أشهر ٣٠ خرافة عن شكسبير

لوري ماجواير وإيما سميث

أشهر ٣٠ خرافة عن شكسبير

أشهر ٣٠ خرافة عن شكسبير

تأليف
لوري ماجواير وإيما سميث

ترجمة
أحمد محمد الروبي

مراجعة
جلال الدين عز الدين علي

هنـــداوي

أشهر ٣٠ خرافة عن شكسبير

لوري ماجواير
وإيما سميث

30 Great Myths about Shakespeare

Laurie Maguire
and Emma Smith

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

٣ هاي ستريت، وندسور، SL4 1LD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: http://www.hindawi.org

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

تصميم الغلاف: إيهاب سالم.

الترقيم الدولي: ٥ ١٣٦٧ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

جميع الحقوق محفوظة لمؤسسة هنداوي سي آي سي.
يُمنَع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأية وسيلة تصويرية أو إلكترونية أو ميكانيكية، ويشمل ذلك التصوير الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مضغوطة أو استخدام أية وسيلة نشر أخرى، بما في ذلك حفظ المعلومات واسترجاعها، دون إذن خطي من الناشر.

Arabic Language Translation Copyright © 2017 Hindawi Foundation C.I.C.
30 Great Myths about Shakespeare
Copyright © 2013 John Wiley & Sons Ltd.
All Rights Reserved.

المحتويات

مقدمة	١١
الخرافة الأولى	١٧
الخرافة الثانية	٢٥
الخرافة الثالثة	٣٣
الخرافة الرابعة	٤٣
الخرافة الخامسة	٥٣
الخرافة السادسة	٦١
الخرافة السابعة	٧١
الخرافة الثامنة	٨١
الخرافة التاسعة	٨٩
الخرافة العاشرة	٩٧
الخرافة الحادية عشرة	١٠٥
الخرافة الثانية عشرة	١١٥
الخرافة الثالثة عشرة	١٢٣
الخرافة الرابعة عشرة	١٣٣
الخرافة الخامسة عشرة	١٤١
الخرافة السادسة عشرة	١٥١
الخرافة السابعة عشرة	١٥٩
الخرافة الثامنة عشرة	١٦٩
الخرافة التاسعة عشرة	١٧٧

الخرافة العشرون	١٨٣
الخرافة الحادية والعشرون	١٩١
الخرافة الثانية والعشرون	١٩٩
الخرافة الثالثة والعشرون	٢٠٩
الخرافة الرابعة والعشرون	٢١٧
الخرافة الخامسة والعشرون	٢٢٧
الخرافة السادسة والعشرون	٢٣٥
الخرافة السابعة والعشرون	٢٤٣
الخرافة الثامنة والعشرون	٢٥٣
الخرافة التاسعة والعشرون	٢٦١
الخرافة الثلاثون	٢٦٩
خاتمة	٢٧٧
قراءات إضافية	٢٨٣

إلى كاثرين دنكان-جونز

هذا النُّصْب التذكاري الكائن ببستان كنيسة القديسة مريم العذراء، في ألدرمانبري، في لندن هو في واقع الأمر تكريم مزدوج؛ فهو إحياء لذكرى شكسبير والمُحَرِّرَيْن اللذين جمعا مسرحياته في مجلد تَذكاري بعد وفاته، تحت عنوان «المسرحيات الكوميدية والتاريخية والتراجيدية» (١٦٢٣). (الصورة: الكولونيل بيتر جيه دورانت، صاحب وسام الإمبراطورية البريطانية.)

مقدمة

يحاول هذا الكتاب التحقق من الأمور التي نعتقد أننا نعرفها عن شكسبير، وهذا البناء المعرفي نطلق عليه اسم «خرافات». لماذا «خرافات»؟ يُعزى استخدامنا لهذا المصطلح فيما يتعلق بالمحتوى الشكسبيري في كل فصل من فصول الكتاب إلى أن «الخرافة» هي التي تسبق فعل الحَكي؛ لأنها تُبرز العمل الثقافي الذي تؤديه هذه الحكايات وليس دقتها؛ لأنها لا تتعلق بنقطة جوهرية محددة، وإنما تتعلق بالمعتقدات المقبولة؛ لأنها تتعلق بالأشخاص الذين يقبلون هذه الحكايات أو يختلقونها أو يحتاجون إليها، بقدر ما تتعلق بالحكايات نفسها. ليست خرافاتنا كلها بعيدة عن الصحة؛ وإذ نسمي هذه المعتقدات «خرافات» فإن ما يُهمنا بالقدر الأكبر ليس وصمها بأنها خرقاء وغير مؤكدة، وإنما أن نفهم كيف أصبحت تلك الخرافات جامدة، وتُعَوِّق تفسيرَنا أعمالَ شكسبير بدلًا من أن تُيَسِّره.

يقدم كتاب كارين أرمسترونج «تاريخ موجز للخرافة» (٢٠٠٥) بعض الملاحظات البليغة. تتسم الخرافات بطبيعة ديناميكية؛ فهي تتغير بمرور الوقت، وتتكيَّف وفقًا للتطورات الثقافية والتاريخية، ويُزاد عليها ويُحذف منها، وتُزيل التناقضات أو تؤدي إلى تراكُم المزيد منها. والخرافات لا تكون دقيقة من الناحية التاريخية؛ فلا يتحقق أثرها من منطلق أنها حقيقية؛ فما تهتم به هو مغزى حدثٍ ما، وليس ماذا حدث بالفعل؛ إنها مصمَّمة كي تكون مؤثرة، لا كي تكون صحيحة. تقدم الخرافات تفسيرات لشيءٍ قد لا يَتَأَتَّى لنا فهمُه من دونها؛ فهي تمنحنا الراحة، كما تخدم الخرافات أغراضًا مختلفة في أوقاتٍ مختلفة؛ لكونها مُتَضَمَّنة في التاريخ القومي أو الديني أو السياسي لثقافة ما. ترى أرمسترونج أن البشر كائنات تسعى وراء الخرافة.[1] وهذا معناه أننا كائنات تستهويهم الحكايات وينجذبون إليها. تعني كلمة «خرافة»، التي تقابلها في الإنجليزية كلمة myth

المشتقة من الكلمة اليونانية muthos، شيئًا أُبلِغ به، سواءٌ أكان حديثًا، أم سردًا، أم تخيُّلًا، أم حَبْكة. ومن هنا، فإنها تعني مجموعة من المعتقدات (الشخصية أو الجَمْعية).

الخرافات التي تحوم حول شكسبير زاخرة. ويرجع ذلك، جزئيًّا، إلى الدراسات الأكاديمية شبه المنسية أو التي عفا عليها الزمن من أيام الدراسة، ولأن شكسبير الإنسان هو بمنزلة ملكية ثقافية كاريزمية مُحَيِّرة، ولأن المداخلات في دراسات شكسبير، ولا سيما البيوجرافية والمسرحية منها، تتصدر عناوين الأخبار: انظر «مسألة التأليف» (الخرافة الثلاثين)، أو التخمينات المتعلقة بمعتقدات شكسبير أو ميوله الجنسية (الخرافتان السابعة والثامنة عشرة). ببساطة، تُحْكَى الخرافات مرارًا وتكرارًا عن شكسبير؛ لأنه ما من مؤلف في العالم أجمع أهم منه: شهدت ألمانيا في القرن التاسع عشر نقدًا أكاديميًّا مزدهرًا لشكسبير قبل إنجلترا، وأقامت الهند جمعية معنية بشكسبير، متقدمةً بذلك على إنجلترا. وكثيرًا ما تُعرض مسرحيات شكسبير على مستويَيِ الهواة والمحترفين على حد سواء، مُترجَمةً في شتى بقاع العالم. وشكسبير ليس إنجليزيًّا وحسب (تشهد على ذلك العبارة الألمانية «شكسبيرنا»). ولذا فإن الخرافات المحيطة بشكسبير تَشِي لنا، نوعًا ما، بقصص عن أنفسنا.

وكما تُفَصِّل أرمسترونج، يمكن أن تكون الخرافات خيالية، أو تنطوي على مغالطة — وكثير من الخرافات عن شكسبير كذلك، لكن ليس كلها — لكن يتضح على أغلب الظن، بطرق مهمة وكاشفة، أنها تَتَّبِع تعريفين مرتبطين لكلمة «خرافة» من «قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية»؛ الأول:

> قصة تقليدية تتضمن، عادةً، كائنات أو قوًى خارقة للطبيعة، تُجسِّد وتقدِّم تفسيرًا أو تعليلًا أو: تبريرًا لشيءٍ من قبيل التاريخ المبكر لمجتمع ما، أو لطقس أو معتقد ديني، أو لظاهرة طبيعية.

ورغم أن شكسبير ليس كائنًا «خارقًا للطبيعة»؛ فكثير من الخرافات التي نناقشها تفسر، أو تبرر، معتقدات معتنَقة على نطاق واسع، وغير مطروقة غالبًا، عن الفن والتأليف والقيمة الثقافية. التعريف الثاني الوثيق الصلة للخرافة هو أنها: «تصور شعبي لشخص أو لشيء، يُغَالِي في الحقيقة، أو يُظْهِرها على نحوٍ مثالي.» وكثير من خرافاتنا تُطابق هذا التعريف؛ فهي شعبية، وغالبًا ما تُرَدِّد أفكارًا ربما كان لها أساس في الواقع، ولكنها تُغالِي في تأكيد الدليل المُتاح، أو تتبنى التخمين لسد الفجوات في السِّجِل الوثائقي. إن الجواب

الصادق عادةً لأسئلتنا عن شكسبير يجب أن يكون أننا لسنا واثقين، وبدلًا من هذا الشك، تقدم الخرافات «حقائق» مريحة وإيجابية حول الموضوع. ونحاول في هذا الكتاب أن نَنْزِع هذا الغطاء المريح، ولو أن النتيجة المثيرة للقلق أحيانًا تتمثل بأن معارفنا أقل مما ظنناها.

انبثقت فكرة هذا الكتاب من اهتمامنا بكتاب ذي صلة في مجال مختلف: «أشهر ٥٠ خرافة في علم النفس» (٢٠٠٩). يتضمن هذا الكتاب مقولات مألوفة، من قبيل: الأضداد تتجاذب – إننا لا نستخدم سوى ١٠٪ من قوة عقولنا – عزف مقطوعات موتسارت للأطفال يُعزِّز من ذكائهم – التعبير عن الغضب أفضل من كَبْتِه. هذه خرافات أمست حقائق تقليدية، والواقع أنها اكتسبت مكانة الأقوال المأثورة، كما تُدَلِّل على ذلك عناوين الفصول الساخرة. ويشير العنوان الفرعي للكتاب «دحض المفاهيم الخاطئة المتفشية عن السلوك البشري» إلى غرضه؛ فهو كتاب مُبدِّد للخرافات. ويقول المؤلفون مفسرين: «في هذا الكتاب، سنساعدك على التمييز بين الحقيقة والخيال في علم النفس الشعبي، وسنمدُّك بمجموعة من مهارات تبديد الخرافات لتقويم المزاعم النفسانية تقويمًا علميًّا.»[2] وقد تساءلنا: ما الخرافات المُقابلة التي تسكن الفهم الشعبي لشكسبير؟

ثمة كتاب يُناقِش هذه المسألة موجود بالفعل، ألا وهو كتاب ستانلي ويلز: «أصحيح ما يقولونه عن شكسبير؟»[3] يستغل ويلز معرفته الموسوعية بشكسبير في هذا الكتاب لمناقشة ٨٩ خرافة عن حياته وتأليفه. ويبحث المؤلف ما إذا كان شكسبير «تزوج على غير رغبته»، أو أنه «كان شاذًّا جنسيًّا»، أو «مات متأثرًا بمرض الزهري»، أو «أَلَّفَ مسرحية بعنوان كاردينيو»، أو «كان يُصَوِّر نفسه بشخصية بروسبيرو»، أو كان «يستخدم حصيلة مفردات هائلة». وشأنه شأن كِتاب «أشهر ٥٠ خرافة في علم النفس»، يُعد كتاب ويلز مُفَنِّدًا للخرافات. يحقق ويلز في صنوف الخرافات ببراعة شديدة، ويختتم كل فصل بحُكم: «من المستبعد»، و«ربما»، و«ما زلت مرتابًا». وعلى الرغم من أننا نبحث العديد من الصنوف عينها التي درسها ويلز، فبحثنا لها لا ينبع من اختلافنا مع ما انتهى إليه من نتائج، ولكن من اهتمامنا بأمور مختلفة؛ فعندما نبحث مسألة ما إذا «كان شكسبير أكثر مؤلفي عصره شعبية»، مثلًا، فإننا نهتم بالسؤال المُثبِّط المَعْنِيِّ بكيف يمكن للمرء أن «يبدأ» تقييم مثل هذه المقولة، وأين يمكن أن يبحث عن دليل لدعمها أو لدَحْضها، وما الذي يُمثِّل «دليلًا» في واقع الأمر (عدد النسخ المطبوعة؟ الطبعات المُعادة؟ الإشارات إلى شكسبير؟ حضور الجماهير؟)، ولا يعنينا الوصول إلى استنتاج بالإيجاب أو النفي.

يوضح عدد المقالات التي يحويها هذا الكتاب — وهي ٣٠ مقالًا، مقابل ٨٩ مقالًا في كتاب ويلز، و٥٠ مقالًا في كتاب «أشهر ٥٠ خرافة في علم النفس» — بؤرة تركيزنا المختلفة. كثير من خرافات ويلز موجزة في فقرة واحدة، أو حتى، بحسب ما تسعفنا الذاكرة، في جملة واحدة. أما نحن فقد خصصنا ما يتراوح ما بين ٢٠٠٠ كلمة و٢٥٠٠ كلمة لكل خرافة من خرافاتنا. وليس من قبيل المصادفة أن هذا هو نفسه طول المقالة القياسية لطلاب الجامعة (أو مقالات الصحف). وانطلاقًا من صفتنا الأكاديمية، فقد أَلِفْنا كتابةَ فصول يتراوح حجمها ما بين ٨٠٠٠ كلمة و١٢٠٠٠ كلمة. ويعنينا هنا أن نرى كَمَّ ما يمكن للمرء فعله في نَسَق المقالات الأصغر حجمًا، وكَمَّ المعلومات التي يمكن أن تحتويها مقالة من ٢٠٠٠ كلمة، وعدد الحجج التي يمكن أن تسعها. وإيجازًا، كيف يمكنها طلب الدليل دون أن تعرقلها التفاصيل. تعلَّمْنا الكثير من هذا التمرين، ونأمل أن يتعلم الطلاب من الاطلاع على أمثلتنا الخاصة بالنسق الذي يطرحون فيه جميع حججهم.

هذا لا يعني أننا وضعنا هذا الكتاب على غرار كتب التعبير المدرسية؛ فنحن نأمل بالقدر ذاته أن يجد عموم قراء شكسبير ومحبيه ما يُشْبِع فُضولَهم فيما طرحناه من مادة علمية، وأن يعثروا على دَرْبٍ من الأفكار المشهورة والمتكررة غالبًا، إلى المسرحيات والمناهج والزوايا الأقل أُلْفَة لهم. وغايتنا، في كل فصل من فصول الكتاب، أن نطرح معالجات موثوقًا بها وحديثة وموضوعية للنقاط الجدلية والخلافات الأكاديمية. إن منهجنا في الكتاب استقصائي وليس وصفيًّا؛ فاهتمامنا ينحصر في تقويم الدليل الذي يُقِيمُه كل طرف من طرفي الخلاف، والنظر في كيفية إقامة الحجة في كل الحالات. وتَعنينا اللحظات التاريخية التي تَتَجَمَّد عندها التخمينات المبدئية، فتتحول إلى حقائق بدهية. والأهم من ذلك أننا نحاول أيضًا فهم جاذبية الخرافات، وقدرتها على استقطاب أنصار متحيزين بشَغَف. يقيِّم الكتاب الدليل المؤيد للخرافات والدليل المعارض لها، لا ليُبَيِّن وحسب كيف يمكن تفسير المادة التاريخية — وغيابها — وإساءة تفسيرها، ولكن ليبين أيضًا ما تكشفه تلك العمليات حِيال استثمارنا الشخصي في تلك القصص التي نَقُصُّها عن شاعرنا القومي (والعالمي). بالتأكيد لا نحاول أن نَحُوم، مدعين التحلي بمعرفةٍ كلية، فوق تلك القصص؛ فنحن مُتورطون مثل كل قراء شكسبير في طرح فرضيات مُسْبَقة، وحينما نحاول فهم تلك الخرافات، فلربما ننشر حينئذٍ بعض الخرافات الأخرى. ونحن مُمْتَنُّون للقارئ المجهول بمؤسسة وايلي-بلاكويل الذي سَلَّطَ الضوء على عدد من تلك اللحظات المتناقضة، وحَمَلَنا على الإقرار — بمباشرةٍ أكبر — بمواقفنا.

إن كتابًا كهذا يَحْمِل في طَيَّاتِه إغْواءَ التركيز على سيرة حياة شكسبير؛ فسيرة حياته حافلة بالخرافات، بدايةً من قصة الصيد الجائر للغزلان في شبابه (التي وصفها نيكولاس رو في بداية القرن الثامن عشر)، مرورًا بتفاصيل زواجه (المُثْبَتَة في السجلات)، وصولًا إلى السنوات الضائعة (التي لم تُوَثَّق في أي مكان). ضمَّنَّا بعض هذه الأمثلة بالطبع، لكننا حاولنا، حيثما استطعنا، الانتقال بالنقاش إلى المسرحيات والقصائد عينها. وبينما ينطوي أغلب خرافاتنا على طبقات من التراكم التفسيري بيننا وبين الحقبة الإليزابيثية، فإن الاطلاع على أعمال شكسبير نفسها يمكن أن يختصر الطريق، متجاوزًا بعض هذا الحشو السردي. ولكننا نجد القليل من اليقينيات في تحليل كلمات شكسبير أيضًا. ولا يسعنا أن نعرف، أبدًا، إلى أي مدى كان طاقم تمثيل شكسبير واقعيًّا في أدائه، على سبيل المثال؛ لأن «الواقعية» مفهوم نسبي. ولا يسعنا توصيف تجربة مشاهدة مسرحية «الليلة الثانية عشرة» عام ١٦٠١، لكننا نستطيع اقتراح سُبُل تمنحنا من خلالها إنتاجات أحدث وأوثق مدخلًا إلى بعض احتمالات الأداء فيها. وبإعادة أعمال شكسبير — لا معتقداته الشخصية أو حياته الخاصة — إلى سياقها، باعتبار أن هذه الأعمال هي المنطقة الأكثر إثمارًا وإثارة للعديد من التفسيرات، فإننا نحاول اقتراح بعض السبل التي يَلتقي بها الانفتاحُ على مَعانٍ مختلفة وتلك النصوص المعقدة وفقًا لشروطها الخاصة.

لقد تخيلنا كل خرافة على هيئة قصة مستقلة بذاتها، حتى بعد أن حاولنا الحد من التكرارات قدر المستطاع. وإقرارًا منا بأن النثر الأكاديمي المُنَمَّق غالبًا ما يَطْمِس بقدر ما يُوَضِّح، فقد حاولنا أن نقدم المادة بما يُلائِمها من أسلوب سَلِس، وألا نَتَعَثَّرَ في شبكة من الإحالات المرجعية. ونقدم للقارئ قراءات مقترحة مُوسَّعة ومُوَجَّهة بنهاية الكتاب، لمزيد من الاستقصاء. وأملنا أن تقدم تلك المقالات، تراكميًّا، للقارئ مجموعة «مهارات دَحْض الخرافات» التي وجدناها نموذجًا جذَّابًا في كتاب «أشهر ٥٠ خرافة في علم النفس»، وأن يُطَوِّع القارئ هذه المهارات في نقد زلاتنا وافتراضاتنا.

استعنَّا بنسخة أكسفورد التي حرَّرها ستانلي ويلز وجيري تايلور (الطبعة الثانية، أكسفورد: كلارندون برس، ٢٠٠٥) التماسًا لكل اقتباساتنا من شكسبير. وحيث إن طبعة أكسفورد نشرت نَصَّيْن من مسرحية «الملك لير» («سيرة الملك لير» و«مأساة الملك لير»)، فقد اقتبسنا من طبعة «المأساة»، ما لم نَذْكُرْ خلافَ ذلك. أما المقتبسات غير المُحررة من أعمال شكسبير المنشورة بقطع الرُّبع فاستعنَّا فيها بالنسخ المنشورة

على الموقع التالي http://www.bl.uk/treasures/shakespeare/homepage.html. وجرى تحديث هجاء بعض الكلمات من نصوص تنتمي إلى عصر النهضة.

هذا الكتاب مُهْدًى إلى كاثرين دنكان-جونز، واحدة من أعظم المحققين في خرافات شكسبير. ولا نتوقع أن توافقنا الرأي في كل النقاشات الواردة بهذا الكتاب، لكننا نود أن نُقر بمدى تأثر تفكيرنا في هذا الكتاب، وفي أعمال أخرى، وتَشَكُّله بمحاوراتنا لها على مدار سنوات عدة.

لوري ماجواير
إيما سميث
أكسفورد، ٢٠١٢

هوامش

(1) Karen Armstrong, *A Short History of Myth* (Edinburgh: Canongate, 2005).

(2) Scott Lilienfield, Steven Lynn, John Ruscio, and Barry Beyerstein, *Fifty Great Myths of Popular Psychology: Shattering Widespread Misconceptions about Human Behavior* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2009), p. 3.

(3) Stanley Wells, *Is It True What They Say about Shakespeare?* (Ebrington, Glos.: Long Barn Books, no date).

الخرافة الأولى

كان شكسبير أكثر كُتَّاب عصره شعبية

ثمة موقع شعبي على الإنترنت يتبادل فيه المشاركون طرح الأسئلة والإجابة عنها، يطرح هذا الموقع السؤال الآتي: «هل كان شكسبير شعبيًّا في عصره؟» وجاءت الإجابة الكاملة التي وضعها أحد القراء على النحو الآتي: «نعم؛ فقد كان شكسبير!»[1] والإجابة إيجازٌ معقول لافتراضاتٍ عامة: كيف يمكن لشكسبير أن يكون شكسبير — الذي اطلع الناس على أعماله، وظهرت على خشبات المسرح بعد وفاته بأربعمائة سنة، وتُرجمت إلى لغات شتى، ونُقلت عبر وسائل إعلامية شتى في ربوع الأرض — لو لم يكن يتحلى بالشعبية في عصره؟ لكن مسألة كيفية تعريفنا للشعبية، وما إذا كان الدليل القائم عن شكسبير يؤكد هذه الخرافة، بحاجة إلى القليل من البحث، كما أننا بحاجة أيضًا إلى الفصل ما بين الشعبية في ميدان المسرح والشعبية في مجال الأعمال المطبوعة.

لنتجه أولًا إلى المسرح: منذ عام ١٥٩٤ فصاعدًا، حينما انضم شكسبير إلى فرقة «رجال اللورد تشامبرلين» بوصفه شريكًا (مالكًا جزئيًّا) وكاتبًا مسرحيًّا مُقِيمًا، نجد أن شعبيته كانت مرتبطة من حيث الأصل بشعبية الفرقة عينها. ولذا، فإن تطور فرقة «رجال تشامبرلين» وهيمنتها المتزايدة في اقتصاد مسارح لندن لا يمكن عزوهما لمسرحيات شكسبير وحدها، ولا يمكن فصلهما عنها في الوقت نفسه. لقد بلغت سعة مسرح «جلوب»

الذي أقامته فرقة «رجال تشامبرلين» بمنطقة بانكساید عام ١٥٩٩ أكثر من ٣٠٠٠ مشاهد. وفي عام ١٦٠٨، افتتحت الفرقة مسرحًا مغلقًا آخر باسم «بلاكفرايرز» لعروض الشتاء. وفي عام ١٦٠٣، حازت الفرقة على رعاية الملك الجديد — الملك جيمس — فتغيَّر اسمها إلى «رجال الملك»، وقدمت عروضًا بانتظام في بلاط الملك. بدأت ثروة شكسبير نفسها في النمو إبان تلك الفترة؛ ففي عام ١٥٩٦ حازت عائلته شعار النَّبالة، ونال معه أفرادُها الحقَّ في أن يُلَقَّبوا بـ «النبلاء». وبعد عام، اشترى شكسبير بيتًا مَهيبًا مكونًا من خمس وحدات في بلدة ستراتفورد-أبون-أفون يُقال له «نيو بليس»، ويُشاع أنه ثاني أضخم بيت بالمنطقة. توحي كل هذه المؤشرات الاقتصادية ومؤشرات الرقي والنبل الاجتماعيين بأن الفرقة ومؤلفها الدراميَّ المقيم كانا في حالة ازدهار، ويوحي ذلك بدوره بأن أعمال شكسبير — شأنها شأن المسرحيات التي عرضتها الفرقة لمؤلفين دراميين آخرين، ومنهم توماس ميدلتون وبن جونسون — كانت شعبية.

مع ذلك، من الصعب أن نتحرى مزيدًا من التحديد؛ فما من أحد تقريبًا ممن ترددوا على المسارح آنذاك كتب عما ذهب لمشاهدته. ويُعد جون مانينجهام، الطالب بكلية الحقوق، الذي شاهد مسرحية «الليلة الثانية عشرة» بقاعة ميدل تمبل في فبراير ١٦٠٢ استثناءً نادرًا للقاعدة؛ حيث ذكر أنه كان «من الرائع فيها أن يُدفع مدير المنزل إلى الاعتقاد بأن سيدته المطلَّقة واقعة في حبه، بتزييف رسالة من سيدته، تُخْبره فيها عمومًا بالخِصال التي تحبها فيه دون غيرها، واقفةً على لَفَتاته إذ يتبسم، وبَهَاء ملبسه، وما إلى ذلك. وبعدها، عندما ظهر ليخطب وُدَّها، جعلوه يؤمن بأنهم كانوا يرونه مجنونًا».[2] استمتع مانينجهام بالفكاهة المَوْقِفِيَّة التي تضمنتْها الخدعة التي مُورِست على مالفوليو، لكن من المُحْبِط أنه لم يكن لديه أي تعليق على تَنَكُّر فيولا في هيئة رجل يُدعى سيساريو، أو على تجسيد الأخوين التوءمين. كانت لمحة ما يَعْلَق بالذاكرة بخصوص المسرحية، أو ما يشتهر عنها، تَتَبَدَّد سريعًا. ولا يختلف الحال كثيرًا عن الروايات الجيكوبيَّة التي كتبها عالم الفلك الطبيب سيمون فورمان عن عروض مسرحيات «حكاية الشتاء» و«ماكبث» و«سيمبلين» (طالع الخرافة الثالثة عشرة). إن التفاصيل المؤكدة الوحيدة التي لدينا عن اقتصاديات المسرح الإليزابيثي مصدرها الفرقة المنافِسة، «رجال الأدميرال»، ووثائق ترتبط بمدير أعمالها فيليب هينسلو. توحي تلك الوثائق بأن مسرحية «يهودي مالطا» لكريستوفر مارلو، بشخصيتها المُحْوَرِية المحِبَّة للحياة والمُتَحَلِّلة من الأخلاق، باراباس، كانت ضمن أكثر المسرحيات عرضًا على الإطلاق، حيث عُرضت ١٠ مرات في ستة أشهر،

وهو عدد يتجاوز بمراحل العدد المسجَّل لمرات عرض أيٍّ من مسرحيات شكسبير. وعندما عُرِضَت لأول مرة مسرحية «لعبة شطرنج» لمؤلفها توماس ميدلتون، وهي مسرحية ساخرة لاذعة تتناول العلاقات الأنجلو-إسبانية، بمسرح جلوب عام ١٦٢٤، كان من المذهل أنها عُرِضَت تسع مراتٍ متتاليات، ولا يمكن الزعم بأن ثمة مسرحيات لشكسبير نالت مثل هذا النجاح المُدَوِّي. وبينما أن نقطتنا المرجعية الأيقونية للدراما الأدبية الكلاسيكية، ربما كانت صورة هاملت ممسكًا بجمجمة المهرج يوريك (طالع الخرافة السابعة والعشرين)، نجد أنه بالنسبة إلى بدايات الحقبة الحديثة، لم يكن العمل الدرامي الذي يمكن الإفصاح عنه من أول وهلة شكسبيريًّا، بل كان تراجيديَا الانتقام الدموي لتوماس كيد «التراجيديا الإسبانية» (التي كُتِبَت عام ١٥٩٠ تقريبًا). لقد أَفْرَخت مسرحية كيد نصًّا أَوَّلِيًّا، نسخة غنائية شعبية أعاد صياغتها لاحقًا المؤلفون المسرحيون بغية إطالة بقائها على خشبة المسرح، واقتبسها الكُتَّاب، وتناولوها بسخرية، وجعلوا منها لازمة حتى أُغْلِقت المسارح. ولا يوجد دليلٌ معاصر على أن أيًّا من مسرحيات شكسبير بلغت هذا المدى في الاقتباس والتوسُّع، وإن كنا نعلم أن مؤلفين آخرين نسخوا مسرحياته وأعادوا صياغتها. على سبيل المثال، تتجلى أصداء مسرحية «هاملت» في مسرحيتَيْن معاصرتَيْن تقريبًا، ألا وهما مسرحية «انتقام أنطونيو» لجون مارستون، ومسرحية «مأساة هوفمان» لهنري شيتل. وفي أوائل القرن السابع عشر، كتب جون فليتشر مسرحية «جائزة المرأة»، وهي تتمة لكوميديا شكسبير التي تُجَسِّد الصراع بين الجنسيْن «ترويض النمرة».

ثمة جانب مُحَدَّد من جوانب عمل شكسبير الدرامي يمكننا أن نتلمس فيه شعبية معاصرة كبيرة، ألا وهو تجسيد الفارس سيئ السُّمعة المحبوب البدين، السير جون فالستاف. واضح أن فالستاف ظهر لأول مرة في مسرحية أُطْلِق عليها، على ما يبدو، «هنري الرابع»، حيث يتجلى بوصفه نقيضًا لا بطوليًّا وساخرًا لتجسيد المسرحية للنبلاء الذين يقاتلون في أعقاب الإطاحة بالملك ريتشارد الثاني. وانطلاقًا من كونه رفيق الأمير هال، الابن الأكبر — السفيه نوعًا ما — للملك هنري، يقدم لنا فالستاف عالَمًا بديلًا من الحِيَل والحانات، يسحب كلًّا من وريث العرش وجمهور المسرحية بعيدًا عن محتوى المسرحية السياسي. ويبدو أن شعبية فالستاف كانت فورية. وُضِعَت تتمة — «هنري الرابع – الجزء الثاني» — وزُرِعَ فالستاف مجددًا في محلة مختلفة تمامًا، ألا وهي مدينة ويندسور البرجوازية في كوميديا «زوجات وندسور البهيجات» (طالع الخرافة الثامنة والعشرين). هناك دليل قائم في بعض الرسائل التي تنتمي لتلك الحقبة على أن اسمه

صار شعبيًّا. وكما جاء في فهرس المجموعة الكلاسيكية للإشارات المعاصرة للمسرحيات، المُعَنْوَنة «كتاب الإشارات الضمنية لشكسبير»: «لأغراض هذا الفهرس، يُعامل فالستاف، وكأنه عمل.» والإشارات إليه تتجاوز بكثير، من حيث عددها، الإشارات الضمنية لأي جانب أو مسرحية أخرى. ومن بين المداخل الموجودة بالفهرس تعليقاتٌ في مسرحياتٍ لمؤلفين مثل ماسينجر وميدلتون وساكلينج، وكذا إشاراتٌ خاصة، تتضمن حاشية لثرثرة كونتيسة ساوثامبتون في رسالة إلى زوجها: «كل الأخبار التي أعتقد أنني أستطيع أن أَزُفَّها إليك، وأحسب أنها ستُسْعِدُك، هي أن السير جون فالستاف أمسى أبًا لطفل عظيم الرأس مُكْتَنِز الجسم من السيدة ديم بينتبوت.»[3] ويمكن الزعم أيضًا بأن فالستاف كان فاتحة للدراسات الشكسبيرية؛ فالنقاشات التي تناولت تجسيد شخصيته تطورت إلى واحد من أوائل الكتب عن شكسبير، ألا وهو «مقالٌ عن الشخصية الدرامية للسير جون فالستاف»، وهو مقالٌ دفاعي لموريس مورجان خَطَّه عام ١٧٧٧.

ثمة مسرحيات نعرف أنها كانت شعبية في المسرح وضاعت لأنها لم تُطبع قط كما هو واضح. ومثال ذلك مسرحية «حكيم ويست تشيستر» التي عُرِضَت مرارًا على مدار فترة زمنية طويلة بين عامَيْ ١٥٩٤ و١٥٩٧.[4] نتناول في الخرافة الرابعة مسألة كيفية طباعة مسرحيات شكسبير بالتفصيل. وإذ نحاول استغلال الدليل المُسْتَقى من طباعة أعمال شكسبير لتأكيد شعبيته المعاصرة، جدير بالملاحظة أنَّ نِصْفَ أعماله المسرحية فقط نُشر في حياته؛ فلم تكن ثمة سوق لطبعات من قَطْع الرُّبْع لمسرحية «ماكبث» مثلًا، لكن يمكن تفسير هذه الحقيقة بالزعم بأن المسرحية لم تكن شعبية (لم يُقْبِلْ أحدٌ على شرائها)، أو أنها كانت شعبية (ومن ثَمَّ، لم تُرِدِ الفرقة بيعها). ذهب لوكاس إرن إلى أنه في سنة ١٦٠٠ — التي ذاع فيها صِيت شكسبير في سوق المواد المطبوعة أكثر من أية فترة أخرى — كانت أعماله تُمثل ٤٪ من إجماليِّ المواد المطبوعة المنشورة ذاك العام باختلاف أنواعها. ويحدد إرن ٤٥ طبعة منفصلة من مسرحيات شكسبير المطبوعة في حياته، وهو رقم يتجاوز المواد المطبوعة لأي مؤلف مسرحي معاصر له. من أبرز الأعمال الشعبية، بمعيار عدد الطبعات، المسرحيات التاريخية الأولى «ريتشارد الثاني» (ست طبعات قبل عام ١٦١٦)، و«ريتشارد الثالث» (خمس طبعات)، و«هنري الرابع» التي يعود الفضل في كثرة طبعاتها إلى شخصية فالستاف (ويبدو أن الجزء الثاني منها لم يحقق نجاحًا مثيلًا، شأنه شأن الكثير من التَّتِمَّات).[5] ولأغراض المقارنة، بلغ عدد الطبعات المنشورة لمسرحية «المأساة الإسبانية» ستًّا على مدار الفترة الزمنية نفسها، وكانت الكوميديا الرومانسية

الريفية، المجهولة الكاتِب، «موسيدوراس» (المنشورة لأول مرة عام ١٥٩٨)، هي العمل المسرحي الأكثر مبيعًا؛ استنادًا إلى أعداد الطبعات الجديدة؛ إذ طُبِعَ منها أكثر من اثنتي عشرة طبعة خلال ثلاثة عقود. وقد تشير نسْبة مسرحياتٍ مطبوعة إلى شكسبير، أو إلى الأحرف الأولى من اسمه «دبليو إس»، لمزيد من التلميح — وهي مسرحياتٌ لا يُعتقد عمومًا أنها من أعماله، ومنها القصة الأسطورية لتأسيس لندن، «لوكرين» (١٥٩٥)، والكوميديا المدينية «سفيه لندن» (١٦٠٥)، وقصة الجريمة الحقيقية «مأساة يوركشير» (١٦٠٨) — إلى حقيقة أن اسم شكسبير كان يُحَقِّق مبيعات جيدة.

علاوة على ذلك، ثمة دليل على وجود علاقة عكسية ما بين الصمود التاريخي للنصوص وبين شعبيتها المعاصرة؛ فبعض النصوص المطبوعة يبدو أنها ظلت تُقْرَأ حتى الممات. وتوجد على سبيل المثال نسختان فقط صامدتان، وهما غير مكتملتين، للطبعة الأولى من مسرحية «هاملت» (١٦٠٣)، وثمة نسخة واحدة فقط من الطبعة الأولى من قصيدة «فينوس وأدونيس» لشكسبير (١٥٩٣)، وهي أول ما طُبِعَ من أعماله، وتُعَدُّ العمل الإبداعي الذي ربما كان أكثر ما اشْتَهَر به طوال حياته، إلى جانب القصيدة الروائية المأساوية «اغتصاب لوكريس» (التي طُبِعَت لأول مرة عام ١٥٩٤). إن غالبية الإشارات المُعاصرة لشكسبير تومئ إليه باعتباره مؤلف هاتَيْن القصيدتَيْن اللتين طُبِعَتا طبعةً تاسعة وخامسة على الترتيب قبل عام ١٦١٦. الاشتقاق المعجمي لكلمة «شعبي» popular في الإنجليزية هو: «ينتمي إلى الناس إجمالًا.» ومن الصعب بمكان الزعم بأن أي كاتِب في الحِقْبة الإليزابيثية كان شعبيًّا بهذا المعنى، حيث ربما بلغت معدلات المعرفة بالقراءة والكتابة، حسب تقديرات ديفيد كريسي، حوالي ٣٠٪ بين الرجال وأقل من ١٠٪ بين النساء عام ١٦٠٠.[6] إضافةً إلى ذلك، لم يُسْمَح خلال تلك الحقبة بأن تزيد طبعات أي عمل فني عن ١٥٠٠ نسخة (لا ننسى أن مسرح جلوب كان باستطاعته أن يَسَعَ ٣٠٠٠ مشاهد). لم تكن الأعمال الأدبية على أية حال تمثل سوى جزء محدود من سوق النشر التي هيمنت عليها الأعمال الدينية — كالعِظات، وكتب الصلوات، والأناجيل، والتفسيرات، وتراجم المزامير — والأدلة المنزلية، وكتب السلوك، والأعمال التعليمية، لكن شكسبير كان في هذا السياق المُقَيَّد لاعبًا مهمًّا بلا شك.

ليس بالضرورة أن يُقْصَد بالشعبية والشهرة الشخصية أو الإقرار بالمكانة الفنية الشيء نفسه؛ فلو ألقينا نظرة على الكتب الأكثر مبيعًا في عصرنا الحالي، لما توقعنا، على الأرجح، أن تتداخل تلك الفئة بقدر كبير مع الأعمال الأدبية «الكلاسيكية»، أو الحائزة على

إطراءات نقدية واسعة النطاق. ثمة دليلٌ على أن أعمال شكسبير كانت تحظى بتقدير معاصريه، ويشير فرانسيس ميريس إلى هيمنة شكسبير؛ إذ كَتَبَ في عام ١٥٩٨:

> كما يُشار إلى بلاوتوس وسينيكا بأنهما الأفضل في تأليف الكوميديا والتراجيديا من بين من كتبوا باللاتينية، يُشار كذلك إلى شكسبير بوصفه الأكثر تميُّزًا بين الإنجليز في كلا اللونين المسرحِيَّيْن. أما عن الكوميديا، فلنتأمل مسرحياته: «السيدان الفيرونيان»، و«الأخطاء»، و«الحب مجهود ضائع»، و«حلم ليلة منتصف صيف»، و«تاجر البندقية». وأما عن التراجيديا، فلنتأمل مسرحياته: «ريتشارد الثاني»، و«ريتشارد الثالث»، و«هنري الرابع»، و«الملك جون»، و«تيتوس أندرونيكوس»، و«روميو وجولييت».

ويُلاحَظ أن هُوِية مؤلف مسرحية «الحب مجهود رابح» ليست واضحة. ولكن، في موضع آخر في تحليله، يبدو أن ميريس يضع شكسبير على قدم المساواة مع مُعاصريه من الكُتَّاب، لا في مرتبة أعلى منهم من حيث الجودة أو الشعبية. على سبيل المثال، إليكم قائمته التي يُورد فيها «أفضل كُتَّاب الكوميديا في عصرنا»:

> إدوارد، إيرل أكسفورد، والدكتور جيجر الأكسفوردي، والسيد رُولي، الذي كان في فترة من الفترات من الدارسين النادرين بكلية بيمبروك هول المتعمقة في جامعة كامبريدج، والسيد إدواردز، أحد رجال كنيسة صاحبة الجلالة، والبُلَغَاء ذوو البديهة الحاضرة: جون لِيلي، ولودج، وجاسكوين، وجرين، وشكسبير، وتوماس ناش، وتوماس هيوود، وأنطوني مانداي، أبرع مَنْ يضع الحبكات الدرامية لدينا، وشابمان، وبورتر، وويلسون، وهاثواي، وهنري شيتل.[7]

هذا بيان بأسماء المؤلفين المسرحيين لتلك الحقبة، وليس كوكبة مُنتقاة. ووجود النسخة المطبوعة لأعمال شكسبير الدرامية المُجَمَّعَة بعد وفاته (١٦٢٣) بنَسَق قِطْع النِّصف الأنيق الباهظ الثمن، الأكثر ارتباطًا بالأناجيل والأعمال التاريخية أو الطوبوغرافية الجادة، دليلٌ على قيمته الأدبية — والمالية — أكثر من كونه برهانًا على شعبيته. وحتى بعد أن نرى أن محرري نسخة قطع النصف يهدونها إلى «التنوع العظيم من القراء» «من الأبرع إلى القارئ الذي لا يسعه إلا التهجي»، ويَتَنَدَّرون بأنهم يتمنون لو كان بالإمكان وزنُ جمهور القُرَّاء لا عَدُّهم، ويكتبون ذلك في صدر مُؤَلَّف تتجاوز تكلفته ما يجوز أن نسميه «شعبيًّا» بمعناه الصحيح؛ أي «مُخَصَّص لعموم الناس».

هوامش

(1) http://wiki.answers.com/Q/Was_shakespeare_popular_in_his_day.

(2) Quoted in Emma Smith (ed.), *Blackwell Guides to Criticism: Shakespeare's Comedies* (Oxford: Blackwell Publishing, 2004), p. 1.

(3) F. J. Furnivall, C. M. Ingleby, and L. T. Smith, *The Shakspere Allusion-Book* (London: Oxford University Press, 1932), vol. 2, p. 536; vol. 1, p. 88.

(4) http://www.lostplays.org.

(5) Lukas Erne, "The Popularity of Shakespeare in Print," *Shakespeare Survey*, 62 (2009), pp. 12–29 (pp. 13–14).

(6) David Cressy, *Literacy and the Social Order: Reading and Writing in Tudor and Stuart England* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), p. 177.

(7) Francis Meres, *Palladis Tamia. Wits Treasury* (London, 1598), pp. 282, 284 (sigs. 2O2^{r}, 2O3^{v}).

الخرافة الثانية

لم يكن شكسبير متعلمًا تعليمًا جيدًا

إنَّ فكرة العبقري غير المتعلم، أو الرجل العِصامي أو المرأة العِصامية، جذابة على نحو لا يُقاوَم. وكان شكسبير، في رأي ميلتون: «ابن الخيال، يصدح بنغماتٍ طبيعية جامحة من نَظْمه» (قصيدة «الرجل السعيد»)؛ فقد هيمن مفهوم الفلَّاح المُلْهَم على الأعمال الرومانسية وما وراءها. وعلى الجانب الآخر نلتقي بِن جونسون الذي عاصر شكسبير، وذكر معرفته «الضئيلة باللاتينية والأضأل بالإغريقية.» لو أخرجنا هذه العبارة من سياقها، لكان من السهل فهم معناها على أن «شكسبير لم يُحصِّل أية معرفة كلاسيكية تقريبًا»؛ ومن ثمَّ فهو «غير متعلِّم». وحقيقة الأمر أن هذه العبارة كانت جزءًا من إشادة مطوَّلة بشكسبير الذي قال جونسون عنه إنه لا يتفوق على معاصريه وحسب، ولكن على القدماء أيضًا. يفوق شكسبير لِيلي وكيد ومارلو براعةً، و«رغم أن معرفته باللاتينية ضئيلة ومعرفته بالإغريقية أضأل»، فهو يقف «متفردًا» مُقارنةً، في الكوميديا والتراجيديا، بـ «كل ما أنتجته اليونان المتغطرسة أو روما المختالة أو ما فعلتاه منذ أن انبعثتا من رَمادَيْهما.» (أتُسَمي هذا قَدْحًا؟) وعلينا ملاحظة سياق آخر: جونسون نفسه، فأغلب المؤلفين يعرفون القليل من اللاتينية والأقل من الإغريقية، مُقارنةً بتبُّحر جونسون الكلاسيكي الزاخر. ومع ذلك، فدائمًا ما تُقْتَبَس عبارة جونسون خارج سياقِها؛ ومن ثَمَّ تستمر خرافة شكسبير ذي التعليم القاصر.

يمكن التحقق من مثل هذه الخرافة بطُرُق عدة؛ فلنفكر أولًا في المناخ التعليمي ذي النزعة الإنسانية في القرن السادس عشر الذي وُلِدَ فيه شكسبير. «النزعة الإنسانية» هي

الاسم الذي نخلعه على النشاط العلمي ما بعد القرون الوسطى الذي استعاد النصوص القديمة. لكن النزعة الإنسانية كانت متعددة المستويات على نحوٍ طَموح. كانت نزعة أخلاقية تَرُوم المُزَاوَجَة بين أَسْمَى مُثُل الفكر الكلاسيكي الوثني والكون المسيحي. وكانت أسلوبية: درسَ دُعاةُ الحركة الإنسانية القدماءَ، لا الْتِماسًا لما قالوه وحسب، ولكن لمعرفة كيف قالوه أيضًا؛ وفكروا في الشكل الذي ربما كان عليه الأدب الإنجليزي العامِّيُّ، وكيف كان وَقْعُه، وأَجْرَوْا تجارب على اللغة الإنجليزية، فاستعاروا كلمات من اليونانية واللاتينية (طالع الخرافة الحادية والعشرين). كما كانت تربوية؛ إذ أَلَّفَ الإنسانيون كتبًا دراسية، وأسسوا مدارس وكليات، وأورثوا مُثُلهم الأجيال اللاحقة. وكانت علمية؛ إذ ترجم الإنسانيون النصوص، وحرروها، وفهرسوها، وصنعوا القواميس. وكانت أيضًا علمانية على نحو إيجابي؛ فلم تنكر رؤية العالَم الْمُرْتَكِزَة إلى فكرة الألوهية، لكنها وضعت الإنسان وإمكاناته في قلب هذه الرؤية، وطرحت أسئلة حول الحكومة، والنبالة، والبلاط، والمصلحة العامة، والطغاة. (عادةً ما تُصَدِّر النصوص ذات النزعة الإنسانية فردًا في عنوانها: نص السير توماس إليوت «الحاكِم»، ونص كاستيليوني «رجل البلاط»، ونص ماكيافيللي «الأمير»). ولقد ساعد اختراع آلة الطباعة — التي تُضارِع الإنترنت في أيامنا هذه — في انتشار الأفكار والقيم ذات النزعة الإنسانية بسرعة مهولة.

هذا ملخص مُبسَّط، لكن النقطة المحورية هي أن النزعة الإنسانية كانت لها آثارٌ عملية، ولا سيَّما على النظام التعليمي الإليزابيثي وتَطَوُّر «مدرسة القواعد اللغوية». كان تلميذ المدرسة في القرن السادس عشر (وقليل جدًّا من الفتيات، مثل مارجريت، ابنة رئيس مجلس لوردات الملك هنري الثامن توماس مور، هن اللائي حصلن على تعليم رسمي؛ ومن ثَمَّ أكملن تعليمهن بالبيت بدلًا من المدرسة) هو المستفيد من نظام تعليمي جديد على مستوى البلاد؛ أعني منهجًا قوميًّا. ورغم أن بِن جونسون تلقى تعليمه في وستمنستر، حيث تتلمذ على يد عالِم الآثار المؤرخ ويليام كامدن، وأن توماس كيد تلقى تعليمه بمدرسة ميرشانت تايلور على يد الخبير التربوي الكاتِب ريتشارد مولكاستر، فإن تعليمهما لم يكن ليختلف كثيرًا عن تعليم شكسبير في ستراتفورد-أبون-أفون. ليست بِحَوْزَتنا أية سجلات تُدَلِّل على أن شكسبير الْتَحَقَ بالمدرسة الثانوية المحلية — فسجلات تلك الفترة مفقودة — لكن سيكون من العجيب لو لم يلتحق بها.

سُمِّيَت «مدارس القواعد اللغوية» بهذا الاسم لأنها كانت تُدَرِّس القواعد اللغوية، وكانت القواعد اللغوية التي تُدَرَّس للتلاميذ لاتينية، (كان كِتَاب القواعد الرسمي هو

نفسه كتاب ويليام لِيلي، وهو عينه الكتاب الذي يَعْكُف ويليام بيج على دراسته، ولا يبرع في ذلك، في مسرحية «زوجات ويندسور البهيجات»). كانت المدارس تَفْتَح أبوابها في السادسة صباحًا وتُغْلِقها في السادسة مساءً، وكان يَتَعَيَّن على الأولاد أداء واجباتهم المنزلية بعد الانصراف من المدرسة. وبينما الطلاب يتقدمون في المستويات التعليمية، كانت اللغة التي يتحدثون بها ويتلقون بها تعليماتهم هي اللاتينية. وكثيرًا ما كان يُقال، بلا مبالغة، إن الولد عندما يتخرج في مدرسة القواعد يكون قد حصَّلَ تعليمًا كلاسيكيًّا يُضَارِع ما يُحَصِّله الطالب الجامعي الذي يدرس الكلاسيكيات في وقتنا هذا.

لكن دراسة القواعد اللغوية كانت تَنْطَوِي على ما يَتَجاوز تحليل بِنَى الجُمَل؛ فقد كانت القواعد اللغوية جزءًا من البلاغة التي كانت تتألف بدورها من فروع عدة، تَضْرِب بجذورها كلها في الوعي الأسلوبي. وتراوحت التمارين الدراسية ما بين قول الشيء نفسه بطرق عدة، ومحاولة محاكاة أسلوب مؤلف مرموق لتَثْنِيَة الترجمة: من اللاتينية إلى الإنجليزية، ومن ثَمَّ إلى اللاتينية مجددًا؛ للتأكد مما إذا كان تعبير الطالب باللاتينية يمكن أن يَرْقَى إلى بلاغة النص الأصلي (طالع الخرافة الخامسة عشرة). وصُمِّمَت هذه التمارين بهدف إعداد الفتيان لامْتِهان مِهَن تتطلب مهاراتٍ بلاغية؛ كالعمل في الكنيسة، أو في المجال القانوني، أو في الحكومة المحلية. وكانت أيضًا تدريبًا مثاليًّا لأي كاتِب، وغرست في شكسبير عشقًا للغة والتنويع الأسلوبي وأصوات الكلمات، وهي السمات التي نُقَدِّرها على وجه الخصوص في كتاباته اليوم.

وهكذا، فقد تخرَّج شكسبير من المدرسة وهو حسن الإعداد. لكن التعليم لا يتوقف عند المدارس الرسمية (ولو أن الإيمان بهذه الخرافة يوحي بأن هذا هو منتهى التعليم على ما يبدو). ورغم أن شكسبير لم يلتحق بالجامعة (وكذا لم يلتحق بها توماس كيد أو بِن جونسون)، فهو لم يَكُفَّ عن القراءة. وتُدَلِّل مصادر مسرحياته على اطِّلاعه على أشعار العصور الوسطى (تشوسر، وجاور)، والروايات الإيطالية (بوكاتشيو، وشينتيو)، والتاريخ المعاصر (رفاييل هولينشيد، ١٥٧٧، ١٥٨٧)، والتاريخ القديم (بلوتارك)، والأعمال الرومانسية المعاصرة (السير فيليب سيدني، وروبرت جرين)، والأعمال الرومانسية الإغريقية (أبولودورس)، والفلسفة القَارِّيَّة المعاصرة (مقالات الفيلسوف الإنساني الفرنسي مونتين). واطَّلَعَ شكسبير على أعمال فرنسية وإيطالية، مستعينًا بمصادر مكتوبة بهاتين اللغتين؛ إذ لم تكن تُرجمت إلى الإنجليزية بعد. (لم يتحدث جونسون بأيٍّ من اللغتين الحديثتَيْن حسب ما ورد عنه من صديقه ويليام درومند ابن بلدة هاوثورندن). وقرأ

باللاتينية. ومع ذلك فقد وقع في زلات؛ فقد خلط مرتين ما بين بلوتو (إله العالم السفلي) وبلوتوس (إله الثروة). تلك جريرة لا تستحق الشنق، كما أنه ليس الوحيد الذي خلط بين الاثنين؛ فهكذا فعل الرومان القدماء أيضًا. يوضح لويس بوتر أن الفروق في تقطيع مقاطع الاسم الكلاسيكي بيريثوس في مسرحية «السيدان الفيرونيان» التي شارك في تأليفها مؤلفان قد يُوحِي بأن أحدهما (فليتشر) أعلم بالإغريقية من الآخر (شكسبير).[1]

لكن هذه المسرحية أُلِّفَت عام ١٦١٣، أي بعد أكثر من ثلاثين عامًا من ترك شكسبير المدرسة. وإنْ دلَّ ذلك على شيء، فإنه يدل على الذاكرة المُهْتَرِئة، لا على القُصور التعليمي.

كانت الكتب المكوَّنة من مجلدات عدة غالية الثمن. ولعل شكسبير طالعها تحت رعاية الطبَّاع ريتشارد فيلد في لندن. كان فيلد أحد معاصري شكسبير في ستراتفورد، وهو من تَوَلَّى طباعة أولى قصائده «فينوس وأدونيس» (١٥٩٣) و«لوكريس» (١٥٩٤). تتلمذ فيلد على يد توماس فوتروليه الطَّبَّاع الهيوجونوتي الذي عندما تُوُفِّيَ تزوج فيلد أرملته عام ١٥٨٨، وورث عمله، وواصل التخصص في طباعة الأعمال الأجنبية. وكان فيلد أول مَن قدَّمَ قصيدة أريوستو الملحمية «أورلاندو فوريوسو» إلى الجمهور الناطق بالإنجليزية بعد أن ترجمها السير جون هارينجتون عام ١٥٩١. لكن قائمة أعماله مبهرة أيضًا؛ إذ تتضمن ما يُعتبر حاليًّا كلاسيكيات الأدب الإنجليزي والأدب اللاتيني المترجم إلى الإنجليزية. وفي عام ١٥٨٧، طبع فيلد كتاب «تاريخ إنجلترا وأيرلندا واسكتلندا» الرائد، المؤلَّف من ثلاثة مجلدات، لرفاييل هولينشيد، وفي عام ١٥٨٩، طبع «فن الشعر الإنجليزي» لجورج بوتنام، وهو مُؤَلَّف إبداعي ذو نزعة إنسانية عن الكتابة الإنجليزية. وطبع أيضًا ترجمة توماس لودج السُّداسِية التفاعيل لقصيدة «التَّحَوُّلات» لأوفيد. وفي عام ١٥٩٥، طبع ترجمة توماس نورث لكتاب «حياوات موازية» لبلوتارك (الذي أُعِيدَت طباعته عام ١٦٠٣). وفي عام ١٥٩٦، طبع قصيدة إدموند سبنسر الملحمية «ملكة الجن»، وفي عام ١٥٩٨، طبع العمل النَّثْري المَلْحَمي «أركاديا» للسير فيليب سيدني. ومن المثير للاهتمام عدد مصادر مسرحيات شكسبير التي نشرها فيلد؛ فالأرجح أن أوفيد وبلوتارك وهولينشيد هم أصحاب النصوص الثلاثة المُفضَّلة لدى شكسبير.

هل نَبَّهَ فيلد ابنَ بلده إلى المطبوعات الحديثة والمؤلِّفين الجُدُد الذين تَجْدُر مطالعة أعمالهم؟ وهل اشترى شكسبير تلك المطبوعات؟ أم أن فيلد سمح بالاستفادة من مطبعته لتؤدي وظيفة مكتبة غير رسمية، يستعير منها شكسبير هذه الكتب أو يقرؤها هناك؟ الواضح أن شكسبير كان يُطالِع الأفكار والاكتشافات الأدبية الجديدة لحظةَ وصولها إلى السوق الإنجليزية.

كثيرًا ما يُزْعَم أن مستوى المعرفة الفنية لجوانب بعينها في مسرحيات شكسبير — كالقانون أو البلاط — لا يتوافق ومعرفة فتًى متخرج في مدرسة قواعد لغوية في ستراتفورد. وهذا التأكيد يكمن وراء البحث عن مرشحين آخرين لتأليف مسرحيات شكسبير. وهكذا تستمر المُحَاجَّة؛ فالمعرفة القانونية تدل على أن المسرحيات لا بد أن مؤلفها محامٍ (وهنا يحضر فرانسيس بيكون)، والمعرفة بالبلاط وشئونه تُوحِي بأن المؤلف كان أرستقراطيًّا (وهنا يخطر على البال إيرل أكسفورد). وأُثِيرَت ادعاءاتٌ مُماثِلة عن المعارف الواردة في المسرحيات عن علم النبات أو علم البحار أو علم الطيور. ثمة مشكلات كثيرة في هذه الحُجَّة؛ أُولاها: أنها تفترض أن المؤلفين يُعَوِّلون على تجاربهم المهنية أو الوجدانية الخاصة، (وفرضية التجربة الوجدانية هذه هي الدافع للخرافة الثامنة عشرة التي مُفادُها أن سونيتات شكسبير لا بد أنها ذاتية الطابع). لا يحتاج المرء أن يكون محاميًا كي يكتسب معرفة قانونية، وهكذا كان الحال تحديدًا في العصر الإليزابيثي الذي كان حافلًا بالتقاضي على نحو مدهش (أثبت بيتر بيل أنه خلال عام واحد كان لدى جورج بوتنام أكثر من ٧٠ قضية جارية، وكان شكسبير نفسه متورطًا في ست قضايا). الأعمال الساخرة القانونية المنتمية لكوميديا توماس ميلتون المدينية، مثل «مايكلماس ترم»، مؤثرة لأنها تستهدف الأمور اليومية على نحو مألوف، لا المتخصصة على نحو لا يفهمه إلا القلة المتخصصة. كانت حياة البلاط أيضًا مألوفة لدى شكسبير وقت أن دُعِيَتْ فرقة «رجال تشامبرلين» لأداء عروضها هناك، لكن، حتى قبل تلك الفترة، «ما أنجزه العظماء يتندر به مَنْ هم دونهم» («الليلة الثانية عشرة»، الفصل الأول، المشهد الثاني، البيت ٢٩). والإيمان بأن المحامين وحدهم يستطيعون أن يُسَوِّقوا تلميحات قانونية، وأن الأرستقراطيين يحتكرون التلميحات المُسْتوحاة من البلاط، يَغْفَل عن مفهوم أساسي، ألا وهو الخيال؛ فالخيال هو المُؤَهِّل الوحيد الأهم على الإطلاق لاحتراف الكتابة.

حينما يتخيل الكُتَّاب فهم يبحثون أيضًا، ويتخذ البحث أشكالًا عدة. والواضح أن شكسبير ساعةَ أن خَطَّ مسرحياته التاريخية استرشد بالعديد من نسخ التاريخ في أشكال: النثر («الوقائع» لهولينشيد)، والشعر («الحروب الأهلية بين عائلتي لانكستر ويورك» لصامويل دانييل)، والدراما («الانتصارات الشهيرة لهنري الخامس»، مجهول المؤلف). لكنَّ ثَمَّةَ شكلًا آخر من أشكال البحث ليس له اسم فني، ألا وهو الملاحظة البشرية؛ فما من شيءٍ في مسرحيات شكسبير لم يكن لينبع من المراقبة الكثيبة للعالم من حوله: مراقبة الخصوصية البشرية، والنِّفاق، والإنسانية، والتعاطف، والهرمية، والسياسة، والمفارقات.

ورغم أن المكتبات تحوي كتبًا مُذَيَّلة بحَواشٍ تُنْسَب إلى جونسون وميلتون، فليس لدينا كتب مَثِيلة لشكسبير؛ فهو لم يترك أيَّ كتاب في وصيته، ويفترض أغلب الدارسين أنه منح كتبه بالفعل لزوج ابنته، الطبيب جون هول. وعليه، فإننا نستقي معرفتنا عن قراءات شكسبير من معرفتنا بمصادر مسرحياته وحسب. شاع الظن لفترة طويلة بأن نسخة من ترجمة فلوريو لـ «مقالات» الفيلسوف الإنساني الفرنسي ميشيل دي مونتين (١٦٠٣)، الموجودة حاليًّا بالمكتبة البريطانية، هي في الأصل لشكسبير؛ فالصفحة الفارغة في بداية المقالات تحمل توقيع «ويليام شكسبير». والتاريخ الببليوغرافي للصفحات التمهيدية والأخيرة لهذا المجلد (التي أُعِيدَ ترتيبُها في مرات عدة) مُعَقَّد، لكن الحقيقة التي لا يَرْقَى إليها الشك هي أن الصفحة التي تحمل التوقيع ترجع إلى أواخر القرن الثامن عشر أو أوائل القرن التاسع عشر. ويُفْتَرَض أن أحدًا ظنَّ أن توقيع شكسبير سيرفع من قيمة هذا الكتاب. (تمتلك المكتبة البريطانية نسخة جونسون، ولكن رغم أن عادة الأخير جرت على تذييل كتبه بحواشٍ، فإن هذه النسخة كانت تخلو منها.)

عكفنا إلى الآن على التفكير فيما طالعه شكسبير، ويجدر بنا أيضًا التفكير في كيفية قراءته لما طالَعَه. قد تساعدنا ترجمة جون فلوريو لأعمال مونتين في ذلك. إن شكسبير مُتَناغِم فكريًّا مع مونتين؛ فكلاهما مهتم بالهُوِيَّة الإنسانية؛ فمونتين «فيلسوف نفساني» وشكسبير «كاتب مسرحي نفساني».[2] لا ندري شيئًا عن كمية المواد التي طالعها شكسبير لمونتين (فأعمال الأخير زاخرة). إن خطبة جونزالو التي ألقاها في مسرحية «العاصفة» عن الكومنولث المثالي (الفصل الثاني، المشهد الأول، البيت ١٥٣ وما بعده) مستقاة من مقالة مونتين «عن آكلي لحوم البشر». وهناك أوجه شبه عامة في الأفكار في مواضع أخرى، لكن عندما يَشِي كاتبان باهتمامهما بالفردية والباطنية والفرد، يصعب على المرء أن يُمَيِّز ما بين التَّلاقِي والتَّأَثُّر. ولكن النظر إلى مفردات شكسبير، ولا سيَّما أثر ترجمة فلوريو لمونتين عليها، مُفِيد.

قُدِّمت «مقالات» مونتين إلى العالم الناطق بالإنجليزية عبر ترجمة جون فلوريو لها عام ١٦٠٣. كانت الترجمة مشروعًا ضخمًا قوامه ثلاثة مجلدات، ومن الواضح أن شكسبير اطَّلَعَ عليها بعد أن نُشِرَت؛ حيث كان لها أثر مشهود على مفرداته منذ عام ١٦٠٣ فصاعدًا. وكان جورج كوفين تايلور أول مَن فَهْرَسَ نقاط التوازي عام ١٩٢٥، محددًا ٧٥٠ كلمة وعبارة لم تكن ضمن مفردات شكسبير قبل عام ١٦٠٣، بَيْدَ أنها ظهرت كلها بعد هذا التاريخ، وكذلك أوردها فلوريو في ترجمته لمونتين.[3] كتب تايلور في فترة شاع فيها الهوس

برصد أوجه التوازي؛ إذ انْقَضَّ النُّقَّاد على عباراتٍ متوازية تتسم بالاعتيادية حتى إنه من السهل تخيُّل مداعبة المؤلفين لها، كُلٌّ على حِدَةٍ، بقدر ما هو من السهل أن نرى تأثير أحدهم في الآخر. لكن أغلب كلمات تايلور لا تنتمي إلى هذه الفئة: «بلبلة» («هاملت»، الفصل الرابع، المشهد الخامس، البيت ٨٢؛ وهذا هو الموضع الوحيد الذي ظهرت فيه الكلمة في أعمال شكسبير كلها)، «ناصع السريرة» (الملك لير، الفصل الأول، المشهد الرابع، البيت ٢٣٧، مرة أخرى هذا هو الاستخدام الوحيد من جانب شكسبير). إن فلوريو لُغرم بسَكِّ الكلمات المُرَكَّبَة، ويبدو أن شكسبير افْتَتَنَ بها. ولذا، رغم أن عبارة «الماء المقدس» مدونة بقاموس أكسفورد للغة الإنجليزية من عام ١٥٨٣، فإن شكسبير لم يستخدمها إلى أن كتب مسرحية «الملك لير»؛ حيث تظهر في عبارة «ماء البلاط المقدس» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، البيت ١٠). ويكتب فلوريو (في سياق ساخر بالمثل): «اسْعَ وراء ماء البلاطِ المُقَدَّس ومِنَحِ الأمراء المتذبذبة» (هذه هي نسخته المُتَخَيَّلة لنَثْر مونتين «الْتَمِسْ رِياحَ عَطايا الملوك.»)[4]

رغم أن باحثي قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية عثروا منذ ذلك الحين على حالات أسبق لكلماتٍ زعم تايلور أن فلوريو قدَّمها، فهي لم تكن بالعديدة، وكثير من كلمات تايلور المميزة، التي استخدمها فلوريو لأول مرة، تثير الانتباه: عثرنا على كلمة «مثير للشهوة الجسدية» في ترجمة فلوريو وفي مسرحية «العين بالعين» (الفصل الخامس، المشهد الأول، البيت ٩٨)؛ وعبارة «يَضْرِب على وَتَر» في ترجمة فلوريو وفي مسرحية «هاملت» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، البيتان ١٨٩–١٩٠)؛ وفي موضع قريب عبارة «زاخر بالأفكار» في ترجمة فلوريو و«رُدُود ... مُحَمَّلَة بالأفكار» في مسرحية «هاملت» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، البيتان ٢١٠–٢١١)؛ وكلمة «جراحون» في ترجمة فلوريو و«بطريقة جراحية» في مسرحية «العاصفة» (الفصل الثاني، المشهد الأول، البيت ١٤٦). وعندما نُصادِف تعبير «قَرابَة الدَّم» في ترجمة فلوريو وفي مسرحية «ترويلوس وكريسيدا» (الفصل الرابع، المشهد الثالث، البيت ٢٣، ولا وجود لها في أيٍّ من أعمال شكسبير الأخرى)، علينا أن نُلقي بظِلال الشك على تاريخ تأليف المسرحية الأخيرة عامَيْ ١٦٠١–١٦٠٢، أو افتراض أن ترجمة فلوريو كانت رائجة في شكل مخطوطة.[5] والأمر نفسه ينطبق على مسرحية «هاملت» (١٦٠١–١٦٠٠)، حيث تسترعي الانتباهَ مصادفةُ وُقوع هاتين العبارتين السابقتين لدى فلوريو ومتجاورتين في «هاملت».

يُلاحظ إف أوه ماثيسين أن توظيف شكسبير لترجمة فلوريو لمونتين تُشَكِّل نمطًا مثيرًا؛ فالكلمات الجديدة مستخدمة غالبًا ضمن مفردات شكسبير عام ١٦٠٣ وبعده

مباشرة؛ ومن ثَمَّ تتراجع وتيرتها قبل أن تعود لتظهر مجددًا في مسرحية «العاصفة» عام ١٦١٠. ويوحي ذلك بكيفية اطِّلاع شكسبير على مقالات مونتين، ورِدَّة فعلِه إزاءَها: انْغِماسٌ مَبْدَئي، فَنَأْيٌ تدريجي، ثُم إعادةُ قراءة لاحقة. ويعتقد فيليب ديسان أن شكسبير اهتم بالتعبيرات التي سَكَّها فلوريو أكثر من اهتمامه بأفكار مونتين نفسها.[6] وهذا في واقع الأمر هو ما يُثِير انتباهنا تحديدًا؛ ما استمال «أذن» شكسبير عندما طالعه. بالنظر إلى تدريبه أيامَ دراسته على البلاغة، وعمله اللاحق شاعرًا، لا عَجَبَ أنه استجاب بهذا الحماس الشديد للغة.

في ضوء كل ذلك، هل تلقى شكسبير تعليمًا جيدًا؟ لا شك أن دراسته أَسَّسَته تأسيسًا قويًّا في الأدب الكلاسيكي والبِنى البلاغية، لكنه واصلَ البناء على هذا الأساس المَتِين بنفسه.

هوامش

(1) Lois Potter, *The Life of William Shakespeare: A Critical Biography* (Oxford: Wiley–Blackwell, 2012), p. 398.

(2) Peter Holbrook, *Shakespeare's Individualism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), p. 187.

(3) G. C. Taylor, *Shakspeare's Debt to Montaigne* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1925), p. 5.

(4) F. O. Mathiessen, *Translation: An Elizabethan Art* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931; repr. New York: Octagon Books, 1965), p. 143.

(5) Philippe Desan suggests that "extracts of Florio's translation may have circulated in manuscript among the London literati as early as 1597–8". Cited in Richard Scholar, "French Connections: The Je–Ne–Sais–Quoi in Montaigne and Shakespeare," in Laurie Maguire (ed.), *How To Do Things with Shakespeare* (Oxford: Wiley–Blackwell, 2008), pp. 11–33 (p. 14).

(6) Scholar, "French Connections," p. 14.

الخرافة الثالثة

ينبغي تمثيل مسرحيات شكسبير بملابس إليزابيثية

في كوميديا بِن جونسون «الخيميائي»، يُطْلَب من أحد الشخصيات تشخيص كُونْت إسباني. يَطْلُب حُلَّة إسبانية (يُوَضِّح الحوارُ أن الأزياء الإسبانية تختلف عن الإنجليزية)، فتقع أزمة مؤقتة؛ إذ لا يتوفر رداءٌ إسباني. تقترح شخصية أخرى حلًّا: «عليك استعارة حُلَّة إسبانية. أمَا مِنْ حَظْوَةٍ لك عند الممثلين؟ ... / ستُؤَدِّي عَباءةُ هيرونيمو العتيقة وطوقُه وقُبَّعَتُه الغَرَضَ» (الفصل الرابع، المشهد السابع، الأبيات ٦٧–٧١).[1]

هذا الاقتراح ساخر؛ إذ يُشير بلمسة من المحاكاة الساخرة إلى واحد من أبرز الشخصيات المسرحية الإسبانية — هيرونيمو — في واحدة من أقوى مسرحيات الحِقْبة الإليزابيثية، ألا وهي مسرحية توماس كيد «المأساة الإسبانية» (طالِع الخرافة الأولى). لقد كانت الملابس من البنود المُكَلِّفة، ولم تكن تُؤَجِّرها الفِرق المسرحية. والواقع أن العكس هو الصحيح؛ فكثيرٌ من الملابس كان مصدرها الحياة الواقعية. كانت الملابس الباهظة الثمن المواكبة للعصر يَهَبُها أرباب الأعمال الأثرياء للخدم (على سبيل المثال). وحَظَرَ قانون الإنفاق على الخدم ارتداء تلك الملابس (حيث ساوى القانون ما بين المكانة الاجتماعية وطبيعة الملبس والإكسسوارات، مُحَدِّدًا ما يمكن لكل فئة ارتداؤه، ومن هنا جاء تصوُّر فاوست الأناركي؛ إذ أَلْبَسَ الطلاب الذين لم يتخرجوا بَعْدُ حريرًا في «دكتور فاوست» لمارلو). وعليه، باع الخدم الملابس التي وَرِثوها إلى الممثلين، واستفادوا من الأموال.

تدور أحداث مسرحية بِن جونسون «الخيميائي» في الحِقْبة والمكان اللذَيْن كُتِبَت فيهما؛ لندن عام ١٦١٠. وكغيرها من أعمال الكوميديا المدينية، فهي تعتمد على الحالِيَّة: تَتَعَرَّض الأزياء المعاصرة للسخرية في المسرحيات بدايةً من مسرحية ديكر «إجازة الإسكافي» (١٥٩٩)، وانتهاءً بكوميديا فيليب ماسنجر الكارولينية «سيدة المدينة» (١٦٣٢). لكنَّ ثَمَّةَ دليلًا يُوحي بأنه حتى المسرحيات التاريخية كانت أكثر ملاءمةً للعصر من كونها دقيقةً تاريخيًّا من حيث ملابس شخصياتها.

لا توجد لدينا سوى صورة معاصرة واحدة لإحدى مسرحيات شكسبير: رسم تخطيطي لمسرحية «تيتوس أندرونيكوس»، رسمه الكاتِب هنري بيتشام (١٥٧٨–١٦٤٤) عام ١٥٩٥ تقريبًا. والرسم الذي عادةً ما يُعاد اسْتِنْساخُه مستقلًّا عن المخطوطة التي يظهر فيها يُشَكِّل شريطًا أفقيًّا بأعلى صفحة المخطوطة التي كَتَبَ عليها بيتشام أربعين بيتًا من المسرحية. يُصَوِّر الرسمُ تامورا، ملكة القوطيين، تَتَوَسَّل إلى تيتوس أن يُبْقِي على حياة أولادها، وفي أقصى يمين الصورة تقف شخصية آرون المغربي الملونة بالحبر الأسود، وفي أقصى يسار الصورة يقف جنديان، وفي المنتصف تيتوس والملكة الراكعة. من المستبعد أن تُمَثِّل الصورةُ أداءً فِعْلِيًّا (فالسجين آرون يُلَوِّح بسيفه على سبيل المثال!)، لكنها قد تضم بين جنباتها ذكرى لدى بيتشام لأداء «تيتوس» بقراءته للنسخة ذات قَطع الرُّبع التي نُشِرَت عام ١٥٩٤. ورغم أن الأداء المسرحي عند تلك المرحلة يقتضي ظهور ثلاثة أبناء لتامورا، فإن الإخراج المسرحي (عن خطأ) يُوَفِّر مدخلًا لاثنين فقط (طالع الخرافة الثامنة). وحقيقة أن بيتشام رسم ولديْن وحسب قد توحي بأنه كان يرسم نصًّا يُطالِعُه، لا أداءً يستعيده من الذاكرة. ولكن المَزْج الانتقائي الموجود في الرسم بين الأساليب والحِقَب من الأرجح أنه نابِعٌ من الذاكرة، لا من الخيال. ومن ثَمَّ فهو مفيد في الإيحاء بكيفية انتقاء الملابس لواحدة من تراجيديات شكسبير التاريخية في تسعينيات القرن السادس عشر.

ما تَجْدُر ملاحظتُه أن الملابس لم تكن تَسْعى إلى الدقة التاريخية، على الرغم من النجاح المُبْهِر في الإيحاء بالمُناخ التاريخي. ترتدي تامورا الملكة الأسطورية لشعب من القرن الخامس عَباءة فَضْفاضَة على طِراز العصور الوسطى أو العصر الإليزابيثي، ويرتدي تيتوس شَمْلَة رومانية، ويحمل رمحًا، غير أن الجنديين الواقفين خلفه يحملان مِطْرَدَيْن تيودوريين، وأحدهما، وربما كلاهما، يحمل سيفًا معقوفًا شرقيًّا، وكلاهما أيضًا يرتدي سِرْوالَيْن مُتَهَدِّلين فَضْفاضَيْن على الطِّراز الإليزابيثي (يُعْرَف الواحد منهما باسم «الفينيسيِّ»)، ويَعْتَمران قبعتيْن إليزابيثيتيْن (إحداهما ذات ريشة عصرية)، ودروعًا

جسدية ترجع إلى العصور الوسطى.[2] لم تمتلك فرقة مسرح شكسبير الْمَصادِر التي يستعين بها مُصَمِّمو الملابس في عصرنا (الكتب التي تحتوي على صور الملابس التاريخية التي تُظْهِر الأزياء المتغيرة). ولم يكن ذلك قُصُورًا منهم؛ فلم تكن لديهم رغبة في تلك المصادر. وما يُجَلِّيه رسم بيتشام المبدئي هو أن الفرقة المسرحية كانت تهدف إلى التيسير.

هذا لا يعني أنهم كانوا مُهْمِلِين أو مُتعالِين في اختياراتهم للملابس؛ فقد كانت الملابس أكثر البنود تكلفة لديهم، وكان الهدف من الْمِظَلَّة الْمُقامَة فوق مسرح «جلوب» هو حماية الملابس، لا الممثلين. تسجل مذكرات فيليب هينسلو الإنفاق الباهظ على حُلَل الساتان الضيقة، وعَباءات التفتا، والأشرطة الفضية والنحاسية، والقماش المذهب، والسراويل القصيرة الْمَخْمَلية، والقماش الْمُوَبَّر (قماش صوفي ذو زَغَب مَخْمَلي على أحد جانبيه)، وتُسْهِب المذكرات في أساليب قص الأقمشة، والبطانات، والزخارف، والألوان، والتصاميم (التخريم، والتحشية، والتوشية بالبرق). لقد كان «أعظم تراكم لرأس مال الفرق المسرحية يتمثل في حصيلتها من الملابس التي ربما كانت قيمتها تتجاوز قيمة المسرح الذي يُؤَدِّي فيه الممثلون أدوارهم».[3]

شكل ١: يبين هذا الرسم لشخوص من مسرحية «تيتوس أندرونيكوس» المعالجة الانتقائية الإليزابيثية للملابس المسرحية التاريخية. أُعِيد تقديمه بتصريح من ماركيز باث، دار لونج ليت، وارمينستر، ويلتشير، بريطانيا العظمى.

إذا كانت الملابس المسرحية الإليزابيثية مَزَجَت ما بين العصري والتاريخي، فكذلك كان حال الأدوات المساعدة واللغة. ثمة ساعة تَدُقُّ برَنين فيه مفارقة تاريخية في مسرحية

«يوليوس قيصر»، ويُرَى بروتوس المُؤَرَّق، الذي يَحيا في ثقافة اللَّفائف، «الورقة وقد انقلبت / حيث الموضع الذي تركتُ القراءة عنده» (الفصل الرابع، المشهد الثاني، البيتان ٣٢٤–٣٢٥). يروي جلوستر، أحد سكان بريطانيا القديمة في عصر الملك لير، نكتة عن النظارات التي عُرِفَت لأول مرة في إيطاليا في العصور الوسطى. ويلتحق هاملت ابن العصور الوسطى بالجامعة (ويتنبرج) التي لم يُوضَع حجرُ أساسها قبل عام ١٥٠٢. وفي مشهد حرب طروادة بمسرحية «ترويلوس وكريسيدا» يقتبس هكتور من أرسطو الذي عاش وكتب بعد هكتور بقرون عدة (كما يعترف المهرج بمسرحية «الملك لير»، «سيُحَقِّق ميرلين هذه النبوءة؛ لأنني أعيش قبل زمانه» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، البيتان ٩٥–٩٦)). كانت أعمال أرسطو من الكتب الأكاديمية الاعتيادية على أيام شكسبير، تمامًا كما كانت الساعات والكتب والنظارات، أشياءَ مألوفة. تَضْرِب مسرحياتُ شكسبير بجذورها في الحاضر. إن كان شكسبير كتب عن مدينة واحدة فقط — لندن (طالع الخرافة الرابعة عشرة) — فقد كانت تلك المدينة دومًا هي لندن «المعاصرة».

يَتَجَلَّى ذلك أكثر ما يتجلى في الأعمال الكوميدية؛ فنجد مسرحية «كوميديا الأخطاء» تُغير العبيد الذين يمكن التعرف على أنهم رومان في مصدرها المنسوب إلى بلاوتوس إلى الخُدام الإليزابيثيين الأكثر أُلْفَة. وتقاليد الزواج الإليزابيثيِّ بارزةٌ جدًّا في مسرحيات «حلم ليلة منتصف الصيف»، و«ترويض النمرة»، و«جَعْجَعَة بلا طِحْن». وفي العالم الكوميدي التراجيدي في مسرحية «روميو وجولييت»، تحيا جولييت حياة الابنة الإليزابيثية الثرية الْمُتَقَوْقِعَة على نفسها النموذجية. وكان من الطبيعي أن يُمَثِّل الفنانون الإليزابيثيون تلك المسرحيات باللِّباس الإليزابيثي.

أمِنَ الطبيعي إذًا أنه يتعين علينا أن نَحْذُوَ حَذْوَهم؟ على أية حال، كانت الملابس الإليزابيثية عام ١٥٩٠ ملابس عصرية. قد يُملي علينا منطقُ المساواة أنه يتعين علينا اليوم انتقاء ملابس عصرية لمسرحيات شكسبير. وبالفعل، نحا بعض الأعمال الإنتاجية الناجحة جدًّا هذا المَنْحَى؛ ففي عام ٢٠٠٤، وجَّهَ المخرج تريفور نان الممثل البريطاني بن ويشو للعب دور هاملت لأبناء جيل الثمانينيات وأوائل التسعينيات؛ فخرجت شخصية هاملت في زي طالب مراهق، يرتدي بنطالًا من الجينز وقبعة صغيرة زاهية الألوان، يفكر في الانتحار بينما يُحَدِّق في زجاجة دوائه المضاد للاكتئاب الذي وصفه له الطبيب. وكانت جيرترود (إيموجين ستَبْز) هي ذلك الاكتشاف الجديد في التسعينيات، أُمًّا لَعُوبًا. وفي هذه المسرحية، رقصت أوفيليا مرتدية زيها المدرسي وحدها في غرفة نومها، ومعها جهاز

آي بود وسماعتا أذنين (وهو المشهد الذي استفز سخرية هاملت الكارهة للنساء لاحقًا، الموجهة إلى كل بنات جنسها، «أنت أيتها «المُغْوِيَة»». (الفصل الثالث، المشهد الأول، البيت ١٤٧؛ (التشديد من لدن ويشو)).

أقام كل من روي كينير (٢٠١٠) وديفيد تينانت (٢٠٠٨) نسختيهما لمسرحية «هاملت» في أجواء حَداثية واقعية بالمثل من حيث الملابس؛ فعندما ظهرت أوفيليا (في «هاملت» تينانت) في المشهد الذي أُصِيبَت فيه بالجنون، لا ترتدي سوى ملابسها الداخلية — حمَّالة صَدْر للصغار، قطنية، وردية اللون، بريئة المظهر، وسروالًا قصيرًا — تَجَلَّت البَذاءة الاجتماعية والضعف الشخصي لسلوكها الطائش بقوة أكبر مما كان يمكن أن توحي به أنشودة داعِرة فقط؛ فالمراهقة التي تتحدث (أو تُنْشِد) عن الجنس لا تصدمنا اليوم أو تثير قلقنا، أما المراهقة التي تظهر على الملأ بملابسها الداخلية فتفعل ذلك (غطت جيرترود أوفيليا بشالها في تعاطف). وفي نسخة «هاملت» التي أخرجها كينير، نجد أن دولة كلوديوس البوليسية أُعْرِبَ عنها بالمسئولين الذين يرتدون حللًا رسمية، ويحملون ألواحًا للكتابة، وأجهزة لاسلكية، وهم يتبادلون المعلومات ويتلقون التعليمات. وبالمثل، عندما تَسَلَّقَ روميو جُدران بُستان عِزْبة كابوليت في مسرحية «روميو وجولييت»، يَشُقُّ علينا تقدير الخطر المُحْدِق به؛ إذ يَدْلِفُ إلى أرض العدو. صفوف من شاشات المراقبة التليفزيونية الأمنية، وحراس الدوريات برفقة كلابهم الأَلْزاسِيَّة، كما في فيلم «روميو + جولييت» للمخرج باز لورمان، يُمَهِّدون للمشهد ويخلقون أجواء المسرحية بطرق نستوعبها نحن على الفور. إننا نعي في عصرنا هذا الإيحاءات الاجتماعية التي يَشِي بها اللِّباس الحديث، بينما لم نعد نعرف كيف «نقرأ» المكانة اللِّباسيَّة التي تَشِي بها الجِرابات الذَّكَرية.

إن أعمال المسرح الحداثي هي امتداد منطقي للملابس الحداثية؛ ففي مسرحية «حلم ليلة منتصف صيف»، يُفْصِح سناج النجَّار عن نفسه للجمهور (خشية أن يظنوه فعلًا الأسد الذي يُجَسِّده). وعندما أخرج كينيث براناه المسرحية عام ١٩٩٠، خلع سناج الذي أدى دوره كارل جيمس قناعه، وتقدم نحو جمع من الشباب حديثي الزواج من بين الجمهور، قائلًا: «اعلموا إذًا أنني سناج النجَّار.» (الفصل الخامس، المشهد الأول، البيت ٢٢١). وباشر تمثيله مُوَزِّعًا بطاقته المِهَنِيَّة؛ في ظل ثلاث زيجات جديدة، يبدو أنه كان يتوقع إجراء تحسينات منزلية كثيرة. لقد تَمَّمَتْ هذه اللَّفْتة المسرحية بإبداع المقطع الذي رافقها؛ إذ عَمِلا معًا من أجل تبديد الوهم المسرحي.

لا حاجة بأن ينتقل بنا التحديث إلى مكاننا وزماننا الحاليْن؛ فقد ثبت أن ثلاثينيات القرن العشرين وقت مناسب لإنتاجات أعمال شكسبير، ومثال ذلك فيلم «ريتشارد الثالث» للممثل البريطاني إين ماكيلين (إخراج ريتشارد لونكرين) الذي وازى ما بين الاستبداد المتصاعد للملك ريتشارد وصعود نجم الفاشية. وتبدو مسرحية «السيدان الفيرونيَّان» كوميديا مُلْتَصِقَة بشدة بزمانها، ونِتاج حِقْبةٍ آمَنَ أهلُها بأن الصداقة بين الرجال أهم من الحب بين الجنسيْن (طالع الخرافة العاشرة). وفي الفصل الأخير، يؤدي هذا الإيمان إلى تقلبات عدة، ليست نفسانية الدافع (من وجهة نظرنا)، واختزال واحدة من البطلات إلى شيء تتناقله أيدي الرجال. عندما أخرج ديفيد ثاكر المسرحية بفرقة شكسبير الملكية عام ١٩٩١، جعلها تدور في أجواء عالَم العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، مع ألحان كول بورتر، وجيرشوينز، وإرفينج برلين، وروجرز وهارت؛ لا العالم الواقعي، بل عالم هوليوود الموسيقي. وبذلك فقد استبدل مجموعة من التقاليد المتعارف عليها بمجموعة أخرى، لكنها هذه المرة تقاليد نفهمها ونقبلها.

وعليه، فما من أسباب «أيديولوجية» تمنع من أداء مسرحيات شكسبير بملابس حديثة. ولكن، ربما كانت هناك أسباب «منطقية» كثيرة تمنعنا من ذلك؛ فليس بإمكان كل المسرحيات الانسلاخ من الحقبة الإليزابيثية. مسرحية «ترويض النمرة» مبنية على شرط ضروري، يتمثل في الحياة الأسرية في عصر النهضة، مفاده أن الزوجة تَدِين بالطاعة لزوجها. ولذا، لعل الخمسينيات هي آخر فترة يمكن فيها نقل هذه المسرحية. في عام ١٩٧٨، أخرج مايكل بوجدانوف هذه المسرحية في الزمن الحاضر، فما كان من كاثرين، التي كانت تؤدي دورها بولا ديونيسوتي، إلا أن أَعْرَبَت عن تَأَفُّفِها قائلة: «طَفِقْتُ أَتَساءل: لِمَ لَمْ أَنْهَضْ وأرحل؟»؛ منذ الستينيات فصاعدًا، كانت حواجز حرية كاثرين قد تداعت، حتى أضحى إخراج المسرحية بأجواء عام ١٩٧٨ غير ذي مغزًى. (قالت ديونيسوتي مجددًا: «المشكلة أنها لا تستطيع. لا تستطيع كيت أن تنهض وترحل»).[4] ولقد تفادت الإنتاجات الحديثة التي أخرجت المسرحية في أجواء الحاضر هذه المشكلة بإيضاح مكانة الحبكة، باعتبارها مسرحية داخل مسرحية (ترويض النمرة هي حبكة مسرحية يلعبها ممثلون رَحَّالة لسَبَّاك مَخْمور واهِم). ويُثِير ذلك الانتباه إلى حقيقة أن كل الشخصيات في الحبكة يلعبون أدوارًا في حقيقة الأمر (والزوجة الطَّيِّعَة الخانِعة مجرد دور آخر). وبِنَزْع المسرحية من عالَم الواقع الأُسَري، تخلصت الإنتاجات المسرحية من مشكلة أفعال الشخصيات وتوجهاتها (التي تمثل مشكلات لعالمنا إن لم تكن لعالم شكسبير).

تنطبق مخاوف شبيهة على التحديثات التي أُدْخِلت على مسرحية «جَعْجَعَة بلا طَحْن». يَتَجَلَّى مَأْزِق الإنتاجات العصرية في الفصل الخامس؛ إذ تَقْبل هيرو، بسلبية، الزواج من الرجل الذي نَبَذَها بسرعة وبِرِيبَة عند المَذْبَح في الفصل الرابع. عندما أخرج نيكولاس هايتنر المسرحية (المسرح القومي، ٢٠٠٧)، ابتكر هيرو ذات طابع خاص (بياتريس غير مكتملة النضج) يتعين إقناعها بتوبة كلاوديو الحقيقية قبل أن تقبل بمراسم الزواج المقبلة. وتحقق ذلك بالإضافة المحدودة إلى شخصية هيرو بجعلها مُتَنَصِّتَة في الفصل الخامس، المشهد الثالث؛ فقد رأت كلاوديو يرتدي قماشًا كالخَيْش، ويقرأ المَنْقُوش على ضَريح عَرُوسه المتوفاة (كما يُخَيَّل إليه)، ويستلقي على قبرها، وعندئذ أذنت إلى أبيها وإلى الراهب الكاثوليكي بمتابعة حبكة شكسبير. عندما حَدَّثَ برنامجُ «شكسبير في حُلَّة جديدة» لهيئة الإذاعة البريطانية مسرحية «جَعْجَعَة بلا طِحْن» عام ٢٠٠٥، فجعل أحداثها تدور في غرفة أخبار معاصرة (بي وبِن مذيعا الأخبار، وكلود على منصة بث الأخبار الرياضية، وكانت هيرو مذيعة أخبار الطقس)، سارت كل الأمور على خير ما يُرام «ما خلا» فكرة أن هيرو الفتاة المنشغلة بمستقبلها المِهَني تقبل عودة كلود لها في النهاية. (وعليه، قدمت لنا هيئة الإذاعة البريطانية هذا الحوار: «كلود»: ولكن، عندما تُتَاح لكِ فُسْحة من الوقت، ربما فكرتِ في الرجوع إليَّ مجددًا؟ «هيرو»: ماذا؟ أتقصد الزواج منك؟ مستحيل! ولو بعد مليون سنة. «كلود»: حسنًا، ربما ليس على المدى القصير، ولكن ...) إن حقيقة أن الإنتاج المسرحي تَعَيَّنَ عليه إضافة حوار في تلك المرحلة، لبيان التوبة النفسانية لكلاوديو، ولتشجيع هيرو على قَبوله، وأن الإنتاج التلفزيوني تَحَتَّمَ عليه التصرف في هذه الجزئية، هذه الحقيقة تدل على الصعوبة المترتبة على هذه اللحظة من الحبكة عند نزعها من أجوائها المرتبطة بعام ١٦٠٠.

عادةً ما يُكَلَّل تحديث مسرحيات شكسبير السياسية والتاريخية بنجاح مُبْهِر، ربما لأن القفزات الزمنية مُدْمَجة بها بالفعل. لقد حُظِرَ على مؤلفي الدراما الإليزابيثيين الكتابة عن السياسة المعاصرة، وكانت تَبِعات فعل ذلك وَخِيمة (سُجِنَ جونسون للمشاركة في كتابة مسرحية السخرية الكوميدية «جزيرة الكلاب»، لأن تضمين شخصية ذات لُكْنَة اسكتلندية كان يُعَدُّ مُهِينًا لجار إنجلترا الملكي — الذي سرعان ما أمسى ملك إنجلترا — جيمس السادس). وعندما نشر جونسون تراجيديته الرومانية «سيجانوس» (١٦٠٣)، كانت تحوي ملاحظات هامشية وافرة تُدَلِّل على أن مادته الأصلية مُسْتَقاة من أعمال المؤرخ الروماني تاسيتوس. ويرى العلماء تلك المسرحية أيضًا مثالًا آخر لترويج جونسون

المُتَعَمَّد لمؤهلاته العلمية، وربما كانت أيضًا دليلًا على رغبته الغريزية في حماية نفسه. وكأن الملاحظات تعلن: «انظروا! إنني لا أثير القلاقل السياسية: كل ما أفعله هو ترجمة أعمال تاسيتوس».

لم يكن لدى الإليزابيثيين صحف تحوي صفحة «رسائل إلى المُحَرِّر» يُعبرون فيها عن آرائهم السياسية. (فلم يكن من المفترض أن تكون لهم آراء سياسة؛ إذ كانت الدولة تحتكر الرأي السياسي بالنيابة عنهم). كانت الدراما الإليزابيثية هي صحافة ذاك العصر، وشأنُها شأنُ غيرها من ألوان الكتابة في دولة غير ديمقراطية، كانت تلك الأعمال خاضعة للرقابة. (كانت تتعين المصادقة رسميًّا على جميع المسرحيات قبل عرضها). وعليه فقد كانت أيسر وسيلة للكتابة عن السياسات المعاصرة — بل الطريقة «الوحيدة» للكتابة عن السياسات المعاصرة في حقيقة الأمر — هي الكتابة عن التاريخ، حتى أُخْضِعَت هذه الكتابات للرقابة أيضًا، بالإضافة إلى الأعمال الهجائية، وغيرها من الأشكال الأدبية الخطرة، بموجب حظر الأساقفة عام ١٥٩٩.

لم يكن لدى شكسبير من وسيلة مباحة لتناول أية جمهورية إلا إذا تناول روما الجمهورية. ولم يكن لديه طريقة جائزة للحديث عن الحكومة أو المَلَكية، اللهم إلا إذا كتب مسرحيات مثل «يوليوس قيصر» (التي تناقش الاستبداد المرتقب)، أو «ماكبث» (التي تصور طاغية)، أو «العين بالعين» (التي يَسْتَهِلُّها بقوله: «إن تحليل الجوانب المختلفة للحكومة يقتضي أن أُسْهِب في الحديث» إذ يُسَلِّم الدُّوق السلطة إلى نائبه)، أو «هنري الخامس» (التي تصوِّر مَلِكًا مُفَوَّهًا بارعًا بلاغيًّا يستعين بسُبُل مشكوك فيها أخلاقيًّا — غزو دولة أجنبية — لتحقيق غاية قومية). ويَبْزُغ نجم «هنري الخامس» في فترات الغزو الأجنبي. لقد كان رأي أوليفييه الإيجابي في هنري (لا يتحقق إلا بالاستقطاع الاستراتيجي المُوَسَّع من نص شكسبير) مساهمةً مهمةً في الجهد الحربي للحلفاء عام ١٩٤٤، وانْتُدِبَ أوليفييه من واجبات خاصة بالسلاح الجوي للأسطول من أجل هذا الجهد الحربي المختلف. وفي عام ١٩٨٦، أي بعد فترة وجيزة من حرب فوكلاند (١٩٨٢)، أخرج مايكل بوجدانوف جيش هنري وكأنه جَمْع من مشاغبي كرة القدم يخوض حربًا بأناشيد كرة قدم غير مُتَناغِمَة، وبشعار قومي متطرف («اللعنة على الضفادع»)، عَكَسَ أسلوبهم عناوين رئيسية مُسيئة بالمِثْل، من واحدة من الصحف الإنجليزية الصفراء. وتصدرت عناوين الصحف الصفراء هذه عينها عناوين الصحف ذات القَطع الكبير، بينما ناقش المُعْرِضون عن مطالعة الصحيفة المُسيئة التوجهات المناسبة التي يتعين خوض

الحرب بها. ولم يكن التوجه النبيل ونبرة مَشاهد بوجدانوف الفرنسية — حيث صُوِّرَ أحدُها على هيئة لوحة انطباعية — ليقدم مقابلةً أوضح. لقد كان إنتاج أوليفييه المُحَدَّث للمسرحية مُناصِرًا للإنجليز، بينما كانت نسخة بوجدانوف ناقدة للإنجليز (كانت، كما عَلَّقَ أحد النقاد، أول إنتاج مسرحي يتمنى فيه المرء فعلًا لو ينتصر الفرنسيون). ولكن في كلتا الحالتين، كانت سياسة شكسبير مُعاصرة.

لقد كانت مسرحيات شكسبير، بالنسبة إليه وإلى جمهوره أيضًا، أعمالًا درامية تناقش القضايا الْمُعاصرة بالغة الأهمية: مكانة المرأة، ودور الزواج، ومسئوليات الملك، وواجبات المواطنين، وأخطار الحرب الأهلية، وأخلاقيات الغزو الأجنبي. وسواء أألبسنا الممثلين لباسًا حديثًا أم لباسًا إليزابيثيًّا فالفارق طفيف. ولا يمكننا إخفاء قابلية التطبيق المعاصرة للمسرحيات؛ فلذلك، على أية حال، ما زلنا نؤدي تلك المسرحيات.

هوامش

(1) Ben Jonson, *The Alchemist,* ed. Richard Harp (New York and London: W. W. Norton, 2001).

(2) R. A. Foakes, *Illustrations of the English Stage 1580–1642* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1985), p. 48.

(3) Gabriel Egan, "Theatre in London," in Stanley Wells and Lena Cowen Orlin (eds.), *Shakespeare: An Oxford Guide* (Oxford: Oxford University Press, 2003), pp. 20–32 (p. 28).

(4) Carol Rutter, *Clamorous Voices: Shakespeare's Women Today* (London: The Women's Press, 1988), p. 3.

الخرافة الرابعة

لم يكن شكسبير مهتمًّا بأن تُطْبَع مسرحياته

إذا دَلَفْتَ إلى أية مكتبة في عصرنا هذا، فستلاحظ أن شكسبير يحتل قسمًا خاصًّا به فيها. وفي كل عام، تنتشر نسخ من مسرحيات شكسبير المنفردة، أو من الأعمال الكاملة في سوق نشر شديدة التنافسية (والربحية). ورغم أن وجهة الكاتب الدرامي، على خلاف الروائي، هي أن تُؤَدَّى أعماله، لا أن تُطْبَع، فإن النشر بالنسبة إلى الكُتَّاب الدراميين في عصرنا هذا هو منتجٌ نهائي مرغوب، وتأكيدٌ لحضورهم المسرحي ومكانتهم الأدبية؛ فالجانبان مرتبطان: الدراما هي الأدب. لكن الحال لم يكن كذلك في إنجلترا على أيام شكسبير، ولو أن تلك الفترة ربما تقف دليلًا ساطعًا على العملية التي تَحَوَّلَ بموجبها أحدُهما إلى الآخر. وعليه فإن التفكير بشأن مسرحيات شكسبير المطبوعة ينطوي على تأمل الهُوِية الأدبية، ومفاهيم المهنة وقوانينها، ومعنى أن يكون المرء «مؤلفًا». كل هذه كانت قضايا جديدة لأي شخص يكتب الدراما في أواخر القرن السادس عشر.

لم يكن لدى إنجلترا دراميون محترفون (أو دراما) قبل القرن السادس عشر. فقد كانت دراما العصور الوسطى هاوية، وكانت الأسرار (الاسم «سِر» mystery يعني «تجارة» trade) مسرحيات إنجيلية قصيرة تُشَكِّل جزءًا من دورة طويلة تعرضها سنويًّا

الطوائف التجارية. (للاطلاع على مقاربة حديثة رائعة لدراما العصور الوسطى، راجع مسرحية أنطوني مينجيلا «زلاجتان وشغف»). وجالت المسرحيات والفواصل الأخلاقية غير الإنجيلية من بلد إلى خر، لكن الممثلين لم يكونوا محترفين بالمعنى الذي نعيه؛ فقد كانوا ملحقين بمقر أحد اللوردات، وكانوا يتجولون عندما لا يُحْتاج إليهم، وكانت الجولة ترتقي بمكانتهم الثقافية، وتوفر عليهم نفقات معيشتهم. لكن العمل الترفيهي لم يكن يعتمد دومًا على فرقة مقيمة. في أوائل القرن السادس عشر، مَثَّلَ مسرحية هنري ميدوول «آل فولجين ولوكريس»، بوصفها شكلًا من أشكال ترفيه ما بعد العشاء، أفراد عائلة الملك هنري الثامن في قصر هامبتون. وأُلِّفَت أول مسرحيتين كوميديتين، وهما «رالف رويستر دويستر» و«إبرة جامر جيرتن»، في منتصف القرن السادس عشر، بحيث يؤديهما على الترتيب طلبة المدارس وطلبة الجامعات.

كان العام هو ١٥٧٦ قبل إنشاء أول مبنى في تاريخ لندن لأغراض التمثيل المسرحي، وهو «المسرح»، على يد جيمس بيربيج على الجانب الشمالي من نهر التيمز في منطقة فينزبري فيلدز بمقاطعة شورديتش (والمسرح حاليًّا مُقام على حدود إزلنجتون-إي سي١). وتبعه خلال عام مسرحٌ جديد باسم «كيرتن ثييتر» في الموقع عينه، وبعدها، على الجانب الجنوبي من النهر، أُقِيم مسرح «روز» بحي ساذورك عام ١٥٨٧. وبالتزامن مع المسارح الدائمة، ظَهَرَ الممثلون المحترفون في فِرَق كُبرى (١٢ فرقة على الأقل، وبلغ عددها أحيانًا ٢٠ فرقة) تحت الرعاية الاسمية لأحد اللوردات: «رجال وستر»، و«رجال ديربي»، و«رجال ساسيكس»، و«رجال تشامبرلين». وفي ظل العروض اليومية للمسارح (فيما خلا أثناء الصوم الكبير، وعندما أَغْلَقَ الوباءُ المسارح) سنحت الفرص للكُتَّاب لإمداد المسارح بأكثر من أربعين مسرحية سنويًّا (يشير هذا الرقم من مذكرات هينسلو إلى الفترة من ٢٧ ديسمبر عام ١٥٩٣ حتى ٢٦ ديسمبر عام ١٥٩٤؛ طالع الخرافة السابعة عشرة). لكن مفهوم المؤلف الدرامي بوصفه يشير إلى مهنة محترمة لم يكن راسخًا بعدُ؛ فقد وُصِفَ مارلو بـ «الشاعر والمؤلف المسرحي البذيء»؛ فكانت للتأليف المسرحي صفة مُحَقِّرَة، أما الشعر فلا.

كان مفهوم المهنة الأدبية، «المزعومة»، آنذاك شاعريًّا، وقائمًا، في أغلب الظن، على نموذج المؤلف الكلاسيكي فيرجل. أذاع الشباب الشعر في بلاط الملك، وقرأه أصدقاؤهم، غير أنه لم يُنْشَر. أو إنه، بالأحرى، نُشِرَ (أي أصبح شعبيًّا: هذا هو المعنى الحرفي للفعل «نَشَر» publish) على هيئة تداول للنسخ المخطوطة. وكان ذلك ينطبق على الطبقة الدنيا للسلم

الاجتماعي أيضًا؛ فمن الواضح أن بعض سونيتات شكسبير كانت متداولة عام ١٥٩٨، حينما أثنى فرانسيس ميريس على شكسبير، واصفًا إياه بأنه «أوفيد» الجديد: «انظروا إلى قصيدتيه: «فينوس وأدونيس»، و«اغتصاب لوكريس»، وإلى سونيتاته العذبة التي يتداولها أصدقاؤه المقربون، وغير ذلك.»[1] كانت قصيدتا «فينوس وأدونيس» و«اغتصاب لوكريس» مطبوعتين آنذاك، أما السونيتات فلم تكن مطبوعة، وعليه لم يكن لِميريس أن يتعرف عليها إلا في مخطوطات مكتوبة بخط اليد.

لقد عَقَّدَت الطباعة مسألة «الأدب»؛ لأن الشعر اقتحم معه السوق. وأساء إلى سُمعة الشعر «الكسب القذر» والتوافر العشوائي للأشعار، وتداولها المختلط، وتحويلها إلى سلعة. وحسب واحد من الأمثال الإليزابيثية: «المَخْطوطة عذراء، والمطبعة عاهرة».[2] والسلبية نفسها الْتَصَقَت بالأعمال الدرامية المُجسَّدة على المسرح؛ فلأن العامة كانوا يدفعون لقاء مشاهدة المسرحيات، عُدَّت التجربة مُعاملة تجارية بعيدة كل البعد عن العالم الخاص النبيل لشعر البلاط الملكي. ثمة نسخة من نص مسرحية «ترويلوس وكريسيدا» عام ١٦٠٩ حملت بين دَفَّتَيْها رسالة استهلالية، ربما بقلم ناشرها، تَعِد بـ «مسرحية جديدة لم تُدَنِّسها خشبة المسرح قط، ولم تعبث بها براثن الغوغاء قط»: مسألة كون المسرحية لم تُؤدَّ على خشبة المسرح — وهي معلومة غير صحيحة، والنسخة البديلة تحوي صفحة عنوانها عبارة «كما مثَّلَها خُدَّام جلالات الملوك بمسرح جلوب» — مطروحة هنا باعتبارها سمة جذابة للقُراء المحتملين المتميزين بجلاء من غيرهم من «الغوغاء» مرتادي المسارح.

كثيرٌ من المجموعات الشعرية الإليزابيثية وصلت المطابع بعد وفاة مؤلفيها، فيتبرأ المؤلف بذلك من الترويج لذاته. تُوُفِّيَ السير فيليب سيدني عام ١٥٨٦، ونُشرت سلسلة سونيتاته المعنونة «أستروفيل وستيلا» عام ١٥٩١. ووصلت مجموعات شعرية أخرى المطبعة برفقة مواد استهلالية تدلل على تردد المؤلف في النشر، واستسلامه في نهاية المطاف إلى توسلات أصدقائه. وتخبرنا صفحة عنوان سلسلة سونيتات توماس واطسون «هيكاتومباثيا»، المنشورة عام ١٥٨٢، بأن القصائد «من تأليف توماس واطسون النبيل، ونُشِرَت بناءً على طلب مجموعة من أخلص أصدقائه النبلاء.» واحتوت مجموعات شعرية أخرى على إهداءات ورسائل تمهيدية مُنَمَّقَة، فتجعل المُجلد تَقْدِمَةً لشخصية أرستقراطية ما، وهديةً إلى راعٍ، لا مشروع نشر. جدير بالذكر أن أول عملَيْن منشوريْن لشكسبير كانا قصيدتيْن، واندرجا تحت تلك الفئة الأخيرة: أُهْدِيَت قصيدتا «فينوس وأدونيس» (١٥٩٣) و«اغتصاب لوكريس» (١٥٩٤) كلتاهما إلى إيرل ساوثهامبتون (طالع الخرافة

السادسة عشرة). ولا تُحَدِّد صفحتا العنوان للقصيدتين مؤلفهما، لكن الرسائل المُهداة إلى الراعي مَمْهُورتان بهذا التوقيع: «المُخْلِص لفَخامَتكم [لوكريس: المخلص لسيدي اللورد]، ويليام شكسبير». وعليه، فرغم أن صفحتَي العنوان مجهولتا المؤلف، فالمجلدان ليسا كذلك.[3]

عندما طُبِعَت مسرحيات شكسبير، لم تحتوِ على رسائل استهلالية. لم تكن الرسائل الاستهلالية للأعمال الدرامية اعتيادية، لكنها لم تكن غريبة بالمرة أيضًا؛ فقد خَطَّ وبستر رسالة استهلالية لمسرحيته «الشيطان الأبيض» (١٦١٢)، استعرض فيها آراءه عن التراجيديا، وطَرَحَ فيها تاريخ استقبال الجمهور لهذه المسرحية، وكتب جونسون رسائل استهلالية لمسرحيتيْه: «فولبون» (١٦٠٦)، و«كاتيلين» (١٦١١)، وغيرهما. وتشير ضروب أخرى من المواد الاستهلالية للمسرحيات إلى مشاركة المؤلف في عملية النشر، أو موقفه منها؛ فقد أهدى جون مارستون مسرحيته «الناقم» إلى بن جونسون، وعندما نشر جونسون مسرحيته «سيجانوس» عام ١٦٠٥ أسهم مارستون بقصيدة استهلالية لطبعتها، وكتب جون فورد أبياتًا مدحيَّة لمسرحيات ماسينجر ووبستر وغيرهما. ولا تحوي مسرحيات شكسبير مواد شبيهة. ولو كان شكسبير مهتمًّا بطباعة مسرحياته، ألم يكن من المتوقع أن نراه يُصَدِّرها بشيء من المديح والثناء كما فعل في قصائده، أو كما فعل غيره من مؤلفي الدراما في مسرحياتهم؟

ليس بالضرورة. تخبرنا الإحصاءات بقصة مثيرة. تتصدر الإهداءات خمس مسرحيات فقط من المسرحيات المطبوعة بين عامَيْ ١٥٨٣ و١٦٠٢ (بنسبة ٥٪)، وبين عاميْ ١٦٠٣ و١٦٢٢ يزداد عدد المسرحيات ذات الإهداءات إلى ٢٢ مسرحية (بنسبة ١٩٪ من الدراما المطبوعة)، وبين عاميْ ١٦٢٣ و١٦٤٢ يقفز العدد إلى ٧٨ مسرحية (بنسبة ٥٨٪).[4] والأرقام مثيلة بالنسبة إلى المواد شبه النصيَّة، كقوائم الشخصيات على سبيل المثال. لقد كانت الدراما تطور لنفسها هُوِيَّة مطبوعة، ولكن على مهل.

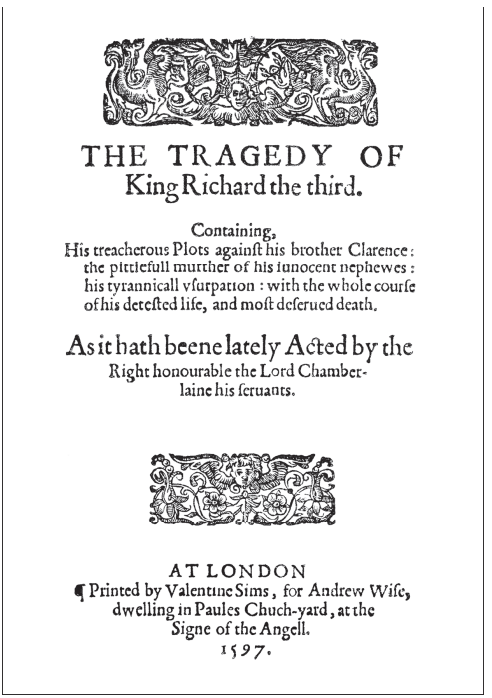
وربما تفسر الهوية الناشئة أيضًا الطريقة المُشَوَّشة التي تُعَرِّف بها صفحاتُ العناوين مؤلفي المسرحيات؛ فلم تحوِ أوائل مسرحيات شكسبير التي نُشِرت، اسمَه بصفحة العنوان؛ فقد كانت الميزة الترويجية للمسرحية هي الفرقة المسرحية التي أدتها: كانت الميزة التسويقية التي ضَمِنَت النجاح لمسرحية مطبوعةٍ ما هي المسرح الذي كُلِّلَت بالنجاح على خشبته بالفعل. نُشِرَت مسرحية «تيتوس أندرونيكوس» عام ١٥٩٤، وتَبِعَتْها مسرحيات «ريتشارد الثاني»، و«ريتشارد الثالث»، و«روميو وجولييت» عام ١٥٩٧. ولم

تذكر أيٌّ من تلك الطبعات أن مؤلفها هو شكسبير، لكنها جميعًا ذكرت اسم الفرقة التي أدت المسرحية. وفي عام ١٥٩٨، تَسَلَّلَ تَحَوُّلٌ إلى المشهد؛ فعندما أُعِيدَ نشر مسرحيتَيْ «ريتشارد الثاني» و«ريتشارد الثالث» ذاك العام، رَوَّجَتا لشكسبير باعتباره مؤلفهما، وكذا فعلت النسخة المُعادَة طباعتُها عام ١٥٩٨ من مسرحية «الحب مجهود ضائع» (نفدت الطبعة الأولى)، ولو أن صياغتها «صحَّحها ونقَّحها حديثًا ويليام شكسبير» مُلْتَبِسَة فيما يختص بما إذا كان شكسبير هو الذي أَلَّفَ النص الأصلي أم نَقَّحَه وحسب. لكن تقديم اسم شكسبير على صفحة العنوان ليس مُتَساوِقًا. خلال حياة شكسبير، كانت هناك ٣٩ طبعة لست عشرة مسرحية من مسرحياته: تذكر ٦٦٪ فقط من هذه الطبعات عبارة «كتبها ويليام شكسبير»، أو «صحَّحها حديثًا ...» أو «نقَّحها حديثًا ويليام شكسبير». لم يكن مفهوم المؤلف بعدُ من متطلبات صفحة العنوان. ويستحيل أن يُعْتَد بإخفاء الهوية دليلًا قاطعًا على قصور اهتمام شكسبير بالنشر، كما لا يجوز أن يُعْتَد بغياب المواد الاستهلالية دليلًا على ذلك أيضًا.

لم يكن لدى مؤلفي المسرحيات إلا القليل من السيطرة على نشر أعمالهم؛ فالمؤلف الدرامي الذي يبيع مسرحيته لفرقة مسرحية لم يكن له حقوق لاحقة عليها. وحقوق المؤلف النشرية استحدثت في القرن الثامن عشر. وعليه فقد كانت الفرق المسرحية الإليزابيثية تتصرف حسبما يتراءى لها في نصوص المسرحيات التي تملكها. ويزيد من تعقيد المسألة حقيقة أن شكسبير كان مساهمًا في مسرح «جلوب». وبصفته هذه، ولو أنه لم يكن مساهمًا بوصفه مؤلفًا مسرحيًّا، كان من الممكن أن يساهم في القرارات التي تتخذها الفرقة فيما يتعلق بشراء الممتلكات وبيعها (وكان الكتاب المسرحي من الممتلكات).

ويتفاقم تعقيد مسألة ما إذا كان شكسبير مهتمًّا بطباعة مسرحياته بوجود نسخ متنوعة من بعض مسرحياته؛ فعندما طُبِعَت «روميو وجولييت» أول مرة عام ١٥٩٧، جاءت في نسخة قصيرة نوعًا ما (٢٢٢٥ بيتًا، بما يوازي عمليًّا «تفاعلات الساعتين على خشبة مسرحنا» ديباجة رقم ١٢)، وأُعِيدَت طباعتها عام ١٥٩٩ بصفحة عنوان تُرَوِّج لها على أنها «مُصححة ومُنَقَّحَة ومُعَدَّلَة حديثًا»، وتتجاوز ٣٠٠٠ بيت. وبالمثل نجد أن النسخة الأولى المنشورة لمسرحية «هاملت» (١٦٠٣) قصيرة (٢١٥٥ بيتًا)، وجامدة، وتفتقر للدقة النحويَّة في بعض أجزائها. في غضون عام من تلك الطبعة، ظهرت طبعة أطول وشاعرية على نحو أكثر فلسفيَّة، وذات تشخيص أدق للأدوار. ورَوَّجَت صفحة العنوان الطبعة الجديدة باعتبارها «طُبِعَت حديثًا، وجرى التوسع فيها وصولًا للحجم الذي كانت عليه

تقريبًا مجددًا، وفقًا للنسخة الصحيحة المثالية.» وتُثْبت الأرقام هذا الادعاء (٣٦٦٠ بيتًا). وتوحي مفردات التصحيح والتوسع بأن شخصًا ما ذا صلاحيات يُبَدِّل نسخة غير مصرَّح بها؛ وقد يعكس ذلك طبيعة شكسبير القَلِق بشأن تلطيخ سمعته الأدبية، والحريص، لذلك، على نشر نسخة موثوقة.



THE TRAGEDY OF
King Richard the third.

Containing,
His treacherous Plots againſt his brother Clarence: the pittiefull murther of his innocent nephewes: his tyrannicall vſurpation: with the whole courſe of his deteſted life, and moſt deſerued death.

As it hath beene lately Acted by the Right honourable the Lord Chamberlaine his ſeruants.

AT LONDON
¶ Printed by Valentine Sims, for Andrew Wiſe, dwelling in Paules Chuch-yard, at the Signe of the Angell.
1597.

شكل ٢: (يَشِي هذا الوصف البَشِع لأحداث المسرحية بالكثير عن حبكتها، لكنه لا يأتي على ذكر المؤلف (هيئة المكتبة البريطانية، هوث ٤٧، صفحة العنوان).

لقد شَغَلَت محاولة استنباط مصدر تلك النسخ «الموجزة» الرُّبْعية القَطْع النقاد قَرْنًا كاملًا. ويتفق أغلبهم على أن تلك النسخ تشير إلى ممارسة أو نية مسرحية؛ فالإرشادات المسرحية تُوجِّه حركة الشخصيات، ومثال ذلك: «ممرضة تقترح الدخول ثم تلتفت مجددًا» (روميو وجولييت ١٥٩٧، sig. G2^{r})، «ينحني فراير، ويلقي نظرة على الدماء والأسلحة»

(روميو وجولييت ١٥٩٧، sig. K2r)، «يقفز ليرتس في القبر ... يقفز هاملت في القبر بعد ليرتس» (هاملت ١٦٠٣، sig. G1v). هل كتب شكسبير نسخة مطوَّلة اختصرتها الفرقة لأغراض الأداء المسرحي؟ الحجة التي يَسُوقُها البعض مُعارَضَةً لهذه الفكرة مفادُها أنه يبدو من الإسراف أن يكتب المؤلف مسرحية قوامها ٣٠٠٠ بيت إذا كان يعلم أن الفرقة لن تمثل سوى ٢٠٠٠ بيت. أَكَتَبَ شكسبير نسخة موجزة للأداء المسرحي ثم أسهب فيها؟ في مقابل وجهة النظر هذه نشأت حجة أخرى مفادها أن بعض الأعمال القصيرة ذات القطع الرُّبعيِّ غير شِعرية الطابع بوضوح، ومنسلخة لغويًّا عن أي شيء يمكن أن نتوقع أن يخطه شكسبير.

ومع ذلك، يؤيد لوكاس إرن فكرة أن النسخ الأطول نصوصًا المخصصة للقراءة، قد وضعها شكسبير استنادًا إلى النسخ الأوجز المخصصة للأداء المسرحي. يقول إرن إن الطول الأكبر، والتشخيص الأدق، والمحادثات الأطول لا يَسْتَهْدِفُ كُلٌّ ذلك جمهور المسرح، بل هو مخصص للقارئ المتمتع برفاهية التدبر والتفكر.[5] وإن صح ذلك، فهو دليل على أن شكسبير كتب للمسرح، لكنه كان أيضًا مهتمًّا بالنشر؛ مهتمًّا بما يكفي لمراجعة بعض مسرحياته وتعديلها تمهيدًا لطباعتها.

رغم أن رواية إرن تلائم الجودة النسبية للنسخ ذات قَطع الرُّبْع الموجزة والطويلة (أي الفروق بينها)، فإنها لا توائم الجودة المطلقة لطباعة أغلب المسرحيات. ولو أن النسخ الموجزة ذات قطع الربع إشكالية، فالنسخ المطولة ذات قطع الربع أبعد ما تكون عن الكمال أيضًا. ولذا، فإن نظرية إرن تدعونا إلى افتراض أن شكسبير كان مهتمًّا بالقدر الكافي بسمعته في الأعمال المطبوعة، حتى إنه أراد أن يقدم نصًّا أكمل، لكنه لم يكن معنيًّا بذلك لدرجة التغاضي عن جودة النسخة البديلة.

لننتقل إلى مفهوم الأعمال الكاملة: في عام ١٦١٦، نشر بِن جونسون أعماله المُجَمَّعة (من مسرحيات، وقصائد، وتمثيليات غنائية، وعروض ترفيهية) في مجلد ضخم من قطع النِّصْف. ولم تكن فكرة الأعمال المُجمعة التي تحوي مسرحياتٍ حديثَةَ العهد؛ ففي عام ١٥٧٠ حَوَت «أطروحات» توماس نورتون مسرحيته التي ألفها بالتعاون مع توماس ساكفيل بعنوان «جوربودوك»،[6] وفي عام ١٥٧٣، تضمنت مجموعة أشعار جورج جاسكوين المعنونة «مائة زهرة متنوعة» مسرحيتيْن.[7] الجديد كان الحجم (حيث كان قطع النصف مخصصًا للأعمال الجادة كالإنجيل)، والعنوان: الأعمال («أرجوك أن تفصح لي يا بِن أين يكمن السر / فما يسميه الناس مسرحية تدعوه أنت عملًا؟» هكذا كتب أحد

الظرفاء). ورغم نبرة السخرية هذه، فالفكرة كانت جذابة بما يكفي لحث اثنين من زملاء شكسبير الممثلين، وهما: جون هيمينج، وهنري كوندل، على جَمْع مسرحيات شكسبير ونشرها بشكل قطع النصف عام ١٦٢٣ (استغرق الأمر عامَيْن حتى طُبِعَ هذا المجلد).

وربما كانت المجموعة المطبوعة بقطع النصف فكرة شكسبير نفسه؛ ففي رسالتهما الموجهة إلى «القراء على اختلاف أطيافهم»، كتب هيمينج وكوندل:

> نعترف بأننا كنا نأمل لو عاش المؤلف نفسه ليُدَشِّن كتاباته ويشرف عليها بنفسه. ولكن ما دام أنه قُدِّر له خلاف ذلك، وأنه، بمفارقته الحياة، تخلى عن هذا الحق، نرجوك عزيزي القارئ ألا تستكثر على أصدقائه جهود عنايتهم ومشقة جمعهم ونشرهم أعماله.

أيوحي ذلك بأن شكسبير بيَّت النية بأن «يُدَشِّن» كتاباته المُجمَّعَة و«يشرف» عليها قبل مماته؟ قد يوافق ذلك ما نعرفه عن سيرة حياة شكسبير خلال سنواته الأخيرة. رغم أن نشاطه تراجع في التعامل مع فرقة «رجال الملك»، فلا يبدو أنه قطع علاقاته بالفرقة (فشراؤه منزله «بلاكفرايرز جيتهاوس» عام ١٦١٠، وهو أول ما اشتراه من العقارات اللندنية، ليس بالخطوة التي يُقْدِم عليها شخص يعتزم الاعتزال في ستراتفورد). وإذا كان شكسبير، كما سنستكشف في الخرافة العشرين، بصدد اعتزال التمثيل دون التأليف عام ١٦١٠، فربما أنه أقدم على هذه الخطوة توفيرًا لوقته للتحرير.

ثمة أمر آخر يجب وضعه في الاعتبار في نقاشنا: في عام ١٦١٢، أخبر السير توماس بودلي، مؤسس مكتبة أكسفورد التي تحمل اسمه، أمين مكتبته بأن يستثني المسرحيات؛ لأنه لم يكن من اللائق أن تحوي مكتبة نبيلة كمكتبته «كتبًا فارغة وتافهة ... والكتب التي يسهل على المسافر حملها في متاعه.» وبعدها بأحد عشر عامًا، حصلت مكتبة بودلي على نسخة من أول مجلد للأعمال الكاملة لشكسبير من شركة ستيشنرز، وأرسلتها إلى أخصَّائي تجليد كتب أكسفورد (كانت الكتب في أغلب الأحوال تُباع غير مُجَلَّدَة). ربما تبدلت المواقف من المسرحيات، أو ربما أن الناس كانوا ينظرون إلى مُجلد مجموعة المسرحيات من قَطْع النِّصْف بطريقة مختلفة عن نظرتهم إلى «التقاويم والمسرحيات والإعلانات» المطبوعة في الطبعات المنفصلة ذات الحجم الصغير التي اعترض عليها بودلي.[8] وإن صحَّ ذلك، فربما أن شكسبير كان مهتمًّا بنشر مسرحياته بالفعل جُملةً، ولم يُعْنَ بنشر مجلدات فردية.

وحقيقة الأمر أن هذه الخرافة تنقسم إلى خرافات عدة: اهتمام شكسبير بنشر مسرحياته، واهتمامه بنشر أشعاره. لكن العنصر المسرحي نفسه ينقسم إلى قسمَيْن

فرعيْن: رغبته في نشر مسرحياته فُرادى، ورغبته في نشر أعمال كاملة. ولم يترك لنا شكسبير عينه دليلًا لِلْبَتِّ في تلك المسائل.

هوامش

(1) Francis Meres, *Palladis Tamia. Wits Treasury* (London, 1598), pp. 281–2 (sigs. 201^{v}–202^{r}).

(2) The Latin is "Est virgo haec penna, meretrix est stampificata," quoted by Douglas Brooks in *Printing and Parenting in Early Modern England* (Aldershot: Ashgate, 2005), p. 4.

(3) The letter to Southampton appears in the 1594 reprint of *Venus and Adonis*.

(4) Benedict Scott Robinson, "Thomas Heywood and the Cultural Politics of Play Collections," *Studies in English Literature,* 42/2 (2002), pp. 361–80 (p. 366), citing Peter W. M. Blayney, "The Publication of Play-books," in John D. Cox and David S. Kastan (eds.), *A New History of Early English Drama* (New York: Columbia University Press, 1997), pp. 383–422.

(5) Lukas Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

(6) Douglas A. Brooks, *From Playhouse to Printing House* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), p. 38.

(7) This edition was produced without Gascoigne's knowledge; he issued an authorized edition in 1575.

(8) *Letters of Sir Thomas Bodley to Thomas James,* ed. G. W. Wheeler (Oxford: Clarendon Press, 1926), letters 220 and 221.

الخرافة الخامسة

لم يرتحل شكسبير قط

نعلم أن شكسبير ارتحل فعلًا؛ ورغم أن الرحلة من ستراتفورد-أبون-أفون (حيث وُلِدَ شسكبير) إلى لندن (حيث عمل شكسبير) أمست الآن نزهة لا تستغرق سوى ساعتين على الطريق السريع «إم٤٠»، فإنها كانت في القرن السادس عشر رحلة شاقة. ووفقًا لما ورد في الأدب الشعبي في أواخر القرن السابع عشر، سافر شكسبير مارًّا بمدينة بانبري، والتقى في أبرشية جرندن أندروود بمقاطعة باكينجهامشير شرطيًّا يخلط ما بين الألفاظ المتشابهة صوتًا، وهو الذي بنى على نسقه شخصية دوجبير في مسرحيته الكوميدية «جَعْجَعَة بلا طِحْن».[1] وثمة قصة أخرى تفيد بأنه سافر عبر أكسفورد، مستمتعًا بضيافة فندق تافيرن (الذي سُمِّيَ لاحقًا باسم «التاج»)، حيث التقى بالرضيع ويليام ديفنانت الذي زعم، حسب الإشاعة التي كتب عنها جون أوبري لاحقًا، «أنه كَتَبَ بالروح نفسها التي (كَتَبَ) بها شكسبير، وبدا راضيًا بأن يظن الناس أنه ابنه».[2] لا يتسنى التأكد من مسار الرحلتيْن — ولا التثبت من شائعة أُبُوَّته — لكن من المفترض أن أيًّا من الرحلتين كانت تستغرق مسيرة أربعة أيام، أو خمسة، سيرًا على الأقدام، ويُفترض أنه بعد أن أثري استأجر فرسًا، فاختصر بذلك زمن الرحلة بمقدار النصف. ولا نعرف كم مرة عاد إلى ستراتفورد من مقر تأليفه المسرحي في لندن (طالع الخرافة الرابعة عشرة).

لكن عندما يُزْعَم أن شكسبير لم يُسافر قطُّ، فعادةً ما يُراد بذلك أنه لم يَتَخَطَّ حدود إنجلترا. وما من دليل في حقيقة الأمر يؤكد ذلك، ومن المستبعد أنه فعل ذلك، ما دام الارتحال

إلى خارج البلاد كان يقتضي إذنًا رسميًّا بذلك. لقد نَزَعَ غيره من الكُتَّاب المُعاصرين له الذين جابوا أوروبا إلى الارتحال بصفة دبلوماسية أو عسكرية مهنية. ونحن نعلم، استنادًا إلى رسالة من مجلس شورى الملك، أن كريستوفر مارلو، بصفته طالبًا بجامعة كامبريدج، «سافر بحرًا إلى مدينة ريمز الفرنسية»،[3] ربما خدمةً للحكومة، والتحق بِن جونسون بالقوات الإنجليزية الاستكشافية المتجهة إلى البلدان الخفيضة [تشمل هولندا وبلجيكا الحاليتين] في تسعينيات القرن السادس عشر، وتُوَثِّق كتب توماس كوريات («فظاظات كوريات» عام ١٦١١) وفينيس موريسون — نُشِرَ «مخطط رحلة ... يحوي أسفاره على مدار عشر سنوات إلى مناطق النفوذ الاثنتي عشرة لألمانيا وبومرلاند وسويسرا وهولندا والدنمارك وبولندا وإيطاليا وتركيا وفرنسا وإنجلترا واسكتلندا وأيرلندا» في ثلاثة مجلدات عام ١٦١٧ — أسفارهم في أوروبا. بالطبع مسألة سفر شكسبير إلى أوروبا هي إحدى الفرضيات التي تسد فجوة «السنوات المفقودة» المزعومة في حياته خلال الفترة بين عامَيْ ١٥٨٨ و١٥٩١ تقريبًا، حيث لا يوجد أي دليل وثائقي يثبت أماكن تواجده أو أنشطته.

وإذا لم يكن شكسبير قد ارتحل خارج إنجلترا، فقد يبدو لنا السؤال هكذا: كيف له أن يُحاط علمًا بإيطاليا خاصةً، مسرح أحداث مسرحيات: «روميو وجولييت»، و«السيدان الفيرونيَّان»، و«جعجعة بلا طِحْن»، و«ترويض النمرة»، و«تاجر البندقية»، و«عُطيل»، وكذلك معرفته بإقليم إيليريا (كرواتيا وسلوفينيا الحاليتين)، مسرح أحداث «الليلة الثانية عشرة»، والدنمارك، مسرح أحداث «هاملت»، وصقلية وبوهيميا، حيث وقائع مسرحية «حكاية الشتاء»، وإفيسوس (في دولة تركيا الحديثة) حيث تقع أحداث «كوميديا الأخطاء»، وفيينا، حيث جرت أحداث مسرحية «العين بالعين»، وقبرص، مسرح أحداث «عُطيل»، وحوض البحر المتوسط، مشهد مجريات مسرحية «بريكليس»، ناهيك عن «الجزيرة غير المأهولة» الواقعة في مكان يمكن لأية رحلة ما بين نابولي وتونس تحويل وجهتها إليها في مسرحية «العاصفة»؟ إننا لا نعرف حتى هل زار شكسبير ويندسور أم لا. لكن الإجابة بطبيعة الحال عن سؤال كيفية معرفة شكسبير بتلك الأماكن هي عينها الإجابة عن لغز ذي صلة، ألا وهو: كيف «ارتحل» شكسبير إلى اليونان القديمة («حلم ليلة منتصف صيف»، و«تيمون الأثيني»، و«ترويلوس وكريسيدا»)، وإلى روما القديمة («يوليوس قيصر»، و«كوريولانوس»)، وإلى مصر القديمة («أنطونيو وكليوباترا»)، وإلى بريطانيا القديمة («الملك لير»، و«سيمبلين»)، أو إلى إنجلترا القرنين الرابع عشر والخامس عشر (مسرحياته التاريخية من «ريتشارد الثاني» إلى «ريتشارد الثالث»)؟ الإجابة هي أنه ارتحل قارئًا، محمولًا على صفحات الكتب؛ فهو لم يقصد هذه الأماكن، ولكن قرأ عنها.

ما من شيء في استخدام شكسبير للأماكن الأجنبية يتطلب معرفة أكبر بالأجواء المحددة مما يمكن تحصيله بالقراءة، أو مما يمثل جزءًا من قصة مصدرية استعان بها شكسبير. لننظر إلى مسرحية «روميو وجولييت»، على سبيل المثال، وعلاقتها بـ «فيرونا الجميلة، حيث أقمنا مشهدنا» (كلمة استهلالية، ٢). في مدينة فيرونا الواقعة شمال إيطاليا، ستجد الآن «بيت جولييت» الذي يُعد قِبْلَةً للسائحين؛ والبيت كامل على حالته بشرفته؛ مما جعله يبدو وكأن أحداث المسرحية ربما وقعت هناك بالفعل، وكأن شكسبير تعرف على المكان بزيارته إياه. لكن الوجهة السياحية متأخرة على زمن مسرحية شكسبير، ولا تسبقها. وهي تستغل الصلات الأدبية بمدينة فيرونا بدلًا من أن تَسْتَفِزَّها لدى السائحين. في عام ٢٠٠٩، دَشَّنَ مجلس المدينة مشروعًا تحت عنوان «لنتزوج في فيرونا»، يسمح للمقبلين على الزواج بإقامة أعراسهم على شُرْفة جولييت، غير عابئين ربما بالسابقة المشئومة، نوعًا ما، التي وقعت بالمسرحية.[4] أقام شكسبير أحداث مسرحيته «روميو وجولييت» في مدينة فيرونا؛ لأنها المدينة التي جعلها آرثر بروك مسرحًا لقصيدته التي تُعَدُّ المصدر الأساسي للمسرحية: «التاريخ المأساوي لروميو وجولييت»، نُشرت لأول مرة عام ١٥٦٢، وأُعيد نشرها عام ١٥٨٧. ومن ناحيته، استوحى بروك مسرح أحداث قصيدته من رواية للكاتب الإيطالي ماتيو باندييللو. أجرى شكسبير العديد من التعديلات على قصيدة بروك، ولا سيما فيما يتعلق بمزاجها الأخلاقي. يورد الخطاب الاستهلالي لبروك أن هذه قصة وَعْظِيَّة عن تَبِعات عصيان المرء والديه، وعن الشهوات الشبابية، والاعتماد غير اللائق على «شائعات المخمورين والرهبان المؤمنين بالخرافات (أي الكاثوليكيين)»: «أذى الأشرار يحذر الناس من اتباع الشر». ومن الصعب أن ينتهي المرء من قراءة مسرحية شكسبير ليجد نفسه في صف الوالدَيْن المتناحرَيْن. علاوة على ذلك، يضيف شكسبير، أيضًا، شخصية ميركوتيو، صديق روميو سريع الخاطر، الذي يبدو أن وفاته في الفصل الثالث، وهو يلعن «أسرتيكما»، جعلت المأساة حتمية. لكن ثمة شيء واحد لم يبدله شكسبير؛ ألا وهو مسرح الأحداث.

والأمر نفسه ينطبق على مصادر الكثير من المسرحيات الأخرى ذات مواقع الأحداث الإيطالية؛ فقد استوحى شكسبير مسرح الأحداث الصقليِّ لمسرحيته «جعجعة بلا طِحْن» من باندييللو (ولو أن الساعة من بنات أفكاره)، واستوحى من قصة «الساذج» للروائي الإيطالي فيورنتينو حبكة المرابي اليهودي في البندقية، وفي كتاب «الهيكاتوميثي» للأديب شينتيو، عثر شكسبير على قصة المغربي الفينيسيِّ الذي تزوج ديدمونة، فأخرج لنا مسرحيته «عُطيل».

وتحوي مسرحيات شكسبير، في أغلبها، تفاصيل محلية دقيقة نادرة نسبيًّا؛ فالألفة الخبيرة، كما هو واضح لسؤال شايلوك «ما أخبار الريالتو؟» (الفصل الأول، المشهد الثالث، البيت ٣٦)، في إشارة إلى القلب التجاري لمدينة فينيسيا في بداية العصر الحديث، لا بد أن تُوضَع بموازاة غياب أية إشارات إلى معزل المدينة (الجيتو) المخصص للمقيمين اليهود في مسرحية «تاجر البندقية». لا يبدو أن شكسبير كان خبيرًا بالأماكن والعادات الفينيسية، وليس من الضروري لمسرحيته أن تكون كذلك. ويجوز لنا أن نستشهد، على سبيل التشبيه، بنسخة بِن جونسون المنقحة المعاصرة لمسرحيته الكوميدية «كل امرئ بحسب مزاجه»؛ فلم يستلزم نقل مسرح أحداثها الأصلي من فلورنسا إلى لندن، وهي مسرح الأعمال الكوميدية المدينية المعاصرة الشعبية، سوى أقل التعديلات وأكثرها سطحية، ولو أن شكسبير نقل مسرح أحداث مسرحياته، لكنا توقعنا إعادات صياغة محدودة بالمثل. وكثيرًا ما تبدو الأماكن التي يختارها شكسبير لمسرحياته نسخًا مُمَوَّهة بالكاد، أو على نحو متقطع وحسب، لأماكن أكثر ألفة. على سبيل المثال، رغم اختيار الساحل الأدرياتيكي مسرحًا للأحداث، فإن مسرحية «الليلة الثانية عشرة»، وفيها السير توبي بيلش يذكر بذائقة إنجليزية «سرير وير»، وهو سرير معاصر له أربعة أعمدة يشتهر بحجمه الضخم (تأملاته «في إنجلترا» [الفصل الثالث، المشهد الثاني، البيتان ٤٥-٤٦] تستند إلى معرفة جمهور لندن، تمامًا كما لو أنهم كانوا يستمتعون بالنكات عن إنجلترا وقد أصبحت تَعِجُّ بالمجانين في الأجواء الدنماركية ظاهريًّا لبلدة هيليسينكور في نهاية مسرحية «هاملت»). لا بد أن اسم الفندق الذي نزل فيه أنطونيو وسيباستيان، فندق إليفانت في «الأطراف الجنوبية للمدينة» (الليلة الثانية عشرة، الفصل الثالث، المشهد الثالث، البيت ٣٩)، استدعى إلى الذاكرة الحانة التي تحمل الاسم عينه في منطقة بانكسايد (طالع الخرافة الرابعة عشرة). ويحاكي دوجبري وفريقه من المراقبين في مسرحية «جعجعة بلا طِحْن» رجال الشرطة الإنجليز، لا الصقليين، محاكاةً ساخرةً.

ورغم أن شكسبير لا يجعل من إنجلترا المعاصرة مسرحًا لأحداث مسرحياته قط، ربما فيما خلا مسرحيته الكوميدية الريفية «زوجات ويندسور البهيجات»، فقد نذهب إلى أن جميع مسرحياته تخلو من مسرح أحداث أجنبي كما هو واضح. وكما تَخْلَع مفارقاته التاريخية طابعًا سرمديًّا على مسرحياته — فالرومان القدماء تحكمهم ساعة تدق («يوليوس قيصر»، الفصل الثاني، المشهد الأول)، أو كليوباترا تشغل وقت فراغها بممارسة لعبة البليارد (طالع الخرافة الثالثة) — فهكذا يعني هذا الغموض الجغرافي

أن مسارح أحداثها يمكن أن ترمز لعالم مألوف للندن في بدايات العصر الحديث. ويرى شكسبير مسارح الأحداث تلك من منظور موقعه الجغرافي الخاص. وبعض مسارح الأحداث غامضة عمدًا: هل الغابة المذكورة في كوميديا «كما تشاء» هي عينها غابات الأردين الفرنسية، كما في القصة الريفية المصدرية «روزاليند» (١٥٩٠) للكاتب توماس لودج التي استوحى منها شكسبير مسرحيته؟ أم أنها غابة أردِن الأقرب إليه، الواقعة في مقاطعة وركشير؟ في بعض المواضع، يبدو أن تصوير شكسبير للغابة يؤكد إنجليزيتها؛ فالدوق المنفي أشبه بشخصية روبن هود المُحاط بمجموعة ريفية من الرجال المرحين، ويبدو أودري وويليام والسير أوليفر مارتكست، القسيس غير الضروري، إنجليزًا بامتياز. لكن أورلاندو «أكثر شباب فرنسا عنادًا» (الفصل الأول، المشهد الأول، البيتان ١٣٣ و١٣٤)، وجاك، ولوبو لهم أسماء فرنسية، وعندما تُخْرِجُ الغابة «ثعبانًا أخضر مائلًا إلى اللون الذهبي» يرتقي إلى «لَبُؤَة جَفَّتْ أَثْداؤُها تمامًا» (الفصل الرابع، المشهد الثالث، البيتان ١٠٩ و١١٥)، ويصل إلى ذَرْوة مدهشة، بالتزامن مع ظهور «هايمن»، إلهة الزواج عند الإغريق، يُمْسي موقُعها تَوْلِيفَة من «لا مكان» للدهشة والإيهام، بدلًا من مكان واقعي يجوز أن يرتحل إليه المرء.

من الممكن أن نرى ذلك في التاريخ المسرحي اللاحق لبعض مسرحياته؛ فقد تخيل المخرجون والمصممون، بتنوع شديد، إقليم إيليريا الذي كان مسرحًا لمغامرات فيولا في كوميديا «الليلة الثانية عشرة». وفي ريجنتس بارك عام ١٩٧٣، استخدم روبرت لانج مسرحَ أحداثٍ فينيسيًّا ينتمي للقرن الثامن عشر، لتأكيد سمات الشكل المسرحي الإيطالي للحبكة الكوميدية، واستخدم فيلم هيئة الإذاعة البريطانية التلفزيوني (الذي أخرجه ديفيد جيليز عام ١٩٧٤) قلعة هوارد، وهي بيت ريفي صَمَّمَه جون فانبرا على الطراز الباروكي، لإبراز جانبَي الثراء والترف لدى الأسر. ولقد ذكَّرَ مسرحُ أحداثِ المخرجِ تيري هاندز الشتويُّ الطابَع بفرقة شكسبير المَلَكية عام ١٩٧٩ أحد النقاد بـ «ميدان باريسي مهجور، والقمر بدر ضبابيٌّ مُرقرق في السماء»، في العام التالي كان مصدر إلهام التليفزيون يتمثل في كبار الرسامين الهولنديين، حيث ارتدى السير توبي لباسًا يعيد إلى الذاكرة لوحات رامبرانت. ووقع اختيار المخرج جون كيرد على «ساحل أثينيٍّ وَعْر رومانسي» ليس عليه سوى شجرة وحيدة مهيبة، ووصف أحد المُعَقِّبين إقليم إيليريا بأنه «أرض خلود لدوق يرفض أن يَشِيخ»، مُوحيًا بتوازٍ مع قصة «المجال المفقود» للروائي آلان فورنييه (في الرواية الفرنسية الكلاسيكية «مولن الطويل» التي نُشِرَت لأول مرة عام ١٩١٣)، ومُتوسعًا؛ إذ

قال: «إيليريا موجودة بداخل كلٍّ منا». بالنسبة للإنتاج المسرحي للمخرجة نانسي ميكلر بمسرح هايماركت بمدينة ليستر (١٩٨٤)، يوحي مسرح الأحداث الذي يُعِدَّه المصمم ديرموت هيز بمسرحٍ إليزابيثيٍّ متداعٍ، مكتمل بأَرْوِقَته العَفِنَة وأشغاله الخشبية المُشَوَّهة. كانت إيليريا في إنتاج فرقة شكسبير الملكية عام ١٩٨٧ لبل ألكسندر «جزيرة يونانية صغيرة ذات جدران بيضاء لَفَحَتْها الشمس»، وتخيل المسرح الملكي، في ستراتفورد إيست «إقليم إيليريا مُنْحَلًّا ومُتَرَهِلًّا في الأيام الأخيرة من الحكم البريطاني»، أما فرقة هول تراك المسرحية التابعة للكاتب المسرحي جون جودبر، فكان إقليم إيليريا من وجهة نظرها يستقر في عالم أكاديمي مُتَقَوْقِع (١٩٨٩)؛ وجعلت المخرجة بيب بروتون نسختها من شخصية فيولا تغتسل على «شاطئ تَحُفُّه أشجار الموز» (مسرح برمنجهام ريبيرتوري، ١٩٨٩). وثمة ناقد واحد لم يكن منبهرًا ببلاط الدوق أورسينو الذي بدا «مزيجًا من أوبرا (آخر مَن عَشِقَتْ بَحَّارًا) والأسطول البحري لمدينة روريتانيا الخيالية حوالي عام ١٩٠٠»، وفي ستراتفورد عام ١٩٩٤، تخيل إيان جادج إيليريا كصدى لمسقط رأس شكسبير نفسه، وصوَّرَ بروبلر إيليريا على أنها «موطن نسيان تَطْهِيري، تَتَّشِح فيه الشخصيات برداء أسود جنائزيٍّ» (١٩٩٩)، وثمة نسخة للمسرحية بواشنطن العاصمة، للمخرج دوجلاس سي ويجر، «حَوَت موقعًا لمعبد يوناني روماني بديع ومُتَداعٍ، ذي أعمدة أَيُونِيَّة مُحَطَّمَة، ومجموعة تماثيل منهارة»، وهناك نسخة أخرى كان «الثلج يتساقط فيها على مهل» على «مشهد حافل بالتلال الملتوية»، وفي مهرجان شكسبير بولاية كولورادو عام ٢٠٠٠، لَمَعَت كلمة «إيليريا» بضوء نيون أحمر، بتصميم هوليوودِيٍّ يرجع إلى حقبة الثلاثينيات.[5] إن هذه العينات للعديد من القراءات الإخراجية تشير إلى أن مسرح أحداث مسرحية «الليلة الثانية عشرة» خيالي في نهاية المطاف، وأن المسرحية يمكن أن تقع أحداثها في أي مكان، سواء أكان واقعيًّا أم تعبيريًّا، يُناسب أكثر من غيره وجهة نظر مخرجها عن أفكارها وشخوصها.

عندما يُبَدِّل شكسبير مسارح أحداث مسرحياته، فهو يَشِي بين الفَيْنَة والأخرى بجهله الجغرافي. كان بِن جونسون أول من اشتكى من الزيف الذي شَابَ مسرحية «حكاية الشتاء»، حيث مُنِحَت بوهيميا الحبيسة ساحلًا، لكن هذا الادعاء يرجع، نوعًا ما، إلى حقيقة أن شكسبير استقر رأيه على التبديل ما بين مكانَيْن من مصدره، رواية روبرت جرين الرومانسية النثرية «باندوستو، أو انتظار الزمن» (١٥٨٨). يجعل جرين بلاط الملك الغَيور المستبد (وتَمَثُّله شخصية ليونتيس لدى شكسبير) في بوهيميا، وملاذ

برديتا الريفي في صقلية، ولكن ربما أن شكسبير أبدلهما لأسباب سياسية، لا لأسباب طوبوغرافية؛ فقد كان الملك جيمس يرتبط بعلاقات سياسية وثيقة بالبلاط البروتستانتي للإمبراطور رودولف الثاني في بوهيميا. ويفترض جوناثان بِيت أنه كان من «الحَصَافَة» تبديل الملوك، وجعل الملك الصقلي الكاثوليكي هو المتصف بـ «الطيش والقسوة والتَّجْديف» (ولو أن بوليكسينز ملك بوهيميا لم يكن قديسًا هو الآخر).[6] بتغيير شكسبير مسرح أحداث «كوميديا الأخطاء» من مدينة إيبيدامنوس، كما في مسرحية «ميناكمي» لمؤلفها بلوتوس، إلى مدينة إفيسوس بتركيا، يُفَعِّل مجموعة من العلاقات الإنجيلية برسالة بولس إلى أهل إفيسوس، ولا سيما قيودها على الزواج، وكذلك العلاقات السحرية المرتبطة بإفيسوس. ومرةً أخرى نجد إفيسوس مصدرًا أدبيًّا مُسْتَقًى من المطالعة والقراءة، لا مصدرًا جغرافيًّا معلومًا من طريق الارتحال والسفر.

في حقيقة الأمر، لا يُعْنَى هذا السؤال عن شكسبير بطبيعة واقعيته الجغرافية أو خلاف تلك، بل إنه أمسى مثار نزاع في «مسألة التأليف» (طالع الخرافة الثلاثين). كثيرًا ما زعم أعداء أهل ستراتفورد أن مسرحيات شكسبير بحاجة إلى معرفة شخصية بمواقع أجنبية، وأنه نظرًا لغياب أي دليل على أن شكسبير خَبَرَ تلك الأماكن خبرة شخصية، فمن الأرجح أن ثمة مرشحًا بديلًا هو الذي ارتحل إلى أرجاء أوروبا وألَّفَ المسرحيات. وكثيرًا ما يُسْتَشْهَد بسفر إدوارد دوفير، إيرل أكسفورد، في شبابه في سبعينيات القرن السادس عشر، باعتباره دليلًا مِحْوَرِيًّا على مزاعمه بتأليف مُجْمَل أعمال شكسبير، والأمر الأصعب تفسيرًا هو كيفية إنجازه تلك المسرحيات بمهارته الشعرية المتواضعة. إذا كان المشوار المهني لشكسبير يوحي بأنه من الممكن تأليف مسرحيات عظيمة تدور أحداثها في مواقع أجنبية من دون ترحال، فإن إيرل أكسفورد يقدم لنا الاقتراح المؤيد لتلك النظرية، ألا وهو أن تجربة السفر لا تُفْضِي بضرورة الحال إلى براعة التأليف.

هوامش

(1) Samuel Schoenbaum, *Shakespeare: A Documentary Life* (Oxford: Oxford University Press, 1975), pp. 118–19.

(2) John Aubrey, *Brief Lives,* ed. Richard Barber (Woodbridge: The Boydell Press, 1982), p. 90.

(3) See Charles Nicholl, *The Reckoning* (London: Jonathan Cape, 1992), p. 92.

(4) “Fair Verona to Stage Weddings on Juliet’s Balcony,” *Independent,* 14 March 2009.

(5) Reviews from John O’Connor and Katharine Goodland, *A Directory of Shakespeare in Performance,* vol. 1: Great Britain, 1970–2005 (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007), pp. 1496–1544; for Canada and the USA, see vol. 3 *(A Directory of Shakespeare in Performance since 1991),* pp. 1882–1970.

(6) Jonathan Bate, *Soul of the Age: The Life, Mind and World of William Shakespeare* (London: Penguin, 2008), p. 305.

الخرافة السادسة

مسرحيات شكسبير غير لائقة سياسيًّا

بمعايير عصرنا الحالي، من الواضح أن دراما الحِقْبة الإليزابيثية غير لائقة سياسيًّا بشكل مقيت؛ فالأقليات محرومة من امتيازاتها في كل مكان: السود، والنساء، واليهود، والكاثوليك، والخُدَّام، وسكان العالم الجديد، والحيوانات. والسؤال الذي تطرحه تلك الخرافة يتعلق بما إذا كانت مسرحيات شكسبير تتسامى على أيديولوجية عصره برؤية إنسانية سامية، أم تخضع للمعايير السائدة لثقافته (عن طيب خاطر أو على مَضَضٍ)، أم تقف على الحياد، وما إذا كانت قدرتنا على أن نستشف تعاطفًا مع الأقليات في مسرحياته يعكس رغباتنا في القرن الحادي والعشرين بدلًا من واقع المسرحيات أو إمكاناتها.

لنبدأ بمثال مباشر ظاهريًّا، ألا وهو: الصيد؛ كان صيد الثعالب والأرانب البرية في العصر الإليزابيثي رياضة ترفيهية، ووسيلة اعتيادية لمكافحة الآفات أيضًا. ولم تكن الثعالب والأرانب البَرِّيَّة الطَّرائِد الوحيدة، بل كانت الغزلان تُصاد أيضًا. دائمًا ما تنحصر صور شكسبير الشعرية عن الصيد في الغزلان، ولا تدلل إلا على تعاطفه مع الحيوان البريء في صورة الضحية؛ فأطفال ماكدوف المذبوحون «غزلان قتيلة» («ماكبث»، الفصل الرابع، المشهد الثالث، البيت ٢٠٧). ولافينيا المُغْتَصَبَة «أنثى ظبي جميلة» طاردها المغتصبون وحاصروها، «لا ... بالجياد أو كلاب الصيد» («تيتوس أندرونيكوس»، الفصل الثاني، المشهد الثاني، البيتان ٢٦ و٢٥). يُذْبَح يوليوس قيصر الأَصَم العاجز: «هنا عَوَيْت كالذئب

يا صاحب القلب الشجاع ... / هناك وقف صائدوك ... / أوه، أيها العالم لقد كنت بمنزلة الغابة لهذا الغزال ... / كيف تستقر الآن هنا كغزال أصابته سهام الكثير من الأمراء؟» («يوليوس قيصر»، الفصل الثالث، المشهد الأول، الأبيات ٢٠٥–٢١١؛ وكان التلاعب اللفظي ما بين كلمتَيْ قلب heart وغزال hart لتشابهما من حيث النطق شائعًا). يؤنب دوق سينيور ضميرُه إذ يقتل غزالًا في غابة الأردين (هذه النقطة لها إسقاط سياسي؛ فالغزلان «مواطنون أصليون» طُعِنوا ظلمًا في إقليمهم: «كما تشاء»، الفصل الثاني، المشهد الأول، الأبيات ٢٢–٢٥). وتنطق أميرة فرنسا بوسوسات مماثلة في «الحب مجهود ضائع» (الفصل الرابع، المشهد الأول، الأبيات ٢٤–٣٥). لم تكن ردود الأفعال المتعاطفة هذه تقليدية في القرن السادس عشر: تتمثل الاستثناءات الأخرى الجديرة بالذكر في مور، وإرازموس، ومونتين.[1] وعليه فالدليل في هذا السياق يتجلى بوضوح شديد: صور شكسبير البلاغية متعاطفة دومًا، الأمر الذي يتعارض والعرف السائد آنذاك.

في «ترويض النمرة» نرى كاثرين المتمردة، يصفها الكاتب بصفات حيوانية (مختلفة)؛ فهي زُنْبُور، وهِرَّة بَرِّيَّة، وزَبَّابَة (والصفة الأخيرة تعني حيوانًا صغيرًا من الثدييات، ومجازًا امرأة ثَرْثارة). من الصعب تقييم موقف هذه المسرحية من النساء ومن بطلتها كاثرين. ويبدو أن عنوان المسرحية يقدم ملخصًا مباشرًا ظاهريًّا لحبكتها: امرأة ذات روح وثابة، تُطْفَأ جَذْوَة شخصيتها. لقد كان ترويض النمرة موضوعًا كوميديًّا نمطيًّا في الأعمال النثرية والأغاني الشعبية والدراما (ويرجع الموضوع على المسرح الإنجليزي تاريخيًّا إلى زوجة نوح في الدوائر السرية). ولكن، كما لاحظ النقاد، نمرة شكسبير مُصَوَّرَة بتعاطف أكبر من سابقاتها. ولكاثرين مناجاة قصيرة، تفسر فيها علة ثَرْثَرتها، فتقول: «سَيَشِي لساني بالغضب الذي يَعْتَمِل به قلبي» (الفصل الرابع، المشهد الثالث، البيت ٧٧). غضب؟ إنها لا تُعيِّن سبب غضبها، ولو أننا يمكن أن نستنتج أنه التَّنْمِيط الأنثوي. في بداية المسرحية، نراها تشكو من خُضوع أختها بيانكا الواضح؛ فَتَصِفُ تصرفاتها قائلة: «صمتها يُخْزِيني.» ومن ناحيته، يقول لوسينتيو إنه وقع في حب «صمت» بيانكا، و«سلوكها المتساهل» (الفصل الثاني، المشهد الأول، البيت ٢٩، الفصل الأول، المشهد الأول، البيتان ٧٠–٧١). وتستمر مناجاة كاثرين: «وإلا فسينفجر قلبي إذا أخفاه (وتعني غضبها)» (الفصل الرابع، المشهد الثالث، البيت ٧٨). تقول كاثرين، كما أبانت كوبيليا كون، إن الكلام «ضروري نفسيًّا لبقائها»[2] وبيت كاثرين هذا يَنْضُح حُزنًا، ويَحْفَل بالبصيرة.

وهكذا، يقدم شكسبير، في بداية المسرحية، نظرة مزدوجة تجاه المرأة؛ فالمجتمع يقسم النساء إلى قسمَيْن: المرأة الصامتة (ومن ثم فهي صالحة للزواج)، والمرأة الثرثارة (ومن ثم فهي غير صالحة للزواج). ورغم هذا التعاطف الظاهر مع كاثرين، فالمشهد الأخير بالمسرحية يُظْهِرها بمظهر الزوجة المتفانية المطيعة. وتُلْقي كاثرين كلمة طويلة — وهي أطول كلماتها طوال المسرحية — تفسر فيها أن الزوجة تَدِين لزوجها بالطاعة. وتصيب كلمتها هذه الجماهير الحديثة والقراء الحداثيين بالِامْتِعاض، ولدى الأعمال الإنتاجية المبنية على المسرحية، وكذا النقاد، طُرُقٌ عدة لتبرير هذه الكلمة. ينطوي هذا الموقف على مُفارَقَة؛ فرغم أنها تصف علاقة متبادلة يَكِدُّ في إطارها الرجل في عمله وتُطيعه المرأة، فالواقع أنه لا أحد من رجال المسرحية يتصرف وفق وصفها (تنبيه: من الصعب بمكان تحمل ٤٣ بيتًا حافلًا بالمفارقة في المسرح). يُنظر إلى هذه الكلمة باعتبارها تعبيرًا عن الحب الحقيقي: وقعت كاثرين في حب مُرَوِّضها (تنبيه: أيمكن أن يُغْرَس الحبُّ بالقسوة؟) ويُنْظَر إليها أيضًا بوصفها أداءً: كاثرين تمثل وحَسْب لكسب رِهان. ويُنْظَر إليها بوصفها خطة بارعة؛ فكاثرين تختتم المسرحية بفرض رغبتها — ألا وهي الكلام — لكنها اكتشفت كيف تَفْرِضُها بموافقة المجتمع وبرضاه. إذا دعاكِ الزوج أو أمركِ بالحديث، يمكنكِ أن تُسهبي في الكلام بما يوازي ٤٣ بيتًا (تنبيه: أليس هذا انتصارًا باهظ الثمن؟ فقد تستفيد كاثرين منه، لكنه لن يُجْدِي قضية النساء نفعًا إذا كانت الواحدة منهن ستنال حريتها في السر بادعائها الخُنوع والطاعة في العلن). ويُنظر إلى تلك الكلمة بوصفها دليلًا على شخصية كاثرين الجديدة المتطورة السعيدة التي تعلمت عبثية شخصيتها السابقة وتَعَذُّر تقبُّلها (تنبيه: أليس من المُهين الإيحاء بأن المرأة لا تقدر على أن تعثر على نفسها إلا بمساعدة الرجل؟) وكما توحي جُمَلُنا الاعتراضية المحددة بين أقواس، ليس من الواضح إلى أين يَسُوق المشهدُ الأخير وجهاتِ نظرنا.

كيف نظر الإليزابيثيون إلى هذا المشهد؟ ربما أمكننا التعاطي مع هذا السؤال بالنظر إلى تتمة مسرحية «ترويض النمرة» — أي مسرحية «ترويض المُرَوِّض» — التي ألفها جون فليتشر عام ١٦١١. في هذه المسرحية، تموت كاثرين، ويتخذ بتروشيو زوجة ثانية، لا تألو جهدًا كي تُثْبِت له أنها هي الآمرة الناهية. تقول زوجة بتروشيو الجديدة الحديدية: «لقد شاع عنك أنك مروِّض النساء، وأنك تحمل الاسْم المهيب، كاسِر شَكِيمة الزوجة الشجاعة: ثمة امرأة ستسلبك الآن تلك الألقاب النبيلة» (الفصل الأول، المشهد الثالث، الأبيات ٢٦٦–٢٦٨).[3] ويبدو أن هذه الحبكة تدلل على أن الإليزابيثيين نظروا إلى أن

مسرحية «ترويض النمرة» تختتم ببسط الزوج سيطرته على الزوجة وترويضها، أما التكملة التي كتبها فليتشر فتعكس الأدوار. إذا كان هذا هو الحال، فإن قراءات «ترويض النمرة» التي تنتصر فيها كاثرين تعكس رغبتنا في إعادة تأهيل مسرحية غير مُسْتَساغَة أخلاقيًّا، مسرحية تنتمي إلى عصرها بكل ما له من معطيات. وهذا العصر هو تسعينيات القرن السادس عشر.

لم يكن شكسبير يرسم شخصيات من الحياة في تسعينيات القرن السادس عشر حين رسم شخصية المرابي اليهودي المشهور شايلوك في مسرحيته «تاجر البندقية»؛ فمنذ نَفْي اليهود في القرن الثالث عشر، لم يكن هناك يهود يعيشون في إنجلترا علنًا، ولو أن المؤرخين عثروا على أدلة تعضد وجود مجتمع يهودي صغير وسرِّي في لندن في العصر الإليزابيثي. لكن شايلوك، رغم ظهوره في خمسة مشاهد وحسب من المسرحية بأسرها، أمسى أبرز شخوصها بحضوره الثقافي الذي يتسامى على دوره في الحبكة؛ ففي «تاجر البندقية» يُقْرِض شايلوك أنطونيو مبلغًا من المال ليعطيه إلى صديقه باسانيو الذي يود أن يخطب وُدَّ «سيدة ثرية» (الفصل الأول، المشهد الأول، البيت ١٦١) تُدعى بورشيا بنة بيلمونت. ليس بين شايلوك وأنطونيو عداء من بعد مودة: جُلُّ ما في الأمر أن شايلوك يحمل لأنطونيو «ضغينة عتيقة»، ويُفصح عنها قائلًا: «إنني أكرهه لأنه مسيحي.» (الفصل الأول، المشهد الثالث، البيتان ٤٥ و٤٠). ويعترف أنطونيو، طواعيةً، بأنه بَصَقَ على خَصمه وازْدَراه، ويشعر أن له الحق بذلك بسبب مهنة المرابي التي يمتهنها شايلوك (الفصل الأول، المشهد الثالث، الأبيات ١٢٨–١٣٥). من المفترض هنا أن أسلوب شكسبير يظهر لنا موقف الدخيل من الداخل؛ فها هو شكسبير يقدم لنا تفاصيل عن شايلوك وشخصيته أكثر مما تقتضيه الضرورة لو كان هو ببساطة الشرير الكوميدي. وبينما يلعب شايلوك الدور التقليدي للشخصية هادمة اللذات ومفرقة الجماعات، التي يجب خداعها للحصول على نهاية كوميدية، فهو أيضًا عامل تمكين للكوميديا الرومانسية؛ فهو في الوقت عينه أب قامِع (لجيسيكا)، وشخصية داعمة (على نحو غير مباشر لباسانيو). وعندما يتحدث عن جيسيكا التي فرَّت برفقه عشيقها المسيحي لورينزو، وطَفِقَت تهدر ثروة أبيها، نراه يلتقط فيروزة مفقودة، ويقول: «منحتني إياها ليا عندما كنت أعزب، ولم أكن لأتخلى عنها ولو بكنوز الدنيا.» (الفصل الثالث، المشهد الأول، الأبيات ١١٣–١١٥). ولا شك أن نبرته عاطفية (لكننا لا نسمع بليا إلا في هذه الأسطر، ورغم أن المحررين يقترحون أنها زوجة شايلوك المتوفاة، فلا نستطيع الجزم بذلك أبدًا. وهذا جانب من جوانب العتامة التي تجعل الشخصيات تَضُجُّ بالحياة كما سنناقش في الخرافة التاسعة والعشرين).

ومرارًا وتكرارًا يتجاوز شايلوك الدور المُوكَّل إليه في المسرحية؛ إذ يشغل المساحة التفسيرية الكبرى في الدراما؛ فثمة أسئلة عن دوافعه وسلوكياته تهيمن على أي إنتاج مسرحي جديد أو قراءة لمسرحية «تاجر البندقية». ورغم ظهور بعض القراءات المعادية للسامية بعمق للمسرحية، فقد سَعِدَ أصحابها بالتحول العقائدي الاضطراري لشخصية شايلوك في الفصل الرابع، فقد أصبح أكثر شيوعًا منذ نهاية القرن التاسع عشر أن نرى شايلوك شخصية مُمَزَّقَة بين عالَمَيْن، والتعاطف مع وضعه الدخيل في المسرحية. ومنذ المَحْرَقة كان من المستحيل حقًّا طرح شخصية شايلوك بوصفه شريرًا مصنفًا عِرْقِيًّا، ولو أن الكاتب المسرحي أرنولد ويسكر كان مِن بين الذين اقترحوا أنه لا ينبغي عرض هذه المسرحية من الأساس. وحقيقة الأمر أن «تاجر البندقية» لم تكن من المسرحيات المفضلة لدى النازيين؛ فبينما اقتضت العلاقة المَدِيدَة بين الكُتَّاب والمفكرين الألمان وشكسبير أنه مَحْمِيٌّ نوعًا ما من ارتياب الرايخ الثالث المُكْتَسي بالطابع القومي في الفن الأجنبي، فإن زواج جيسيكا من شخص من الجنس «الآرِيِّ» كان يعني أن المسرحية لم تُؤَدَّ إلا بتصرف مُعَقَّد، لم تكن جيسيكا بموجبه ابنة شايلوك حقًّا (يبدو أن النازيين كانوا يفضلون النزعة العسكرية الذكورية لمأساة كوريولانوس وجمودها).

تقدم مسرحية «تاجر البندقية» أيضًا أميرًا مغربيًّا أسود يقول لبورشيا: «لا تكرهيني للون بشرتي» (الفصل الثاني، المشهد الأول، البيت ١). وليس عطيل، وهو مغربي الأصل أيضًا، بحاجة لأن يقول الشيء نفسه لمواطني البندقية التي تدور أحداث قصته فيها؛ فها هو الدوق يوقِّره، ويثق به قائدًا عسكريًّا وحامي حِمَى البندقية الذي يلجأ إليه مجلس الشيوخ قبل غيره حالما يظهر أي تهديد في الأُفُق، ويدعوه عضو مجلس الشيوخ برابانتيو إلى منزله («كثيرًا»)، ويُنْصت إلى قصصه وحياته المغامرة. ولكن، مع بداية الفصل الخامس، تستطيع إيميليا أن تحتج على أن خادمتها ديدمونة، زوجة عطيل «مُغْرَمة على نحو مبالغ فيه بصفقتها القذرة» (الفصل الخامس، المشهد الثاني، البيت ١٦٤). مثل هذه التصريحات مسئولة نوعًا ما عن وجهة النظر القائلة بأن تَمازُج الأجناس هو لُبُّ هذه المأساة.

في مسارح أحداث مسرحية «عطيل» المتوسطية ومزيج السياسات الجغرافية والجنسية الخاصة بها، تُرينا هذه المسرحية صلاتها بصيحة العصر المُمَثَّلة في مسرحيات الرحلات في تسعينيات القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر. تستند مسرحيات مثل «السير توماس ستوكلي» (١٦٠٥) المجهولة المؤلف، و«رحلات الإخوة الإنجليز الثلاثة»

(١٦٠٧، بقلم جون داي، ووِيليام رولي، وجورج ويلكينز) إلى قصص حقيقية، وهناك مسرحيات أخرى خيالية، مثل «سيدة الغرب الجميلة» لتوماس هيوود (نُشرت عام ١٦٣١، ولكن ربما كُتِبَت خلال الفترة ما بين ١٥٩٧–١٦٠٣ تقريبًا). وجميعها قصص رحلات ومغامرات تتجاوز أوروبا، وتناقش فكرة الاندماج. في «رحلات الإخوة الإنجليز الثلاثة» يتزوج واحد من الإخوة فعلًا أميرة عثمانية، وينجب منها طفلة. وتستكشف هذه المسرحيات التهديد الذي يتربص بالهُوِيَّة؛ إذ يتحول المسيحيون إلى أتراك، سواء حرفيًّا (بتغيير عقيدتهم الدينية والخضوع لعملية الختان) أو مجازيًّا بعيشهم وموتهم بالخارج (كان عنوان مسرحية كتبها روبرت دابورن عام ١٦١٢ «مسيحي تحول إلى تركي»)، وتستكشف التهديد المادي؛ إذ تُغْرِي النسوة السوداوات الغريبات الرجال البيض جنسيًّا، فيَسُقْنَهم إلى الهلاك. في مسرحية «عطيل»، يتبع شكسبير هذه الصَّرْعة، ويقلبها رأسًا على عقب. «عطيل» مسرحية يرتحل فيها أفريقي إلى أوروبا ويتحول فيها من مسلم إلى مسيحي، وفيها نجد المرأة الأخرى الفاتنة بيضاء لا سوداء، وتقع الكارثة بسبب عِفَّتها لا بسبب تحررها الجنسي. وكما لاحظت جين هاوارد، فالابتكار في مسرحية «عطيل» يكمن في مشاهدة تجربة الآخرية من وجهة النظر الأفريقية، لا الأوروبية.[4]

وثمة شيء مثيل يحدث في «السير توماس مور» (التي أُلِّفَت ورُوجِعَت في فترة «عُطيل» نفسها تقريبًا، بحسب محرر المسرحية الأخير، جون جاويت الذي يُرْجِع تأليف «السير توماس مور» إلى حوالي عام ١٦٠٠ وتنقيحاتها إلى عام ١٦٠٤). وجوهر مسرحية «السير توماس مور» يَكْمُن في جانبين: المهاجرين إلى لندن (الكلمة الموازية للأجانب هي «الغرباء»، وهي كلمة أقوى بكثير في دلالتها مما هي عليه الآن)، وانهيار السير توماس مور. في النصف الأول من المسرحية، يُهدِّئ مور من ثورة المشاغبين اللندنيين، ويفعل ذلك بخطبة أضافها شكسبير عام ١٦٠٤، تدعو أهل لندن إلى تخيل الوضع لو أن المواقف انعكست؛ أي إذا نُفوا من الأرض:

إلى أين ستذهبون؟
وأي بلد ستمنحكم حق اللجوء إليها بما اقترفت أيديكم من إثم؟
أَسَتَقْصِدون فرنسا أم الإقليم الفلامندي؟
لا، لن تذهبوا إلى أي مكان لا يَدين بالولاء لإنجلترا:
لِمَ يجب أن تكونوا غرباء؟
أيُرْضيكم أن تجدوا شعبًا بَرْبَرِيَّ المزاج والطبع،

يرتكب أعمال عنف بشعة، لم يكن ليكفل لكم موطنًا على الأرض؟
ويَشْحَذ نِصال سيوفه على رقابكم،
ويَنْبُذكم كالكلاب؟ ...
ما رأيكم إذا ما جرى استغلالكم على هذا النحو؟
هذا هو وضع الغرباء،
وهذه هي همجيتكم الجَبَليَّة.

(الملحق الثاني، صفحة ٦، الأبيات ١٤١–١٥٦)

وهو يقول فعليًّا: تواصلوا مع الفَلَمَنْكي الكامن في أعماقكم، وتخيلوا الأمور من وجهة نظر الدخلاء. تجسد صفة «الجَبَليَّة» غير التقليدية هذه هذا القَلْب ببراعة؛ فهي تُلَمِّح إلى الجهلاء أو غير المتحضرين الذين يعيشون في منطقة جبلية؛ بُغْيَةَ إحالة هذا الإيحاء بالآخرية على الذات. وهو أسلوب نراه مرارًا وتكرارًا في أعمال شكسبير متمثلًا في تعاطف خيالي مع وجهة نظر الأقلية أو الشخص المُضْطَهد.

ومع ذلك، فصحيح أيضًا أن الأقليات يمكن تمثيلها نقديًّا: على سبيل المثال، الجموع المتلونة في «يوليوس قيصر» و«كوريولانوس» أو كاليبان المُستعبَد في «العاصفة» الذي يرى الحرية ببساطة في أن يكون له سيد جديد:

لن أبني لك سدودًا بعد اليوم لتصطاد السمك،
أو أجلب لك الحطب نزولًا على رغبتك،
أو أنظف لك الأطباق أو أغسل لك الصحون.
مَرْحى! مرحى يا كاليبان!
أصبح لك سيد جديد؛ فابحث لنفسك عن خادم جديد.
الحرية، يا له من يوم رائع، يوم رائع،
الحرية، الحرية، يوم رائع، الحرية!

(الفصل الثاني، المشهد الثاني، الأبيات ١٧٩–١٨٥)

من الأسباب التي تجعل من الصعب الاستقرار على ما إذا كان شكسبير لائقًا، أو غير لائق، سياسيًّا هو أنه يجمع بين الأمرين. لقد حاولت الإنتاجات المسرحية الحديثة لمسرحية «كوريولانوس» أو «يوليوس قيصر» أن تحقق الاستقرار للتحيزات السياسية للمسرحيتين عبر الاستعانة بتصميم عصري للملابس — فظهر المتآمرون في حُلَّة مناضلي الحرية الذين

يواجهون الدكتاتورية، أو عِلْيَة القوم في حلة الأثرياء النفعيين بدولة غير ديمقراطية — لكن ميزان التحيزات بين يدي شكسبير أكثر حساسية. هل لدى قيصر طموحات استبدادية بتفكيك الجمهورية وقَبول التاج؟ إننا لا نستطيع الجزم لأن المشهد منقول، وليس معروضًا.

ومن الممكن أيضًا أن نعيد خلق سياق بعض أكثر تلك المسرحيات حساسية، ونعزلها عن المشكلات المحددة تاريخيًّا. ثمة إنتاج حديث لمسرحية «تاجر البندقية» لـ «فرقة بروبلار المسرحية» لصحابها إدوارد هول — وجميع العاملين فيها من الرجال — يجعل مسرح أحداث المسرحية سجنًا عصريًّا. كان السجناء يؤدون نسخة من «تاجر البندقية» دون معرفة حراس السجن أو موافقتهم. وكانت أرضية السجن تُدْعَك كلما مر الحراس، وعند اختفائهم من الموقع، يشرع السجناء في تمثيل مشاهد من المسرحية. لكن مجموعة السجناء الهُواة هذه لم تكن وحدة متجانسة؛ فقد انقسم الممثلون إلى جماعتين غير متكافئتين، كما هي العادة في السياسات المؤسسية: جماعة المتسلطين أصحاب النفوذ وجماعة الضحايا. ولعب الضحايا أدوار اليهود ولعب المتسلطون أدوار المسيحيين. ومن هذا المنطلق، نُظِرَ إلى مسرحية شكسبير على اعتبارها تمثيلًا لجماعات الأقلية في مقابل جماعات الأغلبية، والسلوكيات التي تُصاحِب كل طرف. ولم يكن من الأهمية بمكان ما إذا كانت الجماعتان تمثلان مشجعي كرة قدم متنافسين، أم كان أفرادهما ينتمون إلى عرقين أو ديانتين مختلفتين؛ فقد كشفت المسرحية عن الانفعالات العاطفية للسلاسل الهَرَمية السياسية، لا السياسات الدينية أو العِرْقية.

أيشير ذلك إلى أن مسرحيات شكسبير تسمو على فقدان اللياقة السياسية؟ أم أننا نحن الذين نستطيع أن نجعلها كذلك؟ يستحيل أن نجزم. ولكن، كما تفيد الخرافة الثانية والعشرون، فإن جزءًا من هذه الجاذبية التي لا تنقطع على خشبة المسرح وبين أيدي القراء هي قدرة تلك المسرحيات على مخاطبة فترات مختلفة، وقصد معانٍ مختلفة في أزمنة متباينة؛ فشكسبير كاتب معاصر للإليزابيثيين، ولنا أيضًا.

هوامش

(1) Matt Cartmill, *A View to a Death in the Morning: Hunting and Nature through History* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993), pp. 76–8.

(2) Coppélia Kahn, *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare* (Berkeley, CA: University of California Press, 1981), p. 108.

(3) John Fletcher, *The Woman's Prize; or The Tamer Tamed,* ed. Celia Daileader and Gary Taylor, Revels (Manchester: Manchester University Press, 2006).

(4) Jean Howard, "*Othello* as an Adventure Play," in Peter Erickson and Maurice Hunt (eds.), *Approaches to Teaching Shakespeare's "Othello"* (New York: MLA, 2005), pp. 90–9.

الخرافة السابعة

كان شكسبير كاثوليكيًّا

من الواضح أن مراقب مطبوعات القرن السابع عشر بكلية القديس ألبان الإنجليزية اليسوعية في مدينة بلد الوليد الإسبانية يُسارع بالعمل على جَعْل النسخة المكتبية لأعمال شكسبير الكاملة مقبولةً للطلبة اللاهوتيين. ويتمثل عمله هذا، إلى حدٍّ بعيد، في حذف الفِقْرات غير اللائقة من مُتون المسرحيات، ولا سيما الأسطر المتعلقة بالفُكاهة الداعِرة، والأجزاء التي بدا أنها تتعامل باستخفاف مع العقيدة الكاثوليكية، مثل اعتبار روزاليند أن «تقبيل أورلاندو يفوح قداسة تُضارِع قداسة مَسِّ الخُبْز المُقَدَّس» («كما تشاء»، الفصل الثالث، المشهد الرابع، البيتان ١٢-١٣)، أو على نحو أكثر أهمية، سوء الأدب البادي تجاه المبعوث البابوي باندولف في مسرحية «الملك جون». ومع ذلك، إذا نظرنا إلى مسرحية «العين بالعين»، لم يكن في المستطاع تلطيف قصة شكسبير سيئة السمعة عن الجنس والقهر التي تلعب بطولتها راهبة مبتدئة وراهب متنكر غامض أخلاقيًّا، أو تحسينها على هذا النحو؛ فما كان إلا أن مُزِّقت الصفحات الاثنتا عشرة، على سبيل التلخيص، من المجلد. من المفترض أن هذا القارئ الكاثوليكي ربما كان من شأنه أن يُصْدَم لو أنه طالع تفسير الناقد جي ويلسون نايت لـ «مناخ المسيحية المُتَفَشِّي» في هذه المسرحية ذات الإشكالية الدينية. من وجهة نظر نايت، ما يتمتع به الدوق من «بصيرة بشرية مستنيرة

وخُلُق مسيحي» هو «متوافق تمامًا وما يتمتع به المسيح»، وتتعين قراءة المسرحية بصفتها قصة أو حكاية رمزية دينية ذات مغزًى أخلاقي.[1] لا شك أن مسرحية ويلسون نايت، بعيدًا عن مسألة الانتزاع من المجلد، كان يجب أن تكون قراءة ضرورية لطلاب القديس ألبان اللاهوتيين.

إن وجهات النظر المتناقضة هذه عن مسرحية «العين بالعين» تعطينا لمحة عن نطاق التفسيرات الدينية التي يمكن استخلاصها من مسرحيات شكسبير، وربما توحي أيضًا بأن ديانة مسرحيات شكسبير تتشكل إلى حدٍّ بعيد بعين الناظر إليها. وحقيقة الأمر أن جانبًا كبيرًا من النقاشات المتعلقة بالعقيدة في حياة شكسبير وأعماله كانت متحيزة مذهبيًّا ومتأثرة بدوافع أيديولوجيَّة، فأفصحت لنا بقدر كبير عن المتمسكين بها — من المتدينين والعلمانيين — بقدر ما أفصحت عن غايتها. لكن المسائل المتعلقة بالانتماءات الدينية لشكسبير نفسه دَلَفَت إلى التيار الرئيس لسير الحياة والنقد على مدار العقدين الماضيين، فنتج عن ذلك الآن، كما أَقَرَّت ديمبنا كالاهان (وهي ليست بالناقدة الدينية المتحيزة)، أن «الفرضية التي طالما طُرحت حول اعتبار شكسبير شاعرًا بروتستانتيًّا قوميًّا ربما كانت غير دقيقة بالمرة».[2]

شاعت على مدى قرون افتراضات بأن شكسبير نفسه احتفظ بولائه للديانة الكاثوليكية القديمة بعد حركة الإصلاح. وكثيرًا ما يُسْتَشْهَد بثلاث حجج: أما الحجة الأولى فهي وصية والد شكسبير الرُّوحية التي عَثَرَ عليها عاملون في منتصف القرن الثامن عشر في العَوارِض الخشبية للبيت الواقع في شارع هينلي بستراتفورد، واطلع عليها إدموند مالون، الذي درس حياة شكسبير، ثم ضاعت. شك مالون لاحقًا أنها وصية زائفة، وتوحي تقويمات الدليل الحديثة الأكثر اتزانًا التي قدمها روبرت بيرمان، أمين وثائق «مركز شكسبير»، بأنَّ مالون ربما كان على حق في شكوكه. يصف كولين بارو الأمر بكلمات جافة على نحو مميز: «ربما كان شكسبير كاثوليكيًّا، وربما لم يكن، لكن بصفة عامة إذا كانت هناك وثيقة تبدو جيدة بقدر لا يستقيم معه أن تكون صادقة، عُثِرَ عليها تحديدًا في المكان الذي يَعْقِد الإنسان الآمال على عثوره عليها فيه، ثم تختفي في ظروف غامضة، فهي بالفعل جيدة بقدر غير منطقي لا يستقيم معه أن تكون صادقة.»[3] في هذه الوصية الضائعة، يدعو جون شكسبير «مريم العذراء الجَلِيلة، أم الإله، ملاذ الخطَّائين ونصيرتهم» أن تكون «مُخَلِّصَته»، ويُقْسِم بالولاء الأَبَدي للعقيدة التقليدية. إذا كانت الوصية مزورة، فقد كانت عالمة بالغيب؛ فعند اكتشافها لم يكن لها مثيل معروف، ولكن

في القرن العشرين عُثِرَ على نسخ أخرى من وثائق شبيهة، بما يوحي بأن هذه الوثيقة — إذا كان لها وجود حقًّا — استندت إلى قالَب ربما جلبته إلى إنجلترا بعثة إدموند كامبيون اليسوعية عام ١٥٨٠. ولقد بدا أن هذا الإعلان عن الإيمان الكاثوليكي أَكَّدَ أن الغرامات التي تكبدَّها جون شكسبير لإعراضه عن الحضور إلى الكنيسة عام ١٥٩٢ كانت مؤشرًا على مقاومة مذهبية للديانة الإصلاحية. والتفسير البديل مفاده أن الظروف المادية لوالد شكسبير كانت متأزمة جدًّا حتى إنه كان يَتَمَلَّص من دائنيه، ويحتج أنصار النظرية الكاثوليكية بأن الدَّيْن كان عذرًا شائعًا للعازفين من الكاثوليكيين عن الحضور إلى الكنيسة. وعلاوة على ذلك، فشأنه شأن غيره من العصاة، كان جون شكسبير يحاول إخفاء ثروته ليحفظها من مصادرة السلطات لها، وأن أزماته المالية الظاهرة كانت في واقع الأمر مَحْضَ حيلة. وحقيقة أن سوزانا، ابنة شكسبير المفضلة، غُرِّمَت هي الأخرى عام ١٦٠٦، يبدو أنها تؤكد انتماءات العائلة. ومن المثير للانتباه أن شكسبير نفسه لم يُغَرَّم قَطُّ بسبب عصيانه.

أما افتراض أن شكسبير هو «ويليام شيكسشافت» الذي وُصِفَ بـ «الممثل»، أو ربما الذي عَمِلَ مُعلِّمًا ومُلْحقًا بأسرة هوتون اللانكسترية (الكاثوليكية) الرافضة للطقوس الكنسية خلال ثمانينيات القرن السادس عشر فهو نمط ثالث من الحجج، ولو أنه يجب الإقرار بأنه ما من نسخة من تنويعات اسم شكسبير تشبه من قريب أو بعيد اسم «شيكسشافت» الذي لم يكن اسمًا عائليًّا شماليًّا مغمورًا. يتخيله ستيفن جرينبلات وهو يلتقي المبشر اليسوعي إدموند كامبيون: «كان من شأن شكسبير أن يجد كامبيون مدهشًا ... ولو كان المراهق ركع أمامه، فلا بد أنه كان ينظر إلى صورة مشوهة لنفسه»: إنه سيناريو مستبعد، على جاذبيته، بما أننا لسنا على يقين قط من أن شكسبير كان في لانكشير، ولسنا متأكدين حتى من أنه التقى كامبيون في ذاك التاريخ.[4] ولكن ربما رَوَّجَ جون كوتوم، أستاذ شكسبير — الذي كان يرتبط بصلات قوية بالمنطقة، وتقاليد رفض الطقوس الكنسية — إلى وجود صلة بحركة العصيان الديني الشمالي، وأن طبقة النبلاء الكاثوليكيين المحلية، بالمقابل، ربما مَهَّدَت الطريق لشكسبير لأول عمل تمثيلي له مع «رجال سترينج» الذين كانت تربطهم علاقات أيضًا بآل هوتون، كلُّ هذه أمور مثيرة للريبة، لكنها، مع ذلك، تَتَّكِئُ على سلاسل من الافتراضات غير المؤكدة.[5] وكون هذه النظرية بكاملها أُعِيدَ إحياؤها من علماء حريصين على إقحام لانكشير في خطوط الرحلات الأكاديمية والسياحية لا يضيف بالضرورة أي شيء إلى مزاعمها.

ولأن الكاثوليكية كانت خطرة في أواخر القرن السادس عشر — بعد الحرمان الكَنَسي للملكة إليزابيث على يد البابا بيوس الخامس عام ١٥٧٠، أمسى الكاثوليكيون العدو الخَطِر بالداخل، وأصبحوا عرضة للقمع العنيف — فقد كانت فكرة أن أفكارها وصورها المجازية مستترة في مسرحيات شكسبير جذابة. لقد استند كتاب «خيال الظِّلِّ: الاعتقادات الخفيَّة والآراء السياسية المُرَمَّزة لويليام شكسبير»، لمؤلفته كلير أسكويث، أصلًا إلى ملاحظة كاتبته عن الحرب الباردة؛ إذ تحدثت عن «اللغة المزدوجة الماكرة، والهُوِيَّات الخفية المُوَظَّفَة في كتابات المنشقين الروس». وتصف أسكويث مَسْرَدها من «المصطلحات المُرَمَّزَة» بأنه «نقطة دخول إلى لغة منسية منذ زمن سحيق وتكاد تكون أجنبية» للمذهب الكاثوليكي المُشَفَّر في أعمال شكسبير؛ فهرقل «صورة مفضَّلة للمقاومة المناوئة للإصلاح»، والوردة الحمراء «صورة تخدم كل الأغراض، لكنها تُوَظَّف تحديدًا من جانب الكاثوليكيين في إشارةٍ إلى الديانة القديمة الجميلة»، و«العاصفة» صورة لحركة الإصلاح، ووضع مسرحية «العاصفة» في بداية الأعمال الكاملة الأولى «يوفر عنوانًا فرعيًّا للكتاب، باعتباره مشحونًا سياسيًّا كما قد يفعل «البرق» أو «الأزمات» للقارئ الحداثي.»[6] وكما هو حال جميع الرموز، من الممكن جدًّا أن يكون المرء مرتابًا: الورود الحمراء في مسرحيات شكسبير التاريخية مُشَفَّرَة بالفعل بانتماء سياسي، لا ديني، كما في مشهد «بستان المعبد» بين أنصار عائلتي يورك ولانكستر في الجزء الأول من مسرحية «هنري الرابع»، وكما نعرف فإن «ما نسميه وردة / ستظل رائحته عطرة حتى لو تغير اسمه» («روميو وجولييت» الفصل الثاني، المشهد الأول، البيتان ٨٥–٨٦). ورغم أن نظريات أسكويث لا تتمادى كثيرًا إلى الحد الذي يبلغه علم فك الرموز السرية البيكوني (طالع الخرافة الثلاثين)، فهي تشارك مؤلفتها أعداء ستراتفورد ضربًا من البراعة المبالغ فيها، وإحساسًا بأن النص الأدبي هو شفرة يتعين فك رموزها، لا قصيدة تقبل العديد من القراءات. تَصْطَفُّ فرضية ريتشارد ويلسون، في كتابه «شكسبير السرِّيُّ» إلى جانب هذه الفكرة، لكنها مختلفة؛ فهو يدَّعي أن شكسبير، بعدم مشاركته صراحةً في الجدل الديني المعاصر، يَخْلُق «دراما من الصمت»: يخمن ويلسون أن «موهبة شكسبير التي لا حدود لها في الوُلُوج إلى وعي الآخرين كانت وظيفة أساسية ... لأعظم فعل لتعبير إنجلترا الكاثوليكية الباطني عن نسيان الذات.»[7] وكما لاحظ جيري تايلور عن الخفاء الشخصي لشكسبير في مسرحياته، «ربما أن هناك العديد من الدوافع لهذا المحو للذات؛ فأي فعل غريب جدًّا وممتد لفترة طويلة، لا بد وأن يكون محكومًا بعوامل عديدة. لكن الرغبة في حماية ذاتك

من «الذين ينتزعون قلب سرك»، ربما تكون مفهومة لدى أنصار ديانة عرَّفها القانون بأنها خيانة.»[8]

إن تحفظ شكسبير الواضح بشأن الموضوعات الدينية في كتاباته ملحوظ أيضًا؛ فهو لا يكتب أشعارًا دينية (اللهم إلا إذا ارْتَأَيْت أن قصيدته المبهمة «العَنْقاء والسُّلَحْفاة» هي قُدَّاس كاثوليكي مشفر. وهي حقًّا واحدة من أكثر ما كتبه شكسبير غموضًا على الإطلاق). حيثما عالج شكسبير موضوعات وشخصيات دينية بدت غاياته مسرحية على نحو واضح جدًّا، لا مذهبية؛ فمن الصعب أن نُحَوِّل الراهب الأخرق في «روميو وجولييت»، ونظيره الأكثر سَطْوَة في «جعجعة بلا طِحْن»، أو الأصداء المريمية المحتملة لـ «تمثال» هيرميون الحي بنهاية مسرحية «حكاية الشتاء»، أو الموقف من «السلطة المُغتصَبة» للبابا و«التلاعب بالشعوذة» (الفصل الثالث، المشهد الأول، البيتان ٨٦ و٩٥) في مسرحية «الملك جون»، إلى تعبير مُتَجانِس عن المعتقدات الدينية للمؤلف ذاته. إن هذه الإشارات إلى الكاثوليكية تؤدي مهمة مسرحية، لا دينية، حيث اضْطَلَعَ المسرح العلمانيُّ على نحو متزايد ببعض المهمات الاجتماعية للعرض والطقس الجمعيَّيْن المرتبطَيْن بالديانة التقليدية، إلى جانب ما يرتبط بها من أَرْدِية (كثيرًا ما اشترتها الفرق المسرحية بوصفها أدوات مساعدة)، لكنه أحدث تَحَوُّلًا في محتواها الرُّوحاني.[9]

وكما هو حال القراءات البيوجرافية الأخرى للمسرحيات التي تناقشها خرافاتنا (الخرافات العاشرة والثانية عشرة والثامنة عشرة)، تميل محاولات استنتاج عقيدة شكسبير من كتاباته إلى تشكيل مجموعة المواد الفنية على نحو انتقائي بحيث تناسب أجندتها المحددة. ومسرحية «هاملت» مثال يستحق الدراسة؛ فمن الواضح أن شكسبير يحاول في هذه المسرحية أن يرسم مجموعة من العلاقات الدينية، لا أن يدعم أي موقف بعينه؛ فهاملت طالب بمدينة فيتنبرج المرتبطة بقوة بالمُصْلِح مارتن لوثر (وكذلك بسلف هاملت على خشبة المسرح المُناوِئ بشدة للكاثوليكية، «دكتور فاوست» لكريستوفر مارلو). ويصف هاملت بكلمات بروتستانتية تقليدية الموت باعتباره «بلدًا لم يُكْتَشَف بعد، لا ينفلت من حدوده مسافر» (الفصل الثالث، المشهد الأول، البيتان ٨١–٨٢)، لكنه واجه بنفسه شبح والده الكاثوليكي على نحو مميز، عائدًا من المطهر الكاثوليكي على نحو جلي «مُقدر له أن يجوب الأرض ليلًا لفترة من الزمان / بينما في النهار يجد نفسه أسيرًا لنيران المطهر حتى يتطهر مما اقترف من ذنوب ماضية» (الفصل الأول، المشهد الخامس، الأبيات ١٠–١٣). يصف جيرنبلات، مستمدًّا وصفه من لغة الوصية الروحانية

لجون شكسبير، هاملت، شأنه شأن الكاتب المسرحي نفسه، بالبروتستانتيِّ الذي تطارده روح أبيه الكاثوليكي، مع ملاحظة أن شكسبير في المسرحية «يبدو في آنٍ واحد كاثوليكيًّا وبروتستانتيًّا ومرتابًا ارتيابًا عميقًا في الاثنين.»[10]

وحقيقة الأمر أن الدليل الأكثر حسمًا على الإطلاق على أن شكسبير ربما كان كاثوليكيًّا لا يتعلق بشخص شكسبير مطلقًا، بل بالتواريخ التصحيحية للقرنين السادس عشر والسابع عشر؛ فبدلًا من التسليم بالتأكيدات المُمْلاة من أعلى عن الامتثال الديني، أعاد المؤرخون النظر، وعثروا على أدلة كثيرة على أن التحول إلى الممارسة الإصلاحية في العائلات والأبرشيات كان تدريجيًّا بقدر أعظم، وأقل اكتمالًا مما اعْتُقِدَ في السابق. على سبيل المثال، جمع ديفيد كريسي العديد من الأمثلة لأبرشيات استمرت في دق أجراس الكنائس، في تحدٍّ للسياسة الإصلاحية الرسمية، أو تحدي إملاءات نقل أحواض التعميد (فقد عُدَّ من «الخرافات» الكاثوليكية وضع الأحواض على مقربة من باب الكنيسة لتيسير خروج الشياطين التي تُطْرَد ساعة التَّعْميد).[11] وكان بعض هذه المظاهر، كما هو واضح، مقاوَمة مبدئية ومُطَّلعة للديانة الجديدة، ولكن أكثرها كان، على الأرجح، تفضيلًا عامًّا لأن تظل الأمور على ما كانت عليه، وشيئًا من الشك العملي حِيال الممارسات التي كانت مُجازَة، وتلك التي كانت المحظورة. ولقد ظل أغلب القساوسة على أية حال في مناصبهم خلال فترة التغييرات الدينية العاصفة في منتصف القرن السادس عشر. ولقد توقفنا عن النظر إلى تاريخ إنجلترا الديني في بداية العصر الحديث من وجهة نظر الهيمنة البروتستانتية. وكما أقر واحد من معاصري شكسبير، كانت نتائج تقلبات القرن المُتَأَرْجِحَة محل شك كبير:

> في ذاكرة واحد من الرجال ... كان بيننا رجل بمقام أمير ألغى سلطة البابا بقوانينه، ولكنه، من نواحٍ أخرى، أبقى على إيمان آبائه. وكان لدينا طفل، بقوانينه المثيلة، أبطل هو والباباوية معًا الديانة القديمة بأكملها. وكانت لدينا امرأة استعادت الاثنتين مجددًا، وأنزلت العقوبة بعنف على البروتستانت. وأخيرًا، ها هي جلالتها التي أبطلت منذ فترة طويلة بقوانين شبيهة الاثنتين مجددًا، تُنزل عقابها بقسوة على الكاثوليكيين كما فعل الآخر بالبروتستانت؛ وكل هذه التباينات الغريبة وقعت في غضون ثلاثين عامًا تقريبًا.[12]

من وجهة نظر كثير من كُتَّاب سيرة حياة شكسبير المُحْدَثِين، فإن هذا الاختلاط الديني بين القديم والجديد تتجلى صورته في كنيسة جيلد المُقامة بشارع تشيرش في ستراتفورد-أبون-أفون. قبل أن يُولَد شكسبير بفترة وجيزة، طُمِس طلاء الأجزاء الداخلية من الكنيسة بطبقة من البياض، وبعد سبع سنوات دفعت السلطات المدنية أموالًا لإزالة النوافذ ذات الزجاج الملون، وإحلال نوافذ ذات زجاج شفاف محلها. ويسجل تحطيم الأيقونات هذا التداخل ما بين الهويات الدينية الراسخة والإصلاحية على مدار حياة شكسبير. وكما يقول جيمس شابيرو: «القول بأن آل شكسبير كانوا كاثوليكيين سرًّا أو، خلافًا لذلك، بروتستانتيين من التيار الغالب، يَغْفَل عن مسألة أنه فيما خلا أقلية محدودة عند طرفي مذهب ديني أو آخر، فإن هذه التسميات أخفقت في رصد الطبيعة المتعددة الطبقات لما آمن به الإليزابيثيون حقًّا بدايةً من الملكة فمن دونها.» فآثار اللوحات القديمة الكائنة تحت غطاء الطلاء الأبيض ترمز إلى هذا التَّراكُب للمعتقدات.[13] وبهذه الطريقة، شارك هاملت وشكسبير جيلهما الإليزابيثي الانتقالي تجربة كون آبائهم كاثوليكيين ممن وُلِدوا قبل الإصلاح، ومعيشتهم في ظل المناهضة الكاثوليكية المُضْطَرِمَة في النصف الثاني من الحكم الإليزابيثي، وتَوْريثهم لِوَرَثَتِهم السياسةَ الدينية الجديدة للملك جيمس. وتصبح معتقدات شكسبير الدينية مسألة تتعلق بقدر أقل بسيرة حياة فردية، وبقدر أكبر بصورة خاطفة للتحولات والشكوك والالتباسات المذهبية المعاصرة له؛ «شرفات المنشدين المكشوفة المُحَطَّمة حيث اعتادت الطيور العذبة على الإنشاد» (السونيتا الثالثة والسبعون، البيت الرابع) توجز حنينًا عامًّا، لا شخصيًّا، وثقافيًّا وسط أطلال العمارة الرهبانية الإنجليزية.

أصبح ما يسمى «التحول إلى الدين» أمرًا عاديًّا انتقاديًّا في دراسات أوائل العصر الحديث على مدار العقديْن الأخيريْن، وهذا المناخ الفكري المُتَحَوِّل ساعد على إعادة التفكير مجددًا في السؤال القديم حول كاثوليكية شكسبير. لكن هذه الحركة لا تخلو من أجنداتها الأيديولوجية الخاصة بها، وفي سياسة القرن السادس عشر الدينية في الثقافة الشعبية — في الروايات البوليسية لمؤلفين مثل سي جيه سانسوم، أو المسلسل التلفزيوني «آل تيودور»، أو في فيلم «إليزابيث» (للمخرج شيخار كابور، ١٩٩٨)، على سبيل المثال — أمست الفترة الإليزابيثية مجازًا تاريخيًّا للمخاوف المتعلقة بالأصولية الدينية في عصرنا الحالي. وربما كان يجدر بنا الاختتام بشيء عن شكسبير المتشكك والعلماني: شكسبير المتحفظ بشأن أمور المعتقد الديني، لا لأنه متحيز في الخفاء، ولكن لأن نظرته العالمية

للأمور مختلفة. انتهى الفيلسوف جورج سانتايانا الذي لم يَعْثُرْ إلا على حفنة من الإشارات المباشرة إلى المسيحية في أعمال شكسبير إلى أن «الخيار بالنسبة لشكسبير في مسألة العقيدة يستقر ما بين المسيحية ولا شيء. وهو اختار لا شيء؛ اختار أن يترك أبطاله ونفسه في حضرة الحياة والموت بلا فلسفة أخرى سوى تلك التي يمكن أن يوحي بها العالم المُدَنَّس ويستوعبها.»[14] وتتجلى إعادة التفسير الإيجابية بقوة هذه لشكسبير من وجهة نظر القرن العشرين الوجودي في تقويم ماكبث الكئيب:

غدًا وغدًا وغدًا،
وكل غد يزحف بهذه الخُطَى الحقيرة يومًا بعد يوم،
حتى المقطع الأخير من الزمن المكتوب ...
إنها حكاية يحكيها معتوه، يملؤها الصخب والعنف، ولا تعني أي شيء.

(الفصل الخامس، المشهد الخامس، الأبيات ١٨–٢٧)

في مناقشات سانتايانا، وكذا في النقاشات الأخيرة عن كاثوليكية شكسبير، نجد أن النمط التفسيري مألوف؛ إذ ننظر إلى شكسبير بحثًا عما نؤمن به نحن أو نجحده. لقد تحول ميزان الاهتمام النقدي والبيوجرافي باتجاه كاثوليكية شكسبير، على الأقل جزئيًّا؛ لأن هذا لا يمثل بالنسبة لنا الآن مجرد موقف ديني، ولكنه يمثل موقفًا سياسيًّا، وموقفًا شخصيًّا عن وعي. ويقدم هذا النقاش لمحة عن شكسبير لا يجمع ببساطة الثروات والممتلكات، بل يُعاني، كما هو واضح، تَنازُعًا داخليًّا، وصراعًا مع ضميره، وتتشكل كتابته بالآليات التي طورها لحمايته الذاتية، نفسيًّا وبدنيًّا. في هذا النموذج، تُظْهَر الكاثوليكية بوصفها فعلَ تأكيدٍ وتحدٍّ فرديًّا — الشاعر المفارق لقيم المؤسسة — بقدر ما تُظْهَر بوصفها ولاءً مذهبيًّا محددًا. ورغم أنه من المستبعد أن نجد إجابة قاطعة عن مسألة ما إذا كان شكسبير كاثوليكيًّا، فبإمكاننا بالتأكيد أن نجزم بأننا نود أن لو كان كذلك.

هوامش

(1) G. Wilson Knight, "*Measure for Measure* and the Gospels," in *The Wheel of Fire: Essays in Interpretation of Shakespeare's Sombre Tragedies* (Oxford: Oxford University Press, 1930), pp. 83–4, 90.

(2) Dympna Callaghan, “Shakespeare and Religion,” *Textual Practice,* 15 (2001), pp. 1–4 (p. 2).

(3) Robert Bearman, “John Shakespeare’s ‘Spiritual Testament’: A Reappraisal,” *Shakespeare Survey,* 56 (2003), pp. 184–202; Colin Burrow “Who Wouldn’t Buy It?”, review of Greenblatt’s *Will in the World, London Review of Books,* 20 January 2005.

(4) Stephen Greenblatt, *Will in the World* (London: Jonathan Cape, 2004), pp. 108–9.

(5) The best summary of all this material is John D. Cox’s admirably careful “Was Shakespeare a Christian, and if so, What Kind of Christian Was He?”, *Christianity and Literature,* 55 (2006), pp. 539–66.

(6) Clare Asquith, *Shadowplay: The Hidden Beliefs and Coded Politics of William Shakespeare* (New York: Public Affairs, 2005), pp. xiv, 289, 293, 297, 299.

(7) Richard Wilson, *Secret Shakespeare* (Manchester: Manchester University Press, 2004), pp. 295, 19.

(8) Gary Taylor, “Forms of Opposition: Shakespeare and Middleton,” *English Literary Renaissance,* 24 (1994), pp. 283–314 (p. 314).

(9) See Stephen Greenblatt, “Resonance and Wonder,” in *Learning to Curse* (New York: Routledge, 1990), pp. 161–83.

(10) Stephen Greenblatt, Hamlet in Purgatory (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001), pp. 248–9; id., *Will in the World,* p. 103.

(11) David Cressy, *Birth, Marriage and Death: Ritual, Religion, and the Life-Cycle in Tudor and Stuart England* (Oxford: Oxford University Press, 1997).

(12) William Allen (1581), quoted in Peter Lake, ‘Religious Identities in Shakespeare’s England’, in David Scott Kastan (ed.), *A Companion to Shakespeare* (Oxford: Blackwell, 1999), pp. 57–84 (p. 57).

(13) James Shapiro, *1599: A Year in the Life of William Shakespeare* (London: Faber & Faber, 2005), p. 167.

(14) George Santayana, "The Absence of Religion in Shakespeare," in *Interpretations of Poetry and Religion* (New York: Scribner's, 1916), p. 152.

الخرافة الثامنة

لم تكن مسرحيات شكسبير تحوي مناظر

المناظر المسرحية كما نعرفها — الأسطح المطلية التي تهبط مِنْ عَلُ أو تنزلق من الجانبين لتغيير المشهد — هي نتاج مرحلة المسرح القديم. أدى ممثلو شكسبير أدوارهم على مسارح ناتِئَة. وكما يوحي الاسم؛ فالمسرح الناتئ ممتد للأمام إلى داخل صالة الجمهور؛ حيث يحيط به الجمهور من جوانبه الثلاثة، ولم يكن به مكان لجناحين. كانت خشبة المسرح القديم شكلًا مستعارًا من فرنسا خلال القرن السابع عشر؛ فقد أُعْجِبَ الفرسان المنفيون بالطُّرُز المسرحية للبلاط الفرنسي خلال فترات خُلُوِّ العرش، وعندما رجعوا إلى إنجلترا في عصر «الإصلاح»، جلبوا معهم ممارسات المسرح الفرنسي، وانقطعت كل الصلات بممارسات المسرح الإليزابيثيِّ على نحو حاسم. وبينما كان مسرح شكسبير متنوعًا ديموغرافيًّا (طالع الخرافة الثالثة عشرة)، كان مسرح عصر الإصلاح بُرْجُوازِيَّ الطابَع. وبينما كانت أدوار الإناث في العصر الإليزابيثي يلعبها الصبية، قدم مسرح الإصلاح الممثلات. وبينما كانت دراما شكسبير تُؤَدَّى في الهواء الطلق بمسرح مُدَرَّج (فيما خلا الأعمال الممتدة من عام ١٦٠٨ فصاعدًا؛ إذ بدَّلت فرقة «رجال الملك» ما بين مسرح بلاك فرايرز المغلق ومسرح جلوب المفتوح بحسب المواسم) كانت دراما عصر الإصلاح تُؤَدَّى على خشبات مسارح قديمة مغلقة. ومِنْ ثَمَّ، عُولِجت مسرحيات شكسبير بحيث توائم الأنماط الجمالية والمسرحية لعصر الإصلاح.

إذا كانت المناظر المسرحية نتاجًا للقرن السابع عشر، فإن الإرشادات المسرحية التي تبيِّن أين سيقع المشهد هي نتاج القرن الثامن عشر. في عام ١٧٠٩، أنتج نيكولاس رو أول نسخة علمية لأعمال شكسبير، تامةً، بمقالة استهلالية عن حياة شكسبير ومشواره الفني. واسْتَحَثَّت تلك النسخة سيلًا من النسخ: بأقلام ألكسندر بوب عام ١٧٢٥، ولويس ثيوبولد عامَيْ ١٧٢٦ و١٧٣٤، وتوماس هانمر عامَيْ ١٧٤٣–١٧٤٤، وويليام وربوتون عام ١٧٤٧. واستحدث هؤلاء المحررون العديد من الإرشادات المسرحية التي ما زالت موجودة في نسخ أعمال شكسبير إلى الآن. لكن مسارحهم كانت ضخمة، وكذا فِرَقهم المسرحية، ولا تَعْكِس الممارساتِ الإليزابيثية. في الفصل الأول من نسخة رو من مسرحية «العين بالعين»: تقع أحداث المشهد الأول من الفصل الأول في «قصر»، والمشهد الثاني في «الشارع»، والمشهد الثالث في «دير»، والرابع في «مسكن للراهبات». وبحلول القرن التاسع عشر، يمكننا أن نجد نسخًا لمسرحية «كما تشاء» تُحَدِّد «المنظر: الغابة؛ المنظر: جزء آخر من الغابة.» لكن أحداث مسرحيات شكسبير لا تقع في قصر ولا في غابة؛ بل إنها تحدث على خشبة مسرح عارية. ولقد أوجب استحداث المناظر المسرحية استحداث الإرشادات المسرحية التي كانت تُعَيِّن تغييرات المنظر.

ورغم أن المسرح الإليزابيثي لم يكن يحوي مناظر بالمعني المفهوم لدينا، فقد كان يستعين بطرق عدة لتهيئة المشهد. يُضَمِّن مدير المسرح فيليب هينسلو في حصره عام ١٥٩٨ للممتلكات «مدينة روما» (ربما لزيارة مفيستوفيليس وفاوست في مسرحية مارلو «دكتور فاوست»)، وتوحي أداة مساعدة طموحة بالقدر ذاته — «قماش الشمس والقمر» — بكيفية عرض تلك المناظر الخلفية؛ إذ كان ذلك يتم على ستائر ملونة في خلفية المسرح. لكن الستائر الخلفية من هذا النوع نادرة الوجود في حصر هينسلو الحافل على نحو أكثر نموذجية بأدوات مساعدة ضخمة، مثل: شجرة تانتالوس، وقوس قزح للإلهة إيريس، والعديد من القبور (مميزة بحسب مالكها: قبر جويدو، وقبر ديدو)، وحصان ضخم (ربما كان حصان طروادة الخاص بالمسرحية التي تتناول قصة طروادة)، وقِدْر كبيرة (لمسرحية مارلو «يهودي مالطا»)، وتِنِّين (لمسرحية «دكتور فاوست») وثغر الجحيم (ربما أيضًا لمسرحية «دكتور فاوست»).

كانت للمسرح الإليزابيثي «سماوات» عُلْوِيَّة (وكانت تُسَمَّى بهذا الاسم لأنها رُسِمَت بعلامات البروج) حَوَت ماكينات رفع وإنزال، يمكن الاستعانة بها في إنزال الأدوات المساعدة والممثلين. ويمكن دفع الأدوات المساعدة الضخمة — كالأَسِرَّة — للداخل وللخارج

من باب أو من أبواب في قلب الجزء الخلفي للمسرح؛ «سرير مدفوع للأمام» إرشاد مسرحي شائع (يحتوي حصر فيليب هينسلو عام ١٥٩٨ للأدوات المساعدة الخاصة بفرقة «رجال الأدميرال» على «هيكل سرير واحد»). وتخبرنا الأداة المساعدة الأساسية أين نحن، بقدر ما يخبرنا منظر خلفي حقيقي تمامًا.

تَشِي الأدوات المساعدة الصغيرة المحمولة، والملابس أيضًا، بالمكان. تشير المرآة وفرشاة الشعر إلى غرفة سيدة ما (وأحيانًا غرفة رجل)، والمَحْرَمَة التي يمسح بها المَرْء الفُتات الخيالية تشير إلى أن الشخصية أنهت عشاءها تَوًّا، والحذاء ذو المِهْماز يشير إلى منظر ارتحال. وتستعين الإرشادات المسرحية التي تقتضي دخول الشخصيات «وكأنهم نهضوا من أَسِرَّتهم»، أو «عادوا من رحلة صيد»، أو «وراء القضبان»، أو «كأنه جالس في مكتبه» بملابس وأدوات مساعدة صغيرة لتهيئة المشهد؛ قميص نوم يوحي بالفِراش، وصَقْر على الساعِد يوحي بميدان مفتوح، أَغْلال الأقدام توحي بالسجن، والكتب المطروحة على طاولة توحي بخزانة كتب بالخلفية.[1] ولكن، كما تُبين لنا تلك الأمثلة، فإن من أهم أدوات تجهيز المشهد جسد الممثل؛ فحركات الممثل، لا الأدوات المساعدة، هي التي تُنْجِز العمل: «كما لو كان يزيل الفُتات من ملابسه بمَحْرَمَة وكأنه قام من عشائه تَوًّا.» (توماس هيوود، «امرأة قتلتها الشفقة»، الفصل الثاني، المشهد الأول، البيت ١٨١). وليس من الواضح في هذا المثال ما إذا كانت المحرمة موجودة فعليًّا أم أنها محكومة نحويًّا بفرضية «كما لو».

تكاد مسرحيات شكسبير تخلو من الإرشادات المسرحية. والتفسير التقليدي لهذه الظاهرة هو أنه لكونه شريكًا في فرقته فقد كان متاحًا للإدلاء بتعليماته؛ ولذا، فإن الإرشادات المسرحية المفصلة لم تكن ضرورية. ربما كان هذا صحيحًا جدًّا؛ فالملاحظ أن مسرحياته الأولى (قبل أن يكون شريكًا) ومسرحياته الأخيرة (إذ كان شبه متقاعد؛ فهل باع أسهمه بالشركة كي يشتري الجيتهاوس عام ١٦١٠؟) تحوي تعليمات أكثر تفصيلًا، مثل: «موسيقى مهيبة وغريبة للعاصفة، وبروسبيرو بأعلى (مستترًا)، تدخل أشكال غريبة عدة، جالبةً معها وَلِيمَة، وترقص حولها بحركات لطيفة على سبيل التحية، وتدعو الملك وآخرين لتناول الطعام، ثم ترحل.» (الفصل الثالث، المشهد الثالث؛ الاقتباس من مجموعة الأعمال ١٥٣٥–١٥٣٨ بحسب نظام ترقيم الأسطر). لكن تمثيليات تلك الفترة تتسم أيضًا بإرشادات مسرحية مفصلة، ولعل السمات الشبيهة بالتمثيليات التي تتحلى بها مسرحياته المتأخرة تَدِين بالفضل لتلك التمثيليات. وكان المؤلفون الإليزابيثون

بارعين وسلسين في متطلباتهم المسرحية. في نهاية مسرحية روبرت جرين «ألفونسو ملك أراجون»، نجد الإرشاد المسرحي الآتي: أخرِج فينوس، أو، إن تسنى لك، دَعْ كرسيًّا يهبط من أعلى المسرح، واسحبها لأعلى (١١–٢١٠٩–٢١١٠). وربما أن شيئًا إبداعيًّا بالقدر نفسه يَكْمُن وراء الكثير من الإرشادات المسرحية في الدراما الإليزابيثية التي تكتفي بمجرد قول «أَخْرِجْ كذا.»

كان المسرح الإليزابيثي، بما تمتع به من أدوات مساعدة ضخمة وكراسيَّ هابطة، فضاءً بصريًّا عامرًا. وتُعَدُّ العربات التي تجرها الأحصنة سمة مذهلة في كلٍّ من مسرحية جورج بيل «معركة ألكازار»، ومسرحية كريستوفر مارلو «تمبرلين» اللتين فصل بينهما عام واحد. ولا يجب أن نقلل من شأن الأثر الدرامي لهذه الأشياء على مسرح صغير. عندما أُخْلِيَ مسرح روز الواقع على الضفة الجنوبية لنهر التيمز عام ١٩٨٩، اتضح أنه كان يحوي خشبة مسرح صغيرة على شكل مُعَيَّن: بلغ عرضها ٣٧ قدمًا و٦ بوصات عند المؤخرة، وتراجع ذلك العرض عند مقدمتها إلى ٢٤ قدمًا و٩ بوصات، بينما بلغ أقصى عمق لها ١٥ قدمًا و٦ بوصات (نَقَلَت أعمالُ إعادة البناء الإليزابيثية اللاحقة خشبة المسرح إلى الشَّمَال بقدر أكثر لكنها لم تُبَدِّل كثيرًا من حجمه). عندما يُلقِي تمبرلين وهو على متن عربته كلمة تمتد ١٨ بيتًا عن رُؤاه الطموحة — «ما بَرِحْتُ أسعى في الآفاق وراء المعرفة اللانهائية / وأتحرك دومًا كالأجرام الكُروية التي لا تهدأ أبدًا.» (الفصل الثاني، المشهد السابع، الأبيات ١٢–٢٩) — نراه يتحدث باللغة الأفلاطونية الجديدة عن الحركة العُلْوِيَّة نحو الألوهية. لكن الحركة الوحيدة الممكنة لعربته التي تجرها الأحصنة على خشبة مسرح روز الصغيرة دائرية. وصورة خشبة المسرح تُوهِن الأثر اللفظي؛ إذ نسمع لغة الصعود اللانهائي، لكننا لا نرى سوى شخصية لا تبرح مكانها. وعليه فإن الأدوات المساعدة تساعد على تأسيس المشهد، لكنها، على خلاف ستارة خلفية، تستطيع أيضًا أن تُدْمَج مَوْضُوعِيًّا في مَغْزى المسرحية (طالع الخرافة السابعة والعشرين).

عادةً ما يُقال، على سبيل المزاح، إن مقدمة مسرحية «هنري الخامس» تُبَيِّن أن شكسبير يتمنى لو يخترع أحدٌ أفلام هوليوود: «فكروا إذ نتحدث عن الأبطال أنكم ترونهم.» (مقدمة ٢٦؛ طالع الخرافة السادسة والعشرين). تعتذر الجَوْقَة في الفصل الرابع «سَنُحَقِّر من شأنها / وسنمثلها بمبارزة بأربعةٍ أو خمسةٍ من أكثر السيوف القصديرية اهتراءً، محاكاة ساخرة للمعركة — عذرًا — تجلب العار لاسم أجينكورت.» (الفصل الرابع، المقدمة، الأبيات ٤٩–٥٢). لكن في المسرح، لا تعتذر إلا عن أغراضك الأكثر

مَوْثُوقِية. من الواضح أن شكسبير كان واثقًا ثقة كاملة بقدرة لغته على الإيحاء بوجود فرسان، وقدرة ممثليه على تحويل أربعة أسلحة أو خمسة إلى معركة مَلْحَمية.

تُعْنَى مسرحيات شكسبير بالمؤثرات والتجهيزات البصرية التي يمكن خلقها بالاستعانة بأجساد الممثلين، ولا سيما المواكب والتحركات. يشير إرشاد مسرحي مُطَوَّل ومفصل على غير العادة في صدر مسرحية «تيتوس أندرونيكوس» إلى الشكل الذي ينبغي أن تكون عليه خشبة المسرح (وفيما يلي نسخة للإرشاد المسرحي على النحو المبيَّن في نسخة قطع الرُّبْع):

> يصدر صوت طُبول وأَبْواق، ثم يدخل اثنان من أبناء تيتوس، ثم رجلان يحملان كفنًا مغطًّى بالسواد، ثم اثنان آخران من أبناء تيتوس، ثم تيتوس أندرونيكوس. ثم تدخل تامورا ملكة القوطيين وابناها شيرون وديميتريوس [حقيقة الأمر أنهم ثلاثة، ومنهم ألاربوس] بصحبة آرون المغربي وغيرهم بأكبر عدد ممكن، ثم يضعون الكفن على الأرض، ويتكلم تيتوس.

يبدأ المشهد بأصوات طَقْسِية («طُبول وأَبْواق»). والترتيب الموكبيُّ مُصَمَّم بدقة بسلسلة من حرف العطف «ثُمَّ»، وهو لفظ مميز للتتابع الزمني، يعمل في الوقت عينه عمل واسمة مكانية. والفعل محدد: «ثم يضعون الكفن على الأرض.» وبعدها فقط يبدأ الكلام. يَنْصَبُّ تركيز شكسبير على صورة خشبة المسرح. تُفْتَتَح مسرحية «هنري السادس – الجزء الأول»، قبل المسرحية السابقة الذكر ببضعة أعوام، بموكب جنائزي طقوسي، يعترضه تَتابُع ثلاثة رسل يسارعون إلى خشبة المسرح وفي جَعْبَتِهم أنباء سيئة على نحو متفاقم عن الإقليم الفرنسي المفقود. هذان المثالان كلاهما من المناظر الافتتاحية، يشير كلٌّ منهما إلى المكان بالتأسيس للمناسبة (جنازة في مسرحية «هنري السادس» وانتصار في مسرحية «تيتوس») والمزاج العام (رسمي في كليهما).

ولا ينطبق ذلك وحسب على المناظر الافتتاحية؛ فالركوع يُشكل منظرًا كاملًا في مسرحية «ريتشارد الثاني»؛ إذ تتوسل دُوقَة يورك راكعة على ركبتيها إلى الملك هنري الرابع الْمُعْتَلِي العرش حديثًا أن يغفر لابنها الخائن أوميرل، ويتوسل زوجها دُوق يورك أيضًا، راكعًا مثلها، إلى هنري أن يُعاقب الخائن. وكل منهما يرفض أن ينهض حتى يمنحه هنري أمنيته. (حقيقة الأمر أنه ليس من الواضح أنهما انتصبا قط من ركوعهما. ويقترح

شيلدون زيتنر أننا يجب أن نقتبس إرشادًا مسرحيًّا من مسرحية «الناقد» لشريدان مفاده: «يخرج راكعًا».)[2] إن شكسبير لا يكتب خُطْبًا وحسب، ولكنه يرسم صورًا مسرحية أيضًا. وفي مسرحياته: «تيتوس»، و«هنري السادس – الجزء الأول»، و«ريتشارد الثاني» لا يخلق شكسبير الصور المسرحية بالمناظر، ولكن بأجساد الممثلين.

وتُقدم الإنتاجات الحديثة لمسرحيات شكسبير أمثلة عديدة للمؤثرات البصرية المذهلة التي يمكن إنجازها بجسد الممثل. كان إنتاج باري كايل لمسرحية «القريبان النبيلان» مُفتتحًا لمسرح سوان بستراتفورد عام ١٩٨٧. ولعبت إيموجين ستَبْز دور ابنة السجَّان، وفي أول مشهد جُنون لها، دَلَفَت إلى خشبة المسرح من الخلف واقفةً على يديها، وسارت على يديها عبر القُطر الطويل لخشبة المسرح، وصولًا إلى الجانب الأيسر، وهي تنشد أنشودة مجنونة. ولم تكن هذه بالصورة التي لا تُنْسَى وحسب، بل هي صورة عبَّرَت عن النظرة العامة المقلوبة إلى المرأة المجنونة على نحو أكثر بلاغة وإيجازًا من أي «مُؤَثِّر خاص». إن جسد الممثل على خشبة المسرح هو ذاته مؤثر خاص. ويوظف مارلو أجساد الممثلين بطريقة إبداعية بالمثل في مسرحيته «دكتور فاوست»، عندما يُحيل مفيستوفيليس اثنين من المهرجين إلى سَعدان وكلب. ويتم التحول باستخدام مواهب الممثلين في تقليد الحيوانات.

لكن شكسبير لديه تكتيك آخر لتجهيز المنظر ملك يمينه: ألا وهو اللغة؛ فهو غالبًا ما يستهل المنظر بنقاش للمكان. (وهذا سبب من الأسباب التي تيسر نقل مسرحياته إلى الإذاعة بسلاسة). تسأل فيولا — التي تحطمت سفينتها في مسرحية «الليلة الثانية عشرة»: «أي دولة هذه أيها الرفاق؟» فيجيبها قُبطان البحار «هذه إيليريا سيدتي.» مُوَجِّهًا فيولا والجمهور على حدٍّ سواء (الفصل الأول، المشهد الثاني، البيتان ١-٢). حتى تلك المرحلة، لا نعرف هوية فيولا أو القبطان، ولم يقدم لنا الكاتب اسميهما. لكننا على يقين من أمر واحد، ألا وهو مكاننا. تسأل الملكة في مسرحية «ريتشارد الثاني» — الفصل الثالث، المشهد الرابع، البيت الأول: «أي لهو سنبتكره هنا في هذا البُسْتان / كي ندفع عنا عِبْء التفكير الجاثِم على صدورنا؟» وتقول روزاليند في مسرحية «كما تشاء» (الفصل الثاني، المشهد الرابع، البيت ١٣): «حسنًا، هذه غابة الأردين.» وهذا البيت يضبط النبرة (فأداة التعجب «هاه» قد تكون إعادة صياغة دقيقة: أي إنها لم تَنْبَهِر بعدُ. أو ربما تَشِي النبرة بالتعجب التفسيري.) وتُمَهِّد للمشهد.

ونجد الأمر نفسه في مسرحية «حلم ليلة منتصف صيف»؛ إذ يقول بيتر كوينس في مستهل الفصل الثالث: «هذا هو المكان المثالي لتدريبنا.»، «ستكون هذه البقعة الخضراء مسرحنا، وستكون أَجَمَة الزَّعْرُور البَرِّي هذه غرفة ملابسنا.» (الفصل الثالث، المشهد الأول، الأبيات ٢–٤). هذا البيت ليس فقط طريقة موجزة للتمهيد للمشهد، بل هو جزء من مزحة تمتد طوال المسرحية، يقابل فيها شكسبير ما بين إمكاناته البارعة في خلق مشاهد بالأسلوب الحَرْفي للآليين (وهو الاسم الذي تحمله مجموعة الممثلين الذين يؤدون مسرحية مصغرة داخل المسرحية الأساسية). ففي مسرحيتهم القصيرة، لا يرى الآليون من وسيلة لبيان أنَّ ثَمَّة مشهدًا سيُعْرَض ليلًا إلا بالاستعانة بضوء القمر فعليًّا (وكانوا يستعينون حرفيًّا بممثل ليلعب دور رجل القمر)، أو لبيان أن ثمة عقبة تعترض طريق عاشقين وتحول دون لقائهما إلا بجلب جدار حقيقي. وعندما يلتقي الآليون للتدريب، يُسهب شكسبير في المزاح؛ فالبُقْعة الخضراء التي يشير إليها كوينس للاستعانة بها كخشبة مسرح هي في واقع الأمر ليست إلا مسرحًا تخيله هو لأول وهلة قطعة أرض خضراء، وأَجَمَة الزَّعْرُور البَرِّي التي يُقْحِمها في المشهد كغرفة ملابس هي حقًّا غرفة ملابس يُخَيَّل إلى الجمهور والممثلين أنها أجمة زعرور بري. حتى في تلك الفترة المبكرة من مشواره الأدبي، يطرح شكسبير على جمهوره حينئذ بدائل للتمثيلات المسرحية الحرفية؛ فستارة خلفية المسرح لا تمثل من وجهة نظره «مدينة روما» أو «غابة خارج أثينا». وربما كان شكسبير سيعتبر المناظر الفكتورية والإدْوارْدِيَّة لمخرجين مثل هربرت بيربوم أسوأ كوابيسه مطلقًا؛ فإنتاج بيربوم تري عام ١٩٠٠ لمسرحية «حلم ليلة منتصف صيف» ظهر فيه القمر بازِغًا أعلى قلعة الأكروبوليس، وظهرت فيه فرقة باليه كاملة من الجِنِّيَّات اللائي يرتدين تنورات قصيرة ويجلسن على الفُطْر الْمُتَسَلِّق، علاوة على أرانب حية تَتَقافَز في شتى أرجاء خشبة المسرح. وعرض المخرج نفسه الحياة الريفية لمسرحية «حكاية شتاء» مُستعينًا بفُرْجة في غابة، وكوخ راعٍ، ونُهَيْر هادِر، واستهل مسرحية «العاصفة» بنسخة طبق الأصل من سفينة إليزابيثية وعاصفة واقعية. أما نسخته من «تاجر البندقية» فأعاد فيها خَلْق معزل فينيسيٍّ ينتمي لعصر النهضة. ولخلق المزيد من الواقعية في المواضع التي أسقطها شكسبير لأسباب مجهولة، أضاف المخرج عرض الميثاق العظيم إلى مسرحية «الملك جون»، ومراسم تتويج آن بولين إلى مسرحية «هنري الثامن»؛ تلك هي أعمال شكسبير كما أخرجها بيتر كوينس.

هوامش

(1) Alan Dessen, *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984); id., *Recovering Shakespeare's Theatrical Vocabulary* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

(2) Shelden P. Zitner, "Aumerle's Conspiracy," *Studies in English Literature,* 14 (1974), pp. 239–57.

الخرافة التاسعة

مسرحيات شكسبير التراجيدية أكثر جدية من مسرحياته الكوميدية

لا شك أن هذه مسألة لا تستحق عناء التفكير؛ فقصة مثل «الملك لير» التي تنبذ فيها بنات الملك أباهن، ويفقد سلطانه، ويُصاب بالجنون، ثم يَلْقى حَتْفَه يجب أن تُعْتَبر أكثر جدية من مسرحية تتناول الالتباسات الهزلية التي تتتابع؛ إذ يلتقي زوج من التوائم في المدينة عينها («كوميديا الأخطاء»)، ويكاد أحدهما ينام مع زوجة الآخر. أنكر الكاتب المسرحي جورج برنارد شو على شكسبير مسرحياته الكوميدية، باعتبارها «مؤلفات رديئة سماها عن حق «كما تشاء»، و«جَعْجَعَة بلا طِحْن»، و«كما تريد» [وهو الاسم البديل لمسرحية «الليلة الثانية عشرة»]»[1] وتِجارية. وبحسب شو، إذًا، فإن عناوين تلك المسرحيات الكوميدية نفسها تَشِي بسطحيتها الْمُتَأَصِّلَة. وليست فقط مسرحيات شكسبير التراجيدية هي التي يُفْتَرَض أنها أكثر جِدِّيَّة من مسرحياته الكوميدية، بل ينطبق الأمر على النوعَيْن الأدبيَّيْن بذاتيهما. طبيعة التراجيديا هي جزء من واحدة من الوثائق التأسيسية للثقافة الغربية؛ ألا وهي أُطْروحة أرسطو التي ترجع إلى القرن الرابع قبل الميلاد «فن الشعر»، التي تُقِرُّ بأن «التراجيديا مُحاكاة لفعل جادٍّ وتامٍّ وله أهمية ما». ولا وجود لنص أصلي مثيل لنظرية كوميدية، ولو أن قصة أومبرتو إكو البوليسية التي ترجع إلى العصور الوسطى «اسم الوردة» اقترحت وجود عمل مفقود لأرسطو عن الكوميديا، يتخيله إكو وثيقةً تهابها الكنيسة، لأنها مَنَحَت دعمًا فلسفيًّا للدوافع المناهضة للسُلْطَوِيَّة الخاصة

بالكوميديا. ولقد قَيَّمَ جورج بوتنام؛ إذ كتب دليلًا لشعراء المستقبل بعنوان «فن الشعر الإنجليزي» (١٥٨٩)، الفروق ما بين الكوميديا والتراجيديا بلغة تُقَوِّض التصنيفات الأدبية والاجتماعية والأسلوبية. ووفقًا لبوتنام، تتعاطى الأعمال الكوميدية مع «سلوكيات عامة … لشخصيات خاصة، وهكذا، وكأنهم النوع الأكثر لُؤْمًا من البشر»، بينما نجد أن كُتَّاب الأعمال التراجيدية «لم يشغلوا أنفسهم بمسائل خَسِيسة كهذه؛ وذلك لأنهم أظهروا الزَّلات المُحْزِنة للأمراء المنكوبين.»[2] إن «المادة التافهة» للكوميديا، وأبطالها الأدنى منزلةً اجتماعيًّا، يخسران المقارنة في مواجهة التراجيديا الجليلة و«المُحزنة».

ما من شك أن مسرحيات شكسبير التراجيدية تشتمل على أفكار فلسفية وشخصية وسياسية ذات ثقل. على سبيل المثال، تتناول أحداث مسرحية «ماكبث» باستمرار قضايا الإثم والرجولة، حيث تطرح مرارًا أسئلة حول مَن أو ما المسئول عن أفعالنا. هل ماكبث مدفوع بـ «طموحه الوثَّاب» (الفصل الأول، المشهد السابع، البيت ٢٧) أم بالتشجيع الذي لا يَكِلُّ ولا يَمَلُّ من زوجته، أم بـ «التحريض ما وراء الطبيعي» (الفصل الأول، المشهد الثالث، البيت ١٢٩) من الأخوات الساحرات؟ يقدم شكسبير في شكل درامي نقاشات فلسفية مهمة عن الوسيلة التي تَرْتَبِط في مواضع أخرى بمؤلفات ماكيافيللي وهوبز. وفي مسرحية «يوليوس قيصر»، كما في «ريتشارد الثاني» و«ريتشارد الثالث»، القضية هي طبيعة الحكم الصالح، وهذه القضية السياسية المُلِحَّة تدور في مدار مسرحيات شكسبير التراجيدية. ولا تنحصر الشخصيات التراجيدية في الأمراء والأباطرة لمجرد أن لديهم مدًى أبعد للسقوط، ولكن لأن أفعالهم تَمْزِج ما بين العام والخاص، ولأن نطاق تأثيرهم هو الدولة لا البيت. كتب شاعر البلاط الإليزابيثي السير فيليب سيدني أن «التراجيديا تفتح أعظم الجروح وتُظهر القروح التي تغطيها الأنسجة» و«تجعل الملوك يخشون أن يتحولوا إلى مستبدين، وتجعل المستبدين يُظهروا جانبهم الساخر الاستبدادي.»[3] إنها صورة للتراجيديا تتخيلها مُتَوَاشِجَة بحَمِيمِيَّة في تشريح فساد البلاط الذي يُتَخَيَّل وكأنه قرحة تحت الجلد أو اللباس الثمين، وهو الدور الذي ربما يرتبط بالسخرية. وتوافق مسرحية هاملت «مصيدة الفئران» وصف سيدني تمام الموافقة.

إننا نميل حاليًّا لتقدير المسرحيات التراجيدية، لا لأنها تصور رجالًا عظماء — حيث اشترط أرسطو أنه لا بد أن تُعْنَى التراجيديا «بشخص مشهور جدًّا وميسور الحال» — ولكن لأنها ترينا تجارب أكثر شمولية (طالع الخرافة التاسعة والعشرين). وكون هاملت أميرًا مسألة يقلل من شأنها معظم الإنتاجات الحديثة التي تظهره، غالبًا، كما في تجسيد

روري كينيَر بالمسرح القومي للشخصية كما أخرجها نيكولاس هايتنر عام ٢٠١٠، مرتديًا سترة بقلنسوة مما يرتديه الطلاب، بدلًا من سترته الضيقة (طالع الخرافة الثالثة). لكن جاذبيته تكمن في كونه رجلًا يصارع الحزن إِثْرَ وفاة أبيه، ومكانَه في الهيكل الأسري الاجتماعي بعد حدث مُبَدِّل للحياة. وبالمثل، يبدو كون لير ملكًا قليل الأهمية بالمقارنة بدوره والدًا ورجلًا تَخُور قُواه؛ إذ يطعن في السن. وفقدت سياسة وحدة الممالك والحكمة المتعلقة بأخطار الانقسام الوطني، التي قالها عن طموحات الملك جيمس التوحيدية، ميزتها عندما عُرضت المسرحية لأول مرة. ومرة أخرى، نجد أن العلاقة بين الزوج والزوجة في مسرحية «ماكبث» تبدو مهمة لنا في سياقٍ سيكولوجيٍّ، و«الصَّوْلَجان العَقيم» (الفصل الثالث، المشهد الأول، البيت ٦٣) الذي يُطارِد زواجَهما مَشْحونًا بصدًى عاطفيٍّ أكثر من السياسي والسُّلاليِّ. وتشغل مسرحيات شكسبير التراجيدية مراحل حياتية مُعينة، وتحقق أهمية أوسع عبر أصداء تجارب شخصياته، إن لم يكن عبر مكانتهم الاجتماعية، لدى جماهيره.

كون مسرحيات شكسبير التراجيدية تتصدى بجلاء لموضوعات جادة ومهمة في الحياة الخاصة والعامة لا يعني — بضرورة الحال — أن مسرحياته الكوميدية غير ذات أهمية في المقابل. إن إسقاط شو لمسرحيات شكسبير الكوميدية من حساباته، باعتبارها شعبية على نحو ليس له معنًى، بحاجة إلى شيء من التعديل. لقد عَلَّمَتنا سنوات القرن العشرين اللاحقة أن الكوميديا ورِدَّة فعلها الفسيولوجية، ألا وهي الضحك، ليستا محايدتين ولا حميدتين، لكنهما معبِّرتان عن طاقات عنيفة ومهيمنة؛ فالرغبات المرفوضة، أو العدوانية، أو الجنسية يجري التسامي بها في إلقاء النكات، كما يؤكد فرويد في كتابه «النِّكات وعلاقتها باللاوعي» (١٩٠٥). لننظر إلى الغابة في مسرحية «حلم ليلة منتصف صيف» التي يَفِرُّ إليها العاشقان من كبت الحياة الأثينية؛ وهذا الفرار، شأنه شأن المزحة نفسها، يمثل متنفسًا كوميديًّا ومرعبًا في آنٍ واحد. وتُزاوِج أداءات المسرحية، في الغالب، ما بين الحاكمَيْن الأثينيَّيْن المكبوتَيْن ثيسيوس وهيبوليتا ونظيريهما الجِنِّيَّيْن أوبيرون وتيتانيا، مُحِيلة النزاع الْمَشْبوب في عالم الغابة الذي يُعَطِّل «العالم المُحَيِّر» (الفصل الثاني، المشهد الأول، البيت ١١٣) إلى المُقابل التعبيري — ربما اللاواعي — لفوز ثيسيوس بعروسه الأمازونية «أصبتك بجروح» (الفصل الأول، المشهد الأول، البيت ١٧). إن الرغبات القاتمة الخَطِرة يمكن التدرُّب عليها مجددًا في سياق الحرية المخيفة للغابة: الأحلام، كما تكتشف هيرميا في منامها «ظننت أن ثعبانًا التهم قلبي / بينما جلستَ

تبتسم لافتراسه الوحشي.» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، البيتان ١٥٥-١٥٦)، مليئة بما سمَّاه توماس ناش، الْمُعاصر لشكسبير، «الرعب الليلي»: يقترح ناش أنه «لا وجود لهيئةٍ للفوضى الأولى التي اسْتُخْلِصَ منها العالم كتلك التي نراها في أحلامنا ليلًا؛ ففيها نجد كل الحالات، وكل الأجناس، وكل الأماكن، مرتبكة، وتلتقي كلها.»[4] ثمة كتاب عظيم الأثر ألفه المخرج المسرحي البولندي جان كوت، وصف فيه مسرحية «حلم ليلة منتصف صيف»، التي عادةً ما توصف بأنها تصوير بريء ريفي لعالم خيالي، ومسرحية مناسبة تحديدًا للأطفال، باعتبارها «أكثر المسرحيات صدقًا ووحشية وعنفًا» من بين مسرحيات شكسبير، حيث تُنْزَع الصفة الإنسانية فيها عن الرغبة الجنسية في سياق قابلية تبادل العُشاق والتحول الحيواني لبوتوم؛ تكمن رؤية كوت وراء الإنتاج الأبرز للمسرحية على يد بيتر بروك في ستراتفورد-أبون-أفون الذي نَزَعَ الزخارف الريفية التقليدية عن أجواء المسرحية، وجعل أحداث المسرحية تدور على أراجيح الحِبال الْمُتَأَرْجِحَة داخل صندوق مدهون باللون الأبيض.[5]

في مسرحيات شكسبير، نميل إلى أن نضحك من (التباسات دوجبري اللفظية في مسرحية «جعجعة بلا طِحْن»، والأربطة المتخالفة لمالفوليو في مسرحية «الليلة الثانية عشرة») لا معها: مِثل هذا الضحك، كما قال الفيلسوف توماس هوبز، بعد شكسبير بنصف قرن، هو هجوم من «إرضاء الذات»، إما من التمتع بـ «فعل مفاجئ ما» من أفعال المرء أو «بتقدير شيء مُشَوَّه لدى الآخر، بالمقارنة به، نمدح أنفسنا فجأة.»[6] يكتب هنري بيرجسون في بداية القرن العشرين أن «الضحك أداة تصحيحية».[7] وإذ تكشف لنا الكوميديا عن عدواننا، فهي عمل جادٌّ، مبني على شكل معقد من أشكال الإدراك، وعلى أشكال الضبط الاجتماعي. لم يُخَلِّف لنا شكسبير، على النقيض من مُعاصره بِن جونسون، أية كتابات نظرية عن الدراما. ولذا، فربما أن وصف جونسون للكوميديا التي تُظهر «صورة العصور التي نشأت فيها»، وتُظهر «حماقات البشر» بدلًا من «جرائمهم» — «تلك الأخطاء التي ستعترفون بها جميعًا / بالضحك منها، فهي لا تستحق أقل من ذلك.» (كل امرئ بحسب مزاجه، ١٥٩٨) — يمكن أن يَحُلَّ مَحَلَّ تلك الكتابات النظرية.

وعليه، فيمكن أن تتعامل المسرحيات الكوميدية مع الموضوعات الجادة. لننظر إلى مسرحية «كوميديا الأخطاء»، وهي المسرحية الخفيفة الهزلية ظاهريًّا المستشهد بها في صدر هذه الخرافة، ككبش الفداء، على التفوق الواضح لمسرحية «الملك لير» من حيث

الجديَّة. شأنها شأن «الملك لير» تُعْنَى مسرحية «كوميديا الأخطاء» عناية شديدة بمسائل الهُوِيَّة والفردية. وكما يسقط الملك لير في الجنون؛ إذ تتبرأ ابنتاه جونوريل وريجان من أبوته لهما، يدخل كذلك التوءمان أنتيفولوسيس ودروميوس عالَمًا من الجنون؛ إذ يخلط الناس دومًا بين الواحد منهما والآخر. وبينما تنهر أنتيفولوس السرقوسي أدريانا، زوجة أخيه؛ لأنه لا يُولِيها الاهتمام الكافي، يتساءل أنتيفولوس: «ما الخطأ الذي يُضَلِّل أبصارنا وأسماعنا؟» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، البيت ١٨٧). ولكلمة الخطأ error هنا دلالة أقوى مما لكلمة mistake في وقتنا الحاضر؛ فهي، كما ورد وصفها في الكتاب الأول من ملحمة إدموند سبنسر «ملكة الجن» (١٥٩٠)، حالة مرعبة من التِّيه الروحاني والفكري (من الفعل اللاتيني errare، ويعني «يَهِيم على غير هدى»). وعندما يرجع أنتيفولوس الإفيسوسي إلى بيته ليجد خادمه يمنعه فجأة من الدخول قائلًا: إنه لا يستطيع الدخول لأنه بالفعل جالس إلى طاولة العشاء بالداخل، تمسي كوميديا الهُوِيَّة الْمَغْلوطة استكشافًا وُجُودِيًّا: كيف لنا أن نُوقِن بأننا أنفسنا حقًّا إذا كان أقرب الناس إلينا لا يميزوننا، أو إذا كانوا يقولون لنا إننا أشخاص آخرون غير الذين نظن أننا هم؟ إن ملاحظة جون مورتيمر التي نَصُّها أن «الهزل تراجيديا مدارة بسرعة ألف لفَّة في الدقيقة»[8] ملائمة لمسرحية «كوميديا الأخطاء»؛ رغم أن المسرحيات التراجيدية قد تعالج موضوعات مثيلة، فهي تفعل ذلك على نحو أكثر تفصيلًا وتأمُّلًا عن وعي، بينما تندفع الكوميديا عبر النطاق الشاق عينه بسرعة هائلة.

وإن شئنا التعاطي مع مثال آخر للتداخل ما بين المعالجات الكوميدية والتراجيدية للموضوع عينه، فسنجد أن شكسبير يُصوِّر في النوعَيْن الأدبيَّيْن الأثر المدمر للغيرة الجنسية للذكور؛ ففي مسرحية «جعجعة بلا طِحْن»، يُقنِع الشرير دون جون، كلاوديو بأن زوجة المستقبل هيرو خانته ليلة عرسهما، فيَنْبُذُها على الملأ. وفي مسرحية «عُطيل»، يُمارس إياجو ألاعيبه على عطيل الساذج، ليجعله يعتقد بأن زوجته ديدمونة «امرأة لَعُوب شَبِقَة» (الفصل الثالث، المشهد الثالث، البيت ٤٧٨). ورغم حقيقة أن المرأتَيْن هما الضحيتان البريئتان للمنافسة والتلاعب الذُّكُورِيَّيْن؛ فقد كان الموت عقابهما. في حالة هيرو، الموت زائف، لكنه مع ذلك له أثر التطهير الطقسيِّ. وحينما تتصالح مع كلاوديو في نهاية المسرحية تقول له: «ماتت هيرو بعد أن شُوِّهَتْ سمعتها، لكن ها أنا ذا على قيد الحياة / وبقدر ما أنا على قيد الحياة، فأنا أيضًا عذراء طاهرة.» (الفصل الخامس، المشهد الرابع، البيتان ٦٣–٦٤). أما ديدمونة، فما من «بعث» مثيل؛ رغم أنها ترجع للحياة

لفترة وجيزة على السرير الذي خنقها عليه زوجها، فغاية ذلك هي فقط إعفاؤه من اللوم على جريمته. ونجد الموضوع مطروقًا مجُدَّدًا في واحدة من أواخر مسرحيات شكسبير، ألا وهي «حكاية الشتاء». تنتمي هذه المسرحية إلى مجموعة من المسرحيات الكوميدية الجيكوبية التي يَعْنِي مَزْجُها ما بين عناصر عامة، وتوظيفها للجانب الخيالي أو ما وراء الطبيعي، وتسلسلاتها الزمانية الأكثر امتدادًا عبر أجيال، أنها غالبًا تُسمى «رومانسية». وفي المسرحية يتكون لدى ليونتس، ملك صقلية، اقتناع بأن زوجته هيرميون خانته مع صديقه بوليكسينز. ويخضعها للمحاكمة بتهمة الزنا الفاحش، وينفي الطفل الذي يعتقد أنه ابن زنا. ولكن عندما تصفه العرَّافة الدلفيَّة بـ «المستبد الغيور» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، البيت ١٣٣)، ويَلْقَى هيرميون وابنُه ماميليوس حَتْفَهما، يتوب عن إثمه، ويعترف بأن «عارنا أبدي»، ويُقْسِم على أن تظل «الدموع ... سلواي» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، البيتان ٢٣٨–٢٣٩). وهكذا حال عطيل أيضًا. لكن الفارق هنا يكمن في أن المسرحية لم تنتهِ بَعْدُ؛ فالملك ليونتس شخصية تراجيدية لا يُجاز لها أن تجد الراحة في الانتحار — كما وجدها عطيل — وشخصية غيورة لا يسمح لها الكاتب بحلٍّ في الوقت المناسب كما سمح به لكلاوديو، بل عليه أن يعيش مع زلاته البشعة. ويشهد النصف الثاني الريفي والكوميدي الطابع، حيث تقع أحداثه بعد فجوة زمنية مقدارها ١٦ سنة، تَوَدَّدَ فلوريزيل بن بوليكسينز إلى بيرديتا الابنة الضالَّة لليونتس وهيرميون. وكان من الْمُقَدَّر أن يَرْأَبَ الاثنان الصَّدْعَ الذي أصاب جيل آبائهما. في صقلية، يلتئم شمل العائلة من جديد، والعجب كل العجب أن عادت هيرميون إلى الحياة. إن هذه المعالجة النهائية للغيرة الذكورية تتجاوز التراجيديا، وترينا أن ما على الجانب الآخر ليس إلا نسخة من الكوميديا تنتهي بالزواج والصلح. وكما في مواطن أخرى من مشوار شكسبير الأدبي، يبدو واضحًا أن التزامه بالفروق بين الكوميديا والتراجيديا أقل من التزامه بامتداداتهما والتداخلات بينهما. وكما قال الدكتور جونسون: «وَحَّدَ شكسبير ما بين قُوَى الضحك والأسى الْمُثِيرة، لا في عقل واحد فَحَسْب، ولكن في مؤلَّف واحد أيضًا.»[9]

هوامش

(1) Edwin Wilson (ed.), *Shaw on Shakespeare: An Anthology of Bernard Shaw's Writings on the Plays and Production of Shakespeare* (Harmondsworth: Penguin, 1969), p. 79.

(2) George Puttenham, *The Arte of English Poesie,* ed. Gladys Willcock and Alice Walker (Cambridge: Cambridge University Press, 1936), pp. 25–6.

(3) Philip Sidney, *An Apology for Poetry; or The Defence of Poesy,* ed. Geoffrey Shepherd (London: Thomas Nelson, 1964), p. 117.

(4) www.oxford-shakespeare.com/Nashe/Terrors_Night.pdf (page 11, accessed 18 February 2012).

(5) Jan Kott, *Shakespeare our Contemporary* (London: Methuen, 1964), p. 178.

(6) Thomas Hobbes, *Leviathan,* ed. Richard Tuck (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), p. 43.

(7) Henri Bergson, *Le Rire* (1900), trans. F. Rothwell as *Laughter*, in Wylie Sypher (ed.), *Comedy* (New York: Doubleday, 1956), p. 74.

(8) Georges Feydeau, *A Flea in Her Ear,* trans. John Mortimer (Old Vic theater program, 1986).

(9) Quoted in Emma Smith (ed.), *Blackwell Guides to Criticism: Shakespeare's Tragedies* (Oxford: Blackwell Publishing, 2004), p. 19.

الخرافة العاشرة

شكسبير كان يكره زوجته

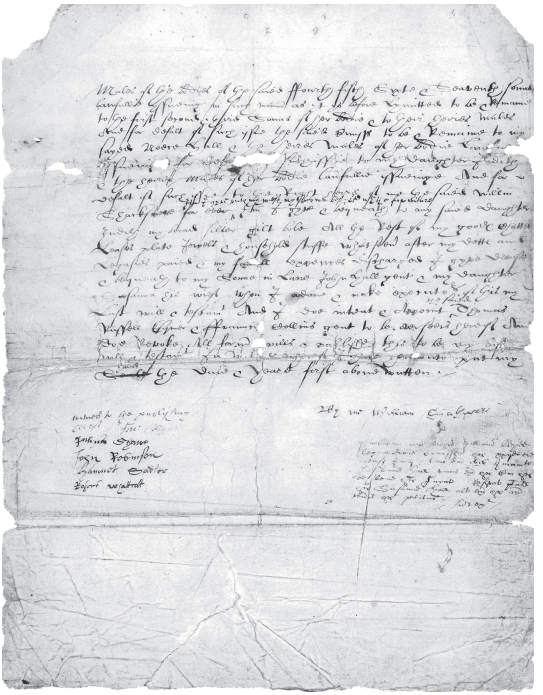
وصية شكسبير وثيقة مثيرة من أوجه عدة. وإذ هي مؤرخة بالخامس والعشرين من مارس عام ١٦١٦، ومحفوظة بالأرشيف الوطني بمدينة كيو، ومن إعداد محاميه فرانسيس كولينز، فهي تمتد في ثلاث صفحات ومسودة ثانية، تُظهر تعديلات وتصحيحات.[1] وتحوي نصف الأمثلة الباقية لتوقيع شكسبير الذي نعرف به — توقيع واحد على كل صفحة. ويوحي تحليل الخطوط القديمة بأن المُوَقِّع كان واهنًا وسقيمًا.[2] (يُذكر أن شكسبير تُوُفِّيَ بعد كتابة وصيته بشهر واحد). وربما، على غير المتوقع، لا يوجد ذكر لأي كتب أو أوراق ضمن الممتلكات الْمُزْمَع توزيعها (فأي مسودات مسرحية كان من المفترض بطبيعة الحال أن تظل ممتلكات فرقة «رجال الملك»؛ طالع الخرافة الرابعة). على النَّقِيض من بعض العِصاميين الآخرين، لم يكن شكسبير خَيِّرًا على نحو مميز في التصرف في ممتلكاته للأغراض الخيرية: على سبيل المثال، وهب الممثل إدوارد إلين لكلية دلويتش، وترك مالًا لبناء عشرة ملاجئ للفقراء في ساذورك إبان وفاته عام ١٦٢٦. وبالمقارنة بهذا الكرم، تبدو الجنيهات العشرة التي تركها شكسبير لفقراء ستراتفورد باعثة على السخرية. ويبدو أن شكسبير فضَّل، بدلًا من ذلك، ابنته سوزانا وزوجها المحترم، طبيب ستراتفورد، جون هول، على أختها الصغرى جوديث التي كان زوجها العَثِرُ الحَظِّ قد

مثل مؤخرًا أمام محاكم الكنيسة، لتَسَبُّبِه في حَمْل امرأة من أهل بلدته قبل زواجه. واعتاد شكسبير أن يقدم هدايا صغيرة لأصدقاء من ستراتفورد ومن عالم المسرح في لندن، مُمَيِّزًا عن الجميع زملاءه بفرقة «رجال الملك»، ريتشارد بيربيج، وجون هيمينج، وهنري كوندل بهدايا تتيح لهم شراء خواتم حِداد. لكن الوصية اشتهرت شهرة واسعة بسبب واحد من شروطها الأخيرة. وردت عبارة مُقحمة داخل فراغ بين سطرين مفادها: «بند. أهب زوجتي ثاني أفضل أَسِرَّتي مع الأثاث.» واضح أن آن هاثاوي لم تُذْكَر إلا بعد إعادة نظر، وكان ما خُصِّصَ لها زهيدًا: ثاني أفضل سرير، مكافأة لها على ثلاثة أطفال وزواج امتد لأكثر من ثلاثة عقود. هل مِن شك أن هذا دليل على احتقار شكسبير لزوجته ورغبته في استغلال وصيته للتعبير عن كراهيته لها؟

ربما. إن ما جعل قصة ثاني أفضل سرير جذَّابة جدًّا في الرواية المتعلقة بزِيجَة شكسبير التَّعِسَة هو الطريقة التي يمكن أن تتناغم بها مع أشياء نعتقد أننا نعرفها عن العلاقة بين ويليام وآن؛ أولًا: زواجهما نفسه؛ لأن آن كانت حبلى، كما هو واضح، عند زواجهما أواخر عام ١٥٨٢ (وُلِدَت سوزانا، ابنتهما الكبرى، بعد زواجهما بستة أشهر)، ولأن الزواج لم يتم بالطريقة التقليدية بالإعلان عن المناسبة على مدار أيام آحاد متعاقبة، ولكن بتصريح من أسقف مدينة وستر، وهو ما قد يوحي بشيء من التعجل، كان كُتَّاب السِّيَر حريصين على استشفاف إحساس بالتردد أو الإجبار من جانب العروس. كما يوجد خطأ واضح ارتكبه كاتب الأبرشية الذي كتب اسم العروس «آن ويتيلي» — وثمة تخمين رومانسي لكنه من نوع خيالي بالكامل، يختلق هذا الشخص الغامض باعتبار أنه الطرف الثالث في علاقة حب ثلاثية الأطراف: آن وآن وشكسبير. والأدهى من ذلك أن آن هاثاواي — معاذ الله — كانت أكبر سنًّا من زوجها. وبحسب ما جاء على لسان كاتب السير الجاف الأسلوب نوعًا ما صامويل شونباوم، فـ «الشهادة القاطعة» هي أن «آن كانت أكبر من زوجها بسبع سنوات أو ثمان، وأنها بلغت السادسة والعشرين عام ١٥٨٢؛ أي إن زواجها تأخر بعض الشيء، ووفقًا لمعايير تلك الأيام، فما كان منها إلا أن اتخذت عشيقًا مُراهِقًا وحبلت منه وتزوجته.»[3]

ويرسم ستيفن ديدالاس الموقف بصورة أكثر تنوعًا، وبالأسلوب الحافل بالجناس والإيحاء، الذي يميز رواية «عوليس» لجيمس جويس:

> هل أساء الاختيار؟ يبدو لي أن الاختيار وقع عليه. إذا كان للآخرين إرادتهم، فآن كانت تمتلك طريقة. أقسم أن اللوم يقع عليها؛ فهي التي أقنعته بمرادها؛



شكل ٣: توضح الوصية تَرِكَة آن في صورة بند مُقحم، أهي خاطرة متأخرة؟ (يُعاد تقديمها بتصريح من الأرشيف الوطني).

إذ كانت غَضَّة وفي السادسة والعشرين من عمرها. ها هي الإلهة الشمطاء تنثني على الصبي أدونيس، وتتمسكن حتى تتمكن، كاستهلال للتكبر، ها هي امرأة ستراتفورد الوَقِحَة تُوقِع في شِباكها عاشقًا أصغر منها.[4]

والتناظُر هنا مع أدونيس الكاره الذي تَخْطُب وُدَّه الإلهة العاشقة فينوس في قصيدة شكسبير الأولى ذات الشعبية الكبيرة، والسرد الإيروتيكي «فينوس وأدونيس» (١٥٩٣). ومما زاد الطين بِلَّة ذِكْرُ دَيْن مقداره جنيهان، وهو المبلغ الذي اقترضته آن شكسبير، في وصية راعي ستراتفورد، توماس ويتنجتون، وهو ما يوحي، كما هو واضح، بأن زوجها

لم ينفق عليها النفقة الكافية. كانت الزِّيجَة خاوية وخالية من الحب، هذا ما اتفق عليه كُتَّاب السير الذاتية غالبًا؛ ولذا فلا عجب أن يُعَجِّل شكسبير بالسفر إلى لندن تاركًا خلفه هذه العائلة غير المرغوبة. شكسبير المسكين (المحاصر على غير رغبته)، أو إن شئت قل شكسبير الظالم (الذي يُعامل عائلته بجفاء وقسوة).

حقيقة الأمر أن شكسبير حافظ على روابط قوية بستراتفورد طوال حياته، بشرائه ممتلكات هناك، ومنها نيو بليس عام ١٥٩٧، ومحافظته على علاقات عمل أيضًا. وفي المقابل، نجد أنه لم يشترِ ممتلكات في لندن حتى الفترة الأخيرة من مشواره الأدبي، ولكنه عاش في سلسلة من المَهَاجِع. وعليه فليس من الواضح قط أنه تخلى عن عائلته أو جعل حياته المستقرة في لندن من دونهم. واقْتُرِحَت أيضًا أدلة أدبية على علاقة أكثر دفئًا بين الزوجَيْن، ومن ذلك الإيحاء بأن واحدة من القصائد الأقل اكتمالًا التي جُمِعَت في مجموعة سونيتاته، ونُشرت لأول مرة عام ١٦٠٩، هي عمل مُبَكِّر يُخاطب به آن بالعبارة الشفرية «هيتاواي»:

شفتا عشيقتي التي صنعتهما يدا الحب نفسه،
قالتا لي «أكره»
أنا الذي أتوق إلى حبها؛
لكن عندما رأت حالتي التي يُرْثَى لها،
شعرت بالرأفة في قرارة نفسها،
فَلَانَ لسانُها العذب،
الذي لم يكن قاسيًا في غير هذه المناسبة؛
ولقنت لسانها أن يتحدث إليَّ بطريقة عاشقة جديدة؛
إذ أضافت بضع كلمات لكلمة «أكره»،
وتتابعت تلك الكلمات التي أضافتها كنَهَار بَديع
يتبعه الليل كشيطان
يَفِرُّ من الفردوس إلى الجحيم؛
فألقت بـ «أكره» hate من «أنا أكره» بعيدًا away
وأنقذتْ حياتي بقولها «لستَ أنت».

(سونيتا ١٤٥)

وإذا صح ذلك، فالعلاقة بينهما يُسَلَّط عليها ضوء جديد غير مألوف، حيث يحل المتحدث الذي «تاق إلى حبها» محل المتودد الممتنع الذي كثيرًا ما يتخيله كتَّاب السير (تقاليد السونيتات محاذير مهمة هنا: طالع الخرافة الثامنة عشرة).

لا يمكننا، بالطبع، أن نُحيط علمًا بأسرار زواج شكسبير، ولا يمكننا، في إطار تصورنا المثالي الغربي الحديثِ عن الزواج باعتباره اتحادًا ما بين عقلين كما هو بين جسدَيْن، فَهْمَ التوقعات الأكثر براجماتية في بدايات العصر الحديث التي ربما اتسمت بها هذه العلاقة. كان المعلقون المنتمون لعصر النهضة أكثر نزوعًا إلى مناقشة الصداقة بين الرجال بالألفاظ الحميمة العاطفية التي ربما نستخدمها نحن الآن حصرًا لتوصيف العلاقات الرومانسية. وكما قال ميشيل دي مونتين في «المقالات»، المترجمة إلى الإنجليزية عام ١٦٠٣ في نسخة نُوقِن أن شكسبير رَجَعَ إليها بكثرة (طالع الخرافة الثانية): «إذا حَثَّني رجلٌ على أن أخبره بِعِلَّة حبي له، أشعر أن ذلك له لا يمكن التعبير عنه، لكنني أجيبه: لأنه كان هو، ولأني كنت أنا.»[5] كثير من مسرحيات شكسبير الكوميدية تضع الزواج في قالَب درامي، باعتباره المدمر المؤلم للعواطف القوية بين الرجال، كعلاقة الصِّبَا المثالية بين ليونتس وبوليكسينز في مسرحية «حكاية الشتاء» اللذين «رقصا فرحًا تحت أشعة الشمس كحَمَلَيْن توءمين» ثم «تَعَثَّرَا» وفقدا براءتهما فقط عندما دخلت المرأة في الصورة (الفصل الأول، المشهد الثاني، البيتان ٦٩ و٧٧). وبالمثل، ليس من قَبِيل المصادفة أنه عندما يُقْسِم بينيديك في مسرحية «جعجعة بلا طِحْن» على حبه لبياتريس، ويدعوها إلى أن تطلب أي شيء منه، يكون جوابها الْمُقْتَضَب: «اقْتُلْ كلاوديو.» (الفصل الرابع، المشهد الأول، البيت ٢٩٠): فعلى بينيديك أن يقتل أعز أصدقائه إذا أراد أن يكون مع حبيبته.

ولكن، إذا عجزنا عن معرفة أسرار سرير الزواج (الأفضل أم ثاني أفضل سرير)، فيمكننا أن نعي العمليات الثقافية لخرافة الزوجة التي لا تفهم زوجها العبقري. عَنْوَنَتْ جيرمين جرير الفصل الأول من مؤلفها الدفاعي المتحمس عن آن هاثاواي ضد الفرضيات الكارهة للنساء المبنية على دليل واهن جدًّا «النظر في السمعة السيئة للزوجات عمومًا، وزوجات الأدباء خُصوصًا، والامتهان التقليدي لزوجة رجل الألفية.» وتوضح جرير ببراعة أن تصوير زوجة شكسبير بالمرأة الحمقاء أو الشَّكِسَة أو سليطة اللسان أو الباردة عاطفيًّا واحد من مجازات السير الأدبية؛ ومن ثم فهو جزء من البنية الأيديولوجية للعبقرية الإبداعية الذكورية.[6]

وبهذا تتفق مسألة ثاني أفضل سرير مع مجموعة كاملة من الحقائق المتناثرة في سيرة شكسبير، وتساعد على تحويلها إلى رواية لزِيجَة تَعِسَة لا يُنْحَى فيها باللائِمَة عادةً

على شكسبير المراهق. ولقد أوحت محاولات الباحثين الدفاع عن شكسبير فيما يتعلق بتهمة إساءة معاملته لزوجته بأن ثاني أفضل سرير لدى الأسرة الجيكوبية هو سرير العُرْس، حيث يُخَصِّص أفضل الأسِرة للضيوف؛ ولذا فإن التَّرِكة كانت رومانسية الطابع. وأكد كاتب السير العاطفية إيه إل روز أن تركة شكسبير لَفْتَة تنم عن العناية الشديدة والكرم تجاه زوجته، ردًّا على رأي كاثرين دنكان-جونز حول «وضاعة» التركة.[7] وتُطَوِّر سونيتا كارول آن دافي المعنونة «آن هاثاواي» تفسير روز بأسلوب حسي: «السرير الذي مارسنا فيه الحب كان عالمًا دوَّارًا / من الغابات والقصور وأضواء المشاعل وقمم المنحدرات والبحار / حيث كان يغطس بحثًا عن اللآلئ» (الجزء الثاني، الأبيات ١–٣).[8] أو أكد الاعتذاريون الحقوق المتبقية المستحقة للأرامل، على الأقل بحسب أعراف لندن، أو افترضوا أن شكسبير عَلِمَ أن زوجته ستكون موضع رعاية سوزانا وجون. تميل الحجج هنا، كما هو معتاد، إلى الانطلاق من النتيجة المنشودة رجوعًا إلى النظر في الدليل، لا من العكس.

إذا لم نستطع أن نعرف ما إذا كانت تركة شكسبير لزوجته الممثلة في ثاني أفضل سرير لديه عام ١٦١٦ دليلًا على إهماله لها، فهل هذا مهم؟ ليس لشكسبير الكاتب المسرحي. كما برهنت الخرافات السابعة والثانية عشرة والثامنة عشرة، لم يكن شكسبير ولا أيٌّ من المؤلفين المسرحيين المعاصرين له يكتب من تلقاء سيرة حياته. كان هناك ركن رئيس لنماذج التعلم ذات النزعة الإنسانية، المنسوخة بكثرة في مناهج مدارس القواعد اللغوية، كمنهج مدرسة الملك الجديدة في ستراتفورد، يُعْرَف باسم utramque partem (كِلا جانِبَيِ المسألة). كان هذا التدريب على القدرة على المحاجة من وجهتي النظر كلتيهما لموضوع ما تشكيليًّا للأجيال التي أَلِفَت أعمالًا للمسارح الإليزابيثية الجديدة وارتادتها، حيث أَهَّلَهَم هذا التدريب للشكل الروائي البلاغي الذي حضرت فيه دومًا منظورات مختلفة في آنٍ واحد. ولا يمكننا ببساطة هكذا أن نستنتج أي شيء عن شكسبير الإنسان من شكسبير الأعمال، وحتى في تلك اللحظات التي قد تبدو فيها كتاباته اعترافية الطابع جدًّا، فهي تتشكل بالتقليد والصنعة والخيال (طالع الخرافة الثامنة عشرة). وعليه فالبحث عن مواقف شكسبير من الزوجات في مسرحياته أو محاولة استخلاص الطريقة التي يتعامل بها مع النساء لا تجدي بالمرة.

ترى جرير أن مشهد المرأة النَّشِطَة التي ربما كانت أكثر دُنْيَوِيَّة أو خبرة وهي تَتَوَدَّد إلى شاب أكثر سذاجة أو معقود اللسان، في مسرحيات شكسبير الكوميدية، مصدرٌ للرضا الإيروتيكي والدراميِّ (لنفكر في روزاليند وهي تغوي أورلاندو في مسرحية «كما تشاء»،

أو استمالة بورشيا لباسانيو في «تاجر البندقية»). إن تطبيق جرير البيوجرافي لهذه الملاحظة على العلاقة بين شكسبير وهاثاواي يجب أن يكون محظورًا، من وجهة نظر جدلية، شأنه شأن افتراضات كُتَّاب السير السابقين المتعلقة بأن التصويرات المتكررة للغيرة الذكورية الجنسية في مسرحيات شكسبير (في «عطيل»، أو «حكاية الشتاء»، أو «سيمبلين») تخبرنا بشيء عن خيانة آن هاثاواي المفترضة، أو، كما في تحليل ستيفن ديدالوس السابق، أن أدونيس المتردد يطلعنا بشيء عن التودد ما بين آن وويليام. وعلى أية حال، دائمًا ما تطرح مسرحيات شكسبير أمثلة متناقضة؛ فنساء مسرحيات شكسبير يتراوحن ما بين أوفيليا الرزينة وصولًا إلى كليوباترا الفاتنة، ومن كاثرين غير التقليدية («ترويض النمرة») إلى المظلومة إينوجين في مسرحية «سيمبلين». ومن الصعب بمكان أن نعرف أي تلك الشخصيات نختار لبناء قراءة بيوجرافية.

هوامش

(1) See http://www.nationalarchives.gov.uk/museum/item.asp?item_id=21.

(2) Samuel Schoenbaum, *William Shakespeare: A Compact Documentary Life* (Oxford: Oxford University Press, 1987), p. 297.

(3) Ibid., p. 82.

(4) James Joyce, *Ulysses,* ed. Jeri Johnson, World's Classics (Oxford: Oxford University Press, 1998), p. 183.

(5) Michel de Montaigne, *The essays or morall, politike and militarie discourses of Michaell de Montaigne,* trans. John Florio (London, 1603): 'On Friendship', p. 92 (sig. I4v).

(6) Germaine Greer, *Shakespeare's Wife* (London: Bloomsbury, 2007), p. 1.

(7) This particular skirmish was in the *Times Literary Supplement*, 18 and 25 November 1994.

(8) Carol Ann Duffy, *The World's Wife* (London: Picador, 1999), p. 30.

الخرافة الحادية عشرة

كَتَبَ شكسبير مسرحياتِه بإيقاعات الكلام اليومي

> يُحوِّل الأدب اللغة العادية ويُكَثِّفها، وينحرف على نحو منظم بعيدًا عن لغة الكلام اليومي. إذا دَنَوْت مني في محطة الحافلات وتمتمت «ما زلتِ عروس السكينة غير المستباحة»، فسأعلم على الفور أنني في حضرة الأدب. أعلم ذلك لأن مَلْمَسَ وإيقاعَ وصدَى كلماتِك يتجاوز معناها القابل للتجريد ... ولغتك تلفت الانتباه لذاتها، وتستعلي على وجودها المادي كما لا تفعل ذلك تصريحات مثل «ألا تعلم أن السائقين اليوم مضربين عن العمل؟»[1]

إن المثال الذي يَسُوقه تيري إيجلتون للكلام الأدبي، ألا وهو البيت الأول لقصيدة كيتس «قصيدة عن مزهرية إغريقية»، هو أيضًا مثال لأشهر الأنماط العروضية في كتابات شكسبير: البحر الخُماسي التفاعيل. ويَبْنِي هذا البحرُ نمطًا من خمس تفعيلات كلٍّ منها مكونة من زوج من المقاطع غير مشدد / مشدد، نقرؤها عادة على النحو الآتي: «دي-دم، دي-دم، دي-دم، دي-دم، دي-دم»، ومن ثم كان بناء البيت «ما زلت عروس السكينة غير المستباحة.» هناك الآلاف من الأبيات الشعرية التي تتبنى البحر الخماسي التفاعيل في أعمال شكسبير: «ولكن تَمَهَّلْ، ما هذا الضوء الساطع من النافذة هناك؟» («روميو وجولييت»

الفصل الثاني، المشهد الأول، البيت ٤٤)، أو «عندما أحصي الساعة التي تُعْلِمنا بالوقت» (سونيتا رقم ١٢)، أو «إذا كانت الموسيقى وقود الحب، فلتواصلوا العزف» («الليلة الثانية عشرة»، الفصل الأول، المشهد الأول، البيت الأول) أو «فلتُخْفِ بتعابير وجهك الزائفة ما يعرفه قلبك الزائف.» («ماكبث»، الفصل الأول، المشهد السابع، البيت ٨٢). لكن البحر الخُماسي التفاعيل يتجلى، كما أشار كثير من النقاد، في الكثير من المواقف اليومية أيضًا: «إننا نعتبر هذه الحقائق بدهية» (السطر الأول من إعلان الاستقلال الأمريكي) – «الملك المتخبط يؤلف أنشودة هللويا» (أنشودة «هللويا» لليونارد كوهين) – «كوب صغير من القهوة، فضلًا، نتناوله بالخارج.» (كلامنا نحن في ستاربكس). من ناحية، يُعتبر البحرُ الخماسيُّ التفاعيلِ جزءًا من مجموعة من السمات التي تُجْمِل كل ما هو أدبي، ومن ناحية أخرى، فهو يتجلى في النثر والأغاني الشعبية والكلام اليومي؛ أيها؟

قد يساعدنا مثال من أعمال شكسبير على الإجابة عن هذا السؤال؛ فالإرشادات المسرحية في مسرحياته دائمًا ما تُكتب نثرًا. في النسخة الأولى ذات القطع الكبير لمسرحية «الملك لير» (١٦٠٨)، نجد الإرشاد المسرحي الآتي لريجان كي تَطْعَن خادمًا: تسحب سيفًا وتطعنه من الخلف ($H2^r$). واختصر المسئول المسرحي الذي أعد النسخة التي وصلت إلى المطبعة بعدها بعدة سنوات، وتحديدًا عام ١٦٢٣، هذا الإرشاد مقتصرًا على جوهره: «تقتله» ($H2^r$) (نظام ترقيم الأسطر، ٢١٥٥)، بطريقة تُلَبِّي الغرض. تقدم نسخة القطع الرُّبْعي ببساطة تفاصيل إضافية عن الطريقة التي تتم بها جريمة القتل على المسرح. لكنها تضيف شيئًا آخر أيضًا؛ بيتًا من الشعر. الإرشاد المسرحي لنسخة القطع الربعي نموذج مثالي للبحر الخُماسي التفاعيل. أهذا مثال على أسلوب شكسبير أثناء تأليفه مسرحياته؛ حيث ربط الحوار بالبحر الخماسي التفاعيل ولم يُسقط الإيقاع إذ كتب الإرشاد المسرحي؟ أم أنه مثال آخر على الإيقاعات الشعرية للغة الكلام اليومية؟ بالطبع هو الاثنان معًا.

يصف ديريك أتريدج، في كتابته عن الأشكال الشعرية، الشعر الخماسي التفاعيل بأنه يمتلك «بنية إيقاعية ضعيفة نسبيًّا، حيث لا ينقسم إلى أسطر نصفية ولا يُشكِّل وحدات أكبر. ويمكن أن يكون أو لا يكون مقفًّى أو مُؤَلَّفًا من مقطوعات أو مُسْتَرْسَلًا؛ فهو لا يستفيد من الإيقاعات الافتراضية (إيقاعات صامتة يوحي بها النمط الإيقاعي).» ويضيف أتريدج أن هذه «السمات تجعل هذا البحر مناسبًا تحديدًا لاستحضار الكلام والفكر.»[2]

يستطيع شكسبير أن يُوَظِّف أبياتًا على نَسَق البحر الخماسي التفاعيل بوصفها جزءًا من اللغة الأدبية الرسمية الراقية، أو إشارة أكثر ميلًا إلى المحادثة؛ لننظر إلى الحوار بين جولييت وممرضتها عن الضيف غير المتوقع الذي حضر حفل آل كابوليت:

الممرضة: اسمه روميو، وهو من آل مونتاجيو؛
إنه الابن الأوحد لأَلَدِّ أعدائك.
جولييت: الرجل الوحيد الذي أعشقه هو ابن الرجل الوحيد الذي أكرهه!

(الفصل الأول، المشهد الخامس، الأبيات ١٣٥–١٣٧)

هذا بحر خماسي التفاعيل شعري، لكنه أيضًا حوار تعبيري؛ فالممرضة تقدم لجولييت معلومات: اسم روميو ونسبه. لكنه أيضًا حوار ذو نمط واضح جدًّا: استجابة جولييت ببيت واحد ذي بناء مُحَدَّد كطِباق ومُفارَقة. ويتعلق الأثر في هذا الموضع بالمفردات وترتيب الكلمات بقدر ما يتعلق بالإيقاع.

وهذا الضرب من التنوع لا يُعْمِل أثره داخل الحوار فقط، ولكن في كل بيت مكتوب بالبحر الخماسي التفاعيل أيضًا. ودائمًا ما يجنح البحر الخماسي التفاعيل نحو الإيقاع المُشَدَّد؛ ومن ثَمَّ فإن لحنه يتحرك بسرعة: وقَلْب هذا الإيقاع فعل استباقي وحماسي؛ فافتتاحية الملك ريتشارد المشهورة «الآن انتهت أزماتنا» («ريتشارد الثالث»، الفصل الأول، المشهد الأول، البيت ١) توحي، بمقطعها الأول المشدد، بأنه بقدر استحواذه على الوزن الشعري المتوقع، يستطيع الملك أيضًا أن يستحوذ على العرش. وعندما تتحدث جولييت، وهي بانتظار روميو، بالبيت المعكوس الوزن: «اغربي سريعًا أيتها الشمس المشتعلة» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، البيت ١)، يُجَلِّي نفاد صبرها الوزن الشعري؛ فهي لا تقوى على انتظار المقطع المشدد. وتتضمن التنويعات الأخرى على البحر الخماسي التفاعيل تنويعات مقطعية؛ فالبيت الأشهر لهاملت «أكون أو لا أكون؛ هذا هو السؤال» (الفصل الثالث، المشهد الأول، البيت ٥٨) ينتهي بمقطع إضافي غير مشدد (أحيانًا ما تسمى هذه الظاهرة بالنهاية «الأنثوية»). ولعل هذا يوحي بالطبيعة غير المكتملة لفكرة هاملت في هذا المشهد. (تقترح سيسيلي بيري، مدربة الأصوات المخضرمة لدى فرقة شكسبير الملكية أن هذه المقاطع الإضافية «يندر وجودها في المسرحيات التاريخية حيث الأحداث أكثر حسمًا، وربما أسرع إيقاعًا وأقل جدارة بالعناية.»)[3]

تنقطع الأبيات ما بين المتحدثين، بما يوحي كثيرًا بوعي قوي أو حتى جنسي لدى كل متحدث بإيقاع الآخر: اللقاء الأول بين كاثرين وبتروشيو في مسرحية «ترويض النمرة»، على سبيل المثال، أو الحوارات المشحونة بين أنجيلو وإيزابيلا في مسرحية «العين بالعين». التوتر بين ماكبث وزوجته إذ يستوعبان بعصبية تبعات مقتل دنكان نُفِّذ بتعليق البيت الخماسي التفاعيل بينهم:

ألم تتكلم؟
متى؟
الآن.
أثناء نزولي؟

(الفصل الثاني، المشهد الثاني، البيت ١٦)

وتقوى شوكة إيقاعات المشهد بقدر أكبر بفعل القرع المستمر على أبواب القلعة. في مقالة عن المسرحية، لاحظ الشاعر الرومانسي المدمن للأفيون توماس دي كوينسي أن هذا القرع يوقظ عالم المسرحية من الغفوة الحالمة التي تقع فيها جريمة القتل، لكن إيقاع البحر الخماسي التفاعيل نسخة أكثر دقة من الشيء عينه: «نبضات الحياة بدأت تقرع مجددًا.»[4] وكون البحر الخماسي التفاعيل يتمتع بإيقاع أشبه بنبضات القلب تصور جميل، ومن المفيد محاولة الربط ما بين الإيقاع الشعري والإيقاعات الفسيولوجية (ولو أنه تصور إنجليزي التمركز نوعًا ما؛ فاللغات الأخرى تتمتع بأوزان شعرية مختلفة تمامًا، حتى رغم امتلاك الناطقين بها للسمات الجسمانية عينها).

إذا لم يكن البحر الخماسي التفاعيل ظاهرة جسمانية إنجليزية، فهو ليس تقليدًا دراميًّا إنجليزيًّا أيضًا. لم يكن لدى المؤلفين المسرحيين الإليزابيثيين تاريخ زاخر بالمسرحيات ذات البحر الخماسي التفاعيل. ووُضِعَت الروايات الغامضة القروسطية في تنويعة من البنى المقاطعيَّة، وكانت الوحدة السمعية تتحقق جزئيًّا عبر الجناس الاستهلالي. وعادةً ما كانت الفواصل المسرحية والأعمال الكوميدية تُكتب بالمقاطع الشعرية الزوجية الأبيات المُقَفَّاة. ويَضْرِب لنا العمل الكوميدي «إبرة جامر جيرتن» (المنشور عام ١٥٧٥ ولكن ربما كُتِبَ إبان حكم الملكة ماري أو الملك إدوارد) مثلًا للدراما الجامعية: «يا للأسف يا هودج! يا للأسف! ربما ألعن وأحظر / هذا اليوم الذي رأيته فيه مع جِيب وقِدْر الحليب.» (الفصل الأول، المشهد الرابع، البيتان ١-٢).[5] وفي نهاية القرن، كانت فرقة

«رجال الملكة» المحترفة الناجحة بصدد أداء الأبيات الشعرية «الأربع عشرية» (والبيت منها يتألف من سبعة مقاطع مشددة) لمسرحية «السير كليومون والسير كلاميديس» (نُشرت عام ١٥٩٩). استمع إلى الحوار الآتي بين جوليانا والسير كلاميديس في المشهد الأول للمسرحية:

جوليانا: أقسم لي أن تؤدي ما سأقوله عنك.
كلاميديس: إن لم أفعل تأكدي سيدتي أنني لن أرجع أبدًا، أقسم لك.
جوليانا: إذن، بما أنك تبدو في حُلَّتك هذه فارسًا حديث عهد بفروسية؛
فخذ هذا الدرع الأبيض البكر، واحمل اسمك مع اسمي.

المشكلة واضحة؛ فالبيت الشعري الأربع عشري ينقطع لا محالة إلى أجزاء ويمسي أشبه بالهَرْوَلَة.

لقد كان كريستوفر مارلو هو الذي أنشأ الشعر المُرسل (ووُصِف بـ «المُرسل» لأنه غير مقفى) باعتباره وسيلة الشعر الدرامي، واستغل نطاقًا من البيت الخماسي التفاعيل الأكثر سلاسة، وأعلن عن ابتكاره في مقدمة مسرحيته «تَمبرلين» (١٥٨٧) إذ قال:

من الأشعار الركيكة التي تمخضت عنها القرائح الناصعة،
ومن تلك الألعاب البهلوانية التي تسلي الجماهير،
سنقودك إلى خيمة الحرب المهيبة،
حيث ستستمعون إلى تمبرلين السكوثيِّ
وهو يهدد العالم بألفاظ صاعقة جريئة.

إنه يعتزل الأشكال الدرامية القديمة من حيث الموضوع (حيث يَعِد القارئ بجنود، لا مهرجين) ومن حيث الصوت (حيث يَعِد بالبلاغة لا بالقوافي: «ألفاظ صاعقة جريئة»). لقد كان ما أقدم عليه تحولًا سمعيًّا في النموذج العام. ومن بعد هذا العمل، حاول كل الكُتَّاب المسرحيين تقريبًا في أوائل تسعينيات القرن السادس عشر محاكاة مارلو: بيل، وجرين، وناش، وشكسبير، وأنون. وليس المؤلفون وحسب هم الذين كانوا على وعي بصوت تمبرلين (البطل والمسرحية)؛ فالشخصيات الأدبية نفسها كثيرًا ما تذكر تجربة سماع تمبرلين أو الكلام على غراره تمبرلين. يقول سايمون أير، الإسكافي الذي صار عمدة في كوميديا توماس ديكر «إجازة الإسكافي» إنه لا يشعر بالتوتر من لقاء عِلْيَة القوم

والشخصيات الملكية؛ لأنه «يعرف كيف يخاطب البابا والسلطان سليمان وتمبرلين لو كانوا أمامه» (الفصل العشرون، البيتان ٥٩–٦٠).[6]

ويعني أير في المقام الأول أنه يستطيع أن يتمالك أعصابه ويتحكم في نبرة صوته وألفاظه. لكن ثمة شخصيات أدبية أخرى لديها حساسية بالقدر ذاته تجاه الإيقاعات الشعرية والنثرية والفروق بين النوعين. في مسرحية جورج بيل «حكاية زوجة عجوز» (١٥٩٥)، ثمة شخصية تحدثت بالشعر السداسي التفاعيل (وهو الشعر المكون من ستة مقاطع مشددة) قائلة: «سأعدل الآن من هيئتي وأتحدث إليها نثرًا.» (الفصل الأول، البيت ٦٤١).[7] وعندما يلقي أورلاندو التحية على جانيميد/روزاليند في مسرحية «كما تشاء» — «نهارك سعيد عزيزتي روزاليند!» — يَعتبر جاك هذه العبارة إشارةً له بالخروج: «لا، سأقول وداعًا إذا كنت تعتزم الحديث بالشعر المرسل.» (الفصل الرابع، المشهد الأول، البيتان ٢٩–٣٠). كان جاك يتحدث توًّا نثرًا إلى روزاليند؛ فهو يلفت انتباه الجمهور إلى حقيقة أن المشهد يتبدل الآن من النثر (الساخر) إلى الشعر (البتراركيِّ). وبالمثل نجد روزاليند حَسَّاسة شعريًّا؛ إذ تَقْتَبِس سيليا لأول مرة قصائد حب أورلاندو لها. وهي تنتقد هذه القصائد نظرًا لتفاعيلها المبالغ فيها (حيث تحوي «عددًا من التفاعيل لا تطيقه الأبيات الشعرية»؛ الفصل الثالث، المشهد الثاني، البيتان ١٦٢–١٦٣). وفي هذه المسرحية، نجد راعية الماعز، أودري، تتساءل حتى عن معنى «شاعري». وعندما يحاول بنيديك كتابة قصيدة حب في مسرحية أُلِّفَت بالكامل تقريبًا نثرًا، ألا وهي «جعجعة بلا طِحْن»، نراه على دراية بالسابقة الأدبية؛ فالعشاق الكلاسيكيون أمثال ليندر وترويلوس «ما برحوا يتحركون بسلاسة في الطريق الممهد للشعر المرسل» (الفصل الخامس، المشهد الثاني، البيتان ٣٢–٣٣). والشعر المرسل مُرادف للشعر. عندما يصل الممثلون إلى إلسينور، يتنبأ هاملت بأن الممثل الصبي الذي يلعب دور السيدة «ستفصح عما يجول ببالها بِحُريَّة وإلا سيتوقف الشعر المرسل.» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، البيتان ٣٢٦–٣٢٧). وبتعبير آخر، إذا تعرضت للرقابة أو المقاطعة، فلن تتم الأبيات الشعرية.

من المثير ملاحظة تواريخ هذه المسرحيات الثلاث لشكسبير؛ فهي تجتمع كلها في الفترة ما بين ١٥٩٨ و١٦٠٠. وفي هذه المسرحيات نجد الشخصيات على دراية تامة بالعلاقات ما بين الدراما والحياة، وجزء من هذا الوعي هو وعي ذاتي بالصوت. في الفترة عينها، وفي مسرحية «يوليوس قيصر» (١٥٩٩)، يُعلِّق كاسيوس على القوافي المُتَنافِرة للشاعر الذي دخل إلى المشهد بمقطع شعري من بيتين في محاولة للإصلاح ما بين

كاسيوس وبروتوس: «يا لبشاعة قوافي هذا الرجل!» (الفصل الرابع، المشهد الثاني، البيت ١٨٥).[8] ويوافقه بروتوس الرأي، واصفًا الشاعر بـ «الأحمق ذي القوافي» (الفصل الرابع، المشهد الثاني، البيت ١٨٩) — وهي عبارة مُحَقِّرَة أشبه بعبارة مارلو «الأشعار الركيكة» (حشت نسخة شكسبير الخاصة بفرقة شكسبير الملكية هذه العبارة بأنها «مسجوعة على نحو متلون يفتقر للياقة من حيث الوزن الشعري»). وكما تشير حاشية نسخة فرقة شكسبير الملكية، فعادة ما تأتي الإشارات إلى القافية مُلازمة للإشارات إلى الوزن؛ فهما جزء من الوعي بالشكل الذي يجب أن يكون عليه الشعر.

في مسرحية مارستون «أنطونيو وميليدا» (١٥٩٩)، ثمة نقاش عن الوزن الشعري سرعان ما يتحول إلى حوار عن القافية (ويحفل أيضًا بالتَّوْرِيَات: كما تشهد تلك الأبيات الخماسية التفاعيل المنقسمة والمشحونة بشدة، فإن للإيقاع الشعري عنصرًا جنسيًّا). يحاول بالوردو أن يقرض قصيدة، فيقع خادمه ديلدو على خطأ في نظمه، وبعدها يطرح قافية (ركيكة):

بالوردو: سأمتطي جوادي السريع، وسأطعن العدو بكل جسارة.

ديلدو: «سأطعن العدو بكل جسارة» أطول من اللازم، وتكاد لا توائم البيت الشعري، سيدي.

بالوردو: سأتكلم بقافية قحة وسأطعن بكل شجاعة.

حتى إنني سأُلقي بالحب كما لو كان طُرْفَة — بكل شجاعة — قافية لـ «بكل شجاعة»؟

ديلدو: دثار.

(الفصل الرابع، المشهد الأول، الأسطر ٢٦٨–٢٧٣)

يعاني بنيديك المشكلة عينها في مسرحية «جعجعة بلا طِحْن» إذ يقول: «لا أستطيع أن أجد كلمة توافق قافية «سيدة» سوى «رضيع»» (الفصل الخامس، المشهد الثاني، البيتان ٣٥-٣٦).

لا يُناقش الآليون في مسرحية «حلم ليلة منتصف صيف» القافية، لكنهم منتبهون على نحو مبالغ فيه للوزن الشعري؛ فعندما يخططون لإضافة مقدمة لفاصلهم، فإن أبرز اعتباراتهم الوزن الشعري الذي يجب صوغ المقدمة وفقًا له. ويقترح كوينس «ثُمانية وسُداسية» (التبديل بين الأبيات الثُّمانِيَّة الْمَقاطِع والسُّداسِيَّة المقاطع)، ويُفَضِّل

بوتوم إضافة اثنين فيقول: «لنكتبها بأبيات مزدوجة ثمانية المقاطع.» (الفصل الثالث، المشهد الأول، الأبيات ٢٢–٢٤). وتقترح شخصية في مسرحية شابمان «دليل النبيل» (١٦٠٥) تأليف «بيت شعري من ١٠ مقاطع» (أي خماسي التفاعيل) (الفصل الثاني، المشهد الثاني، البيت ٧١).[9] ونحن، بين الجماهير، على دراية لا محالة بالأوزان الشعرية لشكسبير، ولو حتى لأن الشخصيات تلفت انتباهنا إليها. ولكن رغم أن الوزن والقافية عادةً ما يُستحضران في المسرحيات؛ فلا نستطيع أن ننظر إلى هذه الإشارات بمعزل عن الإشارات إلى اللغة عمومًا؛ فالشخصيات بدايةً من بولونيوس الكوميدي في مسرحية «هاملت» إلى البطل الرومانسي في مسرحية «أنطونيو وميليدا» على وعي دومًا لغويًّا. ها هو بولونيوس يحاول أن يكون ناقدًا أدبيًّا؛ إذ يقول: ««الملكة المقيدة» وجيهة» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، البيت ٥٠٧). وها هو بطل مارستون أنطونيو يواجه قصور التشبيهات وعجزها عن التعبير عن جمال محبوبته:

انزلي؛ تنزل وهي أشبه بـ ... أوه، ما من تشبيه
هل نفيس أو لائق أو أنيق كافٍ
لبيان نزولها؟ اقفز أيها القلب، فها هي آتية
ها هي آتية.

(أنطونيو وميليدا، الفصل الأول، المشهد الأول، الأبيات ١٥١–١٥٤)[10]

ببساطته الأحادية المقاطع — ولكن المتكررة — نجد أن عبارة «ها هي آتية» «شاعرية» شأنها شأن أي تشبيه.

يرجع الفضل نسبيًّا إلى الحركة الإنسانية (طالع الخرافة الثانية) في أن عصر شكسبير كان عصرًا واعيًا لذاته من الناحية اللغوية. وكان الوزن جزءًا من مجموعة عناصر مُركبة تؤلِّف اللغة الشعرية، تتضمن المفردات والاستعارات والقافية والأدوات البلاغية. وكل هذه العناصر تُشكل الفضاء الصوتي للمسرحية. وعند تضمين الضوضاء المسرحية — كالقرع في مسرحية «ماكبث» أو «ضرب الطبول» أو صوت «أجراس الإنذار» — سيتضح لنا أن «الصوت» كما يوظفه شكسبير يتجاوز كثيرًا التقطيع الآلي للأبيات الشعرية.

يجب ألا ننسى أن النثر له إيقاع أيضًا. قد لا يتبع النثر نسقًا محددًا وفقًا لقواعد معينة، كما هو حال الشعر، لكن له توازنه الداخلي الخاص وتطوراته التصاعدية وتكراراته التي تُعْمِل كلُّها أَثَرَها على آذاننا على نحو أشبه بأثر الشعر عليها. يقتحم

مالفوليو مجلس الساهرين إلى ما بعد منتصف الليل في مسرحية «الليلة الثانية عشرة» قائلًا: «سادتي، هل أُصبتم بالجنون؟» (الفصل الثاني، المشهد الثالث، البيت ٨٣). إن الإطار التجانسيَّ يخلع على العبارة تناظرًا أنيقًا لا يختلف عن القافية، لكن العبارة أيضًا تتمتع بتَسارُع للإيقاع بسبب المقاطع الأحادية الثلاثة التي تفضي إلى التشديد الاختتامي على صفة «الجنون»، وهي فكرة محورية في المسرحية.

ويتابع مالفوليو ببنيتين ثلاثيتين: «ألا تتحلون بشيء من الذكاء أو الأخلاق أو الصدق؟ ... ألا تحترمون المكان والأشخاص والوقت؟» (الفصل الثاني، المشهد الثالث، الأبيات ٨٣–٨٩). يستخدم شكسبير ثلاثيات في الشعر المرسل أيضًا، ومثال على ذلك مقولة أنطونيو «أيها الأصدقاء! أيها الرومانيون! بني جلدتي!» في مسرحية «يوليوس قيصر» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، البيت ٧٤)، ومقولة الابن غير الشرعي في مسرحية «الملك جون» «عالم مجنون، ملوك مجانين، توليفة جنونية!» (الفصل الثاني، المشهد الأول، البيت ٥٦٢). يُوَظِّف نثرُ شكسبير وشعرُه هنا البِنَى البلاغية عينَها، فيتداخل نثرُه مع شعره.

إن العلاقة الوثيقة بين الإيقاع النثري والإيقاع الشعري يمكن أن نراها في عبارة ضمن ترجمة فلوريو لمونتين التي من الواضح أنها فتنت أُذُن شكسبير كما سحرت عينيه. في ترجمة فلوريو بـ «معذرة من ريموند سيبوند»، يتساءل مونتين: «هل من القانوني لمواطن ... أن يتمرد ويحمل السلاح ضد أميره.»[11] وفي مسرحية «هاملت»، يتساءل الأمير: «ما إذا كان أكثر نبلًا أن يُعاني المرء ذهنيًّا ... / أم يحمل السلاح في مواجهة بحر لُجِّيٍّ من الأزمات.» (الفصل الثالث، المشهد الأول، الأبيات ٥٩–٦١). إن استخدام فلوريو/مونتين الحرفي لكلمة «السلاح» (فيما معناه معارضة الحاكم) يتحول عند شكسبير إلى استعارة (فالسلاح المادي في مواجهة بحر سائل لا قيمة له تقريبًا). ولكن ما يبدو أن ما أثار انتباه شكسبير لأول وهلة هو التوازن البنائي لنثر فلوريو؛ ففي النثر سَمِعَ شعرًا. قال الشاعر المعاصر بيتر بورتر: «إن القصيدة شكل من أشكال التجميد الذي يمنع اللغة من الفساد.» ويمكننا أن نطبق القول نفسه على نثر شكسبير؛ فكما لا يسعنا الفصل ما بين البحر الخماسي التفاعيل والكلام اليومي، لا يمكننا أيضًا الفصل بالكامل ما بين النثر والشعر.

هوامش

(1) Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Basil Blackwell, 1983), p. 2.

(2) Derek Attridge, *Poetic Rhythm: An Introduction* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), p. 166.

(3) Cicely Berry, *The Actor and the Text* (New York: Applause Theater Books, 1987), p. 63.

(4) Thomas de Quincey, "On the Knocking at the Gate in *Macbeth*," in *Miscellaneous Essays* (The Project Gutenberg EBook of Miscellaneous Essays, by Thomas de Quincey; accessed 8 July 2012; http://www.gutenberg.org/files/10708/10708-8.txt).

(5) *Gammer Gurton'sNeedle, in Five Pre-Shakespearean Comedies,* ed. Frederick S. Boas (1934; reissued Oxford: Oxford University Press, 1970).

(6) Thomas Dekker, *The Shoemaker's Holiday,* ed. Robert Smallwood and Stanley Wells, Revels (Manchester: Manchester University Press, 1999).

(7) George Peele, *The Old Wife's Tale,* ed. Charles Whitworth (London: A. & C. Black, 1996).

(8) In all other Shakespeare editions this is 4.3.133.

(9) George Chapman, *The Gentleman Usher,* ed. Robert Ornstein in *The Plays of George Chapman* (Urbana: University of Illinois Press, 1970).

(10) John Marston, *Antonio and Mellida,* ed. G. K. Hunter (London: Edward Arnold, 1965).

(11) Michel de Montaigne, *The essays or morall, politike and militarie discourses of Michaell de Montaigne,* trans. John Florio (London, 1603): 'An Apology of Raymond Semond', p. 254 (sig. Z1^{v}).

الخرافة الثانية عشرة

سُمِّيَ هاملت بهذا الاسم تيمنًا بابن شكسبير

نستمتع جميعًا بالتكافؤ والتناظر والمصادفات المتكررة، وهي أمور استقيناها من متعتنا بألعاب الورق، ابتداءً بلعبة سناب ومرورًا بافتتاننا بالتوائم المتماثلة، ووصولًا إلى متعة المصادفة أو البهجة التي نجدها في القافية. في مسرحية «يوليوس قيصر»، يموت كاسيوس يوم ميلاده («اليوم يوافق أول يوم تنفست فيه. دارت الدوائر / وحيثما بدأت سينتهي بي المطاف»؛ الفصل الخامس، المشهد الثالث، البيتان ٢٣-٢٤). وهكذا كان حال شكسبير؛ فقد عُمِّدَ في السادس والعشرين من أبريل، وربما أنه وُلد قبل ذاك اليوم بيومين أو ثلاثة أيام. ومات في الثالث والعشرين من أبريل. ويُصادف يوم ميلاد شاعر إنجلترا الوطني اليوم المخصص لقديس إنجلترا الوطني. وكان عمر شكسبير عند الوفاة ٥٢ عامًا هو نفسه العمر الذي تُوُفِّيَ عنه شاعر روما الأغسطي العظيم فيرجل.

وتُصَنَّف العلاقة ما بين اسم ابن شكسبير، هامنت، والبطل التراجيدي هاملت ضمن فئة رؤية التكافؤ الممتعة أو السعي وراءه. كان سيجموند فرويد على سبيل المثال واثقًا بأن الابن والأمير كانا شخصًا واحدًا؛ ففي كتابه «تفسير الأحلام» (١٩٠٠)، كتب فرويد:

> يمكن بطبيعة الحال أن يكون عقل الشاعر هو الذي يواجهنا في هاملت؛ فقد لاحظت في كتاب يتناول شكسبير بقلم جورج براندس (١٨٩٦) تصريحًا

مفاده أن مسرحية «هاملت» كُتِبَت بعد وفاة والد شكسبير مباشرة (عام ١٦٠١)، أي بينما كان الكاتب واقعًا تحت تأثير خسارته لأبيه، وبينما تجددت مشاعره الطفولية للتو تجاه أبيه، كما يمكن أن نفترض. ومن المعلوم أيضًا أن ابن شكسبير الوحيد الذي مات صغيرًا كان يُدعى «هامنت»، وهو الاسم الذي يُطابق «هاملت».[1]

لنلاحظ الحذف التفسيري والبيوجرافي — فهاملت يساوي شكسبير، وهامنت يساوي هاملت — والتأكيد الذي يتم به التعبير عنه: «يمكن بطبيعة الحال أن يكون عقل الشاعر هو الذي يواجهنا في هاملت ... هامنت يطابق هاملت.»

إن الأسماء الإليزابيثية بلا شك مائعة، كما يتجلى لنا في اسم عائلة الكاتب المعاصر لشكسبير وغريمه مارلو الذي يُكْتَب بالإنجليزية بطرق مختلفة؛ مارلو، ومارلي، ومارلين ومالين، ومورلي، وميرلين. وكانت زوجة شكسبير تُدعى آن أو آجنس أو آنِّيس. ويختلف هذا عن تنويعات اسم مارلو لأن النطق هنا يكاد يكون متطابقًا؛ فالاسم «آجنس» يُمكن أن يُنْطَق «آنِّيس» (فهو في نهاية المطاف مشتق من الاسم الإغريقي «هاجنوس» (أي طاهرة أو عفيفة)، لكنه كان مرتبطًا أيضًا بالكلمة اللاتينية آجنوس (حمَل، رمز للمسيح))؛ ويمكن أن يُنْطَق الاسم بإدغام حرف «ج» فيصبح «آنِّيس»؛ ومن ثم يُخْتَصر إلى «آنّ». ولا ينتمي هامنت وهاملت إلى أي من فئات التنويع هذه. حرفا الـ «نون» والـ «لام» تنويعة غير تقليدية. سيرًا على خطى فرويد، هامنت ليس (مرجحًا أن يكون) هاملت.

سُمِّي هامنت بن شكسبير، وأخته التوءم جوديث؛ تيمنًا بأبويهما الرُّوحيَّيْن وجارَيْهما في ستراتفورد، هامنت وجوديث سادلر. وُلِد التوءمان عام ١٥٨٥، وتُوُفِّيَ هامنت ولم يبلغ من العمر سوى أحد عشر عامًا، وتحديدًا عام ١٥٩٦ (عاشت جوديث حتى فبراير ١٦٦١). وعلة وفاة هامنت مجهولة (لكن أغسطس، الشهر الذي قضى فيه نحبه كان دومًا شهر بلاء ووباء بئيسًا). ويوضح كُتَّاب سير الحياة أن واحدًا من التوءمين دائمًا ما يكون أضعف من الآخر. وتوحي الفجوة الممتدة ٦٥ سنة ما بين تاريخي وفاة هامنت وأخته التوءم بأنه ربما كان الطرف الأضعف.

إن السبب الداعي للظن بأن هامنت هو هاملت هو أن التراجيديا التي يؤدي هاملت دور البطولة فيها تدور عن العلاقات بين الأب والابن. وهي أيضًا مسرحية تتناول الحزن؛ فمن الحِدَاد غير الطبيعي الممتد لهاملت (فهو يتجاوز مدة حداد البلاط الرسمية على أبيه الْمُتَوَفَّ)، إلى رفضه حكمة زوج أمه إثر وفاة أبيه («الموضوع الشائع [في الحياة] / هو

وفاة الآباء» [الفصل الأول، المشهد الثاني، البيتان ١٠٣-١٠٤] هي ملاحظة كلاوديوس المواسية التي يطلب فيها من هاملت أن يُلَمْلِمَ شَتاتَ نفسه)، إلى الزائرَيْن في المسرحية اللذين جاءا من وراء القبر (الشبح في الفصلين الأول والثالث وجمجمة يوريك في الفصل الخامس [طالع الخرافة السابعة والعشرين])، إلى حزن الذاكرة الْمُعْجِز («السماء والأرض / أيجب أن أتذكر؟» الفصل الأول، المشهد الثاني، البيتان ١٤٢-١٤٣)، إلى حكايات موت يوليوس قيصر، إلى تفكير هاملت في الانتحار، إلى قَبوله للموت («ثمة تدبير خاص في سقوط عصفور»؛ الفصل الخامس، المشهد الثاني، البيتان ١٦٥-١٦٦)، المسرحية أسيرة التأملات في الموت. وكذلك كان عقل مؤلفها بحسب ظن البعض.

تُوُفِّيَ هامنت في أغسطس ١٥٩٦؛ وتوفي هنري، عم شكسبير، في ديسمبر من العام نفسه. هل انتظر شكسبير خمسة أعوام كي يُفَرِّج عن نفسه من فاجِعَته كتابةً؟ ثمة تعقيد (أو تبسيط) مُضاف (كما استهل فرويد في الاقتباس السابق) بوفاة والد شكسبير في سبتمبر عام ١٦٠١ (على أية حال، فإن مسرحية «هاملت» تتناول وفاة والد لا ابن، على النقيض من نموذجها الأولي الإليزابيثي العظيم «المأساة الإسبانية» الذي يَنْصَبُّ تركيزه على حزن الأب على ابنه). لقد كان الأسى جزءًا من مخزون شكسبير الإبداعي قرب بداية القرن الجديد؛ ففي مسرحية «الليلة الثانية عشرة» (التي كُتِبَت عام ١٦٠١)، ترتدي فيولا ملابس الحداد لفقد أخيها (التوءم). وتتنكر لا على هيئة رجل وحسب، ولكن على هيئة أخيها؛ في تجسيد لباسيٍّ لمرحلة مُعْتَرَف بها من مراحل الحداد يَتَقَمَّص فيها المكلوم (صفات) شخصية الفقيد. «هناك شيء عميق في سيكولوجية التوءم، عندما يموت التوءم الآخر، هو ما يجعلها تريد بشدة الإبقاء على حياة ذلك التوءم، بتمثيل حياته بالإضافة إلى حياتها هي.» هكذا عَلَّقَ المخرج المسرحي جون كيرد؛ إذ أخرج المسرحية لفرقة شكسبير الملكية بين عامَيْ ١٩٣٨–١٩٨٤.[2] وهذه الحالة النفسية، بالمناسبة، ليست حكرًا على التوائم (حيث حددها فرويد باعتبارها مُكَوِّنًا كلاسيكيًّا للحزن)، لكن التوائم يمثلون تبيانًا صارخًا لهذه الحالة. عند شكسبير، يخلط القارئ بين التوءمين الحزينين، لا لأنهما توءمان (أو لا لأنهما توءمان وحسب) ولكن لأن الحادِّين يندمجون مؤقتًا مع موتاهم. تقول فيولا: «أنا كل بنات عائلة أبي / وكل أولادها أيضًا.» (الفصل الثاني، المشهد الرابع، البيتان ١٢٠-١٢١). وعندما يرجع سيباستيان إلى فيولا في الفصل الخامس، تمثل عودته علامة انتهاء حدادها، وإيذانًا بانتهاء ارتداء ملابس أخيها أيضًا. وكما يلحظ جون كيرد: «يظهر الأخ في المشهد؛ مما يعني أنه لا يتعين عليها أن تلعب دور الصبي بعد.»[3] ورغم

أن المسرحية لا تتخلى عن إثارة الشخصية الملتبسة جنسيًّا لفيولا بهذه السهولة، وتُنهي هي المسرحية وهي ترتدي ملابس سيساريو وتُنادَى بهذا الاسم، فمن المهم أننا نحصل، لأول مرة في حوار المسرحية، على اسم للتوءم الأنثى؛ فحتى تلك اللحظة لم يَعْرِف أحد، ولا حتى الجمهور، ماذا يسمونها.

رغم أنه من الممكن رؤية أن مسرحيتَي «الليلة الثانية عشرة» و«هاملت» تَتَماسَّان شخصيًّا مع شكسبير، فمن المهم ألا ننسى أن الموت والأسى كانا ضمن نسيج حياة أي إنسان في إنجلترا الإليزابيثية؛ فقَدَ بِن جونسون ولده الأكبر بنجامين ولم يتخطَّ السابعة من عمره إثر الطاعون الذي ضرب البلاد عام ١٦٠٣. ومات ابنه الثاني جوزيف في العام نفسه، ربما بالسبب ذاته. وتُوُفِّيَت ابنته الأولى، ماري، قبل ذلك ببضعة أعوام، ولم يجاوز عمرها ستة أشهر. وكتب جونسون قصائد رثاء لبنجامين وماري. ولم يكن شكسبير فقد أيًّا من أبنائه عندما أَلَّفَ الجزء الثالث من «هنري السادس» أو «الملك جون» لكنه استطاع أن يتخيل هذا الفقد. في الجزء الثالث من «هنري السادس» (التي تشتمل عليها نسخة أكسفورد من الأعمال الكاملة لشكسبير تحت عنوان «ريتشارد دوق يورك» كما في طبعتها الصادرة عام ١٥٩٥)، تقتل الملكة مارجريت «مُسْتَذْئِبَة فرنسا» الابن الأصغر لدوق يورك، ويُدعى راتلاند، وتستهزئ بيورك بجريمتها البشعة الأخيرة. ويدفع أسى يورك حتى أعداءه للإشفاق عليه، يقول نورثمبرلاند:

يا إلهي! إن مشاعره تنال مني
حتى لا أكاد أمنع عينيَّ من أن تَذْرِفا الدمع

* * *

لقد كان قاتلًا لكل بني جلدتي
ولا يجب أن أنتحب تأثرًا بحزنه
بينما أرى كيف تنال الأحزان من روحه.

(الفصل الأول، المشهد الرابع، الأبيات ١٥١–١٥٢ و١٧٠–١٧٣)

تعيش مارجريت مشهدها المأساوي لاحقًا في الفصل الخامس؛ حينما تفقد، بدورها، ابنها الأمير إدوارد. ويصف الإرشاد المسرحيُّ الأشهر على الإطلاق الحداد ذا البنية المقلوبة في الفصل الثاني: «يدخل ابْنٌ قَتَلَ أباه من أحد الأبواب، وأَبٌ قَتَلَ ابنَه من باب آخر.» (المجلد، ١١٨٩–١١٩١ بحسب نظام ترقيم الأسطر).

في مسرحية «الملك جون»، تَأْسَى كونستانس لفقدانها ابنها الصغير الأمير آرثر. وفي الفقرة التالية، تدافع عن حقها في الحزن مفسرةً الوظيفة النفسانية لشعورها:

الأسى على طفلي الغائب يملأ الغرفة،
ويستلقي على مهده ويلازمني في إيابي وذهابي،
ويزدان بمظهره الجميل ويكرر كلماته،
ويذكرني بكل لطائفه؛
ويخرج عباءاته الخاوية ويتجسد في هيئته:
ألا أكون عاشقة للأسى بعد كل هذا؟

(الفصل الثالث، المشهد الرابع، الأبيات ٩٣–٩٨)

إن المنطق الذي توظفه في هذا السياق (الأسى يملأ الخواء العاطفي للفقد) هو عينه الذي عبر عنه كثيرون في الماضي، وصولًا إلى القديس أوغسطين بالقرن الرابع، الذي يصور في مُؤَلَّفه «الاعترافات» دموع حزنه باعتبارها تحتل مكانة صديقه: «الدموع وحدها كانت حلوة لي؛ حيث احتلت في رغبة قلبي مكانة أعز أصدقائي.»[4] وعليه فإن الأسى فكرة ثابتة لدى شكسبير منذ أوائل مسرحياته، منفصمة عن ظروفه الشخصية.

وتبين رواية كريستوفر راش «ويل» هذا الجانب بجمال؛ إذ يملي ويليام شكسبير، كما في التلاعب اللفظي لعنوان الكتاب، وصيته على محاميه. يقول شكسبير إن «الموت» هو ما يبرع فيه. ويحوي الكتاب افتتانًا منذ الطفولة بذاك الرحالة الإنجيلي القادم من بلد لم يكتشفه أحد («لِمَ لَمْ يسأله أحد: لازاروس، كيف يبدو حال الميت؟») والموت المجازي لعلاقته المراهقة مع آن هاثاواي، وملاحظته أن المؤهل الأساسي للمؤلفين المسرحيين خريجي الجامعات هي «القدرة على الموت في شبابهم» (توماس واطسون «توفي عام ٩٢»)، وتجاربه الأدبية (فاهتمامه بـ «هاملت» ليس اهتمامًا بالمأساة الانتقامية، ليس اهتمامًا بـ «قتل إنسان، ولكن بالموت ذاته»). «أوتعرف، إن مهنتي القتل، وإنني قادر على قتل الأطفال. «شفاههم كأربع أزهار حمراء نبتت على ساق» ... شيء على هذا النحو.»[5]

إن إغواء تخمين أن هاملت هو هامنت يتلازم مع احتمال ذي صلة — أو يُعَزِّزُه — هو أن يكون غرق أوفيليا حدثًا قريبًا من شكسبير، جغرافيًّا (في وركشير) وعاطفيًّا (في عائلته). منذ وقت طويل والنقاد يعرفون بواقعة غرق شابة في ديسمبر عام ١٥٧٩ تُدعى كاثرين هاملت، غرقت في نهر أفون، في جزء من النهر يمر بقرية تيدينجتون التي كانت

تشتهر بـ «أشجار الصفصاف المتدلية وأعشابها الإكليلية.»[6] ورغم أن غرقها بدا أشبه بانتحار، فقد ادعت عائلتها، الحريصة على نحو مفهوم على أن تحظى بجنازة مسيحية، أن غرقها كان حادثًا، نتج من محاولتها تَعْبِئَة سَطْل حليبها بالماء من النهر. وتُوازِي واقعة الغرق وأشجار الصفصاف والأعشاب والنقاش الدائر عن الانتحار ظروف موت أوفيليا، ويوفر اسم العائلة أيضًا نقطة تَمَاسٍّ أخرى. في يونيو ٢٠١١، وقع ستيفن جَن، المؤرخ القائم على دراسة سجلات الأطباء الشرعيين في أوائل الحقبة الحديثة في إنجلترا، على تقرير عن وفاة جين شكسبير البالغة من العمر عامين ونصف العام، التي غرقت بينما كانت تلتقط الزهور المخملية من بركة طاحون أبتون عام ١٥٦٩. وسواء أكانت تربطها علاقة بويليام شكسبير أم لا، فمن المحتمل أن شكسبير كان على دراية بقصتها، وربما أن جين صاحبة الزهور المخملية حُوِّرَت إلى أوفيليا جامعة الأعشاب. لكن الاهتمام الإعلامي بكشف جان (الرضيعة جين شاكسبير، التي تلازمها دومًا نسخة من لوحة «أوفيليا» لفنان ما قبل الرفائيلية جون إيفريت ميليس، طغت على كل أعماله الأرشيفية الأخرى) يوحي بشيء أكثر من ذلك: ألا وهو أننا نريد أن تُسْتَوْحى شخصيات شكسبير من أحداث حقيقية، ربما لأننا نود أن نحكم قبضتنا على إلهامها ونلصقه بشيء يمكن إدراكه، كموت الابن.

إذا لم يستمد هاملت اسمه من هامنت، أو حزنه من فقد شكسبير ابنه، فأنَّى له بهذا الاسم؟ عندما كتب شكسبير «هاملت»، شأنها شأن كل مسرحياته، استفاد شكسبير من مواد مرجعية (درامية، وشعرية، ونثرية، وكلاسيكية، ومعاصرة، ومكتوبة، وشفهية). وفي هذه الحالة، كما في حالات كثيرة أخرى، كانت مواد شكسبير المرجعية متعددة؛ فالحبكة مستوحاة من أسطورة دنماركية، يُدْعَى فيها البطل المنتقم أملوثي. وطُبِعَت هذه القصة التي خطَّها ساكسو جراماتيكاس باللاتينية في مخطوطة في القرن الثالث عشر (باللاتينية) عام ١٥١٤، وتُرْجِمَت إلى الفرنسية عام ١٥٧٦ ضمن مجموعة فرانسوا بلفورست «قصص تراجيدية». وفي غضون عقد من الزمان كانت هذه القصة قد تحولت إلى مسرحية على المسرح الإنجليزي. وبحلول عام ١٥٨٩، أمكن توماس ناش أن يتحدث عنها، معتبرًا إياها قصة مبتذلة قائلًا: «قصص كاملة عن هاملت، يجب أن أقول حفنة من الخطب التراجيدية.» (رسالة تعليقًا على رواية روبرت جرين «مينافون»). ويُعْتَقَد أن توماس كيد كتب مسرحية «هاملت» التي كانت سابقة لنسخة شكسبير. (مسرحية يأسى فيها ابنٌ على موت أبيه لا بد أن تكون رفيقة واضحة لمسرحيته «المأساة الإسبانية»

التي يأسى فيها والد على موت ابنه). ولم يزل مدير المسرح آنذاك، فيليب هينسلو، يسجل عروض مسرحية «هاملت» في يونيو عام ١٥٩٤. وفي جميع هذه النسخ الإنجليزية كان اسم البطل هاملت.

اعتاد شكسبير أن يبدل بين الحين والآخر الأسماء التي عثر عليها في مصادره؛ (ففي مصدر مسرحية «الأمور بخواتمها»، وهو حكايات «ديكاميرون» لبوكاتشيو، تُسَمَّى البطلة جيليتا؛ أعاد شكسبير تسميتها إلى هيلين. ولعله غيَّرَ اسم روزيدر، بطل مصدر مسرحية «كما تشاء»، إلى أورلاندو، لكي يتجنب نوعًا ما الالتباس في المقطع الأول من اسمه واسم البطلة روزاليند عند اختصارهما). وفي «هاملت»، يحتفظ شكسبير باسم البطل، ولعله احتفظ به لقربه من ظروفه الشخصية. ولكنَّ افتراض أنه احتفظ بهذا الاسم يَزُجُّ بنا في غياهب الخرافة الثامنة عشرة، وما تنطوي عليه من دافع يشجعنا على قراءة السونيتات وكأنها تعبير تلقائي عن سيرة حياة مؤلفها. «هاملت» مسرحية مشحونة بالحزن، لكن لا حاجة لأن نفترض أن هذا الحزن مُسْتَوْحًى من غَمٍّ في حياة شكسبير (وإن صادفه). هناك تقارب الشعور هناك هو بالضبط مثل التقارب بين اسْمَيِ البطل وابن المؤلف. لكن التقارب ليس نفسه التطابق؛ لا يسعنا أن ندعى أن ثمة «تطابقًا»!

تستكشف المسرحية التي نناقشها هذه المعضلة ذاتها؛ فعندما يطلب مارسيلوس من هوراشيو أن يوافقه الرأي أن الشبح الذي رأوه يشبه بحق ملك الدنمارك الْمُتَوَفَّى، يُطمئنه هوراشيو بصورة مجازية ليست مباشرة كما تبدو:

مارسيلوس: ألا يشبه الملك؟
هوراشيو: يشبهه بقدر ما تشبه أنت نفسك.

(الفصل الأول، المشهد الأول، البيتان ٥٧–٥٨)

لكن مارسيلوس يستحيل أن يكون «شبيهًا» بذاته لأنه «هو» ذاته. تُعْمِل التشبيهات أثرَها بإقامة صلة مؤقتة بين شيئين ليس بينهما شَبَهٌ في واقع الأمر. ومسرحية «هاملت» حافلة بالحيل اللغوية التي تقتضي منا دومًا الشك في المناورات الْمَازِجَة؛ فإذ يتزوج كلاوديوس من زوجة أخيه على سبيل المثال، فإنه يمزج ما بين العلاقات، فيجعل جيرترود أمًّا وخالة في آنٍ واحد، ويجعل من نفسه عمًّا ووالدًا في الوقت عينه، ويجعل هاملت ابن أخ وابنًا. يقاوم هاملت مثل هذه الإجراءات المازجة بالاستعانة بالتورية — إذ يقول: «إنني غارق في ضوء الشمس/دور الابن أكثر من اللازم.» (الفصل الأول، المشهد الثاني، البيت ٦٧)،

وزوج أمه «أكثر من قريب وأقل من عطوف» (الفصل الأول، المشهد الثاني، البيت ٦٥) — التي تعمد إلى الفصل ما بين العلاقات الدلالية والعاطفية الجديدة. إن هذه لمسرحية يقاوم فيها البطل دومًا محاولات تحويل شيئين منفصلين إلى كيان واحد فرد، وهي مثال ربما ينبغي علينا الانتباه له.

هوامش

(1) Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams,* trans. and ed. James Strachey (New York: George Allen & Unwin/Hogarth Press, 1965), p. 299.

(2) John Caird, in Michael Billington (ed.), *Directors' Approaches to "Twelfth Night"* (London: Nick Hern Books, 1990), p. 40.

(3) Ibid.

(4) Augustine, *Confessions,* ed. R. S. Pine–Coffin (Harmondsworth: Penguin, 1961), p. 76.

(5) Christopher Rush, *Will* (London: Beautiful Books, 2007), p. 10.

(6) Peter Ackroyd, *Shakespeare: The Biography* (London: Vintage, 2006), p. 82.

الخرافة الثالثة عشرة

الأقسام الفَجَّة في مسرحيات شكسبير تستهدف العامة،
والفلسفة للطبقات العليا

يُستهَل فيلم «هنري الخامس» للورانس أوليفييه (١٩٤٤) بدوران تصويري عالي الزاوية عبر مدينة لندن الإليزابيثية، ونهر التيمز الأزرق على نحو لا يَتَّسِق والمنطق، لتستقر الكاميرا أخيرًا على مسرح جلوب المسقوف. ونرى الجمهور يجتمع استعدادًا للعرض المسرحي. ويُظهر لنا تَتابُع المَشَاهِد رجالًا ونساءً في ملابس باهِتة الألوان يجلسون في مقاعدهم في الأَرْوِقَة وعلى الأطراف حول الساحة، تَتَخَلَّلهم وَمَضات من الألوان؛ إذ يدخل زوج من النساء الأنيقات، يرفع لهما الرجال القبعات. ثمة صَبِيَّان ضئيلان يلعبان، وأحد النبلاء يَعْتَمِر قبعة ذات ريش وسترة ضيقة مشقوقة ذات لونين مَرَّ بين حشود الحرفيين والمتدربين والمواطنين، برفقة امرأة تبيع البرتقال من سلة معها. دلالة كل هذا المشهد واضحة: ألا وهي أن مسرح جلوب كان له جمهور متباين اجتماعيًّا، وأن مسرحيات شكسبير استمالت النبلاء والعامة على حد سواء، وأن الرجال والنساء اعتادوا ارتياد المسارح بأعداد كبيرة متساهلة، ومن المفترض أنهم استمتعوا بجوانب مختلفة من المسرحية الجاري أداؤها.

أخذ أوليفييه هذا التصور لمسرح جلوب من كتاب مهم نشره ألفريد هاربيدج قبل إخراجه فيلمه بسنوات قليلة. تَصَيَّدَ هاربيدج في مؤلفه «جمهور شكسبير» وثائق معاصرة لبيان أن الجماهير في تلك الحقبة كانت «مقطعًا عرضيًّا لسكان لندن»، رغم أن «الشباب ربما طغت أعدادهم نوعًا ما على أعداد كبار السن، وتجاوز أعداد الذكور النساء والعلمانيين

شكل ١: جمهور في عصرنا الحالي بمسرح جلوب لشكسبير المُعاد بناؤه في لندن، يشاهدون مسرحية «هنري الثامن» عام ٢٠١٠ (الصورة: بيت لو ماي. أُعِيدَ تقديمها بتصريح كريم من مسرح جلوب لشكسبير).

المتدينين.»[1] كان لكل من هاربيدج وأوليفييه أجندة خاصة؛ إذ رَوَّجا لوجهة النظر هذه عن المسرح في أوائل العصر الحديث. بالنسبة إلى هاربيدج، كانت المقابلة ما بين مسرح الحقبة الإليزابيثية والمسرح الذي عاصره، الذي كان محدودًا للغاية من الناحية الاجتماعية، فلم يستطع إنتاج نسخة حديثة من أعمال شكسبير: «لو كان من شأن تصادم عارض بمسرح جلوب أن يجعلنا في مواجهة بقَّال، فإن الاصطدام العارض في مسرح اليوم سيضعنا أمام مُدَرِّس.»[2] وبالنسبة لأوليفييه، كانت أهمية القطاع العرضي لمجتمع لندن الذي تمتع به مسرح جلوب تتسق أيديولوجيًّا مع غايته الدعائية في فيلمه عن زمن الحرب. حُذِفَت كل مؤشرات المنافسة والخيانة من المسرحية — فشخصية هنري كما رسمها أوليفييه، على نقيض هنري شكسبير، لا تهدد مواطني هارفلور المحاصرين بالاغتصاب والذبح، ولا يتقاضى نبلاؤه ذهبًا فرنسيًّا ليخونوه — من أجل إنتاج فيلم فائز على نحو غير إشكالي (وهو ما أطلق عليه المخرج تريفور نان فيما بعد اسم «النشيد الوطني في خمسة فصول»).[3] وبالطريقة نفسها فإن تمثيله لجمهور مسرح جلوب يجعل المسرحية وكأنها

تخاطب — وتبني في الوقت ذاته — هُوِيَّة إنجليزية مثالية، ومُوَحَّدَة، وبلا طبقات. وكما لاحظت آن جينَّالي كوك، في دراسة مُراجِعة لوجهة نظر هاربيدج وأوليفييه — وعنوانها «مرتادو المسارح المميزون في لندن على زمن شكسبير ١٥٧٦–١٦٤٢» يشي بكل شيء — فإن هذه وجهة نظر عاطفية.[4] ويقترح تحليلها أن مشاهدي المسرحيات في واقع الأمر «جاءوا، في المقام الأول، من المستويات الأعلى من النظام الاجتماعي»، مُبَيِّنَةً أنه علاوة على التكلفة المتوسطة نوعًا ما للدخول، ورسوم الانتقال عبر نهر التيمز، إضافة إلى وقت الفراغ فترة ما بعد الظهيرة المشجع على حضور المسرح جعل التوافد على المسارح مَسْعًى أكثر لياقة بالنخبة مما أجاز هاربيدج.

والواقع أن مسألة مَن الذي ارتاد فعلًا المسارح على أيام شكسبير كان من الصعب فصلها عن الصورة المثالية للأثرياء والفقراء والنخبة والعامة الذين تتلامس أكتافهم وهم يستمتعون بمسرحية «هاملت». (استشهد أنطوني سكوليكر بالمسرحية نموذجًا للصياغة الأدبية الرصينة التي «ينبغي أن تُعْجِب كلَّ الناس أمثال الأمير هاملت» في أوائل القرن السابع عشر).[5] من الصعب بمكان تقويم الأدلة القائمة على هوية مرتادي المسارح — سنتناول مسألة كيف خاطبت المسرحيات القطاعات المختلفة من الجماهير التي حضرت لمشاهدتها على نحو متباين — وذلك إلى حدٍّ كبير لأن جزءًا كبيرًا من تلك الأدلة مصدرها المشايعون. عندما خاطب ستيفن جوسون على سبيل المثال «مواطنات لندن النبيلات» في مسرحيته «مدرسة الإساءة» بقوله: «كثير منكن يردن التسرية عن أنفسهن بالمسارح»، من المهم أن نعي العنوان المطول لمسرحيته: «قدح جميل في الشعراء والزمارين والممثلين والمهرجين وأمثالهم من متحولي الكومنولث وهم يرفعون شعار العصيان بممارساتهم الخبيثة»: هذه ليست رواية محايدة، وربما كان جوسون يبالغ كثيرًا في دور النساء ضمن الجمهور الوليد للمسرح ليترك أثرًا أخلاقيًّا.[6] وحينما أرسل اللورد العمدة وأعضاء المجلس المحلي في لندن إلى مجلس شورى الملك ليُعِينهما في حظر المسرحيات، وَصَفَا مرتادي المسارح بأنهم «حثالة القوم ذوو النزعات الشريرة البعيدون عن الرب» ومنهم «السائقون والتلامذة والخدم» و«الرجال الذين ليس لهم سيد»، وعندما كتب هنري كروس عن «المشاهدين من العامة والمتسكعين بالمسارح» وصفهم بـ «الأجيال المُدَنَّسَة وذُرِّيَّة الأفاعي: ألا يجب أن يكون هناك حكم سديد في هذا الشأن؟ من أين أتى نسل هذه الكائنات الجَهَنَّمِية المَوْلِد؟ المسرحية أشبه ببالوعة بالمدينة يسيل إليها كل الخَبَث، أو خُرَّاج في الجسم يستحضر كل التَّجَهُّم والغضب.» وتَشِي لغة الشكاوى بأن مؤلفيها لهم

نزعات بيوريتانية أولية، وأن وصفهم ليس بالوصف العلمي الاجتماعي.[7] ومن منظور مختلف ولكن انتهاءً بنتيجة شبيهة، فإن خطاب ويليام فينور «الشعر الجميل» «كثيرًا ما يُدان ويُسْتَهْجَن ويُحْكَم عليه بالموت / من دون محاكمة عادلة على يد جمهور / أحكامه تعيبها الأمية والوقاحة.» يستشهد بردة فعل الجماهير التي «مطت شفاهها وأشاحت بوجوهها» عن دراما بِن جونسون الكلاسيكية على نحو مُنَمَّق «سيجانوس» (بينما «أثنت عقول النبلاء على العمل عينه / بصيحات عالية احتفاءً بالشهرة المدوية للكاتب»).[8] يزعم جون ويبستر، مفسرًا لقرائه فشل مسرحيته «الشيطان الأبيض»، أن المسرحية افتقرت إلى «أذن مصغية ومتفهمة»؛ لأن رواد المسارح كانوا «أغبياء جهلة»، لكنه أيضًا ربما يُعَدُّ شاهدًا متحيزًا.[9] هذه التوصيفات المتحيزة، لا يستطيع أي منها أن يفيدنا بطبيعة الجماهير حقًّا.

إننا نعلم شيئًا عن تكلفة ارتياد المسارح؛ فقد كان أرخص رسم لدخول المسارح المفتوحة، للوقوف في الساحة، بنسًا واحدًا، وهو أقل معادل لـ «ربع جالون من أرخص أنواع الجعة، وما يوازي ثُلث تكلفة ملء غليون صغير تبغًا، وثُلث سعر وجبة في أرخص [المطاعم التقليدية].»[10] ومن المعقول أن نفترض أن المسارح المختلفة استقطبت روادًا مختلفين نوعًا ما، ولا شك أن مسرح بلاك فرايرز المغلق كان يقدم تجربة مسرحية أكثر حصريةً وتميزًا في ظل سعته المنخفضة وأسعاره العالية. وبينما جعلت تكلفة الدخول الدنيا للمسارح المدرجة المفتوحة مثل مسرح جلوب، المقامرين هم الأقرب إلى خشبة المسرح، بلغت تكلفة هذا القرب المميز من المشهد بالمسارح المغلقة كمسرح بلاك فريرز شِلِنًا ونصف الشِّلِن. وكانت أرخص تكلفة لدخول مسرح بلاك فريرز نصف شلن. ولكن ليس من الواضح أن شكسبير أَلَّفَ مسرحياته لجمهور ذلك المسرح على وجه الخصوص؛ فمسرحياته اللاحقة يبدو أنها أُدِّيَت في مسارح فرقة «رجال الملك» وجلوب وبلاك فرايرز. وعليه فبينما أن تركيبة الجماهير ربما كانت متباينة جدًّا، لم يكن البرنامج الترفيهي كذلك.

وربما الأهم من ذلك أن التكاليف غير المباشرة لارتياد المسرح كانت تُقَدَّر بالوقت لا بالمال. فلكي يرتاد الزبون المسرح كان عليه أن يكون مُتَفَرِّغًا من الثانية مساءً في يوم من أيام الأسبوع بخلاف العطلات. عندما يحضر البقال وزوجته، مُرْتادَا المسرح المُقَدِّران والمتمتعان بذهنية أدبية في مسرحية فرانسيس بومونت الرومانسية الساخرة «فارس المدق المشتعل» برفقة خادمهما رافي، إلى المسرح، لا يتضح لنا ما حَلَّ بمتجرهما وهما

بعيدان عنه. وتفيد إشارات عديدة إلى كون ارتياد المسارح، على الأقل نوعًا ما، مَسْعًى ترفيهيًّا: ثمة تدوينة عن «ممثل بارع» في كتاب مشهور عن القوالب الحضرية بعنوان «زوجة» للسير توماس أوفربري (طالع الخرافة التاسعة والعشرين) تزعم أنه «يُسَرِّي عنا في أفضل أوقات فراغنا، أي ما بين الوجبات، وهو الوقت غير الملائم بالمرة للدراسة أو التمرين البدني»؛ مما يجعل من الواضح أن الضمير المخاطب في كلمة «عنا» توحي ضمنًا بمجتمع لا حاجة له للعمل لكسب العيش.[11]

الواقع أن أغلب الأدلة المتاحة لدينا عن الأفراد الواقعيين الذين ارتادوا المسارح تتعلق بأناس من طبقات اجتماعية عليا، لكنهم إذًا الأشخاص الذين تَسَنَّى حِفْظُ رسائلهم ومستنداتهم. وهناك أيضًا تلميحات لأساس اجتماعي أوسع للجماهير. ويرجع الفضل لجهود أندرو جور في وجود دليل وثائقي للنطاق العريض من الأفراد الذين ارتادوا المسرح خلال الفترة محل النقاش، ولو أنه من الصعب التأكد من مدى تقليدية مرتادي المسارح هؤلاء من بين الأعداد المهولة التي حضرت المسرحيات؛ يُقدِّر جور أن حوالي ٥٠ مليون تذكرة دخول للمسرح بيعت في الفترة ما بين افتتاح أول مسارح لندن في ستينيات القرن السادس عشر وإغلاقها على يد البيوريتانيين عام ١٦٤٢. وتتضمن قائمة جور التي تحوي قرابة ٢٠٠ اسم من المُدَّعِين المتورطين في العديد من حالات الفوضى بالمسارح، وتم تحديد هوياتهم؛ فكان منهم الجزارون وصانعو اللَّبَّاد والبحَّارة والإِسْكَافِيُّون والجرَّاحون والخدم والقساوسة الكاثوليكيون و«خادم يرتدي سترة زرقاء»، ونبلاء: منهم دوق باكينجهام والسير ويليام كافنديش، وسائحون: منهم توماس بلاتر ويوهانيس دوفيت الذي رسم صورة مبدئية لمسرح سوان عام ١٥٩٦، ونساء من الطبقة العليا: منهن ماري ويندسور التي ارتادت مسرح جلوب عام ١٦١٢، والسيدة جين مايلدماي والسيدة أوفرول، زوجة رئيس كاتدرائية سانت بول، التي كانت تتحلى، وفق ما جاء على لسان كاتب السير جون أوبري «بأجمل عينين رآهما على الإطلاق، لكنها كانت مستهترة بشكل عجيب؛ فعندما كانت تزور البلاط أو المسرح، كان المغازلون يَلْتَفُّون حولها.»[12]

ما الذي استمتع به هذا الجمهور المختلط؟ أعرب قليل من مرتادي المسارح عن تجاربهم؛ فصَدَّقَ طالب المحاماة جون مانينجهام على أنه من «الممارسات الصحيحة في [مسرحية الليلة الثانية عشرة]، أن يُدفع مدير المنزل إلى الاعتقاد بأن سيدته المطلَّقة واقعة في حبه، بتزييف رسالة من سيدته، تخبره فيها عمومًا بالخصال التي تحبها فيه دون غيرها، واقفةً على لفتاته إذ يتبسم، وبهاء ملبسه، وما إلى ذلك. وبعدها، عندما ظهر

ليخطب وُدَّها، جعلوه يؤمن بأنهم كانوا يرونه مجنونًا.» لكنه لم يفصح عن شيء حيال الأداء التمثيلي للتوءم.[13] واستمتع الْمُنَجِّم سايمون فورمان — في وثيقة يتعين استعمالها بحذر، حيث يمكن أن تكون من الأعمال المزيفة التي ترجع للقرن التاسع عشر — بتصميم الرقصات في مشهد الوليمة بمسرحية «ماكبث»؛ حيث ظهر شبح بانكو وجلس على مقعد ماكبث، وكذلك بمشهد مَشْي زوجة ماكبث وهي نائمة، لكن ملاحظته الوحيدة المتعلقة بالساحرات كانت أنهن «ثلاث سيدات أو جنيات أو حوريات»، وحينما شاهد مسرحية «حكاية الشتاء» ذكر حيل أوتوليكوس «الْمُتَشَرِّد الذي يظهر بملابس رَثَّة تمامًا فيبدو أشبه بمُهْر جِنِّيٍّ» لكنه لا يُعَلِّق على عودة تمثال هيرميون إلى الحياة في الفصل الخامس (لعله غادر المسرح قبل نهاية المسرحية). وفي عرض لمسرحية «عطيل» في أكسفورد عام ١٦١٠، تأثر هنري جاكسون بخاتمة المسرحية: «ديدمونة الشهيرة التي نحرها زوجها في حضرتنا ... التمست شفقة المشاهدين بملامح وجهها وحسب.»[14]

تتصل هذه التعليقات الثلاثة على لسان رجال مثقفين بموضوع هذه الخرافة. هل كتب شكسبير الأقسام الفَجَّة في مسرحياته مخاطبًا بها عامة الناس، والجوانب الفلسفية مُخْتَصًّا بها الطبقات العليا؟ هذا غير صحيح بحسب ماينجهام الذي من الواضح أنه استمتع أيما استمتاع بتسلسل هزلي لكوميديا حسية في مسرحية «الليلة الثانية عشرة»، وكذلك بحسب فورمان الذي يسترجع أيضًا المؤثرات المسرحية الحسية من مسرحية «ماكبث» والجانب الكوميدي من مسرحية «حكاية الشتاء»، وكذا بحسب جاكسون الذي جاءت ردة فعله تعاطفًا وجدانيًّا. ولم يحدد أي من هؤلاء المشاهدين شيئًا مكتسبًا باعتباره مصدرًا لمتعتهم؛ ومن ثم يمكننا أن نقترح أن أي تكافؤ يسير بين المكانة الاجتماعية وبين جوانب استمتاع الجمهور هو مغالطة. وتلعب المسرحيات المخصصة لطلبة الجامعات في تلك الفترة بشدة على وتر الفكاهة الإباحية، كما في مسرحية «إبرة جامر جيرتن» (التي أُدِّيَت بكلية كريست بجامعة كامبريدج)، على سبيل المثال، حيث يُعْثَر على الأداة المسمى العمل الفني تيمنًا بها في دكة سروال أحدهم.

ربما يكون انتهاك تلك الجوانب من مسرحيات شكسبير لحدود المكانة مستمدًّا من الأفكار الفكتورية عن التهذيب الاجتماعي. من وجهة نظر روبرت بريدجز في بداية القرن العشرين؛ إذ كتب عن «أثر الجمهور على دراما شكسبير» (وهو أثر مؤسف بالنسبة لبريدجز): «كُتبت الأشياء الساذجة في مسرحياته للترفيه عن السذج، والفاحشة للفاحشين، والقاسية للقساة.» وتابع محذرًا من أن «الإعجاب بمثل هذه الجوانب أو التساهل معها»

يقتضي «الهبوط بمستوانا إلى مستوى جمهوره، والاحتكاك بملوثات من تلك الكائنات البائسة التي لا نغفر لها أبدًا دورها في منع أعظم الشعراء والمؤلفين المسرحيين في العالم من أن يكون أفضل فنان على الإطلاق.»[15] وهكذا، من وجهة نظر بريدجز، كان لجمهور شكسبير دَوْر مُؤْذٍ حيث اسْتَدْرَجَ الشاعر الراقي إلى الأعمال الوحشية الممتعة للعوام، مثل قتل أطفال ماكدوف في مسرحية «ماكبث»، أو إصابة جلوستر بالعمى على خشبة المسرح في مسرحية «الملك لير». وهذه بالتأكيد مشاهد وحشية في المسرحيات الخاصة بها، لكن ليس من الواضح بأي حال من الأحوال أنها تلك الفضلات غير المبررة التي تخيلها بريدجز؛ فاقتلاع عينَيْ جلوستر يطور موضوعي العمى والبصيرة في المسرحية ويؤكدهما حرفيًّا، على سبيل المثال، وبعرضه هذا المشهد الوحشي على خشبة المسرح يضاعف شكسبير من التشخيص القاسي لدوق ألباني: «سيمسي البشر آكلي لحوم بشر / شأنهم شأن أسماك البحار المتوحشة» («تاريخ الملك لير»، المشهد ١٦، البيتان ٤٧–٤٨)؛ هذا البيت ليس موجودًا بالتراجيديا. ولذا، فإن هذه الواقعة عنصر أساسي في أخلاقيات البؤس في المسرحية، وتنبؤها الجازم بمسرح القسوة الذي ظهر بالقرن العشرين.

إن القول بأن شكسبير، كما اقترح بريدجز، كتب مسرحياته بغض النظر عن جماهيره، لا يمكن أن يعلل نجاحه المستمر. وكما قال أندرو جور، نظرًا لأن الجمهور هو «العنصر الأكثر تقلبًا، وضبابية، وتغيرًا في نص الأداء الشكسبيريِّ، فإسهامه يُقَدَّم بوصفه وسيلة يسيرة للتخفيف من أثر سمات صناعة المسرح التي تبدو متناقضة مع الجماهير الحديثة.»[16] لقد كتب شكسبير مخاطبًا، لا مُعاديًا، مجموعة متنوعة من سكان لندن الذين ارتادوا مسرح جلوب، ومن بعده مسرح بلاك فرايرز، وعلى العكس من زملائه المؤلفين المسرحيين، ومنهم ويبستر وجونسون، فهو لا يخاطب جمهوره على نحو مُوَسَّع في مادة استهلالية أو تقديمية (وعندما يفعل، نجد نبرته مهذبة، بل وحتى مُجاملة: لغة «سيداتي ساداتي» [المشهد الأول، مقدمة، البيت الثامن] من مقدمة مسرحية «هنري الخامس»، أو الـ «نسيم عليل» من خاتمة مسرحية «العاصفة» [خاتمة، البيت الحادي عشر] فإنه يرقى بمكانة الجمهور الاجتماعية). لم يترك لنا شكسبير أي مادة نقدية أو نظرية عن ممارسته الدراماتيكية، بخلاف المسرحيات نفسها: ربما، إذًا، يمكن للنقاش الدائر حول المسرح بمسرحية «هاملت» أن يكون بديلًا فعالًا.

مجموعة من الممثلين الرحَّالة وصلوا إلى إلسينور، وكان هاملت حريصًا على تدريبهم على أداء سيساعد على تأكيد رسالة الشبح والكشف عن جريرة الملك. ويطلب هاملت

من الممثلين الإحجام عن الإيحاءات المبالغ فيها والتشدق بالكلام، موحيًا — ربما من فرط بهجة جمهور مسرح جلوب — بأن هذه الممارسات «تَصُمُّ آذان العوام الذين لا يَسَعُ أغلبهم إلا العروض البلهاء والضوضاء غير المبررة.» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، الأبيات ١٠–١٣). يجوز للتمثيل المسرحي المبالغ فيه، غير الطبيعي، أن «يجعل الساذَج يضحك»، لكنه يجب أن «يجعل العقلاء يشعرون بالأسى؛ هؤلاء الذين يجب أن تكون حريصًا على إسعادهم.» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، الأبيات ٢٦–٢٨). ولا يجب على المهرجين أن يرتجلوا، فهذه نقطة ضعف أخرى لدى «المشاهدين البلهاء» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، البيت ٤١). يتذكر هاملت مسرحية تتناول قصة ديدو وإينيس الأسطورية، وقصة سقوط طروادة المفجعة: المسرحية «لم تُمتع الملايين. لكنها كانت وليمة يقتات عليها العامة» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، البيتان ٤٣٩–٤٤٠). ولكن من المفترض أن هذه التعليقات التي أداها الممثلون وسط الجمهور الواقف في ساحة مسرح جلوب مسرحية في المقام الأول أكثر منها مباشرة. يلقي هاملت الافتتاحية المشهودة للكلمة الخاصة بـ «بيروس المتوحش» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، الأبيات ٤٥٣–٤٦٧)، ونرى أن بولونيوس وحده، المستشار الأحمق الأصل على تعليم جامعي، هو الذي ينتقدها «على نحو مبالغ فيه» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، البيت ٥٠١)؛ وقد نتخيل جماهير مسرح جلوب وهم منغمسون في إصدار هاملت لحُكْمه الْمُشَدَّد والمُلْزم بقدر ما يستمتعون بقيود الممثل-الأمير عن أساليب التمثيل المتدنية التي من المرجح أَن تستميل «العوَام». شأنها شأن أولئك الشهود الآخرين المفترضين على مسألة جمهور مسرحيات شكسبير، مسرحية «هاملت» أيضًا منحازة. وجل ما نعلمه علم اليقين هو أن مسرحية «هاملت» — المعقدة جدًّا لدرجة أن ينشر عنها كل أسبوع مقال أو كتاب علمي نقدي يتناول المسرحية على مدار ٤٠٠ عام من بعد تمثيلها على المسرح — كُتِبَت لتُعرض على المسرح، وارتبطت به بشدة وبإحساس أكيد بجمهوره المختلط.

هوامش

(1) Alfred Harbage, *Shakespeare's Audience* (New York: Columbia University Press, 1941), p. 90.

(2) Ibid., p. 166.

(3) Ralph Berry, *On Directing Shakespeare: Interviews with Contemporary Directors* (London: Hamish Hamilton, 1989), p. 57.

(4) Ann Jennalie Cook, *The Privileged Playgoers of Shakespeare's London,* 1576–1642 (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981), p. 8.

(5) Anthony Scolaker, *Diaphantus* (London: 1604). Duncan-Jones cites as evidence of the play's popularity the high incidence of the name "Hamlet" for boys in the first decade of the seventeenth century: *Ungentle Shakespeare: Scenes from his Life, Arden* (London: Thomson Learning, 2001), p. 180.

(6) Stephen Gosson, *The School of Abuse* (London, 1579), sig. F2.

(7) G. Blakemore Evans (ed.), *Elizabethan-Jacobean Drama* (London: A. & C. Black, 1987), p. 5; Tanya Pollard, *Shakespeare's Theater: A Sourcebook* (Oxford: Blackwell Publishing, 2004), pp. 192–3.

(8) William Fennor, "The Description of a Poet," in *Fennors Descriptions* (London, 1616).

(9) John Webster, "To the Reader," in *John Webster: Three Plays,* ed. David Gunby (Harmondsworth: Penguin, 1972), p. 37.

(10) Quoted in Arthur F. Kinney, *Shakespeare by Stages: An Historical Introduction* (Oxford: Blackwell Publishing, 2003), p. 85.

(11) Blakemore Evans, *Elizabethan-Jacobean Drama,* p. 99.

(12) Andrew Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London,* 3rd edn. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), pp. 197–212, 4.

(13) Quoted ibid., p. 225.

(14) Forman's comments are included as appendices to the Oxford editions of the plays (*Macbeth,* ed. Nicholas Brooke, pp. 235–6; *The Winter's Tale,* ed. Stephen Orgel, p. 233). Jackson's note on *Othello* is in the Oxford edition, ed. Michael Neill, p. 9.

(15) Robert Bridges, "The Influence of the Audience on Shakespeare's Drama," in *Collected Essays Papers &c. of Robert Bridges* (Oxford, 1927), pp. 28–9.

(16) Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London,* p. 3.

الخرافة الرابعة عشرة

كان شكسبير كاتبًا مسرحيًّا ستراتفورديًّا

إن علاقة شكسبير بستراتفورد-أبون-أفون هي نفسها علاقة جولييت بفيرونا. وكما تستطيع زيارة شرفة جولييت في فيرونا (طالع الخرافة الخامسة)، يمكنك أيضًا زيارة البيت الذي وُلِدَ فيه شكسبير، والبيوت التي وُلِدَت فيها أمه وجدَّته، والمدرسة التي ربما الْتَحَقَ بها، والكنيسة التي عُمِّدَ فيها ودُفِنَ. الفارق الوحيد هو أن جولييت شخصية خيالية، وأن شرفتها ليست سوى نتاج صناعة السياحة الفيرونية؛ (فصناعة السياحة ليست معنية بالكامل بخدمة ذاتها؛ ففي هذا الصدد نراها تلبي رغبات كل الذين يتمنون لو كانت شخصية خيالية ما واقعية، وهو المعادل الراشد لرغبة الأطفال في أن تدب الحياة في لعبهم ليلًا). لكن شكسبير كان حيًّا بالفعل. وله ولعائلته وجود مادي ملموس في سجلات الأبرشية والسجلات القانونية لبلدة ستراتفورد.

تتمتع بلدة ستراتفورد التجارية القروسطية (ويبلغ تعداد سكانها حاليًّا ٢٥ ألف نسمة) بتجارة سياحية مزدهرة، الفضل فيه لكاتبها المسرحي الذي يرجع إلى حقبة عصر النهضة؛ فهناك ستة ممتلكات لشكسبير يمكن زيارتها بالمدينة، علاوة على فرقة مسرحية مُكَرَّسَة اسمًا وممارسةً لتمثيل أعماله على المسرح. ومن قبيل المفارقة أن نفكر أنه عندما أُثِيرَت مسألة إقامة احتفال سنوي لشكسبير لأول مرة في القرن التاسع عشر، كانت ردة الفعل الأولى ميالة للشك «من ذا الذي سيتجشم عناء زيارة بلدة تجارية صغيرة في وركشير؟»[1] الإجابة عن هذا السؤال في عصرنا هذا هي: ٣ ملايين شخص سنويًّا.

غادر شكسبير ستراتفورد في أواخر ثمانينيات القرن السادس عشر. ولا توجد سجلات توثق كم مرة عاد لزيارة زوجته وأطفاله الثلاثة، وما إذا كان قادرًا على حضور جنازة ابنه هامنت عام ١٥٩٦ أو جنازة أمه عام ١٦٠٨. لكن الواضح أنه استمر في دعم أسرته؛ حيث كان مشاركًا في استثمارات أو إجراءات في ستراتفورد عام ١٥٩٨ (عندما راسله صديقة بالمدينة ريتشارد كويني وزاره في لندن) وعام ١٦٠٥ (عندما اشترى سهمًا في الأعشار) وعام ١٦١١ (إذ أمسى واحدًا من المواطنين السبعين الذين تقدموا بالتماس للبرلمان لتحسين الطرق)، واستثمر في ممتلكات في ستراتفورد عام ١٥٩٧ (نيو بليس) وعام ١٦٠٢ (١٠٧ أفدنة في أولد تاون إضافة إلى كوخ في تشابل لين)، وتقاعد في ستراتفورد (أو ارتحل منها) في فترة ما من عام ١٦٠٨ فصاعدًا (في قضية نوقشت بمحكمة لندن عام ١٦١٢، أعطى عنوانه باعتباره ستراتفورد-أبون-أفون).

تظهر ستراتفورد وسكانها ولغتها في بعض مسرحيات شكسبير. وتُفْتَتَح واحدة من أُوليات مسرحياته، ألا وهي «ترويض النمرة»، بسمكري مخمور يُدْعَى كريستوفر سلاي، تضرب تجاربه بجذورها في وركشير. وفي نزاع حول نسبه، يطلب تأييد جارٍ له: «سل ماريان هاكيت صاحبة نُزُل وينكوت السمينة هل تعرفني أم لا» (مقدمة، المشهد الثاني، البيتان ٢٠-٢١؛ وينكوت قرية تبعد عن ستراتفورد بأربعة أميال). وفي فترة لاحقة من مشواره الفني، يوظف شكسبير لُكْنَة وركشير. في مسرحية «كوريولانوس» (١٦٠٨)، تعجب شخصية بالقدرات التدميرية لابن كوريولانوس. وتصف لعبة القط والفأر التي لعبها الصبي مع فراشة، مُمْسِكًا بها ومُفْلِتها المرة تلو الأخرى قبل أن يُمزِّقها إربًا في نهاية المطاف بأسنانه. تقول باستحسان: «أذكر كيف مَزَّقها.» (الفصل الأول، المشهد الثالث، البيت ٦٧). والاسم Mammock يعني «بقايا ممزقة» بلغة وركشير، وقد حوله شكسبير إلى فعل بمعنى «يُمَزِّق إربًا».

شهد القرن السادس عشر توسع اللغة الإنجليزية حيث استعار المشتغلون بالعلوم الإنسانية، في ترجمتهم وتحريرهم النصوص الكلاسيكية، كلمات يونانية ولاتينية، وأدخلوها إلى الإنجليزية (طالع الخرافة الحادية والعشرين). ومنحنا السير توماس مور كلمات مشتقة من اللاتينية مثل lunatic، بينما منحنا العالِم فرانسيس بيكون كلمتيْ skeleton وthermometer (وهما يونانيتان). وكان السير جون شيك أستاذ الكرسي الملكي للغة اليونانية بكامبردج صوتًا معارضًا وحيدًا لهذا السيل من الألفاظ من بين معاصريه ذوي الميول الكلاسيكية. أما شكسبير فقد ابتكر كلمات (حيث استخدم الأسماء

في صيغة أفعال) واستعارها من وركشير. ويبدو أن أحدًا لم يُعَلِّق على هذا آنذاك، وعليه ربما بدت ممارسته هذه معقولة خلال تلك الفترة الحافلة بالإبداع اللغوي. وعليه «صعد نجم اللغة كمَدٍّ من شتى الجهات، حتى تخلى شبح السير جون شيك عن جهوده المستميتة.»[2]

من بين أبدع الأبيات الشعرية في أعمال شكسبير المرثاة الجنائزية لفيدل بمسرحية «سيمبلين». وتسرد هذه الأبيات أشياء في العالَمَيْن الطبيعي والسياسي ستَذْبُل وتموت لا محالة، أو، بحسب التعبير الشعري المخفف، «تئول إلى التراب». ويبدأ المقطع الشعري على النحو الآتي:

لا تخشَيْ بعد الآن حر الشمس،
ولا موجات برد الشتاء القارسة،
فقد أنجزت مهمتك الدنيوية،
وعدت إلى أرض الوطن ونلت مكافأتك.
لا مفر من أن يَئول الصبية والفتيات الذهبيون،
كمنظفي المداخن، إلى التراب.

(الفصل الرابع، المشهد الثاني، الأبيات ٢٥٩–٢٦٤)

يبدو تعبير «منظفي المداخن»، بتداعياته الفكتورية، صورة غير ملائمة على نحو مثير للفضول في المرثاة، حتى إنه أربك المحررين لفترة طويلة. ولم يكتشف الباحثون إلا في القرن العشرين أن «منظف المداخن» يعني في لغة وركشير «الهندباء البرية»، وهو عشب تمثل زهرته الناضجة (التي تُشاكل فرشاة منظف المداخن) رمزًا هشًّا وفانيًا لهذا المقطع الشعري عن سرعة الزوال.

وفي المسرحية ذاتها يثني شكسبير ثناءً عظيمًا على صديق معاصر له من بلدة ستراتفورد، يُدعى ريتشارد فيلد. لَمَّا طُلب إلى إينوجين المتنكرة أن تذكر اسم سيدها، ارتجلت اسمًا فرنسيًّا «ريشار دوشامب». والتورية المترجمة [الكامنة في ترجمة فيلد الإنجليزية إلى دوشامب الفرنسية] لائقة على عدة مستويات؛ فقد كان ريتشارد فيلد طَبَّاعًا متخصصًا في الكتب الأجنبية (طالع الخرافة الثانية). وخَطَّ اسمه على العديد من صفحات العناوين واسم مطبعته بشكل مترجم حرفيًّا أو صوتيًّا بما يتناسب مع لغة الكتاب الذي كان بصدد طباعته: بالإسبانية والفرنسية واللاتينية والويلزيَّة (الْمُستعارة). ولذا فإننا

نجد الاسم «ريتشارد كامبيللو» في النصوص الإسبانية. كان فيلد يكبر شكسبير بعامَيْن، وكان طبَّاع لندن للأعمال الأولى المنشورة لشكسبير والقصيدتين الروائيتين «فينوس وأدونيس» (١٥٩٣) و«اغتصاب لوكريس» (١٥٩٤). إن هذه الخاتمة لمشوار شكسبير المهني بذكر فيلد (كطبَّاع في البداية وتورية في النهاية) توحي بأن الرجلين حافظَا على علاقة الصداقة التي تربط بينهما للنهاية.

ولكن إذا كان شكسبير ظل رجلًا ستراتفورديًّا مرتبطًا بروابط ستراتفوردية (في المدينة نفسها وفي لندن)؛ فقد كانت له حياته المهنية أيضًا في لندن لعقديْن من الزمان، أي نوع من الانتماء كان لديه تجاه المدينة؟

جدير بالملاحظة أن شكسبير لم يُطْلَب إليه قط أن يكتب نصًّا لمهرجان المدينة. ومهرجانات المدينة هي مشاهد تمثيلية حية، ترعاها نقابات مهنية للاحتفاء بعمدة المدينة الجديد كل عام، والاحتفال في عام ١٦٠٤ بالدخول الملكي للملك الجديد للندن (تأخر دخول الملك جيمس بسبب تَفَشِّي الطاعون عام ١٦٠٣). وآن الأوان آنذاك للمدينة أن تكلف أكابر مؤلفيها. وقد ساهم جورج بيل، وبِن جونسون، وتوماس ديكر، وتوماس ميدلتون، وتوماس هيوود جميعًا في نصوص مهرجانات المدينة. أما شكسبير فلم يفعل قط (طالع الخرافة السابعة عشرة). وأسباب ذلك مجهولة بالمرة؛ فالميلاد خارج حدود لندن لم يُفْقِد أحدًا جدارته (فقد انحدر هيوود من مدينة لينكولنشير)، وكذا لم يفعل افتقار المرء للتعليم الجامعي (فجونسون لم يلتحق بالجامعة). ربما كانت عضوية النقابات المهنية ميزة (ظل جونسون يسدد رسومه الربع سنوية لشركة البنائين، حتى بينما كان نجمه في صعود بوصفه مؤلفًا مسرحيًّا)، لكن لم يكن جميع مؤلفي نصوص المهرجانات أحرارًا تابعين لنقابة مهنية. ولذا، لم يكن لدى شكسبير، بحد علمنا، العلاقات الأدبية التي تربطه بلندن عبر الاحتفاء بها في مهرجان سنوي التي امتلكها كثير من معاصريه.

ولم يصطف شكسبير أيضًا مع النوع الكوميدي السائد بتسعينيات القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر: ألا وهو كوميديا المدينة (لندن). وتنتمي كوميديا المدينة إلى فرع من السخرية يرسم صورة كاريكاتيرية لنقاط ضعف مواطني لندن المنتمين إلى الطبقة الوسطى وعجائبهم، ومن الواضح أن لندن مكون محوري من مكونات هذا النوع الأدبي. تعلن مقدمة مسرحية جونسون «كل امرئ خارج مزاجه» (١٥٩٨) بأن: «مشهدنا لندن، لأنه يسعنا القول إنه / ما من مدينة أكثر مرحًا من مدينتنا.» وينصب تركيز مسرحية لويليام هوتون «إنجليز في رأيي» (١٥٩٨) على معرفة الجمهور التفصيلية

بطبيعة لندن الطوبوغرافية ومعالمها. وتدور الحبكة حول ثلاث بنات يخطب وُدَّهن ثلاثة أجانب وثلاثة خُطاب لندنيين، ويخدع الخطاب اللندنيون الأجانب بإعطائهم إرشادات طرق تُفْضِي بهم إلى الاتجاه المعاكس لِمَا سألوا عنه. وإذ تحفل المسرحية بالتلميحات الجغرافية الهادفة، فهي إليزابيثية حقيقية من الألف إلى الياء (تقدم نسخة حديثة خريطة لتمكين غير اللندنيين من متابعة الحبكة). إن أقرب ما كتبه شكسبير إلى نوع كوميديا المدينة هو مسرحيته «زوجات ويندسور البهيجات». وتنتمي المسرحية التي ظهرت حوالي عام ١٥٩٧ إلى هذا النوع الأدبي، حيث ينخدع فالستاف بالزوجات البهيجات المذكورات في العنوان. لكن المسرحية تدور أحداثها في ويندسور، وهي أبعد ما تكون عن أجواء المدينة المعتادة في هذا النوع الأدبي. لم يكن شكسبير كاتبًا مسرحيًّا لندنيًّا.

لكنه كان كذلك بمعنى آخر؛ فكل مسرحياته عُرِضَت في لندن، ويُزْعَم أن أحداثها كلها أيضًا كانت تدور في لندن. ربما يُطْلَق على اسم المدينة البُنْدُقِيَّة أو بادوفا أو روما (ويصفها بالجمهورية أو الإمبراطورية)، لكن الطابع إنجليزي على نحو يسهل تمييزه. وعندما تغرق السفينة بأنطونيو في إيليريا (كرواتيا حديثًا) في مسرحية «الليلة الثانية عشرة»، يوصي أنطونيو بأن يستقر سيباستيان في «الضواحي الجنوبية حيث نُزُل إليفانت» (الفصل الثالث، المشهد الثالث، البيت ٣٩). ولقد كانت ضواحي ساذورك (وهي الضواحي الجنوبية للندن) تحوي نزلًا بالفعل بهذا الاسم في نهاية جادة هورسشو. وقد يكون هذا التلميح أكثر من إشارة محلية وحسب، حيث تمثل ما يمكن أن نُطلق عليه «إدخال المنتَج»: يقول أنطونيو في واقع الأمر: «في الضواحي الجنوبية، بنُزل إليفانت / أفضل مكان لإقامتي.» (الفصل الثالث، المشهد الثالث، البيتان ٣٩-٤٠)، وعندما يتركه سيباستيان، يذكره أنطونيو قائلًا: «هَلُمَّ إلى نُزُل إليفانت.» ويطمئنه سيباستيان قائلًا: «إنني أتذكر.» (الفصل الثالث، المشهد الثالث، البيت ٤٨). إن ذكريات فالستاف وجاستيس شالو في العالم الإنجليزي لمسرحية «هنري الرابع – الجزء الثاني» تتضمن بطبيعة الحال معالم لندنية (الهيئات القانونية الأربع في لندن وشارع تيرنبول وساحة المُطاعنة)، لكنها تتضمن أيضًا حانة (أو ماخورًا) بمدينة ساذورك: «الطاحونة الكائنة بمنطقة سانت جورج فيلدز» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، البيت ١٩٢). السقيفة (وهي سقف مائل يبرز بأعلى البناية) التي تبادل تحتها بوراشيو وكونراد أطراف الحديث في مسرحية «جعجعة بلا طِحْن» إيطالية وإنجليزية الطابع بشكل ملحوظ، وهما يحتميان بها لسبب إنجليزي مألوف: «أمطار خفيفة تنزل من السماء» (الفصل الثالث، المشهد الثالث، البيت ١٠١).

أقام شكسبير في لندن. ولأربع سنوات (ما بين عامَيْ ١٥٩٢ و١٥٩٦ تقريبًا) كانت كنيسة أبرشيته هي سانت هيلينز بيشوبسجيت (وما زالت الكنيسة على حالها وجمالها، حيث نجت من حريق لندن العظيم، والقصف الألماني في الحرب العالمية الثانية، ولو أنها تعرضت لأضرار جزئيًّا — ثم رُمِّمَت — بفعل قنبلة للجيش الجمهوري الأيرلندي عام ١٩٩٢). مَثَّلَ شكسبير على خشبة المسرح في لندن، واستأجر غرفًا في بيشوبسجيت، وفي ساذورك، وفي سانت جايلز كريبلجيت، وفي نهاية المطاف، اشترى بيتًا في لندن قبل وفاته بثلاث سنوات فقط، عام ١٦١٣. ولكن، تكاد لندن على أيام شكسبير تخلو من الجولات على الأقدام، ولم يُعْلَن عن أن كنيسة سانت هيلينز هي كنيسة شكسبير. وأمسى شكسبير بالنسبة لنا مؤلفًا مسرحيًّا من بلدة ستراتفورد، كما تدلل كلمات أغنية كول بورتر «اصقِل شكسبير بداخلك»:

لكن الشاعر من بينهم
الذي سيجعلهم يهذون ببساطة
هو الشاعر الذي يطلق عليه الناس اسم
شاعر ستراتفورد-أون-أفون.

إن جزءًا من الجاذبية التي تتمتع بها ستراتفورد (انظر عناوين مثل «رجل من ستراتفورد») هو القصة الرومانسية لصبي البلدة الصغيرة الذي يحرز نجاحًا مدويًا في المدينة. إنها أشبه بقصة ديك وتينجتون، ونسخة من نسخ قصة الانتقال من الحضيض إلى الثراء. يُعتقد أن أي شخص يلتحق بمدرسة وستمنستر، أو يتتلمذ على يد ويليام كامدن لا بد أن يكون ناجحًا (كان كامدن ينتسب إلى بِن جونسون). لا شك أن كون التعليم الذي تلقاه شكسبير في مدارس القواعد اللغوية مكافئًا، هو شهادة لصالح الرؤية التربوية لأنصار الحركة الإنسانية في القرن السادس عشر (طالع الخرافة الثانية). ولكن، رغم أنه يصح القول بأن شكسبير كان وظل رجلًا من ستراتفورد، ربما حَرِيٌّ بنا الفصل ما بين «الرجل» من ستراتفورد، و«المؤلف المسرحي» من ستراتفورد («شاعر ستراتفورد-أون-أفون»). إن مسرحيات شكسبير محايدة جغرافيًّا (ستراتفورد/لندن) بقدر ما هي محايدة عقائديًّا (بروتستانتية/كاثوليكية) أو سياسيًّا (محافظة/راديكالية).

ولا شك أن شكسبير الممثل في لندن كان الشخص نفسه الرجل من ستراتفورد. وحقيقة الأمر، كما رأينا في الخرافة الثانية، ما من شيء في مسرحيات شكسبير لا يمكن

أن يُعْزَى إلى المؤلف الذي كان يتمتع كما هو واضح بقدرات مذهلة على الملاحظة. وكما سنناقش لاحقًا في الخرافة السادسة عشرة، فمن بين الأسباب التي تجعلنا لا نحيط علمًا بالكثير عن شخصية شكسبير (على النقيض من معرفتنا على سبيل المثال بمارلو المتأنق المتمرد العصبي المزاج) هو أن شكسبير بدا أنه من النوع الذي يفضل الاعتزال في الزاوية ومراقبة الناس.

وراقب شكسبير الناس في ستراتفورد وفي لندن على حد سواء.

هوامش

(1) For a history of the town's festival attempts from Garrick's bicentenary celebration onwards, see 'The Borough of Stratford-upon-Avon: Shakespearean Festivals and Theatres', in *A History of the County of Warwick,* vol. 3: *Barlichway Hundred,* ed. Philip Styles (1945), pp. 244–7; http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=57017 (accessed 10 July 2012).

(2) George Puttenham, *The Arte of English Poesie,* ed. Gladys Willcock and Alice Walker (Cambridge: Cambridge University Press, 1936), p. xciii.

الخرافة الخامسة عشرة

شكسبير كان سارقًا

وردت أول إشارة مُسجلة إلى شكسبير بصفته مؤلفًا في نشرة تُسَمَّى «جرينز جروتسورث أوف ويت» (ويُزْعَم أنها صيغت بقلم روبرت جرين، لكن كثيرًا من العلماء حاليًّا يعتقدون أن هنري شيتل هو الذي خطها في حقيقة الأمر): «هناك غُراب مُبْتدئ يُزَيِّنه ريشُنا، ولكنه يعتقد، بقلب نَمِره الْمُغَلَّف بتَنَكُّر مُمَثِّل، أنه قادر على تفخيم الشعر الرديء ليضاهي أَبْرَعَكُمْ، ويرى نفسه، نظرًا لكونه بارعًا في العديد من المجالات، الشاعر الأوحد بالبلاد.»[1] في عبارة «قلب النمر» إشارة إلى بيت بمسرحية «هنري السادس – الجزء الثالث»، عندما يجيب يورك الأسير الملكة مارجريت الْمُعيِّرَة له قائلًا: إنها «تحمل قلب نمر مستتر وراء قناع امرأة» (عُنْوِنَت المسرحية «ريتشارد دوق يورك» في مؤلَّف «أكسفورد شكسبير» إثر نشرها لأول مرة عام ١٥٩٥؛ الفصل الأول، المشهد الرابع، البيت ١٣٨). وشأنه شأن جميع تلميحات شكسبير الوثائقية، تَعَرَّضَ هذا التلميح للتمحيص، وشهد مجموعة من التفسيرات، لكن ثمة فكرة بعينها هي التي كان لها صدًى: من المفترض عادةً أن مؤلف النشرة يتهم شكسبير، حيث شبهه بالغراب الذي يحاكي ولا يبتكر، و«يزينه ريشنا»، بشيء أشبه بالسرقة.

من الصعب مناقشة هذه التهمة، ولا سيما لأن أفكار السرقة والملكية الأدبية شهدت تغيرات مهولة منذ عصر شكسبير حتى الآن؛ فبينما نَصِفُ الآن «الأصالة» بالسمة الأدبية الْمُلْزِمة، تعلَّم كُتَّاب عصر النهضة أهمية المحاكاة، ونعني بها نسخ الأمثلة الجيدة من المصادر الكلاسيكية والحديثة. نَصَحَ سينيكا الكاتب بتأمُّل «مَثَل النحل التي ترفرف وتنتخب الأزهار المناسبة لإنتاج العسل»، ورغم أن المعرفة القديمة بالنحل لم تكن متقدمة بما يكفي لفهم كيفية تَحَوُّل غبار الطلع إلى عسل، فإن عملية «التحول» هذه كَثُرَ الاستشهاد بها باعتبارها نموذجًا يُحْتَذَى.[2] وبحسب صياغة بِن جونسون على نحو ملائم مستندًا إلى سينيكا، على الشاعر أن «يكون قادرًا على تحويل مادة شاعر آخر أو ثرواته لاستخدامه الخاص ... لا يبتلع ما يأخذه في صورته الخام أو النيئة أو غير المهضومة، ولكن كمخلوق يقتات بشهية، ويتمتع بمعدة قادرة على الخلط والفصل وتحويل كل شيء إلى غذاء»: «يَرْصُد كيف حاكى أفضل الكُتَّاب، ويسير على خطاهم.»[3]

يوحي تشبيه جونسون للمحاكاة بالتغذية — ويعني هضم وتمثيل المواد الغذائية — بأن المحاكاة ليست آلية ولكنها عضوية وإبداعية لا تكرارية، وإيجازًا: المحاكاة المنشودة أبعد ما تكون عن المحاولة البلهاء بانتحال أعمال الآخرين والترويج لها باعتبارها أعمالك الخاصة، وهي السمة التي تميز المفهوم الحديث للسرقة. يصوغ تي إس إليوت — وهو يتناول فيليب ماسينجر الذي كاد يُعاصِر شكسبير في مؤلَّفه «الغابة المقدسة» — المسألة على نحو أنسب للاقتباس: «الشعراء غير الناضجين يحاكون، أما الناضجون فيسرقون، والشعراء السيئون يُشوِّهون ما يقتبسونه، أما الشعراء البارعون فيُحسِّنونه أو على الأقل يحولونه إلى شيء مختلف.»[4]

لننظر إذن إلى استخدام شكسبير التحويلي لمصادره. هناك بعض كتب المواد المرجعية التي لا بد أن شكسبير فتحها على مكتبه إبان كتابته المسرحية المعنية، ومنها، على سبيل المثال: كتاب التاريخ الإنجليزي للمؤرخ رفاييل هولينشيد، «الوقائع»، الذي استعان به في تأليف مسرحياته التاريخية الإنجليزية. إذا نظرنا إلى الوصف المطول لقانون ساليك، وهو قانون سلالي خفي يحظر على النساء تولي مقاليد الحكم في فرنسا، استشهد به رئيس أساقفة كانتربري لإقناع الملك هنري الخامس بشَنِّ حرب، مثلًا، يمكننا أن نرى أن شكسبير يكرر أخطاءً حسابية وتاريخية حرفيًّا من مصدره.[5] وفي مسرحيته «تيتوس أندرونيكوس» يظهر المصدر — ألا وهو قصيدة أوفيد «التحولات» — على خشبة المسرح؛ ففي هذه المسرحية، يعرف المؤلف المسرحي وشخصياته على حد سواء أوفيدهم. وفي

مسرحية «بريكليس»، يُمْسي مؤلف مصدر شكسبير، الشاعر القروسطي جون جاور، جوقة للمشهد. وثمة مثال أشهر ينبع من مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» حيث اقْتُبِس الوصف الذي أدلى به الجندي الروماني البليغ عادةً إينوباربوس للملكة المصرية مباشرة من مصدر شكسبير، ألا وهو ترجمة السير توماس نورث لكتاب المؤرخ بلوتارك «حياة النبلاء الإغريق والرومان». في صفحة ٩٨١، عثر شكسبير على وصف نورث، وقد وضعنا إعادة صياغة شكسبير لهذا النص حتى يمكنك أن تقرر بنفسك هل استعارته هنا تُعَدُّ سرقة:

> ولذا، فعندما وصلتها رسائل من أنطونيو نفسه وكذلك من أصدقائه، استهزأت بها جدًّا وسَخِرَت من أنطونيو أيما سخرية، حتى استهجنت تغيير مسارها، بل انطلقت على متن زَوْرَقها بنهر سيدناس، وكان مؤخر الزورق مصنوعًا من الذهب وشراعه أرجواني اللون، أما المجاديف فكانت من الفضة، وأخذت تضرب المياه تناغمًا مع صوت الموسيقى المنبعثة من النايات والأوبوا والقيثارات والكمان وغيرها من الآلات الشبيهة التي كانت تعزف على الزورق. والآن لنتناول شخصها بالوصف؛ فقد كانت مستقرة تحت خيمة نسيجها من الذهب، ترتدي لباسًا أشبه بلباس الإلهة فينوس التي نراها مرسومة عمومًا في الصور: على جانبيها وقف فِتيان حِسان يرتدون الأردية التي يكسو بها الرسامون كيوبيد، وفي أيديهم مراوح صغيرة يحركون بها الهواء من حولها. والسيدات والنبيلات أيضًا، اللائي ترتدي أجملهن مثل حوريات البحار وإلهات الحُسن، كان بعضهن يوجه دفة الزورق والبعض الآخر يعتني بتجهيزات الزورق وحباله، وفاحت منهن روائح عطرة بديعة عَطَّرَت جانب المَرْفَأ الذي تَجَمَّعَ عليه عموم الناس من كل حَدَب وصَوْب. وتَبِعَ بعضهم الزورق بطول ضفة النهر كلها، وهرول آخرون خارج المدينة ليروها وهي قادمة. ولذا، ففي النهاية، تدافع هؤلاء العامة ليلمحوا طرفًا من موكبها الواحد تلو الآخر حتى إن أنطونيو تُرِكَ وحده في السوق يُشَاهَد عن بُعد في مقعده الملكي، وثمة شائعة لاكَها الناس بألسنتهم بأن الإلهة فينوس جاءت لتعبث مع الإله باخوس للصالح العام لآسيا كلها.

ماسيناس: إنها أكثر النساء تحقيقًا للانتصارات، إن أوفتها التقارير حقها.

إنوباربوس: عندما التقت مارك أنطونيو لأول مرة، خطفت قلبه قاطعةً نهر سيدناس.

أجريبا: هنالك ظهرت حقًّا، وإلا فإن من أخبرني بالغ في وصفه.

إنوباربوس: سأخبركما.

الزورق الذي جلست فيه تلألأ وكأنه عرش مصقول
على صفحة الماء. وكانت مؤخرته مُذهَّبَة،
وأشرعته أرجوانية اللون ومُعطرةً بالكامل
حتى إن الريح أُغْرِمَت بها عشقًا. أما المجاديف فكانت فضية اللون.
ومع أنغام الناي تهادت ضرباتها على صفحة الماء، وجعلت الأمواج
التي ضربتها تتبعها على عجل وبوتيرة أسرع،
وكأنها وقعت في حب ضرباتها. أما عن وصفها،
فالكلمات تقف عاجزة. لقد استلقت في خيمتها
بلباسها المصنوع من نسيج ذهبي
متفوقة على صورة الإلهة فينوس التي نرى فيها
الفتنة تتعالى على الطبيعة. وعلى جانبيها غلمان
حِسان الواحد منهم أشبه بكيوبيد باسِم،
ويحملون مراوح بديعة الألوان بدا أن هواءها
أَوْهَج الوجنتين الرقيقتَيْن اللتين كان يُفترض أن تبردهما،
فما كان منها إلا أن فعلت نقيض ما كان يجب أن تفعله.

أجريبا: يا لحظ أنطونيو!

إنوباربوس: ونبيلاتها كحوريات البحار
الكثيرات عددًا يعتنين بها بينما راقبتهن
فأضافت تحركاتهن البديعة للمشهد جمالًا.
وبدا وكأن عروس بحر تُوَجِّه الدفة.
وانتفخت أَوْداج الأشرعة الحريرية والحِبال
تأثُّرًا بالريح التي طَوَّعَتْها ببراعة أيادي الحُوريات الناعمة كالزهور.
واستطاع الناس على ضفاف النهر
أن يَشْتَمُّوا رائحة العطور الفاخرة النابعة من الزورق

إذ مر بهم. وخرج الناس جميعًا ليشهدوا عبورها
أما أنطوني فتُرِكَ وحيدًا بانتظارها في السوق.
ولو أن الهواء نفسه أيضًا هَرْوَلَ ليُحَدِّق في كليوباترا،
لتسبب ذلك في فراغ شاذ في الطبيعة.

(الفصل الثاني، المشهد الثاني، الأبيات ١٩١–٢٢٥)

من السهل رصد أوجه الشبه هنا، ولكن من السهل أيضًا رصد أوجه الاختلاف: وتحديدًا نجد أن نسخة شكسبير للمشهد تُسَلِّط الضوء على الجانب الإيروتيكي والحسي؛ فالريح «مغرمة عشقًا» والمياه «واقعة في الحب» والشراع يَدٌ «حريرية» تحاكي نعومتُها «نعومةَ الأزهار»، وبينما حشد بلوتارك المشهد بأدوات مساعدة، انصب تركيز شكسبير على كليوباترا باعتبارها إلهة المشهد النابضة بالحياة. وهناك فارق محوري بين المشهد النثري والمشهد الشعري. إننا نرى في كتابة شكسبير تكافؤًا بين الوزن ومبالغات المشهد؛ فالشكل والمضمون لا انفصام لهما. ينتهي عدد من أبياته الشعرية بمقطع إضافي غير مَنْبُور، وهي النهاية المعروفة آنذاك، وعن استحقاق، باسم «الخاتمة الأنثوية» (طالع الخرافة الحادية عشرة) — ومثال على تلك النهايات «فراغ» و«شراع» — وبعض الأبيات تشتمل على تفعيلة كاملة إضافية. «حتى إن الريح أُغْرَمَت بها عشقًا. أما المجاديف فكانت فضية اللون» و«وكأنها وقعت في حب ضرباتها. أما عن وصفها» ينتميان إلى البحر السداسي التفعيلة، حيث يبرزان من الإيقاع الخماسي التفاعيل التقليدي. إن شئنا التخفيف من الجانب الفني لقلنا إن هذين البيتيْن أطول وأكثر إسهابًا حيث يصوران بشكلهما هذا استحالة وصف كليوباترا التي «تعجز الكلمات عن وصفها». لم يقتبس شكسبير من بلوتارك حرفيًّا، بل خلق نسخة من كليوباترا يساهم الشكل الشعري فيها نفسه في مبالغات المشهد. ولقد حَوَّلَ شكسبير أيضًا تشبيهًا لبلوتارك مضيفًا أثرًا مذهلًا؛ فعندما شبَّه بلوتارك كليوباترا بالإلهة فينوس، نجد تشبيهه صورة مكافئة مباشرةً جدًّا. «ترتدي لباسًا أشبه بلباس الإلهة فينوس.» أما على لسان شكسبير، فنرى التشبيه متعدد المستويات: كليوباترا «متفوقة على (تتجاوز) صورة الإلهة فينوس التي نرى فيها الفتنة تتعالى على الطبيعة»، تفوق كليوباترا تلك الصورة الشهيرة للإلهة فينوس التي يتجاوز فيها الفن الطبيعة. والتتابع مذهل: الطبيعة ← فينوس ← الفن ← كليوباترا. (انتقل توم ستوبارد بالمزحة

خطوة أخرى في مسرحيته «أركاديا» (١٩٩٣) إذ يخبر المعلم سيبتيموس هودج تلميذته أن تضيف شيئًا من الشغف إلى ترجمتها لكليوباترا بلوتارك، ويبين لها كيف تفعل ذلك؛ بانتحاله نسخة شكسبير من هذه الكلمة، وكأنها ترجمته الشعرية المُرْتَجَلَة.)

فقرة بلوتارك هذه استثناء، وغالبًا ما يكشف النظر إلى مسرحيات شكسبير بمضاهاتها بمصادرها كيف أعاد المؤلف صياغتها جذريًّا؛ فافتتاحية مسرحية «الملك لير» King Lear، تمثل تَحَوُّلًا ثوريًّا لنظيرتها القديمة King Leir التي كانت واحدة من مصادر شكسبير: بدلًا من البدء بمشهد الملك الذي تَرَمَّلَ حديثًا والقلق ينتابه على بناته في غياب رعاية أمهم، والْهَمُّ ينال منه بسبب ثقل شئون الدولة، يخلق شكسبير مناخًا من الشك حول سلوك الملك. وإذ يفتتحها بنظرة شَذَرًا من جلوستر وكِنت تؤسس أيضًا للتداخل ما بين قصة أبناء جلوستر وبنات لير، ينتقل شكسبير إلى اختبار الحب دون أي تفسير حقيقي: إننا لسنا على يقين ككورديليا مما يُطْلَب ولِمَاذا. ولكن، على نحو أكثر دراماتيكية، أحدث شكسبير تحولًا في خاتمة مسرحيته من محصلة القصة الواردة في مصادره. ترجع قصة الملك لير إلى حكايات سابقة لها في تاريخ هولينشيد، وكذلك تضرب بجذورها في قصص شعبية أقدم، على غرار قصص سندريلا (هل جونيريل وريجان تلعبان دور الأختيْن الدميمتيْن؟) وفي نصوص أخرى ترجع للحقبة نفسها خَطَّها فيليب سيدني وإدموند سبنسر، وربما حتى كان لها أثر في شائعات البلاط المعاصرة عن السير برايان أنيسلي العجوز الذي كانت ابنته الكبرى تسعى للحصول على حكم باعتباره مجنونًا (ومن ثم تحجر على ممتلكاته) على غير رغبة ابنته الأصغر المخلصة التي يُفْتَرَض أن اسمها كورديل. ولكن، في كل هذه القصص، تُنْقِذ والدها، وتصير ملكة من بعده. ويعطي الْتِفات شكسبير إلى قصة مشهورة المسرحية قوتها الضاربة؛ فتوقعات الجمهور التي يُؤَجِّجها لَمُّ شمل الأب والابنة في الفصل الرابع تَنْسَحق بقسوة. وأقر الدكتور جونسون في رواية مشهورة عنه بأنه «صُدِمَ للغاية بموت كورديليا» حتى إنه لم يُرِدْ أن يعيد قراءة خاتمة المسرحية مجددًا، لكن لا يبدو أنه أراد أن يصدق أن غضبه من مسرحية «انتصر فيها الشر وهُزِمَ فيه الخير» كانت من تصميم شكسبير بالكامل.[6]

وتارة تكون تعديلات شكسبير على مصادره تفاصيل بسيطة ولكنها كاشفة؛ ففي القصة الرومانسية الريفية التي اقتبس منها شكسبير «كما تشاء»، نجد أن أسدًا هو الذي كان يهدد أورلاندو النائم. وفي مسرحيته التي تهيمن فيها روزاليند بالكامل على خاطبها، يمثل تغيير شكسبير الأسد إلى «لَبُؤَة جَفَّت ضروعها تمامًا» (الفصل الرابع،

المشهد الثالث، البيت ١١٥) عنصرًا كاشفًا. وفي مصادر مسرحية «عُطيل»، للزوجين اللذين جعلهما شكسبير إياجو وإميليا ابنة صغيرة، تشتت انتباه ديدمونة بغير قصد، بينما يأخذ أبوها الوشاح المشئوم. ومما يضيف إلى عُقْم العواطف في المسرحية أن شكسبير طرح جانبًا هذا الجانب الصابغ بصبغة إنسانية، تاركًا دوافع إياجو التوليدية موجهة نحو «الطفل» الفاسد في حبكته ضد عطيل: «قُضِيَ الأمر. لقد وضعت الترتيبات. وبعون من الشيطان، سأحرص على نجاح هذه الخطة الرهيبة.» (الفصل الأول، المشهد الثالث، البيتان ٣٩٥-٣٩٦). شخصية هاملت لدى شكسبير أيضًا أكثر استتارًا روحانيًّا بأبيه مما هو في القصة المصدرية؛ ففي هذه المسرحية وحدها يشترك الأمير المسكون بالجن والأب الشبح في اسم يجمعهما (يتردد صداه في حوار الأميرين فورتنبرا). ويُشَخِّص شكسبير الأم المهيبة فولومنيا في مسرحيته «كوريولانوس» والأبله ميركوتيو في مسرحية «روميو وجولييت» وفالستاف السمين في الجزأين الأول والثاني من مسرحية «هنري الرابع» والابن غير الشرعي صاحب الشخصية الجذَّابة فيليب فولكنبريدج في مسرحية «الملك جون» إما بالاستعانة بتفاصيل صغرى من مصادره، وإما من خياله بالكامل. وفي حالات أخرى، نجد الشكل الشَّبَحي للمصدر لا يزال في حالته الأولية في دراما شكسبير الخاصة. إن البناء التراجيدي الكوميدي أو هيكل «المسرحية التي تُعالج مشكلة اجتماعية» لمسرحية «العين بالعين» مثلًا قد يدين بشيء ما لأثر مسرحية جورج ويتستون «بروموس وكاساندرا» (١٥٨٢)، وهي مسرحية من جزأين، يمثل فيها الجزء الأول تراجيديا، والثاني كوميديا. وربما يكمن جزء من الصعوبة التي تشوب لقاءات لَمِّ الشمل المتعددة بنهاية مسرحية «حكاية الشتاء» في الشبح المظلم لرواية روبرت جرين النثرية «باندوستو» التي تقع فيها الشخصية المُسَمَّاة على اسم ليونتس في حب ابنته المفقودة لفترة طويلة، وتنتحر من فرط العار والأسى بسبب رغبتها المتجاوزة للحدود. وعجبًا، جرين لا يُعيد هيرميون للحياة أيضًا.

إن أغلب مسرحيات شكسبير تقريبًا لها مصدر رئيس محدد: حبكات مسرحيات «زوجات ويندسور البهيجات» و«حلم ليلة منتصف صيف» و«الحب مجهود ضائع» و«العاصفة» فقط تبدو من بنات أفكار شكسبير. ولكن، بينما يرتقي شكسبير في مشواره الأدبي، نجد أن مسرحياته الخاصة السابقة هي التي ينتفع بها مصدرًا لمسرحياته التالية على نحو متزايد. ولعل هذه السرقة الذاتية تبلغ ذروتها في مسرحية «سيمبلين» الرومانسية التي كتبها شكسبير في مرحلة متأخرة من حياته، وهي مسرحية تسرف في التمتع بالحبكة.

وتكاد تكون مسرحية «سيمبلين» موجزًا لصور شكسبير البلاغية: غيرة ذكورية (كما شهدناها في مسرحيات «عطيل» و«جعجعة بلا طِحْن» و«زوجات ويندسور البهيجات»)، والملكة المتآمرة (فلنقارن مسرحيات «تيتوس أندرونيكوس» و«هنري الرابع – الجزء الثاني» و«ماكبث»)، والمرأة المرتدية لباس الرجال («السيدان الفيرونيان» و«كما تشاء» و«تاجر البندقية» و«الليلة الثانية عشرة»)، والفاصل الريفي («كما تشاء» و«السيدان الفيرونيان» و«حكاية الشتاء»)، وقطع الرأس («ماكبث» و«العين بالعين»)، والعديد من مناسبات لَمِّ الشمل والالتباسات في الهُوِيَّات (ضع علامة في قائمة محتويات الأعمال الكاملة). وفي مواضع أخرى نجد أن الأعمال المتأخرة تُعيد صياغة مواد شكسبيرية؛ فمسرحية «العاصفة» تُعَدُّ نسخة مُخَفَّفَة من «هاملت»؛ ففيها يعزل الأخ الطموح الملك دون أن يقتله، وهو ما يسمح للطفل الراشد في مسرحية «العاصفة» بأن يكون وسيلة تضميد للجراح الناجمة عن الجريمة، بدلًا من أن يكون وسيلة انتقام كما في «هاملت». وتمثل «حكاية الشتاء» إعادة نظر في «عطيل» مع إتاحة احتمالية وجود فرصة ثانية. وفي مسرحية «بريكليس»، يجد البطل خلاصًا، على العكس من الملك لير، في لَمِّ شمله بابنته. والشرير الذي يُخَطِّط (دون أن ينجح) في أن يدمر الزوج وزوجه في مسرحية «سيمبلين» يُدعى إياكيمو (ويعني «إياجو الصغير») على نحو يتردد صداه.

وأخيرًا، فإن مسألة ما إذا كان شكسبير سارقًا اتخذت منعطفًا جديدًا في السنوات الأخيرة؛ فقد طُبِّقت البرمجيات المصممة للمعاهد التعليمية لتمييز سرقات طلابها والمعاقبة عليها، على مجموعة أعمال شكسبير وغيره من المؤلفين المسرحيين في بدايات العصر الحديث، في محاولة لضمان أصالتهم التأليفية. على سبيل المثال، نسب برايان فيكرز عميد هذه المنهجية أجزاء من مسرحية «إدوارد الثالث» إلى شكسبير بناءً على تحليل للعبارات المشتركة ما بين هذه المسرحية وبقية أعمال شكسبير.[7] وبالطبع تستند هذه المنهجية إلى فرضية أن الأعمال الخاصة بشكسبير هي له بالفعل، وأن هناك قسمًا ثابتًا من أعماله غير مسروق. وتصطدم هنا ثقافات المحاكاة المنتمية إلى عصر النهضة بثقافتَيِ السرقة والأصالة المنتميتين إلى العصر الحديث.

هوامش

(1) Quoted in Samuel Schoenbaum, *Shakespeare: A Compact Documentary Life* (Oxford: Oxford University Press, 1987), p. 151.

(2) Seneca, *Epistulae morales* 84, quoted in Brian Vickers (ed.), *English Renaissance Literary Criticism* (Oxford: Clarendon Press, 1999), p. 24.

(3) Ben Jonson, *Discoveries,* in *Jonson,* ed. Ian Donaldson, Oxford Authors (Oxford: Oxford University Press, 1985), pp. 585–6.

(4) T. S. Eliot, *The Sacred Wood* (London: Methuen, 1920; reissued Faber & Faber, 1997), pp. 105–6.

(5) For Holinshed see http://www.english.ox.ac.uk/holinshed

(6) Quoted in Emma Smith (ed.), *Blackwell Guides to Criticism: Shakespeare's Tragedies* (Oxford: Blackwell Publishing, 2004), p. 20.

(7) http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/stage/article6870086.ece.

الخرافة السادسة عشرة

لا نعرف الكثير عن حياة شكسبير

من بين أكثر الخرافات رسوخًا أننا لا نعرف الكثير عن حياة شكسبير. عندما نُشِرَت سيرة حياة شكسبير بقلم بيل برايسون عام ٢٠٠٧، اتفق النقاد على أنه «بالنظر إلى مئات الآلاف من الكلمات التي كُتِبَت عن شكسبير، فإن القليل نسبيًّا هو ما نعرفه عن الرجل نفسه.»[1] وبالفعل، تبدأ السيرة التي كتبها برايسون بموجز جورج ستيفنز ذي السطر الواحد الشهير عن سيرة شكسبير: «وُلِدَ في ستراتفورد-أبون-أفون، وأنشأ عائلة له هناك، وذهب إلى لندن، وأمسى ممثلًا وكاتبًا، ثم عاد إلى ستراتفورد، وكتب وصية، ومات.» ورغم أن برايسون يُقِرُّ بأن هذا ليس منتهى معرفتنا، فإنه يميل إلى ستيفنز قائلًا: «وهذا ليس ببعيد عن الحقيقة أيضًا.»[2] والواقع أننا نحيط علمًا بالكثير عن حياة شكسبير وتحركاته، بل ونعرف عنه أكثر مما نعرف عن أغلب المؤلفين المسرحيين الإليزابيثيين الآخرين. وربما أننا لا نعلم كل ما نود أن نحيط به علمًا، أو ربما أننا لا نعرف تفاصيل دقيقة عن الأشياء التي تثير اهتمامنا أكثر من غيرها، لكن من الخطأ القول بأن السجلات التاريخية شحيحة.

إننا نعلم متى وُلِدَ شكسبير (بفارق يوم قبل ذلك أو بعده)، ونعلم متى تُوُفِّيَ. ونعرف أيضًا تواريخ الميلاد والوفاة لأبنائه الثلاثة، ونعرف أبوَيْهم الروحيَّيْن. ونحيط علمًا بعائلة أمه، وعائلة أبيه، وأنشطة أبيه الأهلية في ستراتفورد، وأنشطته في مجالَيِ التهريب والمراباة، وديونه اللاحقة. ونعرف هُوِيَّة جيران شكسبير في ستراتفورد، ونعلم ميراثه من الممتلكات، وشراءه لها، واستثماره فيها؛ منازل في شارع هنلي، ونيو بليس، وكوخ في تشابل لين،

وأرض في أولد تاون في ستراتفورد، وبيت حارس في منطقة بلاكفرايرز بلندن، وحصة في أعشار ستراتفورد. ونعلم بنزاعه القضائي (فقد كانت ثقافة عصره حافلة بالنزاعات). ونعلم بوفاة ابنه صغيرًا، وزيجتَي ابنتيْه. وإننا نفتقد معلومات يمكن مقارنتها بذلك عن كثير من معاصري شكسبير الإليزابيثيين والجيكوبيين.

جزء من أسباب معرفتنا الثرية نسبيًّا عن شكسبير هو أنه حافظ على صِلات بمَسْقَط رأسه فقدم لنا أحد الثوابت في حياته. ومع ذلك، نعترف بأن هناك فجوات؛ فنحن لا نعلم ما كان يفعله شكسبير خلال الفترة المحورية ما بين مغادرته ستراتفورد وظهوره في لندن، وهي تحديدًا «السنوات المفقودة» من أواخر ثمانينيات القرن السادس عشر. (يُلاحظ كولين بوروز أن «الآراء تتباين حتى فيما يتعلق بعدد السنوات المفقودة»).[3] هل قصد لندن مباشرةً، وعمل بها ممثلًا؟ (حدثت جلبة كبيرة بسبب وفاة ممثل فرقة «رجال الملكة» ويليام نيل عام ١٥٨٧ بينما كانت الفرقة تقوم بجولة فنية لها، وتحديدًا قبل زيارتها ستراتفورد. هل اسْتُعين بشكسبير ليحل محله؟) أم هل عمل، كما أخبر جون أوبري لأول مرة في أواخر القرن السابع عشر، مديرًا لمدرسة بالريف، ربما في لانكشير، في مقاطعة وضمن عائلة (في هوتون تاور) ذات روابط كاثوليكية وعلاقات مع وركشير (طالع الخرافة السابعة)؟ من الواضح أن هناك الكثير من المعلومات التي نود أن نعرفها، لكن هذا لا ينبغي أن يعمينا عن حجم المعلومات التي نحيط بها علمًا «بالفعل». ما نفعله بما نعرفه — وأعني كيفية تقويمنا للدليل (والدليل السلبي)، والاستنتاجات التي نخلص إليها — هو المهم.

أحد الأشياء المحورية التي يمكن أن نفعلها بما نعرفه هو أن نضعه في سياقه. وعليه، فإن الزواج الذي حدث بالإكراه بين آن هاثاواي ووليام شكسبير، إلى جانب حقيقة كونها أكبر منه بثماني سنوات، كثيرًا ما يُترجَم بأن آن حاصرت عشيقها المراهق فأرغمته على الزواج منها (طالع الخرافة العاشرة). وحقيقة الأمر أن النساء الحبالى غير المتزوجات لم يَكُنَّ ظاهرة غير شائعة في ستراتفورد، ويُقَدِّر المؤرخون أن ٢٥٪ من العرائس في أواخر القرن السادس عشر كُن حبالى عندما تزوجن.[4] وفي ظروف خاصة، كان يُنْظَر إلى العلاقة الجنسية ما قبل الزواج بوصفها ميزة، لا عيبًا؛ لأنها مكّنت العاشقين من الزواج رغم أنف آبائهم، ما دام الآباء كانوا يفضلون على الأرجح أن يُولَد أحفادهم من زواج شرعي ممن رفضوا تزويجه من قبل، على أن يأتوا من سِفاح. ويمكن تفسير زواج شكسبير المتعجل بأنه دليل على رغبته في الزواج، كما يمكن تفسيره بأنه دليل على وقوعه في شرك الزواج.

ويعتمد كون زواج هاثاواي وشكسبير، أو استمراره، «أسرًا ... إراديًّا» (كما يصف فرديناند الزواج في مسرحية «العاصفة» الفصل الثالث، المشهد الأول، البيتان ٨٩–٩٠) على كيفية وضعنا هذه المسألة في السياق إلى جوار الأدلة اللاحقة. وقد يشير إخفاق الزوجين في إنجاب المزيد من الأطفال إثر وفاة ابنهما الوحيد عام ١٥٩٦ (طالع الخرافة العاشرة)، كما تعتقد كاثرين دنكان–جونز، إلى أن العلاقة الزوجية توقفت لفترة طويلة منذئذ، أو قد تعكس على نحو أكثر حيادية عقم آن بعد الولادة المتعسرة للتوءمين.[5] يمكن أن تُحْكَى القصص بأكثر من طريقة استنادًا إلى الدليل عينه.

وتحيط حاجة مثيلة إلى السياق بالتعليم الذي حصَّلَه شكسبير (طالع الخرافة الثانية)؛ فكثيرًا ما يستشهد النقاد بزواج شكسبير بوصفه حدثًا ربما منعه من الالتحاق بالجامعة. في هذه الفترة، كان الحاصلون على ليسانس الآداب عُزَّابًا حرفيًّا. ولكن شكسبير تزوج في الثامنة عشرة من عمره، وهو عمر متأخر للالتحاق بالجامعة في القرن السادس عشر. (هناك الكثير من السجلات لطلاب التحقوا بالجامعة وأعمارهم تتراوح ما بين الحادية عشرة والثالثة عشرة). بحلول عام ١٥٨٢، إذًا، كان من الواضح أن الجامعة لم تكن من أولويات عائلة شكسبير لابنهم البكر. وحقيقة الأمر، كما كشف لويس بوتر، فإن واحدًا فقط من أبناء ستراتفورد المولودين عام ١٥٦٤ هو الذي التحق بالجامعة (وأخذ رتبة كهنوتية، كانت الجامعة هي التدريب اللازم للوصول إليها).[6]

الواضح من السجلات أنه رغم أننا نحيط علمًا بكم كبير من المعلومات عن معاملات شكسبير وأنشطته وشئونه المالية، فإن لدينا إحساسًا قليلًا جدًّا بشخصيته. ويناقض ذلك غيره من المؤلفين المسرحيين الإليزابيثيين؛ فشخصية بِن جونسون واضحة تمامًا لنا. كان، وفق موجز ستانلي ويلز اللاذع «الشخصية الأدبية والمسرحية الأكثر عنادًا وتكبُّرًا ومشاكسةً وجعجعةً وترويجًا للذات على نحو شَرِس في عصرها.»[7] ويتضح أن مارلو كان غير تقليدي فكريًّا واجتماعيًّا، وربما كان مُدَّعيًا وحسب. وكانت عائلته بأسرها حادة الطباع وعفوية: تذكر السجلات أبًا «مشاغبًا وشكسًا وأخرق ومنشغلًا ومعتدًّا بذاته»، وأختًا متهمة بالتودد للرجال خارج نطاق العلاقات الزوجية، وأخرى عوقبت لكونها «مجدفة باسم الرب نزَّاعة للسباب واللعن.»[8] أعلن توماس كيد — بعد أن اعْتُقِلَ عام ١٥٩٣ لحيازته مستندات إلحادية — أن تلك المستندات مملوكة لمارلو، وبعد أن تعرض للتعذيب أقر بالمزيد من التفاصيل عن معتقدات مارلو، قائلًا إنه كان يؤمن بأن المسيح ابن غير شرعي، وأن العذراء غير مخلصة، وأن يسوع ويوحنا المعمدان كانا عاشقَيْن شاذيْن،

وأن الدين لم يؤسَّس إلا «لإرهاب الإنسان» وأن «كل الذين لا يعشقون التبغ والفتيان بلهاء.» أما ريتشارد بينز، العميل السري الذي أفضت ادعاءاته لاعتقال مارلو، فاتهمه بتحريض الناس على الإلحاد. ولا شك أن مارلو خالط المفكرين الأحرار (أمثال السير والتر رالي، وعالم الرياضيات توماس هاريوت، وإيرل نورثمبرلاند المجوسيّ)، لكن كيد وبينز ليسا شاهديْن نزيهيْن: كان كيد خاضعًا للتعذيب، وكان بينز في الخدمة الحكومية. ولعل الطالب مؤلف مسرحيات «برناسوس» التي عُرِضَت في كامبريدج في مطلع القرن أكثر موثوقية؛ فهو لم يعرف مارلو، لكنه أخبر عنه ما ظن الجميع أنهم يعرفونه عنه إذ قال:

من أسف أن تسكن الفطنة عليلًا هكذا؛
فالعبقرية منحة من السماء بينما الآثام لعنة من الجحيم.

(الفصل الأول، المشهد الثاني، البيتان ٢٨٨–٢٨٩)[9]

ورغم أن هناك الكثير من التفاصيل التي نود معرفتها عن مارلو — كأنشطته الدقيقة في ريمز حينما كان غائبًا عن كامبريدج في مهمة حكومية، وسكه للعملات بالمخالفة للقانون بمدينة فلاشينج، وأنشطة آخر يوم من حياته، وحقيقة لحظاته الأخيرة — فإن هذه المعلومات من المستبعد أن تبدل شعورنا نحو مارلو الإنسان. ولأننا نعرف الكثير عن شخصيته فإننا نقرأ أبطاله — مثل تمبرلين وفاوست — باعتبارهم تعبيرات عن آرائه الشخصية، ومن المفارقة أنه لأننا لا نعرف إلا «القليل» عن شخصية شكسبير، فإننا نقرأ مسرحياته على أنها تعبيرات شخصية.

لدينا رسالة مكتوبة واحدة فقط موجهة إلى شكسبير خلال حياته كلها، وهي رسالة عمل من اثنين من أعضاء مجلس ستراتفورد المحلي عام ١٥٩٨ يحاولان فيها جذب انتباه شكسبير إلى مشروع استثماري.[10] وأقرب شيء يرقى إلى كونه رسالة من شكسبير الإهداءات المطبوعة التي أرسلها إلى إيرل ساوثهامبتون، وصدَّرَ بها قصيدتيه الروائيتيْن «فينوس وأدونيس» (١٥٩٣) و«اغتصاب لوكريس» (١٥٩٤). وكانت تلك الإهداءات أشبه بالرسائل الغرامية: «كل ما أنجزته لك، وكل ما ينبغي أن أنجزه لك أيضًا، فأنت شريك في كل ما أملك، المخلص لك» (اغتصاب لوكريس). كان يمكن أن تكون هذه كلمات جولييت (كُتِبَت «روميو وجولييت» في العام التالي لنشر قصيدة «لوكريس»، عام ١٥٩٥) أو على لسان بورشيا في مسرحية «تاجر البندقية» التي كُتِبَت عام ١٥٩٦. وإنه لتعبير تصاعديٌّ

أنيق. تنتقل البنية الثلاثية للعبارات من الزمن الماضي (ما أنجزته) إلى المستقبل (ما سأنجزه) ومنه إلى الزمن المستمر (شريك في كل ما أملك) الذي يتجاوز على نحو غير عادي علاقة الاعتماد والإخلاص المتوقعة القائمة على راعٍ ورعية إلى علاقة تكافل ووحدة (فأنت شريك في كل ما أملك). وهذه الكلمات بسيطة ونابعة من القلب، أو هكذا تبدو. ومن هذا المنطلق بالطبع، فهي تفي بغايات نوع الإهداءات الذي كان أدبه يتسم بالتملق والإخلاص في الوقت عينه: في هذا العصر الذي اتسم بالبلاغة الإنسانية الواعية بالذات، نجد أن الأسلوب المجرد له بناء فني شأنه شأن غيره من الأساليب. والصوت الذي قد يبدو أشبه بصوت شكسبير قد يكون أبعد ما يكون عنه.

ولعل السبب الذي يعلل رغبتنا باستماتة في أن تتحدث إلينا المسرحيات هو أن القصة التي تمليها علينا المستندات القانونية ليست دائمًا القصة التي نصبو لسماعها. هناك عدد كبير من كُتَّاب سير الحياة ممن ساءهم قصور أعمال شكسبير الخيرية الأهلية أو المؤسسية (رغم يُسْر حاله) في وصيته، أو شعروا بالإحباط بسبب توفر أدلة على تخزينه الحبوب عام ١٥٩٩ حينما هددت المجاعة أبناء ستراتفورد بسبب سوء المحاصيل، ولا سيما أن شكسبير كتب عن هذا السيناريو تحديدًا في مستهل مسرحيته «كوريولانوس»،[11] أو لعلهم خاب ظنهم بسبب حقيقة أن شكسبير، خلال احتجاج اندلع في ستراتفورد ضد تسييج الأراضي الذي اقترحه ويليام كوم عامَيْ ١٦١٤–١٦١٥، استعان بمحامٍ لحماية أراضيه، وبدا أنه سَانَدَ كوم. والواقعة مُسجلة تسجيلًا دقيقًا، وتتحدث لويس بوتر بلسان كثيرين إذ كتبت: «يبدو سلوك كوم ... مستفزًّا جدًّا، ومن المحبط أن نجد شكسبير في صفه.»[12] التاريخ حافل بأمثلة للفنانين المبدعين الذين لم يكونوا ألطف الناس (موتسارت أحد هذه الأمثلة، والكاتب المسرحي الإليزابيثي أنطوني مانداي مثال آخر). لكن الإبداع الأدبي يُعَقِّد قَبول التناقض. (ربما) من المقبول تأليف الموسيقى الراقية والتصرف على نحو غير راقٍ، ولكن وضع الإنسان والمتعاطف في مركز العالم الدرامي لشخص ما (كما يفعل شكسبير)، ثم مجافاة هذا في الحياة الخاصة لشخص ما، أو اضطهاد الكاثوليكيين (كما فعل مانداي)، ثم تأليف مسرحية متعاطفة مع السير توماس مور ...[13]

وعلى ذلك، فإن ويليام شكسبير ليس وحده الذي لا نعرفه؛ إننا لا نعرف كيفية التفاعل أو التداخل أو التناقض ما بين الحياة الواقعية والإبداع الفني. والشخص الذي يحمل كل اللوم على خيبة أملنا هو شخصية آن هاثاواي الغامضة التي يحتمل تاريخها

الزواجي أكثر مما يحتمله تاريخ شكسبير من علاقات برواية ستيفن البسيطة الوقائعية: تزوجت، وأنجبت ثلاثة أطفال، وماتت. إننا نفتقر إلى أي إحساس متصل بشخصية شكسبير، وهذا الافتقار، بحسب ما جاء على لسان جيرمين جرير في كتابها «زوجة شكسبير» (٢٠٠٨، طالع الخرافة العاشرة)، هو الذي يؤجج القراءات المُعادية للرومانسية والكارهة للنساء، من حيث الأساس، لشخصية آن هاثاواي، باعتبارها شخصية مُحاصِرة لزوجها بدلًا من أن تكون (مثلًا) داعمة دعمًا وجدانيًّا، أو مُمَكِّنَة لشكسبير في مشواره الفني. وتوحي جرير بأن الحسد هو ما يكمن وراء هذه الرؤية. نحسد آن هاثاواي لأنها تملك شيئًا لا نملكه: ألا وهو القرب من شكسبير، وفهم هُوِيَّته، ومعرفة الأفكار التي جالت بعقله والمشاعر التي شعر بها.

هناك ميزة وحيدة لافتقارنا إلى اليقين بشأن شخصية شكسبير: ألا وهي ترك الباب مفتوحًا للكُتَّاب المبدعين لسد الفجوة. لا ترصد رواية أنطوني بيرجس «لا شيء كالشمس» (١٩٦٤) حياة شكسبير العاطفية فقط، ولكنها ترصد أيضًا الحياة الإليزابيثية نفسها من خلال نثره الإليزابيثي المستساغ (وهو الإنجاز الذي كرره بعد أن كتب عن حياة مارلو في رواية «رجل ميت في دتفورد»، ١٩٩٣). ويسلط فيلم جون مادن الضوء على الحياة العاطفية للمؤلف المسرحي الغِرِّ سيئ الطالع في عنوانه — «شكسبير عاشقًا» (١٩٩٨) — ويتناول شكسبير من الطرف الآخر للطيف التاريخي لبيرجس، صائغًا مشاهد عصرية بإبداع للحياة الإليزابيثية (مراكبي، وهو المقابل الإليزابيثي لسائق الأجرة، يفرض نصوصه على رواد المسرح، والنادل يفسر قائلًا: «طبقنا الخاص اليوم قدم خنزير منقوع في خل العرعر، وتُقَدَّم فطيرة مُحلاة ومصنوعة من الحنطة السوداء»). لكن الكاتبيْن قدما إلينا شكسبير بوصفه شخصًا يتحكم فيه قلبه. وكذلك يفعل بيتر ويلان في مسرحيته «مدرسة الليل» (١٩٩٢) التي يتناقش فيها مارلو وشكسبير عن نظرياتهما عن الكوميديا. من وجهة نظر مارلو، ينكشف البشر عندما يضحكون، والضحك «السمكة الفاغِرة فاهَهَا»، والكوميديا هي «الطُّعم الذي يُخْفِي الخُطَّاف.» وبهذه الفلسفة يشعر مارلو بالاضطراب حتمًا بسؤال شكسبير: «ولكن، ماذا لو أنك تود أن تُطعم السمكة لا أكثر ... دون أن تصطادها؟»[14] فشكسبير شخص عطوف، وتعاطفه موجه للإنسانية.

تقدم رواية كريستوفر راش «الوصية» منهجًا مختلفًا: يصوغ راش من ست صفحات قانونية بالأرشيف الوطني سيرة حياة خيالية، يُملي فيها شكسبير طريح الفراش وصيته. يلحظ محامي شكسبير أن وصية الإنسان وشهادته الأخيرة لا تربطهما أي قواسم مشتركة

بمسرحية من مسرحيات شكسبير؛ فلا عاطفة فيها ولا غموض؛ فيجيبه عَمِيلُه: على العكس تمامًا، فالوصية فيها الكثير من المشاعر و«القليل من الدراما» مستترة بين السطور المحايدة. تُفْضِي تفسيرات شكسبير لتَرِكات وصيته إلى ذكريات منطقية عن علاقاته في ستراتفورد ولندن (عن منافسته لمارلو: «لقد وُلِدَ قبلي حتى؛ حيث سبقني بشهريْن»). وهناك الكثير من الأبيات المقتبسة بتصرف وبإبداع من شكسبير وآخرين: آن هاثاواي «ملهمته الآتية من الجحيم»، «هذا المرض العضال، زوجتي.» إذا كان الزواج بلوى، فالكتابة مرض أيضًا («السعداء لا يؤلفون المسرحيات. السعداء يلعبون البولينج»)، ونلمح إحساس شكسبير بالفشل زوجًا وأبًا وتاجرًا ودارسًا وشهيدًا. كل الخرافات التي نناقشها في هذا الكتاب تعالجها رواية راش بإبداع.

وكما أن فالستاف ليس سريع البديهة وحسب بحد ذاته، بل إنه «أيضًا السبب وراء تحلي غيره من البشر بسرعة البديهة» («هنري الرابع – الجزء الثاني»، الفصل الأول، المشهد الثاني، البيتان ٩–١٠)، أَجَّجَت حياة شكسبير حياوات أخرى، حياوات خيالية. وبطريقة ما، تتحول القصص الخيالية إلى حقائق. نرى هذا من شرفة جولييت في مدينة فيرونا (فهي شرفة حقيقية لشخصية خيالية)، إلى فيلم لورانس أوليفييه «هنري الخامس» الجارية أحداثه بمسرح إليزابيثي يصبح بالنسبة لكثيرين منا، على الأقل في لحظات الضعف، بمنزلة دليل على ما كان يحدث في المسرح الإليزابيثيِّ. (كان المُلَقِّنون الإليزابيثيون ظاهرين على خشبة المسرح. كيف لنا أن نعرف ذلك؟ هكذا رأيناهم في فيلم أوليفييه).

إن التشاور بشأن حياة شكسبير وحقائقها (المحبطة أحيانًا) وفجواتها المخيبة للآمال يدفعنا إلى التفكير في الخرافات. استشهدنا، في مقدمتنا، بتعريفات «قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية» لكلمة «خرافة». وهنا، نجد أن تعريف أمبروز بيرس الساخر في «قاموس الشيطان» (١٩٠٦) مفيدًا:

> الميثولوجيا، اسم. مجموعة المعتقدات التي تبناها شعب بدائي فيما يخص أصله، وتاريخه المبكر، وأبطاله، وآلهته وما إلى ذلك، تمييزًا لها عن «الروايات الحقيقية» التي «يخترعها» لاحقًا. (التنصيص من جانبنا.)

تُلازم «الحقيقة» «الإبداع» في جميع سِيَر الحياة؛ فالسِّيَر ما هي إلا قصص نقصها. وسير كريستوفر راش أو أنطوني برجس خرافية — أي إنها ابتكار حقيقي — بقدر سِيَر بيتر أكرويد أو تشارلز نيكول.

هوامش

(1) This quotation, and variants of it, appear in print and on the web.

(2) Bill Bryson, *Shakespeare: The World as a Stage* (London: Harper–Collins, 2007), p. 7.

(3) Colin Burrow, "Who Wouldn't Buy It?," review of Stephen Greenblatt's *Will in the World, London Review of Books,* 20 January 2005.

(4) Germaine Greer, *Shakespeare's Wife* (London: Bloomsbury, 2007); Lois Potter, *The Life of William Shakespeare: A Critical Biography* (Oxford: Wiley–Blackwell, 2012), ch. 3, citing David Cressy, *Birth, Marriage and Death* (Oxford: Oxford University Press, 1997), p. 74.

(5) Katherine Duncan–Jones, *Ungentle Shakespeare: Scenes from his Life,* Arden (London: Thomson Learning, 2001), p. 91; Potter, *The Life of William Shakespeare,* p. 59.

(6) Potter, *The Life of William Shakespeare,* p. 48.

(7) Stanley Wells, *Shakespeare and Co.* (London: Penguin, 2007), p. 129.

(8) William Urry, *Christopher Marlowe and Canterbury* (London: Faber & Faber, 1988), p. 28; Christopher Marlowe, *Dr Faustus: The A–Text,* ed. Roma Gill, New Mermaids (London: A. & C. Black, 1989), p. 2, quoting Urry, "Marlowe and Canterbury," *Times Literary Supplement,* 13 February 1964.

(9) *The Three Parnassus Plays,* ed. J. B. Leishman (London: Nicholson& Watson, 1949).

(10) Potter, *The Life of William Shakespeare,* pp. 235–6.

(11) Duncan–Jones, *Ungentle Shakespeare,* p. 109.

(12) Potter, *The Life of William Shakespeare,* p. 404.

(13) *Sir Thomas More,* ed. John Jowett, Arden (London: A. & C. Black, 2011).

(14) Peter Whelan, *The School of Night* (London: Warner Chappell Plays, 1992), pp. 57–8.

الخرافة السابعة عشرة

اعتاد شكسبير أن يكتب منفردًا

نميل إلى اعتبار العبقرية فنًّا منعزلًا؛ إذ يعمل الكاتب وحيدًا في صومعته. يُظهر فيلم «شكسبير عاشقًا» شكسبير في مراحل عدة من عثرة المؤلف — حيث ظهر وهو يتدرب على إتقان توقيعه، ويتحدث إلى مُعالجه، ويبدأ باستهلال خاطئ («روميو وإيثيل ابنة القرصان») — قبل أن ينتهي من الصفحة تلو الأخرى بجنون إبداعي مدفوع بالحب. إن الكاتب ليكتب (أو يخفق في الكتابة) وحده، سواء في نجاحه أو في إخفاقه. وينطبق هذا النموذج أيضًا على أشكال أخرى من الفنون، كالموسيقى؛ فلا يمكننا أبدًا أن نتخيل أن سيمفونية بيتهوفن التاسعة ألفها «بيتهوفن ومساعده ومراجعوه» (صياغتنا مستقاة من نسخة ريفلز لمسرحية «د. فاوست» التي حررها ديفيد بيفينجتون وإريك راسموسن، وتُعلن صفحة عنوانها عن الأيادي المتعددة التي شاركت في صنع مسرحية مارلو). وما زالت مقطوعة «قداس الموت» لموتسارت معروفة باسمها هذا، رغم معرفتنا بأنها لم تُستكمل قبل وفاة موتسارت وأن جزءًا منها — ربما حتى الجزء الأكبر — يُنْسَب إلى فرانس اكسافر سوسماير.

ولكن إذا كان العبقري انعزاليًّا، فالمسرح تآزري بحكم التعريف؛ فهو يتطلب مشاركة وتنسيقًا من مجموعات كثيرة من الناس: الممثلين، ومصممي الأزياء، والموسيقيين (على سبيل المثال لا الحصر). هؤلاء هم الشركاء المتعاونون (أو على الأقل بعضهم) في مرحلة الإنتاج؛ فكيف كانت الأمور في مرحلة التأليف؟

يسجل المدير المسرحي الإليزابيثي، فيليب هينسلو، بانتظام الدفعات المالية لِفِرَق المؤلفين. وغالبًا ما تُظهر مخطوطات المسرحيات الباقية أكثر من خط يد واحد. وأشهر تلك الأعمال مسرحية «السير توماس مور» التي عمل عليها خمسة مؤلفين/مراجعين (وكان شكسبير واحدًا من مراجعيها). وعندما اشترك توماس ميدلتون وصامويل رولي في تأليف مسرحية «المُسْتَبْدَل» (١٦٢٢)، كتب رولي الحبكة الفرعية الكوميدية بينما اختص ميدلتون نفسه بالحبكة الأساسية التراجيدية. وعندما كان روبرت دابورن متخلفًا في مهمة كلفه بها فيليب هينسلو عام ١٦١٣، تعاقَد من الباطن من أجل تأليف فصل لتسريع العمل. من الواضح أن هناك الكثير من نماذج التعاون في المسرح الإليزابيثي.

ولكن، إذا كان من الواضح أن التآزر لم يكن غريبًا؛ فمن الجلي بالقدر نفسه أن كثيرًا من المؤلفين ألفوا فُرادى، وفضلوا أن يكتبوا بمعزل عن الآخرين. يضرب أنطوني برجس على هذا الوتر في روايته «سيدة إندربي السمراء» إذ يصور ثنائي التأليف الجيكوبيِّ بومونت وفليتشر اللذين لم يتشاطرا مكتبًا واحدًا وحسب، ولكن عشيقة واحدة أيضًا، كما ذُكِرَ عنهما. يدلف شكسبير، كما يصوره برجس، إلى حانة، ويجلس «على مسافة ليست بالبعيدة عن بومونت وفليتشر وعشيقتهما المشتركة التي كانت مسرورة بمنح قبلاتها وأحضانها لكليهما بالتساوي، إذ كانت من مواليد برج الميزان.» ألقى فرانك بومونت بالتحية على شكسبير على استحياء، قائلًا:

«سيد شكسبير، ثمة مسألة نود أن نتحدث إليك بشأنها، ألا وهي التعاون بيننا وبينك هنا.»

«إنها قادرة على مداعبة اثنين فما بالك بثالث.»

يرفض شكسبير الذي صوره برجس أي شكل من أشكال التعاون، لكن الأدلة تشي بقصة مختلفة.

إن مجموع أعمال شكسبير من تأليف شخص واحد بجميع أنواعها الأدبية: الأعمال الكوميدية والتاريخية والتراجيدية. ومن بين المسرحيات الثمانية والثلاثين في أعمال شكسبير الكاملة، وُجِدَ أن ست مسرحيات فقط تعاون فيها شكسبير مع مؤلفين آخرين، ألا وهي: «هنري السادس – الجزء الأول»، و«تيتوس أندرونيكوس»، و«تيمون الأثيني»، و«بريكليس»، و«القريبان النبيلان»، و«كل شيء حقيقي» (هنري الثامن). (ويرتفع هذا الرقم إلى ٨ مسرحيات إذا ما ألحقنا بما سلف الجزأين الثاني والثالث من مسرحية

«هنري الخامس»، وهو الأمر الذي ليس عليه إجماع). للمقارنة: نصف أعمال توماس ميدلتون الكاملة، تقريبًا، تَعاوُنِيٌّ؛ وأكثر من نصف المسرحيات الإليزابيثية مؤلَّفة تأليفًا مشتركًا.[1]

عرفنا منذ فترة طويلة أن شكسبير تعاون مع آخرين في نهاية مشواره الأدبي. نُشِرَت نسخة «القريبان النبيلان» الصادرة عام ١٦٣٤، وهي المسرحية التي لم تُدْرَج ضمن مجموعة أعمال شكسبير عام ١٦٢٣، باسمَيْن على صفحة العنوان: «النبيلان السيد جون فليتشر والسيد ويليام شكسبير». وكان الاثنان قد تُوُفِّيَا قبل عام ١٦٣٤ (تُوُفِّيَ فليتشر عام ١٦٢٥، وشكسبير عام ١٦١٦). وتصفهما صفحة العنوان بـ «أجدر أهل عصرهما بالتذكر.» كان فليتشر واحدًا من أنجح المؤلفين المسرحيين بفرقة «رجال الملك» لعقديْن من الزمان، وما برحت مسرحياته تُنْشَر ويُعاد نشرها. وفيما بين عامَيْ ١٦٢٠ و١٦٤٣، كان هناك عشر طبعات لست من مسرحياته، ومنها مسرحية «القريبان النبيلان». ولم يشهد عام ١٦٣٤ نشر مسرحية «القريبان النبيلان» وحسب، ولكن كذلك مسرحية «الراعية المخلصة» التي ألفها فليتشر منفردًا، وشهد العام التالي مسرحيتَيْن أخريين لفليتشر طُبِعَتا لأول مرة. ولذلك فإن اسم فليتشر وحده كان ميزة تسويقية مضمونة عام ١٦٣٤. من الممكن أن يكون هناك سبب واحد يدعو لإضافة اسم شكسبير على صفحة عنوان مسرحية «القريبان النبيلان»، وهو أنه كان حقًّا مؤلفًا مشاركًا.

من السبل القليلة التي يمكننا بها تعيين الإسهامات في الأعمال المشتركة، البصمات اللغوية للمؤلفين: وأعني اللازمات اللفظية التي تتجلى على مستوًى لا شعوري. وعليه، على سبيل المثال، يُفَضِّل فليتشر شكل الضمير المحور «هُم» بالإنجليزية «'em»، ويفضل شكسبير «them». وفي مسرحية «القريبان النبيلان»، نجد المشاهد التي تحوي هاتَيْن الصيغتَيْن المتباينتَيْن محددة بوضوح إلى حدٍّ بعيد. لكن بعض المشاهد تحوي الصيغتَيْن معًا. من الواضح أن المؤلفَيْن المتعاونين قرأ الواحد منهما مشاهد الآخر وساهم فيها.

أُلِّفَت مسرحية «القريبان النبيلان» عام ١٦١٣. وكُلِّلَت الشراكة بالنجاح: تعاون فليتشر وشكسبير مجددًا في العام نفسه في تأليف مسرحيتَيْ «كل شيء حقيقي» (هنري الثامن) و«كاردينيو» (مفقودة حاليًّا). ورغم أن شكسبير بدأ أعماله الرومانسية المتأخرة بالتعاون مع مؤلفين آخرين، حيث كتب «بريكليس» (عام ١٦٠٧) بالتعاون مع جورج ويلكنز،[2] فلم تتكرر شراكته مع ويلكنز. وكان شكل التعاون بينهما نفسه مختلفًا؛ فمن الواضح أن شكسبير كان مسئولًا عن الفصول من الثالث حتى الخامس من «بريكليس»، بينما كتب ويلكنز الفصلَيْن الأول والثاني.

لنرجع إلى بداية مشوار شكسبير الأدبي، بما أن تلك الفترة تحمل في طياتها نقاط تماس مع المنهج التآزري مع ويلكنز. لطالما شك النقاد في أن ثمة يدًا غريبة تدخلت في تأليف الفصل الأول من مسرحية «هنري السادس – الجزء الأول»، وفي الفصل الأول من مسرحية «تيتوس أندرونيكوس». وكان تعيين تلك اليد (الأيادي) الغريبة أمرًا شاقًّا. وكان المرشح المفضل لمسرحية «تيتوس أندرونيكوس» هو جورج بيل. ومما عَقَّدَ مسألة التعاون في تأليف «هنري السادس – الجزء الأول» أين نضعها، من حيث التسلسل الزمني، في الترتيب المعروف الآن ضمن أجزاء مسرحية «هنري السادس» من الأول إلى الثالث. يعتقد كثير من النقاد أن مسرحية «هنري السادس – الجزء الأول» كُتِبَت بعد «هنري السادس – الجزء الثالث» كجزء تمهيدي؛ فبعد أن كتب شكسبير جزأين متتابعين عن عائلتي يورك ولانكستر، وقعت بين يديه مصادفةً مسرحية (ربما بقلم بيل أو ناش؟) واقتبسها بتصرف. لكن هذه النظرية لا تضع في الحسبان بما يكفي البساطة (بل وحتى الدونية) اللغوية لمسرحية «هنري السادس – الجزء الأول» مقارنة بالأجزاء الأخرى من المسرحية نفسها؛ فمسرحية «هنري السادس – الجزء الأول» واحدة من أيسر المسرحيات التي يمكن أن يطالعها المرء لشكسبير. وكل بيت فيها يوازي فكرة واحدة؛ فما من بِنًى نحويَّة أو صور بيانية أو أفكار معقدة على الإطلاق. ومن الصعب أن ننظر إلى هذه المسرحية على أنها من بنات أفكار شخص كتب للتو «هنري السادس – الجزء الثالث»، وكان بصدد تأليف مسرحية «ريتشارد الثالث.»

وتاريخَا هاتين المسرحيتين قريبان جدًّا (أواخر الثمانينيات أو أوائل التسعينيات من القرن السادس عشر لمسرحية «هنري السادس – الجزء الأول»، وأوائل تسعينيات القرن السادس عشر لمسرحية «تيتوس أندرونيكوس»)؛ فهما ليستا مبكرتَيْن في مشوار شكسبير الأدبي فقط، ولكنهما مبكرتان في حياة المسرح الإليزابيثي الاحترافي أيضًا. وهناك أيضًا أسباب عملية للتعاون؛ إذ تسير الكتابة بسرعة أكبر؛ فمسرحيتان أفضل من مسرحية واحدة، وثلاث أو أربع أفضل وأفضل. كان المسرح الذي اكتسب الطابع الاحترافي حديثًا بحاجة إلى مسرحيات جديدة. وبين الفترة من ٢٧ ديسمبر ١٥٩٣ و٢٦ ديسمبر ١٥٩٤، تُسجل يوميات هينسلو ٢٠٦ عروضًا مسرحية لـ ٤١ مسرحية مختلفة، وإذا كانت حاشيته ne تعني «جديد»، فإن هذا يقتضي أن ١٥ من تلك المسرحيات كانت جديدة. وكان الكاتب المسرحي روبرت دابورن يلجأ إلى الاستعانة بمؤلفين من خارج الفريق كلما كان بحاجة للوفاء بموعد نهائي معين. وكذلك فعل بومونت وفليتشر شخصيتا برجس الخياليتان.

يصحح بيومون (سوء) تفسير شكسبير الجنسي لتعاونه المُقترح: «أعني تعاونك معي ومع جاك؛ فنحن بصدد كتابة مسرحية كوميدية بعنوان «اللعنة عليك أيتها اللعوب»، ويجب أن تكون جاهزة للتدريبات المسرحية في غضون يومَيْن من الآن، لكننا لم نشرع في كتابتها رغم أننا استلمنا أموالها.» وثمة اعتبار عملي ثانٍ يسري في هذا السياق: كان التعاون يعمل كنظام للتمرين، يتعلم في سياقه المؤلفون المسرحيون قليلو الخبرة من الآخرين بالتعاون معهم. وفي الفترة ما بين عامي ١٦١٢ و١٦١٣، ربما كان شكسبير يُدَرِّب خلفه (أمسى جون فليتشر كاتبًا مسرحيًّا «ملحقًا» (أي متعاقدًا) مع فرقة «رجال الملك» خلفًا لشكسبير).

ماذا عن الفترة الوسيطة من مشوار شكسبير المهني؟ في عام ١٦٠٧، تعاون شكسبير مع توماس ميدلتون في المسرحية الساخرة «تيمون الأثيني». ولعل المسرحية غير مكتملة (فهي تحوي نهايات فضفاضة)، ولو أنها قابلة للأداء على خشبة المسرح بالتأكيد. (اقتبس ميدلتون فيما بعد بتصرف «ماكبث» و«العين بالعين» بعد وفاة شكسبير؛ طالع الخرافة الرابعة والعشرين). لقد بدأنا توًّا في استكشاف مدى علاقة العمل بين ميدلتون وشكسبير خلال تلك الفترة. من بين الشخصيات المحورية في كوميديا ميدلتون المدينية «عالم مجنون أيها السادة» (١٦٠٧)، التي كتبها قبل مسرحية «تيمون الأثيني» مباشرة، فارس مُغالٍ في السخاء يُدعى السير باونتيوس بروديجال. وبالنظر إلى أن تيمون هو نفسه سير بونتيوس بروديجال في صيغة تراجيدية، فربما استهل ميدلتون مسرحية «تيمون الأثيني» التعاونية في واقع الأمر بوصفها خطوة تالية منطقية من حيث النوع الأدبي، إثر اكتشافه الإسراف في الشكل الكوميدي.[3] لقد قدمنا مؤخرًا دليلًا يوحي بأن ميدلتون كان مؤلفًا مشاركًا لشكسبير في مسرحيته «الأمور بخواتيمها» (حوالي عام ١٦٠٧). ولطالما لاحظ النقاد شذوذات في النص المطبوع الأول لهذه المسرحية (مجموعة الأعمال الكاملة لعام ١٦٢٣)، وأعني تنويعات في تسمية الشخصيات في سوابق الكلام والإرشادات المسرحية وفي الحوار؛ إرشادات مسرحية روائية فضولية على نحو غريب تَعِد بحوار لا يقع لاحقًا، ولهجة حضرية غير شكسبيرية حاسمة، وما إلى ذلك. ويتطابق الكثير من السمات النصية واللهجية والأسلوبية مع التفضيلات والعادات المعروفة لتوماس ميدلتون، ونراها مُرَكَّزَة تحديدًا في مشاهد بعينها — الحبكة الفرعية الكوميدية الخاصة بباروليس مثلًا — لكنها تظهر في بعض مشاهد هيلين أيضًا.[4] وعليه فإننا بحاجة إلى تعديل القصة التقليدية الخاصة بالتأليف المشترك في مشوار شكسبير المهني، وهي القصة التي تعاون فيها، لفترة

قصيرة، ولكن بنجاح، في بداية مشواره، ثم بانتظام أكبر في نهاية مشواره المهني ولكن بلا نجاح يُذْكَر، أو على نحو منتظم في منتصف مشواره. يبدو لنا الآن أن التعاون كان نشاطًا مستساغًا وعمليًّا من وجهة نظره على طول الخط، وناجحًا بالقدر الكافي من وجهة نظره لكي يرغب في التعاون مع مؤلفَيْن آخريْن (ميدلتون وفليتشر) مجددًا.

بحثنا إلى الآن مسرحيات مُشْتَرَكَة التأليف. لكنَّ هناك نوعًا آخر من أشكال التعاون، يُسْهِم فيه المؤلف بخطبة أو مشهد أو تتابع وجيز لمسرحية مؤلف آخر. وهذا ما حدث في مخطوط مسرحية «جون البرديلي»، وهي تتمة لمسرحية روبرت جرين الكوميدية الشعبية «الراهب بيكون والراهب بانجاي» (١٥٨٩) حيث كتب هنري شيتل خطبة واحدة (تُرِكَت مساحة خالية كبيرة لهذا الغرض). وهذا هو الحال أيضًا في المسرحية التاريخية المجهولة المؤلف «إدوارد الثالث» التي أَلَّفَ فيها شكسبير مشاهد كونتيسة سالزبري (١٥٩٦ تقريبًا). وهذا هو الحال كذلك في مسرحية «السير توماس مور»، حيث أضاف شكسبير خُطبًا يُخاطب فيها مور المشاغبين ويُهدئ من ثورتهم. وهذه حالة مثيرة لاهتمام خاص وجديرة بالتوقف عندها.

تُضفي مسرحية «السير توماس مور» صبغة درامية على حدثَيْن أساسيَيْن بالتاريخ الحديث: أحداث شغب «يوم مايو المشئوم» التي اندلعت عام ١٥١٧، ورفْض مور تأييد المواد المتعلقة بطلاق هنري الثامن عام ١٥٣٢ (المختلط بالمسرحية مع رفضه تأييد قانون التعاقب عام ١٥٣٤). وتربط المسرحية بين الاثنين إذ تجعل مور يقنع المشاغبين بالطاعة في النصف الأول، بينما يرفض هو الامتثال لملكه في النصف الثاني من المسرحية. وتحوي مخطوطة المسرحية بصمات سبعة مشاركين: خمسة مؤلفين/مراجعين، وناسخ، والمسئول عن الاحتفالات الملكية إدموند تينلي الذي مارس رقابته على نحو متشدد جدًّا، حتى إن كثيرًا من النقاد ظنوا أن أصحابها تخلوا عنها. في مرحلة ما لاحقة، نُقِّحَت المسرحية. ومن الأسئلة التي طالما انتقدت المسرحية نقدًا لاذعًا: ما الداعي إلى تأليفها أصلًا نظرًا لأنها تصوغ في قالب مسرحي مادةً لم يكن بالإمكان مناقشتها علنًا في القرن السادس عشر؟ متى أُلِّفَت المسرحية؟ ما الذي يدعو مونداي، وهو أحد مؤلفي المسرحية ومعارض متشدد ضد الكاثوليكية، إلى تأليف مسرحية متعاطفة مع شهيد كاثوليكي؟ هل تمت التنقيحات مباشرة بعد قرارات تينلي الرقابية أم بعدها؟ مَن هم المشاركون السبعة والمؤلفون الخمسة؟

ترسم طبعة أردِن الجليلة (٢٠١١) لجون جاويت خطًّا واضحًا عبر تلك الأسئلة.[5] أَلَّفَ مانداي وشيتل المسرحية الأصلية، ومَارَسَ تينلي رقابته عليها، ونَسَّقَ ناسخ مسرحي

مجهول مراجعات شيتل وثلاثة مؤلفين آخرين: وهم ديكر وهيوود وشكسبير. ويُسَكِّن جاويت المسرحية في أواخر الحقبة الإليزابيثية، حوالي عام ١٦٠٠ (فقد كانت المسرحيات التي تتناول فترة حكم هنري الثامن تُدْرَج ضمن ذخيرة المؤلفات الفنية للفرق آنذاك)، وأن مراجعتها كانت خلال عامَيْ ١٦٠٣–١٦٠٤. يشعر جاويت بأنه «أكثر اطمئنانًا» للتاريخ المقترح للمراجعة من ارتياحه لتاريخ التأليف الأصلي. ويدعم تاريخه ١٦٠٣ / ١٦٠٤ المنظور الجديد عن شكسبير كمتعاون مع آخرين. وبدلًا من حصر التعاون في بداية مشواره الأدبي ونهايته وحسب، أصبح لدينا سيناريو يؤيد فكرة تأليف شكسبير بالتعاون مع آخرين ولأجلهم في منتصف مشواره الأدبي. (لقد كان ضربًا من الالتزام التعاقدي أن «يُرقِّع» مسرحيات غيره، أو يضيف إليها مقدمات أو خاتمات جديدة. في عام ١٦٠٢، تَلَقَّى بِن جونسون أجرًا لقاء إضافات أنجزها لمسرحية «المأساة الإسبانية» لتوماس كيد، ولو أنه ثبت أن شكسبير هو مؤلف تلك الإضافات المنشورة.[6] في العام نفسه، تلقى صامويل بيرد ووِيليام رولي أجرًا عن إضافات لمسرحية مارلو «د. فاوست»).

إن حشد عدد كبير من الأيدي عادةً ما يكون علامة على أن النص المنقح كان مطلوبًا بإلحاح (وخاصةً بالنظر إلى أن المراجعين كانوا يعملون في آنٍ واحد، لا بالتعاقب، كما تظهر المخطوطة). قد يساعدنا تعيين جاويت لتواريخ عمليات التنقيح في بداية عهد الملك جيمس على تحديد المناسبة. من بين الأسئلة المحيرة عن المشوار الأدبي لشكسبير: لِمَ لَمْ يؤلف شكسبير نصوصًا لمهرجانات المدينة (طالع الخرافة الرابعة عشرة)؟ فقد كانت مواكب عمدة مدينة لندن السنوية (واحتفاليات تتويج الملك جيمس عام ١٦٠٤) مناسبات مواتية تُعْلِن فيها المدينة عن الأعمال المسرحية البارزة. ولقد أُوكِلَ إلى كلٍّ من مانداي وميدلتون وجونسون وهيوود وديكر وبيل تأليف نصوص لمهرجانات المدينة. لِمَ لَمْ يُكَلَّف شكسبير بالأمر نفسه؟ كان شكسبير يعرف جميع هؤلاء المؤلفين وتعاون مع بعضهم في مراحل متعددة وبطرق متباينة (فقد مَثَّلَ في مسرحيات جونسون مثلًا، وتعاون مع بيل في مسرحية «تيتوس أندرونيكوس»). ولعل مراجعة مسرحية «السير توماس مور» على عجل في الفترة بين عامَيْ ١٦٠٣ و١٦٠٤ كانت تُعْزَى إلى فعالية من فعاليات لندن.

وتُطِيحُ مُحاجَّة جاويت بشأن تأريخ إضافة شكسبير لمسرحية «السير توماس مور» حوالي عام ١٦٠٤، علاوة على اقتراحنا المتعلق بالطبيعة التآزرية لمسرحية «الأمور بخواتيمها» حوالي عام ١٦٠٧، بالكثير من فرضياتنا عن الفترة الوسيطة من المشوار

الأدبي لشكسبير: نعلم أنه تعاون مع آخرين، ولكن ليس في تلك الفترة ولا على ذاك النحو. وربما أمكننا توسعة نطاق تفكيرنا. يرى جيورجيو ميلكيوري علاقة بالبلاط في مسرحية «زوجات ويندسور البهيجات» (١٥٩٧). ويحتج بأن هذه لم تكن وحسب مسرحية تُعْرَض بالبلاط كما هو حال كثير من مسرحيات شكسبير، بل إنها مسرحية تطورت من مسرحية قصيرة للبلاط كتبها شكسبير خاصة للورد هانسدون الثاني (نقَّحَ شكسبير المسرحية القصيرة وحولها إلى نسخة أطول من مشهد شجرة سنديان هيرن الذي طُبِعَ لاحقًا في الأعمال الكاملة الصادرة عام ١٦٢٣).[7] وشأنها شأن نسخة جاويت لمسرحية «السير توماس مور»، تفتح لنا نسخة مسرحية «زوجات ويندسور البهيجات» لميلكويري الباب للتفكير في أنواع أخرى من الكتابة شارك فيها شكسبير. إن هذه النسخ مجتمعةً تُوَسِّع مفهومنا عن الظروف الاجتماعية، بالمدينة والبلاط، التي كان شكسبير يكتب فيها ويُكَلَّف فيها بالكتابة.

هوامش

(1) Stanley Wells, *Shakespeare and Co.* (London: Penguin, 2007), p. 248 n. 40, citing Eric Rasmussen, "Collaboration," in Michael Dobson and Stanley Wells (eds.), *The Oxford Companion to Shakespeare* (Oxford: Oxford University Press, 2001).

(2) For an account of this insalubrious character see Charles Nicholl, *The Lodger: Shakespeare on Silver Street* (London: Penguin, 2008).

(3) See Laurie Maguire and Emma Smith, "'Time's Comic Sparks': The Dramaturgy of *A Mad World My Masters and Timon of Athens,"* in Gary Taylor and Trish Thomas Henley (eds.), *The Oxford Handbook of Thomas Middleton* (Oxford: Oxford University Press, 2012), pp. 181–95.

(4) Laurie Maguire and Emma Smith, "Many Hands – A New Shakespeare Collaboration?", *Times Literary Supplement,* 20 April 2012, pp. 13–15.

(5) *Sir Thomas More,* ed. John Jowett, Arden (London: A. & C. Black, 2011).

(6) Brian Vickers surveys a number of important new studies on Shakespeare's authorship in his "Shakespeare and Authorship Studies in the Twenty–First Century," *Shakespeare Quarterly,* 62 (2011), pp. 106–42.

(7) *The Merry Wives of Windsor,* ed. Giorgio Melchiori, Arden (Walton–on–Thames: Thomas Nelson, 2000).

الخرافة الثامنة عشرة

سونيتات شكسبير كانت متعلقة بسيرة حياته

هل سونيتات شكسبير تعبير تلقائي عن سيرة حياته؟ الإجابة الموجزة هي: لا شك أن بعضها كذلك، والبعض الآخر ليس كذلك، وبعض الأخيرة تبدو (أو مصممة بحيث تبدو) كالأولى.

يمكن القول بأن السونيتا رقم ١٤٥ تملك أساسًا قويًّا لِلِادِّعاء بأنها تعبير تلقائي عن سيرة الحياة، أو الإشارة إلى الذات؛ فهي تدور (حرفيًّا) حول تلاعب لفظي ما بين hate away وHathaway، وكثيرًا ما يُعْتَقد أنها قصيدة حب كتبها شكسبير في بداية مشواره الأدبي لزوجة المستقبل آن هاثاواي (طالع الخرافة العاشرة). على مدار اثني عشر بيتًا يسجل الشاعر كراهية المرأة، ثم في زوج الأبيات الختامي تُقَدِّم بنية الجملة نفيًا مؤخرًا ومفعولًا غير متوقع (أو لا مفعول):

فألقت بـ «أكره» hate من «أنا أكره» بعيدًا away،
وأنقذت حياتي، بقولها «لست أنت».

ونظرًا لأن حرف العطف «و» and يكاد يطابق صوتيًّا الاسم «آن»، فمن الممكن قراءة البيت الأخير على النحو الآتي «آن أنقذت حياتي.» إن البساطة الشعرية (التي يصفها البعض بالسذاجة الشعرية) لهذه القصيدة، وبنيتها الرباعية التفاعيل غير المعتادة (حيث يتألف كل سطر من أربع نبرات، بينما تتألف السونيتات الـ ١٥٣ الأخرى من أبيات

خُماسية التفاعيل ذات خمس نبرات: طالع الخرافة الحادية عشرة)، قد تدلل أيضًا على تأليفها في فترة مبكرة من مشوار شكسبير الأدبي (أو ربما إن شئنا المزيد من الدقة، في فترة مبكرة من حياة شكسبير وقبل أن يكون له مشوار أدبي أصلًا).

في السونيتا رقم ١٣٥ يتلاعب شكسبير بالألفاظ على نحو أكثر جلاءً، وبتكرار ملحوظ هذه المرة، مستعينًا باسمه، حيث يستعطف الشاعر المرأة الغامضة أن تضمه إلى قائمة عشاقها:

للنساء رغباتهن البسيطة، أما أنت فلك عشيقك ويل،
وويل آخر إن شئتِ، وويل ثالث لا حاجة لك به.

* * *

وبما أن رغبتك مهولة ولا تشبع،
ألن تسمحي ولو لمرة أن أدفن رغبتي في رغبتك؟

وإذ استخدم في هذه القصيدة كلمة will ستة عشر مرة في أربعة عشر بيتًا، يتردد في القصيدة صدى التحولات الطارئة على المعاني المختلفة للكلمة مثل «الأمنية» و«العناد» و«الرغبة الجنسية» ودلالتها العامية «قضيب الذكر» و«فرج المرأة»، وكذلك اسم من أسماء الذكور. ومن المستحيل الفصل ما بين هذه التلاعبات اللفظية من ناحية واسم الشاعر من ناحية أخرى. وحقيقة الأمر أن تلاعب المرء اللفظي باسمه أو اسم من يعشق كان صَرْعَة شعرية إبَّان تلك الفترة. أستروفِل وستيلا — عاشق النجوم ونجم — هما اسمان خياليان لفيليب سيدني، أطلقهما عليه وعلى معشوقته بعيدة المنال السيدة بينيلوبي (بعيدة المنال لأنها كانت زوجة اللورد ريتش)، ويُفْصَح عن هُوِيَّتها الحقيقية في تتابع مُرَكَّز من التلاعبات اللفظية في السونيتا رقم ٣٧ التي تتلاعب باسمها بعد الزواج؛ فهي rich أي غنية من كل النواحي (من حيث الجمال والفضيلة)، لكن مأساة الشاعر أنها «ريتش» (زوجة ريتش).

عبارة Hate away وكلمة Will في سونيتا ١٤٥ وسونيتا ١٣٥ على الترتيب واضحتان في تلميحيهما. وأقل منهما وضوحًا، ربما بسبب غياب الاسم، وجود واحد من معاصري شكسبير، ربما كان جورج شابمان، في سونيتات «الشاعر المنافس» التي قد تعكس خيبة أمل شكسبير المهنية في أواخر تسعينيات القرن السادس عشر. في عام ١٥٩٨، كان شابمان قد نشر توًّا ترجمته لجزء من «إلياذة» هوميروس — جزء في الكتاب الثامن عشر سمَّاه

«درع أخيل» — وفي العام ذاته، نشر مارلو قصيدته الروائية القصيرة الإيروتيكية «هيرو وليندر»، علاوة على ذلك، فقد أُعيد طبعها في العام نفسه مع معارضةٍ كتبها شابمان. لم تكن هذه الأعمال نجاحًا أدبيًّا وحسب، ولكنها أصابت شهرة واسعة، و(في حالة ترجمة شابمان) ومكانة مرموقة (أُهْدِيَت ترجمة «درع أخيل» إلى راعٍ شبهه شابمان متملقًا بأخيل)، وكانت معركة أدبية؛ تحديًا يُراد منه إيجاد خليفة مارلو. وكانت معارضة شابمان لقصيدة «هيرو وليندر» بمنزلة إعلان صريح بأنه عَدَّ نفسه ذاك الخليفة. في السونيتا رقم ٨٦ لشكسبير، يقارن شكسبير نجاحه الشعري (أو افتقاره إليه) بإنجازات شاعر آخر. وشابمان منافس منطقي يُطابق تلك المقارنة. يأسى شكسبير لأنه أساء إدارة مشواره الأدبي، حيث لم يَفُزْ بالرعاية التي نالها شابمان («أكانت تلك القصيدة الطموحة المبهرة التي قَرَضَها منافسي لأجلك هي التي أحبطتني وجعلتني أحجم عن تأليف قصيدتي، وطمست أفكاري قبل أن أصوغها في كلمات؟») ولم يستطع أن ينافسه في معارفه الكلاسيكية («بعون من الأرواح التي علمته الكتابة» — ويريد بهم القدماء؛ «أعوانه الذين يزورونه ليلًا» — دراسته الليلية؛ «ذاك الجني المحبب المألوف / الذي يخدعه بمعلومات مغلوطة كل ليلة» — ادعى شابمان أنه يستلهم من هوميروس). وحقيقة الأمر، ربما أن هناك أكثر من شاعر منافس واحد في هذه السونيتا إذا اعتبرنا أن الجني الذي يلهم شابمان هو مارلو وليس هوميروس.[1]

وربما ليس من قَبِيل المصادفة أنه في تلك الفترة أتى شكسبير لأول مرة على ذكر مارلو (مرتيْن) في مسرحية واحدة، ألا وهي مسرحية «كما تشاء» (١٥٩٩). في غابة الأردين، تقول الراعية فيبي التي سحرها الحب: «أيها الراعي الراحل (أي الشاعر الراحل: كانت كلمة «الراعي» اختصارًا للشاعر الريفي)، الآن عرفت ما كنت تعنيه إذ قلت: من ذا الذي أحب إن لم يحب من النظرة الأولى؟» (الفصل الثالث، المشهد الخامس، البيتان ٨٢–٨٣). وسؤالها البلاغي اقتباس مباشر من قصيدة مارلو «هيرو وليندر». وتأتي الإشارة الثانية لمارلو في المسرحية عندما يقول المهرج تاتشستون في كلمة ألقاها عن خيبات الأمل التي تصيب المرء إذ لم يُقَدِّر أحد أشعاره: «إنه يصيب المرء ويجعله أكثر موتًا مما تفعل فاتورة حساب باهظة على إقامة في غرفة صغيرة.» (الفصل الثالث، المشهد الثالث، البيتان ١١–١٢). قُتل مارلو عام ١٥٩٣ بسبب خلاف حول فاتورة (حِساب) في نُزُل، حيث أمضى هو وثلاثة آخرون اليوم. («الحساب» هو عنوان سيرة حياة مارلو التي كتبها تشارلز نيكول.) من الواضح أن وفاة أشهر الكتاب المسرحيين في لندن أصاب عالم المسرح بصدمة

كبيرة. وكما أشارت كاثرين دنكان-جونز، تشبيه الموت في عبارة تاتشستون: «إنه يصيب المرء ويجعله أكثر موتًا مما تفعل فاتورة حساب باهظة على إقامة في غرفة صغيرة» غير منطقي؛ فالموت لا يمكن تغييره، وليس للموت درجات؛ فالمرء إما ميت وإما حي.[2] ما لم يكن المرء بالطبع يتكلم عن الحياة والموت الأدبيْن، حيث يمكن النظر إلى السمعة على نحو نسبي. يمكن لإنتاج الشاعر أن يكون حيًّا أو ميتًا، أو بين الحياة والموت. في السونيتا رقم ٨٦، يأسى الشاعر على أن النجاح الذي حققه منافسه «صعقه فألزمه الصمت» إن المشاعر المُعَبَّر عنها في مسرحية «كما تشاء»، التي كتبها شكسبير خلال العام الذي امتدت حياة مارلو فيه شعريًّا عبر نشر قصيدته «هيرو وليندر»، ترتبط بالمخاوف المصرح بها في السونيتا رقم ٨٦ حول السمعة والمقارنات الأدبية. ينتاب شكسبير القلق من أن يكون، وهو الشاعر الحي، أشد مواتًا من الناحية الأدبية من مارلو الميت حقًّا. وتساعد أيضًا مثل هذه التعبيرات عن المخاوف على تأريخ هذه السونيتا بوضعها في السياق الأدبي لتسعينيات القرن السادس عشر.

سواء أكانت هذه القراءات لسونيتات «الاسم» أو سونيتات «الشاعر المنافس» تعني أنه بإمكاننا قراءة كل سونيتات شكسبير وكأنها تعبير تلقائي عن سيرة حياته أم لا تعني ذلك، فهذا أمر جدلي. تقص علينا السونيتات، إجمالًا، قصة لا تقل درامية عن حبكات مسرحيات شكسبير: حبكة يتنافس في سياقها رجلان على حب امرأة واحدة، وتنبذ فيها المعشوقة الشاعر، ويعبر فيها الشاعر عن حبه لشاب، ويعيش فيها تجربة المنافسة في الحب والشعر على حد سواء. لم تُكتب القصائد بوصفها تسلسلًا روائيًّا محددًا (فقد أُلِّفَت على مدار فترة تقترب من ١٦ سنة). ورغم أن بعض تلك القصائد يعمل على نحو متتابع (فكثير منها يبدأ بأدوات ربط تدل على العطف أو المقارنة مثل «لكن» أو «لذا» لتستأنف بيتًا مما يُظَنُّ أنه سونيتا سابقة)، فهناك سونيتات أخرى (كالسونيتا رقم ١٥٣ والسونيتا رقم ١٥٤، وتتناولان قصة كيوبيد) تطابق الواحدة منهما الأخرى، وتبدوان أشبه بتنويعات تجريبية على موضوع واحد. وحقيقة أن قصيدة أو أكثر قابلة للقراءة وكأنها جزء من السيرة الذاتية، لا يعني بضرورة الحال أن السونيتات الـ ١٥٤ أو قصتها التراكمية تعبير ذاتي عن سيرة الحياة. والواقع، كما لاحظت ديمبنا كالاهان، أن مجموعة السونيتات، في مجموعها، غير محددة، على نحو ملحوظ، بزمان ومكان للأحداث (تقابل كالاهان تفاصيل بترارك أو صامويل دانيال)، وتوضح لويس بوتر أنه بينما لا تترك السونيتات الإليزابيثية الأخرى المجال مفتوحًا للشك في الأشخاص الذين تتناولهم، نجد

أن سونيتات شكسبير لا تُسَمِّي إلا شخصيات خرافية وحسب: أدونيس وهيلين وإيف وتايم.[3]

ومع ذلك، تبرز صفحة العنوان للمجلد الصادر عام ١٦٠٩ شكسبير المؤلف؛ إذ تُعلن صفحة العنوان أن هذه «سونيتات شكسبير»، ويربط ضمير الملكية بين المؤلف وبين الإبداع بطريقة غير معتادة في السونيتات المنشورة في تلك الحقبة. إن صفحة العنوان الأخرى الوحيدة التي تحوي لفظة الملكية هي صحفة عنوان مجموعة سونيتات «أستروفِل وستيلا للسير فيليب سيدني» (١٥٩١). ولم تورد سونيتا توماس لودج «فيليس» (١٥٩٣) اسم الشاعر على صفحة العنوان، وكذلك سونيتا «سينثيا» لريتشارد بارنفيلد (١٥٩٥). وهناك تناقض ملحوظ يتجلى في سونيتا «هيكاتومباثيا» (١٥٨٢) لتوماس واطسون: «هيكاتومباثيا أو قرن الحب المتقد ينقسم إلى جزأين: أولها يعبر عن معاناة المؤلف في الحب، والآخر يعبر عن وداعه الطويل لحبه وكل ما ينطوي عليه من عذابات. من تأليف النبيل توماس واطسون.» لكن واطسون غير تقليدي، حيث يتبع تقليدًا أوروبيًّا في عرض السونيتا، سبق أن شهدناه أيضًا في الاستهلالات التي يقدم بها كلًّا من قصائده، لكن هذا الأسلوب لم يحظ برواج في إنجلترا.

لا عجب إذن أن ويليام وردزورث الذي كتب في عصر كانت فيه السونيتات (والشعر عمومًا بأشكاله مختلفة) أدوات للتعبير عن الذات قال إنه «بهذا المفتاح / أفصح شكسبير عن مكنون قلبه» («لا تزدروا السونيتا»). ولكن، قد نتساءل: ألا نفترض أن شكسبير أفصح عن مكنون قلبه في مسرحياته؟ هذا ما نفترضه بالطبع إلى حد ما؛ فكثيرًا ما يُنْظَر إلى مسرحية «هاملت» باعتبارها محاولة من شكسبير للتنفيس عن حزنه لموت ابنه هامنت عام ١٥٩٦ (طالع الخرافة الثانية عشرة). وعادةً ما تُعتبر مسرحية «العاصفة» التي يفقد فيها الأب ابنته بعد زواجها ويتخلى عن مهاراته المسرحية انعكاسًا لظروف شكسبير الشخصية والمهنية عام ١٦١٠ (طالع الخرافة العشرين). ونصيحة أورسينو في مسرحية «الليلة الثانية عشرة» التي يوصي فيها بأن تنتقي النساء دومًا «رجلًا أكبر منهن سنًّا» (الفصل الثاني، المشهد الرابع، البيتان ٢٨–٢٩) كثيرًا ما تُفَسَّر على أنها ندم شكسبير الشخصي على تَبَنيه موقفًا معاكسًا في زواجه، حيث كان يصغر آن هاثاواي بثماني سنوات (طالع الخرافة العاشرة). ويُنْظَر إلى استعانة شكسبير بحبكات تحوي توائم على أنها تعبير عن افتتانه الشخصي، بصفته والدًا لتوءمين، بالتوائم عمومًا (تحوي مسرحية «كوميديا الأخطاء» مجموعتين من التوائم المتطابقة، بينما تشتمل مسرحية «الليلة الثانية عشرة» على زوج واحد من توءمين غير متطابقين). لكننا لا نفترض أبدًا أن شكسبير عاش

تجربة غرق سفينة أو سافر إلى إيليريا، أو أن الشخص المتوهَّم طارده تحت أثر السحر (ولو أن حبكة مسرحية «حلم ليلة منتصف صيف» تفضي بنا أحيانًا إلى هذا السؤال: «هل آمن شكسبير بالجنيات؟») وبتعبير آخر، فإننا نفسر المشاعر تفسيرًا ذاتيًّا على عكس الحبكات المسرحية، فيما خلا في حالة السونيتات حيث نفسر الاثنين تفسيرًا ذاتيًّا.

في عام ١٩١٢، كتب العالم النفساني من جامعة كامبريدج إدوارد بولو أن «تعبير الفنان عن ذاته لا يُشاكل تعبير كاتب الرسائل أو الخطيب الذي يتحدث لعامة الناس عن ذاته؛ فهو ليس التعبير «المباشر» عن شخصية الفنان الواقعية، وليس حتى تعبيرًا «غير مباشر» عن الشخصية الواقعية.»[4] ويقر بولو بأن عصر الكاتب وتجربته الشخصية ينعكسان حقًّا على أعماله، لكنه يضيف أن القراء يمكنهم فقط العثور على تلك العصور والتجارب حالما يدركون ماهية التجارب المنعكسة التي يبحثون عنها. وبتعبير آخر، يمكننا قراءة السونيتات بالرجوع إلى حياة شكسبير، ولكن لا يسعنا معرفة حياته انطلاقًا من السونيتات.

ولا يفتقر أدب عصر النهضة إلى تصوير الذات: «مقالات» مونتين (المترجمة إلى الإنجليزية عام ١٦٠٣) و«ريليجيو ميديتشي» لتوماس براون (نُشرت عام ١٦٤٣) مثالان جليان. ولكن من وجهة نظر بولو، فحتى أعمال التعبير الذاتي عن سير الحياة التي لا تحتمل الشك هي أعمال فنية، وهي «الصياغة غير المباشرة للمحتوى العقلي المنعزل.»[5] أي إن تصوير الذات ليس من الضروري أن تكون تعبيرات مباشرة عن الذات؛ نظرًا للعامل الوسيط الممثل في التشكل الفني. (يقدم لنا النوع الأدبي الحالي «المذكرات» العديد من الأمثلة لهذه الظاهرة؛ انظر على سبيل المثال رواية فرانك ماكورت «رماد أنجيلا»). وكما يعبر بولو عن المسألة ببلاغة فإن «الفكرة يمكن أن توحي بها تجربة فعلية» لكن «الفكرة ذاتها هي تجربة فعلية»[6] ومن هذا المنطلق، فإن جميع أعمال شكسبير هي انعكاسات شخصية تعبيرية تلقائية عن سيرة حياة الفنان (بالمعنَيَيْن).

لنرجع إلى السونيتات: يوضح بيتر هولبروك أن «أحد الأشياء الأكثر إدهاشًا بخصوصها هو جرأتها وتهورها في تعرية ذاتها.» الشاعر محزون، وبلا قيمة، ويَحُفُّه الأسى، ولا يثق بأحد، ويكره ذاته، وحاسد للغير، ومتألم، وذليل، ويشعر بتفوق الآخرين عليه، «وتعاليهم عليه شعريًّا».[7] ينتهي هولبروك إلى أن ما يميز السونيتات تصويرها لإنسان معيب في خضم مجموعة من التجارب «والادعاء الضمني في القصائد بأن هذه التجربة ذات قيمة عظيمة لأنها تجربته.»[8] ويتسق ذلك مع اهتمام شكسبير بالفرد في

مواضع أخرى بمجموعة أعماله؛ مقولة «أنا ما أنا عليه» (من السونيتا ١٢١) ليست ببعيدة عن التوكيدات الذاتية الوجودية الشبيهة لريتشارد الثالث أو آرون المغربي (مسرحية «تيتوس أندرونيكوس») أو بارواليس (مسرحية «الأمور بخواتيمها») أو إياجو (مسرحية «عُطيل»)، ومن المذهل أن أيًّا من هذه الشخصيات ليس نظيرًا جديرًا بالإعجاب.

ولكن يجب ألا ننسى أن ريتشارد الثالث وآرون وبارواليس وإياجو شخصيات خيالية، وأن «أنا» الشاعرية في السونيتات ربما تكون خيالية بالقدر ذاته. وينبغي ألا ننسى أيضًا أن السونيتات، بموجب أنها مطبوعة من حيث الأصل، أُتْبِعت بقصيدة روائية بعنوان «شكوى العاشق». في هذه القصيدة، يرى راوٍ صبية ريفية مُنْتَحِبَة ومَكْرُوبة، تروي هي بدورها قصة حبها المغدور لرجل عجوز كان من قاطني المدن، وهو الآن مزارع («رجل جليل يرعى ماشيته في مكان قريب / وتارةً ما كان صلفًا عاش اضطرابات / بالبلاد وبالمدينة»؛ الجزء الثاني، الأبيات ٥٧–٥٩). يوحي المزارع العجوز بأن خبرته ربما ساعدته على تخفيف عبء معاناة الصبية. وبعد أن تتشجع الصبية، تقص علينا قصة الحكمة التي اكتسبتها، لكنها تقدم لنا الخاتمة المذهلة، وهي أنه لو تكرر الموقف لاستجابت لحبيبها الخائن بالطريقة عينها، ولسمحت لنفسها بأن تُخْدَع كما سبق، وهنالك تنتهي القصيدة. وتتركنا مع المفارقة الأليمة المتمثلة في استسلام الشابة، وهو شعور شخصيٌّ جدًّا (فهي قصتها هي) وعامٌّ في آنٍ واحد؛ فهي تنتقل من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب (مقومات جاذبية العاشق «ستخون مرة أخرى من خانته سابقًا / كل عواطفه المصطنعة يمكن أن تَخدع مجددًا تلك الفتاة التائبة.» الجزء الثاني، البيتان ٣٢٨-٣٢٩). وتُوضَع مناورة وضع المسافات هذه داخل بنية سردية ثلاثية المسافات — قصة داخل قصة داخل قصة — تفضي في نهاية المطاف إلى (لا) خاتمة مشوقة ومحبطة، لا نسمع فيها شيئًا بعد عن العجوز المذكور في المقطع الشعري التاسع، أو الراوي المذكور في المقطع الشعري الأول. ولا نعرف أبدًا شيئًا عن ردة فعل المزارع العجوز، أو طبيعة الخبرة أو الحكمة الوثيقة الصلة التي يمكن أن يقدمها، أو عن علة وجود الراوي الذي راقب وتَسَمَّعَ الصبية وهي تروي قصتها للعجوز من الأساس.

وهذه هي تجربة قراءة السونيتات؛ ففيها يتعايش الشخصي والعام، وكثير من الشخصيات تحتل مكانة مركزية، ولا يُحَدَّد فيها الزمان ولا المكان ولا الشخصيات. ونتيجة لذلك، فإننا لا نوقن لِمن هذه القصة.

هوامش

(1) Katherine Duncan-Jones, *Shakespeare: Upstart Crow to Sweet Swan, 1592-1623* (London: A. & C. Black, 2011), pp. 140–6.

(2) Ibid.

(3) Dympna Callaghan, *Shakespeare's Sonnets,* Blackwell Introductions to Literature (Oxford: Wiley-Blackwell, 2007), p. 3; Lois Potter, *The Life of William Shakespeare: A Critical Biography* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2012), p. 414.

(4) Edward Bullough, "'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle," *British Journal of Psychology,* 5 (1912), pp. 87–118 (p. 113).

(5) Ibid., p. 115.

(6) Ibid.

(7) Peter Holbrook, *Shakespeare's Individualism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), pp. 193–4.

(8) Ibid., p. 194.

الخرافة التاسعة عشرة

لو كان شكسبير يؤلف في عصرنا،
لكانت هوليوود قِبْلَةً لأعماله

ثمة تقنية جديدة وسريعة التطور سيطرت على إنتاج المسرحيات وتوزيعها، وسمحت بعرض عدد كبير من المنتجات كل عام. مصنع للأحلام، يشكل خيال أجيال من مرتادي المسرح. عمل ترفيهي تجاري مستقر بعيدًا عن متناول السلطات. صناعة نبذت الأفكار الأولى المشبوهة التي ارتبطت بها لتخاطب الملوك والبلاط والعوام. ومن السهل أن نسمع أصداء المسرح الحديث المبكر في هوليوود القرن العشرين، وكلنا على دراية بالحجة المفضلة لدى المتحذلقين، وهي أن المسرح كان وسيلة الترفيه الشائعة على أيام شكسبير. وعليه، أَمِنَ المنطق افتراض أنه لو كان شكسبير موجودًا في عصرنا الحديث لكتب لصالح هوليوود؟

إن نقاط التوازي بين عالَمي الترفيه هذَيْن مُوسَّعَة وموحية؛ فكما نمت صناعة المسرح في أوائل العصر الحديث على الضفة الجنوبية لنهر التيمز، لتفادي رقابة سلطات لندن المدنية، تطورت هوليوود على مقربة من الحدود المكسيكية، حيث كانت على مقربة منها منطقة آمنة خارج اختصاص المحاكم. وتصل كلتا الصناعتين إلى جمهور عريض من المشاهدين (طالع الخرافة الأولى) وهما ناجحتان تجاريًّا وجماليًّا، وتحققان الثراء لأبرز المشاركين فيهما (ومنهم شكسبير، المساهم في فرقة «رجال اللورد تشامبرلين»). والحجج التي سِيقَت فيما يتعلق بأخلاقيات هذين الوسطين التمثيليين متماسة أيضًا؛ فقد كانت غاية قانون هيز المفروض على هوليوود منذ عام ١٩٣٠ ضمان أنه «لا يجوز إنتاج أي

فيلم من شأنه الحط من المعايير الأخلاقية لمشاهديه»، واعْتُمِدَ مبدأً حاكمًا أن الأفلام «تؤثر في المعايير الأخلاقية للذين يستقبلون أفكارها ومُثُلَهَا عبر الشاشة.» كتب فيليب ستَبْز عام ١٥٨٣ شاكيًا من المسرح بألفاظ مثيلة، ولو أنها أكثر إيحاءً:

> تقولون إن هناك مُثُلًا عظيمة يمكن أن نتعلمها فيها (المسرحيات)، وصحيح أن فيها ذلك إن شئت أن تتعلم الزيف، وإن شئت أن تتعلم التدليس، وإن شئت أن تتعلم الخداع، وإن شئت أن تتعلم ادعاء الفضيلة، وتداهن وتكذب وتزور، وإن شئت أن تتعلم التهريج والضحك والسخرية والتجهم والإيماء والتكشير، وإن شئت أن تتعلم ادعاء الرذيلة، وتقسم وتدمع وتلعن السماوات والأرض، وإن شئت أن تتعلم كيف تصبح قَوَّادًا ونَجِسًا وكيف تُفْقِد العذراوات عذريتهن وتَفُضُّ بكارة الزوجات المخلصات، إن شئت أن تتعلم القتل والنحر والفتك والنشل والسرقة والسطو والتشرد، وإن شئت أن تتعلم التمرد على الأمراء، واقتراف الخيانات، وتبديد الثروات ...[1]

وهكذا دَوَالَيْك. وكون آنية رؤية الأفعال وهي تمثَّل — سواء على المسرح أو على الشاشة — ربما تدفع المشاهدين إلى أخلاقيات غير محمودة على سبيل المحاكاة يتجلى في صورة هاجس مشترك.

ولقد حاول المدافعون عن الوسطين الفنيْن الإيحاء بأن العكس هو الصحيح: أن الأفلام/المسرح يمكنها تلقين المشاهد سلوكيات إيجابية. جمعت ليندا روث ويليامز ملاحظات عن سلوك الجماهير أثناء حضورهم فيلم المغامرات الإيروتيكي «جاذبية قاتلة» (من إخراج أدريان لين، ١٩٨٩)، ويبدو أنها أثبتت أن النساء والرجال على حد سواء استجابوا بقوة معارضين تصوير علاقة خارج الزواج. وكتب واحد من النقاد الذين استشهدت بهم أنه «إذا لم يردعك الإيدز، فإن هذا الفيلم سيردعك.»[2] وهذا الفيلم ليس ببعيد جدًّا عن حكاية توماس هيوود عن امرأة نورفولك التي كانت تشاهد مسرحية تدور أحداثها حول زوجة خائنة تقتل زوجها، و«فجأة طَفِقَت تصرخ وتولول: آهٍ يا زوجي! زوجي! إني أرى شبح زوجي يهددني ويتوعدني بقسوة.» ويتبين أن المرأة نفسها كانت قد سَمَّمَت زوجها، وبعد «اعترافها الطوعي» الذي أملته عليها المسرحية حُكِمَ عليها بالموت.[3]

وكما ارتبطت الاستوديوهات المنافسة بنجوم بأعينهم ونوعية أفلام محددة، استمد الاحتكار الثنائي الفعال بين فرقتي «رجال الأدميرال» و«رجال اللورد تشامبرلين» خلال

تسعينيات القرن السادس عشر قوته التجارية والفنية من طاقمي عمل الفرقتيْن المتناقضين وأسلوبيهما المختلفين. على سبيل المثال، يبدو أن فرقة «رجال الأدميرال» استثمرت السخط على مسرحية «هنري الرابع – الجزء الأول» إذ اعترض أحفاد السير جون أولدكاسل على التصوير المهين له حيث ظهر على هيئة جندي بدين متبجح (غُيِّر اسم الشخصية إلى الاسم المألوف الآن فالستاف)، ومسرحيتهم المُعَنْوَنَة «السير جون أولدكاسل» تصوير مُتَمَلِّق لسلفهم البروتستانتي الهوى. وفي المقابل، نجد أن الأعمال الرائجة من مفضَّلات مارلو لدى «رجال الأدميرال» قُلِّدَت في ذخيرة تشامبرلين الفنية. ومثل نجوم هوليوود، ذاع صيت إدوارد ألين الذي اشْتَهَرَ بأدواره المحورية في مسرحيات مارلو البارزة المدوية، وريتشارد بربيج أول من مَثَّلَ أدوار ريتشارد الثالث وهاملت. وتشهد حكاية واردة في يوميات طالب الحقوق جون مانينجهام على ذلك:

> إبَّان الفترة التي كان يلعب فيها بربيج دور ريتشارد الثالث، أُعْجِبَتْ به إحدى المواطنات أيما إعجاب حتى إنها طلبت إليه قبل أن تغادر المسرح أن يرافقها تلك الليلة باسم ريتشارد الثالث. وبعد أن استرق شكسبير السمع وعرف اتفاقهما سبق الممثل وحصل على نصيبه من الترفيه قبل أن يظهر بربيج. وبعدها وصلت رسالة مفادها أن ريتشارد الثالث على الباب، لكن شكسبير أعادها وجعلها تفيد بأن ويليام الغازي سبق ريتشارد الثالث.[4]

وعند وفاة بربيج، ندبت مرثيته الكثير من الخسائر:

مات ويا للعالم الذي مات بموته.
وداعًا للشاب هاملت وهيرونيمو العجوز[5]
وداعًا لير الرحيم والمغربي المحزون وغيرهم،
الذين عاشوا داخله والآن ماتوا إلى الأبد.

أيضًا تحلى الممثلون الكوميديون بشعبية كبيرة، ومنهم المهرج ريتشارد تارلتون الذي اشْتَهَرَ بتجهماته و«موهبته ما وراء المسرحية بوصفه صانعًا للمداخل والمخارج»[6] وويل كيمب الذي يحل اسمه محل ذاك الشرطي البهلوان دوجبري في مسرحية «جعجعة بلا طِحْن» في الطبعة الأولى للمسرحية. إبَّان بداية القرن، قدَّمت مسرحية طلابية في جامعة كامبريدج بربيج وكيمب باعتبارهما نجمَيْن عصريَّيْن.

ورغم أن دور الكاتب المسرحي في المسرح الحديث المبكر لم يكن مكافئًا تمامًا لدور مؤلف الأفلام في هوليوود، فالتناظر مستفز؛ فقد طُبِعَ الكثير من مسرحيات شكسبير الأولى مع ذكر فرقة التمثيل، لا مؤلفها، ومثال على ذلك صفحة العنوان الزاخرة في الطبعة الأولى لمسرحية «ريتشارد الثالث»: «مأساة الملك ريتشارد الثالث. / تحوي مؤامراته الغادرة ضد أخيه كلارينس: ومقتل أبناء أخيه الأبرياء المؤسف: واستحواذه المستبد على العرش: إضافة إلى مسار حياته البغيضة، وموته المستحق. كما مثَّلها مؤخرًا خُدَّام اللورد تشامبرلين الموقر.» ومثل أحد أعمال هوليوود الأيقونية كفيلم «كازابلانكا» (١٩٤٢) — الذي ربما لا ينسى أغلبنا أشهر عباراته واسم أبطاله الرومانسيين، ويستطيع البعض حتى تحديد هوية مخرجه، لكنَّ القليلين هم الذين يذكرون اسم مؤلفه؛ يبدو أن الذين يؤدون هذه المسرحية وموضوعها أهم للمشترين المرتقبين من هوية مؤلفها.

وأخيرًا، تشترك هوليوود ومسرح شكسبير في تَوْقِهما للإيهام والفانتازيا، ولا ينجذبان إلى الدراما المغرقة في الواقعية. وكما سيكتسب مؤرخو المستقبل نظرة غريبة جدًّا حول ثقافة القرن الحادي والعشرين المبكرة انطلاقًا من مطالعتهم لأفلام هاري بوتر على سبيل المثال أو «ثلاثية بورن» أو فيلم «الجنس في المدينة» باعتبارها صورًا تعكس الحياة اليومية، فمن المغالاة في التبسيط أيضًا البحث عن انعكاسات مباشرة للتجربة الإليزابيثية أو الجيكوبية في مسرح تلك الفترة؛ فنساء الحقبة المبكرة من العصر الحديث لم يرتدين ملابس الرجال لحل الصعوبات التي يواجهنها، ولم يقع كل الأزواج في الحب من النظرة الأولى، ولم تَنْتَهِ دومًا النزاعات العائلية بمذبحة، أو تحل الواحدة من النساء محل الأخرى في سرير الرجل، وبالقدر نفسه فإن الرجال ليس لهم رءوس حمير، ولا يجوب التوءم المتطابق مدينة ما والواحد منهم يجهل بوجود الآخر. إن خشبة المسرح التي تَعِجُّ بالجثث في نهاية مسرحية «هاملت» أو «تيتوس أندرونيكوس» هي مؤشر على النوع الأدبي للتراجيديا لا على مجتمع أكثر عنفًا.

الدراما شأنها شأن هوليوود هي عالم الادِّعاء. لم يذهب الناس إلى المسرح ليروا عوالم واقعية أو مألوفة ممثلة أمامهم ولكن ليَخْبروا أشياء غريبة؛ كما صرح توماس بلاتر — وهو نفسه كان سائحًا تردد على مسرح جلوب عام ١٥٩٩: «لا يسافر الإنجليز في الأعم الأغلب كثيرًا، لكنهم يفضلون التعرف على الأمور الأجنبية والاستمتاع في أرض الوطن.»[7] وشأن منطقة بانكسايد الحافلة بالمسارح شأن هوليوود، كانت ضربًا من أراضي الأحلام كما صرح باك للجمهور في نهاية مسرحية «حلم ليلة منتصف صيف»، قائلًا: «فكروا ...

لقد ركنتم إلى الكسل هنا / بينما ظهرت تلك الرؤى / وهذه الفكرة الواهنة الساكنة / لم تَتَمَخَّضْ إلا عن حلم.» (الخاتمة، الأبيات ٢–٦). وباستثناء مسرحية «زوجات ويندسور البهيجات» والمشهد الاستهلالي لمسرحية «ترويض النمرة»، لم يخصص شكسبير مسرحًا لأحداث مسرحياته في إنجلترا المعاصرة له، ولم يجعل من لندن العاصمة موطن جمهوره مسرحًا لأحداث مسرحياته. وإذ اتبع هذا النهج، كان يقاوم موضة «الكوميديا المدينية» المزعومة لتوماس ميدلتون أو جون مارستون، وهي النوع الأدبي الذي ما بَرِحَ تُشَكِّله التقاليد والأفكار المُعَلَّبَة ويتخذ من أخلاقيات لندن وموقعها الجغرافي نفسه موضوعه الأساسي. وبدلًا من ذلك، نرى أن مسرحيات شكسبير تستند إلى حدٍّ بعيد إلى مصادر أدبية ونماذج عامة، ويمكن تصنيف جل أعماله باعتبارها «اقتباسًا بتصرف»، وإعادة صياغة لنصوص موجودة بالفعل، وتحويل مادته المستقاة من المصادر المختلفة إلى الوسط الجديد للمسرح.

قد يبدو أن أوجه التشابه بين هوليوود والمسرح في أوائل العصر الحديث تجعل من هذه الخرافة حقيقة. لو كان شكسبير يُؤَلِّف حاليًّا، لكانت الأفلام هي قِبْلته. لكنَّ هناك فارقًا أساسيًّا وحيدًا بين هذيْن الوسَطين يهدد هذه النتيجة؛ فقد كان المسرح أوائل العصر الحديث، ولا سيما في النصف الأول من مشوار شكسبير الأدبي، مسرح كلمات، حيث الصنعة اللفظية أهم بكثير من الصنعة البصرية (طالع الخرافة الثامنة). والصياغة اللفظية تشي بذلك، عندما يقتنع السمكري كريستوفر سلاي في مسرحية «ترويض النمرة» بأنه لورد، وأنه ينبغي أن يحضر مسرحية: «ظن أطباؤك ... أن عليك الاستماع إلى مسرحية / وأن تعوِّد ذهنك على المرح والبهجة» (الفقرة الاستهلالية الثانية، الأبيات من ١٢٧–١٣١). والعكس ينطبق على سينما هوليوود، حيث الصور — المواقع والتعبيرات والتفاعلات — أهم بكثير من الحوار في إيصال المعنى. ويُنْصَح المؤلفون المبتدئون بإبقاء نصوصهم السينمائية موجزة، بواقع صفحة واحدة لكل دقيقة، حيث يصل النص إجمالًا إلى حوالي ٢٠٠٠٠ كلمة. ونجد أن مسرحية «كوميديا الأخطاء» فقط، وهي أوجز مسرحيات شكسبير، هي أقرب عمل لأفلام هوليوود من حيث طول نصها. وتتحرك مسرحيات شكسبير بواقع ٨٠٠–٩٠٠ سطر في الساعة في المسرح الحديث، وعليه فهي تمتد إلى قرابة ثلاث ساعات. وربما أن قلة أهمية النص في سينما هوليوود هي التي تجعل من المستحيل في نهاية المطاف على شكسبير الحداثي أن يختار هذا الوسط؛ فماذا يمكن أن يكتب إذن؟ لا الروايات (فهي توجيهية أكثر من اللازم) ولا الشعر أو المسرح (فهما أكثر نخبوية من اللازم)، أيمكن أن يكتب للإذاعة؟ يُزعم أن الأفلام أفضل.

هوامش

(1) Tanya Pollard, extracting Philip Stubbes, *The Anatomie of Abuses* (1583) in *Shakespeare's Theater: A Sourcebook* (Oxford: Blackwell Publishing, 2004), p. 121.

(2) Linda Ruth Williams, *The Erotic Thriller in Contemporary Cinema* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005), pp. 52–4 (p. 52).

(3) Quoted in Pollard, *Shakespeare's Theater,* p. 245.

(4) John Manningham's Diary, 1602, quoted in *King Richard III,* ed. Janis Lull (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), p. 24.

(5) The revenging father in Kyd's *Spanish Tragedy;* see Myth 1.

(6) Peter Thomson, "Tarlton, Richard (d. 1588)," *Dictionary of National Biography* (Oxford: Oxford University Press, 2004).

(7) http://www.wwnorton.com/college/english/nael/16century/topic_4/tplatter.htm.

الخرافة العشرون

شكسبير وَدَّعَ المسرح بمسرحيته «العاصفة»

في عام ١٧٤٠، أُقِيم تمثال بالحجم الطبيعي لتكريم ذكرى شكسبير في زاوية الشعراء بدير وستمنستر. ونرى تمثال المؤلف المسرحي يميل بمرفقه على كومة من الكتب، ويشير إلى لفافة مكتوب عليها تنويعة على كلمات بروسبيرو الوداعية في مسرحية «العاصفة» (الفصل الرابع، المشهد الأول، الأبيات ١٥٢–١٥٦): «السحاب يلف الأبراج / القصور البديعة / المعابد المقدسة / مسرح جلوب العظيم نفسه / نعم، كل ما يرثه / سيتحلل ويتبدد، وكالنسيج الواهي لرؤية ما / لن يخلف وراءه حطامًا.»[1] يعمل هذا النص عمل مرثية للكاتب المسرحي، ويُمسي المتحدث الأصلي في المسرحية قناعًا شفافًا لشكسبير نفسه، وهنا تكتسب خرافة كتابة شكسبير لوداعه الشخصي في مسرحية «العاصفة» شكلًا ماديًّا، أو بالأحرى رخاميًّا.

«العاصفة» واحدة من أواخر مسرحيات شكسبير. وهي تقص قصة الساحر بروسبيرو الذي يعيش على جزيرة بصحبة ابنته ميراندا بعد أن عزله أخوه أنطونيو من منصب دوق ميلان، فما كان من بروسبيرو إلا أن جعل سفينة أنطونيو وصديقه سيباستيان وحليفه ألونسو جميعًا مع فرديناند بن ألونسو تتحطم على شاطئ جزيرته. وبمساعدة خادمه الشبح الأثيري، أرييل، يُعَرِّض بروسبيرو أعداءه لعقوبات سحرية عديدة، فيحمل فرديناند على التودد إلى ميراندا، ويواجه أخاه في نهاية المطاف، أخاه الذي يدفعه أرييل إلى أن يغفر، لا أن يُعاقب: «فالفعل الأكثر نبلًا / يكمن في الفضيلة لا

في الانتقام.» (الفصل الخامس، المشهد الأول، البيتان ٢٧–٢٨). وإذ يُقْسِم بنبرة مفعمة بالرثاء بأن يتخلى عن قواه ويلقي بكتب السحر في البحر، يتأهب بروسبيرو للعودة إلى ميلان ليستعيد دوقيته.

إن حقيقة أن هذه المسرحية يمكن أن تُفَسَّر على أنها ضرب من الرمز في إشارة إلى شكسبير بصفته مؤلفًا مسرحيًّا، هي تفسير يطارده تاريخ نقدي طويل؛ يرجع إلى أول معالجة لمسرحية «العاصفة» على يد جون درايدن ووِيليام دافينانت، وهما مؤلفان مسرحيان ينتميان لعصر الإصلاح برعا في إعادة صياغة مسرحيات شكسبير بما يلائم الأذواق في أواخر القرن السابع عشر. ولقد أقرَّا في مقدمة مسرحيتهما «العاصفة أو الجزيرة المسحورة» (١٦٦٧) بـ «سحر شكسبير» باعتباره مكافئًا لسحر بروسبيرو. ويتطور القياس عبر النقد خلال القرن الثامن عشر الذي عَزَّزَ من رؤية بروسبيرو صورةً للفنان عجوزًا، وخلق بالضرورة قراءة إيجابية جدًّا لشخصية بروسبيرو. مثال ذلك ما كتبه إدوارد داودن، في نهاية القرن التاسع عشر، في سيرة حياة فكرية مؤثرة عن شكسبير:

> إننا لا نماهي ما بين بروسبيرو نوعًا ما وشكسبير نفسه؛ لأن بروسبيرو في المقام الأول ساحر عظيم على وشك أن يتخلى عن قواه السحرية وأن يُغْرِق كتبه في أعمق الأعماق، وأن يصرف خادمه الشبح، ويعود إلى الممارسة العملية لمنصب الدوق الذي كان يشغله، ولكن لأن مزاج بروسبيرو، والانسجام العجيب في شخصيته، وتمالكه لأعصابه، وقوة إرادته، وحساسيته تجاه الخطأ، وعدله الثابت، إلى جانب رغبته اليقينية عن متع العالم الشائعة وأحزانه ونأيه عنها، كلها سمات يتسم بها شكسبير بحسب ما تجلى لنا في كل مسرحياته الأخيرة.[2]

تتصف حجة داودن بأنها دائرية، بل وقياسية؛ فبروسبيرو يذكرنا بشكسبير لأن شخصيته تُشَكِّل فكرتنا عن الطبيعة التي لا بد وأنها وسمت شخصية شكسبير: (١) بروسبيو رجل صالح. (٢) شكسبير رجل صالح. (٣) ولذا، فإن بروسبيرو هو نفسه شكسبير. (أو لعل الترتيب الصحيح هو ١، ٣، ٢ أو حتى ٣، ٢، ١.)

على الرغم من المغالطة المنطقية في مقولة داودن، هناك نقاط توازٍ، كما حددها دافينانت ودرايدن، بين فن سحر بروسبيرو وفن المسرح. والمشهد الأول من المسرحية مثال ممتاز. إن الإرشاد المسرحي الافتتاحي الدراماتيكي للمسرحية — «يُسْمَع دَوِيٌّ عاصِف للبرق والرعد، ويدخل ربان السفينة ورئيس البحَّارة» — يلقي بنا إلى قلب العاصفة

المسماة المسرحية على اسمها، حيث يستمع الركاب المرتبكون على متن السفينة المنكوبة التي اطاحت بها العاصفة إلى البحارة الذين يتبادلون تعليمات فنية يائسة على نحو متزايد: «أمسكوا بالشراع العُلوي» (الفصل الأول، المشهد الأول، البيت السادس)، «أنزلوا الصاري الأعلى! بسرعة» (الفصل الأول، المشهد الأول، البيت ٣٣)، «نَنْشَطِر. نَنْشَطِر.» (الفصل الأول، المشهد الأول، البيت ٥٩). نعتقد أننا في خضم عاصفة «حقيقية»، لكن المشهد التالي يكشف لنا عن أن هذا مجرد وهم مسرحي ابتكره بروسبيرو بسحره من الجزيرة، كي يُخْضِع أعداءه لسيطرته. لم يكن المسافرون بحرًا في خطر قط: بدت الأحداث معقولة، لكن اختُلِقَت بمساعدة القليل من الأدوات المساعدة ونص مسرحي منطقي. وكما في المسرحية، تقع الأحداث، محكومة بكاتب مسرحي غير مرئي؛ لتجلب لنا حبكة أخرى ما برحت مجهولة. وطوال المسرحية يسيطر بروسبيرو على شخصيات أخرى وكأنه كاتب مسرحي، فيسد ثغرات خلفيات أحداثهم، خالقًا لقاءات عابرة يجمعهم فيها أو يُفَرِّق بينهم، وحلًّا لعقدة القصة ينكشف فيه كل شيء. ويشير إلى سِحْره بعبارة «فني» (الفصل الأول، المشهد الثاني، البيت ٢٩٢) ويستخدم أدوات مسرحية مساعدة: مائدة مختفية، وخطًّا من اللباس البراق (إرشاد مسرحي، الفصل الرابع، المشهد الأول، البيت ١٩٣)، مسرحية داخل مسرحية لخِطبة فرديناند وميراندا. وعندما يُقْسِم بالتخلي عن سحره، يبدو كلامه، المنقوش على النصب التذكاري بزاوية الشعراء، يستلهم من لغة المسرح، ولا سيما في استحضاره «مسرح جلوب العظيم» (الفصل الرابع، المشهد الأول، البيت ١٥٣؛ اسم فرقة شكسبير المسرحية في منطقة بانكسايد).

إن القول بأن دور بروسبيرو في المسرحية شبيه بدور الكاتب المسرحي لا يعني رغم ذلك أنه صورة ذاتية لشكسبير؛ فهناك شخصيات أخرى ضمن مجموعة أعمال شكسبير تشاركه تلك الخصال — إياجو المتآمر الأساسي في مسرحية «عطيل»، والدوق الذي يتلاعب بالأحداث ويتنكر في هيئة راهب في مسرحية «العين بالعين»، وباولينا حافظة الأسرار في مسرحية «حكاية الشتاء» — ويمكننا أن نستشف الانعكاسية الذاتية لمسرحية «العاصفة» إلى جانب الانعكاسية الذاتية لمسرحية «هاملت» أو «حلم ليلة منتصف صيف»، وكلتاهما تحويان مسرحيات داخلية تستتبع تعليقات عن طبيعة المسرح والخطوط المشوشة بين الوهم والواقع. لكن فكرة كون بروسبيرو صورة لشكسبير اكتسبت زخمها وقوتها من الزعم المستمر بأن «العاصفة» هي المسرحية الأخيرة لشكسبير قبل عودته إلى ستراتفورد. يتحول وداع بروسبيرو لسحره وداعًا لشكسبير للمسرح، ونزوع الخاتمة الشديد إلى

«التحرر» (الخاتمة، البيت التاسع) والغفران والتهليل يتحول إلى نداء أخير لإسدال الستار على المؤلف المسرحي المتقاعد لفرقة «رجال الملك».

وحقيقة الأمر أننا لا نستطيع الجزم بأن مسرحية «العاصفة» التي كُتِبَت وعُرِضَت على المسرح خلال عامَيْ ١٦١٠–١٦١١ هي مسرحية شكسبير الأخيرة: فما من دليل خارجي موثوق يضمن لنا ترتيب تلك المسرحية بين مسرحيات أخرى متأخرة مثل «حكاية الشتاء» و«سيمبلين». لأننا نود لو تُفَسَّر الخاتمة على أنها وداع شكسبير للمسرح، فإننا نعتبر مسرحية «العاصفة» تاريخيًّا آخر مسرحياته؛ ومن ثم نستغل هذه المكانة التاريخية لنؤكد أن المسرحية لا بد أنها تسجل مشاعر شكسبير الخاصة. إننا نعلم أنه انشغل بتأليف مسرحية «القريبان النبيلان» و«هنري الثامن» بمساعدة جون فليتشر لاحقًا، وعليه فهي لم تكن بكل تأكيد آخر ما كتب للمسرح. وحقيقة الأمر أن آخر كلمات شكسبير التي أُدِّيَت على خشبة المسرح ربما كانت الكلمات الخفيضة النبرة نوعًا ما لشخصية ثيسيوس: «دعونا ننطلق / وتقبلوا ظروفنا.» (الفصل الخامس، المشهد السادس، البيتان ١٣٦–١٣٧) في نهاية مسرحية «القريبان النبيلان» (ينسب أغلب العلماء خاتمة هذه المسرحية إلى فليتشر بوصفه مؤلفًا مشاركًا). ونعلم أيضًا أن شكسبير اشترى في عام ١٦١٣ أملاكًا بمنطقة بلاك فريرز على مقربة من المسرح — وهي المرة الأولى التي يبدو أنه اشترى فيها أملاكًا في لندن — ما يُعَدُّ تكذيبًا للفكرة العاطفية التي مفادها أنه كان بصدد الانسحاب من حياة الضجيج إلى هدوء ستراتفورد (وتأكيدًا على أن حركة بروسبيرو مناقضة تمامًا؛ فهو بصدد التخلي عن تقاعده والعودة إلى الحياة النشطة بوصفه دوق ميلان). اقْتُرِحَ أن بروسبيرو هو شكسبير الممثل المتقاعد من معترك التمثيل للتركيز على التأليف، ربما إبَّان تأهبه لإعداد مجموعة أعماله الكاملة على غرار منافِسِه بِن جونسون (طالع الخرافة الرابعة)، وفي سياق متصل، فُسِّرَ موقع مسرحية «العاصفة»، حيث جاءت في المرتبة الأولى في مجموعة الأعمال الكاملة الأولى (١٦٢٣)، على أنه إقرار بأن شكسبير كان يؤكد فيها هويته التأليفية. ولكن، حتى لو لم يهدد الدليل الخارجي تفسير التماهي ما بين بروسبيرو وشكسبير، فمن المفارقة التاريخية الظن بأن أي مؤلف مسرحي منتمٍ إلى أوائل العصر الحديث ألَّف أعماله بوصفها تعبيرًا تلقائيًّا عن سيرة حياته (طالع الخرافات السابعة والعاشرة والثامنة عشرة). وبدلًا من ذلك، كما ذكرنا مرارًا وتكرارًا في مقالات هذا الكتاب، فإن القدرة على الرؤية من وجهات نظر مختلفة وطرح رؤى عالمية متنافسة ومقنعة بالقدر عينه هي محورية لصناعة المسرح الناجحة، وشجَّعها التدريب البلاغي في مدارس

القواعد اللغوية الإليزابيثية، وهي ملائمة لثقافة كان فيها التعبير الأدبي شعبيًّا وتشاركيًّا، لا خاصًّا واعترافيًّا.

إن قراءات مسرحية «العاصفة» التي تستمد حجتها من موقع المسرحية في ترتيب زماني مفترض لمؤلفات شكسبير ليست حكرًا على هذه المسرحية. عارض ليتون ستراشي في كتاباته أوائل القرن العشرين فرضيات الدراسات الفكتورية بشأن التسلسل الزمني معارضة شديدة. وعارض ستراشي الفكرة العامة التي مفادها أن عقل الفنان يمكن استنباطه من طبيعة الفن الذي يمارسه، وازدرى ستراشي خصوصًا الرواية التي تقول إنه «بعد فترة شباب هانئة (كتابة الأعمال الكوميدية) وفترة منتصف عمر كئيبة (الأعمال التراجيدية)، بلغ في النهاية — بحسب الرأي العام — حالة من السكينة الهادئة التي مات فيها.»[3] إن تداعيات رفض ستراتشي القاطع لهذا الإطار التفسيري بعيدة الأثر؛ فإذا كانت مسرحية «العاصفة» استفادت من الفرضيات حول القيم الجمالية لـ «التأخر»، فقد أُهْمِلت كذلك مسرحيات أخرى على الرغم من التقويم الزمني. وكما استفسر أحد النقاد بصراحة: «كم عدد الفضائل غير المتوقعة التي يمكن أن تتجلى فجأة في مسرحية «السيدان الفيرونيان» إذا ثبت أنها ترجع إلى عام ١٥٩٧، أو ... عام ١٦٠٣؟ اعتمادها على الحوار الثنائي ومناجاة النفس مثلًا، لن يُعتبر بعدُ علامة على غياب النضج، وقد يظهر بوصفه لمحة غير تكاملية على نحو استراتيجي لضبط الزخم الرومانسي التقليدي»: يكشف السيناريو المناقض للواقع هنا بطريقة ساخرة أن الكلمات التي تبدو مُرَتَّبَة زمانيًّا مثل «مبكر» و«متأخر» و«ناضج» تحمل أحكامًا قِيَمِيَّة ضمنية وتحدد سلفًا ردة فعلنا النقدية.[4] إننا نفضل ترتيبًا زمانيًّا يضع تراجيديا الحب العبثية للآليين «بيراموس وثيسبي» (المسرحية التي تحويها مسرحية «حلم ليلة منتصف صيف») التي يَقْتُل فيها العاشقان نفسيهما خطأً؛ إذ يعتقد كل منهما أن الآخر ميت، بعد نظيرتها الأكثر كآبة «روميو وجولييت»، ولكن لا يوجد دليل خارجي لتأكيد هذا الترتيب. إننا نتوقع أن تُظهِر المسرحيات التاريخية الأقدم، مثل «هنري السادس – الجزأين الثاني والثالث»، افتقارًا إلى النضج بالمقارنة بالمسرحيات التالية لها، ويا للمفاجأة انظروا ها هو تصوير المسرحيات للادعاء والادعاء المقابل في حرب الوردتين يبدو أنه يدعم ذلك التوقع. عادةً ما تُرَتِّب الطبعات الحديثة لأعمال شكسبير الكاملة، ولا سيما طبعة «أكسفورد شكسبير» (التي حررها ويلز وتايلور) وطبعة «نورتون شكسبير» التي تبِعت نصَّها، المسرحيات وفقًا لتتابعها الزمني المفترض. وبينما يكفل هذا الترتيب للقراء المعتادين على التقسيمات

العامة للأعمال الكاملة الأولى الصادرة عام ١٦٢٣ بعض التجاورات المفاجئة والمثمرة في آنٍ واحد — المواقف من المعركة ومن التودد في المسرحيتين المتجاورتين «جعجعة بلا طِحْنٍ» و«هنري الخامس»، على سبيل المثال، أو القصة الخيالية الكئيبة لمسرحية «الملك لير» المُنقحة (طالع الخرافة الرابعة والعشرين) إلى جوار مسرحية «سيمبلين» — فهو يمنح في نهاية المطاف امتيازًا لقراءة الأعمال بوصفها تعبيرًا تلقائيًّا عن سيرة الحياة؛ فالتسلسل الزمني هو لحياة المؤلف.

ويقترح ستراتشي أولويات تجارية بدلًا من التعبير التلقائي عن سيرة الحياة؛ فإذ انتبه إلى جوانب حكايات الجن التي تحفل بها المسرحيات الأخيرة لشكسبير، يفترض ستراتشي أن النهايات السعيدة لتلك المسرحيات تُظهر وعيًّا بالنوع الأدبي لا «سكينة صافية من جانب صانعها». إذا أفصحت تلك المسرحيات بأي شيء عن عقلية شكسبير فهو أنه «بدأ يصاب بالملل» وأنه «لم يعد مهتمًّا، كما يشعر المرء غالبًا، بما يحدث، أو بِمَن قال ماذا، طالما كان بإمكانه أن يجد مكانًا لقصيدة غنائية لا غبار عليها، أو أثر إيقاعي جديد لا يتخيله عقل، أو خطبة مهيبة وغامضة.»[5] وبينما أراد كثير من الدارسين أن يُرَسِّخوا فكرة أن مسرحية «العاصفة» هي آخر أعمال شكسبير، وأن يستخلصوا من موقعها هذا حكمة ملائمة وختامية، باعتبار المسرحية هي الذروة الحميدة الإنسانية لمشواره الدرامي، يراها ستراتشي هنا بوصفها تراجعًا. فشكسبير يفقد لمسته بدلًا من أن يرتقي عرشًا شعريًّا غامضًا. وهي وجهة النظر التي يتردد صداها بلغة نثرية أكثر في مقالة صحافية بقلم جيري تايلور. تحت عنوان «أزمة منتصف عمر شكسبير»، ذهب تايلور إلى أنه بعد فترة من الرواج التجاري المدوي في تسعينيات القرن السادس عشر، بدأ منحنى مشوار شكسبير الأدبي في الركود. ويتابع تايلور باستفزاز قائلًا: «شأنه شأن غيره ممن فقدوا بريقهم، حاول شكسبير في الأربعينيات من عمره أن ينقذ سمعته المتدهورة بإعادة تدوير أعماله التي أنتجها في العشرينيات والثلاثينيات من عمره.»[6] وأصبحت مشاركاته مع جون فليتشر، بحسب هذا النقاش التنقيحيِّ، محاولة يائسة من قِبَل الكاتب المرهق للصعود على كتف مؤلف أصغر سنًّا (لا كما جرت العادة على النظر إليها، بوصفها العمل الذي أبدعه تلميذ بالعمل تحت إشراف السيد الأكبر سنًّا: طالع الخرافة الرابعة والعشرين).

وعلى ذلك، فقراءة «العاصفة» على أنها وداع شكسبير للمسرح لا يعضدها دليل من مشوار شكسبير الأدبي، وتفرض إطارًا بيوجرافيًّا ينطوي على مفارقة تاريخية بشأن

التأليف الدرامي. تعتمد هذه القراءة أيضًا، كما سلف وبَيَّنا، أساسًا على قراءة لشخصية بروسبيرو بوصفه حكيمًا خَيِّرًا يتعهد ابنته الوحيدة بالرعاية، مستعينًا بمعرفته كي يحقق الانسجام والمصالحة، مسامحًا، لا معاقبًا، الذين أخطئوا في حقه. وحقيقة الأمر أن هذا التفسير الإيجابي يتجاهل جوانب إشكالية في صناعة شخصية بروسبيرو، ويمكننا مناقشة تلك الجوانب بحسب علاقتها بـ «عَبْده» كاليبان.

منذ أواخر القرن التاسع عشر على الأقل، حينما ناقش العالم سيدني لي المعرفة بالعالم الجديد في إنجلترا في أوائل العصر الحديث، ارتبطت مسرحية «العاصفة» بقصص الاستكشاف، وعلى نحو أقدم، بالاستعمار المبكر للأمريكتيْن. ولقد اكتسبت هذه القراءة للمسرحية زخمًا كبيرًا، ولا سيما نظرًا لإعادات الصياغات ما بعد الكولونيالية البارزة — ومن بينها مسرحية الشاعر المارتينيكيِّ إيمي سيزير «عاصفة» (١٩٦٩) — للغتها الرمزية وتسلطها وانهزامها. وعندما تُرْجِمَ كتاب عالم النفس الفرنسي المدغشقري أوكتاف مانوني «سيكولوجية الاستعمار» إلى الإنجليزية عام ١٩٥٦، كان عنوانه «بروسبيرو وكاليبان». يجوز لنا إيجاز التحول في النقد بالإشارة إلى الفارق بين فرانك كيرمود الذي صَدَّرَ نسخة أردِن الثانية للمسرحية عام ١٩٥٤ بمقولته الرشيقة «لا بد أيضًا من إيضاح مسألة أنه ما من شيء في مسرحية العاصفة محوري لبنية أفكارها لم يكن ليتواجد لو ظلت أميركا غير مُسْتَكْشَفَة»، وبين وجهة نظر فرجينيا ميسون فون وألدين تي فون في الطبعة الثالثة من سلسلة أردِن عام ١٩٩٩: «يفترض كثير من النقاد أن الخطابات الموسعة والمتنوعة عن الاستعمار تضرب بجذورها بعمق في لغة الدراما وأحداثها»، حتى إن المسرحية يمكن أن تُعتبر «عالمًا مسرحيًّا مصغرًا للنموذج الإمبرياليِّ.»[7] ووقع في المسرح تحول مماثل في الأولويات التفسيرية؛ فبعد تقديم جوناثان ميلر عام ١٩٧٠ المسرحية على خشبة المسرح، أمسى من الصعب إنقاذ بروسبيرو المتعاطف مع الآخر غير الموصوم بالذنب الاستعماري. وبحسب وصف النقاد لهذا الإنتاج الهام، كان بروسبيرو «عُصابيًّا مهيبًا وحساسًا، وضحية مُركَّب القوة»، وهو الذي «ادعى لنفسه سلطة المستعمر بفطرته شبه الإلهية ... وفي النهاية تكتمل دورة الاستعمار: يلتقط أرييل الأفريقي المثقف عصا بروسبيرو السحرية، وهو على أهبة الاستعداد — كما هو واضح — لأن يلعب دور السيد المُطلق المتنمر.»[8] كما مالت شخصيات بروسبيرو الحديثة إلى الاتصاف بالبغض الشديد، حتى إن أي عَلاقة تربطها بشكسبير قد تنعكس بشكل سلبي جدًّا على المؤلف المسرحي نفسه.

هوامش

(1) The lines in Shakespeare read: “The cloud–capped towers, the gorgeous palaces, / The solemn temples, the great globe itself, / Yea, all which it inherit, shall dissolve; / And, like this insubstantial pageant faded, / Leave not a rack behind.”

(2) Edward Dowden, *Shakspere: A Critical Study of His Mind and Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1875), pp. 319–20.

(3) Lytton Strachey, “Shakespeare’s Final Period,” in *Literary Essays* (London: Chatto & Windus, 1948), p. 2.

(4) Anthony B. Dawson, “Tempest in a Teapot: Critics, Evaluation, Ideology,” in Maurice Charney (ed.), *“Bad” Shakespeare: Reevaluations of the Shakespeare Canon* (Rutherford, NJ: Fairleigh–Dickinson University Press, 1988), p. 62.

(5) Strachey, “Shakespeare’s Final Period,” pp. 11–12.

(6) Gary Taylor, “Shakespeare’s Midlife Crisis,” *Guardian,* 3 May 2004.

(7) *The Tempest,* ed. Frank Kermode (London: Methuen, 1954; repr. 1958), p. xxv; *The Tempest,* ed. Virginia Mason Vaughan and Alden T. Vaughan, Arden (London: A. & C. Black, 2001), pp. 39–40.

(8) Reviews by Eric Shorter and Michael Billington, excerpted in John O’Connor and Katharine Goodland, *A Directory of Shakespeare in Performance 1970–2005,* vol. 1: Great Britain, 1970–2005 (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007), pp. 1357–8.

الخرافة الحادية والعشرون

كان شكسبير يمتلك مخزونًا هائلًا من المفردات

كلنا نعلم أن الإبداع اللفظي لشكسبير يمثل جزءًا كبيرًا من سمعته وجاذبيته الممتدة؛ فقد بدأ العمل على جمع مقتطفات من أعماله — ولا سيما القصيدتين الروائيتين الشعبيتين «فينوس وأدونيس» و«اغتصاب لوكريس» — خلال حياته. ويتضمن كتاب الاقتباسات «إنجلاندز برناسوس» (١٦٠٠) لمؤلفه روبرت ألوت مقتطفات من مسرحيات «الحب مجهود ضائع» و«ريتشارد الثاني» و«ريتشارد الثالث» و«هنري الرابع – الجزء الأول»، مع التركيز على مسرحية «روميو وجولييت». واستمر مشروع جمع مقتطفات من أعمال شكسبير منذ ذلك الحين إلى الآن. ولقد أَسْدَتْ طبعة ألكسندر بوب عام ١٧٢٥ لأعمال شكسبير خدمة نافعة لقرائها: «بعض ألمع الفقرات مميزة بفواصل في الهوامش، وبينما لا يكمن الجمال في التفاصيل ولكن في المجمل، وُضعت نجمة قبل المشهد.» وتضمنت الفقرات المميزة على هذا النحو حديث بورشيا عن الرحمة في قاعة المحكمة بمسرحية «تاجر البندقية» (الفصل الرابع، المشهد الأول، الأبيات ١٨١–٢٠٢)، وشطحة خيال ميركوتيو بالجنيَّة كوين ماب في مسرحية «روميو وجولييت» (الفصل الأول، المشهد الرابع، الأبيات ٥٥–٩٦). لقد تنبأ شكسبير — أو ناشروه (طالع الخرافة الرابعة) — بالفعل بهذا الضرب من الإبراز؛ فالنصوص الأولى المطبوعة تستعين أيضًا بعلامات الاقتباس في الهامش الأيسر لتمييز الفقرات التي يمكن اقتباسها. ونجد أن نصيحة بولونيوس للايرتس

في مسرحية «هاملت» في نصوص الطبعتين الصادرتين عامي ١٦٠٣ (حيث لُقِّب بولونيوس بكورامبيس) و١٦٠٤ مميزة بهذه الطريقة (الفصل الأول، المشهد الثالث، الأبيات ٥٨–٨١). وكانت أبياته الشعرية التي تتناول المقترضين والمُقرضين بالطبع معبرة عن الأمثال؛ فعادة ما يصور الإخراج المسرحي الحديث لهذا المشهد الصبيين الراشدَيْن وهما يتفحصان قائمة أبيهما للمناشير القديمة. ويسهل العثور على قوائم لعبارات ندين بها لشكسبير على الإنترنت وفي الكتب المطبوعة أيضًا، وكثير من تلك العبارات مألوف جدًّا حتى إنه فقد علاقته المبدئية بسياقه في مسرحيات شكسبير: مظلوم أكثر من آثم، ومعقود اللسان، ولحم ودم، وبدون إيقاع أو سبب، ومحل سخرية، ومحزون أكثر من غاضب، ووقت قصير بين الإدانة والعقاب، وغريب عليَّ، والعالم ملك يمينك، ومواساة لا تنفع ولا تشفع، وأنفاس لاهثة، والرأي قبل شجاعة الشجعان (أو قبل «فاليري» كما كتب الشاعر روجر ميجاو على نحو بارز في مؤلفه «شعارات» (١٩٦٩)). وبناءً على ما تقدم، فلا بد أن شكسبير الذي ربما يُعَدُّ أعظم صائغي الألفاظ في العالم كان لديه مخزون هائل من المفردات، أليس كذلك؟

هذا سؤال يصعب الإجابة عنه ما دام أن الآراء تتباين حيال الطريقة المثلى التي يتعين وفقًا لها تقدير مفردات المرء كميًّا. لكن ديفيد كريستال، الخبير بهذه المسألة، يستشهد برقم لمفردات شكسبير: ٢٠٠٠٠ كلمة منفصلة (وهذا الرقم يستثني صيغ الجمع والأزمنة المختلفة للفعل نفسه؛ فكلمتا «صقر» و«صقور» تُحسبان كلمة واحدة لا كلمتيْن؛ والفعل «يطير» وماضيه «طار» يُحسبان كلمة واحدة). وبالمقارنة بمفردات اللغة الإنجليزية إبان الفترة التي كان شكسبير يؤلف فيها أعماله، نجد أن إجمالي مفردات اللغة كان يبلغ ١٥٠٠٠٠ مفردة. بالمقارنة بمؤلفين آخرين معاصرين له، يمتلك شكسبير مَعينًا هائلًا من المفردات، لكن هذا المعين يرجع جزئيًّا إلى تأليفه عبر أنواع أدبية مختلفة، الأمر الذي تطلب مستويات مختلفة من اللغة، ولأن إنتاجه الواسع مهول؛ فقد أَلَّف بغزارة. لأغراض المقارنة، افترض كريستال أن متوسط عدد المفردات الفاعلة لدى الشخص المتعلم في بداية القرن الحادي والعشرين هو ٥٠٠٠٠ مفردة، بينما كانت اللغة الإنجليزية تشتمل على ٦٠٠٠٠٠ مفردة بحسب «قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية». وعلى ذلك، فإن مفردات شكسبير أقل من نصف مفرداتك، وتمثل نسبتها إلى المفردات التي كانت متاحة على أيامه أقل من نسبة مفرداتك إلى المفردات المتاحة حاليًّا.[1]

ماذا إذن عن شكسبير سَكَّاك الألفاظ؟ في هذا السياق، كان «قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية» — الجاري مراجعته حاليًّا — مصدرًا مضللًا نوعًا ما؛ فقد نُسِبَ إلى شكسبير

الاستخدام الأول للعديد من الكلمات الإنجليزية الشائعة حاليًّا، ومن بينها «مشئوم» inauspicious و«يحتضن» embrace و«متظاهر بالتقوى» sanctimonious. وكثير من الألفاظ التي من الواضح أنه ابتكرها لم تحقق رواجًا، ومثال على ذلك كلمة «مُخَصَّص» allottery وتعني نصيب (في مسرحية «كما تشاء» الفصل الأول، المشهد الأول، البيت ٦٩) أو كلمة «إثارة» fleshment في مسرحية «الملك لير» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، البيت ١٢٠) والتي يُعَرِّفها «قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية» بأنها «فعل الإثارة؛ ومن ثم، فهي تعني الإثارة الناجمة عن نجاح لأول مرة.» ويحصي كريستال أكثر من ٢٠٠٠ كلمة من «قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية»، يُعتبر شكسبير أول من استخدمها، أو المستخدم الأوحد لها، أو يرجع له الفضل في استحداث معنًى ثانٍ لها.[2] لكن هذه الأمثلة ربما كانت مضللة؛ فواضعو المعاجم الذين جمعوا مدخلات القاموس في العصر السابق للنصوص الرقمية القابلة للبحث كانت أعمال شكسبير أكثر ألفة بالنسبة لهم من أعمال معاصريه أمثال توماس ناش؛ ومن ثم فقد نزعوا إلى المغالاة في تقدير الكلمات المستحدثة لشكسبير في القاموس. دلل يورجن شافر على ذلك في دراسته البارزة المنشورة عام ١٩٨٠، وطور علماء لاحقون النتائج التي توصل إليها، فنتج عن ذلك تراجع عدد الكلمات المستحدثة المنسوبة بيقين إلى شكسبير تراجعًا كبيرًا.

ويمكن وضع هذا النقاش في سياق تاريخيٍّ على نحو مفيد؛ فهناك ارتفاع حاد في عدد الكلمات المستحدثة خلال القرن الممتد من عام ١٥٥٠ حتى عام ١٦٥٠. والحافز على استخدام العامية الذي خلقته ترجمات الإنجيل في عصر الإصلاح، والتوسع السريع لثقافة الطباعة، وتدفق الأشياء الجديدة وما يتعلق بها من ألفاظ من ثقافات أخرى نتيجة للاستشكاف والتجارة، وتطور لغات متخصصة للاكتشافات العلمية — كل هذه العوامل يسرت نموًّا لغويًّا مطردًا. انبعثت المفردات اللاتينية الجديدة — كلمات مثل «درجة الحرارة» أو «الغلاف الجوي» أو «خبيث» — مقابل كلمات من الإيطالية (غالبًا ما ارتبطت بالثقافة: «حفل موسيقي» و«سونيتا» و«مقطع شعري») أو الإسبانية أو البرتغالية (عادةً ما ارتبطت باستكشاف العالم الجديد: «إعصار» و«تبغ» و«أرجوحة شبكية»)، ومن لغات أخرى عادةً ما تُدلل على استيراد منتجات غريبة («قهوة» من التركية أو «بازار» من الفارسية) أو طرق جديدة للنظر إلى الأشياء («منظر طبيعي» من الهولندية). ولقد منحت المفردات المستعارة الإنجليزية في بداية العصر الحديث بنيةً من التوائم الثنائية أو الثلاثية؛ مفردات شبه مترادفة دخلت اللغة بالاستعارة من لغات أخرى. ولذا، فالإنجليزية

تمتلك عددًا كبيرًا من الكلمات المتصلة باشتقاقات إنجليزية قديمة/فرنسية/لاتينية: يرتفع/يرتقي/يصعد – ينتهي/يختتم/ينجز – اثنان/ثانٍ/ثنائي – خوف/رعب/رهبة – ملكي/سُلطاني/ملوكي. واستعمال أشباه المترادفات، في الشكل البلاغي المعروف باسم «النسخ»، أسلوب شكسبيريٌّ يسرته هذه الكثافة اللغوية: «نُفِيَ روميو / لا نهاية ولا حد ولا مقدار ولا منتهى / لموات هذه الكلمة» («روميو وجولييت» الفصل الثالث، المشهد الثاني، الأبيات ١٢٤–١٢٦)؛ «روابط السماء انسلت وتحللت وتفككت» («ترويلوس وكريسيدا» الفصل الخامس، المشهد الثاني، البيت ١٥٩).

ثمة لمحة من غرابة تدفق المفردات هذا رصدها أول قاموس إنجليزي مخصص لأبناء اللغة. يفترض قاموس روبرت كاودري الصادر عام ١٦٠٤ على صفحة العنوان الحافلة بالتعليقات أن اللغة الإنجليزية أمست غريبة على أهلها بسبب استيراد الكلمات الأجنبية:

> ثمة جدول ألفبائي يحوي ويُلقن القارئ كتابة الكلمات الإنجليزية التقليدية الصعبة المستعارة من العبرية أو اليونانية أو اللاتينية أو الفرنسية ... إلخ، وفهمها بالطريقة الصحيحة، مع تفسير هذه الألفاظ بكلمات إنجليزية عادية جُمِعَت لنفع السيدات أو النبيلات أو غيرهن من عديمي المهارة والبراعة ومساعدتهم. وبهذه الطريقة يستطيعون بسهولة أكبر وعلى نحو أفضل فهم العديد من الكلمات الإنجليزية الصعبة التي سيقرءونها في الكتاب المقدس أو المواعظ أو في مواطن أخرى، وسيتمكنون من استخدام الكلمات نفسها بطريقة مناسبة بأنفسهم.

لم يكن الأمر ليبدو مناسبًا؛ نظرًا لجمهوره المستهدف الراقي، لو اقترحه كاودري، لكن المسرحيات كانت أيضًا مصدرًا للكلمات الجديدة ووسيلة لفهم المفردات فهمًا أفضل في الوقت ذاته. ويتجلى ذلك في أعمال شكسبير عادةً إذ تُذيِّل كلمة غير مألوفة أو كلمة جديدة، كما في القاموس، «كلمة إنجليزية عادية»: تُذيِّل مسرحية «تيمون الأثيني» كلمة «التعشير» بكلمتَيْ «قَدَّم العُشْر» و«العُشْر المقرر» (الفصل الخامس، المشهد الخامس، الأبيات ٣١–٣٣). ويطيب لشخصيات شكسبير استعمال كلمات جديدة بوتيرة متكررة؛ فنرى السير أندرو أوجوتشيك المتودد المنحوس بمسرحية «الليلة الثانية عشرة» يتمتع بحاسة سمع حادة تلتقط الكلمات الأنيقة، وعليه أن يستظهر كلمات «روائح، ومثقل، ومُسْتَحِق» (الفصل الثالث، المشهد الأول، البيتان ٨٩–٩٠) ليستخدمها مستقبلًا. ويقتبس

الجندي المفوَّه بيستول في مسرحية «هنري الرابع – الجزء الثاني» أبيات مارلو القوية (الفصل الثاني، المشهد الرابع، الأبيات ١٦٠–١٦٥) ونيم في مسرحية «هنري الخامس» يستخدم كلمة «فكاهة» كنوع من الاختلاج اللغوي العصري (الفصل الثاني، المشهد الأول، البيت ٥٧). وينشغل بولونيوس بكلمة هاملت «مُجَمَّل» في رسالته التي أرسلها إلى أوفيليا: «تلك عبارة معيبة، عبارة خبيثة.» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، البيت ١١١). إن كل هذه الشخصيات — ربما شأنها شأن شكسبير نفسه وهو يُطالع ترجمة مونتين لفلوريو (طالع الخرافة الثانية) — تتجاهل الحبكة والمحتوى للحظة في مسرحياتها، كي تركز على التفاصيل اللفظية. وهناك شخصيات أخرى مثل دوجبري في مسرحية «جعجعة بلا طِحْن» أو إلبو في مسرحية «العين بالعين» تسيء استخدام المفردات اللاتينية بما يتمخض عن أثر ساخر مضحك، وهي الظاهرة التي عُرِفَت فيما بعد؛ تيمنًا بإحدى شخصيات مسرحية شيريدان «المتنافسون» (١٧٥٥)، باسم إساءة استعمال الألفاظ المتشابهة.

لكن شكسبير، على العكس من غيره من معاصريه، لم يكن تحت المجهر خلال فترة غرابته اللغوية. يوحي وصف تعبير «معسول اللسان» الذي يقترحه شكسبير بسلاسة اللغة. (وهذه الصفة مثال لافت لمشكلة «قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية»؛ فأول استخدامات مسجلة لها جاءت في عام ١٥٩٨ نفسه، وتحديدًا في مسرحية «الحب مجهود ضائع» (الفصل الخامس، المشهد الثاني، البيت ٣٣٤)، وكذلك في توصيف فرانسيس ميريس لشكسبير في مؤلفه «خزانة القرائح». أيستخدم ميريس واحدة من عبارات شكسبير المُنسابة برقة وعذوبة — وهو المرادف اللاتيني لـ «معسولة» — واصفًا إياه بها، أم أن الكاتبيْن يسجلان كلمة شائعة الاستخدام؟) يجوز أن نقارن بين ما سبق وحالة الكاتب المسرحي المعاصر جون مارستون الذي مَثَّله بِن جونسون بشخصية كريسبينوس في مسرحيته «الشاعر الهاوي» (١٦٠١): يُمْنَح كريسبينوس مطهرًا ويُجْبَر على تقيؤ كل مفرداته الغريبة على خشبة المسرح: هل هي الكلمات تخرج من جوفي «رجوعي – تبادلي – كابوس» و«زلق – أملس السطح – منقرض» في مشهد من التقيؤ اللغوي الذي يتضمن كلمات نسلم بها حاليًّا — مثل «تبادلي» و«منقرض» — بالإضافة إلى كلمات قابلة للنسيان مثل «رجوعي» و«أملس السطح». تثبت سخرية جونسون أن الثقافة المعاصرة كانت واعية للمسكوكات المُفرِطة؛ فاللازمة الازدرائية للاصطلاحات «المتحذلقة» سمة مشتركة للكثير من النصوص في بدايات العصر الحديث، حيث اشتعل النقاش حول ما سماه جون شيك الإنجليزية «النقية الخالصة غير المختلطة وغير المشوهة بالاستعارة من لغات أخرى.»

رغم أننا اعتبرنا شكسبير أنشط الذين سَكُّوا كلمات جديدة خلال عصره؛ فمن المذهل أنه، في بيئة كانت فيها الخيارات اللغوية أيديولوجية على نحو حاد، ما من أحد من معاصريه يختاره ليثني عليه أو يلقي عليه باللائمة في هذا الصدد.

ومن الطرق التي يتجلى بها ثَراء شكسبير المعجميُّ تلاعبه بالكلمات الموجودة بالفعل؛ فاستخدامه للأفعال كأسماء والأسماء كأفعال — «اعقرهم في كعوبهم» («ريتشارد الثاني»، الفصل الخامس، المشهد الثالث، البيت ١٣٧) على سبيل المثال — فيه استغلال لموارد لغة لم تستقر بعد في قالبها الأكثر تقييدًا واحتكامًا للقواعد. تمتلك الإنجليزية في بداية العصر الحديث فروقًا دقيقة فقدناها منذ ذاك الحين؛ فالفارق بين you وthou لصيغة المخاطب على سبيل المثال سمح بتصوير علاقات السلطة والتماسك والحميمية ذات الفروق الدقيقة (ويعد استخدام الضمائر في اختبار الحب ببداية مسرحية «الملك لير» سيناريو اختبار جيد). والألفاظ المركبة تربط ما بين الكلمات في صيغة موجزة بقوة، بربطها بشرطة واصلة كما في «انطلقي بسرعة أيتها الجياد ذات الحوافر المشتعلة» fiery-footed («روميو وجولييت، الفصل الثالث، المشهد الثاني، البيت ١») أو «شهوة صيفية» summer-seeming lust (ماكبث، الفصل الرابع، المشهد الثالث، البيت ٨٧). وتستغل مسرحية «العاصفة» استغلالًا موسعًا الكلمات المركبة، حيث تَجَسَّدَ — على المستوى المصغَّر للكلمات المفردة — الِاخْتِزالُ البنيوي والموضوعي الذي يميز المسرحية بأسرها: «ما بَرِح مُغتاظًا» still-vexed و«تقلُّب البحر» sea-change و«عروض القَنافِذ» urchin-shows (الفصل الأول، المشهد الثاني، البيتان ٢٣٠ و٤٠٣، والفصل الثاني، المشهد الثاني، البيت ٥).

وفي مَوَاطِن أخرى نجد أن التنوع المعجمي هو الذي يخلق عبارات لا تُنسى؛ فمرثية شارميان لكليوباترا التي ذكرت فيها أنها «فتاة لا نظير لها» («أنطونيو وكليوباترا»، الفصل الخامس، المشهد الثاني، البيت ٣١٠) تكتسب مزيج الحميمية والجلال الملكي المؤثر في النفس من التجاور غير المتوقع ما بين كلمة «فتاة» lass الوحيدة المقطع الشمالية المنشأ والمنتمية إلى الإنجليزية الوسطى، وصفة «لا نظير لها» unparalleled اللاتينية العديدة المقاطع والأقل شهرة من الأولى (يُرْجِع «قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية» الكلمة إلى عام ١٦٠٥، والمسرحية عُرِضَت بعده بعامَيْن فقط). إن الكلمة المستغربة يمكن أن تستغل غرابتها للدلالة على شيء حيال الشيء الذي تبرزه؛ فاستخدام ماكبث لكلمة «اغتيال» assassination (الفصل الأول، المشهد السابع، البيت الثاني؛ وهو أول اقتباس

للكلمة في «قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية») يبرهن على أن ما يجول بخاطره — ألا وهو قتل ملك — يشذ عن السلوك الطبيعي حتى إنه بحاجة إلى كلمة مستغربة لتوصيفه، ويشاكل ذلك نوعًا ما استحداث الملك ريتشارد الثاني ساخرًا للفعل «يُبطل الملك» unking لبيان لا طبيعية عزله والإطاحة به على يد ابن عمه بولينجبروك (الفصل الرابع، المشهد الأول، البيت ٢١٠، والفصل الخامس، المشهد الخامس، البيت ٣٧). وأحيانًا يستخدم شكسبير عن عمد كلمات غير مألوفة، يصعب نطقها؛ لبيان حالة الاضطراب العقلي: تصور تجميعة لوينتس لكلمات تحوي الحرف الساكن c التي لا تظهر في مكان آخر في أعمال شكسبير، عقلًا يتخبط بجنون في خيالاته المظلمة الخاصة به: «بما يخالف الواقع أنت تتأثر بمنافسة الآخرين / ولا تتبع أحدًا. وبعدئذ نجد أنه من المقبول جدًّا / أن تنضم أنت لشيء، وهذا ما تفعله / وهذا يتجاوز تكليفك.» («حكاية الشتاء» الفصل الأول، المشهد الثاني، الأبيات ١٤٣–١٤٦). وثمة أمر مماثل لغويًّا يحدث في مناجاة أنجيلو لنفسه حيث يعيش لحظة من الرغبة الجنسية لأول مرة في حياته، كما هو واضح في مسرحية «العين بالعين» (الفصل الثاني، المشهد الرابع، الأبيات ١–١٧). إذا وجدنا مثل هذه الفقرات صعبة الفهم، فهذا هو بيت القصيد؛ فاللغة — سواء من حيث التركيب أو المفردات — بلغت نقطة انهيار؛ إذ يسقط لوينتس في هاوية غيرته بينما يقع أنجيلو في هُوَّة شبقه.

يمكننا أن نرى مدى استمتاع شكسبير بما سماه دي إتش لورانس «مثل هذه اللغة الجميلة» في مسرحية تبدو وكأنها تكاد تكون منشغلة باللغة نفسها: ألا وهي مسرحية «الحب مجهود ضائع». تُفْتَتَح المسرحية بإعلان الملك نافار بأنه ولورداته الثلاثة سيعيشون في «أكاديمية صغيرة» (الفصل الأول، المشهد الأول، البيت ١٣)؛ حيث سيكرسون أنفسهم للدراسة وينبذون صحبة النساء لثلاث سنوات. تدخل على الفور أميرة فرنسا التي كانت بصدد زيارة البلاط بصحبة رفيقاتها الثلاث. وعلاوة على التناظر العددي لهؤلاء النُّبلاء، نجد أن المسرحية تعج بشخصيات متنوعة لغويًّا. وأولهم دون أرمادو «رجل تجري على لسانه كلمات جديدة كليًّا» (الفصل الأول، المشهد الأول، البيت ١٧٦)، وإسباني مهووس بالبلاغة، ورسالته التي أرسلها للملك مُتعالية بلا معنًى في مزجها للألفاظ العتيقة المهجورة والوفرة الأسلوبية: «والآن إلى الأرض التي؛ التي أعني أنني مشيت عليها. وهي تُدْعَى مُنتزهك. وبعدها إلى المكان حيث؛ أعني حيث شهدتُ أكثر الأحداث فُحشًا ومنافاة للمنطق، والذي يسحب من قلمي الأبيض بياض الثلج، الحبر الأبانوسي اللون الذي تراه أو تنظر إليه أو تفحصه أو تقع عيناك عليه هنا.»

(الفصل الأول، المشهد الأول، الأبيات ٢٣٤–٢٣٩). ويأتي بعده كوستارد الفلاح الفصيح الذي يسطر بيتًا بتورية جنسية يجلب عليه التقريع والتعنيف: «كلما تكلمت بكلام دَبِق، زادت رائحة شفتيك قذارة.» (الفصل الرابع، المشهد الأول، البيت ١٣٦). وُصِف هولوفرنيس بـ «المتحذلق» في نص مجموعة الأعمال الكاملة الأولى؛ فلغته هي تلك اللغة الموسعة على نحو متصنع للمدارس: «أعرف الرجل كما أعرفك تمامًا؛ فكاهته متعالية، وخطابه باتٌّ حاسم، ولسانه طَلْق متجاوز، وعيناه طموحتان، ومشيته ساحرة، وسلوكه العام مختال وسخيف ومَزْهُوٌّ. وهو مختال ومتأنق ومتكلف وغريب جدًّا إذا جاز التعبير، ويسعني القول إنه أجنبي.» (الفصل الخامس، المشهد الأول، الأبيات ٩–١٤). ويستفزه القسيس الفاضح ناثانيال، مُثْنِيًا على تلك الصفة الأخيرة الساذجة باعتبارها «نعتًا متفردًا جدًّا ومختارًا بعناية» (الفصل الخامس، المشهد الأول، البيت ١٥). إن التنوع اللغوي والوعي الذاتي الساخر بالموضة اللغوية يمثلان واحدًا من أبرز الموضوعات في مسرحية «الحب مجهود ضائع»، حيث يستعرض شكسبير براعته اللغوية ويحقر من شأنها في آنٍ واحد.

ولذلك، ينبغي أن يكون تقييم إسهام شكسبير في اللغة نوعيًّا لا كَميًّا؛ فإذا كان عدد الكلمات التي سكَّها شكسبير وحجم مفرداته أقل مما شاع في السابق، فإن أثره ما برح قائمًا. لكن حري بنا أن نتذكر أن الدراسات اللغوية أثبتت أن شكسبير — الذي لا يتعدى على أية حال كونه خريج مدرسة قواعد لغوية تعلم اللغة بعيدًا عن الأشكال الأكثر تنظيمًا لإنجليزية لندن — «مال إلى التخلف عن التغيير في القواعد اللغوية.» إن لغة شكسبير، التي هي أبعد ما تكون عن احتلال طليعة الابتكار اللغوي دائمًا، ربما وجدتها الجماهير الأولى للمسرح عتيقة بعض الشيء، حتى على ابتكارها الذي لا ينتهي.[3]

هوامش

(1) David Crystal, *Think on my Words: Exploring Shakespeare's Language* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), pp. 2–3.

(2) The list is under 'Additional Material' at www.thinkonmywords.com.

(3) Jonathan Hope, "Shakespeare's 'Natiue English'," in David Scott Kastan (ed.), *A Companion to Shakespeare* (Oxford: Blackwell, 1999), p. 253.

الخرافة الثانية والعشرون

مسرحيات شكسبير خالدة

ثمة حقيقة لا مراء فيها تتعلق بشكسبير، ألا وهي أن مسرحياته اكتسبت شعبية في العديد من الدول في أغلب القرون. وبطبيعة الحال، هناك مسرحيات بعينها تفقد بريقها ثم يذيع صيتها بين الحين والآخر، لكن شكسبير الكاتب المسرحي ظل شعبيًّا بوجه عام سواء على الورق وعلى خشبة المسرح. كان بِن جونسون بعيد النظر؛ إذ كتب في ثناء على شكسبير طُبِعَ بالنسخة الأولى من الأعمال الكاملة عام ١٦٢٣: إنه «لم يكن ينتمي لعصر واحد بل لكل العصور.» ومن ثناء بِن جونسون عام ١٦٢٣ مرورًا بكتاب «شكسبيرنا» الصادر في ألمانيا في القرن التاسع عشر، وصولًا إلى صناعة الترجمة المعاصرة (نُشِرَت أعمال شكسبير بثمانين لغة مختلفة)، صمدت مسرحيات شكسبير أمام اختبار الزمن.

حري بنا أن نسأل: لِمَ يصمد بعض المؤلفين أمام اختبار الزمن دون غيرهم؟ من الإجابات السهلة — ولكن المضللة — عن التساؤل عن نجاح شكسبير أنه كان شكسبير (طالع الخرافة الأولى). استكشف جيري تايلور طول عمر الإنجازات الثقافية أو فقدانها عمومًا في كتابه الذي يُجْمِل عنوانُه كل شيء «الانتقاء الثقافي: لماذا تصمد بعض الإنجازات أمام اختبار الزمن دون غيرها؟»[1] في هذه الدراسة المكتوبة بأسلوب شديد السلاسة، يقدم لنا الكاتب مزيجًا معقدًا من الظروف: على سبيل المثال الظروف الطارئة (كالنظام التعليمي الذي درسناه في الخرافة الثانية، وهو النظام المناسب تمامًا لإنتاج مؤلفين

مسرحيين، وإن لم يُصَمَّم لهذا الغرض مطلقًا)، والعوامل الإشرافية التآزرية (المحررون) وغيرهم الكثيرون. وطرحت آن كولديرون السؤال نفسه، لا عن الثقافة عمومًا ولكن عن شكسبير خاصةً، وزادت في مقالتها عددًا من المكونات الإضافية لقائمة تايلور الممتدة في صفحات كتابه كلها. وتفترض أن مما ساعد على صمود شكسبير إنتاجه الغزير وتأليفه عبر أنواع أدبية متعددة؛ فساعد ذلك على بقاء سمعته نقية، حتى حينما تصعد مسرحياته الفردية أو تهبط في التقييمات. وهي تسلط الضوء على ميول شكسبير ما وراء النصية (الطريقة التي يحب أن يشير بها على نحو انعكاسي ذاتي إلى أعماله الدرامية باعتبارها خيالية) بصفتها أحد عوامل صموده: «فالنص الواحد الذي نعلم أنه سيعلق بذهن قراء المستقبل هو النص الواحد الذي يطالعونه أو يسمعونه.»[2] ولقد كانت قدرة شكسبير على التكيف مع الوسائط المختلفة (أنواع مختلفة من المسارح والإذاعة والأفلام) مكونًا محوريًّا. وكذا تعدد مصادر ثقافته وشموليتها؛ فأعماله «تتعاطى بتعاطف مع هموم أكثر من نوع من الجماهير. ويعبر بتعاطف عن وجهات نظر الأثرياء والفقراء، والعجائز والشباب، والإناث والذكور، والصعاليك والأميرات متيحًا لأنواع كثيرة من الجماهير والقراء متعة التماهي مع شخصياته.»[3] وتحليلَا هذين الناقدَيْن يُثْبِت أهمية الحظ في صمود الفنان أمام اختبار الزمن؛ فما من سمة جمالية متأصلة مسئولة وَحْدَها عن النجاح العابر للتاريخ وللأمم الذي أحرزه شكسبير.

لكن الصمود أمام اختبار الزمن واتصاف أعماله بالخلود ليسا الشيء نفسه (ولو أنهما يتداخلان). لننظر إلى توماس ميدلتون كحالة اختبارية لأغراض المقارنة: لا شك أن ميدلتون كان واحدًا من أبرع المؤلفين المسرحيين في عصره بمجموعة أعماله الزاخرة البالغ عددها ٣٢ مسرحية (باستثناء التمثيليات، وخطب المواكب المدينية، واقتباسات أعمال شكسبير بتصرف)، ومسرحياته متنوعة أدبيًّا عمومًا مثل مسرحيات شكسبير. ومع ذلك، فباستثناء مسرحيتين تراجيديتين — «المنتقم» و«المُستَبدَل» وربما «النساء يحذرن النساء» — قليل من مسرحياته هي التي تُؤَدَّى على خشبة المسرح حاليًّا. ويرجع ذلك نوعًا ما إلى أن نصف مسرحياته تقريبًا يتمحور حول نوع أدبي محلي وموضوعي جدًّا — ألا وهو السخرية — وتحديدًا، نوع السخرية المعروف بالكوميديا المدينية (أي اللندنيَّة)؛ فمسرحيات مثل «عيد القديس ميخائيل» و«شجعانك الخمسة» تسخر من نزوع اللندنيين الشديد للتقاضي ولخطط الثراء السريع. وهذه النزعات لا تقتصر على لندن وحسب، ولا على القرن السابع عشر وحده، لكن مسرحيات ميدلتون مقيدة بشدة بإيحاءات وتفاصيل

محلية؛ حيث تظهر شخصياتها في أغلب الأحيان في صورة أنماط، حتى إنه يصعب عليها أن تتجاوز الحقبة التي خُلِقَت فيها. تُسْتَفْتَح مسرحية «شجعانك الخمسة» بتعريف الشجعان:

> يمر على خشبة المسرح: الفارس القواد وبصحبته ثلاث سيدات في حُلل فرسان، ويلتقي به الفارس الداعر والفارس السارق والفارس الغشاش ... والآن ننتقل إلى الفارس الآخر، الفارس السمسار، الجالس بمنزله إلى الآن. (مقدمة، ١–٦)

يُعْرَض الفرسان علينا في صورة أنماط. ورغم أن الكاتب يُسميهم لاحقًا، فحتى أسماؤهم أسماء أنماط؛ فريب (الفارس السمسار) وتيلبي (الفارس الداعر) وبورسنيت (الفارس السارق). وعندما يستخدم شكسبير أسماء أنماط للشخصية، نجد أن الشخصية تتصرف عكس نوعها. ولذا، نجد فرانسيس فيبل شجاعًا («هنري الرابع – الجزء الثاني») وسايلنس يُمْسي ثَرثارًا عندما يسكر («هنري الرابع – الجزء الثاني»)، وسبيد متلكئًا («السيدان الفيرونيان»). والنوع يؤكد تفرده.

لنرجع إلى حالتنا الاختبارية المقارنة، توماس ميدلتون. تعتبر مسرحية ميدلتون «الساحرة» (١٦١٦) تراجيديا كوميدية تستند إلى أحداث شائنة معاصرة: إدانات فرانسيس هوارد وزوجها الثاني روبرت كار لدورهما في مقتل السير توماس أوفربري. والقصة معقدة وتنطوي على زواج مُدَبَّر (بين فرانسيس ابنة الثالثة عشرة وإيرل إسيكس ابن الرابعة عشرة)، وخيانة لاحقة، واتهامات بالعقم وممارسة السحر (العقم بسبب السحر)، واختبار للعُذْرية، وطلاق، وتسميم، وقتل الرجل القوي الذي عارض الزيجة الثانية (أوفربري)، وزواج آخر بسرعة لا مبرر لها (حصلت فرانسيس هاوارد على الطلاق من إسيكس في سبتمبر عام ١٦١٣ وتزوجت من كار بعدها بثلاثة أشهر). وفي عام ١٦١٦، بعد أن اتُّهِما بالتآمر على مقتل أوفربري، أُودِعَ هاوارد وكار سجن «البرج». في العام نفسه، أَلَّفَ ميدلتون «الساحرة»، وهي مسرحية كارهة للنساء، تدور أحداثها عن الشراهة الجنسية للنساء، وشخصيتها الرئيسية — فرانسيسكا — يشابه اسمها فرانسيس كار.[4] وبحسب تعليق محرر أكسفورد «إن النص المسرحي المغرق في المحلية لا تطول حياته على خشبة المسرح.»[5]

ومن المثير للانتباه أن ميدلتون نَقَّحَ هذه المادة عام ١٦٢٢ إذ كتب «المُستَبدَل»، وهي المسرحية التي لم تكن حياتها المسرحية قصيرة. (في القرن العشرين، حققت

هذه المسرحية أكبر نجاحات أعمال عصر النهضة بعد مسرحيات شكسبير من حيث إيرادات مشاهدتها). وعادت قصة فرانسيس كار إلى الاهتمامات المحلية مجددًا عام ١٦٢٢ بإطلاق سراحها. وفي مسرحية «المُستَبدَل»، تخضع البطلة بياتريس-جوانا لكشف عذرية، وتلتمس مساعدة خادمتها بعد أن أيقنت أنها لا تستطيع اجتياز الكشف بنجاح. (حضرت فرانسيس كار لفحص عذريتها — الذي اتخذ الشكل الذي لا يمكن تمثيله على المسرح، وإن كان أكثر موثوقية، من أشكال فحوص أمراض النساء — وهي محتجبة، فأشعل ذلك الشائعات بأنها استعانت بامرأة أخرى كي تخضع للكشف نيابة عنها). ولكن مادة ميدلتون المرتبطة بالأحداث المحلية تعلو الآن على قراءتها المحلية؛ فهذه تراجيديا وليست فضيحة، وهي تراجيديا عن الوقوع في الفخ، والزواج المدبر، والانحلال الأخلاقي، وهو ما اعتبره تي إس إليوت ووليام إمبسون وهيلين جاردنر ألفة للجريمة، ووصفت جاردنر بياتريس-جوانا بأنها روح ليست «فاسدة» ولكنها «مُشَوَّهة» بفعل «إصرارها الشخصي على إتيان أفعال تتعارض وطبيعتها.»[6] ومن هذه الجوانب، تبدو المسرحية أشبه بمسرحية «ماكبث» لشكسبير أو «د. فاوست» لمارلو اللتين تقارنهما جاردنر بها.

إن المقارنات بين شكسبير ومارلو وثيقة الصلة؛ فماكبث ليس فقط حاكمًا لاسكتلندا خلال القرن الحادي عشر، ولكنه جندي يُخْفِق في إدراك أن القتل في الحياة المدنية يختلف عن القتل في الحياة العسكرية. ومن هذا المنطلق، فهو يشبه بروتوس في مسرحية «يوليوس قيصر» (شخصية نبيلة تُسْتَدْعى لاقتراف فعل مَشِين)، أو هاملت في مسرحية «هاملت» (مفكر يُسْتَدْعى لعمل فعل عنيف)؛ الرجل غير المناسب للمهمة. تستند شخصية فاوست على مزيج من شخصيتين مشعوذتين، ورغم ذلك فهو ليس مجرد مستحضر أرواح من القرن السادس عشر، ولكنه أي شخص طموح يشعر بالخذلان مما قدمته له الحياة، وينساق إلى ممارسة أنشطة محظورة أو محرمة. والمقارنة ما بين مسرحيتَي «الساحرة» و«المُستَبدَل» تساعدنا على أن نرى كيف يمكن للمحلي أن يستحيل خالدًا.

لا تتفادى مسرحيات شكسبير المحلية، لكنها تتعامل معه على نحو مختلف عن ميدلتون. ورغم أن استقصاءات شكسبير كثيرًا ما تكون معاصرة — مكانة المرأة في «كوميديا الأخطاء» أو «حلم ليلة منتصف صيف»، وتقسيم مملكة أو توحيدها في «الملك لير»، وتعريفات الحدود والشواطئ في «بريكليس»، ومرتبة الأكاذيب في «عُطيل» — يحصر شكسبير المحلية في إيحاءات أو تلميحات بسيطة. الملكة إليزابيث يُثنى عليها في كلمة قوامها اثنا عشر بيتًا في مسرحية «حلم ليلة منتصف صيف» (وصف أوبرون لأصل

زهرة الثالوث بالفصل الثاني، المشهد الأول، الأبيات ١٥٥–١٦٨: طالع الخرافة ٢٨)، والملك هنري الخامس يُقارَن بتفاؤل بإيرل إسيكس («جنرال إمبراطورتنا الجليلة» العائد منتصرًا من أيرلندا، الفصل الخامس، المقدمة، البيت ٣٠) في كورال الفصل الخامس من مسرحية «هنري الخامس» (عاد إسيكس وهو أبعد ما يكون عن الانتصار؛ ولذا يساعدنا هذا التلميح على تأريخ مسرحية «هنري الخامس»، أو على الأقل هذا الكورال، بدقة عالية)؛ تلميحات بورتر إلى التورية في «ماكبث» (الفصل الثاني، المشهد الثالث، الأبيات ٧–١١) هي تلميحات محلية لـ «الكاثوليكيين الذين استعانوا بالتورية في المحكمة وسيلة للإفلات من الاتهام.»[7] وتحوي مسرحية «كوميديا الأخطاء» تلميحًا فيه تورية للثورة البروتستانتية التي اندلعت في هولندا («شنت حربًا على وريثها/شعرها hair/heir»؛ الفصل الثالث، المشهد الثاني، البيت ١٢٧)، وتلمح مسرحية «الملك جون» إلى الأسطول الإسباني، وتُوصَف أصياف الأعوام من ١٥٩٤ إلى ١٥٩٦ الآتية في غير أوانها على لسان تيتانيا في مسرحية «حلم ليلة منتصف صيف»، ويأتي ذكر أعمال الشغب التي اندلعت بسبب الحبوب عام ١٦٠٨ في مسرحية «كوريولانوس»، وتلمح السونيتا رقم ١٠٧ إلى وفاة الملكة إليزابيث، وفقرة «الصقور الصغيرة» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، البيت ٣٤٠) في نص مسرحية «هاملت» عام ١٦٠٤ تلميح إلى فرق الصبية المسرحية في لندن، التي هدد انبعاثها فِرَق الكبار تهديدًا تجاريًّا (ومن ثم جاء ارتحال الممثلين إلى إلسينور) — وأسقطت هذا التلميح مجموعة الأعمال الكاملة عندما لم يعد محل اهتمام محليًّا، وربما أن مالفوليو سخر من البيوريتانيين في مسرحية «الليلة الثانية عشرة» («إنه متشدد نوعًا ما») — عَدَّلَ محررو أكسفورد الكلمة في المجموعة الكاملة، (الفصل الثاني، المشهد الثالث، البيت ١٣٥، إلى «بيوريتاني»)، وربما يُلمِّح أورسينو إلى دون فيرجينيو أورسيني الذي قام بزيارة رسمية للملكة إليزابيث، وشاهد عرضًا مسرحيًّا لمسرحية «الليلة الثانية عشرة» المستندة إلى طبعة عام ١٦٠١ (لكن المقصد من هذا التلميح يصعب فهمه ما دام أن صورة أورسينو العاشق حتى النخاع تكاد لا تكون مُجاملة). وأغلب هذه التلميحات (وغيرها) من السهل استخلاصها أو تجاهلها؛ فكشف مسرحية «الليلة الثانية عشرة» لادِّعاءات مالفوليو يؤتي ثماره سواء أنظر إليه المرء باعتباره بيوريتانيًّا أم لا، ومسرحية «ماكبث» هي أكثر مسرحياته ارتباطًا بالأحداث المحلية من أولها إلى آخرها، لكنها لا تعتمد على نقاط التوازي بينها وبين الملك جيمس أو مجاملاته (طالع الخرافة الثامنة والعشرين)، وتستميل مسرحية «كوريولانوس» المشاهد، سواء أرأى المشاهد أعمال الشغب

التي اندلعت بسبب القمح واكتناز الحبوب انعكاسًا لتلك الأحداث التي وقعت عام ١٦٠٨ أم لم يَرَهَا كذلك.

وحقيقة الأمر أن شكسبير يجتهد في تفادي المحلية؛ فهو لم يكتب قَطُّ شعرًا دينيًّا.[8] وعندما يتعاطى مارلو مع السياسة الفرنسية الحديثة في مسرحيته «مذبحة في باريس» (مذبحة البروتستانت في عيد القديس بارثولوميو عام ١٥٧٢)، نراها مسرحية معاصرة بوضوح كما يشير عنوانها. وعندما يتعامل شكسبير مع المادة عينها، نراه يزيل عنها بعناية صبغتها السياسية؛ فمسرحية «الحب مجهود ضائع» تحيل الحرب ما بين فرنسا ونافارا إلى كوميديا رومانسية، تاركًا الأسماء وحسب تقوم بالمهمة (فجميع الشخصيات الرئيسية سُمِّيَت بأسماء شخصيات فرنسية معاصرة). وهذا العمل ليس سياسيًّا ولكنه أدبي، يُعْنى بالنوع الأدبي العام (لا السياسي).[9]

إن السياسية بطبيعة الحال سرمدية، أو يمكن أن تكون كذلك. لكن مسرحية ميدلتون «لعبة شطرنج» (١٦٢٤) أو مسرحية ديكر «عاهرة بابل» (١٦٠٧) ليستا كذلك. وقد يرجع ذلك إلى النوع الأدبي (السخرية السياسية والرمزية الدينية على الترتيب). وقد يرجع جزء من سرمدية أعمال شكسبير إلى حقيقة أنه أدمج السياسة المحلية في شكلين متساميين؛ التراجيديا والكوميديا (كوميديا قد نلحظ أنها لا تتقيد بأية صفة محددة مقيِّدة كالكوميديا المدينية أو الكوميديا الساخرة). وحقيقة الأمر أن السخرية لم تكن النوع الأدبي الأكثر نجاحًا لدى شكسبير، ويُسْتَدَل على ذلك بمسرحيتيه «ترويلوس وكريسيدا» و«تيمون الأثيني». تكشف رسالة الطابع في واحدة من نسخ مسرحية «ترويلوس وكريسيدا» رُبْعِيَّة القطع عن أنها باءت بالفشل على خشبة المسرح، ولعل «تيمون الأثيني» كانت مسرحية غير مكتملة (طالع الخرافة السابعة عشرة).

تعكس مسرحيات شكسبير بالتأكيد قضايا محلية. ولهذا السبب يكتب المؤلفون المسرحيون مسرحياتهم؛ فمسرحية «هنري السادس» تدور حول تاريخ القرن الخامس عشر، ولكنها تتناول الخوف من الحرب الأهلية أيضًا. وتدور «هاملت» حول اغتصاب العرش، لكنها تتناول الحداد. وتُعنى «ماكبث» بالخيانة السياسية والتعاقب السياسي، لكنها أيضًا تتناول السطوة والخيال (الإيجابي والسلبي) وتعريفات الرجولة. ولذلك تحيي القرون اللاحقة المسرحيات الأقدم؛ فارتباطها بالأحداث قابل للتطبيق مجددًا، ومادتها آنيَّة على نحو قابل للتجدد، وعالمي في بعض الحالات، ولا نهائي. وليس من قَبِيل المصادفة أن مسرحية «بريكليس» كانت واحدة من أُولَيَات مسرحيات شكسبير التي أُحْيِيَت في عصر

النهضة عام ١٦٦٠؛ فحبكتها التي تدور حول ملك منفي يسترد مُلكه كان لها صَدًى خاص؛ إذ تماسَّت مع الفرسان العائدين.[10]

لكن هناك ما يرتبط بالسرمدية بخلاف الصلة. أو بالأحرى، هناك فارق بين الصلة وبين السرمدية. وحري بنا التمهل هنا للتفكير في بعض الفروق بين مسرحيات شكسبير ومسرحيات معاصريه. لنأخذ مسرحية مارلو «إدوراد الثاني» على سبيل المثال؛ فخلفية هذه المسرحية مستقاة من كتاب هولينشيد «وقائع إنجلترا» الذي يصور الدمار الزراعي والمالي والطوبوغرافي في مستهل القرن الرابع عشر؛ فقد اجتاحت الجزء الشمالي من إنجلترا غارات الاسكتلنديين المستمرة، ووقعت حالات نقص من المحاصيل سنوية، وعانت القطعان من الأمراض واستنفدها الموت، وتمكن الوَهَن والضعف من الناس حيث كانوا يكافحون من أجل البقاء، ولجئوا في أثناء المجاعة إلى أكل «الجياد والكلاب وغيرها من الحيوانات الكريهة».[11] وما من حدث من تلك الأحداث تسلل إلى مسرحية مارلو. وكما لاحظت روما جيل «كان الرجل العادي محط عناية شكسبير، لا مارلو.»[12]

ورغم أن «الرجل العادي» هو المادة الموضوعية للنوع الأدبي الذي ساد خلال القرن السابع عشر — الكوميديا المدينية — فلم يُسْتَدْرَج شكسبير إلى تلك الكتابة الساخرة الآنية. ولعل من أسباب ذلك أن هذا النوع الأدبي يتطلب ضربًا مختلفًا من التشخيص عن النوع الذي كان يكتبه. ويلاحظ الممثلون عادةً الفارق بين شخصيات شكسبير وشخصيات معاصريه؛ فشخصيات مارلو تُخْلَق بواسطة الوضع الساخر للمسافات، وحديثها يعج بالتعليقات الجانبية؛ حيث تُنْشِئ عن عمد شخصية خاصة بها. ويلاحظ أحد المخرجين أن مسرحيات مارلو «مادة مستعصية نوعًا ما لأي شخص مُصِرٌّ على التعاطي مع النص بمنهجية «طبيعية» أو «واقعية».»[13] ونادرًا ما تساعد المناجوات في مسرحيات شكسبير على تطوير الحبكة، لكنها عادةً ما تضيف إلى الشخصية مزيدًا من التعقيد. إن أسلوب شكسبير في بناء الشخصيات مناسب تحديدًا لنوع الإعداد الذي أمسى قياسيًّا في القرن العشرين بمسرح الفنون بموسكو عن طريق «التمثيل المنهجي» (وفيه يقوم الممثلون بإنشاء تاريخ قَبْليٍّ وحياة داخلية ودوافع للشخصية) للمخرج المسرحي قسطنطين ستانيسلافسكي.

ولعل اهتمام شكسبير بدواخل الشخصية هو ما يفسر سرمديته؛ فالسياسة تتغير، والموقف من المرأة يتبدل، لكن القلب الإنساني لا يتغير. وفي مركز كل مسرحية شكسبيرية إنسان. الملك لير هو أب أولًا وملك ثانيًا. علاوة على ذلك، فهو أب يواجه متلازمة العش الخالي؛ حيث إنه على وشك أن يخسر ابنته الأخيرة التي ستتزوج، وهو حاكم على شفا

التقاعد المبكر. وهاملت أمير قتل عمُّه والدَه واغتصب عرشه، لكنه طالب جامعي أيضًا، لا يستطيع أن يتصالح مع فكرة فقدان أبيه (ولا شيء يعزيه حتى من قبل أن يسمع بجريمة القتل بفترة طويلة). إن فقدان العرش معضلة نخبوية، أما فقدان الأب فليس كذلك. هذه مواقف إنسانية لا تنحصر في الملوك أو الأمراء؛ فالإنسان صنف سَرْمَدِيٌّ.

هوامش

(1) New York: HarperCollins, 1996.

(2) A. E. B. Coldiron, "Canons and Cultures: Is Shakespeare Universal?", in Laurie Maguire (ed.), *How To Do Things with Shakespeare* (Oxford: Wiley–Blackwell, 2008) pp. 255–79 (p. 261).

(3) Ibid.

(4) See *The Witch,* ed. Elizabeth Schafer, New Mermaids (London: A. & C. Black, 1994), p. xvi.

(5) Marion O'Connor in *Thomas Middleton: The Collected Works,* ed. Gary Taylor and John Lavagnino (Oxford: Clarendon Press, 2007), p. 1128.

(6) Helen Gardner, "Milton's 'Satan' and the Theme of Damnation in Elizabethan Tragedy," in F. P. Wilson (ed.), *English Studies 1948* (London: John Murray, 1948), pp. 46–66 (p. 47).

(7) Note to *Macbeth* 2.3.8, in *William Shakespeare: Complete Works,* ed. Jonathan Bate and Eric Rasmussen (Basingstoke: Macmillan, 2007).

(8) Alison Shell, *Shakespeare and Religion,* Arden (London, 2010).

(9) Gillian Woods, "Catholicism and Conversion in *Love's Labour's* Lost," in Maguire (ed.), *How To Do Things with Shakespeare,* pp. 101–30.

(10) Gary Taylor, *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present* (London: Vintage, 1991), pp. 21–2.

(11) Raphael Holinshed, *Chronicles,* vol. 4 (1587): see the Oxford Holinshed Project, http://www.english.ox.ac.uk/holinshed/texts.php?text1=1577_5319

(12) *Edward II,* ed. Roma Gill (Oxford: Oxford University Press, 1967; repr. 1978), p. 19.

(13) Stevie Simkin, *Marlowe: The Plays* (Basingstoke: Palgrave, 2001), pp. 66–7.

الخرافة الثالثة والعشرون

مسرحية «ماكبث» منحوسة على خشبة المسرح

في عام ١٨٩٨، راجع ماكس بيربوم إنتاجًا لمسرحية «ماكبث» بمسرح «لايسيوم» لصالح صحيفة «ساترداي ريفيو». كان قد تولى مؤخرًا دور الناقد المسرحي بدلًا من جورج برنارد شو، وكانت هذه هي مقالته الثانية وحسب للصحيفة. في مقالته الأولى المعنونة على نحو غير موفق «لِمَ لَمْ يكن ينبغي أن أصبح ناقدًا للدراما»، فَسَّرَ الكاتب ذلك قائلًا: «إنني لست مفتونًا بالمسرح؛ فالفن الدرامي يهمني ويؤثر فيَّ أقل من أيٍّ من الفنون الأخرى ... وأنا بريء من أي نظريات حول الموضوع.» وتبدأ مقالته الثانية بمناشدة جدلية لمديري المسارح بأن يُحْجموا عن عرض مسرحيات شكسبير القوية مثل «هاملت»؛ لأنه «عندما تصبح المسرحية كلاسيكية في الدراما فإنها تفقد صبغتها المسرحية ... وتموت.»[1] وبعدها يلتفت إلى واحدة من تلك الأعمال الكلاسيكية التي يصعب تمثيلها على المسرح: «ماكبث». وهو يستشهد بمؤلفَيْن من مؤلفي النقد في القرن السابع عشر (مكذبًا بذلك زعمه السابق بأنه بريء من أية نظرية أو تاريخ مسرحيٍّ): جون أوبري (١٦٢٦–١٦٩٧) الذي جُمِعَت أبحاثه في مجلد نُشِرَ بعد وفاته بعنوان «حَيَوات موجزة»، وكاتب اليوميات المنتمي لعصر الإصلاح، صامويل بيبس (١٦٣٣–١٧٠٣). يخبرنا بأننا مدينون لأوبري بالمعلومة التي مفادها أن «هول بيريدج، الشاب الذي كان من المفترض أن يمثل دور زوجة ماكبث، «أصابه فجأة مرض ذات الجَنَب؛ ولذلك قام السيد شكسبير نفسه بتمثيل

دوره».» ويُفْضي أسف بيروم لأن أوبري لم يقدم «رواية ما عن تمثيل الشاعر للشخصية» إلى نقاش عن أساليب التمثيل، مدعومًا بمقالة ثانية عن الدليل التاريخي: اقتباس مطول من يوميات بيبس يصف فيه الأخير السيدة نيب (خليلته) وهي تلعب دور زوجة ماكبث عام ١٦٦٧.

إن طُرفة أوبري عن مرض هول بيريدج هي أصل الخرافة التي تفيد بأن مسرحية «ماكبث» لم يحالفها الحظ على خشبة المسرح. لاسم الممثل الصبي مذاق شكسبيري جميل؛ حيث يشترك بالجزء الأول من الاسم مع الابن المتمرد للملك هنري الرابع. لكن الممثل مُتَخَيَّل بالكامل، وكذلك الواقعة نفسها؛ فما من ممثل وقع صريع المرض، ولم يضطر شكسبير قط أن يلعب دوره. ولم يكتب أوبري تعليقًا مثل هذا المُقتبَس. ولا بيبس الذي لم يعلق سوى تعليقات موجزة على مسرحية «ماكبث»، رغم أنه شاهدها ثلاث مرات خلال عاميْ ١٦٦٧ و١٦٦٨ (إحداها في نسخة درايدن وديفينانت)، حيث علَّق على الموسيقى والرقص، وانتقد الممثل البديل الذي حل محل بيترتون. ويحوي اقتباس بيربوم المطول الذي يُقارن فيه بيبس مَشْي زوجة ماكبث أثناء نومها ومشي زوجته أثناء نومها، ويثني على أداء السيدة نيب للدور، شخصيات حقيقية (السيدة بيبس والسيدة نيب)، لكن لا وجود له في اليوميات. وتستمر سلسلة العبارات الساخرة التي تبدأ بإنكار المعرفة الدرامية واقتراح إلغاء عرض مسرحيات شكسبير المفضلة على المسرح في هذا الاقتباس القائم على دليل مُختلق. لم يُقِرَّ بيروم قَطُّ بخدعته، وظلت مستترة حتى عشر سنوات ماضية، حينما فكر ستانلي ويلز في أن يتحقق من أوبري وبيبس.[2]

وهكذا، سَنَّ بيروم سُنَّة مفادها أن المشاركة في أي إنتاج لمسرحية «ماكبث» أو الارتباط بها شؤم. يعتبر الممثلون أنه من الشؤم الإشارة إلى المسرحية باسمها، مفضلين استخدام اصطلاح وصفي مخفَّف لها، وهو «المسرحية الاسكتلندية». وإذا نطق أحدهم اسم المسرحية في المسرح، فالممثلون يلجئون إلى طقوس تطهيرية (ويُعد البيت الذي نطق به هوراشيو في مسرحية «هاملت» إذ قال: «أيتها الملائكة اكفلي لنا الحماية!» (الفصل الأول، المشهد الرابع، البيت ٢٠) — واحدًا من بين العديد من الأبيات التي يُعتقد أنها تدفع الشؤم). ويسخر كثير من الأفلام والمسلسلات التلفزيونية، بداية من «بلاكادر» حتى «آل سيمبسون»، من هذه الخرافة المسرحية؛ ففي حلقة «المناجاة الملكية» من مسلسل «آل سيمبسون»، ما إن ينطق إيان ماكيلين باسم المسرحية إلا ويضربه البرق. ويبسط مسلسل «آل سيمبسون» مزحة «ماكبث» بحيث تمتد إلى خرافة مسرحية أخرى (ألا وهي

أنه من سوء الطالع أن يقول المرء «حظًّا سعيدًا»، وعليه يتعين على المرء أن يستقطب حسن الطالع باستحضار نقيضه: «فلتنكسر رجلك!» (ويراد بها حظًّا سعيدًا)). وتتمنى مارج سيمبسون سهوًا لماكيلين «حظًّا سعيدًا»، وبعدها يطرحه أرضًا حجرٌ ساقِط. تتفوق رواية جيه إل كاريل البوليسية «لعنة شكسبير» (٢٠١٠) على اختلاق بيروم بالزعم أن شكسبير حل محل بيريدج بينما كان يجول في اسكتلندا؛ حيث شهد مصادفةً طقسًا لسحر أسود، فدمجه في مسرحيته: يَعِد غلافها الخارجي بوعد شنيع لـ «قاتل حديث مثير للاشمئزاز، تسوقه لعنة عمرها قرون.»

ولكن، رغم أنه لا يوجد أي أساس تاريخي للاعتقاد بأن مسرحية «ماكبث» منحوسة، فالمعتقدات الخاطئة تميل إلى أن تستحيل نبوءات ذاتية التحقق. إن الخرافة وحدها تكفي كي تكون شؤمًا على المسرحية، والحكايات زاخرة بالكوارث المرتبطة بماكبث، بداية من الإصابات التي لحقت بالممثلين، إلى انهيار الديكور، حتى الموت على خشبة المسرح (نتيجة أسلحة حقيقية لا أدوات مساعدة) وأعمال الشغب التي اندلعت بين الجمهور.[3]

ثمة إنتاج كارثي للمسرحية حقق نجاحًا تجاريًّا كبيرًا: نسخة «ماكبث» التي لعب بطولتها بيتر أوتول بمسرح «أولد فيك» عام ١٩٨٠ وأخرجها بريان فوربس. كل شيء عن هذا الإنتاج المسرحي أثار حفيظة النقاد (الساخرة)؛ فقد كتب أحد النقاد أنه «بعد استئصال الجوانب التراجيدية التي طالما أثقلت المسرحية، أعاد الطاقم جمهور الليلة الأولى إلى بيوتهم وهم يهتزون من الضحك السعيد.» وكتب روبرت كوشمن: «الأرجح أن أوتول يحب المسرحية، لكن أداءه لها يوحي بأنه ينتقم منها انتقامًا شخصيًّا.» عندما ظهر أوتول بعد واقعة القتل التي تمت خارج خشبة المسرح، كان مغطًّى باللون الأحمر حتى إن أحد النقاد قال إنه بدا أشبه بسانتا كلوز. كانت كمية الدم مهولة جدًّا على خشبة المسرح، حتى إن هذا الإنتاج للمسرحية سُمِّيَ «ماكديث». وأدى تصميم الإضاءة إلى مشكلات عملية: «كان بالطبع من سوء طالع (أوتول) أن اصطدم وهو يعدو بالحائط في ثالث خروج استعراضي له (فقسم كبير من المسرحية يُؤَدَّى في الظلام)»، هكذا كتب ناقد صحيفة «ديلي ميل» بتعاطف مصطنع. وانتقدت صحيفة «لندن إيفنينج نيوز» زوجة ماكبث الرياضية القوام التي لعبت دورها الممثلة فرانسيس توميلتي حيث «ألقت التحية على زوجها بأن قفزت باتجاهه فاحتضنته ولفت رجليْها حول خصره في وضعية هي أشبه بوضعيات الكتيبات الجنسية.» وكانت الساحرات، اللائي يمثلن «العجائز السوداوات رثات الثياب اللائي يظهرن سرًّا في منتصف الليل» في مسرحية شكسبير (الفصل الرابع، المشهد الأول،

البيت ٦٤)، أنيقات الملبس حيث ارتدين ملابس من الشيفون الأبيض، فحدا ذلك بأحد النقاد لأن يفترض أنهن تسوقن في منطقة «وست إند». وكتب جون بيترز أن المسرحية لم تكن بالسوء الذي صرح به نقاد آخرون، بل كانت أسوأ بكثير؛ فقد اندلع خلاف ما بين المخرج الفني لمسرح «أولد فيك»، تيموثي وست، على الملأ مع مخرج المسرحية، حيث تبرأ وست من إنتاج المسرحية، فاعتلى فوربس خشبة المسرح ليدافع عنها. ووصلت الحشود بأعداد مهولة ونفدت التذاكر طول فترة عرض المسرحية.[4]

يُرجع الممثلون سمعة مسرحية «ماكبث» المرتبطة بالشؤم إلى حبكتها؛ فعندما تلقي الساحرات تعويذاتهن على خشبة المسرح يتجاوزن الخيال بطريقة ما، ويُصبح للعناتهن أثر حقيقي. إن هذه اللعنات كما يُطلق عليها فيلسوف اللغة جيه إل أوستن «إنجازية» أو «أفعال خطابية»: أي كلمات تُفَعِّل محتواها بنفسها. وخلاصة القول: لا تعبث بالسحر. في تسعينيات القرن السادس عشر، شاع الاعتقاد بأن التعويذات السحرية في مسرحية أخرى حوت سحرًا، ألا وهي «د. فاوست»، كانت له تبعات حقيقية؛ فها هو فاوست يستحضر الشيطان. وحينما كانت الفرقة المسرحية في جولتها في إكستر عام ١٥٩٣، لاحظ الممثلون فجأة أن هناك شيطانًا إضافيًّا على خشبة المسرح؛ فما كان من طاقم العمل والجمهور إلا أن فروا في رعب «(كما سمعت) خرج الممثلون من المدينة في صباح اليوم التالي على غير عادتهم إذ كانوا يمضون الليل في القراءة والصلاة.» ثمة قصة مثيلة ترتبط بأداء مسرحية «د. فاوست» في لندن عام ١٥٨٨ أو ١٥٨٩ تقريبًا.[5] ورغم هذه الحكايات، لم تكتسب مسرحية «د. فاوست» سمعة سيئة بأنها تجلب سوء الطالع في المسرح، وكذلك أوبرا فيردي «ماكبث» (١٨٤٢–١٨٥٠). وبعيدًا عن بيروم، لِمَ قد تجذب مسرحية شكسبير مثل هذه الخرافة؟

«ماكبث» واحدة من أقصر المسرحيات في مجموعة أعمال شكسبير؛ أقل من ٢٥٠٠ بيت. (وعادة ما تُؤَدَّى على خشبة المسرح دون فواصل). وحبكتها التي تتحرك بسرعة، وافتقارها لحبكة فرعية يخلعان عليها تكثيفًا مُرَكَّزًا. وهي حافلة بالمشاهد المؤثرة: الساحرات صانعات التعويذات (حابكات التعويذات)، وشبح بانكو القتيل «الغارق في دمائه» (الفصل الرابع، المشهد الأول، البيت ١٣٩) الذي يظهر لماكبث في واحدة من الولائم، وزوجة ماكبث السائرة أثناء نومها، والمهووسة بغسل يديها، والمشهد العجيب الذي تتحرك فيه غابة بيرنام باتجاه قلعة دونسينين، ورؤى الساحرات على خشبة المسرح لذرية الملك ستيوارت عبر بانكو على هيئة صف لا نهاية له: «استعراض لثمانية ملوك،

آخرهم يمسك بمرآة في يده، وبانكو» (إرشاد مسرحي، الفصل الرابع، المشهد الأول، البيت ١٢٧). تعكس المادة السياسية للمسرحية رغبة فرقة شكسبير في الثناء على الملك الجديد (الذي ادعى نسبه إلى بانكو؛ طالع الخرافة الثامنة والعشرين)، وكان لدى جيمس أيضًا اهتمام مُوَثَّق بالسحر (فقد نشر كتابًا حول «دراسة الشيطانيات» عام ١٥٩٧). وربما أن المسرحية عُرِضَت في بلاط الملك عام ١٦٠٦، وإن صح ذلك، فلا بد أن قِصَرها طاب لكراهية الملك جيمس الأول المزعومة للمسرحيات المطولة. ولكن من المستحيل الجزم بما إذا كان قصرها يعكس الاختصار تلبيةً لفترة انتباه الملك جيمس القصيرة، أم أنها كُتِبَت في صورة مسرحية قصيرة عمدًا. وإن كان السبب هو الأول، فمن الصعب أن نتخيل ما اجْتُزِئَ منها، ولو أن ثمة مشهدًا في البلاط الإنجليزي لـ «الملك الصالح» الذي يُعالج الأسقام بـ «بركته الشافية» (الفصل الرابع، المشهد الثالث، البيتان ١٤٨ و١٥٧) يُقْتَرَح أحيانًا.

اشتهرت المسرحية طوال الحقبة الجيكوبية، ونقحها عام ١٦١٦ (لأجل إعادة تجسيدها على المسرح كما يُفترَض) توماس ميدلتون الذي أضاف مشاهد الإلهة هيكيت ومَيَّزَ بعض الكلمات تمهيدًا لحذفها. وعالج ميدلتون أيضًا مسرحية «العين بالعين» التي كتبها شكسبير عام ١٦٠٤ (أَرْجَعَ مُحَرِّرُو أكسفورد المعالجة إلى عام ١٦٢١). وشأنها شأن مسرحية «ماكبث»، تعكس مسرحية «العين بالعين» اهتمامات الملك جيمس؛ فهي مسرحية تتناول السلطة والحكم الملكي. نشر الملك جيمس كتابًا عن المَلَكية بعنوان «هدية ملكية» عام ١٥٩٩، ونُقِّح الكتاب وأُعِيدَت طباعته عام ١٦٠٣ عندما اعتلى عرش إنجلترا. ويتصادف الكثير من مشاعر دوق فينتشنزو وصوره في مسرحية «العين بالعين» مع نظيرتها في كتاب الملك جيمس الأول؛ صورة الحاكم كشخص على المسرح يلتقي برعاياه، ويتجسس عليهم متنكرًا، وعشق الملك جيمس ودوق فينتشنزو للتحولات المسرحية، جنون ارتيابهما من التشهير على سبيل المثال.[6]

في الإنتاج المسرحي، وخاصةً مع إضافات ميدلتون، تطمس الجوانب الخارقة للطبيعة في مسرحية «ماكبث» الجانب السياسي، جاعلة من السهل على المرء أن يرى هذا وكأنه دراما عن الشر، لا عن الحكم. وينطبق ذلك أيضًا على موضعها العام في مجموعة الأعمال الكاملة الأولى. رغم أنها تستند إلى المصدر التاريخي عينه شأنها شأن المسرحيات التاريخية الإنجليزية (كتاب رفاييل هولينشيد «تاريخ إنجلترا واسكتلندا وأيرلندا» (١٥٨٧) المتعدد المجلدات)، تظهر مسرحية «ماكبث» في طبعة مجموعة الأعمال الكاملة الصادرة عام ١٦٢٣ التي أعدها الممثلون زميلا شكسبير ومدير فرقته، هنري كوندل وجون هيمينج، في قسم

الأعمال التراجيدية. من الواضح أنه، من وجهة نظر الإنجليز، لا يستحق سوى التواريخ الإنجليزية أن تُصَنَّف ضمن «التاريخ». لكن نطاق مسرحية «ماكبث» أيضًا أكبر؛ فأراضي معارك المسرحية ليست إنجلترا واسكتلندا (وحسب)، بل تمتد إلى الفردوس والجحيم، أي منطقة نهاية العالم. ويمكننا أن نستشف ذلك فيما تدين به المسرحية لسابقاتها التي ظهرت في القرون الوسطى. في المشهد الذي يفتح فيه الحارس بوابة القلعة لزوار الفجر، يُقارن المؤلف ما بين قلعة «ماكبث» وثغر الجحيم (كانت الجحيم تمثل على هيئة قلعة على مسرح القرون الوسطى). والكلمة التي يصف فيها لينوكس شذوذ عاصفة الليلة الماضية — «الأرض / كانت محمومة واهتزت جنباتها» — استحثت ردة فعل ماكبث المقتضبة «لقد كانت ليلة عصيبة.» ويتابع لينوكس حديثه قائلًا: «ذاكرتي الغضة ليس بإمكانها استدعاء حدث كهذا.» (الفصل الثاني، المشهد الثالث، الأبيات ٥٨–٦٣). ولكن كما بَيَّنَ جلين ويكهام منذ فترة طويلة «الذاكرة الأقدم قد تستطيع»: توازي كلمة لينوكس توصيفات الظواهر التي تسبق الكارثة في مسرحيات كسر أبواب الجحيم القروسطية.[7]

ولكن، إذا كانت المسرحية قروسطية في تأثيرها الأدبي وبيئتها التاريخية (فقد حَكَمَ ماكبث التاريخي خلال الفترة بين عاميْ ١٠٠٥ و١٠٥٧ تقريبًا)، فهي تتنبأ في الأعمال الكاملة لشكسبير بالأعمال الرومانسية المتأخرة التي تدنو منها تاريخيًّا. (كُتِبَت «ماكبث» عام ١٦٠٦، و«بريكليس» عام ١٦٠٧). تُعْرَض مسرحية «ماكبث» «عبر وسائل مسرحية تنتمي إلى تقاليد المسرحيات القصيرة والرومانسية والحكاية الشعبية، وهي تقاليد مسرحيات شكسبير الأخيرة. عرض واحتفال، مواكب وولائم، ألغاز ونبوءات، رؤى مثالية لعالم ذهبي تحت حكم ملك كامل ...»[8] لم ترتبط أي من المسرحيات المتأخرة بعلاقات النحس التي ارتبطت بها مسرحية «ماكبث». وقد يرجع ذلك إلى أن خوارق تلك المسرحيات إيجابية: تَجَلِّي الإلهة ديانا لبريكليس في رؤية، وهبوط الإله جوبيتر على ظهر نسر في مسرحية «سيمبلين» لطمأنة بوستوموس، والاستحضارات المسرحية للساحر بروسبيرو في مسرحية «العاصفة»، والأرواح التي رافقت الملكة كاثرين إلى الفردوس في مسرحية «هنري الثامن». وإن شئنا استحضارات خارقة للطبيعة خبيثة تُقَارَن بذلك، يتعين علينا النظر إلى مسرحية «هنري السادس – الجزء الثاني»، ولكن هذه المسرحية، بدلًا من أن تعتبر منحوسة، لاقت نجاحًا مدويًّا على مدار تاريخ عرضها، على خشبة المسرح وعلى شاشات التلفاز في زماننا (ولو أن حقيقة أنها لا تُعْرَض كثيرًا بقدر عرض مسرحية «ماكبث» يجعل المقارنة بينهما غير مُجدية).

وقع اختيار مايكل بويد المدير الفني لفرقة شكسبير الملكية على مسرحية «ماكبث» لافتتاح المسرح التذكاري المُرمَّم حديثًا عام ٢٠١١. وأحل بويد محل الساحرات الثلاثة ثلاثة أطفال — وهم أبناء ماكدوف — وأمست المسرحية تراجيديا انتقامية استباقية، تلاعب فيها الأطفال الذين لم يُقْتَلوا بَعْدُ بماكبث، فساقوه إلى هلاكه. إذا كان نحس مسرحية «ماكبث» يرتبط بالسحر الذي تحويه، فإن هذا الإنتاج المسرحي الخالي من السحر (والناجح جدًّا) يبدو أنه كسر هذا الارتباط، على الأقل حتى تَعَرَّضَ جوناثان سلينجر (الممثل الذي لعب دور ماكبث) لحادث سير أدى إلى كسر ذراعه في موضعيْن مختلفيْن. وعزا منتِج نسخة أسبق من المسرحية حوادثها إلى حقيقة أنه حُذِفَت مشاهد هيكيت التي كتبها ميلدلتون. من الواضح أن السحر يعمل في الاتجاهيْن — عند تمثيله على خشبة المسرح وعند حذفه — ربما بما يتناسب مع مسرحية مبنية حول معانٍ مزدوجة، ونبوءات محيرة، وتصريحات مضللة ذات حديْن.

هوامش

(1) Max Beerbohm, *Around Theatres* (London: Rupert Hart-Davis, 1953), pp. 1–2, 8–9.

(2) Stanley Wells, "Shakespeare in Max Beerbohm's Theatre Criticism," *Shakespeare Survey,* 29 (2001), pp. 133–45.

(3) For a selection of cursed productions, including several with fatalities, see Marjorie Garber, *Shakespeare's Ghost Writers* (London: Methuen, 1979), pp. 88–9. See also Richard Huggett, *The Curse of Macbeth with Other Theatrical Superstitions and Ghosts* (London: Picton Publishing, 1981).

(4) Stephen Pile, *Cannibals in the Cafeteria* (New York: Harper & Row, 1988), p. 17.

(5) John Jump (ed.), *Dr Faustus,* Casebook series (London: Routledge, 1965), p. 43.

(6) Harriet Hawkins, *Measure for Measure,* New Critical Introductions (Brighton: Harvester Press, 1987), pp. 33–5.

(7) Glynne Wickham, “Hell–Castle and its Door Keeper,” *Shakespeare Survey,* 19 (1966), pp. 68–76 (p. 73).

(8) Alexander Leggatt, “*Macbeth* and the Last Plays,” in J. C. Gray (ed.), *Mirror up to Shakespeare: Essays in Honour of G. R. Hibbard* (Toronto: University of Toronto Press, 1984), pp. 189–207 (p. 206).

الخرافة الرابعة والعشرون

شكسبير لم يُنَقِّح مسرحياته

في القرن العشرين، كتب ناقد نافذ يُدْعى دبليو دبليو جريج أن المراجعة «ربما لا وجود لها في مسرحيات شكسبير، رغم أنها شائعة جدًّا في أعمال أخرى.»[1] وهذا البيان مُتَعَجْرِف — لاحظ استخدامه لكلمة («ربما») — ودلالة على عشق شكسبير من حيث إنه، رغم إقراره بأن المراجعة ظاهرة إليزابيثية، يقر بأن هذه الممارسة المعروفة لا تنطبق على شكسبير؛ فشكسبير إله، والإله لا يعيد النظر، ومن ثم، فشكسبير لا يراجع أعماله.

ما من أحد من نُقَّاد شكسبير تقريبًا يوافق الآن على هذه الرؤية، وحقيقة الأمر أن هناك أدلة كثيرة تدعم العكس. لننظر إلى بعض هذه الأدلة قبل أن نبحث لماذا بدت غير مستساغة لجيل سابق من الدارسين.

يمكن رسم مراجعة أعمال شكسبير على طيف يبدأ بإعادة النظر المباشرة من قِبَل شكسبير، وصولًا إلى المعالجة اللاحقة من قِبَل شخص آخر (طالع الخرافة السابعة عشرة). ورغم أننا لا نملك أي مخطوطات كاملة لشكسبير، فإن مسرحية «روميو وجولييت» تمنحنا مثالَيْن لتصحيحَيْن مباشرَيْن (يمكننا أن نستنبط ما كان في مخطوط شكسبير لأن مُنَضِّد الحروف الطباعية أَعَدَّ للطباعة الأفكار الأولى والثانية على حد سواء). يدخل روميو مقبرة آل كابوليت، حيث يرقد جسد جولييت. وإذ يخاطب جثمانها (كما يعتقد)، يستغرق في جمال زوجته قائلًا:

آه، عزيزتي جولييت،

لِمَ ما زلت رائعة الجمال هكذا؟ أينبغي أن أؤمن
بأن الموت الواهن واقع في حبك،
وأن هذا الوحش البشع يبقيك،
هنا أسيرته كي تكوني له خليلة؟

(الفصل الخامس، المشهد الثالث، الأبيات ١٠١–١٠٥)

(قد تبدو إعادة الصياغة لهذه الأبيات على النحو الآتي: كيف لك أن تظلي على جمالك هذا؟ أيُفْتَرَض أن أظن أن شبح الموت واقع في حبك وأنه يحبسك في هذا القبو خليلة له؟)

إليكم الشكل الذي كانت عليه هذه الفقرة في نسخة قطع الرُّبع الصادرة عام ١٥٩٩، المطبوعة بناءً على مخطوطة شكسبير (حدَّثنا الشكل الهجائي للأحرف لتيسير المقارنة، لكننا لم نُجرِ أية تعديلات أخرى):

آه، عزيزتي جولييت،
لِمَ ما برحت جميلة هكذا؟ سأؤمن،
هل عليَّ أن أؤمن بأن هذا الموت الواهي عاشق،
وأن هذا الوحش الكريه يُبقي
عليك هنا في الظلام لتكوني خليلته؟

(sig. L3^{r})

يمكنك ملاحظة مشكلتيْن على الفور؛ الأولى: التردد في مقولته «سأؤمن» / «هل عليَّ أن أؤمن.» ما بين أيدينا انطلاقة خاطئة. كتب شكسبير في البداية عبارة في الزمن المستقبل، ثم قرر أنه من الأفضل كتابتها بصيغة سؤال بلاغي (ويُفترض أنه نسي أن يحذف العبارة الأولى). ورغم أننا قد ننساق وراء الاحتجاج بأن هذا التكرار متعمد — أي إنَّه فعَّال بلاغيًّا، حيث يُسجل تصاعد ارتياب روميو — فالمشكلة الثانية تدحض هذا. وتلك المشكلة هي: أن البيت التالي متعدد التفعيلات: «هل عليَّ أن أؤمن بأن هذا الموت الواهي عاشق»، يحوي هذا البيت ١٢ تفعيلة بدلًا من ١٠ (طالع الخرافة الحادية عشرة). من الواضح أن عبارة «سأؤمن» زائدة عن الحاجة.

وثمة أمر مماثل يحدث في جزء أسبق من المسرحية نفسها، لكنه ممتد هذه المرة على مدار أربعة أبيات؛ ففي نسخة قطع الربع الصادرة عام ١٥٩٩، يغادر روميو حديقة

آل كابوليت بعد الحفل، وينطلق في طريقه لزيارة الراهب لورانس؛ فيخرج منشدًا أربعة أبيات غنائية عن الفجر. ويستهل الراهب لورانس المشهد التالي بالكلمة نفسها. ولقد وضعنا الكلمتيْن في عمودين متوازييْن. ومرة أخرى، اقتبسنا الكلمتيْن من نسخة قطع الربع الصادرة عام ١٥٩٩ كما هي، ولم نعمد إلا لتغيير الشكل الهجائي لبعض الكلمات.

روميو	**الراهب**
الصبح الرمادي المحيا يتبسم لليل المتجهم، صابغًا السُّحُب الشرقية بخطوط من الضوء، وتنتحي الظلمة عن مسار عجلات تايتان كإنسان لعبت الخمر برأسه.	الصبح الرمادي المحيا يتبسم لليل المتجهم، مخضبًا السُّحُب الشرقية بخطوط من الضوء، والظلمة تنتحي عن مسار عجلات تايتان الحارقة كإنسان لعبت الخمر برأسه.

من المفترض أن شكسبير كتب هذه الكلمة لروميو ثم قرر أن يعطيها للراهب. وعندما أعاد تخصيصها للراهب لورانس، أطال فيها؛ فالراهب يستكمل كلمته قائلًا إنه لا بد أن يجمع أعشابًا طبية من حديقته قبل أن تعلو الشمس. وعليه فمن الواضح أن الكلمة «تنتمي» بقدر أكبر للراهب، فلديه داعٍ للحديث عن الوقت. (وحقيقة أن الكلام قابل للنقل ربما ينبغي وضعها في الاعتبار في نقاشنا للشخصية في الخرافة التاسعة والعشرين: هل يفكر شكسبير في الكلام أولًا والشخصية ثانيًا؟)

الواقع أن شكسبير تجاوز في مسرحيته «روميو وجولييت» مجرد تبديل المتكلم؛ فقد تلاعب بالكلمات على نحو جمالي؛ فكلمتا «صابغًا» و«مخضبًا» شكلان منوعان لفعل يعني «يُلَوِّن بأشعة أو بخطوط من ألوان مختلفة» («قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية»، الطبعة الثانية). وبدَّل ترتيب الكلمات في و«تنتحي الظلمة» darkness fleckled و«الظلمة تنتحي» fleckled darkness.[2] والتغيير الأكبر يؤثر في البيت الأخير، حيث اكتسبت العربة التي تسوقها إلهة الشمس على لسان الراهب صفة «نارية». ويقتضي ذلك إعادة ترتيب التفعيلة الشعرية، وفصل صورة واحدة إلى صورتيْن (مسار وعجلات، بدلًا من مسار شكلته العجلات). ولا سبيل إلى معرفة ما إذا كان شكسبير أخفق بما يكفي في تمييز ما حُذِفَ من كلمة روميو أم أن مُنَضِّد الأحرف الطباعية أساء قراءة العلامات. لكن خطأ منضد المطبعة في النسختيْن يمكِّننا من مراقبة شكسبير وهو يؤلف مسرحياته ومشاهدته وهو يُراجعها.

ومرة أخرى، نرى الأمر نفسه في مسرحية كوميدية كتبها قرابة الفترة نفسها، ألا وهي «الحب مجهود ضائع» (١٥٩٥) التي تحوي طبعتها الأولى الصادرة عام ١٥٩٩ نسختيْن متعاقبتيْن من حوار تفرض فيه روزاليند مهام على بيرون. ومن الواضح أن الحوار الثاني كان من المفترض أن يحل محل الأول، وبدلًا من ذلك فقد طُبِعَا متعاقبَيْن، والنتيجة هي ازدواجية ولكن بصياغة مختلفة. لكن تردد شكسبير لا يقتصر في مسرحية «الحب مجهود ضائع» على التعبير، ويمتد إلى الحبكة أيضًا؛ فقد كانت نية شكسبير في بادئ الأمر أن يتودد بيرون إلى كاثرين لا إلى روزالين: يجري حوار بيرون الخلافي الأول، في المشهد الأول من الفصل الثاني، مع الشخصية التي تُدعى «كاثرين» (سبع خُطَب)، وفيما بعد في المشهد ذاته يسأل بويت عن «كاثرين». وفي بقية المسرحية، تربطه الحبكة بروزالين، وبحلول الوقت الذي أُعِيدَت فيه طباعة النص عام ١٦٢٣، مُحِيَت العناصر المشتتة للانتباه في المشهد الأول من الفصل الثاني؛ فقد اسْتُبْدِلَت مقدمات الكلام والإشارات الحوارية إلى «كاثرين» بـ «روزالين».

من الواضح أن هناك تنقيحات جرت بينما كان شكسبير يؤلف المسرحية بالفعل؛ وهي تُعْنَى بوحدات صغيرة من النص، وكلتا النسختين تتعايشان معًا في نص واحد. عندما نجد فروقات في مشاهد كبيرة عبر النصوص (كأن يوجد مشهد ما في نسخة نصية مطبوعة ويختفي في نسخة أخرى)، تُطْرَح أسئلة حول ما إذا كان شكسبير هو الذي قام بهذا الحذف، أو متى قام به (على الفور أم لاحقًا) أم أن أحدًا آخر هو الذي قام به (لاحقًا). في نص مسرحية «هاملت» الصادر خلال عاميْ ١٦٠٤ و١٦٠٥ على سبيل المثال، ألقى هوراشيو كلمة مطولة في المشهد الأول من الفصل الأول، قبل ظهور الشبح مباشرة، وفيها يصف النُّذُر في روما القديمة قبل وفاة القيصر، ولاحقًا في المسرحية، يستثير عبور فورتنبراس الرشيق والسريع لخشبة المسرح لاحتلال بولندا مناجاة من هاملت، يؤنب فيها نفسه لتأخره. وما من هاتيْن اللحظتيْن يظهر في الأعمال الكاملة. ويمكن أن نفهم أن أسباب هذين الحذفين مسرحية بحتة؛ فمن المهم أن يبدو الشبح خارقًا للطبيعة على نحو مرعب؛ فإذا شاهده المشاهدون وهو يمشي صامتًا (كما يفعلون إذا ما تشتت ذهنهم أثناء كلمة مُطولة) فسيضعف الأثر الشبحي لظهوره المفاجئ. وقد يَكْمُن أيضًا الحُئول دون تراجع انتباه الجمهور وراء إزالة مناجاة هاملت في الفصل الرابع. (ومن المثير للاهتمام أنه عندما تتواجد نصوص شكسبير في نسخ متعددة، نجد أن هناك تركيزًا كبيرًا على الحذف في الفصل الرابع حيث يمكن أن يضعف حماس المشاهد، أم أن حماس الممثل هو الذي يمكن أن يصاب بالوهن؟)

إننا بحاجة إلى أن نتذكر أن شكسبير كاتب درامي وشاعر أيضًا، وفي بعض الأحيان تقتضي الحاجة التضحية بالشعر لصالح الدراما. ولعل الحاجة إلى مثل هذه الحذوفات لم تتضح حتى أداء المسرحية على خشبة المسرح. مَن الذي أجرى هذه الحذوفات؟ لعلها اتضحت لشكسبير بعد أداء تمهيدي للمسرحية، أو بعد الأداء الأول لها. لكن إذا كان الممثلون هم الذين اقترحوها، فمن المفترض أنهم حصلوا على موافقة شكسبير (فقد كان شريكًا مساهمًا في فرقته المسرحية). فالمسرح فن تآزري (طالع الخرافة السابعة عشرة).

إننا نرى تنقيحات لأسباب مسرحية مرارًا وتكرارًا في أعمال شكسبير؛ فالمشهد السادس من الفصل الثالث لمسرحية «الملك لير» طويل جدًّا حيث يعقد فيه لير المجنون محاكمة مزيفة لابنتيه الجاحدتيْن. وفي الأعمال الكاملة الصادرة عام ١٦٢٣، نجد أن هذا المشهد اخْتُصِرَ بمقدار ١٦٠ بيتًا. لكن الأمر لا يقتصر على الحذف؛ فرغم أن النسخة الأولى المطبوعة لمسرحية «الملك لير» عام ١٦٠٨ تحوي العديد من الأبيات التي لا تحويها الأعمال الكاملة، فإن الأعمال الكاملة تحوي العديد من الأبيات غير الموجودة في نسخة قطع الربع. وعليه، فبينما كان شكسبير الكاتب الدرامي يجري حذوفات ضخمة أو يجيزها لأغراض مسرحية، لم يستطع الشاعر بداخله أن يكف عن العبث بلحظات بسيطة وكلمات مفردة.

تحظى المسرحيات بالتنقيح أيضًا لاستيعاب التغييرات في ظروف المسرح. على سبيل المثل، فالمشهد الذي يُصاب فيه جلوستر بالعمى يُخْتَتَم في نسخة قطع الرُّبع من مسرحية «الملك لير» الصادرة عام ١٦٠٨ بحوار عاطفي بين خادمَيْن مجهوليْ الاسم يخططان لمساعدة الإيرل المُصاب. وليس لهذا الحوار وجود في الأعمال الكاملة. ومن ثم فهو جزء من نمط من الحذوفات في الأعمال الكاملة التي تمثل نسختها عالمًا أكثر كآبة وعنفًا. ولكن، ربما كانت علة الوجود الأصلية للحوار عملية، لا موضوعية. بعد أن أصيب بالعمى وأُلْقِيَ به على قارعة الطريق كي «يتشمم / طريقه إلى دوفر» («تاريخ الملك لير»، المجلد الرابع عشر، ص ٩١–٩٢؛ الحوار محذوف في «المأساة»)، يخرج جلوستر، ليدخل مجددًا بعد تسعة أبيات من المشهد التالي، وحينئذ نراه بحاجة إلى تنظيف عينيْه الملطختين بالدماء، وعصابة ملفوفة حول رأسه. ولولا حوار الخادمَيْن الممتد لثمانية أبيات، لكان هذا التحول حرجًا نوعًا ما. بحلول عام ١٦٠٨، كانت فرقة «رجال الملك» قد اشترت مسرح «بلاك فرايرز» المغلق، واكتسبت المسرحيات بالتبعية فواصل ما بين الفصول (كانت الحاجة تقتضي وجود فترات استراحة ما بين الفصول لتغيير الشموع التي تضيء المسرح المغلق). ويتيح الفاصل المسرحي في مسرحية «الملك لير» بالأعمال الكاملة إمكانية التغير الذي كان يتطلب في السابق حوارًا.

ويطرح ذلك معضلة خطيرة: عندما ننظر إلى تلك النصوص المسرحية الموجودة في نسخ متعددة، كيف يمكننا استبيان الفارق بين السبب والأثر؟ إن «أثر» التنقيح (تقليص العاطفة في عالم «الملك لير» على سبيل المثال بحذف مشهد الخادمَيْن) و«سبب» التنقيح (حيث جعلت الظروف الجديدة للمسرح الأبيات الثمانية للخادمين زائدة عن الحاجة) قد لا يكونان أمرًا واحدًا أو الأمر نفسه؛ فالمسرح شكل مَرِن من أشكال الفن يُكيِّف نفسه دومًا مع الظروف الآنية/العملية/السياسية.

ناقشنا حتى الآن التنقيح على نحو يوحي بوجود نصيْن مستقرَّيْن نسبيًّا: نسخة مرفوضة نُبِذَت واستبدلت بها نسخة أخرى. ولكن مسرحيات شكسبير ربما استوعبت التغييرات الظرفية المنتظمة: أي إنها ربما كانت متنوعة على نحو مرن في عدة مراحل. في الفصل الخامس من مسرحية «هاملت»، يخبر أوسريك هاملت بوصول لايرتس إلى بلاط الملك. وتُلاحظ لويس بوتر أن هاملت ليس بحاجة إلى هذه المعلومات «ما دام لايرتس كان يحاول أن يخنقه في المشهد السابق.»[3] وتنتهي بوتر إلى أن مشهد المقابر لم يكن موجودًا في كل عرض للمسرحية. وتسرد مجموعة من اللحظات الأخرى في الأعمال الكاملة مدموغة بعلامة التعديل، كبيرًا كان أم صغيرًا، لمجموعة متنوعة من الأغراض (السياسية والإقليمية والآنية والعملية). من السهل علينا بقدر مبالغ فيه أن نعتبر نصوص شكسبير مقدسة لأن شكسبير بالنسبة إلينا هو «شكسبير». ولكنه لم يكن بعدُ شاعر إنجلترا الوطني بالنسبة لفرقته، بل كان مؤلفًا مسرحيًّا عاملًا (طالع الخرافة الرابعة).

لنرجع إلى الاقتباس المستقى من دبليو دبليو جريج الذي استهللنا به هذه المسألة. كان جريج جزءًا من جيل من النقاد المعارضين أيديولوجيًّا وبِعناد للتنقيح. وكانت علة ذلك نوعًا ما هي تدريبهم النصي الذي كَيَّفَهم على التفكير في سياق ثنائيات النصوص الصحيحة والخاطئة، الجيدة والسيئة. وكانوا قادرين على تقبل فكرة المراجعة الموضعية حيث تُنْبَذ قراءة واحدة مباشَرةً لصالح قراءة أخرى (كما في مثال مسرحية «روميو وجولييت» السابق). ولكن عندما تعرضوا لفكرة مراجعة المسرحية بأكملها أو وجود قراءتين ربما كانتا متكافئتيْن للمسرحية عينها، وقعوا في معضلة: «عندما نُواجَه بشاتيْن، من السهل جدًّا أن نُصِرَّ على أن إحداهما لا بد أنها عنزة.»[4]

ولَمَّا واجه جريج مشكلة عويصة تتمثل في تنويعتين لنص مسرحية «ترويلوس وكريسيدا»، تَفكَّر في احتمالية التنقيح في نص الأعمال الكاملة، لكنه تردد: «علاوة على الاحتجاجات الأكثر عمومية، ثمة صعوبة تحديد أي النصوص من المفترض أنه خضع

للتنقيح. وهي فرضية أعتقد أن الناقد عليه تفاديها إن استطاع.»[5] وبناءً على ذلك، يبدو أن علينا أن نستوعب أنه لأن الناقد عاجز عن أن يطلق حكمًا ذا قيمة، وليس بوسعه أن يحدد أي نص «أفضل»، يتعين عليه أن يطرح جانبًا جميع الأفكار بشأن التنقيح. ويواجه جريج هنا المعضلة التي أفصح عنها الشاعر، العالم الكلاسيكي، الناقد النصي اللاذع، إيه إي هاوسمان عام ١٩٢٢:

> إذا شاء القدر أن تتساوى مخطوطتان، فسيتعين على المحرر أن يختار ما بين قراءتيهما وفقًا لاعتبارات الجدارة المتأصلة فيهما، ولكي يفعل ذلك فسيكون بحاجة إلى الفطنة والحياد والاستعداد لتحمل المشقة، وكل ما لم يكن يتسم به أو يتمناه، وسيوقن أن الله الذي يُلَطِّف الريح للشاة المجزوزة الفراء لا يمكن أن يكون قد تعمد أن يلقي على عاتقه مثل هذا العبء.[6]

إن لمز هاوسمان زملاءه يتنبأ بطريقة ساخرة برياح التغيير النَّصِّي والنظري التي هبَّت في نهاية القرن. وأثبت هذا التغير في التوجه أننا لسنا بحاجة إلى الاختيار ما بين النصوص، ولكن بإمكاننا معاملة كل نص وفقًا لما يمتاز به من مميزات، والتحقق من الظروف المحيطة بإنتاجه؛ فبينما أنتجت الطبعات الأولى لمسرحية «الملك لير» على سبيل المثال نصًّا مفردًا من مزيج من عناصر النسختَيْن المتمايزتَيْن (وهي الممارسة التحريرية المعروفة باسم «الدمج النصيِّ»)، هناك الآن عدد من الأعمال الكاملة (الصادرة عن أكسفورد مثلًا) تحوي نصَّيْ نسخة قطع الربع ونسخة الأعمال الكاملة بوصفهما مسرحيتَيْن منفصلتَيْن. كما تحوي نسخة أردن لمسرحية «هاملت» التي حررتها آن طومسون ونيل تايلور عام ٢٠٠٦ مجلدَيْن يحويان بدورهما ثلاث نسخ من المسرحية (نسختَيْ قطع الربع الصادرتان عام ١٦٠٣ وخلال عاميْ ١٦٠٤ و١٦٠٥ ونسخة الأعمال الكاملة الصادرة عام ١٦٢٣).

تنبع خرافة أن شكسبير لم يُنقح مسرحياته نوعًا ما من ثناء هيمينج وكوندل على مخطوطاته في رسالتهما «إلى القراء على اختلاف أطيافهم» في مقدمة الأعمال الكاملة الصادرة عام ١٦٢٣ إذ قالا: «كان عقله ويده متلازمين، وما جال بخاطره نطق به بسهولة، حتى إننا نادرًا ما نرى في أوراقه شطبًا.»[7] وتشهد على ذلك مساهمة شكسبير في مسرحية «السير توماس مور» حيث تأتي أبياته سلسلة وبلا شطب. لكن الأوراق الخالية من الشطب لا تعني أنها ليست مُنقحة (حيث يُظهِر مثال «مور» المَواطِن التي صحح فيها شكسبير أخطاءه أثناء الكتابة).

لقد أثبتت جريس آيوبولو كم كان التنقيح شائعًا بين المؤلفين المسرحيين في العصر الإليزابيثيِّ. وحلل إرنست هونيجمان تنقيحات في مخطوطات أشعار عدد كبير من مؤلفي ما بعد عصر النهضة. وقال فلاديمير نابوكوف إن أقلامه الرصاصية تدوم أكثر من ممحاته. وأعاد إرنست هيمنجواي كتابة خاتمة روايته «وداعًا للسلاح» ٣٩ مرة. وسأله مُحاوره: «ما الذي عطلك؟» فأجابه هيمنجواي: «العثور على الكلمات السليمة.»[8] من النادر أن نجد مؤلفين لا ينقحون أعمالهم؛ فالمؤلفون البارعون منقحون.

هوامش

(1) W. W. Greg, *The Editorial Problem in Shakespeare* (Oxford: Clarendon Press, 1942), p. xix.

(2) The quarto reads “flectkted,” a non-existent word that is clearly a misprint for “fleckled.”

(3) Lois Potter, *The Life of William Shakespeare: A Critical Biography* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2012), p. 283.

(4) Stanley Wells and Gary Taylor, with John Jowett and William Montgomery, *William Shakespeare: A Textual Companion* (Oxford: Clarendon Press, 1987), p. 18.

(5) Greg, *The Editorial Problem,* pp. 111–12.

(6) A. E. Housman, “The Application of Thought to Textual Criticism,” in *The Classical Papers of A. E. Housman,* vol. 3, ed. J. Diggle and F. R. D. Goodyear (Cambridge: Cambridge University Press, 1972), pp. 1058–69 (p. 1064).

(7) *Complete Works: The RSC Shakespeare,* ed. Jonathan Bate and Eric Rasmussen (Basingstoke: Macmillan, 2007), “Preliminary Pages of the First Folio,” ll. 83–5.

(8) Grace Ioppolo, *Revising Shakespeare* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991); E. A. J. Honigmann, *The Stability of Shakespeare’s Text* (London: Edward Arnold, 1965); interview with Vladimir Nabokov

(1962) at: http://lib.ru/NABOKOW/Inter01.txt (accessed 28 September 2011); Ernest Hemingway, “The Art of Fiction,” interview in *The Paris Review,* 21 (1956): http://www.theparisreview.org/interviews/4825/the-art-of-fiction-no-21-ernest-hemingway (accessed 12 July 2012).

الخرافة الخامسة والعشرون

لعب ممثلون صبية أدوارَ النساء

في عام ١٦٠٢، أعلن ريتشارد فينار عن عرض ترفيهي باذخ بمسرح سوان. كان من المقرر أن تتضمن مسرحية «فرحة إنجلترا» تصويرًا لهزيمة الأسطول الإسباني في تمثيل رمزي لـ «بلجيا» كسيدة جميلة فاتنة تركها في «الأسر المؤسف» اسبين المعتدي عليها المستبد، و«ألعابًا نارية غريبة» من تحت خشبة المسرح. وعلاوة على عوامل الجذب هذه، فقد شاع على نطاق واسع أن هذه المسرحية سيؤديها «نبلاء ونبيلات بأعينهم».[1] ويبدو أن احتمالية تمثيل نساء راقيات بالمجتمع، كاللوحات الوطنية والألعاب النارية، كانت عامل جذب عظيم للجمهور الإليزابيثي. ومن سوء طالع المشاهدين الذين اجتمعوا في مسرح سوان أن المسألة كلها كانت خدعة؛ فقد استولى فينار على أموالهم ولم يكن ضمن العرض أية ألعاب نارية، ولا متعة، وبالطبع لا نساء يلعبن أدوارًا بالمسرحية.

لأسباب تاريخية من الصعب الكشف عنها، كان المسرح الإنجليزي مجالًا ذكوريًّا بالكامل. فما من نساء مثَّلن في مسرحيات شكسبير ومعاصريه؛ ومن ثم فقد لعب جميع أدوار الإناث ممثلون ذكور. لكن هذه لم تكن الحال في أوروبا القاريَّة. عندما سافر توماس كوريات إلى البندقية، وصف ظاهرة رؤية الممثلات الجديدة: «رأيت نساء يُمثلن، وهو أمر لم أَرَهُ من قبل، ولو أنني سمعت باعتماده أحيانًا في لندن، وأنهن لعبن أدوارهن بالقدر نفسه من البهاء والبراعة والسلاسة وغير ذلك من الصفات التي يتعين أن يتسم بها أي ممثل، الذي رأيته عند أي ممثل ذَكَر من قبل.»[2] إن إشارة كوريات إلى أن النساء مثَّلن في لندن مثيرة، لكننا لا نملك أية معلومات أخرى. من المحتمل وحسب أنه يومئ

إلى مسرحية «فرحة إنجلترا» الأسطورية. والأكثر إثارة في هذا السياق أن تجربة رؤية نساء يمثلن أدوارًا نسائية بالنسبة لكوريات ليست كاشفة؛ فنبرة المفاجأة الطفيفة في كلامه تشي بأنهن كن بارعات براعة الرجال، لا، كما يجوز أن نتوقع أنهن كُنَّ أكثر إقناعًا — بصفتهن نساء — من الرجال الذين لعبوا أدوار النساء. ويمنحنا تعليق كوريات على المسرح الفينيسيِّ طريقة للتفكير في النجاح الذي ناله المسرح الذي يرتدي فيه الممثلون ملابس الجنس الآخر، الذي كتب شكسبير مسرحياته له، وفيه يحاكي «الممثل» «الرقة والتصرفات والإيماءات» الأنثوية ببراعة.

ولا تحوم الشكوك حول مسألة أن الشخصيات الأنثوية في مسرحياته لعبها ممثلون، لكن الأكثر إثارة للجدل؛ أولًا: مسألة عُمر هؤلاء الممثلين، وثانيًا: الأثر الدرامي للتغاير اللباسي المسرحي هذا. توحي عبارتنا الشهيرة «ممثلون صبية» بوجود ممثلين صغار لم تَخْشَوْشِنْ أصواتُهم بعد. وكثير من التلميحات في مسرحيات شكسبير توحي بأن الأصوات الحادة مثلت أدوار النساء: يخبر أورسينو سيساريو أن «صوتك الناعم / أشبه بصوت فتاة / حادٍّ وعالٍ» («الليلة الثانية عشرة»، الفصل الأول، المشهد الرابع، البيتان ٣٢–٣٣). ويلقي هاملت التحية على الممثلين في إلسينور بعاطفة خاصة «مرحبًا سيدتي وصديقتي الشابة ... أتمنى أن صوتك لم يتغير بعد» («هاملت»، الفصل الثاني، المشهد الثاني، الأبيات ٤٢٦–٤٣١). ولكن، كان من الصعب أحيانًا على قراء العصر الحديث تخيل أن يتحلى هؤلاء الممثلون الذي هم في مقتبل مرحلة البلوغ بالنضج والجاذبية التي تمكنهم مثلًا من أداء دور كليوباترا. تفصح جانيت سوزمان التي لعبت دور كليوباترا تحت إشراف المخرج تريفور نان في نسخة تم تصويرها للشاشة الفضية عام ١٩٧٤، عن هذه الريبة إذ تقول: «أرى أنه من الصعب أن أصدق أن شكسبير كتب (كليوباترا) لأجل صبي ... ولا بد أن هناك مغنية أولى ضمن فرقته تلعب أدوار النساء. يستحيل أن يكون صبي هو الذي لعب هذا الدور.»[3]

ومن ناحية أخرى، يمنحنا الدليل القائم من الحقبة التالية للفترة التي كان شكسبير يؤلف فيها مسرحياته اقتراحًا مفاده أن الممثلين الذين يلعبون أدوار النساء كانوا مراهقين عادةً تقل أعمارهم عن ٢١ سنة.[4] ومن بين المفارقات الطريفة للنقاشات الدائرة حول المسرح في بدايات العصر الحديث أن أغلب الأدلة التي لدينا عن الممارسات المسرحية مستقاة مِن أكثر مَن ذَمُّوا في المسرح أخلاقيًّا. وقسم كبير من الاستنكار الموجه للمسرح في تلك الحقبة ينصب على أداء الممثلين أدوار النساء. كتب عالم اللاهوت بمدينة أكسفورد،

جون راينولدز، عام ١٥٩٩ أن «كل الرجال الذين يلبسون لباس النساء ملعونون»، وتشدد حجته المضادة المناهضة للمسرح على الممثلين الشباب الذين يرتدون ملابس النساء. يقترح المؤلف المسرحي توماس هيوود مدافعًا عن المسرح ضد هذه الهجمات أيضًا أن أدوار النساء يلعبها حقًّا ممثلون ذكور أصغر سنًّا، لكنه يحاول التمييز ما بين ارتداء ملابس الجنس الآخر داخل المسرح وخارجه، فيقول: «ولا أعتبر أنه من القانوني خداع أعين العالم بالخلط ما بين أشكال الجنسيْن، بإبقاء أي شاب على هيئة عذراء، أو أية عذراء على هيئة فتًى، لحجبهم عن أعين آبائهم أو معلميهم أو الأوصياء عليهم، أو لغير ذلك من النوايا الشريرة أيًّا كانت. ولكن، عندما نرى شبابنا يرتدون لباس النساء، فمن ذا الذي لا يعرف نواياهم»[5] ولأنه لا توجد «نية شريرة» باطنها الخداع، يحتج هيوود بأن الممثلين الذكور الذين يلبسون لباس النساء تقليد مسرحي مفهوم خارج سياق المعايير الأخلاقية لبقية المجتمع.

وعلى ذلك، فالدليل القائم يماهي ما بين «شباب الرجال» و«الصبية» و«الشباب» باعتبارهم الممثلين الذين من الأرجح أن يلعبوا أدوار النساء، والمسميات السابقة توحي بنطاق من الأعمال يمتد من الطفولة حتى النضج. ولعل فترة المراهقة المبكرة، بما في ذلك تغير الصوت عند البلوغ، ربما كانت أكثر شيوعًا في إنجلترا في أوائل العصر الحديث مما هي عليه الآن. يفترض أحد الكتب الطبية الأكاديمية أن الصبية «يُرجَّح تغير أصواتهم إذ يبلغون من العمر ١٤ عامًا تقريبًا»، ولكنَّ هناك دليلًا على نضج لاحق بين طلاب مدارس الجوقات حيث يظل الصوت الحاد حتى عمر ١٧ أو ١٨ عامًا.[6] ويبين ديفيد كاثمان أن الممثلين الذين أدوا أدوار النساء في مسرحية شاكرلي مارميون «حصار هولندا» (١٦٣١) ومسرحية ماسينجر «الممثل الروماني» (عُرِضَت على المسرح عام ١٦٢٦) كانوا جميعًا مراهقين تتراوح أعمارهم بين ١٣ و١٧ عامًا إبان أدائهم للمسرحيتيْن.[7] وربما بلغ عمر الممثل ريتشارد شارب الذي لعب دور أول دوقة لمالفي في مسرحية ويبستر ما بين السابعة عشرة والحادية والعشرين، وارتقى بعدها لأداء أدوار الذكور مع الفرقة. ويثبت لنا تمحيص كاثمان الشمولي لأسماء الممثلين خلال الفترة ووصولًا إلى إغلاق المسارح أن المشاركين الذكور الناضجين (مالكي الحصص) في الفرق المسرحية لم يلعبوا قط، على قدر معرفتنا، أدوارًا للنساء، وأن الرجال الشباب الذين تتراوح أعمارهم بين الثالثة عشرة والحادية والعشرين هم الذين تولوا هذه الأدوار. ويوضح كاثمان أن كلمة «صبي» تعني أيضًا «مُتدرب»، وعليه ربما تكون هناك حاجة إلى النظر إلى اصطلاح «صبي» في سياق مؤسسي — أي إن هؤلاء كانوا متدربين مسرحيين — لا في سياق يرتبط بالعمر وحده.

هناك دليل آخر على أن الممثلين الشباب كانوا بارعين ومشهورين جدًّا؛ فقرابة نهاية القرن السابع عشر، كان أكبر تهديد تجاري وفني لفرقة «رجال تشامبرلين» هو فِرَق الصبية المسرحية المُشَكَّلَة حديثًا: كان تقرير روزنكرينتس الذي مفاده أن «ثمة مجموعة من الأطفال، الأفراخ الصغار، الذين يجأرون بما يحفظون عن ظهر قلب، ويتلقون ثناءً عظيمًا على ذلك. هؤلاء هم الصرعة حاليًّا.» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، الأبيات ٢٤٠–٢٤٢) من الموضوعات الجارية حينئذ. أحرزت فرق الممثلين الذكور المراهقين نجاحًا مدويًّا؛ حيث أدوا مسرحيات معقدة، وعادة بذيئة أو ساخرة، دون مشاركين راشدين على الإطلاق، وكتب لهم مؤلفون مسرحيون بارزون أمثال بِن جونسون وتوماس ميدلتون وجون مارستون وجورج شابمان.

كتب شكسبير، باعتباره المؤلف المسرحي المقيم لفرقة مسرحية راسخة ومستقرة، بعين حريصة على الموارد البشرية المتاحة لمسرحياته؛ فجميع مسرحياته تقريبًا تقتضي وجود ما بين ممثلَيْن اثنين وأربعة ممثلين في أدوار نسائية. مسرحية «جعجعة بلا طِحْن» التي تلتقي فيها جماعة من أربع سيدات بينما تتعرض بياتريس للخديعة في المشهد الأول من الفصل الثالث، استثناء لهذه القاعدة. ويفترض ستانلي ويلز أن قلق شكسبير من نفاد الممثلين المناسبين جعله يفكك خطته الأصلية من أجل شخصية أنثوية إضافية في المسرحية، ألا وهي إنوجين والدة هيرو (يظهر اسمها في زوج من الإرشادات المسرحية رغم أنها لا تتكلم، وعادة ما يحذفها المحررون باعتبارها خطأً في الصياغة: أعاد إنتاج جوزي رورك للمسرحية عام ٢٠١١ تقديم الشخصية، وأعطاها الأبيات التي يخصصها شكسبير لأنطونيو). ويفترض ويلز أن غياب الأمهات الملحوظ في مسرحيات شكسبير (فأين الملكة لير أو الدوقة بروسبيرو أو فريدريك أو سينيور أو السيدة إيجويس؟ ولننظر ما حدث لثايسا وهيرميون بعد أن أنجبتا في «بريكليس» و«حكاية الشتاء») قد تكون له أسباب مسرحية عملية، لا اجتماعية.[8] وإذا كان على صواب بشأن إينوجين، فلا بد إذًا أن المزيد من الصبية كانوا متاحين لمسرحية «الحب مجهود ضائع» (صفحات تحتوي على أربع سيدات وصبيين اثنين تُؤَدَّى على خشبة المسرح في المشهد الأخير).

ويوحي دفاع هيوود المنطقي عن ممارسة ارتداء ملابس الجنس الآخر في المسرح على أنها يجب أن تُفْهَم بوصفها تقليدًا: جزءًا من الإيهام في المسرح. لكن حبكات شكسبير كثيرًا ما تبدو وكأنها تغيظنا بمعرفة الممثل الذكر المستتر وراء ملابس النساء، ولا سيما عبر أداة الحبكة الشائعة الممثلة في شخصيات نسائية تتنكر في هيئة رجال. عندما تتنكر

روزاليند في مسرحية «كما تشاء» في هيئة رجل يُدعى جانيميد في غابة الأردين (وكان هذا الاسم يرتبط بروابط وثيقة بالمثلية الجنسية الذكورية)، نجد العديد من النكات حول موقفه/موقفها الجنسي الغامض. في نهاية المشهد الذي تتزوج فيه روزاليند — المتنكرة في هيئة جانيميد والمتظاهرة بأنها روزاليند — مِنْ أورلاندو زواجًا زائفًا، تُعنفها سيليا قائلة: «يتعين علينا نزع ملابسك الرجالية عنكِ لنُري العالم كيف أساءت تلك المرأة لبنات جنسها.» (الفصل الرابع، المشهد الأول، الأبيات ١٩٢–١٩٤). وبداخل الجانب الخيالي للمسرحية، ما يستقر وراء الملابس جسد أنثى، ولكن داخل المسرح؟ للمزحة، المستخلصة مباشرة من رواية توماس لودج الرومانسية النثرية التي يستعين بها شكسبير مَصْدَرًا لمسرحيته، صدًى مزدوج على خشبة المسرح ذات الممثلين الميالين لارتداء ملابس الجنس الآخر. وكبطلات شكسبير الأخريات اللائي يرتدين ملابس رجالية (فيولا في مسرحية «الليلة الثانية عشرة» وجوليا في مسرحية «السيدان الفيرونيان»)، ليس من الواضح تمامًا ما إذا كانت روزاليند ستظهر مجددًا مرتدية لباسها الأنثوي بنهاية المسرحية، ولو أن أغلب الإنتاجات الحديثة للمسرحية تُظهرها كذلك. لكن خاتمتها تثير الجمهور بالجاذبية الجنسية المزدوجة للرجل–المرأة (التي تجعل جون رينولدز المسكين يُهْرَع طلبًا للإفاقة): «لو كنتُ امرأة لقَبَّلت أكبر عدد منكم ممن لهم لحًى ...» (الفصل الخامس، المشهد الرابع، الأبيات ٢١٢–٢١٤). تلعب مقالة ستيفن أورجل العبثية «لا أحد مثالي، أو لِمَ أَحَلَّ مسرح عصر النهضة الإنجليزي الصبية محل النساء؟» على وتر السطر الأخير الغامض من فيلم بيلي وايلدر الكوميدي الذي يستند إلى فكرة تبادُل الملبس بين الجنسين «البعض يفضلونها ساخنة» (١٩٥٩): وخاتمة روزاليند، شأنها شأن الفيلم (الذي ينتهي باجتماع شمل زوج من متغايري الجنس، وهما جو وشوجار، وقَبول أوزجود رابط الجأش كما هو واضح لـ «دافني» العملية الطابع)، لا يضع نهاية حاسمة للجنسانية «غير المألوفة» المُشار إليها بارتداء لباس الجنس الآخر.[9]

لم يكن الأثر المسرحيُّ للممثلين الذكور الذين يلعبون أدوار النساء محايدًا إذًا. ولم تكن المسرحيات عينها ولا القادحون الأخلاقيون فيها ينكرون الإيحاءات الإيروتيكية للممثل الذي يرتدي لباس أنثى، وكثيرًا ما يضيف شكسبير إلى هذا في مسرحياته الكوميدية، بتضمين تنكر بلباس الجنس الآخر في حبكاته. صاغ الشاعر والناقد صامويل تايلور كولريدج فكرة «التعليق الإرادي للشك» بوصفه وسيلة لتعريف العقد الضمني المبرم بين القارئ أو المشاهد والعناصر اللاواقعية في الأدب، ولكن رغم أن فكرة كولريدج مستعملة

في بعض الأحيان في المسرح الشكسبيريِّ، فهي ليست ملائمة بالكامل؛ فمن الصعب أن نُعَلِّق شَكَّنا في أنوثة فيولا في مسرحية «الليلة الثانية عشرة» إذ تظل الحبكة تثير الانتباه إلى الجنس كشكل من أشكال الأداء المسرحي، بالضبط كما يثير إعراض فرانسيس فلوت عن لعب دور شخصية ثيسبي الأنثى في المسرحية المتضمنة داخل مسرحية «حلم ليلة منتصف صيف» انتباهنا للممثلين الذكور الذين يلعبون أدوار هيلينا وهيرميا وهيبوليتا وتيتانيا في المسرحية «الأساسية». وبدلًا من فكرة «تعليق الشك» يبدو أن المسرحيات بحاجة إلى نوع من التآمر من الجماهير المستعدة للتبديل ما بين الإغراق في الخيال الذي تطرحه المسرحية، ومزيد من دراية الوعي الذاتي بأساسها المادي في المسرح. وفي المقابل، استخدم أحد المشاهدين، واصفًا موت ديدمونة المؤثر في إنتاج مسرحي أكسفوردي، الضمير المؤنث دون تردد؛ فجنس الشخصية وجنس الممثل يمكن الظن بأنهما متمايزان.

ولعل كليوباترا تعطينا النسخة الأكثر تطرفًا لهذا الوعي بالجنس المسرحي؛ ففي نهاية مسرحية «أنطونيو وكليوباترا»، تتخيل كليوباترا العار الذي سيلحق بها إذا وقعت أسيرة لقيصر بكلمات انعكاسية ذاتيًّا على نحو صارخ:

سيمثل الممثلون الهزليون المتهورون
أدوارنا بارتجال، وسيصورون
الاحتفاليات التي كنا نقيمها بالإسكندرية.
وسيظهر أنطونيو في هيئة سكير مخمور،
وسأرى فتًى ما حادَّ نَبْرةِ الصوت،
يلعب دور كليوباترا وكأنني عاهرة.

(الفصل الخامس، المشهد الثاني، الأبيات ٢١٢–٢١٧)

الخوف من تشخيص قاصر باستخدام «صبي» هو تلميح جريء لدهاء التمثيل المسرحي؛ في المسرح الجيكوبيِّ، يمثل دور كليوباترا صبي بالفعل. إن قدرة الأداء المسرحي على تعزيز هذه اللحظة الكاشفة الدانية جدًّا من مأساة كليوباترا الأخيرة توحي بشيء من الدقة والإحكام اللذين يمكن أن يتوقعهما شكسبير من الممثلين الشباب الذين يلعبون أدوار النساء.

وعلى ذلك، فقد كتب شكسبير أدوار النساء في مسرحياته ليلعبها ممثلون ذكور صغار. ولكن بعد أن افتتحت المسارح مجددًا بعد فجوة الحكم الكروميليِّ (١٦٤٢–١٦٦٠)، وشرعت النساء في التمثيل علنًا لأول مرة، كانت أدوار شكسبير المكتوبة للنساء،

ولا سيما أدوار ما يُسَمَّى «السراويل القصيرة»، أو أدوار ألبسة الجنس الآخر التي سمحت للنساء بالكشف عن سيقانهن على خشبة المسرح، عاملًا أساسيًّا في إحياء المسرحيات: كانت أولى المسرحيات الكوميدية التي تُعْرَض مجددًا هي مسرحية «الليلة الثانية عشرة». ولكنها علامة على إمكانية تكرار أعمال شكسبير أن أدوار النساء لعبها طوال قرون ممثلات تقمصنها برقة النساء الحقيقيات وتصرفاتهن وإيماءاتهن. تقول هاريت وولتر التي تُعَدِّد أدوار كليوباترا وبياتريس («جعجعة بلا طِحْن») وزوجة ماكبث وفيولا وإينوجين («سيمبلين») وغيرها من الأدوار: «إن شعر شكسبير مشحون بقدر ما هو بديع، وعمقه العاطفي رائع، حتى فكاهته أكثر إبداعًا، وسيكولوجيته معقدة في شخصيات الإناث والذكور بالقدر نفسه.» ولو أنها تضيف قائلة: «أرى أنه من المثير للفضول أن أعتقد، وأنا الممثلة الحديثة، أن فرصي في المخزون الأدبي الشكسبيري تحددت بقيود جيلَيْن أو ثلاثة من الممثلين الصبية الإليزابيثيين أو بتميزهم.»[10]

هوامش

(1) John Chamberlain, *The Letters of John Chamberlain,* ed. Norman Egbert McClure (Philadelphia: American Philosophical Society, 1939), vol. 1, p. 172.

(2) A full text of Coryate's *Crudities* is available at www.archive.org.

(3) Quoted by Marvin Rosenberg in his "The Myth of Shakespeare's Squeaking Boy Actor – or Who Played Cleopatra?", *Shakespeare Bulletin,* 19 (2001), p. 5.

(4) David Kathman, "How Old Were Shakespeare's Boy Actors?", *Shakespeare Survey,* 58 (2005), pp. 220–46 (p. 221).

(5) Tanya Pollard, *Shakespeare's Theater: A Sourcebook* (Oxford: Blackwell Publishing, 2004), p. 226.

(6) *The Problems of Aristotle* (1595), quoted in Kathman, "How Old Were Shakespeare's Boy Actors?", p. 222.

(7) Kathman, "How Old Were Shakespeare's Boy Actors?", pp. 224–5.

(8) Stanley Wells, “Boys Should Be Girls: Shakespeare’s Female Roles and the Boy Players,” *New Theatre Quarterly,* 25 (2009), pp. 172–7 (p. 175).

(9) Stephen Orgel, “Nobody’s Perfect; or, Why Did the English Renaissance Stage Take Boys for *Women?”, South Atlantic Quarterly,* 88 (1989), pp. 7–29.

(10) Carol Rutter, *Clamorous Voices: Shakespeare’s Women Today* (London: The Women’s Press, 1988), p. xxiv.

الخرافة السادسة والعشرون

مسرحيات شكسبير لا تصلح لصناعة السينما

رغم نقاط التناظر ما بين المسرح في بدايات العصر الحديث وبين هوليوود (طالع الخرافة التاسعة عشرة)، فعادةً ما نصطدم بتأكيد يفيد بأن المسرحيات لا يمكن أن تُتَرْجَم إلى أفلام. وتُعَزِّز أحكام صناعة الأفلام نفسها من بعض الطرق هذه الفكرة: كان الفيلم الشكسبيري الوحيد الذي فاز بجائزة أوسكار لأفضل فيلم هو «هاملت» للورانس أوليفييه (١٩٤٨)، وربما تشهد قصة مشكوك في صحتها عن الداعم الرئيسي للفيلم، جيه آرثر رانك، مفادها أنه تلقى تأكيدات بأن الفيلم في شكله النهائي كان «رائعًا حتى إن المرء لا يستطيع أن يميز ما إذا كان لشكسبير أصلًا»، على تناقض العلاقة ما بين شكسبير والسينما.[1] فقد رُشِّح شكسبير مرة واحدة فقط ضمن فئة أفضل نص سينمائي مقتبس (عن فيلم «هاملت» الذي أخرجه كينيث براناه عام ١٩٩٦: خسر أمام فيلم «سلينج بليد» لبيلي بوب ثورنتون). وفقًا لمعايير جائزة الأوسكار، فإن الفيلم الشكسبيري الوحيد الذي أحرز نجاحًا بحق لم يُقْتَبَس عن مسرحية على الإطلاق، ولكن عن سيرة الحياة الكوميدية «شكسبير عاشقًا» (جون مادن، ١٩٩٨): حيث فاز بسبع جوائز أوسكار، منها جائزة أفضل نص سينمائي.

لَمَّا كتب لورانس أوليفييه عن تجهيزاته لفيلم الدعاية الحربية «هنري الخامس» (١٩٤٤)، افترض أن أعمال شكسبير تَسْتَبِق الإمكانات التي يمكن للسينما أن تحتملها: «في مسرحية هنري الخامس أكثر من غيرها، يتذمر شكسبير من قيود مسرح جلوب ... وكل مشاهد المعارك القصيرة تلك، في الكثير من مسرحياته، هي سينما مُحْبَطَة.»[2]

وحقيقة الأمر أنه من الواضح أن كورال مسرحية «هنري الخامس» يتحدث بضرب من الصيغ البلاغية التي تستند إلى النفي تعبيرًا عن الإيجاب (صيغة بلاغية للثناء من خلال نفي النقيض): يتمتع المسرح بقدرة فائقة على عرض ما يريد عرضه، ولكن أوليفييه لديه فيلم يتعين عليه الترويج له. لكتابات شكسبير جوانب سينمائية بدائية، مع ذلك. وربما أن مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» بأبطالها المشهورين المتقدمين في العمر، والتقاطع الممتد لمشاهد معسكرَيْهم لتصوير الوتيرة السريعة للعمل العسكري، تدنو أكثر ما تدنو من بين أعمال شكسبير إلى نمط التحرير الذي يبني الرواية السينمائية.

لا شك أن هناك صعوبات في ملاءمة نصوص شكسبير اللفظية بغزارة مع وسط تهيمن فيه عادةً المعاني البصرية. ناقش المخرج الروسي جريجوري كوزينتسيف الترجمة الضرورية قائلًا: «يتعين أن يتحول الشفهي إلى بصري. والنسيج الشعري نفسه يجب تحويله إلى شعر بصري.»[3] وتوضح أفلام كوزينتسيف كيف يمكن إنجاز ذلك؛ فالتسلسل الافتتاحي لفيلمه «هاملت» (١٩٦٤) يُظهر الأمير، الذي يلعب دوره الممثل إينوكينتي سموكتونوفسكي، المشهور باعتقاله في سيبيريا، وهو يمتطي فرسه، عابرًا البوابة المصفحة للقلعة التي تنغلق من ورائه، وهي صورة مرئية لملاحظة هاملت أن «الدنمارك سجن» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، البيت ٢٤٦). وتمزج الموسيقى المؤثرة لشوستاكوفيتش ما بين ألحان الصور البصرية المتكررة: الملابس المنتفخة، وصفحة المياه، والدَّرَج، واللقطات المأخوذة من زوايا خفيضة التي تمنح الفيلم الانسجام الشعري الذي تحققه مسرحيات شكسبير عبر الزخرفة اللغوية.[4] اخْتُصِرَ نص المسرحية بمقدار النصف تقريبًا، لكن ما استُغنِي عنه في هذا العالم اللفظي عُوِّضَ عنه في العالم البصري. وقد يمثل فيلم «عطيل» الذي أخرجه أورسون ويلز مثالًا آخر: هنا يضخم الاستعمال الواعي للأبيض والأسود انشغال المسرحية بثنائيات اللون العرقية والأخلاقية، حيث تنقل بؤرة تركيزها اللونية بعيدًا عن الأخلاقي باتجاه الجمالي. إن عناية ويلز بصور الوقوع في فخ، بداية من الشبكة المغزولة على حجاب ديدمونة، وحتى الظلال التي تلقيها نوافذ الحمامات العمومية الشبكية في الهجوم على كاسِّيو، والقفص الذي اعْتُقِلَ فيه إياجو، تخلع تعبيرًا بصريًّا على أفكار شكسبير المتعلقة بالسَّجن، وكأن الفيلم استكشاف رسومي مطول لخطة إياجو الشريرة: «وهكذا سأحيل فضيلتها (ديدمونة) عهرًا، وأنسج من نواياها الحسنة فخًّا كبيرًا يقعون فيه جميعًا.» (الفصل الثاني، المشهد الثالث، الأبيات ٣٥١–٣٥٣). إن ويلز، مخرج فيلم «المواطن كين» الذي يتصدر دائمًا تقريبًا استطلاعات رأي هواة الأفلام،

واحد من أبرز السينمائيين القادرين على التعامل مع شكسبير؛ ففيلمه «ماكبث» (١٩٤٨) يربط مسرحية شكسبير بتصوير سلطة ملهمة غامضة أخلاقيًّا مستقاة من دعايات فترة الحرب، وفكرة خارقة للطبيعة عن سحر الفودو، وإعادة صياغته لمسرحيات «هنري الرابع» في شكل فيلم «دقات منتصف الليل» (١٩٦٥) يُعيد تخيل التعاقب بوصفه سيرة حياة رثائية لفالستاف الذي يلعب ويلز نفسه دوره.

إن الحذوفات اللغوية الضرورية لخلق عمل شكسبيري فيلمي — فيلم «هاملت» الملحمي الكامل لكينيث براناه الذي أُنْتِجَ عام ١٩٩٦ استثناء في صناعة السينما، حيث يمتد لأربع ساعات — سهلة الإنجاز نسبيًّا نوعًا ما — فالمشهد الافتتاحي لمسرحية «هاملت»، على سبيل المثال، يعمل كنوع من «اللقطة التأسيسية» اللفظية؛ حيث يثبت فيه الحوار الدائر بين الحراس للجمهور الذي يشاهد المسرحية في ضوء الظهيرة الساطع في مسرح جلوب أن أحداث هذا المشهد تدور على شرفات القلعة ليلًا. ويمكن التصوير في الموقع أن يُظهر ذلك في لحظة — وعليه، أيُعَد الحوار الدائر بين بارناردو وفرانشيسكو غير ضروري؟ ربما؛ فمن بين الانتقادات التي تعرض لها فيلم «هاملت» لبراناه اعتياده البيان والإخبار — بالجمع بين النص اللفظي للمسرحية والمحفزات البصرية المستفيضة التي بدت من قبيل الحشو. أو ربما لا؛ فعلاوة على تعيين زمان المشهد ومكانه، تؤسس افتتاحية مسرحية «هاملت» أيضًا لمزاج عصبي مهم — وكما وجد المخرج بيتر بروك في إعادة صياغة مسرحية للمسرحية عام ١٩٩٦ تحت عنوان «من هناك؟» — يستطيع السؤال الافتتاحي الحاسم للمسرحية «من هناك؟» (الفصل الأول، المشهد الأول، البيت الأول) الانتقال من سياقه الظاهري البراجماتيِّ إلى تناول أكثر استقصاءً وشمولًا لتساؤل المسرحية عن الهوية.

قد يبدو مدى اختزال النص الشكسبيريِّ في النسخ السينمائية مُعْضِلًا: حَذَفَ فيلم «هاملت» لأوليفييه نصف الأبيات؛ حيث اجْتَثَّ بالكامل شخصيات روزنكرينتس وجيلدنشتيرن وفورتنبراس. وحوى فيلم «هاملت» للمخرج زيفيريللي أقل من ٤٠٪ من نص شكسبير، وتختزل غالبية الأفلام القائمة على مسرحيات شكسبير الأبيات بنسبة شبيهة. إن لغتنا الشهيرة عن المعالجة «الأمينة» تفترض أنه كلما كان الفيلم أوثق صلة بالمسرحية كان ذلك أفضل. وحقيقة الأمر أن هذا ليس واقع الحال أبدًا تقريبًا؛ بل إن هناك ارتباطًا عكسيًّا تقريبًا ما بين «شكسبيرية» فيلم ما وقيمته السينمائية؛ فأعمال شكسبير تنجح سينمائيًّا عندما يتحلى الوسط الجديد بالثقة في إعادة صياغة الأعمال القديمة حقًّا. ومن وجهة نظر كثير من النقاد، يُعتبر فيلم «عرش الدم» (١٩٥٧) للمخرج الياباني

أكيرو كوروساوا، المقتبس عن مسرحية «ماكبث»، أنجح فيلم صُنِعَ عن مسرحية شكسبيرية. أهذا الثناء على الرغم من، أم بسبب، أن الفيلم لا يحوي كلمة واحدة من نص شكسبير، وأنه مُتَرْجَم إلى سياق إقطاع الساموراي، ويعيد خلق الساحرات على هيئة شكل وحيد دوَّار للقَدَر؟ إن أنجح الأعمال الشكسبيرية الفيلمية هي في الغالب تلك التي آمن صُناعها تمامًا بإعادة توزيع الأدوار، وإعادة تخيل المسرحيات بوصفها أعمالًا فنية إبداعية جديدة. وفي المقابل، فإن أقلها نجاحًا يمكن أن تكون محصورة على نحو سكونيٍّ في تقاليد المسرح (ينتمي إلى تلك الفئة بعض المسلسلات الشكسبيرية التي أنتجتها هيئة الإذاعة البريطانية في الاستوديوهات خلال السبعينيات والثمانينيات)، رغم أن هذه الأعمال أكثر «إخلاصًا» لأصولها.

هناك لحظة في مسرحية «سيمبلين» ينزل فيها الإله جوبيتر «في أوج الرعد والبرق مستقرًّا على ظهر نسر: ويلقي بصاعقة على الأرض (إرشاد مسرحي، الفصل الخامس، المشهد الخامس، البيت ١٨٦). وبعدها بواحد وعشرين بيتًا يُنْتَشل لأعلى مجددًا: يمكننا أن نفترض أن هذا ليس بالمشهد الضروري للحبكة، لكنه يُؤَدَّى لأن القائمين على المسرحية يستطيعون تأديته. يستخدم شكسبير هنا المؤثرات الخاصة المتاحة له حديثًا حسب تطور تقنية المسرح، وربما أن هذه المؤثرات هي التي تَسُوق الرواية. والشيء نفسه ينطبق أحيانًا على أفلام شكسبير؛ فقط لأن رومان بولانسكي «يستطيع» أن يُرِيَنَا خنجرًا طافيًا يُناجيه جون فينش قائلًا: «أهذا خنجرٌ ذاك الذي أراه أمامي/ ومقبضه باتجاه يدي؟» («ماكبث»، الفصل الثاني، المشهد الأول، البيتان ٣٣-٣٤)، فإن ذلك لا يعني أنه «ينبغي عليه» أن يُظهر خنجرًا طافيًا. يُفسد التصوير البصري الأخرق لفيلمه عام ١٩٧١ تردد ماكبث الطفيف فيما يتعلق بما إذا كان الخنجر موجودًا بالفعل أم لا، إضافة إلى كونه مؤثرًا سرعان ما يقيد تنفيذه الفني الفيلم بزمن محدد؛ فما من شيء يتحرك أسرع من المؤثرات الخاصة.

لكن كثيرًا من فرص شكسبير على شاشات السينما تنبع خاصةً من التداخل ما بين شكسبير وتكنولوجيا الفيلم ولغته وقواعده؛ فأصداء فيلم «حروب النجوم» (جورج لوكاس، ١٩٧٧) و«الفصيلة» (أوليفر ستون، ١٩٨٦) في فيلم «هنري الخامس» لكينيث براناه (١٩٨٩) تضع الملك الشاب البطل في سياق البطولة المعاصرة. وتحتل زوجة ماكبث في فيلم «ماكبث» الذي أخرجه ويلز دور «الفاتنة اللعوب» المُستقى من النوع السينمائي الشهير «الفيلم المظلم» الذي أثَّرَ أيضًا في فيلم «هاملت» لأوليفييه. يضع فيلم «هاملت»

(١٩٩٠) للمخرج زيفيريللي، ميل جيبسون في قالَب الأمير النشط نشاطًا غير عادي («أكثر فحولة منه اكتئابًا»، هكذا أعلن المقطع الدعائي للفيلم) الذي تستمد شخصيته الكثير من الدور السابق لجيبسون في سلسلة أفلامه «السلاح القاتل» التي لعب فيها دور الشرطي (ريتشارد دونر، ١٩٨٧)، بالضبط كما اصطبغت شخصية شريكته في البطولة، جلين كلوز التي أدت دور جيرترود، بصبغة جنسية من البداية، بسبب تاريخها في الأفلام الشائقة الإيروتيكية مثل «جاذبية قاتلة» (أدريان لين، ١٩٨٧). هناك ارتباطات تَسْرِي في مجال السينما عندما يُفْهَم الفيلم في سياق علاقته بغيره من الأفلام، لا في سياق علاقته بالنص الشكسبيريِّ. وأحيانًا تُسْتَغَل هذه الارتباطات ويُسَلَّط الضوء عليها في تسويق أفلام شكسبير، مع إهمال «شكسبير» نفسه في المقابل. على سبيل المثال، وُجِدَ أن الشريط الدعائي لفيلم «الليلة الثانية عشرة» (١٩٩٦) للمخرج تريفور نان، الذي أُعْلِنَ عن أنه «يسير على نهج أفلام «البعض يفضلونها ساخنة» و«توتسي» و«بريسيلا ملكة الصحراء»، يُعَبِّر عن الكوميديا الرومانسية الكلاسيكية، ويُثْبِت أن الملابس أحيانًا هي التي تصنع الرجال حقًّا.» ويبدو أن العبارات الدعائية لفيلم «ريتشارد الثالث» (١٩٩٥) للمخرج ريتشارد لونكرين — «ما يستحق أن نموت من أجله ... يستحق أن نقتل لأجله» — أو فيلم «عُطيل» (١٩٩٥) للمخرج أوليفر باركر — «الحسد والطمع والغيرة والحب» — تتفادى عمدًا ما يحتمل أن يكون علاقات مُنَفِّرَة تربطها بشكسبير.[5] وثمة تبادل شبيه يمكن أن نراه في المسرح، كما حدث عام ١٩٩٤؛ إذ أعلن مُلصق مسرحية «كوريولانوس» لفرقة شكسبير الملكية عن البطل بوصفه «قاتلًا بالفطرة»، مستمدًّا الفكرة من اسم فيلم أوليفر ستون الذي أخرجه عام ١٩٩٤. إن أنجح أفلام شكسبير، استنادًا إلى أرقام شباك التذاكر، هو فيلم «روميو + جولييت» (١٩٩٦) — وهنا نجد أن العنوان الكامل للفيلم يختال بارتباطاته بشكسبير «روميو + جولييت لويليام شكسبير» بدلًا من أن يخفيها. خلال فترة التسعينيات، أُنْتِجَ ما يربو على ٢٠ فيلمًا عن أعمال لشكسبير، استنادًا إلى النجاح الذي أحرزه فيلم «هنري الخامس» للمخرج كينيث براناه. وثمة ٢٠ عنوانًا أخرى تقدِّم فيها حبكات شكسبير عنصرًا محوريًّا للرواية — كالنسخة المُعاد صياغتها لمسرحية «ترويض النمرة» لطلبة الثانوية العامة تحت عنوان «١٠ أشياء أكرهها فيك» (جيل لانجر، ١٩٩٩) — جعلت هذا العقد الأكثر تنوعًا في تاريخ إنتاج الأفلام الشكسبيرية الأصل. لكن نسخة فيلم لورمان المأخوذ عن مسرحية لشكسبير هي التي حققت نجاحًا تجاريًّا مُدَوِّيًا. ويرجع السر في نجاحه إلى أن الفيلم يُخاطب جمهوره المراهق بأسلوب تحريره

المُعتمد على فيديو البوب وموسيقاه التصويرية الشبابية وأبطاله، كلير دينز، وليوناردو دي كابريو على وجه الخصوص. ويُحَدِّث لورمان موقع أحداث القصة من فيرونا إبان عصر النهضة إلى «شاطئ فيرونا»، المنظر الحضري الحداثي الذي يهيمن عليه المقران الرئيسان لأعمال العائلتَيْن، وتمثال ضخم للمسيح — تضمين الفيلم لكاثوليكية مرضية رديئة، والأضرحة، وفن الوشم — هو جزء من لوحته البصرية الإبداعية. تشهد افتتاحية الفيلم الأخَّاذة شاشة تلفاز تدب فيها الحياة، ويقرأ فيها مذيع الأخبار مقدمة شكسبير: «عائلتان كبيرتان على قدم المساواة في المكانة» (المقدمة، البيت الأول) بوصفها تقريرًا جامدًا لصدام حضري آخر بين شباب عائلة مونتاجيو وشباب عائلة كابوليت؛ حيث يحاول النقيب برينس، رئيس الشرطة، الحفاظ على السلام. وتتخلل بطاقات الأسماء التي تستعرض أسماء شخصيات الفيلم، على غرار مسلسلات الحياة الاجتماعية، بكلمات مقدمة المسرحية المنطوقة والمكتوبة؛ حيث تتقاطع وتيرة الفيلم السريعة على نحو مميز مع صور من الرواية. وكما يقول صامويل كرول: «من الواضح أن لورمان بصدد خلق نسخة من روميو وجولييت لجيل إم تي في، وأنه يتحدث لغتهم السينمائية.»[6] وتُتَرْجَم هذه المسرحية التي تتناول الطابع العاطفي المشحون لفترة المراهقة حيث «للمُتع العنيفة تبعات عنيفة» (الفصل الثاني، المشهد الخامس، البيت التاسع) إلى مسرح أحداث معاصر حافل بالحياة المتهورة ذات الإيقاع السريع التي تقابلها كلمات ثقافة البوب القدَرية، والاضمحلال المادي، والجمود العاطفي للثروة الحديثة. ولذلك يستطيع فيلم لورمان أن يستميل جمهوره دون أن يتعالى عليه، حتى وإن طرح — شأنه شأن كل التفسيرات النقدية أو المسرحية المثلى لمسرحية «روميو وجولييت» — تفسيرًا مدروسًا للمسرحية. إنه لفيلم ممتع في تفاصيله: على سبيل المثال، يشهد الحفل الزاخر بأرقى الأزياء في منزل آل كابوليت جولييت مرتدية زي ملاك وروميو زي فارس؛ مما يشير إلى الطابع الخيالي لعلاقتهما. ويوحي ارتداء باريس زي رجل فضاء بنجاح بانفصامه عما يحدث في حقيقة الأمر؛ حيث يمر سريعًا وبلا صخب من وراء القناع، مُعْتَمِرًا خوذته غير المتقنة، ويرتدي كابوليت زي إمبراطور روماني فاسد، أما ميركوتيو فيظهر في لباس مغاير لجنسه. تضيع رسالة الراهب إلى روميو المنفي في مكان انتظار المقطورات في مانتوان؛ لأنه ما من أحد بالبيت ليستلمها من المرسال. روميو المتقلب المزاج يَهِيم على وجهه قرب قاعات البلياردو والحانات المطلة على الشاطئ حالمًا بروزالين. وتُشَكِّل نهاية الفيلم فكرة الموت من فرط الحب الأوبرالية المستخلصة من غموض مقبرة شكسبير، حيث يلتئم شمل روميو وجولييت

وحدهما في الكنيسة وسط عدد مهول من الشموع التي تخلع صورة بصرية على إيحاءات المسرحية بأن موتهما هو الزواج الأبدي.

يعيد لورمان ابتكار مسرحية شكسبير الأشهر على الإطلاق، رومانسية المراهقة لـ «روميو وجولييت»، لجماهير السينما في أواخر القرن العشرين، بالضبط كما فعل زيفيريللي بنسخته قبلها بثلاثة عقود. ولكنَّ هناك أفلامًا ناجحة لأعمال شكسبير تتناول نصوصًا أقل شهرة. فيلم «تيتوس» (١٩٩٩) للمخرجة جولي تيمور، المستند إلى المسرحية التراجيدية الدموية المبكرة «تيتوس أندرونيكوس» يمثل فيلمًا يصور بصريًّا الأسلوب اللفظي للمسرحية بمجموعة من التقنيات السينمائية غير الطبيعية. وإذ يُسْتَهَلُّ الفيلم بمقدمة يمارس فيها صبي صغير ألعابًا متزايدة العنف، مستعينًا بدمًى على هيئة جنود، ودم مصنوع من الصلصلة، تتسع رؤية الأحداث لتسوقنا إلى مسيرة لجنود فيلق روماني ملطخين بالوحل في طريق عودتهم، حاملين صرعى المعركة. وهذه هي أول صورة من بين سلسلة من الصور التي لا تُنْسَى التي تُتَرْجِم من خلالها جولي، لكنها لا تحاول تنظيم، طابع المسرحية الشبيه «بحبل مشدود» كما وصفه أحد الممثلين المسرحيين «من العبث ما بين الكوميديا والتراجيديا.»[7] ويستمد أنطوني هوبكنز الذي يمثل شخصية تيتوس الكثير من شخصيته العنيفة على نحو شرير في فيله السابق «صمت الحملان» (جوناثان ديم، ١٩٩١) وكذلك من مكانته الرفيعة كممثل كلاسيكي على خشبة المسرح وعلى شاشات السينما. وتستعين تيمور بتعاقبات من الكولاج لتعطل التمثيل الطبيعي، وتصور المنظورات الذاتية لشخصياتها، وتستحضر لوشيوس الصغير شاهدًا، وتُسكت الكورال لتسلط الضوء على بشاعات المسرحية، وفي النهاية تجعله يحمل طفل آرون الرضيع في مسيرة طويلة وئيدة خارج أطلال المدرَّج الكبير، ومنه إلى فجر زهري اللون. تَتَابُع الفيلم الذي تبرد فيه الفطائر المخبوزة من أبناء تامورا على نحو شهي؛ إذ ترفرف الستائر المصنوعة من قماش رقيق تأثرًا بالنسيم على أنغام موسيقى تصويرية لأنشودة إيطالية جذلة يُلَخِّص الصدام بين الأمزجة المطمئنة والمُزَعْزعة. لقد أدركنا بالفعل أن مسرحيات شكسبير الكوميدية يمكن أن تنجح على شاشات السينما — فيلم «جعجعة بلا طِحْن» الإيطالي الطابع (كينيث براناه، ١٩٩٣) — وتشير جميع أفلام «هاملت» و«روميو وجولييت» إلى بعض الطرق التي يمكن بها للتراجيديا أن تنجح على الشاشة الفضية. ولكن ما حققته تيمور مع مسرحية «تيتوس» كان فيلمًا لا يُضخِّم المسرحية، أو يفسرها، أو يجعلها مناسبة للصفوف الدراسية، أو ينأى بعيدًا عن صعوباتها، بل هو فيلم يواجه تحدي أعمال شكسبير مواجهة مباشرة.

هوامش

(1) Quoted in Richard Cavendish, “Five Oscars for Olivier’s Hamlet,” *History Today,* 49 (1999); http://www.historytoday.com/richard-cavendish/five-oscars-oliviers-hamlet (accessed 12 July 2012).

(2) Laurence Olivier, *On Acting* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1986), p. 186.

(3) Grigori Kozintsev (1967), quoted in Judith Buchanan, *Shakespeare on Film* (Harlow: Pearson/Longman, 2005), p. 4.

(4) See Neil Taylor, “The Films of *Hamlet*,” in Anthony Davies and Stanley Wells (eds.), *Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film and Television* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), pp. 180–95.

(5) http://uk.imdb.com/video/screenplay/vi1608515865/.

(6) Samuel Crowl, *Shakespeare and Film: A Norton Guide* (New York and London: W. W. Norton, 2008), p. 109.

(7) Brian Cox (Titus in the Royal Shakespeare Company production directed by Deborah Warner, 1987), in Russell Jackson and Robert Smallwood (eds.), *Players of Shakespeare 3: Further Essays in Shakespearian Performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), p. 175.

الخرافة السابعة والعشرون

جمجمة يوريك كانت حقيقية

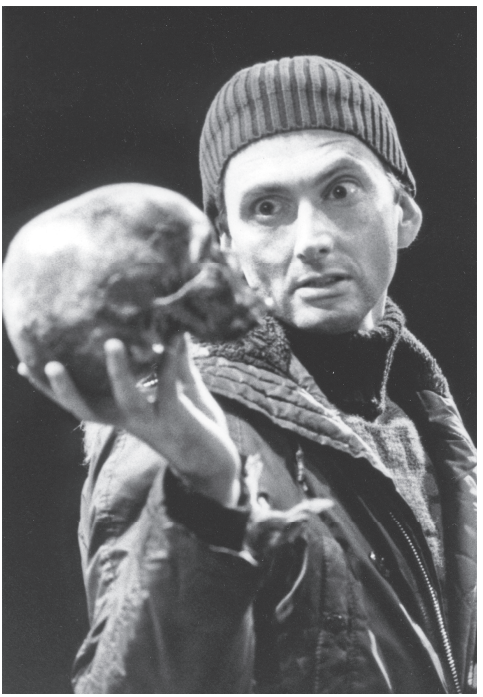
في الفصل الخامس من مسرحية «هاملت»، يقابل الأمير حفَّار قبور يجهز قبرًا جديدًا. كان القبر مسكونًا من قبل: وبينما كان يحفر، أخرج الحفَّار جماجم مَن كانوا مدفونين مِن قبل. ليس هذا بالحدث الغريب؛ فمقابر العوام لم تكن مميزة (وهي الممارسة التي ظلت على حالها حتى أوائل القرن السابع عشر)، ومن ثم، كانت فرص إعادة استخدام المقابر عالية، ودُفِنَت الجثامين مكفنة بأقمشة، لا في توابيت، وعليه، إذا أُعِيدَ نَبْشُ القبر كان فأس خادم الكنيسة ينبش عظام الجثامين بدلًا من الخشب. أُزيلت الرفات المخرجة من قبورها، ونُقِلَت إلى قبو رفات الموتى، وهو بيت عظام، أو مَعْظَمَة، داخل حدود الكنيسة، وثم فهي مكان مقدس. (بعد الوفاة، يُعَد المكان المقدس أهم من المكان الشخصي.)

يُعرِّف حفَّار قبور شكسبير واحدة من الجماجم، قائلًا إنها لمهرج من مهرجي البلاط يُدعى يوريك: «رجل مجنون؛ فقد سكب كأس خمر على رأسي ذات مرة!» (الفصل الخامس، المشهد الأول، البيتان ١٧٤–١٧٥). ويذكره هاملت بأنه «رجل يتمتع بدعابة لا تنتهي وخيال ممتاز»، ويسترجع عبث الطفولة مع المهرج، قائلًا: «حملني على ظهره ألف مرة» (الفصل الخامس، المشهد الأول، البيتان ١٨١–١٨٢). (يصوِّر الفنان الفكتوري، فيليب كولديرون، حَمْل المهرج هاملت على ظهره في لوحته المعنونة «اللورد هاملت الصغير» (١٨٦٨)، ويُقحم فيلم كينيث براناه في عام ١٩٩٦ لقطات من الماضي ليورك [الذي يلعب دوره الممثل الكوميدي كين دود] وهو يُسرِّي عن البلاط). ورغم أن شكسبير

شكل ٥: تستكشف هذه المسرحية التي أُنْتِجَت في القرن الحادي والعشرين استنادًا إلى مسرحية «هاملت» موضوعَي الموت والذاكرة. والجمجمة («الصبي الضاحك» بالعنوان) محورية للأحداث حتى إن أوفيليا تخاطبها. تصميم إين بيب. صورة الجمجمة مهداة من موقع iStockphoto.

لا يقدم لنا إرشادًا مسرحيًّا يُملي فيه على هاملت أن يلتقط الجمجمة، فجميع النسخ الحديثة من المسرحية تُقحم ذاك الإرشاد: «يلتقط الجمجمة.» وبما أن هاملت يخاطب الجمجمة على مدار عشرة أبيات، فمن المنطقي أن يفعل ذلك وهي بيده؛ إذ يقول لحفَّار القبور: «دعني أرى» (الفصل الخامس، المشهد الأول، البيت ١٧٩)، وهو إرشاد واضح بتمرير الجمجمة إليه. ولقد أمست هذه واحدة من أبرز اللحظات في أعمال شكسبير، حيث ظهرت في إعلانات أفلامه وإنتاجاته المسرحية، وفي أعمال الرسوم المتحركة ذات الصلة،

والمحاكاة الساخرة (المتعلقة عادةً ببيانات أسنان يوريك أو قلمه الرصاص)، وظهرت حديثًا في طابع بريد ملكي عام ٢٠١١: صورة شخصية هاملت التي مثلها ديفيد تينانت، وهو يحمل جمجمة يوريك، نراها مركَّبة فوق البيت الأول من مناجاة الأمير «أكون أو لا أكون»، وهي اللحظة الحاسمة الأخرى للمسرحية.



شكل ٦: ديفيد تينانت وهو يُؤَدِّي دور هاملت، متأمِّلًا جُمْجُمَة يورك، في النسخة التي قدمها جريج دوران بمسرح فرقة شكسبير الملكية عام ٢٠٠٨. حقوق النشر محفوظة، مجموعة مالكوم ديفيز، مؤسسة مسقط رأس شكسبير.

كانت الصورة أيقونية بالفعل قبل أن يقدمها شكسبير على خشبة المسرح؛ فقد كانت الجماجم جزءًا من تقليد تذكُّر الموت. ولقد كان لهذه التذكرة بالموت المستقبلي للمرء غرض مواعظي: لا تقترف الذنوب كي لا يأخذك الموت على حين غرة كالملك هاملت العجوز «الذي

انقطعت حياته حتى في خضم اقتراف(ه) للذنوب» و«كل ذنوب(ه) تثقل كاهله» (الفصل الأول، المشهد الخامس، البيتان ٧٦ و٧٩). في مسرحية «هنري الرابع – الجزء الثاني»، تسأل العاهرة دول تيرشيت صديقها (الذي يُفْتَرَض أنه زبونها أيضًا)، الفارس العجوز الكسول البدين، السير جون فالستاف: «متى ستكف عن الشجار طوال اليوم، والمجون طوال الليل، وتؤهب جسدك العجوز هذا لمرقده الأخير؟» ويدرأ فالستاف هذا الاقتراح بتغيير نمط حياته قائلًا: «لا تتكلمي وكأنك رأس الموت، ولا تذكريني بنهايتي.» (الفصل الثاني، المشهد الرابع، الأبيات ٢٣٣–٢٣٧). و«رأس الموت» صيغة بديلة لكلمة «جمجمة»، أو تذكُّر الموت. في مسرحية تيرنور «مأساة الملحد» (نُشرت عام ١٦١١)، نجد ذكرًا لهذا الاصطلاح نفسه في ثلاثة إرشادات مسرحية على الأقل: «لكي يدخل إلى قبو رفات الموتى، عليه أن يمسك برأس موت؛ يستلقيان ومع كل منهما رأس موت يتوسدانها؛ يبدأ في مشهد رأس موت.»

كثيرًا ما حَوَت لوحات الأشخاص التي تحتفي بنجاح صاحبها جماجم؛ لتذكيره بالموت؛ كي لا ينسى الشخص المرسوم أن إنجازاته دنيوية، وأن الموت سيقوضها يومًا ما. تُصَوِّر لوحة «السفيران» (١٥٥٣) لهانز هولباين الأصغر، المعروضة حاليًّا بالمعرض الوطني بلندن، سفيريْن في بلاط الملك هنري الثامن، تحيط بهما زخارف حياتهما الثقافية المتحضرة، علاوة على رموز مشفرة للاضطراب السياسي الناجم عن طلاق هنري الذي جلبهما إلى إنجلترا: أدوات علمية (كرات، وساعة شمسية، وربع دائرة) وآلة موسيقية (عود) ومنسوجات (سجاد شرقي) وكتب مفتوحة (رموز للمعرفة والتعليم والعقيدة). وعند النظر إلى اللوحة بمَيَلان، يمكن أن ينتظم شكل مُشَوَّش في طليعة الصورة على هيئة جمجمة. وبالمثل، فإن لوحات الشباب أو الشابات عادةً ما تصورهم وهم يمسكون بجمجمة أو يتأملونها لتذكيرهم (وتذكيرنا)، كما قالت جيرترود، بأن «كل ما هو حي لا بد أن يموت / فيمر عبر الطبيعة إلى الخلود.» (الفصل الأول، المشهد الثاني، البيتان ٧٢–٧٣).

هاملت شاب يمسك بجمجمة في مسرحية تتناول الموت. تستهل المسرحية بهاملت وهو في حالة عجز من فرط الأسى على موت أبيه. ويستمر في ارتداء ملابس الحداد بعد انتهاء فترة الحداد الرسمية للبلاط. (والصورة المسرحية صارخة: شخص يقف بمنأًى عن الآخرين ويمتاز عنهم من حيث الملبس بـ «عباءته السوداء سواد الحبر»). في المشهد الأول للبلاط، المشهد الثاني من الفصل الأول، يقدم كلاوديوس لهاملت حكمة تقليدية

كتذكرة بالموت، مذكرًا إياه بأن «أباك فقد أباه؛ / وذاك الأب المفقود فقد أباه»؛ «سنة الطبيعة / هي موت الآباء ... وما زالت تبكي / من الجثة الأولى حتى ذلك الذي مات اليوم، / هذه هي طبيعة الأمور» (الفصل الأول، المشهد الثاني، البيتان ٨٩–٩٠، والأبيات ١٠٣–١٠٦). لكن هاملت، من فرط الأسى، أعجز من أن يقبل بأن «هذه هي طبيعة الأمور» وأن نسبة الوفيات في الحياة الدنيا تبلغ ١٠٠٪، وأن الموت هو النهاية الحتمية. ولذلك فإن المقابلة مع الفصل الخامس صارخة؛ إذ يدرك هاملت، ممسكًا بجمجمة يوريك، أن الجمجمة تلعب دور الرمز المُذكِّر بالموت. وإذ يخاطبها، يقول هاملت: «انطلقي الآن إلى غرفة سيدتي وأخبريها بأنها مهما لطخت وجهها بالزينة سيئول بها المآل إلى حالك يومًا ما. هذا كفيل بأن يضحكها.» (الفصل الخامس، المشهد الأول، الأبيات ١٨٨–١٩٠). وبتعبير آخر: ذكريها أيتها الجمجمة بأنها مهما تزينت، فلن تستطيع أن تفر من حقيقة أنها ستموت يومًا ما، وحينئذ لن تجدي أدوات زينتها نفعًا.

لاحظ كثير من النقاد أهمية هذه اللحظة في المسرحية (على سبيل المثال، مارجوري جاربر ورولاند إم فراي)، لكن الملاحظة الأدق جاءت على لسان إليزابيث ماسلين. توضح ماسلين أن يوريك لا يؤدي فقط وظيفة المهرج التقليدي في أعمال شكسبير، ألا وهي تحقيق التوازن، حيث يعيد ترتيب الإحداثيات الأخلاقية للبطل، بل إنه في هذه المسرحية الحافلة بالأسى والحداد لا يمكن أن يؤدي وظيفة المهرج سوى مهرج «ميت».[1]

لم تجذب جمجمة يوريك انتباهًا كثيرًا كأداة مساعدة في الإنتاجات الحديثة للمسرحية حتى عام ٢٠٠٨، عندما استخدمت فرقة شكسبير الملكية جمجمة حقيقية في إنتاج للمسرحية من إخراج جريج دوران. أوصى عازف البيانو أندريه تشايكوفسكي الذي تُوُفِّيَ متأثرًا بمرض السرطان في الأربعينيات من عمره بأن تُمْنَح جمجمته لفرقة شكسبير الملكية عام ١٩٨٢. ورغم أن الجمجمة اسْتُخْدِمَت في جلسة تصوير فوتوغرافي مع روجر ريس حينما لعب دور هاملت عام ١٩٨٤، واستُخدمت أيضًا في البروفات إذ لعب مارك ريلانس دور هاملت عام ١٩٨٩، فلم تظهر في أية عروض للمسرحية على الملأ، حتى نسخة دوران وديفيد تينانت صيف عام ٢٠٠٨. وحظيت الأداة المساعدة غير التقليدية باهتمام إعلامي كاسح في الصحف وعلى شاشات التلفاز، حتى إنها اعْتُبِرَت ضربًا من تنفير الجمهور؛ ومن ثم فقد اسْتُبْعِدَت من الاستخدام عندما انتقلت نسخة دوران إلى لندن. (على الأقل قيل إنها اسْتُبْعِدَت، لكنها وُظِّفَت في واقع الأمر في عروض المسرحية في ستراتفورد ولندن.) ومع ذلك، طُرِحَت أسئلة بخصوص دور الوهم في الدراما، حيث لاحظت كلير فان كامبن أن استخدام جمجمة حقيقية كان خطوة غير ملائمة، شأنها شأن استخدام دماء حقيقية.[2]

استخدم المسرح الإليزابيثي دماءً حقيقية (لا دماءً بشرية، ولكن حيوانية تقدمها المسالخ القريبة داخل مثائن). هل استخدم المسرح الإليزابيثي جماجم حقيقية أيضًا؟ الجماجم أدوات مساعدة نادرة جدًّا. في مسرحية ديكر وميدلتون «العاهرة المخلصة» (١٦٠٤)، يُعِدُّ الخادم «الطاولة ويضع عليها جمجمة وصورة وكتابًا وشمعة»، وفي مسرحية وبستر «الشيطان الأبيض» (١٦١٢)، يحمل الشبح أصيصًا من أزهار الزنبق فيه جمجمة. وتقدم مسرحية ميدلتون «مأساة المنتقم» (١٦٠٧) تنويعة شاذة وممتدة،؛ إذ يضع البطل الذي احتفظ بجمجمة محبوبته تسع سنوات أعلى دمية، ويُلبسها، ويضع على شفتيها أحمر شفاه سامًّا؛ لينتقم من قاتلها الوحشي. عندما جَرَدَ فيليب هينسلو عام ١٥٩٨ الأدوات المساعدة لفرقة «رجال الأدميرال»، لم تتضمن قائمته أية جماجم. وهذه ليست بالمفاجأة؛ فجميع أمثلة الجماجم في الإرشادات المسرحية محصورة في العقد الأول من القرن السابع عشر؛ مما يوحي بأنها كانت صرعة عابرة.

في عام ١٦٠٢ تقريبًا، كتب هنري شيتل مسرحيته «مأساة هوفمان». وفي المشهد الأول، كشف هوفمان عن أنه استعاد جثمان أبيه في السابق من على حبل المشنقة، حيث شُنِقَ ظُلمًا. واستعرض هيكله العظمي الذي أخفاه لسنين أمام الجمهور. وبنهاية المشهد، تمكن من قتل الأمير الذي كان أبوه مسئولًا عن عملية الشنق (وبذلك حقق في مشهد واحد فقط الانتقام الذي استغرق من شكسبير خمسة فصول). ويعزِّي هوفمان عظام الجثمان الجديد، «تشريح دقيق» و«صورة للموت المجرد» (الفصل الأول، المشهد الثالث، البيت ١٦) («يُفترض بمجهود كبير»، كما لاحظ ريتشارد ساج رايلي).[3]

تحتوي المسرحية الآن على هيكلين عظميين. إن إبراز هيكل عظمي على خشبة المسرح (ناهيك عن اثنيْن) مشهد أعظم بكثير من استعراض جمجمة. ويود المرء أن يعرف حقًّا ما إذا كانت مسرحية «هوفمان» تسبق «هاملت» زمنًا أم أنها كُتِبَت استجابة لها. هناك العديد من نقاط التَّمَاسِّ بين المأساتين الانتقاميتين، ولطالما لاحظ النقاد الطرق التي يبدو أن مسرحية «هوفمان» تنافس بها مسرحية «هاملت» وتتفوق عليها. وترتبط واحدة من لحظات التناص بالأدوات المساعدة: تقول إليزابيث دوتون التي أخرجت المسرحية عام ٢٠١٠: «ربما كان هاملت يملك جمجمة، لكن هوفمان لديه الهيكل العظمي بأكمله.»[4] ولم يُدرج هينسلو الذي أدار الفرقة التي أدت هذه المسرحية على خشبة المسرح أية دفعات مالية لهياكل عظمية في حساباته، لكن يومياته تنتهي بنهاية عام ١٦٠٢، أي إبان التاريخ الذي ربما بدأ فيه عرض مسرحية «هوفمان»؛ ومن ثم فسكوته غير حاسم.

نظرًا لرخص تكلفة المعيشة في لندن إبان العصر الإليزابيثي، وقعت حالات الوفاة تأثرًا بالوباء فجأة وبأعداد مهولة، حتى إن عمليات الدفن كانت تتم على عجل، وفي مقابر جماعية حتى إن المقابر أُعيد استخدامها مرارًا وتكرارًا، وأمست الجماجم الحقيقية شيئًا مألوفًا جدًّا، في المستطاع إعادة أو إساءة استخدامه. وعلى أية حال، فالجماجم المرسومة بداخل اللوحات الشخصية تأتي من مكان ما، ربما من نفس المصدر الذي تُسْتَخْلَص منه جماجم المسرحيات. ويبدو أن الحصول على جمجمة حقيقية (كجمجمة يوريك) أيسر بكثير من جلب هيكل عظمي كامل. ولكن بما أن الهياكل العظمية، لا الجماجم وحسب، كانت تُنْقَل إلى قَبْو رُفات الموتى، فربما كانت سرقة هيكل عظمي كامل بسهولة سرقة جمجمة. كثيرًا ما تشير سجلات «شركة الحلاقين والجراحين» إلى إنتاج هياكل عظمية زائفة؛ فإذا كان بالإمكان صناعة الأداة المساعدة لأغراض الدراسة التشريحية، فلا شك أنه يمكن صناعتها أيضًا لأغراض مسرحية.

إن مسرحيات شكسبير لا تُعَوِّل بشدة على الأدوات المساعدة. وهناك أسباب عملية وجيهة لذلك؛ فالمسرحيات التي تتطلب أدوات مساعدة (في مسرحية «كوميديا الأخطاء» تتجلى أهمية صُرة من العملات الذهبية والفضية، وطرف حبل، وسلسلة ذهبية) تقتضي تنسيقًا لا غبار عليه وراء الكواليس. وبدون المنديل في مسرحية «عُطيل» تتعطل المأساة وتفسد المسرحية. (قال المؤلف المسرحي جو أورتون في ستينيات القرن الماضي إن عمله السابق في وظيفة مدير مسرح مساعد، ساعده بوصفه كاتبًا؛ لأنه علمه ألا يستعين في كتابته بعدد مبالغ فيه من الأدوات المساعدة).

إن النوع الأدبي الأكثر تعويلًا على الأدوات المساعدة هو الأعمال الرومانسية. وتعتمد المسرحيات الرومانسية — التي كتبها شكسبير في فترة متأخرة من مشواره الأدبي — عادةً على التئام شمل عائلات منفصلة عبر أمارة مميزة، كثيرًا ما تتمثل في قطعة من الحُلِيِّ تُرِكَت بحوزة الطفل اللقيط. في مسرحية «حكاية الشتاء»، تُهجَر الرضيعة بيرديتا في سلَّتها «يسترها غطاء الملكة هيرميون، وحليها معلق حول رقبتها» (الفصل الخامس، المشهد الثاني، البيتان ٣٢–٣٣). لكن شكسبير لا يؤلِّف مشاهد لم الشمل التي تعول على تلك الأدوات المساعدة بوصفها أدوات مساعدة. في مسرحية «حكاية الشتاء»، يقص النبيل الثالث قصة لم الشمل. وفي مسرحية «الليلة الثانية عشرة»، لا يتعارف التوءمان عبر الأدوات المساعدة، ولكن عبر ذكريات أبيهما، وعلامات جسدية مشتركة يقصانها. وفي مسرحية «بيركليس»، نجد أن حَكْي مارينا عن عذابها هو ما يدفع بيركليس إلى

إدراك أنها ابنته («سأصدق كل حرف تقولينه / سأصدق كل ما يصدر عنكِ.» المشهد الحادي والعشرون، البيتان ١٥٥–١٥٦). وفي مسرحية «العاصفة»، تضرب المصالحة بين الإخوة بجذورها في جسد بروسبيرو الحي. عندما يعانق بروسبيرو ألونسو في النهاية — «أُعانق جسدك» — يعرف ألونسو أن الجسد حقيقي، وأنه ليس «شيئًا واهيًا مسحورًا» آخر؛ لأن «نَبْضَك / يَدُقُّ مُعْلِنًا حقيقتك» (الفصل الخامس، المشهد الأول، الأبيات ١١١ و١١٤–١١٦).

توضح محاكاة ساخرة للرومانسية المسرحية كتبها مايكل فراين مخاطر استعمال الأدوات المساعدة. يتخيل فراين مسرحية تحت عنوان «خطأ لغرض الخطأ» يثبت فيها الابن المفقود للدوق، الذي اختُطِف إثر مولده، نسَبه باستخدام أداة مساعدة — قلادة — يلقيها إلى الدوق الذي لا يُحسن التقاطها، فيضطر الممثلون إلى الارتجال:

الدوق: للأسف! أعتقد أنها انسلَّت من بين أصابعي!
فرديناند: سيدي، أحنِ ظهرك الطاعن في السن،
والتقطها برشاقة مجددًا.
الدوق: ساعدني على الانحناء فأنا لا أستطيع أن أرى القلادة.
ساداتي، أَتَتَحَسَّسُون لِحَاكُم المتشابكة؟
لا أثر لها؟ يا للأسف! أخشى أنها تدحرجت بعيدًا
وسط هذه الأيكة المتشابكة من الأشجار الكرتونية.
فرديناند: ألم تكن نظرة خاطفة إذ تدحرجت
بكافية لفهم المغزى العام من ورائها؟
— أن هذا هو ابنك الضال واقفًا قبالتك؟
الدوق: إنني أكترث لمشكلاتك — لكن ما يثير قلقي
هو كيف سألقي خطبتي التي أستهلها هكذا:

عودي أيتها القلادة، دعيني أقبلك لأمسح عنك بعضًا من معاناتك، وأتذوق حلاوة الإخلاص.
من دون القلادة اللعينة! تعالوا، لنَجُبْ هذه الغابة.
تولوا نهايتها القصوى ومرتفعاتها.

فرديناند: أهذا اللقاء يليق بابن فُقِد طويلًا؟

الدوق: إنه للقاء يليق بابن فُقِد طويلًا حقًّا!
أي نوع من الأبناء المفقودين ذاك الذي يُضيِّع
من بين يدي العجوزتيْن الأدوات الضرورية
ويقطع على أبيه الذي فقده طويلًا أطول كلماته؟
فَلْتُفْقَد مجددًا يا ولدي حتى تتعلم في نهاية المطاف
فن إلقاء الأدوات المساعدة بدلًا من قذفها.

تكشف محاكاة فراين الساخرة عفويًّا الطريقة التي تُعِدُّ بها مسرحياتُ شكسبير تقاليد الأدوات المساعدة الرومانسية، ثم تتفادى استخدامها.[5]

عندما تتطلب مسرحيات شكسبير أدوات مساعدة حقًّا، تتطلب الأدوات المساعدة الانتباه؛ فالمرآة في مسرحية «ريتشارد الثاني» مثلًا ربما تنطوي على مفارقة تاريخية (لم تكن المرايا الزجاجية شائعة في إنجلترا إبان فترة حكم الملك ريتشارد الثاني)، ولا وجود لها في مصادر شكسبير. ومن ثم فهي غرض رمزي جدًّا يتأمل فيه الملك ريتشارد (الذي يوشك أن يصبح الملك السابق ريتشارد) الطريقة التي لا يعكس بها انعكاسه على المرآة معاناته. وتوحي لغة المشهد أن ريتشارد يحطم المرآة على نحو دراميٍّ على خشبة المسرح؛ «ها هي، مُتَشَظِّيَة إلى مئات الشظايا». في مسرحية «عُطيل»، تبدأ المَحْرَمَة المُتَدَاوَلَة — حيث تنتقل من ديدمونة إلى إيميليا ومنها إلى إياجو ومن ثم إلى كاسيو — في اكتساب حياة لنفسها، فتصبح «لا علامة وحسب، لكن مُمثلًا ضمن أحداث المسرحية أيضًا.»[6]

إن الأدوات المسرحية المساعدة ليست ممتلكات مادية وحسب، ولكنها تمتلك خلفيات (تستحضر جمجمة يوريك طرائف عن أنشطة المهرج، ومَحْرَمَة عُطيل تُمْنَح قصتين متعارضتين عن أصولها، وتصلنا أنباء عن التكليف بجلب سلسلة ذهبية قبل بدء مسرحية «كوميديا الأخطاء»)؛ فهي تلمِّح إلى المشاعر والصلات. وتعمل عمل الوسطاء (فنحن نلتفت إلى تحركاتها بقدر ما نلتفت إلى تحركات الشخصيات). وهي عبارة عن رموز (جميع الجماجم الموجودة في المسرحيات الجيكوبية لها وظيفة تقليدية تذكيرية بالموت). وتتعين قراءتها وتفسيرها شأنها شأن أية صورة مسرحية أخرى. وفي وجودها المادي، فهي تصل ما بين عالم الخيال وعالم الواقع (وكذلك تفعل الملابس). إن جمجمة يوريك، بوجودها المادي على خشبة المسرح، حاضرة حضور الجسم المادي لمثل حي. وبهذا المعنى، جمجمة يوريك، شأنها شأن كل الأدوات المسرحية المساعدة، «حقيقية».

هوامش

(1) Elizabeth Maslen, “Yorick’s Place in *Hamlet,*” *Essays and Studies,* 36 (London: John Murray, 1983), pp. 1–13 (p. 12).

(2) Quoted in Pascale Aebischer, *Shakespeare’s Violated Bodies: Stage and Screen Performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), pp. 86–7.

(3) Richard Sugg, *Murder after Death* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2007), p. 20.

(4) A video of this staged reading of Chettle’s *Tragedy of Hoffman,* directed by Elisabeth Dutton, is available at bit.ly/hoffman2010.

(5) Michael Frayn, “Business Worries,” in *Collected Columns* (London: Methuen, 2007), pp. 44–7 (pp. 46–7).

(6) Andrew Sofer, “Felt Absences: The Stage Properties of Othello’s Handkerchief,” *Comparative Drama,* 31 (1997), pp. 367–94 (p. 367).

الخرافة الثامنة والعشرون

الملكة إليزابيث أحبت مسرحيات شكسبير

مثالان؛ الأول: الملكة إليزابيث الحكيمة على نحو تهكمي تدلف إلى مسرح «كيرتن» أثناء عرض لمسرحية «روميو وجولييت»، كي تمنع مسئول الاحتفالات من الكشف عن أن أحد الممثلين هو في حقيقة الأمر امرأة. وإذ لا تدخر مالًا ولا عُمالًا لها، تدعو الملكة شكسبير لمناقشات مستقبلية في جرينتش، بينما ترسل عاشقته إلى زوجها، ومن هناك إلى العالم الجديد. والثاني: رسالة تُكتشَف وتُنشَر بنهاية القرن الثامن عشر، تخاطب فيها الملكة شكسبير بنبرة التقدير والإجلال: «لقد راقت لنا أشعارك جدًّا، سيد ويليام … وإننا لنهنئك على براعتها وإحكامها الشديديْن.»[1]

كلا اللقاءين بين المؤلف المسرحي والملكة خياليان؛ الأول: خاتمة فيلم جون مادن الممتع جدًّا «شكسبير عاشقًا» (١٩٩٨) الذي لعبت فيه جودي دينش — الحائزة على جائزة أوسكار — دور الملكة، والثاني: لقاء مُختلق اصطنعه المزور المشهور بالقرن الثامن عشر، ويليام هنري أيرلند، ضمن رزمة من المستندات زعم أنه اكتشفها في المكتبة الخاصة «للسيد إتش» الغامض. وهاتان الروايتان الخياليتان الفاصل بينهما ٢٠٠ عام تشهدان على حيوية الخرافة التي مفادها أن الملكة كانت من أكثر المعجبين بشكسبير. وتمنحاننا استراتيجيتيْن موجِيَتَيْن ومؤكِّدتيْن، يمكن تمييزهما من بعض خرافاتنا الأخرى: حيثما يُعْوِز الدليل المطلوب فلا بد من اختلاقه؛ في النوع الخيالي للكوميديا الرومانسية في الفيلم، وفي خُدَع أيرلند العلمية.

وعلى نحو أكثر تحديدًا، منذ أن بدأ كُتَّاب سيرة حياة شكسبير الأوائل الكتابة في بدايات القرن الثامن عشر، جرى العرف على تأكيد أن مسرحية «زوجات ويندسور البهيجات» جاءت بتكليف من الملكة التي أرادت إحياء شخصية فالستاف، النجم السمين في مسرحيتَيْ «هنري الرابع – الجزء الأول» و«هنري الرابع – الجزء الثاني»، التي «ستُظهره عاشقًا». لاحظ نيكولاس رو عام ١٧٠٩ أن الملكة إليزابيث «دون شك منحته ثناءها واستحسانها أكثر من مرة»، ولو أنه لا يُقدم أي دليل على ذلك.[2] ورغم أنه يستحيل أن تكون الملكة إليزابيث قد ارتادت المسرح العام سيئ السمعة، فقد استدعت المسرح إليها؛ إذ قدمت فرقة شكسبير، «رجال اللورد تشامبرلين»، عروضًا بالبلاط الملكي كل موسم من مواسم عيد الميلاد. ورغم أن المسرحيات المحددة التي عُرِضَت ليست مُسجلة، فالأرجح أن كثيرًا منها من تأليف المؤلف المسرحي المُقيم شكسبير. تصف صفحة عنوان مسرحية «الحب مجهود ضائع» المطبوعة عام ١٥٩٨ المسرحية بأنها «كما عُرِضَت بين يدي جلالتها في عيد الميلاد الماضي»، ويُزْعَم أيضًا أن مسرحية «زوجات ويندسور البهيجات»، التي نُشِرَت أول مرة تحت عنوان «السير جون فالستاف وزوجات ويندسور البهيجات» عام ١٦٠٢، «أُدِّيَت أكثر من مرة ... أمام جلالة الملكة، وفي أماكن أخرى.» وكما قال كثير من النقاد، فقد كان إحساس إليزابيث نفسه بالسلطة الملكية، في عصر اشتهر بملوك المسرح، مسرحيًّا إلى حدٍّ بعيد كما ألمحت هي بلسانها: «أقول لكم إننا نحن الأمراء نُوضَع على خشبات المسرح على مرأى ومشاهدة العالم، ونُراقَب عن كثب: أَعْيُن كثير من الناس ترى أفعالنا.»[3]

وعلى النقيض من كثير من معاصريه، ومنهم بِن جونسون وإدموند سبنسر، لا يبدو أن شكسبير صَوَّرَ الملكة إليزابيث مباشرةً في أعماله. ولا تُناسبه الخاتمة التي خاطب بها بن جونسون الملكة في مسرحيته «كل امرئ بحسب مزاجه»، أو ديكر في مسرحيته «فورتشوناتوس العجوز». ولا يسعنا أن نلمح طيف الملكة إلا في مسرحية «حلم ليلة منتصف صيف». في تلك المسرحية، أُقِيمت الصلة على نحو منطقي ما بين وصف أوبيرون لـ «حورية على ظهر درفيل / تنشد أنشودة عذبة جميلة جدًّا / حتى إن البحر الهائج استسلم واستكان تأثرًا بأنشودتها.» (الفصل الثاني، المشهد الأول، الأبيات ١٥٠–١٥٢) بعروض إيرل لستر الترفيهية المسرفة للملكة إليزابيث بقلعة كينلوورث عام ١٥٧٥. ويبدو من الأرجح أن هذا المشهد الباذخ وإطلاق النيران والألعاب النارية التي تراها العين المجردة من بُعد يتجاوز ٢٠ ميلًا (٣٢ كيلومترًا) شَغَلَ ساكني بلدة ستراتفورد القريبة، وربما كان منهم شكسبير ابن الحادية عشرة.[4] وقد يكون تعيين أوبيرون لـ «عذراء رائعة

شكل ٧: جودي دينش وهي تؤدي دور تيتانيا التي تلعب دور الملكة إليزابيث بمسرح «روز» في كينجستون-أبون-تيمز (٢٠١٠). الصورة: نوبي كلارك / أريناباال.

الجمال» أو «عذراء ملكية ... واصلت أفكارها العذرية دون أن تعترضها أفكار الحب والهُيام» (الفصل الثاني، المشهد الأول، الأبيات ١٥٨–١٦٤) إشارة إلى الملكة إليزابيث العذراء. وهناك المزيد من الإلماحات الدفينة في المسرحية أيضًا؛ فلا بد أن تيتانيا ملكة الجنيات استحضرت ملحمة إدموند سبنسر المعاصرة المؤثرة التي خاطب فيها الملكة إليزابيث واصفًا إياها بـ «ملكة الجن». وصَوَّرَ إنتاج مسرحي من إخراج بيتر هول بمسرح «روز» الواقع في كينجستون-أبون-تيمز عام ٢٠١٠ هذه العلاقة ما بين الملكات، كما رددت جودي دينش في أدائها لشخصية تيتانيا شيئًا عن دورها المهيب الذي ينطوي على اعتمار شَعْر مستعار في فيلم «شكسبير عاشقًا»، مُستدعيًا لوحات فنية دقيقة التفاصيل للملكة إليزابيث المُرَصَّعَة بالجواهر. ولكن، رغم أن العلاقة كانت بصرية على نحو صارخ، فقد كانت أيضًا مُتعادلة: في المسرحية، تقع تيتانيا التي تُعالَج بجرعة من العشق كجزء

من شجار مع عاشقها أوبيرون، في حب بوتوم المنتمي لطبقة أدنى، الذي تَحَوَّلَ رأسه إلى رأس حِمار، فتأخذه إلى عريشها الجني. ولا نرى ما يحدث بعدئذ، لكن تلميحات بوتوم المتعة لاحقًا — «ظننت أنني كنت، وظننت أنني أمتلك» (الفصل الرابع، المشهد الأول، البيت ٢٠٦) — تفسح المجال جيدًا للتخمين بأن ما حدث يتجاوز مداعبة الآذان. لو كانت هذه صورة مُقَنَّعة للملكة إليزابيث، فإن دلالاتها ليست حميدة جدًّا: ففي هذا الإنتاج المسرحي، لم يُعَرض بيتر هول جودي دينش، أو إليزابيث نفسها، لمثل هذه الفضيحة، فاكتفى بالإنعام على أنف بوتوم الطويل السخيف بقُبلات أرملة عفيفة.

في مَواطن أخرى، يشير شكسبير إلى «إمبراطورتنا الجليلة» في مسرحية «هنري الخامس»، إذ يُشَبِّه النصر التاريخي لهنري في معركة أجينكورت بالنجاح المعاصر المتوقع لإيرل إسيكس في قمع الثورة في أيرلندا (الصفحة الخامسة، المقدمة، البيت ٣٠) في فقرة وُصِفَت على نحو مُقْنِع باعتبارها «الإشارة الأكثر صراحةً والأكثر دراماتيكية وقطعية لحدث معاصر في أي موضع من مجموعة الأعمال الكاملة.»[5] وربما أنه من المهم أن الملك المُصَوَّر على نحو مثالي في المسرحية لا يُشَبَّه بالملكة نفسها، ولكن بجنرالها إسيكس. وهذه الفكرة واضحة في مواطن أخرى في العلاقات التي تربط ما بين شكسبير وإليزابيث. على سبيل المثال، اكتسبت قصة مسرحية «ريتشارد الثاني» — الإطاحة بملك ضعيف على يد ابن عمه هنري بولينجبروك — صلة آنية وسط اضطرابات فترة نهاية حكم الملكة إليزابيث، وسُجِنَ أحد الكتاب، جون هيوورد؛ لإهدائه تأريخه النثري للملك هنري الرابع إلى إيرل إسيكس الذي اعْتُبِر مُتحديًا للملكة إليزابيث. في حوار مع عالِم الأثريات ويليام لامبارد عام ١٦٠١، قيل إن الملكة إليزابيث شَبَّهَت نفسها بريتشارد الثاني؛ الملك، لا المسرحية. وعندما دفع أنصار إيرل إسيكس من أموالهم من أجل عرض مسرحيةٍ ما قُبَيْل تمردهم، ربما كان من الحتمي أن يقع اختيارهم على مسرحية «ريتشارد الثاني»، ولو أنه ليس من المؤكد على الإطلاق أنها كانت مسرحية شكسبير. اسْتُدْعِيَ أعضاء فرقة «رجال اللورد تشامبرلين» أمام مجلس شورى الملك للرد على هذه الأجندة السياسية تحديدًا (ادعى المتحدث باسم الفرقة، أوجستين فيليب، البراءة؛ فما كان إلا أن حصلت الفرقة على مال سخي لكي تعرض «مسرحية قديمة»).[6]

إلى الآن، لا توحي تصويرات شكسبير الأدبية لإليزابيث بأن رضاها كان محل اهتمام خاص لديه. وردة فعله تجاه وفاتها عام ١٦٠٣ كاشفة أيضًا؛ ففي خِضَمِّ سَيْل من المديح الشعري للملكة المتوفاة والملك الاسكتلندي الجديد، كان شكسبير مثيرًا للانتباه بغيابه.

وينتقد هنري شيتل إذ يكتب مرثيته «عباءة حداد إنجلترا» عام ١٦٠٣ شكسبير، رامزًا إليه باسم ميليسيرت؛ لإخفاقه في «الحزن على موتها، تلك التي أنعمت على صحرائه.» إن القول بأن إليزابيث «أنعمت» على شكسبير مثير للانتباه؛ حيث يمهد لفرضية نيكولاس رو اللاحقة عن العلاقة ما بين الملكة والمؤلف المسرحي.

يأتي أطول وصف لإليزابيث على لسان شكسبير بعد وفاتها بفترة طويلة. وما عُدَّ حنينًا جيكوبيًّا لعصر إليزابيث الذهبي هو سمة مميزة لعدد من مسرحيات أوائل القرن السابع عشر، ومنها مسرحية صامويل رولي «عندما تراني ستعرفني» المستندة إلى أحداث فترة حكم الملك هنري الثامن، ومسرحية توماس هيوود «إذا لم تكن تعرفني، فأنت لا تعرف أحدًا»، وهي رواية درامية مشهورة لحياة الملكة إليزابيث. وتتمثل مساهمة شكسبير في هذا النوع الأدبي في مسرحيته التاريخية الرومانسية المتأخرة «هنري الثامن» أو «كل شيء حقيقي» التي شاركه في تأليفها جون فليتشر. تنتهي هذه المسرحية الشبيهة بخُطَب المهرجانات بتمثيل مذهل لمشهد تعميد الرضيعة إليزابيث، بَشَّرَ فيه كبير الأساقفة، كرينمر، بأن «هذه الرضيعة الملكية» هي «العنقاء العذراء» التي «تَعِد / هذه الأرض بألف ألف نعمة / سَتَيْنَع بمرور الوقت.» ولكن بعين تتنبأ بالملك الحالي، وراعي الفرقة التي تُعْرَف الآن باسم «رجال الملك»، يكتب شكسبير في ذروة كلمة كرينمر عن جيمس، خليفة الملكة إليزابيث، قائلًا: «أينما سطعت شمس السماء اللامعة / سيسطع شرفه وعظمة اسمه / وسيصنع أممًا جديدة.» (الفصل الخامس، المشهد الرابع، الأبيات ١٧–٥٢).

وحقيقة الأمر أن رعاية الملك جيمس المباشرة للفرقة المسرحية تميز مرحلة جديدة مهمة في العلاقة ما بين شكسبير والملكية، ويمكننا أن نستشف أن عددًا من المسرحيات التي خرجت للنور في السنوات الأولى لحكم جيمس، ومنها «ماكبث» و«الملك لير»، تخاطب اهتمامات جيمس مباشرةً. كان جيمس كاتبًا ذا مؤلفات منشورة؛ في مجال الشعر، ومنه السونيتات، وفي دراسات عن السحر، وعن الفلسفة السياسية، وعن التبغ المستورد العصري. ويمكننا أن نرى أن شكسبير يرصد هذا الإنتاج المنشور بعناية شديدة في مسرحياته التي ألفها لفرقة «رجال الملك» العتيدة؛ ففي مسرحية «العين بالعين»، على سبيل المثال، تردد كراهية الدوق المتقاعد لزحام المدينة صدَى خجل الملك الجديد المشهور عنه. وفي مسرحية «عُطيل»، يُعيد شكسبير توطين شخصية الجنرال وعروسه في قبرص، حيث وقعت معركة ليبانتو البحرية بين الإمبراطورية العثمانية وتحالف الدول الكاثوليكي، التي كتب عنها جيمس قصيدة طويلة. وفي «ماكبث»، يقتنص شكسبير

ويُعيد تشكيل واحدة من الحوادث القليلة في التاريخ الاسكتلندي التي يمكن أن تكون مقبولة لدى كل من جمهور مسرح لندن المعتاد على المشاعر المُعادية لاسكتلندا، والملك الاسكتلندي. وتُطَوِّر تعديلاته على مادته المصدرية دور الساحرات — وهو الموضوع الفاتن للملك جيمس — وتُؤَسِّس لشخصية بانكو المُنَقَّحَة باعتبارها المُعادِل الأخلاقي لطموح ماكبث — تَتَبَّعَ جيمس نسبه وصولًا إلى بانكو الذي كان، من حيث الأصل في المصادر التاريخية، الشريك السفَّاح لماكبث. وفي مسرحية «الملك لير»، نجد ظلًّا لمحاولات جيمس توحيد إنجلترا واسكتلندا في عناية المسرحية بمسألة «انقسام المملكة» (الفصل الأول، المشهد الأول، البيتان ٣-٤). وفي «أنطونيو وكليوباترا»، ربما يكون الاهتمام بالمقابر النسائية الملَكية نابعًا من أثر تكليف الملك جيمس بإقامة نُصُب تذكارية للملكة إليزابيث، ولأمه ماري، ملكة الاسكتلنديين في دير وستمنستر.

وكما أبدى شكسبير المؤلف المسرحي اهتمامًا كبيرًا براعيه الملكي، فهناك أدلة على اهتمام جيمس الإيجابي بالدراما أكثر مما يتوفر عن اهتمام إليزابيث بها، ولو أنه اشتهر بأنه لم يكن يستمتع إلا بالمسرحيات القصيرة. وعلاوة على رعايته للفرقة المسرحية، ازدهرت أيضًا التمثيليات، وهي الشكل الدرامي المجازي الأوبرالي على نحو مُنَمَّق، الذي استمتع به البلاط الملكي للغاية، خلال فترة حكمه. لِمَ، إذًا، لا نجد خرافة مفادها أن الملك جيمس أحب مسرحيات شكسبير؟ ببساطة، لأن جيمس شخصية أقل أيقونية من إليزابيث. وإذا كانت الخرافة المتعلقة ببلاط إليزابيث ترتبط بالعصر الذهبي الوطني للملكة العذراء، فقد صُوِّر بلاط الملك جيمس على نحو كاريكاتيريٍّ باعتباره فاسدًا، حافلًا بالفضائح الجنسية والسياسية، ومبنيًّا حول علاقات الملك الوثيقة بالرجال المفضلين لديه. لقد صَنَعَ استثمارنا في الحماس للرومانسية بين المؤلف المسرحي الذَّكَر الجذَّاب والملكة العذراء العاطفية خرافة إليزابيثية أكثر جاذبية، ورغم حقيقة أن نصف مشوار شكسبير الأدبي كان تحت حكم الملك جيمس، نجد ميلًا دائمًا للنظر إلى شكسبير باعتباره ظاهرة إليزابيثية، إلى جانب دريك وهو يلعب البولينج بينما كان الأسطول الإسباني يقترب، والشهم المبادِر ببسط عباءته فوق الوحل. لم يصنع أحد فيلمًا عن العلاقة التي تربط شكسبير بالملك جيمس، أو زوَّر رسائل بين الاثنين، ولو أن مرثية بِن جونسون لشكسبير تناجيه «شاعر أفون الرقيق / يا له من مشهد / أن نراك في جوارنا مجددًا. ونراك تقوم بتلك الرحلات بين ضفتيْ نهر التيمز / اللتيْن طالما احتوتا إليزابيث ومليكنا جيمس.»

ولكننا، كالمخرج السينمائي جون مادن والمزور ويليام هنري أيرلند، ما زلنا نبحث عن دليل على العلاقة بين شكسبير وإليزابيث. لقد كانت «مجموعة الأعمال الكاملة»

الصادرة عام ٢٠٠٧ عن فرقة شكسبير الملكية، والتي حررها جوناثان بيت وإيريك راسموسن، الطبعة الكبيرة الأولى التي تحوي قصيدة معنونة في مخطوطتها «إليك أيتها الملكة من ممثليكِ»، وهي مقدِّمة عرضٍ بلاطيٍّ لمسرحية مجهولة عام ١٥٩٩. وتُسْتَهَلُّ القصيدة البالغ عدد أبياتها ١٨ بيتًا هكذا: «بينما يخبرنا عقرب الساعة بالوقت / والساعات الأخرى التي توقف عندها من قبل» وتُخاطب «الملكة المهيبة» باعتبار أن لها وجودًا أبديًّا على أمل أن «يكبر أطفال هؤلاء اللوردات / الجالسين في مجالسك الاستشارية / لنراهم رجالًا أجلاء مهيبين / للمرأة التي كانت مليكة آبائهم.» ويصف بِيت نسبة هذه القصيدة بأنها «دامغة تمامًا»، وفي متابعة صحافية للطبعة، تحت العنوان الجذاب «هل ثمة شكسبير مفقود في سقيفتك؟» يحكم على القصيدة بأنها «مقدمة صغيرة بديعة لبلاط الملكة» تتمتع «بتأكيد مميز لشكسبير في مرحلة نضجه.»[7] لا شك أن البحر الخفيض التفعيلة للقصيدة هو بحر استعان به شكسبير في مسرحيته «حلم ليلة منتصف صيف»، ولكن الدليل على أن قصيدة «عقرب الساعة» هي من بنات أفكار شكسبير ليس «دامغًا على الإطلاق»، ولطالما كان العلماء، بحسب مراجعات هيلين هيكيت مؤخرًا، مرتابين عمومًا بشأن هذه النسبة (تقترح هاكيت على نحو مُقْنِع أن توماس ديكر هو المؤلف الأرجح لهذه القصيدة).[8] ورغم ذلك، فالرغبة في إيجاد علاقة ملموسة بين المؤلف المسرحي والملكة لن تذوي أبدًا.

هوامش

(1) Helen Hackett, *Shakespeare and Elizabeth: The Meeting of Two Myths* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2009), pp. 39–40. See also Michael Dobson and Nicola J. Watson, *England's Elizabeth: An Afterlife in Fame and Fantasy* (Oxford: Oxford University Press, 2002).

(2) Nicholas Rowe, "Some Account of the Life, & c. of Mr. William Shakespear," in *The Works of Mr. William Shakespear. Volume the first* (London, 1709), pp. ix–x.

(3) Holinshed (1587), p. 1583 (www.english.ox.ac.uk/holinshed).

(4) Katherine Duncan-Jones, *Ungentle Shakespeare: Scenes from his Life,* Arden (London: Thomson Learning, 2001), p. 9.

(5) *Henry V,* ed. Gary Taylor (Oxford: Oxford University Press 1984), p. 7.

(6) Blair Worden, "Which Play Was Performed at the Globe Theatre on 7 February 1601?", *London Review of Books,* 10 July 2003, doubts the play was Shakespeare's, and indicts Shakespeareans for so wanting their author to be involved in this political controversy that they have overlooked the evidence. Paul J. Hammer, "Shakespeare's *Richard II,* the Play of 7 February 1601, and the Essex Rising," *Shakespeare Quarterly,* 59/1 (2008), pp. 1–35, reassesses that evidence, and agrees with Worden's claim about Shakespeareans' over-reading of the incident while arguing that the play performed was indeed Shakespeare's *Richard II.*

(7) *Complete Works: The RSC Shakespeare,* ed. Jonathan Bate and Eric Rasmussen (Basingstoke: Macmillan, 2007), p. 2395; *Daily Telegraph,* 21 April 2007

(8) Helen Hackett, "'As the diall hand tells ore': The Case for Dekker, Not Shakespeare, as Author," *Review of English Studies,* 63 (2012), pp. 34–57.

الخرافة التاسعة والعشرون

شخصيات شكسبير شبيهة بالناس الحقيقيين

من بين المَعالِم التقليدية للفن الناجح تَعاطِي الناس معه كواقع حقيقي. يصف بليني مسابقة رسم مشهورة بين زيوكس وباراسيوس في القرن الخامس قبل الميلاد. كشف زيوكس الغطاء عن لوحته لحياة ساكنة بدت فيها الأعناب مغرية جدًّا حتى إن طائرًا حَطَّ لِيَنْقرها. وبعدها، طلب زيوكس من باراسيوس أن يزيح الستار عن لوحته، فأجابه الأخير أن الستار نفسه هو اللوحة.

وثمة قصص مناظرة في عالم الأدب. عندما نُشِرَت رواية «المدينة الفاضلة» للسير توماس مور في القرن السادس عشر، طَلَبَ قسيس من أسقفه أن يرسله إلى المدينة الفاضلة. (المدينة الفاضلة هي جزيرة خيالية اسمها يوتوبيا يعني في الإغريقية «لا مكان»)، لكن شخصيات الرواية يشاركون عامة الناس أسماءهم، وربما كانوا حتى شخصيات حقيقية، ويصف أحدهم زيارته إلى المدينة الفاضلة. استدعى بلزاك وهو على فراش الموت د. بيانكون، وهو واحد من اختلاقاته الخيالية. وقبل أن يستقبل فرويد عددًا كبيرًا من المرضى ليجري عليهم دراسات حالة، لجأ إلى الدراما الواقعية — لدى شكسبير وإبسن والتراجيديا الإغريقية — لتحليل شخصياتها. وقد يبدو من المستغرب الحديث عن الدراما الإغريقية بما تحفل به من أقنعة وجوقات تقليدية على أنها «واقعية»، لكن فرويد كان يستجيب إلى الواقعية «العاطفية» للمسرحيات.

دائمًا ما تكون صِفَتا «نابض بالحياة» و«واقعي» مُتَمَّمَتَيْن، ومقياسيْن نحكم بهما على كيفية النجاح الذي أحرزته مسرحية ما (أو ما إذا كانت نجحت).[1] لكن صفة

«النابض بالحياة» في مسرحية من مسرحيات القرن السادس عشر تختلف عن الصفة نفسها في القرن الحادي والعشرين. في المملكة المتحدة، وتحديدًا في خمسينيات القرن العشرين، لا شك أن بث احتفالات الملكة بعيد الميلاد بدا نابضًا بالحياة للمشاهدين، ولكنها بدت عام ٢٠١٢ متكلفة ولا تَمُتُّ بصلة إلى أي شيء نراه طبيعيًّا. وكما أوضح إدوارد بيشتر، فإن الأسئلة المتعلقة بما يمكن أن يكون نابضًا بالحياة في دراما عصر النهضة تخلط ما بين الوسائل والآثار. ولعل الممثل توماس بترتون «أنشد — أي بدا أنه يُنشد لنا ما إذا كان باستطاعتنا السفر إلى الماضي وصولًا إلى المسرح الملكي في أواخر القرن السابع عشر ... ولكن أداءه بالنسبة لجمهوره، «المتوالف على تردد مختلف»، ربما بدا مثل الحياة نفسها.»[2] وعلى ذلك، فإن مناقشة هذه الخرافة محيرة؛ لأنها تنطوي على مفهوم — نابض بالحياة/واقعي — غير ثابت. لنحاول التعامل مع هذه الخرافة بتقسيمها إلى جزأين: الشخصيات، والناس الحقيقيين.

أولا: الشخصيات. في نهاية القرن الرابع قبل الميلاد، كتب المؤلف الإغريقي ثيوفراستوس مُؤَلَّفًا لتخطيطات مبدئية لثلاثين شخصية («الشخصيات»). ورغم أن ثيوفراستوس لم يُترجَم (إلى اللاتينية) حتى عام ١٥٩٢، فقد كان الشكل الذي استحدثه مؤثرًا. في إنجلترا، يقدم لنا كتاب توماس ويلسون «فن البلاغة» (١٥٥٣) تخطيطًا مبدئيًّا قصيرًا للشخصية كمثال على الاصطلاح البلاغي «وصف الشخصية»، ووضع السير توماس أوفربري كتابًا عن «الشخصيات» نُشِرَ عام ١٦١٤ (وكان شعبيًّا حتى إنْ أُعِيدَت طباعته خمس مرات في العام نفسه)، وأُعِيدَ نشره مجددًا في عاميْ ١٦١٥ و١٦١٦ (ثلاث طبعات)، إضافة إلى المزيد من الطبعات التي ظهرت في الأعوام ١٦١٨ و١٦٢٢ و١٦٢٦ و١٦٢٧ و١٦٢٨ و١٦٣٠. ولعل جزءًا من الأهمية التجارية الأولية لكتاب أوفربري يرجع إلى الطبيعة المثيرة لوفاته عام ١٦١٣ (حيث قُتِلَ في برج لندن)، وتورطه في فضيحة طلاق وزواج جديد بالبلاط (طالع الخرافة الثانية والعشرين) الأمر الذي جعل علة وجود المجلد الأصلي — وهي شخصية شعرية لـ «زوجة» — موضوعًا آنيًّا على نحو مُدَوٍّ. لكن النسخ اللاحقة (التي كَبَّرَها الآخرون بانتظام) وُضِعَت بالكامل نثرًا، وتألفت من تصويرات من صفحة إلى صفحتين للشخصية: رجل حكيم، أخ أكبر، شرير منحرف، وسائس خيل. كثير من هذه الشخصيات أقرب إلى الكاريكاتير منها إلى الشخصيات ذات الأبعاد النفسية (فمن الواضح أن الهولندي السكير والويلزيَّ المتبجح شخصيتان نمطيتان)، لكن الجوانب السيكولوجية الدقيقة موجودة رغم ذلك. يلاحظ أوفربري تدرج

الشخصية؛ فهناك اختلاف ما بين «عاهرة» و«عاهرة جدًّا» وبين «أرملة طاهرة» و«أرملة عادية». وينتقل تصويره لشخصية الدائن من المَلْبَس إلى السلوك إلى العادات.[3] والتصوير المتعاطف لمالك الأرض من غير النبلاء يُقابل ما بين مظهر الرجل وخصاله الداخلية، ويسلط الضوء على أهمية أنماط الكلام: «ورغم أنه سيد، فهو لا يقول لخدامه «اذهبوا إلى الحقل» ولكن «لنذهب إلى الحقل».»[4] ويمتد التفصيل التخيلي لأوفربري حتى إلى ما تقرؤه الخادمة: «إنها تطالع أعمال جرين مرارًا وتكرارًا (ويعني الأعمال الرومانسية النثرية لروبرت جرين)، لكنها مفتونة جدًّا بكتاب «مرآة الفروسية» حتى إنها عزمت غير مرة على أن تَنْسَلِخ من جلدها وتمسي باحثة عن المغامرات.»[5] وإنها لخطوة قصيرة تلك التي نخطوها من هنا وحتى كتاب «إعداد الممثل» لستانيسلافسكي.

لم تكن أبدًا غاية ثيوفراستوس من كتابه «الشخصيات» واضحة بالكامل، لكن باحثي الأدب الكلاسيكي الآن يظنون أنه كان ذا هدف قانوني؛ فمن بين المهارات البلاغية الضرورية للمحامي قدرته على بناء شخصية المدَّعَى عليه أو الشاهد، أو هدمها. وبالمثل، نجد أن نقادًا، أمثال لورنا هوتسن وجيمس ماكبين، استكشفوا مؤخرًا التقاليد البلاغية للهيئات القانونية الأربع في لندن التي صَبَّت في دراما منتصف القرن السادس عشر، ومنها إلى المسرح التجاري في أواخر القرن السادس عشر. ومن الواضح أن الشخصية، من الأزمنة الكلاسيكية وحتى شكسبير، هي بناء بلاغي.

لكن الشخصية أيضًا بناء سيكولوجي، على الأقل بالنسبة لشكسبير؛ فمن بين الأشياء التي تُقْدِم عليها شخصيات شكسبير محاولة قراءة الشخصيات الخيالية الأخرى وفهمها. يقدم لنا البيت الافتتاحي لمسرحية «الملك لير» تَفَاجُؤَ كينت بأنه أساء فهم شخصية لير؛ إذ يقول: «ظننت أن الملك أثَّرَ بقدر أكبر في دوق ألباني مما أثر في دوق كورنوول» (أي «همم ... أسأت الفهم»؛ الفصل الأول، المشهد الأول، البيتان ١-٢). وفي مسرحية «عُطيل»، ينسب لودوفيكو السلوك الغريب لعطيل إلى ضغوط عالَم المال والأعمال الفينيسي: «ربما أن الرسالة أثَّرت فيه» (الفصل الرابع، المشهد الأول، البيت ٢٣٢). ويحاول هاملت أن يقرأ نفسه؛ فبعد أن رأى عزيمة فورتنبراس ووضوح غايته، قال هاملت:

والآن، سواء أكان ذلك
نابعًا من غباء حيواني، أو من تردد نابع من الجُبن
من فرط التفكير على نحو دقيق في الحدث

* * *

لا أعلم
لِماذا طال العمر بي كي أقول «يجب أن أقوم بهذا العمل»،
ما دمت أمتلك العلة والإرادة والقدرة والوسيلة
للقيام به.

(الفصل الرابع، المشهد الرابع، الأبيات ٣٠–٣٢، ٣٤–٣٧)[6]

إن السؤال السائد الذي شغل النقاد خلال القرن العشرين — لماذا تلكأ هاملت؟ — هو سؤال يطرحه هاملت في واقع الأمر على نفسه. وهو سؤال يفترض أنه يمتلك الوسيلة والخيار والمشاعر والدافع، وبتعبير آخر، أنه كائن واقعي.

إذا افترضَتْ شخصيات شكسبير أنها، هي وغيرها من شخصيات شكسبير، كائنات حقيقية، فهكذا كانت فرضية قرائها وجماهيرها الأوائل أيضًا. يبدأ نقد شكسبير من الشخصية: ومثال ذلك مُؤَلَّف مارجريت كافينديش «رسائل اجتماعية» (١٦٦٤)، ومُؤَلَّف موريس مورجان «مقالة عن الشخصية الدرامية للسير جون فالستاف» (١٧٧٧). من مرحلة مبكرة، كان لشخصيات شكسبير أيضًا حياة خارج مسرحياتهم؛ فقد عثرت تيفاني ستيرن على السير أندرو أجويتشيك في ألمانيا في مسرحية مُرَكَّبَة من القرن السابع عشر، لا تمت بصلة لمسرحية «الليلة الثانية عشرة». وفي كتابها الأخير عن الرواية، تُفَرِّق ماريا دي باتيستا ما بين شخصيات المسرحيات وشخصيات الروايات، على حساب الأولى. تقول دي باتيستا إن الشخصيات المسرحية «مقيدة» بالمسرح.[7] لكن عندما ينتقل السير أندرو أجويتشيك إلى ألمانيا في مسرحية غير «الليلة الثانية عشرة»، من الصعب أن نراه «مقيدًا» بأي حال.

ويجدر بنا أن نسأل في هذه المرحلة: كيف يخلق شكسبير وهم الشخصيات النابضة بالحياة؟ تضرب كلمة «شخصية» بجذورها في اللغة الإغريقية؛ حيث تقابلها كلمة «كتابة»، وكان هذا هو المعنى السائد في عصر شكسبير؛ فالشخصية شيء يُسَجَّل كتابةً. لكن هذا الإلزام بالهوية هو ما تقاومه شخصيات شكسبير، وفي هذه العملية تصبح أفرادًا يحاولون أن تكون لهم حياة خارج إطار الخيال. وأبرز مثال لذلك مسرحية «ترويلوس وكريسيدا»، كما بينت ليندا تشارنز ببراعة عام ١٩٨٩، فمعضلة الشخصيات الاسمية تكمن في محاولتها الانسلاخ من الارتباطات المكتوبة سلفًا لأسمائها في الأدب (ترويلوس عاشقًا ضحية الخيانة، وكريسيدا امرأةً خائنة). يَوَدُّ ترويلوس أن يكون «مؤلفًا أصيلًا» لقصته الخاصة (الفصل الثالث، المشهد الثاني، البيت ١٧٧). ولكن،

أَنَّى له أن يكون، وقصته مكتوبة سلفًا له؟[8] لا تنحصر هذه المعضلة في الشخصيات الخيالية/التاريخية/الخرافية/الشهيرة وحسب، بل تنطبق على أي أحد يتحدى التوقعات العائلية، كما رأينا في حالة كوريولانوس حين يتمنى أن يكون مؤلف نفسه، ناكرًا أهله (ولا ينجح في توكيد استقلاليته، وتنتهي المسرحية نهاية مأساوية). إن هذا البحث عن الحرية هو الذي يمنح شخصيات شكسبير تَجَلِّيَها النابض بالحياة بصفتها أفرادًا، لا أنماطًا. لدى جولييت شرفة في مدينة فيرونا فعلًا، رغم أن وجودها لم يتعدَّ الخيال قط. ولا تتمتع أية من شخصيات جونسون أو ميدلتون بأي شيء يُقارب تلك الحياة البَعْدِيَّة.

هناك إجابة أخرى عن السؤال المتعلق بكيفية خلق شكسبير شخصيات نابضة بالحياة، ألا وهي: بجذب الانتباه إلى الثغرات. عندما يقول بروسبيرو إنه سيعتزل في ميلان، حيث «ستمسي كل فكرة ثالثة تخطر ببالي هي قبر(ه)» (الفصل الخامس، المشهد الأول، البيت ٣١٥)، يستدعي السؤال الآتي: ما هما فكرتاه الأولى والثانية؟ كما كتب توني دوسون: «إننا نشعر بأننا نعرف هذه الشخصيات لأننا لا نعرفهم.» ويخلق هذا وهمًا بأن هذه الشخصيات مثل الناس، وأن من الممكن معرفتهم.[9]

وهناك الْتِفاتَة أخرى هنا في أن شخصيات شكسبير تتنكر لمكانتها الخيالية بجذب الانتباه إليها. تبدو كليوباترا واقعية لنا لأنها تزدري الممثلين الصبية الذين ربما يلعبون دورها (طالع الخرافة الخامسة والعشرين). ويظهر عُطيل واقعيًّا؛ لأنه لو كان دوره يملي عليه القتال حقًّا لعرف ذلك دون أي مُحَفِّز خارجي. ويبدو فابيان واقعيًّا في مسرحية «الليلة الثانية عشرة» لأنه ما كان ليصدق خدعة مالفوليو لو مورست على خشبة المسرح. إن هذه الشخصيات تعرف ماهية المسرحيات؛ ومن ثم فهم، من حيث التعريف، ليسوا في مسرحية.

لنرجع إلى الجزء الثاني من هذه الخرافة: الناس الحقيقيين. ينبغي أن نتذكر أن أغلب النقد الموجه إلى الشخصية يستند إلى الرواية. رغم أن الرواية شكل مُوَسَّط، فهي لا تمتلك وسيطًا ماديًّا. أما الدراما، في المقابل، فتمتلك وسيطًا ماديًّا: يلعب جسد الممثل دور الوسيط فيها. وعليه، فعلى مستوى بدائي جدًّا، من الصعب على الجماهير ألا يروا شخصيات شكسبير بوصفهم ناسًا حقيقيين؛ لأنهم على المسرح ناس حقيقيون بالفعل. والخلط بين المسرحية وشخصياتها باعتبارهم حقيقيين، محط سخرية واحتفاء في آنٍ واحد في مسرحية «ترويض نمرة» (المطبوعة عام ١٥٩٤)، وهي المسرحية التي تستقي مادتها نوعًا ما من حبكة شكسبير المثيلة في مسرحية «ترويض النمرة». في كلتا المسرحيتَيْن

يشاهد كريستوفر سلاي السمكري السِّكِّير أول مسرحية له. ولكن، في واحدة منهما نراه يُقاطع الأحداث طالبًا ألا يعتقل الشرطي أحد الشخصيات ويصطحبه للسجن (ومن الواضح أنها تجربة مألوفة نوعًا ما بالنسبة لسلاي). ويظن سلاي أن ما يراه واقعيًّا؛ فهو فرد ساذج من الجمهور وفرد مثالي من الجمهور في آنٍ واحد.

ومن الطرق الأخرى التي يمكن بها التعاطي مع هذه الخرافة القول بأن شكسبير لا يخلق شخصيات، سواء أكانت نابضة بالحياة أم خلاف ذلك، بل هو يكتب «أدوارًا»، و«الممثلون» هم الذين يخلقون الشخصيات. ومن ثم، فعندما تُعَرِّف تافيتا «النبيل القح» في مسرحية «زقاق رام» (١٦٠٧) للوردينج باري، نراها تقول: «شَكَّلَه تاجر أقمشة حريرية (أي أمده بالمادة الخام)، وحائك يصنعه (أي جعل له شكلًا) / وممثل يمنحه الروح [أي ضخ فيه حياة]» (F3ᵛ). وهذا هو الموضوع الذي جرت مناقشته في فيلم وودي آلين «زهرة القاهرة الأرجوانية» إخراج عام ١٩٨٥. سيسيليا (ميا فارو) ربة منزل تنتمي إلى عصر الكساد، تلتمس السلوى في ترددها المتكرر على دور السينما. ويلاحظ البطل، توم باكستر (جيف بريدجز)، مشاهداتها المتكررة، ويقع في حبها، ويترك الشاشة ليكون برفقتها. ولأن الفيلم يستحيل أن يستمر من دونه، يتوصل الممثل جيل شيبارد (جيف بريدجز أيضًا) الذي خلق الشخصية لإقناع باكستر بالعودة. وثمة نقاش يترتب على ذلك حول مَن الذي خلق الشخصية. تسأل سيسيليا المرتبكة: «ألم يفعل ذلك الرجل الذي كتب قصة الفيلم؟» يجيبها شيبارد: «نعم، من الناحية الفنية. لكنني جعلته يعيش وجعلت الحياة تدب فيه.»

أحد مقاييس قدر «النبض بالحياة» الذي تتسم به الشخصيات الخيالية هو الطريقة التي تكتسب بها تلك الشخصيات حياة بَعْديَّة مستقلة عن المسرحية التي خَدَموا وَظِيفَة في حبكتها. ومثال على ذلك السير جون فالستاف في مسرحية «زوجات ويندسور البهيجات» (طالع الخرافة الثامنة والعشرين)، ومثال آخر السير أندرو أجويتشيك في ألمانيا خلال القرن السابع عشر، وشرفة جولييت في فيرونا مثال ثالث. لكن شخصيات شكسبير ليست فريدة في هذه الحياة البعدية؛ فالشخصيات الأسطورية والشخصيات التي اختلقها تشوسر تمنح أسماءها لسلوكيات وتوجهات ومواقف وأعراض: العقدة الجوردية، وعقدة أوديب، ومهمة هرقلية، وزواج يناير–مايو. وحقيقة أن الدراما لها تاريخ طويل من كونها نابضة بالحياة تتجلى في محاولات عرقلتها في القرنين التاسع عشر والعشرين: في الدراما الرمزية لمايترلينك وغيره، وفي تكنيك التغريب لبريشت على سبيل المثال.

لقد انتهت صرعة الحديث عن الشخصيات وكأنها حقيقية بين النقاد الأدبيين لعدة عقود. وبدلًا من ذلك، اقتحم النقد مضمارًا آخر؛ ألا وهو التحديات المثيرة للبنيوية، وما بعد البنيوية، والتأريخية الجديدة، والمادية الثقافية، والنسوية. ولقد جلبت هذه المدارس النقدية التجديدية معها اكتشافات جديدة، لكنها جلبت أيضًا خطرًا جديدًا: ألا وهو أن مفرداتها المتخصصة جعلت نقد شكسبير عصيًّا على القارئ ومرتاد المسرح العاديَّيْن، وكما قال آلان سينفيلد، فإن تلك المفردات هددت «بجعل الشخصية فئة غير ملائمة بالمرة للتحليل.»[10] كتبت هيثر دوبرو أن «الشخصية أمست فعليًّا كلمة بذيئة.»[11] وإذا لم تَعُدِ الشخصية بعدُ فئة مهمة جديرة بالتفكير، فإن صفة «نابضة بالحياة/واقعية» لم تَعُدْ مصطلحًا مهمًّا جديرًا بالتحليل.

قد يرجع جزء من السبب وراء هذا التحول في النموذج الكلي إلى التطور المهني للأدب الإنجليزي، بصفته مادة للدراسة الأكاديمية. إن دراسة الإنجليزية في الجامعات ترجع إلى قرن مضى وحسب، وكانت بدايات دراستها شاقة، حيث عُدَّت بمنزلة كلاسيكيات الفقراء، وكان لها مفردات غير متخصصة وغير فنية، ولَمَّا كانت قاصرة بحد ذاتها، فقد اضطرت إلى تعزيز ذاتها بالتحالف مع أقسام أخرى (كالتاريخ، والدراسات الإسكندنافية). من بين المشكلات التي ينطوي عليها التفكير في الشخصيات باعتبارها نابضة بالحياة (أو حتى التفكير في الشخصيات عمومًا) هو أن هذا هو ما يفعله الهواة («الهاوِي» بالمعنى الحرفي للمحبين: الجماهير أو القراء الذين يستمتعون بالمسرحيات). كيف يمكن للمرء أن يبرر وجود قسم للإنجليزية بالجامعة إذا كان ما يقدمه هو ما يفعله القراء الهواة، دون تدريب ودون أي مقابل مادي؟ وعلى ذلك، فإن استبعاد الشخصية من النقاشات الأكاديمية خلال العقود الأربعة الماضية ربما يرتبط بالمنافسة على فرض الهيمنة ما بين الأكاديميين المحترفين وعامة القراء (طالع الخرافة الثلاثين).

أظهرت السنوات الأخيرة مؤشرات على إحياء الاهتمام بشخصيات شكسبير. وهذا الاهتمام لا يماثل الاهتمام العتيق الذي كان يتعامل مع الشخصيات الخيالية وكأنهم أشخاص حقيقيون، بل هو محاولة، على نحو أكثر دقة وتفصيلًا؛ لفهم الحدود بين التشخيص والتمثيل النابضين بالحياة، وبين البراعة الفنية التي تجعل التمثيل أشبه بالتشخيص. إننا ندرك الآن أن الاهتمام بالتشخيص النابض بالحياة واحد من الأشياء التي تميز شكسبير عن معاصريه. ومن ثم، فهو في مرتبة تسترعي الانتباه.

هوامش

(1) Paul Yachnin and Jessica Slights (eds.), *Shakespeare and Character* (London: Palgrave Macmillan, 2009), p. 8.

(2) Edward Pechter, *"Othello" and Interpretive Traditions* (Iowa City: University of Iowa Press, 1999), p. 188.

(3) Sir Thomas Overbury, *Miscellaneous Works in Prose and Verse,* ed. Edward F. Rimbaut (London: Reeves & Turner, 1890), p. 160.

(4) Ibid., p. 149.

(5) Ibid., p. 101.

(6) This scene is omitted from the Folio text; it is printed as an additional passage on p. 689 of Stanley Wells and Gary Taylor's Oxford edition.

(7) Maria di Battista, *Novel Character*s (Oxford; Wiley–Blackwell, 2010), p. 9.

(8) Linda Charnes, "'So unsecret to ourselves': Notorious Identity and the Material Subject in Shakespeare's *Troilus and Cressida," Shakespeare Quarterly,* 40 (1989), pp. 413–40 (p. 416).

(9) A. B. Dawson, "Is Timon a Character?", in Yachnin and Slights (eds.), *Shakespeare and Character,* pp. 197–213 (p. 210).

(10) Alan Sinfield, *Faultlines* (Berkeley, CA: University of California Press, 1992), p. 58.

(11) Heather Dubrow, *Captive Victors* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1987), p. 17.

الخرافة الثلاثون

شكسبير لم يكتب أعمال شكسبير

إذا كنت تعتقد بالفعل أن شكسبير لم يكتب أعمال شكسبير، فاستعد لمواجهة ستار مؤسسي كاذب آخر. أما إذا كنت تؤمن بالفعل أن شكسبير كتب أعمال شكسبير حقًّا، فلا تُجَشِّمْ نفسك عَناء قراءة هذه الخرافة. من بين جميع خرافاتنا، تُعد هذه الخرافة الأكثر عصيانًا على التفنيد؛ حيث يستحكم فيها التشبث بالمواقف. ببساطة شديدة تؤكد المؤسسة الأكاديمية أن ويليام شكسبير ابن ستراتفورد-أبون-أفون قد كتب المسرحيات المنسوبة إليه في مجموعة الأعمال الكاملة الأولى الصادرة عام ١٦٢٣ (وربما بعض المسرحيات الأخرى أيضًا، ولو أن الاتفاق يتبدد بعض الشيء في هذا الصدد). وثمة حِلف من الأطراف المعنية من غير الخبراء بشكسبير، ومنهم عدد لا بأس به من القانونيين والمسرحيين وبعض الشخصيات البارزة، أمثال سيجموند فرويد، وأورسون ويلز، وهنري جيمس ممن يعتقدون أنه لم يفعل ذلك، إما لأنهم يعتقدون أن شخصًا آخر كتبها وإما لأنهم يعتقدون، بحسب ما جاء في التماس على الإنترنت، أن ثمة «شكًّا مقبولًا» في نسبة المسرحيات إليه.[1] إن اندلاع أعمال العنف إذ تنشر صحيفة ما الجدل الدائر، أو يقترح كتاب ما مرشحًا جديدًا، أو حينما يشترك شيء أشبه بفيلم رولاند إيميريش «مجهول» (٢٠١١؛ وعنوانه الفرعي: «أكان شكسبير محتالًا؟») في النقاش، كل ذلك يُحَرِّض الدارسين متصلبي الرأي القانعين

أحيانًا، الذين يحطُّون من قدر ما يبدو معرفة وتحققًا مفصَّلين لدى خصومهم الهواة، بدلًا من أن يفندوا ذلك. وأحيانًا ما يسخن الجدل للغاية: اقترح ستيفن جرينبلات، الأستاذ بجامعة هارفرد، المتخصص في شكسبير؛ إذ راسل صحيفة نيويورك تايمز عام ٢٠٠٥، أن «مطلب (مناقشة أصالة تأليف شكسبير) يبدو حميدًا بالقدر الكافي إلى أن يتأمل المرء تداعياته. أينبغي أن نجعل المزاعم المتعلقة بأن المحرقة لم تحدث جزءًا من المنهج المعياري أيضًا؟» إذا استطاعت خطابة الحِجاج المساواة ما بين حقيقة أصالة مؤلفات شكسبير وحقيقة وقوع المحرقة، فمن الواضح أنه سيكون من الصعب خلق نقاش متوازن.

في هذه الرواية الموجزة، لا يسعنا الإبحار في جميع الحجج والمرشحين، لكننا نستطيع أن نحاول بيان لماذا وكيف نشأ هذا الجدال، وبعض القضايا المتعلقة بأدلة الفريقين المؤيد والمعارض؛ أولًا: رغم أن اسم شكسبير لا يظهر دائمًا على صفحات عناوين مسرحياته المنشورة إبَّان حياته (طالع الخرافة الرابعة)، فإن زميليه بفرقة «رجال الملك»، جون هيمينج وهنري كوندل، اللذين جمعا الطبعة المُجَمَّعة بعد وفاة شكسبير لم يداخلهما أي شك قط حيال هوية مؤلف المسرحيات. تفخر صفحة العنوان لمجموعة الأعمال الكاملة الأولى (١٦٢٣) بوجود عبارة «مسرحيات السيد ويليام شكسبير الكوميدية والتاريخية والتراجيدية»، والنقش الأيقوني المطبوع لشكسبير الأصلع يعتلي رأسه على نحو أخرق طَوْق رِيشيٌّ مُنَشًّى يؤكد على أن الرجل وراء الأعمال الفنية (على العكس من مجموعة بن جونسون مثلًا المعنونة «أعمال» الصادرة عام ١٦١٦ والمُزدانة بصورة مُصَدَّرَة رمزية ومعمارية توحي بالسوابق الكلاسيكية للكتاب). ولقد عرف هيمينج وكوندل شكسبير على مدار عقود — وفي وصيته ترك لهما شكسبير مالًا لشراء خواتم للحداد — وعليه، فما لم يكونا جزءًا من مؤامرة، يبدو أن شهادتهما لا يرقى إليها الشك.

وحقيقة الأمر أن فكرة المؤامرة هذه محورية لمسألة أصالة التأليف؛ فما من أحد أعرب عن شكه أو تردده حيال أصالة تأليف المسرحيات في بدايات العصر الحديث، ولا حتى وصولًا إلى القرن التاسع عشر. ووفقًا للمنطق الجنوني لأنصار نظرية المؤامرة، فإن ثروة الأدلة المعاصرة المؤكدة أن شكسبير ابن ستراتفورد أَلَّفَ حقًّا المسرحيات التي ننسبها إليه، يجب استبعادها باعتبارها مُقحمة («هذا ما «يريدون» أن تصدقه»)، وبالعكس، فإن غياب الدليل هو المهم حقًّا. أو بتعبير آخر، لكي نشكك في أن شكسبير كتب أعمال شكسبير، فإننا بحاجة إلى أن نُسقط من حسباننا أدلة كثيرة على أنه كتبها فعلًا، ونجتهد في البحث عن احتمالية أن شخصًا آخر ألفها. وعلى ذلك، فكون شكسبير مُدْرَجًا بصفته

ممثلًا ومؤلفًا مسرحيًّا في عديد المصادر المعاصرة، وأن هناك أدلة زاخرة تربط ما بين هذا الرجل والرجل الذي وُلِدَ وتزوج ودُفِنَ في ستراتفورد-أبون-أفون ليس بأوثق صلة من حقيقة أن المؤلفيْن البديليْن المحتمليْن، كريستوفر مارلو وإيرل أكسفورد، تُوُفِّيا عاميْ ١٥٩٣ و١٦٠٤ على الترتيب، أي قبل تأليف الكثير من المسرحيات: هذه الحقائق التاريخية تُقابَل بالتجاهل ببساطة، أو يُعاد صياغتها، بالأحرى، بوصفها أجزاء عارضة من مؤامرة. ولقد نجحت حتى جمعية مارلو في الحصول على علامة استفهام بعد تاريخ وفاة مارلو المسجل في النافذة التذكارية الموجودة في دير وستمنستر عام ٢٠٠٢، على أمل أن يُفتح الباب أمام احتمالية تأليف مارلو للأعمال المنسوبة إلى شكسبير، وتقدم الجمعية أيضًا جائزة كبيرة لأي باحث «يقدم دليلًا دامغًا لا يُداخله الشك مما يقتضيه إقناع عالَم الدراسات الشكسبيرية بأن جميع المسرحيات والأشعار المنسوبة عمومًا الآن إلى ويليام شكسبير هي في واقع الأمر من تأليف كريستوفر مارلو.»[2] ولم يطالب أحد بتلك الجائزة.

إن مسألة أصالة التأليف هي تنافر أيديلوجي شاذ؛ فهي، من جهة، تضرب بجذورها في إعادة تمحيص أساسية لمغزى مسرحيات شكسبير الفلسفي. نوعًا ما، كان تطرفها السياسي المُدْرَك حديثًا هو الذي جعل من المنطقي أن يود مؤلفها إخفاء هويته. رَسَّخَت الكاتبة والباحثة الأمريكية ديليا بيكون هذا التقليد التفسيري في كتابها الغامض «إماطة اللثام عن فلسفة مسرحيات شكسبير» (١٨٥٧)، وهو الكتاب الذي استقطب ناثانيال هوثورن ورالف والدو إيمرسون إلى دعواها. أيدت بيكون ومن سار على دربها لاحقًا علاقة المسرحيات بالسياسة المعاصرة لها بطرق سبقت الكثير من الدراسات اللاحقة المعنية بمكانة المسرح في إنجلترا في أوائل العصر الحديث، باعتباره عدوانيًّا من الناحية الاجتماعية، ومثيرًا للفتن من الناحية السياسية (يلحظ لجيمس شابيرو، في دراسة مستفيضة حديثة لمسألة أصالة التأليف من وجهة نظر نقدية واجتماعية، أنه لو لم تكن هذه الأفكار مرتبطة بمسألة أصالة التأليف «لحظيت بيكون حاليًّا بالحفاوة باعتبارها باكورة المؤرخين الجدد، وأول من يفترض بأن المسرحيات استشرفت الاضطرابات السياسية التي شهدتها إنجلترا في منتصف القرن السابع عشر»).[3]

ولكن، في مقابل هذه القراءة المتطرفة والمُسَيَّسَة للمسرحيات، لمسألة أصالة التأليف قالب متحفظ اجتماعيًّا بشدة؛ فأنصارها يستحيل أن يؤمنوا بأن ابن صانع قفازات من مدينة سوقية ريفية لم يحصل على تعليم جامعي يمكنه، بأي حال من الأحوال، أن يؤلف الأعمال المنسوبة إليه. وليس من قبيل المصادفة أن المرشحين البدلاء لتأليف هذه

الأعمال كلهم نبلاء؛ فرانسيس بيكون، والسير هنري نيفيل، وإيرل أكسفورد، وإيرل ديربي، بل وحتى الملكة إليزابيث مدعومة بتحلل رسومي متولد بالحاسوب، للكشف عن صورة للملكة العذراء متخفية في هيئة شكسبير في صدر مجموعة الأعمال الكاملة الأولى. والبديل الوحيد المنتمي إلى «عامة الناس» في القائمة هو كريستوفر مارلو، خريج جامعة كامبريدج. ولكن ما من داعٍ، اللهم إلا التعالي الاجتماعي، وراء الربط ما بين القدرات الأدبية وبين المكانة الاجتماعية أو النسب، ولا سيما في عالم المسرح، حيث كان المؤلف المسرحي «صَنائِعِيًّا» وهي كلمة جديدة تصف مهنة جديدة (طالع الخرافية الحادية والعشرين)، اشْتُقَّتْ قياسًا على الحِرَفي الماهر، كصانع العجلات أو صانع السفن. إن المزاعم بأن إما أن كاتب المسرحيات لا بد أنه أحد رجال البلاط، أو أن مؤلفها الأرستقراطي لم يستطع أن يُدَنِّسَ ذاته باقتحام سوق الطباعة العامة هي مجرد توكيدات لا أدلة. في مواطن أخرى من هذا الكتاب سبق أن أوضحنا أن تعليم شكسبير كان موسَّعًا (الخرافة الثانية)، وأنه لم يكن بحاجة إلى السفر إلى الخارج ليكتب مسرحياته (الخرافة الخامسة). إن ما نعرفه عن شكسبير حقًّا — وما يشهد به معاصروه بالقدر الكافي — أنه كان بإمكانه تأليف مسرحيات خيالية وجذابة اشتملت على ملازمة الرؤية العالمية والكفاءة اللغوية لمختلف المتحدثين الذين ينتمون إلى طبقات اجتماعية مختلفة.

في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، كان المرشح المفضل لتأليف مسرحيات شكسبير هو فرانسيس بيكون، والطريقة المفضلة لتأكيد هذه «الحقيقة» هي الكتابة المُشفرة؛ فقد اعْتُقِدَ بأن بيكون وضع شفرات في المسرحيات يمكن فكها للكشف عن توقيعه. وبشرت سلسلة متلاحقة من العناوين بالشرح. طَبَّقَ كتاب إجناتيوس دونيللي «الشفرة العظيمة: شفرة فرانسيس بيكون فيما يسمى مسرحيات شكسبير» (١٨٨٨) عددًا من حيل فك الشفرات لإنتاج رسالة سرية مفادها «شاكست سبير لم يكتب كلمة منها قط»، لكن طرائقه تعرضت للنقد اللاذع من الظرفاء وأهل ستراتفورد غير المقتنعين، في تطبيقات ساخرة لهذه الطريقة على عمله نفسه، وعلى صفحات أخرى من أعمال شكسبير، «كاشفة» على سبيل المثال عن أن «السيد ويلي إيه جاك سبير كتب هذه المسرحية»[4] وإذ لم تَرْتَدِع إليزابيث جالوب، فقد نشرت كتابها «الشفرة الثنائية للسير فرانسيس بيكون المكتشَفة في أعماله» (١٨٩٩)، وقادت تعديلات حصيفة على الكلمة المُستحدثة honorificabilitudinitatibus (القدرة على تحقيق الشرف) من مسرحية «الحب مجهود ضائع» (الفصل الخامس، المشهد الأول، البيت ٤٠) السير إدوين دانينج-لورانس إلى جُملة

لاتينية مفادها أن «هذه المسرحيات هي من بنات أفكار فرانسيس بيكون محفوظة للعالم» في كتابه «بيكون هو شكسبير» (١٩١٠)؛ وبمراكبتها لرسم تخطيطي كوني على مقدمة مسرحية «العاصفة» في كتابها «تدريج بيكون في شكسبير» (١٩٢٢)، كشفت ناتالي رايس كلارك عن البيان الصريح على نحو مفيد: «أنا، دابليو إس، أكون إف بيكون.»

لكن نجم بيكون ذوى، وأمسى أبرز المتنافسين على تأليف أعمال شكسبير الآن هو إدوارد دي فير، إيرل أكسفورد. إن مزاعم أكسفورد متعلقة بسيرة الحياة إلى حدٍّ بعيد: والحجة تقضي بأن حياته تناسب الحياة التي يُعْتَقَد أن المسرحيات تعبر عنها بقدر أكبر مما تفعل سيرة حياة شكسبير. ولا يوجد أي دليل خارجي يربط ما بين أكسفورد وأعمال شكسبير. يصف صامويل شونباوم، الذي ما زال أفضل كُتَّاب سيرة حياة شكسبير وأكثرهم حرصًا، مشكلة كتابة حياة شكسبير بأنها أشبه برأب «الفجوة المسببة للدوار ما بين سمو الموضوع واللامنطقية العادية للسجل الوثائقي.»[5] بالنسبة لمؤيدي إيرل أكسفورد، لا تعتبر الحياة الموثقة لشكسبير عادية وحسب، ولكن بائسة أيضًا، وخاوية من المزايا الاجتماعية الضرورية لتأليف المسرحيات، ومشوبة بدلًا من ذلك بشكوك الشُّحِّ والتسلق الاجتماعي والتربح وهجران زوجته وأولاده. وفي المقابل، كان من الممكن أن تهيِّئ حياة إيرل أكسفورد التفاصيل الواردة في مسرحية «هاملت» (فيما خلا الخاتمة)؛ فقد سافر إلى أوروبا، وكان على علاقة وثيقة ببلاط الملكة إليزابيث، وكان حماه، اللورد بيرجلي، من المفترض أن يمثل نموذجًا لشخصية بولونيوس، وكان يعرف آرثر جولدينج مُترجم قصيدة «التحولات» لأوفيد (المُستعان بها في قصيدة «فينوس وأدونيس» ومسرحية «حلم ليلة منتصف صيف» ومسرحية «تيتوس أندرونيكوس» وغيرها).

قد تكون نقاط التوازي هذه جوهرية وقد لا تكون كذلك، ولكن على أية حال، تستند الحجة إلى فرضية خاطئة مفادها أن أعمال شكسبير تعبير عن سيرة حياته. والشيء نفسه ينطبق على حالة بقية المرشحين؛ فالسير هنري نيفيل مرشح لأن اعتقاله إثر تمرد إسيكس عام ١٦٠١ يفسر التحول إلى مسرحيات كوميدية وتراجيدية أكثر كآبة في كتابات شكسبير إبان ذلك التاريخ (وهذا التحول مبالغ فيه نوعًا ما، ومن الأرجح أن يكون مرتبطًا، على أية حال، بأذواق الجمهور منه بمزاج المؤلف)، واقتُرِحَ إيرل راتلاند لأنه زار الدنمارك قبل نشر مسرحية «هاملت» (وحقيقة الأمر أن الدافع إلى تأليف المسرحية ربما كان أقرب في أرض الوطن؛ فالمصادر المكتوبة للمسرحية أيضًا تجعل من الدنمارك مسرحًا للأحداث). وإذا آمنا بأن المسرحيات كانت تعبيرًا تلقائيًّا عن سيرة الحياة، فيجوز أيضًا أن

نبحث عن جندي (ماكبث وكوريولانوس وتيتوس وعُطيل جميعهم جنود)، وامرأة تشتهي لباس الرجال (نساء يتنكرن في هيئة رجال في مسرحيات «السيدان الفيرونيان» و«تاجر البندقية» و«كما تشاء» و«الليلة الثانية عشرة» و«سيمبلين»)، أو والد بنات راشدات (طالع «تيتوس أندرونيكوس» و«السيدان الفيرونيان» و«جعجعة بلا طِحْن» و«تاجر البندقية» و«كما تشاء» و«الملك لير» و«بيركليس» و«حكاية الشتاء» و«العاصفة» و«سيمبلين») (مهلًا! لقد كان شكسبير أبا البنات الراشدات ...). ولكن، لو تحرينا الجد فسنجد أن فكرة أن النصوص الأدبية، ولا سيما المسرحيات في أوائل العصر الحديث، تُشَفِّر البيانات سيرة الحياة بعيدة عن فهم تلك النصوص بوصفها شكلًا من أشكال الأدب بقدر بُعْد الفكرة البيكونيَّة التي مفادها أن تلك النصوص شفرات يمكن فكها.

عَكَفَ المُنَظِّرون الأدبيون على الإعلان عن «موت المؤلف» منذ ستينيات القرن العشرين (تُنْسَب هذه العبارة إلى رولان بارت)، وإفلاس القراءات المستندة إلى سير الحياة قبل ذلك بفترة طويلة. ومن ثم، لا يجب أن يكون من المهم ما إذا كان شكسبير أو شخص آخر (له الاسم عينه، كما قال مارك توين في خُبث) قد كتب المسرحيات ونسبها إليه، لكن هذا أمر مهم حقًّا. رأينا في السنوات الأخيرة أنه عندما تُنسب مسرحية حديثًا إلى شكسبير — على سبيل المثال مسرحية «إدوارد الثالث» — يترتب على ذلك ظهور طبعات جديدة، وعروض جديدة، ودراسات جديدة، وأشكال من الانتباه تَبْتَكِر، أو على الأقل تُعَزِّز، السِّمَة الأدبية التي تزعم أنها تصفها. لم تكن مسرحية «إدوارد الثالث» مجهولة في السابق، لكنها كانت موسومة بصفة «المجهولة الاسم» في المقبرة النقدية. أقر جوناثان بِيت خلال تحرير مسرحية «تيتوس أندرونيكوس»، وهي المسرحية التي عُدَّت في السابق معيبة جماليًّا قائلًا: «أردت بشدة أن أثني على المسرحية بدلًا من أن أدفنها كما فعل محرر طبعة أردِن المنتمي للجيل السابق، حتى إنني قبلت بلا نقد الحجج المؤيدة للتأليف الفردي لها.» وهنا نرى مرة أخرى أن الأصالة التأليفية والقيمة الأدبية مرتبطتان (طالع الخرافة السابعة عشرة).[6]

بالتأكيد ثمة لغز يكتنف أصالة تأليف شكسبير. كيف أَلَّفَ كل هذه المسرحيات؟ وكيف يستقيم أن أعماله اقْتُبِسَت بتصرف بلا نهاية، وأنها متوائمة مع تفسيرات وأحاسيس وطرق للتفكير مختلفة كثيرًا عن الثقافة التي كُتِبَت فيها؟ وهو لغز يُرْجَأ فقط، ولا يُحَل، بإلحاق اسم مختلف بالأعمال، ما دامت المشكلة ليست «كيف أَلَّف تلك الأعمال ما دام لم يَرْتَد الجامعة؟» ولكنها على نحو أعمق: «كيف كتبها؟» يفترض جوناثان بِيت أن ««العبقرية» فئة اخْتُرِعَت لتفسير ما كان غريبًا بشأن شكسبير».[7] ولا عجب أن

سوبرمان (في نسخة من مجلة دي سي للقصص المصورة صدرت عام ١٩٤٧) ودكتور هو (في حلقة أُذِيعَت عام ٢٠٠٧) تخيلهما مؤلفاهما بوصفهما معاونَيْ شكسبير المسافرَيْن عبر الزمن: إذا لم يكن شكسبير هو مَن كتب أعماله، فربما أن ثمة بطلًا خارقًا هو الذي فعل ذلك.

إذا بحثت عن بعض الكُتب ومواقع الإنترنت المُستشهد بها تأييدًا لهذه الخرافة، فستجد أن واحدة من الأدوات النقاشية الأساسية الجدلية لخصوم ستراتفورد هي التفاصيل: «يشير بولونيوس في مسرحية «هاملت» إلى «شباب يتساقطون في ملعب التنس»، وهي إشارة، على الأرجح، إلى الشجار المخجل الذي وقع بين أكسفورد وسيدني في ملعب التنس»؛ تعتبر مواضع كلمتيْ «كل» و«مطلقًا» إشارات مشفرة لدي فير (إيرل أكسفورد)؛ يحوي كتاب فرانسيس بيكون المبتذل عبارات نجدها أيضًا في مسرحيات شكسبير.[8] ومن الصعب ألا نرى هذا الوابل من التفاصيل وتَحَزُّب النقاش كستار دخاني لا شعوري، وتكتيك تضليلي لتفادي التفكير في الأسئلة الأهم التي تطرحها هذه الخرافة: وأعني الأسئلة المتعلقة بالعبقرية، ومجموعة الأعمال، والطبقة، والقيمة الأدبية، وكذا السؤال المتعلق بمَن يملك «شكسبير»: الأكاديميون أم جمهوره المتحمس؟

هوامش

(1) http://doubtaboutwill.org/declaration.

(2) www.marlowe-society.org/reading/info/hoffmanprize.html.

(3) James Shapiro, *Contested Will: Who Wrote Shakespeare?* (London: Faber & Faber, 2010), p. 109.

(4) Samuel Schoenbaum, *Shakespeare's Lives* (Oxford: Clarendon Press, 1991), pp. 406–7.

(5) Ibid., p. 568.

(6) Jonathan Bate, "In the Script Factory," review of Brian Vickers, *Shakespeare, Co-Author, Times Literary Supplement,* 18 April 2003.

(7) Jonathan Bate, *The Genius of Shakespeare* (London: Picador, 1997), p. 163.

(8) http://www.shakespeare-oxford.com/.

خاتمة

من بين الأسئلة التي غالبًا ما تُطْرَح علينا، باعتبارنا باحثين في فضاء شكسبير أو مدرسين لأعماله: أما من شيء جديد يمكن أن نضيفه عن شكسبير حقًّا؟ بالنظر إلى أن شكسبير هو المؤلف الأكثر طلبًا في العالم حيث تصدر الآلاف من المنشورات عنه سنويًّا، فهذا سؤال منطقي جدًّا. وحقيقة الأمر هناك الكثير الذي يمكن أن يُقال ويُعْرَف عن شكسبير بعد.

في عام ١٨٢٣، اكتُشفت نسخة قطع الرُّبع الأولى من مسرحية «هاملت» (المنشورة عام ١٦٠٣). (عُثِرَ إلى اليوم فقط على نسختين وحسب من هذه الطبعة). ولقد بَدَّلَ هذا النص الموجز، بما يشتمل عليه من أحداث ولغة متغايرين، ما نعرفه وما ظننا أننا نعرفه عن كيفية عرض مسرحية «هاملت» لأول مرة، وكيفية انتقال النصوص، أو ما ربما غَيَّرَه أو لم يغيره شكسبير أو فرقته في المسرحية. ما زالت الأسئلة التي يطرحها وجود نسخة قطع الربع الأولى من مسرحية «هاملت» محل نزاع وخلاف، لكن لا خلاف على أن نسخة قطع الربع الأولى هذه دليل مهم جدًّا في عملية البحث الجارية عن جواب.

إن الاكتشافات الجديدة كهذه لا نصادفها كل يوم. لكن الخطوات الصغيرة التراكمية لا تقل أهمية عن التحولات النموذجية؛ فكثير من هذه الخطوات تتحقق بدراسة معاصري شكسبير والظروف التي أحاطت به.

منذ عشر سنوات، أشار ماكدونالد جاكسون إلى تسمية مسرحية «الأمور بخواتيمها» غير المألوفة لشخصية في كتيبة إسبانية-إيطالية بـ «سبوريو» (المزيف). ورد اسمه مرتيْن (الفصل الثاني، المشهد الأول، البيت ٤١ – الفصل الرابع، المشهد الثالث، البيت ١٦٦) ولو أنه لا يظهر فعليًّا في المسرحية. والاسم غير مألوف، ولا وجود له إلا في موضع واحد فقط في دراما عصر النهضة؛ تحديدًا في مسرحية ميدلتون «مأساة المنتقم» (١٦٠٧) حيث يتسق الاسم والمنطق رمزيًّا وينطبق على الابن غير الشرعي (المزيف) للدوق. ولقد أفضى

ذلك بجاكسون إلى استنتاج أن الاسم نشأ على يد ميدلتون ومن ثم التقطه شكسبير. ويفيدنا هذا بتأريخ مسرحية «الأمور بخواتيمها» بما بعد عام ١٦٠٦ بدلًا من التأريخ المعتاد لها بعام ١٦٠٢. وربما كانت هناك حتى مزحة ذات خصوصية في استخدام شكسبير للاسم. ورغم أن «سبوريو» هو اسم الابن غير الشرعي للدوق في مسرحية ميدلتون، فلا يُذْكَر قط في حوار مسرحية «مأساة المنتقم» (يَرِد اسمه فقط في الإرشادات المسرحية)، ولكن على الجانب الآخر نجد أن «سبوريو» عند شكسبير مذكور في الحوار لكنه لا يظهر في أحداث في المسرحية. ويشير ذلك إلى أُلْفَة شكسبير لنص مكتوب لمسرحية «مأساة المنتقم»، سواء في هيئة مخطوطة (افترض جيري تايلور أن شكسبير ربما مَثَّلَ في مسرحية ميدلتون التراجيدية)[1] أو في الطبعة الأولى لها الصادرة عام ١٦٠٨/١٦٠٧. إن إعادة تأريخ مسرحية «الأمور بخواتيمها» بترحيلها مستقبلًا خمس سنوات يخرجها من مجموعة «المسرحيات الثلاثة الإشكالية» الصادرة بين عاميْ ١٦٠١ و١٦٠٤، وهي الفترة التي لم توائمها قط (المسرحيتان الأخريان هما «ترويلوس وكريسيدا» (١٦٠٢) و«العين بالعين» (١٦٠٤)) ويجعلها واحدة من أوائل مسرحيات شكسبير الأخيرة (وهي فئة خاضعة للتمحيص أيضًا: طالع الخرافة العشرين). النقطة المهمة ها هنا هي أن قراءة مسرحية لميدلون تُغيِّر فهمنا لمشوار شكسبير الأدبي.

المشروعات الرقمية ما زالت تُبَدِّل هي الأخرى مشهدنا على نحو مهول ومتسارع؛ فالإحصاءات الخاصة بمفردات شكسبير وإحصاءات معاصريه لم تَعُدْ تُعَوِّل على الطبعة الأولى من «قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية» المتمحورة حول شكسبير (طالع الخرافة الحادية والعشرين). وتم الآن رَقْمَنَة الرسائل الخاصة، وكذلك كتابة النساء للمخطوطات. ومن ثم فإن سياقاتنا الخاصة بشكسبير توسعت على نحو هائل.

إننا على يقين من أن هناك معلومات حقيقية جديدة ما زالت لم تُكْتَشَف بعد عن الإليزابيثيين الذين نود دراستهم. والمملكة المتحدة زاخرة بأرشيفات لم تُسْبَر أَغْوارُها بَعْدُ، بانتظار الباحثين الدءوبين والرَّقْمَنَة، ومثال تلك الأرشيفات النقابات المهنية بلندن. ورغم أن شكسبير لم يكن عضوًا بنقابة مهنية، فقد كان كثير من معاصريه ينتمون إلى تلك النقابات، وكان لكل طائفة مهنية سجلات موسعة أغلبها غير منشور أو منشور بانتقاء وحسب. كشف ديفيد كاثمان عن أسماء الممثلين في السجلات النقابية، مضيفًا إلى معارفنا عن سير حيواتهم وأنشطتهم. وتَعِد سجلات الجنازات بنتيجة مثيلة أيضًا، وهي قوائم ورسوم بيانية موسعة موجودة في «كلية الأسلحة» لكل من سار في جنازة شخص مهم. وعليه فهي تمكننا من رؤية شبكات معارف كل شخص.

خارج لندن، تعكف فرق الباحثين من مشروع «سجلات الدراما الإنجليزية المبكرة» في تورونتو على شق طريقها عبر سجلات المقاطعة، حيث دونوا الوثائق (الدفعات المالية التي تلقاها الممثلون، وأسماء الفرق المسرحية الزائرة)، فقدموا لنا صورة ثرية للتفاعل ما بين الدراما في لندن وبين المقاطعات. وعلى سبيل المثال، دعم باحثو مشروع «سجلات الدراما الإنجليزية المبكرة» كتاب سالي-بيث ماكلين وسكوت ماكميلين «رجال الملكة» الذي فاز بجوائز؛ في كتابهما حَلَّلَ الباحثان مسارات الجولات الفنية المنتظمة لفرقة «رجال الملكة»، واحتجَّا بأن التجول كان نشاطًا راقيًا، لا شيئًا لجأ إليه الممثلون، كما شاع في السابق، عندما منعهم الوباء من تقديم مسرحياتهم في لندن. (إن تشويه سمعة المقاطعات موقف يتسم به القرن التاسع عشر، وهو نتاج نظام قديم جعل من لندن عاصمة الثقافة المسرحية البريطانية.)

وتنزع البيوت والمساكن الراقية التي ظلت موروثة للعائلة نفسها لأجيال إلى امتلاك مجموعات ضخمة من الوثائق المخطوطة. ومثال من التاريخ الأدبي الحديث سيثبت كم كانت تلك المخزونات الخاصة زاخرة. كتبت فيتا ساكفيل-ويست دون اختزال، واحتفظت بجميع مخطوطاتها: «الكتب المنشورة وغير المنشورة، والمفكرة التي دونت فيها أحلامها، ومقالاتها في مجال البَسْتَنَة، وآثارها الأدبية التي ترجع إلى فترة الصبا، وأشعارها، وقصصها، ومسرحياتها، ومقالاتها النقدية بكميات هائلة. ويبلغ إجمالي تلك الذخائر حوالي ٩٠٠٠ صفحة.»[2] استقر هذا الأرشيف في قلعة سيسينجهيرست لأربعين سنة حتى باعه ابنها نايجل نيكلسون بمزاد سوذبيز في العاشر من يوليو عام ٢٠٠٢. وهناك أرشيفات لم تُبَع لأكثر من ٤٠٠ سنة؛ ففي عام ٢٠١٠، أحرزت كاثرين دنكان-جونز كشفًا عظيمًا في أرشيفات قلعة بيركلي، عبارة عن دليل يوحي بأن ويليام كيمب، المهرج الشهير لدى فرقة شكسبير خلال تسعينيات القرن السادس عشر، كان حيًّا وما برح يزاول مهنته حتى نوفمبر ١٦١٠. وكان اكتشاف دنكان-جونز في سجلات عائلة هنري البارون السابع لبيركلي (١٦١٣–١٥٣٤) الذي سجل خادمه أنه في أواخر نوفمبر عام ١٦١٠ «استقر سيدي في لندن»، حيث دفع «كمكافأة لويليام كيمب الذي تتعهده سيدتي السيدة هانسدونز بالرعاية أربعة شلنات وأربعة بنسات».[3] بعد أن اعتزل كيمب المسرح، من الواضح أنه عثر على من يرعاه في بيت خاص. تكمن هذه الشذرة «المسرحية» في السجلات المالية للأسرة التي تعهدته بالرعاية.

وعلاوة على المخطوطات المنزلية، فالمنازل الفخمة عادة ما كانت تحوي مكتبات ضخمة. ورغم أن مجموعات كتبها مفهرسة، فإن هذه الكتب لم تُفْتَح كلها، ولم يَسْبُر

أحدٌ أَغْوار جميع صفحاتها. ما بَرِحَ الباحثون يجدون كتبًا تحوي توقيع بِن جونسون في الورقة البيضاء في صدر الكتاب. وذات يوم سنعثر على كتب تحمل توقيع شكسبير.

ولكن كثيرًا من الاكتشافات الجديدة لا تنشأ من الاكتشافات الفعلية، بل من التغير في الموقف الأكاديمي؛ فقد صيغت المقالات التي تتناول شكسبير في أوائل القرن العشرين وفقًا لإجراءات علمية، فانتهت بالعبارة الظافرة «وبناءً على ما تقدم يمكننا أن نرى أن ...» وكأن ورقة عباد الشمس لشكسبير قد بدلت لونها على نحو حاسم. يرى الباحثون الأدبيون في عصرنا هذا قيمة في طرح أسئلة دون الحاجة إلى صياغة إجابات منمقة؛ فنحن نرتاح بقدر أكثر إلى بيان أوجه التعارض والتضارب والفجوات، وأمسينا بارعين في التعامل مع النتائج غير المتسقة. ويمكننا ذلك من بحث الدليل السلبي: على سبيل المثال، لِمَ لم يكتب شكبير شعرًا دينيًّا (طالع الخرافة السابعة)؟ يبدأ البحث المهم غالبًا بتغيير الأسئلة التي نطرحها.

إذا كان الأكاديميون يُمضون وقتًا نافعًا في الأرشيفات، فهم يحققون منفعة مثيلة من زياراتهم للمسرح. بالتأكيد لاحظت كم مرة تناولنا في هذا الكتاب الإنتاجات المسرحية لإثبات مبدأ ما؛ كيف أفلحت فكرة ما في الأداء أو كيف اكتُشِفَت فكرة ما أثناء العرض. إن المسرح، وهو أبعد ما يكون عن البيئة العدائية، يقف على قدم المساواة مع العمل الأكاديمي؛ فالإنتاجات المسرحية، شأنها شأن الكتب، هي تفسيرات لشكسبير بناءً على دراسة وثيقة للنص. والتفاعل متبادل. ومثال ذلك إنتاج مسرحية «كاردينيو» عام ٢٠١١ في ستراتفورد-أبون-أفون. سبق أن ذكرنا في الخرافة السابعة عشرة أن هذه المسرحية المشتركة التي ألفها شكسبير بالتعاون مع فليتشر في آخر مشواره الأدبي، وتحديدًا عام ١٦١٣، مفقودة. (ظلت مخطوطتها موجودة حتى القرن الثامن عشر عندما استخدمها طبَّاخ ويليام واربيرتون في صورة ورق خَبْز). إننا نعلم مصدرها («دون كيشوت» لسرفانتس)، ونعلم أن لويس ثيوبولد اقتبس مسرحية فليتشر-شكسبير عام ١٧٢٧ وحولها إلى مسرحية «زيف مزدوج». وبما أن لدينا الأصل والصورة المقتبسة — إضافة إلى شيء من الموسيقى التي عثر عليها مؤخرًا المؤرخ مايكل وود[4] — فينبغي أن يكون من الممكن خلق تقريب للصلة الوسيطة المفقودة. وهذا ما فعله جريج دوران عام ٢٠١١ بالضبط حيث تعاطى مع المصدر والمسرحية المقتبسة وأكاديمي ومؤلف مسرحي بغية إنتاج نسخة من المسرحية المفقودة قابلة للتمثيل على خشبة المسرح.[5] وعلى ذلك، فما زال هناك الكثير الذي يمكن الكشف عنه بخصوص شكسبير؛ فعليًّا في

الأرشيفات، واستنباطيًّا في المسرح. لاحظ كيف أن جميع التطورات المثيرة التي نستشهد بها هنا وقعت في السنوات العشر الأخيرة: طبعة ميدلتون، والإشارة إلى كيمب، وإعادة تأريخ مسرحية «الأمور بخواتيمها» (وكذلك مسرحية «السير توماس مور»، طالع الخرافة السابعة عشرة)، وموسيقى روبرت جونسون الخاصة بالمسرحية المفقودة. ومن الواضح أن نطاق دراسات شكسبير ما بَرِحَ حافلًا بمفاجآت جَمَّة.

تنطوي الاكتشافات المستقبلية أيضًا على فهم لمعتقدات الماضي والحاضر — وهي ما سميناها «الخرافات» — التي تمثل الأثر الثقافي لهذه الفرضيات علينا وعلى شاعرنا الوطني. وقد حاولنا في هذا الكتاب تسليط الضوء على الرحلة باتجاه الاكتشافات بدلًا من الوجهة، والقراءة بدلًا من الخلاصة. وطوال هذه الفصول الثلاثين، انصبت عنايتنا على كيفية تشكيل المعنى التفسيري وإعادة تشكيله، وكيفية استخدام الدليل عينه بطرق عدة، واستثمارنا في القصص التي نقصها، وكيفية نشأة تلك القصص أو الخرافات، والجاذبية التي تمارسها على الناس، وماهية الدليل الذي يمكن استخدامه لدحضها أو تأكيدها. ولعل الخرافة الكبرى، مع ذلك، هي خرافة يخلدها كتابنا أيضًا — فيما خلا في هذا الإنذار الأخير. من الممكن غالبًا أن تحل الخرافات المحيطة بشكسبير محل نصوصه نفسها؛ ففي القرن التاسع عشر مَيَّزَ هازليت بين نصوص شكسبير والتعليقات عليها قائلًا: «إن أردنا أن نعرف قوة العبقرية البشرية فعلينا قراءة شكسبير. وإن شئنا أن نرى تفاهة التعلم البشري، فربما علينا دراسة التعليقات على أعماله.»[6] إن ازدواجيته متطرفة — العبقرية في مقابل التفاهة — لكن مبدأه العام سليم: لا يوجد بديل للمعرفة الوثيقة بالنص. ولقد صَدَّرَ هيمنج وكوندل طبعتهما المُجَمَّعَة للمسرحيات عام ١٦٢٣ بأمر صريح: «اقرءوها مرارًا وتكرارًا.» وبعدها بأربعمائة عام، من الصعب أن نجد نصيحة أكثر سدادًا.

هوامش

(1) Gary Taylor, “Divine [ ]sences,” *Shakespeare Survey,* 54 (2001), p. 24 n.53.

(2) Nigel Nicholson, “A Place of Greater Safety for Vita’s Work,” *The Times,* 2 July 2001.

(3) Katherine Duncan-Jones, “Shakespeare’s Dancing Fool: Did William Kemp Live On as ‘Lady Hunsdon’s Man’?”, *Times Literary Supplement,* 11 August 11 2010.

(4) Wood's discovery followed his assumption that the songs for *Cardenio* were probably composed by the man who composed the music for the other late romances, Robert Johnson: *In Search of Shakespeare* (London: BBC Books, 2003), pp. 363–5.

(5) Later that year, Shakespeare's Globe staged Gary Taylor's version as part of its Read Not Dead series (November 2011); Stephen Greenblatt had worked with the American playwright Charles Mee to create a modern version in 2008.

(6) William Hazlitt, "On the Ignorance of the Learned," first published in the *Edinburgh Magazine,* July 1818.

قراءات إضافية

ثمة كتاب أو مقالة جديدة تخرج للنور كل ساعة كل يوم تقريبًا. ولن تستطيع مطالعتها كلها بطبيعة الحال، ولا نستطيع نحن أيضًا. كيف إذن نختار ما تَحْسُن قراءته؟ نقدم هنا للقارئ نخبة من القراءات الإضافية في شكل سردي كي نعطيه إحساسًا بمحتوى الكتب التي نوصي بها وعلة استمالتها لنا من الناحية النقدية.

حياة شكسبير

The standard life of Shakespeare is still Samuel Schoenbaum, *Shakespeare: A Documentary Life* (1975; there's also a *Compact Documentary Life*, 1987): Schoenbaum gives the documentary evidence and assesses difficult questions with even-handed restraint. His *Shakespeare's Lives* (1991; paperback 1993) is a perfect supplement, taking as its subject the history of Shakespearean biography, and enjoying many of the more eccentric interpretations of Shakespeare's life. Other recommended biographical works include James Shapiro on Shakespeare's most productive year, *1599: A Year in the Life of William Shakespeare* (2005; paperback 2006), Stephen Greenblatt's *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare* (2004; paperback 2005), and Michael Wood's book accompanying his television series *In Search of Shakespeare* (2003). We quote often

from the detailed work of our colleague Katherine Duncan–Jones: her biography of a less than likeable Shakespeare is *Shakespeare: An Ungentle Life* (2010 – a revised edition of her 2001 *Ungentle Shakespeare*), and her account of Shakespeare's immediate reputation is *Shakespeare: Upstart Crow to Sweet Swan, 1592–1623* (2011). Park Honan's *Shakespeare: A Life* (2000) is especially good on the early years in Stratford; Jonathan Bate's *Soul of the Age: The Life, Mind and World of William Shakespeare* (2008; paperback 2009) looks at Shakespeare and his context through the life-stages identified by Jaques in *As You Like It* ("All the world's a stage, / And all the men and women merely players"; 2.7.139–40). Charles Nicholl's in-depth analysis of a court case in which Shakespeare was called as a witness (a somewhat evasive one, it has to be said) is in *The Lodger: Shakespeare on Silver Street* (2008). Lois Potter's *The Life of William Shakespeare: A Critical Biography* (2012) is not just (just!) a biography of Shakespeare: it is a biography of his theater world, informed by Potter's unrivaled theatrical understanding.

شكسبير في عمله

The conditions of writing and printing drama are well covered by the contributors to David Kastan (ed.), *A Companion to Shakespeare* (1999), and Kastan's *Shakespeare and the Book* (2001) is a readable account of changes in editing and bibliography and why they matter. The British Library's digital quartos website (http://www.bl.uk/treasures/shakespeare/homepage.html) allows access to all the early printed editions of Shakespeare: you can view a number of digital facsimiles of the First Folio online via the Folger Shakespeare Library (www.folger.edu). Lukas Erne's controversial *Shakespeare as Literary Dramatist* (2007) has turned old notions of the relation between long and short versions of

Shakespeare's plays on their head; he posits a Shakespeare who *was* interested in the publication of his plays.

John Jowett's *Shakespeare and Text* (2007) is accessible and learned; his editions of *Timon of Athens* (2004) and *Thomas More* (2011) extend the discussion of collaborative working practices. Andrew Gurr's *The Shakespeare Company, 1594–1642* (2004) studies Shakespeare's works from the point of view of the structure and methods of the Chamberlain's, later King's, Men. Tiffany Stern's *Documents of Performance in Early Modern England* (2009) is one of those books that changes totally how you think about the early modern play – she shows it not to be a unified text as published by Arden or World's Classics, but rather an assemblage of fragments: songs, letters as props, parts, epilogues, prologues. David Crystal is *the* expert on Shakespeare and language, in a vast array of works including *Shakespeare's Words* (with Ben Crystal, 2002) and *"Think on My Words": Exploring Shakespeare's Language* (2008); Frank Kermode's *Shakespeare's Language* (2001) is a more evocative and associative take on Shakespeare's poetic use of rhetoric and vocabulary.

شكسبير في المسرح

Classic books on the Elizabethan theater are by Andrew Gurr again: *The Shakespearean Stage,* (4th edn., 2009) and *Playgoing in Shakespeare's London* (3rd edn., 2004). Christie Carson and Farah Karim–Cooper's *Shakespeare's Globe: A Theatrical Experiment* (2008) is full of insights from a decade of productions in the rebuilt Globe on London's Bankside. Tiffany Stern's *Making Shakespeare: From Stage to Page* (2004) understands the literary and theatrical contexts for Shakespeare's work, and

her Shakespeare in Parts (with Simon Palfrey, 2007) is a groundbreaking study of the way Shakespeare's actors understood their roles. Martin Wiggins's *Shakespeare and the Drama of his Time* (2000) is recommended as a way to counter the myopia with which we often consider Shakespeare, and Arthur Kinney's *Renaissance Drama: An Anthology of Plays and Entertainments* (2nd edn., 2005), is the best place to sample contemporary writers.

Cambridge University Press's series *Players of Shakespeare* (6 vols., 1985–2004), supplemented by Michael Dobson's *Performing Shakespeare's Tragedies Today* (2006), provide a series of unique perspectives. Written by actors reflecting on their roles, these essays combine sophisticated analysis of individual actors' roles with a deep understanding of the play in which they perform. Carol Rutter's *Clamorous Voices: Shakespeare's Women Today* (1988) gives Shakespeare's female characters the same treatment: conversations between actors about their interpretation of, for example, *Measure for Measure's* Isabella or *As You Like It's* Rosalind, are revelatory about the sexual politics of specific productions at specific historical moments. Barbara Hodgdon, W.B. Worthen, Carol Rutter, and Bridget Escolme are all writers on Shakespeare in the theater who are methodologically sophisticated and genuinely revealing about performance: any of their works is well worth reading.

تفسير شكسبير

There is no single way of interpreting Shakespeare: here we propose some recent survey volumes, all of which introduce a range of interpretative methods and frameworks and offer extensive suggestions in turn for further reading. Finally, we highlight some specific critical works to which we find ourselves returning for their acumen and provocation.

There are any number of guides to Shakespeare: particularly useful are Robert Shaughnessy's *The Routledge Guide to William Shakespeare* (2011), which works through the plays and their historical, theatrical, and critical contexts; Stanley Wells and Lena Cowen Orlin's *Shakespeare: An Oxford Guide* (2003), which tries to set out, with detailed examples, different interpretative approaches; and *The New Cambridge Companion to Shakespeare* (2011), edited by Margreta de Grazia and Stanley Wells, which covers different historical and critical aspects and has good suggestions for further reading. Russ McDonald collects significant twentieth-century criticism in his *Shakespeare: An Anthology of Criticism and Theory, 1945–2000* (2003). There are two excellent series, the Oxford Shakespeare Topics (Oxford University Press) and Arden Critical Companions (Arden, Bloomsbury), giving up-to-date interventions in a range of topics, from biography to religion to literary theory. Works such as Dympna Callaghan (ed.), *A Feminist Companion to Shakespeare* (2000), Sonia Massai (ed.), *World-Wide Shakespeares: Local Appropriations in Film and Performance* (2005), and Ania Loomba and Martin Orkin (eds.), *Post-Colonial Shakespeares* (1998), give a sense of how the field has changed. We, and our students, love *Doing Shakespeare*, Simon Palfrey's brilliant book of close reading (2nd edn., 2011); Marjorie Garber's collection of provocative essays, *Profiling Shakespeare* (2008), is similarly lively. Michael Neill's *Putting History to the Question: Power, Politics and Society in English Renaissance Drama* (2000) offers lucid, humanely historicist arguments.

Gary Taylor's *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present* (1990; paperback 1991) reads like a critical version of Virginia Woolf's novel *Orlando*, in which our hero morphs through centuries. Anything by Taylor is well worth reading: here he

combines performance history, publication history, and political history; as an added bonus, each chapter is written in the style of the period it chronicles. Alexander Leggatt has published on every Shakespeare genre over thirty years: *Shakespeare's Comedy of Love* (1974, reprinted 2005), *Shakespeare's Political Drama* (1988), and *Shakespeare's Tragedies* (2005). His critical interpretations are based on the words in the play and the play's theatrical effects: no other critic could get away with this limited focus, but Leggatt's critical insights show you why he can. A. D. Nuttall's *Shakespeare the Thinker* (2007) and Tony Tanner's *Prefaces to Shakespeare* (2010) each offer a play-by-play approach, highly recommended if you require a refresher before going to the theater. Nuttall focuses on Shakespeare's ideas; Tanner on the language in which those ideas are expressed.

Our final injunction was to read Shakespeare himself: there is a plethora of available editions, each aimed at a particular readership. Although publishers offer Shakespeare series in individual volumes, it's hard to recommend any one series uniformly: you will have your own criteria – portability, price, font size, electronic or paper, amount of intrusive explanation, page design – for choosing. We are drawn to different editions for different reasons: New Penguin for carrying to lectures, with their up-to-date and crisp introductions; Bedford St Martin's "Texts and Contexts" series for its inclusion of historical material to contextualize each play; Arden series 3 for extensive scholarship and annotation. The "Shakespeare in Production" series from Cambridge University Press does not cover every play in the canon, but for those currently available in this series it gives a reading experience referenced to the myriad interpretations on stage: each line is keyed to how it has been interpreted by actors and directors, thus offering a quickly accessible range of interpretative possibilities. Elizabeth Schafer's *The Taming of the Shrew* (2002),

for instance, is a particularly good volume to start with. You may wonder whether or why you would need to buy a new edition: is not a text from school or college days adequate? But interpretation of Shakespeare has developed, and new things are being discovered, as this book has shown: these changes and developments also affect the text we read. Publishers therefore are constantly updating and recommissioning editions to reflect this evolution.

Three academic journals dominate the market for new work: *Shakespeare Quarterly,* published by the Folger Shakespeare Library, *Shakespeare Studies* (Farleigh Dickinson University Press), and *Shakespeare Survey* (Cambridge University Press); *Shakespeare* (Routledge) is a relatively new entrant. The professional association in the USA is the Shakespeare Association of America: there are Shakespeare associations in India, Japan, Germany, Australia and New Zealand, Norway, Korea, Southern Africa, and many other countries. The British Shakespeare Association (http://www.britishshakespeare.ws/) has a wide base of teachers, theater practitioners, academics, and enthusiasts: the website highlights new work, Shakespeare in the news, and events and recordings.