

[٦٢] «نوافذ الكنائس القديمة» كانت الشبابيك ذات الزجاج الملون من العلامات المميزة للطقوس الكاثوليكية، وكان يُشتمُّ فيها رَوْح الوثنية.

[٦٣] «هرقل الحليق» من المحتمل أن بوراكيو يخلط هنا بين هرقل وبين شمشون الذي قُصَّ شعره ففقد قوته، وقد يشير بوراكيو السكران إلى قصة ارتداء هرقل ثياب المرأة، ولو أنه في هذه القصة غير حليق وذو لحية، كما يصوره سيدني في مقاله دفاع عن الشعر، ويقول ميرز في طبعة نيو كيمبريدج إن لوحة «هرقل في مفترق الطرق» كانت شائعة في ذلك العصر وتمثِّل صورة الشاب ذي القوة والعنفوان الحليق اللحية، الذي يقف موقف الحيرة بين الفضيلة والرذيلة. وتقول كلير ماكيتشرين إن بوراكيو يخلط في هذيان السكارى، وإن كان هدف تصويره واضحًا وهو الإشارة إلى مثال الشاب الأنيق المهندم الحليق الذي يتناقض مظهره مع التصاوير التي تبدو في اللوحات البالية والنوافذ القديمة.

بوراكيو:

على الإطلاق! اعلم أني الليلة طارحت مارجريت الغرام،[٦٤] وهي
وصيفة الليدي هيرو، بعد أن ارتدت طراز ملبس مولاتها، وكنت
أناديها باسم هيرو! لقد انحنت من شباك مخدع مولاتها، وقالت (١٤٠)
لي: «طابت ليلتك» ألف مرة،[٦٥] ولكني أسأت رواية هذه الحكاية!
كان لا بد أن أقول لك أولًا كيف أن مولاي دون جون خدع كلوديو
والأمير برواية كاذبة، وجعلهما يختبئان معه على مسافة بعيدة في
البستان حتى يشهد الجميع هذا اللقاء الغرامي.

كونراد: فظنوا أن مارجريت هي هيرو؟ (١٤٥)

بوراكيو:

اثنان منهم فقط، الأمير وكلوديو، ولكن مولاي الشيطان كان
يعرف أنها مارجريت. وقد ساهمت الأيْمان التي حلفها لهم، والتي
جعلتهما على استعداد للتصديق، إلى جانب ظلام الليل الدامس،[٦٦]
في خداعهما، ولكن العامل الأول كان دوري الشرير الذي أكد كل (١٥٠)
وشاية كاذبة أتى بها دون جون! وهكذا مضى كلوديو غاضبًا،
وأقسم أن يلاقيها غدًا صباحًا وفق الموعد المقرر في الكنيسة، وأن

---

[٦٤] ١١٤–١٣٦ الاستطراد الذي ينطلق فيه بوراكيو عن طرز الملبس، وكيف أنها تمسخ الإنسان، وكيف أن الطراز لص ممسوخ (وهو يعني «ماسخ» ولكني التزمت بما يقول، خصوصًا لأن كلمة ماسخ العامية تصف غير المستطاب من كل شيء) استطراد في ظاهره خارجٌ عن «الموضوع»، ولكنني أتصور، رغم حذف المخرجين له عادةً من العروض المسرحية، أنه مهم أولًا لأنه ينتهي إلى أن اختلاف طراز ملبس مارجريت جعلها تصبح هيرو في عيني كلوديو ودون بيدرو، أي سلبها هويتها (فهو لِصٌّ) ومسخها فجعلها تكتسب هوية شخص آخر، وثانيًا لأنه يبرر تأملاته عن تقلب أمزجة «ذوي الطبع الحار» أي الشباب، وهم أبطال المسرحية الأربعة (كلوديو وبينديك وهيرو وبياتريس) فيما يتعلق باختيار شريك الحياة، وثالثًا لأنه يؤكد التناقض بين طرز ملابس «الكبار» وسلوكهم، كما أدركه في علاقته بدون جون وكلوديو ودون بيدرو.

[٦٥] «ألف مرة» الواضح أن مارجريت لعبت دور العاشقة التقليدية مثل جوليت.

[٦٦] «ظلام الليل الدامس» يختلف شيكسبير في هذا عن «مصادره» التي تقول إن الليلة لم تكن حالكة الظلام.

يقوم هناك أمام ضيوف حفل عقد القران جميعًا بفضحها ودمغها بالعار، وأن يروي ما شاهده عشية الحفل، كيما تعود إلى منزلها (١٥٥) دون زواج.

الحارس١ (منقضًّا عليهما فجأة):

نُلقِي القبضَ عليكما باسم الأمير! لا تتحركا!

سيكول:

استدعوا الكونستابل رئيسنا المحترم! لقد «استكشفنا»[٦٧] أخطر قضية (١٦٠) خيانة سمع بها أحد في الدولة!

الحارس١:

ومن بينهم شخص يُدعى «ممسوخ»، وأنا أعرفه، فعلى جبهته خصلة طويلة.[٦٨]

كونراد: يا سادتي الضباط! يا سادتي الضباط!
سيكول: لَسوف نُرْغمكَ على إحضار الممسوخ دون شك! (١٦٥)

---

[٦٧] «استكشفنا» يقصد اكتشفنا أو كشفنا عن، وقد حاولت استخدام كلمة توحي بالمقصود الذي يُفهَم من السياق ومن أصل الكلمة، دون الإتيان بالمعنى البعيد في خطأ سيكول، إذ يقول (recovered) بدلًا من (discovered) وسواء كان ما يقوله يعني حرفيًّا «استعدنا» (أو استرددنا) أو (recovered) بمعنى أعدنا إخفاء، كما يقول النقاد، فلن توحي الكلمة العربية للجمهور العربي بما توحي به مقابلتها الإنجليزية (على خطئها) للجمهور الناطق بالإنجليزية، ولهذا أحببت الإيحاء بالتأثير الذي أتصوره، ما دام السامع الإنجليزي سوف يفهم المراد لاشتراك الكلمة الخطأ والكلمة المقصودة في الجذع نفسه. وطبعة فولجر تنص هنا على خروج الحارس الثاني، تنفيذًا لقول سيكول «استدعوا الكونستابل» وتنص على عودته إلى المسرح مع دوجبري وفيرجيز بعد السطر ١٦٣، وذلك استنادًا إلى ما ورد في طبعة غير مصححة من طبعات الكوارتو الأولى تورد ذكرًا للكونستابل دون نسبة أي حوار له، كما تنسب هذه الطبعة (فولجر) قول سيكول في السطر ١٦٩ إلى دوجبري، ولم أجد ذلك في أية طبعة أخرى فتجاهلته.

[٦٨] «خصلة طويلة» (في الأصل lock) عادةً ما كانت مُنْسَدِلَةً ومزينة بتذكار من تذكارات المحبوبة. والكلمة نفسها تعني «القفل» بالإنجليزية، وهو المعنى الذي يعلق بذهن دوجبري فيعود إليه في ٥ / ١ / ٢٩٧، ولكنَّ بُعْد التورية ينسينا الإشارة إليها هنا.

كونراد: يا سادتي الضباط! يا ...
سيكول: لا تنطق بكلمة واحدة! إننا نقبض و«نطيعك»[٦٩] بالذهاب معنا!
بوراكيو (إلى كونراد)**:**
الأرجح أن نصبح بضاعة ثمينة، ما دام هؤلاء الرجال (١٧٠)
قد اصطادونا بحرابهم.[٧٠]

كونراد:

ثِق أنها بضاعة مطلوبة وسيجري التحقيق معها.[٧١] (إلى الحرس) هيا بنا! سوف نطيعكم.

(يخرج الجميع.)

المشهد الرابع

(المنظر داخل منزل ليوناتو ... تدخل هيرو ومارجريت وأورسولا.)

هيرو: عزيزتي أورسولا! أيقظي ابنة عمي بياتريس واطلبي إليها النهوض.
أورسولا: سمعًا وطاعةً مولاتي.
هيرو: واطلبي إليها الحضور.
أورسولا: سمعًا وطاعة. (٥)

(تخرج أورسولا.)

مارجريت: أقسم إن الياقة المُنَشَّأةَ الأخرى أجمل.
هيرو: عفوًا يا مارجريت العزيزة! سألبس هذه الياقة.
مارجريت: بل أقسم إنها ليست بديعة وسوف توافقني ابنة عمك.
هيرو: بنت عمي مغفلة، وكذلك أنت. لن ألبس إلا هذه الياقة.(١٠)

---

[٦٩] «نطيعك» أي نأمرك، ولم أجد وسيلة لنقل خطأ الاستخدام.
[٧٠] «بحرابهم» في كلمة (bills) تورية لأنها قد تعني إلى جانب الحراب وثائق البيع والشراء.
[٧١] «مطلوبة وسيجري التحقيق معها» الأصل (in question) يفيد المعنيين فأتيت بهما جميعًا.

مارجريت:

في غرفتك الخاصة «باروكة» جديدة تعجبني كثيرًا، لو أن لون الشعر كان «أغمق» قليلًا! وفستانك من طراز نادر المثال، بالحق! ولقد شاهدت فستان دوقة ميلانو الذي امتدحوه مدحًا كثيرًا. (١٥)

هيرو: لا! يقولون إنه يفوق ما عداه.

مارجريت:

أقسم إنه لا يزيد عن رداء للمنزل إن قورن بفستانك! حقًّا إنه منسوج بخيوط مُذَهَّبَة، وبه فتحات تكشف ثراء النسيج من تحته، ومُوَشًّى بالفضة، ومُرَصَّعٌ باللآلئ، وبه أكمامٌ داخلية وخارجية، وله حواشٍ تحيط به مُحَلَّاةٌ بخيوط حريرية يضرب لونها إلى الزرقة،[٧٢] (٢٠) ولكن فستانك ذو طراز رهيف بديع رشيق ممتاز، ويساوي عشرة منه!

هيرو: اللهم أسعِدْنِي بارتدائه، إذ يُثقِل قلبي هَمٌّ عظيم.

مارجريت: سرعان ما يزيد ثِقَلًا بمقدار وزن رجل.[٧٣] (٢٥)

هيرو: تبًّا لك! ألا تستحين؟

مارجريت:

مِمَّ يا مولاتي؟ مِنْ ذكرِ أمرٍ شريف؟ أليس الزواج أمرًا شريفًا حتى للمتسول؟ أليس مولاكِ شريفًا من دون زواج؟ أظنك تريدينني أن أقول ولا مؤاخذة،[٧٤] بمقدار وزن زوج![٧٥] لن يغضب مني أحدٌ إذا لم (٣٠)

---

[٧٢] ٧–٢٠ راعيتُ في ترجمة هذه السطور أن تشرح نفسها أي ألا تحتاج إلى هوامش.

[٧٣] «بمقدار وزن رجل» إشارة مارجريت الجنسية واضحة.

[٧٤] «ولا مؤاخذة» هو التعبير العامي الوحيد الذي يقابل (saving your reverence) ولم أستطع إيجاد مقابل «فصيح» له. والمشهد مغرق في العامية أو الفصحى الدارجة.

[٧٥] تلعب مارجريت هنا على ضرورة أن يعاشر الزوج زوجته لا زوجة رجل آخر، وكذلك الحال بالنسبة للزوجة، ونحن نعرف حتى الآن الفكاهة الشائعة حين يسأل أحد اثنين عن حالتهما الاجتماعية فيقولان «متزوجان، من بعضنا البعض» (married, to one another). وأهم ما في هذا المشهد إقدام مارجريت على التلاعب اللفظي الذي يُعتبَر من سمات الأسلوب اليوفوي أيضًا، كأنما لتبدي تطلعاتها الطبقية.

يسئ فهم صراحتي وصدقي، وما العيب في أن أقول «أثقل بمقدار
زوج»؟ لا عيب في رأيي إذا كان زوج المرأة وكانت الزوجة زوجته،
وإلا خَفَّت الموازين ولم تثقل!
(تدخل بياتريس.)
وإلا فاسألي ليدي بياتريس؛ ها هي ذي مقبلة. (٣٥)

هيرو: صباح الخير يا بنت العم.
بياتريس: صباح الخير يا هيرو الجميلة.
هيرو: كفى الله الشر! أفي صوتك نغمة وعكة؟
بياتريس: أظن أنه لا أنغام أخرى لديَّ.
مارجريت:
فلنصفِّق على إيقاع أغنية «في ضوء الحب»،[٧٦] فليس لها «كوبليه» (٤٠)
يتكرر. عليكما الغناء وعليَّ الرقص!

بياتريس:
هل يسهل «إيقاعك» في ضوء الحب؟ إذن لو كان لزوجك
إسطبلات كثيرة، سيكثر العاملون في أجرانه، ويكثر أطفالك!

مارجريت: يا له من تفسير غير شرعي! إني أحتقره وأطؤه بقدميَّ! (٤٥)
بياتريس:
إنها الخامسة صباحًا تقريبًا يا بنت العم! آن وقت استعدادك. أقسم
لديَّ نزلةُ بردٍ شديدة! (تعطس) «اتشو!» هاي هو!

مارجريت: ماذا وراء ذلك: صقرٌ أم فرسٌ أم زوج؟
بياتريس: بل صداعٌ وحسب! (٥٠)

[٧٦] «هل يسهل إيقاعك في ضوء الحب» لاحِظ تلاعب بياتريس بكلمة «إيقاع»، وهو يقابل التلاعب بلفظة (light) التي تستخدم أولًا بمعنى الضوء ثم بمعنى «الخفة»، وعبارة بياتريس ذات إباحية صريحة فهي تسألها إن كانت سريعة «الوقوع» أمام من تحب (أي سريعة المضاجعة) وتستكمل الإشارة إلى ذلك بإمكان إنجابها أطفالًا من العاملين في أجران زوجها وإسطبلات خيله. وكلامها يتضمن بعض التوريات التي أتيت بمعانيها الظاهرة والخفية.

مارجريت:

أمَّا إذا عَيَّرتِ دينَكِ[٧٧] وقَبلتِ الزواج فلنْ نثقَ بعدَ الآنَ بشيءٍ ولو الاهتداء بالنجم القطبي!

بياتريس: ترى ماذا تعني هذه الحمقاء؟
مارجريت: لا شيء، ولكن، فليحقق الله لكل فرد ما يتمنى قلبه. (٥٥)
هيرو: لقد أهداني الكونت هذا القفاز، وهو مُعَطَّر بعطر رائع!
بياتريس: لا أستطيع الشم يا بنت عمي فلقد ملأ الزكام أنفي.
مارجريت: عذراء وامتلأت! هذا البرد أتى بالخير![٧٨] (٦٠)
بياتريس: كان الله في عوني! كان الله في عوني! منذ متى بدأْتِ التفكُّه؟
مارجريت: منذ انتهيت أنتِ منه![٧٩] أفلا يلائمني التفكُّه كثيرًا؟
بياتريس: لم نشهده كثيرًا، اجعليه طرطورًا لك![٨٠] أقسم إني مريضة. (٦٥)

مارجريت:

خُذِي عُودًا من نبات «كاردوس بينديكتوس»[٨١] واغليه في الماء، ثم قطِّري الماء، وضُمِّيه إلى قلبك، فهو علاج القلب الوحيد!

---

[٧٧] «إذا غيرت دينك»: الأصل (turned Turk) أي إذا كفرت بعداوتك للزواج. ولاحِظ أن مارجريت تتوقع أن تكون بياتريس قد عدلت عن عداوتها بعد ما سمعته من حديث هيرو وأورسولا، فهي التي شاركتهما تدبير مشهد «استراق» السمع السابق.

[٧٨] «عذراء وامتلأت» أي كيف تمتلئ بطنها بطفل وهي عذراء؟ وتوحي مارجريت بمعانٍ إباحية أوضح مما يحتاج إلى شرح. وأما قولها «هذا البرد أتى بالخير!» فيعني في الواقع «إنك أصبت بنزلة برد شديدة» ولكن الصياغة تواصل التلميح الإباحي.

[٧٩] «منذ انتهيت أنت منه» تقول مارجريت ذلك راجيةً أن يكون حبها لبينديك جعلها تقلع عن أسلوب حديثها المألوف.

[٨٠] «اجعليه طرطورًا لك» أي إنك سوف تظلين حمقاء (موحية باستمرار تدني طبقتها الاجتماعية) مهما تفكَّهت وحاولت مجاراة السادة في فكاهاتهم اللماحة! وهذا التفسير النقدي الذي يتردد فيما قرأت يؤكد، كما تقول صاحبات النقد النسوي، أن بياتريس قد تتمرد على مكانة المرأة التقليدية في المجتمع ولكنها لا تعارض الأوضاع الطبقية السائدة.

[٨١] «نبات كاردوس بينديكتوس» هذا هو الاسم اللاتيني لنبات الشوك المعروف أي (thistle) وهو يُسمَّى أو يوصف بأنه مبارك (وهذا هو معنى الكلمة اللاتينية) لأنه كان يتمتع بخصائص علاجية مشهود بها، والواضح أن مارجريت تقصد التورية التي توحي «باسم» بينديك، وهذا ما تسأل عنه بياتريس.

هيرو: هذا نباتُ الشَّوكِ وأنت تَشُكِّينها به! (٧٠)
بياتريس:

بينديكتوس؟ لماذا بينديكتوس؟ هل تخفين معنى معينًا[٨٢] في لفظ بينديكتوس؟

مارجريت:

معنى؟ كلا وأقسم! لا أقصد معنى معينًا، بل أقصد نبات الشوك المقدس وحسب. وربما ظننت أنني أظن أنك عاشقة؟ كلا قسمًا بالبتول! لم يبلغ بي الحمق أن أظن ما أريد، ولا أريد أن أظن ما (٧٥) في طوقي، بل إنني لا أستطيع أن أظن، لو أنني استطعت صرف خاطري عن أن أظن فيك العشق،[٨٣] أو أنك سوف تعشقين في المستقبل، أو إن كنت تستطيعين الوقوع في الغرام. وكان ذاك حال بينديك، لكنه الآن غدا كسائر الرجال. كان يقسم في الماضي أنه لن (٨٠) يتزوج أبدًا، ولكنه الآن — وبرغم ما أقسم عليه — يأكل طعامه كالناس[٨٤] دون تبرم! لا أعرف كيف يمكن أن تتغيري أنت أيضًا، لكنني أعتقد أنك تنظرين بعينيك مثل سائر النساء.

بياتريس: ما هذه السرعة التي يجري بها لسانك؟ (٨٥)
مارجريت: ليست سرعة فرس جامح!

(تدخل أورسولا.)

---

[٨٢] «هل تخفين معنًى معينًا؟» أي هل تقصدين إشارة خفية، والمقصود أن الإشارة جارحة لأن مارجريت تنكر ذلك في ٧٣ إنكارًا باتًّا.

[٨٣] لاحِظ بناء عبارات مارجريت التي تتسم بالتوازي والتكرار طموحًا إلى تحقيق إحدى سمات الأسلوب اليوفوي.

[٨٤] «يأكل طعامه كالناس» أي يعترف بشهواته البشرية «الطبيعية».

أورسولا:

احتجبي يا مولاتي![٨٥] فقد حضر الأمير والكونت والسنيور بينديك ودون جون وجميع أعيان البلدة ليصاحبوك إلى الكنيسة.

هيرو:

أرجوكن مساعدتي في ارتداء ملابسي! هيا يا بنت عمي الكريمة (٩٠) ويا مارجريت اللطيفة وأورسولا الرقيقة.

(يخرج الجميع.)

المشهد الخامس

(المنظر أمام منزل ليوناتو. يدخل ليوناتو ودوجبري الكونستابل، وفيرجيز نائبه.)

ليوناتو: ماذا تريد مني أيها الشريف يا ابن الحيِّ؟
دوجبري: أقسم يا سيدي إني أريد محادثتك[٨٦] في أمرٍ يغمُّك[٨٧] بشدة.
ليوناتو: أرجوك الإيجاز إذن، فأنت ترى مدى انشغالي الآن. (٥)
دوجبري: أقسم إن هذا هو الأمر.
فيرجيز: نعم! بالحق هذا هو الأمر.
ليوناتو: وما هو الأمر يا صديقيَّ الكريمين؟

---

[٨٥] «احتجبي يا مولاتي» أي ادخلي غرفة نومك، فالواضح أن الحدث هنا كان يقع في قاعة عامة من قاعات المنزل الكبير.

[٨٦] «أريد محادثتك» يقول دوجبري (confidence) بدلًا من (conference) ولم أغيِّر المقصود لأن الكلمة التي يأتي بها خطأ توحي بمعنى «الاختلاء» أو «السرية» (ومنها جاءت كلمة confidential) وصوتها بالإنجليزية على المسرح يوحي بالمعنى المقصود، كما أنني لو غيَّرتها في مستهل المشهد إلى كلمة «ثقة» مثلًا لعجز المشاهِد أو القارئ عن متابعة ما يحدث تمامًا.

[٨٧] «أمر يغمُّك» المقصود «يهمُّك»، وقد وجدت التماثل الصوتي كافيًا بالعربية لموازاة التقابل الصوتي بين (concerns) المقصودة و(discerns) المنطوقة، كما أن ارتباط الهم بالغم في العربية يكفي للارتباط بين الكلمتين، والحق أن هذا الأمر يهم ليوناتو (أي يأتيه بالهم كما سنرى) مثلما يغمُّه!

دوجبري:

إن المواطن الكريم فيرجيز يا سيدي يخرج في كلامه قليلًا عن الموضوع، فهو عجوز يا سيدي، وعقله لم يعد بليدًا[٨٨] كما أرجو له بعون الله أن يكون، ولكنه، وأقسم، شريفٌ يشهد جبينه على شرفه.

فيرجيز:

نعم والحمد لله! لا أَقِلُّ شرفًا عن أي رجل حيٍّ! لن تجد عجوزًا يزيد شرفًا عني.

دوجبري: المقارنات عطرة![٨٩] فاقتصد في كلماتك يا فيرجيز يا ابن الحي! (١٥)

ليوناتو: أنتم مُمِلُّونَ يا أبناء الحي.

دوجبري:

نشكر معاليك على ذلك،[٩٠] ولكننا من العسكر الفقراء في خدمة الدوق. ولكن الحقيقة أنني، من ناحيتي، لو كنت مُمِلًّا كأحد الملوك فربما طاوعني قلبي أن أهب معاليك كل ما لديَّ. (٢٠)

ليوناتو: تهبني كل ما لديك من مَلَلْ؟

دوجبري:

بل حتى لو زاد عما هو عليه بألف جنيه، «فالقدائح»[٩١] الصارخة فيك التي أسمعها عنك لا تقل عن «القدائح» في أي رجل في المدينة، وعلى الرغم من فقري، يسعدني سماعها. (٢٥)

---

[٨٨] «لم يعد بليدًا» يقصد لم يعد حاد الذهن، وإن كان الحدث يثبت (مثل الحوار) أنه لا يزال بليدًا!

[٨٩] «المقارنات عطرة» يقصد عطنة، والتشابه في العربية بين اللفظتين يماثل التشابه بين الكلمتين الإنجليزيتين، فهو يقول (odorous) ويقصد (odious).

[٩٠] يتصور دوجبري أن كلمة «مُمِل» كلمة مديح، وربما تصور أنها مشتقة من المال، كما يتضح من بقية حديثه.

[٩١] «القدائح» يقصد «المدائح» أي إنه يخلط بين (exclamations) وعكسها (acclamations) فقال الأولى وهو يريد الثانية.

فيرجيز: وأنا كذلك.
ليوناتو: ليتني أعرف ما تريدان قوله.
فيرجيز:

أقسم إننا يا سيدي، «باستثناء»[٩٢] نوبة حراستنا الليلة، ولا تؤاخذنا يا صاحب المعالي، قبضنا على اثنين من عتاة المجرمين في مسينا. (٣٠)

دوجبري:

إنه رجل عجوز كريم يا سيدي، وهو يتكلم ويتكلم وحسب! فكما يقولون «عندما تأتي الشيخوخة يذهب الذكاء».[٩٣] كان الله في عوننا، لقد كان مشهدًا جديرًا بالنظر! ولكنك أجدت القول حقًّا يا فيرجيز يا ابن الحي. والحق أن الله خلقه رجلًا كريمًا! وعندما يركب (٣٥) اثنان فرسًا واحدًا، فلا بد أن يجلس أحدهما خلف الآخر. إنه شريف حقًّا يا سيدي وأقسم على ذلك، مثل أي رجل كسر رغيف خبز! ولكننا ما دمنا نعبد الله، فالناس ليسوا سواسية، وا أسفا يا ابن الحي الطيب!

ليوناتو: حقًّا يا ابن الحي! إنه يقصر عنك كثيرًا.[٩٤] (٤٠)
دوجبري: نِعَمٌ يُنعم بها الله.
ليوناتو: أنا مضطر للذهاب.

---

[٩٢] «باستثناء» يقصد «في أثناء».

[٩٣] «عندما تأتي الشيخوخة يذهب الذكاء» هذا تعديل للمثل الذي يقصده دوجبري وهو «عندما تدخل الخمر يخرج الذكاء».

[٩٤] «إنه يقصر عنك كثيرًا» أي في طاقة الحديث، ولكن دوجبري يتصور أن المقصود أنه أقصر منه (في الطول) وعادةً ما يجسد المخرجون سوء الفهم المذكور بجعل الممثل الذي يلعب دور فيرجيز أقصر من ممثل دور دوجبري.

دوجبري:

كلمة واحدة يا سيدي. إن حراسنا قد «أدركوا»[٩٥] فعلًا شخصين يثيران الشبهات،[٩٦] ونريد التحقيق معهما هذا الصباح أمام معاليك. (٤٥)

ليوناتو:

قوما أنتما بالتحقيق، وأخبراني بالنتيجة؛ إنني الآن في عجلة شديدة، كما يظهر لكما.

دوجبري: يكفي هذا.[٩٧]

ليوناتو: تفضَّلا فاشربا بعض هذا النبيذ قبل الذهاب، إلى اللقاء!

(يدخل رسول.)

الرسول: مولاي! إنهم ينتظرونك حتى تزف ابنتك إلى زوجها. (٥٠)

ليوناتو: سآتيهم فورًا، فأنا جاهز.

(يخرج ليوناتو مع الرسول.)

دوجبري:

اذهب يا شريكي الكريم … اذهب إلى فرانسيس سيكول، واطلب منه أن يحضر قلمه ودواة الحبر إلى السجن، وسوف نقوم الآن بالتحقيق مع هذين الرجلين. (٥٥)

---

[٩٥] «أدركوا»: المقصود «قبضوا على» فهو يقول (comprehended) بدلًا من (apprehended) والكلمتان تشتركان في جذر واحد، بل وجذع واحد يستخدم حتى الآن بالمعنيين جميعًا ومنه أتت (prehension) الكلمة التي تعني الإدراك الذهني أو الإدراك المادي، أي تجمع بين «الفهم» (المعنى الخطأ هنا) و«الإمساك» (المعنى المقصود) وإدراك اللص هو اللحاق به وإمساكه، فوجدت في هذه الكلمة الحل!

[٩٦] «يثيران الشبهات» لم أغيِّر المعنى الذي يرمي إليه دوجبري استنادًا إلى أن الكلمة التي يخطئ دوجبري في استخدامها توحي مباشرةً بالمعنى الذي يرمي إليه، بسبب التشابه الشديد في النطق، فهو يقول (auspicious) بدلًا من (suspicious) والأولى تعني يبشِّران بالخير، والثانية يثيران الشبهة، ولكن الضغط في نطق كل منهما (النَّبر) يقع على المقطع الثاني الذي يكفي مع بقية العبارة للإيحاء بالمقصود.

[٩٧] «يكفي هذا» لم أغيِّر خطأ دوجبري هنا أيضًا لأنه ينحصر في استبدال حرف بحرفٍ، فيقول (suffigant) بدلًا من (sufficient).

فيرجيز: وعلينا الالتزام بالحكمة فيه.
دوجبري:

لن ندخر أي ذكاء قطعًا، في هذا الرأس (مشيرًا إلى رأسه) ما سوف يوقعهم في حيرة، ولكن أحضر الكاتب النحرير حتى يسجل محضر التحقيق، وسوف نتقابل في السجن. (٦٠)

(يخرج الجميع.)

الفصل الرابع

المشهد الأول

(المنظر: داخل كنيسة[1] ما، يدخل دون بيدرو، ودون جون ابن السفاح، وليوناتو، والقس فرانسيس، وكلوديو، وبيندیك، وهيرو، وبياتريس وآخرون).

ليوناتو:

هيا أيها القس فرانسيس، وأوجز: اقتصر على الصورة البسيطة لعقد القران، وعليك أن تؤجل تفاصيل واجبات الزوجين لوقتٍ لاحقٍ.

القس: هل جئت يا مولاي إلى هنا لتتزوج هذه الليدي؟
كلوديو: لا. (٥)
ليوناتو (مصححًا الصيغة)**:** قُلْ جئتَ لتزويجكَ منها، وأنت الذي سوف يُزَوِّجُهُما يا قِس!
القس: يا ليدي، هل جئتِ إلى هنا لتزويجكِ من هذا الكونت؟
هيرو: نعم.

[1] هذا هو مشهد الكنيسة الشهير، ولا تنصُّ الإرشادات المسرحية على وجود مارجريت أو أورسولا، وإن كانت بعض العروض المسرحية تقدمها مع بقية ممثلي المسرحية، وإن لم تكن لهما أدوار أو حوار، ويستعيض المخرج عن الكلام أثناء العرض بتصوير ردود أفعالهما بالحركة الجسدية.

القس:

لو كان أحدكما يعرف عائقًا خفيًّا[٢] يحول دون عقد القران، فإنني (١٠)
أطلب إليه بحق روحه أن يفصح عنه.

كلوديو: هل تعرفين أي عائق يا هيرو؟
هيرو: لا يا مولاي.
القس: وهل تعرف أنت أي عائق يا كونت؟ (١٥)
ليوناتو: أتجاسر بالإجابة عنه بالنفي.
كلوديو:

يا لما يتجاسر الناس على فعله! ويا لما يفعلونه! ويا لما يفعلونه كل
يوم جاهلين ما يفعلون!

بيندیك:

ما هذه الألفاظ؟ هل هي استعراض لصيغة التعجب؟ لو كان الأمر
كذلك فكتاب النحو يقول إنها مثل أصوات التعبير عن الضحك: ها ها هي![٣]
(٢٠)

كلوديو:

أرجو أن تتنحَّى يا قِسُّ قليلًا.
(إلى ليوناتو) عفوًا يا أبَتِ أقول:
هل تُعلِنُ أنَّك قدَّمت إليَّ بروحٍ طائعةٍ مختارة
هذي العذراء ابنتك إليَّ؟

ليوناتو: مختارًا يا ولدي وكما أعطانيها الله.
كلوديو:

وبماذا ألتزمُ بأن أعطيك مقابلها وبحيث يوازي (٢٥)
هذي الهبة الغالية البالغة القِيمَةْ؟

---

[٢] «عائقًا خفيًّا» يقابل عندنا «المانع الشرعي».

[٣] أوضحت المعنى الذي يقصد إليه كلوديو في الترجمة نفسها لتقليل الاعتماد على الحواشي.

دون بيدرو: لا شَيء إلَّا إنْ رَدَدْتَها له هي نَفْسَها.
كلوديو:

علَّمتَنِي أَمِيرَنَا الكَرِيم نُبْلَ الامْتِنَانِ والشُّكرِ الجَزِيلْ!
خُذْها لِيُونَاتو إذَنْ! إنِّي أردُّها إليك!
لا تُعْطِ بُرتقالةً فَاسِدةً[٤] كَهذه إلى صَدِيقِكْ! (٣٠)
ولَيْسَ فيها غَيْرُ مظهرِ الشَّرَفْ
بِلِ انظُرُوا الخَدَّينِ قد عَلَتْهُمَا، كأنَّها عَذْرَاءُ، حُمرةُ الخَجَلْ![٥]
ما أَقْدَرَ الخَطِيئَةَ التي إذَا اسْتَعَانَتْ بالدَّهاءِ
أَخْفَتْ ذَاتَها ثم اكْتَسَتْ مَظَاهِرَ الإقْنَاعِ بالحَقِيقَة!
فهَلْ أَتَتْ تلكَ الدِّمَاءُ لِلخُدُودِ شَاهِدًا بالصِّدقِ (٣٥)
كي يُؤكِّدَ الفَضِيلَةَ البَرِيئَة؟ هَلَّا حَلَفتُم،
يا مَنْ جَمِيعًا تَشْهَدُونَها بأنَّها عَذْرَاءُ
بالذي تَرَوْنَهُ مِنَ المَظَاهِر؟ لكنَّها لَيْسَتْ كذلك.
فهذه عَرَفَتْ حَرَارَةَ الفِراشِ الفَاسِقِ الدَّنِسْ،
وهذِه الدِّمَاءُ في الخُدودِ آيةُ الآثَامِ لا البَرَاءَة. (٤٠)

ليوناتو: ماذا تَعْنِي يا مَوْلَايَ؟
كلوديو:

أَعْنِي أنِّي لنْ أَتَزَوَّجْ! لَنْ أَربِطَ رُوحي.
بامرأةٍ ثَبَتَ عَليها العُهْر!

---

[٤] «برتقالة فاسدة» كانت الإيحاءات الخبيثة المرتبطة بالبرتقال شائعة آنذاك؛ إذ كان الناس يربطون بين البرتقالة والعاهرة، ويتوسَّع الشرَّاح في إيضاح الأسباب وضرب الأمثلة، ولكن الطريف أن المخرجين كانوا يرون في العبارة «إباحية» شديدة فدأبوا على حذفها طيلة القرن التاسع عشر، بل قبل ذلك ومنذ عرض جاويك عام ١٧٤٨م، وحتى العقد الأول من القرن العشرين.

[٥] «حمرة الخجل» كان دليلًا على البراءة والإحساس بالذنب في ذلك العصر معًا.

ليوناتو:

يا مَوْلَايَ الأَكْرَمْ! إنْ كُنْتَ بِخِبْرَتِكَ
قَهَرْتَ مُقَاوَمَةَ شَبَابِ ابْنَتِنا (٤٥)
وظَفَرتَ بِعُذْرِيَّتِها ...

كلوديو:

أَفْهَمُ ما تَبْغِي قَوْلَه! أي إنْ كنتُ أنا ضَاجَعْتُ[٦] البِنت
فَلَسَوْفَ تَرُدُّ بأنَّ فَتَاتَك قَبِلَتْني واعْتَبرتْنِي زوجًا،
وبِذَلِكَ ستُخَفِّفُ مِن ذَنْبِ دُخُولِي[٧] بِفَتَاتِي قَبْلَ المَوْعِدْ.
لا لِيُوناتو! (٥٠)
لم أُغْوِ فَتَاتي قَطُّ بِلَفْظٍ خَارِجْ.
لكني كنتُ أُعَامِلُهَا مِثلَ شَقيقٍ يُظهِرُ لِشَقيقَتِه الإخْلَاصَ
وآياتَ الحُبِّ الأَسْمَى وعلى استِحيَاءْ

هيرو: أتُراني أبْدَيتُ إذَنْ ما يَنْقُضُ ذلك؟

كلوديو:

فَلْيَخْسَأ ما تُبْدِين إذَن! وسَأَنْقُضُهُ بالحُجَّةِ والبُرهَان![٨] (٥٥)

---

[٦] «ضاجعت» يستخدم كلوديو هنا الفعل المستخدَم في الكتاب المقدس بهذا المعنى وهو «عرفت» انظر سفر التكوين، ١:٤ حيث يقول:

(And Adam Knew Heva his wife, who conceiving ... etc)

والترجمة العربية القديمة تقول «وعرف آدم امرأته» والحديثة تقول «وعاشر آدم حواء زوجته» ولكن الترجمتين تترجمان الكلمة التالية باللفظة نفسها أي «فحبلت»، وأما أحدث طبعة إنجليزية للكتاب المقدس فتجاري ما اتَّبعه أصحاب الترجمة الحديثة إذ تقول:

(Adam lay with his wife Eve, and she conceived ...)

[٧] «ستخفف من ذنب دخولي ...»: يقصد أن زواجهما الوشيك سوف يمحو خطيئة جماعهما قبل الزواج (أو استباق الزواج وهو ما يسمى في مصر «إصلاح الخطأ»)، وكان الرأي في العصر الإليزابيثي منقسمًا حول تخطئة المعاشرة قبل عقد القران «رسميًّا» إذا كانت الخطبة قائمة.

[٨] كانت قدرة المرأة على التظاهر بالعفة، ومن ثَمَّ صعوبة التمييز بين المحصنات وبين من يتظاهرن وحسب بأنهن كذلك من القضايا الشائعة في الأدب الإليزابيثي، على نحو ما نرى في ملكة الجان للشاعر إدموند

تَبْدِينَ لِعَيْنِي مِثْلَ دِيَانَا رَبَّةِ هذا القَمَر السَّيَّار[٩]
في عِفَّةِ بُرْعُمِ زهرٍ لم يَتَفتَّحْ بَعْد،
لكنَّكِ جَامِحةٌ في دَمِكِ الفوَّارِ
جُمُوحَ الرَّبَّة فينوس![١٠] أو حَيَوَانَاتِ التَّدْلِيلِ المعْرُوفَة[١١]
ذاتِ الشَّهواتِ الصَّارِخَةِ الوَحْشِيَّة! (٦٠)

هيرو: هَلْ مَوْلَايَ بخيرٍ حَتَّى يَجْنَحَ في القَوْلِ لِهذا الحد؟

ليوناتو (إلى دون بيدرو): لماذَا يا أَمِيرنَا الكَرِيمَ لا ترُدُّ؟

دون بيدرو:

مَاذا عَسَايَ أَنْ أردَّ بِه؟
إني أُحِسُّ ها هُنَا بالخِزْيِ بَعْدَ أن سَعَيْتُ
في ارتباطِ صَاحِبي الحَبِيب بهذه الدَّنِيئَة العَاهِرة!

سبنسر. وتشير ماكيتشيرن إلى كتاب أصدره ألكسندر نيكولز (Niccholes) بمثابة مرشد للعزاب عنوانه كيف تميز بين الزوجة الصالحة والفاسدة عام ١٦١٥م يبيِّن فيه مدى صعوبة ذلك التمييز (ماكيتشيرن ص٢٦٠).

[٩] «مثل ديانا ربة هذا القمر السيار» كانت ديانا، الربة الرومانية للعفة، ترتبط صورتها بالصيد وبتغيُّر أوجه القمر، وكان يقال إنها تسكن القمر نفسه.

[١٠] «وجموح الربة فينوس»: كانت فينوس، ربة الحب، ووالدة كيوبيد، ذات سمعة سيئة بسبب خيانتها لزوجها فولكان مع مارس رب الحرب.

[١١] «حيوانات التدليل المعروفة» يذهب بعض الشرَّاح إلى أنه يقصد القردة، وانظر ما يقوله ياجو في عطيل «فمحال أن تشهد ذلك حتى لو كانا/في فسق الماعز أو شهوة ذئب أو شبق القردة!» (٣/٣/٤٠٩-٤١٠) ولكن انظر ما يقوله الملك لير:

لَكَمْ تَظَاهَرَتْ بمظهر الفضيلة،
وكم تهزُّ رأسَها إن مَسَّ سمْعَها ذِكْرُ الملاذِّ والرذيلة!
لكنها عند الجماع ذاتُ شهوةٍ تفوقُ شهوةَ السنَّورِ والجِيَادِ الشَّبِقَة!
فالرأسُ رأسُ أنثى، والجسمُ جسم فَرَس.
ونِصْفُها العُلْوِيُّ للأرباب ... ونِصْفُها السفليُّ للشيطان.

(٤/٦/١١٩–١٢٥).

ليوناتو: هل قِيلَتْ هذي الألفاظُ هنا حقًّا أم أني أحلُم؟ (٦٥)
دون جون: قِيلت حقًّا يا سيِّد وهي صَحِيحة.
بيندِيك: لا يبْدُو هذا حَفْلَ زَفَاف.
هيرو: وهي صحيحة؟ يا لله!
كلوديو:

اسمعْ ليوناتو! ألستُ واقِفًا هُنا؟
أليسَ ذلك الأمير؟ أما هذا أخُو الأمِير؟ (٧٠)
أَلَيْسَ هذا الوَجْهُ وَجْهَ هيرو؟ أليستِ العيونُ هذه عُيُونَنا؟[١٢]

ليوناتو: بل ذاك حقٌّ كُلُّهُ فما الذي تَرمي إليه يا مَوْلاي؟
كلوديو:

فَلأقْتَصِر على سُؤالٍ واحدٍ إلى ابنتِك،
واطلُبْ إليها أن تُجِيبَني بِصِدق،
بِحقِّ سُلطةِ القَرَابةِ ... وحقِّ سُلطانِ الأُبُوَّةْ! (٧٥)

ليوناتو: آمُرُكِ إذَن بالصِّدْقِ بِحقِّ الأب عِنْدَ ابْنَتِهِ!
هيرو:

اللَّهُمَّ أَغِثْنِي فلقد حُوصِرْتُ تمامًا!
ماذا تَدْعُون إذن هذا التحقِيقْ؟

كلوديو: نُرِيدُ أن تُجيبِينا إجَابَة تليقُ باسمِكِ العَرِيق.[١٣]

---

[١٢] أسئلة كلوديو الإنكارية تصب في جوهر اهتمام المسرحية بقدرة الإنسان على إصدار أحكام تقوم على «الأدلة العينية» فما تراه العين قد يكون خادعًا.

[١٣] «تليق باسمك العريق»: كان اسم هيرو اسم بطلة في الأدب اليوناني، وكانت كاهنة في معبد فينوس، ومع ذلك وقع في حبها لياندر الذي اجتهد لاجتياز مضيق الدردنيل سباحةً من أجلها فغرق، ودفعها إخلاصها له إلى إغراق نفسها، ومن ثَمَّ فإن صيتها يجمع بين الإخلاص وبين الحب الجسدي؛ وهذا الجمع مدار

هيرو:

أليسَ هيرو؟ مَنْ يَسْتَطِيعُ أن يَشُوبَ ذاكَ الاسم (٨٠)
بأيِّ إثمٍ صادقٍ وثابِتْ؟

كلوديو:

بل تستطيعُ هيرو أن تَشُوبَه!
وتستطيعُ هيرو أن تَشُوبَ عِفَّتَها بِنَفسِها!
مَن الذي حَادَثتِهِ في اللَّيلَةِ البارِحةِ
إذ كُنْتِ واقِفةً لدى شُبَّاكِ مَخْدَعِكْ
ما بَيْن نِصفِ اللَّيلِ والوَاحِدة؟ لو كُنْتِ عذراءَ أجيبي. (٨٥)

هيرو: مَولايَ ما حَادَثْتُ آنَذَاك أيَّ رَجُلْ.

دون بيدرو:

لستِ إذَن يا هيرو عَذْرَاء! يا ليوناتو!
يُؤسِفُنِي أن أُخْبِرَكَ على أن تُصْغِي؛ فَبِشَرَفِي أُقسِمُ

حوار كلوديو مع هيرو في هذا المشهد. وتقول باربارا لوولسكي (Lewalski) في دراسة لها بعنوان «اسم هيرو، وسميتها، في ضجة فارغة» إن ترجمة تشابمان لقصيدة موزايوس هيرو وليياندر (١٦١٦م) جاء فيها: «تصبح هيرو رمزًا للتظاهر فيما يتعلق بأمر العفة، وذلك بأنها تستمر في شغل منصبها الكهنوتي رغم الحب الذي تكنُّه لعاشقها لياندر، ومنذ ذلك الحين نبذتها فينوس»:

منذ ارتكبتْ هيرو ما ارتكبته بأن كَذَبت بل وَصَمتْ بالعارِ
شعائر مَعْبَدِها فأشاعت في كلِّ صدورِ الناسِ
مغبَّة خُدْعتِها حتى أصبَحَتِ اليومَ مثالًا،
لِتظاهُرِنا وتَنَكُّرِنا لحقيقة ما نَحنُ عليه،
ما عُدْنَا نَثِقُ اليوْمَ بأي فتاةٍ أو أيِّ رَجُل.

(مقتطَف في لوولسكي، مذكرات في اللغة الإنجليزية ٧، ١٩٧٠م، ص١٧٨).

وفي ضوء هذا يتضح أن كلوديو يعني إما أن تفريط هيرو في عفَّتِها يشين اسم هيرو الأسطورية، وإما أن هيرو التي اشتهرت بعدم العفة تطمس أية فضائل قد تتمتع هيرو بها.

إني وأخِي والكُونت المَكْلومَ هنا
شاهَدْنَاها وسَمِعنَاها في تلك السَّاعةِ لَيْلَةَ أمس، (٩٠)
تتحدَّثُ مع وَغْدٍ من شُبَّاكِ المخدَعْ،
بل إنَّ الوَغْدَ انْفَلَتَ لِسَانُه،
وأقرَّ بأنَّهما الْتَقَيا سِرًّا
في ألفِ لِقاءٍ آثِمْ![١٤]

دون جون:

تبًّا لِلِقَاءَاتٍ آثِمَةٍ تبًّا! لا وَصْفَ لها يا مَولاي[١٥] (٩٥)
ولا يَجْدرُ أن نَتَحَدَّثَ عَنْها!
لا نَمْلِكُ في اللُّغَةِ مِنَ الألْفَاظِ العَفَّة ما نقدِرُ أن
نَنْطِقَه إلَّا وجَرَحْنا الإحْسَاس! وإذن يا ليدي يا حَسْنَاء،
يُؤْسِفُنِي أن يَثْبُتَ مَسْلَكُكِ المُنحَلُّ المُنْحطُّ!

كلوديو:

آهٍ يا هِيرو! كَمْ كَان بِوسْعِكِ تَخْلِيدُ اسْمِكِ (١٠٠)
لو أنَّكِ جنَّدتِ ولَوْ نِصْف مَفَاتِنِ جِسْمِكِ
لمحَاصرةِ نَوَازعِ قَلْبِكِ وشَوَارِدِ أفْكَارِك!
لكنِّي أسْتَودِعُكِ الله! يا شرَّ الخلقِ وخَيْرَ الخَلْق![١٦]
ووَدَاعًا يا أطْهَرَ دَنَسٍ، يا أدْنَس طُهرٍ!

---

[١٤] كان دون جون يدرك أن «محادثة رجل تحت الشباك» دليل واهٍ، ومن ثَمَّ اضطر إلى الإتيان بما يقول إنه اعتراف من جانب بوراكيو.

[١٥] في العروض المسرحية التي تتضمن وجود مارجريت في هذا المشهد، يجعلها المخرج تتقدَّم لإنكار ما يرويه دون جون دون أن تنطق فيسارع هذا بإسكاتها قائلًا ما يقوله هنا.

[١٦] «يا شر الخلق وخير الخلق» الأصل هو (most foul, most fair) وفيه السمات اليوفوية، وهو مبني على مثلٍ قديم يقول «خيرٌ في ظاهره لكنْ في باطنِه شرٌّ» ولاحظ التصالب في بناء هذا المثل، أي إن بناء العبارة الثانية يمثِّل عكس بناء الأولى فيه، وذلك من سمات الأسلوب اليوفوي أيضًا.

من أجلِكِ أُغلِقُ أَبْوَابَ الحُبِّ جميعًا[١٧] (١٠٥)
ولَسَوفَ تُقِيمُ الرَّيبَةُ فَوْقَ جُفُوني،
لِتُحوِّلَ كُلَّ جَمَالٍ لخَواطِرِ ضُرٍّ؛
كي يَفْقِدَ للأَبَدِ الفِتْنَةَ والسِّحر!

ليوناتو: أفَلا يغرِسُ أحدٌ خِنْجَرَهُ في هذا الصَّدر؟ (تسقط هيرو مغشيًّا عليها.)[١٨]

بياتريس: ماذَا بِكِ يا ابنَة عَمِّي؟ ولماذا انْهَرتِ عَلى الأَرْضِ؟ (١١٠)

دون جون:

هيَّا نَذْهَب! إنَّ تَكَشُّفَ ما انْكَشَفَ هنا
قد خَنَقَ قُوَاهَا حتَّى أَرْدَاهَا.

(يخرج دون بيدرو، وكلوديو، ودون جون.)

بينديك: ما حالُ اللِّيدي؟

بياتريس:

ماتَتْ في ظَنِّي! النَّجْدَة يا عَمِّي! أَقْبِلْ!
هيرو! لَهفِي يا هيرو يا عَمِّي، يا سِنيور بينديك،[١٩] يا كاهنْ!

ليوناتو:

أَطْبَقْتَ عليها يا قَدَرُ فلا تَرْفَعْ كَفَّكَ عَنها، (١١٥)
فالمَوْتُ لَدَيْنا خَيْرُ دِثَارٍ نَرْجُوهُ لِسَتْرِ العارْ.

بياتريس: ما حالُكِ يا ابنةَ عَمِّي هيرو؟

(هيرو تتحرك وتومئ.)

القس: مَوْلَاتي اطْمَئِنِّي.

---

[١٧] «أغلق أبواب الحب جميعًا» يقول الشرَّاح إنه يعني الحواس، وخصوصًا العينين، في وجه الحب، ولكن الأصل (all the gates of love) قد يزيد معناه على ذلك.

[١٨] يقول النقاد إن هيرو تسقط مغشيًّا عليها حين ينقلب أبوها عليها.

[١٩] «يا سنيور بينديك» يقول النقاد إن بينديك يتخذ قرارًا مُهِمًّا حين يقرر ألا يترك المسرح مع من تركوه.

ليوناتو: هل تَجْرُؤُ عَيْنَاكِ على النَّظرِ إلى المَلأ الأَعْلَى؟[٢٠]
القس: قَطْعًا! لمَ لا؟
ليوناتو:
لِمَ لا؟ أفَلَا تَصْرُخُ كُلُّ المَخْلُوقَاتِ الأَرْضِيةِ (١٢٠)
بالعارِ عَلَيْها؟ هَل تَقْدِرُ أن تُنْكِرَ في هذا المَوقِفِ
قِصَّتَها المطبُوعَة في دَمِها؟ لا تَحْيِيْ يا هيرو!
بل إيَّاكِ وفتْح عُيُونكْ!
لو أنِّي كنتُ أظُنُّ بأنَّ الموتَ سيَتَأخَّرُ عَنْك،
أو أنَّ قواكِ الجَسَديَّة أقوَى من عارِكْ، (١٢٥)
لَهرِعتُ على أثَرِ فَضِيحَتِكِ بِغَرْسِ الخِنْجَرِ في صدْرِك!
هل كنتُ حَزِينًا أنِّي لم أُرْزَق إلا بفَتَاةٍ واحدةٍ؟
هل كان لِساني يَشْكُو من تَقْتِير الأقْدَار؟
واحدةٌ مِثْلُكِ أكثرُ ممَّا ينْبَغِي المَرء! ولماذا جَاءَتني؟
ولماذا كُنتِ بِعَيني دومًا ذاتَ جمَال؟ (١٣٠)
لِمَ لَمْ يتلطَّف قَدَرِي ويَمُدَّ إليَّ يَدَ الإحْسَانِ فَيَجعلَني
شحَّاذًا أحمِلُ بين يديَّ رضِيعةْ،
حتَّى أقفَ لدى مَدْخَلِ بَيْتِي وأصيحَ، وقد
لوَّثَها العارُ ولَطَّخَها، ليْسَت تِلْكَ فَتَاتي!
«ينبُعُ هذا العَارُ هُنا من صُلْبٍ مَجْهُولْ!»
لكنَّك بنتي! مَنْ أحْبَبتُ ومَنْ أَثْنَيْتُ عَلَيها،
بِنتِي، مَنْ كنتُ بها أتفاخَرْ! بل كانت عِندي
— مِن فَرْطِ وُلُوعي وفَنَائِي فيها — أغْلَى مِن نَفْسي!
لكنَّ فَتَاتي، وا أسفَا، سَقَطَتْ في جُبٍّ مِن حِبرٍ أسوَدْ
ومِدَادُ الجُبِّ الأسوَدِ لا يَغْسِلُهُ البَحرُ الشَّاسِعُ؛ (١٤٠)

[٢٠] «النظر إلى الملأ الأعلى» هو المعنى المضمر في توجيه عيني الإنسان أو وجهه كله إلى السماء، وكان المعتقد آنذاك أن ذلك دليل على البراءة، على عكس غض البصر وخفض الرأس.

إذ لا يَقْدِرُ ما فيه من الماء على مسْحِ العارِ،
ولا يَقْدِرُ ما فيه من المِلْحِ على حِفْظِ الجَسَدِ
وقَدْ لَوَّثَهُ الشَرِّ![٢١]

بينديك:

يا سيِّدي عَلَيكَ بالصَّبْرِ الجَمِيل! أمَّا أنا فإنَّنِي،
مِن فَرْطِ دَهْشَتِي التي غَمَرتْني، أصبَحتُ عَاجِزًا عنِ الكلام.[٢٢] (١٤٥)

بياتريس: أقْسَمتُ بِرُوحي إنَّ ابْنَةَ عمِّي مَظْلُومة!

بينديك: تُراكِ قد شَاركْتِها الفِرَاش لَيْلَة أمْس؟

بياتريس:

كلَّا بالحقِّ ولكنِّي حتَّى ليلةِ أمس،
كنتُ أشَاركُها المَضْجَعَ طِيلَةَ عامٍ كامل.[٢٣]

---

[٢١] ١٢٠–١٤٣ يقول كوكس في كتابه المشار إليه الذي يرصد فيه طرائق تقديم المسرحية على خشبة المسرح إن كثيرًا من المخرجين كانوا يحذفون هذا الخطاب الذي يلقيه ليوناتو، وذلك منذ القرن الثامن عشر وحتى أوائل القرن العشرين، ابتغاء إسباغ الوقار عليه في هذا المشهد، والتقليل مما يعبِّر عنه من استهجان وأسى على حاله، حتى يصبح أقدر على إثارة تعاطف أكبر مما يوحي به النص الكامل للمسرحية (ص١٨١) والمعروف، كما ذكرت في المقدمة، اختلاف صورة «والد الفتاة» هنا عن صورتها في الأصل أو المصادر الخاصة بالمسرحية، فنظيره في باندييللو يفسر إحجام «العريس» بأنه يأنف من مصاهرة أسرة فقيرة، ولا يشك لحظة واحدة في براءة ابنته، ولكنه يحزن بسبب ما «يعانيه من فقرٍ وافتقار إلى النجاح الدنيوي» (بولو، ص١١٨–١١٩).

[٢٢] ١٤٤–١٤٥ يرد هذان السطران، وهي ثلاثة في الأصل، أي في طبعة الكوارتو الأولى وفي طبعة الفوليو أيضًا، في صورة نثر، ويجمع النقاد على إيقاع النثر بها، وعلى هذا ترِد في طبعة نيو كيمبريدج، ولكنه منذ أن وضعها الشاعر ألكسندر بوب في قالب منظوم والمحررون يفضِّلون عدم كسر السلاسة اللحنية لإيقاع النظم في المشهد، وأتى الباحثون بأسبابٍ عديدة لعدم كتابة السطور الثلاثة في صورة نظم، ولا داعي للخوض فيها، وهي مقنعة على أية حال، وتأخذ بها جميع الطبعات الحديثة التي رجعت إليها (باستثناء الطبعة المذكورة) ولكنني أردت في الترجمة نقل الإحساس باختلاف الإيقاع فاخترت لها بحرًا شعريًّا يختلف عما سبقه أو لحقه، وقسَّمت التعبيرات وفقًا للتقسيم الوارد في الأصل بدقة.

[٢٣] «طيلة عام كامل» تهدف بياتريس إلى دحض زعم بوراكيو من أنه التقى بهيرو سرًّا «في ألف لقاء آثم» (السطر ٩٤ أعلاه) ولكن ليوناتو لا يدرك مرماها.

ليوناتو:

في ذَاكَ توكيدٌ وتَثبيت! زادَ اليَقينُ قُوَّةً (١٥٠)
حتى وإنْ دعَمَتْهُ قُضْبَانُ الحَديدِ قَبْلًا!
هل يكذِبُ الأَميرَان؟ وهَل كُلُوديو كاذبٌ،
وهوَ الذي أحبَّها حُبًّا حَدَا به عند الحديثِ عن آثَامِها،
أنْ يَغْسِلَ الآثَامَ بالدُّمُوع؟ إنِّي نَبَذتُها وليَختَطِفها الموت!

القس:

أرجو أن تُصغِيَ لي لحظاتٍ مَعْدُودَة: (١٥٥)
لم ألجأ للصَّمتِ طُوالَ المشهدِ
تاركًا الأقدارَ تُحَقِّقُ ما تَبغي،
إلَّا كي أرقُبَ هيرو! ولقد لاحَظْتُ[٢٤]
ظُهُورَ طُيُوفٍ لا حَصْرَ لها من ألوَانِ حَيَاءٍ جَمٍّ
فوق مُحَيَّاهَا،[٢٥] وطُيُوفًا أخرى لا حَصْرَ لها أيضًا (١٦٠)
تشهَدُ بِبَراءَتِها، بَيْضَاء بَيَاض ملائِكةٍ نُورَانيَّةْ،
تهزِمُ ألوانَ الخجَلِ المذكورة! وبِعَينيها اشتَعَلت نارٌ
تُحرِقُ مُفتريات أميرِيْنا[٢٦] والتشكيك كذلك في
صادِقِ عُذريَّتِها! لكَ أن تدعُونِيَ أحمَقَ،
أو تنزِع ثِقَتَكَ في مَعرِفَتي أو في نَظَراتِي الثَّاقِبة (١٦٥)
مُدَعَّمَةً بتجارِبَ تَطبعُ أقوالي وقِرَاءاتي

---

[٢٤] ١٥٥–١٥٨ أخطأ من تولى طباعة هذه السطور فجعلها نثرًا، ولكنها نظم ومن البحر نفسه الذي يستعمله القس، ولهذا لم تأخذ بالبناء النثري أي الطبعات، ولم آخذ به في الترجمة، انظر الحاشية السابقة.

[٢٥] يفسر القس شحوب اللون (أي البياض) بأنه دليل براءة يدحض حمرة الخجل التي توحي بالإثم، وانظر الحاشية على ٣٢ أعلاه.

[٢٦] «نار تحرق مفتريات أميرينا» الصورة مستمدة من إحراق (إعدام المرتدين أو المارقين أو إحراق الكتب التي يكتبونها، وانظر ١ / ١ / ٢١٨–٢١٩.

بالحقِّ السَّاطِع! بلَ وانزعَ ثِقَتَك في هرَمِي
ووَقَاري أو كَهَنُوتي أو ربَّانيَّة عِلْمِي
إنْ كانت هيرو كاذبة، أو لم تكُ في الحقِّ بريئة
وضحيَّةَ خَطَإٍ فَاحشْ. (١٧٠)

ليوناتو:

ذاكَ مُحالٌ يا قِس! إذ تشهَدُ أن لم يَبْقَ لها من كفَّارة،
إلا عَدَم إضافةِ إثمٍ آخر لِسِجلِّ مساوِئِها
بخَطِيئة حِنثٍ في القَسَمِ! لم تُنكِر هي تلك التُّهمَة،
فلماذا يا قِسُّ تحاول أنتَ الإتيَان لنا بِذَرَائع شتَّى،
كي تُخفي ما يبدو في صُورَةِ حقٍّ ساطِعْ؟ (١٧٥)

القس: مَن الذي اتُّهِمْتِ يا هيرو بهذا الإثم في صُحبَتِه؟

هيرو:

يعرِفُه أصحابُ التُّهمة! لكنِّي لا أعرِفُ أحدًا!
لو كنتُ أحيطُ بمعرفةٍ عنْ أيِّ رجالِ الأرضِ الأحياءْ
تَتَجاوزُ ما يَقبَلُه خَفَرُ العَذْراء،
لا رَحِمَ الله خَطَايَايَ جَمِيعًا! إيه يا أبتي![٢٧] (١٨٠)
لو أثبتَّ بأنِّي كنتُ أُحادِثُ رجلًا،
في وقتٍ غيرِ مُلائِم، أو أنِّي ليلةَ أمس
كنت أُبادِلُ مخلوقًا أيَّة كلمات؛
فانْبِذنِي واكرَهْني بل عذِّبني حتى الموت!

القس: خطأٌ غَرِيبٌ قد تردَّى فيه كلٌّ مِنْ أميرَيْنا![٢٨] (١٨٥)

---

[٢٧] «إيه يا أبتي!» الخطاب موجه إلى أبيها أو إلى القس، حسبما يرى مخرج المسرحية.

[٢٨] «أميرينا»: المقصود دون بيدرو وأخوه دون جون، ولكن رد بينديك في السطر التالي يوحي بأن المقصود ثلاثة من بينهم كلوديو، وليس من الأمراء قطعًا.

بينديك:

مِنْ بينهمو اثنانِ من السَّادَة، مَشهُودٌ لهما بالشَّرفِ الحقِّ!
وإذا كانا قد خُدِعَا، رغمَ الفِطنَة والحِكمة،
فالخُدْعَةُ مِن تَدبيرِ السَّافِلِ جون النَّغْل،[٢٩]
فهو ابنُ سِفَاحٍ ويُوجِّه كلَّ قُوَاه لِتَدبيرِ أحابِيل الشَّرِّ!

ليوناتو:

لا أدْرِي. لو صَدَقَتْ أقوَالُهمو عَنْها (١٩٠)
فلسوفَ أقطِّعُها إربًا بيديَّ. أمَّا إن كانوا قد تَلَمُوا شَرَفَ البنتِ
فسوف أُجَازِي أكثرَهُم عِزًّا وتفاخرْ![٣٠]
ما جَفَّفَ كرُّ الزَّمن دِماءَ شبابي بَعْدا!
لم يُفلِح هَرَمِي في أن يَلتَهِمَ ذَكَائي ودَهَائي،
أو تعصِف أقْدَاري القُلَّبُ بثرائي، (١٩٥)
بل ما عِشْتُ حياةً ظالمةً تحرِمُني من أصحابي،
وغَدًا يشهدُ كُلٌّ منهم فيَّ الصَّحْوَةَ كاملةً،
بالقُوَّةِ في الأطرافِ وخيرِ الفِطنَةِ في العَقْل،
والسَّعَةَ بإنفاقِ المَالِ وحُسنِ خياري للأصحاب،[٣١]
كي أثأرَ مِنهُم ثَأرًا يَشفِيني. (٢٠٠)

---

[٢٩] «جون النغل» هذه أول إشارة صريحة إلى أنه ابن سفاح يسمعها الجمهور، وإن كان النص يصرح بهذا في الإرشادات المسرحية وفي ذكر المتحدثين، ولكن إخراج المسرحية كان — ولا يزال — يوحي للجمهور بهذا بتأكيد طبعه السوداوي والحسد الذي «ينهش» قلبه، وكان الإخراج في عصر النهضة يجعله يرتدي ملابس سوداء.

[٣٠] «أما إن كانوا ... وتفاخر» يتحوَّل موقف ليوناتو بعد أن يُلمِحَ بينديك إلى احتمال كون هيرو بريئة، فإذا به يحاكي والد الأميرة التي اتهمت ظُلمًا عند أريوسطو، وإذا به يكتسب فجأة موقف الشهامة الفروسية:

من سوف يهُبُّ وفي يدِهِ السَّيفُ ليحمي ابنتَه المحبُوبة،
ولكيْ يُثبِتَ صِدقَ بَرَاءتِها بِنِزالٍ ومُبارزةٍ مشهُودَة.

(غضبة أورلاندو، ٥ / ٦٨ / ٣-٤).

[٣١] «الأصحاب» أي من سوف يساندونني في المبارزة.

القس:

أرجوكَ تَريَّثْ، ولتَعْمَل بمشُورَتي الآن عليك:
تَرَكَ أميرانا هيرو مُقتَنِعيْن بموتِ البِنت!
فلْتَحْتَجِبِ البنتُ عن الأعيُن زمنًا ما،
وأذِع في الناس بأنَّ البِنتَ بحقٍّ ماتت،
وأشِعْ كُلَّ مظاهِر حُزنِكَ وحِدادِكَ. (٢٠٥)
وعلى شاهِدِ مَدْفَنِ أُسْرَتِكَ التالِد عَلِّقْ
أشعار رثاءٍ وأقِمْ كُلَّ شعائِرِكَ المُعتادةِ
في دَفْنِ الموتَى.

ليوناتو: ما غاية هذا كُلِّه؟ ماذا يُجْدِي ذلك؟

القس:

أُقْسِمُ إنْ نحنُ أجدْنا التنفيذَ أفَدْنا هيرو؛ (٢١٠)
فلسوف نحوِّلُ ما كان سبابًا للبنتِ إلى نَدَمٍ وأسًى،
وبهذا بعضُ الخير![٣٢]
لكنَّ مَرَامي مِن هذا المْشْرُوع المستغْرَبِ أبعدُ مِنْ ذلك؛
إذ أرجُو أن تَتَمخَّض آلامُك عن مَولِدِ شيء أعظم!
فَلَسوف نُؤكِّد دومًا أنَّ البِنتَ قَضَت فور سماعِ التهمة، (٢١٥)
ولَسَوفَ إذَن يَبْكِيها النَّاس ويُبدُون الإشفاق،

[٣٢] يقول جوناثان بيت (Bate) في دراسة له بعنوان «الموت من أجل الحياة في ضجة فارغة» نُشِرت في كتاب من تحرير ياسوناري تاكادا عام ١٩٩٤م، إن التظاهر بموت هيرو هنا يشبه أسطورة أَلْسِيسْتِيسْ (أَلْكيستيس باليونانية) التي تتطوع بأن تموت فداءً لزوجها أدميتوس، ولكن هرقل يكتشف تضحيتها ويأتي بها من جديدٍ إلى عالم الأحياء ويعيدها إلى زوجها الذي يشعر بالذنب ويدرك قيمتها الحقيقية، ويقول بيت «إذا كانت هيرو تعادل أَلْسِيستِيس فإن كلوديو يعادل أدميتوس الذي يندم على موقفه ويتعلَّم من مسلكه الظالم السابق درسًا، ... ولا بد أن يؤدي الموت «الوهمي» إلى تنبيه كلوديو لفضائل هيرو، وجعله محبًّا ذا نبل أكبر» (من كتاب مشاهد مدهشة: مقالات تكريمًا للأستاذ ياسوناري تاكاهاشي، طوكيو، ١٩٩٤م، ص٦٩–٨٥).

ويلتمِسُون الأعذَار بِلا استثنَاء. فالواقع أنَّا
لا نُدرِك قيمةَ ما في أيدِينا حقًّا أثناء تمتُّعنا بِوجودِه،
لكنْ حين يَضيعُ ونفتقده،
فَلسَوْفَ نُغَالي في قِيمَتِه بل نُدْرِك فيه مَزَايَا (٢٢٠)
لمْ تتكشَّفْ أثناء وُجُودِ الشَّيء بأيدينا حِين مَلَكنَاه.
وَلَسوفَ يكونُ كلوديو في تِلكَ الحَال:
فإذا سمِعَ بأنَّ حَبِيبَتَه ماتت فوْرَ الإصغاءِ لِكلماتِه،
فلَسوفَ نرى صورةَ محيَاهَا تَتَسلَّلُ في رِفْقٍ وعُذُوبةِ خَطوٍ
لحياة مُخيِّلَتِه! وستكسو كلَّ مَلامِحِهَا الفاتنة الحية (٢٢٥)
برداءٍ أثْمَنَ ورُوَاءٍ أكثر إيقاظًا للحسِّ،
رقيقًا يزخَرُ بالرُّوحِ الحيَّة كيْ
يَتَغلغلَ في عَيْنِ الذِّهنِ وما يُدركُه القلبُ
بأكثر ما كان الحالُ عليه في أثناءِ حَيَاة حَبِيبَتِه.
ولسوف إذن يبكي ما فَقَدَه — (٢٣٠)
إنْ كان الحُبُّ تمكَّن يومًا ما من كَبِده —[٣٣]
بل يتمنَّى لو لم يرْمِ ابنَتَكَ بتلك التُّهمة،
حتَّى لو كان يظنُّ بأنَّ التُّهمة ثابِتةً وصَحِيحة.
نفِّذْ هذي الخطَّة، وتأكَّد أنَّ التنفيذَ سيأتي
بثمارٍ أفضلَ وعواقِبَ أجمل ممَّا (٢٣٥)
أقدِر أن أحدِسَه أو أتوقَّعَهُ الآن.
أمَّا إنْ أخطَأنَا المرمَى في كُلِّ عَوَاقِبَ نرجُوها،
باستِثنَاء العاقِبةِ المَذكُورَة، فتَظَاهُرُنا بوَفَاةِ ابنتِكَ
كفيلٌ أن يوقِف لَوْكِ الألسنةِ لِعَار فَضيحَتِها.
وإذا لم نَنجَح فعَلَيْكَ بأن تُخْفِيها — (٢٤٠)

[٣٣] «إن كان الحب تمكَّن يومًا من كبده» كان المعتقد في العصر الإليزابيثي أن الكبد مركز المشاعر، تمامًا مثل القلب، وهو شائع لدينا في التراث العربي أيضًا، ولكن الكبد كانت لها ظلال دلالات فكاهية أكبر.

سترًا ووقاءً للصِّيتِ المجرُوح —
في مَأوًى مَعْزُولٍ أو في أحَد الأدْيِرَة،
بِمَنْأى عَن كُلِّ لِسانٍ أو عَينٍ أو ذِهنٍ أو ضُرٍّ.

بينديك:

سنيور ليوناتو! أرجُوك أن ترضَى بِمَا أشار هذا القِسُّ بِه!
ورغمَ ما عَلِمْتَهُ مِنْ حُبِّي العَمِيقِ والعَلاقَة الحمِيمَة (٢٤٥)
بَيني وبَينَ ذلك الأميرِ وكلوديو،
فَسَوفَ أُبقِي السِّرَّ مكتُومًا، قَسَمًا بما لي من شَرَف،
مُراعِيًا مَبَادِئَ الإنصَافِ في هذي القضية،
كأنَّني بالحَقِّ رُوحُكَ التي في بَدَنِك!

ليوناتو: ما دُمْتُ ببحرِ الأحزان فإنِّي أتعلَّقُ في اليمِّ بأصغر قَشَّة! (٢٥٠)

القس:

أحسنتَ بأن وافَقْتَ فهيَّا للعمل بلا إبطاءْ؛
فغَرِيبُ الأدوية وأعجَبُها لِغريبِ الأمراض شِفاءْ.
هيَّا يا آنسة إلى الموتِ تعُودي بَيْن الأحياءْ،
واعتبري أنَّ زَفَافَكِ لمْ يُلْغَ وإن طال الإرجاءْ.
واعتَصَمي بالصَّبر إذنْ وتَحَمُّلِ كُلِّ عناءْ.

(يخرج الجميع ما عدا بينديك وبياتريس.)

بينديك: هل كُنتِ تَذرِفين الدَّمعَ يا بياتريس طُولَ هذا المشهَد؟[٣٥٣٤] (٢٥٥)
بياتريس: نعم وسوف أذرف الدموع فترة أطول.
بينديك: لن أرجو ذلك.

---

[٣٤] ٢٥١–٢٥٥ ينهي القس حديثه بأربعة أبيات ذوات قوافٍ متناوبة، وترجمتُها في خمسة أبيات موحدة القافية، ولم ألتزم باختياره بيتًا سداسي التفعيلة في ختامها، فالمهم عندي إخراج المعنى الصادق في نظم متسق، فذلك أدعى لتقريب الصورة الشعرية العامة.

[٣٥] لا يشير النقاد إلى أن هذا السطر منظوم، لكنني وجدت فيه من الإيقاع ما يبرر نظمه في الترجمة.

بياتريس: لا داعي لرجائك؛ فأنا أبكي باختياري.
بينديك: أعتقد واثقًا أن ابنة عمك الحسناء أضيرت. (٢٦٠)
بياتريس: ما أعظم الجزاء الذي يستحقه عندي الرجل الذي يثأر لها!
بينديك: هل من سبيل إلى إثبات مثل هذه الصداقة؟
بياتريس: أرى السبيل واضحًا مباشرًا، ولا أرى هذا الصديق!
بينديك: هل لرجلٍ أن يقوم بذلك؟ (٢٦٥)
بياتريس: المهمة مهمة رجال، ولكنك لا تصلح لها![٣٦]
بينديك: لا أحب شيئًا في الدنيا قدر حبي لك! أليس هذا غريبًا؟
بياتريس:

بل غريبًا غرابة كل ما أجهله. وربما استطعت أن أقول أنا أيضًا إنني
لا أحب شيئًا قدر حبي لك، لكن لا تصدقني! ومع ذلك فلست (٢٧٠)
كاذبة، فأنا لا أعترف بشيء ولا أنكر شيئًا، وأشعر بالأسى لما حلَّ
بابنة عمي.

بينديك: أقسم بسيفي يا بياتريس إنك تحبينني.
بياتريس: لا تقسم قسمًا وتبتلعه!
بينديك:

أقسم على السيف إنك تحبينني، وسأرغم من ينكر حبي لك على (٢٧٥)
ابتلاع السيف!

بياتريس: ألن تبتلع كلمتك؟

---

[٣٦] «ولكنك لا تصلح لها» أي لأن الأصول تقضي بأن يثأر لهيرو رجلٌ من أفراد أسرتها، وربما لأن بينديك صديق كلوديو وصديق الأمير، أو لأن بياتريس ترى أنه ليس من حقِّها أن تطلب ذلك من بينديك، نظرًا للقطيعة التي أصابت علاقتهما القديمة. ويقول كوكس في كتابه عن تاريخ إخراج المسرحية إن بعض الممثلات في القرن التاسع عشر كُنَّ يلقين هذه العبارة بنبرة ساخرة حتى أتت إلين تيري فألقتها باعتبارها فكرة طارئة «خطرت لامرأة لا تريد تعريض حبيبها لمخاطر المبارزة، حتى ولو كان في ذلك انتقاص من رجولته» (ص١٨٩) والواقع أن قبول بينديك القيام بالمهمة بمثابة اعتراف برابطة القرابة («ما أروع رابطة القرابة!» ٢ / ١ / ٢٩٢).

بينديك:

بل مهما تكن الصلصلة التي تبتكر لها! وأنا مصرٌّ على إعلان حبي لك!

بياتريس: وإذن فليغفر الله لي![٣٧] (٢٨٠)
بينديك: أي ذنب يا بياتريس الرقيقة؟
بياتريس:

لقد استوقفْتني في ساعة هنيئة،[٣٨] إذ كنت أوشك أن أعلن أنني أحبك.

بينديك: أعلنيها من كل قلبك.
بياتريس: لقد مَلَكَ حُبُّكَ أقطار قلبي فلم يترك فيه ذرةً مُعارِضَةْ! (٢٨٥)
بينديك: هيا اطلبي مني أن أفعل شيئًا من أجلك.
بياتريس: اقتل كلوديو![٣٩]
بينديك: لا لا! ولو نلت الدنيا وما فيها!
بياتريس: إنك تقتلني برفضك، إلى اللقاء. (٢٩٠)

(تبدأ السير في طريق الخروج.)

بينديك: تمهَّلي يا بياتريس الرقيقة (يستبقيها بيده)
بياتريس:

إني ذهبت وإن كنت هنا. ليس في قلبك حب. لا أرجوك! ارفع يدك ودعني أذهب!

---

[٣٧] «فليغفر الله لي»: يقول أ. ر. همفريز في طبعة آردن الثانية (١٩٨٢م) إنها تطلب الصفح لأنها خرقت التقاليد التي تقضي بعدم مبادرة المرأة بإعلان حبها، ولكننا نرى تبريرها هنا معقولًا، فهي تطلب الغفران لأنها سمحت لنفسها بالتفكير في الحب («ساعة هنيئة» ٢٨٢) وابنة عمها تواجه مأساة قاصمة!

[٣٨] «استوقفتني» أي صرفتني عن توجيه ذهني كله للثأر لبنت عمي، واعترافها بأنه اعترافه بالحب جاء في ساعة هنيئة معناه أنها تبادله الحب (نظر الحاشية السابقة).

[٣٩] «اقتل كلوديو»: نبرة إلقاء هذا السطر تحدد «نغمة» المسرحية كلها، وكذلك نوع رد فعل الجمهور (الضحك) الصمت إزاء الإحساس بالصدمة؟) وعلى الإخراج يتوقف الكثير.

بينديك: بياتريس ...
بياتريس: أقسم إني سأذهب. (٢٩٥)
بينديك: فلنصبح أصدقاء أولًا!
بياتريس: هل تستَسهِلُ مصادقتي عن مقاتلة عَدُوٍّ لي؟!
بينديك: وهل كلوديو عدو لك؟
بياتريس:

أفلم يُثبِتْ أنه وغد إلى أقصى الحدود؟ أفلم يقذف بالباطلِ (٣٠٠)
والبهتان ابنة عمي، ويحتقرها ويلوِّث شرفها؟ ليتني كنتُ
رجلًا حتى أنازله! يا عجبًا! هل يخدعها بالذهاب إلى موقع عقد
القران ثم يرميها فيه بالتهمة علنًا، بالباطل والبهتان السافر المباشر
والحقد القاهر؟ يا لله ليتني كنت رجلًا! إذن كنت ألوكُ قلبه وسط
السوق! (٣٠٥)

بينديك: أصغي إليَّ يا بياتريس ...
بياتريس: «تتحدث مع رجل من النافذة!» رواية تقبل التصديق!
بينديك: كلا ولكن يا بياتريس ...
بياتريس: واهًا لهيرو الرقيقة! إنها مظلومة، مفترًى عليها، ضاع شرفها! (٣١٠)
بينديك: بياتريس ...
بياتريس:

أمراء وأشراف[٤٠] حقًّا! شهادة أميرية، ورواية مشرفة! الكونت
«مهلبية»،[٤١] لا بد أن يكون شهمًا حلو المذاق! آه ليتني كنت رجلًا (٣١٥)
حتى أتصدى له! أو ليت لي صديقًا يغدو رجلًا من أجلي! ولكن

[٤٠] «أشراف»: الأصل (counties) وهي صيغة جمع ساخرة للقب الكُونت، والمعروف أن هذا اللقب يُجمَع على (countships). وكلمة «رواية» (الأصل count) تمثِّل تعريضًا آخر بلقب الكُونت، فقد تكون بمعنى «تهمة» أو «رواية» (account) والمهم هنا أسلوب التكرار الساخر المرير.

[٤١] «مهلبية» الأصل (comfit) أي حلويات بصفة عامة، وقد اخترت «المهلبية» لدلالتها المصرية الشائعة التي تقابل في ظني ما تقصده بياتريس. وهذا ما يتفق عليه النقاد باستثناء رأي يورده فيرنسيس في

الرجولة ذابت اليوم في مظاهر السلوك «المهذبة»، كما ذابت الشجاعة في المداهنات الخاوية، واستحال الرجال ألسنة، بل ألسنة ذربة ذلقة! لقد أصبح الرجل اليوم شجاعًا مثل هرقل الذي يقتصر على قول الكذب ويقسم إنه صادق! لن تفلح الأماني في تحويلي (٣٢٠) لرجلٍ، ومن ثَمَّ فسوف أموت امرأة من فرط الحزن!

بينديك: تمهَّلي يا بياتريس الرقيقة! أقسم بهذه اليد[٤٢] إني أحبك!
بياتريس: أَثْبِتْ بها حبك لي بأسلوب آخر غير القَسَمِ!
بينديك: هل تؤمنين في قرارة نفسك أن الكونت كلوديو يتجنى على هيرو؟ (٣٢٥)
بياتريس: نعم! ثقتي بذلك ثقتي بفكري أو بروحي.[٤٣]

طبعته (التي تتضمن دراسات نقدية للمسرحية حتى أواخر القرن التاسع عشر؛ إذ صدرت أولًا عام ١٨٩٩م ثم أعيد طبعها أخيرًا عام ١٩٦٤م، نيويورك) لناقد يقول إن الكلمة قد تكون مُشتقة من التعبير الفرنسي (conte cofect) بمعنى الحكاية الملفَّقة، ولكن العبرة عندي ليست بالاشتقاق بل بما يقرؤه القارئ ويسمعه الجمهور.

[٤٢] «أقسم بهذه اليد»: إما يدها التي يمسكها أو يده التي يمدُّها إليها تعبيرًا عن إخلاصه.

[٤٣] «ثقتي بفكري أو بروحي»: يجد النقاد النسويون في هذا القول تجديدًا وجرأة غير معهودة لأن الإقرار بوجود فكر مستقل للمرأة، أو نفس، لم يكن من الأمور المقطوع بها. وتورد إحداهنَّ مقتطفًا من كتاب كتبه جون دَنْ الشاعر عام ١٦٢٣م بعنوان مشكلات معينة يقول فيه:

> لماذا يفترض العامة أن للمرأة نفسًا؟ إننا ننكر وجود النفس في كائنات أخرى تعادل المرأة في كل شيء إلا في الكلام ... هل تتمتع المرأة بمزايا كثيرة وطاقات كبيرة على إيذائنا حتى ما نجرؤ أن نغضبها، بل نمنحها ما تريد ... أم ترانا بصورة ما (في هذا التكريم للمرأة) نداهن الأمراء والكبراء الذين يخضعون خضوعًا كبيرًا للنساء؟ أم ترانا بسبب ما اعتدناه من تراخٍ، ومن سرف، نفقد نفوسنا كل يوم بلا اكتراث لهذا أو ذاك قائلين بأن للمرأة نفسًا، فكأنما نتصور أن النفس أمر تافه؟
>
> (مقتطف من ماكيتشيرن ص٢٧٧)

والمفهوم إذن أن بياتريس تقصد بالروح النفس، ولكنني لم أستخدم كلمة «بنفسي» خشية أن يُفهَم منها «الذات»، وكلمة (soul) الإنجليزية تعني النفس مثلما تعني الروح، وكذلك الحال في العربية بالنسبة لكلمة «نفس» التي توازي الروح (أي السر الإلهي أو طاقة الحياة) وقد توازي الضمير أو القلب والإحساس، وانظر إلى الفرق بين الجمعين الأنفس والنفوس تجد الفرق واضحًا.

بينديك:

يكفي ذلك، هذا عهدي لك! سأتحداه للمبارزة، وسوف أَقَبِّلُ يَدَكِ الآن قبل أن أتركك.[٤٤] قسمًا بهذه اليد سوف أحاسب كلوديو حسابًا عسيرًا. وليعتمدْ رأيُك فيَّ على ما يصلك من أنبائي، اذهبي (٣٣٠) فَسَرِّي عن بنت عمك، أما أنا فلا بد أن أقول إنها ماتت. إلى اللقاء إذن.

(يخرجان، كلٌّ منهما من باب مختلف.)

المشهد الثاني

(المنظر: غرفة مكتب أو استقبال في السجن. يدخل الكونستابلان دوجبري وفيرجيز، والقَنْدَلَفْت الذي يقوم بمهمة كاتب المحضر، وهم يرتدون الأرواب الرسمية، ومعهم أفراد الحرس وبوراكيو وكونراد.)

دوجبري: هل اكتمل لنا النصاب القانوني؟[٤٥]
فيرجيز: نعم، وهذا الكرسي والوسادة لحضرة الكاتب.
الكاتب (وهو يجلس): مَنْ المُتَّهَمُون؟
دوجبري: نحن! أنا وشريكي هذا.
فيرجيز: قطعًا! إذ لدينا التكليف[٤٦] بإجراء التحقيق. (٥)

---

[٤٤] العهد الذي يقطعه بينديك على نفسه هنا يمثِّل نقطة تحوُّل واضحة في موقفه وفي مسار حدث المسرحية؛ لأنه يقرر أن يهجر أو يتنكَّر لصداقته لكلوديو وإخلاصه للأمير بمعنى انتمائه إلى «نادي الرجال» حسبما يقول بيرجر (انظر المقدمة) في سبيل امرأة يحبها ويؤمن بما تقوله.

[٤٥] «النصاب القانوني»: دوجبري يقول (dissembly) بدلًا من (assembly) ولما كان نطق الكلمتين متقاربًا لا يحدث خلطًا في أذهان الجمهور ويتيسَّر معه إدراك المرمى أتيت بالمعنى المقصود، وأما بالعربية فللممثل إن أراد إصدار التأثير الفكاهي نفسه أن يخطئ في نطق الكلمة فيقول مثلًا النَّصَّاب القانوني وما إلى ذلك.

[٤٦] «التكليف» يخطئ فيرجيز فيقول (exhibition) بدلًا من (commission) ولم أغيِّر الكلمة هنا أيضًا لأن السياق لا يسمح بغير المعنى المقصود. ويبدو أن فيرجيز هو الذي يتولى تنظيم غرفة التحقيق في هذا المشهد.

الكاتب:

ولكن من المُتَّهَمُونَ الذين سوف يجري التحقيق معهم؟ (إلى دوجبري) مُرْهُمْ أن يحضروا يا حضرة الكونستابل.

دوجبري:

فعلًا! فليحضروا أمامي. (الحرس يأتون بالرجلين، بوراكيو وكونراد، ثم يتراجعون)، (إلى بوراكيو) ما اسمك؟ (١٠)

بوراكيو: بوراكيو.
دوجبري (إلى الكاتب)**:** اكتب بوراكيو أرجوك. (إلى كونراد) وما اسمك أنت يا غلام؟
كونراد: بل سيد شريف يا سيدي، واسمي كونراد. (١٥)
دوجبري: اكتب «السيد الشريف كونراد». أيها السيدان هل تعبدان الله؟
كونراد وبوراكيو: نعم يا سيدي، نرجو ذلك.
دوجبري:

اكتب إنهما يرجوان أن يعبدا الله. واكتب لفظ الجلالة أولًا! فمعاذ (٢٠) الله أن نُقَدِّمَ عليه هذين الشقيَّين. أيها السيدان، لقد ثَبَتَ قَبْلًا أنكما من الأوغاد الخونة، وسوف نقيم البرهان على ذلك بعد قليلٍ، ما ردكما على ذلك؟ (٢٥)

كونراد: نقول يا سيدي لسنا كذلك.
دوجبري:

رجل ذو لماحية بارعة، قطعًا! لكني أعرف كيف أحاوره! (إلى بوراكيو) تقدم أنت يا غلام! يا سيدي، دعني أقول لك في أذنك[٤٧] إننا نرى أنكما وغدان خائنان. (٣٠)

[٤٧] دعني أقول لك في أذنك: يقصد دوجبري أنه يرجو انتزع اعتراف من بوراكيو إذا قام باستجوابه على انفرادٍ، متجاهلًا أن بوراكيو قد سمع الاتهام من قبل.

بوراكيو: وأقول لك يا سيدي لسنا كذلك.
دوجبري:

تنحيا إذن. أقسم يمين الله إنهما متواطئان. (إلى الكاتب) هل كتبت إنهما ليسا كذلك؟

الكاتب:

يا سيدي الكونستابل، ليست هذه طريقة التحقيق. لا بد أن تستدعي (٣٥) الحراس الذين اتهموهم.

دوجبري:

فعلًا والله! هذه أبرع طريقة! فليتقدم الحرس! (الحراس يتقدمون) أيها السادة الحراس آمركم باسم الأمير أن توجهوا الاتهام إلى هذين الرجلين. (٤٠)

الحارس ١ (مشيرًا إلى بوراكيو)**:** هذا الرجل يا سيدي، قال إن دون جون، شقيق الأمير، وغد!
دوجبري:

اكتب يا كاتب «الأمير جون وغد». يا عجبًا! هذا في ذاته يُشَكِّلُ خيانة واضحة! أن يدعو أخا الأمير وغدًا!

بوراكيو: يا حضرة الكونستابل ... (٤٥)
دوجبري: أرجوك أنت أن تصمت! ولا يعجبني شكلك أيضًا، ثِق في هذا!
الكاتب: وماذا سمعته يقول أيضًا؟
الحارس ٢:

بالحقِّ أنه تقاضى ألف دينار من دون جون مقابل توجيه تهمة ظالمة (٥٠) لليدي هيرو!

دوجبري: خيانة صريحة لا تدانيها خيانة!

فيرجيز: نعم وأُقْسِمُ!
الكاتب: وماذا أيضًا يا رجل؟
الحارس ١:

وأن الكونت كلوديو كان ينتوي، وفقًا لما قاله، أن يُشَهِّرَ بالليدي (٥٥) هيرو أمام الحشد كله، وألَّا يتزوجها!

دوجبري:

يا للشرير! لسوف يعاقبك الله «بالخلاص»[٤٨] الأبدي لقاء قولك هذا!

الكاتب: وماذا أيضًا؟ (٦٠)
الحارس: هذا كل شيء.
الكاتب:

وهو أكثر أيها السيدان مما تستطيعان إنكاره. فلقد فَرَّ الأمير جون هذا الصباح، مُتَسَلِّلًا خفية، ووُجِهَتْ الليدي هيرو بالتهمة على النحو المذكور، ورفضَ كلوديو الزواج بها على النحو الموصوف أيضًا، وما إن سمعتْ ذلك الاتهام حتى صعقها الحزن فماتت. (٦٥) يا حضرة الكونستابل، ضَع هذين الرجلين في القيود، وأحضرهُما إلى منزل ليوناتو، وسوف أسبِقُ الجميع لأعرض عليه نتيجة التحقيق.

(يخرج الكاتب.)

دوجبري: هيا قَيِّدوهما.[٤٩]
فيرجيز: ضعوا القيود في أيديهما. (يتقدم الحراس منهما لتقييدهما) (٧٠)
كونراد: خَلِّ عني يا مغفل!

---

[٤٨] «بالخلاص» يقصد الهلاك، انظر الحاشية على ٣ / ٣ / ٤ أعلاه.

[٤٩] «قَيِّدُوهما»: يقول (opinioned) بدلًا من (pinioned) بزيادة حرف علة في البداية، ولو حاكيتُ الخطأ في الترجمة لاختلَّ السياق.

دوجبري:

يا لله! أين الكاتب؟ ليته كان هنا حتى يسجل أن ضابط الأمير
مغفل! هيا قيدوهما (إلى كونراد الذي يبدي المقاومة) أيها الشرير
الحقير!

كونراد: خلِّ عني! أنت حمار، أنت حمار! (٧٥)

دوجبري:

أفلا تحترم[٥٠] منصبي؟ أفلا تحترم سِنِّي؟ ليت الكاتب كان هنا ليسجل
أني حمار! ولكن اذكروا أيها السادة أني حمار، ولو لم يكتب
ذلك! لكن لا تنسوا أني حمار. لا يا أيها الشرير! إنك مفعم
«بالورع»[٥١] كما سوف يثبت عليه بشهادة الشهود الصادقة. واعلم (٨٠)
أنني حكيم، زد على ذلك أني ضابط، زد على ذلك أني أملك
منزلًا،[٥٢] زد على ذلك أني وسيم الطلعة أجاري أفضل رجل في
مسينا، ورجل يعرف القانون — تقدَّم! — ولديَّ ثروة كافية، هيا
بنا![٥٣] ورجل ذاق طعم الخسائر المادية،[٥٤] ورجل لديه عباءتان (٨٥)
رسميتان، ولديه كل ما يبعث الرضا! هاتوه معنا! هيا! ليت
الكاتب سجَّلَ أنني حمار!

(يخرج الجميع.)

---

[٥٠] «تحترم»: يقول دوجبري (suspect) بدلًا من (respect) وكما ذكرت في الحاشية على ٣ / ٣ / ١٦٠ عندما تشترك الكلمتان في الجذع نفسه، وهو الذي يقع عليه الضغط في النطق (spect) يصل المعنى المقصود إلى السامع مهما يكن خطأ المتحدث، ولكن الأبنية الصرفية للكلمات العربية مختلفة، ولن يستطيع السامع تخمين معنى الاحترام إذا قلت «تشك في» أو تشتبه في منصبي، ولهذا أتيت بالمقصود وحسب.

[٥١] دوجبري يقول «الورع» ويقصد به العكس (الكفر/الإلحاد، إلخ) والجمهور يسمع «الورع» ولا مناص من إيرادها!

[٥٢] «أملك منزلًا» أي من حقي الإدلاء بصوتي في الانتخابات، وفقًا لقانون ذلك العصر.

[٥٣] قد تكون عبارة (go to!) مجرد حشو تأكيدي كقولك بالعامية «سيبك أنت!» أو «واخد بالك؟» وقد تعني «هيا بنا»، واخترت المعنى الأخير على «ضعفه» بسبب استحالة ترجمة أي التعبيرين العاميين إلى الفصحى المعاصرة، ولأنني أحسست أن التعبير العامي قد لا يُفهَم خارج النطاق المحلي.

[٥٤] «ذاق طعم الخسائر المادية» أي لديَّ من الثروة ما يمكنني من أن أخسر بعضها.

الفصل الخامس

المشهد الأول

(المنظر: أمام منزل ليوناتو، في مساء يوم الزفاف. يدخل ليوناتو وأخوه أنطونيو.)

أنطونيو:

لو دَاوَمت على هَذا الحُزْنِ ستَقْتُلُ نَفْسَكْ.
ليسَ مِنَ الحِكْمَةِ دَعمُ هُجومِ الهمِّ عليكَ بِحُزنٍ أفتَكْ!

ليوناتو:

أرجُو أن تَتَوقَّف عن نُصحِكْ! إذ تَستَقْبِلُهُ أُذُنَاي
بلا نفعٍ كالمَاء السَّاقِطِ في الغِربَال. (٥)
لا تأتِ إليَّ بنُصحٍ أو تَسْريةٍ تُبهِجُ أُذُني،
بل بفَتًى تتَّفِق بَلايَاه وبلواي أنا!
أرِنِي رجُلًا غَالَى في حُبِّ ابنتِه فَرَحًا؛
فإذا بالفَرحةِ تَغرَقُ في بحرِ دموعٍ مثلي.
واطلب منه بأن يتحدَّثَ عن فضلِ الصَّبر! (١٠)
قِسْ طُولَ وعَرْضَ تأسِّي الرَّجُلِ بمأساتي،
وَازِنْ كلَّ الألحان المُؤسية لديه بألحاني،
لحنًا لحنًا أو قل حُزْنًا حُزْنًا في كلِّ ملامِحِ
هذا الحزن، وكُلِّ فُروعِ الحُزنِ وأشكال الحزن وصُوَرِه!
فإذا كان لِهَذا الرَّجُلِ بأن يَبْتَسمَ ويتحسَّسَ لحيَتَه، (١٥)

إذ يَتَنَحنحُ[١] كي ينصَحَني بدلًا من إصدار الأنَّاتْ،
ويحاول أن يَشفِي الأحزانَ بأمثالٍ باليةٍ،
أو يُسْكِرَ سُوءَ الحظِّ بِخَمرٍ من أقوالٍ مُتحذلِقةٍ.
فائتِ به لي حتَّى أستقِيَ الصَّبرَ هنا منه!
لكنَّك لن تَعْثُرَ قطُّ على هذا الرَّجُلِ! فالناس، أخي، (٢٠)
لا تَقدِر أن تنصَحَ وتُواسي في الأحزان
إلا إن بَرِئوا منها! أمَّا إن ذاقُوا طَعْمَ الأحزان،
فإنَّ نصائِحَهُم تتحوَّلُ لمشاعِر ألمٍ طاحنة.
وهُمو من كانوا من قَبْل يُداوُون الغَضَبَ بأدوية فِكرية،
ويَغُلُّونَ المجنُونَ الهائِجَ بخيوط حريرٍ ناعمةٍ، (٢٥)
أو يَشفُون الألمَ بألفاظٍ، وعذابَ الجسمِ بكلماتْ!
لا! مِنْ واجِبِ أهْلِ الأرضِ جميعًا أن يُوصوا بالصَّبرِ
لمن يَرزَحُ في ألمٍ يتلوَّى من أثقالِ الأحزانْ.
لكن لن يغدُو أحدٌ ذا حذقٍ، بل لن يقدِرَ أن
يتحدَّثَ بحديثٍ نظريٍّ إن كابَدَ هو نفسُه (٣٠)
ما كابَدَه الغَيْر! وإذن لا تنصحني!
إذ يعْلُو صَوتُ الأحزانِ لديَّ على صوتِ الأقوالْ.

أنطونيو: في ذلك لا فرْقَ إذن بين الرَّجُلِ وبين الطِّفل.

ليوناتو:

اسكُتْ أرجوكْ؛ فأنا بشرٌ مِنْ لحمٍ ودماءْ،
لم نشهدْ صاحِبَ فلسفةٍ قَطْ (٣٥)
صَبَرَ على وَجَعِ الضِّرس!
لكنَّ فَلاسِفَةَ الأرضِ اكتَسَبُوا ألقابَ الأرباب،
وتحدَّوا ما يُنسَبُ لمصادفةٍ أو لضرارِ الأقدارْ!

[١] «إذ يتنحنح» في الأصل ("cry "hem) أي يقول «إِحِمْ» كأنما يتنحنح استعدادًا للحديث، وكان الشائع أن ذلك يسبق الحديث الممل الذي لا جديد فيه.

أنطونيو:

كيف تُوَجِّهُ كلَّ سِهامِ الضُّرِّ إلى صدرِكْ؟
لمَ لا تجعلُ مَن ظَلَمَكَ يتلقَّى بعضًا منها؟ (٤٠)

ليوناتو:

ذاك حديثُ المنطقِ لا شكَّ! ذلك ما أعتزِمُه!
قلبي يُنْبِئُني ببراءة هيرو وتعرُّضها لِلظُّلم،
وعلى كلوديو أنْ يعرِفَ ذلك وكذلك دون بيدرو،
بل كلُّ فتًى يذكر ما يثْلَمُ عِرضَ فتاتي!

(يدخل دون بيدرو وكلوديو.)

أنطونيو: ها قد أتى كلوديو والأميرُ في عَجَلَةْ. (٤٥)
دون بيدرو: عِمْتَ مَسَاءً عِمْتَ مساءً!
كلوديو: طابتْ أوقاتُكُما!
ليوناتو: هل تسمعان أيُّها الشَّرِيفَان؟
دون بيدرو: إنَّا ليوناتو لَفِي عَجَلَة!
ليوناتو:

في العَجَلَة يا مولاي نَدَامَةْ! لا بَأسَ ... وداعًا يا مولاي!
أنتَ الآنَ إذَنْ في عَجَلَة؟! لكن غيرُ مُهِم!

دون بيدرو: لِمَ الشِّجَار هكذا يا أيُّها الشَّيْخُ الكَرِيم؟ (٥٠)
أنطونيو:

لوِ استَطَاعَ بالشِّجار رَفْعَ الظُّلمِ عنه؛
لباتَ بعضُنا قتيلًا![٢]

كلوديو: مَنِ الذي يَظْلِمُهُ؟

[٢] ليس من الواضح إن كان أنطونيو يعرف أن «موت» هيرو وهمي، فلم يكن موجودًا أثناء الاتفاق على الخطة التي وضعها الكاهن، وإن كان يظهر في ذلك المشهد في بعض عروض المسرحية.

ليوناتو:

الحقُّ أنَّك الذي يَظلِمُني! يا أيُّها المُرائِي! أنت!
(كلوديو يضع يده على مقبض سيفه.)
حَذَارِ أن تَمسَّ السَّيفَ أبدًا! فلستُ أخشَى جانِبك! (٥٥)

كلوديو:

شُلَّتْ هذي اليَدُ إنْ هي سبَّبَتْ الخوفَ لشيخٍ مِثلِك!
والحقُّ أنا لم أقصِدْ أن أُشْهِرَ سَيفي قط!

ليوناتو:

تبًّا لك تبًّا لك! لا تسخر منِّي أو تهزأ أبدًا!
ليسَتْ أقْوَالي أقْوَالَ الشَّيخِ الخَرِفِ أو الأحمقِ،
حتى أنتهز مزيَّة شيخُوخَتي بأن أتَفَاخَرَ بِفِعالي (٦٠)
أثناء شبابي، أو ما كنتُ سأفعَلُه لو لم أبلُغ هذا العُمر!
دَعني أُخبِرُكَ إذن يا كلوديو، ومباشرةً،
أنَّك أنزلتَ من الظُّلمِ ببنتي وبَرَاءتِها وبِنفسِي
قدرًا يُرغمُني أن أتَنَحَّى عن كُلِّ وقارِ الشَّيخ!
ها أنا ذا بالشَّعرِ الأشهَبِ وحَصَادِ جِراحِ العُمر (٦٥)
أتحدَّاكَ هنا لمُبارزتي رجلًا لِرجلْ!
ها أنا ذا أعلن ظُلْمَكَ لِفَتَاتي وهي بريئة،
وبأنَّكَ أطلقتَ من الإفكِ سِهامًا خَرَقَتْ قلبَ فتاتي خرْقًا،
حتى باتت تَرقُدُ في مَدْفَنِها مع أسلافِ الأسرة،
في قبرٍ ما رَقَدَ العارُ به قط (٧٠)
إلا عارُ فَضِيحَتِها، عارٌ دبَّره خُبْثُكْ!

كلوديو: خُبْثي أنا؟
ليوناتو: خُبْثُك يا كلوديو! وأكرِّر قولي: خُبْثُك!

دون بيدرو: جَانَبَكَ صوابُ القولِ هنا يا شيخ!

ليوناتو:

بل أُثبِتُ صِدْقِي بشَهَادَةِ جُثَّتِه،[٣] إن جَرُؤ وقَبِل مُبَارَزَتي.
وبرغم براعتِهِ في فنِّ السَّيْفِ ودُرْبَتِه الدَّائِمة (٧٥)
ورغم فُتُوَّتِه الزَّاهِرة وسُلطان ربيعِ العُمر!

كلوديو: بُعدًا لكَ، لن أُضطرَّ إلى أن أشتَبِك مَعَك!

ليوناتو:

تُرَاكَ تستطيع هكذا تفادِيَ النِّزال؟ لقد قتلتَ طِفلتي،
فإن قَتَلْتَني يا أيُّها الغلام ... تكونُ قد قتلتَ رجلًا!

أنطونيو:

لَسوف يقتُلُ الغداة منَّا اثنين! من الرجال حقًّا! (٨٠)
لكنَّ ذاك لا يهِم! عليه أولًا بقتْلِ واحدٍ وحَسب،
فإن غلبْتَني استعبِدني![٤]
(ليوناتو يمنعه من الاشتباك مع كلوديو.)
بل خلِّ عنِّي يا أخي[٥] حتَّى يُنازِلني!
هيَّا إذن يا أيُّها الغلام اتْبَعني! هيَّا إذن يا سيِّدي الغُلام!
يا سيِّدي الغُلام! لَسَوفَ يَغلِبُ الطِّعان عِندي فنَّكَ المُستحدَثْ!
قسمًا بما لي من شَرَف ... لأهزِمنَّك! (٨٥)

---

[٣] «بل أثبت صدقي بشهادة جثته» كان الفصل في نزاع بالمبارزة يُعتبَر نوعًا مقبولًا من أنواع المحاكمة القضائية، ما دام الله هو الذي يحدد من يكسب القضية بالفوز في النزال.

[٤] «فإن غلبتني استعبدني» كان هذا مثلًا سائرًا، والمعنى واضح أي إن غلبتني فافعل بي ما تشاء، وهو في الأصل (win me and wear me!).

[٥] «بل خلِّ عنِّي يا أخي»: حماس أنطونيو للنزال يتناقض مع نصحه لأخيه ليوناتو أولًا بالصبر الجميل والتأني والتعقُّل، وفي حماسه مخاطرة بأن يصبح صورة ساخرة من اندفاع ليوناتو لتحدي كلوديو، وبعض العروض المسرحية تؤكد ذلك بإبراز الجانب الفكاهي في إصراره على عدم الإصغاء لرجاء أخيه.

ليوناتو: أخي ...
أنطونيو:

لا تَجزَعْ! يَعلَمُ ربي كَمْ أحبَبْتُ أنا بِنتَ أخي،
ولقد ماتَتْ إذ أرْدَاها إِفكُ الخُبَثَاءِ،
فهل يتجَاسَرُ أحَدُهمُو أن يتصدَّى لمبارزةِ الرَّجُلِ الحقِّ
كما أتجاسَرُ إن أمسكْتُ بثُعبانٍ من طرْفِ لِسانِه؟ (٩٠)
غِلْمَانٌ وقُرُودٌ متباهون وأنذالٌ جُبَنَاء.

ليوناتو: يا أنطوني يا أخي ...
أنطونيو:

هدِّئ مِنْ روعِكْ! ما بَالُك! إني أعرِفُهُم قطْعًا،
بل أعرِفُ ثِقَلَهُمو حتَّى أدنى خَرْدَلة!
غِلمانُ مُشاكَسَةٍ دونَ حياءٍ يتحلَّوْن بِطُرُز المْلَبَس!
كلٌّ منهم كَذَّابٌ خدَّاعٌ مُنحَلٌّ يسخر ويشهِّر بسواه. (٩٥)
بل يتَّخذُ قِناعًا يُوحي بِضَرَاوة صاحِبِه وبِظاهِر قوَّتِه،
أو يُلقِي عِدَّة ألفاظٍ تتهدَّدُ أو تَذْكُرُ
كيف ينكِّل بعدوٍّ له — إن جرؤ على أن يتحدَّاه —
لا شيء بِهِم غير الألفَاظ!

ليوناتو: ولكن اسمَعْ يا أخي يا أنطوني ... (١٠٠)
أنطونيو: هيَّا! غيرُ مُهِمٍّ! لا تتدَّخلْ بل دَعْني أتصدَّى للأَمر.
دون بيدرو:

يا صاحِبَيْ العزَّة! لن نقطَعَ حبْلَ الصَّبرِ بصدْرِكما.
قلبي محزونٌ لوفاةِ ابنتِكَ ولكنِّي،
أُقسمُ بالشَّرفِ بأنَّ التُّهمَةَ ما زَادَتْ عَمَّا
هو حقٌّ وتَوَافَر كلُّ دليلٍ يقطعُ بِثُبُوتِه. (١٠٥)

ليوناتو: مولايَ مولاي ...
دون بيدرو: لن أستَمِع إليك.
ليوناتو: حقًّا؟ هيَّا بنا إذن أخي!
أنطونيو: قطْعًا! أَوَ يتألَّمْ بعضٌ منا إن لم يسمَع!

(يخرج ليوناتو وأنطونيو.)

(يدخل بينديك.)

دون بيدرو: انظر انظر! أتى مَن ذَهَبْنَا نبحثُ عنه! (١١٠)
كلوديو: أهلًا يا سنيور! ماذا وراءكَ؟
بينديك (إلى دون بيدرو)**:** طابَ يومُك يا مولاي.
دون بيدرو: مرحبًا بكَ يا سنيور، فاتتكَ من لحظة فرصة فضِّ مُشاجرة.
كلوديو: كان سيقطع أنْفَيْنا شيخان سقطتْ أسنانُهما! (١١٥)
دون بيدرو:

ليوناتو وأخوه، ما رأيُكَ؟ لو كنَّا تقاتلنا فما كانا يستطيعان الصمود
في ظني لِفُتُوَّتِنا.

بينديك: لا أرى شجاعة حقَّة في مُبارزة ظالمة، لقد جِئتُ أطلبكما معًا. (١٢٠)
كلوديو:

بل بحثْنَا نحن عنكَ في كلِّ مكانٍ، إذ نعاني من اكتئابٍ شديدٍ،
ونتمنَّى أن نطردَه! هل تُسمِعُنَا بعضَ فكاهاتك؟[٦]

بينديك: إنها في غمدِ سيفي، فهل أُشهِرُها؟ (١٢٥)
دون بيدرو: هل تَنَحيتَ عن لماحيتِكَ حتى حملتها في غمدٍ بجانبِكَ؟

[٦] «هل تُسمِعُنا بعضَ فكاهاتك؟» لاحِظ روح المرح عند كلوديو (ودون بيدرو) كأنما لم يأثم في حق هيرو على الإطلاق، والنقاد لا يعلقون على ذلك كأنه الوضع الطبيعي.

كلوديو:

لم يفعل ذلك أحدٌ قطُّ، وإن كان الكثيرون يتنحَّوْن عن عقولِهم![٧]
أرجوكَ أنْ تُشهِرها كما يُخرِج الموسيقي آلتَه من صندوقِها، ثم يُشهِرُ
قوس الكمان ليعزِفَ، فأشْهِرها كي تُطرِبَنَا!

دون بيدرو: أقسم بشرفي إنه شاحِبُ الوجه! هل أنت مريضٌ أم غاضبٌ؟ (١٣٠)

كلوديو:

«شِد حيلك» يا رجل![٨] قد يقتل الهمُّ القطة[٩] كما يقولون، ولكنك
قوي قادرٌ على قتْلِ الهمِّ!

بينديك:

يا سيِّدي! لَسوْف أواجِه لماحيتَكَ بطعنة قوية[١٠] إذا هاجمتني، أرجوكَ
أن تختارَ موضوعًا آخر. (١٣٥)

كلوديو: إذن أعطِهِ رُمحًا آخر[١١] فقد انكسرَ رُمحه الأخير في الضربة الأخيرة!

---

[٧] «هل تنحيت عن لماحيتك ... عن عقولهم» يتلاعب دون بيدرو وكلوديو بالمعاني المختلفة لكلمة (wit) التي شرحتها في المقدمة، بروح المرح التي يفتقدها بينديك، لكنهما يفترضان أنه حقًّا «مضحك الأمير» الذي أشارت إليه بياتريس في ٢ / ١ / ٢٢٣، ولم أستطع محاكاة توريتهم في الترجمة فاقتصرت على المعنى، من دون استخدام الكلمة نفسها.

[٨] «شد حيلك يا رجل!» الأصل: (What, courage, man!) لا مقابل له بالفصحى ولا مناص من العامية!

[٩] «قد يقتل الهم القطة» كان من الأمثلة الشائعة مثل «الفضول قتل القطة» والقطة في هذين المثلين لا تحمل دلالة خاصة؛ فالمقصود هو أن الهم فتاك قاتل (مثل الفضول). وربما كان كلوديو في هذا الحوار يسخر مما يظنه معاناة بينديك من الحب، وإن كان الحوار كله يوحي بأنه لا يعتقد حقًّا أن بينديك جاد.

[١٠] «لَسوف أواجه لماحيتك بطعنة قوية» الصورة من مبارزة الفرسان فوق ظهر الخيل إذ يركض فارسان من ناحيتين متقابلتين نحو بعضهما البعض وفي يد كلٍّ منهما رمحٌ طويلٌ يريد أن يطعن به غريمه أو يوقعه من فرسه إلى الأرض، وهو ما يسمى مضمار الهجوم أو (the career) والهجوم نفسه هو (charge). ولما كان نقْل دقائق الصورة يقتضي الشرح الذي يفسد الحوار اكتفيتُ بالمعنى.

[١١] «أعطه رمحًا آخر» الصورة مستمرة.

دون بيدرو: أقسم بهذا الضياء[١٢] إن لونَه يزدادُ شحوبًا! أظنُّ أنَّه غاضبٌ حقًّا.
كلوديو: لو كان غاضبًا فما عليه إلا أن يُعلِنَ الهدنة.[١٣] (١٤٠)
بينديك: هل تسمح لي بكلمة في أُذُنِكَ؟
كلوديو: لا قدَّر الله أن يتحدَّاني في مُبارزة!
بينديك (جانبًا إلى كلوديو):

أنت وغدٌ، ولستُ هازلًا، وسأثبتُ صحتَها
مهما يكن أسلوب المبارزة، والسلاح المستخدَم فيها، وموعد (١٤٥)
وقوعِه. فاقبل التحدي أو سأعلن أنكَ جبانٌ. لقد قتلتَ آنسةً
رقيقةً، وسيقع وِزْرُ قَتْلِها ثقيلًا على رأسِكَ. ها أنا ذا أنتظر الرد!

كلوديو: لا بأسَ قد قَبِلْتُ، بشرط أن يكون لقاءً هنيئًا!
دون بيدرو: ماذا؟ وليمة؟ وليمة؟ (١٥٠)
كلوديو:

بالحق إني أشكره فقد دَعَاني إلى رأسِ عجلٍ وديكٍ سمين،[١٤] وسوف
أجيد التقطيع وإلا فقل إنَّ سكِّيني باردة. هل تُقَدِّمُ لي أيضًا دجاجةً
بَرِّيَّةْ؟

---

[١٢] «بهذا الضياء» (by this light) قد يعني ضوء النهار أو ضوء الشموع، ولم أشأ التحديد لأن ذلك من شأنه تحديد وقت الحدث وهو غير محددٍ في الأصل.

[١٣] «يعلن الهدنة» هذا هو المقصود بتعبيرٍ اصطلاحي قديم هو (turn his girdle) أي يغيِّر وضع الحزام في وسطه، وكان يعني إما أن يأتي الفارس بمقبض الخنجر إلى متناول يده أو يبعده عن متناول يده، ولم يستطع أحد الشرَّاح تحديد منشأ المصطلح، الذي يمثِّل قصة قديمة أتت بهذا المثل الذي اكتفيت بمعناه وحسب.

[١٤] يعدِّد كلوديو أنواع الطعام المعتادة في الولائم الفاخرة، ولكن كل نوعٍ له دلالة أخرى ثقافية انقرضت، ومن المحال على الجمهور اليوم إدراكها وهي في مجملها شتائم مُضمَرة، فالعجل يشير إلى الحمق بسبب صغر سنِّه، والديك السمين كان ديكًا مخصيًّا ومن ثَمَّ فهو دليلٌ على الجبن، والدجاجة البرية رمز الغباء بسبب سهولة خداعها وصيدها.

بينديك: لماحيتُك يا سيدي تتبختر[١٥] ولا تصل إلى شيء! (١٥٥)

دون بيدرو:

سأخبرك كيف امتدَحَتْ بياتريس لماحيتَكَ منذ يومين: قلتُ لها إن لماحيتَك دقيقةٌ، فقالت «صحيح! فالدِّقَّةُ تعني ضآلة الحجم» فقلت لها «لا بل هي كبيرة» فقالت «صحيح! قُلْ إنها غليظة» فقلتُ «لا إنها حسنة» فقالت «تمامًا! ما دامت تُحسِنُ فلا تسيء لأحدٍ!» فقلت «لا! إن السيِّدَ ذو عقلٍ» فقالت «مؤكد! وأصحاب العُقُول (١٦٠) في راحة!»[١٦] فقلتُ «لا، إنه يتكلَّمُ بأكثر من لسان» فقالت «أعتقدُ ذلك، فقد حَلَفَ لي بشيء مساء الإثنين وحَنَثَ في قَسَمِهِ صباح الثلاثاء، وهذا لسان خداع، أي لسانان». وهكذا جعلت تمسخُ[١٧] (١٦٥) شمائلك الخاصة ساعة كاملة. ومع ذلك فقد انتهتْ من ذلك كلِّه إلى أن قالت وهي تتنهَّد إنك أوْسَمُ رجلٍ في إيطاليا.

كلوديو: وهو ما جعلها تبكي بُكاءً مُرًّا وتقول إنها لا تأبه! (١٧٠)

دون بيدرو:

ذلك ما قالته حقًّا، ولكنها رغم هذا كلِّه، إن لم تكن تمقته مقتًا مميتًا فإنها تحبُّه[١٨] حبًّا شديدًا. فلقد أخبَرتْنَا ابنة العجوز[١٩] بكل شيء.

---

[١٥] «تتبختر» (ambles) هذا وصف لِمشية الفرس الذي لا يخب (canter, trot) ولا يركض (gallop) أي إنه لا يقطع أرضًا.

[١٦] «أصحاب العقول في راحة» تعبير (wise gentleman) كان تعبيرًا ساخرًا آنذاك (يقابل التعبير المصري) وكان دائمًا ما يُطلَق على الغبي أو المأفون، وهذه حالة من حالات الاتفاق الثقافي.

[١٧] «تمسخ» الأصل (trans-shape) ويعادل (metamorphose) في معناه أي يسخط أو يمسخ، وهو ما تقول هيرو إنه دأب بياتريس في ٣ / ١ / ٥٩–٧٠.

[١٨] «إن لم تكن تمقته ... فهي تحبه» تطرُّف المرأة في الحب والكراهية كان مضرب الأمثال، ويشير النقاد إلى وجود عبارة مماثلة عند جون لِيلي في تشريح اللماحية.

[١٩] «ابنة العجوز» أي هيرو.

كلوديو:

كل شيء كل شيء، أضِف إلى ذلك أنَّ الله رآه وهو مختبئ في الحديقة.[٢٠] (١٧٥)

دون بيدرو:

ولكن متى نقوم بوضع قَرْنَيْ الثَّور الوحشي في رأسِ العاقِل بينديك؟

كلوديو: نعم ونكتب تحت الصورة «هنا يقيم بينديك، الرجل المتزوج.»

بينديك:

وداعًا لكما. واسمع أيُّها الغلام: أنت تعرف ما أعتزمه، وسوف (١٨٠) أتركك الآن لفكاهاتِكَ التي تشبِه ثرثرة النساء، إنك تُطلِقها كما يعرض المتباهون سيوفَهم بعد أن كسروها عمدًا للإيحاء بأنهم حاربوا بها، والحمد لله أنها لا تؤذي أحدًا. وأشكرك يا مولاي على مجاملاتِك الكثيرة لكنني مضطرٌّ للرحيل.[٢١] لقد فَرَّ أخوك النغِل من مسينا، وقد اشتركتم جميعًا في قتْل آنسة رقيقة بريئة. وأمَّا مولاي (١٨٥) الذي لم تنبت لحيتُه بعد فسوف أنازله فيما بعد، وحتى يحين ذلك الوقت، فليتقبَّل مني السلام.

(يخرج بينديك.)

دون بيدرو: إنه جادٌّ.

كلوديو: بل جادٌّ أشدَّ الجد! ثِق أنَّ السبب حبُّه لبياتريس. (١٩٠)

---

[٢٠] «رآه الله وهو مختبئ في الحديقة» إشارة إلى ما جاء في سفر التكوين،٨:٣ من أن الله رأى آدم وحواء بعد العصيان يختبئان في الحديقة خجلًا.

[٢١] «مضطر للرحيل» تنفرد كلير ماكيتشرين بتفسير عبارة:

I must discontinue your company.

بأنها تعني الاستقالة من عمله عند دون بيدرو، وظاهر اللفظ لا يوحي إلا بالمعنى الذي أوردته ولا يعلق عليه ناقد أو شارح آخر، وعلى هذا فهمته؛ إذ لا يوجد في المسرحية ما يؤكده بل إن الصفاء يعود آخر الأمر بين الجميع.

دون بيدرو: وتحدَّاك للمبارزة.
كلوديو: أَصْدَق تحدٍّ.
دون بيدرو:

ما أعجبَ الرجل إذا انْطَلَقَ لابسًا صِدَارَه وسِروالَه وخالعًا عبَاءَةَ عَقْلِه! (١٩٥)

كلوديو:

إنه يبدو عملاقًا في عين القرد، ولكن القرد علَّامة إن قِيس بمثل هذا الرجل.

دون بيدرو:

لكن انتظِر واسمعني! ويا قلبُ أَفِقْ وانظر بجدٍّ فيما قاله، ألم يقُل إنَّ أخي قد فَرَّ؟

(يدخل الكونستابلان دوجبري وفيرجيز مع أفراد الحرس، ومعهم كونراد وبوراكيو.)

دوجبري:

تعال هنا يا سيد. إن لم تستطع ربة العدالة ترويضَكَ، فلن تنجح (٢٠٠) في استخدام ميزانِها المنطقي بعد اليوم. وما دمت باختصارٍ منافقًا لعينًا فلا بُدَّ من النظر في أمرِكَ.

دون بيدرو: ما هذا؟ اثنان من أتباع أخي في القيود؟ ومن بينهما بوراكيو؟
كلوديو: استفسِر يا مولاي عما ارتكباه. (٢٠٥)
دون بيدرو: ماذا فعل هذان الرجلان أيُّها الضباط؟
دوجبري:

أقسم يا سيدي إنهما ارتكبا قولَ الزور. زِد على ذلك أنهما تفوَّها بأكاذيب، وثانيًا[٢٢] أتَيَا بمفتريات، وسادسًا وأخيرًا جاءا بالإفكِ في حقِّ

[٢٢] «وثانيًا» يحاول دوجبري تعديد اتهاماته بأسلوب القضايا المنطقية، وخلْطه الطريف يحاكيه دون بيدرو ساخرًا.

امرأة من الأشراف، وثالثًا زعما ما لا مبرر له، وفي الختام هما (٢١٠) وغدان كاذِبان.

دون بيدرو:

أسألُكَ أولًا عمَّا فعلاه، وثالثًا أسألُك عمَّا اقترفاه، وسادسًا وأخيرًا ما سبب احتجازِهما، وفي الختام ما التُّهمة التي توجِّهها إليهما؟ (٢١٥)

كلوديو:

أحسنتَ البناء المنطقي ووفقًا للأقسام التي حددها، وأقسم إنه لمعنى واحد ألبسه[٢٣] أردية لفظية مختلفة.

دون بيدرو:

من الذي أسأتما إليه أيُّها السيدان حتى قُبِضَ عليكما وأُجريَ التحقيق معكما؟ إن حديثَ هذا الكونستابل العلَّامة أعمقُ من أن يُفهَم! ما جريمتكما؟ (٢٢٠)

بوراكيو:

أيُّها الأميرُ الرقيق. سأقدِّم إجابتي دون لفٍّ ودوران. أرجو أن تصغي إليَّ وتسمحَ لهذا الكونت بأن يقتلني. لقد خَدَعْتُ عيونكما نفسها، وما لم تستطع حكمتكما أن تكتشفه، كَشَفَ عنه هذان الأحمقان الساذجان حين أصغيا إليَّ خُلسةً في جنح الليل، وأنا أعترف لهذا الرجل كيف حرَّضني أخوك دون جون على تلويث (٢٢٥) سمعة ليدي هيرو، وكيف أتى بِكما إلى الحديقة وجعلكما ترياني أغازل مارجريت التي كانت ترتدي ثيابَ هيرو،[٢٤] وكيف يا كلوديو

---

[٢٣] لا يعلِّق النقاد على صورة الملبس التي ألمحتُ في المقدمة وفي الحواشي إلى أنها من الصور الأساسية في المسرحية؛ فتغيير «طراز» الملبس حتى لغويًّا يغيِّر هوية صاحبه.

[٢٤] «كانت ترتدي ثياب هيرو» يقول چ. س. سميث في طبعته للمسرحية عام ١٩٠٢م، وفق ما يشير إليه المحدثون، إن شيكسبير «يضيف هذه اللمسة المهمة هنا للمرة الأولى، وهي آخر رواية لما حدث في منتصف

دَمَغْتَها بالعار في اللحظة المحددة لعقد قِرانكما. ولقد سجَّل هذان اعترافي بذنبي في محضر التحقيق، وأُفَضِّلُ أن أختُمَ المحضر بخاتم (٢٣٠) إعدامي على تكرار اعترافي المخزي. لقد ماتت الليدي نتيجة التهمة الظالمة التي اشتركتُ مع سيدي في تدبيرِها. ولا أتوقَّعُ باختصارٍ أيَّ شيء ما عدا جزاءَ المذنبِ الآثم.

دون بيدرو: أَفَلَا يَجْرِي قَوْلُ الرَّجُلِ كَسَيْفٍ بتَّارٍ في دَمِكَ كلوديو؟ (٢٣٥)

كلوديو: أحسَسْتُ بأنِّي أتَجرَّع سُمًّا وهو يقوله.

دون بيدرو: لكنْ هَلْ كانَ أخِي مَنْ حَرَّضَكَ عَلَى ذَلِك؟

كلوديو: قطْعًا بلْ كافَأَنِي بِعَطَاءٍ جَزْلٍ كي أُنْجِزَ خُدعَتَهُ.

دون بيدرو:

الغَدْرُ طَبْعُهُ واللُّؤْمُ في كِيَانِه،
وفَرَّ فورَ أن أتَى بِهذِه الخِيَانة.[٢٥] (٢٤٠)

كلوديو:

أوَّاه يا هيرو الرقيقة! يلوحُ طَيْفُكِ الجَمِيلُ الآنَ لي
في الصُّورَةِ التي عَشِقْتُ أوَّلًا بَهاءَهَا الفَرِيدْ.

دوجبري:

هيا عودوا بالمدَّعِيْن.[٢٦] لا بد أن يكون الكاتب قد «أصلح» السنيور[٢٧] ليوناتو بحقيقة ما حدث. وأرجوكما أيها السيِّدان ألا تنسيا أن

الليل عشية الزفاف»، ولا يبيِّن النصُّ بوضوحٍ سببَ إقدام مارجريت على ذلك، وإن كنَّا نستشِفُّ مما سبق أن بوراكيو أقنعها بتمثيل دوري هيرو وكلوديو معه من باب التفكُّه والتسرية، وأنها اقتنعت بفكرة بوراكيو وأطاعته بدافع الحب (انظر الحاشية على السطر ٢ / ٢ / ٤٠ عاليه حيث أقدم هذا الرأي).

[٢٥] السطران موزونان مقفَّيان في الأصل، وحاكيتهما في حدود الطاقة رغم الإقواء في القافية العربية.

[٢٦] دوجبري يقول «المدعيين» ويقصد المَدَّعى عليهما أي «المتهمَيْن»، وترجمتُ الخطأ الذي وقع فيه بسبب وضوح مقصده في السياق.

[٢٧] «قد أصلح السنيور» أي «أطلع السنيور» وترجمتُ الخطأ لأنه لا يضر السياق، وقد تيسَّر ذلك بسبب توازي بناء «أصلح» مع «أطلع» مثل توازي (informed) الكلمة المقصودة، مع (reformed) المنطوقة.

تذكرا، على وجه التحديد، في اللحظة المناسبة والمكان المناسب، (٢٤٥)
أني حمار.

(يدخل ليوناتو وأخوه أنطونيو وكاتب الجلسة.)

ليوناتو:

مَنْ فِيكُم هَذا الوغْد؟ دَعْني أُبصِر عيْنَيه
حَتَّى أَقْدِرَ أنْ أتَحَاشَاهُ إنْ شَاهَدْتُ شبيهًا (٢٥٠)
فيما بعد. مَنْ مِنْ هذين الوغد؟

بوراكيو: إنْ شِئتَ مَعرِفَةَ الذي أساءَ لَك. فانظُر إليَّ!

ليوناتو:

هل أنتَ ذاكَ السَّافِلُ الحَقير؟ أنتَ الذي
قتلتَ بالألفاظِ بِنْتِي البَرِيئة؟

بوراكيو: نَعَمْ، وَوَحْدِي!

ليوناتو:

كلَّا ليْسَ الأمرُ كذلكَ يا وَغْد! إنَّكَ تظلمُ نفسَك. (٢٥٥)
فهُنَا يقفُ اثنَانِ من الشُّرَفَاء[٢٨]
أمَّا ثالِث مَنْ شاركَ في القتْلِ فقد فَرَّ!
شكرًا لأميرِنْا! شكرًا لكما قتْل فتاتي!
عملٌ يجدُرُ بالتَّسجيلِ إلى جانِبِ كلِّ فِعالِ لكما زهراء رفيعة!
ما أشجَعَ بل أجملَ هذا العمل إذا كان لأحدِكُما أن يذكُرَه! (٢٦٠)

كلوديو:

لا أدري كيف أُناشدُكَ الصَّبرَ، ولكني لا بُدَّ هنا
أن أتكلَّم، ولتَخْترْ أنت وسيلَةَ ثأرِكَ وقِصاصِك.

[٢٨] «من الشرفاء» يبدو أن هذه سخرية من جانب ليوناتو، على غرار ما يقوله مارك أنطوني في يوليوس قيصر عن بروتوس ورفاقه (٣ / ٢ / ٨٣–٨٤).

مُرْني أن أتحمَّل وأُكابِد ما يبتكرُ خيالُك من كفَّارة،
وافرِضه عليَّ لكي أمحُوَ إثمي، لكنِّي لم أتعمَّدْ، بل
كان الإثمُ نتيجةَ خَطَأٍ ضلَّلني. (٢٦٥)

دون بيدرو:

وبروحي أقسم إني مِثْلُه، لكنِّي أَبْغِي أنْ أُرضِيَ
هذا الشَّيْخَ الطَّيِّبَ، ولذلك أُعلن أنِّي أتحمَّلُ
أيَّة أثقالٍ رازِحةٍ يَفْرِضُها.

ليوناتو:

لا أَسْتَطِيعُ أنْ أرجُوكُمَا ردَّ ابْنَتِي إلى الحياة؛
فَذَاكَ مُستَحِيلٌ، لكنَّني أرجُوكُما مَعًا بأن تُذِيعَا (٢٧٠)
بين كلِّ النَّاسِ في مسينا أنَّها
مَاتَتْ بريئة. (إلى كلوديو) إن كان حُبُّك
يَسْتَطيعُ بَذْلَ جُهدٍ صَادِقٍ في قَرْضِ بعض الشِّعْرِ
فاكْتُبْهُ، ثم علِّق الأشْعَارَ فوق قَبْرِها،
وغَنِّها لِعِظامِهَا! بل غَنِّها في هذِه الليْلَة! (٢٧٥)
وفي صَبَاحِ الغَدْ ... عَلَيْكَ أن تَزُورَني في مَنْزِلي.
ما دُمْتَ لم تقدِر بأن تكونَ زَوجًا لابنَتِي،
فكُنْ إذن زوجًا لِبنت أخِي! فالحقُّ أنَّ أخِي
لديه بنتٌ تُشْبِهُ ابْنَتِي التي تُوُفِّيَتْ ... كأنَّها هِيَهْ!
وهيَ الوَرِيثَةُ الوَحِيدَةُ[٢٩] لي وله. (٢٨٠)
فإنْ مَنَحْتَها الذي عَلَيْكَ مِنْ حَقٍّ لِبِنْتِ عمِّها؛
ما عَادَ عِنْدِي أيُّ ذِكْرٍ لِانْتِقَامٍ أو قِصَاصْ.

[٢٩] «وهي الوريثة الوحيدة» نسي شيكسبير تمامًا ما سبق ذكره عن وجود ابن لأنطونيو في ١ / ٢ / ١-٢.

كلوديو:

يا سيِّدي النَّبيل! أبدَيْتَ مِن حَنَانِكَ الدَّفَّاقِ ما أسَالَ أدمعي!
إنِّي قبِلْتُ عَرْضَكَ الكَريمَ وافعَلْ ما تَشَاءُ بي —
أنا كلوديو البَائِسُ — مِن هذِهِ اللَّحْظَة! (٢٨٥)

ليوناتو:

وإذَن أنتظِرُ حُضُورَك في الغد، أمَّا اللَّيلَة فأنا
أستأذِنُ في أن أمضِي. وسنُجْري لا بُدَّ مقابلةً[٣٠]
تجمَعُ بين الآثِمِ هَذَا وشَرِيكَتِه مارجريت؛
إذْ أعتقد بأنَّ لها ضِلعًا في تلكَ الأُحْبُولةِ،
وبأنَّ أخَاكَ استأجَرَها لأداءِ الدَّورِ المرسوم. (٢٩٠)

بوراكيو:

قسمًا برُوحِي إنَّها بَريئة، بل لم تكُن تِلكَ الفتاةُ تَدْرِي
سِرَّ ما قَامَت به إذْ حادثَتْنِي آنذاك!
فإنَّها كانت، ولا تزال دائمًا، وفِيَّة وفاضِلة
في كُلِّ ما عَرَفْتُه بالحقِّ عَنْها.

دوجبري:

أضِف إلى ذلك يا سيِّدي أمرًا لم يسجِّله الكاتب في المحضر،
وهي أن المدَّعي الماثِل هنا، أي المجرم، دعاني حمارًا. أرجوكم أن (٢٩٥)
تذكروا ذلك عند تحديد عقوبتِه. كما سمعه الحرَّاسُ يتكلَّم عن
شخصٍ اسمه «ممسوخ»، ويقولون إنه يلبس في أذنه مفتاحًا وقفلًا[٣١]

---

[٣٠] يقول النقاد إن دون بيدرو وكلوديو كثيرًا ما يخرجان في هذه اللحظة، وفي هذه الحالة ينقل السطران ٣١٧–٣١٨ إلى هذه النقطة في الحوار، وقد يحذفان.

[٣١] اختلط أمر كلمة lock على دوجبري، فثبت في ذاكرته أنها تعني القفل، ومن ثمَّ أتى ذهنه المشوش بمفتاح للقفل، بل وتوسَّع في وصف ممسوخ أفندي المذكور فجعله يقترض المال باسم الله.

يتدلَّى منه، وإنه يقترض النقود باسم الله، وإنه سار على هذا النهج مدة طويلة ولم يسدِّد قرضًا واحدًا، حتى قسَت قلوبُ النَّاس وما (٣٠٠) عادوا يقرضون الله شيئًا. فأرجوكم إجراء التحقيق معه في هذه المسألة.

ليوناتو: أشكر لك حرصك وجهدك المخلص.

دوجبري:

إن معاليك تتحدث حديث شاب[٣٢] يعرب عن أقصى الشكر والتقدير، وأنا أحمد الله باسمك. (٣٠٥)

ليوناتو (يعطيه نقودًا)**:** خُذ في مقابل أتعابك.

دوجبري: حفظ الله المؤسسة الخيرية![٣٣]

ليوناتو: انصرف الآن، وسأتولَّى عنك احتجاز سجينك وأشكرك.

دوجبري:

إني أترك مع معاليك وغدًا ضالًّا، وأرجو من معاليك التنكيل به (٣١٠) حتى يكون عبرة لغيره، حفظ الله معاليك! أرجو لك الخير كله! عافاك الله وردَّ عليكَ صحتكَ! وبكل خشوعٍ أستأذن في الانصراف، وإذا كان لنا أن نرجو اللقاء مرة ثانية على خيرٍ فلا قدَّر الله ذلك! هيَّا بنا يا ابن الحي! (٣١٥)

(يخرج دوجبري مع فيرجيز.)

ليوناتو: إلى اللقاء في غدٍ إذَنْ يا أيُّها الشَّرِيفَان.

---

[٣٢] «تتحدث حديث شاب» يقصد دوجبري حديث «كهل»، ولكن خطأه له دلالة فكاهية، ولهذا أبقيته، بل إنه قد ينقل المعنى البعيد أو غير المقصود لدوجبري.

[٣٣] «حفظ الله المؤسسة الخيرية!» والأصل (God save the foundation!) وكانت هذه العبارة صيغة شكر من يتلقون «الإحسان» عند أبواب الجمعيات الخيرية والأديرة.

أنطونيو: إلى اللِّقَاءِ أيُّها الأشراف! نَرَاكُمو صباحَ الغَد![٣٤]
دون بيدرو: لن نُخلِفَ موعِدَكُم.
كلوديو: وسأبكي اللَّيلَة هيرو.
ليوناتو (إلى الحراس)**:**

فلْتصحَبُوا هذيْن واتبعُوني. لا بُدَّ أنْ نَسْتَجْوِبَ الفَتَاة مارجريت، حتى تقُولَ كيفَ وثَّقَتْ علاقَتَها بذلكَ الشَّقِيِّ التَّافِهِ! (٣٢٠)

(يخرج الجميع.)

المشهد الثاني

(المنظر: بالقرب من منزل ليوناتو. يدخل بينديك ومارجريت.)

بينديك:

أرجوكِ يا آنسة مارجريت، يا أيُّتها الرقيقة، ساعِديني على مخاطَبة بياتريس، وسوف أكافئُكَ خيرَ مكافأة.

مارجريت: هل تكتب لي إذن «سونيتة» تتغزَّلُ فيها بجمالي؟ (٥)
بينديك:

وبأرفع أسلوبٍ يا مارجريت، بل لن يستطيعَ رجلٌ في الدنيا أن يأتي بشيء فوقه! فالواقع الجميل أنَّكِ جديرة به.

مارجريت: لن يأتي رجلٌ فوقي؟ تعني أنني سأبقى دائمًا في «البدروم»؟[٣٥] (١٠)

---

[٣٤] «لا قدَّر الله ذلك!» الأصل (God prohibit it!) والمقصود فليت الله ييسِّرَهُ لنا، ولم أغيِّر كلام دوجبري لأن تأثيره الفكاهي على المسرح أساسي لتصوير شخصيته.

[٣٥] «لن يأتي رجل فوقي» التورية هنا واضحة، فالمعنى الظاهر أنه لن يأتيها رجل فوقها مكانةً أو منزلةً اجتماعية، والباطن أنها لن يعتليها رجل أي لن تتزوج، وكلاهما يفهمه بينديك «اللمَّاح». وأما «البدروم» فيعني الطابق السفلي حيث يعيش الخدم، أي إنها تشير إلى بقائها في طبقتها الاجتماعية الدنيا.

بينديك:

سرعة بديهتِكَ كسرعة كلب الصيد ... سرعان ما يأتي بالفريسة في فمِه!

مارجريت:

ولماحيتك طرفُها غير حاد مثل سيوف لاعبي «الشيش» ... تصيب ولا تجرح!

بينديك:

أليق ما تكون بالرجل يا مارجريت! فلن تجرح امرأة! وإذن أرجوكِ (١٥) أن تنادي بياتريس، سَلَّمتُ لكِ وأُقَدِّمُ دِرعي![٣٦]

مارجريت: بل قدِّمْ لنا السُّيوف، فلدينا معشر النساء دروعنا![٣٧]

بينديك:

إذا استعملتِها يا مارجريت فرَكِّبي السِّنان بين شِقَّيْها، فهي أسلحة (٢٠) خطِرة على العذارى.

مارجريت: سأطلب من بياتريس أن تأتيكَ، ولديها فيما أظن ساقان!

(تخرج مارجريت.)

بينديك:

وإذن فسوف تأتي. (٢٥)
(يغني)
ربُّ الغرامِ عِندَنَا،
في عَرْشِه من فَوقِنَا،

[٣٦] «وأقدم درعي» يقول الدكتور جونسون إن تقديم الدرع معناه الاستسلام أو استبعاد أي نية للدفاع عن النفس.

[٣٧] إشارات مارجريت الجنسية واضحة.

وإنَّه يَعرِفُني، وإنَّه يَعرفُني،
وكيف يُرثَى لي هُنَا.[٣٨]
أقصد يُرثَى لي في الغناء! وأما في الحبِّ فما فاقني أحدٌ في صِدْقِ (٣٠)
العاطفة! لا لياندر[٣٩] السبَّاح الماهر، ولا طرويلوس[٤٠] أوَّل من استعان
بوسيطٍ، ولا بما يملأ صفحات كتابٍ كاملٍ من أسماء من يزعمون
الحب، والذين تجري أسماؤهم بيُسرٍ في الطريقِ الممهَّد للشِّعْر
المرسل! فإن أحدًا منهم لم يكابد حقًّا ما كابَده قلبي المسكين في
الحبِّ. ولكن والله لا أستطيعُ التعبيرَ بالقوافي عنه. ولقد حاولتُ،
فلم أجد قافية لكلمة «آنسة» غير «ناعسة» وهي قافية ساذجة، ولا (٣٥)
لكلمة «الحزن» غير «القرن» وما أصلب ذلك! ولا «للمعهد» غير
«المقعد» … وهي قافية[٤١] طفولية، بل إنها قوافٍ تُنذِر بالسوء! كلَّا لم

---

[٣٨] ٢٦–٢٩ كانت هذه الفقرة الأولى من أغنية شائعة آنذاك، ويتوسَّع الشرَّاح في تاريخها، وهو لا يهمنا.

[٣٩] «لياندر» سبقت الإشارة إلى لياندر في الحاشية على ٤ / ١ / ٧٩، وأضيف هنا أن بينديك يتجاهل أن ذلك «السباح الماهر» غرق، وكان كريستوفر مارلو، معاصر شيكسبير، قد عالج هذه القصة في هيرو ولياندر التي نُشِرت عام ١٥٩٨م، وإن كانت أصداء تلك القصيدة البادية في حلم ليلة صيف تدل على أنه قد اطَّلع على القصيدة مخطوطة أي قبل نشرها.

[٤٠] «طرويلوس» كان اسمه يرمز، مثل اسم لياندر، للعاشق التَّعِس، ولكنه ذو دلالة خاصة هنا لأنه استعان بوسيطٍ، كما يقول بينديك، هو عم الفتاة باندارس، في الوصول إلى فراش حبيبته، ولكنها هجرته آخر الأمر، وقد عالج قصتهما جيفري تشوسر في قصيدته طرويلوس وكريسيد كما عالجها شيكسبير في مسرحيته التي تحمل اسميهما فيما بعد.

[٤١] القوافي تختلف بطبيعة الحال من لغة إلى لغة، لكنه ما دام القصد إبراز سخافة القوافي التي تخطر على بال بينديك فلا بد من العثور على مقابلات في اللغة المترجَم إليها (أي اللغة المستهدَفة) وما يُعتبَر قافية بالإنجليزية لا يُعتبَر كذلك بالعربية، مثل القافية الأولى هنا وهي (lady) و(baby) فالحركة (أي حرف العلة) لا تُعَد قافية بل ولا رَوِيًّا (الحرف الأخير الذي تُبنَى عليه القافية) في العربية، وهكذا كان لا بد من الإتيان بما يُعتبَر قافية بالعربية مثل آنسة وناعسة، ولاحِظ أن التاء المربوطة أو الهاء لا تُعتبَر رَوِيًّا، وقِسْ على ذلك القوافي الأخرى مثل «الحزن» و«القرن» (horn) والمعهد (school) والمقعد، واختيار الكلمة التي ينطبق عليها وصف بينديك للقافية، فالمترجِم هنا لا يترجم ألفاظًا بل حالة تشابه تدعو للسخرية، وبحيث تكون السخرية هي «المادة» المترجَمة في الواقع.

يكن كوكب[٤٢] القوافي طالعي يوم ميلادي، ولا أستطيع أن أطارح
الغرام بلغة الاحتفالات![٤٣] (٤٠)
(تدخل بياتريس.)
بياتريس! هل قَبِلْتِ أن تأتي حين طلبتُكِ؟

بياتريس: نعم يا سنيور، وسأنصرف حين تطلب مني.
بينديك: امكثي إذن حتى أقول لك متى!
بياتريس:

لقد قلتَ متى وإذن إلى اللقاء! لكنني أولًا أريد أن أعود بالذي (٤٥)
أتيتُ من أجلِه،[٤٤] وهو أن أعرفَ ما حَدَثَ بينك وبين كلوديو.

بينديك: لا شيء سوى الشتائم! وإذن دعيني أُقبِّلُكِ.
بياتريس:

الشتائم ريحٌ خبيثة، والريح الخبيثة أنفاسٌ خبيثة، والأنفاس الخبيثة
كريهة![٤٥] وإذن أرحَلُ دون قُبُلاتٍ! (٥٠)

---

[٤٢] أي إن الكوكب الذي كان طالعًا يوم ميلادي لم يكن كوكب قوافٍ شعرية، كأنما كُتِب عليه أن يقول النثر ما عاش!

[٤٣] «لغة الاحتفالات»: (festive terms) يقصد بينديك أن يسخر من عادة كتابة النظم في مناسبات أو حفلات معينة، وهو ما يُطلَق عليه أحيانًا شعر المناسبات، الذي يتميز بروحٍ تقليدية وبجودة السبك الذي لا يشهد إلا بالبراعة اللغوية «لصانعه»، وكان من أهم «المناسبات» آنذاك «خطبة امرأة»، إذ كان ذلك يتطلَّب نظم قصيدة، أو استعارة أبياتٍ من قصائد «المحترفين» تناسب «الحفل»، أو حتى ليستعين بها العاشق في الوصول إلى قلب محبوبته، ويقول أحد الشرَّاح إن بينديك قد يقصد اللغة غير الجادة أو «لغة العطلات»، والطريف أن بينديك نفسه ينجح آخر الأمر في كتابة سونيتة مهداة إلى بياتريس أو في حبِّها!

[٤٤] يعتمد المخرجون على هذا السطر في جعل بياتريس تتجه إلى باب الخروج، ثم تقف وتتردَّد، أي إنهم يجعلون حركتَها الجسدية على خشبة المسرح ترجمة مادية لحركة قلبِها.

[٤٥] تعود بياتريس إلى «استعراض» مهارتِها اللغوية القائمة على الأسلوب اليوفوي من خلال اللماحية أو سرعة البديهة التي تمكِّنها من بناء حُجَّة تتفكَّه بها. والحوار التالي كله دليلٌ على ذلك حتى السطر ٨٦.

بينديك:

أرهَبْتِ الكلمة حتى فَرَّتْ من معناها الصَّحيح! ما أقوى لماحيتك! لكن دعيني أقول بوضوحٍ لكِ إنَّ كلوديو تلقَّى دعوتي للنِّزال، وما لم يصِلْني ردُّهُ في القريب العاجل سوف أعلن في الناس أنه جبان. (٥٥) أرجوكِ أن تخبريني الآن: من أجل أي عيبٍ من عيوبي أَحْبَبْتِنِي أولًا؟

بياتريس:

من أجلِها جميعًا، فقد أقامت دولة مُحكَمَةً من السوء لا تسمح باختلاط أية محامد بالعيوب، ولكن من أجل أي محامدي كابدت (٦٠) الحبَّ أولًا لي؟

بينديك:

«كابدت الحب» تقولين؟ تعبيرٌ صائب! فأنا أكابد الحب حقًّا، لأنني أحبك ضد إرادتي.

بياتريس:

بل على الرغم من قلبك في ظني. وا أسفا للقلبِ المسكين! إن كنتَ أَكْرَهْتَهُ من أجلي، فسوف أَكْرَهُهُ من أجلِكَ، فلن أحب أبدًا (٦٥) شيئًا يكرَهُهُ صديقي.

بينديك: لديكِ ولديَّ من الحكمة ما يفرض الصراع في تطارح الغرام.

بياتريس:

ولكنها لا تظهر في هذا الاعتراف، ولن تجد حكيمًا من بين عشرين يُقْدِمُ على امتداح ذاتِه.

بينديك:

هذا مفهومٌ قديمٌ بالٍ يا بياتريس، وينتمي إلى أيام الجيران الأخيار![٤٦] فإذا لم ينشئ الرجل في هذا العصر ضريحًا له قبل أن

[٤٦] «من أيام الجيران الأخيار» يشير بينديك إلى مَثَلٍ قديمٍ يقول «مَن له «جيران» سوءٍ يسعده امتداح ذاتِه»، ولكن الكلام الذي يسمعه جمهور المسرح يظل غامضًا، خصوصًا بعد أن أصبح هذا المثل مهجورًا أو حتى مجهولًا.

يموت، فلن يذكره أحدٌ عندما يتوقف رنين ناقوس النعي وتجف دموعُ أرملتِه.

بياتريس: وكم يطول هذا الوقت في رأيكَ؟

بينديك:

سؤالٌ وَجِيه! ساعةً في الرَّنِين ورُبْعَ ساعةٍ في البكاء. وهكذا فإذا (٧٥) لم يكُن ضميرُ المرءِ ينهشه نهشَ «السادة الديدان»،[٤٧] عليه أن يرى الحكمة في الثناء على فضائِله، كما هو حالي الآن! ويكفي ذلك إطراءً لذاتي، شاهدًا بنفسي على جَدَارتي به! والآن أخبريني: كيف (٨٠) حال بنت عمك؟

بياتريس: في أسوأ صحة.

بينديك: وكيف حالك أنت؟

بياتريس: في أسوأ صحة كذلك!

بينديك:

صلِّي لله، وأحبِّيني تتحسَّنْ صحتُكِ. أتركك الآن إذ أرى شخصًا (٨٥) مُقبِلًا في عجلة.

(تدخل أورسولا.)

أورسولا:

مولاتي! لا بُدَّ أن تأتي إلى منزل عمِّك! فهناك ضجة هائلة! ثبت أن مولاتي هيرو اتُّهمَت ظلمًا، وأن الأمير وكلوديو وقعا ضحية خدعة هائلة، وأن دون جون هو الذي دبَّر هذه المؤامرة كلها! وقد فرَّ (٩٠) واختفى! هل تأتين حالًا؟

بياتريس: ألن تأتي لتسمعَ هذه الأنباء يا سنيور؟

---

[٤٧] «نهش السادة الديدان»، في هذا إشارة غير مباشرة إلى إنجيل مرقس «حيث دودهم لا يموت، والنار التي لا تُطفأ» ٩:٤٦.

بينديك:

سأحيا في قلبك، وأموتُ في حجرك، وأُدفَنُ في عينيك ... وكذلك
سأذهب معَكِ إلى منزِلِ عمِّكِ! (٩٥)

(يخرج الجميع.)

المشهد الثالث

(المنظر: فناء كنيسة، وفيه مدفن أسرة ليوناتو. يدخل كلوديو، ودون بيدرو، وثلاثة أتباع أو أربعة، ومن بينهم أحد اللوردات، وبعض الموسيقيين، يحملون الشموع.)[٤٨]

كلوديو: هل هذا مدفن أسرة ليوناتو؟
اللورد:

نعم يا مولاي.
(يقرأ اللورد نص الأبيات[٤٩] التي سيضعها على شاهد القبر.)
قَتَلَتْ ظلمًا ألسِنَةُ الشَّرِّ
هيرو مَنْ تَرقُدُ في هذا القَبْرِ
والموتُ يُعَوِّضُها عنْ ظُلْمِ البشرِ (٥)
بذُيُوعِ الصِّيتِ على مَرِّ الدَّهرِ
وإذن فالرُّوحُ وإنْ ذَهَبتْ في عارْ

[٤٨] يقول كوكس في كتابه المشار إليه عن تاريخ إخراج مسرحيات شيكسبير إن جرد قِطَعِ الديكور في مسرح روز عام ١٥٩٨م أثبت وجود قطعة ديكور تمثِّل قبرًا، وهكذا فمن الممكن أن تكون هذه جزءًا من الديكور المسرحي في مسارح عصر النهضة (ص٢٢٥). ويناقش الشُرَّاح بالتفصيل احتمالات أداء الأغاني هنا، وتحديد من يغنيها، وهذا أمر إخراجي محض لا يهمُّ القارئ العربي.

[٤٩] الأبيات: يقول الشرَّاح إن الأداء هنا موزَّع على أكثر من صوت، وإن كلوديو لا يلقي الأبيات بسبب كدره الشديد، وإن اللورد قد يكون أحد المنشدين وحسب.

تحيا في الموت بصِيتٍ وبمَجْدٍ سيَّار،
(يعلق اللورد الورقة على شاهد القبر)
فلتمكُثْ فَوْقَ القبرِ على مَرِّ الأزمانِ،
كي يَبْقَى المدحُ طويلًا إنْ سَكَتَ لِسَاني. (١٠)

كلوديو: والآن عازِفِي الألحان أنشِدوا الترنيمة الوَقُورة.

(تُعزف الموسيقى.)

(يبدأ الغناء[٥٠] منشدٌ واحدٌ أو أكثر.)

المنشد:

أرْجُو يا ربَّة[٥١] هذا اللَّيل الصَّفحَ بِبَابِكْ،
عَمَّن قَتَلُوا عَذْرَاء وفارِسة في مِحرابِكْ.[٥٢]

---

[٥٠] الأغنية: قد يكون المغني هو بالتازار، وقد تكون أغنية جماعية.

[٥١] «ربة هذا الليل»: ديانا أو أرتميس، ربة القمر والعفة، وكانت تعمل بالصيد. انظر «مثل ديانا ربة هذا القمر السيَّار» (٤ / ١ / ٥٦) والصورة الشعرية تُعيد ديانا إلى «حالتِها العذرية» وتمثِّل محاولة لإرضاء الربة التي أدى غضبُها إلى اكتساب أكتيون قرنين (رمز الديوث) (أوفيد، مسخ الكائنات، ٣ / ١٣٨–٢٤٩).

[٥٢] «عذراء وفارسة في محرابك» يشير إليها النص بصيغة المذكر (فارس) ولكنني جعلت الكلمة مؤنثة خوفًا من الخلط، ويقول الشرَّاح إنَّ صورة المرأة العفيفة، مثل ديانا، كثيرًا ما كانت تُرسَم مرتدية ملابس الرجال، كأنما إثباتٌ لطهرها، مثلما يفعل سبنسر في ملكة الجان (في الكتاب الثالث) ومثلما يفعل ميلتون في كوموس عندما يصف الليدي قائلًا:

من تحفظُ عِفَّتها تلبسُ دِرعًا من فولاذٍ كاملةً،
كالحورية تحملُ جُعبةَ أسْهُمِها المشحوذةْ؛
إذ تذرعُ آمنةً غاباتٍ لفَّاءَ وربواتٍ جرداء،
وتلالًا ساءت سُمْعَتُها، وصحاريَ مُقفِرةٍ خطِرة،
حتى ما يجرؤ وحشٌ ذو طبْعٍ ضارٍ،
أو قاطعُ طُرقٍ أو رجُلٌ جَبَلِيٌّ فتَّاكٌ،
أن يقْرَبَها ويُلَوِّثَ عُذْرِيَّتَها الطاهرة العَفَّةْ.

(كوموس، ٤٢٠–٤٢٦، من طبعة لونجمان ١٩٦٨م)

وهُمو بأهازِيجِ الأحْزَانِ الحرَّى يتغنَّون،
وكذلك حولَ ضَرِيحِ العذراءِ يَطُوفُون! (١٥)
يا مُنتصَفَ الليلِ أعنَّا فيما نُصدِرُ من أنَّات،
ساعِدنا بالزَّفراتِ المُلتهِبَة حُزنًا والآهاتْ.
إنَّا يُثقِلُنا الهمُّ ويُضنينا!
وانفتَحي يا أبواب مدافِنِنا كي يخرُجَ موتانا،
في يومِ البعثِ إذا غَرَبَتْ ربقةُ دُنْيَانَا.[٥٣] (٢٠)
إنَّا يُثقلنا الهمُّ ويُضنِينا!

اللورد:

والآنَ إذَنْ طَابَتْ لَيْلَةُ هذِي الأعظمْ،
وإذا حالَ الحوْلُ أعَدْتُ طُقُوسي أترحَّمْ.

دون بيدرو:

عِموا صباحًا أيُّها السَّادة! وأطفِئوا المَشَاعِلْ! قد انتهت
ذِئابُ هذا اللَّيلِ من فرائِسِ الظَّلام! بل وانظُرُوا نَهَارَنا الرَّقِيق (٢٥)
مقبِلًا أمَامَ ربِّ الشَّمسِ فيبوسَ[٥٤] الذي أتى في موكِبِه!
قد رقَّشَ النَّهارُ بالضِّيَاءِ صَفْحَةَ الشَّرقِ الذي ما زَال نائمًا!
شُكرًا لكُم جميعًا واترُكُونا الآن، إلى اللِّقاء.

كلوديو: عِمتُم صباحًا أيُّها السَّادة! تفرَّقوا على خيرٍ إذن!

(يخرج الموسيقيون واللوردات.)

---

[٥٣] يرى الشرَّاح أن معنى البيتين «محيِّر» ولكنني أرى فيه إلماحًا من خلال صورة البعث بما سوف يحدث حين «تعود» هيرو إلى الحياة، أي تُبعَث من جديدٍ. وقد تجنَّبتُ في الترجمة الشروح الخلافية التي أتى بها بعض النقاد والتزمت بخطِّ المعنى الأساسي.

[٥٤] «فيبوس رب الشمس»: كان الرومان يصورونه في صورة سائق عربة تجرُّها خيول الشمس.

دون بيدرو:

هيَّا بِنَا كي نَرْتَدِي المَلابِسَ التي تَليق باحتِفالِنَا، (٣٠)
وبعدَهَا نمضي إلى بيتِ ليوناتو.

كلوديو:

أرجُوكَ يا ربَّ الزَّواج[٥٥] أن تُعينَنَا على النَّجاحِ، كي
نُزيلَ أحزانَ الذي كُنَّا بلوْنَاه بهذا الكَرْب![٥٦]

(يخرجان.)

المشهد الرابع

(المنظر: منزل ليوناتو. يدخل ليوناتو، وبينديك، ومارجريت، وأورسولا، وأنطونيو، والقس فرانسيس، وهيرو، وبياتريس.)

القس: أَلَمْ أَقُل لَكُم بأنَّها بَرِيئَة؟
ليوناتو:

وتشمَلُ البَرَاءَة الأميرَ والفتى كلوديو! إذ وجَّهَا
إلى الفتاة تُهمَة قامَتْ على خَطَأٍ سمِعْتَنَا نُناقِشُه.
لكنَّ مارجريت أيضًا أخطأتْ[٥٧] وزلَّت في غُضُونِ ذلِكَ،
حتى ولَوْ مِنْ دُونِ قَصدٍ! كما بَدا (٥)
ممَّا انتَهَى إليْهِ تَحقِيقُ القضيَّةِ كُلِّها.

أنطونيو: يُسعِدُني أنَّ المسألَةَ انتَهَتِ الآن بخَيرٍ.

---

[٥٥] «رب الزواج» في الأصل (Hymen) فجئتُ في الترجمة بمعنى الاسم الذي لا يعني شيئًا للقارئ العربي.
[٥٦] لاحِظ أنني غيَّرتُ البحر هنا مجاراةً لتغيير شيكسبير بحره في هذا الجزء.
[٥٧] «أخطأت» يبدو أن خطأها كان ينحصر في استعارة ملابس سيدتها، إذا صدَّقنا ما يقوله بوراكيو (٥ / ١ / ٢٩٢) «بل لم تكن تلك الفتاة تدري/سر ما قامت به إذ حادثتني آنذاك.»

بينديك:

وأنا أيضًا! ذاكَ وإلَّا كُنْتُ سأُضْطَرُّ وفاءً بالعهدِ
إلى أن أدْعوَ ذلكَ الشَّابَّ كلوديو[٥٨] لمحاسبَتِه.

ليوناتو:

وإذنْ يا بِنتي اختبِئي أنتِ وكلُّ وصيفاتِكْ، (١٠)
وامكُثْنَ جميعًا في إحدى الحُجُرات معًا.
وإذا أرسلتُ إليكُنَّ تَعَالَيْن بأقنعةٍ فَوْقَ الوَجه؛
إذ وَعَدَ أمير الدولة وكلوديو بزيارتِنا في هذي الساعة.
(إلى أنطونيو)
تعرِفُ ما كُلِّفْتَ أخي أنطونيو بِه:
لا بُدَّ بأنْ تتظاهرَ أنَّكَ والدُ بنتِ أخيكْ (١٥)
وتُقَدِّمها كي يتزوَّجَها الشابُّ كلوديو.

أنطونيو: ولَسَوْفَ أقومُ بهذا الدَّوْر بجدٍّ صارِم.
بينديك: وأراني مضطرًّا يا قسُّ إلى طَلَبِ مُساعدتِكَ
القس: ماذا تبغِي أن أفعَلَ يا سنيور؟
بينديك:

إمَّا عقدُ قِراني أو إهلاكي! أحدهما!
يا سنيور ليوناتو! الواقعُ أنَّ بياتريس بِنتَ أخيك (٢٠)
تنظر لي نظراتٍ من عينِ رِضا![٥٩]

ليوناتو: أفلم تقترِض العينَ المذكورة من بنتي؟ هذا عينُ الحق!

---

[٥٨] «الشاب كلوديو» تأكيد جديد على يفوع كلوديو.

[٥٩] «عين رضا» المعنى المضمَر هنا هو أن اختلاف النظر يؤدي إلى اختلاف صور الأشياء. وقد سبق لكلوديو التعبير عن المعنى نفسه في «ولسوف تقيم الريبة فوق جفوني/لتحول كل جمال لخواطر ضُرٍّ /كي يفقد للأبد الفتنة والسحر» (٤ / ١ / ١٠٦–١٠٨).

بينديك: وأبادلُها ما تُضمِر وبعينِ الحب.
ليوناتو:

أظنُّ أنَّك اقترضتَ قوَّة الإبصار فيها من كلامي (٢٥)
ومن كلوديو والأمير، لكن تُرى ماذا تريد؟

بينديك:

إجابةٌ يا سيدي كاللُّغزِ لا تُفهَم!
لكنَّ ما أُريدُهُ أن تُبديَ الرِّضا،
وأن تُساعدَنَا هُنا هذا الصباح على ارتباطٍ
بالقِران الأشرف! وهو الذي أحتاج أن (٣٠)
تُعيننا عليه أيُّها القس المُبارَك.

ليوناتو: قلبي يُحِبُّ ما تُحب.
القس: ومعونتي حاضرةٌ! ها قد أتى كلوديو والأمير.

(يدخل دون بيدرو وكلوديو وبعض الأتباع.)

دون بيدرو: عِمتم صباحًا أيُّها الجمعُ الكريم.
ليوناتو:

أنعِم صباحًا يا أمير! أنعِم صباحًا يا كلوديو! (٣٥)
إنَّا هنا ننتظِر! تُراكَ لا تزال عازمًا
على الزَّواجِ اليومَ من بنت أخي؟

كلوديو: لن يتغيَّر رأيي حتى لو كانت حبشيَّة.[٦٠]
ليوناتو: اذهَب أخي فادعُها! وها هو القسُّ تجهَّزْ.

(يخرج أنطونيو.)

[٦٠] «حبشية» أي من أمة أجنبية وانتماء عنصري أجنبي، ومن ثَمَّ فليست جذابة.

دون بيدرو:

عِمْتَ صباحًا بينديك! عَجبًا تُرى ما الأمر؟ (٤٠)
كيف اكتسيْتَ وَجْهَ فِبراير؟ فَشَاعَ في
محيَّاكَ الصقيعُ والغَمَامُ والعواصفْ؟

كلوديو:

قد خَطَرَ له في ظني منظرُ ذاكَ الثَّورِ الوحشي!
عبثٌ! لا تخشَ هنا شيئًا! فسنطلي طرفيْ قرنيْك بِعَسْجدْ!
وستشهد قارة أوروبا[٦١] جمعاء وقد ضحِكت منكَ، (٤٥)
كما ضحِكت حسناءٌ تُدعى أوروبا من جوف الجبَّار،
حين تقمَّصَ دور الثَّوْر العاشق وتحلَّى بالنُّبل.

بينديك:

جوف تقمَّص ذاك الجسَدَ، وكان خُوارُ الثَّوْر جميلَ الأصداء.
وكذلك بعضُ غريبِ الثِّيرانِ علَا بقرةَ والدِكَ الحسناء[٦٢]
فأنجبَ عِجلًا من هذا العَمَلِ السامي الأنْبَلِ، (٥٠)
يُشبهُك تمامًا فثُغاؤُك كثُغاء العِجلِ الأمثَلْ.

(يدخل أنطونيو وهيرو وبياتريس ومارجريت وأورسولا، وكلٌّ منهن ترتدي قناعًا.)[٦٣]

---

[٦١] «أوروبا» ترد عند شيكسبير دون تحديد المقصود اعتمادًا على معرفة الجمهور، فأضفت وصفًا لكل من معنييها إيضاحًا للقارئ العربي. والحسناء أوروبا كانت أميرة فينيقية سحر جمالها جوف، رب الأرباب، فحوَّل صورته إلى صورة ثور عاشق جذاب حتى يقتنصها ويحملها معه عبر البحر إلى جزيرة كريت (أوفيد، مسخ الكائنات، ٢ / ٨٣٣–٨٧٥).

[٦٢] «علا بقرة والدك الحسناء» «علا» في الأصل (leaped) أي وثب فوقها بمعنى عاشرها، وبينديك يرد هنا على كلوديو بوصفه (أي وصف كلوديو) بأنه ابن سفاح وبأنه ابن لوالدة خائنة، وذلك بألفاظ مهذبة في الظاهر وإن كان معناها واضحًا. و«نغمة» هذه الفكاهات تعتمد على أسلوب إلقائها على المسرح.

[٦٣] الإرشادات المسرحية وفق ما أمر به ليوناتو تضع الفتيات أقنعة على وجوههن.

كلوديو:

هذي الغمزة ديْنٌ سأسدِّده يومًا ما! ها قد وصل فريقٌ
يستدعي تسديدَ دُيُون أخرى! من منكنَّ الآنسة المكتوبة لي؟

(أنطونيو يقود هيرو من يدها.)

ليوناتو: هذي هيَه! وإنني وهبتُها لك!
كلوديو:

إذنْ أنا صاحبُها.
(إلى هيرو) أيتُّها الرقيقة! أريدُ أن أرى وجْهَكِ. (٥٥)

ليوناتو:

ذاك محالٌ إلا إنْ أمسكْتَ بيدِها
في حَضْرَة هذا القِسِّ وأقسمْتَ بأنْ تتزوَّجَها.

كلوديو:

هاتي يدكِ أمام القسِّ الربَّاني:
فأنا زوجُك إن رُقتُ بعينيكِ.[٦٤]

هيرو (تخلع القناع):

ولقد كنتُ أنا زوجتَكَ الأخرى في أثناءِ حياتي (٦٠)
ولقد كنتَ كذلِكَ زوجي الآخَرَ في أثناءِ غَرَامِكَ.

كلوديو: هيروُ أخرى!
هيرو:

لا أنصَعَ من ذلك! هيرو الأولى ماتَتْ مُتَّهَمة! (٦٥)
لكنِّي أحيا واثِقَة أني عَذْراءُ وُثُوقي بحَيَاتي!

دون بيدرو: هذي هيرو الأولى! بل مَنْ ماتت!

[٦٤] «إن رقتُ بعينِكِ» أي إن كلوديو يتيح لهيرو فرصة رفضه إن لم يرُق لها شكله.

ليوناتو: بل يقتصِرُ المَوْتُ أيا مولاي على أيَّامِ حَيَاة التُّهْمَة!
القس:

في طَوْقِي تَخْفِيفُ الحَيْرة عِنْدَكمو،
فإذَا أكْمَلْنَا كُلَّ شَعَائِرِنَا القُدسيَّة،
أعْلَنْتُ لكُمْ بالتَّفْصِيلِ حَقِيقَةَ مَوْتِ الغَادة هيرو!
وإلى أن يحدُثَ هذا لا يَذْهَش أحَدٌ منكم بل فليَقبَلْ (٧٠)
هذا الوَاقِعَ وبِصَدْرٍ رَحْبٍ ولنَمضِ على الفَوْرِ إذن لِكَنِيسَتِنَا.

بينديك: أرجُوكَ تمهَّل يا كَاهِنْ! (إلى أنطونيو) من فِيهِنَّ بياتريس؟
بياتريس (وهي تنزع القناع)**:** ذَلِكَ اسْمِي! ماذا تَبْغي؟
بينديك: ألا تُحبِّينني؟
بياتريس: لا! لا أكثرَ من حُبِّي لِلعقل.
بينديك:

وإذنْ ضُلِّلَ عمُّكِ وأميرُ الدَّولةِ وكلوديو! (٧٥)
فلقد حَلَفُوا بِغَرامِك لي!

بياتريس: وأنتَ؟ ألا تحبُّني؟[٦٥]
بينديك: حقًّا لا! لا أكْثَرَ من حُبِّي للعقل!
بياتريس:

وإذنْ ضُلِّلَتْ ابنةُ عمِّي ووصيفتُها أورسولا وكذلك مارجريت!
إذ أقسمْنَ بحُبِّكَ لي!

بينديك: حَلَفُوا إنَّك أضناكِ غَرَامي. (٨٠)
بياتريس: والفتيات حَلَفْنَ بأنَّكَ من حُبِّي كِدتَ تمُوتْ!
بينديك: لمْ يَحْدُثِ الذي رَوَيْنه! إذن فأنتِ لا تُحبِّينني.

[٦٥] ٧٥–٧٧ ترد هذه السطور منثورة في طبعة الفوليو التي تجعل كل ما يقوله بينديك وبياتريس نثرًا.

بياتريس: كلَّا وحقًّا إنما بِقَدْر ما يَرُدُّ صاحبٌ صنيعَ معروفٍ لِصاحبِه!
ليوناتو: اعْتَرِفي يا بِنْتَ أخِي! كُلِّي ثقةٌ في حُبِّكِ لِفتَانَا الأكْرَمْ!
كلوديو:

وأنا أُقسِمُ إنَّ فَتَانا يهوَاهَا، وإليكم هذي الوَرَقَةْ! (٨٥)
والخطُّ بها خطُّ يدِه! وبها سُونيتهْ
الشِّعرُ المكسُورُ[٦٦] بها من إنْشَاءِ قَرِيحَتِهِ وَحْدَه،
وهي مُوَجَّهَةٌ لبياتريس.

هيرو:

وإليكُم أُخْرَى! وبخطِّ يَدِ ابنَةِ عَمِّي، كانت في جَيْبٍ في
سُتْرتِها وتُعبِّر فيها عن حبٍّ دفَّاقٍ لِفتاها بيندِيك! (٩٠)

بيندِيك:

معجزة! هاتان يدانا تفضحان قلبينا. هيا! سوف أتزوجك ولكني،
قسمًا بنور النهار، أتزوجك من باب الشفقة!

بياتريس:

لن أرفضَكَ ولكني، قسمًا بهذا اليوم الجميل، لم أقبَلْ إلَّا بعد
إلحاحٍ شديدٍ ... وأيضًا لإنقاذ حياتِكَ، إذ سمعت أن صحتَك قد (٩٥)
تدهورت.

ليوناتو: صمتًا! (إلى بياتريس) سأغلِقُ فَمَكِ!

(يأخذ بياتريس من يدها ويسلمها إلى بيندِيك.)

---

[٦٦] «الشعر المكسور»: (halting) في الأصل، وهو المعنى المقصود، فالصورة تعني حرفيًّا بحرًا شعريًّا أعرج! و«من إنشاء قريحته وحده» في الأصل (of his own pure brain).

دون بيدرو: كيف حالك يا بينديك ... أيُّها الرجل المتزوج؟
بينديك:

أؤكد لكَ أيُّها الأمير أن حشدًا كاملًا من الساخرين لن يستطيعوا بفكاهاتِهم تغييرَ موقفي، هل تتصوَّر أنني آبه للهجاء أو للسخرية؟ (١٠٠) كلَّا! لو انهزم الرجلُ أمام ثمار القرائح فلن ينجح حتى في ارتداء الملابس الأنيقة. وباختصارٍ فما دمتُ اعتزمتُ الزواجَ، فلن يثنيني عن عزمي هجومُ الدنيا كلها عليه. وإذن فلا تسخر مني قط بسبب انتقاداتي السابقة له. إذ إن الإنسان كائنٌ متقلِّبٌ، وهذا ما انتهيت (١٠٥) إليه.[٦٧] وأما أنت يا كلوديو فقد كنتُ أعتزمُ أن أقهرَكَ، ولكن ما دمت ستصبح لي نسيبًا فعِش سالمًا وحافِظ على حبِّ قريبتي.

كلوديو:

كنتُ أتمنى أن تستعصي على حبِّ بياتريس حتى أرغمَك بالقوة (١١٠) على ترك الحياة الفردية وقبول الحياة الزوجية والخيانة الزوجية، وهو ما لا بد أن يحدث الآن لو لم تراقبك قريبتي مراقبة شديدة.

بينديك:

دِعَكَ الآن من هذا! لقد غدونا أصدقاء! فلنحتفل برقصة قبل (١١٥) الزواج، لتخفيف أثقال نفوسِنا وأقدام زوجتينا![٦٨]

ليوناتو: الحفل الراقص فيما بعد.

---

[٦٧] «إذ إن الإنسان كائن متقلب، وهذا ما انتهيت إليه» يقلِب بينديك ترتيب الجملة، وكان يقصد أن يقول «قد انتهيت إلى قَبولِ الزواج وهو ما يثبت أن الإنسان كائن متقلب.»

[٦٨] «تخفيف ... أقدام زوجتينا» أي تسهيل رفعهما لأقدامهما، والإشارة الجنسية مضمرة، ولكنها ما دامت في كنف الزواج لم يعترض عليها أحدٌ.

بينديك:

بل قبل الزواج وأقسم! وإذن فاعزفوا أيها الموسيقيون! أيها الأمير، أنت جادٌّ متجهم؛ فاتخذ لك زوجة! اتخذ لك زوجة! لا توجد (١٢٠) عصا أشدَّ جلالًا من عصا في طرفها قرن.[٦٩]

(يدخل رسول.)

الرسول:

مَوْلَايَ قد قَبَضُوا على أَخِيكَ جُونْ يُحَاوِلُ الفِرَارْ
وأرجَعُوه في حِرَاسَةِ الجُنُودِ مَخْفُورًا إلى مسينا.[٧٠]

بينديك:

نؤجل التفكير في أمره إلى الغد، وسوف أبتكر عقوبات طريفة تليق (١٢٥) به. اعزفوا أيها العازفون!

(يبدأ الرقص وعندما ينتهي يخرج الجميع.)

النهاية[٧١]

[٦٩] «في طرفها قرن» كان القرن كما سبق رمزًا للديوث.

[٧٠] من الغريب أن ينطق الرسول بالنظم في هذا الجو النثري.

[٧١] هذه هي المسرحية الشيكسبيرية الوحيدة التي تنتهي صراحةً برقص الجميع، والمعتاد أن يقدِّم المهرج رقصة منفردة، ويكثر النقاد من تحليل ذلك وهو ما لا يفيدنا كثيرًا في هذا السياق.

قائمة المصادر والمراجع

وتقتصر على الكتب والدراسات الأجنبية التي ورد ذكرُها
في المقدمة وفي الحواشي

Allen, John A, "Dogberry", *Shakespeare Quarterly 24*, (1972), 90–112.

Altman, Joel, *The Tudor Play of Mind: Rhetorical Inquiry and the Development of Elizabethan Drama*. (Berkeley, Calif. 1978).

Aubrey, John, *Brief Lives*, ed. O. L. Dick (London, 1949).

Auden, W. H., *Lectures on Shakespeare*, ed. Arthur Kirsch (Princeton, NJ, 2000).

Barber, C. L., *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom* (Princeton, NJ, 1959).

Barish, Jonas, "Pattern and purpose in the prose of *Much Ado About Nothing*", Rice University Studies, 60 (1974), 19–30.

Berger Jr., Harry, "Against the Sink-a-pace: Sexual and Family Politics in *Much Ado About Nothing*", *Shakespeare Quarterly 33* (1982), 302–313. (rpt. in Marrion Wynne-Davies, New Casebooks 2001).

Berry, Ralph, "Problems of Knowing", in *Shakespeare's Comedies: Explorations in Form* (Princeton, NJ, 1972), 154–174.

Brewer's Dictionary of Phrase and Fable, 15th edn. revised by Adrian Broom (1996).

Bullough, Geoffrey, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, 8 vols. (New York, 1957–75), vol. 2.

Cerasano, S. P., "Half a dozen dangerous words", in *Gloriana's Face, Women, Public and Private, in the English Renaissance* (Detroit, 1992) 167–183 (rpt. in Marion Lynne-Davies' New Casebooks, 2001).

Cook, Carol, "The sign and semblance of her honour": Reading Gender Difference in *Much Ado About Nothing*." PMLA 101, 1986, 186–202.

Cook, David, "The very temple of delight: the twin plots of *Much Ado About Nothing*", in Antony Coleman and Antony Hammond (eds.) *Poetry and Drama 1570-1700: Essays in Honour of Harold F. Brooks* (1981), 32–46.

Craik, T. W., "*Much Ado About Nothing*", *Scrutiny 19*, (1953), 297–316.

Crane, Milton, *Shakespeare's Prose* (Chicago, 1951), (rpr. 1982).

Croll, Morris W., *Attic and Baroque Prose Style: The Anti-Ciceronian Movement* (Princeton, NJ, 1966).

Dawson, Anthony, "Much Ado About Signifying", *Studies in English Literature 1500-1900*, 22, (1982), 211–221.

Dobranski, Stephen P., "Children of the Mind: Miscarried Narratives in *Much Ado About Nothing*", *Studies in English Literature 1500-1900*, 38, (1998), 233–250.

Darkakis, John, "Trust and Transgression: the discursive practice of *Much Ado About Nothing*", In Richard Machin and Christopher Norris (eds.) *Post-Structuralist Readings of English Poetry* (Cambridge, 1987).

Draper, John, *Stratford to Dogberry: Studies in Shakespeare's Earlier Plays*, Pittsburgh, 1961.

Evans, Bertrand, *Shakespeare's Comedies* (Oxford, 1960).

Evans, Hugh C., "Comic constables: fictional and historical", *Shakespeare Quarterly*, 20 (1969), 422–433.

Evans, Jon X., "The Villainy of one deformed: The complex word fashion in *Much Ado About Nothing*", in John H. Dorencamp (ed.) *Literary Studies: Essays in Memory of Francis A. Drumm* (Wetteren, Belguim, 1973), 91–114.

Everett, Barbara, "*Much Ado About Nothing*: The unsociable Comedy", in *English Comedy*, ed. Michael Cordner, Peter Holland and John Kerrigan (Cambridge, 1994) pp. 68–84 (rpt. in Marion Wynne–Davies' New Casebooks 2001).

Friedman, Michael, "For man is a giddy thing, and this is my conclusion': fashion and *Much ado About Nothing*", *Text and Performance Quarterly*, vol. 13, no. 3 (1993), 267–282.

Frye, Northrop, *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, (New York, 1967).

Gay, Penny, *As She Likes It: Shakespeare's Unruly Women*, London 1994, pp. 143–77 (rpt. in New casebooks 2001, ed. Wynne–Davies).

Gerard, René, *A Theatre of Envy: William Shakespeare*, Oxford, 1991.

Gildon, Charles, "Remarks", in Rowe (additional vol. 7), 304, (rpt. in the Signet ed. of the play, 1964).

Greenblatt, Stephen, Introduction to *Much Ado About Nothing*, Norton Shakespeare (New York, 1997).

Henze, Richard, "Deception in *Much Ado About Nothing*", *Studies in English Literature 1500–1900*, 11, (1971), 187–201.

Howard, Jean E. "Renaissance anti–theatricality and the politics of gender and rank in *Much Ado About Nothing*", in Jean E. Howard and Marion F. O'Connor, *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology* (1987), 163–187 (rpt. in Marion Wynee–Davie's *New Casebooks*, 2001).

Hunt, Maurice, "The Reclamation of Language in *Much Ado About Nothing*", *Studies in Philology*, 97 (2000) 165–91.

Johnson, *Samuel Johnson on Shakespeare*, ed. H. R. Woudhuysen, (1989).

Jorgensen, P. A., “Much Ado About Nothing”, in *Redeeming Shakespeare’s Words* (1962), 22–42.

King, Walter N., “Much Ado About Something”, *Shakespeare Quarterly 15*, (1954), 143–155.

Kreiger, Elliot, “Social Relations and the Social Order in *Much Ado About Nothing*”, *Shakespeare Survey 32* (1979), 49–61.

Lacqueur, Thomas. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, (Cambridge, Mass. 1990).

Leggatt, Alexander, “*Much Ado About Nothing*”, in *Shakespeare’s Comedy of Love*, London, Methuen, 1974.

Levin, Richard, *Multiple Plot in English Renaissance Drama*, Chicago, 1971, 90–93.

Magnusson, Lynne, “The pragmatics of repair in *King Lear* and *Much Ado About Nothing*”, in *Shakespeare and Social Dialogue: Dramatic Language and Elizabethan Letters* (Cambridge, 1999), 141–162.

Mares, F. H., Introduction to the updated ed. of 2003 of the New Cambridge Shakespeare *Much Ado About Nothing* (ed. 2005 used).

McCollum, William G., “The Role of Wit in *Much Ado About Nothing*”, *Shakespeare Quarterly 19* (1968), 165–174.

McEachern, Claire, Introduction to the Arden edn. of *Much Ado About Nothing*, 2006.

McEachern, Claire, “Fathering herself; a source study of Shakespeare’s feminism”, *Shakespeare Quarterly 39* (1988), 269–90.

Mueller, Martin, “Shakespeare’s Sleeping beauties: the sources of *Much Ado About Nothing* and the play of their repetitions”, *Modern Philology*, vol. 1, no. 3 (1994), 288–311.

Muir. Kenneth, *The Sources of Shakespeare’s Plays*, 1977.

Myhill, Nova, “Spectatorship in/of *Much Ado About Nothing*”, *Studies in English Literature 1500–1900*, vol. 39, no. 2 (1999), 291–311.

Neely, Carol, *Broken Nuptials in Shakespeare's Plays* (New Haven, Conn., 1985).

Neill, Kirby, "More ado about Claudio: An acquittal for a slandered groom", *Shakespeare Quarterly*, 3, 1952, 91–107.

Ormerod, David, "Faith and Fashion in *Much Ado About Nothing*", *Shakespeare Survey 25* (1972), 93–105.

Osbourne, Laurie E., "Dramatic play in *Much Ado About Nothing*: Wedding the Italian Novella and English Comedy", *Philological Quarterly 2* (1990), 167–188.

Page, Nadine, "The Public repudiation of Hero", *PMLA*, 50 (1935), 739–744.

Partridge, Eric, *Shakespeare's Bawdy*, 1990.

Paster, Gail Kern, "*Much Ado About Nothing*: A Modern Perspective", in the Folger edn. of the play, pp. 213–230.

Prouty, Charles, *The Sources of Much Ado About Nothing*. (New Haven, Conn., 1950).

Puttenham, George. *The Art of English Poetry*, ed. Edward Arber (1906, rpt. Kent, Ohio, 1970).

Rose, Steven, "Love and Self-love in *Much Ado About Nothing*", *Essays in Criticism 1500-1900*, 20, 1970, 143–150.

Rossiter, A. P., "Much Ado About Nothing", in *Angel with Horns* (1961), rept. in *Shakespeare: The Comedies*, ed. Kenneth Muir (Englewood Cliffs, NJ, 1965), 47–57.

Sexton, Joyce Hengrerer, "The theme of Slander in *Much Ado About Nothing and Garter's Susannah*" *Philological Quarterly 54*, 1975, 419–433.

Shaw, Bernard, *Shaw on Shakespeare*, ed. Edwin Wilson (New York, 1968).

Straznicky, Marta, "Shakespeare and the government of comedy: *Much Ado About Nothing*", *Shakespeare Survey 22* (1994), 141–171.

Taylor, Michael, "*Much Ado About Nothing*: The Individual in Society" *Essays in Criticism*, 23, (1973), 146–153.

Thompson, Ann & Thompson John O., *Shakespeare: Meaning and Metaphor* (Brighton, England, 1987).

Traugott, John "Creating a rational Rinaldo: a Study in the Mixture of the Genres of Comedy and Romance in *Much Ado About Nothing*", Genre, vol. 15, no. 2–3, (1982), 157–181.

Vickers, Brain, *The Artistry of Shakespeare's Prose*, (1969).

Woodbridge, Linda, *Women and the English Renaissance: Literature and the Nature of Womankind, 1540–1620*. (Urbana and Chicago, 1984).

Wynne–Davies, Lynne, ed. *New Casebooks: Much Ado About Nothing* and *The Taming of the Shrew*, Palgrave, 2001.

هنـــداوي