رابعة الساحرات
و
مقالات مختارة

الدكتور محمد الخزاعي

لوحة الغلاف

عبدالله يوسف

الإخراج الفني والتنفيذ

موسى حسن

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى

فبراير 2008م

رقم الناشر الدولي

ISBN 978_99901_640_0_8

رقم الإيداع بإدارة المكتبات العامة

د.ع. 6818 / 2007م

استهلال

تتناول هذه المقالات في غالبيتها موضوع الدراما كنص أدبي من بين ما تتناوله من موضوعات. ظهرت جميعها في أوقات متفرقة و في صور مختلفة . قررت جمعها ولي في الكثير من الكتاب السابقين مثال يحتذى به ، فمن هذا المنطلق لم أقدم على بدعة غير مقبولة. إلا أن الدافع الرئيسي لجمعها و نشرها كان أساساً مبادرة كريمة من الأخ عبدالله ملك، رئيس مسرح أوال ، الذي أبلغني عن نية المسرح في نشر عمل لي ضمن إصداراته المتنوعة. لم أجد تلبية لهذه الدعوة سوى اختيار موضوع له صلة باهتمامات أعضاء مسرح أوال فكانت هذه المجموعة من المقالات ذات الصلة بالمسرح و الأدب المسرحي.

يحتل وليم شكسبير نصيب الأسد في هذه المقالات من خلال تناولي لثلاث من مآسيه الشهيرة ولو قيض للملك لير مع بناته الثلاث أن يكون من بينها لكانت تراجيدياته الكبرى الموضوع الرئيسي لهذه المقالات . إلا أنه من زاوية أخرى ، يمكن للقارئ أن يستشف موضوعاً آخر يتعلق بالشخوص النسائية الرئيسية في تلك المسرحيات.

يعتبر موضوع المرأة عند شكسبير من الموضوعات الثرية والمعين الذي لا ينضب عندما يتناوله النقاد و يبحثه الدارسون . فهذا المخلوق العجيب يتخذ صوراً عدة نختلف باختلاف المراحل التي كتبت فيها الأعمال. ففي الأعمال الأولى لم تضطلع شخوصه الأنثوية على أدوار محورية كتلك التي ظهرت بها في المآسي الكبرى التي تزيد أهميتها عن أدوارها في المسرحيات التاريخية والرومانية حيث كليوباترا هي الاستثناء. أما في مرحلة المسرحيات الأخيرة فإن بطلات شكسبير تظهرن طيبة ووداعة تفتقر إليها السابقات عليهن .

أملي أن تتاح لي الفرصة للقيام بدراسة المزيد من الأدوار النسائية التي جسدها

شكسبير في ما يربو على خمسة و ثلاثين عملاً. عند ذلك، سأكون قد حققت حلماً كثيراً ما راودني منذ أمد طويل. وفي فترة دراستي الأكاديمية العليا المبكرة ، كادت نساء شكسبير أن يجرنني إليهن وأن أقع في حبائلهن و مكرهن العظيم لولا أن أبطال مسرحيات مارلو الرئيسية كانت لهم الغلبة في النهاية ، فكانت أطروحتي كجزء من متطلبات نيل درجة الماجستير من كلية اللغة الإنجليزية بجامعة ليدز البريطانية. ففي عالم الأكاديميا لا بد للدارس أن يأتي بجديد وإلا أصبحت دراسته غير ذات جدوى. فلا شك أن الشخوص النسائية عند شكسبير قد حظيت باهتمام النقاد فكان هناك من قام بدراستهن قبل أن أبدأ في التفكير فيهن. هذا ما جعلني أغض النظر و أفضل الابتعاد عن غواية النساء في أعمال هذا العلم من أعلام المسرح قاطبة. لقد نفذت بجلدي حينها ولكن غواية تلك النسوة لا زالت تطاردني. متى سأقع في براثنهن؟ هذا ما ستجيب عليه الأيام.

تضم هذه المجموعة ثمان مقالات نصفها الأول تمثل دراسات عن أعمال لشكسبير أو مستوحاة عنها ، أما النصف الثاني منها فيحتوي على أربع مقالات تدور إحداها عن تجربة شاعر البحرين الراحل الأستاذ إبراهيم العريض المسرحية و الثانية عن أحد مشاهير كتاب المسرح المعاصرين ، يوجين أيونسكو ، أحد رواد مسرح اللامعقول .

ونظراً لأهمية الترجمة في الأدب المقارن ولصلتي الوثيقة بها ، وجدت من المفيد أن أضمن هذه المجموعة دراسة مهمة حول هذا الموضوع وضعها أحد أساتذة الأدب المقارن في جامعة إنديانا وقمت بنقلها إلى العربية ، هو الدكتور هورست فرنز أستاذ اللغة الإنجليزية ورئيس برنامج الأدب المقارن بجامعة إنديانا. كان البروفسور فرنز أستاذاً زائراً في جامعة وسكانسن و جامعة نيويورك و هامبورج. من مؤلفاته المنشورة "نشأة الدراما الإشتراكية في إنجلترا" و "ويتمان و رولستون".

كما قام بترجمة مسرحيات هوتمان إلى اللغة الإنجليزية. كان محرراً مشاركاً وأصبح بعد ذلك محرراً لـ"لكتاب السنوي للأدب المقارن والعام". والبروفسور فرنز رئيس لجنة الأدب المقارن في مجلس مدرسي اللغة الإنجليزية.

وحول نفس الموضوع اخترت مقالة اشتملت على ملاحظات سبق أن أبديتها حول تجربتي الشخصية في هذا المجال .

بقي لزاماً علي أن أكرر شكري لعبد الله ملك ولمسرح أوال الذي ساهم في إبقاء شعلة المسرح في البحرين متقدة خلال الخمسة والثلاثين عاماً الماضية عايشت معظمها شخصياً ولي من بين أعضائه من أعتز بصداقته وما جمعتنا من ذكريات. كما لا يفوتني أن أعبر عن خالص تقديري للأخ موسى حسن لقيامه بتصميم وإخراج هذا الكتاب .

محمد الخزاعي
الماحوز – مملكة البحرين
صيف 2007

المحتويـــات

استهلال	3
1 – هاملت	13
2 – الليدي مكبث : أهي رابعة الساحرات؟	31
3 – بين "عطيل" لوليم شكسبير و "ديزديمونة" ليوسف الصائغ	49
4 – ملاحظات عابرة على نص شكسبيري و رؤية تجريبية لمأساة مكبث	83
5 – ملاحظات حول تجربة العريض في التأليف المسرحي	99
6 – يوجين إيونسكو و صدفة الرحيل في يوم المسرح	127
7 – فن الترجمة	133
8 – مقولات في الترجمة	161

تكوين المرأة
في أدب شكسبير المسرحي
هاملت

تكوين المرأة في أدب شكسبير المسرحي
هاملت

تعددت الدراسات خلال القرون الأربعة الماضية حول أدب شكسبير بشكل عام و أعماله المسرحية بشكل خاص. فقد تناول الباحثون أعماله من مختلف الزوايا ، فلم يتركوا شاردة ولا واردة إلا و أحصوها وتناولوها بالبحث والتقييم. و من جراء هذا الاهتمام ، بلغ عدد الدراسات و الأطروحات في مختلف اللغات التي وضعت حول هذا الشاعر الفذ عدداً يفوق بكثير ما وضع حول أي شاعر آخر. و بالرغم من هذا الكم المتزايد من البحوث ، فإن درجة الاهتمام بشاعر إنجلترا الشهير لم تتوقف أو تقل حتى أصبح بحق شاعر الإنسانية جمعاء.

يسعى هذا البحث إلى دراسة بعض أعمال شكسبير المسرحية ، من خلال التركيز على شخوصها النسائية و تحليلها . فبالرغم من تعدد تلك الدراسات، فإنه لم تفرد أية دراسة لبطلات مسرحياته اللاتي هضم حقهن في الاهتمام الخاص ؛ ربما بسبب تفوق الشخوص الرجالية وتألقها ، الأمر الذي أدى إلى تواري بطلاته في الظل بالرغم من أنهن في بعض الأحيان- كما سيتبين لنا- يمثلن الشخوص الرئيسية التي تتجاذب الاهتمام كمثيلاتها الرجالية إن لم تتفوق عليها .

ليس من السهل الحديث عن شخصيات مسرحية ما بمعزل عن أحداثها وإلا أصبح ذلك الحديث مبتوراً و مبتسراً . و ليس من قبيل المصادفة أن تكون مسرحية "هاملت " هي أولى أعمال شكسبير التي نتناولها بالدراسة في هذا البحث . فهذا العمل ، الذي يحتل نصيب الأسد من بين جميع أعمال شكسبير قاطبة و من بين المآسي الكبرى التي تركها لنا ، يفرض نفسه في أي دراسة من هذا القبيل . و يتضح اهتمام النقاد والباحثين بها من خلال ذلك الكم الهائل من الدراسات التي وضعت حولها و الذي يفوق جميع الدراسات التي وضعت حول أعماله الأخرى

مجتمعة . و قد حققت هذه المسرحية "شعبية" فائقة و نجاحا مطردا على مر العصور حتى غدت تقدم في أشكال مختلفة من الإخراج بمضامين وتفسيرات متعددة سواء على خشبة المسرح و هو مكانها الطبيعي ، أو من خلال إنتاجها للسينما و التليفزيون وكموضوع في أعمال الأوبرا والباليه على حد سواء . وكانت أمنية كل ممثل أن يقوم بدور البطولة فيها ، كما كان حلم كل مخرج أن يقدم تفسيراً جديداً لهذا العمل المثير للجدل و القابل لأكثر من تفسير .

من المحتمل أن يكون وليم شكسبير قد ألف هذه المسرحية عام 1600 ، وهو من الأعوام التي تقع في المرحلة الثالثة من مراحل تطور تأليفه المسرحي . فقد ظهرت أول نسخة مطبوعة لها عام 1603 تحمل عنواناً مطولاً له عدة دلالات واقعية هو : " المأساة التاريخية لهاملت أمير الدنمارك " . فمن هذا العنوان نستشف أنه بالإضافة إلى كون البطل من الدنمارك فإننا أمام عمل مسرحي من نوع المأساة، وأن هذه المأساة تاريخية استقي مؤلفها حوادثها من مرجع تاريخي .

باختصار شديد ، تحكي المسرحية مأساة الأمير(هاملت) الذي توفي والده واستولى عمه (كلوديوس) على عرش المملكة و اقترن بزوجة أخيه(جرترود) ، والدة هاملت. و يظهر لهذا الأمير شبح والده (الملك هاملت) ليخبره أنه لم يمت موتة طبيعية وإنما اغتيل غدراً عندما أفرغت قطرات من السم في أذنه و هو نائم من قبل هذا الأخ الذي كان يطمع في الاستيلاء على العرش و تولي الحكم. و نتيجة لظهور الشبح يصاب هاملت بحالة من الشك في أمره ، فهل هو أمام شيطان قادم من الجحيم يريد إغواءه أم أمام شبح والده الذي يحثه على الانتقام من قاتله ؟ و بعد أن يتأكد من كنه هذا الشبح، يعقد هاملت العزم على الثأر لمقتل أبيه . غير أنه بعد كثير من التردد والتأجيل ، يتيقن من أن عمه كلوديوس هو القاتل ، عندما ظهرت ردود فعله بعد مشاهدته لذلك العرض المسرحي ، الذي تم إعداده ليكون فخاً لكشف القاتل، فتحين الفرصة عندئذ لتنفيذ قراره في الانتقام . لكن عملية الثأر هذه لا

تتم إلا في نهاية المسرحية عندما يكون هاملت نفسه قد شارف على الموت فيقوم بطعن كلوديوس. و يسدل الستار بعد أن تسفك دماء كثيرة ويفارق أبطال المسرحية الحياة .

في هذا العمل الذي يحفل بالعديد من الشخوص ، تم حصر الشخصيات النسائية في شخصيتين فقط هما : الملكة جرترود ، والدة هاملت ، و أوفيليا ، الفتاة التي ارتبط بها بعلاقة حب وصداقة. و بالرغم من القصر النسبي لدوريهما في المسرحية ، إلا أن وجودهما ضروري لدفع الحدث وتبلور العلاقات المتشابكة القائمة بين هاملت وبقية الشخصيات.

تتحدد علاقة هاملت بوالدته بوضوح مع بداية الفصل الأول ، من خلال لقائه مع شبح والده الذي يُكرِّسُ جزءٌ كبيرُ من هذا الفصل لظهوره والتقائه بهاملت . ويُعتبر الفصل الأول بمثابة مقدمة مهمة للمسرحية حيث تعرض من خلاله تفاصيل كثيرة تساعد على فهمنا لأحداثها . وكعادة شكسبير ، فإنه لا يترك مشاهديه في ظلام دامس مشدودي الأعصاب في انتظار ما ستسفر عنه الفصول القادمة حيث أنه يقدم لهم بعض التفاصيل و الإيحاءات التي تعينهم على تتبع الأحداث و توقع ما سيحدث. فنحن الآن على بينة بأننا أمام شبح الملك المقتول و ليس أمام روح هائمة من الجحيم كما كان يتصور هاملت .

الشبح : ..... اسمع و أصغ ، أستمع !

إن كنت أحببت والدك العزيز أبدا –

هاملت : يا إلهي !

الشبح : انتقم لجريمة مقتله المنكرة و البشعة

هاملت : جريمة قتل !

.....

الشبح : ..... و أعلم أيها الشاب النبيل

أن الأفعى التي لدغت أباك وقضت على حياته
تلبس تاجه الآن

هاملت : يا لروحي المتنبئة !
عمي !

الشبح : نعم ، ذلك السفاح ، ذاك الوحش الزاني
الذي بسحر ذكائه و مواهبه الخئونة ،
يا للذكاء الشرير و المواهب التي لها من القوة
لتغوي! لقد ظفر لشهوته الشائنة
بإرادة ملكتي التي تبدو فائقة الفضيلة . (1 / 5)

يعتبر حديث الشبح إلى هاملت مفتاح المسرحية و الطريق إلى فهم أحداثها. فبعد الفصل الأول نبدأ في رؤية الأشياء من منظار هاملت نفسه . و كما يقول البروفسور كنيث ميوير فإن مسرحية "هاملت" هي المأساة الوحيدة التي يقوم فيها الجمهور بمشاهدة الحدث بأكمله من خلال منظار هاملت نفسه. فتشاهد جميع الشخوص ليس من خلال منظارها و لكن من خلال نظرة بطل المسرحية إليها . لذا فإن حكمنا على علاقة هاملت بجرترود تحكمها نظرة هذا الأمير إلى والدته . و ليس هناك من شك أن نظرة هاملت إليها ليست تلك النظرة التي تنم عن الاحترام و المحبة بل عن الشك والريبة بسبب خيانتها لأبيه و ربما الاشتراك في قتله مع عمه كلوديوس .

تكمن خيانة جرترود في أمرين كلاهما أخطر من الآخر. أولهما : زواجها من كلوديوس شقيق زوجها الذي يعتبر حسب الأعراف المسيحية من الأشياء المحرمة إذ لا يجوز للمرء أن يتزوج امرأة أخيه لأن هذا يعد بمثابة الاقتران بشقيقته و هو خطيئة كبرى ، ينظر إليها على أنها ضرب من المحرمات لكونها incest أي سفاح الأقارب و هو بلا شك فعل ينم عن الدناءة. والأمر الآخر الخطير هو السرعة التي تم فيها عقد القران مما أفزع هاملت نفسه . فلم تكد تمضي فترة شهرين على وفاة زوجها (الملك هاملت)،

حتى اقترنت الملكة جرترود بأخيه مما يدل على أن جرترود قد خانت العهد الذي قطعته للملك هاملت بالإخلاص له . فلو كانت مخلصة حقاً في حبها لما تزوجت أخاه بمثل هذه السرعة و لما يجف الدمع و ينقضي الحزن . و الغريب في الأمر أن جرترود نفسها كانت تشعر بهذا التسرع و قد عبرت عنه عندما وصفت حالة أبنها رداً على تعليق كلوديوس :

الملك : يقول لي(بولونيوس) ، يا عزيزتي جرترود ، بأنه وجد سبب و مصدر اضطراب ابنك

فترد عليه قائلة :

الملكة : أشك في أنه غير ذلك السبب الرئيسي :

وفاة أبيه و زواجنا المتعجل . (2 / 2)

فإذا كان زواجهما المتعجل هو مصدر اضطراب هاملت كما تعتقد جرترود فإنه كان بالفعل زواجاً شائناً . و قد ركز شكسبير على موضوع هذا الزواج الشائن المحرم من خلال ترديد كلمة incest والصفة المشتقة منها ما لا يقل عن أربع عشرة مرة بين ثنايا المسرحية .

منذ المشهد الأول الذي تظهر فيه جرترود يتضح لنا بما لا يدع مجالا للشك بأن الملكة ، ربما عن غير وعي منها ، واقعة تحت تأثير زوجها الجديد. فقد كان هم كلوديوس الأول هو أن يخفي شكوك هاملت حول جريمته و يسعى لإرضائه بشتى الوسائل ويجعله قريبا منه . لذا يحاول أن يبقيه في إلزينور ويثنيه عن الذهاب إلى ألمانيا حيث يتلقى تعليمه في جامعة وتنبرغ. فباستمالته يجعله ولياً لعهده و كبيراً لمستشاريه . و هنا تلعب جرترود دور الشريك في محاولة استمالة هاملت و كسب مودته وإبعاد الشكوك عن قلبه .

هناك مسألة في غاية الأهمية تتعلق بمقتل الملك هاملت . فالسؤال الذي يفرض نفسه يدور حول كيفية تنفيذ الجريمة . فهل تمت بمعرفة جرترود أم كانت جريمة خطط

لها كلوديوس ونفذها بشكل انفرادي وبالتالي لا يكون لجرترود ضلع في هذه الجريمة البشعة ؟ . كل الدلائل تشير إلى أن كلوديوس قد تصرف بمفرده حسب رواية شبح الملك إلى هاملت . و يبدو أن دور جرترود يكمن في وقوعها تحت تأثيره وسيطرته ومن ثم إغوائه لها و قبولها بالزواج منه . لربما يكون ضعف المرأة أمام سلطة و جبروت الملك هو السبب الرئيسي في رضوخها لرغباته. و لو كان لها دور تآمري في مقتل زوجها لأوضح الشبح لهاملت هذا الدور . و كان شبح الملك واضحا في مسألة براءة جرترود من دمه فهو يخاطب هاملت قائلا :

الملك : إذا كانت لديك أية مشاعر طبيعية ، فلا تكشفها للملأ؛
لا تدع المخدع الملكي للدنمارك
يكون سريرا للشهوات و المحرمات الملعونة.
غير أنك مهما سلكت من وسيلة في هذا الأمر ،
فلا تفسد عقلك ، و لا تدع نفسك تأمرك
بالمساس بوالدتك . فدع أمرها للسماء
و لتلك الأشواك القابعة في صدرها
لتوخزها و تلسعها . (1 / 5)

الإشارة إلى (أمرها) ربما تشف عن دور تآمري لجرترود ، لكن الملك هاملت يبدو أكثر ترفقاً بها من نفسها . ربما بسبب بقايا محبة يكنها لها . و ربما لأنه لا يرى في سلوك زوجته التي خانته ، نموذجا يحتذى به لأنها ليست قدوة له. و لعل ترك أمرها للسماء ينم عن تركها أسيرة لعذاب الضمير ، إن استيقظ ضميرها . لكن ثمة دلائل تشير إلى ضلوع واع للخيانة من جانبها. ربما لأن شهوة الحب تخالطها شهوة السلطة والبقاء على العرش . فالحب يمكن اعتباره ضربا من السلطة ، و هي امرأة تعودت أن تكون في قمة السلطة كملكة بجانب زوجها .

لا يتضح لنا دور "جرترود" في جريمة قتل "الملك هاملت" إلا في منتصف المسرحية

عندما يتبين لنا بنهاية الفصل الثالث أنها لم تكن على علم بمقتل زوجها السابق . فعندما يواجهها "هاملت" بهذه الحقيقة تبدو عليها علامات الاستغراب . فعندما يقوم "هاملت" بطعن "بولونيوس" خلف الأستار معتقداً أنه الملك مختبئاً هناك تسأله :

الملكة : يا إلهي ، ما ذا فعلت ؟

هاملت : لا شيء ، لا أدري . هل هو الملك ؟

الملكة : اواه ، يا له من عمل طائش و فعل شنيع هذا الذي قمت به!

هاملت : فعل شنيع ! يكاد يكون في شناعته ، أيتها الأم الطيبة ،
كمقتل ملك ، و الزواج من أخيه.

الملكة : كمقتل ملك ! (3 / 4)

هنا يمكن أن نتيقن بأن "جرترود" لم تكن شريكة في مخطط قتل الملك أو ضالعة في الجريمة. لكن هذا لا ينفي ضلوعها في عملية سفاح الأقارب . فليس هناك أية دلائل تشير إلى أنها صدت "كلوديوس" عن الإقتران بها . بل أن الشيء المشين في الأمر برمته هو السرعة التي تم بها هذا الزواج و هي على أية حال ليست بغافلة عنه . و من المؤكد أنها كانت ضالعة في هذه العلاقة المحرمة . و يمكن لنا أن نسترجع الذاكرة و نعود إلى حديث الشبح إلى هاملت الذي أنهاه بعبارة نستطيع أن نتبين دلالتها من خلال نظرة هاملت للأمور و هي أن الملكة "تبدو فائقة الفضيلة" و هو تعبير أستخدمه الشبح ليؤكد أنها (تبطن) عكس ما (تظهر) .

كان موضوع "جنون" هاملت مثار اهتمام دارسي هذه المأساة . فمنهم من تصور أنه قد أصيب باختلال في ملكاته العقلية و يستدلون على ذلك من تصرفاته . و الحقيقة أن جنون هاملت ما هو إلا مجرد تمويه ووسيلة استغلها هذا الأمير بمهارة ليتوصل من خلالها إلى الإطباق على كلوديوس ليثأر لمقتل أبيه . و من يدرس نص المسرحية بعمق سيتبين له أن هاملت قد تصنع هذا الجنون و قد أفصح عنه لوالدته في أكثر

من موضع . ففي لقائهما المنفرد أباح لها بأنه "ليس جنونا ما نطقت ، اختبريني ، وسأعيد صياغة الأمر مما سيجعل الجنون يتوارى . أماه، بحق الإله ، لا تضعي غشاء يغطي روحك ، لا يتحدث عن جرمك، وإنما عن جنوني ."

لا يكشف الحوار المطول بين هاملت و والدته عن أن هذا الأمير في كامل قواه العقلية فحسب بل يكشف أيضاً عن الإثم الذي ارتكبته جرترود باقترانها بشقيق زوجها. و من هنا تأتي مطالبة هاملت لوالدته بـــ "الاعتراف" و التوبة والندم عن جرم الماضي و التكفير عما سيأتي . و الحوار التالي المكمل لهذا الحوار المطول يركز على موضوع الفضيلة التي ضحت بها جرترود في سبيل الشهوات والملذات الحسية :

الملكة : أواه يا هاملت ، لقد قطعت فؤادي إلى نصفين

هاملت : إيه فلتتخلصي من الجزء الأسوأ منه ،

وتعيشي و تحيين حياة أطهر بنصفه الآخر .

طاب مساؤك . لكن لا تذهبي إلى مخدع عمي ؛

و تحلي بلبوس الفضيلة . (3 / 4)

منذ أن نشر البروفسور إرنست جونز، في أواخر الأربعينيات، دراسته عن مسرحية "هاملت" والتحليل الفرويدي فإن موضوع علاقة هاملت بوالدته يخضع لتفسير عقدة أوديب . فهل عقدة أوديب حقاً ، هي ما يحكم هذه العلاقة المعقدة بين الأمير و والدته ؟ و هل تشكل هذه العقدة صلب علاقتهما ؟ يمكننا أن نقبل تفسير جونز أو لا نقبله فمسألة تفسير علاقة هاملت بوالدته لا تحركها دوافع جنسية و لا تشكل الغيرة بعدا هاما يتكشف لنا من خلال أحداث المسرحية . فإذا كانت هناك دوافع مستترة في تصرفات هاملت فمن الصعب تبينها و بالتالي ليس من السهل قبول هذا التفسير .

من بين الجوانب المثيرة للاستغراب في تكوين شخصية الملكة جرترود أننا لا نعلم شيئا عما تكنه من مشاعر تجاه زوجها السابق . فلا تظهر لنا جرترود في لباس الحداد

حزنا على وفاته وإنما تسرع بالاقتران بأخيه كلوديوس و لما يمض على وفاته شهران . كما أننا لا نسمع منها كلمة واحدة سواء بالخير آو بالشر بحق زوجها السابق . فلأننا لا نعلم عن كنه العاطفة التي تربطها بالملك هاملت فإننا نفترض أن تلك العاطفة لم تكن عاطفة تظللها المودة و إلا لما قامت بالزواج من أخيه بمثل هذه السرعة وهو الأمر الذي أثار حنق وغضب هاملت . و يتبين لنا هذا بوضوح من خلال المنولوج أو المناجاة (السيلولوكوي) الأولى في المسرحية التي ترد في المشهد الثاني من الفصل الأول حيث يمضي هاملت في تساؤلاته حول وفاء والدته لذكرى والده وكيف تزوجت في غضون شهرين من وفاته بعمه . و من المفيد أن نبين أن عبارة مهمة وردت في ثنايا هذا الحوار الجانبي يمكن اعتبارها مفتاحا لنظرة هاملت ليس لوالدته فحسب وإنما للمرأة بشكل عام، هذه النظرة التي سيكون لها تأثير على علاقته بأوفيليا. هذه العبارة التي نطق بها هاملت تقول : «أيها الضعف ، اسمك امرأة » (Frailty، thy name is woman). وليس المقصود بالضعف هنا ذلك المدلول المجرد الذي يعتبر من خصائص المرأة و إنما ما قصده هاملت هنا هو «سهولة الانقياد نحو الإثم» . فالوقوع ضحية إغواءات الرجل هي الصورة التي تكونت في ذهن هاملت عن المرأة و هو ما حدد علاقته بأوفيليا.

إن سهولة الانقياد نحو الإثم يجعل من المرأة آثمة و متورطة في إحدى الكبائر ومرتكبة لخطيئة الزنى . فهذه الخطيئة شدد عليها شبح الملك هاملت عندما وصف كلوديوس بالزاني . ومن المعروف أن هذه الخطيئة لا تكتمل إلا بوجود شريكين. وبالتالي فجرترود هي الأخرى زانية و لذا فقد طلب منها هاملت عملا بنصيحة أبيه أن تكفر عن خطيئتها و تندم على فعلتها الشنيعة وتمتنع عن مشاركة كلوديوس مخدع الزوجية المحرم .

بالرغم من هذه الصورة الآثمة لجرترود يبقى لنا أن نبين حسنة لا زالت تتحلى بها ألا و هي عاطفة الأمومة و حبها لهاملت الذي لم يتأثر بسوء معاملته لها . و تعتبر هذه

العاطفة الجانب المضيء الوحيد في شخصيتها، فرغم خيانتها لذكرى زوجها الأول وانسياقها المتسرع للاقتران بأخيه ، بقي حبها لهاملت دون تغيير . وقد حاولت إيجاد الأعذار له كإصابته بمس من الجنون. و بسبب هذه العاطفة فإنها تجرعت كأس نبيذ مسمومة كان كلوديوس قد أعدها لهاملت رغم تحذيرات الملك بأن الكأس مسمومة. فضلت أن تتجرع كأس المنية ظنا منها أنها ستنقذ هاملت .

ليس هناك من شك أن "هاملت" مسرحية تبدو فيها سطوة الرجال واضحة و تؤثر سلبا على العنصر النسائي المتمثل في جرترود الملكة وأوفيليا . فبسبب هذه السطوة سلبت إرادة هاتين المرأتين و أضحتا تقادان رغما عنهما . فجرترود ، كما تبين لنا ، كانت منقادة لسيطرة كلوديوس و واقعة تماما تحت تأثيره وقد غدت ضحية لرغباته و اقترنت به مرتكبة بذلك إثما عظيما. أما أوفيليا فهي الأخرى ضحية لهذه السطوة فقد انقادت طائعة مختارة لأوامر والدها بولونيوس فهي تطيعه طاعة عمياء دون أدنى مناقشة . فبسبب هذه الطاعة و الانقياد ليس لسطوة أبيها فقط و إنما لسطوة أخيها ليارتيس أيضا سلبت أوفيليا من حرية اتخاذ قراراتها .

يكاد الخضوع إن لم يكن الاستسلام الكلي يمثل صفة بارزة في تكوين شخصية أوفيليا . فمنذ اللحظة التي نراها فيها، لا يخامرنا الشك في أننا أمام امرأة ضعيفة ومسلوبة الإرادة . ففي المشهد الثالث من الفصل الأول عندما يحذرها أخوها ليارتيس من علاقتها بهاملت و أن الانجراف نحو الشهوات و الرغبات المحرمة هو الدافع الأساسي لهذه العلاقة و أنها يجب أن تأخذ حذرها كي لا تقع ضحية لنزوات هذا الأمير ، تنصاع لنصيحته و ترد عليه قائلة :

سأتدبر فحوى هذا الدرس الخير
و كحارس سأحافظ على قلبي . لكن ، يا أخي العزيز
لا تكن كرجل الدين الفظ الذي يدلني على طريق الجنة
المليء بالأشواك و الشديد الانحدار ، بينما هو كالفاجر

المتهور المغرور يسلك طريق الشهوات و لا يتبع نصائحه .(1 / 3)

و عندما يغادر ليارتيس يثير والدها ، بولونيوس ، نفس الموضوع ويستجوبها عن كنه ما يجمعها و هاملت من علاقة فترد عليه :

قام ، يا سيدي ، مؤخرا بالتعبير عن عواطفه نحوي .

فيرد عليها أبوها مستهزئا :

عواطف ! هراء ! تتحدثين كفتاة غريرة

لا تجربة لها بمثل هذه الظروف المليئة بالأخطار .

هل تؤمنين بعواطفه كما تسمينها ؟

أوفيليا : لا أدري ، يا سيدي ، ما يجب أن أعتقد. (1 / 3)

هذه هي أوفيليا التي لا تدري ما ذا تعتقد . لقد سلبها الرجلان إرادة الاعتقاد . مع ذلك فإنها لا تبقى صامتة أمام حجج والدها و أخيها بأن هاملت يتلاعب بعواطفها و يستغل غضاضة سنها وقلة خبرتها حسبما يزعم بولونيوس . وتفصح لأبيها بأن هاملت قد "صرح لها عن حبه بأسلوب شريف" كما أقسم لها بكل مقدسات السماء عن إخلاصه في حبه . و عند سماعه لهذه الحجة ، يقوم بولونيوس بتغيير رأيها و يثنيها عن اعتقادها بحب هاملت لها قائلا :

" ..... بإختصار ، يأ أوفيليا ،

لا تصدقي كل عهوده ، لأنها وعود السماسرة ،

ليست من نفس الصبغة التي تبديها المظاهر ،

لكنها مجرد التماسات لقضايا تنقصها القداسة " (1 / 3)

و يمضي بولونيوس في موعظته و تحذيراته لأوفيليا و يأمرها بأن لا تلتقي ولا تتحدث مع اللورد هاملت فما كان منها إلا أن تجيبه طائعة مختارة : "سأمتثل لأوامرك ، يا سيدي " .

و بامتثالها لأوامر أبيها ، أكدت له مرة أخرى أنها فتاة مطيعة ، بعد حالة الرعب التي

مرت بها من جراء اقتحام هاملت خلوتها و هي تقوم بأعمال الخياطة و هو أشبه ما يكون في نوبة من نوبات الجنون حيث أطبق على رسغها و هز رأسه بتشنج . و عندما سألها أبوها إن كانت قد أغلظت له في الكلام ، كان ردها:

"كلا يا سيدي العزيز ؛ غير أنني كما أمرتني،

رددت له خطاباته ، و منعته من الوصول إلي ." (2 / 2)

و لم تكتف أوفيليا برد رسائل هاملت إليه و إنما أمعنت في القطيعة وقطع كل صلة وذكرى تجمع بينهما . لذا قامت ، في المشهد الأول من الفصل الثالث ، برد هداياه إليه تأكيدا في نسيان الماضي :

أوفيليا : سيدي ، لدي تذكارات منك

كنت أنوي من زمن بعيد أن أعيدها .

أتوسل إليك ، تسلمها الآن . (3 / 1)

يرفض هاملت استلام هذه الهدايا و يخبرها بأنه لم يهدها شيئا ! و بعد هذا نصل إلى ذروة هذا المشهد الذي أطلق عليه النقاد "مشهد الدير " لما له من دلالة كبرى تعيننا على فهم نظرة هاملت لكل من والدته و أوفيليا بشكل خاص. هنا في هذا المشهد يجسد هاملت دور المجنون أفضل تجسيد حيث أن الكل لا يخالجه الشك على الإطلاق بأنه أمام أمير تلبسه الجنون .

أوفيليا : سيدي الفاضل ، تعلم جيدا بأنك أهديتني إياها ؛

و معها كلمات صيغت من أنفاس تفوح عذوبة

جعلت من هذه الأشياء تزداد ثراء . لقد فقدت عبقها.

أستعدها ، فللعقل السامي

تغدو الهدايا الثمينة كالشمع الرخيص عندما يفتقر

المهدي إلى الحنان . تفضل يا سيدي . (تسلمه الهدايا)

هاملت : ها ، ها ! هل أنت فاضلة ؟

أوفيليا : سيدي ؟

هاملت : هل أنت جميلة ؟

أوفيليا : ماذا يقصد سموك ؟ (3 / 1)

ما يقصده هاملت هنا أن الجمال لا يساوي شيئا في غياب الفضيلة . ومن الواضح أن هاملت صار مقتنعاً بسبب خيانة والدته أن جميع النساء تنقصهم الفضيلة بمن فيهم أوفيليا التي أحبها يوما و تستغل الآن كأداة للتجسس عليه. لذا تكون نصيحته لها أن تذهب إلى دير لتقضي حياتها . فالدير يعني البعد عن الحياة الدنيوية و تكريس الوقت للعبادة . فقد جرت العادة أن يقوم مقترفو الخطايا للتكفير عن خطاياهم بالتوبة و البعد عن الحياة الدنيوية والالتجاء في أحد الأديرة تكفيرا عما اقترفوا من آثام . فنصيحة هاملت لأوفيليا تدل على أنه ينظر إليها على أساس أنها امرأة خاطئة أو بغيّ . فالبغي ستلد و تربي أطفالا قد يرثون الخطيئة لذا فمن الأفضل للخاطئة أن تعتزل الحياة و تكفر عن سيئاتها و تحي حياة الراهبات في دير بعيدا عن مجتمع الدنيا و ما يحفل من شرور ومغريات .

سبق للدكتورجون دوفر ويلسون في دراسته القيمة عن هذه المسرحية أن بين بجلاء لا غموض فيه أن هاملت يرى في أوفيليا عاهرة أخرى . و هو هنا "يعامل أوفيليا كبغي و دفاعنا الوحيد عنه هو أن نرى أن لديه أسبابه في هذا التصرف . و ما هي هذه الأسباب ؟ توصلت إلى الجواب في وقت متأخر ، عندما كنت أقوم بتقليب العديد من الحلول لتلك العلاقة المتشابكة بين أوفيليا و هاملت تخليت عن هذه المسألة وصرفت النظر عنها . و كنت منشغلا في إعداد المسودة الأولى لملاحظاتي حول مسرحية "هاملت" في الطبعة التي قامت جامعة كيمبريدج بنشرها ، و كنت أتساءل ، كما يفعل المحقق ، حول معنى الكلمة و الموقف في كل خطوة أخطوها ، وفي الحال رجعت إلى بداية المشهد الثاني من الفصل الثاني عندما وضع بولونيوس وكلوديوس مؤامرتهما للتنصت على هاملت و أوفيليا خلف الأستار ، حيث يسترعي

انتباهنا هذا البيت من حديث بولونيوس :

و عندئذ سأطلق ابنتي عليه ."

يحمل معنى إطلاق البنت هنا بالطبع استغلالها كأداة لإغوائه و هذا هو السبب الذي جعل هاملت يشك في أن أوفيليا قد تم استغلالها كأداة من قبل أبيها للتجسس عليه لحساب كلوديوس مما يعكس المستوي الأخلاقي الذي وصل إليه بولونيوس حيث وصفه هاملت في وقت لاحق بالسماك الذي يحمل تورية "القواد" . كما أن كلمة "دير" تحمل هي الأخرى تورية. ففي العصر الإليزابيثي تدل "دير" على بيت سيء السمعة تمارس فيه الدعارة . وقد كرر هاملت كلمة "دير" خمس مرات في هذا المشهد. وإذا كان هذا المعنى هو ما يدور بباله فمن الأرجح أنه يقصد أن أوفيليا فتاة غير فاضلة و من الأفضل لها أن تذهب إلى بيت من بيوت الدعارة لتمارس العهر بشكل طبيعي.

ليس هناك من شك أن هاملت كان شديد القسوة على أوفيليا و هي في اعتقادنا لا تستحق هذه المعاملة السيئة من قبل هذا الأمير . و لعله بسبب هذه القسوة المفرطة و مقتل أبيها على يد هاملت أصيبت باختلال عقلي . و هنا تبرز مفارقة عجيبة في هذه المسرحية تتعلق بالجنون . فهاملت يتخذ الجنون ستارا يتخفى من ورائه ووسيلة لكشف جريمة مقتل والده لينتقم في النهاية من كلوديوس . أما أوفيليا، الفتاة الرقيقة، فقد كانت الصدمة التي تلقتها من سوء معاملة هاملت و إجبارها على التخلي عن حبه و موت أبيها أكبر مما تستطيع تحمله ففقدت عقلها . مما أدى إلى إقدامها على الانتحار غرقا . و قد كان مشهد انتحارها من أشد المشاهد تأثيرا في هذه المأساة التي حفلت بمشاهد الموت العلني أكثر من غيرها من مآسي شكسبير الكبرى .

و لإبراز نقاط التشابه في شخصيتي هاتين المرأتين لا بد لنا من أن نكرر أن نظرتنا لهما ناتجة في المقام الأول عن انعكاس لنظرة هاملت نفسه لهما . فنحن نتفق مع ذلك الرأي القائل بأن مسرحية "هاملت" هي المسرحية الوحيدة التي تتشكل فيها رؤية

المشاهد نتيجة لرؤية البطل نفسه . و بسبب هذه الرؤية نجد أن :

أولا : كلتا المرأتين كانت واقعة تحت تأثير سيطرة و سطوة الرجال . فجرترود أداة في يد كلوديوس كما أن أوفيليا لعبة في يد أبيها و أخيها .

ثانيا : كلتاهما تفتقران إلى استقلالية الشخصية و ملكة الجدل و النقاش المنطقي تعبيرا عن رأيهما الخاص .

ثالثا : كلتاهما مثال للمرأة الخنوع الضعيفة و المستسلمة لإرادة غيرها .

رابعا : كلتا المرأتين في نظر هاملت تفتقر إلى الفضيلة . و في رأينا أن حكم هاملت على جرترود ربما له ما يبرره بسبب خيانتها لعهد الملك هاملت و ارتكابها لخطيئة سفاح الأقارب ، أما أوفيليا فقد كانت مجنيا عليها أكثر من كونها جانية . فإن الحكم عليها بأنها بغي و أنها يجب أن تلجأ إلى دير مهما كان المعنى المحتمل لهذا الدير يعتبر قسوة لا تتناسب مع حقيقة خطيئتها إن كانت خاطئة على أية حال .

خامسا : كلتاهما تقدمان على الانتحار إنهاء لحالة البؤس التي لا تحتمل، فأوفيليا تنتحر غرقا ربما لتطهر روحها مما أصابها من دنس الرجال ، بينما تنتحر جرترود بتجرعها شرابا مسموما تكفيرا عن سيئاتها و إنقاذا لأبنها الذي تم إعداد الكأس ليشربها كجزء من مؤامرة كلوديوس الدنيئة للقضاء عليه حال انتصاره على لايارتيس في مشهد المبارزة .

في هذه المأساة نخرج بانطباع من خلال رؤية بطلها بأن المرأة تجسيد للضعف و الإنقياد بسهولة نحو الرذيلة ، فهل لنظرته ما يبررها؟

المراجع

1- Shakespeare،W.، Hamlet، New Swan Shakespeare Advanced Series، ed. Bernard Lott . Longman، London، 1968.

2-Shakespeare،W.، Hamlet، Bantam Classics، ed .Campbell O.J.، Rothchild، A.، Vaughn S. ، Bantam Books، New York، 1961.

3- Knight، G. Wilson، The Wheel of Fire، Methuen ، London،1965.

4- Knights، L.C.، Some Shakespearean Themes and An Approach to Hamlet، Penguin، London،1960.

5- Levin، Harry، The Question of Hamlet، Oxford University Press، New York، 1970.

6- Muir، Kenneth، Shakespeare's Tragic Sequence، Hutchinson University Library، London، 1972.

7- Wilson ، J. Dover، What Happens in Hamlet، Cambridge University Press، London، 1970.

8- أنظر Oscar J. Campbell ، Shakespeare's Life and Times ، Hamlet ، Bantam Classics ، p. 11-16

9- راجع Kenneth Muir، Shakespeare's Tragic Sequence ، p.67 ،

10- أنظر Ernest Jones ، The Problem of Hamlet and the Oedipus Complex، reprinted in ، Shakespeare's Hamlet، Bantam Classics. pp 219-238

11- راجع المشهد الرابع من الفصل الأول حيث يرد هذا المقطع الهام في المناجاة الأولى .

12- أنظر L.C. Knights، Some Shakespearean Themes and An Approach to Hamlet، p.197

13- راجع John Dover Wilson، What Happens in Hamlet، p. 101

14- راجع Kenneth Muir، Shakespeare's Tragic Sequence، p. 67

الليدي مكبث :
أهي رابعة الساحرات ؟

الليدي مكبث :
أهي رابعة الساحرات ؟

تـأتي مسرحية "مكبث" في نهاية قائمة المآسي الكبرى التي تركها لنا شكسبير. فمن المرجح أن تكون هذه المأساة قد تم تأليفها وعرضها بعد مأساة "هاملت" التي نجد أصداء لها في هذه المسرحية . ومن المعتقد أن يقع تاريخ تأليفها بين عامي 1603 و 1606 و أن أول تاريخ موثق لعرضها كان في ربيع عام 1611 على مسرح "جلوب."

تجري وقائع هذه المأساة بعد عودة مكبث و بانكوو من حملة عسكرية قاما فيها بصد غزو قاده ملك النرويج للنيل من حكم الملك دنكن ملك اسكوتلندا. وفي الطريق يلتقيان بثلاث ساحرات يحيين مكبث كأمير كودر ثم ملكا فيما بعد. ويتنبأن لبانكوو بأنه سيخرج من سلالته ملوك. وما أن تنطق الساحرات بهذه النبؤات حتى يصل رسول يخبر مكبث بأن الملك قد خلع عليه لقب أمير كودر كمكافأة لخدماته و إخلاصه .

و تكريما لمكبث ، يقوم الملك دنكن بزيارة لقلعة مكبث بإنفرنس حيث يحل ضيفا عليه و على زوجته . و بتحريض من الليدي مكبث ، يقوم مكبث باغتيال الملك في نومه ؛ وبعد هرب ولديه، تحين الفرصة لمكبث للاستيلاء على العرش و السلطة وبذلك تتحقق نبؤات الساحرات .

و خوفا من تحقق نبؤة الساحرات بالنسبة لبانكوو ، يحاول مكبث تأكيد سلطته وبقائه على العرش بتدبير مؤامرة لاغتيال بانكوو و ابنه فليانس . فيستأجر لهذا الغرض قتلة ينجحون في قتل بانكوو أما فليانس فينجو من القتل هاربا .

و يسعى مكبث للقاء الساحرات اللاتي يطلبن منه أن يأخذ حذره من مكدوف ويطمئننه بأنه سيكون في مأمن لأنه ما من رجل ولدته أمه يستطيع قتله و أنه لن يهزم

قبل أن تتحرك غابة برنام في اتجاه تل دنزينين .
و تجر الجريمة وراءها مزيدا من الجرائم ، و يصبح مكبث أشد قسوة وبطشاً في التخلص من منافسيه ، فيأمر بقتل زوجة و أبناء عدوه مكدوف الذي يفر هربا إلى إنجلترا . وتكشف لنا الأحداث كيف يتحول البطل إلى مجرم متمرس . أما الليدي مكبث فتصاب بالجنون و بداء المشي في منامها. وتموت في نهاية المطاف ، في وقت يكون فيه مكبث أحوج ما يكون إلى من يقف بجانبه و يؤازره ، و قد كان وحيدا عندما زحف جيش مكدوف على القصر حيث لقي مكبث حتفه في منازلة على يد مكدوف، الذي يعلن بعد انتصاره تولي مالكوم نجل دنكن العرش و تنصيبه ملكا على اسكتلندا .
لا يملك القارئ أو المشاهد لمسرحية "مكبث" إلا أن يسمع أصداء لمسرحية "هاملت" تتمثل في اغتصاب الملك و الجنون و تعدد المشاهد الدموية و كثرة الضحايا و الرؤى و الأشباح. غير أن "مكبث" على النقيض من "هاملت" تعتبر عملا لا تبدو فيه سيطرة الرجال على النساء واضحة. فهناك ترى المرأة مغلوبة على أمرها تسير من قبل الرجال و تغدو ضحية لهم في نهاية المطاف. أما هنا فيبدو العكس هو الصحيح. فنحن أمام وضع نرى فيه الرجل أو بطل المسرحية الرئيسي ممثلا في مكبث أسيرا لقوة و تأثير النساء متمثلات في الليدي مكبث والشقيقات الغريبات .
إذا ما ألقينا نظرة على شخوص المسرحية فسيتبين لنا أن العنصر النسائي فيها يتركز في الشقيقات الغريبات ، الليدي مكبث ، الليدي مكدوف ، و وصيفة الليدي مكبث. ومن الواضح أن الشخصية الرئيسية، إن لم تكن المحورية ،هي الليدي مكبث أما الليدي مكدوف فدورها قصير لدرجة لا تتضح لنا من خلاله معالم شخصية تم رسمها بدقة سوى أن وجودها ضروري للتعبير عن قسوة مكبث و انغماسه في الجريمة. أما الشقيقات الغريبات فإن دورهن على درجة من الغرابة بحيث يأتي مكملا لدور الليدي مكبث و كأنما خلقن جميعهن من طينة واحدة وإن

اختلفت تركيبتها . فالليدي مكبث تمت إلى عالم البشر، أما الشقيقات الثلاث فربما ارتبطن بعالم الجان أكثر من ارتباطهن بعالم البشر .

الشقيقات الغريبات عبارة عن ثلاث ساحرات ليس لأي منهن وجود أو شخصية منفردة بمعزل عن الساحرتين الأخريين . و قد قام شكسبير برسم شخصياتهن كما لو كن شخصية واحدة . فلا شيء ينم عن وجود متفرد لكل واحدة منهن حتى و لا إسم يميزهن عن بعضهن ، و قد أعطى شكسبير لكل واحدة من الثلاث رقما ليفرق بين أدوارهن ، و قد أسماهن الساحرة ا والساحرة 2 و الساحرة 3 .

و لكي نتمكن من معرفة أهمية وجود الساحرات لا بد أن ننظر إليهن من منظار العصر الإليزابيثي الذي عاصره شكسبير . فظهور الساحرات على المسرح و في الأعمال الأدبية في ذلك العصر لم يكن بالشيء الغريب، خصوصا إذا ما علمنا أن السحر كان متفشيا حينئذ ، كما أن الناس كانت شديدة الإيمان بالسحر و الغيبيات و الظواهر الميتافيزيقية . و يمكننا أن نتفق مع البروفسور كنيث ميور على أنه "يمكن تصوير الشقيقات الغريبات على أنهن الأقدار ، أو كما قال هولنشيد ، "ربات المصير، أو حوريات أو جنيات، زودن بالمعرفة أو القدرة على التنبؤ بسبب إلمامهن بفنون السحر "

تجسد الشقيقات الثلاث شخصية ثلاث ساحرات قبيحات الشكل رثات المظهر يمثلن الشر من خلال أفعالهن البغيضة كما يروينها . و من المحتمل أن يكون شكسبير قد قصد من وجودهن إلى إبراز عنصر الشر في الحياة . و من ناحية ثانية، يمكن اعتبار هؤلاء الساحرات تجسيدا للعقل الباطن لمكبث ، و بالتالي تعبير عن أمنياته و إسقاطا لطموحاته الجامحة المتمثلة في الاستيلاء على السلطة التي لن تتم إلا بالتخلص من الملك الشرعي . فهؤلاء الساحرات تمهدن لمكبث الطريق نحو تحقيق طموحاته من خلال تنبؤاتهن التي تثبت صحتها . و مهما يكن من أمر هؤلاء الشقيقات ، فقد كان تأثيرهن على مكبث مدمراً . فبسبب تحقق النبؤة الأولى المتعلقة بخلع لقب أمير

كودر عليه ، بات يسعى إلى تحقيق النبؤة الثانية المتعلقة بالاستيلاء على السلطة و هو أمر على ما يبدو كان يدور في مخيلته قبل لقائه بالساحرات .

لم يكن من قبيل المصادفة أن يبدأ شكسبير المسرحية بظهور الشقيقات الثلاث. ففي فضاء مقفر و مساء مظلم و جو مكفهر يتخلله البرق والرعد تظهر الساحرات في مشهد تمهيدي لأحداث المسرحية :

الساحرة 1 : متى سنلتقي نحن الثلاث مرة أخرى ؟

أفي الرعد ، و في البرق أم في المطر؟

الساحرة 2 : عندما تنقضي الفوضى ،

و تخسر المعركة و تكسب .

الساحرة 3 : سيكون ذلك قبل مغيب الشمس

الساحرة 1 : و أين سيكون المكان ؟

الساحرة 2 : على المرج .

الساحرة 3 : هناك لنلتقي بمكبث .

الساحرة 1 : إني قادمة يا هرتي جرايمولكين

الساحرة 2 : بادوك ينادي .

الساحرة 3 : هيا بنا !

الجميع : الجميل قبيح ، و القبيح جميل

لا بد أن تستوقفنا عبارتهن الجماعية الأخيرة ؛ فهنا تختلط المفاهيم والقيم عندما يصبح الجمال و القبح شيئا واحدا ، أو عندما يكون الخير معادلا للشر. هنا تكمن بذور المأساة . فبسبب هذا الخلط اللاأخلاقي وقع مكبث في المصيدة التي نصبت له .

و على المرج و في مكان منعزل يلتقي مكبث و بانكوو بالشقيقات الثلاث اللواتي يثير منظرهن دهشة و استغراب هذين القائدين فيأمرهن مكبث أن يكشفن عن

هويتهن .

مكبث : أنطقن ، إن استطعتن : – ما أنتن ؟

الساحرة 1 : سلاما ، مكبث ! تحية لك ، أمير جلاميس !

الساحرة 2 : سلاما ، مكبث ! تحية لك ، أمير كودر !

الساحرة 3 : سلاما ، مكبث ! الذي سيصبح ملكا فيما بعد .

و عند سماعه لنبؤات الساحرات يعتري مكبث شعور بالخوف و القلق لم يستطع أن يخفيه ، الأمر الذي جعل رفيقه بانكوو يلاحظ ذلك على الفور. وربما كان مرد هذا القلق من جانب مكبث يكمن في كشف الشقيقات الثلاث لحقيقة مفادها أنه أمير جلاميس مع أنه ليس بينه وبينهن سابق معرفة . أما الأمر الثاني و الخطير فيتعلق بالنبؤة الثانية على ما يبدو . فمن المحتمل أن طموحات مكبث كانت تتركز في الوصول إلى العرش مما جعله يصدق حديث ونبؤات الساحرات.

و ما تكاد الشقيقات الثلاث تختفين حتى يأتي اللورد روس و اللورد أنجوس ليزفا إلي مكبث نبأ تقليده أميراً لكودر . و هنا تتحقق النبؤة الأولى . فيبدأ مجرى الحوادث يأخذ منحى جديدا. فيسيطر على مكبث هاجس الاستيلاء على العرش ، و من المحتمل أن يكون قد شارك زوجته الليدي مكبث هاجسه . و لا يخفي مكبث هذا الهاجس ، فبمجرد سماعه لنبأ تقليده إمارة كودر يبدأ طموح تولي الملك يسيطر عليه، ويمتلك كل تفكيره .فنراه هنا يخاطب نفسه :

مكبث : (جانبا) حقيقتان رويتا،

كمقدمتين بهيجتين للعمل العظيم

للموضوع الملكي – شكرا أيها السيدان –

(جانبا) هذا الإغواء الخارق للطبيعة

لا يمكن أن يكون شرا : و لا يمكن أن يكون خيرا :–

إن كان شرا ، فلم منحتني نجاحا صادقا ،

بادئا بحقيقة ؟ فأنا أمير كودر :

و إن كان خيرا فلم أستسلم للإيحاء

الذي يقف شعري على قمته لصورته الرهيبة ،

و يجعل قلبي يصطرع بين ضلوعي .....

(جانبا) إذا أرادتني الأقدار أن أكون ملكا، فقد ، تتوجني الأقدار رغم مخاوفي .

لم يخف مكبث تلك الحقيقة المتعلقة بما تراوده من أفكار طموحة ليست وليدة اللحظة . لكن بعد هذا المشهد بدأت هذه الفكرة الشريرة تتبلور وتتخذ لها بعداً جديداً خصوصا بعد ما قرر الملك أن يزور آل مكبث في حصنهم .

في المشهد الخامس من الفصل الأول نلتقي مع الليدي مكبث للمرة الأولى و هي تقرأ كتابا بعث به مكبث يخبرها كيف التقى الساحرات اللاتي لديهن من المعرفة ما يفوق طاقة البشر، مما يعني أن الشقيقات الثلاث كن يقرأن ما كان يدور في خلده . و بعد قراءتها لرسالته يكشف لنا تعليق الليدي مكبث في منولوج جانبي عن قلقها إزاء بعض ما تعتقده مواضع ضعف في شخصية زوجها قد تعيق تحقيق طموحاته .

الليدي مكبث : جلاميس أنت ، و كودر ، و ستكون

ما وعدت . – مع ذلك فإني أخشى طبعك

المفعم بحليب العطف الإنساني

التي لا تتشبث بأقرب الطرق . تود أن تصبح عظيما ؛

و لا تخل من طموح ،غير أنك تفتقر

إلى الشر الذي يصاحبه ، ما تريده ساميا،

يريدك أن تكون قديسا ، لا تريد عدم الغش في لعبك

و مع ذلك تريد أن تربح بخطأ ، تريد يا جلاميس العظيم ، أن تكون ذلك الذي يصيح ،"هكذا يجب أن تفعل " إن كنت تبتغيه ؛ و ذلك ما تخشى أن تفعل ، لا الذي تبتغي أن لا تفعل .

إن أول لقاء لنا بالليدي مكبث يجعلنا نشعر بأننا في حضرة امرأة غير عادية على الإطلاق . فهي هنا لا تخفي مشاعرها الحقيقية . إنها امرأة لا تقل طموحاً عن زوجها و مع ذلك يبدو من الواضح لنا أنها امرأة خلقت من طينة عجيبة . فإن رقة المرأة وما يصاحبها من حنان لا مكان له في شخصيتها. فنحن أمام امرأة لا تختلط عندها العاطفة مع التصميم فطبعها يخلو من "حليب العطف الإنساني " . و عندما يأتيها رسول يخبرها بمقدم الملك دنكن إلى قلعتها تعلم أن الفرصة قد باتت مواتية لتحقيق حلم زوجها فنسمعها تتضرع صارخة للأرواح أن :

أقدمي ، أيتها الأرواح
التي ترعى أفكار الموتى ، انزعي عني جنسي ،
و املأ يني من قمة رأسي حتى أخمص قدمي
بالقسوة اللازمة ! و اغلظي دمي
و سدي كل مسلك و ممر للندم
بحيث لا يعاودني تأنيب الضمير
ليحد من غرضي ولا يصلح بيني
و بين تأثيره ! تعالي إلى ثدي المرأة لدي ،
و أبدلي حليبي علقما ....

لا توجد صورة للمرأة أشد قسوة من هذه الصورة التي تريد أن تتلبسها الليدي مكبث . إنها تود أن تكون في قسوة العتاة من المجرمين أو شقيقة أخرى للشقيقات الثلاث . و يخيل لنا أنها هنا أقرب إلى عالم الجان والسحر من عالم الإنسان . إنها هنا تتبوأ دوراً مكملاً لدور الساحرات الثلاث للتأثير على مكبث. ففي البداية تبدو شخصيتها أقوى و أصلب من شخصية زوجها وتصبح الدافع و المحرك الحقيقي لكل تصرفاته . يبدو أن الأرواح الشريرة استجابت لندائها فغدت أكثر قوة و أشد عزماً من مكبث نفسه الذي بدا متردداً في تنفيذ مخططه الذي كان يحلم بإنجازه .

و لولا الليدي مكبث لما استطاع أن يجد الدعم المعنوي الذي كان ينشده لتنفيذ جريمته التي واتته الظروف أن ينفذها في قلعته . ويخيل لنا أن الليدي مكبث ما هي إلا مجرد ذريعة لطموحات وشرور مكبث نفسه و هي على ما نعتقد تجسيد لضميره و"الأنا العلوية" لديه . ولو لم تكن زوجته موجودة لأوجدها بطريقة أو بأخرى . ولعل حالة الخوف والتردد التي ألمت به عندما حثته زوجته على القيام بالقضاء على دنكن تتضح لنا كما وردت في المشهد السابع من الفصل الأول :

مكبث : لن نستمر في هذا الموضوع :

لقد أكرمني مؤخراً ، و لقد ابتعت
آراء ذهبية من شتى الأناس
علي الآن أن أرتديها و هي في أقشب لمعانها ،
لا أن ألقي بها عني بهذه العجالة .

ليدي مكبث : أمخموراً كان ذلك الذي

ألبسته نفسك ؟ و هل غرق في النوم بعد ذلك ؟
و هل استيقظ الآن ، مخضوضر اللون شاحباً
لما قد فعل بملء حريته ؟ من الآن فصاعداً
هكذا سأعتبر حبك ، هل يخيفك
أن تكون في فعلك و شجاعتك
ما أنت في التمني ؟ أتشتهي أن تنال
ذاك الذي تعتبره زينة الحياة ،
و تحيا جباناً في نظر نفسك ،
جاعلا (لا أجرأ) تتتبع (يا ليتني)
كالقطة المسكينة في المثل الشائع ؟

مكبث : أرجوك ، كفى ،

إني أجرأ على أي فعل يليق بإنسان ،
و من يجرأ أكثر مني ، فهو ليس بإنسان .

ليدي مكبث : أي وحش إذن كان
ذاك الذي جعلك تخبرني بهذه المغامرة ؟
عندما جرأت على ذلك ، كنت حقا إنساناً ، رجلاً.
و أن تصبح أكثر مما كنت ، فلأنت حينئذ
الرجل و أكثر .... لا الزمان و لا المكان
كانا حينئذ ملائمين ، و رغم ذلك أردت اصطناع كليهما
و ها هما قد صنعا نفسيهما ، و ملاءمتهما الآن بالذات
تحطمك . لقد كنت يوماً مرضعاً ، و إني لأعرف مبلغ الحنو في حب
الطفل الذي أرضع :
لكنت و هو يبتسم في وجهي ،
انتزعت حلمتي من لثته الطرية ،
و هشمت دماغه ، لو أنني أقسمت أن أفعل ذلك
كما أقسمت أنت أن تفعل هذا .

مكبث : و إن أخفقنا ؟

ليدي مكبث : نحن نخفق ؟!
فقط شد شجاعتك حتى نقطة ثباتها ،
و لن نخفق .....

هنا تتضح لنا بشكل جلي قوة تأثير و منطق الليدي مكبث في شحذ شجاعة زوجها و إبعاد الخوف عن قلبه ، و تأكيدها له بأن الخطة ستنجح كما خططا لها ، بالرغم من منطق مكبث وخوفه و تردده ، إلا أن تصميمها و تذكيره بالشجاعة و العزم و الرجولة كان كافياً لتغيير رأيه. و كان لسان حالها يخاطبه بقولها : "لو لم أكن امرأة لقمت

أنا بالإجهاز عليه" ، و كأنها تزيد من قوة إقناعها عندما ذكرته : "لو لم يكن يشبه أبي في منامه لقتلته أنا ".

إذا كانت الساحرات قد نجحن في التـأثير على مكبث من خلال نبؤاتهن ومقدرتهن على قراءة الغيب ، فإن نجاح الليدي مكبث في التأثير عليه ، كما يرى الدكتور ميوير ، تكمن في "نجاح ستراتيجيتها" فهي تناوره وتنقله لوضع يصعب معه رفض حججها لقتل الملك ، حيث تستخدم وسائل بارعة في التأثير عليه . و تتفادى عامدة مسائل تتعلق بالفضيلة و الأخلاق وتركز على أربع نقاط رئيسية .

أولها : أنه في وقت غير محدد في الماضي ، قبل أن يعلما بأن دنكن سيحل ضيفا عليهما ، أوحى إليها مكبث بالجريمة .

ثانياً : أن الليدي مكبث تتخذ من مسألة قتل دنكن قضية اختبار حب زوجها لها .

ثالثا : أنها تضرب على وتر حساس يتعلق بالشجاعة . فهي تعلم أن هذا القائد الشجاع لا يهاب الإقدام فمتى ما عيرته بالجبن فكأنما تطعن في شجاعته .

رابعاً : كانت الليدي مكبث توجه النقاش بعيدا عن مسائل تتعلق بالمبدأ إلى مسائل تتعلق بالوسيلة . و هكذا نجحت في إقناعه باقتراف جريمة قتل الملك بعد أن حل ضيفاً عليهما ، كما لو كانت هذه فرصة سنحت من السماء .

من المؤكد أن الليدي مكبث امرأة غير عادية. فهي ليست مجرد امرأة تتمتع بقوة إرادة عجيبة ، لكنها كما يرى الدكتور ولسون نايت" امرأة مسكونة" أو بها مس من الشيطان . فلا توجد قوة إرادة يمكن أن تفسر تضرعها الرهيب :

أقدمي ، أيتها الأرواح
التي ترعى أفكار الموتى ، انزعي عني جنسي ،
و أملأ يني من قمة رأسي حتى أخمص قدمي
بالقسوة اللازمة !

هذا التضرع ، الذي هو أقرب ما يكون إلى الدعاء الشيطاني ، يخلو من الحس

الإنساني ، " كما لو كانت المرأة مسيرة عقلياً و روحياً بقوة شريرة توجهها حسبما تشاء . هذه القوة ربما تكون غامضة و مخيفة بالنسبة للبعض ، غير أنها آسرة : و ككل شيء هنا ، تبدو أشبه بكابوس شيطاني . و مهما يكن أمر هذا الشيء فإنه يتركها في نهاية المطاف امرأة نقية ، امرأة تتحلى بضعف النساء ، حالما يتم الانتهاء من تنفيذ هذا العمل الرهيب . فهي تقع مغشياً عليها عندما يصف لها مكبث جسد دنكن . وكلما ازدادت جرائم زوجها كلما قلت أهميتها : و في النهاية تتحول إلى حطام امرأة تتمتم في مشيها بذكريات غامضة حول ماضيها و كبريائها الشيطاني".

يمكن اعتبار "مكبث" مأساة ضمير و طموح شيطاني . فمن خلال أحداثها يتحول رجل قوي ، لكن قيمه الأخلاقية تفتقر إلى الكمال ، إلى مجرد قاتل لا يقف في طريقه شيء لتحقيق مآربه المتمثلة في البقاء على العرش والقضاء على كل منافس له. و ما كان لمكبث أن يصل إلى العرش لولا ذلك التصميم والتحريض الغريب من قبل الليدي مكبث التي شاركته طموحه. و من المفارقات العجيبة أن ضمير الليدي مكبث كان غائبا في بداية المسرحية، بغية الظهور بمظهر صاحبة الإرادة القوية لإقناع مكبث بأهمية قتل الملك والتخلص منه ، دون أي وازع أخلاقي أو عاطفي . غير انه في نهاية المسرحية يبدأ ضميره بالاستيقاظ و يشعر بالتأنيب ، على النقيض من ضمير زوجها الذي كان في البداية مستيقظا إلى حد ما لكنه في النهاية بدا نائما شأنه في ذلك شأن أغلب المتسلطين و الطغاة .

في عالم الليدي مكبث لا يختلط القبح و الجمال فحسب و إنما تبدو الأشياء على غير حقيقتها . فمن أجل الوصول إلى السلطة و قتل الملك دنكن يجب أن تبدو وزوجها على غير حقيقتهما . وإخفاء المشاعر الحقيقية و التلبس بمشاعر مغايرة ، أو فلنقل من خلال التنكر الأخلاقي، و هو الوسيلة التي اتبعتها الليدي مكبث وحرضت زوجها على مسلكها. فنراها تحث مكبث على أن لا يظهر مكنونات نفسه الحقيقية لكي لا يكتشفها الآخرون :

الليدي مكبث : وجهك يا أميري ، كتاب : للناس
أن يقرءوا فيه أموراً غريبة ... لكي ما نخادع الزمان
اجعل محياك في شبه الزمان . احمل الترحيب في عينيك ،
في يدك ، في لسانك :
إشبه الزهرة البرية، و لكن كن كالأفعى التي تحتها . صاحبنا القادم يجب أن يهيأ له، و عليك أن تضع أمر هذه الليلة العظيمة في إمرتي ،و هو الذي طوال ليالينا و أيامنا الآتية سيجعل لنا مطلق الحكم و السؤدد و السيادة .
مكبث : سنقول المزيد.
الليدي مكبث : عليك فقط بصفاء المحيا .
فما تغير الوجه أبدا إلا فزعا .
و دع لي كل ما تبقى . (1 / 7)

كانت الليدي مكبث شريكة في عملية اغتيال دنكن ، فهي وإن لم تقم بتنفيذ الجريمة بنفسها فإنها ربما تجرؤ على القيام بها لو رأت أن مكبث لن يقوم بنفسه بها . و مع ذلك فعندما رأت أن زوجها ترك بعض التفاصيل المهمة دون إتمام ، قامت بنفسها بعمل اللازم . فهي التي أسكرت الحارسين و دست لهما المخدر ، و هي التي وضعت الخنجرين بجوارهما و لطخت ثيابهما ووجهيهما بالدماء لكي يظهرا بمظهر القاتلين. لقد نفذت العملية بسلوك يتسم بالجبن . فما أسهل أن يقترف قاتل جريمته وضحيته غائبة عن الوعي في نوم عميق كدنكن وحارسيه:

الليدي مكبث : ...عندما يغيب في النوم دنكن
(و سفرته المضنية طيلة النهار لا بد تدعوه
إلى نوم عميق) ، سأضعضع أنا
مرافقي حجرته بالخمر و العربدة
حتى تغدو الذاكرة ، حارسة الدماغ ،

مجرد بخار ، و ملتقى العقل
محض إمبيق . و عندما تكون الطبيعة
غريقة في نومة كنومة خنزير، أشبه بالموت ،
هل ثمة ما لا نستطيع فعله ، أنا و أنت ،
بدنكن و هو بلا حراسة ؟ هل ثمة ما لا نتهم به
حارسيه المخمورين ، فنحملهما تبعة
غيلتنا الكبرى؟

مكبث : لا تلدي إلا الذكور من الأولاد!
لأن معدنك الجسور يجب ألا يصنع
شيئا إلا الرجال ... ألن يصدق الجميع
عندما نلطخ بالدم مرافقيه المأخوذين بالنوم
في حجرته ، و نستعمل خنجريهما ،
أنهما هما الفاعلان؟

الليدي مكبث : و من يجرؤ على تصديق شيء آخر
عندما نجأر بالحزن و الفجيعة
على موته ؟

مكبث : لقد صممت ، و لسوف أشد
كل عضو في الجسد لهذه الفعلة الرهيبة.
هيا ، و اخدعي الزمان بأجمل المظاهر:
على الوجه الكذوب أن يخفي ما يعلم القلب الكذوب.(1 / 7)

بفضل هذا "الوجه الكذوب" ، أو القناع الذي تخفى وراءه مكبث و الليدي مكبث، استطاع كلاهما تنفيذ المخطط الرهيب بقتل الملك الشرعي والاستيلاء على العرش . وعندما أعلن عن مقتل دنكن ، صرخت الليدي مكبث صرختها

المدوية لإبعاد الشبهات عنها و عن زوجها :

يا ويلتاه ، وا أسفاه

ماذا ، في بيتنا ؟

غير أن محاولتهما الظهور بغير مظهرهما الحقيقي لم تفلح و لم تطل مدة التنكر . فعرف الناس أن مكبث يواجه مشكلة كبيرة من خلال الرؤى و الأشباح التي تظهر له . و ما مشهد الوليمة الشهير الذي حاولت فيه الليدي مكبث أن تقف إلى جانب زوجها ، و تستعيد رباطة جأشها و تقلل من أهمية حالة زوجها ، إلا مثالا للتخفي بقناع كاذب لصرف الأنظار عن جريمتهما الرهيبة .

الليدي مكبث : هيا يا مولاي الكريم ،

لتبسط أسارير وجهك المكفهرة ،

و كن مشرقاً ضحوكاً بين ضيوفك الليلة .

مكبث : سأكون ، يا حبيبتي . و أرجو أن تكوني كذلك أنت أيضا.

و جهي اهتمامك نحو بانكو :

هبيه الصدارة ، عيناً و لساناً .

لن نسلم ما دمنا

نكره على غسل شرفنا بسيول النفاق هذه ،

لتخفي حقيقتها .

الليدي مكبث : يجب أن تكف عن ذلك .(2 / 3)

لكن هذه الحال لم تدم طويلا . فالليدي مكبث أصيبت بحالة من الوساوس مردها بقع الدم التي تتصور أنها لم تزل عالقة بيديها . فهي تعتقد بأنه في استطاعتها أن تزيل هذه البقع بقليل من الماء. و هذا يتنافى مع حالة مكبث الذي يعتقد أن جرمهما من الخطورة بمكان بحيث تعجز مياه المحيطات عن غسل الدم الذي يلطخ يديهما :

هل يغسل محيط نبتون العظيم هذا الدم
و يطهر يدي؟ لا بل إن يدي هذه
ستلوثان البحار الشاسعة ،
و تحيل مياهها الخضراء حمراء قانية !(2 / 2)

إن الصورة التي رسمها شكسبير لليدي مكبث حتى الآن هي صورة المرأة الحديدية، قوية الإرادة ، التي إذا أرادت شيئا استطاعت بقوة إرادتها و إقناعها الحصول عليه . إلا أن هذه الصورة بدأت تتهاوى فجأة عندما بدأ ضميرها يستيقظ و يؤنبها على جريمة مقتل دنكن . لكن استيقاظ الضمير صاحبته حالة من الجنون و فقدان الملكات العقلية غير القابلة للشفاء . هذه المرأة الحديدية تحولت إلى حطام امرأة مصابة بداء المشي في نومها . في المشهد الأول من الفصل الخامس نرى النهاية المحزنة لهذه المرأة العاتية بعد التحول الذي ألم بها :

الدكتور : ما ذا تفعل الآن ؟ أنظري ، كيف تمسح يديها .

الوصيفة : إن هذا فعل اعتادت عليه ، يبدو عليها أنها تغسل يديها. لقد لاحظتها تفعل ذلك مدة ربع ساعة .

الليدي مكبث : مع ذلك لا تزال هنا بقعة .

الدكتور : اسمعي ! إنها تتحدث .سأسجل ما يبدر منها ، لإرضاء ذاكرتي

الليدي مكبث : زولي ، أيتها البقعة اللعينة ! أقول لك زولي ! –

واحدة ، إثنتان : هيا ، حان الوقت إذن للقيام بالمهمة .

جهنم مظلمة. – عيب يا مولاي، عيب !

جندي و مذعور ! لم نخشى من يعرفها ، حين لن يكون من سيحسبنا ؟

و لكن من كان يظن أن هذا الشيخ فيه دم بهذه الغزارة؟

الدكتور : هل لاحظت هذا ؟

الليدي مكبث : كان لأمير فيف زوجة : أين هي الآن ؟ ماذا ، ألن تتطهر هاتان

اليدان ؟ كفى يا مولاي ، كفى يا مولاي ، إنك تفسد كل شيء بانتفاضك هكذا.

الدكتور : أواه ، لقد علمت ما لا يجب أن تعلمين .

الوصيفة : لقد نطقت بما لا يجب أن تنطق . أنا واثقة من ذلك ، السماء تعلم ما علمت .

الليدي مكبث : لا تزال رائحة الدم باقية : عطور الجزيرة العربية بأكملها لن تطيب هذه اليد الصغيرة . أواه ، أواه ، أواه ! (5/1)

إن حالة الليدي مكبث ليست ميئوسة فحسب، و لكنها أيضا أماطت اللثام من خلال عقلها الباطن عن كل جرائم زوجها التي شاركت فيها و تلك التي لم تشارك فيها . وباتت نهايتها قريبة جدا . و عندما يسأل مكبث " لم هذا العويل ؟"بعد أن سمع بكاء النسوة جاءه الجواب من فم سيتون : "الملكة ، يا مولاي ، ماتت". عندها ألمت بمكبث حالة انقباض شديدة . و تمنى لو تأخر موت الملكة بعض الشيء أو اختارت وقتا أنسب من ذلك :

مكبث : كان يجب أن تموت فيما بعد ،

و لكان هناك وقت لمثل هذه الكلمة –

غدا ، و غدا ، و غدا

يزحف بخطى وئيدة من يوم لآخر ،

إلى آخر مقطع من الزمان المدون ،

و كل أماسينا قد أضاءت للحمقى

الطريق إلى الموت المغبر . إنطفئي أيتها الشمعة الوجيزة ،

ما الحياة إلا خيال عابر و ممثل مسكين ،

يتمخطر بخفة على خشبة المسرح ،

و بعد ذلك لا يسمع عنه شيء ،

إنها حكاية يرويها أحمق مليئة بالصخب و الغضب ،

لا تدل على شيء.(5 / 5)

بموت الليدي مكبث أصبحت نهاية مكبث نفسه وشيكة . فهذا القائد الشجاع الذي راودته أطماع السلطة وجد في زوجته خير من يسانده و يدفعه لتحقيق طموحاته، بوسائل غير أخلاقية تنم عن نفس شريرة . إذا كان تأثير الساحرات قويا على مكبث، بحيث أوحين إليه تصديق نبؤاتهن، فإن تأثير الليدي مكبث عليه لا يقل أهمية . يخيل لنا أن تأثير الشقيقات الثلاث والليدي مكبث مكمل لبعضه إن لم يكن متكاملا . فالليدي مكبث إن شئنا رابعة الساحرات و كان تأثيرها أكثر تدميرا على مكبث و لولاها ما آلت نهايته إلى ما آلت إليه . وبسحرها و قوة تأثيرها فإن ما تم لا يمكن إلا أن يتم .

المراجع

1- The Arden Shakespeare، Macbeth ، Edited by Kenneth Muir، Methuen، London، 1963.

2- L.C. Knights، Some Shakespearean Themes and An Approach to Hamlet،Penguin Books ، London، 1960

3 - G. Wilson Knight، The Wheel of Fire، Methuen، London،1968.

4 - Kenneth Muir، Shakespeare's Tragic Sequence، Hutchinson University Library، London،، 1972

5 - وليم شكسبير ، مكبث ،ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، من المسرح العالمي ، وزارة الإعلام الكويت ، 1980

6 - محمد علي الخزاعي : دراسات في الأدب المسرحي ، كتاب العروبة ، البحرين ، 1992 .

7 - انظر مقدمة المسرحية ص xvi في طبعة The Arden Edition of Macbeth edited by Kenneth Muir

8 - راجع : Kenneth Muir ، Shakespeare's Tragic Sequence، p.143، Hutchinson University Press، London

9 - أنظر الفصل الخامس من كتابنا "دراسات في الأدب المسرحي " ، الصادر عن كتاب العروبة ، البحرين ، 1992

10 - أنظر Kenneth Muir،Shakespeare's Tragic Sequence،p.145

11 - راجع ميوير ، نفس المرجع ، ص 146 و ما بعدها

12 - راجع G. Wisson Night ، The Wheel of Fire،p. 152

13 - راجع الترجمة العربية لمكبث التي نشرها جبرا إبراهيم جبرا في سلسلة من المسرح العالمي العدد 124 التي أصدرتها وزارة الإعلام الكويتية .

بين "عطيل" لوليم شكسبير
و
"ديزديمونة" ليوسف الصائغ

بين "عطيل" لوليم شكسبير
و
"ديزديمونة" ليوسف الصائغ

ترك لنا وليم شكسبير تراثاً عظيماً وصرحاً شامخاً من الأعمال المسرحية التي تصلح لكل زمان ومكان ، ولعل هذا هو سر عظمة شاعر الإنجليزية الأشهر. فما خلف لنا من أعمال يمكن اعتبار الكثير منها روائع تنبض بالحياة والحداثة كلما تقادم بها العهد. ومن المعروف أن شكسبير لم يضع أعماله من وحي الخيال وإنما استقى معظمها من مصادر معروفة وكل ما فعله أنه صاغها بطريقة فذة وجعل منها أعمالا قابلة للتمثيل والإخراج المسرحي سواء كانت هذه أحداثاً مستمدة من التاريخ القديم لإنجلترا أو لليونان أو الرومان أو من القصص المتداولة أو الحكايات الشعبية المألوفة أو الأساطير الشائعة.

إن معالجة موضوع أو عمل ما من قبل عدد من الكتاب في مختلف العصور أو حتى في نفس العصر، هي من الأمور المتفق عليها في الأدب المقارن. فمثلا قصة "أوديب" تناولتها أقلام عدد كبير من الكتاب وحصلنا على عدد يفوق خمساً وثلاثين مسرحية في شتى اللغات صاغتها موهبة هؤلاء الكتاب وكلها بالطبع تعكس فلسفة الكاتب والعصر الذي عاش فيه. كذلك فان موضوع كليوباترا- الملكة المصرية سليلة البطالسة وعلاقاتها بأباطرة روما – قد عالجها بعض الكتاب قبل وبعد أن يقوم شكسبير بتأليف تلك المأساة الرومانية التي أسماها "أنطوني وكليوباترا". لقد ترك لنا كتاب من أمثال صمويل دانيال وجون درايدن وبرنارد شو أعمالاً درامية باللغة الإنجليزية حول هذا الموضوع أثروا من خلالها تراث المسرح الإنجليزي ، ناهيك عن غيرهم من الكتاب في اللغات الأخرى الذين تناولوا نفس الموضوع كشاعر العربية أحمد شوقي الذي ترك لنا مسرحية "مصرع كليوباترا" ضمن ما ترك من

محاولات في المسرح الشعري.

ويدرك دارسو أدب المسرح والمهتمون بالأدب المقارن بوجه خاص أن ما خلفته عبقرية شكسبير قد فتحت مجالاً لكثير من الكتاب في مختلف اللغات على مادة دسمة وخصبة تمكنهم من تناولها من عدة زوايا ومعالجتها من وجهات نظر تختلف تماماً عن تلك التي صورها شكسبير في مسرحياته وخير مثال على ذلك ما قام به الكاتب المسرحي البريطاني المعاصر أرنولد ويسكر بمعارضته مسرحية "تاجر البندقية" بمسرحيته تلك التي أطلق عليها اسم "التاجر" حيث مسخ فيه شخصية شايلوك اليهودي البخيل وجعله بطلاً كريماً ورجل علم وجامع مخطوطات نادرة تعبر عن ولعه بالعلم والثقافة!

أما مسرحية "عطيل" أو "أوثلو" كما أسماها شكسبير فهي واحدة من المآسي الأربع الكبرى× التي وجد فيها كاتب عربي معاصر مادة جديرة بالمعالجة فقد قام الشاعر والأديب العراقي يوسف الصائغ بكتابة مسرحية أسماها "ديزديمونة" وهي بطلة مسرحية شكسبير هذه التي عربها الشاعر مطران خليل مطران ، وقد أعطاها اسماً يحمل رنة عربية هو "ديدمونة".

قبل أن نعرض لمسرحية يوسف الصائغ لا بد من عودة إلى الأصل الشكسبيري الذي استوحي منه هذا العمل الجديد. فمن المعروف أن وليم شكسبير استقى أحداث مسرحية "عطيل" من رواية لكاتب ايطالي يدعى جيرالدي سنثيو نشرها في مدينة البندقية عام 1566. ومن غير المؤكد معرفة ما إذا كان شكسبير قد قرأها في نصها الايطالي أم في نسخة مترجمة إلى اللغة الإنجليزية. وقد ورد في عنوان المسرحية الكامل "أوثللو – مغربي البندقية" وذلك لإيضاح شخصيتها الرئيسية وكما جرت عادة تأليف المسرحيات القديمة فهي تقع في خمسة فصول مقسمة إلى ثلاثة عشر مشهداً. وبالطبع فإن شكسبير لم يلتزم بالنقل الحرفي من مصدره بل غير فيه حسبما تقتضي طبيعة الفن المسرحي من ناحية وجعل أحداثها اكثر منطقية

وأشد درامية من ناحية أخرى ، خصوصا فيما يتعلق بنهاية المأساة فقد جعل بطلها يقدم على قتل حبيبته ومن ثم ينتحر بدلاً من أن ينال جزاءه على يد الآخرين.

أحداث الفصل الأول تكشف لنا عن زواج عطيل السري من ديزدمونا وشكوى والدها – برابانتيو – أمام الدوق والشيوخ ، ودفاع كل من عطيل ودزدمونا عن نفسيهما. وترد أنباء عن غزو محتمل من قبل الأتراك لجزيرة قبرص وتعيين عطيل قائداً للدفاع عن الجزيرة. كما تبين لنا أسباب ما يكنه إياجو من حقد لعطيل – وهو عنصر أساسي في حبكة المسرحية – مرده تعيين كاسيو كملازم وحامل للواء عطيل بدلاً من إياجو الذي كان يطمع في تبوء هذا المنصب ومن ثم عمل على حبك مؤامرة دنيئة لإثارة غريزة الغيرة في هذا المغربي المعتز بشرفه كثيراً وإيهامه بأن زوجته تخونه مع كاسيو ملازمه الوفي. ونسج مؤامرة كان ضحيته فيها في المقام الأول عطيل الذي يمقته وديزدمونا التي كان يستهويها وروديجو و كاسيو اللذين كان يكرههما أصلا واستغلهما سويا وكذلك بالطبع زوجته أميليا التي لم يتورع في استغلالها هي الأخرى لتحقيق مآربه. ولعل أهم ما تكشفه أحداث هذا الفصل الافتتاحي هو دناءة وخسة إياجو كشخصية شريرة وآثمة استطاعت أن تغرر بعدد كبير من الناس قبل أن يتم اكتشاف كنه حقيقتها.

وفي الفصل الثاني الذي تجري أحداثه في قبرص بعد وصول سفن البندقية محملة بالجنود يغوي إياجو كاسيو بالشراب وتنشب على أثر ذلك مشادة بين رودريجو وكاسيو تنتهي بإشهار كاسيو لسيفه ويجرح مونتانو حاكم الجزيرة ويستغل إياجو الموقف فيبعث برودريجو لإبلاغ عطيل بما جرى فيصل إلى مكان الحادث فيأمر بفصل كاسيو من منصبه. وبذلك يتحقق جزء من مخطط إياجو ويبقى الجزء الأصعب من المؤامرة وهو إثارة شكوك عطيل وغيرته على زوجته ديزدمونا. ويحاول إياجو إقناع كاسيو أن الحل الوحيد لكسب عطف وغفران عطيل هو قيام ديزدمونا بالتوسط لدى زوجها عطيل.

وفي الفصل الثالث نرى كاسيو يترجى ديزدمونا للقيام بالتوسط له لدى عطيل طلبا للصفح عنه. ويقوم إياجو باستغلال هذا المشهد ويبلغ عطيل عن هذه الواقعة فيصل ليرى كاسيو وهو يودع ديزدمونا ويبدى إياجو استغرابه لهذا اللقاء لاستثارة شكوك عطيل. ووفاء لوعدها الذي قطعته على نفسها تقوم بالدفاع عن كاسيو وتلتمس له الصفح عند عطيل. ونزولاً عند محاولاتها لإقناعه يعدها عطيل أن يمنح كاسيو فرصة لمقابلته. وحالما تغادر ديزدمونا المكان ينتهز إياجو الفرصة ليوحي إلى عطيل أن إلحاح ديزدمونا وتوسلاتها تكشف عن علاقة ما بكاسيو ويذكر عطيلا بحوادث من حياة ديزدمونا قبل زواجها بعطيل تؤكد ازدواجية طبيعية في شخصيتها واحتمال إلى أنها ربما تكون قد سئمت الحياة معه. وتبلغ خطط إياجو غايتها عندما يدخل عطيل على ديزدمونا ليخبرها عن ألم في رأسه أصيب به وفي محاولة للتخفيف عنه تعرض عليه ديزدمونا منديلا – كان قد أعطاها إياه وأخبرها بأن لا تتصرف به بأي حال من الأحوال وتحافظ عليه لأهميته البالغة لديه – ليربط به رأسه، لكن عطيل يخبرها بأن هذا الألم ما هو إلا عارض بسيط غير ذي بال. فيسقط المنديل من يد ديزدمونا وتنساه ملقى على الأرض فتسنح فرصة لأميليا وصيفتها وزوجة إياجو لتلتقطه وقد كان إياجو قد طلب منها عدة مرات أن تسرقه له. فيسارع إياجو بأخذ المنديل وإخفائه في غرفة كاسيو ويحاول في ذات الوقت إثارة شكوك عطيل ذاكراً له أنه شاهد كاسيو وهو يمسح ذقنه بمنديل مثل منديل عطيل ويورد له عدة مناسبات توحي بأن كاسيو كان واقعاً في غرام ديزدمونا بغض النظر عما إذا كانت هي تبادله هذا الغرام أم لا. وبناء على نصيحة إياجو يطلب عطيل المنديل ولكن ديزدمونا بالطبع لا تستطيع إحضاره وتستمر بدلا من ذلك في التوسل لأن يعفو عن كاسيو ويعيده إلى خدمته بسرعة ، الأمر الذي يثير غضبه ويزيد من شكوكه.

وفي الفصل الرابع يقوم إياجو بتدبير خدعة للإيقاع بعطيل فيخبره عن طريقة يختفي فيها ليسمع كاسيو وهو يتحدث عن حبه لديزدمونا فقد كان إياجو يعرف عن علاقة

تربط كاسيو بإحدى الغانيات وتدعى بيانكا فيتحدث إياجو مع كاسيو عنها ويقوم الأخير بالإسهاب في وصفها والتعبير عن حبه لها فيظن عطيل أن المقصودة هي ديزدمونا. ولهذه الصدمة يعقد عطيل العزم على قتل ديزدمونا ويواجهها بجريمتها ويرفض أن يسمعها تتوسل أليه طالبة عفوه فيخنقها في فراشها.

وفي الفصل الأخير يقوم إياجو بتدبير محاولة للتخلص من كاسيو مستعينة برودريجو ولكن المحاولة تبوء بالفشل فيجرح كاسيو في مبارزة ، أما رودريجو فيقتل على يد كاسيو ، وتتكشف الحقيقة من خلال رسائل وجدت في جيب القتيل بالإضافة إلى إعترافات أميليا فتتضح لنا حقيقة إياجو الآثمة وطبيعته الشريرة وتنتهي المسرحية بقيام عطيل بالانتحار طعنا بسيفه نادما على قتله ديزدمونا.

إذا ما قورنت هذه المسرحية بالمآسي الكبرى الأخرى لشكسبير ، فسنجد "عطيل" مأساة متميزة لها خصائصها وتتمثل هذه الخصائص – إذا ما استثنينا لغتها الشعرية وموسيقاها – ببنائها الدرامي المحكم فهي أقرب ما تكون إلى مأساة ميلودرامية من أي شيء آخر لما احتوته من عنصر قصصي مشوق يدور حول زواج عطيل ، هذا المغربي الأسود ، من تلك الفتاة الإيطالية البيضاء فائقة الجمال. ولعله مما لا يغيب عن بال المفسرين أن يروا في هذا الزواج سببا من أسباب النهاية الفاجعة لهذه القصة الغرامية التي يبدو أن نهايتها هذه سبق أن تم التمهيد لها منذ البداية من خلال العلاقة المتشابكة التي ربطت بين شخوصها الرئيسية أو محاورها الثلاثة المتمثلة في عطيل وإياجو وديزدمونا.

يمثل عطيل شخصية رجل شرقي يعني الشرف بالنسبة له الشيء الكثير وقد فهم إياجو هذا الجانب من شخصيته واستغله أبشع استغلال لإثارة غيرته وجعله يتخلص من محبوبته التي أخلصت له. وعندما تظهر الحقيقة بعد فوات الأوان إذ يعذب عطيل بالندم بعدما تعذب بالشك والغيرة طوال الحدث. ولقد عالج شكسبير في هذه المسرحية موضوع الغيرة أفضل معالجة ، فليس هناك موضوع أثير لبني البشر

مثل هذا الموضوع. ولهذا السبب فقد وجد برادلي أن هذه المسرحية تمتاز عن المآسي الكبرى ليس لكونها أكثر إنسانية بل لأن بطلها أقرب ما يكون لأي إنسان عادي منه إلى الأبطال الآخرين الذين يعتبرون فوق مستوى البشر العاديين لما يتميزون به من نبل وعراقه لكونهم من سلالة ملكية ، ولكن لكون المسرحية قريبة من العصر الذي كتبت فيه نظرا للزمن الذي تدور فيه أحداثها. فغزو جزيرة قبرص من قبل الأتراك عام 1570 يجعلها مسرحية معاصرة نظراً لقرب زمنها من زمان العصر الاليزابيثي. وربما لهذا السبب فهي في موضوعها أقرب المآسي الكبرى لنا ولعصرنا. فلا غرو أنها من أنجح مسرحيات شكسبير وأكثرها شعبية وقد تم إعدادها لتتخذ أشكالا فنية مختلفة من أوبرا وباليه وسينما.

ولا شك أن التركيز على لون عطيل له اكثر من مدلول في هذا العمل ، ولعل كون لونه مختلفا عن باقي الشخصيات قد يوحي بالغربة لوجوده في مجتمع غير مجتمعه. وربما بسبب هذه الغربة فهو بالتأكيد يعتبر أجنبيا ، وربما لهذا السبب بوجه خاص بالإضافة إلى أسباب أخرى ستتكشف لنا فهناك من لا يحبه ولا يرضاه في مجتمعه خصوصا أولئك الذين يعتقدون أنه نازعهم في حبهم لديزدمونا التي يعتقدون بأنهم أولى بحبها من هذا المغربي الأسود الغريب ، فإياجو منذ المشهد الأول لهذه المسرحية لا يخفي كرهه للمغربي وقد قالها بلا مواربة وبلا حياء :

"مع أنني أكرهه كرهي لآلام الجحيم ،
مع ذلك بسبب دواعي الحياة الراهنة ،
لا بد أن أرفع راية وعلامة الحب ،
التي هي حقا مجرد علامة." (1/1)

ولقد صور إياجو ورودريجو ما حدث بين عطيل وديزدمونا على أنه عملية اختطاف وسرقة ، فهما يوجهان أسئلة لأبيها توحي بما حدث: "هل كل أهلك بالداخل؟" ، "هل أبوابك مغلقة؟" و "في هذه الساعة المفردة من الليل البهيم ، تم نقلها من قبل

حارس ليس أفضل ولا أسوأ من جندولي حقير إلى أحضان فجة لمغربي شهواني".
لاحظ هنا وصف المغربي بالشهواني دليل على عدم التحضر والرقة في نظر أهل البندقية أو بالأحرى في نظر نفر منهم بات يعتقد أن عطيل قد غدا ينافسهم على قلوب بناتها. وتتكرر تلك الصورة البلاغية في سؤال برابانتيو:

"أيها اللص الحقير ، أين أخفيت ابنتي؟
أيها اللعين ، لقد سحرتها؟
فكل اعتبارات المنطق توحي لي،
إن لم تكن في أغلال السحر قد قيدت، ....

فما الذي يجعل فتاة في جمال ودلال ديزدمونا تعاف شباب البندقية الأبيض وترتمي في أحضان هذا المغربي الأسود؟ هذا ما قاله عطيل في دفاعه ردا على هذه التهمة:

فكوني قد هربت بابنة هذا الشيخ.
فهذا صحيح جداً، حقا لقد تزوجتها،
فجرمي البين والوحيد
إلى هذا الحد وكفى. فحديثي غير المهذب
الذي لم تباركه عبارات السلام الناعمة،
فساعداي منذ أن كنت غضا في السابعة،
إلى الآن، باستثناء تسعة أشهر أضعتها، قد تعودا
على المعارك المحببة في ميادين القتال ....

وفي نهاية. حوار طويل حول المعارك التي خاضها والبطولات التي حققها يعلن **عطيل**:

"لقد أحبتني للمخاطر التي مررت بها،
وأحببتها لإشفاقها علي
هذا هو السحر الوحيد الذي استعملت ..." (1/3)

لقد تكررت عبارة "سحر" في الفصل الأول عدة مرات وستعود للظهور بين ثنايا المسرحية مرات عديدة. والسبب في تكرار هذه العبارة أنها كلمة رئيسية أو بالأحرى عبارة "مفتاح" لفهم شخصية عطيل هذا الشرقي الذي يمثل إيمانه بالسحر دورا مهما في تحريك مصيره ولما يقدم عليه من أفعال. فلو لا ذلك الإيمان بمفعول السحر لما كان ضياع منديل أعطاه ديزدمونا كانت والدته قد أعطته إياه من قبل وطلبت منه أن لا يضيعه لأنه مسحور. ترى لماذا انطلت كذبة إياجو بشأن المنديل على هذا الرجل الساذج حقا لولا ذلك الاعتقاد بالقوة السحرية للمنديل! من غير المستبعد أن ينظر المرء إلى مسرحية "عطيل" على أساس أنها مسرحية وشاية وخديعة حيث تلعب الوشاية دوراً كبيراً في تحديد مسار أحداثها. والوشاية عادة ما تنطلي على متلقيها فهو من الغفلة بمكان بحيث لا تقدر ملكاته العقلية مهما أوتي من حنكة وذكاء لتصديق ما ينقل إليه ، فبسبب غضبه وتسرعه يقبل ما ينقل إليه بلا تمعن ولا تمحيص. فهذا المغربي أدخل في روعه أن امرأته تخونه مع ملازمه فصدق هذه الفرية وبدأت الغيرة تطحنه لأنه كان على استعداد لتقبل الفرية والكذب على أنها الحقيقة. من هنا صمم على أن ينتقم لشرفه ليس من يفترض أن يكون قد دنس كرامته وشرفه وإنما من المرأة الضعيفة. وهنا تكمن مأساة عطيل هذا البطل المغوار الذي يقوم بقتل زوجته خنقا لتصديقه وشاية! ياله من أهبل! وما هو الدليل؟ فقدان المنديل وبالطبع فقد قام إياجو كشيطان متمرس بإشعال نار الغيرة في قلب هذا المغربي الساذج، فهو كمن يريد أن يغضب شخصاً سريع الغضب فيكرر على مسمعه عبارة "أرجو أن لا تغضب لو أخبرتك كذا وكيت" فبدلاً من أن يتمالك هذا المسكين نفسه ويسيطر على أحاسيسه يشتد غضبه ويفقد السيطرة على مشاعره. كذلك كانت فعلة إياجو بمخاطبته عطيل "حذار يا سيدي من الغيرة؛ فإنها وحش أخضر العينين". ومع ذلك فلكي لا يقال عنه أنه ساذج وسريع التصديق قام عطيل بمطالبة إياجو بالدليل على خيانة ديزدمونا:

عطيــل : لماذا؛ لماذا هذا؟

هل تعتقد بأني سأعيش حياة الغيرة؛
وأمضي على منوال تغيرات القمر
مع شكوك متجددة؟ كلا، أن تكون مرة في شك
أن تكون في الحال على بينة، استبدلني بمعزة،
عندما أحول أمور روحي
إلى مثل هذه الشكوك التي لا أساس لها
لتقابل تلميحاتك. لن تجعل مني غيورا
أن تقول بأن زوجتي جميلة، تأكل جيدا وتحب الناس،
وتتحدث بحرية، تغني، وتعزف وترقص جيدا،
وحيث توجد الفضيلة؛ فهذه أكثر فضيلة،
ولن أستنتج من محاسني الضعيفة نغسها
أدنى خشية وشك لثورتها؛
لأن لها عينين واختارتني. كلا، يا إياجو،
سأرى قبل أن أشك، وعندما أشك، برهن لي
وعند البرهان، ليس هناك المزيد سوى هذا
وفي الحال يمضي الحب أو الغيرة!

بعد كل هذا المنطق هذا ما أراد إياجو أن يسمعه فما كان منه إلا أن قال بكل ما تحمل كلماته من خبث شيطاني:

أنا مسرور بما سمعت، والآن لدي سبب
لأظهر حبي لك وما يمليه واجبي نحوك
بروح أكثر صراحة، لذا فإنني ملزم
أن تسمع مني. أني لا أتحدث عن دليل

أنظر في أمر زوجتك، راقبها جيدا مع كاسيو
فلتكن لك عينان هكذا، لا تكن غيورا ولا حذرا
لن أرتض بطبيعتك الحرة والنبيلة (3/3)

بالرغم من كل هذا الكلام المغلف ليس هناك من شك في أن نار الغيرة قد زاد تأججها لدى المغربي ذي الطبيعة الحرة النبيلة أو السذاجة الزائدة – إن شئنا – الذي يعتقد بأن إياجو رجل فائق الأمانة وسيتكرر استخدام عبارة أمانة وصفة "أمين" للتعبير عن السخرية الدرامية التي برع في استخدامها شكسبير في كثير من أعماله.

ليس هناك ما يدعونا إلى تجاهل تلك النزعة العنصرية لدى إياجو التي ربما تكون وراء كل هذه الشحنة من عاطفة الحقد التي يكنها لعطيل، فهو عندما خطط لتدبير مؤامرته كان يعلم علم اليقين مواطن الضعف في شخصية هذا المغربي ذي البشرة السوداء. ولعل من أهم هذا المواطن اعتقاده بالغيبيات والسحر. وليس هناك ما هو أدل على ذلك من حادثة المنديل الذي استخدمه إياجو كدليل على خيانة ديزدمونا. ترى هل يستحق منديل أن يقوم إنسان باقتراف جريمة بسببه؟ ولكن هذا المنديل يمثل قيمة عاطفية هائلة فقد اعتبر فقدانه ووجوده في غرفة كاسيو – كما أوحى بذلك إياجو – دليلا واضحا على خيانة ديزدمونا التي تستحق الموت كي لا تغوي المزيد من الرجال لو تركها عطيل وشأنها دون عقاب! وبقتله ديزدمونا خنقا فقد تحول عطيل إلى مجرد قاتل بغيض:

"فعطيل يا من كان فائق الطيبة،
قد سقط إلى مستوى عبد ملعون،
فماذا يمكننا أن نقول عنك؟

عطيل: ماذا، أي شيء
قاتل شريف، إن شئت،

فلم أفعل ذلك بدافع الحقد ولكن لدافع الشرف

ولعل آخر الكلمات التي تفوه بها عطيل قبل أن ينتحر في غفلة من حراسه تكشف لنا بعضا من جوانب شخصية ذلك الغربي وهو يخاطب لودفيكو في المشهد الأخير:

مهلاً، كلمة أو اثنتان قبل أن تغادر

لقد قدمت بعض الخدمات للدولة، والكل يعلم ذلك

ولا نريد أن نخوض فيها. أرجوك، في رسائلك،

عندما تذكر هذه الأحداث التعيسة

تحدث عني كما أنا فلا تبخسني

ولا تصورني بدافع الشر: عندئذ يجب أن تتحدث

عن أمريء لا يغار بسهولة ولكن عن امرئ خلق

حائرا بين أقصى الأطراف؛ عن امرئ يده

مثل تلك التي للهندي البسيط، رمت لؤلؤة،

أغنى من قبيلته بأجمعها، عن امرئ عينه المهزومة

مع أنها غير معتادة على البكاء

إلا أنها تذرف الدمع كالشجر العربي

وصمغه ذي الدواء الشافي. أذكر هذا،

وقل إضافة إلى ذلك، أنني مرة في حلب،

حيث وجدث تركيا معمما شريرا

يضرب مواطنا من البندقية ويسئ إلى الدولة

فأخذت بخناق الكلب المختن

وطعنته هكذا (يطعن نفسه)

مع أن الكلمات الأخيرة غير جديرة بشاعر عظيم كشكسبير إلا أنه من المحتمل قد جعل عطيل يتفوه بها تعبيرا عن مدى إخلاصه للبندقية وحكامها وإمعانا في كرهه

للمسلمين فكلمة تركي تعني بالنسبة لأوروبا العصور الوسطى الدولة العثمانية أو المسلمين بمعناها الأعم.

أما شخصية إياجو حائك المؤامرات فهو عند الكثير من النقاد تعبير عن الشر وتجسيد للشيطان. فمهما كانت دوافع الحقد والحسد لدى إنسان فهي لا تصل إلى هذه الدرجة من إشعال نار الفتنة والوقيعة بين الناس بهذه الدرجة المتقنة من الإقناع وسرعة التنفيذ. من جهة أخرى قد يحق لنا أن نفهم شخصية إياجو على أنه النقيض لعطيل فهو يمثل كل الخبث والحقد وله ، بالطبع مبرراته ، فهو يعتقد أنه أولى بحب ديزدمونا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فلهذا الرجل دوافعه فكرهه للمغربي قد لطخ شرفه وأن زوجته أميليا قد خانته ودنست شرفه ولذا فهو قد أهين ولا بد أن يثأر لكرامته.

من هذا المنطلق يمكن أن ننظر إلى مأساة "عطيل" على أكثر من مستوى فعلي سبيل المستوى العادي والظاهر يمكن أن تكون مسرحية حب وثأر أو مسرحية حقد دفين وغيرة أو على مستوى آخر أكثر تعقيداً مأساة خديعة وحقد وغدر وغفلة يذهب ضحيتها أناس أبرياء لا لشيء إلا لطيبتهم وحسن سريرتهم مثل ديزدمونا. وكما هي عادة شكسبير فإنه يكشف لنا أسرار شخوصه الدفينة عندما يتحدثون هم عن أنفسهم من خلال منولوج داخلي أو مناجاة. وفهمنا لهذه المسرحية لا يتم إلا عن طريق إياجو نفسه عندما يعبر بكلمات محكمة في تلك المناجاة الشهيرة في المشهد الأول من الفصل الثاني:

إياجـــو: فكون كاسيو يحبها، فهذا ما أعتقده جازما؛

وكونها تحبه، فمن الجائز أن نميل إلى تصديق ذلك بقوة:

والمغربي، فمع أني لا أطيق احتماله،

فهو باستمرار محب وذو طبيعة نبيلة،

وأظن أنه سيثبت لديزدمونا،

أنه زوج جدير بها. والآن، فأنا أحبه أيضا،
أقف متهما بمثل هذه الخطيئة الكبرى،
ولهذا فإنني أشعر بثأري،
فلهذا فإني أشك بأن المغربي ذا الشهوة
قد قفز إلى مكاني؛ فالتفكير في هذا
كالمعدن السام، ينخر في داخلي،
ولا شيء يرضي نفسي،
حتى أنتقم منه، وزوجة بزوجة،
وإن فشلت فسأثير في المغربي
غيرة من القوة بحيث لا يستطيع العقل أن يشفيه منها ....(2/1)

من الواضح تماماً هنا دوافع إياجو الذي لا يكره لمجرد الكره وإنما لديه من الأسباب ما هو منطقي، وهنا يمكن أن يثار أكثر من سؤال حول هذا المغربي النبيل طيب السجايا الذي يخفي تحت هذه الوداعة شهوانية متدفقة. وهذا بالتالي يدفعنا إلى موضوع الغيرة والشك المتأصل في نفس هذا الجندي الأسود الذي وضع نفسه في خدمة أمراء البندقية وسلب قلوب نسائها بمن فيهم أميليا وديزدمونا.

تعتبر شخصية إياجو من أعقد الشخصيات الشكسبيرية فهو في نظر بعض النقاد تجسيد لروح الشر متمثلة في الشيطان وعند البعض الآخر فأنه يمثل الجانب الشرير في بني البشر أفضل تمثيل فهو تجسيد صادق للميكيافلية التي تقدر على استخدام شتى الوسائل من أجل تحقيق مآربها. ولما كان الشر والخبث صنوين فأنه من غير المستغرب أن تتكرر على لسان إياجو عبارات مثل "أبله" و "حمار" و"يقاد من أنفه" كدليل الغفلة كما تقاد الدابة.

لم نركز في تحليلنا لشخوص هذه المسرحية سوى على شخصية عطيل وإياجو لكونهما قطبا المسرحية ورغم أهمية باقي الشخوص فقد تحولت جميعها إلى

شخصيات مساعدة تدور في فلك هاتين الشخصيتين الرئيسيتين. وربما كانت الشخصيات النسائية المتمثلة في ديزدمونا وأميليا تستحق منا وقفة لتحليلها لكونهما مهمتين في مسار الحدث فإننا نعتقد أن وجودهما رغم أهميته ستبقيان شخصيتين ثانويتين بدرجة أو أخرى.

هذه مسرحية شكسبير المأساوية التي نشاهد على مسرح أحداثها الضحايا تتساقط واحدة تلو الأخرى ولعل الدرس الأخلاقي الذي يمكن أن نخرج به من دراستنا لها هو أن نظام الكون قد أصابه بعض الخلل في نظر عطيل من جراء ما أعتقده أنه خيانة من جانب ديزدمونا ولا بد إذن من قتلها كي لا تخون المزيد من الرجال ليعود النظام الكوني إلى حالته. ولن يتسنى لهذا النظام أن يستتب إلا بموت من تسبب في هذه الخلخلة: إياجو الذي يقوم هو الآخر بقتل زوجته أميليا التي فضحته وعطيل بعد أن يكتشف كم هو ساذج عندما قتل زوجته الطيبة البريئة لأن الغيرة قد أعمت بصيرته وجعلته يصرح لها "سأقتلك وأحبك فيما بعد".

الغريب في نهاية هذه المأساة هو أن إياجو الذي شبه بالوغد ونصف شيطان وشيطان وكلب إسبرطي لا يموت أمام أعيننا رغم أنه جرح نتيجة مبارزة وترك لحاكم قبرص ليقرر مصيره ترى هل يعني ذلك أن الشر يفلت من العقاب ويبقى طليقاً بينما يموت الأخيار فأين العدالة الشعرية إذن؟ أم أن الشر باق ما بقي الإنسان!

هذا ما كان من أمر وليم شكسبير و "عطيل" فماذا عن يوسف الصائغ و"ديزديمونة"؟ فضل الشاعر العراقي يوسف الصائغ أن يكتب اسم بطلته بتشديد كسر الدالين ولعل في طريقة تهجية هذه ما يفرق بين ديزدمونا شكسبير وديزديمونته هو.

تقع مسرحية "ديزديمونة" في فصلين وتبدأ من حيث انتهت مسرحية شكسبير أي عند مقتل ديزدمونا خنقاً على يد عطيل. ويمثل مخدع النوم والسرير حيث تم الإجهاز على الزوجة المسكينة بؤرة رئيسية ورمزاً ذا دلالات كثيرة لا تغيب عن بال المتلقي. وتشاء ظروف الحبكة لهذه المسرحية أن يتركز الحدث في البداية ويكتمل

الحدث الأصلي. وحيث أن خنق ديزديمونة يمثل ذروة الحدث فمن غير المنطقي أن تتلو هذا أحداث أخرى؛ لكن يوسف الصائغ تعامل مع تفاصيل هذا الحدث اللاحدث إذا شئنا نتيجة لعدم تصاعده بمهارة فائقة من خلال استخدامه لأسلوب الإسترجاع أو العودة للماضي Flashback. ولعل أهم ما يميز مسرحية يوسف الصائغ عن مسرحية شكسبير هو التركيز على شخوصها وهي هنا عطيل، ديزديمونة، أميليا، المحقق، ياكو، كاسيو ومساعد المحقق. وتلعب شخصيات عطيل وأميليا والمحقق الأدوار الرئيسية بينما تمثل باقي الشخصيات أدوارا مساعدة.

على النقيض من مأساة "عطيل" فإن مسرحية "ديزديمونة" ليست مرتبطة بزمان أو مكان معينين. فليس للمكان هنا أية خصوصية كالبندقية أو قبرص مثلا فمخدع ديزديمونة قد يمثل أي مكان من أصقاع المعمورة أما الزمان هو الآخر وإن كان غير محدد بالعقود الأخيرة من القرن السادس عشر عندما غزا الأتراك قبرص سنة 1570 فهو يمثل العصر الحديث وإن كان هذا غير محدد بتاريخ معين هو الآخر. واستنتاجاتنا للعصر الحديث مردها الأدوات المستخدمة كآلة التسجيل وجهاز التيلفون وصفارات سيارات الإسعاف والطبيب المعاصر وحقيبته. والشيء الأهم من كل هذا هو دور المحقق الذي يقوم من خلال استجواباته بجعل الشخوص تنطق أما من خلال إجابات على أسئلة محددة أو من خلال الاسترجاع المتكرر للأحداث الماضية. والملفت للنظر هو أن الحدث لا يتم أمام أعيننا والشخصيات لا تقوم بأدوارها مجسدة لهذا الحدث وإنما تقوم بسرد ذلك الحدث أو تفسيره. ولهذا السبب فقد غاب الحدث الحقيقي من هذه المسرحية. ولعل الحدث أو الفعل الوحيد هو محاولة قتل ديزديمونة على يد عطيل في بداية الفصل الأول من هذا العمل، وكل ما يتلو ذلك من تفسير لما جرى.

قبل أن نعرض لشخوص المسرحية لا بد أن نبدأ بالمحقق فهو في نظرنا شخصية جديرة بالتأمل بسبب الدور الهام الذي يقوم به. فمن الواضح لنا أن شخصية هذا

المحقق لا تمثل بعداً أو تجسيداً إنسانياً محدداً حيث أننا لا نعلم من تكون، فلا اسم لها ولا ملامح واضحة ولا نعرف حتى عمرها أو صفاتها الشخصية. فالمحقق ما هو إلا مجرد أداة لكشف معلومات لطبيعته كمحقق كما أنه يمكن اعتباره قائد الجوقة أو الجوقة نفسها كما تتراءى في المأساة اليونانية لقيامه بالتعليق على الأحداث وكشف خفايا الحدث الغامضة. كل ما يقوم به هو توجيه الأسئلة وإصدار الأوامر كما أنه لا يصدر أية آراء شخصية إلا فيما ندر وحتى هذه تعبر عن عموميات. هذه عينة مما ينطق به من أسئلة تكاد تكون مجردة فهو لا يتدخل في أغلب الأحيان باتخاذ موقف معين إمعانا في الحياد ورغبة في الوصول إلى الحقيقة:

"ما هذا الذي فعلته؟"

"من هذه المرأة؟"

"ليخرج الجميع ... لا أريد أحدا سواه ... ولتبق هذه الوصيفة (لمساعديه) .. وإبقيا أنتما أيضا (يخرج الجميع)"

"أنا مكلف بالتحقيق في جريمة قتل" (لعل دلالة على الدور الذي يقوم به كمحقق وهو الكشف عن الحقيقة .. حقيقة التحقق من جريمة قتل غامضة).

"تأكد من أن المسجل يعمل" (المسجل أداة لرصد الحقيقة في عمل شديد الغموض ولا تظهر فيه الحقيقة إلا من خلال من يريد أن يعرفها أو يعتقد بأنها حقيقة يجهله سواه)

"ولكن لماذا؟"

"طاوعيه؟"

"أي دليل؟"

"فأنت المحرض على القتل.."

"بل تدرين يا وصيفة .. ماذا عن المنديل؟"

"المنديل المسحور؟"

"أصدقيني الجواب يا أميليا .. أحصيف وعادل مولاك هذا الذي تمتدحين؟"

تمثل السرعة في طرح الأسئلة وقصرها الصفة البارزة لما يخرج من حوار على لسان المحقق إلا فيما ندر عندما يريد أن يثبت مقولة كما جرى عند مواجهة أميليا مثلا:

"الحقيقة يا وصيفة .. أنها مخفية وراء عينيك .. إنك تعرفين الكثير .. وأحلف أنك لسبب أجهله تخفين الكثير .. أأنت خائفة يا أميليا؟"

وحتى عندما يكون حواره طويلا نوعا ما فإنه يحتوي على جمل متقطعة وقصيرة كهذا المقطع الذي يعتبر من أطول المقاطع التي ترد على لسانه في الفصل الأول عند استجوابه لأميليا:

"ذاك أني بحاجة اليك .. لقد كنت أقرب الناس إلى مولاتك ومولاك .. فإن كنت أنت لا تعرفين، فإنه لأمر عسير اكتشاف دافع جرى إخفاؤه بعناية .. لقد اندفع ياكو بحقد لاستغفال مولاك .. فإنظري ماذا فعل عطيل .. تظاهر بتصديقه .. واستفاد من الكذبة ، قتل زوجته .. مدركا أن الكذبة لن تلبث أن تفتضح بعد قليل ... وبذلك قل الأدوار .. فصار ياكو هو المغفل الأكبر؟"

ديزديمونة التي تقع عليها أعيننا في المشهد الافتتاحي من بدء المسرحية إمرأة قدرية مستسلمة تحلم بالموت وتتمناه وعندما يحضر الموت ذات مساء على يد عطيل تتمنى لو أرجئ حتى الصباح!:

عطيل: أزفت الساعة .. فليكن ما يكون (يقترب من سرير ديزديمونة وبصوت جامد) استيقظي أيتها المرأة النائمة (صمت) قلت لك استيقظي ..

ديزديمونة: (تفتح عينيها وتتململ بدلال) من؟ عطيل؟

عطيل: (بالنبرة نفسها) أجل عطيل .. من تتوقعين سواه؟

ديزديمونة: (تتثاءب) توهمتك الوصيفة أميليا ...

عطيل: نامت أميليا .. والقصر كله هاجع .. وعلى العالم يهيمن كابوس ثقيل ..

ديزديمونة: أما أنا فكنت غارقة في حلمي .. أواه يا مولاي .. حلمت أنني موشكة

على الموت ..

عطيل: الموت؟

ديزديمونة: وأي موت؟ كانت هداءته تصعد من جسمي وتختط بروحي ولكنت جئت وأيقطتني.

عطيل: أو تشتهين حقا أن تموتي؟

ديزديمونة: ذاك أنني، ياسيدي، لم أذق الموت من قبل ..

عطيل: فإستعدي إذن لموت تستحقينه ..

ديزديمونة: أخيراً؟ وابشراي .. (تجلس) متى؟

عطيل: الآن

ديزديمونة: الآن؟ ... في هذا الهزيع المتأخر؟ باركتك السماء ياسيدي .. لو أنظرتني الى غد ..

عطيل: بل الآن .. عودي فاضجعي ..

ديزديمونة: (تستلقي على سريرها) ها أنذي إفعل .. رجوتك لا تبعث الخوف في نفسي .. فلن يكتمل موتك في وأنا خائفة.

عطيل: أغمضي عينيك ..

ديزديمونة: بل تبقيان مفتوحتين .. لأسعد برؤياك وانت تميتني ..

عطيل: أغمضيهما .. (ينحني عليها .. ويمد كفيه الى عنقها)

ديزديمونة: ويح نفسي .. يداك باردتان .. وأصابعك ترتعش .. مولاي ..

عطيل: صمتاً

ديزديمونة: ترفق بي ..

عطيل: (يقبلها .. ويبدأ بالضغط بأصابعه على عنقها)

ديزديمونة: إنك تؤلمني ..

عطيل: لا مناص (يشد عليها) هيا .. جربي موتً تستحقينه ..

من خلال هذا المشهد القصير تؤدي ديزديمونة دورها لتختفي وتعود مرة أخرى في مشهد استرجاع للماضي من خلال التحقيق مع أميليا قبل نهاية الفصل الأول لنكتشف كم هي امرأة بائسة حقا في حبها لعطيل ذلك القائد المفتول العضل الذي اصبح عاجزا وغير قادر على معاشرة زوجته الجميلة. وتكاد الدهشة تصعق أميليا عندما تهمس لها بالسر القاتل وترجوها وتستحلفها أن لا تبوح بما سمعت.

أميليا: أجل هذا ما قالته، وراحت تتفرس بي لترى اثر السر الذي باحت به، على وجهي .. ولأنني لم اصدقها، فقد توسلت بملامحي – ملامح وصيفه مدربة، أن تستعين بأكبر قدر تملكه من النفاق ولم أفلح، لأنها لم تلبث أن سألتني: ماذا؟ الا تصدقيني؟ أجبتها معاذ الله، كيف لا اصدقك، إنما هذا أمر يحدث للرجال أحيانا .. عارض سرعان ما يزول بالحنان والتفاهم.

المحقق: لماذا لم تصدقيها؟

أميليا: لأنني أعرف جيدا، أن مولاي ليس عاجزا ..

المحقق: عجبا .. وما أدراك أنت؟

أميليا: أدري ..

المحقق: ما هذا الذي تقولينه يا امرأة؟

أميليا: أجل أدري .. ولك أن تفسر فولي بما تشاء .. ليس عطيل عاجزا .. وأنا الشاهدة.

المساعد: أميليا .. يا مجنونة ..أمسئولة أنت عن الذي تقولينه؟

المحقق: (يفكر) حسنا (يتحرك حائرا) إسمعي .. إن صح ما تدعينه فما الذي يدفع زوجة تحب زوجها لأن تتهمه في رجولته ..

أميليا: ومن قال لك أنها تحبه؟

المحقق: ماذا إذن؟

أميليا: ليس بوسع الذين يحبون أنفسهم، أن يحبوا أحدا .. إنهم أبدا مشغولون

بذواتهم، كائنات رهيبة، مصنوعة من الأنانية والإحساس بالتفوق .. لقد أرادته .. أجل ولكن كما اعتادت أن تريد أي شيء غريب يزدهيها الحصول عليه .. تماما كما كنت تفعل وهي طفلة .. فما أن تحصل على ما تريد حتى تروح تخربه .. متلذذة بما تفعل ....

من خلال هذا الحوار نكتشف أمرين: الأمر الأول أن عطيل عاجز جنسيا مع ديزديمونة وهو شيء مثير للاستغراب حقا، فهذا المغربي المكتمل الرجولة الذي يمثل رمزا صارخا من رموز الجنس لم يقو على مجابهة هذه المرأة الجميلة وأصيب بالعجز المهين أمامها ولولا شهادة أميليا أو بالأحرى اعترافها الدامغ بالعلاقة التي تربطهما لصدقنا أن عطيل عاجز جنسيا بالفعل. لكن هذا الرجل الذي فتن نساء البندقية ترك ديزديمونة عذراء لعدم مقدرته الصمود أمام سحرها وفتنتها.

الأمر الآخر: أن ديزديمونة فتاة لعوب وأنانية وأنها لم تكن تحب عطيلا ولكنها أرادت أن تلهو به كلعبة كما يلهو الأطفال وتلقيه بعد ذلك عندما يتحقق لها ما أرادت. وهذا بالطبع يدعونا إلى التشكيك في صحته فالمشهد الافتتاحي يكاد يناقض تماما هذا الرأي فديزديمونة امرأة عاشقة ومطيعة وتنقاد طائعة مختارة لما يطلب منها ومستعدة لملاقاة حتفها بلا أدنى معارضة وكل ما طلبته هو أن تمهل حتى الصباح بدلا من أن تموت في الحال. وحتى عندما بدأت أصابع المغربي تضغط على عنقها لخنقها لم تبدر منها أية مقاومة فلم تصرخ ولم تتأوه. فهذا المشهد الذي ترتكب فيه الجريمة بهدوء يثير استغرابنا دخول المحقق ومساعدوه إلى مخدع ديزديمونة وإلقاء القبض على عطيل فكأنما المحقق ومساعدوه كانوا واقفين خلف الأبواب يتربصون وينتظرون اللحظة المناسبة ليقتحموا فيها المكان ويلقون القبض على عطيل.

بالرغم من القصر النسبي لدور ديزديمونة التي سميت المسرحية بإسمها وبالرغم من غيابها الجسدي عن الحدث الدرامي إلا أنها حاضرة دوما بين ثنايا هذا العمل، فديزديمونة هي الحاضرة الغائبة في هذا النص. وعلى النقيض من هذا الدور القصير

نجد أن دور الوصيفة أميليا يشغل مساحة أكبر من دور سيدتها. فهذه المرأة تعرف الكثير وتكشف الكثير:

المحقق: الحقيقة يا وصيفة .. إنها مخفية وراء عينيك .. إنك تعرفين الكثير .. وأخاف أنك لسبب أجهله تخفين الكثير .. وأخاف أنك لسبب أجهله تخفين الكثير .. أأنت خائفة يا أميليا؟

أميليا: بل متعبة وحزينة .. لماذا تدفعني إلى النميمة؟ أنا ما صرت وصيفة لأكون بعد قليل سواها .. مثلي لا تصلح للشهادة ..

المحقق: ولكنك كنت .. والآن يجيء دورك ..

أميليا: أواه لدوري الذي ما أردته .. لو أنصفوا لفقئوا عيني قبل السماح لي بدخول مخادعهم .. أنا لست هينة ..

المحقق: لا ... وها أنت تشهدين .. لست هينة .. أجل هذا هو المفتاح .. وحين تقبل امرأة غير هينة دور وصيفة فإنه لمن الفطنة، في ظروف كهذه .. ألا ينظر إليها مجرد وصيفة .. إن في قلبها الكثير من الأسرار ..

لعل الشيء الذي ركز عليه يوسف الصائغ في هذه المسرحية هو شخصية أميليا، فهي بالفعل ليست شخصية عادية وهي بالتأكيد امرأة ليست بالهينة على الإطلاق. إنها امرأة عاشقة تعترف بحبها لعطيل مما يؤكد العلاقة القائمة بين السيد والوصيفة. لكن الشيء غير المؤكد هنا هو متى نشأت هذه العلاقة المحرمة؟ هل كانت موجودة قبل زواج ديزديمونة أم بعده؟ ومن هنا نجد تفسيرا لسر الحقد الذي يكنه ياكو لعطيل فهو بسبب خيانة أميليا وممارستها العشق مع هذا المغربي الأسود:

أميليا: .....واسمعني أيها الغريب ... أنا لم أقارن أحداً بأحد .. أنا أميليا العاشقة وكفى .. هل فهمتني؟

المحقق: العاشقة؟

أميليا: أجل وسأقول لك .. واتباهى بأنني إمرأة تجيد العشق .. وذاك يكفيني ..

فمن ديزديمونة إذن؟ ومن سواها؟ .. لقد ترونها أجمل منى .. وأنظر عودا .. قد تتيه على الناس بغناها ودلالها .. وبهذا النزق الشيطاني الذي يجعلها شهية للكثير .. ولكنني في ميزان العشق ، أجمل ، وأذكى وأقدر .. وأحن .. وأنا فوق هذا ، عاشقة كريمة أعطي السعادة لمن أحب ..

المحقق: وقد عشقته ..

أميليا: هل تكفي كلمة عشق؟ (تذهب قرب سرير عطيل) سيد وأمير .. وشجاع .. ومليء كرما ومهابة .. وطيبة قلب (يتهدج صوتها) وغريب فوق كل ذلك .. بين قوم لؤماء مخدوعين بأحقادهم وبإحساس من تفوق كاذب يعذبون ويتعذبون ..

إلى جانب الغيرة وخيانة ديزديمونة المزعومة التي روج لها ياكو وجعل منها محوراً لمؤامرة يتخلص بموجبها من ديزديمونة التي كان يشتهيها ويتمناها كغيره من أهل البندقية ويتخلص أيضا من عطيل الذي أراد أن يثأر منه لعلاقته بأميليا والشيء الملفت للنظر أننا هنا أمام خيانة زوجية حقيقية تتمثل في العلاقة الآثمة التي تربط عطيل بأميليا. ربما كان الأجدر بديزديمونة أن تقوم هي بالتساؤل عن كنه هذه العلاقة ولكن لم يقدر لها أن تساورها الشكوك وتأسرها الريب هل بسبب طيبتها وسذاجتها أم لأن المرأة لا يحق لها أن تسائل زوجها عن تصرفاته وعلاقاته ، وربما يكون الشيء الأكثر احتمالا أنه في العصور الوسطى لم يكن من حق المرأة أن تتساءل بل هي نفسها موضع التساؤل. لو كان هذا هو الوضع الصحيح ولو كانت ديزديمونة متيقنة من خيانة زوجها لتولت هي الثأر لكرامتها المهدورة. ولكن يبدو أن خيانة الرجال تهون أمام خيانة النساء. لو قام يوسف الصائغ بتناول هذه النقطة لكنا خرجنا بعمل ربما جعل من ديزديمونة الشخصية المركزية والبطلة الحقيقية في هذه المسرحية. وبسبب تجاهل هذه الشخصية أصبحت أميليا في واقع الأمر هي الشخصية الرئيسية والبطلة الفعلية لهذه المأساة. فأميليا هي التي تحتل مساحة أكبر مما عداها من الشخصيات ، أكبر حتى من عطيل وياكو وهي التي تكشف لنا الكثير من الأسرار

والمفاجئات. إنها حقا امرأة ليست بالهينة ، هذه المرأة التي أجادت العشق أفضل من سيدتها لأنها هي الأخرى وقعت في غرام هذا الغريب وافتتنت به كما افتتنت به بنات البندقية.

من الواضح أن عطيلاً قد فقد عقله بعد تنفيذ جريمة قتله لديزديمونة مباشرة لأنه في بداية المسرحية ومن خلال حواره مع زوجته ليس في حديثه ما يوحي بأنه رجل مجنون على الإطلاق ، لكن بعد أن يقوم بخنقها ويتم القبض عليه يتضح لنا أن المغربي قد شارف على حافة الجنون فعندما سمع نواح أميليا كان تعليقه:

عطيل: صمتا يا أرملة المقابر .. وإذا كنت تريدين النواح .. فاذهبي ونوحي على زوجك الذي سيأكله الدود ...

كان تعليق أميليا على ماسمعت: "ويحي عليه لقد ذهب عقله .."

هناك بالطبع بعض الحالات عند مختلي العقل عندما يصعب على المرء العادي أن يتأكد ما إذا كان الشخص مختلا عقليا أم لا ، فمثلا عندما يسأل عطيل المحقق بنبرة جديدة لا تدل على الإطلاق على أن المتحدث هو نفس الشخص الذي بدأ عليه الجنون بشكل واضح قبل ثوان "قل يا سيدي ما الذي تفعله في مخدعي في هذه الساعة المتأخرة من الليل؟" يدور الحوار التالي:

المحقق: أنا مكلف بالتحقيق في جريمة قتل ..

عطيل: يالها من مهمة .. لست أحسدك يا سيدي .. عجبا .. من قتل من؟

المحقق: هذا ما أود أن أسألك عنه .. فثمة رجل قتل زوجته قبل قليل ..

عطيل: قتلها؟ لا بد أن له أسبابه .. يندر أن يقتل رجل زوجته لمجرد التسلية ...

المحقق: هذا ما نريد معرفته ..

عطيل: فاسألوا ياكو إذن .. ياكو يعرف كل شيء ....

هنا تختلط الأمور ويمتزج الجنون بالعقل ولكن "ياكو يعرف كل شيء" تدل قطعا على أن الرجل قد سلم أمره لذلك الوغد وصدق كل ما قاله له عن خيانة ديزديمونة.

وتتكرر هذه العبارة أكثر من مرة فعندما لا يريد عطيل أن يجيب على سؤال للمحقق يجيبه "وما أدراني أنا؟ قلت لكم اسألوا ياكو .. فياكو يعرف كل شيء .." وليس غريبا في مثل هذا الموقف الذي نحن بصدده عندما يمتزج الوعي باللاوعي والإنكار بعدم قتل ديزديمونة بالاعتراف بقتلها:

عطيل: ماذا أيتها الوصيفة؟ لماذا تعترضين؟ أنت لم يسبق لك أن قتلت أحدا .. دورك الوحيد هو أن تراقبي بعينين حولاوين من الخوف ، مشفقة من أن يقتل الأزواج زوجاتهم (يضحك) يا لها من مهنة اسمها الزواج أن تحب امرأة لتقتلها ، مدركا أنك دون ذلك تفقد حقك في أن تكون وفيا .. هكذا .. أن تعيد كل يوم ، وعلى سريرك قتل زوجتك .. يا للابتذال .. يا للبذاءة .. (للمحقق) اعذرني يا سيدي .. أدري أن من واجبي الاحتفاء بك .. وإشباع فضولك الشريف .. لولا أنني متعب كما ترى .. فقد قتلت زوجتي قبل قليل .. (صمت) أجل قتلتها بيدي هاتين.

هنا يعود الوعي مرة أخرى ويدرك عطيل أنه قد قتل زوجته قبل قليل! وعندئذ يبدأ الخلط بين الوصيفة أميليا فيناديها بديزديمونة وعندما تخبره بأنها الوصيفة وليست ديزديمونة يجيبها:

عطيل: يا للبلاهة .. وما الفرق في ساعة كهذه أن تكوني أميليا أم ديزديمونة؟ ؟ إن الأمر منوط بك وحدك ، ماذا تريدين أن تكوني .. هيا تعالي إلى السرير ..

تذكرنا هذه الحالة بهاملت أمير الدنمارك فنحن لسنا واثقين إن كان عطيل مجنوناً حقا أم يتصنع الجنون كما كانت الحال في مسرحية "هاملت" ، لكن تبقى المسألة أن يقوم عطيل بدعوة أميليا إلى السرير تجعلنا نعتقد أن هذا الرجل ربما لا يكون فاقد الوعي والعقل تماما فحديثه ليس حديث رجل معتوه على الإطلاق! أترى أراد أن ينتقم من ياكو أم أنه عاد لممارسة الحب مع أميليا التي تربطه بها علاقة ليست حديثة العهد. وبسبب هذه العلاقة وغيرته من عطيل الذي نافسه على حب ديزديمونة التي

كان يشتهيها حاك ياكو فصول مؤامرته للإيقاع بعطيل وإثارة غيرته.

تثير أميليا في ردودها على أسئلة واستجوابات المحقق الكثير من الأمور ولعل موضوع التفوق العنصري وما يثير من أحقاد بين بني البشر هو سبب لا يمكن أن نتجاهله في عمل تحتل فيه قضية اللون ركناً بارزاً وتكاد تكون خلفية لما يجري من أحداث. فالتأكيد على لون المغربي الأسود ليس من قبيل المصادفة على الاطلاق:

أميليا: (تمسح دموعها) ما أنا غير قصة حب مجنونة ، مثل كل قصص الحب التي لم تصنع بذكاء ورحمة وروية؟ .. لقد بهرها وبهرت بأعتى قانون لنقيضين .. كانت تقترب منه .. وتحدق فيه ، تتلمسه .. وهي تردد بنزق لا تستطيع اخفاءه "أسود .. أسود .. ياللغرابة" وأحلف أنه كان يرنو إليها .. وقلبه ينبض بالنبرة نفسها "بيضاء .. بيضاء .."

إن الأسود والأبيض لا يلتقيان وإذا التقيا فانهما لن يكونا متكافئين فهما حسبما ترى أميليا مثل:

"الزيت والماء .. ألا ترى؟ يتلامسان ولا يختلطان .. ويا ويلها من حمية لا يمكن تطمينها .. لقد أقبل عليها ، نقيا بسيطا متواضعا ، حتى ارتابت به فلم يسبق لها أن اقتربت طوال حياتها من رجل من هذا الطراز .. وإذ ارتابت به ، فقد أخضعته لنزق إحساسها بتفوقها ....."

في "عطيل" شكسبير تتكرر أوصاف لنظام ولقوانين الكون فإذا اختلت يختل معها العالم وتعم الفوضى. ولعل الخيانة بأشكالها أحد أسباب اختلال النظام أو الشذوذ في هذا الكون ، فزواج عطيل من ديزديمونة يعتبر في نظر ياكو وأميليا نوعا من الخلل في الكون وقد عبر عنه المحقق عند استجوابه لأميليا:

المحقق: ..... ووجدت أن من واجبك تصحيح هذا الخلل .. تماما كما خطر لياكو أن يصحح ما أسماه الشذوذ في الكون ، فأخطأ الهدف .. كما أخطأت أنت ..... في نظر ياكو أن "ثمة قوانين ، أن انتهكت فإن رجلا مثلي ... لا يستطيع أن ينام .."

ولا بد أن يعاد النظام للكون من جديد وتصحح الأوضاع. لا بد من التخلص من ديزديمونة على يد عطيل نفسه وبالتالي التخلص من عطيل بسبب هذا الوضع ولا بد من إزالة الفوضى التي صاحبت الكون وبالتالي استعادة الانسجام للكون.

وياكو لا يخفي حقيقة مشاعره وميوله العنصرية وبغضه لعطيل عندما يسجل اعترافه كاملا للمحقق:

ياكو: آه .. تلك هي العلة .. كائن حي وجميل .. القرد والحمامة .. ذلك هو الإحساس بالظلم .. (ينهض ويقترب من السرير) هناك .. على تلك المائدة المغطاة بالحرير .. والقرد والحمامة .. ورائحة الدنس (ينتبه لعطيل) ما هذا هو وربي تلك رائحته ...

المحقق: عد إلى مكانك ..

ياكو: (مخاطبا عطيل) طابت أوقاتك يامولاي! (يتراجع) نائم هو أم ميت؟ (هامسا) يا للمغربي .. لا تستطيع التفريق بين موته ونومه .. إن له وجها أسود لا يتبدل ..

يمثل الإحساس بالتعالي والتفوق على الآخرين شعورا لا يمكن إنكاره عند العنصريين وبالطبع فإن ياكو هو خير مثال على ذلك فهو يرى في عطيل مجرد "قرد" و"عبد". وقد درس ياكو عطيل جيدا وعرف نقاط الضعف لديه وعرف كيف يستثير شكوكه وغيرته وقد قدم له الدليل والبرهان على خيانة زوجته في صورة منديل:

ياكو: برهان أنه من الممكن أن ينبت للقرد قرنان .. وضعت المنديل تحت أنفه .. وقلت له .. شم أيها المغربي هذا منديل تعرفه جيدا .. وجدته عند ملازمك كاسيو .. وفسر أنت ما يعني ذلك .....

المحقق: فأنت المحرض على القتل ..

ياكو: بل القاتل ، لا سيف ولا سكين .. بل هي قطعة قماش مطرز ، جعلت رائحة الشك تفوح منها ، بحيث تدمع لها عينا العبد ، كما تدمع الروح لرائحة البصل ..

لا حظ هنا عبارات "القرد" ، "العبد" و "الأسود" كلها بالطبع تحمل بين طياتها شعوراً واضحاً بالعنصرية متمثلاً في التعالي والازدراء. فرجل عنصري مثل ياكو لا يعتقد أن ما قام به يستحق العقاب بل على العكس من ذلك فهو في نظر نفسه قاض عادل أعاد الأمور إلى نصابها:

ياكو: العقاب (يضحك) وهل ينزل العقاب بقاض عادل ، نطق بحكمه ، بوحي من قوانين ، أقرتها الطبيعة نفسها .. من يجرؤ على عقابي؟ إن المدينة مدينة لي .. كل هؤلاء الرجال الذين إنتهكهم الأسود على فراش حلم تمنوه ، إسمه ديزديمونة .. آه .. يا للإهانة.

وتأكيداً على نزعته العنصرية وكرهه للمغربي لا يواري ياكو حقيقية مشاعره عندما يعترف للمحقق بأنه تمنى ديزديمونة هو الآخر:

ياكو: كيف لا؟ .. أنا الذي في إبهام قدمي من الرجولة ما يعادل كرامة كل العبيد .. تمنيتها .. أي وربي .. ولم يكن ذلك عدلاً .. إنه ليتسبب في هياج متصل .. لا دواء له ..

من المآخذ على هذا العمل أننا طوال الوقت أمام فصول التحقيق والاستجواب التي تجري عند البحث عن تقصي جريمة من نوع ما. ورب قائل يجيب بأننا بالفعل أمام موضوع جريمة ولا بد للبحث عن قاتل ولا بد من السؤال والجواب. وهذا لعمري جواب مشروع. ولكن روح الدراما المتمثلة في عنصر التجسيد تزول بفعل تسلط أسلوب الاستجواب ويغيب الحدث المتجسد ويحل محله السرد الروائي وهو أسلوب يناسب الفن القصصي ولا يليق بالفن المسرحي. ويخيل لنا أنه نظرا لتبني هذا الأسلوب من قبل يوسف الصائغ فانه قد أصاب بناء المسرحية الدرامي بالوهن وبالتالي أضعف أيضا عمق التركيب النفسي للشخوص. فبدلاً من أن نرى شخوصا حية تنبض بالحياة لا نرى إلا شخوصا تسرد أحداثا عندما يوجه إليها سؤال ليس إلا.

هناك العديد من نقاط الاختلاف بين "ديزديمونة" يوسف الصائغ و"عطيل" شكسبير لعل من بين هذه النقاط ما يلي:

• ديزديمونة لا تموت خنقا كما هي الحال في مسرحية "عطيل" بل تعود الى الحياة عندما تكتشف أنها لم تمت وقد تم إنقاذها من قبل الأطباء:

الطبيب: (يفتح حقيبته ويخرج ملفا يسلمه إلى المحقق) خبر مدهش يا سيدي....

المحقق: (يطلع على الملف) ماذا تقول؟

الطبيب: أجل .. إنها حية .. لم يستطع الإجهاز عليها

المحقق: يالها من مفاجأة .. (يستمر في القراءة)

الطبيب: أجرينا لها الإسعافات اللازمة .. فاستعادت وعيها قبل قليل .. ولن تمضي ساعة أو ساعتان .. حتى تكون بحالة جيدة

المحقق: ياله من خبر .. إننا نملك الآن شاهداً جديداً .. وهذا يقلب خططنا جميعا.. شكراً لك أيها الطبيب ...

الطبيب: أكمل قراءة التقرير يا سيدي .. هناك مفاجأة أخرى تنتظرك .. لقد أثبت الفحص أن ديزديمونة عذراء ..

المحقق: حقا .. إن ذلك لا يفاجئني كثيرا ..

• لجأ يوسف الصائغ إلي إعادة ديزديمونة إلي الحياة ليضيف اختلافاً آخر إلي مسرحيته ليميزها عن الأصل الشكسبيري يتمثل هذا الاختلاف في جعل ديزديمونة سيدة نفسها لتقرر مصيرها بيدها منتحرة بغمد خنجر في صدرها في نهاية المسرحية.

كاسيو: رباه .. إنها حية ...

ديزديمونة: بل ميته كما أراد لها مولاها فلا تخف .. هيا .. كفنوها واحملوها إلى قبر يسعها ، هي وأسرارها ونواياها .. وادفنوها حية، كما ينبغي أن يدفن سر رهيب .. إنما إن كنتم عادلين .. ومتفهمين ، فميزوا بين كذبتين .. واختاروا الأرحم .. أجل

.. لقد خانت ديزديمونة مولاها .. وليكن المنديل ، هو الدليل .. وليدفن لساني قبل كل شيء .. (تتجه الى السرير وتزيح الستارة) استيقظ يا مولاي ..

عطيل: (الذي بدأ يفيق .. ويتململ) من؟ يا للسماء ... ديزديمونة ...؟

ديزديمونة: أجل يا زوجي .. ديزديمونة ..

عطيل: حلم؟ أم كابوس؟

ديزديمونة: بل ديزديمونة بلحمها ودمها .. قطة بسبعة أرواح .. تظل تقتلها .. فلا تموت..

عطيل: (يمد يده ويتلمسها) والآن .. ألا تسعفني ولو قليلا يا غضبي المصاب بالملل .. وأنت يا كرامتي أسنديني .. (يحاول النهوض فلا يستطيع) أواه .. يا للعياء .. أيها الحرس .. أغلقوا الأبواب وحولوا بينها وبين الهرب مرة أخرى .. أريد روحها وجسدها لأقتلهما معا ، فلا تعود إلى الحياة من جديد ..

ديزديمونة: (تتراجع بعيدا عنه) حسبك يا زوجي .. أنت ما استطعت ولن تستطيع

كاسيو: (يشهر سيفه) دعني أجهز عليها يا مولاي ...

عطيل: صمتاً يا غراب النميمة .. وأعد سيفك إلى غمده .. وسأكسر أنا سيفي .. أجل .. أنا ما استطعت ولن أستطيع

ديزديمونة: وداعاً إذن (تغمد خنجرا في صدرها)

• عطيل هنا لا ينتحر كما في الأصل الشكسبيري وإنما يترك حيا ليتعذب ويقاسي بلا حدود ولا نهاية وهي خاتمة جديرة به. إضافة إلى هذا فقد أضاف يوسف الصائغ بعدا جديدا إلى شخصية المغربي أثار من خلالها الشكوك حول علاقة مريبة تربطه بملازمه كاسيو. هذا ما تقوله أميليا رداً على أسئلة المحقق:

المحقق: قولي .. ماذا ترين في كاسيو؟

أميليا: كاسيو .. ذاك الفتى البريء الوسيم .. ما أن تقع عيناك عليه حتى تعرفه

جيدا.

المحقق: أكان يستهوي مولاتك؟

أميليا: مولاتي لا يتسهويها أحد .. بل هو الأثير لمولاي .. اختاره ليكون ملازمه فأثار بذلك حفيظة ياكو .. وغيرة مولاتي ..

ما الذي يجعل امرأة على قدر من الجمال مثل ديزديمونة ومحط أنظار الجميع أن تدب الغيرة في قلبها بسبب ملازم لزوجها لو لم تشك هي الأخرى بعلاقة كاسيو بعطيل. والغريب في الأمر أن كاسيو جعل كبش فداء لإثارة غيرة عطيل ودليل على خيانة ديزديمونة. يا لها من مؤامرة محبوكة بإتقان.

• أما حكاية المنديل المسحور فأمره لا يقل غرابة عن أمر شخوص هذه المسرحية. ففي الفصل الأول يخبرنا ياكو عن المنديل وكيف طلب من أميليا أن تسرقه له. وهنا تتفق مسرحية الصائغ مع مسرحية شكسبير:

المساعد: ولكن كيف حصلت على المنديل؟

ياكو: أغويت أميليا زوجتي .. فسرقته ..

المحقق: وبعد؟

ياكو: وبعد (يضحك) ما كنت ، ولا كان محتاجا لمزيد من الشرح ما أن رأى المنديل، حتى جحظت عيناه ، وسمعت أسنان هذا الجبل تصطك غضبا وغيرة .. ولقد أخذه، وتأمله ثم سألني وهو يلهث: "ياكو يا صديقي ـ سماني صديقي ـ أين بالله عليك ، وجدت هذا المنديل"؟ همست له ، عند كاسيو.

إذن فالمنديل قد سرقته أميليا بعد أن أغواها زوجها على ذلك على حد تعبيره ، لكننا نفاجأ في الفصل الثاني برواية مختلفة تماما:

المحقق: ..... ياكو .. المنديل ذاك المنديل المسحور .. لم تسرقه أميليا ..

ياكو: ماذا إذن ..؟

المحقق: أعطاها إياه عطيل بنفسه ..

ياكو: (دون أن يفهم) أنت على حق .. أعطاها إياه عطيل بنفسه ..

المحقق: أفهمت أيها الأحمق .. فذاك يعني الكثير ..

ياكو: ما الذي يعنيه ؟

المحقق: يعني أن عطيل لم يقتنع بالدليل الذي قدمته إليه ...

ياكو: (ينتبه) لم يقتنع ؟ (يضحك بصعوبة) هيا يا سيدي فكيف صدقني وقتلها..؟

المحقق: قل أنت ...

ياكو: تكذب .. تكذب أميليا .. لماذا يعطيها عطيل المنديل ؟

المحقق: ألم أقل لك؟ أنت مغفل يا ياكو .. أردت أن تلعب بعطيل لكنه لعب بك؟؟

ياكو: بل أنتم جميعا المغفلون .. إذا كان ما تقولونه صحيحاً .. إن كان هو الذي أعطى المنديل لأميليا .. فلماذا قتل زوجته .. ها .. لماذا قتلها؟

المحـــقق: إسمع (يدير الشريط)

صوت أميليا: فلتقطع يداي إن أنا سرقت أي منديل ..

صوت المحقق: ماذا إذن ..

صوت أميليا: أعطاه لي مولاي ..

لماذا هذا التناقض في حكاية المنديل المسحور؟ لماذا أعطاه عطيل لأميليا بينما يصر ياكو على أنها سرقته بناء على إغوائه لها؟ إن حكاية المنديل برمتها غير مقنعة. لو اكتفى الصائغ بالتركيز على حقيقة واحدة وهي أن المنديل إما أنه سرق وبذلك يتبع الخط الذي سارت على نهجه حبكة شكسبير أو أنه يكتفي بإيراد أن المنديل قدم بالفعل هدية لأميليا تعبيراً عن حب عطيل لها كما كان قد سبق أن فعل مع ديزديمونة فإنه والحالة هذه لا معنى للمنديل على الإطلاق كدليل على خيانة ديزديمونة. وقد يجد المرء تفسيراً غريباً مفاده أن عطيل قد فشل في حبه لديزديمونة

التي استهانت برجولته وحولته مجرد رجل عاجز جنسياً لا يستطيع أن يلبي نداء الرغبة لديها فأهانته وحقرته وتحولت حياتهما إلى جحيم لا يطاق (وفي النص ما يؤكد هذا من خلال اعتراف ديزديمونة وعطيل نفسه) فما كان منه إلا أن سلك طريق الخيانة ومع من؟ مع الوصيفة أميليا ومن هناك يمكن أن تكون دوافع ياكو هي للانتقام لشرفه الذي دنسه عطيل. وبالتالي فإن موضوع الغيرة وقتل ديزديمونة لخيانتها ما هو إلا سبب واه حقاً وإنما السبب الحقيقي يكمن في كون عطيل أراد أن يثأر لكرامته الجريحة من الذي سبب له عجزاً جنسياً فأراد أن يتخلص منها متذرعاً بالدليل الذي قدمه ياكو على خيانة ديزديمونة.

في اعتقادنا أن يوسف الصائغ قد فوت على نفسه فرصتين ثمينتين ولم يستغلهما استغلالاً حسناً: الفرصة الأولى: رسم الشخصيات من خلال التجسيد الدرامي وتصرف الشخصيات ذاتها وليس من خلال إتباع أسلوب السرد والرد على استفسارات واستجوابات المحقق التي أفقدت العمل أهم عنصرين من عناصر الدراما وهو الفعل من خلال الحوار.

والفرصة الثانية: التركيز على محنة عطيل كرجل بائس وعاجز جنسيا وقع ضحية ديزديمونة وياكو. نقول لو تنبه المؤلف بالفعل لهاتين النقطتين لكنا أمام عمل مختلف تماماً عن هذا العمل ولربما كان لنا شأن آخر مع ديزديمونة يوسف الصائغ.

بقى لنا أن نبين أن استعمال الصائغ لهذه اللغة السهلة الطيعة التي لا تخل من شاعرية تحتسب للمؤلف كدليل على أن في اللغة العربية إمكانيات شاسعة تصلح كلغة جيدة للدراما إذا ما أحسن استغلالها.

وبعد هذه محاولة جادة لتقديم عمل مسرحي عربي يعتمد أساساً على عمل من أعمال وليم شكسبير وقد حاولنا من خلال مقارنتنا لهذين العملين أن نبين مشروعية تناول الموضوعات من قبل الكتاب في مختلف العصور ليس لغرض المحاكاة وإنما بقصد إيجاد أعمال جديدة لها خصائصها التي تميزها عن الأصل الذي إستيقت منه.

فوجود هذه الأعمال لا تثري فقط أدب اللغة التي كتبت بها وإنما تثري الدراسات الأدبية المقارنة التي تعتمد في وجودها على مثل هذه الأعمال. وحسب يوسف الصائغ فخرا أنه استطاع أن يلج بهذا العمل بابا ظل موصودا بعد صمت طويل من قبل كتاب المسرح العرب منذ أحمد شوقي.

المراجع

1- William Shakespeare، "Othello"، Edited by K. Deighton، MACMILLAN، London، 1957.

2- .A.C. Bradley، "Shakespearean Tragedy"، MACMILLAN، London، 1961

3- Leonard F. Dean (Ed)، "Shakespeare، Modern Essays In Criticism"، Oxford University Press، New York، 1967.

4- Jan Kott، "Shakespeare Our Contemporary"، Methuen، London، 1970.

5- يوسف الصائغ "ديزديمونة" مسرحية مخطوطة. ب.ت.

ملاحظات عابرة على نص شكسبيري
و
رؤية تجريبية لمأساة مكبث

ملاحظات عابرة على نص شكسبيري
و
رؤية تجريبية لمأساة مكبث

عجيب أمر وليم شكسبير كلما مرت السنون وتقادم به العهد كلما ازداد قرباً من عصرنا وغدا أكثر معاصرة حتى من معاصرينا ، و ربما هذه هو سر خلود هذا المسرحي ... فأعمال شكسبير تنبض بالحياة بالرغم من كونها كتبت لعصر غير عصرنا ، أم ترى كتبت لكل العصور؟ ليس هناك شك بأن كل عصر قد وجد ضالته في إعمال شكسبير وكل عصر نظر إليه من زاوية وفسرها حسبما يريد. ولعل رجال المسرح من مخرجين وممثلين وحتى المؤلفين منهم في بعض الأحيان وجدوا في أعماله مادة ثرية وزاداً دسماً يتزودون منه حتى غدا حقلاً للتجارب والتفسير والابتكار.

قام مسرح أوال بتقديم عمل تجريبي مستوحى من إحدى مسرحيات شكسبير وهي "مأساة مكبث" أو كما تعرف في اسمها المختصر "مكبث" فقط وقد أطلق عليها السيد خليفة العريفي مخرج المسرحية ومعدها اسم "نداء الدم" (رؤية في مسرحية مكبث للشاعر الإنجليزي وليم شكسبير) والهدف الأساسي من تقديم هذا العمل هو المشاركة به في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في مصر.

وقبل التطرق إلى "نداء الدم" لا بد لنا من وقفة تأمل مع الأصل الشكسبيري لنستطيع من خلاله إبداء ملاحظاتنا العابرة حول هذا العمل التجريبي . "مأساة مكبث" وهي واحدة من المآسي الأربع العظام – والثلاث الأخر هن (هاملت ، أوثللو والملك لير) – كتبها شكسبير في أعقاب هذه المآسي الثلاث كما يعتقد بذلك الباحثون ويستدلون على ذلك بتاريخها من ناحية و لوجود أصداء فيها من هذه المسرحيات من ناحية أخرى.

تدور أحداث "مكبث" في إسكوتلندا بعد رجوع الجنرال مكبث من معركة مع رفيقه بانكو قادا فيها جيش الملك دنكن ضد جيش النرويج وانتصرا عليه وفي

الطريق يصادفان ثلاث ساحرات يتنبأن لمكبث وهو سليل أسرة من النبلاء بأنه سيصبح أولا أمير جلامس ثم أمير كودر وملكا لإسكوتلندا فيما بعد ، وأما بانكو فسيصبح أبناؤه ملوكا لإسكوتلندا (كانت لمكبث طموحات شخصية في أن يصبح ملكا لأسكوتلندا). وبعد أن تتحقق نبؤتان من النبؤات الثلاث بدت تراود مكبث طموحات تحقيق النبؤة الثالثة ، وبتحريض من زوجته الليدي مكبث يقوم مكبث باغتيال الملك دنكن الذي حل عليه ضيفا في قلعته ويعتلي العرش ليصبح فعلا ملكاً لإسكوتلندا.

وبتبوئه سدة الحكم لا يهدأ بال لمكبث ، فقد فر أبناء دنكن إلى إنجلترا طلباً لمساعدة ملكها للإطاحة بمكبث. وتحسباً لتحقيق النبؤة المتعلقة ببانكو يأمر مكبث بقتله وابنه فليانس ويتمكن رجال مكبث من قتل بانكو ولكن ابنه يفر هارباً. وتجر الجريمة وراءها مزيدا من الجرائم ويصبح مكبث أشد قسوة وبطشا في التخلص من منافسيه فيأمر بقتل أبناء زوجة عدوه مكدوف الذي يفر هو الآخر هربا إلى انجلترا وتكشف لنا أحداث المسرحية عن تحول البطل مكبث إلى مجرم متمرس. أما الليدي مكبث فتصاب بالجنون وبداء المشي في منامها .. وتموت في نهاية المطاف في وقت يكون فيه مكبث أحوج ما يكون إلى من يقف بجانبه ويؤازره وقد غدا وحيداً عندما يزحف جيش مكدوف على القصر حيث يلقي مكبث حتفه في منازلة على يد مكدوف الذي يعلن بعد انتصاره عن تولي مالكوم ابن دنكن العرش وتنصيبه ملكا لاسكوتلندا.

يمكن أن توصف مسرحية "مكبث" بأنها مأساة ضمير فمن خلال أحداثها يتحول رجل قوي ولكن قيمه الأخلاقية تفتقر إلى الكمال إلى مجرد قاتل لا يقف في طريقه شيء لتحقيق مآربه. وفي النهاية يفقد البطل المأساوي كل إحساس بالعاطفة فعندما ينقل إليه نبأ وفاة زوجته لا تكون ردود فعله أكثر من :

"كان يجب أن تموت فيما بعد." بمعنى أنها إختارت وقتاً غير ملائم لموتها أو أنها لا

بد لها أن تموت يوما ما لكنه يمضي يفلسف الحياة والموت في مقطع من أجمل المقاطع في المسرحية:

"سيكون هناك وقت لمثل هذه الكلمة –

غداً ، وغداً ، وغداً

يزحف بخطى وئيدة من يوم لآخر ،

إلى آخر مقطع من الزمن المدون ،

وكل أماسينا قد أضاءت للحمقى

الطريق إلى الموت المغبر. إنطفئي أيتها الشمعة الوجيزة،

ما الحياة إلا خيال عابر وممثل مسكين،

يتمخطر وينشط على خشبة المسرح ،

وبعد ذلك لا يسمع عنه شيء ،

إنها حكاية يرويها أحمق ، مليئة بالضجيج والغضب ،

لا تدل على شيء ،

من المفارقات في هذه المسرحية أن ضمير الليدي مكبث في بداية المسرحية هو الذي غاب وأخذ على ما يبدو إجازة في محاولة للظهور بمظهر القوي الذي يريد أن يقنع مكبث بأهمية قتل الملك والتخلص منه دون أي وازع أخلاقي أو عاطفي ولكنه في النهاية بدأ يستيقظ ويشعر بالتأنيب والندم على عكس ضمير زوجها الذي كان في البداية مستيقظا إلى حد ما ولكنه في النهاية بدا غائباً شأنه في ذلك شأن أغلب المتسلطين والطغاة .... ولكن مع ذلك ففي مكبث لم تزل بقية من ندم على قتل دنكن:

"لمعرفة فعلتي ، من الأجدر معرفة نفسي (يقرع الباب)

أيقظ دنكن بقرعك ، ليته يستطيع"

ولعل هذا الشعور بالندم والأسف ما يجعل من مكبث كبطل مأساوي مسلوب

الإرادة إلى حد ما ومدفوعا إلى مصيره بسبب طموحاته وتصديقه نبؤة الساحرات والسعي إلى تحقيقها والسقوط في الهاوية في النهاية.

من بين جميع مآسي شكسبير الكبرى ، تبرز "مكبث" كمأساة دموية حقيقية ، بل أننا نستطيع القول بأنها أكثر المسرحيات تكريسا للعنف على الإطلاق. فالجريمة تفجر وتسيل دماء الأبرياء ، والجريمة تجر وراءها العديد من الجرائم وتسيل الدماء من جرائها أنهارا. من هنا جاءت تسمية خليفة العريفي لرؤيته بـ "نداء الدم" موفقة تماما ومتماشية مع روح النص الأصلي. فأنهر الدم وبحيراته ورائحته نحس بها في كل مكان. وقد عبر من خلال إخراجه التعبيري لأنهر الدم التي تتدفق على خشبة المسرح عن طريق القماش الأحمر المتوج. ولم يكتف بذلك فقط وإنما عبر عنه لمزيد من التأكيد من خلال الأيدي الملطخة بالدماء التي أبرزها على المساقط الخلفية البيضاء ومن خلال الجماجم التي تدلت من أعلى المسرح وهي تقطر دماً شاهدة على جرائم مكبث فالأيدي مخضبة بالدماء والخناجر تقطر دماً وحتى الليدي مكبث تحاول أن تزيل بقع الدم من يديها مع أن كل عطور الجزيرة العربية غير قادرة على إزالة رائحتها على حد تعبير الليدي مكبث نفسها. وفي هذه المسرحية تتكرر مفردة "دم" ما يزيد على المائة مرة تأكيداً للجو الدموي الذي يسود هذه المأساة.

إن القيمة الحقيقية لأعمال شكسبير وتراثه العظيم تكمن في عالميته لأنها تعبير عن النفس والمشاعر الإنسانية من جهة ، وفي تعدد التفسيرات وتباين مستويات فهمها، من ناحية أخرى . فأي عمل من أعماله يمكن أن يفهم من زاوية معينة حسب رؤية المتلقي لهذه الأعمال. وما تعدد أشكال الإنتاج واختلاف الرؤى من جانب المخرجين والنقاد والدارسين إلا مصدر لإثراء هذا التراث الحي. ومهما اختلفت هذه التفسيرات وتباينت فمن الصعب الادعاء بأن كل رؤية هي الصائبة وما عداها من رؤى ليست جديرة بالالتفات. إن عالم شكسبير من الرحابة بمكان بحيث يتقبل شتى التفسيرات ومختلف الرؤى وإلا بقيت هذه الأعمال نصوصا صماء لا

حياة فيها .. وهذا ما لم يحدث رغم مرور أربعة قرون من الزمان على ظهورها.
كان الهدف الأساسي من تقديم "نداء الدم" هو المشاركة في مهرجان للمسرح التجريبي ولذلك كان لزاما على معدها ومخرجها السيد خليفة العريفي الإقدام على محاولة تجريبية ورؤية جديدة لهذه المسرحية الشهيرة. ففي إعداد رؤيته لمأساة "مكبث" قام بانتقاء مشاهد معينة واستغنى عن الكثير منها وضغط الأحداث في فصل واحد مدته الزمنية على المسرح خمس وأربعون دقيقة بعد أن كانت خمسة فصول متعددة المشاهد يستمر تمثيلها ما يقارب الثلاث ساعات. لعل هذا الإعداد وسيلة من وسائل التجريب. وكان من الطبيعي أن يركز على الشخصيتين الرئيسيتين لمكبث والليدي مكبث وهما محور المأساة. ولست أدري سر إطلاق تسمية "السيدة مكبث" عليها بالرغم من كونها زوجة لنبيل وليست امرأة من عامة الناس. فلربما قصد العريفي من تسميتها بـ "السيدة" لكونها صاحبة السلطة الحقيقية و المحرك الفعلي لأحداث المأساة. فمن خلال مشيئتها و قوة شخصيتها استطاعت أن تكون سيدة الوقف. يمكننا قبول هذا التفسير متى ما فهمنا معنى السيدة على المستوى الآخر مما تعنيه الكلمة التي ربما قصدها خليفة العريفي.
وكشأن معظم المآسي تعتمد مسرحية مكبث على شخصيتين رئيسيتين هما مكبث والليدي مكبث ، وكان أمرا منطقيا أن يفرد لهما خليفة العريفي مكاناً بارزاً في رؤيته هذه. ويرى بعض المفسرين أن شخصية الليدي مكبث أقوى بكثير من شخصية زوجها وأنها الدافع والمحرك الحقيقي لكل تصرفاته. ويبدو أن خليفة العريفي قد تأثر بهذا التفسير إلى حد كبير في فهمه لهاتين الشخصيتين وإعداده لرؤيته. ونتيجة لهذا الفهم غدت الليدي مكبث الشخصية الأقوى بينما أصبح مكبث تابعا لها ومنفذا لوجهة نظرها فيما يتعلق بقتل دنكن. لقد بدت الليدي مكبث أكثر قوة وعزما من مكبث نفسه الذي بدا باهتاً وأقل قسوة وأكثر نعومة منها والشيء المثير في تجسيد هاتين الشخصيتين وبسبب التعبير الجسدي تحول مكبث إلى شخصية

أقرب ما تكون إلى المهرج بحركاته البهلوانية وضحكاته المجنونة لدرجة تثير الضحك بدلاً من الإشفاق. وقد أراد العريفي أن يجعل مكبث أسيراً لزوجته كأنما هي أساس البلاء. ولكن واقع النص الشكسبيري يخالف هذا تماماً. فقضية الوصول إلى السلطة كانت تراود مكبث قبل لقائه بالساحرات وقبل أن تفصح الليدي مكبث عن هذه المسألة لأنه من المؤكد أنه سبق أن أسر بها إليها. ويخيل لنا أن الليدي مكبث ما هي إلا مجرد ذريعة لطموحات وشرور مكبث وهي على ما نعتقد تجسيد لضميره و "الأنا العلوية" لديه ولو لم تكن الليدي مكبث موجودة فعلاً لأوجدها بطريقة أو أخرى. ولعل التردد والخوف اللذان ألما بمكبث عندما حثته على القيام بالقضاء على الملك يوضح لنا هذا كما ورد في المشهد السابع من الفصل الأول في النص الشكسبيري :

مكبـــث: لن نستمر في هذا الموضوع:

لقد أكرمني مؤخراً، ولقد ابتعت
آراء ذهبية من شتى الأناس
علي الآن أن أرتديها وهي في أقشب لمعانها،
لا أن القي بها عني بهذه العجلة.

ليدي مكبث: أمخمور كان ذاك الأمل الذي

ألبسته نفسك؟ هل غرق في النوم بعد ذلك؟
وهل استيقظ الآن، مخضوضر اللون شاحباً
لما قد فعل بملء حريته؟ من الآن فصاعداً
هكذا سأعتبر حبك، هل يخيفك
أن تكون في فعلك وشجاعتك
ما أنت في التمني؟ أتشتهي أن تنال
ذاك الذي تعتبره زينة الحياة،

وتحيا جباناً في اعتبار نفسك،
جاعلاً (لا أجرأ) تتبع (يا ليتني)
كالقطة المسكينة في المثل الشائع؟

مكبـــث: أرجوك، كفى.
إني أجرأ على أي فعل يليق بإنسان،
ومن يجرأ أكثر مني، فهو ليس بإنسان.

ليدي مكبث: أي وحش إذن كان
ذاك الذي يجعلك تعلمني بهذه المغامرة؟
وأن تصبح أكثر مما كنت، فلا أنت حينئذ
الرجل وأكثر .... لا الزمان ولا المكان
كانا حينئذ ملائمين، ورغم ذلك أردت اصطناع كليهما.
وهاهما قد صنعا نفسيهما، وملاءمتهما الآن بالذات
تحطمك. لقد كنت يوما مرضعا، وأني لأعرف
مبلغ الحنو في حب الطفل الذي أرضع:
لكنت، وهو يبتسم في وجهي،
انتزعت حلمتي من لثته الطرية،
وهشمت دماغه، لو أنني أقسمت أن أفعل ذلك
كما أقسمت أنت أن تفعل هذا

مكبث: وإن أخفقنا؟

ليدي مكبث: نحن نخفق؟
فقط شد شجاعتك حتى نقطة ثباتها،
ولن نخفق ....

واضح تماماً قوة تأثير الليدي مكبث عليه ومنطقها في شحذ شجاعته وإبعاد الخوف

عن قلبه وتأكيدها له بأن خطة القتل ستنجح كما خططا لها بالرغم من منطق مكبث وخوفه وتردده إلا أن تصميمها وتذكيره بالشجاعة وبالعزم والرجولة كانت كافية لتغيير رأيه. كان لسان حالها يخاطبه بقولها: (لو لم أكن امرأة لقمت أنا بالإجهاز عليه) وكأنها تزيد من قوة إقناعها عندما ذكرته "لو لم يشبه أبي في منامه لقتلته أنا".

إن جريمة قتل الملك دنكن تكشف تحللا أخلاقيا في شخصية مكبث. وفظاعة هذا الجرم تعود في الواقع إلى كونه ارتكب أربع جرائم لا جريمة واحدة، وكلها جرائم لا تغتفر ويمكن بيانها على النحو التالي:

أولاً: قتل الملك دنكن واغتصاب السلطة في حد ذاتها تتعارض مع نظام الطبيعة ونظرة المجتمع الاليزابيثي إلى الملك كمخلوق مقدس لكونه أنبل الناس وأعلى البشر في التدرج الاجتماعي.

ثانياً: قتل الضيف في منزل المضيف على يد المضيف نفسه لا يمكن إلا أن تعبر عن خسة وضعة لا تليق برجل من سلالة النبلاء كمكبث. ولعل عبارة الليدي مكبث عندما دوي خبر الجريمة وأطلقتها في حينها: "ماذا! في منزلنا؟" ماهي إلا محاولة لإبعاد الجريمة عن زوجها.

ثالثاً: قتل الملك في نومه لا يمكن إلا أن يعبر عن جبن قاتله، فهذا الجنرال والبطل المغوار الذي خاض المعارك وانتصر فيها من إجل الملك كيف سولت له نفسه أن يقتل رجلاً عجوزاً أعزلاً وهو في منامه لا يقوى على الدفاع عن نفسه.

رابعاً: فكرة القتل في حد ذاتها فكرة شيطانية مجردة وتزداد فعلتها سوءاً عندما نعلم أن القتيل قد أحسن إلى القاتل ولم تكن هناك مبررات سوى التخلص منه للاستيلاء على السلطة، والأدهى من ذلك أن القاتل يمت بصلة القرابة إلى القتيل مما يجعل الجرم مضاعفاً.

وفق المخرج في فهمه لروح النص الشكسبيري من خلال استغنائه عن مشاهد

الديكور وأدواته وتركيزه بدلا من ذلك على خلفيات بيضاء من القماش أضفت على المسرح رحابه وعمقا. فمسرح شكسبير في المقام الأول مسرح شعري يعتمد بشكل أساسي على الكلمة والصور الشعرية لنقل الفكرة، وإن كان بالطبع لا يخلو من الحركة فكثير من المشاهد التي تتطلب قدراً من العنف كمشاهد القتل والمعارك الحربية فإنها لا تجسد على خشبة المسرح وإنما يتم نقلها إلى الجمهور عن طريق الرواية والحوار. ويقع الكثير من المخرجين المعاصرين فريسة للخطأ في فهم روح النص الشكسبيري من خلال التركيز على الحركة التي تخلب الأبصار في كثير من الأحيان وتصرف المتلقي عن الكلمة التي هي في الواقع المقومة الأساسية لأي عمل مسرحي. ولا نعتقد أن خليفة العريفي قد شذ عن الأسلوب المتبع لدى بعض المخرجين الذين يولون التركيز على التعبير الجسدي للممثل أهمية في تجسيد النص وبالتالي يفقد النص بعده الأدبي. ولا نغالي إذا ذكرنا بأن المبالغة في التجسيد البدني هو أقرب ما يكون إلى فن الباليه، وهو بلا شك فن تعبيري راق، حيث يتم التركيز على التعبير البدني بمصاحبة الموسيقى ويترك المتلقي للتحليق مع خياله في فهم ما يرى على خشبة المسرح. ترى هل كان خليفة العريفي يرمي مع من سبقه من المخرجين في استغلال التعبير البدني للمثل إلى دمج فن الباليه مع التمثيل للخروج بنمط جديد يماثل بعض الأوبرات التي يدمج فيها الرقص التعبيري مع الغناء والموسيقى. على أية حال فالتراث الشكسبيري مادة ثرية وخصبة تصلح لشتى أنواع المحاولات الفنية، كما أن المزيد من الاجتهاد في التفسير في رأينا حق مشروع طالما أنه لا يمس جوهر وروح النص الأصلي الذي وضعه المؤلف.

يمثل الطموح والشر الموضوع الرئيسي في "مكبث" ولعل مسلسل الجرائم الوحشية قد سلب البعد المأساوي الحقيقي من تكوين مكبث كبطل شريف وأفقده بالتالي تعاطفنا معه فنحن نرهب هذا البطل بسبب جرائمه وطغيانه. ولا بد لنا من إيضاح نقطة تتعلق بجوهر المَاسي الشكسبيرية الرئيسية حيث يحتل البعد السياسي فيها

موقعا مركزيا من الموضوع لا يمكن تجاهله فموضوع الطموح والوصول إلى السلطة بقتل الملك الشرعي على فكرة سياسية في غاية الوضوح. ولعل من يريد أن يرى في هذه المأساة إنعكاساً لأوضاع سياسية معينة فلن يجهد نفسه كثيراً بعقد المقارنات اللازمة. فببساطة متناهية نحن أمام قائد عسكري عاد لتوه من معركة ولقي في الطريق ثلاث ساحرات أنبأنه ضمن ما أنبأن بأنه سيصبح ملكاً، فصدق هذه النبؤة وسعى إلى تحقيقها باستيلائه على السلطة بعد قتله الملك الشرعي. إلا يذكرنا هذا بروايات الانقلابات العسكرية والإطاحة بالملكيات وتربع العسكر على كراسي السلطة في كثير من البلاد؟ أو ليس موضوع "مكبث" موضوعاً عصرياً؟ الأ يدلنا هذا على أنه في بعض الأحيان يصبح الفن مرآة للواقع؟

وردت في المسرحية مفردات مثل طاغية وطغيان لتذكرنا بالبعد السياسي لموضوع المأساة ولتكون مرادفة لمفردات مثل قاتل وقتل وتتردد كثيرا على ألسنة شخوصها لتكون شواهد على جو البطش والجريمة الذي يمارسه الطغاة، وهو أسلوب إختطوه لأنفسهم منذ القدم وسار عليه أشباههم من الطغاة المحدثين في شتى مناحي الحياة متبعين نفس الوسائل وبدرجات متفاوتة.

إذا كانت الجريمة والشر تمثلان موضوعاً مركزياً في هذه المأساة فلا شك أن من طبيعة المجرمين والأشرار محاولة إخفاء معالم وآثار جرائمهم وشرورهم والظهور بين الناس بمظهر البريء . لقد خططت الليدي مكبث وزوجها لتنفيذ الجريمة وإبعاد الشبهة عنهما تخطيطاً جيداً وماكراً ، فكانت خطتهما تكمن في اقتراف الجريمة بسلاح غير سلاحهما وإلصاق الجريمة بالغير. هل هناك من هو أفضل من حارسي الملك نفسه؟ فإغوائهما بالخمر وسرقة خنجريهما وتنفيذ الجريمة وإبعاد الشبهة عنهما لا شك أنه تخطيط جيد وماكر ، لذا فقد أغويا الحارسين بالخمر وسرقة خنجريهما وتم تنفيذ الجريمة بهما و بعد ذلك قاما بتلطيخ ثيابهما بدماء دنكن:

ليدي مكبث: ... عندما يغيب في النوم دنكن

(وسفرته المضنية طيلة النهار لا بد تدعوه
إلى نوم عميق)، سأضعضع أنا
مرافقي حجرته بالخمر والعربدة
حتى تغدو الذاكرة، حارسة الدماغ،
مجرد بخار، ومتلقي العقل
محض امبيق. وعندما تكون الطبيعة منهما
غريقة في نومة كنومة خنزير، أشبه بالموت،
هل ثمة ما لا نستطيع فعله، أنا وأنت،
بدنكن وهو بلا حراسة؟ هل ثمة ما لا نتهم به
حارسيه المخمورين، فنحملهما تبعة
غيلتنا الكبرى؟

مكبـــث: لا تلدين إلا الذكور من الأولاد !
لأن معدنك الجسور يجب ألا يصنع
شيئاً إلا الرجال ... ألن يصدق الجميع
عندما نلطخ بالدم مرافقيه المأخوذين بالنوم
في حجرته، ونستعمل خنجريهما،
إنهما هما الفاعلان؟

ليدي مكبث: ومن يجرأ على تصديق شيء آخر
عندما نجأر بالحزن والفجيعة
على موته؟

مكبـــث: لقد صممت، ولسوف أشد
كل عضو في الجسد لهذه الفعلة الرهيبة.
هيا، واخدعي الزمان بأجمل المظاهر:

على الوجه الكذوب أن يخفي ما يعلم القلب الكذوب.(1/7)

هذا البيت الأخير هو بيت القصيد وهو مفتاح موضوع الحقيقة والمظهر الذي يتردد كثيراً في الأعمال الشكسبيرية. وكان لابد لمكبث وزوجته أن يظهرا بغير مظهرهما الحقيقي. وقد فطنت الليدي مكبث نفسها لهذا الشيء، وكانت تحث زوجها أن يضع على وجهه قناعاً وهمياً ليخفي مشاعره الحقيقية عن الناس. وقد ركز خليفة العريفي في رؤيته على هذه النقطة. وقد اختار لليدي مكبث عبارات بليغة لا يمكن بأي حال من الأحوال تجاهل مضمونها الحقيقي.

"..... إن محياك يا مولاي لصحيفة نقرأ فيها بعض عظائم الأمور ... غير أنه لابد من مخادعة الناس ... عليك أن تقابل الناس بالشر في القول والعمل ... ومتى ظهرت للناظرين بمظهر الوردة الطاهرة فكن الحية المختبئة تحتها. لنلق ضيفنا بغاية الإجلال، ودع لي ما ينبغي فعله في هذه الليلة التي ستكون إلى آخر ليالي الدهر بداية لتفردنا بالسيادة والسعادة ....

من الخطر أن يتكلم الوجه .... فليكتم وجهك ما في قلبك .... وأنا الكفيلة بالباقي."

وفي ترجمة حديثة لهذا العمل نجد ما يقابل المقطع السابق كالتالي:

ليدي مكبث: وجهك يا أميري، كتاب : للناس

أن يقرءوا فيه أموراً غريبة .. لكيما تخادع الزمان

اجعل محياك في شبه الزمان. احمل الترحيب في عينك،

في يدك، في لسانك : إشبه الزهرة البريئة،

ولكن كن كالأفعى التي تحتها. صاحبنا القادم

يجب أن يهيأ له، وعليك أن تضع

أمر هذه الليلة العظيمة في إمرتي،

وهو الذي طوال ليالينا وأيامنا الآتية

سيجعل لنا مطلق الحكم والسؤدد والسيادة.

مكبـــث: سنقول المزيد.

ليدي مكبث: عليك فقط بصفاء المحيا.

فما تغير الوجه أبداً إلا فزعاً.

ودع لي كل ما تبقى. (5/1)

كان من الممكن لهذه الرؤيه لـ "مكبث" أن تظهر بصورة أفضل لو أبقى خليفة العريفي على دور الساحرات الثلاث اللواتي يلعبن دوراً مهماً رغم قصره. وكان من الممكن تجسيد دورهن هذا بسهولة من خلال الممثلين المساعدين الذين يقومون بأدوار قصيرة متعددة سواء باستخدام الأقنعة أو بدونها. فاستخدام الأقنعة يساعد على إخفاء الملامح الحقيقية للشخصية ويؤكد على أنها مجرد شخصيات مساعدة ليس لها كنه حقيقي بمفردها وإنما تستمد وجودها من وجود الشخصيتين الرئيسيتين، وتساعد على تطور الحدث من خلال أدوارها الثانوية. وأهمية الساحرات تكمن في الواقع ليس في مجرد التمهيد لبسط الحدث وهو من تقاليد المسرح الشكسبيري وإنما تساعد على كشف وسبر أغوار شخصية مكبث ذاتها. فوجودهن يدل على أنه شخص خرافي يؤمن بالسحر والقوى الغيبية وهو شيء ليس بالغريب على الناس في العصر الاليزابيثي. ولكن بدلاً من ذلك استعاض الع عن الساحراتي بمثابة عرافة تقستقبل وما يخفيه من أسرار وغرائب:

المرأة: سلامي أي مكبث ... سلام يا أمير جلاميس وس

ونفس المرأة تقوم بدور الرؤى التي تصاحب الساحرات الثلاث عندما يؤكدن لمكبث ثلاثة أشياء: أن يأخذ حذره من مكدوف، لن يستطيع حي ولدته أمه أن يضر مكبث، ولن يغلب مكبث حتى تزحف غابة برنام إلى جبل دنسيناين.

وفي لقائه الثاني مع الساحرات طلباً لمعرفة الغيب تظهر له الساحرات ثلاث رؤى تأكيداً لما سيحصل. وجميع هذه الرؤى والتنبؤات تتحقق فأخذه الحذر من مكدوف

يعني أن مكدوف سيستولي على العرش المغصوب، أما أنه لن يستطيع حي ولدته أمه أن يضر مكبث فقد أخذها مكبث في معناها الظاهري بأنه لن يموت على يد إنسان وهو ما قد حصل بالفعل حيث أن مكدوف لم يولد ولادة طبيعية وبالتالي لم تلده امرأة إنما خرج من رحم أمه بعملية قيصرية. وأما حكاية غابة برنام فإن الجند قد تخفت بأغصان الشجر وشكلت في مجموعها غابة خيل للمشاهد أنها غابة برنام قامت بالزحف على جبل دنسيناين.

كانت هذه ملاحظات عابرة على النص الأصلي ورؤية خليفة العريفي التجريبية. ولابد لنا من كلمة أخيرة مع التجريب والرؤى المصاحبة. نحن من المؤمنين بأهمية التجارب في شتى حقول المعرفة والفن ولولا التجريب والاجتهاد لما تطورت الحياة. نعم للتجريب خصوصاً إذا كان الغرض منه إنتاج أنماط جديدة في الفن والأدب. نعم لكل محاولة جديدة القصد منها تسليط الضوء على أبعاد جديدة في العمل الفني. كانت أعمال شكسبير طوال القرون الأربعة الماضية حقلاً لتجارب المخرجين والمبدعين فمن حق المخرج عند تعامله مع نص ما أن يبذل ما في وسعه لإخراج هذا العمل بالطريقة المناسبة فقد يضطر لأسباب فنية أن يلغي أو يختصر بعض المشاهد التي قد لا تخل بالعمل الأصلي متى ما تم الاستغناء عنها. ولكن عندما يتم تناول العمل وتقطيعه إلى درجة الابتسار و التشويه فلا بد أن يثار سؤال وبحدة خصوصاً إذا كانت الأعمال المقصودة هي من روائع المسرح. هل يحق للمخرجين أن يعبثوا بالنصوص لمجرد رغبة في التجريب؟ وهل هذا هو التجريب حقا؟

لا شك أن لكل مجرب نصيب ولكن ليس كل مجرب مصيب. كان بودنا لو قام العريفي بتقديم مكبث في رؤية جديدة دون المساس بالنص الأصلي. ربما كانت النتيجة إضافة جيدة إلى حقل التجارب في مسرح البحرين الوليد . بعض المخرجين يحلو له القيام في بعض الأحيان بدور المشاركة في كتابة النص. ربما تكون هذه المشاركة مقبولة إذا كان المؤلف على قيد الحياة وبموافقته، ولكن القيام بإجراء

تعديلات كالحذف أو الإضافة أو إعادة كتابة ما يعتقد بأنه من روائع المسرح وتراثاً عريقاً من تراث الإنسانية مسألة فيها نظر ، مع ذلك شكراً لمسرح أوال لهذه المحاولة وشكراً للمخرج في تقديم رؤية لم تقل دموية عن رائعة شكسبير "مكبث".

ملاحظات حول
تجربة العريض في التأليف المسرحي

ملاحظات حول
تجربة العريض في التأليف المسرحي

يعتبر الأستاذ إبراهيم العريض ظاهرة أدبية متميزة وربما فريدة من نوعها في تاريخ الأدب الحديث في منطقة الخليج العربي. فإذا ما أرخ للأدب في البحرين فلا شك أن العريض سيحتل مكان الصدارة في ذلك التاريخ. فحتى عهد قريب كانت البحرين كثيراً ما تقترن باسم العريض فكأنما العريض والبحرين أسم لمسمى واحد. ولا عجب فالأستاذ إبراهيم العريض يعتبر البداية الحقيقية للأدب الحديث في هذه الجزر. فقد ظل منذ مطلع الثلاثينيات من هذا القرن نجم الساحة الأدبية لعطائه الغزير في ميدان الشعر و الدراسات الأدبية حيث صدرت له عدة مجموعات شعرية ودراسات نقدية. وكان أول من تنبه إلى أهمية النشر في الدوريات الأدبية خارج البحرين و من خلالها ذاع صيته واكتسب شهرة بين أوساط المثقفين العرب وفي مراكز الإشعاع الثقافي في كل من القاهرة وبغداد وبيروت أكثر من شهرته بين أوساط المثقفين في موطنه الأصلي. وقد أكد العريض نفسه هذه الحقيقة عندما ذكر : "إنني خارج دائرة الشعور بالمحلية. فلقد عرفني العالم العربي قبل أن يعرفني أحد في البحرين ولن يستطيع أحد أن يتصور مدى المشقة التي عانيناها لفتح منافذ للنشر على العالم العربي."[1]

لا يختلف اثنان على دور الريادة الذي اضطلع به الأستاذ إبراهيم العريض سواء كان ذلك في ميداني الشعر والدراسات الأدبية، أو في مجال التأليف المسرحي الذي أرسى من خلاله اللبنة الأولى لهذا الفن الوافد على ثقافتنا العربية بشكل عام وعلى بيئة البحرين بشكل خاص.

ظهرت في الآونة الأخيرة دراسات عديدة تحاول تقييم إنتاجه الأدبي والفكري، نذكر من بينها ذلك العدد الذي خصصته مجلة "كتابات" وأعطته عنواناً ملفتاً للنظر هو

"العريض ... نصف قرن من العطاء والحضور". وفي اعتقادنا أن هذا العدد من تلك الدورية مصدر مهم لمن يريد أن يدرس العريض و إنتاجه وذلك لاحتوائه على عدد من الدراسات الهامة لباحثين من البحرين وخارجها تناولوا فيها تقييم ودراسة إنتاج الأستاذ إبراهيم العريض إضافة إلى صفحات بقلم الأستاذ العريض نفسه سلط فيها كثيرا من الضوء على جوانب عديدة من حياته وإنتاجه الفكري. ولا غنى لأي باحث في أدب العريض عن الرجوع إلى هذا المجلد لما احتواه من معلومات قد لا تتوافر في أي مرجع آخر.

وكان من بين الدراسات التي اشتمل عليها هذا العدد دراسة مطولة لإبراهيم عبد الله غلوم وهي من الدراسات الرائدة لجانب مغفل من إنتاج العريض المتمثل في محاولاته في الكتابة للمسرح وقد اتخذ الباحث لها عنواناً مثيراً هو "البداية المسرحية في الخليج العربي بين التأصيل وترف البداية".2

ويبدو أن هذا العنوان كان جزءاً من مشروع طموح لدراسة أعم وأشمل تتناول فن المسرح في الخليج العربي، غير أن الكاتب سرعان ما أدرك ما سيواجهه من صعاب فاكتفى بعنوان أقل إثارة وأكثر تخصيصاً هو (دراسة نقدية حول مسرحيتي "وا معتصماه" و "بين الدولتين" للشاعر إبراهيم العريض) و تعتبر هذه الدراسة للدكتور إبراهيم عبد الله غلوم من الدراسات الجادة للمسرح في أدب العريض.

لاشك أن معرفة الخلفية التي أدت إلى ظهور عمل أدبي ما تساعد أحيانا على فهمه وتقييمه ووضعه في موضعه الصحيح. وفي هذا المجال لا بد لنا قبل أن نمضي في تقييمنا لمسرحيتي "وا معتصماه!" و" بين الدولتين " أن نبين ملاحظتين على قدر من الأهمية في نظرنا قد تضيفان بعداً إلى فهمنا لتجربة العريض في التأليف المسرحي. أولى هاتين الملاحظتين تتعلق بتاريخ تأليف هاتين المسرحيتين. فمن المعروف أن العريض كتب و أخرج "وا معتصماه !" عام 1932 وطبعها في القاهرة في نفس العام ، بينما فرغ من تأليف محاولته الثانية " بين الدولتين" بعد عامين

– سنة 1934 . ومتى ما علمنا أن العريض ألف هاتين المسرحيتين وهو في ريعان الشباب ولم يتجاوز منتصف العقد الثالث من عمره المديد (ولد إبراهيم العريض في ربيع 1908) سيتبين لنا أن هاتين المسرحيتين ما هما إلا محاولة في التأليف المسرحي تستحق الإعجاب رغم حداثة كاتبهما بالتأليف للمسرح ، إذ أنهما كانتا تبشران بموهبة واعدة لو تحقق لها الاستمرار و التطوير . أما ثاني هاتين الملاحظتين فتتعلق بمن كتبت له هاتان المسرحيتان. فيحدثنا العريض في مقدمة الطبعة الوحيدة لمحاولته الأولى – "وا معتصماه !" – بقوله: "و بعد : فإن فصول هذه الرواية التمثيلية لم تكتب إلا ليمثلها طلاب " المدرسة الأهلية " في البحرين خاصة، وهذا ما جعل في تصوير حوادثها اقتضابا وفي وصف حقائقها إيجازا اللهم إلا ما كان من هذه الحوادث وتلك الحقائق بارزاً مشهوداً يؤيده التاريخ ويقره البرهان."3 و هكذا يتضح لنا أن الغرض الأساسي لهذه المسرحية أو الرواية التمثيلية كأول محاولة للعريض وكذلك محاولته التالية كان هدفاً تعليمياً. فقد جرت تقاليد تلك الأيام أن تقوم المدارس الحكومية والأهلية على حد سواء كجزء من نشاطها بتقديم حفل سنوي يشتمل على فقرات تمثيلية يشارك فيها التلاميذ بالتمثيل والمدرسون بالإعداد والإخراج. ولم تشذ مدرسة العريض الأهلية عن هذا التقليد.

فإذا كانت بداية المسرح في البحرين بداية مدرسية كما هو معروف، فإن ما قدم في تلك الفترة منذ بدء التعليم النظامي ولمدة عقدين من الزمان على أقل تقدير كان مجرد محاولات يتصف معظمها بالارتجال حيث لم يصلنا من نتاج تلك الفترة أي عمل مخطوط أو مطبوع سوى هاتين المحاولتين للعريض . وهذا يعكس القيمة الأدبية لمحاولة إبراهيم العريض في ريادته للتأليف المسرحي في البحرين. ورغم هذه الحقيقة لا ينبغي علينا اعتبار هذين العملين أكثر من مجرد عملين مدرسيين كتبهما الشاعر بهدف تربوي أساسا ليتعلم طلابه من خلالهما فن الإلقاء والحفظ وربما فن التمثيل إلى حد ما. لذلك فمن غير المنطقي أن نحاول تطبيق نظريات نقدية محددة

على هذين العملين أو أن ننظر إليهما بمنظار عصر لاحق كأن نطالب المؤلف بأن "يفهم المسرح على أنه وسيلة لنقد الأوضاع الاجتماعية والسياسية ".

وعندما ندرك هاتين الملاحظتين فإن ذلك سيساعدنا على فهم طبيعة هاتين المحاولتين ضمن ظروف الزمن الذي كتبتا فيه و بالتالي عدم مطالبة العريض بأن يكون عمله وسيلة للتعبير عن فكرة سياسية أو لإسقاطات على واقع سياسي أو نقد لظاهرة اجتماعية كما يفعل كتاب العصور اللاحقة الذين اتخذوا من فن المسرح بوتقة لصهر أفكارهم ليعبروا من خلالها عن إيمانهم بمعتقدات التزموا بها وألزموا فنهم لتجسيدها. ولذا فإننا نعتقد جازمين بأن حاسة الإصلاح السياسي لم تكن هاجساً يؤرق إبراهيم العريض في تلك الفترة من سني حياته المبكرة.

ومتى ما علمنا أن الهدف الأساسي من تأليف هذين العملين هو هدف تربوي في المقام الأول، لعله تبسيط لدروس التاريخ الإسلامي، سيصبح في مقدورنا أن نتبين أن إبراهيم العريض لم يكن منشغلاً بقضايا الإصلاح الاجتماعي أو النقد السياسي التي كثيراً ما يثيرها بعض نقاده للانتقاص من فنه و أدبه. ومع ذلك فإن من يرغب في التعمق في نص "وا معتصماه ! " فإن بإمكانه أن يكتشف الكثير عن أوضاع الخلافة في العصر العباسي. فالمقدمة وحدها كفيلة بإعطائنا صورة عن حياة البذخ والترف في قصور خلفاء بني العباس وما كان يصاحبها من مشاهد البذخ و الإسراف كتلك التي تميز بها عصر بعض الخلفاء كالمعتصم عندما أمر بمكافأة إسحق الموصلي بعشرين ألف دينار وسبع جوار:

المعتصم : أحسنت إسحق في الغناء وقلت صدقا بلا مراء

ابن الزيات : نغمة في اللاة كادت من الرقة تزري بصاحب المزمار

المعتصم : قد أجزناه!

أحمد بن داود : بعشرين ألف

إبراهيم بن المهدي : (يلتفت إلى الوزير) أهي من فضة؟

المعتصم : من نضار وبسبع من الجواري

هرون : اللاتي يشبهن في الحسن نيرات الدراري

إسحق الموصلي : لك الشكر على ما أنعمت من خير

فما في رقة الألحان لي فضل على غيري ولكن 4

هذا إلى جانب ما آلت إليه الخلافة العباسية من تفضيل العنصر التركي واعتماد الخلفاء على قادتهم وجنودهم من الأتراك الذين سيطروا على مقاليد الحكم وكان هذا التفضيل أحد أسباب الانحطاط الذي ابتليت به الخلافة العباسية وأدى إلى سقوطها في نهاية الأمر.

يدور الحدث الرئيسي في "وا معتصماه!" حول اكتساح نوفل ملك الروم الثغور الإسلامية وسبيه وقتله للمسلمين إلى أن يصل خبر هذا الاكتساح إلى المعتصم الذي ينهض من لهوه وترفه ليلبي دعوة المسلمين ومن بينهم تلك المرأة الهاشمية التي وصل إليه خبر استنجادها به و صرختها المدوية " وا معتصماه ! " فيهب لنجدتها ونجدة المسلمين فيهزم الروم ويفتح عمورية.

أما الهيكل الدرامي للمسرحية فقد صاغه العريض في ثلاثة فصول تسبقها مقدمة وتتبعها خاتمة. ففي المقدمة نلتقي بالمعتصم في لهوه ومرحه في أحد قصوره في بغداد قبل بناء سر من رأى ونعلم عن حبه للغناء و الموسيقى وتشجيعه ورعايته لإسحق الموصلي أشهر موسيقيي زمانه.

في الفصل الأول يدور الحدث حول أسرى المسلمين في سجن الروم وما يلاقونه من سوء معاملة على أيدي سجانيهم. وتظهر لنا المرأة الهاشمية يقتادها أحد الجنود بعد أن سمعناها تندب سوء حظها خارج المسرح. وينتهي الفصل بلطمة تتلقاها الهاشمية وتخر على الأرض صارخة "وا معتصماه! "5

وفي الفصل الثاني نرى المعتصم في دار الخلافة في سر من رأى محاطا بحاشيته ويدخل عليه "قاسم" الذي فر من أسر الروم ليروي لهم ما قاساه و إخوانه المسلمون

من سوء العذاب:

يموت ناشـــئونـا شـوقا إلى وطن وبالعمـود جليـدا يصـرع البـطـل
ورب سـيـدة حـار السـبـيـل بهـا فـلـو تـعـثر أدمى خـدهـا الخـجـل
رمى بها العلج فوق الأرض حاسرة والوجـه منعفـــر والشـعر منسدل
إذا دعتــك – وأولى من تلـــوذ به في الله أنت – تولى لطمهـا الرجل6

وما أن يسمع المعتصم هذا حتى ينهض غاضبا ويصرخ "الله أكبر!" ويشهر أهل المجلس سيوفهم إيذانا بشن حرب الجهاد على الروم.

وفي الفصل الثالث ينهزم الروم بعد أن يشدد المسلمون حصارهم حول عمورية. فيهرب من الروم من يهرب و يستسلم الناجون منهم إلى جيش المعتصم وتحرر المرأة الهاشمية وترتمي على قدم المعتصم قائلة :

فلا عدمتك يا ابن العـم من بطـل جزاك ربي إحســانا بإجمـــال
ما كدت أدعوك حتى جئت منتقما سرعان ما حقق الرحمن آمالي7

ويأمر المعتصم بإكرام وفادتها والعناية بها وأخذها إلى دار النساء.

أما الخاتمة فعودة إلى قصر الخلافة وقد عاد البشر و السرور إلى الجميع. واحتفالاً بالنصر يلقي أبو تمام بائيته الشهيرة مادحاً أمير المؤمنين وهاجياً الروم الذين ولوا مدبرين.

هكذا تمضي الخطوط العامة للمسرحية وهي لا تكاد تختلف كثيرا عن بدايات المسرح العربي الشعرية، فالمسرح ولد في أحضان الشعر ومن الطبيعي أن يتطور بتطور الشعر نفسه. ومن الملاحظ أن عنصر الصراع يكاد يختفي تماماً إلا إذا اعتبرنا الخطين الخافتين المتمثلين في معسكر المسلمين والروم قطبي صراع وهمي في هذه المسرحية التاريخية. أما الصراع بين شخصيتين رئيسيتين أو بين شخصية إنسانية وقوة من قوى الطبيعة أو القدر كما هي الحال في المآسي الكلاسيكية فلا وجود له في هذه المحاولة. وعلى أية حال فمن غير المعقول أن نطالب المؤلف المبتدئ في تلك المرحلة

من حياته الشابة بأكثر مما قدم. ومن المؤكد أن العريض لم يأت بمحاولته المسرحية تلك من فراغ، فهو بالتأكيد قد تعرف على فن المسرح من خلال مطالعاته ودراسته لأدب شكسبير وغيره من المؤلفين أثناء دراسته في الهند وربما يكون قد اطلع على بعض المؤلفات الشعرية في الأدب العربي الحديث لشوقي ومن سبقوه.

أما البناء المسرحي فلا وجود له بالمعنى المتعارف عليه في المسرح الكلاسيكي، فكل ما نجده مجرد أبيات تلقى على ألسنة الشخوص بطريقة أقرب إلى السرد والرواية القصصية منها إلى التجسيد الذي هو أهم عنصر في العملية المسرحية. ولا غرو فالعريض قد برع في الشعر الروائي والقصصي ويكاد ينفرد بهذا الأسلوب الذي بدا واضحاً في إنتاجه الشعري بشكل عام.

وللتدليل على هذا الأسلوب القصصي الروائي نشير إلى تلك الحادثة الوصفية التي أوردها إبراهيم بن المهدي عن غريق في نهر دجلة تم إنقاذه والتي ذكرها المؤلف في مقدمة المسرحية:

خرجنا إلى شرق دجلة ليلة ... وقد جاد من فيض الغمام سكوب
فكادت من الأوحال كل بقعة ... تلطخ أثواب لنا جيوب
فسرنا على مهل وقد حسن السرى ... إلى النهر ندعو تارة و نجيب
إلى أن بدا للصبح مفرق الدجى ... روائع بيض للظلام تشيب
فلاح لنا في معرض النهر سابح ... ومظهره في ما نخال مريب
فلما دنونا منه صاح بلوعة ... تكاد لها صم الجبال تنيب
خذوا بيدي، يا للغريق، مطيتي ... بأثقالها تحت الماء تغيب
فلم يك فينا من يجيد سباحة

جعفر: ليدركه

إبراهيم بن المهدي: إلا علاه شحوب
فلما رآنا لا نعي طار ذعره ... وأيقن أن الموت منه قريب

فشمر سيد منا عن ذراعه وجازف حتى قلت ليس يؤوب

مضى سابحا و الموج ...

جعفر : و الموج؟

إبراهيم بن المهدي: زاخر

له ثورة من حوله وثوب

(يحرك جسمه ممثلا)

وعاد وشيكا بالمطية حاملا على منكبيه رأسها...

أحمد بن داود: (عندما يقهقه الخليفة) أتعيب؟

إبراهيم بن المهدي: لقد شهدت عيناي أمرا وصفته

وهذا أمير المؤمنين شهيد

إلى جانب السرد والأسلوب الروائي هناك أسلوب المناجاة وهو أسلوب كثيراً ما يستخدم في الأعمال الدرامية الشعرية لدى الأوروبيين وقد فطن إليه شاعرنا في تصويره لشخصية الهاشمية. فأول لقاء لنا بهذه الشخصية يتم التعرف عليها من خلال مناجاة خارج المسرح تعبر فيها عن واقع حالها المؤلم :

ويح نفسي كيف أصبحت لدى الروم أسيرة
يترامى بي من سجن إلى سجن نظيرة
أجرع الذل على الذل بأنفاس قصيرة
وأرى حولي بنات الروم بالعين القريرة
يتهادين من القصر على فرش وثيرة
سبب يقطع أنفاسي من غير جريرة
رب علج قادني بالحبل قسرا لحظيرة

إلى أن تصل إلى ذروة تلك المناجاة بذلك البيت المعبر المليء بالحزن والأسى :

ليت أمي لم تلدني ليتني ما كنت صورة

وتتكرر هذه المناجاة في الفصل الثالث عندما يرفع الستار أمام جدار السجن وهي تناجي نفسها بنفس النغمة الحزينة لأسيرة مسلمة من بني هاشم :

أنـا في الحـبس قـعيـدة وعن الأهـل بعـيدة
أرهـب الجـور نـهـــارا ومع اللـيـل قعـيدة
ليس لي ثوب يواريني عن العين الشديدة
غير أطمار من الترقيع لا زالت بعيدة

بالرغم من كون "وا معتصماه !" محاولة العريض الأولى في التأليف المسرحي ورغم حداثة عهده باللغة العربية و الشعر العربي إلا أن نبوغه المبكر في النظم و سعة إطلاعه في الشعر و التاريخ العربي مكناه من استخدام الاقتباس من تراث العرب الشعري و تضمينه ثنايا عمله الأول بشكل طبيعي لا تكلف و لا مبالغة فيه. و قد وفق العريض في استعارة أبيات شهيرة لثلاثة من الشعراء الذين عاصروا المعتصم وبرر تلك الاستعارة بقوله : " وقد رأيت أن أقتبس للرواية في مواقف ثلاثة أبيات تاريخية لثلاثة من مشهوري رجال ذلك العصر لتكون حوادثها ألحم ومواضيعها أمثل ومدلولها أقرب إلى الحقيقة :

فأولهم: عبد الملك بن الزيات حين يغتصب المعتصم مهره

وثانيهم: إبراهيم بن المهدي حين يستنهض المعتصم

وثالثهم: أبو تمام الطائي حين ينشد بائيته المشهورة وقد أوردناها مختصرة طلبا للإيجاز".8

جاءت استشهادات العريض في محاولته الأولى بشكل طبيعي لا تكلف فيه وكأنها من صلب المسرحية وتخدم الغرض الأساسي في تصوير جو تاريخي حقيقي من جهة، كما تهدف إلى تنمية ملكة الإلقاء عند تلاميذه الذي شاركوا في تمثيل هذه المحاولة المسرحية. و يجب علينا أن نبين هنا أن العريض في استشهادا ته كان أميناً على بيان ممن اقتبس لكي لا تختلط أبياته بأبيات غيره من الشعراء. ولا بد من

الإشارة هنا إلى أن ظاهرة الاقتباس هذه ليست جديدة في الأدب المسرحي عند العرب ولعل خير من استغلها وبرع في استخدامها هو الشيخ أحمد أبو خليل القباني أحد الرواد الأوائل الذين أرسوا أسس التأليف المسرحي . إلا أن القباني لم يكترث ببيان اقتباساته و ما لم يكن القارئ أو المشاهد على علم بتلك الأبيات المقتبسة فإنها من المحتمل أن تضيع بين ثنايا أعماله على أساس أنها من نظمه.9

إن أي أديب أو مبدع ما هو إلا مرآة لعصره و لا يمكن أن ينتج أدبه من فراغ. فقد يتأثر بمن سبقوه أو يحاكي من أعجب بأدبهم. وإذا كان العريض قد حاكى فن المسرح الشعري كما وجده عند شوقي مثلا أو عند غيره فإن هذه الملاحظة يجب أن تحتسب لصالح العريض لا ضده كما حاول إبراهيم غلوم التأكيد عليها عندما قال :"وأعتقد إننا لسنا في حاجة إلى التدليل على أن العريض حين صاغ مسرحيته بلغة الشعر إنما كان ذلك تعبيرا عن رغبته في تقليد مسرح شكسبير و راسين و غيرهما ممن شاهد لهم بعض العروض المسرحية في الهند كما قرأ من نتاجهم المسرحي الشعري بما تيسر له من ثقافة إنجليزية واسعة كما أن مجاراته لأحمد شوقي واضحة في طريقة النظم من حيث الأوزان الشعرية المتعددة و القافية المتعددة أيضا. ثم توزيع تراكيب البيت الشعري على أكثر من شخصية إن اقتضت طبيعة الحوار مراعاة لسلامته و تتابعه. كل هذه مسائل عبدها شوقي و جاراها العريض ".10

و إذا صح هذا الرأي فإنه لن يضير العريض في بداية تجربته الأدبية ومحاولته كتابة المسرحية الشعرية أن يتأثر بشوقي أو حتى بشكسبير. بل نستطيع القول أن العريض لم يكن ربما يحاول محاكاة شوقي وحده بل ربما كان يحاول محاكاة الذين سبق لشوقى أن حاكاهم كالنقاش والقباني من رواد المسرح العربي الأوائل الذين أرسوا أسس التأليف المسرحي الشعري.

تختلف محاولة العريض الثانية في التأليف المسرحي " بين الدولتين " عن محاولته الأولى من عدة أوجه. لعل أبرز هذه الأوجه أنها أقل حظا من سابقتها. فهي لم تنل

حظا وافرا من الشهرة كالذي نالته "وامعتصماه" التي ظلت في "ريبورتوار" المسرح المدرسي في البحرين حتى بداية الخمسينيات. فقد شاءت الأقدار أن لا تقدم على المسرح كما لم تجد طريقها إلى المطبعة وظلت مخطوطة حبيسة الأدراج حتى كتابة هذه السطور. و كان الأستاذ إبراهيم العريض ينوي طباعتها في القاهرة وأعدها للنشر وقام بإهدائها إلى صديقه محمد حسن الزيات صاحب مجلة "الرسالة" ولكن تشاء الظروف أن تقوم الحرب العالمية الثانية وتضيع معها آمال العريض في نشر محاولته الثانية.

و خلافاً لـــ"وامعتصماه !" التي كانت عملا قائما بذاته ، فإن "بين الدولتين " كانت بداية أو حلقة في مشروع يهدف إلى مسرحة التاريخ العربي أو لكي نكون أكثر دقة محاولة لتجسيد وقائع محددة من هذا التاريخ على خشبة المسرح. و كان هدف العريض ،كما سبق بيانه على ما يبدو، هدفاً تربوياً. فقد أراد أن يرسي تقاليد مسرح مدرسي يستطيع من خلاله تجسيد وقائع من التاريخ ويتعلم تلاميذه فن الإلقاء والتمثيل في الوقت ذاته.

إذا كان العريض في محاولته الأولى قد ركز على أحداث معينة جرت خلال حكم المعتصم تبلغ ذروتها بانتصار جيش المسلمين و فتح عمورية، فإنه في القسم الأول من محاولته الثانية حاول تجسيد موضوع أعم و أشمل من موضوعه السابق . هذا الموضوع يتعلق بسقوط الدولة الأموية وقيام الدولة العباسية على أنقاضها بعد هزيمة الجيش الأموي في معركة الزاب الأكبر. و يحدثنا الأستاذ العريض عن هذا المشروع قائلا : " الرواية تتألف من (سبعة) فصول و كان الفراغ من تأليفها في مستهل عام 1353 هجرية (1934) ميلادية ، و كان المفروض أن تتبعها رواية تالية (هي القسم الثاني للموضوع التاريخي تنتهي بمقتل أبي مسلم الخراساني مؤسس الدولة على يد أبي جعفر المنصور) ولكن ..... ما شاء الله كان. فظلت مشروعا في خيال الشاعر. هذا كل ما يعني اليوم دارس الرواية".11 وقد فرغ العريض من تأليفها في غضون

شهرين فقط . فيحدثنا في الصفحة الخامسة من مخطوط المسرحية قائلا : " هذه الرواية بدأت بنظمها في 7 ذي القعدة سنة 1352 هجرية وكان الفراغ من القسم الأول في 8 محرم الحرام سنة 1353 هجرية".

بإمكاننا تبين الخط العام للحبكة المسرحية في "بين الدولتين " من خلال تفحصنا لأحداث فصولها الثمانية التي تمضي على النحو التالي :

ففي الفصل الأول و هو مشهد استهلالي يطرح من خلاله الموضوع الرئيسي للمسرحية حيث نلتقي ببعض شخوص هذا العمل من خلال ما يجري "في دار إبراهيم الإمام بمكة المكرمة عام 126 للهجرة بعد وفاة هشام بن عبد الملك ". ففي أحد المجالس السرية التي كان يعقدها بنو العباس في ذلك الوقت كانت تبذر بذور الثورة على البيت الأموي . ويتبن لنا هنا تبرم بني العباس من حكم بني أمية ومحاولتهم النيل منه . و يكشف لنا هذا الفصل عن شخصيتين على قدر كبير من الأهمية هما إبراهيم الإمام ،العقل المدبر للثورة، و أبي مسلم الخراساني، "صاحب الدولة" و مهندس الانقلاب، الذي تمكن من تأليب إقليم خراسان وانفصاله عن جسد الدولة الأموية معلناً بدء الثورة و قيام دولة العباسيين.

في الفصل الثاني ، تنقلنا الأحداث بعد عام إلى قصر الخلافة في دمشق. و هناك نلتقي في مشهد يختلف تمام الاختلاف في أجوائه عن أجواء الكوفة حيث نرى ونلمس من خلال حوار النعمان والحارث عن قصة غرام بطليها النعمان و لبنى التي نسمع عنها و لا نراها. وتبرز أهمية هذا الفصل للكشف عن حبكة جانبية تعكس لنا مدى التحلل في نظام الحكم في دمشق وتبرم و استياء الناس من حكم مروان بن محمد الملقب بـــ"الحمار" و بداية النهاية لانهيار الدولة. و كأنما أراد المؤلف من هذا الفصل أن يبين لنا ذلك التناقض الظاهري بين ما يجري من حدث يتخذ الطابع العام المتسم بالجدية و الصرامة حيث تلعب السياسة دوراً كبيراً و بين ما يجري في أروقة القصر الأموي من وهن وتخاذل يبشر بسقوط الدولة حيث اللهو و حكاية

غرام خاصة تتجسد في حبكة فرعية بطلها النعمان و هيامه بلبنى.

في الفصل الثالث نجد المشهد استمراراً للفصل السابق حيث القصر الأموي والخليفة مروان بن محمد مثقل بالهموم لتفكك دولته لدرجة أن الناس هرعت إلى قصر الخليفة بعد سماعهم إشاعة مفادها أن الخليفة قد قتل و أن أموال القصر قد نهبت . فالخليفة الأموي قد تولى زمام الأمور في وضع غاية في الحرج . ورغم محاولته تثبيت الحكم إلا أن التمرد ضد هذا الحكم لم يتوقف سواء من داخل البيت الأموي أو من خارجه. و في تلك الأثناء يرد كتاب من نصر بن سيار والي الخليفة في خراسان يحذر من تدهور الأوضاع و يتنبأ بانحسار دولة بني أمية. و في ظل هذه الظروف تمضي قصة المتيم النعمان بن قيس الذي لا يستطيع الوصول إلى محبوبته لبنى إلا من خلال رسول في شخص صديقه الحارث الذي ينقل إليه أخبار لبنى بعد أن سلمها وردة كتعبير عن حبه ووجده.

و في الفصل الرابع ننتقل إلى خراسان و عاصمتها مرو لنلتقي بنصر بن سيار في دار الإمارة . وفي مجلسه نراه مطرقاً ومن حوله الأعيان من مضر و ربيعة. وبعد صمت طويل يعبر نصر عما تجيش به نفسه من أحاسيس مضطربة لما آلت إليه الحال من اضطراب في الدولة منذ أن قضى هشام و خلفه من بني أمية خلفاء ضعاف ساهموا في تأجيج الثورة ضد حكمهم. و قد ساءت الأمور في خراسان فبعث رسوله عتبة بن مجاشع إلى مروان بكتاب وهو ينتظر رده على أحر من الجمر. ولما عاد الرسول أنبأه أن مروانا قد ثار في وجهه ولم يرع لإنذار واليه وأخبره أن الخوف عار. و نتيجة لهذا الوضع تملكته الحيرة فيما هو صانع و بات يطلب المشورة من مستشاره تميم بن مرة الذي نصحه بالاعتذار من شيبان بن سلمة زعيم الخوارج طالبا مصالحته.

أما الفصل الخامس فتجري وقائعه عام 128 ، أي بعد عام من انقضاء الفصل الرابع، في مرو أيضاً و لكن في مجلس من مجالس الدعوة للعباسيين. و نجد أبا مسلم الخراساني بين أنصاره حيث يتلى عليهم كتابا بعثه إبراهيم الإمام إلى أبى مسلم

يدعوه فيه إلى سل السيوف إيذانا بالقتال :

«دونك أمراً قد بدت أشـراطـه
إن الســبيـل واضـح صراطـه
لم يبق إلا السيف واختراطه»

و بعد حوار مستفيض عن إعلان الثورة و قتال نصر بن سيار والخوف من بطش ذلك الوالي لو فشلت الثورة يدخل على القوم حماد "رسول أبى مسلم" الذي بعثه بخط إلى إبراهيم الإمام لكنه (في الفصل الثالث) وقع في يد الأمويين الذين استدرجوه واعترف بوجهته بعد أن أجزلوا له العطاء فاصبح موال لهم. و عندما لم يأت بجواب من إبراهيم الإمام تيقن القوم أن الفتى قد خان العهد بعد أن اعترف بأن الأمويين قبضوا عليه في حران و سلموه إلى مروان الذي قرأ رسالة أبى مسلم وعلم بمكمن الإمام و أودعه السجن بحران و بلغه أمر الدعوة لبني العباس في خراسان.

أما في الفصل السادس فينقلنا الشاعر مرة أخرى إلى مرو ودار الإمارة كما في الفصل الرابع فتكشف لنا الأحداث عما آل إليه حال نصر بن سيار الذي لم تصل إليه النجدة التي طلبها من دمشق بعد أن أنبأهم "عن غدر أهل العجم". و يحار الرجل في أمره و لسان حاله يقول :

فما الذي يمكن أن أعمله وحولنا جيش العدو مرتم
وهل أنازل الكماة مفردا مرتجــلا .. بصـارم مثـلم

و هنا يدخل النذير فزعاً ليخبره عن مقدم الجيش الذي بدأ الزحف تحت جنح الظلام. و تيقن نصر بن سيار أن هذا ليس جيش النجدة وإنما هو جيش الأعادي فيقرر الهرب و يتبعه أصحابه. ولا يبقى على المسرح سوى الحارث بن الحشرج الذي قرر البقاء و يدخل عليه علي بن جديع الكرماني ويجهز عليه . و هذا هو مشهد القتال الوحيد أمام أعين النظارة. وينتهي الفصل بدخول أبي مسلم منتصراً.

و في الفصل السابع ننتقل إلى الكوفة في دار أبي سلمة في إحدى المجالس السرية

التي كانت تتآمر لإعادة الملك للعلويين. و يخبرنا صاحب الدار أنه أنزل بني العباس في داره وتكتم الأمر و لم يعلم بذلك أحد بذلك سوى نصر بن سيار الذي أحاط بالأمر على حين غرة فحض مروان على الثأر غير أن انشغال مروان بالحروب و إخماد الثورات حال دون ذلك. و في تلك الأثناء كان إبراهيم الإمام يدعو سراً لآل محمد و لكنه قضى في سجنه بحران . و رأى سليمان بن كثير شيخ النقباء أن أبا العباس السفاح هو خير من يخلف إبراهيم الإمام لتولي الحكم غير أن أبا سلمة الخلال (وزير آل محمد) كان من رأيه أن جعفر بن محمد أحد أحفاد الحسين بن علي أولى به من أبي العباس. غير أن رسول أبي سلمة يصل ليخبر الجمع أن جعفراً بن محمد غير راغب في الحكم. و بعد فترة يدخل إلى الكوفة أبو مسلم الخراساني على رأس جيش منتصر فيصل إلى دار أبي سلمة و يسأل من في الدار أيهم ابن الحارثية يقصد أبا العباس السفاح. وعندما يدلونه عليه يقوم بمبايعته ويطلب منه أن يظهر إلى الناس ليبايعونه.

و في الفصل الثامن و الأخير ينقلنا المؤلف في عام 132 إلى بادية الشام على ضفاف نهر الزاب حيث معسكر مروان. و في بداية المشهد نرى ذلك الفتى الأموي العاشق، النعمان بن قيس ، يشكو لوعة فراقه من محبوبته لبنى. و تبع ذلك دخول الخليفة مروان بن محمد بصحبة قائده أبي الورد بن الكوثر و مستشاره عبد الحميد الكاتب و ثلة من الجنود والحراس. و يحدثنا مروان كيف وحد جيشه بعد شقاق و قضى على ثورة العلويين ليقوم أبناء عمومتهم العباسيون بمناهضة الأمويين. ويتعهد مروان بالقضاء عليهم :

سـأنقم منهم حدثـا و شـيبا وإن أمهلت ثـورتهـم قلـيـلا
فتشرق بيضنا بدم الأعادي وتطلي سـمرنا صدأ جميـلا
و أما من يلوذ بظل عرشـي فسوف يفيء بي ظلا ظليلا

ويدخل عليهم رسول نصر بن سيار، عتبة بن مجاشع فيعلمون بفرار نصر من

العباسيين وكيف مات بعد ذلك في مدينة "ساوة". و يخبرهم عتبة أن العدو قد أعد لهم جيشا عن بعد مشكلا من عشرين ألفاً من خيرة الجند بقيادة أبو العون. فيأمر مروان قائده أبا الورد بمباغتة العدو، و إن ظفر بهم أن لا يبقي على أحد منهم. و لكن النصر لم يكتب لبني أمية فقد تقهقر الجند و فر الجيش منسحبا أمام زحف العباسيين الجارف. و في حالة من اليأس يعلن مروان:

إن صح هزمهم فأمـــــ ر"أمية" قد أبرما

و هنا يدخل النعمان «مصاباً في مقتله بسهم فيرتمي بين يدي مروان» ليعلن خائرا:

مولاي! لا تمكث ..فإن الجيش كله انهزم

و لا يجد مروان بداً من الهرب مع وزيره عبد الحميد الكاتب. و يغشى على النعمان و لكن بعد هرب الخليفة الأموي يفيق في سكرة الموت و يناجي لبنى في النزع الخير:

لبنى! فديتك بالذي أخفي لبنى فديتك بالذي أبدي

ولـئن ثـويت بـلا مـوادعــة فـالمـلـتـقـى فـي ..

«يقبل الوردة ثم يغمض عينيه و هي على ثغره»

.. جنة الخلد

فيقع صريعا و يسدل الستار معلنا انتهاء المسرحية.

من خلال هذه الفصول الثمانية التي تشتمل عليها "بين الدولتين" يتضح لنا ضعف البناء الدرامي لمحاولة العريض الثانية . و متى ما قارناها بـــ"وامعتصماه!" سيتبين لنا أن محاولته الأولى بفصولها الخمسة كانت أفضل بناء بسبب تركيز أحداثها كما عرضناها فيما سبق. ويخيل لنا أن هذه الفصول الثمانية أحادية المشهد حسبما أرادها المؤلف هي في الواقع أقرب إلى ثمانية مشاهد أو بالأحرى ثمان لوحات شعرية. و قد جسد شاعرنا في هذه اللوحات أحداثا تاريخية متنقلا ما بين الكوفة ومكة المكرمة حيناً و خراسان و الشام حيناً آخر. و لسنا نرى بأساً في هذا

التنقل وتغيير المشاهد فطبيعة الأحداث التاريخية للعمل تفرض عليه هذا الانتقال. و متى ما علمنا أن "بين الدولتين" أريد لها أن تكون الجزء الأول في عمل أكثر اكتمالاً بحيث يتناول الجزء الثاني منها الموضوع التاريخي الذي ينتهي بمقتل أبي مسلم الخراساني ، فسنتبين أن البناء الدرامي لهذا العمل أقرب إلى البناء الفني للملاحم منه إلى البناء الدرامي للمسرحية.

و نتيجة لتبني شاعرنا لهذا الأسلوب الملحمي فقد خيل لبعض النقاد أن العريض كانت تنقصه الرؤية الواضحة فيما يتعلق بالمذهب الأدبي الواجب اتباعه وأنه كان يتذبذب بين "الكلاسيكية" و"الرومانسية". ورغبة منه في التقليد فإنه تمرد على وحدات الدراما الثلاث(المكان و الزمان والحدث)12. وحقيقة الأمر أنه بسبب معالجته لموضوع مستمد من وقائع التاريخ ، كان المؤلف مضطراً للإنتقال عبر مشاهد متلاحقة من بغداد إلى بلاد الروم كما هي الحال في "وا معتصماه!" و من الشام إلى خراسان أو الكوفة كما تقتضي وقائع "بين الدولتين". و في اعتقادنا أن محاولة إلصاق مدرسة أدبية معينة كالكلاسيكية أو الرومانطيقية لا تصدق على شاعرنا لأننا على ثقة بأنه لم يكن في وضع يتيح له فرصة اختيار انتماء أو تبني مدرسة أو مذهب من المذاهب الأدبية التي صبغت العصور التي شهدت تطور فن الدراما في الآداب الغربية لأنه في مقتبل تجربته المسرحية كان لا يزال يتحسس الطريق التي يسلكها ولأنه ربما كان وليد فطرته فلم تكن هذه المذاهب تعني له الشيء الكثير خصوصا و أن تراث أمته في مجال الأدب المسرحي لم يكن قد تشكل و بلغ مرحلة النضج .

لعل من أبرز السمات التي لا تغيب عن بال الدارس لتجربة العريض في مجال التأليف للمسرح هو غلبة العنصر الرجالي في شخوص مسرحيتيه . ففي "وا معتصماه!" لا نجد سوى شخصية نسائية وحيدة فقط ، تلك التي تجسد دور الأسيرة الهاشمية. و رغم قصر دورها النسبي إلا أن وجودها كان ضرورياً لتفعيل الحدث. فمن خلالها يتبين لنا سوء المعاملة التي تلقاها الأسرى العرب في سجون

الروم. و من أسرها تصدر تلك الصرخة المدوية "وا معتصماه!" لإثارة نخوة المعتصم لتسيير جيوشه نحو الروم لفتح عمورية وتحرير الثغور الإسلامية التي احتلها الروم.
أما في محاولته التالية فقد خلت "بين الدولتين " من العنصر النسائي ذي الوجود الفعلي على خشبة المسرح. و مع ذلك هناك وجود غير مرئي وإن كان محسوسا من خلال تلك الحبكة، أو لنكن أكثر دقة، الحادثة الفرعية التي تروي قصة هيام النعمان بلبنى. فلبنى لا وجود لها إلا على لسان النعمان و على النقيض من المرأة الهاشمية فإن وجودها ليس على قدر كبير من الضرورة لتحريك الحدث المسرحي.
و إذا ما حاولنا تقصي أسباب افتقار هذين العملين إلى الشخصيات النسائية فلربما وجدنا سببين أحدهما تاريخي و الآخر موضوعي. فبالنسبة للسبب الأول فإن المادة التاريخية التي استقى منها المؤلف موضوع عمليه مسئولة عن هذا الغياب. ففي تلك الفترتين اللتين اختار العريض حوادث منهما لعمليه لم يكن للمرأة دور فعال في تسيير أحداث تلك الفترتين اللتين لم تخلوان من الإضطراب. أما السبب الآخر فلربما كان للتعليم غير المختلط سبب في عزوف المؤلف عن التفكير في خلق شخصيات نسائية كان يعلم أن الذكور سيقومون بتجسيدها. و مع ذلك فلسنا نرى أن هذا السبب الأخير سبباً مقنعا لأن تقمص الذكور أدوار الإناث ظل ظاهرة ملموسة في حياتنا المسرحية إذ لم توات المرأة فرصة الظهور على خشبة المسرح إلا في السبعينيات من هذا القرن عندما تمكنت المرأة من الصعود إلى خشبة المسرح لتجسيد الأدوار النسائية بنفسها بعد أن ظل الرجال يقومون بتلك الأدوار.
أما فيما يتعلق بمسألة التشخيص بشكل عام ، وربما بسبب طبيعة المشاهد المتلاحقة لهذا العمل ، فإن "بين الدولتين " تخلو من الشخصيات المحورية الرئيسية التي تدور من حولها الأحداث، ولعل هذه السمة هي ما تميز "وا معتصماه !" أيضاً. فلا نجد هنا تلك الشخصية التي تفرض وجودها على باقي الشخصيات و تجعلها تابعة لها. بدلا من ذلك نرى هنا ثلاث شخصيات جميعها على نفس القدر من

الأهمية هي : أبو مسلم الخراساني ، نصر بن سيار، و مروان بن محمد. أضف إلى هذا أن أحداث المسرحية تعرض لنا في جو يخلو من المواجهة الفعلية بين الفريقين المتناحرين و لعله من واقع الأحداث التاريخية أن هؤلاء الخصوم لم يلتقوا فعلا و هو ما قام المؤلف بنقله ، إلا أن عدم المواجهة الفعلية أدى إلى انعدام الصراع و هو عنصر أساسي من مكونات العمل الدرامي. والغريب في الأمر أن مواجهة واحدة فقط هي التي وردت في الفصل السادس بعد أن يفر نصر بن سيار وأصحابه بعد مقدم جيش العجم ، يبقى الحارث بن الحشرج وحيداً فيدخل عليه علي الكرماني شاهراً سيفه فيتقاتل الرجلان في هذا المشهد الفريد :

الحارث : (لنفسه)

كودنا شـاء قوم أن يدوم لها عهد .. ولو دام ما حزنا و لا غبنوا
هي الحياة .. سأقضيها على غرر فلا تخلف بي عن حربها جبن

(يدخل عليه الكرماني شاهراً سيفه)

علي: لـئن ظفـرت بمـا أملـتـه فـحـر وإن غلـبت على أمري فـلا أهـن
فلم يعش – ذلة – من فاته قود ولم – يمت عزة – من ضمه كفن

(يتقاتلان ... فيظهر علي عليه)

(يضربه) خذها !

الحارث : (يخر على الأرض)

لي الـويـل ! هـذا مـا جنتـه يدي من بعد أن فارقت نفسي ثرىا لوطن
فليتني لم أسع في الأرض مغتربا أو ليت تضحيتي لم تعد عن سكني

لا شك أن استشهاد الحارث و صموده في وجه الأعداء سمة من سمات البطولة والفداء ترتبط في أذهاننا بالفروسية و ما جبلت عليه نفس الفارس من مروءة و إقدام كطبيعة إنسانية. و في مقابل هذه الصورة من صور الإقدام و البسالة في ملاقاة العدو و التضحية بالنفس في سبيل قضية يؤمن المرء بعدالتها ، نرى في مشهدين آخرين

تجسيداً يختلف تمام الاختلاف عن هذه الصورة. يتمثل المشهد الأول في هروب الوالي نصر بن سيار ، كما يتمثل المشهد الثاني في هروب الخليفة مروان بن محمد. أمام زحف جحافل أبي مسلم لم يكن هناك بد من الفرار. لقد أصاب القوم فزع من تقدم أصحاب الرايات السوداء و باتوا يخشون أن يرديهم بأظفاره :

مرقش : هذا أبو مسلم في جحفل لجب مثل الدخان إذا أوفى على ناره
أتى برايته السوداء

الحارث : (يتأمل بالوجوه) .. مالكم في رعشة

عتبة : (خائفا) .. سوف يردينا بأظفاره
و الويل إن نشبت فينا ..

(يلتفت إلى نصر و الحارث و يأخذ بيديهما)

... فلا تقفوا إن السلامة أن ننحاز عن داره

نصر : (عازماً على الهرب)

كل الغبينة في عيش ظفرت به من الحوادث إذ روحي له ثمن
فنهبها للذي جادت به جشـع وجودها بالذي عادت له ضغن

(يخرجون هاربين و يبقى الحارث وحده)

كانت ردود فعل مروان و صحبه أمام هروب نصر بن سيار هي استنكار هذه الفعلة الفاحشة. فجبن القائد أمر لا يمكن الإستهانة به والسكوت عليه :

أبو الورد : قبحا لنصر ! ساء نصر ما صنع
فر من الموت و في الموت وقع

عتبة : ما كان إلا كالحسام المنصدع
تعاقب الضرب عليه .. فانقطع

عبد الحميد : ألم يكن يشهد في "مرو" الجمع
بخافق الرايات و الخيل المزع

فماله فارقها كالمنهلع

و حل في "ساوة" من غير شيع

أبو الورد : هاب هزيم الرعد و الغيث دفع

مروان : ما كان أولاه بحصد ما زرع

فلم يكن سوادها إلا فزع

عبد الحميد : لكنه طأطأ جبنا .. فانصرع

و لا نجد من يدافع عن تصرف نصر بن سيارة سوى عتبة بن مجاشع رسول نصر الذي تأخذه الحمية فيجد مبرراً لجبن و فرار صاحبه :

عتبة :(تأخذه الحمية) مولاي لا تلمه .. فالخرق اتسع

و انفض من نظامه ما قد جمع

فضاقت الأرض به من الفزع

و تشاء الأقدار أن يتكرر الهرب مرة أخرى في صفوف الأمويين ، فقبل ذلك كان مروان يحض قائد جيوشه أبا الورد بن الكوثر على القتال و مباغتة العدو و التغلب عليه. و متى ما تحقق له النصر ، يأمره بأن لا يبقي و لا يذر من فلول الأعداء و أن يفنيهم عن آخرهم :

مروان (إلى أبي الورد) :

فقم أبا الورد! فقــد حـان بـأن نباغت القوم وهم في جهد

من قبل أن يزحف في وجوهنا طاغية الفرس بخيل جرد

فإن ظفرت– وهو ما آمله – بهم .. فلا تثن حتى تردي

فأت على آخرهم ... و لا تدع بين القرى من قادح للزند

و عندما تعقدت الأمور ووجد مروان نفسه في وضع باتت نهايته واضحة يحاول إقناع وزيره عبدالحميد الكاتب أن يفر إلى صفوف الأعداء و يظهر غدره لصاحبه . وتحت هذا الستار يتجسس على العدو و ينقل لمروان أخبارهم و خططهم . و لعل وجوده

في صفوف العدو سيكون ذا منفعة في يوم نحس عندما تدور عجلة الحظ العاثر . وفي أبيات مؤثرة نسمع هذا الحوار بين الخليفة و عبد الحميد الكاتب :

مروان : (مشرفا مع عبد الحميد على حركات الجيش من باب الخيمة)

لقد كنت أرجو منك أحســن نصرة إذا حل أمر بت وهنا أحاذره
ويـظـهــر لي أن الأمــور تعـقــدت فأصبح ذو لب بها وهو حائره
فلو سرت للباغي الذي سل ســيفه علـي .. فتبقى عـنـده و تســـاوره
وتظـهـر بي غدراً لتســبر غــورهـم كذلك .. حتى تسـتشـف سـتائره
فمـا لهـم عن نـبـل فنــك من غنى ولو جئتهم أسدى لك العرف ناكره
فإن شئت أن ترمي بسهمي ..فاتخذ إليهـم سـبـيـلا لا تريب مـظـاهـره
فـربمـا يـجـدي وجــــودك بيـنـهـم فتنفعني إن حـل بالنحس طـائــره
فترعى لي الـبـقـيـــة وتحـفـر ذمـتي وتذكر لي العهد الذي أنت ذاكـره
و إلا ..فـحـيـا لســت تعدم حـيـلـة تـنــاصـر منـا من أردت تـنـاصـره

و عندما يدخل عتبة عليهما لينبئهما بدخول الجيش يصاب مروان بالذهول فيأخذ بيد عبد الحميد و يردد بنبرة مليئة بالحزن و الأسى :

أنظر إلى الرايات تلــ ك .. كأنها طير السما
سودا .. تزجيها الطبى ببريقها نحو الحمى
كالبرق لاح وميضه و الفجر حين تبسما

لم يكن حظ مروان بن محمد أوفر من حظ واليه نصر بن سيار. فإذا كان هذا الأخير قد فر من الموت ، و في الموت وقع ، كذلك كان مصير سيده مروان. فقد اضطر هو الآخر للفرار بعد أن رأى جيشه ينهزم. فقرار مروان بالهرب يناقض ما قاله قبل قليل متفاخراً :

سأجرع الكأس ... و إن فاضت ثمالها بدم

فأكبر العار بـــــــأن يجبن عنها ابن الحكم

ربما كان تأثير المشهد الأخير أشد وقعاً و نهايته أكثر مأساوية لو أتبعه العريض بمشهد ختامي يصور فيه كيف كانت نهاية مروان بن محمد المأساوية. لو فعل ذلك لكنا أمام مأساة تاريخية فعلا تجسد نهاية دولة وسقوطها و قيام دولة أخرى و انتصارها.

بالرغم من حداثة سن العريض عند تأليفه لهذا العمل و الفراغ منه خلال فترة قياسية استمرت شهرين ، فقد كان نبوغه واضحاً في نظم الشعر . لقد كان شعر "بين الدولتين" على مستوى عال من اليسر والعذوبة وأتى منساباً بغير تكلف رغم استخدامه لأبيات مقفاة تأتي على لسان أكثر من شخصية في آن واحد. وقد برع إبراهيم العريض في استشهاداته الطويلة بقصائد معروفة في ديوان الشعر العربي. وإن كان يبدو لأول وهلة بأنها قد تم حشرها حشراً بين ثنايا تلك المشاهد إلا أنها أتت بصورة تلقائية مؤكدة حسن استخدامات العريض لهذه الاستشهادات. و عندما كان العريض يستشهد لم يحاول إغفال بأنه كان يستشهد بأبيات معروفة خصوصا إن كانت لها وظيفة درامية لأنها قيلت في مناسبة تاريخية لها صلة بأحداث العمل كتلك الأبيات التي أوردها النعمان و التي قيلت على لسان نصر بن سيار يستنهض فيها بني أمية ويطلب منهم أن يصحوا من غفوتهم و غفلتهم التي أدت إلى سقوط دولتهم لصالح بني العباس.

أرى تحت الرماد وميض نار و يوشك أن يكون لها ضرام

فإن لم يطفهـا عقلاء قـوم يكون وقودهـا جثث و هـام

فإن النـار بالعـودين توري و إن الحـرب أولهـا الكلام

و من بين الاستشهادات الموفقة التي أوردها الشاعر تلك الأبيات التي يقال أن أبا مسلم الخراساني كان قد أنشدها. ترد هذه الأبيات في نهاية المشهد السادس ويرددها أبو مسلم على شكل مناجاة مختتما بها ذلك المشهد بعد أن تغلب على جيش نصر بن سيار و ثبت قدمه في العراق:

أبو مسلم : (لنفسه)

أدركت بالحزم و الكتمان ما عجزت عنه ملوك "بني مروان" إذ حشدوا

ما زلت أسعى عليهم في ديارهم والقوم في غفلة بالشام قد رقدوا

حتى ضربتهم بالسيف فانتبهوا من نومة لم ينمها قبلهم أحد

ومن رعى غنما في أرض مسبعة ونام عنها .. تولى رعيها الأسد

تلتقي محاولة إبراهيم العريض في التأليف المسرحي مع بدايات حركة تأصيل الفن الدرامي كرافد من روافد الثقافة العربية. و لكون المؤلف شاعرا في المقام الأول ويقدم على خوض تجربة جديدة ، فإن السمة الغنائية التي تميز بها الشعر العربي ظلت تنساب بين ثنايا هذين العملين كما تخللت أعمال الرواد السابقين منذ منتصف القرن التاسع عشر. ومن الطبيعي أن تظل روح الشاعر محلقة في أجواء "بين الدولتين". ويخيل لنا أن العريض وهو منهمك في نظم الحوار الشعري على لسان شخصياته كان عقله الباطن يفكر بعقلية الشاعر العربي الذي وجد في قالبه الشعري المتمثل في القصيدة العمودية خير وسيلة للتعبير . و نورد فيما يلي المقطع التالي من حوار جرى بين شيبان بن سلمة و نصر بن سيار وشارك فيه جزئيا تميم بن مرة مستشار نصر :

شيبان: لقد أتوكم كالتاجرين .. فلو عملتم السيف فيهم انقهروا

وغالبوكم على مطالبهم بالكيد ..

نصر : .. كلا! بل غالب القدر

فلا وفتني بعهدها "يمن" ولا حمتني بحصنهـــا "مضر"

لمت شعثيهما على ظلم لو كان يجدي في الظلمة البصر

شيبان: دع عنك لومي .. فقد وفيت بما عاهدت ..لكن لم ينفع الحذر

وكيف يغني تحديق ذي أمل في دخنة طاف حولها الشرر

نصر : و أي عهد وفيت. قوما هم أول من لبوا الدعاة ..

تميم : ذروا

ما فات .. فالقول لا غناء به و الذنب بين الأصحاب يغتفر

نصر : لا يدعي الود .. لم يكن أبدا يرعاه لي .. إن قلبه كدر

شيبان : أريبة ..بعد أن شددت لها إزارا وإياك..

نصر :.. أنت

شيبان : (ينهض غاضبا فتنهض ربيعة)

لا تزر وازرة وزر أختها .. و لئن أسأت الظن مسك الضرر.

لو قمنا بمحاولة لحذف تقطيع الأبيات كما وردت في هذا الحوار فستكون النتيجة قصيدة عمودية من قصائد ديوان الشعر العربي على النحو التالي :

لقد أتوكم كالتاجرين .. فلو عملتم السيف فيهم انقهروا

وغالبوكم على مطالبهم بالكيد .. كلا! بل غالب القدر

فلا وفتني بعهدها «يمن» ولا حمتني بحصنها «مضر»

لمت شعثيهما على ظلم لو كان يجدي في الظلمة البصر

دع عنك لومي فقد وفيت بما عاهدت لكن لم ينفع الحذر

وكيف يغني تحديق ذي أمل في دخنة طاف حولها الشرر

و أي عهد وفيت قوما هم أول من لبوا الدعاة . ذروا

ما فات . فالقول لا غناء به و الذنب بين الأصحاب يغتفر

لا يدعي الود .. لم يكن أبدا يرعاه لي .. إن قلبه كدر

أريبة ..بعد أن شددت لها إزارا وإياك.. أنت لا تزر

وازرة وزر أختها و لئن أسأت الظن مسك الضرر.

لعل من أبرز سمات تأثير الأساليب الشعرية في الفن الدرامي تلك القطع المنظومة التي تتخلل الأعمال الدرامية التي ترد أحيانا بشكل عفوي في سياق الحوار و أحيانا أخرى بشكل متكلف و مقصود. و هذه القطع الشعرية (set pieces) ظاهرة شائعة

في المسرح الشعري نراها في الكثير من الأعمال المسرحية و لم يستثنى منها أحد من كتاب المسرح. فحتى وليم شكسبير لم يكن يستطيع الخلاص من تأثيرها. وللتدليل على هذا نورد الأبيات التالية من الفصل السادس وردت على لسان الحارث :

سـيان تفرح أو ينتابك الحـزن إن الزمان على الحالين مرتهن
و عادة الدهر لا يسعى بعـارفة إلا و عاجلها التنغيص و المنن
كان السلو على الأيام محمدة لما جـد كذبت آمـالـه المحن
لو كان في العيش من غير المنى سبب
أو كان في الحب من غير الهوى سكن

و يمضي نصر بن سيار ليكمل القصيدة على نفس المنوال :

ليت الحوادث إذ جادت بنائلهـا مضت عليه و لا شاب الجدى درن
فطاب عيش أخي الدنيا بحوزتها وصـدق الـعـين ما تعـتـاده الأذن
لكنـهـا تدول تمضي علـى قـدر و الرأي يـافن منهـا و القـوى تهن

و من بين القطع الموضوعة ما يرد في الفصل السابع على لسان أبو سلمة الخلال، وزير آل محمد ، و هي أبيات في غاية الجمال تذكرنا بأغراض الحكمة في الشعر العربي. ولعل شاعرنا ، وهو في مقتبل مشواره الشعري أراد أن يلفت النظر إلى موهبته الواعدة :

لو عرف الفضل إلى أهلـه لطـاب في هامته الغـار
و أخلص الناس لـه ظنـه لكـنـه كالملـح غـدار
وكل صرح شـيد بنيانـه على أساس الملح ينهـار
هذا الذي يجعلني خائفا أحتاط للأمر و أختـار

هذه مجرد ملاحظات أوردناها من خلال قراءتنا لعملين مسرحيين لشاعر ورائد من رواد الأدب الحديث في البحرين ، في محاولة للتعريف بتجربة الأستاذ إبراهيم العريض في التأليف للمسرح الشعري. و محاولته هذه لا شك أنها إضافة لمحاولات

من سبقوه من الرواد العرب الذين حاولوا تأصيل الفن المسرحي في التربة العربية. من المؤسف حقاً أن تتوقف تجربته عند " وا معتصماه!" و "بين الدولتين" بسبب توقف المدرسة الأهلية مما يدفعنا إلى التساؤل عما سيؤول إليه حال أدب المسرح في البحرين لو استمرت هذه المحاولات. إن موهبة الأستاذ إبراهيم العريض الشعرية و سعة إطلاعه على الآداب الأخرى كالإنجليزية بشكل خاص كانت كفيلة بصقل تجربة قصيرة الأمد خاضها العريض مع المسرح الشعري . و ما شاء الله كان . ويبقى للعريض بعد ذلك سبق الريادة أما الاستمرار في التجربة فكانت مهمة تركها للآخرين !

المراجع

1 "كتابات" ، العدد السابع عشر ، صز 80 ، 1981
2 المرجع السابق ص 131 و ما تلاها.
3 "وا معتصماه !" ، ص 4
4 "وامعتصماه !" ص 10
5 " وا معتصماه !" ص 41
6 "وا معتصماه!" ص 51
7 "وا معتصماه ! " ص 69
8 "وا معتصماه !" ص 8 - 9
9 أنظر ، محمد الخزاعي ، "البدايات : دراسة مقارنة لنشأة و تطور الأدب المسرحي عند العرب" ، الفصل الرابع ، أحمد أبو خليل القباني ـ تحت الطبع ، الناشر ، البحرين للخدمات الإعلامية ، البحرين.
10 أنظر "كتابات" ، نفس العدد ، ص 154
11 من رسالة بعثها الأستاذ العريض إلى محمد الخزاعي بتاريخ 31 يناير 1979 .يشير الأستاذ في رسالته إلى أن الرواية تتكون من فصول سبعة بينما هي في الواقع تتكون من ثمانية "فصول" لذا وجب التنويه.
12 غلوم ، إبراهيم ، المرجع المذكور ، ص 158- 159

يوجين إيونسكو و صدفة الرحيل في يوم المسرح

يوجين إيونسكو و صدفة الرحيل في يوم المسرح

أعلن في باريس يوم الاثنين 28 مارس عن وفاة الكاتب المسرحي يوجين إيونسكو. ومن المحتمل أن تكون الوفاة قد حدثت في الليلة السابقة على تاريخ إعلانها أي في يوم المسرح العالمي حيث تحتفل فيه بعض الدول و المسارح بهذا اليوم و تفتح أبواب صالات العرض أمام الجمهور لحضور عروض مجانية بهذه المناسبة تكريما لهذا الجمهور الذي يرجع له الفضل في استمرار العروض و ديمومتها من ناحية وإتاحة الفرصة للمشاهدة المجانية لأولئك الذين لا تسمح لهم ظروفهم المادية بارتياد دور المسرح . و قبل أن تبدأ العروض تلقى في العادة كلمة أعدت خصيصا لهذه المناسبة من قبل أحد الكتاب المسرحيين البارزين و تترجم لشتى لغات العالم . و قد كان لإيونسكو نصيب من هذه الكلمات في إحدى السنوات الماضية.

كثيرا ما اختلط الأمر على المعربين و المترجمين في عالمنا العربي فذكروا اسم (يوجين إيونسكو) Eugene IONESCO مطابقا للاسم المختصر لمنظمة الأمم المتحدة للتربية و العلوم و الثقافة UNECSO يونسكو) . و لعله من قبيل الصدف الجميلة نتيجة لهذا الخلط في التعريب أن يرتبط اسم هذا الكاتب المسرحي بهذه المنظمة التي تعنى من بين أشياء كثيرة بفن المسرح و توليه كل اهتمامها.

ولد يوجين إيونسكو في رومانيا في 26 نوفمبر 1912 من أب روماني و أم فرنسية و قضى معظم طفولته في فرنسا لكنه عاد إلى موطنه الأصلي في سني مراهقته الأولى حيث تأهل كمدرس للغة الفرنسية وعاد إلى فرنسا بعد عامين لإنهاء أطروحة الدكتوراه غير أن نشوب الحرب العالمية الثانية سنة 1939 اضطرته للبقاء في فرنسا حيث عمل خلال هذه الفترة كمصحح لغوي في إحدى دور النشر .

يعتبر إيونسكو من أبرز كتاب ما يسمى بمسرح اللامعقول أو مسرح العبث . ويحدثنا مارتن إسلن أحد دارسي هذا المسرح : " أصبح يوجين إيونسكو كاتباً

مسرحياً بمحض الصدفة تقريبا . فحينما قرر تعلم اللغة الإنجليزية ، أصيب بالذهول لخواء العبارات المستخدمة في المحادثة اليومية التي احتوى عليها «كتاب الجمل» وهو الكتاب الذي استعان به لتعلم اللغة الإنجليزية. و تحت تأثير هذه الجمل التي كانت أقرب إلى الكلام الذي لا معنى له أو الهراء كتب مسرحيته الأولى "السوبرانو الصلعاء" أو "مغنية الأوبرا الصلعاء" عام 1950 . وفي هذه المسرحية يسخر إيونسكو من الحياة اليومية للطبقة البرجوازية و من شكلياتها التي لا معنى لها . وكم كانت دهشته بالغة عندما علم بالنجاح الذي لاقته هذه المحاولة فقرر أن يبدأ في كتابة المزيد من الأعمال التي أطلق عليها "المسرحيات المضادة" و هي أعمال تتصف بغرابة مواضيعها كالأحلام و الكوابيس المليئة بأنواع شتى من أجواء المرح الغريبة .

كان إيونسكو أحد رواد حركة مسرحية إتخذت لها مسميات متعددة كـــ"اللامعقول" و "العبث" و "الطليعة" و "الضياع" . و من بين الكتاب الذين ينتمون إلى هذه المدرسة جان جينيه في فرنسا و صمويل بيكيت في إيرلندا و آرثر آداموف و إدوارد آلبي في الولايات المتحدة إضافة إلى هرولد بنتر و توم ستوبارد في إنجلترا . و لعله من المفيد أن نبين أن أياً من هؤلاء الكتاب الذين يمكن أن ينسبوا إلى مسرح العبث أو المسميات الأخرى لا ينتمي إلى أي مدرسة أو حركة معلنة ذاتياً . بل على النقيض ، فإن كل واحد من هؤلاء الكتاب يعتبر نفسه كياناً منفرداً بذاته ، له عالمه الخاص و لا يمت بصلة لغيره . فلكل واحد من هؤلاء نظرته الخاصة و تناوله الشخصي لموضوع و شكل أعماله المسرحية . و إذا كانت هناك خصائص مشتركة تجمعهم فإن هذا راجع إلى كون أعمالهم مرآة صادقة تعكس أحاسيس وقلق و مشاعر وتفكير الكثيرين من معاصريهم في العالم الغربي .

و يرى إسلن انه ليس ضرورياً أن يدل هذا الانعكاس المشترك على "أن أعمالهم تمثل مواقف جماهيرية . فمن الصعب تبسيط الأمور والافتراض بأن أي عصر من

العصور يمثل نمطاً متجانسا. فعصرنا يعتبر أكثر من غيره من العصور السابقة عصر انتقالي يعرض صورة تثير الحيرة بتعدد طبقاتها و أبعادها.... و يمكن لمسرح العبث أن ينظر إليه كانعكاس للاتجاهات الممثلة لعصرنا هذا .."

و لا يمكن بأي حال من الأحوال الفصل بين نظرة هؤلاء الكتاب إلى الحياة و الفن بشكل عام والحقبة الزمنية التي كانت تشكل خلفية فكرية لهذه النظرة .كانت هذه الحقبة الزمنية حقبة الحرب العالمية الثانية و ما تلاها من المعاناة و الشقاء اللتين خلفتهما هذه الحرب في العالم وفي أوروبا بشكل خاص جعلت هذا الجيل من الكتاب يتساءل عن جدوى الحياة في ظل هذه الفوضى و الدمار الذي أحدثته هذه الحرب الطاحنة . ففي ظل هذه الأوضاع أصبح الإنسان ممزقاً وأصبح هاجس الموت مسيطراً على تفكيره و نظرته إلى الحياة . حتى أن إيونسكو بدأت تراوده منذ وقت مبكر من طفولته أفكار حول الوجود و الحياة والموت و بدأ يتساءل "لماذا أعيش ؟ لماذا أولد إذا كان لا بد لي أن أموت؟"

يقوم مسرح العبث أو اللامعقول على التركيز على عدم التجانس والتناغم في العلاقات البشرية و أوضاع الإنسان . و لا يحاول هذا المسرح أن يجادل في عبثية الوضع الإنساني وإنما يقوم بتجسيد هذا العبث . و لعل الجدة في مسرح العبث أو المسرح الطليعي أنه لم ينبع من فراغ حيث أن بذور هذه الحركة كانت موجودة في التجارب السابقة عليه . لذا فإنه لا يمكن فصل هذه الحلقة عن سلسلة التجارب المسرحية التي ستظل مستمرة باستمرار الإبداع الإنساني . وقد صدم هذا المسرح أحاسيس و مشاعر المتلقين و استطاع أن يقول شيئا لم يتعود عليه الجمهور من قبل. من هنا كان هذا المسرح طليعيا و لامعقولا و عبثيا في الوقت ذاته.

و ما فوضى الشكل و البناء الدرامي الذي تتميز به أعمال مسرح العبث إلا انعكاس لاعتقاد كتابه بعدم وجود عالم عقلاني محكم التنظيم كما تعبر عنه "المسرحية المحكمة البناء". إنه تعبير عن خيبة الأمل في الوضع الذي آلت إليه حالة البشرية

من انهيار للمثل و المعتقدات وقيام صراع تمخضت عنه الحرب العالمية الثانية التي جاءت على عكس الاعتقاد السائد في أوروبا في ذلك الوقت من أنها لن تقوم وأن الحرب العالمية الأولى كانت آخر الحروب الكونية الطاحنة . كما أن ظهور أفكار كالنازية و الفاشية و سقوط بعض دول أوروبا ووقوعها تحت الاحتلال الألماني كانت صدمة زعزعت كيان الإنسان في أوروبا وفتحت عينيه على حقائق مؤلمة كانت بمثابة كابوس مرعب من الصعب التخلص من ردود فعله بسهولة .

بعد النجاح الذي قوبلت به مسرحيته الأولى " مغنية الأوبرا الصلعاء" (1950) التي استمر عرضها لسنوات طويلة دون انقطاع ، كتب إيونسكو عدة مسرحيات معظمها مسرحيات قصيرة و كانت تقدم على المسرح عادة كعملين في عرض واحد مثل مسرحيتي"الدرس" (1951) و"الكراسي" (1952). و تعتبر هذه المسرحيات من روائع إيونسكو . وتدور "الدرس" حول مدرسة تسيطر على تلميذ لها من خلال تمكنها من ناصية اللغة لكنه في النهاية ينهي سيطرتها بالتخلص منها قتلا .

أما "الكراسي" فتتناول محاولة لزوجين طاعنين في السن ينويان نقل تجربتهما الحياتية بأكملها إلى جمهور من المدعوين يظلان ينتظرانه لكنه في النهاية لا يأتي ويكتفي بحضوره الرمزي من خلال الكراسي الشاغرة . و اقتناعاً منهما بأن جمهور المدعوين قد وصل و لبى دعوتهما يقرران الانتحار و يتركان أمر كشف قرارهما إلى خطيب كلفاه بهذه المهمة يتضح في النهاية أنه مختل العقل إضافة إلى كونه أصم وأبكم .

و كتب إيونسكو أيضا "الخرتيت" و "ضحايا الواجب" و "أميديه أو كيفية التخلص منها " . وهذه الأخيرة مسرحية طويلة من ثلاثة فصول متعددة الشخصيات تدور أحداثها حول زوجين يظلان سجينين في شقتهما ومعهما جثة رجل ترمز إلى الموت. و بمرور الزمن تكبر هذه الجثة بشكل مخيف و تنمو معهما كما تنمو نبتة الفطر في

أصيص . و في النهاية يقرران التخلص من الجثة و إخراجها من الشقة إلا أن الجثة تطير في الهواء حاملة معها أيميديه.

أما "الخرتيت "(1959) فتعتبر من روائع إيونسكو و فيها يصور لنا الرجل العادي في المجتمع الشمولي و كيف يتحول إلى مجرد حيوان أقرب ما يكون إلى الخرتيت منه إلى الإنسان . ويظهر بطل هذه المسرحية برجر في مسرحية أخرى هي "القاتل" (1960) . وتبع إيونسكو ذلك بمسرحية "الماشي في الهواء" (1963) و "الجوع والعطش" (1964) . أما آخر مســـــرحياته فقد كانت "رحـــلات بين الموتى" (1980) .إضافة إلى أعماله المسرحية كتب إيونسكو العديد من الأعمال النظرية والنقدية من بينها "ملاحظات و ملاحظات مضادة" و" شذرات من مذكرات" ورواية "الوحيد" (1973)التي أخذها عن قصة فيلم سينمائي بعنوان "المزهرية" (1971) قام إيونسكو نفسه بدور البطولة فيه.

و في عام 1970 حظي إيونسكو من فرنسا بالتكريم المناسب بتعيينه عضواً في الأكاديمية الفرنسية التي تمثل أعلى هيئة تعنى بشئون اللغة الفرنسية و فكرها وآدابها.

سيبقى اسم يوجين إيونسكو الذي تشاء الصدف أن يتوفى في اليوم الذي يحتفل فيه العالم بالمسرح علماً من أعلام المسرح العالمي في القرن العشرين و شاهدا على تطور المسرح الفرنسي كرافد أساسي من روافد هذا الفن و منبع ثري من منابعه .

المصادر

1 - Martin Esslin ، The Theatre of the Absurd ، Penguin Books، London،1970

2- The Times ،London، March 29 ،1994 ، OBITUARIES ، Eugene Ionesco

3 - 1970 ، دراما اللامعقول ، إختيار و تقديم مارتن إسلن ، ترجمة صدقي حطاب ، من المسرح العالمي ، الكويت .

4 - 1966 ، يوجين يونسكو ، 5 مسرحيات طليعية ، ترجمة و تقديم شفيق مقار ، مسرحيات عالمية، القاهرة .

5 - 1972 ، يوجين يونسكو ، من الأعمال المختارة ، ترجمة و تقديم حمادة إبراهيم ، من المسرح العالمي ، الكويت

فن الترجمة

المقالة :

ظهرت هذه المقالة في كتاب "الأدب المقارن : المنهج و المنظور" الذي قام بتحريره نيوتن ستولنكت و هورست فرنز ، وقامت بنشره مطبعة جامعة إلينويز بالولايات المتحدة عام 1961 و أعيدت طباعته عام 1971 . فالترجمة الأدبية فرع من فروع الأدب المقارن وتدرس في الجامعات. ولأهميتها وجدنا أن تنشر الترجمة الكاملة لهذه المقالة في هذا الملحق عن الترجمة. وتتناول المقالة العديد من المسائل المتعلقة بالترجمة وتحاول أن تجيب عليها بأسلوب أكاديمي. فالقاريء العادي ربما لن يستطيع استيعاب الأفكار المطروحة لأنها لم توضع إلا للمختصين من دارسي الأدب والأدب المقارن بوجه خاص.. و سيجد القاريء المهتم بموضوع الترجمة أنها تثير العديد من المفاهيم حول طبيعة الترجمة وماهيتها.

المؤلف :

هورست فرنز أستاذ اللغة الإنجليزية ورئيس برنامج الأدب المقارن بجامعة إنديانا. كان البروفسور فرنز أستاذاً زائراً في جامعة وسكانسن و جامعة نيويورك و هامبورج. من مؤلفاته المنشورة "نشأة الدراما الإشتراكية في إنجلترا" و "ويتمان و رولستون". كما قام بترجمة مسرحيات هوتمان إلى اللغة الإنجليزية. كان محرراً مشاركاً وأصبح بعد ذلك محرراً لـ"لكتاب السنوي للأدب المقارن و العام". والبروفسور فرنز رئيس لجنة الأدب المقارن في مجلس مدرسي اللغة الإنجليزية.

فن الترجمة

هورست فرنز

على مر العصور ، كثيرا ما كانت تثار شكوك على درجة كبيرة من الأهمية حول إمكانية ترجمة الأعمال الأدبية. و كثيرا ما كان الاعتقاد يسود بأنه من غير الممكن لأحد من الناس الجمع في لغة أخرى بين الأفكار والمشاعر، و الأسلوب ، و شكل الملحمة ، القصيدة الغنائية ، الدراما الشعرية ، أو حتى رواية نثرية. ومع ذلك ، تظل الحقيقة بأن الناس كانت تمارس فن الترجمة في كل أصقاع العالم. ومن خلال هذا الفن أمكن تحقيق إنجازات أدبية كثيرة لبلد ما لدرجة أنها استطاعت أن "تتجنس" و تستوطن أقطاراً أخرى. و كان بمقدور شعوب تلك الأقطار أن تشارك التجارب والعواطف التي تم التعبير عنها في أعمال أجنبية و تستثير الأدباء لدرجة أنها جعلتهم يتأثرون بها تأثرا عميقاً.

ويتوجب على معظم القراء إن هم أرادوا معرفة و تقدير أدب العالم أن يعتمدوا على جهود المترجمين. فدورهم ذو أهمية أكبر مما يدركه الناس عادة. و من بين الأمثلة الملفتة للأنظار واقعة الترجمة الألمانية لشكسبير التي عادة ما تعرف بترجمة شليجل – تايك .(Schlegel-Tieck) ففي الفترة من عام 1797 إلى 1810 قام أوجست فلهلم شليجل بنشر سبعة عشر مسرحية من بين مسرحيات شكسبير ، وقام الكونت فون بوديسين و دوروثيا تايك بترجمة المسرحيات المتبقية بإشراف و تعاون والدها ، لودفيك تايك. و كان الأساس الذي اعتمدت عليه هذه الترجمة هو الأمانة. و إدراكاً من شليجل لأهمية حب شكسبير الشديد لمزج عنصري النظم والنثر ، حافظ على الأشكال الشعرية عند شكسبير ، كما قام بالتمييز بين النثر البليغ و النثر الذي يستخدمه الناس في أحاديثهم و حاول بوسائل شتى أن يستنسخ الأصل .

و حولت ترجمة شليجل–تايك شكسبير من شاعر إنجليزي إلى شاعر كلاسيكي قُرأ

و مُثل على المسرح و تم الاستشهاد به كالأساتذة الألمان أنفسهم. و في محاضرة له حول "شكسبير وألمانيا" يشير ألوا برندل إلى واحدة من خصائص هذه الترجمة متمثلة في " المفردات القديمة والمعاني غير المطروقة التي كانت كثيرا ما تحير القراء الإنجليز ، و التي تتطلب تعليقا ، قد تم إحلالها بعبارات معاصرة ". " في ترجمتنا الكلاسيكية التي أعدها شليجل-تايك " يمضي برندل قائلا ، "تمت صياغة المعنى بوضوح إلى درجة أنه عندما توجب علي إعادة طباعتها في نسخة شعبية ، لم يكن هناك في بعض الأحيان أية فقرة تتطلب شرحاً في المسرحية بأكملها – فقد أعيدت صياغة عبارات و كلمات العصر التيودري إلى لغة ألمانية سلسة و حديثة." لذا فبإمكان القارئ و المشاهد الألماني أن يقترب أكثر من شكسبير و يفهمه بشكل أفضل من "أي لندني لا خيار له سوى أن يتقبله كما هو في الأصل." لقد أنتجت موهبة شليجل الشعرية عملا فنياً ، بينما كان أميناً مع النص الأصلي ، كان بإمكانه الظهور كعمل أصيل. لقد كان شاعراً بإمكانه استخدام ملكات خياله بحرية و في الوقت نفسه كان راغباً في قبول الإنجليزي كمعلمه.

و ينبغي أن نتذكر بأن شليجل كان من مريدي و حواريي الشاعر العظيم ، جوته، وممثلاً لحركة على قدر من الأهمية هي الرومانطيقية . فالرومانطيقيون كانوا يقدسون شكسبير، لأنهم وجدوا فيه عالمية لا تتمثل في المضمون فحسب و إنما في الشكل أيضاً. كان الوقت مواتياً لنقل أعمال شكسبير بأكملها إلى ألمانيا ، و كان شليجل هو المترجم المثالي لإتمام هذه المهمة. و من هنا كان يعتبر هذا عملا من أعمال التعاون ـ إثراء جوتة للغة الألمانية واهتمام الرومانطيقيين بالشاعر الإنجليزي و موهبة شليجل كمترجم. وقد خلبت ترجمة شليجل ألباب الألمان كلية وحققت نوعاً من الرضا إلى درجة أن أية ترجمة أخرى لم تتمكن من خلق هذا الأثر. و قد استعان كثير من أولئك الذين حاولوا ترجمة شكسبير إلى الألمانية منذئذ بهذه الترجمة "القياسية" كمنطلق أو أنهم اكتفوا واقتصروا على إجراء تحسينات على منجزات تايك.

و يُعرف اليوم الشاعر الأميركي بايارد تايلور لترجمته «فاوست» لجوته أكثر مما يعرف لكتاباته هو. و كمريد حقيقي للشاعر الألماني فقد استطاع القيام بترجمة كلا الجزئيين من مسرحية «فاوست» إلى الإنجليزية و كان بذلك أول أميركي يحاول ترجمة الجزء الثاني. ومن أجل أن يوفي النص الأصلي تمام حقه ، فقد غاص في أسرار علم الأساطير الإغريقية ، كما درس بعض النظريات الجيولوجية ، و قام أيضاً بتوسعة مدى بحثه بدراسة نسخ أخرى ودراسات نقدية من جميع أنحاء العالم. ولتفهمه بوضوح للعلاقات بين جزئي «فاوست» ، فقد سر بالجزء الثاني بسبب «ثرائه في التصوير و في تنوعه الذي يكاد لا ينضب و جمال أشكال أوزانه.» (3) وقد آمن تايلور ، مثله في ذلك مثل شليجل من قبله ، بالأمانة التامة للعمل الفني الأصلي ، من خلال إعادة ابتكار الأشكال الشعرية و حتى ، بقدر الإمكان ، الأوزان والقوافي. و كشاعر بحد ذاته ، فقد كان على استعداد لأن يطوع قدراته الشعرية لمعلمه وبالتالي فقد قدم عملاً قياسياً ظل باقياً أبعد من عصره. فلم يتم الاعتراف بترجمته لـ"فاوست" كإبداع أدبي على قدر كبير من الأهمية عند نشرها فحسب و إنما أصبح مثالا يحتذى به للترجمات التالية.

كانت الآنسة آنا سوانويك تعتقد بضرورة مراجعة و تنقيح ترجمتها الأولى لـ«فاوست» عن طريق تقديم قواف أنثوية.(4) و في افتتاحية لترجمته ، يعترف البروفسور فان در سميسن بمديونيته للآنسة سوانويك و بايارد تايلور في كثير من الأحيان «لاستيحاء قافية أو استبدال عبارة أو لإرشاده إلى مخرج من طريق مسدود.»(5) و في أكثر من موضع كان فان در سميسن يسير على خطى تايلور ، و في المصاعب المتعلقة بفن الترجمة كان يتفق مع تايلور. و مثل تايلور ، كان يرى مهمة ترجمة أو إعادة تقديم النص الأصلي ، فيما يتعلق بالمضمون والشكل ، «بأبعد حدود الأمانة إلى المعنى ، الوزن و التفعيلة و القافية ، و بقدر الإمكان من نقل اللغة إلى لغة أخرى ضمن الحدود الضيقة التي يفرضها البيت الشعري.»(6) وفي آخر ترجمة لـ «فاوست»

تمسك جورج ماديسون بريست بمبادئ تايلور وحافظ على نظامي الوزن و القافية للنص الأصلي. و استناداً إلى الاعتقاد بأنه لا يمكن إجراء أية تحسينات على نص جوتة ، كان هدف بريست «أن لا يغير شيئاً و لا يحذف شيئاً ، و فوق ذلك أن لا يضيف شيئاً.»(7) كذلك يمكن ملاحظة تأثير تايلور على ترجمة أليس رافائيل لـ «فاوست» عام 1930. فبعد أن بدأت الكتابة بشعر مفكك و غير مقفى ، فإن توغلها الأعمق في هذا العمل الرائع ، فرض عليها على ما يبدو استخدام القافية و الوزن الأصلي الذي استعمله جوته. وفي مقدمة النسخة المنقحة من ترجمتها الصادرة عام 1955 (8) ، تذكر بأنها قد "تعلمت من الاستجابة للمطالب التي قام بتأسيسها أولا و أخيراً بايارد تايلور" ، و هي أن لا تضيف و لا تحذف سطرا أو بيتاً و أن تحافظ على «المبدأ الصارم ... أن تصارع مع المعنى الأساسي للكلمات» و أن تتبع الوزن الأصلي إلى أبعد حد ممكن . و مع ذلك فإنها في ذات الوقت تقترح بأن تمضي أبعد من تايلور بتقديم "ترجمة تلبي مطالب كل من القارئ الحديث و المسرح الحديث."

و مثلما تضمنت ترجمات شليجل لشكسبير الكثير من الرومانطيقية ، فقد وجد الأميركيون المحدثون ترجمة «فاوست» لتايلور تميل كثيراً إلى العصر الفيكتوري فيما يتعلق بعباراتها وصورها البلاغية . و مع ذلك فقد قام الرجلان بتقديم خدمة جليلة لمواطنيهم بتعريفهم بشخصية أدبية أجنبية عظيمة. فتراثهم لا يزال باقياً ، وبشكل خاص في حالة تايلور ، حيث كان إلهاماً للمحاولات الجديدة في الترجمة في ضوء البحث و الدراسة الأدبية الحديثة والنظرات الثاقبة الجديدة.

و في إنجلترا أيضاً، وجدت أعداد من الترجمات مكاناً دائماً لها و كان لها تأثيرها خلال العصور. فإلى جانب الترجمة المعتمدة للإنجيل ، بإمكاننا أن نورد ذكراً لترجمات تشابمان للقصائد الهومرية و ترجمة بوب للإليادة ، و ترجمة درايدن لفرجيل ، و في القرن التاسع عشر ترجمة إدوارد فتزجيرالد للرباعيات . و هذا العمل الأخير مثير

للاهتمام بوجه خاص ، ففي هذه الحالة أصبح شاعر فارسي مغمور مثار اهتمام الناس في العالم الناطق باللغة الإنجليزية. و قد ثبتت مكانة فتزجيرالد المهمة في تطور الأدب الإنجليزي ليس من خلال أعماله الأصلية و لكن من خلال ترجماته التي ، حسب رأي أحد الثقاة ،«تعتبر أكثر الأعمال استشهاداً بها في الأدب الإنجليزي».(9) و في هذه البلاد كان تشارلز إليوت نورتون ، محرر """مجلة أميريكا الشمالية " أول من اعترف بخصائص أعمال فتزجيرالد – دون أن يعرف شخصية المترجم. و تحدث عن "نقل الروح الشاعرية من لغة إلى لغة أخرى ، و إعادة نقل الأفكار و الصور من العمل الأصلي بطريقة مختلفة تماماً عن أصلها ، و لكن طوعها لظروف جديدة للزمان و المكان والعادات و الشكل الذهني التي تظهر فيه." و أطلق على الرباعيات "عمل شاعر ألهم شاعراً ، ليس تقليداً و إنما إبداعاً ، ليس ترجمة و إنما ولادة جديدة لإلهام شعري" و انتهى بقوله " ربما لا يوجد في كل ما ترجم إلى اللغة الإنجليزية ما يمكن مقارنته بهذا المجلد الصغير من الشرق من ناحية القيمة كشعر إنجليزي." (10)

لم يشغل فتزجيرالد نفسه إلا قليلا بالمسائل الدينية ، إلا أنه وجد في المقاطع الشعرية الإبجرامية (الرباعيات في هذه الحالة) بعض الإجابات على مشاعر الشك لديه ، لأسئلته المتعلقة بالحياة بعد الممات ، و إلى تعقيدات الحياة العصرية. إن إجماع رأي الباحثين المحدثين بأن غالبية رباعيات فتزجيرالد كانت إما «شروحاً ...أمينة» أو مقاطع «معقدة» « بالإمكان الرجوع إلى مصادرها في أكثر من رباعية» و أن الشاعر الإنجليزي قام بعد أول طبعتين بحذف معظم الرباعيات التي لا مقابل لها في الأصل.(11) قام فتزجيرالد بعملية اختيار من عمر الخيام، و أعاد تجميع الرباعيات، و بالتالي أضفى شكلا محدداً على العمل بأكمله. وحتى لو قام بخلق حالة نفسية مختلفة (مزاج) ، كما يعتقد بعض النقاد ، فإنه لا مبرر إلى التوصل إلى نتيجة مفادها أن الرباعيات ليست أكثر من «قصيدة إنجليزية ذات تلميحات أو مضامين فارسية»(12) . فمهما قام فتزجيرالد من إجراء أية تعديلات في نقله للرباعيات من

فارس إلى إنجلترا و مهما كانت الطريقة التي اتبعها في نقل أفكار و عواطف الشاعر الشرقي ، تبقى الحقيقة بأنه قد نال نصيباً من النجاح في التعريف بهذا العمل ليس في إنجلترا فحسب و إنما في العالم الغربي بأكمله.

فهذه الأمثلة التي اختيرت عشوائيا تكشف لنا بعض أوجه الشبه المثيرة للاهتمام. ففي كل حالة، يحاول شاعر أن يترجم عملاً لشاعر آخر و يحقق نجاحاً فائقاً من جراء ذلك. فجميع هؤلاء الثلاثة – شليجل ، تايلور و فتزجيرالد – أصبحوا من المشاهير في الأدب العالمي في المقام الأول بسبب أعمالهم كمترجمين . لقد قام ثلاثتهم بالكثير من الجهد المبدئي و اللاحق المضنيين فيما يتعلق بالعمل الذي كانوا يقومون بترجمته. فبينما قام الأولان باستزراع عملين أدبيين من أعظم الأعمال ، قام فتزجيرالد بالتعريف بأديب من الشرق لا يعرف عنه إلا القليل إلى مواطنيه و أثبت بشكل فعال بأن باستطاعة المترجم أن يفتح مسالك جديدة في دروب الأدب العالمي . إضافة إلى ذلك فأن هذه الأمثلة ليست بأية حال استثنائية. لقد ازدهرت الترجمة في كثير من فترات الأدب العظيمة ، و يبدو أن هناك اتفاق عام بأن العصر الإليزابيثي ، على سبيل المثال ، " كان أول عصر عظيم من عصور الترجمة في إنجلترا". (13) فيدين عدد كبير من الكتاب بمكانته في الأدب العالمي إلى الشهرة الدولية التي حققها من خلال الترجمة ، في بعض الأحيان بالرغم من مكانته المتعثرة في أدبه هو . فلشهرته خارج موطنه اكتسب هايني احتراماً في ألمانيا، حتى و لو كانت على مضض أحياناً ؛ و كان في خارج بلاده أن ثبتت مكانة إدجار ألن بو الأدبية بما لا يدع مجالاً للشك.

و بالتأكيد، فإن بعض البلاد تعتمد على الترجمة أكثر من غيرها. و لعل من الصحة بمكان القول بأن «اللغة الألمانية يمكن للآخرين ... أن يترجموا إليها بأمانة و نجاح أكثر من أية لغة أخرى» (14) «و أن ألمانيا هي أكثر دول العالم ممارسة للترجمة».(15) و لكن في كثير من الدول الأخرى فإن روايات كوبر ، سكوت و ديكنز ، على سبيل

المثال ، كانت أكثر شعبية من الأعمال الروائية المعاصرة المحلية. فروايات بلزاك وزولا أصبحت في الحال تعبيراً عن العالم الغربي "الحديث" لدرجة جعلت نمو أدب قصصي عالمي في كثير من البلدان أكثر مما هو مطلوب . والشهرة التي حققها إبسن في ألمانيا و أوروبا اضطرت إلى إسكات المعارضة في موطنه ، وإلى ماذا تعزا الشعبية العالمية لكتاب إسكندينافيين آخرين أمثال ستريندنبرج ، جاكوبسن ، لاجرليوف، أوندست ، هامسون سوى إلى مقدرة الترجمة؟ و مثال الروائيين العظام من الروس له الكثير من الدلالات بشكل خاص. و قبل أن يفهم الناس روسيا بوقت طويل كان تورجينيف ، تولستوي و ديستيوفسكي يفوقون الروائيين المحليين في الدول المتقدمة أدبياً.

و القرن العشرون أبعد ما يكون عن عكس هذه الظاهرة. "القرن العشرون هو عصر الترجمة بحق" كما يقول أحد الثقاة.(16) حتى فرنسا التي كانت تشتهر لوقت طويل باكتفائها في الأمور الأدبية ،فإن الترجمة فيها الآن تزيد على 10% من مجموع الإنتاج المطبوع. و ليس من قبيل المبالغة التأكيد بأن " العالم العصري يبدو كآلة ضخمة للترجمة".(17) إن مهمة المترجم تزداد أهميتها فهو يساهم إلى حد كبير في تحقيق مفهوم عالم–واحد.و ينبغي على المرء الاعتراف بأن المترجم قد يتسبب في كثير من الضرر الفادح بعدة طرق. أولاً : قد يقوم بترجمة الأعمال الخاطئة ، فهو دون علم أو عن غير قصد يتجاهل بعض الإنجازات الأدبية الجديرة بالتعريف . و هنا تلعب البدع و الموضة دوراً أيضاً ، و قد يخضع المترجم لها عند اختيار موضوعاته. و قد قيل مراراً بأن الأعمال الأدبية العظيمة لها طريقتها في جذب الانتباه إليها في الخارج ، غير أن هذا من المشكوك فيه كثيراً . فوجهة النظر المتفائلة هذه يمكن أن تنسحب على الآداب في اللغات الأقل معرفة أو المناطق ذات الأهمية الثقافية و السياسية الأقل . كذلك فإن ، الأستار العقائدية من شتى الأنواع ، و الحواجز السياسية و الاقتصادية، و التحيزات العنصرية كلها من القوة بمكان بحيث تتدخل في مهمة المترجم الذي

يتوجب عليه ، فوق كل ذلك ، أن يعرف بلده بأفضل الإنتاج الأدبي في اللغات الأجنبية.بعد ذلك ، هناك الضرر الذي يتسبب فيه المترجم الذي يقوم بتشويه العمل الأدبي و بالتالي يصبح مسئولاً عن تقديم فكرة أو وجهة نظر أو المزاج الذي لم يتم التعبير عنه فعلا من قبل الكاتب الأجنبي. فرابليه Rabelais، على سبيل المثال ، أصبح مشهوراً في العالم الناطق باللغة الإنجليزية كـــ" فيلسوف نهم مدمن يهتز جانباه ضحكاً على حماقات الإنسان و توافه الحياة الأساسية" (18) نتيجة لترجمة السير توماس أيركهارت Sir Thomas Urkhart . و من خلال إضفاء "شك ودي" عن طريق تضمين عبارات جنسية مبطنة حيث لا يوجد ما يقابلها في النص الأصلي ، فحسب رأي ساموبل بوتمان فقد أحدث إيركهارت مفهوما مغلوطاً ومشوشاً فادحاً لرابليه" . و قد ساعد أسلوب القرن السابع عشر الصعب لإيركهارت في تعتيم رابليه الحقيقي الذي كانت أعماله تلقى في عصره إقبالا "من قبل المتعلمين و غير المتعلمين على حد سواء " والذي كانت جمله "بشكل عام قصيرة و بسيطة و مباشرة " . و قد كان بسبب أسلوب المترجم الإنجليزي أن مُنع الكثير من قراءة رابليه و شجع " على إيجاد عقيدة عند قلة مختارة " (19) لقد أوجدت هالة لم يكن النص الأصلي يحتويها.فبينما لا نستطيع القول في الحالة المذكورة بأن المترجم قصد عامداً إلى تشويه العمل الأصلي، فإن هناك عدة أمثلة عندما يكون المترجم على علم بما يفعل. فعندما تم تقديم الترجمة الألمانية للمسرحية الأميركية ثمن المجد (What Price Glory?) (العنوان الألماني Rivalen) التي تدور حول موضوع الحرب من تأليف ماكسويل أندرسون و لورانس ستولينج في برلين عام 1929 ، لم تحافظ ، كما اعتقد معظم النقاد ، على وجهة النظر الأميركية . فبدلا من ذلك ، أصبحت مسرحية تستخدم الحبكة الأميركية كوعاء لأفكار كارل زوكماير ضد العسكرية ، للتعبير عن أفكاره بشأن الخطوط الخلفية Etappe ليوضح مفهومه عن تجارب الخطوط الأمامية ، ليصور الشخصيات الفرنسية و اليهودية حسب

أهوائه الشخصية. لقد أساء زوكماير إلى المؤلفين المسرحيين من خلال تقديم أفكاره الشخصية في مسرحية الحرب الأميركية. و لعله من الطريف بيانه أنها لم تصادف النجاح الذي صادفته مسرحية الحرب البريطانية نهاية الرحلة التي وقعت أحداثها في ألمانيا خلال نفس الفترة؛ و كانت تلك المسرحية قد ترجمت بأمانة فائقة. وقد يجرؤ المرء على أن يخمن بأن الجمهور الألماني لم يجد شيئاً في المسرحية الأميركية لا يستطيع أن يجده في مسرحياته الحربية بالذات .(20)

جرت العادة في الماضي ،أن يقوم المترجمون بحذف أو إضافة بلا تمييز إلى العمل الذي يقومون بترجمته ، حسب ميولهم الدينية أو لأن بعض العبارات سببت لهم صدمة و إحراجاً وظنوها منافية للأخلاق أو لكونها بذيئة. فبيتر موتو الذي واصل ترجمة رابليه التي بدأها السير توماس إيركهارد كان «بروتستانتياً متعصباً» و أظهر ميوله الدينية ببساطة عندما قام بحذف فقرة مهمة تظهر الكالفنيين بصورة غير مرضية.(21) و في ترجمة إديث هورتون لمسـرحية سودرمان (الحياة حيوات) Es lebe das Leben" " هناك سطر لرجل من النبلاء " Wenn ich mit einer gesunden Kuhamagd Kinder zeugen durfte" يصبح «لو أستطيع فقط أن أتزوج من فتاة تتمتع بصحة جيدة تعمل في ملبنة » . فكرة الزواج من عاملة ملبنة قد وضعت ، حسبما أفترض، لاعتبارات أخلاقية ؛ من الصعب أن توصل مفهوم الطبقية عند النبلاء كما يعبر عنها في العبارة الأصلية.(22)

و مثل هذه التغييرات لأسباب دينية أو أخلاقية أصبحت قليلة الحدوث مؤخراً ، غير أن تاريخ العقود القليلة الماضية قد شهد كثيراً من التشويه بسبب اعتبارات سياسية. أود فقط الإشارة إلى الترجمات الروسية لأعمال يوجين أونيل جميع أطفال الله لهم أجنحة و القرد الكثيف الشعر حيث أدخلت عليها بعض التغييرات من أجل جعل المسرحيتين تتماشيان مع التفكير الاجتماعي السائد في الإتحاد السوفييتي . فمثلا، في المسرحية الأولى ، تم التركيز على المضامين العرقية والاقتصادية على حساب

التأثير العاطفي. و في القرد الكثيف الشعر فإن غياب النشاط العمالي (الإضراب) المنظم و ليس هيجانه الداخلي كان مسئولا عن سقوط يانك.(23) و من البديهي أن هذا النوع من التحوير (التعديل) أو "التحسين" من الصعب تبريره.

و كذلك ، فإن سوء الترجمة الواضحة الناتجة إما عن الجهل باللغة الأجنبية أو عن الإهمال لا يمكن أن يغتفر. فالترجمة التي صدرت مؤخراً لعمل هرمان هيسيه Das Glassperlenspiel "لعبة اللؤلؤة الزجاجية " The glass pearl game لميرفن سفيل (العنوان الإنجليزي (القاضي لودي Magister Ludi) تحوي الكثير من الأخطاء التي تؤدي غالبا إلى تشويه المعنى بأكمله. ففي نهاية الفصل الاستهلالي ، على سبيل المثال ، تناقش العلاقة بين لعبة الرأس و الدين ، فيخبرنا هيسيه كانت أشبه كثيراً بقداس ديني ، "wahrend es sich jeder eigenen Theologie enthielt " ، التي تعني عكس العبارة تماماً التي ترد في الترجمة بأنها " احتوت فكرتها الدينية" . ، أن على كل مترجم أن يعلم بأن "eine Spielsparche " هي " لعبة لغوية " و "ليس لعبة كلامية ." (24)

و في ترجمته " ثمن المجد " ، يتضح لنا جهل زوكماير باللهجة الأميركية الدارجة عندما يقوم بنقل جملة "parks his dogs in Flagg's bed " حرفيا لتصبح " lasst sein Hunde in Flagggs Bett liegn " أي " دع الكلاب تتمدد في فراش فلاج " بدلا من أن يدرك بأن " dogs " في الأميركية الدارجة تعني " رجلين " . و في هذه الحالة تصبح النتيجة مثيرة للتسلية ، غير أنه في بعض الأحيان تكون للترجمة الخاطئة نتائج وخيمة. فبدلا من أن تكون وسيلة للتقارب بين الأمم ، قد تؤدي الترجمة الخاطئة مفعولا عكسيا ، و تفرق بينها. فمن الناحية الجمالية ، فإن الترجمة الخاطئة والرديئة ، تضر بالكاتب الأصلي و سمعة بلاده. و كما يعبر جلبرت هايهت بقوله : " إن كتابا رديئا مجرد خطأ فادح . و ترجمة رديئة لكتاب جيد جريمة" . (25)

و ربما يتوجب علينا أن نضيف بأن الأخطار الحقيقية للترجمة ليس مبعثها مجرد الجهل و عدم المقدرة ، إنها لا تكمن في المترجم بقد ما تكمن في الترجمة ذاتها. و قد أوضح أعلام الترجمة بجلاء بأن مهمتهم لا تخلو من المشكلات . ويقول صاحب ترجمة أكثر الكتب تداولا و قراءة في العـالم ، إنجيل القديس جيروم ، " Non verbum e verbo، sed sensum exprimere de sensu" (لا تترجم كلمة بكلمة و إنما ترجم المعنى) معلنا بذلك أساس اللاحرفية الذي تم قبوله لجميع الترجمات العالية . وعندما يعلن واحد من بين أقوى المترجمين ، مارتن لوثر، أنه "Man muss .... dem gemeinen Mann aufs Maul sehen" ينبغي على المرء أن يدرك لغة الإنسان العادي (العام) " ، قد أوجد الأساس الذي يطالب به الكثيرون كدليل و هدف : الوصول إلى لغة العصر الحية . وقد أدى كلا المبدأين إلى خلق المزيد من المعضلات أكثر من إيجاد حلول لها. وكانت التساؤلات الأساسية دوما هي : إلى أي مدى يجب على الترجمة الجيدة أن تبتعد عن الحرفية ؟ إلى أي مدى بالإمكان الترجمة إلى اللغة المتداولة أو الشائعة؟ هذه هي التساؤلات التي أجاب عليها كل عصر إجابة مختلفة ؛ غير أن أهم الإجابات بالنسبة لنا ينبغي أن تكون تلك التي تقدم في عصرنا.

و لأنه في السنوات الأخيرة كانت الترجمات الإنجليزية و الأميركية للأعمال الكلاسيكية العالمية تظهر بسرعة متزايدة ، فإنه من المناسب دراسة تعليقات المترجمين العصريين على مشكلات الترجمة إلى اللغة الإنجليزية. و لحسن الحظ ، فإن أغلب المترجمين يشعرون بأنهم مضطرين لتبرير جهودهم و بالتالي فقد أوجدوا مادة نقدية كبيرة . دعونا إذن نفحص الأسس المختلفة لأكثر الترجمات انتشارا في الوقت الراهن ، خصوصا الجامعية ، الشـعبية ، أو الطبعات الرخيصة غير المجلدة (pa-perback) – و ذلك الانتشار الهائل لهذه الترجمات التي غزت الكليات ومناضد الصيدليات التجارية التي قد تكون ظاهرة مهمة في حياتنا الثقافية الراهنة.

يتفق الكثير من الناس بأن الشعر ينبغي أن يترجم في قالب شعري ، غير أنهم لا يتفقون كثيرا فيما إذا كان نفس القالب الشعري و نظام القافية و غيره يجب أن يتبع في الترجمة. فإدنا سانت فنسنت ميلي Edna St. Vincent MIllayفي مقدمتها لديوان جورج ديلون و ترجماتها لبودلير ، (26) تعتقد بإصرار بأنه ينبغي أن يتبع ، مبينة بأنه بالنسبة لمعظم الشعراء فإن شكل القصيدة له دلالة حقيقية : " بالنسبة للكثير من الشعراء ، فإن الخصائص الجسمانية أو التركيبية physical characters لقصائدهم و أوزانها وقوافيها و موسيقاها ، و الشكل الذي تظهر فيه على الصفحة ، لهي على قدر كبير من الأهمية كالمعنى الذي يريدون أن يقولونه؛ وبالنسبة لآخرين فإن ذلك على قدر أكبر من الأهمية." لذا فإنها تشعر بأنه من الظلم إخضاع شاعر أجنبي و نقله إلى بحر أو وزن مختلف فقط لأن المترجم قد يكون على معرفة أكثر بذلك القالب المعين.

و كذلك ، تقوم دوروثي سايرز Dorothy Sayersعند ترجمتها لدانتي باختيار الوزن الأصلي "ترزا ريما" terza rima بالرغم من بعض الاعتراضات عليه، فقط لمجرد أنها تشعر بأن الشعر المرسل "بمغرياته الماكرة لأن يكون حرفيا على حساب النظم ، له أفضلية بسيطة على النثر ، مع أنه يسهل كتابته بشكل رديء ، فإنه يصعب جداً كتابته بشكل جيد. " و الآنسة سيارز تقبل قناعة موريس هيولت بأن مترجم دانتي عليه أن يختار فقط بين " تيرزا ريما أو لا شيء سواه . (27)

أما جون سيارديي ، من ناحية أخرى ، فلا يتبع نظام قافية دانتي المعقد ، حيث أنه يرى بأنه قد يكون بإمكانه أن يحافظ إما على القافية أو " على روح اللغة ، لكن ليس على الاثنين معاً . " ويبني قراره على الحجة القائلة بأن اللغة الإنجليزية لا تتلاءم مع القافية بنفس سهولة اللغة الإيطالية و بالتالي فإن "اللغة ينبغي أن تبتكر ، و تشوه ، و تحشى و تجعل غير قابلة للنطق لكي نجبر البيت يتماشى مع تلك القافية المستهلكة في البيت الثالث ." و بالرغم من أن سيارديي يبتعد عن التيرزا ريما و في

بعض الأحيان يستخدم قواف غير مكتملة – لكي لا يفرض "قافية صارمة" تكون على حساب التلقائية – فإنه يحافظ على مقطع الأبيات الثلاثة حيث يكون البيت الأول و الثالث في نفس القافية . (28)

أما رولف همفريز ، في ترجمته للإنيادا ، فإنه لا يتردد في تغيير وزن فرجيل ، حيث أنه يرى بأن الوزن الإيامبي خماسي التفعيلة المفكك سيكون " الوسيلة الأفضل ملاءمة للتعبير " لتحل محل الوزن اللاتيني سداسي التفعيلة . (29) و يبدو أن سي داي لويس ، و هو مترجم آخر للإنيادا ، غير مكترث هو أيضا بالوزن والقالب طالما بقي شكل الملحمة شـــعرياً ، لأنه يؤكد بأن ذلك يقرب المترجم من النص الأصلي. (30)

و يبدي ثيودور هوارد بانكس حين قام بترجمة "مسرحيات طيبة" لسوفوكليس ، اهتماماً خاصاً "بالعبارات الاصطلاحية و بإيقاع اللغة المحكية ، بدلا من اللغة المكتوبة " (31) و يقوم بترجمة معظم الحوار إلى الشعر المرسل ، و في أجزاء منه يستخدم " المقطع البطولي و الرباعية البطولية ، أو المقاطع المقفاة غير المنتظمة" لكي يبين التغيير في تفعيلة النص الأصلي. و من ناحية أخرى ، فإن نشيد الجوقة و بعض المقاطع الغنائية في الحوار فقد تم تحويلها إلى مقطوعات ثنائية مقفاة. و يوضح بانكس بأن أناشيد الجوقة " تتميز عن الحوار بخاصيتين . فلكونها قصائد غنائية ، حيث لا يقوم الناس بالتحدث بقدر ما يقومون بالإنشاد ، فإن مفرداتهم إلى حد ما أكمل و أكثر استرسالاً. كذلك فإن ترجمتها بالضرورة أقل قرباً ، و حيث أن المعنى يتم شرحه أو التوسع فيه بغية التوصل إلى قواف عديدة . و المقطوعات المقفاة تتناقض بشدة والحوار ، و هذا التناقض يعطي تأثيراً جمالياً مقارنة بتأثير الإغريق."

ويحاول فيليب فيلاكوت، مترجم مسرحيات يوريبيدس " أن يعيد بأمانة ، عن طريق استخدامه أداة تلو الأخرى ، كل فكرة، و صورة ، و تداعيات المعاني التي تم التعبير عنها في كلمات الشاعر الأصلية " (32) ومع ذلك فإنه لا يحاول استخدام نفس

الأوزان التي استخدمها يوريبيدس ، و عوضاً عن ذلك فإنه يتناوب في استخداماته بين النظم و النثر ، مثلا ، ليوضح الفرق بين الحوار ومقاطع الحوار و القطع الغنائية أو إشارت إلى التغيير في التفعيلات الإغريقية باستبدال أبيات مقفاة بأبيات غير مقفاة . و بالمثل يقوم إف كنتشجن سميث في ترجمته لنسخة التمثيل من أنتيجونا، باختيار النثر كأداة تعبير للحوار – لاعتقاده جزئياً بأن النثر "سيكون أكثر أمانة للنص الأصلي" – و ينقل مقاطع الجوقة في شعر حر . (33) و مبينين أن هدفهما هو:" الوصول – و إن أمكن، الترجمة بدقة – إلى العاطفة و المعنى المفهوم لكل كلمة في المسرحية " يجد دودلي فيتز وروبرت فتزجيرالد ، مترجما ألسيست و أنتيجونا، أحياناً بأن " أفضل مقابل في الإنجليزية للترجمة الحرفية هو ذلك الذي يمتد إلى نسيج و إيقاع العبارة الإغريقية." غير أنهما " لن يقتفيا اللغة الإغريقية كلمة بكلمة، لأنهما عندما يفعلان ذلك سيصابان بالوهن وبالتالي سيرتكبان الخطأ في النقل." لذا فإنهما يشعران بما يبرر لهما استخدام " الشرح تقريباً " ليتمكنا من " التغيير والحذف و الإطالة." (34)

و يجمع معظم الثقاة تقريباً بأنه ينبغي التقيد بالأمانة في عملية الترجمة ، غير أنهم لا يعنون دائما نفس المعنى المقصود بالأمانة. فهم يتفقون بأن الأمانة لا تعني الترجمة كلمة بكلمة ، وهنا يصل الاتفاق إلى نهايته. و قد سبق لنا أن بينا بأن البعض ، مثل إدنا سانت فنسينت ميلاي ودوروثي سايرز ، يصر على المحافظة على الوزن الأصلي و قالب القصيدة ، بينما يجد آخرون بأنه يكفي الترجمة إلى أي شكل شعري قد يكون ملائماً. و يصر همفريز على القول بأنه حاول أن يكون "أميناً مع معنى القصيدة " كما يفهمه و " أن يجعلها تبدو " إلى القاري " بنفس الطريقة التي يحسها " هو . و هذا لا يمنع همفريز من القيام " بشتى أنواع التصرف" مثل تغيير وضع الأبيات و اختصار " أسماء العلم و الإشارات حينما ... تؤدي إلى فقدان اهتمام القاريء" ، وإحلال " العام بالخاص أو الخاص محل العام ." (35)

و يؤكد كذلك مترجما "أنشودة الإله -The Song of God : Bahgavad Gita سوامي برابهفانادا وكريستوفر إيشروود بأن عملهما ليس إعادة صياغة ، و إنما "فقط في بعض المقطوعات الصعبة، فإنها تتبع بأمانة النص الأصلي ". و مع ذلك فإنهما يعترفان بمحض إرادتهما بأنهما ، دون أن يجدا تبريراً لمثل هذا الإجراء في النص الأصلي ، قاما " بترجمة الجيتا مستخدمين عدة أساليب ، بعضها نثراً و البعض الآخر نظماً " و أن "الانتقال من أسلوب إلى آخر تم بشكل عشوائي تماماً." (36) " إن ترجمة الشعر نثراً ، مهما كانت الترجمة أمينة و أن الكلمات قد أعيدت صياغتها بمهارة ، فإن ذلك يعتبر تشويها للقصيدة." (37) إن هذا الحكم للآنسة ميلاي(Miss Millay) يثير اهتمامنا ، في ضوء بعض المحاولات الهامة التي جرت مؤخرا لترجمة الشعر الملحمي الإغريقي إلى النثر الإنجليزي . و ينادي دبليو إتش راوزW. H. D. Rouse و إي في ريو E. V. Rieu و تي إي لورنس T. E. Lawrence، ثلاثة من بين المترجمين المهمين لملحمة الأوديسا، أو عندما قالوا ضمناً بأن النثر هو الوعاء الأفضل للملحمة الكلاسيكية ، حيث أن الرواية النثرية الحديثة قد احتلت تلك المكانة في الأدب التي كانت الملحمة تحتلها في الماضي . و تأكيداً على أن معظم ترجمات هوميروس " مفعمة بالمشاعر و محاولات اللغة الشعرية التي كان هوميروس نفسه يتحرر منها تماما" ، يشعر راوز بأن المترجم ينبغي أن يتحدث بنفس "العفوية و الطبيعية" التي تحدث بها هوميروس " " في هذه الحوارات و في معظم الرواية ، استعملت كلمات هوميروس نفسها . لقد قمت بحذف بعض الأشياء ، و لكنك عندما تقوم بقراءة الكلمات اليونانية بتجرد ، ستجدها بنفس بساطة و تلقائية كلماتي. ليس فيها من الزخرف الشعري على الإطلاق ، إنها نفس الكلمات التي يستعملها البشر العاديون في هذه الظروف .. و تجد في اللغة الإنجليزية الأشد بساطة نفس النبل و الجمال عندما يعبر عن الشيء النبيل و الجميل." (38) و عندما يدعي راوز بأنه يريد لترجمته أن يحكم عليها " كمجرد رواية" (39) ، فإنه

أساسا يقدم نفس السبب لاستعمال النثر كما فعل لورانس و ريو. تعتبر الأوديسا كرواية ، "أول عمل روائي في أوروبا" (لورانس) (40) ويعتبر هوميروس "أفضل قاص في العالم" (ريو) (41) .

فبينما نجد بعض التبرير لنقل الشعر الملحمي الكلاسيكي إلى النثر الإنجليزي ، فإنه من الصعوبة بمكان قبول رأي ريو ، الذي أبداه في مقدمة ترجمته للـ "قصائد الرعائية " لفرجيل بأننا نخسر الكثير أكثر مما نجني عندما " نحشر فرجيل في قوالب غريبة التصميم " وستكون النتيجة "أقل شبها من فيرجيل" لو كان "قد بذل جهداً لنقل موسيقى التفعيلة السداسية إلى بعض الأشكال الشعرية الإنجليزية." (42) أما إتش آر هيوز H. R. Huse مترجم "الكوميديا الإلهية" لدانتي فلا يعتقد بأن فقد القافية و الوزن بذي بال و يرى بأن "القافية و الوزن أقل أهمية من الأسلوب أو إيقاع العبارات." (43)

و معظم أولئك الذين يفضلون ترجمة الشعر نثرا يفعلون ذلك في محاولة للوصول إلى معنى العمل الأصلي. و يعتقد بايارد كونسي مورجان Bayard Quincy Morgan بأن الرسالة المهمة التي يعرضها جوته في فاوست تستحق الترجمة "التي يجب أن تحاول التركيز على اهتمام القاريء كلية ، أو إلى القدر الذي تسمح به اللغة الإنجليزية ، على معنى النص". فهو يرى أن الترجمة النثرية يمكن أن تجمع الأمانة بالمعنى و حرية الأسلوب بينما الترجمة الشعرية من المحتمل أن تشوه "الفكرة الأصلية" مما قد ينتج عنه " في بعض القطع الهامة ... تزييف لغرض الشاعر". (44)

حتى الآن كنا نتحدث فقط عن ترجمة الشعر إلى اللغات الأخرى . و ماذا عن الأدب النثري؟ ألا توجد مشاكل تكتنف نقل الأعمال النثرية؟ يحدثنا جورج بل George Bull، مترجم "سيرة ذاتية" بنيفنيوتوسيلليني Benvenuto Cellini عن " ثراء النص الأصلي و تغيير الإيقاع و التشديد" و في النهاية يقتبس عبارة

أوردها مترجم سيلليني الفرنسي ، يوجين بلون Eugene Plon ، الذي تحدث عن لغة سيلليني على أنها " لهجة أهالي فلورنسا ، شديدة النقاء ، شديدة الأصالة ، وشديدة الحذق ، إلى درجة أنها تتحدى المترجم." (45) و يجد ريكس وورنرRex Warner أن "الحرب البلوبونية" لثوسيديدز صعبة ـ و في الوقت نفسه ممتعة ـ لأن تترجم إلى الإنجليزية بسبب "أسلوبه الذي ، في إضاءاته المفاجئة و قوته غير المترابطة، لا تمكن على الإطلاق ، على ما أعتقد ، أن تنقل إلى اللغة الإنجليزية ." (46) ويعتقد وورنر أن أفلاطون من السهل أن يترجم. غير أن إتش دي بي لي H. D. P. Lee، عند ترجته الجمهورية لأفلاطون يواجه مشكلة " الحفاظ على جو المحادثة للحوار الأصلي" و بشكل خاص في القطع البالغة الطول. فهو يواجه صعوبات في ترجمة مصطلحات أفلاطون . و حيث أن الترجمة الحرفية للمفردات الأخلاقية والتجريدية من الممكن أن تكون مضللة أو على أقل تقدير ثقيلة ، فإنه يشعر بأن على المترجم أن "يلتف حول ما قاله أفلاطون و يكتشف ما يعني" و من ثم أن يعبر عن الفكرة كما "يتم التعبير عنها الآن". (47)

و وجد ساموبل بتمان مشكلتين أساسيتين تواجه مترجم دون كيخوته : «فتلك المتعلقة باكتساب أســلوب ، كالأسلوب الأصلي ، الذي سيكون خال من العاطفة ـ دارج و حديث دون أن يكون شديد التحديث بشكل فاضح ـ و تلك المتعلقة بالربط بين أمانة النص و اللغة و النثر المقروء. وهو يعتقد بأن المفردات و الأسلوب القديم يجب تفاديهما في أية ترجمة لعمل سرفنتيس بقدر ما أن "أي تحديث سيكون في غير محله كالطعم غير الملائم". و بينما هو في ترجمته لرابيليه ينوي أن "يقدم عرضا أمينا بقدر الإمكان لكتابات رابيليه " ، فإنه هنا أيضا يعترض على "ترجمة حديثة غير ملائمة . و يشعر بأن التعبيرات العامية لهذه الأيام و المفردات الدارجة خارجة عن روح العمل و تجعل من الترجمة قديمة بسرعة ، و في الوقت نفسه يرفض " العبارات القديمة غير الضرورية التي تستخدم لمجرد ترك أثر ". (48) و يؤمن

جون بت John Butt ، مترجم كانديد بأن " الفرق في الإيجاز و الإيقاع بين اللغة الفرنسية و الإنجليزية " مسئول عن بعض المصاعب في الترجمة . و يرى بأن أسلوب فولتير ينبغي أن تجرى عليه إطالة من مكان لآخر لكي لا " يؤذي المسمع الإنجليزي بجسارته الشديدة" ، و يمضي قائلا " إن اقتصاد فولتير في الحروف الموصولة له تأثير على إيقاعه . فهذا يسمح له بتغيير عدد العبارات و الجمل التي يمكن الربط بينها في إيقاع متوقف. فترجمة حرفية ستبدو غير مستساغة و على المترجم لذلك أن يحذف شيئا من إيقاع فولتير في محاولة لجعله يتحدث بإنجليزية حديثة." (49)

حتى كاتب نثر حديث مثل بلزاك يمثل بعض الصعوبات لأن ، كما يبين مترجمه ماريون أيتون كروفورد ،جمله الطويلة «مشحونة بالمعاني و محشورة بالاستعارات والإشارات » لدرجة تتطلب " أن تفك و تبسط إلى جمل إنجليزية أطول . و من هنا نتوصل إلى نتيجة مفادها أن ترجمة حرفية لبلزاك ستكون أصعب فهما من معظم الترجمات الحرفية" لكتاب آخرين . (50)

ما هو الهدف الأساسي للمترجمين الإنجليز و الأميريكين المعاصرين ؟ الهدف ، كما يبدو لي ، هو تقديم ترجمات حديثة لقرائهم الحديثين من عالم الكلاسيكيات، حديثة بمعنى أن تسهل قراءتها و أن تكون مفهومة للقارئ الإنجليزي أو الأميركي. وكما يقول جيه إم كوهن ، إن مهمة المترجم تكمن في " التوفيق بين الأمانة لسرفنتيس و الكتابة الإنجليزية المعاصرة." (51) يريد سيارديي أن يكتب "إنجليزية إصطلاحية" (52) . و هدف توماس جي برجن هو "سهولة القراءة" (53) و يسعى ريو إلى «أن يقدم للقارئ العصري ترجمة للأوديسا يستطيع أن يفهمها بيسر ويقرؤها باستمتاع .» و كما يوضح في مقطع آخر، عندما يتحدث عن القاريء العصري ، فإنه يفكر أساسا "في أولئك الذين ليسوا على معرفة بعالم الإغريق ." (54) و يعتقد مايكل جرانت، في مقدمة ترجمته لـ "حوليات روما الإمبراطورية" بأن المهمة الأولى للمترجم هي نقل معنى النص الأدبي " لينقل بأمانة ، قدر المستطاع ، الفكرة الأساسية و معنى

ما كتب تاسيتوس ." ثم يضيف بأن المترجم ينبغي أن يحاول أن ينقل "تعبير"- في حالة تاسيتوس أن يظهر إيجاز أسلوبه – و لكن ما هو أهم من ذلك أن تكون الترجمة مقروءة. و لا يرى أية فائدة من تقليد أسلوب تاسيتوس ، إذا كانت ستؤدي إلى "ترجمة لا يمكن قراءتها ."(55)

و تكتب أونا إليس–فرمور في مقدمة ترجمتها لثلاث من مسرحيات إبسن بأن كتابها " يحاول المهمة المستحيلة و هي أن يتظاهر إبسن بأنه كتب مسرحياته في إنجليزية عام 1950." (56) ويمضي إل دبليو تانكوك ، الذي يؤمن بـــ " مبدأ الأمانة لإيقاع النص الأصلي" ، خطوة أبعد عندما يبين بأن "واجبه هو أن يحاول خلق نفس الأثر عند قراء الإنجليزية الذي تركه النص الأصلي عند قرائه عندما تم نشره." (57) و حيث أنه من الصعب في بعض الحالات التيقن من تأثير القصيدة على القراء ، فإن هذا معيار من الصعب النظر فيه . و مع ذلك فإنه يبدو من الواضح أن المقصود من البساطة هو أن العمل المترجم يجب أن يبرز كعمل عصري ، بمفردات عصرية وترتيب كلماته ، في مصطلح عصرنا ، و يجب أن لا يقرأ كعمل مترجم .

و إذا كان هذا المسح لهذه الآراء المعاصرة التي ينادي بها أفضل الممارسين يبدو مشوشا ومتناقضا ، فإنه يعكس بحق الحالة الفعلية بشأن الترجمة . و مع ذلك ، فإن هذه ليست الكلمة النهائية حول موضوعنا . و يبدو أن نظرية الترجمة قد اكتمل نضجها في السنوات القليلة الماضية . و بإمكاننا أن نختار ثلاثة كتب كنماذج : كتاب إدمون كاري : الترجمة في العالم الحديث La Traduction dans le monde moderne الذي ظهر في سويسرا عام 1956 ؛ و فن الترجمة The Art of Translation لثيودور سايفوري الذي نشر في لندن عام 1957؛ وندوة حول الترجمة On Translation قام بتحقيقها و تحريرها آر أيه براور نشرتها مطبعة جامعة هارفارد في سنة 1959. يبدأ المؤلف الفرنسي كتابه بجملة : " لا يوجد عمل مخصص بأكمله للترجمة" . لحسن الحظ ، هذه أول عبارة مغلوطة بأكملها

في مؤلف جيد التوثيق و عملي للغاية ، الذي يبدي اهتماما للترجمة في الميادين غير الأدبية الذي يليق بمعهد المترجمين في جنيف . و في مقدمته، يحذر الكاتب الإنجليزي بأنه «من غير المحتمل أن يصادف طالب عملية الترجمة ثناء كثيرا لفن المترجم «و في النهاية يورد ستة و ثلاثين بحثاً . غير أن الندوة الأميريكية تختتم بـ »بقائمة ببليوغرافية لأعمال حول الترجمة» (جمعها بايارد كوينسي مورجان) التي تقتطف من حوالي مائتي موضوع تمثل في حد ذاتها بحثا تاريخيا في غاية التكامل حول الترجمة .

يجد المرء في كتاب سايفوري عرضا علميا معقولا شاملا للمشكلات التي تعترض فن الترجمة. و لعل ما يهمنا بشكل خاص ما يرد في صفحة (49) حيث يورد المؤلف ستة تعليمات وأضدادها ، "لأن المؤهلين لتكوينها لم يتفقوا مطلقا فيما بينهم." وترد اثنتان من بين النقاط المتعارضة على النحو التالي : " ينبغي على الترجمة أن تقرأ كالعمل الأصلي" . "ينبغي على الترجمة أن تقرأ كترجمة"." ترجمة الشعر يجب أن تكون نثراً " . " ترجمة الشعر يحب أن تكون شعراً ". والسيد سايفوري كريم للغاية في السماح لكل المتناقضات و تبريرها كلها لاحتياجات مختلف نوعيات القراء.

و هذا المبدأ الذي لا يستند إلى أساس ، وهو أن الترجمة الجيدة هي تلك التي يتوقعها و يقبلها القاريء المعاصر ، يقبله أغلبية المشاركين في الندوة الأميركية. إنه ليس تهرباً أو مراوغة ؛ بل الحرية الضرورية ضمن الميدان الذي خلقه المترجمون المجيدون لأنفسهم. فضلا عن ذلك ، إنها المهنة الوحيدة التي يبدو أنها تتمتع بها ، ليس المترجم الفرد. و من جميع الجدالات المحمومة الماضية والآنية تبرز الحقيقة بأن المترجم الفرد باستطاعته أن يترجم عملا واحدا فقط بطريقة واحدة ، أفضل طريقة لديه ، و أن أفضل طريقة لديه دائما ما تكون توترا بين المصطلح الدقيق في النص الأصلي و ذلك المصطلح الشخصي للمترجم . إن التنافس المحبب بين المصطلح

الأصلي و المصطلح الجديد ليس بالإمكان إزالتهما مطلقاً ، و كذلك ليس بالإمكان إزالة التوتر بين التقليد و الابتكار ، و بين التقارب و الطبيعية ، و بين الشكل والمعنى، و بين الشعر والنثر. و تمثل هذه الأشياء قيما مختلفة ، غير أنها في ميدان الترجمة ينبغي أن يتم التوافق بينها، لأن الترجمة مسألة توافق أو حلول وسط.

و ليس صحيحاً بأن الوسيلة الموفقة هي الحل الوحيد. حتى في هذا المضمار فإن الأفكار المثالية من جانب واحد قد أفرزت نتائج جيدة ، بالرغم من أنه يصح القول بأن الترجمات الأكثر تصرفاً قد حققت شعبية أكثر من غيرها ، بينما تلك التي هي أقرب إلى الأصل لا يقدرها سوى أولئك الذين باستطاعتهم الرجوع إلى النصوص الأصلية بأنفسهم. فضلا عن ذلك ، فإن الإتجاه الحالي نحو استخدام الطبيعية و اللهجة المحلية ليس بالضرورة هو الاتجاه المكتوب له البقاء و الخلود . فأكثر الترجمات "معاصرة " قد تشيخ بسرعة . و بصفة عامة ، فإن الترجمات "المعاصرة" يتقادم عليها الزمن أسرع من النصوص الأصلية. و بصرف النظر عن هذا ، فإن الثورة الطبيعية للذوق كفيلة بجعل الأجيال القادمة تؤثر ترجمات تنقل حداً أقصى من القدم أو الغرابة ، لكي تستمتع بالأصالة الغريبة (عزرا باوند يتفوق في هذا النوع) بدلا من الطبيعية المبتذلة .

و شهدت السنوات القليلة الماضية دراسة الترجمة لتصبح على وعي ليس بسوابقها التاريخية ، وإنما أيضاً بتعقيدات نظرياتها. و ربما يكون درايدن على حق في شكواه عندما قال : " هناك ثناء قليل جداً و قليل من التشجيع لجزء من المعرفة على قدر كبير من الأهمية . " غير أن الاهتمام النظري قد ازداد بالتأكيد ، كماً ، و هذا التطور ليس مقتصر بأية حال على الغرب . (58) و كأي شيء في ميدان الآداب، ليس هناك تقدم واضح على مستوى الجودة أو الكيف. إن ذلك يتطلب الكثير من الرضا الذاتي للقول بأن عصرنا ينتج أفضل الترجمات . و قد يكون من الأسلم الاعتقاد بأنه قد وصل إلى درجة جديدة من الوضوح و الشرعية في تشكيل نظرياته.

إن الانطباع عوضا عن ذلك هو تنوع أكثر و تسامح أعظم في وجهات النظر. لذلك فمن الأنسب جداً أن تكون الكلمة الأخيرة حول هذا الموضوع هي ، ليست وجهة نظر واحدة لأحد الثقاة ، ولكن مجموعة أو ندوة من مختلف الأصوات و وجهات النظر.

في الختام ، لنتساءل فيما إذا كان هناك مبرر لأن نطلق على الترجمة صفة الفن . من الجلي أنه على المترجم أن يضفي تعاطفا و تفهماً للعمل الذي هو بصدد القيام بترجمته. ينبغي عليه أن يكون الأشد ألفة ، و الأكثر دقة ، باختصار أن يكون أفضل قارئ . ينبغي عليه محاولة رؤية ما رآه المؤلف ، و أن يسمع ما سمعه ، و أن يبحث في حياته ليمر من جديد في التجارب التي مر بها المؤلف. و لا يمكن لأمة أن تعيش حادثة بسيطة بنفس الكيفية التي تعيشها غيرها من الأمم ولذلك على المترجم أن يعبر عن عبارة ، حادثة ، أو موقف كما ينبغي أن يعبر عنها في لغته هو. أحياناً ، قد يكون بإمكانه أن يبقى بقرب كلمة أجنبية ، و لكن ما هو أكثر أهمية أن يكون بإمكانه تخيل الموقف – أن يفهم ما أسماه أحد المترجمين الألمان "lebendige Zusammenhang " الصلات الحية أو المعاشة . (59) و ينبغي على المترجم كما المؤلف أن يكون واع بالتقاليد الأسطورية و التاريخية و الاجتماعية التي تعكسها اللغة وينبغي عليه أن يستخدم مفردات لتنقل ليس فقط الأصوات و إنما الإيقاع ، الحركات ، الإشارات ، النغمات والألوان وتداعي الأفكار أيضاً.

و من ناحية أخرى ، لا بد لنا من بيان بأن الترجمة ليست فناً خلاقاً و لا فناً قائماً على المحاكاة والتقليد ، لكنها تقف في منزلة وسطى بينهما. إنها ليست عملاً خلاقاً لأنها لا تتبع إلهام المترجم، و إنما تتعهد بالخلق على خطى الآخر الذي تمت عملية إبداعه بالفعل . و لكنها ليست فناً قائما على المحاكاة ، لأنها لا تقوم بنقل فكرة العمل المترجم و لكن يجب أن تقوم بتحويله . (60) يجب على المترجم أن يكون مبدعاً ، و "خالقاً" في الوقت نفسه ، ينبغي عليه أن يخضع لواقع الكاتب الذي يقوم

بترجمته. و بالتالي فإن عملية الترجمة مسألة تداع للأفكار الباطنية المستمرة مع النص الأصلي ، مسألة تأمل . إن عالمين من اللغات يقتربان من بعضهما من خلال وسيلة المترجم لينصهرا في لحظة الاندماج في شكل جديد ، a new Gestalt. و هنا نتعرف على دلائل على عملية فنية . و حقيقة أن الاندماج الأكمل لا يتم التوصل إليه دائماً لا يمنعنا من تسمية الترجمة بالفن . بعد ذلك ، ففي الفنون الأخرى نجد الهواة ، و الصناع ، والأساتذة ، أيضاً.

و قد عبر أندريه جيد عن وجهة نظر تنادي بأن كل كاتب مبدع مدين لوطنه بأن يقوم بترجمة عمل واحد ، على الأقل ، يتلاءم مع موهبته و مزاجه ، وبذلك يثري أدب بلاده . (61) دعونا نأمل بأن أدباءنا المعاصرين سيشعرون بأنهم ملزمين باتباع وجهة النظر هذه . عندئذ فقط سيصبح وضع المترجم مدعاة لاحترام أكثر ، و ستتحسن جودة الترجمة ، و سنكون أقل تردداً في الحديث عن الترجمة كفن .

الهوامش

1. The British Academy Third Annual Shakespeare Lecture (London، 1913) ، p. 11
2. See Freidrich Gundolf's preface to his edition of Shakespeare in deutscher Sprache (Berlin، 1920)، 1:5-7
3. Faust II (Boston and New York، 1871)، p. vi.
4. Faust (New York، n.d.)، p. 4
5. W. H. van der Smissen، Gothe's Fsust : Done into English Verse in the Original Metres with Commentary and Notes (London، 1926)، p. xviii
6. Ibid.، p. xiii.
7. Faust (New York، 1941). P. iv.
8. Faust: Part I، Rinehart Editions no. 75 (New York، 1955)، p. xxxv.
9. Alfred McKinley Terhune، The Life of Edward Fitzgerald (New Haven، 1947)، p. 223
10. North American Review، 109 (oct. 1869)، 575-76، John D. Yohannan، in his view of the Rubaiyat as translated by Robert Graves and Omar Ali-Shah، reaffirms the value of Fitzgerald's version when he asserts that "despite its occasional dictional felicities، it [the new translation] fails، like the others، to match even the time-eorn colors of the superb Victorian recreation of Khayaam." (The New York Times Book Review، July 28، 1968، p.10)

11. Terhune, Life of Fitzgerald, p. 222.
12. George Sampson, The Concise Cambridge History of English Literature (Cambridge, England, 1941) p. 274
13. Theodore Savory, The Art of Translation, (London, 1957) p. 39. See also F. O. Matthiessen, Translation, an Elizabethan Art (Cambridge, Mass., 1931).
14. Savory, Art of Translation, p.
15. 101Edmond Cary, La Traduction dans le monde moderne (Geneva, 1956), p. 185
16. Ibid., p. 165
17. Ibid., p. 62 The Jugoslav Nobel Prize winner, Ivo Andic, in an address to an international assembly of translators, made the following remark printed in Babel, 9 (1963),175: "Qu'est-ce que traduire, en somme? C'est l'art et l'aptitude de prendre le lecteur par la main, de le conduire a travers regions et des espaces ou seul il n'aurait jamais penetre, de lui faire decouvrir des objets et des phenomenes qu'il n'aurait jamaia vu autrement."
18. Samuel Putman, The Portable Rabelais (New York, 1946), p. 5.
19. Ibid., pp. 6-41.
20. Cf. Pauline Steiner and Horst Frenz, "Anderson and Stallins" What Price Glory? And Carl Zuckmayer's Rivalen." German Quarterly, 20 (Nov. 1947), 239-51.
21. Cf. Putman, Portable Rabelais, p. 10, note.
22. Herman Sudermann, The Joy of Living (New York, 1902), p. 56. Cf. The note on the bowdlerization of the first (1800) American translation of Giovanni Verga's The House by the Medlar Tree by the recent translator, Raymond Rosenthal, in Signet Classic C225 (New York, 1964), p. viii: "The extensive cuts in this first translation [by Mary A. Craig, with an introduction by William Dean Howells], which amount to more than fifty pages, seem to have been dictated by Victorian prudery and caution. Thus, all overt or even covert references to sex, all especially savage or ironical overtones, not to mention all expressions of anticlerical or antigovernmental feeling, were carefully excised. Strangely enough, the second translation into English, by Eric Mosbacher, which was published in 1953… followed these cuts."
23. See my article on "Eugene O'Neil in Russia," Poet Lore, 49 (Autumn 1943), 242-47.
24. Cf. Douglas Bub's review in YCGL, 3 (1954), 99-101. In an article in Harper's, 232 (april 1966), 94-102, called "The Hazardous Art of Mistranslation," Andrew R. McAndrew gives numerous examples of distortion in the works of such authors as Celine, Tolstoy, and Dostoevsky. For instance, after comparing passages from Notes from the Underground in translations by Constance Garnett and David Magarshack, the writer concludes that "both translators convey the impression that Dostoevsky is not much of a writer" (p. 100).
25.New York Times Book Review, Nov. 19, 1950, p. 45
26.Flowers of Evil (New York, 1936), p. vii. Cf. Jackson Matthew's opinion on

this point in On Translation، ed. R. A. Brower (Cambridge، Mass.، 1959)، p. 68
27.Dante. The Devine Comedy. I: Hell، Penguin Classics L6 (Hammondsworth، Middlesex، 1954)، p. 56
28.Dante. Inferno، Mentor Book MD113 (New York، 1959)، translator's note.
29.The Aeneid of Virgil (New York، 1951)، p. xii. John Cairncross، in the foreward to his translation of Racine's plays، reflects his dilemma with the particularly terse and calculated lines of seventeenth-century French when he says that he finds it necessary to adopt the "blank verse of ten syllables as the medium for the English version، while the French of the poet has twelve (the Alexandrine). The translator has therefore to condense Racine by a sixth and to strip his version of every syllable that is not utterly essential، or else abandon literal transposition and devise a concise formula which gives the gist of Racine's line."
(Phaedre and Other Plays، Penguin Books L122 [Baltimore، 1963] p. 7)
30.Aenied، Anchor Book A20 (New York، 1952) ، p. 8
31.The Theban Plays (New York 1956)، p. xvi.
32.Euripedes. Alcestis and Other Plays، Penguin Classics L31 (Hammondsworth، Middlesex، 1953) pp. 24-25.
33.The Antigone of Sophocles، (New York، 1951) p. vii.
34.Oedipus Cycle of Sophocles، Harvest Books HB8 (New York، 1949) pp. 239.40.
35.The Aeneid of Virgil، p. xii.
36.The Song of God : Bahagavand-Gita، Mentor Book M103 (New York، 1949)، pp. 10-11.
37.Flowers of Evil، p. vii. Cf. George Steiner's passage on the inadequacy of prose translation in the introduction to his edition of The Penguin Book of Modern Prose Translations: " The point is simply this: though always imperfect، a verse translation، in that it represents، re-enacts the selection of language، that stylization or innovation of syntax inseparable from the nature of poetic composition، is more responsible to the intent، to the movement of spirit in the original than a downward transfer into prose can ever be." "Penguin Poets D94 [Baltimore، 1966] p. 27)
38.Homer، The Odyssey، Mentor Classics M21 (New York 1949)، pp. Vii and 278 respectively.
39.Ibid.، p. vii.
40.Lawrence، The Odyssey of Homer (London، 1955)، p. 440
41.Homer، The Odyssey، Penguin Books No. 613 (New York، 1946)، p. ix.
42.Virgil. The Pastoral Poems، Penguin Classics L8 (Hammondsworth، Middlesex، 1949)، p. 16.
43.Dante. The Divine Comedy، Rinehart Editions No. 72 (New York، 1954)، p. xiii.
44.Goethe's. Fausr II in YCGL، 10 (1961)، 33-38.
45.The Autobiography of Benvenuto Cellini، Penguin Classics L49 (Hammondsworth، Middlesex، 1956)، p. 13.

46.Thucylides. The Peloponnesian War، Penguin Classics L49 (Hammondsworth، Middlesex، 1954)، p. 9.
47.Plato. The Republic، Penguin Classics L49 (Hammondsworth، Middlesex، 1955)، p. 48.
48.Samuel Putman (trans.) The Ingenuis Gentlemena Don Quixote de la Mancha by Cervantes (New York، 1949)، pp. Xvi، xviii.
49.Voltaire. Candide، Penguin Classics L4 (Hammondsworth، Middlesex، 1951)، p. 13-14. Cf. Vladimir Nabokov's reference to Butt's translation as an "execrable English version of Candide" in On Translation، p. 110.
50.Honore de balzac. Old Goriot، Penguin Classics L17 (Hammondsworth، Middlesex، 1951)، p. 23.
51.Cervantes. Don Quixote، Penguin Classics L10 (Hammondsworth، Middlesex، 1950)، p. 11.
52.Mentor Boo MD 113، translator's note.
53.Inferno، Croft's Classics (New York، 1948)، p. xii.
54.Penguin Books No. 613 pp. Vii and xiv respectively.
55.Tacitus on Imperial Rome، Penguin Classics L60 (Hammondsworth، Middlesex، 1956)، p. 23-24.
56.Henrik Ibsen. Three Plays، Penguin Classics L16 (Hammondsworth، Middlesex، 1950)، p. 22.
57.Emile Zola. Germinal. Penguin Classics L45 (Hammondsworth، Middlesex، 1954)، p. 14.
58.The fact that J. M. Cohen's pamphlet English Translators and Translations (London، 1962) was included in the "Writers and Their Works" series of the British Council، shows that a history of translation now deserves a place in a series devoted to major authors. Other volumes might be mentioned، such as Teoria e storia della traduzione by Georges Mounin (Turin، 1965) and Ueberstezen: Vortages und Beitrage vom Internationalen Kongress literarischer Uebbersetzer، ed. Rolf Italiaander (Frankfurt am Main، 1965).
59.See Reuben A. Brower، ed.، On Translation (Cambridge، Mass.، 1959(، pp. 141، 173-95، 196-204.
60." Il est assez remarquable que la theorie de la traduction … fleurrisse en Union Sovietique." (Carry، La Traduction، p. 73، note.)
61.The term has been suggested by Kurt Heinrich Hansen، translator of William Faulkner's A Fable and other American works into German.
62.This is a parphrase of a definition by Ludwig Fulda، " Die Kunst des Uebrsetzens." Aus der Werkstat (Stutgart and Berlin، 1904)، p. 162.
63.Andre Gide، Divers (Paris، 1931)، p. 189.

مقولات في الترجمة

مقولات في الترجمة

يخيل لي أن قضية الترجمة برمتها تتعلق بمفهوم الترجمة أساساً قبل أن تتفرع إلى تلك التيارات التي تتجاذب أقطاب من يتعاطون هذا العمل. بالنسبة لي أن مهمة المترجم تنحصر في المقام الأول في نقل المعاني و الأحاسيس كما وردت في النص الأصلي وكما أحس بها من ألف هذا النص. إن الموضوع يمكن أن ينظر إليه بصورة مختلفة وهي إلى أي مدى استطاع "المترجم" أن يتناول النص المنقول إلى لغته ليس بأمانة فقط ، لأن الأمانة واجب مقدس من واجبات المترجم الذي يجب أن يحترم العمل الذي يقوم بنقله إلى لغته وليس العكس. إن ما يطلق عليه ترجمة بتصرف وترجمة المعنى أو"الترجمة الحسناء" لا علاقة لها بالترجمة. كذلك فإن ما يطلق عليه بالترجمة الحرفية ما هي في الواقع إلا نموذج لنوع رديء من الترجمة ناتج عن سوء فهم للمعنى المراد نقله. مع ذلك تقتضي الأمانة توضيح مسألة في غاية الأهمية، وهي أنه مهما أوتي المترجم من قدرة و موهبة و امتلاك ناصية اللغة الأصلية و اللغة المنقول إليها ، فإنه قد يسيء فهم بعض المعاني و المفردات التي قصدها المؤلف الأصلي. من هنا وردت تلك المقولة الشهيرة التي أوردتها المتعلقة "بالمترجم الخائن" وهذا الخائن ربما يكون خائناً عن غير قصد للسب الذي أوردناه أو يكون خائناً مع سبق الترصد والإصرار لأنه أراد أن يتصرف بالنص حسبما يراه. وتكون النتيجة هنا تلك الترجمات التي لا تمس العمل الأصلي. كيف تكون هناك ترجمة بتصرف. لنأخذ مثلا لتبسيط الموضوع إلى درجة التسطيح : لو قام مترجم ما وأخذ عملا أدبيا مشهوداً وقام بنقله إلى لغة أخرى بادئاً بتغيير الأسماء و الأماكن وأجواء العمل وإضفاء عبارات و أفكار لم ترد على بال مؤلف النص الأصلي ،وقام بعد ذلك وأطلق على عمله هذا "ترجمها بتصرف فلان". لا أرغب في الاسترسال أكثر من هذا ، فالعملية هنا لا تتعلق بالحرفية بقدر ما تتعلق بجودة الترجمة.

هناك بالطبع بعض الأعمال غير قابلة للترجمة ، على سبيل المثال ، القرآن الكريم ، فكتاب الله العزيز غير قابل للترجمة ، لأن لغة القرآن الكريم فوق متناول أي إنسان، لأنها كلام الله المنزل بلغة عربية لا مثيل لها ، ومن هنا أتى إعجاز القرآن. إن ما حاول أن يقوم به المترجمون هو نقل معاني الكتاب المجيد لتكون في متناول متعاطي اللغة المترجم إليها.

ما ينطبق على النصوص الدينية قد ينطبق على الشعر أيضاً. فترجمة الشعر من لغة إلى أخرى وإن كانت شعرية فإنها لن ترقى إلى نفس النص الأصلي باختلاف أوزان الشعر و القافية و تلك الموسيقى التي تصاحبها. لذا فإنه في كثير من الأحيان فإن ترجمة الشعر ، خصوصاً الشعر الدرامي تكون أسهل باستخدام النثر ، و النتيجة بطبيعة الحال أننا سنكون أمام عمل نثري مهما كان موفقاً فلن تكون في مستوى لغة الأصل الشعرية.

مسألة أخرى أود أن أشير إليها تتعلق بسوء فهم المترجمين لبعض العبارات عند نقلها إلى لغة أخرى. سأضرب لكم أمثلة عما ترجم إلى العربية أدت إلى تكوين مفاهيم خاطئة عن بعض العبارات. ففي قديم الزمان عندما أقدم المترجم العربي أبي بشر بن يونس القنائي الذي نقل كتاب أرسطوطاليس في الشعر إلى العربية و اصطدم بأنواع الشعر اليوناني المتمثلة في التراجيديا و الكوميديا فقام بنقلها على أساس أنها هجاء و مديح اعتقاداً منه أن هذا هو الشيء الذي قصده أرسطو عند حديثه عن أنواع الشعر. ولأن الشعر الدرامي لم يكن معروفاً عند العرب فقد توقف خيال المترجم عند هذا الحد. ولم يقم بتعريب الكلمتين كما فعل المترجمون اللاحقون. (ارجع إلى كتاب : البدايات : دراسة مقارنة لنشأة و تطور أدب المسرح عند العرب، للدكتور محمد الخزاعي).

مثال آخر يتعلق بسوء فهم المترجمين لعبارات بعينها قد يكون لها أثراً سيئاً في تكريس معنى ما لأغراض سياسية. ما أقصده هنا يتعلق بالقضية الفلسطينية. ففي مطلع

القرن العشرين قام وزير خارجية بريطانيا في ذلك الوقت بإطلاق تلك العبارة التي ارتبطت بما نسميه نحن العرب «بوعد بلفور المشئوم». كل ما فعله بلفور أن أصدر إعلانا صرح بموجبه أن حكومة صاحب الجلالة تتعاطف مع الشعب اليهودي في أن يكون له وطناً قومياً على أرض فلسطين دون المساس بحقوق السكان الأصليين فيما عرف باللغة الإنجليزية بـ Balfour Declaration و الكلمة الأخيرة قد تعني "إعلان أو تصريح" أما كلمة "وعد" فيقابلها كلمة Promise و ما أبعد الفرق بين تصريح و وعد. بالطبع استغل الصهيونيون جهلنا وروجوا "لوعد بلفور" الذي ربما لم يكن ذلك ما كان يقصده بلفور على الإطلاق.

مثال آخر على ترسيخ مفاهيم خاطئة سببها سوء الترجمة تتعلق بمسألة لها علاقة بالموضوع السابق وإن كانت معاصرة لنا. فلعل بعض القراء يتذكرون حرب أكتوبر التي خاضتها مصر و سوريا ضد إسرائيل سنة 1973 و تدخل الأمريكيون لوقفها في ذلك الوقت بجهود وزير خارجية الولايات المتحدة الدكتور هنري كسنجر نتيجة لاتفاقية عرفت بالإنجليزية Disengagement Agreement التي ترجمت إلى العربية بـ اتفاقية "فك الارتباط" . وكما هو بين فإن كلمة Disengagement لها عدة ظلال من المعاني من بينها "فسخ خطوبة" و فك ارتباط" . إلا أن من بين تلك الظلال أيضاً معنى آخر راجع إلى كلمة engagement التي تعني قتال أو اشتباك المتحاربين ، فبإضافة البادئة dis يصبح المعنى وقف القتال أو إنهاء الحرب ، وهو ما عنته الاتفاقية ، فلست أدري كيف توصل فهم المترجم الذي نقل الاتفاقية وروجتها وسائل الإعلام على أنها فك ارتباط كأنما الجيوش كانت مرتبطة بشكل ما وجاءت الاتفاقية لفك هذا الارتباط!!!! إن بعض إشكاليات الترجمة مردها إلى وجود أكثر من معنى للكلمة التي يتحدد مدلولها من السياق. هنا تبرز إشكالية الحرفية . فحرفيا تم استخدام أحد المدلولات الخاطئة في ذلك السياق . وهذا ما يعيب المترجم الذي يترجم بطريقة آلية حيث ينقل أول معنى يتبادر إلى

ذهنه على أساس أنه هو المعنى المطلوب مغفلا بذلك السياق الضروري لفهم المعنى المقصود. وهذه الحرفية القاموسية إحدى خصائص الترجمة الآلية أو الإلكترونية التي سنتطرق إليها فيما بعد.

لا شك أن تعدد الترجمات ضرورة تقتضيها طبيعة أي عصر من العصور و ضرورة إبداعية في حد ذاتها. أما بالنسبة للضرورة الأخيرة فإن المسألة تتعلق بإحساس المترجم كمبدع تنحصر مهمته كما قلنا في البداية بنقل العمل الفني إلى لغة أخرى. الغريب في الموضوع أننا عندما نتحدث عن الترجمة لا نتحدث إلا عن نقل الأعمال الأدبية أو تلك المتعلقة بالفكر أو الفلسفة فهذه هي الأعمال الإبداعية الجديرة بالترجمة. ولكل عصر ترجماته. فعلى سبيل المثال جرت ترجمات لبعض أعمال شكسبير إلى اللغة العربية . فهناك ترجمة مطران خليل مطران و محمد عوض محمد ولويس عوض و محمد العناني وجبرا إبراهيم جبرا وغيرهم ، فكل هذه الأعمال تعتبر إثراء للأدب و تستحق المقارنة. من هنا ولجت الترجمة ميدان الأدب المقارن . من تجربتي الشخصية قمت بنقل رواية "مزرعة الحيوان" لجورج أورويل قبل سنوات . لم تكن ترجمتي الأولى إلى العربية فقد سبقتها ترجمات قبلها، كما أنها لم تكن الأخيرة فقد ظهرت بعضها ترجمات أخرى . ولا شك أن الدارس بإمكانه أن يقارن بين هذه الترجمات ليحكم في النهاية على أية ترجمة من هذه الترجمات أفضل من غيرها ولماذا. من الخطأ الفادح أن نعتمد على ترجمة واحدة فقط ، فما يدرينا ماذا فعل المترجم بالعمل الأصلي . هل قام بترجمة كاملة دقيقة أم اختصرها وحذف منها ما حذف على هواه. ولا شك أننا جميعاً نعلم ماذا فعلت ما يطلق عليه "الترجمات التجارية" لبعض الأعمال الأدبية. خير مثال ما أوردته أنت عن ترجمات رباعيات الخيام. من المترجمين العرب أحمد الصافي النجفي ، محمد السباعي ، البستاني، أحمد رامي و أستاذنا إبراهيم العريض ، رحمه الله ، كان لكل ترجمة خصائصها وجمالها . ولكن مفاضلتنا لهذه الترجمات ستظل ناقصة ما لم نقارنها بنص الخيام

الفارسي وبالتالي نستطيع أن نكون حكماً بشأن أفضلها.

كيف للمرء المترجم أن يتعامل مع اللغة؟ لعل من أهم أدوات المترجم امتلاك ناصية اللغات التي يتعامل معها. وطبيعة العمل تفرض نوعية اللغة أو لنقل أن أسلوب الرجل هو الذي يحدد هذه اللغة. فمن الكتاب من يعبر عن أفكاره بسهولة ويسر دون اللجوء إلى تعقيدات الأساليب وتقعيرها كما يحاول بعض الكتاب أن يفعلوا من خلال إستخدام عبارات يصعب فهمها حتى عليهم هم أنفسهم. على أية حال فتعقيد اللغة وسيلة يستخدمها بعض النقاد و المشتغلين بالفلسفة و الفكر هذه الأيام. لا شك أن اللغة ، أي لغة ، كائن حي متطور ، و اللغة التي لا تتطور تجمد ومقدر لها الهلاك . فهناك لغات بادت و لغات ظلت على قيد الحياة. كما أن لكل عصر من العصور لغته المختلفة و أساليب كتابتها المتنوعة. واللغة العربية في مطلع القرن العشرين ليست نفسها لغة اليوم . من هنا كانت مهمة المترجم تكتنفها المخاطر بسبب سوء فهم ما يقصده الكاتب. ولعل الأمثلة التي أوردناه في بداية الحديث خير شاهد على نقصده. بقي لنا أن نقول أنه من التعسف محاولة فصل المعاني والأشكال. فأنا عندما أتعامل مع اللغة أتعامل معها ككائن عضوي ولا يخطر ببالي أن أقسمها إلى أشكال و معاني .

مراحل الترجمة تبدأ في معايشة النص. أو لنقل قبل معايشة النص المراد ترجمته. للتدليل على هذا أقول أنني قرأت جوجول مترجماً إلى الإنجليزية قبل ما يربو على عشرين عاماً. لم يخطر ببالي وقتها و لم أخطط لترجمته إلى العربية. عندما قررت أن أترجمه إلى العربية كنت أفعل ما يفعله السواد الأعظم من المترجمين الذين يترجمون نصاً مترجماً وليس نصاً أصلياً. فأنا أجهل اللغة الروسية التي كتب بها جوجول رواياته و قصصه ، لذلك ترجمت النص الإنجليزي الذي أفهمه . ما فعلته هو أنني أعدت قراءة النص عدة مرات حتى أتعايش معه و بالتالي قمت بنقله إلى اللغة العربية. هذه خطوة أولى ضرورية وإلا أصبحت العملية عملية آلية بأن يقوم

المترجم بشكل تلقائي بنقل جملة لما يقابلها أو كلمة لما يقابلها كما يحصل من خلال الترجمات العادية.

بالطبع ليست كل النصوص قابلة للترجمة من قبل كل الناس. هذا شيء مؤكد وإلا لقام كل المترجمون بترجمة كل شيء. فأنا لم أولد شاعراً للأسف ، ولو كنت لتعاملت مع الأعمال الشعرية شعراً. (راجع مقالة "فن الترجمة" لهورست فرنز ترجمة محمد الخزاعي). وأنا أتفق مع الرأي القائل بأن الشعر لا يظهر إلا مرة واحدة فعندما يترجم الشعر فإن النتيجة ستكون حتما شعراً غير الشعر الذي ابتدعه الشاعر الأصلي. الترجمة عمل خلاق وقد نتفق أو لا نتفق على هذه المسألة ولكن دراسة هورست فرنز تثير كثيراً من القضايا المتعلقة بالترجمة.

لا يختلف إثنان حول أهمية الترجمة. لولا الترجمة وجهود المترجمين لما قامت ونشأت صلات بين الشعوب. و لا شك أن الحديث عن الترجمة و أهميتها تحصيل حاصل. أن أية أمة أو حضارة لا تأخذ من غيرها من الحضارات محكوم عليها بالفناء. التبادل الثقافي شكل من أشكال التواصل بين الأمم و الحضارات. العملية برمتها عملية تتعلق بالأخذ و العطاء. كل حضارة في فترة من فتراتها تلعب دوراً. الحضارة العربية كانت لها إسهاماتها في التجربة الإنسانية. هذه الحضارة أعطت الكثير عندما كانت أوروبا في العصور الوسطى تغط في نوم عميق. الآن اختلف الوضع نحن محتاجون للعالم . و الموضوع ليس موضوع هيمنة. الهيمنة قائمة شئنا أم أبينا. القوي يهيمن و الضعيف يستسلم ولا يملك غير أن يتلقى ما ينتجه الغير. شعور الهيمنة هذا ليس مقتصر علينا نحن فقط حتى الأوروبيون يشكون من الهيمنة الأمريكية. ما العمل ؟؟؟؟

أخيراً مع التطورات المتسارعة في استخدامات الكومبيوتر ظهرت برامج الترجمة الإلكترونية. مشكلة هذه البرامج أنه في مقدورها ترجمة جمل بسيطة لا تحتمل فيها المفردات عدة ظلال من المعاني. أما إذا كانت الجملة تحتوي مفردة متكررة

يختلف معناها حسب ورودها في السياق فسيقوم البرنامج بترجمتها حسب مستوى ذكائه ، وفي أغلب الأحيان فإن البرنامج يستخدم قاموساً ، فأول معنى يصادفه قد يستخدمه. هنا يمكن أن تنطبق صفة الترجمة القاموسية أو الحرفية على الترجمات الكومبيوترية. بالطبع عندما تكون الجمل من الطول بمكان وفيها المحسنات اللغوية من تشبيه و استعارة فلكم أن تتصوروا ما ستكون عليه نتيجة هذه الترجمة.