ويليام شكسبير

الليلة الثانية عشرة

أو ما شئت!

ترجمة محمد عناني

الليلة الثانية عشرة

أو ما شئت!

تأليف

ويليام شيكسبير

ترجمة

محمد عناني

هنـــداوي

الليلة الثانية عشرة

ويليام شيكسبير

Twelfth Night

William Shakespeare

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

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

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

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٨ ٣٠٦٥ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الإنجليزية عام ١٦٢٣.
صدرت هذه الترجمة عام ٢٠٠٧.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

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

المحتويات

تقديم	٧
تصدير	٩
المقدمة	١٣
الليلة الثانية عشرة	٥٥
شخصيات المسرحية	٥٧
الفصل الأول	٦١
الفصل الثاني	١٠٣
الفصل الثالث	١٤٧
الفصل الرابع	١٩٥
الفصل الخامس	٢١٣

تقديم

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

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

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

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

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

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

محمد عناني
القاهرة، ٢٠٢١م

تصدير

هذه هي الترجمة العربية الكاملة لمسرحية «الليلة الثانية عشرة» للشاعر الإنجليزي الأكبر وليم شيكسبير، وهي المسرحية الثالثة عشرة التي أُترجمها له، وقد التزمت بالأصل التزامًا مطلقًا فترجمت النظم المقفَّى نظمًا مقفًّى، ومرسلًا حين يكون مرسلًا، ونثرًا حين يكون نثرًا، وقدَّمت للنص بمقدمة وافية، وذيَّلته ببعض الهوامش التي قد تعين غير المتخصِّص على إدراك الإشارات غير المألوفة له، واعتمدت على أحدث الطبعات المحقَّقة والمنقَّحة بأقلام أكبر المتخصِّصين في شيكسبير في العالم، وعلى نحو ما فعلت في ترجماتي السابقة اعتمدت أساسًا على طبعة آردن Arden الجديدة المنقَّحة الصادرة عام ٢٠٠٥م (وكانت الطبعة الأولى قد ظهرت عام ١٩٧٥م)، وشارك في تحقيقها ونشرها ج. م. لوثيان (J. M. Lothian) وت. و. كريك (T. W. Craik)، كما استعنت في دراستي للنص بالطبعة الرابعة في سلسلة نيوكيمبريدج من تحقيق ونشر إليزابيث ستوري دونو ٢٠٠٤م (Elizabeth Story Donno)، وكانت الطبعة الأولى لها قد ظهرت عام ١٩٨٥م، ثم أُعيد طبعها «مزيدةً منقحة» عام ٢٠٠٣م، وبها مقدمة جديدة بقلم الأستاذة بني جاي (Penny Gay)، كما استعنت بطبعة سيجنت (Signet) الصادرة عام ١٩٩٨م من تحقيق هرشيل بيكر (Herschel Baker)، وطبعة فولجر (Folger) الصادرة عام ٢٠٠٤م من تحرير بربارا أ. مووات وبول ورستن (Barbara A. Mowat & Paul Werstine). والطبعتان الأخيرتان تتضمَّنان ملاحق من الدراسات النقدية الكلاسيكية والحديثة، وهي التي تُلقي الضوء على الكثير ممَّا قد يلتبس معناه على القارئ المعاصر، إنجليزيًّا كان أم غير إنجليزي، في هذا النص.

وأمَّا مذهبي في الترجمة فيعرفه كل من قرأ ترجماتي الأدبية، وأُوجزه في أنني أُحاول جهد طاقتي نقل شعر هذا الشاعر العظيم ونثره بأقصى قدر ممكن من الدقة، ملتزمًا خصوصًا بفنونه البلاغية والأسلوبية؛ أي إنني لا أكتفي بالمعنى أو بأي تفسير قد يكون مقبولًا أو جذَّابًا، بل أجتهد لكي أجعل القارئ يدرك طبيعة الصياغة الشعرية أو النثرية الأصلية، مهتديًا بعلوم الأسلوب الحديثة، حتى يُحس القارئ العربي بإحساس يماثل (أو يقترب من) الإحساس الذي يُحسه قارئ النص في صورته الأصلية؛ ولهذا حافظت على الصور الشعرية مهما تعقَّدت فبدت عسيرة المأخذ، وعلى الإيقاعات وتلوُّنها، فنقلتُها بما يقابلها في العربية من بحور الشعر العربي، ملتزمًا بشعر التفعيلة؛ فهو ما يناسب المسرح أكثر من غيره، وخصوصًا بأقرب البحور إلى النثر كما هو الحال في شيكسبير، وهما الرجز والخَبَب، وإن كنت في الرجز أسمح بمزجه بزميلَيه في دائرة الخليل (الرمَل والهزج)، كما أسمح له أيضًا بالتحوُّل إلى الكامل، وقد قال لي من أثق في حكمه إن هذا ليس جديدًا في العربية، وغايتي أن أُشرك قارئ العربية معي في الإحساس بإيقاعات شيكسبير المتفاوتة.

وأمَّا في النثر، فقد برزت صعوبة يعرفها كل دارس للكوميديا في شيكسبير، وهي ولعه بالتلاعب بالألفاظ، وخصوصًا بالتورية، واقتضى ذلك إيجاد المقابلات العربية التي تنقُل هذه الألاعيب اللفظية التي كان جمهور شيكسبير يفرح بها، وإن كان المخرجون في القرن العشرين، منذ نشر هارلي جرانفيل-باركر (Barker-Harley Granville) «لطبعة المخرج» من هذه المسرحية عام ١٩١٢م يفضِّلون حذفها، كلها أو بعضها، ما دام الجمهور المعاصر لم يعد يتذوَّقها؛ أي إنني حاولت في الترجمة أن أنقُل ما يفعله شيكسبير لا «ما يقوله فحسب»؛ فأنا من المؤمنين بأن فن الفنان لا يقتصر على المعنى بل يتضمَّن المبنى أيضًا، والحفاظ على المبنى لا يقل أهميةً عن الحفاظ على المعنى، ونقل البناء كما هو معروف من لغة تختلف مبانيها عن اللغة الأصلية يتطلَّب حيلًا خاصةً أرجو أن أكون قد وفقت في اختيارها.

ولم يكن هذا كله ممكنًا لولا المراجع الحديثة والمادة العلمية الغزيرة التي أمدَّني بها صديقي الأديب الناقد المترجم ماهر البطوطي من نيويورك، فلم يبخل عليَّ بشيء، لا بالطبعات الحديثة للمسرحية، ولا بما طلبته من دراسات عنها؛ ولهذا أخصُّه بالشكر الجزيل، كما أتقدَّم بالشكر إلى كل من أعانني فزوَّدني بفصول مصوَّرة من بعض الكتب التي استعنت بها في كتابة المقدمة، وكل من قرأ النص العربي فاقترح تعديلات أو

تنقيحات، وعلى رأسهم صديقي العلَّامة، الأديب المرهف والناقد المبدع ماهر شفيق فريد؛ ولهذا أُعرب له عن أصدق امتناني وشكري.

وكنت أثناء العمل أُدهَش؛ لأن مشروع ترجمة شيكسبير بجامعة الدول العربية (بإشراف طه حسين) قد تجاهل هذه المسرحية، ولكن الدكتور ماهر شفيق فريد أخبرني أنها تُرجمت منذ نصف قرن تقريبًا، وأعارني نسخته من الترجمة «محمد عوض إبراهيم» فأنعمت النظر فيها، وكانت النفس تراودني بالتعليق عليها، ولكنني فضَّلت الاستمساك بما التزمتُ به من عدم التعرُّض لترجمات غيري، متمثِّلًا بقول الدكتور ماهر، لله دَرُّه: «ترجمتك خير تعليق.»

وقد قرَّرت عدم إضافة قائمة بأسماء المراجع والاكتفاء بذكرها في متن المقدمة والحواشي؛ إذ دلَّتني الخبرة على أنها غير مفيدة للقارئ العربي، وأمَّا المتخصِّص فسوف يجد فيما أوردته مادةً كافية قد تغريه بالرجوع إليها. أرجو أن أكون بهذه الترجمة قد أضفت شيئًا مهمًّا إلى تراث الترجمة الأدبية العربية الزاخر، وأرجو أن يجد القارئ فيها بعض ما وجدته فيها من متعة.

وعلى الله التوفيق.

محمد عناني
القاهرة، ٢٠٠٧م

المقدمة

«الليلة الثانية عشرة»، وعنوانها الفرعي هو «أو ما شئت» (من عناوين)، من أشهر مسرحيات وليم شيكسبير (١٥٦٤–١٦١٦م)، شاعر الإنجليزية الأكبر على الإطلاق، وأكثرها تقديمًا على المسرح، وأشدها إثارةً للخلاف من حيث النوعُ الأدبي أو «تصنيف النص» وطرائق الأداء على المسرح. والليلة الثانية عشرة هي ليلة ٦ يناير، العيد المسيحي الذي يُحيي ذكرى ظهور المسيح للمجوس من الأمم (وهبة)، ويسمِّيه المسيحيون الغربيون (Epiphany) — الاسم الذي يُطلقه الشرقيون على عيد الغطاس. وتنتمي المسرحية إلى الفترة الوسطى من حياة الشاعر المسرحي العملية؛ إذ كتبها بعد أن بلغ الخامسة والثلاثين من عمره، وذاع صيته، وخَبَر الكتابة في شتى مجالاتها، من المسرحية التاريخية إلى الكوميديا إلى مسرحية الرومانس (أي التي تعالج أساسًا) ولكن قبل أن يبدع مأساواته الكبرى «هاملت» ثم «عطيل» ثم «الملك لير» و«مكبث»، فالأرجح كما أثبتت الدراسات الحديثة أنها كُتبت وقُدِّمت على مسرح الجلوب (The Globe)، إمَّا في عام ١٦٠٠م أو ١٦٠١م (انظر البحث الدقيق الذي قام به أنطوني أولدريدج (Anthony Aldridge) ونشره في كتابه «شيكسبير وأمير الحب» (Shakespeare and the Prince of Love, 2000))، وإن كانت الوثيقة الميسرة الوحيدة المتاحة لا تقطع إلا بأنها قد عُرضت في مطلع عام ١٦٠٢م (يوميات المحامي الشاب جون ماننجهام)، وهو الذي يقول إنها تشبه المسرحية الإيطالية Inganni، ومن المحتمَل أنه يخلط بين هذه المسرحية التي كتبها نيكولو سيكي (Nicolò Secchi) عام ١٥٤٧م وبين المسرحية الأخرى التي يؤكِّد المختصون أنها كانت المصدر «البعيد» لمسرحية شيكسبير وهي (Gl’Ingannati)؛ أي «المخدوعون»، والتي كُتبت عام ١٥٣١م ونُشرت عامَي ١٥٣٧ و١٥٥٤م.

(١) مصادر الحبكة

يُجمع الدارسون على أن المسرحية الأخيرة «المخدوعون» هي التي استقى شيكسبير منها حبكة مسرحيته، أو الحبكة الرئيسية، ولكنه لم يستند إلى تلك المسرحية نفسها بل إلى الملخَّص النثري الذي قدَّمه بارنابي ريتش (Barnabe Riche) في صورة حكاية يحكيها للنساء، وتنتمي إلى نوع رومانس (أو الرومانثة) (Romance)؛ أي قصة الحب والمغامرات والأسفار والأخطار، بعنوان «أبولونيوس وسيلا» (Apolonius and Silla)، وهي القصة الثانية في مجموعة قصصية بعنوان «وداع ريتش للاشتغال بالحرب» (Riche his Farewell to Militarie Profession) (١٥٨١م)، والمعروف أن ريتش لم يستقِ مادته مباشرةً من المسرحية المذكورة؛ إذ إن القصة الرئيسية للمسرحية كان قد أعاد كتابتها نثرًا كاتب يُدعى ماتيو باندِيلو (Matteo Bandello) في مجموعة روايات له أصدرها بالإيطالية عام ١٥٥٤م، وتلاه بيير دي بلفوريه (Pierre de Belleforest) في مجموعة حكايات له أصدرها بالفرنسية عام ١٥٧٠م، ومنه استقى ريتش مادة حكايته المذكورة عام ١٥٨١م. وقد اختلف كُتاب النثر جميعًا عن الأصل الإيطالي للمسرحية (التي تعتمد في حبكتها على الكاتب الروماني بلاوتوس (Plautus)) في تطوير قصة الحب، وإن حافظ الجميع على فكرة اختلاط الشخصيات؛ فعند الجميع تتنكَّر فتاة في زِي غلام وتلتحق بخدمة من تحبه، ولها أخ غائب يشبهها، تقوم بنقل رسائل غرام من تحبه إلى فتاة أخرى يحبها، ولكن هذه الأخرى المحبوبة تقع في غرام البطلة المتنكِّرة في زي الغلام، ويعود أخوها فتتعقَّد الحبكة إذ يظن الجميع أنه أخته، وأخيرًا تنجلي الحقيقة ويتزوَّج العاشقون جميعًا، على نحو ما يحدث في شيكسبير.

ويدين شيكسبير لقصص ريتش بدينٍ آخر يتعلَّق بالخدعة التي يدبِّرها عدد من الشخصيات للسخرية من مالفوليو في «الليلة الثانية عشرة»، وهي الحيلة التي نجدها في القصة الخامسة من مجموعة ريتش القصصية المذكورة، وفيها يدبِّر زوج حيلةً للسخرية من زوجته السليطة اللسان حتى يسخر منها الجميع. وقد يكون التشابه وليد المصادفة، ولكن احتمال التأثُّر قائم.

وأمَّا الفارق بين قصة ريتش المذكورة (أبولونيوس وسيلا) وبين «الليلة الثانية عشرة» فهو الفارق حقًّا بين الحكاية التراثية الأوروبية المغرقة في التصوير الواقعي لدوافع السلوك المادية، كالجنس والانتماء الطبقي، وبين مسرحية عصر النهضة الشعرية التي تُطلق العِنان للخيال وتُعلي من شأن الحب، وتؤكِّد التعقيدات الكثيرة للانتماء إلى أحد الجنسَين، وكيف

يؤثِّر الدور الاجتماعي للمرأة في الحياة العاطفية للمرأة والرجل على حد سواء، وهكذا فعلى الرغم من الاشتراك في الحبكة، أو في فكرة الحبكة، فإن مسرحية شيكسبير تتناول المادة تناولًا شاعريًّا يكفل لها التسامي والعمق الإنساني الذي يربطها بالعصر الحديث.

(٢) النوع الأدبي

لا خلاف على أن هذه المسرحية كوميديا. والكوميديا جنس أدبي عام يضم عدة فروع تشترك جميعًا في أنها تؤكِّد ما يسميه نورثروب فراي (Northrop Frye) «الاحتفال بانتصار الحياة على الأرض الخراب» (١٩٤٩م)، أو ما يسميه وايلي سايفر «الاحتفال بالحياة» وحسب (١٩٦٧م) (انظر كتابي «فن الكوميديا» ١٩٨٠م وكتابي «من قضايا الأدب الحديث» ١٩٩٤م)، بمعنى أن الكوميديا فن يركز على افتراض وجود تناغم أساسي في الحياة، وهو من ثم ينشد إبراز هذا التناغم من خلال مقارعة القوى التي تعوقه أو تعارضه أو تُخفيه، وسبيله في المقارعة هو إبراز التناقضات في الإنسان وفي مواقفه وفي مجتمعه، من خلال أبنية تدفع إلى السخرية منها، أو الضحك منها، حتى ينتهي نشدان التناغم الحق بتحقيقه، وعودة الصفاء الذي يلازم كل تناغم حق. ومن وسائل إبراز التناقضات وسيلة التورية الدرامية الساخرة (Dramatic irony) وشتى ألوان السخرية أو المفارقة الأخرى (varieties of irony)، ومن وسائله أيضًا إبراز جو الاحتفالية (festive feeling) الذي يصاحب من يشعر حقًّا بنبض حياته، أو فرحة حياته، وعادةً ما تنتهي أمثال هذه الأعمال الكوميدية بالزواج، رمز الرِّفاء، وبشير التكاثر؛ فالكثرة تُعتبر من سمات الخير، والخير ذو جمال.

ولكن «الليلة الثانية عشرة» تضم أيضًا عناصر تنتمي إلى نوع أدبي آخر هو ما أسميته الرومانس؛ ففيها الحب والمغامرات والأسفار والأخطار، والرومانس فيها يمتزج امتزاجًا وثيقًا بالكوميديا وفق التعريف السابق، بحيث يصعب الفصل في المسرحية بين الخط الكوميدي الصريح الذي يمثِّله الصاخبون اللاهون في منزل الكونتيسة، وضحيتهم أو هدف سخريتهم مالفوليو (الذي يعمل حاجبًا لديها ورئيسًا للخدم، ويشتَط به خياله بسبب ما يُبديه من التزمُّت الديني وحبه لذاته أو مبالغته في تقدير قيمته، فيتصوَّر أنه يمكنه الزواج من مولاته، وهكذا يخدعه هؤلاء المعربدون الذين يستغرقون في اللهو رقصًا وغناءً وشرابًا)، وبين قصة الحب المزدوجة التي تدور حول محور يُعتبر كوميديا كذلك؛ ألا وهو تظاهر فيولا بأنها غلام حتى تظل بقرب حبيبها، والتظاهر أو التنكُّر من السمات التي

تقترن ببعض المثالب الاجتماعية التي قد تقوم على جهل الفرد ذاتَه أو ادعائه ما ليس فيه، ومن ثم فهو مادة للكوميديا، وينطبق ذلك على نرجسية الدوق الذي تُحبُّه البطلة، وتصوُّر أوليفيا التي يحبها الدوق بأنها قد نبذت الرجال وكرهتهم، والصورة الزائفة التي يرسمها مالفوليو لنفسه، وتصوُّره إمكان وقوع مولاته في حبه، مثل السير أندرو الذي جاء خاطبًا لها هو الآخر، وهلم جرًّا؛ أي إن المحور الذي يدور حوله ما يسمَّى بـ «الحبكة الثانوية» لا ينفصل عن المحور الذي تدور حوله «الحبكة الرئيسية» أي قصة أو قصص الغرام.

ويؤدِّي هذا الامتزاج إلى إضفاء جو خاص على الكوميديا، بحيث يبتعد بها عن الكوميديا الهجائية (satiric)؛ أي كوميديا السخرية الصريحة من بعض أنماط السلوك المعيبة وما تنم عنه من تناقضات أو مثالب بشرية، ويقترب بها ممَّا يسمَّى الكوميديا الغنائية (Lyrical) التي تتوسَّل بالشعر والموسيقى، وإن كان الجمع بينهما قائمًا بوضوح على امتداد المسرحية كلها، وهكذا سمعنا من يصفها بأنها غنائية أولًا، ما دامت تبدأ بالموسيقى وتنتهي بالموسيقى وتتخلَّلها الأغاني في المشاهد النثرية (الخاصة بالحبكة الثانوية)؛ وهجائية ثانيًا، ما دامت تصب بمحورَي الحبكة في آفة واحدة، وإن كان لها بُعدٌ أو أبعاد فلسفية ونفسية، مدارها قدرة الفرد على تخطي حدود ذاته وتجاوزها بالامتزاج بالآخر، أو قل بالخروج من الذات إلى البشر (الآخر)، والاستعداد لقهر تقاليد الرومانس التي تجعل المحب منحصرًا في حبه استنادًا إلى أنه يمثِّل (الذات) أو قل بتخطي الذاتية إلى الموضوعية!

ولكن هذا المزج يتميَّز بسمات أخرى تُضفي مذاقًا آخر على الكوميديا، وعلى رأسها مرارة العقاب الذي يُنزله المتآمرون (توبي وماريا وغيرهما) بمالفوليو، فهو عقاب لاذع حاد يدفع الكثيرين إلى الإشفاق عليه، بل ويُثير لونًا من الأسى، وهكذا وجدنا من يضيف إلى وصف هذه الكوميديا بالهجاء أو الغنائية أو الرومانسية وصفها بالشجن العميق (wistful) أو الحزن الصريح (sad) أو المرح الصاخب (romping)، بل ومن حاول أن يجمع بين هذا وذاك كله فوصفها بأنها حلوة مرة معًا (bittersweet)، وقد وجدنا في العصر الحديث من رأى في المهرج (clown) مفتاح مفهوم المسرحية؛ فهو يؤكِّد لنا في ثنايا المسرحية ومن خلال تفاعله مع باقي الشخصيات أن الدنيا قائمة على التهريج الذي يحمل هنا دلالتَين لا تنفصلان؛ أولهما: ضرورة الهزل ما دامت الحياة الدنيا أليمةً لا تحتمل الجد، وتقوم على المُراءاة، والتظاهر. وثانيهما: ضرورة التخلي عن الثقة في قدرة الألفاظ عن التعبير عن الحقيقة؛ فالألفاظ خائنة، وهي عاجزة إلا عن خلق الأوهام، ما دام

كل فرد يستخدمها بمعنًى مختلف، وما دامت معانيها تتلوَّن دائمًا وتتحوَّر، الأمر الذي يذكِّرنا بمذهب التفكيكية النقدي، وإنكاره لوجود حقيقة أو أي شيء خارج الألفاظ!

(٣) الجغرافيا الخيالية

تقول الناقدة بني جاي (Penny Gay) إن التشابه الوثيق بين الفتى والفتاة في المظهر من الدلائل على أن المسرحية تنتمي إلى نوع الرومانس، وإن الدقائق العشر الأولى من المسرحية تختط لها طريقًا دقيقًا في هذا النوع الأدبي؛ فالجمهور يرى ويسمع شابًّا غنيًّا نبيلًا، يُحيط به الموسيقيون والأتباع الذين يُصغون بانتباه إليه وهو يقدِّم «تنويعاته» العذبة على القوالب اللفظية المألوفة في شعر الحب البتراركي:

أوَّاه عندما رأت عيناي أوليفيا لأول مرة،
أحسستُ أنها تُطهِّر الهواء من أدرانه؛
وعندها استحَلت ظبيًا واستحالت الأشواق سِربًا
من كلاب الصيد ذاتِ رهبةٍ وقسوة،
ولم يزل طِرادها للآن لي!
فلتمضِ قبلي نحو رفَّات من الزهر الجميل،
فخاطرات الحب تزهو اليوم في ظل الخميل.

١ / ١ / ١٩–٢٣، ٤٠–٤١

وهكذا ندخل منطقةً غير محدَّدة من «العالم المصطَنع للرومانس في عصر النهضة». ويبدأ المشهد التالي بصورة لا يقل طابعها الرومانسي عن ذلك؛ إذ نرى فتاةً تحطَّمت سفينتها، وعادةً ما نراها على المسرح وقد انسدل شعرها الطويل على كتفَيها، وارتدت «بقايا» رداء مغرق في الأنوثة (وهو ما كانت عليه جودي دنش Judi Dench في العرض المسرحي الذي قدَّمته فرقة شيكسبير الملكية عام ١٩٦٩م من إخراج جون بارتون John Barton). وتثير الكلمات الأولى في هذا المشهد إحساسنا بالبلاد البعيدة «للرومانس الكلاسيكي»:

فيولا: يا أصحاب .. في أي بلادٍ نحن الآن؟
الربان: هذي إلليريا يا مولاتي.

وتُضيف بني جاي إن اسم إلليريا قد يوحي بكلمة «إللوجن» (illusion)؛ أي الوهم، وكلمة ليريكال (Lyrical)؛ أي الغنائي، وإن كان في الواقع الاسم القديم للمنطقة الواقعة في بلاد اليونان شماليَّ خليج كورنثه (Corinth) والمطلة شرقًا على البحر الأدرياتيكي، وهي التي اشتهرت بوجود القراصنة فيها. وهو ما يشير إليه الدوق فيما بعدُ عند مواجهته لأنطونيو في الفصل الخامس، وما جعل الفرقة المسرحية المذكورة تقدِّم في عرض المسرحية عام ١٩٨٧م ديكورًا مسرحيا يمثِّل قريةً يونانية يقوم فيها مالفوليو بدور «موظف» في الكنيسة لم يعد المجتمع «المنحل» يوليه أدنى احترام.

وتؤكِّد هذه الناقدة دور الخلط الجغرافي هنا، المصاحب لقرار فيولا بالتنكُّر؛ أي إن قرارها بأن تتنكَّر في زي خصيٍّ معناه وقوفها على الحافة ما بين الرجل والمرأة، بحيث لا تغدو هذا أو ذاك، فالاسم الذي نعرف فيما بعدُ أنه اسم موطنها الأصلي اسم يوحي بإيطاليا (ميسالين)، وهي الآن على تخوم الدولة العثمانية، فهي «على الحدود»، ومحايدةٌ جنسيًّا وجغرافيًّا. لكننا سرعان ما ننسى ذلك حين نراها في بلاط الدوق في صورة خادم، وهو بلاط ذو طابع إنجليزي واضح لا شك فيه، والحوار في المشاهد التالية يؤكِّد ذلك، الأمر الذي يجعل المشاهِد في المسرح يرى ما هو غريب وبعيد في الحدث الرومانسي في ثوب مألوف في إنجلترا، بحيث «يختلط» الحلم بالواقع. ويستعين شيكسبير في ذلك باستحداث شخصية أنطونيو (صديق سباستيان) الذي يؤكِّد «الطابع الواقعي لهذه المدينة الخيالية»؛ فهي تنتمي افتراضيًّا إلى عالم الرومانس العجيب، وتتضافر فيها عناصر الخلط الجغرافي، ولكنها لندن أيضًا في عيون المشاهدين!

ويؤكِّد كثير من المخرجين رأي هذه الناقدة في تقديمهم تصوُّرًا «للمكان» الذي تحدث فيه المسرحية، يقوم على الخلط بين الوهم والواقع، على نحو ما قدَّمه مخرج العرض المسرحي لفرقة الجلوب الجديدة في لندن عام ٢٠٠٢م، وهذا الخلط هو الذي يؤكِّد التزاوج الحميم بين الرومانس وبين الكوميديا التي لا بد لها من أسانيد ثابتة في عالم الواقع.

ويؤكِّد ما قلتُه عن تضافر عناصر الرومانس مع عناصر الكوميديا هذا المزج بين العالم الشاعري الذي تدور فيه قصة الحب المعقدة وبين العالم المادي الذي نشهد فيه نزلاء منزل الكونتيسه أوليفيا وما يدبِّرونه من مكائد لبعضهم البعض، فالسير توبي يخدع السير أندرو ويقترض منه الأموال دون أن ينتوي سدادها متعلِّلًا بتمكينه من الزواج من ابنة أخيه، وهو يشترك مع فابيان وماريا في خداع مالفوليو خداعًا يصفه فابيان قائلًا: لو كان ذلك يحدث على المسرح الآن لأنكرته باعتباره خيالات خرافية.

(٣ / ٤ / ١٢٩–١٣٠) وهكذا نجد التقابل بين الخيال الرومانسي الذي يصوِّر إنسانيةً صادقة حقيقية، وبين الواقع المادي الذي يقترب في شططه وجنوحه من عالم الخيال، ويتمكَّن شيكسبير من تحقيق التضافر من خلال التتابع الزمني الوثيق لأحداث الحبكة الرئيسية الشعرية وأحداث الحبكة الثانوية النثرية.

(٤) التقابل والتضاد

إننا ما إن نفرغ من المشهدَين الشعريَّين اللذَين يضعاننا في قلب عالم الرومانس (١ / ١ و١ / ٢) حتى نُقابل الصورة المضادة في المشهد التالي (١ / ٣)، حيث نجد سير توبي عم أوليفيا، الذي أحضر السير أندرو خاطبًا لابنة أخيه، فنهبط بذلك إلى عالم الواقع، ولكنه ليس واقعًا كئيبًا ولا مؤلمًا؛ فالسير توبي يمثِّل للجمهور الإليزابيثي ما كان يمثِّله في بلاط اللوردات في ذلك العصر رجلٌ يسمَّى مُدير الألاعيب المرحة (Master of merry disports)، ويشار إليه باسم غريب هو «رب الفوضى» (Lord of Misrule) بمعنى مدير الحفلات واللعبات التي تتيح للناس (في الفترة السابقة على الصوم الكبير Lent وما يصاحبه من زهد وتقشُّف) أن ينطلقوا فيتحرَّروا من قيود المجتمع الصارمة، وهو ما كان يسمَّى «الكارنيفال»، أو ماردي جرا (Carnival or Mardi Gras)، والصوم الكبير يتلوه «الفرج» بمقدم الربيع. والسير توبي إذن يجسِّد صورةً مألوفة لدى أبناء العصر الإليزابيثي؛ فهو تجسيد للحياة الناعمة أو طيب العيش (The good life)، ولم تكن تعني آنذاك أكثر من الملاذِّ الجسدية، ومن ثم فهو يقدِّم صورةً أبيقورية مناقضة للفضيلة التي يمثِّلها «البيوريتاني» مالفوليو. فالسير توبي يستنكر أن يخفي السير أندرو «فضائله» فلا يرقص علنًا في غُدوه ورواحه، «هل علينا أن نخفي فضائلنا في هذه الدنيا؟» (١ / ٣ / ١٣٠–١٣١) وعندما يلومه مالفوليو في الفصل الثاني على الرقص والسُّكر والعربدة يقول له سير توبي «هل تظن أن استمساكك بالفضيلة سيحرم الناس من الفطائر والجِعَة؟» (٢ / ٣ / ١١٤–١١٥). أي إننا نواجه على أرض الواقع صورتَين متضادتَين للفضيلة؛ الأولى: صورة استغراق في الملاذِّ الحسية وعلى رأسها المهارة في الرقص، الغناء، والشراب، و«أطايب العيش». والثانية: صورة زهد وامتناع عن إجابة نوازع الجسد، وهي التي كانت تمثِّل رمزيًّا صورة الصوم، وتمثِّل اجتماعيًّا نزعةً كانت قد بدأت تنتشر في مطلع القرن السابع عشر، هي الضيق بـ «مثالب» الكنيسة الإنجليزية في عهد الإصلاح الديني؛ إذ كان الكثيرون يرَون أنها كانت لا تزال تتسم بملامح كاثوليكية

ويطالِبون بالعودة إلى صورة دينية أشد «نقاءً» أو «طهرًا» (purer) وهذه هي الكلمة التي أتت فيما بعدُ بمصطلح «المتطهِّرين» أو «دعاة النقاء» أو البيوريتانيين، والمعروف أنه لم تنقضِ ثلاثون عامًا على تقديم مسرحية «الليلة الثانية عشرة» حتى كان هؤلاء قد دخلوا البرلمان وأثبتوا سلطانهم فيه، وكانت النتيجة هي الثورة الإنجليزية التي تزعمها أوليفر كروميل المتعصِّب، وبلغت ذروتها في الإعدام العلني للملك تشارلز الأول في عام ١٦٤٩م الأنجليكاني الذي كان يؤمن بضرورة الاستمساك بالطقوس والشعائر. وأقول بالمنسابة إن الشاعر المسرحي الفذ بن جونسون (Ben Jonson) قد سخر في عام ١٦١٤م، في مسرحية «سوق بارثولوميو»، من شخصية البيوريتاني الديني الذي أطلق عليه اسم «زيل – أوف – ذا – لاند بيزي» (Zeal – of – the – Land Busy)، ومعناها «حَميَّة البلد المشغول»، وهو أبيقوري منافق يتحدَّث برطانة الواعظ، ولكنه يفتقر إلى التركيب النفسي والاجتماعي المعقَّد الذي نراه في مالفوليو؛ فماريا تصفه بأنه «في بعض الأحيان .. بيوريتاني» (٢ / ٣ / ١٤٠)، ثم تُسرع فتوضِّح ما تعني قائلة:

> ما أبعده عن الاستمساك بالأخلاق أو البيوريتانية أو أي شيء على الدوام؛ فليس سوى انتهازي مداهن، وحمار يتصنَّع الحكمة، ويردِّد ما يحفظه من كلام الكبراء، بل ويكرِّر مقتطفات طويلةً منه! وهو مغرور يزهو بذاته زهوًا لا يدانى؛ إذ إنه (في ظنه) مفعم بالمناقب، إلى الحد الذي يؤمن معه أن كل من ينظر إليه لا بد أن يحبه ...
>
> (٢ / ٣ / ١٤٦–١٥١)

والهجوم على مالفوليو من الثيمات الكوميدية المألوفة؛ فجوهر هذا الهجوم هو إذلال الغبي المتكبِّر ذي الألفاظ الطنَّانة الذي يظن أنه أفضل ممَّا هو عليه في الواقع، ولم يكن شيكسبير يقصد بكلمة بيوريتاني إلا إرضاء الجمهور الذي شاهد المسرحية أول ما كُتبت، ولكن الممثِّل الذي كان يلعب هذا الدور على امتداد القرنَين الثامن عشر والتاسع عشر كان يوحي للمشاهِد بجو «الرِّفعة الإسبانية» أولًا قبل أن يتحوَّل بسبب أوهامه إلى شخصية فكاهية ذات خبل يذكِّرنا بدون كيشوت (كيخوته). وسوف أقتطف هنا بعض ما قاله من تناولوا المسرحية من كبار النقاد والأدباء إيضاحًا لطبيعة التناقض الذي يولِّد الكوميديا عند شيكسبير، خصوصًا في هذه المسرحية. ولْأبدأ بفقرة قصيرة من حديث

الدكتور صمويل جونسون (Johnson)، الكلاسيكي ابن القرن الثامن عشر، عن «الليلة الثانية عشرة»:

> تتميَّز هذه المسرحية في الجوانب الجادة منها بالرشاقة والسلاسة، وفي المشاهد الخفيفة بالهزل الجذاب؛ فشيكسبير يصوِّر شخصية السير أندرو إجيوتشيك تصويرًا مناسبًا إلى أبعد حد، ولكن شخصيته تُفصح إلى درجة كبيرة عن غباء فطري، وليست من ثم الموضوع الملائم للهجاء الساخر. والحديث المنفرد الذي يقوله مالفوليو لنفسه كوميدي حقًّا، ولا يجعله عرضةً للسخرية إلا غطرسته. وأمَّا زواج أوليفيا ومشاهد الخلط التي تتلوه فإنها — على الرغم من إحكام بنائها وصوغها بدقة تكفل التسرية والإمتاع على المسرح — تفتقر إلى المصداقية، ولا تقدِّم الدرس المناسب الذي لا بد منه في الدراما؛ لأنها لا تعرض صورةً صادقة للحياة.
>
> (من طبعة جونسون لأعمال شيكسبير، ١٧٦٥م، يوردها هـ. هـ. فيرنس H. H. Furness في طبعته للمسرحية مع آراء النقاد عام ١٩٠١م)

ولننظر ثانيًا إلى ما قاله وليم هازلت (Hazlit)، الناقد الرومانسي، في القرن التاسع عشر عن هذه المسرحية في كتابه «شخصيات مسرحيات شيكسبير» (الطبعة الثانية ١٨١٨م):

> تُعتبر هذه المسرحية بحق من أمتع كوميديات شيكسبير؛ فهي حافلة بالعذوبة والجمال، وربما يكون بها من «طيب النفس» ما يجعلها غير ملائمة للكوميديا. فالهجاء فيها محدود، وتخلو تمامًا من مشاعر الحقد، وهي ترمي إلى إبراز ما يُضحك لا ما يثير الاستهزاء؛ لأنها تجعلنا نضحك من حماقات البشر ولا نحتقرها، بل ولا تجعلنا نُضمر أي سوء لها؛ فالعبقرية الكوميدية لدى شيكسبير تشبه النحلة في قدرتها على استخراج الحلاوة من الأعشاب الضارة أو السامة لا في قدرتها على اللدغ؛ إذ إن شيكسبير يقدِّم إلينا أشد ما يمتِّعنا من سمات الضعف والنقص في الشخصية «في صورة مبالغ فيها»، ولكنه يرسم هذه الصورة بأسلوب يكاد يدفع أصحابها إلى المشاركة في الضحك عليها، بدلًا من الاستياء من هذه الصورة، ما دام يدبِّر من المواقف ما يجعل الشخصيات

تبدو لنا في أبهى حلة ممكنة بدلًا من دفعنا إلى احتقارها فيما يدبِّره الآخرون من مكائد وما يطلقونه من فكاهات مؤلمة عليها.

وإشارة هازلت إلى المبالغة، في العبارة المطبوعة بالبنط الأسود، تتفق مع ما ذكرته عن كوميديا الكاريكاتير («من قضايا الأدب الحديث»، ص٢٦٨)؛ فالمبالغة في تضخيم عيب من العيوب في مسلك الإنسان أو طبعه؛ تؤدِّي إلى إبرازه بصورة تكفل تأكيد تناقضه مع ما نتوقَّعه من كل رجل سَوِي، أو مع المعايير السائدة عن السلوك الطبيعي أو السوي ومدى إفصاحه عن «سلامة» نفس صاحبه. ويشرح هازلت ما يقصده بذلك في الفقرة الطويلة نفسها من كتابه قائلًا:

ولقد مرَّ المجتمع بفترة كانت عيوب السلوك ونقائصه لدى الأفراد من غرس الطبيعة لا ثمرة لنمو العلم أو الدرس، فهم غير واعين بهذه المثالب، أو قل إنهم لا يأبهون لمعرفتها، ما داموا يُرضون بها أهواءهم، وهنا نجد أنه ما دام المؤلف لا يحاول أن يفرض شيئًا، فإن المشاهدين يستمتعون بمسايرة ميول الأشخاص الذين يضحكون عليهم دون أن يؤذوهم بفضح حمقهم. ولنا أن نطلق على هذه اللون اسم كوميديا الطبيعة، وهي الكوميديا التي نجدها بصفة عامة في شيكسبير؛ فإن روح كوميدياته تتفق في جوهرها مع روح سيرفانتس (ثيربانتيس) ونصادفها كثيرًا في موليير، وإن كان هذا أشد انتظامًا في مبالغاته من شيكسبير. فكوميديا شيكسبير ذات قالب رعوي وشاعري، والحماقة أصيلة في تربتها، وشجرتها تنمو وتترعرع فتزهر وتثمر. والمتعة التي يجدها الشاعر في تورية لفظية، أو في الفكاهة العجيبة التي يجدها في شخصية «منحطة»، لا تُفسد بهجته وهو يصف صورةً جميلة أو أسمى ألوان الحب. ففكاهات المهرِّج المقتسرة لا تفسد عذوبة شخصية فيولا؛ فالمنزل نفسه يتسع لمالفوليو والكونتيسة وماريا وسير توبي وسير أندرو إجيوتشيك. ولننظر مثلًا إلى هذه الشخص الأخير الذي لا مثيل لانحطاطه في العقل أو الخُلق، وانظر كيف يحوِّل السير توبي مظاهر انحطاطه إلى صور جذابة ممتعة! إن شيكسبير يبث روح الرومانس والحماس بمقدار ما يرسم الأشخاص في صور طبيعية وصادقة، وأمَّا في أسلوب الكوميديا المتصنَّعة فلا نجد إلا الزَّيف والبعد عن المصداقية.

(من طبعة سيجنت للمسرحية ص١٣٣–١٣٥)

أي إن «الغباء الفطري» الذي يجده جونسون في سير أندرو ويرى أنه غير جدير بالمعالجة الساخرة في الكوميديا يراه هازلت نبتًا طبيعيًّا جديرًا بتأمُّله والاستمتاع به؛ وذلك عن طريق مجاورته للمشاعر الصادقة في قصة الحب الرومانسية، فالتجاور يؤكِّد التقابل ويُبرز التناقض في صورة أخَّاذة، وما يراه جونسون بعيدًا عن الواقع بمعنى أنه لا يقدِّم صورة صادقة للحياة، ينسبه هازلت إلى الشعر، أو ما يسمِّيه الطابع الرعوي. وهذا دليل على تغيُّر الحساسية النقدية في مطلع القرن التاسع عشر، وهو التغيُّر الذي أدَّى إلى قَبول كل ما في الطبيعة باعتباره جديرًا بالتصديق ما دام «في الطبيعة»، ولضرب لهذا مثلًا من شخصية مالفوليو، وشخصية المهرج.

(٥) مالفوليو والمهرج

سبق أن قلت في القسم السابق من المقدِّمة إن مالفوليو لم يصف بالبيوريتاني إلا بهدف إرضاء الجمهور الذي شاهد المسرحية أول ما كُتبت، ولكن هذا الجانب من شخصيته قد دفع الكثيرين إلى إغفال ما فطن إليه المحدثون، وكان سبَّاقًا إلى ذلك الناقد الرومانسي تشارلز لام (Charles Lamb) في كتابه «مقالات إيليا» (وكان إيليا هو الاسم المستعار الذي يوقِّع به مقالاته النقدية في مجلة «لندن مجازين» في مطلع القرن التاسع عشر). فالنظرة الحديثة تقول إن مالفوليو ليس شخصيةً مضحكة بطبيعته؛ أي إنه ليس هزأةً أو مثار سخرية في ذاته، ولكن أحلامه الخبيثة قد استغلَّها العابثون فجعلوه يعيش في وهم يثير الضحك والاستهزاء، وهي أحلام ليست موهومةً تمامًا بل تقوم كما يقول النص على واقع صلب، فهو حاجب لصاحبة المنزل ورئيس الخدم، ومعنى هذا أنه يشعر بالمسئولية عن كل ما يحدث في المنزل، وتزمُّته الأخلاقي أو«بيوريتانيته» ليست في ذاتها مثيرةً للسخرية أو الاستهزاء، فلقد كان من واجبه ضمان التزام جميع من في المنزل، زُوارًا ومقيمين، بالسلوك الحسن، والحفاظ على النظام والأمن في المنزل، وفقًا لِمَا تقوله كتب السلوك في القرن السادس عشر، حسبما جاء في دراسة م. سانت كلير بيرن (M. St. Clare Byrne) بعنوان «الخلفية الاجتماعية» في كتاب بعنوان:

A Companion to Shakespeare Studies, (eds.) H. Granville-Barker and G. H. Harrison, 1946, (second ed. 1985, p. 204).

وهذا يعني أنه يمارس حقه في تأنيب الصاخبين المعربدين فيما يسمَّى «مشهد المطبخ» (٣ / ٢). والواضح أيضًا أنه لا يرتاح للمهرج الذي يكسب رزقه بالتلاعب اللفظي

الفكاهي هنا وهناك، فمثل هذا التهريج يفسد جو الوقار السائد، خصوصًا وأوليفيا تلبس ثوب الحداد حزنًا على وفاة أخٍ لها، وتقول الناقدة بني جاي إن لنا أن نعتبره يمثِّل صورة الأب أو الاخ الذي يُتوقَّع منه التحكُّم في سلوك أفراد الأسرة من النساء. وقد تصادف أن يصبح أقوى رجل في منزل تديره اسميًّا امرأة لا زوج لها ولا أب ولا أخ يستطيع أن ينهض بدور رب الأسرة والمتحكِّم في نفقاتها (ص١١). ويؤكِّد هذه النظرة ما ورد في دراسة الأستاذة فاليري تروب (Valerie Traub) بعنوان «النوع والحياة الجنسية في شيكسبير»، المنشورة في كتاب عنوانه:

The Cambridge Companion to Shakespeare, (eds.) Margreta de Grazia and Stanley Wells, 2001.

خصوصًا في الصفحات ١٢٩–١٣٤ المكرَّسة لدراسة «الأيديولوجية الذكورية» وتأثيرها في النساء في العصر الإليزابيثي، فمالفوليو، وفقًا لِمَا تقوله هذه الباحثة، يريد السيطرة على المنزل ويرى نفسه الرئيس «الطبيعي» للأسرة، فبهذا تُقضى المعايير الاجتماعية السائدة في ذلك الزمن. وقد يكون حلمه الدفين بالزواج من أوليفيا غير واقعي ولا يمثِّل إلا طموحًا غير مشروع بسبب التفاوت الطبقي، ولكنه حلم مشروع من الزاوية الإنسانية المحضة، مهما أضحكنا اشتطاطه في الخيال وانغماسه في هذا الوهم، وانظر إلى ما قاله تشارلز لام المشار إليه في هذا الصدد:

> ليس مالفوليو في جوهره مثيرًا للضحك. وهو يصبح فكاهيًّا بالمصادفة. إنه بارد، مثقَّف، ولكنه وقور متسق مع ذاته، وحسبما يظهر لنا، متزمِّت أخلاقيًّا ... ولكن أخلاقه وسلوكه لا مجال لهما في إلليريا؛ فهو يعارض ألوان النزق والطيش الخاصة بالمسرحية، ويسقط في الصراع غير المتكافئ، ومع ذلك فإن كبرياءه أو وقاره (سمِّه ما شئت) أصيل أو فطري في نفسه، بمعنى أنه غير متكلَّف أو متصنَّع. وهو غير جذاب، إن شئنا التلطُّف في التعبير، لكنه ليس مهرِّجًا مبتذلًا أو يثير الاحتقار. ومسلكه يوحي بالرفعة التي تتجاوز موقعه الاجتماعي ولكنها لا تتجاوز ما هو جدير به. ولا نرى ما يمنع من أن يكون قد فعل ما يثبت شجاعته وشرفه وثقافته. فإن إلقاءه الخاتم على الأرض في غير اكتراث (عندما كُلِّف بإعادته إلى سيزاريو) يفصح عن كرم المَحتِد وكرم الإحساس. واللغة التي يستخدمها في جميع الحالات لغة سيد ولغة شخص متعلِّم. ويجب ألَّا نخلط بينه وبين شخصية القهرمان الوضعية القديمة الشائعة في الكوميديا

منذ الأزل. فإنه رئيس منزل أميرة عظيمة، وهي منزلة بلغها لشمائل فيه لا تقتصر قطعًا على طول الخدمة. وهذه أوليفيا تقول عندما يُلمِح أول من يُلمِح إلى أنه أُصيب بلُوثة، إنها لا تريد أن يصيبه أذًى، ولو فقدت نصف مهرها (٣ / ٤ / ٦١) فهل يبدو من هذا أنه شخصية قصد بها أن تكون حقيرةً أو لا وزن لها؟ … وربما كان مالفوليو يشعر بأنه مسئول بصورة ما عن شرف الأسرة؛ إذ لا يبدو أن لأوليفيا إخوةً أو أقارب يتولَّون هذه المسئولية …

ويُفيض لام في تبيان مظاهر السلوك التي تبرِّر وصفه السابق لمالفوليو، مثل إجاباته الرزينة وهو في الحبس على المهرِّج المتنكِّر في هيئة كاهن، والأمر الذي يُصدره الدوق بمحاولة استعطافه ومصالحته في النهاية، ويقول إن فابيان وماريا كانا يريان في شخصيته ما يبرِّر خداعه بحب أوليفيا وإلا لكانت الخدعة أعظم من أن تجوز عليه أو على أي أحد. وينتهي لام في مقاله الطويل بوصف أداء الممثِّل روبرت بنسلي (Robert Bensley) لهذا الدور في أواخر القرن الثامن عشر (لأنه تقاعد عام ١٧٩٦م) قائلًا:

لقد كان رائعًا من البداية، ولكنه عندما بدأت مظاهر الوقار الأصيلة في الشخصية تنهار، وبدأت سموم حب الذات تفعل فعلها، في توهُّمه بحب الكونتيسة له، فلربما أحسست أنك ترى بطل لامانشا بشخصه على المسرح … لم يكن ثم مجال للضحك! أمَّا إذا برز أي إحساس أخلاقي في غير موضعه ففرض نفسه، فلا بد أن يكون إحساسًا عميقًا بالضعف الجدير بالإشفاق والكامن في طبيعة البشر، فهو الضعف الذي جعله عرضةً لضروب ذلك «الجنون» — ولكنك في الحقيقة تُعجَب بذلك «الجنون» أثناء حلوله ولا تُشفق عليه — بل وتُحس بأن ساعةً تعيشها في ذلك الخطأ أكبر قيمةً من عمر كامل وعيناك مفتوحتان … وأعترف أنني لم أشاهد يومًا تلك الكارثة التي أصابت تلك الشخصية، أثناء تقديم بنسلي لها، دون الإحساس بلذعه مأسوية.

ولقد اخترت في هذا القسم أن أجمع بين مالفوليو والمهرج (فسته)؛ لأنهما يؤكِّدان ما طرحته في القسم السابق من تقابل وتضاد؛ فالمهرج، حسبما يصفه هارلي جرانفيل-باركر في مقدمته لطبعة التمثيل من المسرحية عام ١٩١٢م.

William Shekespeare, Twelfth Night. An Acting Edition. With a Producer's Preface by Harley Granville-Barker, London, 1912.

رجل طاعن في السن، فشل في حياته ولم يحاول إخفاء ذلك، ولكنه يستعين بلماحيته وقدرته على التلاعب بالألفاظ على كسب الرزق، ويضيف ذلك المخرج أننا نرى كثيرًا من أمثال هؤلاء الذين يتردَّدون على الأسر لإضحاكها دون أن يرتدوا لباس المهرِّج المتعدِّد الألوان! ونحن نعرف من نص المسرحية مدى ما يتمتَّع به المهرِّج من حرية في الحركة، فهو يعيش حقًّا على الحافة متنقِّلًا ما بين منزل الدوق أورسينو ومنزل الكونتيسة أوليفيا، ويقيم كما يقول بعض الشراح في مكان ما بالبلدة، ويطوف بأكثر من مكان (حتى بالحانات كما يقول مالفوليو) وهو لا يخفي «تشرُّده» قائلًا: «التهريج يدور حول الأرض يا سيدي مثل الشمس، فهو يسطع في كل مكان!» (٣ / ١ / ٤٠) وهو يتهم مالفوليو بالجنون (مع الآخرين)، وعندما يقول له مالفوليو إن قواه العقلية «في سلامة قواك العقلية أيها المهرج» يقول له المهرج إنه إذن مجنون حقًّا! (٤ / ٢ / ٩٠–٩٣).

والمشهد الذي يجمع بينهما على المسرح، مشهد «الغرفة المظلمة» (٤ / ٢) من أقسى المشاهد التي تؤكِّد التقابل بين قسوة المهرِّج وضعف الحبيس مالفوليو، والمعروف كما يقول مايكل بريستول في كتابه عن الكرنفال والمسرح:

Michael Bristol, Carnival and Theater: Plebeian Culure, and the Structure of Authority in Renaissance England, 1985.

إن المهرجين في الكوميديا الشيكسبيرية شخصيات تعيش على الحافة؛ فهم جوَّالون، ومراقبون، ومعلِّقون على الأحداث، ويتمتَّعون بالقدرة على التشكيك في عالم الرومانس والأسطورة، بل والسخرية من هذا العالم. ويضيف بريستول قائلًا إن المهرج «يعبر الحدود ما بين العالم الذي تمثِّله المسرحية وبين الزمن الحاضر والمكان الذي تُعرض فيه المسرحية، فهو يشترك مع الجمهور في هذا الزمن وهذا المكان ... وهكذا فإنه يقوم بالإضافة إلى دوره في القصة بدور الجَوقة التي تقف خارج مجرى أحداثها» (ص١٤٠–١٤٢). وإذن فإن هذا المشهد يمثِّل المقابلة بين «المتشرِّد» الذي قد لا ينتمي إلى الحبكة انتماءً حقيقيًّا بل يُطل عليها من الخارج، وبين الضحية الذي وقع في براثن العابثين الصاخبين المُعربدين، بحيث يتولَّد التوتر ما بين الضحك على محنة مالفوليو والإشفاق عليه، وما بين قسوة المهرِّج والضحك على فكاهاته التي لم تعد تُضحك أحدًا، كما يقول جرانفيل باركر (الذي يؤكِّد أنه لا بد من حذف الفكاهات اللفظية عند الأداء المسرحي، «وحذفها هي فقط دون غيرها» لانتفاء تأثيرها الفكاهي حتى في مطلع القرن العشرين). فالمهرِّج يتنكَّر في دور كاهن، مثلما تنكَّرت فيولا في دور سيزاريو، ثم يعود إلى صوته الحقيقي، وإن كان

ذلك أيضًا، كما نعرف، دورًا يلعبه لكسب رزقه؛ فهو يتظاهر بالبله وحسب، ويلعب دورًا لا ينتهي بنهاية المسرحية، ثم يختتمها بالأغنية التي ذاعت شهرتها حتى اليوم، ولا تمثِّل في الحقيقة إلا تعليقًا ساخرًا على الأحداث.

وربما استطعنا أن نجد في هذا التقابل عنصر تشابه آخر لو أنعمنا النظر في الموقع الذي يشغله مالفوليو والمهرج في المسرحية؛ إن كليهما من غير المنتمين إلى عالم الرومانس؛ إذ لا مكان فيه لمهرِّج أو بيوريتاني، وما يقولانه في المشهد المذكور لا علاقة له بالحدث الرئيسي إلا من قبيل التعليق الساخر على عبثية الحدث نفسه! وانظر إلى مشهد آخر يدور بين المهرِّج وبين فيولا (المتنكِّرة في ثوب سيزاريو) ويقع في بداية ٣ / ١؛ أي في منتصف المسرحية تمامًا ويستغرق ستين سطرًا من النثر، تجد تشابهًا غير متوقع بين موقف المهرِّج وموقف فيولا المتنكِّرة. فالمشهد لا يضيف شيئًا إلى الحبكة؛ أي إلى الأحداث ولكنه مهم؛ لأنه يتناول قضية التهريج والمهرِّجين والتلاعب بالألفاظ وأخيرًا هُوية فيولا نفسها. والقضية التي يتناولانها؛ أي قضية غموض الألفاظ أو فسادها، تصب في قضية الظاهر والباطن، وكيفية التعامل مع الناس، بحيث توحي لنا بأن فيولا تؤمن بما يفعله المهرج، وأنها تتحايل هي الأخرى في عالم الواقع المادي الذي يقوم على المداهنة والنفاق حتى تفوز بما تريد، إذ ما إن ينصرف المهرِّج حتى تقول:

هذا لديه من سداد العقل ما يكفي التظاهرَ بالبله،
وحِذق ذلك الدور العسير يقتضي اللمَاحِيَة؛
فإنه لا بد أن يراعي حالة الذي يهجوه أو مزاجَه
وطبعه الشخصي بل واللحظة المناسبة،
كالصقر لا ينقَضُّ إلا عند رؤية الفريسة المطلوبة،
وذاك جهدٌ مرهقٌ كجهد كل جادٍّ عاقل!
تصنُّع البلاهة الذي يمتاز بالإحكام يقتضي الذكاء،
أما سقوط عاقلٍ في هُوة السفه .. فذا بعينه الغباء.

(٣ / ١ / ٦١ / ٦٨)

أفلا نشعر بأن فيولا تتحدَّث عمَّا تفعل هي الأخرى؟ ولنا في ضوء هذا «التمثيل» المحكم الذي تقوم به حتى آخر المسرحية أن نقول إن البيت الأخير من هذه الأبيات

ينطبق على مالفوليو؛ فهو حقًّا عاقل سقط في هوة السفه، فاستحقَّ أن يوصف بالغباء! (وفيولا تشير إليه قائلةً إنه عاقل رزين ٣ / ٤ / ٥–٦)، ودوره إذن يتضاد إن لم يكن يتناقض مع دور المهرِّج، وأمَّا الفرق بينهما من ناحية، وبين فيولا من ناحية أخرى، فهو أنهما لا يتغيَّران ولا يتبدَّلان؛ فالفاشل فسته يواصل حياته مهرجًا حتى بعد لحظة تكشف الحقيقة (anagnorisis)، ومالفيولو المتغطرس يخرج من المسرح وهو يرعد مهدِّدًا بالانتقام ممن دبَّروا المكيدة، ولكن فيولا تنجح في تحقيق مرادها والزواج ممن تحبه؛ أي إن خداعها ينجح فيربط بين عالم الرومانس وعالم الواقع!

(٦) الأساطير ومسخ الكائنات

أثبت الباحث جوناثان بيت في الفصل الأول من كتابه عن شيكسبير وأوفيد (Jonathan Bate, Shakespeare and Ovid, 1993) مدى شيوع أعمال ذلك الشاعر الروماني في ثقافة العصر الإليزابيثي، وخصوصًا كتابه «مسخ الكائنات» Metamorphoses الذي يتضمَّن حكايات مسخ الأرباب الوثنية اليونانية وأبناء البشر؛ أي تحوُّلهم من صورهم إلى صور الحيوان أو الجماد أو النبات أو الأجرام السماوية. وكانت الترجمة التي أصدرها آرثر جولدنج (Golding) لكتاب أوفيد المذكور عام ١٥٦٥م تحظى بشعبية هائلة، ولا شك أن شيكسبير كان يعرف ذلك الشاعر سواء كان قد قرأ ذلك الكتاب باللغة اللاتينية الأصلية أم مترجمًا؛ ففي «حلم ليلة صيف» نرى بوتوم ممسوخًا في صورة حمار من خلال جهود العفريت بَك (Puck) (أو روبين جود فيلو)، والقصيدة القصصية «فينوس وأدونيس» تثبت مدى إدراك شيكسبير للإمكانات الفكاهية الكامنة في فكرة المسخ حتى في مطلع حياته العملية. ولكن شيكسبير هنا يستخدم الثيمات الأوفيدية بحذق أكبر وصور غير مباشرة في حالات كثيرة؛ إذ إن فيولا تذكِّرنا بتلك الفكرة عندما تشير إلى نفسها في الفصل الثاني قائلة: «وأنا المسخ المسكينة .. أعشقه كل العشق» (٢ / ٢ / ٣٣) ما دامت قد تنكَّرت فتحوَّلت من جنس إلى جنس، ومالفوليو «يمسخ» نفسه حين يتحوَّل من وقار القهرمان (مدبِّر المنزل) إلى عاشقٍ طبقة الأسياد، فيبدو مسخًا شائهًا في جوربه الأصفر ورباط ساقه الصليبي وبسماته الدائمة، فيبدو مجنونًا؛ أي «يركبه» جني أو يسكنه عفريت، وهو ما يحدث لشخصيات كثيرة في أوفيد، حسبما يقول الباحث المذكور، عندما لا يُحالفهم التوفيق في اختيار الحبيب المناسب.

ومنذ المشهد الأول للمسرحية نلمح ما يدل على هذا الولع بفكرة المسخ أو التحوُّل عندما يقول أورسينو:

وعندها استحلت ظبيًا واستحالت الأشواق سربًا
من كلاب الصيد ذات رهبة وقسوة،
ولم يزل طِرادها للآن لي!

(١/١/٢١–٢٣)

فالواقع أن أورسينو يستقي الصورة من أسطورة أكتيون (Actaeon) الصياد العظيم الذي تصادف أن رأى الربة أرتميس (Artemis) وهي تستحم فمسخته ظبيًا (stag) وطاردته كلابه حتى مزَّقته إرْبًا (أوفيد – «مسخ الكائنات»، ٣/١٣٨ وما بعده).

وفي داخل هذه الصورة نفسها يشير شيكسبير بطريق غير مباشر إلى أن أوليفيا هي ديانا؛ إذ إن القدماء كانوا يوازون بين هذه الربة «الإيطالية» والربة أرتميس اليونانية، ودلالات ديانا (ربة القمر) معروفة بالعفة؛ فالصورة مركبة، وتستثمر في التركيب شعر أوفيد. ومع ذلك فالنقاد يُجمعون على أن المثال الأوفيدي الذي اختاره لأورسينو هو نرجس (Narcissuss)، ولو أن باحثًا آخر يزعم أن أوليفيا أيضًا شخصية نرجسية، وهو:

A. B. Taylor, Shakespeare re-writing Ovid. Olivia's interview with Viola and The Narcissus myth's Shakespeare Survey 50 (1970) pp. 18–9.

ففي الفصل الثالث من «مسخ الكائنات»، نجد ما لا بد أن شيكسبير قد قرأه عن الفتى نرجس:

... أثناء شربه رأى جمال وجهه في صفحة الماء الصقيل،
وإذ به في غمرة الوجد الشديد هائمًا يعانق الوجه الجميل،
ودون أسبابٍ غذا في نفسه الأمل! إذ إنه بمطلق الغباء
ظن انعكاس ظله كِيان شخصٍ آخر يحيا بذاك الماء،
فظل راقدًا كأنه بذهنه الشرود تمثالٌ من الرخام،
محملقًا في صورته .. بعينه التي تسمَّرت على الدوام

... كان الحبيبَ نفسَه الذي يحبه والخاطبَ الذي يبثه الغرام،
كان اللهيب نفسه الذي يؤججه ... وقلب من أحرقه الهُيام.

(٣ / ٥١٩–٥٢٥، ٥٣٦–٥٣٧ عن ترجمة آرثر جولدنج ١٥٦٥م،
طبعة ٢٠٠٢م، تحرير مادلين فوري Madeleine Forey)

وعجزُ نرجس عن الإقلاع عن حبه نفسه يؤدِّي إلى هلاكه؛ فالانغماس في الذات مهلك، أو على الأقل دليل على علة مهلكة، وهكذا نرى أن أورسينو (مثل مالفوليو «العاشق» الآخر لأوليفيا) «مريض بحب الذات» (١ / ٥ / ٨٩)، ويتضح لنا ذلك في حديثه الافتتاحي الذي يُفصح عن الاستغراق الكامل في ذاته، وعندما يقول فالنتاين إنها اعتزلت الناس وعافت صحبة الرجال بسبب وفاة أخ لها، يرى أورسينو أنها إذا بادلته الحب فسوف يتربَّع هو وحده مليكًا على عروش مُلكها الثلاثة، وسوف يصير وحده مالكًا لكل أوجه الكمال عندها، فكأنما كان وحده «أولًا وأخيرًا» في بؤرة الصورة لا يشاركه أحد (١ / ١ / ٣٧–٣٩). وأورسينو يعتز بقدرته على الحب ويلتذ بما يجده في نفسه من مشاعر:

من المحال أن تكون لامرأة
جوانح قادرةٌ على تحمُّل الذي يدِف في قلبي
من الخفق الشديد للمشاعر المشبوبة!

(٢ / ٤ / ٩٤–٩٦)

أي إنه يجد في صورة الحبيبة البعيدة المنال وسيلةً لتأكيد حساسيته الشديدة، بمعنى أنها وسيلة لا غاية، وهذه من السمات المألوفة في الرومانسات. ولكننا هنا نجد صورةً مباشرة لها عند مالفوليو الذي «قضى نصف الساعة الماضية في التدريب على أساليب السلوك مع ظله في الشمس» (٢ / ٥ / ١٦)، ويقول بعض المخرجين إن مالفوليو هنا يُخرج من جيبه مرآةً صغيرة يتطلَّع فيها إلى وجهه وهو يقول «قالت إنها لو أحبت أحدًا فسوف يكون مثلي في الصورة» (٢ / ٥ / ٢٥)، وعلى عكس هذا تقدِّم فيولا صورة الحبيب قبل صورتها؛ أي تقول إنها سوف تشغل المكانة الثانية «ووراء من أحبه حبًّا يفوق هذه العيون والحياة كلها» (٥ / ١ / ١٣٣)، وتؤكِّد غيرية الحبيب وحقيقته المستقلة

عنها، فإن حبيبها «الخيالي» «من طبعك .. مولاي إنها في نحو سنك» (٢ / ٤ / ٢٧–٢٩).

وعندما تحين لحظة المواجهة بين التوأمَين، نجد أن الذي يُقر بالتشابه المذهل هو أورسينو نفسه:

الوجه واحدٌ والصوت واحدٌ بل الرداء واحد .. لكنه شخصان!
كأنني أمام مرآةٍ مُزاوِجة .. لكنها من الطبيعة ..
تضم صِدقًا وخداعًا!

(٥ / ١ / ٢١٣–٢١٥)

أي إن أورسينو هنا (الحاكم وأكثر الأشخاص ثقافة) قد غدا يواجه أسطورةً مجسدة تُعتبر صورةً لنرجسيته الخاصة. وكلامه من هذه اللحظة وحتى نهاية المسرحية يدل على نضج مفاجئ، وإن كان ذلك مثار خلاف في النقد النسائي؛ إذ تُنكره وتستنكره لندا بامبر (Linda Bamber) في كتاب لها بعنوان «شخصيات النساء الكوميدية وشخصيات الرجال التراجيدية» (١٩٨٢م) قائلةً إن تحوُّل أورسينو من حب أوليفيا إلى حب فيولا تحوُّلٌ تقليدي تعسُّفي لا دوافع له (ص١٣٣)، متجاهلةً أن أورسينو قد عرف فيولا خير المعرفة بعد أن صاحبها ذهنًا وقلبًا (حتى وهي متنكِّرة) ثلاثة أشهر، في حين أنه لم يعرف ولا يعرف شيئًا عن أوليفيا التي لم تكن سوى الزاد الذي ظلَّ يغذو نرجسيته فترةً من الوقت في عالم الرومانس الذي يصوِّره شيكسبير، وشيكسبير هنا يؤكِّد الصورة الحديثة للحب القائم على المعرفة وتقارب المشارب لا القائم على فتنة الطلعة أو جمال المحيَّا! فذلك يُنزله شيكسبير من عالم الرومانس إلى عالم الواقع، وما أسميته النضج المفاجئ ليس مجرَّد «تحوُّل» كما تقول بامبر بل هو اكتشاف، بمعنى أن حقيقة مشاعر أورسينو نحو فيولا (تلك المشاعر التي لم يكن يجرؤ أن يُفصح عنها ما دامت فيولا متنكِّرة في زي غلام)، قد ظهرت له وفتحت عينَيه بعنف! وتؤيِّد ما أقول به هنا الباحثة المرموقة آن بارتون (Anne Barton) في دراسة لها بعنوان «معنى الختام في شيكسبير: كما تحب والليلة الثانية عشرة»، وهي منشورة في كتاب من تحرير مالكوم برادبري ودافيد بامر في سلسلة «دراسات ستراتفورد أبون آيفون ١٤: الكوميديا الشيكسبيرية» (١٩٧٢م)؛ إذ تقول في صفحة ١٦٩ إن النهاية في كل من المسرحيتَين تتضمَّن عناصر «اكتشاف للذات، وتعميق وتنمية للشخصية»، كما نجد دراسات أخرى تبحث في معنى التحوُّل

في الختام ودلالاته للفرد والمجتمع مثل دراسة شيرمان هوكنز (Sherman Hawkins) بعنوان «عالما الكوميديا الشيكسبيرية» المنشورة في (١٩٦٧م) Shakespeare Studies 3 ومثل المخرج هارلي جرانفيل-باركر الذي يعترض على المشهد الأخير اعتراضًا شديدًا من ناحية البناء قائلًا إنه «سيئ التركيب وسيئ الكتابة إلى أقصى حد بحيث يُربك أي مدير لخشبة المسرح إلى حد اليأس» (من مقدمة الطبعة المشار إليها آنفًا ص٣) على عكس بني جاي التي تقول إن «الدهشة هي اللحن الأساسي للحظة التنوير في المسرحية، وهي التي تأتي في الفصل الأخير الذي يدل على براعة فائقة في التركيب الدرامي» (ص١٩).

وسر هذا التضارب في الآراء هو أن من يعالج المسرحية في ضوء التقاليد المسرحية الواقعية ربما يصطدم بالتحوُّل، ما دام قد صدَّق كلام أورسينو فآمن بعمق حبه لفيولا، وأمَّا من يعالجها في ضوء تقاليد الرومانس ودنيا الخيال التي يبنيها الشعر ويرتكن فيها إلى التراث فلن يخدعه شعر أورسينو، وذاك موقف المخرجين المحدثين بلا استثناء، فالواقع هو أن شيكسبير لم يأخذ من قصة بارنابي ريتش «أبولونيوس وسيلا» إلا فكرة الحبكة، ولكنه اختلف عنه في المعالجة الدرامية اختلافًا شاسعًا؛ إذ جعل يبني صورةً تعيد النظر في ذلك التراث أو تشجِّعنا على إعادة النظر فيه بحيث نقبل تحوُّل أورسينو باعتباره نضجًا دراميًّا ونفسيًّا أيضًا. والصورة المسرحية القاهرة التي يواجهنا بها هي صورة التوءم التي تكاد تعلن في ذاتها تحرُّره من أَسْر النرجسية.

وليست صورة نرجس هي الصورة الوحيدة التي استقاها شيكسبير من أوفيد؛ فذلك الشاعر الروماني يصوِّر في «مسخ الكائنات» حب ربة الصدى (Echo) لذلك الفتى الذي عشق نفسه، وكيف أصر على صدها فعوقب بحب ذاته، وذوت هي عشقًا ووجدًا حتى تلاشت ولم يبقَ منها سوى صوتها! ونلمح أول إشارة إلى ربة الصدى (الحورية التي عشقت نرجس عشقًا يلقى الصد) في أول صورة ترسمها فيولا لِمَا يستطيع العاشق أن يفعله ليستميل قلب حبيبته، قائلةً لأوليفيا إنها لو كانت في موقف أورسينو لفرضت حبها بالإلحاح على أذن أوليفيا مستعينةً بربة أصداء الجو!

أبني كوخًا من أغصان الصَّفصاف على بابك،
وأنادي روحي في المنزل!
أكتب بعض أغاني الإخلاص فأبكي الحب المحروم وأُنشدها،

وبأعلى صوتٍ حتى في هدأة ساعات الليل،
وأردِّد تسبيحي باسمك حتى ترجعه كل تلال الأرض،
وتشارك ربة أصداء الأجواء
ترديد ندائي «أوليفيا»! ما كنت أتيح لك الراحة
ما بين هواءٍ وتراب حتى تبدي الإشفاق عليَّ!

(١ / ٥ / ٢٧١–٢٧٩)

وفيولا تستخدم الكناية في الإشارة إلى ربة الصدى فتسمِّيها «حاكية الصوت الثرثارة في الجو» (the babbling gossip of air)، ومن الطريف أن فيولا تقلب الصورة الشعرية في الأسطورة فتجعل المحب (أورسينو هنا) لا يستسلم لليأس كما فعلت ربة الصدى بل يستعين بها في محاولة إثارة عطف المحبوبة ومبادلته حبه! وسرعان ما تُفصح فيولا عن إدراكها لموقفها الذي يشبه ربة الصدى حين يطلب منها أورسينو إبداء رأيها في اللحن الشجي الذي يُعزف في المشهد الرابع من الفصل الثاني فتقول:

كأنه الصدى الصدوق للمشاعر التي تدف في عرش الهوى!

(٢ / ٤ / ٢١)

وعرش الهوى هو القلب، والجالس على هذا العرش من وجهة نظر فيولا هو أورسينو، أو نرجس؛ فهي هنا ربة الصدى التي تحبُّه حبًّا لا أمل له! وتواصل تقديم هذه الصورة المستقاة من ربة الصدى:

لا يدري أحدٌ إذ أخفت عاطفة الحب تمامًا،
حتى أخذ الكتمان كمثل الدودة يلتهم الخد الناعم،
وازداد الهم لديها فذوت! وعراها الحزن بلونٍ أخضر أو أصفر،
وغدت تجلس ذاهلة العين كتمثال الصبر المشهور
الباسم للأحزان. أفمَا كانت تلك العاطفة غرامًا حقًّا؟

(٢ / ٤ / ١١٠–١٦٦)

ولكن فيولا توحي بجانب آخر من أسطورة نرجس، وهو الذي يرتبط بقضية الهُوية، وهي قضية أوسع انتشارًا من حب الذات. ووجود التوءمَين من الأساليب المستخدَمة في التراث الإنساني لإثارة هذه القضية، ونحن نعي وجودها عندما تقول فيولا:

ناداني باسم أخي وأخي يحيا في ذاتي،
كالصورة تحيا صادقةً في مرآتي.

(٣ / ٤ / ٣٨٩–٣٩٠)

وفكرة التوءمة قديمة في الآداب الكلاسيكية، وفيما يبنيه علم التنجيم أو علم الفلك القديم من «أنساق» خاصة بالكون، مثل نجمَي الجوزاء، وفيما يزخر به التراث من قصص ومسرحيات رومانسية. ونحن ندرك دلالة التوائم عندما يشتركون في الجنس، في الحياة وفي الأدب جميعًا، وقد سبق لشيكسبير استخدام هذه الفكرة في مسرحيته «كوميديا الأخطاء»؛ إذ زاد من تعقيد مشكلة الهُوية (التي استقاها من مسرحية بلاوتوس بعنوان «الأخوان منايخموس» (Menaechmi) بأن أتى بتوءمَين يواجهان توءمَين آخرَين. وأمَّا وجود توءمَين من جنسَين مختلفَين فهو موضوع ناقشَته الباحثة كارولين هايلبرن في كتاب مستقل، وتقدِّم فيه تحليلًا شاملًا لتواتر هذه الظاهرة في الأساطير والأدب، بادئةً بتذكيرنا أن شيكسبير نفسه رزق بتوءم هما هامنيت وجوديث، وتقول إن وفاة هامنيت في عام ١٥٩٦م قد تفسِّر الإحساس العميق بالفقدان الذي تعبِّر عنه فيولا في المشهد الثاني من الفصل الأول:

Carolyn Heilbrun, Towards a Recognition of Androgyny, 1973, pp. 34–41.

والتماثل الكامل بين توءمَين من جنسَين مختلفَين محال، بطبيعة الحال، من الزاوية البيولوجية، ولكن افتراض عالم الرومانس في هذه المسرحية يقتضي افتراض التماثل الكامل، لِمَا تُتيحه الفكرة من إمكانات مثيرة. ونحن نعرف أن بارنابي ريتش يؤكِّد هذا التطابق قائلًا إن الناس لم تكن تستطيع التفريق بينهما إلا استنادًا إلى ملابسهما وسلوكهما، وهو ما يدفعنا إلى مشاركة النقد النسوي في التساؤل عن حقيقة التمييز بين الجنسَين استنادًا إلى الدور الاجتماعي لكل منهما. وهذه قضية طريفة في ذاتها، وتستغلها

المسرحية في تأكيد دلالة اختلاط الهُوية استنادًا إلى «الدور الاجتماعي» فقط؛ ولهذا تقول فيولا:

وجه أخي يشبه وجهي وأنا ألبس أردية أخي
وأحاكي زركشة الزي وألوانَ أخي!

(٣ / ٤ / ٣٩١–٣٩٢)

بعد أن قالت:

يا ليت خيالي يصدق فيكون الحقَّ المرغوب،
وبأن الرجل يظن بأني بالفعل أخي المحبوب!

(٣ / ٤ / ٣٨٤–٣٨٥)

وتورد الناقدة بني جاي إشارةً إلى أحد المصادر المحتمَلة لم يوردها بولو Bullough في كتابه المعروف عن مصادر شيكسبير؛ ألَا وهو كتاب كتبه رحالة عاش في القرن الثاني للميلاد ويُدعى باوسانياس (Pausanias) بعنوان «وصف اليونان»، وكان الكتاب متاحًا في القرن السادس عشر باللغة اليونانية الأصلية وكذلك بترجمتَين؛ الأولى إلى اللاتينية والثانية إلى الإيطالية، ويقدِّم فيه المؤلف روايةً مختلفة لأسطورة نرجس؛ أي صورة تختلف عمَّا رواه أوفيد؛ إذ تستند إلى مصادر أدبية أخرى، تتناول الحب بين المحارم، وهي ما تقول الباحثة المذكورة إنه يفسِّر (أو يتطابق) مع عمق المشاعر المتبادَلة بين فيولا وسباستيان، مقتطفةً الفقرة التالية من ذلك الكتاب:

> كان لنرجس (Narkissos) أختٌ توءم، وكانا يتماثلان تمامًا في المظهر، فيصفِّفان الشعر بنفس الأسلوب ويرتديان نفس الطراز من الملابس، بل كانا يذهبان للصيد معًا. وكان نرجس يحب أخته حبًّا جمًّا، وعندما تُوفيت كان يزور الغدير ويتطلَّع إلى صورته في الماء، وكان يعرف أن ما يراه هو انعكاس صورته، ولكنه كان يجد الراحة في توهُّم أنها صورة أخته (ص٢٤).

وتعلِّق جاي على ذلك قائلةً إن حب الآخر المطابق (أو المماثل تمامًا) تؤدِّي إلى الهلاك، على نحو ما نرى في رواية أوفيد؛ «فالنسق السلوكي الصحي» هو إقامة علاقة مع الآخر

المختلف، الذي يحقِّق للفرد الاكتمال (wholeness) بمفهوم أفلاطون الذي يفسِّر ما يجده المحب في المحبوب من «بهجة» بأنه بشير تحقيق الاكتمال، و«هذه الحكمة السيكولوجية» هي التي تحقِّقها الزيجات في آخر المسرحية حيث ينشد كلٌّ من فيولا وسباستيان علاقات أنضج مع «الآخر» المختلف.

ولكننا نجد عند أوفيد أسطورةً أخرى سابقةً لأسطورة ربة الصدى، تصوِّر تعقيد أمثال هذه العلاقات بين النظراء والمختلفين، بحيث يمكن تحقيق «الاكتمال» بين الجنسَين إذا ذابا في بعضهما البعض، لا روحيًّا كما يقول أفلاطون فقط، بل مادي أيضًا، وهو التعقيد الذي يولِّد عدة قضايا ويتعلَّق بقيام الصبي على المسرح بدور فتاة (تقوم بدور صبي!)، أو بفتاة في عصرنا الحالي تلعب دور فتًى (قد يلعب دور فتاة!)، على نحو ما تناقشه الباحثة بربارا هودجسون في ص١٧٩–١٨١ وفي ص١٨٦–١٩٠ من كتاب من تحرير ألكسندر ليجات Legatt عنوانه (Cambridge Companion to Shakespeare-an comedy) الصادر عام ٢٠٠٢م. أمَّا الأسطورة الأوفيدية فتقول إن هرمافروديت (Hermaphroditus) كان غلامًا في الخامسة عشرة أنجبه ميركوري (Mercury) من فينوس (Venus) (يقابلان باليونانية هرميس Hermes وأفروديت Aphrodite)، وإن فتاةً تدعى سلماكيس (Salmacis) تراه في بعض رحلاته فتقع في غرامه. والواضح من اسم هذا الفتى أنه يتكوَّن من اسمَي الأب والأم باليونانية، وكان يجمع بين صفات الذكر والأنثى، وله أتباع جعلوه ربًّا معبودًا في القرن الرابع قبل الميلاد في أتينا، وأمَّا أوفيد فيورد في «مسخ الكائنات» (٤ / ٢٨٥وما بعده) كيف استجابت الأرباب لدعاء سلماكيس بألَّا يفصل بين حبيبها وبينها فاندمجا معًا إلى الأبد. وأمَّا في المعالجة القصصية الإنجليزية التي نُشرت عام ١٦٠٢م (العالم الذي شاهد فيه المحامي الشاب ماننجهام مسرحية «الليلة الثانية عشرة»)، وكتبها الكاتب المسرحي فرانسيس بومونت (Beaumont)، فإن المؤلف يربط بين هذه الأسطورة الأوفيدية وبين الأسطورة نرجس، ربطًا لا يورده أوفيد. والغدير الذي تتطلَّع فيه سلماكيس هو غدير نرجس نفسه، ولكن هرمافروديت يرى صورته أولًا منعكسةً في عيون سلماكيس ويقول لها:

وكيف لي ذاك الهوى؟ ما دمت ها هنا أرى
حوريةً خبيئة في العين أبهى؟

ويقول بومونت إنها اضطُرت إلى إغلاق عينَيها حتى لا يرى فيها صورة ذاته، واستمرَّت تحاول أن تخطب وده، وبعد ذلك، كما تقول الباحثة المذكورة، تقترب اللحظة الكوميدية كل الاقتراب ممَّا تفعله أوليفيا في الفصل الثالث (المشهد الأول) مع فيولا:

وعندما علت شمس الصباح الرائعة
فأدفأت حوريةَ المياه وهي راقدة،
إذا بها تهب فوق الشط واقفة،
وإذ بها تجرَّدت من كل ما ترتدي
صاحت ملكته بل صار حقًّا في يدي،
وإذ بها في خفة الأرواح قد وثبت
في لُجة الأمواج سابحةً كما انطلقت
... ...
وقيَّدته في ذراعَيها اللتَين تلتفَّان كالإسار العاجي
وإن تملَّص الفتى يحاول الخلاص من هذا الرِّتاج،
لكنها غدت تداعبه،
وبالهوى تلاعبه،
كانت تقول: هل تريد أن تفر من يدي؟
وأن تعيش بائسًا حياة فردٍ مُفرَد؟

فرانسيس بومونت: «سلماكيس وهرمافروديتوس» (السطور ٨٦٥–٨٦٩، ٨٧٣–٨٧٧، «من قاعدة بيانات النصوص الكاملة للشعر الإنجليزي»، تحرير تشادويك هيلي Chadwyck-Healey)

ولكنه إذا كانت سلماكيس تدعو الأرباب بعد ذلك قائلة «أدعو ربي ألَّا يأتي يوم يشهد ما يفصلني عن ذاك الشاب إلى الأبد»، وهو ما استجابت الأرباب له فجعلوهما شخصًا واحدًا يجمع بين الذكر والأنثى، وهو المعنى الحديث لكلمة الخنثى أو هرمافروديت (hermaphrodite) باللغات الأوروبية الحديثة، فإن أوليفيا تُرغم نفسها على الالتزام بمنزلتها الاجتماعية فتقول إنها لن تتزوَّج ذلك الخادم الصغير. ولكنها لا تلبث في المشهد نفسه ولَّما تمضِ لحظات على ذلك أن تقول إن حبها المشبوب لا يقدر على إخفائه

(عقل أو أي ذكاء وقَّاد) (٣ / ١ / ١٥٤). وفي هذه اللحظة التي تقع في منتصف المسرحية، لا بد لهذه العاطفة المشبوبة أن تجد الرجل المناسب لها، وهكذا، فبعد مشهد واحد يدخل سباستيان إلى خشبة المسرح، كيما يذكر الجمهور — وفقًا لتقاليد الكوميديا — بإمكان حلوله محل أخته في قلب أوليفيا.

ولكن جانبًا من سحر فيولا يكمن في جمعها بين حقيقة الأنثى ومظهر الذكر، وهو ما يوحي بما كانت تعتزمه ثم عدلت عنه من ادعاء أنها خصيٌّ والقيام بالغناء في قصر الدوق، وجمعها بين الذكر ظاهرًا والأنثى باطنًا (حتى ولو كان الذي يقوم بالدور في أيام شيكسبير غلامًا) يجعلها لغزًا شبيهًا بالهرمافروديت المذكور. وتذكِّرنا الناقدة كاثرين بلسي (Belsey) في دراسة لها بعنوان «الليلة الثانية عشرة: منظور حديث» (٢٠٠٤م) بمدى اهتمام شيكسبير بمسرحية الخصي للكاتب الروماني تيرنس (Terence) مقتبسةً ما قاله ت. و. بولدوين (Baldwin) في كتاب أصدره عام ١٩٤٧م عن تفضيل شيكسبير لها على كل ما عداها، وتطبِّق ما تتحلَّى به الطبيعة المزدوجة للخصي على فيولا قائلة:

> لا يعود شيكسبير إلى ذِكر الخصي في الدور الذي يلعبه «سيزاريو»، بل إن الجميع يعاملونه معاملة الخادم، والمهرِّج هو الذي يقوم بالغناء. ولكن ظلًّا من عدم تحديد الجنس، أو المنزلة الجنسية الوسطى التي يشغلها الخصي، يكسو فيولا حتى نهاية المسرحية؛ إذ يستمر أورسينو في تسميتها سيزاريو، ويؤجل إلى ما بعد انتهاء الحدث الخيالي لحظة عودتها إلى الملابس النسائية.
>
> (ص١٩٩ من طبعة فولجر)

وتفصِّل بلسي القول في الفارق بين كل شخصية من شخصيات المسرحية (إذ تتمتَّع كل منها بهُوية محددة تمامًا) وبين فيولا التي تجمع بين هُوية الذكر وهُوية الأنثى، فيما تسمِّيه بلسي باللغز الجسدي، وتتساءل: هل هذا اللغز هو الذي اجتذب أوليفيا وأخرجها من الحِداد إلى الدنيا من جديد؟ إن أوليفيا تعي تمامًا صفات جسم فيولا، ولكنها تعي أيضًا صفةً أخرى هي الروح! أي إن المنزلة الوسطى تُتيح للإنسان داخل جسم رجل أو امرأة أن يبدي معدنه الحقيقي أو روحه! أي إن إدراك أوليفيا الباطن أو اللاواعي للمنزلة الوسطى التي لا تتأثَّر فيها الروح بأنماط السلوك الاجتماعية هو الذي يدفعها دفعًا إلى

حب فيولا! فكأنما كانت تُحس بلا وعي أنها منجذبة إلى شيء يتجاوز صفة الذكورة وحدها أو الأنوثة وحدها، بل يضمهما معًا:

أوليفيا:

... ... أقسم إنك صادق!
فلسانكَ، وجهك، أطرافك، أفعالك، روحك؛
تشهد مراتٍ خمسًا لك بالرِّفعة! ...
إني ليهيَّأ لي أني أشعر
بمحاسن هذا الشاب وقد زحفَت تسترق الخطو
وتسكن في عينَي بمكرٍ خِلسة!

(١ / ٥ / ٢٩٥–٢٩٧، ٣٠٠–٣٠٢)

وتضيف بلسي أن المنزلة الوسطى نفسها، أو المنزلة الجامعة بين الأنثى والذكر، هي التي نحسها عندما تقص أوليفيا على أورسينو (وعلينا) قصة ابنة أبيها (٢ / ٤ / ١٠٨–١٢١) التي تبدؤها بإشارة شبه صريحة إلى ذاتها:

فأبي أنجب بنتًا عشقت رجلًا عشقًا لا حد له.
قل مثل غرامي بك لو كنتُ أنا بنتًا مثلًا ...

(١٠٨–١٠٩)

وتختتمها بتأكيد جمعها بين صفة البنت والابن:

أنا كلُّ بنات أبي .. وكذلك كل الإخوة!

(١٢١)

وإذن فإن حب أوليفيا لفيولا في ثوب سيزاريو حب من نوع خاص يقابله حب أورسينو لفيولا المتنكِّرة حبًّا يعتبره القدماء أفلاطونيًّا، بمعنى الصداقة بين أفرد الجنس الواحد أو الجنسَين (كما يقول في حوارية المائدة / الندوة)، والمحدثون يرونه مشبعًا بملامح الميول المثلية. فهل يماثل حبه لفيولا حب أوليفيا لها حقًّا؟ تقول بلسي إن لنا أن نعتبر أن

مالفوليو وأندرو صورتان ساخرتان لأورسينو ما دام الحب لديهما يقتصر على الألفاظ؛ فهما يتكلَّمان دائمًا ويتلاعبان بالألفاظ (بقيادة المايسترو المهرِّج) وتقتبس تأكيدًا لقولها ما تزعمه جوليا كريستيفا (Kristeva) من أن «الحب شيء منطوق، ويقتصر على ذلك وحسب، ولطالما عرف الشعراء ذلك» (من كتاب «حكايات حب»، ١٩٨٧م)، وتختتم بلسي دراستها قائلة:

> ربما كانت حقيقة الحب، إذا تجاوزنا اللغز الذي يمثِّله والشكوك المحيطة به، هدفًا منشودًا لا يتحقَّق مطلقًا أمام مشاهدي «الليلة الثانية عشرة». وربما تكون كذلك دنيا الخيال نفسها؛ فهي دنيا عامرة بالرومانس والسخرية، وبالغناء والكوميديا. وبهذا يصبح للمهرِّج الكلمة الأخيرة ... إذ يغني أغنيةً حزينة عن الشتاء والزمن المتقلِّب (ص٢٠٦).

(٧) الاتجاهات النقدية الحديثة

وقبل أن أقدِّم العرض الموجز الذي لا بد منه لكل من يريد أن يدرك تطوُّر النظرة النقدية إلى المسرحية على مدى القرون الثلاثة الماضية، سأنتقل من حديثي عن اختلاط الهُوية ما بين الذكر والأنثى إلى الطابع الذي لا بد أن يدركه كل قارئ، وهو طابع «الاحتفالية» في مسرحية تبدأ وتنتهي بالموسيقى كما سبق أن ذكرت وتقدِّم فيها أغنيات كثيرة، وينتشر الهزل في جنباتها. وقد قدَّم سي. ل. باربر (Barber) في كتابه العظيم (الذي صدر عام ١٩٥٩م بعنوان: «كوميديا شيكسبير الاحتفالية» (Shakespeare’s Festive Comedy) وجهة النظر التي سادت في النصف الثاني من القرن العشرين، وهي التي لا تقتصر على إقامة تعارض بسيط بين جو «الاحتفالية» (الذي تولَّى تحليله مايكل بريستول بعد ذلك في كتابه الصادر عام ١٩٨٥م والمشار إليه آنفًا)، وبين جو القمع والكبت الذي أتى بالثورة البيوريتانية فيما بعدُ في القرن السابع عشر، كما سبق أن ذكرت؛ إذ يتوسَّع بريستول في هذا الكتاب في تطبيق نظرية «الاحتفالية» التي وضعها باختين (Bakhtin) في كتابه عن رابليه وعالمه (Rabelais and his World) الذي تُرجم إلى الإنجليزية عام ١٩٦٨م، مثلما فعل بعده فرانسوا لاروك في كتابه الصادر عام ١٩٩١م بعنوان:

Francois Laroque, Shakespeare’s Festive World: Elizabethan Seasonal Entertainment and the Professional Stage.

أقول إن باربر لا يقتصر على رصد التعارض البسيط بين هذا وذاك، بل يؤكِّد «لحظات فشل» الاحتفالية وكيف ساهمت في تعديل مفهوم العلاقات القائمة بين اللغة والفعل باعتبارها مفتاح التعبير عن الشخصية، إذ يقول:

> كان شيكسبير يكتب مسرحياته في الوقت الذي كانت فيه الطبقة المتعلِّمة من المجتمع تُدخل بعض التعديلات على المفهوم الاحتفالي والطقسي للحياة الإنسانية؛ حتى تخلق مفهومًا تاريخيًّا وسيكلوجيًّا. والحق أن الدراما التي أبدعها كانت من العوامل المهمة في إحداث التغيير والتحوُّل من مفهوم إلى مفهوم؛ لأنها قدَّمت مسرحًا يمكن النظر فيه إلى حالات فشل الطقوس نظرةً مستقلة بحيث تبدو تاريخًا في ذاتها، وقدَّمت أساليب جديدةً لتصوير العلاقات بين اللغة والفعل ابتغاء التعبير عن الشخصية (ص١٥).

والذي يقصده باربر بحالات فشل الاحتفالية والطقوس هو أن النظرة القروسطية التي كانت تُعلي من شأن الألفاظ إلى الحد الذي يوحي بقطع علاقاتها بالأفعال، سواء في العبادة أو في الحياة اليومية، كانت تمثِّل عبئًا أدركه رُوَّاد عصر النهضة الأوروبية، وحاولوا إحلال مفهوم جديد مكانه يشكِّك في قيمة الألفاظ ويدعو إلى إعادة النظر في قيمتها لا في دلالاتها فحسب، ولَمَّا كانت الاحتفالية تقوم على الألفاظ الطقسية (المحفوظة والمتوارَثة دون غوص في معانيها) سواء في العبادات أو في الأغاني و«التهريج»، فإن شيكسبير يدعونا هنا أيضًا إلى التشكُّك فيما يقوله المعربدون المحتفلون دائمًا، مؤكِّدًا أن احتفالهم ليس احتفالًا حقًّا بالحياة، بل هو كما يقول المهرِّج عبث وتهريج و«إفساد» للألفاظ! بل إن سير توبي يدرك أن الفخ الذي أُوقِع فيه مالفوليو مكيدة حقيرة، ويتمنَّى حتى أثناء حبس مالفوليو تخليصه من تلك الورطة (٤ / ٢ / ٦٧–٧٠)، فالحبس في غرفة مظلمة عقاب أقسى ممَّا ينبغي على التزمُّت الأخلاقي، وإصابة السير توبي والسير أندرو بجروح في رأسَيهما تنقل العبث والتهريج إلى مستوى الواقع الأليم، وتُخرج ذلك العبث من جو المرح البريء الذي تفترضه الاحتفالية. وكما يقول باربر، فإن «الألعاب» و«سحر العطلات»، تتعرَّض للتعقيد بسبب ما يخرج من كوامن الشخصية الإنسانية على المسرح، وخصوصًا نزوع الفرد إلى إطلاق خياله في التمثيل واستخدام الإيماءات والحركات الجسدية المعبِّرة، وهو ما قد «يفسد» الهزل إذ يحوِّله إلى جد مؤلم.

وربما كانت هذه النظرة الحديثة من وراء ميل المخرجين المحدثين في بريطانيا وأمريكا إلى الإيحاء بجو «خريفي» أو «شتوي» للمسرحية، وهو ما يوحي بإيمانهم بفشل الاحتفالية، واستعراض ألوان الإخراج المسرحي في الثلاثين عامًا الأخيرة يدعم هذا القول، كما يبيِّن سيلفان بارنيت (Sylvan Barnet) في دراسته عن إخراج المسرحية في المسرح والسينما (ص١٦٦–١٦٥). كما يؤكِّد بارنيت (ص١٧١) المفهوم «القائم» للمسرحية الذي حلَّ محل المفهوم القديم، فلم يعد في وسع أحد، كما يقول، أن يعتبر المسرحية لهوًا خالصًا، والنهاية «السعيدة» للعشاق ليست سعيدةً لمالفوليو الذي يهدِّد من آذَوه بالعودة للانتقام منهم.

ومثلما اكتشف المحدثون قصور أي مفهوم يزعم أن المسرحية لا تزيد عن احتفالية «كرنفالية» مرحة، اكتشفوا أن القول بأنها تدور حول الحب «الرومانسي» قول قاصر. و«ما الحب حقًّا؟» كما يتساءل فيسته في أغنيته التي تصب في جوهر موضوع المسرحية. الإجابة التي جاءت بها الأعوام الأخيرة من القرن العشرين تعتمد على عدة مذاهب فكرية مثل التاريخية الجديدة، والتمييز بين الجنسَين، ونظرية المثلية الجنسية والأداء، ومن ثم فهي تقول إنه شيئًا واحدًا؛ أي لا يقتصر على الرومانس البترارکي بين الجنسَين فحسب، بل هو التنويعات التي لا تكاد تُحصى، فيما يبدو، للانجذاب الجسدي والروحي بين شخصَين مهما يكونا؛ رجل وامرأة، أو رجل ورجل، أو امرأة وامرأة! وقد وجدت الناقدات النسويات في المسرحية مجالًا لتأكيد ما ألمحت إليه حين عرضت وجهة نظر كاثرين بلسي آنفًا، ووجدت التأكيد في الدراسة التي كتبها ستيفن جرينبلات بعنوان «الخيال والاحتكاك» في كتابه «مفاوضات شيكسبيرية» (١٩٨٨م)، وهو الذي يتيح لنا اليوم الدخول بطرق غير مباشرة إلى عالم القرن السادس عشر، حتى ندرك كيف كان الناس ينظرون إلى قضايا التمييز بين الجنسين والحياة الجنسية، وأن نرى كيف يمكن ترجمة ذلك الفكر أو تلك النظرة، «للاستهلاك الجماهيري» كما يقول، إلى محاولات المسرحية استكشاف حقيقة الفروق المتخيَّلة بين الجنسَين، و«تلاعبها بالألفاظ» تلاعبًا يصب في هذه القضية (ص٩٠).

والتلاعب بالألفاظ من مظاهر إبراز قضية اللغة وقدرة اللغة على التعبير أو عجزها عن ذلك، كما يقول المهرِّج فيسته (على نحو ما ذكرنا آنفًا)، وكانت قضية عجز اللغة عن التعبير عن الحقيقة أو الواقع من القضايا التي شغلت عصر النهضة الذي قام على التشكُّك في العلاقة بين القول والفعل كما ذكرت في هذا القسم من المقدمة، وهو التشكُّك

الذي أصبح يمثِّل فكرةً شائعة لدى كل شاعر يرى أن رؤاه لا تستطيع التجسُّد كما ينبغي (أو كما ينبغي) في الألفاظ، ومن منا لا يذكر ما قاله الشاعر الإنجليزي وليم وردزورث (Wordsworth) (١٧٧٠–١٨٥٠) في قصيدته «المقدمة» عن ذلك حين قال إنه يطلق اسم «الخيال» على قوة رهيبة تشرق في أعماق الروح؛ بسبب عجز لغة البشر عن وصفها عجزًا يثير الأسى؟ وهذان هما البيتان:

Imagination – here the power so called
Through sad incompetence of human speech

(الكتاب السادس، طبعة ١٨٥٠م، ٥٩٢–٥٩٣)

وقد أوردت في أحد كتبي تحليلًا موسَّعًا للاحتمالات القائمة لِمَا يقابل هذَين البيتَين بالعربية وما يليهما من أبيات وهو:

On Translating Arabic, a Cultural Approach, GEBO, 2000, P. 175 ff.

ووجدت الفكرة نفسها مطروحةً بأسلوب آخر في كتب أخري ومطبقةً على هذه المسرحية، خصوصًا فيما ذكرته عن أقوال فيسته عن خيانات اللغة أو الألفاظ، وهو ما ذكرت أنه يذكِّرنا بالتفكيكية، وما أدرجته في كتابي المذكور في القسم الذي أسميته سحر التفكيكية (The Lure of Deconstruction)، ولكن الذي يعنيني عند المحدثين ما أقامته الناقدات النسويات من رابطة بين اللغة وخصوصًا براعة التعبير وحريته المرتبطة بفصاحة الرجال في المجتمع الذكوري، وبين تأكيد ما يزعمنه من أن إلغاء الفوارق بين الجنسَين يقوم في هذه المسرحية على فصاحة فيولا، وهو ما سبق لشيكسبير تحقيقه في «تاجر البندقية» حيث وهب بورشيا في مشهد المحاكمة الأخير ما اتفق النقاد على اعتباراه «بلاغة سماوية» (heavenly eloquence) (وهي عبارة مقتطفة من «روميو وجوليت»). وأوضح من فصَّلت القول في ذلك الناقدة بني جاي (Penny Gay) في دراسة لها بعنوان «حاكية الصوت الثرثارة في الجو في «الليلة الثانية عشرة»»، وذلك في كتاب عنوان:

The Blackwell Companion to Shakespeare: The Comedies, 2003.

وذلك في الصفحات ٤٢٩–٤٤٦؛ حيث تقول إن أهم ما يميِّز فيولا هو بلاغتها؛ فهي مصدر جاذبيتها، وخصوصًا أنها أول بطلة يسند إليها شيكسبير أحاديث مفردةً إلى الجمهور من نوع المناجاة (soliloquy)، حيث تخاطب الجمهور مباشرةً باعتباره يتكوَّن من أفراد يشهدون مسرحيةً كوميدية؛ أي باعتبارهم يشاركونها الوعي بالتقاليد

المسرحية التي تتبعها. وخصوصًا في مناجاتها في الفصل الثاني التي تبدأ بالتساؤل «لمَ أترك أي خواتم لليدي؟ ما مقصدها؟» ثم تتساءل «ما آخر هذي القصة؟» وتفسيرها لِمَا حدث موجَّه للجمهور: «لا شك بأن المرأة تهواني! ومشاعرها ابتكرت هذي الحيلة؛ كي تدعوني لزيارتها مرسلةً ذاك المرسال الفظ!» «بل إني المقصودة بالخاتم»، ويلي ذلك إيضاح صريح للجمهور لا يقبل التأويل:

ما آخر هذا التعقيد؟ ما دُمت الرجل أمام الدوق
فلا أمل لديَّ على الإطلاق بأن يهواني،
لكني امرأةٌ في الواقع (وهو المؤسف)؛
ولذلك تذهب عبثًا آهات أوليفيا المسكينة!

(٢/٢/٣٨–٣٥)

وتعلِّق جاي على ذلك قائلة إن فيولا تتخطَّى الحدود التي يفرضها عليها كونها امرأة، والمعروف أن تقاليد العصر كانت توجب صمت المرأة واحتشامها علنًا، وهي تدخل إلى منطقة المهرِّج بأن تقول كلامًا منظومًا كالشعر المرسل المستمد أو الموحي بالجو الرسمي لبلاط أورسينو، وتقوم بتقديمه — بوعي ولماحية — باعتباره دورًا تمثِّله؛ فهي تقول لأوليفيا مثلًا «أكره أن تذهب كلماتي أدراج الرياح، فإلى جانب الأسلوب الممتاز الذي كتبت به، فإنني بذلت جهدًا كبيرًا في استظهارها» ١/٥/١٧٢–١٧٤. وبهذا كما تقول جاي فإنها تقوِّض السلطة الثقافية التي تتمتَّع بها تلك اللغة الرفيعة الطنانة. وهي إذن تلعب دورًا مزدوجًا، وهو يتمثَّل في لماحيتها وقدرتها على الإلغاز مثلما يتمثَّل في الجمع ظاهرًا وباطنًا بين الجنسَين، ويمكِّنها هذا الازدواج من الانتقال كثيرًا من دورها باعتبارها نموذجًا للبطلة الرومانسية التي تُثير الشفقة في الأساطير، التي تخفي عاطفة الحب إلى الأبد (٢/٤/١١١) إلى دورها الآخر باعتبارها الممثلة الواعية بذاتها، والمستمتعة بأدائها، والتي تتحدَّث دون تكلُّف إلى الجمهور، وتظهر اللماحية في عباراتها التي قد تصل إلى حد الإلغاز. وتقول جاي إن فيولا تحتفظ بعادة استخدام التوريات و«القفشات» حتى الفصل الخامس؛ حيث تلجأ إلى أسلوب النثر ولو كان في النظم المرسل.

وتختتم جاي دراستها الشائقة بإبراز أهمية البراعة اللغوية التي تُبديها فيولا وهي متحرِّرة نسبيًّا من الدور النمطي للمرأة (ما دامت متنكِّرةً في ثياب رجل)، وتقول إن هذه

البراعة تقع في قلب مسرحية تُمتع الجمهور بثرائها اللغوي؛ فـ «الليلة الثانية عشرة» حافلة بالتوريات اللفظية والألغاز، وتضرب أمثلةً كثيرة على المتعة التي كان الجمهور يجدها في متابعة التراشق اللفظي، وسوف يلاحظ القارئ تواتر الأسئلة عن معاني ألفاظ بعينها، أو عن الفكاهة أو الاستعارة المقصودة، واهتمام السير أندرو بما يعتبره «لغة البلاط المنمَّقة»، فيحاول أن يحفظ العبارات المتصنَّعة في المشهد الأول من الفصل الثالث، مثل «الشذا والأريج»، و«المهيأة للاحتواء» و«المعربة عن الرضاء» (٣ / ١ / ٩٢–٩٣) والمهرِّج يعلن بصراحة عن تذوُّقه للكلمات، فعندما يقول له سباستيان:

أرجو أن تجد مكانًا آخر تنفث فيه حماقاتك؛
إذ إنك لا تعرفني!

(٤ / ١ / ١٠–١١)

يُجيب على الفور: «أنفث حماقاتي؟ لقد التقط التعبير من بعض العظماء ويطبقه الآن على المهرِّج» (٤ / ١ / ١٢–١٣)، والواضح أنه يُعرب بذلك عن إعجابه بالتعبير، وقبل ذلك كان قد قال: «أمَّا من أنت وما تريد فأمور خارج سمائي، وكان يمكن أن أقول خارج «مجالي»، ولكن الكلمة أصبحت بالية» (٣ / ١ / ٥٨–٦٠). أي إنه يريد «التجديد» ويتعمَّد الإتيان بالتعبير المبتكر! والمسرحية زاخرة بالألغاز اللفظية والأسماء التي تشترك في بعض الحروف مع تغيير ترتيبها، مثل فيولا وأوليفيا ومالفوليو نفسه! وقد يكون ذلك متعمَّدًا؛ فإن اسم الأولى اسم آلة تشبه ألة الكمان وإن كانت أكبر قليلًا، وإيحاؤها الموسيقي واضح، واسم مالفوليو يوحي بأصله الإيطالي بسوء النية، أو الشر، واسم أوليفيا يوحي بغصن الزيتون رمز السلام، وإن كانت الإيحاءات كلها مضمرةً يفرح بها النقاد وقد لا يدركها الجمهور!

وأمَّا الاتجاه الرئيسي للنقد النسوي فقد سبق لي أن ألمحت إلى أهم خصائصه، وهي التي سادت الساحة النقدية الحديثة، وعلى رأسها اعتبار أورسينو نرجسيًّا، والزعم (الخاطئ في رأيي) بأن أورسينو لا يتغيَّر، بمعنى أنه ثابت دراميًّا، ومن ثم فهو شخصية نمطية، وهو الذي تقوله لندا بامبر (Bamber) في كتابها المشار إليه آنفًا والصادر عام ١٩٨٢م بعنوان:

Comic Women, Tragic Men (Stanford, Cal. Stanford Univ. Press, 1982) pp. 129–133.

إذا تُنكر أن الكوميديا تؤدِّي إلى اكتشاف الذات، فهذا في زعمها خاص بالتراجيديا، كما تقول إن الشخصيات لا تتطوَّر، وتعترض على التغيُّر المفاجئ في نظرها الذي حدث لأورسينو، على نحو ما سبق أن شرحت، ناسيةً أن ثلاثة أشهر قد مضت عليه في صحبة فيولا.

وأمَّا روبرت كيمبره (Kimbrough) فهو أفصحُ من أفصحَ عن موقف النقد النسوي الصادق؛ إذ يعرض في دراسة له نُشرت في مجلة Shakespeare Quarterly 33 عام ١٩٨٢م وعنوانها الازدواج الجنسي من منظور التنكُّر في شيكسبير (ص١٧–٣٣)

Androgyny Seen Through Shakespeare's Disguise.

لمسرحيتَين تتضمنان التنكُّر في زي الجنس الآخر هما «كما تحب» وهذه المسرحية، وحين ينتقل إلى الأخيرة في صفحة ٢٨ يكون قد بلغ نقطة الذروة في حجته التي يقول فيها:

> وهنا يُجري شيكسبير مقابلةً صريحة وواضحة بين الهُوية الجنسية والهُوية الجنسية الاجتماعية حتى يوحي بنجاحٍ يفوق نجاحه في «كما تحب»، بأن على الفرد أن يقبل حالته الجنسية الوراثية (الجينية) قبل الوصول إلى الازدواج الجنسي النفسي. وهو يتناول حذِرًا موضوع الانجذاب بين أفراد الجنس الواحد وبين أفراد الجنسَين حتى يُقنع الجمهور بأن الازدواج الجنسي لا يرتبط ارتباطًا حتميًّا بميل جنسي معين؛ أي إن على الجمهور، مثل فيولا، أن يعلم أن الازدواج الجنسي ليس حالةً جسدية، بل حالة نفسية.

وهو يدلِّل على ذلك بقدرة فيولا على التدبير والتفكير بعد أن تحرَّرت من دورها باعتبارها فتاةً صغيرة، فتبدأ رحلة اكتشاف الذات. وهي تحدِّد منذ البداية ما تريده وتعمل على تحقيقه، وهي تجبر أورسينو على التغيير؛ ففي المشهد الرابع من الفصل الثاني حين تقول «لكني أعرف» (١٠٤) نعلم ويعلم الجمهور أنها تعرف شيئًا لا يعرفه أورسينو، بل وسوف تعرف ما سوف تعرفه أوليفيا وأورسينو، ألَا وهو أن الكثير من الفوارق الظاهرة بين الجنسَين يمكن أن تتلاشى، وحين تقول إن المرأة تخلص في الحب مثلها أو مثل أورسينو، يدرك الجمهور أنها تقصد ذاتها وهي أنثى، رغم إدراكه في زمن شيكسبير أن الممثِّل الذي يلعب دورها غلام، ويفهم أورسينو أنها تقصد الرجال، ومن ثم يكون المقصود هو الإنسان، نحن البشر! (١٠٧) والدرس الذي تتعلَّمه وتعلِّمه لأورسينو

هو ما أدركته حين وُلدت توءمًا لصبي، وهو ما يعني أننا ما «إن نُقر بالاختلاف الجنسي الجسدي، حتى يتساوى في نظرنا الجنسان إلى حد بعيد».

وخلاصة دراسة كيمبره هي أن أورسينو وأوليفيا كانا في بداية المسرحية حبيسَين للدور الاجتماعي المحدَّد لكل من الجنسَين، ولكن تنكُّر فيولا أتاح لهما مثلما أتاح لفيولا تحطيم أقفال ذلك المحبس؛ فلقد أتاح التنكُّر للجميع أن يستمدوا القدرة من «إمكانات الازدواج الجنسي» (ص٣٢) على النمو الإنساني والتطور في طريق الذات الكاملة المكتملة!

وتُعارض جين هوارد (Jean E. Howard) في دراستها عن ارتداء ملابس الجنس الآخر، والمسرح، والصراع بين الجنسَين في أوائل العصر الحديث في إنجلترا، المنشورة في المجلة السابقة نفسها، العدد ٣٩ لعام ١٩٨٨م، ما تقوله بلسي وما يقوله جرينبلات وسبقت الإشارة إليه.

“Crossdressing, The Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England”, pp. 418–440.

فتقول إن المسرحية تبدو لها تجسيدًا لحكاية خرافية ظالمة للمرأة، ترمي إلى «احتواء» دورها الاجتماعي، وقمع التمرُّد الطبقي، وإعلاء شأن «المرأة الصالحة» باعتبارها المرأة التي تؤمن، بغض النظر عن ملابسها، بالفروق الجوهرية بينها وبين الرجال، وبموقعها الثانوي بالنسبة له. وتقول صراحةً إن المسرحية فيما يبدو تمجِّد المرأة التي ارتدت ملابس الرجال ما دامت لا تطمح في موقف من مواقع السلطة المخصَّصة للرجل، وتعاقب المرأة غير المتنكِّرة التي تطمح في موقع من هذه المواقع (ص٤٣٧). فالمسرحية في رأيها تبيِّن أنه إذا كان التنكُّر يؤدِّي إلى بلبلةٍ من نوع ما، فإنه لا يمثِّل مشكلةً في الواقع للنظام الاجتماعي ما دام (القلب) سليمًا قائلة:

> أو بتعبير آخر، إذا لم تصحب ذلك التنكُّر الرغبة السياسية في إعادة تعريف حقوق المرأة وسلطاتها، وهدم النظام الهرمي لترتيب الجنسَين ... وأعتقد أنه من الإنصاف أن أقول إن تصوُّر فيولا ... يمثِّل إحدى لحظات ظهور الذات الأنثى في الحقبة البرجوازية؛ فهي امرأة تستند حريتها المحدودة إلى الإيمان بالاختلاف بين الجنسَين، والقَبول طواعيةً بتفاوت حظوظ التمتُّع بالسلطة وبالموارد الثقافية والاقتصادية (ص٤٣٨).

وتقول إن المسرحية تعالج بنفس الوضوح تأديب امرأة تؤمن بأنوثتها، وهو التأديب الفكاهي التقليدي في الكوميديا، ألَا وهي أوليفيا؛ إذ إنها تشكِّل خطرًا اجتماعيًّا ما دامت قد قرَّرت الاستقلال عن عالم الرجال، وخصوصًا معارضة الحاكم الدوق أورسينو! وهي تتلقَّى عقابًا مؤكَّدًا في هذه المسرحية وإن يكن فكاهيًّا، ألَا وهو الوقوع في حب خادم صغير! وهكذا تصبح فيولا المتنكِّرة أداة إذلال للمرأة المتمرِّدة في نظر الجمهور، تمامًا مثلما عوقبت تيتانيا، ملكة الجان، في «حلم ليلة صيف»، بأن جعلها زوجها أوبرون، ملك الجان، تقع في حب حمار. وتختتم دراستها قائلة:

> وإذا كان هذا النص، على نحو ما أقمت عليه الحجة، يعالج العلاقات بين الجنسَين معالجةً «محافظة»، فإن ذلك يصدق على معالجته لقضية الطبقات الاجتماعية. وإذا كانت النساء المتمرِّدات والرجال المخنَّثون من مصادر القلق التي تحتاج إلى تصويب وتصحيح، فهذا ينطبق كذلك على مُحدِثي النعمة المتطلِّعين إلى «العلا». وانظر إلى مالفوليو الذي يحاول تجاوز حدود طبقته فيرتدي جوربًا أصفر ورباط ساق صليبيًّا! انظر كيف يُعاقب عقابًا وحشيًّا مهينًا، وذلك يرجع أصداء العقاب الفكاهي الذي تتعرَّض له أوليفيا (ص٤٣٩).

وليس من قبيل المبالغة أن أقول إن الدراسات الكثيرة المكتوبة من وجهة نظر النقد النسائي لا تتجاوز محور كمبره (ومن بعده بلسي) ومحور هوارد، سواء في هذه الدراسة الموجزة أم في كتابها الموسَّع وعنوانه المسرح والصراع الاجتماعي في أوائل العصر الحديث في إنجلترا، الصادر عام ١٩٩٤م، والذي تُكرِّر فيه ما قالته هنا مع الإفاضة في ضرب الأمثلة من هذه المسرحية ومن مسرحيات أخرى:

Jean E. Howard, The Stage and Social Struggle in Early Modern England, 1994.

وكان قد سبقها في هذا المضمار كتاب يركِّز تركيزًا أقل على هذه المسرحية في عام ١٩٨٣م، وهو الذي تجمع فيه ليزا جاردين بين وجهة نظر كمبرة ووجهة نظر هاوارد، وإن لم تولِ المسألة الطبقية الأهمية التي توليها إياها هاوارد، وعنوان الكتاب:

Lisa Jardine, Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare, 1983.

وأمَّا أعلى أصوات النقد النسائي فنسمعها في دراستَين نُشرتا في كتاب يجمع دراسات جديدةً عن «الليلة الثانية عشرة»، وصدر عام ١٩٩٦م بعنوان:

R. S. White, New Casebooks: Twelfth Night, 1996

والدراسة الأولى تتحدَّث عن قضية المرأة وما يسمَّى بالحراك الاجتماعي، فتعيد ذِكر ما ذكرته هوارد بتفصيلات أكبر وأمثلة أكثر، بقلم كريستينا مالكومسون (Cristina Malcolmson) وعنوانها:

"What you will": social mobility and gender in Twelfth Night, pp. 160–193.

والثانية تتحدَّث عن رمزية المظهر الخارجي ودلالته في المسرحية، وتربط بين تنكُّر فيولا وبين حقيقة تمتُّع الرجل بـ «السلطة» في المجتمع في عصر شيكسبير، فهي تتفق إلى حد كبير أيضًا مع هوارد، وهي بقلم ديمينا كالاهان وعنوانها:

Dympna Callaghan, "And all is semblative a woman's part: body politics and Twelfth Night", pp. 129–159.

(٨) تطوُّر النظرة النقدية

لم يكن القرن السابع عشر؛ أي القرن الذي قُدِّمت فيه المسرحية أول مرة، يعرف النقد الأدبي بمعناه الحديث، ولم يبدأ النقد الحقيقي إلا في أواخر ذلك القرن على يدَي جون درايدن (John Dryden) الذي يُعتبر «أبا النقد الأدبي الإنجليزي» (انظر «درايدن والشعر المسرحي» – مجدي وهبة ومحمد عناني، الطبعة الثالثة ١٩٩٤م)، وكان كما هو معروف كلاسيكيًّا، يؤمن بـ «الأصول» والقواعد، فأرسى بذلك بعض التقاليد التي سادت القرن الثامن عشر كله، فأثرت في تعليقات ناشري أعمال شيكسبير كلهم، وبلا استثناء تقريبًا. وبلغ هذا الاتجاه أوجَه في طبعة الدكتور صمويل جونسون لهذه الأعمال عام ١٧٦٥م، وقال ما قاله عن المسرحية على نحو ما أشرت إليه في القسم الرابع من هذه المقدمة. ولكن جونسون، رغم اعتراضه على بعض مظاهر المسرحية، كان معجبًا بفن الكوميديا عن شيكسبير؛ ولذلك أحببت أن أقدِّم للقارئ العربي بعض ما قاله في هذا الصدد، مقتبسًا إياه من مقدمته للطبعة نفسها. يقول جونسون:

> بدأ شيكسبير يكتب الشعر المسرحي وقد فتحت الدنيا أبوابها أمامه، فلم تكن قواعد القدماء معروفةً إلا لقلة قليلة، ولم تكن الأحكام النقدية قد تشكَّلت بعدُ

لدى الجمهور، ولم يسبِقه مثال بلغ من الشهرة حدًّا ربما أرغمه على محاكاته، ولم يزامنه نُقاد بلغوا من رسوخ القدم ما قد يكبح جماحه، ومن ثم فقد أطلق لميوله الفطرية العِنان، ودفعه طبعه إلى الكوميديا … ففي المأساة يكتب كتابةً يوحي مظهرها بالجهد والدرس العميق، وإن كانت في نهاية الأمر لا تبلغ الجودة المتوقَّعة. وأمَّا في مشاهده الكوميدية فيبدو أنه يكتب لنا دون جهد كتابةً رائعة لا تحتاج إلى جهد يزيدها حسنًا. وحين يكتب المأساة يجتهد دائمًا محاولًا إيجاد فرصة لإثارة الفكاهة، وأمَّا في الكوميديا؛ فإنه على ما يبدو، هادئ النفس، بل ويستمتع بما يكتب، باعتبارها القالب الفكري الملائم لطبيعته. وإذا تأمَّلنا مشاهده المأسوية، وجدنا أنها تفتقر دائمًا إلى شيء ما، ولكن ملهاواته دائمًا ما تتجاوز ما نتوقَّعه أو ننشده. ومصدر المتعة في الملهاة الفكر واللغة، ومصدرها في المأساة الحادثة والفعل. ويبدو لي أن الكتابة المأساوية لديه مهارة مكتسبة، والكتابة الملهوية لديه مهارة فطرية.

ولم تتعرَّض قوة مشاهده الملهوية لِما ينتقص من قدرها على مدى قرن ونصف من التغيير في أنماط السلوك ودلالة الألفاظ، فما دامت أفعال شخصياته تستند إلى مبادئ نابعة من مشاعر صادقة أصيلة لا تكاد تتغيَّر إطلاقًا بتغيُّر الأشكال المكتسبة، فإنها تنجح في «توصيل» مسرَّاتها وضروب استيائها إلى الناس في كل زمان ومكان؛ أي إنها طبيعية؛ ولذلك فهي ثابتة دائمًا. أمَّا الخصائص العارضة للعادات الشخصية فهي أصباغ سطحية، قد تكون براقةً ومبهجة لفترة محدودة، ولكنها سرعان ما تخبو لمعتها فتصبح شاحبةً معتمة، بعد أن فقدت تلألؤها القديم. ولكن ضروب التمييز بين المشاعر الصادقة تمثِّل ألوان الطبيعة، وهي متغلغلة في ثنايا الكِيان كله، ولا يمكن أن تفنى إلا بفناء الجسد الذي ينم عليها. وهذا يعني أن التراكيب العارضة لحالات نفسية غير متجانسة تتشكَّل مصادَفةً في مناسبة ما، وتزول بزوال هذه المناسبة، ولكن البساطة المتسقة للصفات الأولية لا تسمح بزيادة أو تتعرَّض لنقصان. فقد يُهيل نهرٌ ما بعض الرمال على صخرة ما، فيزيل الرمالَ اندفاعُ مياه نهرٍ آخر، ولكن الصخرة تظل ثابتةً دومًا. وهكذا فإن نهر الزمن الذي يتدفَّق فيذهب في كل وقت بالصناعة الرثة للشعراء الآخرين، يمر دون أن ينال من صخرة شيكسبير.

(من طبعة فيرنيس Furness للمسرحية عام ١٩٠١م، ص٣٧٨)

والواضح أنني ما كنت لأقتبس هاتَين الفقرتَين الطويلتَين إلا بسبب تأثيرهما في الكثيرين ممن جاءوا بعده وخصوصًا في القرن الثامن عشر، ولم يبدأ التغيُّر في النظرة إلى المسرحية إلا في القرن التاسع عشر بظهور الحركة الرومانسية التي كانت عمومًا أقل احتفاءً «بالقواعد» (التي يشير إليها جونسون هنا) من أرباب الكلاسيكية، وكان الشعراء الرومانسيون يفضِّلون المأساوات على الملهاوات، بل وحاول بعضهم محاكاتها، ومع ذلك فنحن نجد أن شليجيل (Schlegel) الشاعر والناقد الألماني (١٧٦٧–١٨٤٥م) يصف كيف تلتحم في المسرحية ما يسمِّيه جونسون «الأجزاء الجادة» بالمشاهد الهازلة التحامًا وثيقًا بسبب وحدة «الموضوع» وهو خطبة أوليفيا، والواضح من قراءة محاضرة شليجيل (التي تُرجمت إلى الإنجليزية عام ١٨١٥م، ويوردها فيرنيس في طبعته المشار إليها للمسرحية) أنه كان أول من أدرك ذلك الالتحام بين «جانبَي» المسرحية، وإن كان تعبيره يشبه الرصد العلمي للحقائق (المرجع السابق، والصفحات ٣٧٨ وما بعدها). وبعد نحو نصف قرن بدأ ما يشبه الرد على جونسون (انظر الجزء المقتطَف من تعليقه على هذه المسرحية والوارد في ص٢٠ من هذه المقدمة)؛ إذ قال كريسيج (Kreyssig) في عام ١٨٦٢م إن المسرحية تعلِّمنا حقًّا درسًا مفيدًا لأنها «تصوِّر الحب العميق الصادق عند ذوي الطبع السليم»، وهي الصورة التي تمثِّل اللحن الأساسي الذي يشنِّف آذاننا من خلف نشاز «الحماقة المتودِّدة أو التودُّد الأحمق» عند البعض، من سير أندرو إلى أورسينو وأوليفيا (المرجع نفسه ص٣٨١).

ومن الغريب أن نجد بين نقاد هذه الفترة من تنبَّه إلى «علة» أورسينو، مثل ج. ج. جيرفينوس (G. G. Gervinus) الذي كتب في عام ١٨٥٠م يقول إن أورسينو «يحب الحب أكثر من حب أوليفيا»، فكان بذلك أول من لفت الأنظار إلى نرجسيته المضمَرة، وإن لم يصرِّح بالمصطلح الذي أصبح لا يغيب اليوم عن أقلام النقاد، خصوصًا بعد أن رسَّخه النقد النسوي (المرجع نفسه ص٣٧٩). ولنا أن نتوقَّف هنا بعض الشيء عند النقاد الآخرين الذين رأوا في ذلك العصر (عصر الشك في الغيب والانبهار بداروين) أن المسرحية تدين بجمالها لطابعها الدنيوي المحض، وقدرتها على تصوير متع الدنيا الطليقة، مثل الكاتب الفرنسي أ. مونتيجي E. Montégut (١٨٦٧م) الذي ركَّز على عنصر التنكُّر، والاحتفالية، و«التشقلب»، والغموض، وأعلن معارضته لدعاة الأخلاق والدروس. فلقد كتب يقول إن «الفلسفة» الوحيدة في المسرحية هي «أننا جميعًا مجانين، ولو بدرجات متفاوتة»؛ فنحن عبيد إمَّا لبعض عيوبنا وحماقاتنا الخاصة، أو لأحلامنا وآمالنا؛ «فبعضنا يتمتَّع بجنون

شاعري جميل، والبعض لديه جنون مضحك تافه»، والذين يحقِّقون أحلامهم لا يحقِّقونها برزانة عقولهم، ولكن لأن أحلامهم تقبلها الطبيعة؛ لأنها أحلام بديعة وشاعرية وجميلة (المرجع نفسه ٣٨٢–٣٨٤) فكأنما كان مونتيجي قد أحبَّ ما كرهه صمويل جونسون.

وأمَّا في القرن العشرين فقد بدأ الاتجاه الحديث إلى إدراك طابع الشجن فيها، وربما كان الناقد كويلر–كوتش (A. T. Quiller – Couch) هو الذي استهلَّ هذا الاتجاه عام ١٩٣٠م في مقدِّمته لطبعة المسرحية؛ إذ قال إنها تمثِّل «وداع شيكسبير للكوميديا» (ص١١). وتلاه جون ميدلتون مري (J. Middleton Murry) عام ١٩٣٦ الذي قال إن بها نغمةً «فضية» خافتة من الحزن (في كتابه «شيكسبير» ص٢٢٥) مثلما قال ت. م. باروت (T. M. Parrott) عام ١٩٤٩م «إنها تكاد تكون ذات طابع مأسوي» (في كتابه «الكوميديا الشيكسبيرية» ص١٨٧).

ولا بد أن نلاحظ إذا أنعمنا النظر في اتجاهات النقد «التفصيلي» في النصف الأول من القرن العشرين كيف برز المهرِّج فسته لأول مرة في هذا الإطار التراجيدي. ويبدو أن «روح» تلك الفترة قد استجابت لكونه هرمًا فاشلًا يعيش على التلاعب بالألفاظ ويغنِّي الأغاني الحزينة؛ إذ إن أ. س. برادلي كتب عام ١٩١٦م دراسةً كاملة يبدي فيها تعاطفه معه وإعجابه به بعنوان «فسته المضحك» (Feste the Jester) في كتاب عنوانه «تكريمٌ لشيكسبير» A Book of Homage to Shakespeare (وأعيد نشر الدراسة مرتَين؛ الأولى في ١٩٢٩م، والثانية عام ١٩٧٢م في كتاب عنوانه (Twelfth Night: A Casebook) من تحرير د. ج. بامر (D. J. Palmer) وهو الذي رجعت إليها فيه). كما يقارن ميدلتون مري، في كتابه المشار إليه (ص٢٢٨)، وقوف المهرِّج وحيدًا على المسرح في آخر المسرحية بالخادم الهرم «فيرس» في مسرحية «بستان الكرز» للكاتب الروسي تشيخوف مقتبسًا في وصفه العبارة التي يصف به آدم في مسرحية «كما تحب» الإحساس بالوحشة في آخر العمر عندما ينفض الناس عن رجل فاشل بلغ من العمر أرذله، وهي و«الشيخ تخلَّى عنه الناس فألقَوه بركن منبوذًا» (٢ / ٣ / ٤٢)، وتأثير هذا التفسير لا يزال قائمًا لدى الكثيرين الذين يذكرون أغنية المهرِّج الحزينة (أقبل يا موتُ الآن وأدركني) (٢ / ٤ / ٥١) عندما يستمعون إلى أغنيته الأخيرة، ويقول ت. و. كريك (Craik) في مقدمته لطبعة آردن الأخيرة إنه يجد صعوبةً في تذكُّر دَور المهرِّج عندما يتنكَّر في دَور الكاهن توباس، بسبب غلبة المسحة الحزينة التي كست هذه الشخصية بسبب هؤلاء النقاد (ص٥٣).

وقد نشأ في القرن العشرين رأي يمثِّل أقصى ما وصلت إليه هذه النظرة الحديثة؛ ألَا وهو الرأي الذي لا يكتفي باعتبار المسرحية «وداع» شيكسبير للكوميديا، بل يجد

فيها رفضًا حقيقيًّا للمرح والرومانس، وهو الذي بدأ في النصف الثاني من القرن على يدَي و. هـ. أودن (W. H. Auden) في مقال له نُشر في مجلة إنكاونتر (Encounter) عام ١٩٥٧م (وأُعيد نشره في كتاب صدر عام ١٩٦٢م هو The Dyer's Hand ص٥٢٠) ويان كوت (Jan Kott) في كتابه «شيكسبير: معاصرنا» (١٩٦٥م) (الطبعة المنقحة ١٩٦٧م ص٢٢٩). يقول أودن بصراحة ووضوح: «لم يكن مزاج شيكسبير يميل في تلك الفترة إلى الكوميديا، بل إلى النفور البيوريتاني من جميع تلك الأوهام الممتعة التي يعتز بها الناس ويعيشون عليها.» ومعنى ذلك أنه يصوِّر اللهو الذي يقدِّمه المعربدون مثلما يُصوِّر أوهام الحب الرومانسية تصويرًا مبالَغًا فيه حتى يدفع الناس إلى النفور منها، لا إلى قَبولها مهما يكن استمتاعهم بها على خشبة المسرح، وهو ما يقوله كوت تقريبًا؛ إذ يؤكِّد أن المسرحية «بكل مظاهر المرح فيها، ليست سوى كوميديا بالغة المرارة تدور حول حياة الترف والمتعة في العصر الإليزابيثي، أو حول المتعة والترف، على أية حال، على جميع المستويات وفي كل جناح من أجنحة قصر ساوثهامتون.»

وقد سبق لي الإلماح إلى التيار النقدي المعاصر الذي يؤكِّد «وحدة» المسرحية بحبكتَيها، والتماسك الذي تتميَّز به الكوميدية الشيكسبيرية عمومًا، ولا داعي إذن للإفاضة في ذلك. كما سبق لي إيضاح ما يسمَّى المدخل «المعنوي» أو «النفسي»، وهو الذي يتعلَّق بخداع النفس الذي تمارسه بعض الشخصيات الرئيسية والثانوية، والتساؤل عمَّا إذا كانت هذه الشخصيات قد تمكَّنت من معرفة ذواتها آخر الأمر أم لا. ويجدر أن أذكر من بين أبرز من ركزوا على وحدة المسرحية الناقدة ج. ويلسون نايت (G. Wilson Knight) في كتابه «العاصفة الشيكسبيرية» (ص١٢٦)، ومن بين الذين ركَّزوا على خداع النفس ومعرفة الذات ج. هـ. سمرز (G. H. Summers) عام ١٩٥٥م، الذي نُشرت دراسته فيما بعدُ في كتاب من تحرير ل. ف. دين (Dean) عام ١٩٦١م بعنوان «شيكسبير: مقالات حديثة في النقد». كما سبق لي أن تحدَّثت عن تعريف فراي للكوميديا واعتباره المسرحية لونًا من «انتصار الحياة»، وأُضيف هنا قوله إن الكوميديا الشيكسبيرية تعبِّر عن هذا الانتصار بنقل الحدث «من الدنيا المعتادة «السوية» إلى الدنيا «الخضراء» ثم إعادته إلى موقعه الأول»، ويُقصد بالدنيا «الخضراء» صورةً أو رسمًا مثاليًّا للحياة، وقد يكون غابة، إذا كان بالمسرحية غابة، فإذا لم يكن بالمسرحية غابة كانت الخضرة «استعارية» أو رمزية، مثل بورشيا وضَيعتها في بلمونت (في مسرحية «تاجر البندقية»)، وهكذا فإن «الليلة الثانية عشرة» «تقدِّم لنا مجتمعًا احتفاليًّا يمثِّل دنيا دائمة الخضرة، لا مجرد خضراء» (من دراسة بعنوان «الحجة على أهمية الكوميديا» عام ١٩٤٩م).

ولكن فراي عاد في الكتاب الذي أشرنا إليه آنفًا وصدر عام ١٩٦٥م فقال إن الأهمية الرمزية لا تكمن في المجتمع الاحتفالي بل في البحر الذي تخرَّج منه فيولا وسباستيان، وهو يتفق بذلك مع ج. ويلسون نايت الذي يؤكِّد أنهما يخرجان من البحر باعتبارهما كائنَين غريبَين غامضَين، وإذا بهما يُعيدان المجتمع إلى الحياة الحقة.

ولكن ذلك لا يعني أن القرن العشرين قد تخلَّى تمامًا عن النظرة التقليدية للمسرحية باعتبارها من ملاهي شيكسبير السعيدة، على نحو ما وصفها جون دوفر ويلسون (١٩٦٢م)، وكما أوردتُ في وصفي لها في القسم الثاني من المقدمة. فالواقع أن معظم قُراء المسرحية ومشاهديها سوف يوافقونه ويوافقونني على ذلك، مهما تعدَّدت وجهات النظر المعارضة. كما تميَّز القرن العشرون بإبداء اهتمام بالغ بفن الصنعة الدرامية عند شيكسبير، وخصوصًا التورية الدرامية الساخرة، وهي التي يوليها برتراند إيفانز اهتمامًا بالغًا في كتابه عن كوميديات شيكسبير، كما سار على الدرب نفسه اثنان من أعظم نُقاد شيكسبير هما: ل. ج. سالينجر (L. G. Salinger) وهارولد جنكنز (Harold Jenkins).

ولا أظن أنني بحاجة إلى أن أزيد من ذكر الآراء التي تدور في الأفلاك نفسها، فلقد اقتصرت على أهم النقاد وأبعدهم تأثيرًا، وأعتقد أن الصورة الآن قد اكتملت، ولن يفيد القارئَ العربي المزيدُ من الإطالة، فإذا صادف إشارةً إلى شيء خارج نطاق ثقافتنا العربية المعاصرة، وربما يكون مستقًى من الحياة في عصر شيكسبير، فله أن يرجع إلى الحواشي التي أُورد فيها شرح ما قد يلتبس فهمه بسبب ذلك، وإن كنتُ قد بذلت جهدًا كبيرًا في جعل النص قائمًا بذاته شارحًا لنفسه.

الليلة الثانية عشرة

شخصيات المسرحية

أورسينو[١] Orsino: دوق إلليريا.
فالنتاين Valentine **وكيوريو** Curio: اثنان من السادة من أتباع الدوق.
الضابط ١ First Officer: من العاملين في شرطة الدوق.
الضابط ٢ Second Officer: من العاملين في شرطة الدوق.
فيولا Viola: تتنكَّر فيما بعدُ باسم سيزاريو.
سباستيان Sebastian: شقيقها التوءَم.
ربان Captain: قائد السفينة الغارقة، وصديق فيولا.

---

[١] أورسينو، دوق إلليريا: يقول بعض الباحثين إن شيكسبير استوحى هذا الاسم من دوق فيرجينيو أورسينو، دوق براكيانو (Don Virginio Orsino, Duke of Bracciano)، الذي قُدمت المسرحية تكريمًا له عندما زار إنجلترا يوم ٦ يناير (الليلة الثانية عشرة من ليالي حفلات عيد الميلاد التقليدية) في عام ١٦٠١م، ويدلِّل أحدهم على ذلك باقتطاف عبارة وردت في خطاب أرسله إلى زوجته يذكر فيه أنه شاهد مسرحيةً ذات موضوعات متنوعة، حافلة بالموسيقى والرقصات (una commedia mescolata, con musiche e balli).

ويقول بعضهم: إن ذلك يساعدنا في تحديد تاريخ كتابة المسرحية، وإن كان البعض الآخر يعارض ذلك «الدليل»، ولكن الاتفاق في الاسم من المستبعَد أن يكون عارضًا. والملاحَظ أن شيكسبير يشير إلى الدوق بعد المشهد الرابع من الفصل الأول بلقب «الكونت»، ولكن النقاد يُجمِعون على عدم التفريق بين الرتبتَين في أذهان الشخصيات، ومن ثم فضَّلتُ الالتزام باللقب الأصلي ابتغاء الوضوح في الترجمة.

أنطونيو Antonio: ربانٌ بحري آخر، صديق سباستيان.
أوليفيا Olivia: كونتيسة.
ماريا Maria: وصيفة أوليفيا.
سير توبي بلش[٢] Sir Toby Belch: قريب أوليفيا.
سير أندرو إجيوتشيك[٣] Sir Andrew Aguecheek: رفيق سير توبي.
مالفوليو[٤] Malvolio: حاجب لدى أوليفيا.
فابيان[٥] Fabian: موظف في منزل أوليفيا.
المهرج (فيسته)[٦] Clown (Feste): مضحك لدى أوليفيا.

---

[٢] السير توبي بلش، قريب أوليفيا: يقول جون دوفر ويلسون في طبعة نبوكيمبريدج القديمة (١٩٣٠م، ١٩٤٩م): إن «كلمة «عم» لا ترد في نص المسرحية، وعلى الرغم من أن أوليفيا كثيرًا ما يشار إليها باعتبارها «بنت أخ» السير توبي؛ فإن هذه الصفة عادةً تشير إلى القرابة بصفة عامة، مثل صفة «ابن عم» الشائعة في شيكسبير.» ويقول كريك إن هذه الإشارات لا يُقصد بها إلا أنه أكبر منها سنًّا، وأسلوب محادثتها له وتأنيبه على السُّكر والعربدة في المسرحية يقطع بأنه لم يكن عمًّا لها، بل مجرَّد قريب لها، وقد التزمت بكل ما ورد في النص.

[٣] سير أندرو إجيوتشيك: الاسم الذي اخترعه شيكسبير للسير أندرو يقصد به أنه كان نحيلًا؛ فالمعروف أن كلمة إجيو (ague) تعني الحُمى أو المرض بصفة عامة، والاسم المركَّب يوحي «بالخد المريض»، وكان المرض يرتبط في ذهن شيكسبير بالنحول والذبول، كما ورد في يوليوس قيصر، أو بالجبن كما ورد في كوريولانوس، وهو هنا يوحي بالنحول والجبن معًا. وقد وردت الصفة في ريتشارد الثاني بمعنى «نوبة حمى الخوف».

[٤] مالفوليو: الاسم منحوت من الإيطالية ليعني سوء القصد لديه؛ أي موقفه العدائي تجاه المهرِّج بصفة خاصة (١ / ٥ / ٧٣–٨٨)، وتجاه سير توبي وماريا (٢ / ٣ / ٨٧–١٢٣) وفابيان (٢ / ٥ / ٦–٨). وشيكسبير ينحت الاسم على غرار بنفوليو (Benvolio) في روميو وجوليت الذي يعني حسن النية.

[٥] فابيان: هذا موظف غير محدَّد الرتبة؛ فالأستاذ العظيم رو (Rowe) يقول في الطبعة التي أصدرها عام ١٧٠٩م لأعمال شيكسبير (وتضم لأول مرة وصفًا للشخصيات) إنه خادم، ولكن ويلسون يقول: إنه «سيد». وكريك يقول في طبعة آردن إنه، وفقًا لِمَا قالته ماهود، فرد من العاملين في منزل أوليفيا. والمسرحية تدل على أنه موظف وحسب.

[٦] المهرج: يُذكر اسمه مرةً واحدة في النص، وهو «فسته» (Feste) (٢ / ٤ / ١١) عندما يطلب أورسينو معرفة اسمه، ولكنه عادةً يشار إليه باعتباره «المضحك» (jester) أو «المهرج» (fool)، وأمَّا في الإرشادات المسرحية وعند مخاطبته أو عند الإشارة إليه فهو دائمًا «المهرج» (clown). والمعروف أن هذه الصفات تلتقي جميعها في تحديد عمله وحسب.

خادم أوليفيا.
كاهن.
موسيقيون، لوردات، بحارة، أتباع.
المكان:[٧] إلليريا، ودولة أخرى على مسافة منها، على ساحل البحر الأدرياتيكي.

[٧] المكان: المقصود بالدولة الأخرى مدينة أخرى غير مدينة (أو دوقية) الدوق أورسينو. وكانت المدن آنذاك تُعتبر دُولًا.

الفصل الأول

المشهد الأول

(موسيقى. يدخل أورسينو، دوق إلليريا، وبصحبته كيوريو ولوردات آخرون.)[1]

الدوق:

إن كانتِ الأنغامُ قوتًا للغرامِ فاعزِفُوا ثم اعزِفُوا
كي تُتْخِموا شهيَّتي فرُبَّما تعتلُّ من تُخَمَة،
وربما تموت! فلتُعيدوا ذلك اللحن عليَّ![2]
إنه قد ذاب في آخرِه رقَّة![3]

---

[1] المكان: قصر أورسينو.

[2] المعنى الظاهر أن الموسيقى قد تُشبع الشهية المرتبطة بالحب، ولكن ويلسون يقول إن الشهية المقصودة ليست شهية القلب، بل «اشتهاء الحب إلى الموسيقى». وأمَّا المحدَثون فيربطون بين هذه الصورة والصورة المماثلة في «أنطونيو وكليوباترا» عندما يرد «أن الموسيقى غذاء متقلِّب المزاج لنا نحن المحبين» (٢ / ٥ / ١–٢). والمعروف أن شيكسبير كان قد أشار إلى أن الحب غذاء للنفس عندما قال في مسرحية «السيدان من فيرونا»: «الآن أستطيع أن أفطر! فآكل وأتغذَّى وأنام على اسم الحب المجرَّد وحسب» (٢ / ٤ / ١٣٧–١٣٨).

[3] «ذاب في آخره رقة»: المقصود ما يسمِّيه الموسيقيون «القفلة» التي قد تتخافض بأسلوب (diminuendo) أو بلمسة من المقامات الصغيرة، أو بعودة «مشبعة» إلى النغمة التي يستقر عليها المقام الموسيقي.

وانساب في أذني .. كأنه صوتٌ جميلٌ[٤]
مرَّتِ الأنفاسُ فيه فوق أزهارِ البَنَفْسَج،
فانسلَّ يستَرِق الخُطى وينشر الشذا! كفَى! توقَّفُوا!
فلم يعد عذبًا كما كان!
أوَّاه يا روحَ الغرامِ مَا أشدَّ قوَّتَك .. ونَهَمَك![٥]
وما أشدَّ قُدْرَتَك .. على ابتِلاعِ كلِّ شيء ١٠
مثلَ لُجَّة المحيط![٦] فكلُّ ما يغوصُ فيه
— مَهْمَا علا قدرًا فلامس الذُّرا[٧] —

---

[٤] «كأنه صوت جميل»: اختلف الشُّراح فيما إذا كان هذا الصوت صوت هبوب النسيم أو صوت الموسيقى التي يحملها النسيم. وسوف يستعير ملتون تشبيه الرائحة في «كوموس» (٢ / ٥٥٥–٧) (Comus)، وقد حاول بوب (Pope) الشاعر الكلاسيكي «تصحيح» النص باستبدال كلمة «الجنوب» (South) بمعنى «ريح الجنوب» بكلمة صوت (Sound)، ولكن كل الشواهد تقطع بأن ريح الجنوب لم تكن لها دلالات حسنة في شيكسبير، والاحتجاج بأن سيدني قد استخدم هذه الصورة لا يكفي لتغيير الكلمة الواردة في الفوليو. والطريف أن ويلسون لم يغيِّر كلمة «الصوت» في الطبعة الأولى للمسرحية (١٩٣٠م)، ثم غيَّرها إلى «الجنوب» في الطبعة الثانية (١٩٤٩م)، ولكن الطبعات الحديثة التي بين يدَي جميعًا تقول «الصوت»، وبها التزمت.

[٥] «ما أشد قوتك .. ونهمك» (quick and fresh): يفسِّرها كريك وبيكر ودونو وموات وورستين (وكلهم مُحدَثون) بأن روح الحب نهم شره حريص على التهام كل شيء، ولكنني رجعت لـ «معجم أوكسفورد» الكبير فوجدت أن الصفتَين معًا توحيان بالقوة أيضًا (quick III. 20 وfresh 11.b)؛ فهو تعبير مزدوج (binomial) أو حتى كلمتان متصاحبتان (collocation) يفيدان القوة والنهَم معًا، ووجدت سندًا لذلك في ويلسون (الطبعة الثانية ١٩٤٩م). وأمَّا الكلمات التي يفسِّر التعبيرَ بها المحدثون فهي (eager/lively/vigorous/alive/hungry/keen)، وكلها تدور في الفلك نفسه. وما زلنا نستخدم في الإنجليزية المعاصرة هاتَين الكلمتَين بمعانٍ مماثلة.

[٦] «مثل لُجة المحيط»: يعود أورسينو إلى الصورة نفسها فيما بعدُ إذ يقول: «أمَّا غرامي فهو جائع كالبحر، ويستطيع هضم ما يهضمه البحر» (٢ / ٤ / ١٠١–١٠٢). ويعود شيكسبير إلى الصورة نفسها في العاصفة؛ إذ يقول آرييل: «قُضي بأن يلفظكم البحر، وهو الذي لا تتخم له شهية» (٣ / ٣ / ٥٥).

[٧] «مهما علا قدرًا فلامس الذرا»: الأصل في اللغة الإنجليزية soe'er of what validity and pitch. يمثِّل التعبير بكلمتَين عن حال واحدة، وهو ما يسمَّى في البلاغة الكلاسيكية (hendiadys)؛ فالكلمة الأولى (validity) تعني هنا علو القدر أو السمو في القيمة، والثانية (pitch) تعني هنا الذروة التي يصل إليها الصقر في طيرانه، والاسمان يعبِّران عن اسم وصفه معًا، وسوف يعود شيكسبير لهذه الحيلة البلاغية في

ينحطُّ فورًا ثُم يغدو سِعرُه زهيدًا!
ما أكثر الصور التي يوحي بها ذلك الغرام؛
إذ لا يموج غيره بمثل هذه الأوهام![8] ١٥

كيوريو: مولايَ هل تصيدُ اليوم؟
الدوق: أصيد ماذا يا كيوريو؟
كيوريو: الظَّبيَ[9] يا مولاي!
الدوق:

أصيده بقلبي الذي أراه أشرفَ الأعضاء!
أوَّاه عندما رأتْ عينايَ أُوليفيا لأوَّل مرة

«هاملت»، وقد فصلتُ في ترجمتي هنا مثلما فصلتُ في هاملت بين الكلمتَين حفاظًا على الأصل البلاغي: (enterprises of grear pitch and moment) «فإن مجرى أعظم الفعال أو تيار أسمى المنجزات» (٣ / ١ / ٨٦).

[8] كلمة (fancy) الإنجليزية تعني الحبَّ باعتباره وليد الوهم، وشيكسبير كثيرًا ما يستخدم الكلمة للتعبير عن هذه الدلالة الدقيقة؛ فأحيانًا ما يكون المقصود «الحب» فقط (وهو المعنى الشائع حتى اليوم في قولك He fancies you؛ أي إنه يميل إليك أو يهواك، ولدينا في العامية المصرية معنًى قريب من هذا هو «غاوي» و«غية الحمام» بمعنى اقتناء حمام فوق سطح المنزل، يشار إليها بالكلمة الإنجليزية نفسها»)، وأحيانًا يكون المقصود هو الوهم الذي يولِّده الحب! وكلنا نذكر ما ورد في «حلم ليلة صيف» عن ارتباط الوهم بالحب (١٥ / ١ / ٤–١٧)؛ فالمجنون والشاعر والمحب جميعًا يعيشون على الأوهام. وكان شيكسبير قد عبَّر عن المعنى نفسه وبدقة شديدة في «خاب سعي العشاق» (٥ / ٢ / ٧٦٢–٣)، ويقول بعض الشراح إنه تأثَّر في هذا المفهوم بما قاله فرانسيس بيكون (في كتابه «مقالات») عن الحب.

[9] هنا تورية في الأصل؛ لأن كلمة الظبي الإنجليزية (hart) تشبه في النطق (heart) التي تعني القلب، وهو المعنى الآخر الذي يشير إليه أورسينو حين يقول إنه «أشرف الأعضاء» (noblest)، ولكنه لا يلبث أن يعود للمعنى الأول في الصورة المقتبَسة من «مسخ الكائنات» للشاعر الروماني أوفيد (Ovid) (راجع الإشارات الأخرى إليها في المقدمة). والصورة التي يوردها أوفيد تقول (٣ / ١٣٨ وما بعده) إن آكتيون (Actaeon) الصائد الماهر شاهد ديانا في إحدى رحلاته وهي تستحم، فعوقب بأن مُسخ وتحوَّل إلى ظبي، وطاردته كلابه حتى أدركته ومزَّقته. وهكذا يصوِّر أورسينو نفسه في صورة الصائد والفريسة معًا، وكان تصوير الرغبة أو النزعات الغرامية في صورة كلاب الصيد شائعًا في ذلك العصر، كما نجده في السونيت الخامسة لصمويل دانيل (Daniel) المعاصر لشيكسبير. ويقول بعض الشراح إن الصورة ترمز للحب بلا أمل، وإن لم يكن ذلك واضحًا في نص شيكسبير.

أحسستُ أنَّها تُطهِّرُ الهواء من أدرانِه، ٢٠
وعِندَها استحلتُ ظَبْيًا واستحالتِ الأشواقُ سِربًا
من كلاب الصيد ذات رهبةٍ وقسوة،
ولم يزل طِرادها لِلآنِ لِي!
(يدخل فالنتاين.)
ماذا وراءك؟ ماذا حملت من أنبائها؟

فالنتاين:

مولاي، عفوًا إنني مُنِعْتُ من رؤيتها،
لكنني حملتُ من وصيفَةٍ بالبابِ هذه الإجابة: ٢٥
لن تكشفَ الحسناءُ حتَّى للسماءِ[١٠] عن مُحَيَّاها
إلا إذا مرَّت بها سبعةُ أصياف؛[١١]
إذ تنتوي إبقاء ذلك النقابَ في مسيرِها كأنَّها راهِبَةٌ[١٢]
كيما تُروِّي مرَّةً في اليومِ أرضَ الغرفة
بِملحِ قَطْرٍ يجرح العينَين .. كي تَحفَظ الذكْرى ٣٠
لذلكَ الأخِ الذي قضى .. ذكرى حبيبٍ
لا تريد أن تزول بل تظل حيةً وناضرة
ودائمًا شجيَّةً في الذاكرة.

---

[١٠] «السماء» في الأصل (element)، وقد يكون معناها الجو أو السماء (جو السماء؟).

[١١] «سبعة أصياف»: يعبِّر شيكسبير عن الصيف بمجاز مرسل هو «الحَر» (heat) (بعض من كل)، والترجمة الحرفية هي «حرُّ سبعة أعوام»، أو «سبعة أصياف حارة» (انظر تاجر البندقية ٢ / ٧ / ٧٥، «ريتشارد الثاني» ١ / ٣ / ٢٩٩ و«هنري السادس» / ١٢ / ١ / ٧٦)، والمقصود أن أوليفيا سوف تغطِّي وجهها لتحميه حر الصيف.

[١٢] «راهبة» الأصل (cloistress): أي راهبة منعزلة في دَير أو غرفة من غرف الدَّير، والكلمة فيما يبدو من نحت شيكسبير؛ إذ لا توردها المعاجم، بل إن «معجم أكسفورد الكبير» لا يورد إلا هذا الشاهد لها، ويوردها معجم أكسفورد الوسيط (The Shorter) دون إيراد شواهد. وهذا وذاك يعرِّفانها بأنها راهبة وحسب (nun).

الدوق:

إن كان عندها من رقة الفؤاد ما يجعلها
تُبالغُ السدادَ في دَيْنٍ من الحبِّ الذي تُكنه لذلك الشقيق،
فكيف يغدو حبها إذا أصاب قلبها سهمُ الغرامِ المترفُ الذهبِي[١٣] ٣٥
كي يقتلَ المشاعرَ الأخرى[١٤] التي تَدِفُّ عندَهَا جميعًا؟
أي إن تربَّع المَليكُ نفسُه على عروش مُلكها الثلاثة؛
عرشِ الفؤادِ ثم عرشِ العقلِ فالكبد![١٥]
وصارَ مالكًا لكلِّ أوجه الكمالِ عندَهَا؟
فلْتَمْضِ قبلي نحو رفات مِن الزَّهر الجميل، ٤٠
فخاطراتُ الحبِّ تزهو اليومَ في ظلِّ الخميل.[١٦]

(يخرجون.)

---

[١٣] «سهم الغرام المترف الذهبي»: في الأصل (the rich golden shaft)، والمقصود السِّنان الذهبي للسهم الذي يطلقه كيوبيد رب الغرام، وكان له سنان آخر «رصاصي» يثير النفور، كما يقول أوفيد في «مسخ الكائنات» (١/٤٦٨–٤٧١)، وقد سبقت لشيكسبير الإشارة إلى ذلك في «حلم ليلة صيف» ١/١/١٧٠.

[١٤] «المشاعر الأخرى» (all affections else): ربما كان شيكسبير يقصد ما يقصده سيدني في أركاديا (Arcadia) بملكات النفس التي تسكن الجسد (في مطلع الكتاب الأول).

[١٥] التفرقة الدقيقة بين القلب والكبد لدى القدماء مُختلَفٌ عليها؛ فكلاهما كان يعتبر مقر المشاعر أو العواطف، وإن كان الشراح يقولون إن الفرق ينحصر في الدرجة ولا ينصرف إلى «النوع»؛ فالقلب مقر المشاعر (emotions) والكبد مقر أو «عرش» العواطف المشبوبة (passions) والعاطفة بعدُ درجة من درجات الشعور، بل إن شيكسبير في المسرحية نفسها يوحي بالموازنة الضمنية بينهما في الفصل الثاني، المشهد الرابع، فينكر على المرأة القدرة على هذا وذاك مشيرًا إلى ذلك «المقر» مرةً باسم القلب ومرةً باسم الكبد (السطر ٩٥ وما بعده)، وكلاهما في كفة والعقل في الكفة الأخرى، وما التقسيم الثلاثي إلا حيلة بلاغية كما يقول ج. م. لوثيان (J. M. Lothian)، أو ترتيب اقتضاء وزن البيت الشعري. وأمَّا الملك المقصود فهو الحبيب الذي يفوز بها، ويعني نفسه بطبيعة الحال، وأمَّا أوجه الكمال فيعني به محاسن المرأة الظاهرة وحسب؛ فحبه لأوليفيا كما يتضح من كلامه حُب لجمالها الذي «يطهِّر الهواء من أدرانه».

[١٦] البيت المقفَّى هو الختام الطبيعي لكل مشهد، وإن كان شيكسبير يستخدم القافية في حالات كثيرة في المسرحية داخل المشهد لا للدلالة على اختتامه. والختام هنا يؤكِّد أن المقصود بأوجه الكمال في البيت (perfections) هو الجمال الذي ينشده الآن في خمائل الزهر الجميل.

المشهد الثاني

(تدخل فيولا، مع ربان سفينة، وبعض البحارة.)[١٧]

فيولا: يا أصحاب .. في أي بلادٍ نحن الآن؟
الربان: هذي إلليريا يا مولاتي.[١٨]
فيولا:

ماذا أفعل في إلليريا
وأخي في جنات الخلد؟[١٩]
ولعل أخي لم يغرق .. ما رأيكم يا بحارة؟ ٥

الربان: لولا المصادفة .. لَمَا نجوتِ أنتِ نفسِك.
فيولا: وا أسفا لأخي المسكين! فلعلَّ مصادَفَةً أنجته كذلك!
الربان:

هذا حقٌّ يا مولاتي .. ولسوفَ أعزِّيكِ بذكرِ مصادفةٍ أخرى،
فلتَثِقِي في قولي .. حين انشقَّ مركَبُنا نصفَين ..
حين تشبَّثتم، أنتِ وبعضُ الناجين على قِلَّتِهم، ١٠
بالقارِبِ حيثُ ركبنَا ومضَى تدفعُه الرِّيح،

---

[١٧] المكان: ساحل البحر.

[١٨] تقول ماهود (Mahood) في طبعة بنجوين للمسرحية عام ١٩٦٨م: «إن إلليريا هي الاسم الذي نُطلقه اليوم على يوغوسلافيا، وهو اسم يستدعي للذهن دنيا الرومانسيات اليونانية المتأخِّرة، ولكن تفاصيل المكان الذي تجري فيه الأحداث توحي جميعًا بإنجلترا.» وقد ناقشت ذلك تفصيلًا في المقدمة. ولكن كريك يقول في طبعة آردن إن شيكسبير ربما كان قد تذكَّر ما ورد في ترجمة جولدنج لأوفيد (مسخ الكائنات، ٤ / ٧٠١) من أن «كادموس وزوجته ألقت بهما الأمواج على ساحل إلليري (أو إلليريا) (Illirie)»، وكانا يجهلان أن ابنتهما ومولودها قد نجيا من الهلاك في البحر بأن تحوَّلا إلى أرباب من أرباب البحر. وسواء كان ذلك صحيحًا أم لا، فهو لا يغيِّر من اعتبار إلليريا مكانًا غريبًا يناسب الأحداث الرومانسية.

[١٩] «جنات الخلد»: في الأصل (Elysium) وكانت عند القدماء مأوى أرواح الموتى الصالحين، ويقول ويلسون إن الطباق يؤكِّده الجناس الناقص بالإنجليزية، وهو ما يستحيل نقله في الترجمة.

شاهدتُ أخاكِ وقد أبدى في وقت الخطرِ رباطة جأشٍ وحصافة؛
إذ ربط رِبَاطًا أوثقه بالسارية الطافية على وجه الماء
(درسٌ كان تعلَّمه من وحي شجاعته والأمل الدافق في قلبه)؛
فالساريةُ قوية! وهنالك كان كمثل الموسيقيِّ البارعِ أَرْيون؛[٢٠] ١٥
إذ وثب على ظهر الدولفين! ولقد شاهدتُ أخاكِ
وقد أبدى معرفةً بالأمْواج .. حتى غابت صورتُه عن عيني.

فيولا:

خُذ هذا الذهبَ مكافأةً لكلامِك،
ونجاتي تُحيي أملي في أن ينجو،
ويؤكِّدُه ما صرَّحتَ الآن به. هل تعرف هذا البلد إذنْ؟ ٢٠

الربان:

بل خيرَ معرفة .. فقد وُلدتُ ها هنا ونشأت ..
في بلدةٍ على مسافةٍ ليست تزيدُ عن ثلاثِ ساعاتِ سفر.

فيولا: مَن الذي يحكمُه؟
الربان: دوقٌ نبيل .. اسمًا وطبعًا! ٢٥
فيولا: وما اسمُه؟
الربان: أورسينو!
فيولا:

أورسينو! سمعتُ والدي يذكرُه،
وكان عندها عَزَبًا.

[٢٠] أريون (Arion): كان آريون ملَّاحًا ماهرًا في عزف الموسيقى؛ فاستطاع أن يسحر بموسيقاه دولفينًا كان يسبح بجوار سفينته، فجعله يحمله إلى شط النجاة، ويفر من القتل (أوفيد، «الروزنامة / التقويم»، ٢ / ٧٩–١١٨)، ويروي هيرودوت القصة نفسها (١ / ٢٤).

الربان:

ولا يزال .. أو كان من عهدٍ قريب؛
فمنذ شهرٍ واحد وحسب .. غادرتُ ذلكَ المكان
وكان قد أُشيع عندها (وأنت تعلمين أن أفعال الكبار
تصيرُ مضغةً في بعض أفواه الصغار)،
أقولُ قد أُشيع أنه يريدُ أن يحظى بقلب أوليفيا الجميلة.

فيولا: ومن هِيَه؟

الربان:

ذِي فتاةٌ فاضلة .. وبِنْتُ كُونت ماتَ مِن سَنَة ..
وكانَ يَرْعاها شقيقها الذي سرعان ما تُوفي،
وقيل إنها من فَرْطِ حُبِّهَا له غدت تعافُ صُحبةَ الرجال،
بل رؤيةَ الرجال.

فيولا:

يا ليتني أكون من وصيفاتِ الفتاة،
بحيثُ أُخفي ما أنا عليهِ من مكانةٍ عن الدنيا
حتى تحين الفرصةُ المناسبة.

الربان:

ذاكَ عسيرٌ يا مولاتي! إذ لَن تقبلَ طلبًا مِن أيِّ أحد
حتى من لدُن الدوق!

فيولا:

أخلاقُكَ يا ربانُ حميدة،
وإذا كان الطبع كثيرًا ما يخفي الخبث بمظهرٍ حسن،
فأنا واثقةٌ أن الفكر لديك

يوافقُ ما تبديه من الأخلاق الحسنة. ٥٠
أرجوك إذن (وَسأُجْزِلُ فَيضَ عطائِي لك)
أن تُخفي أمري وتُساعدني أن أتنكَّر
كي أتخذَ الشكلَ اللازمَ لنوالِ مُرادِي.
أبغي أن ألتحق بخدمةِ هذا الدوق. ٥٥
قدِّمني مِن ثَمَّ إليه
وكأني كنتُ خصيًّا[٢١] ذا صوتٍ حادِّ النبرات،
ولسوف تُكافأُ قطعًا .. فأنا أحذِقُ كلَّ غِنَاء .. وسأُطربُه
بكثيرٍ من ألوانِ الألحانِ المختارةِ؛
كي يدرك أني مِن أجدر مَن قام على خدمتِه.
أمَّا ما قد تأتي الأيام بهِ فأنا أتركُه للزمن، ٦٠
ورجائِي الأوحدُ أن تلتزمَ الصمتَ إزاءَ تحايُلِي الفَطِن.

الربان:

فلتصبحي الخصيَّ في خدمتِه .. وسوف أغدو التابعَ الأخرس،[٢٢]
ولْتفقدِ الإبصارَ عينِي إن أرادَ ذلك اللسانُ أن يهمس.

فيولا: شكرًا لكَ. خذني الآن إليه.

(يخرجون.)

[٢١] «خصيًّا»: كان الاسم الشائع آنذاك هو «الخصي السوبرانو»؛ أي الغلام الذي يدرَّب على الغناء بأصوات النساء الحادة، وكان يستعان بالخصاء في ضمان احتفاظهم بذلك الصوت الحاد، ولكن يبدو أن شيكسبير عدل عن هذه الفكرة؛ إذ تلتحق فيولا بخدمة أورسينو باعتبارها خادمًا وحسب، وقيل بسبب ذلك إن شيكسبير قام بمراجعة المسرحية وتعديلها بعد كتابتها ونسي حذف هذه الإشارة.

[٢٢] «التابع الأخرس»: الإشارة هنا إلى تعيين «الصم البكم» خدَمًا في البلاط التركي، وهو ما يصرِّح به شيكسبير في «هنري الخامس» ١ / ٢ / ٢٣٢ («مثل التركي الأخرس»).

المشهد الثالث

(يدخل سير توبي بلش وماريا.)[٢٣]

سير توبي:

ما الذي تعنيه بنت أخي[٢٤] بذلك الحزن الشديد على وفاة أخيها؟
لا شك عندي أن الهم عدو للحياة.

ماريا:

بالحق يا سير توبي! لا بد أن تُبكِّر قليلًا ولا تأتي في هذا الوقت
المتأخِّر من الليل، فإن قريبتك — مولاتي — تعترض اعتراضًا ٥
شديدًا على هذه المواعيد السقيمة.

سير توبي: لا اعتراضَ على ما سبقَ الاعتراضُ عليه![٢٥]
ماريا: نعم ولكن لا بد أن تلتزمَ بحدود اللياقة وتكتسي رداء الذوق!
سير توبي:

أكتسي؟[٢٦] لن أكتسيَ أرديةً أجمل ممَّا أكتسيه الآن؛ فهذه الملابس
لائقة للشراب، وكذلك هذا الحذاء. فإن لم يكن فليشنق الحذاء ١٠
نفسه في رباطه!

---

[٢٣] المكان: هو منزل أوليفيا أو قصرها المنيف.

[٢٤] «بنت أخي»: انظر الحاشية على سير توبي في مستهل هذه الحواشي (٢).

[٢٥] «لا اعتراض على ما سبق الاعتراض عليه!»: هذا أول نموذج للتلاعب بالألفاظ في المسرحية؛ فهو يستخدم الترجمة الشائعة للتعبير القانوني اللاتيني (exceptis excipiendis)، وكان يعني أصلًا «فيما عدا ما سبق من استثناءات»، ولكنه يتلاعب بتعبير (to take exception)؛ أي يعترض أو يغضب، الذي استخدمته ماريا، بالزج بهذا التعبير بعده تحويره ليلائم غرضه!

[٢٦] «أكتسي»: ثاني تلاعب بالألفاظ! والإلحاح على التلاعب هنا يساعد في خلق جو المرح في قصر أوليفيا، وهو الذي يتناقض كل التناقض مع المشهدَين الأولَين.

ماريا:

هذا الشراب والسكر سوف يقضي عليك، وقد سمعت مولاتي تشير إلى ذلك بالأمس. وسمعتُها تتحدَّث عن فارسٍ أحمقَ أحضرَته ذات ليلةٍ حتى يخطُبَها لنفسه. ١٥

سير توبي: من؟ سير أندرو إجيوتشيك؟
ماريا: نعم، هو.
سير توبي: إنه من أشجع الرجال في إلليريا كلها. ٢٠
ماريا: وما شأن ذلك بالموضوع؟
سير توبي: إن دَخْلَه ثلاثة آلاف دينار في السنة.
ماريا:

لن ينقضي العام حتى يقضي على رأسماله كله. إنه أحمق فعلًا ومسرف.

سير توبي:

تبًّا لكِ على هذا القول! إنه يعزف الفيولنشلُّو، ويتكلَّم ثلاث ٢٥ لغات أو أربع .. كلمة كلمة ودون كتاب[٢٧] .. وقد منحته الطبيعة كلَّ مواهبِها الحسنة!

ماريا:

كل المواهب حقًّا ..[٢٨]ومنها موهبةُ البلاهة! فإلى جانب حمقِه، تجده مولعًا بالشجار، ولولا موهبةُ الجُبن التي تخفِّف من مذاقه للشجار،

[٢٧] «كلمة كلمة ودون كتاب»: رغم أن سير توبي يقول هذا بقصد المديح؛ فالمعنى المضمر أن سير أندرو قد تعلَّم عبارات أجنبيةً وحفظها وحسب، ومن ثم فالإشارة تهيِّئنا للتعرُّف على جهله في السطور ٩٠–٩٣ من هذا المشهد.

[٢٨] «كل المواهب حقًّا»: تواصل ماريا الصورة التي أتى بها السير توبي؛ أي إن المواهب طبيعية إلى أقصى حد، وكانت الصفة «طبيعي» (natural) تعني «الأبله» (معجم أُنينز Onions)، ما دامت ماريا تؤكِّد أن حمقه «طبيعي». والطريف أن يؤيِّد الدكتور جونسون ذلك (انظر المقدمة).

لوهبته الطبيعة بسرعة هبةً أخرى — وهي القبر — في رأي ٣٠
الحكماء.

سير توبي:

أقسم[٢٩] إنهم أوغاد وناقمون .. أي من ينتقصون أيَّ شيء فيه. من
هؤلاء؟ ٣٥

ماريا: الذين يُضيفون أنه يسكَرُ كل ليلة في صحبتك.
سير توبي:

نشرب أنخاب ابنة أخي! ولسوف أشرب نَخبها ما دام في حلقي
فتحة، وما دام في إلليريا شراب! من لا يشرب نَخب ابنة أخي
حتى يدور عقله حول أصبع قدمه مثل النحلة الدوَّارة[٣٠] جبانٌ حقير! ٤٠
هيا يا فتاة! علينا بالخمر المُعَتَّقة![٣١] فها قد أتى السير أندرو
إجيوتشيك.

(يدخل السير أندرو إجيوتشيك.)

سير أندرو: سير توبي بِلش! كيف حالك يا سير توبي بِلش؟
سير توبي: سير أندرو الرقيق! ٤٥

---

[٢٩] «أقسم»: في الأصل «أقسم بهذه اليد» (By this hand)، وقد أبقيت على الأصل الذي انتهت دلالته الثقافية (والأصل فيها المصافحة أثناء الوعد أو الوعيد) في حالة مالفوليو ٢/٣/١٢٢؛ لأن المخرجين يقولون إنه يلوِّح بيده في الهواء، ولكنني اكتفيت بالقَسَم هنا لأن التعبير لا يفيد إلا القَسَم فحسب.

[٣٠] «مثل النحلة الدوَّارة»: في الأصل (parish top)، ومعناها اللعبة التي يضربها أبناء الأبرشية فتدور، من باب التسلية، فإذا كان لها طنين سُمِّيت (humming top) «النحلة الطنانة». ويضيف ويلسون هنا إرشادات مسرحيةً تقول: «يحيط وسطها بذراعه ويرقصان رقصةً دائرية.» ولكن فيرنس يعترض على هذه الإضافة.

[٣١] «علينا بالخمر المعتقة!»: الأصل (Castiliano vulgo)، وقد اختلف الشراح في نوع النبيذ المطلوب، بل ورفض البعض أنه يطلب الخمر أصلًا، ولكن جمهور النقاد على أنه يطلب نوعًا جيدًا من الخمر؛ لأنه شاهد السير أندرو قادمًا.

سير أندرو: مرحبًا يا فأرتي الجميلة![٣٢]
ماريا: مرحبًا بك يا سيدي.
سير توبي: دَاعِب[٣٣] يا سير أندرو دَاعِب.
سير أندرو: ماذا تقصد؟
سير توبي: وَصيفَةُ ابنةِ أخي. ٥٠
سير أندرو: الآنسة كاعِب[٣٤] الكريمة .. أريدُ أن أتعرَّف بك.
ماريا: اسمي ماري يا سيدي.
سيد أندرو: الآنسة ماري كاعب الكريمة ...
سير توبي:

لقد أخطأتَ يا فَارِس. دَاعِب لا كَاعِب. والمعنى أن تُغازِلَها، ٥٥
تُلاطفها، تخطب ودَّها، تقتحمها.

سير أندرو: أقسم إني لا أستطيع اقتحامها أمام النظارة. هل هذا معنى دَاعِب؟
ماريا: وداعًا لكمها أيها السيدان.
سير توبي:

لو تركتَها ترحلُ هكذا يا سير أندرو فليتك تعجزُ عن سلِّ سيفك
مرةً أخرى! ٦٠

سير أندرو:

إذا رحلتِ هكذا يا آنسة .. فليتني أعجزُ عن سلِّ سيفي مرةً
أخرى. يا سيدتي الجميلة .. هل تظنين أن بين يديك حمقى؟

---

[٣٢] «يا فأرتي الجميلة»: في الأصل (fair shrew)، والمقصود هنا shrew-mouse، وكان الرجال يدلِّلون المرأة بوصفها بالفأرة. ولكن shrew لها معنًى آخر هو الشرود أو حتى السليطة، والسير أندرو لا يعي ذلك المعنى.

[٣٣] «داعب»: في الأصل (accost)؛ أي تلطَّف معها، ولكن السير أندرو يتصوَّر أن الفعل اسم الفتاة ويناديها به.

[٣٤] غيَّرت هنا من هجاء الكلمة لأُظهر جهل أندرو الذي يقصد شيكسبير تأكيده، وجئت بنظير عربي له معنًى لنقل الدلالة الثقافية للفكاهة.

ماريا: سيدي .. لستَ بين يدَي أو في يدي! ٦٥
سير أندرو: أقسم إنك سوف تنالين يدي .. وهذه يدي ممدودةٌ إليك!

(يمد يده إليها.)

ماريا (تصافحه):

اسمع يا سيدي! أنا حرة في تفكيري. أرجوك مُد يَدَك
إلى قَبْوِ النبيذ ودعها تشرب!

سير أندرو: لماذا يا حبيبتي؟ أين استعارتك؟ ٧٠
ماريا: إنها جافة[٣٥] يا سيدي.
سير أندرو:

حقًّا أعتقد كذلك. لستُ بهذا الغباء ولكني أستطيع أن أحافظَ
على جفاف يدي. ولكن ما فكاهتُك؟[٣٦]

ماريا: فكاهةٌ جافة يا سيدي. ٧٥
سير أندرو: هل امتلأتِ[٣٧] بهذه الفكاهات؟
ماريا:

نعم يا سيدي .. حتى لقد فاضَت من أطرافِ أصابعي .. والآن
إذا تركتُ يدك .. أصبحت عقيمًا.

(تخرج ماريا.)

---

[٣٥] «جافة»: معناها إمَّا «عطشى» أو جافة بالمعنى الحقيقي لا المجازي، وكان جفاف راحة اليد يدل على الضعف الجنسي .

[٣٦] لا يفهم سير أندرو مقصد ماريا فيوافقها، ثم يسألها عن مصدر الفكاهة في تلك الاستعارة!

[٣٧] المقصود «بالامتلاء» هو «الحمل»، وهذا المعنى البعيد تتلاعب به ماريا حين ترد عليه (في ٧٨) بإيراد صورة العقم!

سير توبي:

أيها الفارس! أنت في حاجة إلى كأس من النبيذ .. متى رأيتُك مهزومًا[٣٨] إلى هذا الحدِّ؟ ٨٠

سير أندرو:

لم تَرَنِي من قبلُ قَط .. على ما أعتقد .. إلا إذا كنتَ شاهدتَ النبيذ يهزمني.[٣٩] أتصوَّر أحيانًا أنني لا أتمتَّع بذكاء يزيد عن ذكاء المسيحي[٤٠] أو الرجل العادي. ولكنني آكل الكثير من لحم البقر، وأعتقد أنه يضر بذكائي.[٤١] ٨٥

سير توبي: لا شك.

سير أندرو: لو تصوَّرتُ ذلك[٤٢] لأقلعتُ عنه. سأركب غدًا عائدًا إلى منزلي يا سير توبي.

---

[٣٨] «مهزومًا»: أي في المناقشة.

[٣٩] «النبيذ يهزمني»: أي يطرحني أرضًا، وهو أمر مستبعد لِمَا نعرفه عن السير أندرو من قدرته الفائقة على احتساء الخمر.

[٤٠] «المسيحي أو الرجل العادي»: تقول ماهود إننا إذا شئنا التفرقة بين هذا وذاك فلنا أن نفترض أن «الرجل العادي» قد يعني «طعام الرجل العادي»؛ أي الذي يتناول وجبات ثابتةً محدَّدة الأسعار في مطعم شعبي يُطلَق عليه اسم (an ordinary)، ولكن الأرجح هو المعنى الظاهر للنص؛ فكأنما يريد السير أندرو أن يقول إنه «غير عادي» أو «غير مسيحي»! وذلك من دلائل عجزه عن التعبير الدقيق «المعقول».

[٤١] «لحم البقر .. يضر بذكائي»: كان الارتباط بين أكل لحم البقر والغباء من الأفكار الشائعة، بل ويُضرب به المثل؛ ففي مسرحية «طروبلوس وكريسيدا» يصف أحد الأشخاص شخصًا آخر بأنه «ذو عقل بقري» (beef-witted) (٢/١/١٣). وكان قد سبق لشيكسبير الإيحاء بذلك في هنري الخامس (٣/٧/١٣٠–١٤٧). ويقول كريك ربما كان السير أندرو يقصد أنه متهوِّر في شجاعته، وهو ما لا تُثبته أحداث المسرحية!

[٤٢] «لو تصوَّرت ذلك»: لاحظ كيف يُجافي أندرو المنطق في كلامه؛ فالمنطق يقضي بأن يقول «يُخيَّلُ إليَّ» أولًا ثم «لو تأكَّدت من ذلك»، ولكنه يقول «أعتقد» (believe) أولًا ثم «لو تصوَّرت ذلك» (thought) ثانيًا!

سير توبي: بوركوا[٤٣] يا فارسي العزيز؟
سير أندرو:

وما بوركوا؟ افعل أو لا تفعل؟ ليتني قضيتُ في تعلُّم اللغات ٩٠
الوقتَ الذي قضيته في المبارزة والرقص وصيد الدببة. ليتني
تعلَّمت الفنون وحسب!

سير توبي: إذن لأصبحَ شَعرُ رأسِك ممتازًا!
سير أندرو: عجبًا! وهل دراستها تُصلِحُ شعرَ الرأس؟ ٩٥
سير توبي: بلا جدال! فأنت ترى أنه لن يتموَّج بطبيعته!
سير أندرو: لكنه يناسبني تمامًا .. ألَا ترى ذلك؟
سير توبي:

ممتاز. إنه يتهدَّل مثل الكَتان على المِغزَل، وأرجو أن أرى ربَّة
منزل تضعُ المِغزَل[٤٤] بين قدمَيها فتغزل شعرك وتخلِّصُك منه! ١٠٠

سير أندرو:

حقًّا سأعود غدًا إلى المنزل يا سير توبي؛ إذ لن يرى ابنة أخيك
أحد، وإذا رآها أحد، فأُراهن بنسبة أربعة إلى واحد أنها
سترفضني. كما إن الدوق الذي يقيم بالقرب من هذا المكان
يريدها لنفسه. ١٠٥

سير توبي:

لن تقبل الدوق؛ فهي لا تريد أن تتزوَّج شخصًا أرفع منها، أو
أغنى أو أكبر سنًّا أو أذكى. لقد سمعتُها تقسم على ذلك.

---

[٤٣] «بوركوا» (Pourquoi): كلمة فرنسية عادية معناها «لماذا»، وعدم فهم أندرو لها يبيِّن جهله بالفرنسية وينفي ما ذكره سير توبي عن معرفة أندرو للُّغات الأجنبية.
[٤٤] «المغزل»: المقصود أنه نحيل مثل المغزل.

لا يزال الأمل قائمًا يا رجل.[٤٥]

سير أندرو:

سأُقيم هنا شهرًا آخر؛ فأنا شخصٌ ذو مزاجٍ غاية في الغرابة؛ فأنا
أستمتع كثيرًا بالحفلات التنكُّرية والحفلات عمومًا في بعض
الأحيان.

سير توبي: وهل أنت بارع في هذه التفاهات يا فارس؟
سير أندرو:

مثل أي رجل في إلليريا، أيًّا كان، ما لم يكن أرفع مكانةً مني،
ومع ذلك فأنا لا أداني براعة الخبراء.[٤٦]

سير توبي: ما وجه امتيازك في رقصة الجاليارد[٤٧] يا فارس؟
سير أندرو: الحق أنني أستطيع أن أقفز قفزة الصلصة![٤٨]
سير توبي: وأنا آتيك بلحم الضأن الذي تلزمه الصلصة!
سير أندرو: وأظن أنني ماهر في القفزة الخلفية مثل أي رجل في إلليريا.

[٤٥] «لا يزال الأمل قائمًا يا رجل»: الأصل تعبير اصطلاحي تورده كتب الأمثال وهو:
(There's life in't, man).

[٤٦] «الخبراء»: في الأصل (an old man)، ومعنى التعبير هو الخبير وفق ما يقوله ويلسون، وقد تعني وفق ما تقوله دونو «من هو أرفع مكانةً مني»، وهو التعبير الوارد في السطر السابق، ويقول كريك إنه ربما كان يعني بذلك السير توبي الأكبر سنًّا، وقد رجعت إلى «معجم أوكسفورد الكبير» فوجدت أن تفسير ويلسون أقرب التفاسير إلى النص، فأخذت به.

[٤٧] رقصة الجاليارد (galliard): يقول الشُّراح إنها رقصة ثلاثية الإيقاع (مثل الفالس)، ويقول فيرنس (مستشهدًا بحجةٍ في فنون الرقص) إن الرقصة كانت تتضمَّن قفزةً في الهواء، ولا بد أنها كانت شائعةً بين أبناء الطبقة الراقية ومعروفةً لدى الجمهور.

[٤٨] «الصلصة» و«لحم الضأن»: من الفكاهات اللفظية التي اختفت دلالاتها.

سير توبي:

لماذا تُخْفِي هذه الأمور؟ لماذا تُسدِلُ الستار على هذه المواهب؟ هل تخشى أن يعلوها التراب مثل لوحة السيدة مول؟[٤٩] لماذا لا تذهب إلى الكنيسة راقصًا رقصة الجاليارد، وتعود إلى المنزل راقصًا رقصة العَدْو السريع؟ لو كنتُ مكانك لجعلتُ الخطواتِ في المشي نفسه ١٢٥ قفزات، وحتى لو ذهبت للمرحاض لذهبتُ أرقصُ الرقصة الخُماسيَّة! ماذا تعني بهذا الموقف؟ هل علينا أن نُخْفِي فضائلَنا في هذه الدنيا؟ والحقُّ أني أعتقد أن ساقك الرياضية الممتازة قد ١٣٠ تشكَّلت تحت تأثير نجم الجاليارد![٥٠]

سير أندرو:

ساقي قوية، وهي تُجيد الأداء كثيرًا إذا ارتدت جَوربًا ملوَّنًا بديعًا. هل نقوم بتنظيم بعض الحفلات؟

سير توبي: وماذا عسانا نفعل سوى ذلك؟ ألم نولد تحت تأثير الثور؟[٥١] ١٣٥

سير أندرو: الثور؟ إنه يحكم الجنبَين والقلب.

سير توبي:

لا يا سيدي .. بل الساق والفخذ .. هيا .. دعني أراك تقفز! برافو! إلى أعلى! ها ها! ممتاز!

(يخرجان.)

---

[٤٩] «السيدة مول»: الاسم مول (Mall) هو الاسم المُصغَّرُ لماري (أو ماريا)، ويورد فيرنس احتمالات كثيرةً لمعنى هذه الإشارة، ويكتفي ويلسون بأن يقول: «إنها إشارة إلى شيءٍ ما في ذلك العصر ولا شك.» وربما كان الأفضل أن تُترجَم بتعبير عام مثل «اللوحات الفنية الرائعة».

[٥٠] «تشكَّلت تحت تأثير نجم الجاليارد»: المعنى هو أنها خُلقت للرقص.

[٥١] «برج الثور»: كان الشائع أن الأبراج الاثنَي عشر تتحكَّم في أعضاء الجسم المختلفة.

المشهد الرابع

(يدخل فالنتاين وفيولا في ملابس رجل.)[٥٢]

فالنتاين:

إذ استمرَّ الدوق في إغداق هذه المكرُمات عليك يا سيزاريو،
فالأرجح أن تزدهر أحوالُك كثيرًا. لم يعرِفك إلا من ثلاثة أيام
لكنك غدوت قريبًا كل القرب منه.

فيولا:

إنك تخشى أن يتبدَّل طبعُه، أو أن أُبدي إهمالًا في عملي؛ ٥
ولذلك تتشكَّك في استمرار حبه. هل هو ذو طبع متقلِّبٍ في إبداء «مكرُماته»؟

فالنتاين: لا يا سيدي. صدقني.
فيولا: شكرًا لك. ها قد أتى الدوق.

(يدخل الدوق أورسينو مع كيوريو والحاشية.)

الدوق: من رأى اليوم سيزاريو؟ أنتم! ١٠
فيولا: بل إنني هنا .. في الخدمة يا مولاي.
الدوق (إلى كيوريو والحاشية):

فليبتعد عني الجميع لحظةً واحدة! (إلى فيولا) يا سيزاريو!
لقد أحطتَ الآن بالأمور كُلِّها .. فقد فتحتُ الآن لك
كل المغالق .. حتى كتاب رُوحي الكتوم.
وهكذا يا أيها الغلام الطيب .. وجِّه إليها خطو أقدامك.[٥٣] ١٥

---

[٥٢] المكان: قصر أورسينو.

[٥٣] «وجه إليها خطو أقدامك»: هذا مثال آخر على الأسلوب المتكلَّف الذي يستخدمه أورسينو؛ فهو يقول (address thy gait) بمعنى (direct your steps) بدلًا من أن يقول اذهب إليها!

لا تقبل الرفض الذي تبديه للقاء. بل قِف على أبوابها،
وقل لهم بأنك انتويت أن تظل مغروسًا هناك،
ولو نما قدماك أثناء انتظارك .. حتى تقابل الفتاة.

فيولا:

لكنه بالحقِّ يا مولاي إن كانت (كما يُقال) في الأحزان غارقة،
فلن ترضى بأن تراني أبدًا!

أورسينو:

أكثِر من الضجيج والصخب .. كي لا تعودَ خاوي الوفاض
حتى ولو تجاوزت حدود الأدبِ![٥٤]

فيولا: لنفترض بأنني حادثتها .. مولاي ماذا أقول؟

الدوق:

إذن فأفصح عن غرامي المشبوب للفتاة!
خذها على غِرة ..[٥٥] بهجمةٍ من دافق الهوى العميق!
وشرحُ آلامي يليقُ بك .. وأنت يافعٌ صغير ..
أشد من إتيانه على لسان مِرسالٍ وقورٍ طاعنٍ في السن.

فيولا: بل لا أظنُّ ذاك يا مولاي.

الدوق:

صدِّق حديثي أيها الفتى المحبوب،
لسوف يُنكرون ذلك الشباب الغضَّ فيك إن دعَوك رجُلًا،
ليست شفاهُ من نسمِّيها «ديانا» أكثر احمرارًا أو نعومة،
وصوتك الحاد الجميلُ مثل أصوات العذارى ..

---

[٥٤] «تجاوز حدود الأدب»: الأصل (leap all civil bounds)، والمقصود بالأدب التأدُّب بالتزام السلوك المهذَّب.

[٥٥] «خذها على غرة»: الأصل (surprise her)، والصورة حربية كما يقول كريك؛ فالهجوم غير المتوقَّع يكفل النصر.

فإنه يسيلُ رقة! وكل ما لديك من خصالٍ ينتمي للمرأة،
وإنني لواثقٌ من أنَّ طالعك[٥٦] .. لخيرُ ما يؤهِّلُك .. لهذه المُهمَّة! ٣٥
ليصحب الفتى هنا أربعةٌ أو خمسة .. أو يذهب الجميع في صُحبته؛
فأجملُ الساعات أقضيها إذا اعتزلتُ الناس!
أمَّا إذا وُفقت في المهمة .. فسوف تحيا في ثراءٍ مثل مولاك،
وسوف يَغدو ما لديه ملك يمينك.

فيولا:

سأبذلُ الجهدَ الجهيدَ في استمالة الحبيبة ٤٠
(جانبًا)، لكنها مهمةٌ عسيرةٌ وشاقة!
مهما تكن تلك التي يريدها زوجة،
فإنني أريد أن أكون زوجته!

(يخرج الجميع.)

المشهد الخامس

(تدخل ماريا والمهرِّج.)[٥٧]

ماريا:

لا! لا بد أن تقول لي أين كنت ..[٥٨] وإلا لن أفتح فمي بمقدار شعرة
واحدة في التماس الأعذار لك. لسوف تشنقك مولاتي بسبب غيابك
عنها هذه الفترة!

---

[٥٦] «طالعك» (constellation): المقصود تكوينك الذي تأثَّر بطالعك.

[٥٧] المكان: قصر أوليفيا.

[٥٨] «أين كنت»: يقول ويلسون: «إن شيكسبير يؤكِّد غياب المهرِّج فسته هنا حتى يهيِّئ الجمهور لتقبُّل وجوده في قصر أورسينو، وهو أمر غريب.» والواضح أن ماريا ليست جادةً في تهديدها إياه بالشنق؛ فليست زياراته للقصور الأخرى بالجريرة التي تستدعي عقابًا، بل هي من طبيعة عمله (انظر المقدمة).

المهرِّج:

فلتشنقني! من يُشنق الشنقَ الجميل في هذه الدنيا .. لن يخشى أية ٥ رايات.[٥٩]

ماريا: أثبت صحة ما تقول.
المهرج: لن تشهد عيناه إنسانًا يخشاه.
ماريا:

إجابةٌ جميلة .. وهزيلة.[٦٠] سأقول لك أين وُلد ذلك المثل؛ أي «لا أخشى أية رايات». ١٠

المهرج: أين يا ماري الكريمة؟
ماريا: في الحرب![٦١] وقد تُواتيك الجرأة لتزعم ذلك في غمار تهريجك.
المهرج:

فليهبِ اللهُ الحكمة للحكماء ..[٦٢] أمَّا المهرجون فعليهم أن يستخدموا مواهبهم. ١٥

ماريا:

سوف تُشنق بسبب غيابك الطويل ..[٦٣] أو تُطردُ من الخدمة. أفلا يماثل ذلك الشنق في نظرك؟

---

[٥٩] «لن يخشى أية رايات» (fear no colours): بمعنى لن يخشى أي أعداء، وكان من الأمثال السائرة.

[٦٠] «هزيلة» (Lenten) نسبة إلى (lenten) وهو الصوم الكبير؛ فالصائم الحق يهزل جسمُه.

[٦١] «في الحرب! وقد تواتيك الجرأة لتزعم ذلك في غمار تهريجك»: يقول ويلسون إن «ذلك» هنا تشير إلى الحرب، ويقول كريك إنها قد تشير إلى أنه لا يخشى مواجهة أحد، وهو ما يُفصح حقًّا عن الجرأة؛ لأنه سوف يواجه أوليفيا عمَّا قريب ولن يجرؤ على قول ذلك.

[٦٢] «فليهب الله الحكمة للحكماء»: يقول كريك إن هذا هراء؛ فالسامع يتوقَّع «للحمقى»، ولكن النموذج الذي يبني عليه المهرِّج قوله هو الفكرة الدينية الواردة في «إنجيل متى»، وتقول بأن الله يزيد المؤمنين إيمانًا على إيمانهم.

[٦٣] تواصل ماريا المبالغات فتشير بعد الشنق إلى الغياب الطويل، والمسرحية لا تشير إلى غياب طويل حقًّا.

المهرج:

كم من شنقٍ جميل[٦٤] أنقذ المرء من زواجٍ قبيح، وأمَّا الطرد من الخدمة، فليساعدنيٍ الصيف على احتماله.[٦٥] ٢٠

ماريا: أنت تُصر على الكتمان إذن؟
المهرج: ليس على الكتمان .. ولكنني أعتمد على ذريعتَين.
ماريا:

حتى إذا فشلَت إحداهما نجحت الأخرى .. وإذا فشلت الاثنتان فكأن حمالة السراويل قُطعت ... وسقطت سراويلك![٦٦]

المهرج:

قولٌ موفَّق، بالحق، بل بالغ التوفيق! أنت حرة فيما تفعلين. وإذا ٢٥ أقلع سير توبي عن الشراب، فسوف تكونين أنسب زوجة في إلليريا كلها له.

ماريا:

اسكت أيها الوغد. لا تزد الكلام في هذا الموضوع؛ فها هي ذي مولاتي قادمة، والأفضل لك أن تستعد بذريعة مقبولة.

---

[٦٤] «شنق جميل .. زواج قبيح»: يقول برادلي في الدراسة التي أشرت إليها في «المقدمة» إن المهرِّج هنا يُلمح إلى احتمال زواج ماريا من السير توبي، وهو ما يعبِّر عنه صراحةً في ٢٦–٢٧ هنا، ولكن كريك ينكر هذا دون إبداء أسباب، مؤكِّدًا قوة التعبير المستمدة من شبهه بالأمثال السائرة، خصوصًا المثل الذي يقول «الشنق والزواج قسمة ونصيب»، وهو الذي أورده شيكسبير في مسرحية «زوجات مرحات» (٢ / ٩ / ٨٢–٨٣).

[٦٥] «فليساعدني الصيف على احتماله»: في الأصل (let summer bear it out)، والترجمة تستند إلى جمهور الشراح، ولكن ماهود تقول ربما كان المعنى «ليت الجو الصحو يستمر»، ولم أعثر على دعم لهذه القراءة بين المحدثين فأخذت برأي الجمهور.

[٦٦] لاحظ أن ماريا تمارس «التهريج» منذ البداية، ومنذ أن ظهرت في المشهد الثالث (مع أندرو)؛ أي إن شيكسبير يهيِّئنا لتقبُّل الحيلة التي سوف تدبِّرها لمالفوليو بهذا «التهريج».

(تخرج ماريا.)

(تدخل الليدي أوليفيا مع مالفوليو وبعض أفراد الحاشية.)

المهرج (جانبًا):

يا أيتها اللماحية .. إن قضت مشيئتك .. ألهميني التوفيق في[٦٧] ٣٠
التهريج! فالأذكياء الذين يظنون أنهم «لَّماحون» كثيرًا ما يتضح أنهم
حمقى! وأنا الواثق من افتقاري إليك، قد يرى الناس عندي الحكمة!
إذ ماذا يقول كوينابالوس؟[٦٨] «المهرج اللمَّاح أفضل من اللمَّاح
الأحمق!» بارك الله مولاتي! ٣٥

أُوليفيا: أخرجوا المهرِّج من هنا!
المهرج: ألم تسمعوا ما قالته يا أصحاب؟ أخرجوا الليدي من هنا!
أوليفيا: خسئت! لقد جفَّ نبعُك. لن أقبل المزيد منك. كما أنك أصبحت خائنًا.[٦٩]
المهرج:

هذان عيبان يا مولاتي .. والشراب والمشورة الصائبة تصلحانهما. فإذا ٤٠
سقيتِ المهرِّجَ الذي جفَّ نبعُه شرابًا، لم يعد يعاني من الجفاف.
ولنطلب من الخائن أن يصلح حاله، فإذا انصلح حاله، لم يعد
خائنًا. أمَّا إذا لم ينصلح، فلنطلب من مُرقِّع الثياب إصلاحه؛ فكل

---

[٦٧] يقول برادلي إن المهرِّج يقول هذه السطور لنفسه (٣٠–٣٥) ويأخذ بوجهة نظره محرِّر طبعة فولجر، كما أخذتُ بها في الترجمة فجعلتها تُلقى جانبًا، ولكن ويلسون يقول إن المهرِّج يقصد أن تسمعه أوليفيا، وإنه يحيِّيها متصنِّعًا الدهشة. وهذا لا يتعارض مع كونه وحده على المسرح الآن وإلقائه هذه السطور وحده، حتى لو كان يقصد أن تسمعه أوليفيا.

[٦٨] كوينابالوس (Quinapalus): اسم لفيلسوف مفترض اخترعه المهرِّج على غرار من يشير إليهم رابيليه (Rabelais) باعتباره ثقةً وهمية. ويقول أحد الشراح إن نحت الكلمة يوحي باسم الخطيب الروماني كوينتيليان (Quintilian) الذي لا يزال يُعتبر حجةً في علوم البلاغة (القرن الأول للميلاد)، وسوف يعود المهرِّج إلى اختراع اسم آخر هو بيجروجروميتوس (٢/٣/٢٣).

[٦٩] «خائنًا»: تقصد غيابه عن قصرها، وتكسُّبه من سَراة آخرين.

ما نصلحه نُرقِّعُه. فالفضيلة التي تأثمُ يظهر فيها خرقٌ مُرقَّعٌ من[٧٠] ٤٥
الخطيئة، والخطيئة التي تنصلح تبدو فيها رُقعة الفضيلة. فإذا كانت
هذه الحجة[٧١] سليمة، وثبت الترقيع في كل شيء، فبها، وإلا كيف
نداوي الحال؟ فمثلما يقال إن المصيبة أصدق ديَّوث،[٧٢] يقال إن الجمال
زهرة ما تفتأ أن تذوي. لقد طلبَت الليدي إخراج المهرِّج من هنا، ٥٠
وهكذا أقول من جديد: أخرجوها!

أوليفيا: لقد طلبتُ منهم إخراجكَ أنت من هنا!

المهرج:

سوءُ تفاهمٍ من الطبقة الأولى! مولاتي: لا يصبحُ الراهبُ راهبًا

---

[٧٠] «مُرقعٌ»: يقول ويلسون إنه يوافق مالون (١٧٩٠م) على أن الإشارة إلى الرقع والترقيع مستقاة من الحلة الخاصة التي يرتديها المهرِّج وتتكوَّن من رُقعٍ متعدِّدة الألوان.

[٧١] «الحجة» يستخدم المهرِّج في الإشارة إلى الحجة مصطلح القياس أو القياس المنطقي (syllogism)، ويقول ويلسون إن غايته أن يثبت بأن نفس الإنسان ليست خيرًا محضًا أو شرًّا محضًا، بل هي من هذا وذاك، مثل ثوب المهرِّج المتعدِّد الألوان.

[٧٢] «المصيبة أصدق ديوث» (true cuckold .. calamity): يقول بيكر في طبعة سيجنت إنه على الرغم من عدم جدوى الإصرار على استخراج دلالة مقبولة من كلام المهرِّج؛ فإن رأي الناقد كيتريدج (Kittredge) (١٩٤١م) يمثِّل أرجح الآراء في نظره؛ فهو يقدِّم التفسير التالي لهذه الفقرة الصعبة: «كل إنسان مقترن بربة الحظ، وهكذا فعندما تخونه يمكن أن يسمى دَيوثًا؛ أي زوج امرأة خائنة.» ويقول كريك إنه سأل هارولد جنكنز شخصيًّا عن معنى التعبير، فقال له ما يلي: «المصيبة ديوث؛ لأن من «تقترن» بهذا الديوث تخونه دومًا.» وتأتي دونو بتأويل عجيب: «إذا كانت حالة الزوج يمكن أن تتغيَّر — إلى الأسوأ — بأن يصبح ديوثًا، فإن الوقوع في مصيبة من المحتوم أن يتغيَّر .. إلى الأفضل. فالتغيُّر في الحالة الأولى ممكن، وفي الثانية محتوم، ومن ثم فهو «صادق» كما يقول المهرِّج.» وقد خطر لي أثناء قراءة دراسة برادلي عن المهرِّج أن أطبِّق ما يقوله عن منطق هذه الشخصية على هذه «الحجة» أو هذا القياس الذي يقدِّمه ليربط بين المصائب وذبول الورود. أفلا يمكن أن يعني المهرِّج أن الزمن الذي يكشف للديوث عن حقيقة حاله يقضي أيضًا على جمال الوردة؛ فهو «أصدق» مصيبة، وهكذا نعكس ترتيبات مكوِّنات الفكرة، بحيث يصبح الاطمئنانُ للزمن مصيبةً يعرفها الديوث مثلما تعرفها من يذوي جمالها بفعل الزمن الخائن؟ بمعنى معادلة خيانة الزوجة للديوث بخيانة الزمن للجمال؟ فكلاهما مصيبة صادقة! هذه ما يلوح لي، ولكنني التزمت في الترجمة بالأصل واعتمدت على الحاشية في التعليق وحسب.

بارتداء قلنسوة الرهبان،[٧٣] وهذا يماثل قولي إن رداء عقلي ليس متعدِّد
الألوان مثل رداء جسدي. يا مولاتي الطيبة، اسمحي لي أن أُثبت
أنك مهرجة! ٥٥

أوليفيا: هل تستطيع ذلك؟
المهرج: بكل براعة يا مولاتي الكريمة.
أوليفيا: قدِّم برهانَك.
المهرج:

لا بد لي من استجوابك يا مولاتي. يا فأرةَ الفضيلةِ الكريمة ..[٧٤] ٦٠
أجيبيني!

أوليفيا: ما دامت هذه هي التسريةُ الوحيدةُ المتاحة .. سوف أقبلُ براهينك.
المهرج: مولاتي الكريمة، علامَ تلبسين ثياب الحِداد؟
أُوليفيا: على وفاة أخي أيها المهرِّج الكريم. ٦٥
المهرج: أظن أن روحه في النار يا مولاتي.
أوليفيا: أنا واثقةٌ أن روحه في الجنة يا مهرِّج.
المهرج:

إنه تهريج أشد يا مولاتي أن تحزني هذا الحزن على روح أخيك،
وهي في الجنة. أخرجوا المهرِّجة من هنا أيها السادة. ٧٠

أوليفيا: ما رأيك في هذا المهرِّج يا مالفوليو؟ ألم يتحسَّن مستواه؟

---

[٧٣] «لا يصبح الراهب راهبًا بارتداء قلنسوة الرهبان»: هذه هي ترجمة الجملة اللاتينية:
Cucullus non facit monachum

والمهرِّج يشرح المقصود بها في العبارة التالية.

[٧٤] «يا فأرة الفضيلة الكريمة» (good mouse of virtue): سبق إيضاح صفة الفأرة للدلالة على الإعزاز، وقد سبق لشيكسبير استخدام الصفة في «خاب سعي العشاق» (٥ / ٢ / ١٩)، وسوف يعود إليها في هاملت (٣ / ٤ / ١٨٣)، وأمَّا الإطناب الذي يعترض عليه فيرنس ويدفعه إلى تعديل القراءة، فلم يوافقه عليه المحدثون الذين يقولون إن مصطلح اللغة يسمح به.

مالفوليو:

نعم. وسوف يزداد تهريجًا حتى ينتفض جسمه في سكرات الموت؛
فالضعف الذي يجعل الحكماء يذوون، يزيد المهرِّجين تهريجًا. ٧٥

المهرج:

فليُصِبكَ الله يا سيدي بضعفٍ عاجل حتى تزداد تهريجًا وحمقًا!
لسوف يقسم السير توبي على أنني لست ثعلبًا ماهرًا (مثلك)،[٧٥] ولكنه
لن يراهن بمليمَين على أنك لست مهرِّجًا أحمق!

أوليفيا: ما ردُّك على هذا يا مالفوليو؟ ٨٠
مالفوليو:

أدهشُ كيف تستمتعُ مولاتي بهذا الوغد العقيم. لقد شهدتُ هزيمته
من عهدٍ قريب على يدَي مهرِّج عادي يعمل في إحدى الحانات،[٧٦] ولا
يزيد عقله على قطعة من الحجر! انظري إليه الآن وقد نفدت كل

---

[٧٥] «لست ثعلبًا ماهرًا (مثلك)»: في الأصل (fox)؛ أي الثعلب وحسب، ولكن مقصد المهرِّج هو تبرئة نفسه من المهارة (أو «الشطارة») التي يزعمها مالفوليو لنفسه؛ ولذلك أضفت صفة الماهر إيضاحًا للمعنى الرئيسي؛ فالصفة المضافة جزء لا يتجزَّأ منه، كما وضعت بين قوسَين المقصد الحقيقي للمهرِّج، وهو ما سوف يؤكِّده في السطر التالي.

[٧٦] «مهرِّج عادي يعمل في إحدى الحانات»: أضفت الجملة الفعلية لأنها تشرح المقصود أو المعنى الذي يفهمه المشاهد الإنجليزي للمسرحية في عصر شيكسبير؛ إذ تقول ماهود إن مهرِّجًا يُدعى «ستون» (Stone)، وكان مُضحكًا إليزابيثيًّا مشهورًا، يُشار إليه في مسرحية «الثعلب فولبوني» (Volpone) التي كتبها بن جونسون (Ben Jonson) باسم «مهرج الحانة» (a tavern-fool)) في ٢ / ١ / ٥٣–٥٤، وتضيف قائلة إنه قد يكون المقصود بهذه الإشارة، خصوصًا بسبب معنى (ordinary) نفسه (انظر الحاشية على ١ / ٣ / ٨٤)، ولنذكر أن هذه الكلمة كانت تعني، حسبما يقول «معجم أكسفورد الكبير» إمَّا الوجبة الثابتة المكونات والسعر في مطعم أو حانة اعتبارًا من ١٥٨٩م، أو ذلك المطعم أو الحانة نفسها (١٥٩٠م)، أو قاعة طعام فيها، وبعد ذلك أصبحت تعني في بعض المناطق الأمريكية حانةً من أي لون (١٧٧٤م). ولذلك كان لا بد من بسط المعنى في الترجمة (OED ordi-nary III 2. b. & c)، ولنُقم الرابطة إذن بين هذه الإشارة والصورة التالية في هذا السطر نفسه إلى الحجر (stone) وتعبير «لا يزيد عقله عن قطعة من الحجر» كان من الأمثال السائرة ولا شك، ولكن وجود اسم ذلك المهرِّج القديم حتى في تورية ما له دلالته.

ألاعيبه فعلًا، فإذا لم تضحكي وتهيِّئي الفرصة له، فلن يستطيع فتح فمه. وأزعم أن العقلاء الذين يضحكون ملء أشداقهم على هذا النوع ٨٥ من المهرِّجين، لا يزيدون عن كونهم مساعدين لهم.

أوليفيا:

أنت مريضٌ بحبِّ ذاتك يا مالفوليو، وتتذوَّق الأشياء بشهية معتلَّة. فالكريم البريء سليم الطوِيَّة يرى أن هذه القذائف اللفظية من السهام ٩٠ التي نصيد بها الطيور،[٧٧] وأنت تراها من قنابل المدافع. والمهرِّج المسموح له بالسخرية لا يقذف بالباطل،[٧٨] ولو اقتصر على السخرية طول الوقت، والرجل المشهود له بالحصافة لا يأتي بالبهتان أبدًا، حتى لو اقتصر على اللوم والتأنيب. ٩٥

المهرج:

فليهبكِ ميركوري ربُّ الغشِّ القدرةَ على الكذب، ما دمت تناصرين المهرجين![٧٩]

(تدخل ماريا.)

ماريا: مولاتي! بالباب سيد شاب يرغب بشدة في محادثتك. ١٠٠
أوليفيا: مرسلٌ من دوق أورسينو؟
ماريا: لا أعرف يا مولاتي. إنه شاب جميل، ومعه صحبة رفيعة.
أوليفيا: مَن مِن رجالي يمنعه من الدخول؟
ماريا: سير توبي .. قريبك يا مولاتي. ١٠٥

---

[٧٧] «السهام التي نصيد بها الطيور» (bird-bolts): كانت تلك السهام ذات أسنة مسطحة لا مدبَّبة.

[٧٨] لاحظ التلاعب بقذف السهام و«القذف» بالباطل.

[٧٩] كانت تُنسبُ إلى ميركوري (Mercury) رسول الأرباب الوثنية اليونانية ربوبيةُ خصالٍ بشرية كثيرة مثل التجارة، والمهارة اليدوية، والفصاحة، والبراعة الذهنية، والترحال، والسرقة. وشيكسبير ينسب إليه هنا ربوبية الغش والكذب.

أوليفيا:

مُريه أن يتركه ويحضر .. أرجوك؛ فحديثه جنون في جنون.
تبًّا له!
(تخرج ماريا.)
واذهب أنت يا مالفوليو. فإن كان مرسال خطبةٍ من الدوق، فقل
إني مريضة، أو لستُ في المنزل، أو أي شيء تريد؛ حتى
تصرفه عنا.
(يخرج مالفوليو.)
أرأيتَ يا سيد كيف أصبحَت فكاهاتُك[٨٠] قديمة، وكيف ينفر منها
الناس؟

المهرج:

لقد دافعتِ عنَّا يا مولاتي كأنما سيصبح ابنُك الأكبرُ مهرِّجًا.
وأدعو الرب جوف أن يملأ رأسه بالمخ. ها هو ذا يأتي! قريب لك
ذو مخ بالغ الضعف.

(يدخل سير توبي.)

أوليفيا: أقسم بشرفي .. إنه نصف مخمور. من الذي بالباب يا ابن العم؟
سير توبي: سيد مهذب.
أوليفيا: سيد مهذب؟ أي سيد مهذب؟
سير توبي:

سيد مهذب هنا (يتجشَّأ). لعن الله الرنجة المخللة! ما أحوالك
أيها السكير؟[٨١]

---

[٨٠] «فكاهات قديمة»: بالمعنى الفصيح والعامي للصفة (old).

[٨١] «أيها السكير»: في الأصل (sot)، والكلمة تعني «مغفل» و«سكير»، ومن ثم تنطبق على المهرِّج مثلما تنطبق على السير توبي.

المهرج: مرحبًا بالسير توبي الكريم!
أوليفيا: يا ابن العم يا ابن العم! كيف أبدلتَ بالصَّبُوح الغَبوق؟[٨٢] ١٢٥
سير توبي: الفسوق؟ إنني أتحدَّى الفسوق. بالباب شخص ينتظر.[٨٣]
أوليفيا: نعم. حقًّا. فما منزلته؟
سير توبي:

فليكن الشيطان إذا أراد! لستُ أهتم! وأقول: المهم هو الإيمان![٨٤]
على أي حال، يستوي هذا وذلك! ١٣٠

(يخرج السير توبي.)

أوليفيا: ماذا يشبه السكرانُ يا مهرِّج؟
المهرج:

يشبه الغريق، والمهرج، والمجنون. فإذا تجاوز «الانبساط»[٨٥] بكأس
واحدة أصبح مهرِّجًا، والكأس التالية تجعله مجنونًا، والثالثة تُغرقُه.

أوليفيا:

اذهب فاستدعِ محقِّق الوَفَيَات، ودعه يفحص حالة ابن عمي؛ فقد ١٣٥
وصل إلى المرحلة الثالثة من الشراب .. وغرق! اذهب للاعتناء به.

---

[٨٢] الغَبوق شراب المساء، وأوليفيا تسأله كيف يشرب شراب المساء في الصباح، وتشير إلى الشراب بلفظة (lethargy) أي الخمول أو جالب الخمول، ولَّما كان السير توبي ثملًا ولا يعرف ما تعنيه أو لم يسمع الكلمة جيدًا، فإنه يتصوَّر أنها تقول الفسوق (lechery).

[٨٣] «بالباب شخص ينتظر»: لَّما كان السير توبي سكران فإنه ينسى أن أوليفيا تعرف ذلك، ويقول العبارة كأنما لينهي إليها خبرًا مثيرًا.

[٨٤] «المهم هو الإيمان»: يقول ويلسون إنه يعني أن الإيمان هو الفيصل يوم القيامة لا صالح الأعمال؛ تبريرًا لسكره وعربدته، وكانت قضية المؤمن الذي يرتكب المعاصي، وهل يُغفرُ له أم يُحاسبُ (أم يكون في منزلة بين المنزلتَين) من القضايا التي يناقشها رجال الدين آنذاك بحماس شديد. والسير توبي يعلن في السطر التالي أن الأمرَين يستويان، وهي عبارة تتكرَّر في المسرحية كثيرًا.

[٨٥] «تجاوز الانبساط»: في الأصل (above heat)؛ أي زادت حرارة جسمه نتيجة الشراب «فانبسطت» أساريره!

المهرج:

إنه في مرحلة الجنون فقط يا مولاتي، وسوف يقوم المهرِّج برعاية المجنون.

(يخرج المهرج.)

(يدخل مالفوليو.)

مالفوليو:

مولاتي، بالباب شاب يقسم أن يحادثك. قلت له إنك مريضة، فقال إنه يعرف ذلك، وأتى حتى يحادثك لهذا السبب. ثم قلت له إنك نائمة، فبدا أن لديه علمًا سابقًا بذلك أيضًا، وهكذا أتى ليحادثك. ماذا أقول له يا مولاتي؟ إنه محصَّنٌ ضد أي صدٍّ أو رد.

أوليفيا: قل له لن أسمح له بمحادثتي.
مالفوليو:

قلت له ذلك فقال إنه سوف يقف على بابك مثل العمود المُقام أمام مكتب المأمور، أو مثل الوتد الذي تُقام عليه الأريكة؛ حتى تحين له محادثتك.

أوليفيا: أي نوع من الرجال هو؟
مالفوليو: عجبًا! من البشر!
أوليفيا: أقصد أي شكلٍ من الرجال؟
مالفوليو: أخلاقه بالغة السوء؛ يقول إنه سوف يحادثك إن شئت أم أبيت.
أوليفيا: ما شخصيته وما عمره؟
مالفوليو:

لم يبلغ مبلغ الرجال بعد، وإن كان قد تخطَّى مرحلة الطفولة، مثل قرن البسلة الذي لم ينضج، أو التفاحة التي ما زالت خضراء. كأنه

ماء البحر بين المد والجزر،[٨٦] بين الغلام والرجل. وهو بالغُ الوسامة، ١٦٠
وصوته بالغُ الحدة في الكلام، فكأنه ما زال يرضع لبن أمه.

أوليفيا: اسمح له بالدخول، واستدعِ وصيفتي. ١٦٥

مالفوليو: أيتها الوصيفة، مولاتك تدعوك.

(يخرج مالفوليو.)

(تدخل ماريا.)

أوليفيا:

أحضِري الآن خماري واجعليه فوق وجهي:[٨٧]
من جديدٍ سوف نُصغي لرسولٍ من لدن أورسينو.

(تدخل فيولا.)

فيولا: ربةُ البيت الكريمة، أيكُنَّ؟

أوليفيا: كلِّمني وأنا أتكلَّم باسمها.[٨٨] ماذا تبغي؟ ١٧٠

فيولا:

يا ذات الجمال الوضَّاء الخلَّاب الباهر الذي لا يُجارى، أرجوك أن
تخبريني إن كانت هذه ربة البيت؛ إذ لم أشاهدها من قبل، وأكره

---

[٨٦] «ماء البحر بين المد والجزر، ما بين الغلام والرجل»: يقول كريك إن هـ. ف. بروكس أخبره بصفة شخصية أن هذا الوصف مستوحًى من وصف جولدنج (Golding) في ترجمته لأوفيد (مسخ الكائنات ٣ / ٤٣٨) للفتى نرجس:

وحينما أتمَّ ذلك الفتى أعوامه الستة عشر،
ولاح ما بين الرجال والغلمان من بني البشر،
هفت إلى جماله قلوب أوسم الشبان والفتيان،
كما هامت به شتى البنات الناضرات والحسان.

[٨٧] لاحظ أن أوليفيا لأول مرة في المسرحية تستخدم الشعر وببحر مختلف (ولو من دائرة الخليل نفسها وهو الرَّمَل) كيما توحي (أو كيما يوحي شيكسبير) باختلاف الجو والحالة النفسية.

[٨٨] «أتكلَّم باسمها»: تعبير تعمَّدت أوليفيا أن يكون غامضًا؛ إذ قد يعني (١) سوف أجيب بنفسي، أو (٢) سأحل محلها في الإجابة.

أن تذهب كلماتي أدراج الرياح، فإلى جانب الأسلوبِ الممتاز الذي
كُتبت به، فإنني بذلت جهدًا كبيرًا في استظهارها. فيا أيتُها
الجميلاتُ الكريمات، أرجو ألَّا تستهزئن بي؛ فأنا بالغ الحساسية ١٧٥
لأدنى كلمةٍ جارحة.

أوليفيا: من أين أتيت سيدي؟
فيولا:

لا أكاد أستطيع أن أقول كلامًا خارج النص الذي حفظته، وهو
لا يتضمَّن هذا السؤال. أيتها الرقيقة الكريمة، أريد تأكيدًا معقولًا بأنك ١٨٠
ربة المنزل؛ حتى أواصل إلقاء كلامي.

أوليفيا: هل أنت ممثِّل؟
فيولا:

كلا وبكل إخلاص![٨٩] ومع ذلك، فإنني أقسم بأنياب أفعى الخبث[٩٠] إنني ١٨٥
لست الشخص الذي ألعب دوره. هل أنت ربةُ المنزل؟

---

[٨٩] «لا وبكل إخلاص!» (No, my profound heart): يتصوَّر المحرِّرون أحيانًا أن هذه العبارة بالإنجليزية التي تعني حرفيًّا «قلبي العميق» أو «أعماق قلبي» موجهة إلى أوليفيا، فيفترضون وجود أداة النداء «يا» قبلها لتعني «يا أحكم الفتيات»، إمَّا من باب التراشق اللفظي أو بأسلوب الإطراء المبالَغ فيه الذي تشير إليه فيولا في ١٧٣ أعلاه، ولكن كريك ينكر أن تلجأ فيولا إلى أسلوب يتميَّز بهذه الأُلفة الشديدة، ويستنكر التعسُّف في تأويل معناها، ويقول إن الأجدر بنا أن نفترض وجود حرف «من» قبلها، بحيث يصبح معناها هو الذي أثبته في الترجمة (No, in all sincerity). وقد قضيتُ وقتًا طويلًا في تتبُّع استخدام كلمة (my heart) في شيكسبير فلم أجد مثالًا واحدًا على استخدامها في النداء، بل هي دائمًا تستخدم للإشارة إمَّا إلى القلب أو إلى دلالة الإخلاص. وعلى ذلك ترجمت العبارة.

[٩٠] «بأنياب أفعى الخبث»: اختلف النقاد في دلالة هذا القسَم؛ فويلسون وماهود يقولان إن فيولا تتهم أوليفيا ضمنًا بالخبث، ورايت (Wright) وفيرنس يقولان إن المعنى أن الخبث نفسه يعجز عن اتهام فيولا بأكثر من تمثيل دور ما. وقد وجدت الحل في مناقشة الأستاذة هيلدا م. هيوم (Hilda M. Hulme) لمعنى الخبث والخبيث في دراسة نشرتها في مجلة «دراسات إنجليزية» ٤٧ (١٩٦٦م) ص١٩٠–١٩٩، وتقول فيها إن فيولا توحي ضمنًا بكراهيتها للخبث؛ أي التنكُّر، وإحساسها أنها تشبه في هذا الشيطان الذي تنكَّر في صورة أفعى، وهي تصرِّح في وقت لاحق بذلك (٢ / ٢ / ٢٦).

أوليفيا: إذا لم يكن لي أن أغتصب ذاتي،[٩١] فأنا هي.
فيولا:

المؤكَّد قطعًا أنك إذا كنت هي، فأنت تغتصبين ذاتك؛ فما يجبُ
عليك أن تمنحيه يجبُ عليك ألَّا تمنعي الدنيا من نواله. ولكنني
أخرجُ بذلك عن نص مهمتي. سوف أتابعُ حديثي في امتداحك، ثم ١٩٠
أُطلعُك على قلب رسالتي.

أوليفيا: انتقل إلى ما هو مهمٌّ فيها، وسوف أُعفيك من المدح.
فيولا: وا أسفا! لقد بذلت جهدًا كبيرًا في استظهاره، وهو شعر. ١٩٥
أوليفيا:

والأرجح إذن أن يكون كاذبًا. أرجوك لا تُنشده. سمعتُ أنك كنت
سليط اللسان عند بابي، وقد سمحتُ بمقابلتك بدافع الفضول
والدهشة، لا لأستمع لِمَا تقول. فإن كنت مجنونًا فانصرف، وإذا كنت ٢٠٠
عاقلًا فأوجز مقالك. ولستُ مجنونةً حتى أشاركك في حوار خَبَل.

ماريا: هل تنشرُ شراعكَ يا سيد؟ طريقُ الرحيل أمامك.
فيولا:

لا يا من تتولَّى تنظيف السفينة،[٩٢] سيظل شراعي مطويًّا فترة أطول. ٢٠٥
(إلى أوليفيا) وأرجو أن تخفِّفي قليلًا من حدة صاحبتك الحُلوة
العملاقة![٩٣] فهل أنت على استعدادٍ لسماع رسالتي .. فأنا رسول.

---

[٩١] «أغتصب ذاتي» (usurp myself): تعبير يتضمَّن مفارقة؛ فالمعنى هو أن أتنكَّر في صورة نفسي. وتشاركها فيولا في هذه المفارقة التي تطوِّرها لتعني: «تسيئين إليها بالاستئثار بها (فتمتنَّعين عن الزواج)؟» وقد ورد مثال لذلك في المعنى في سونيتات شيكسبير.

[٩٢] «تنظيف السفينة» (swabber): المعنى الدقيق هو تنظيف ظهر السفينة. ولكن الدلالة واضحة وهي «يا خادمة» مع مواصلة الصورة التي أتت بها ماريا.

[٩٣] «العملاقة» (giant): الواضح أن بالعبارة سخريةً من ضآلة حجم ماريا، وقد افترض البعض أن شيكسبير يجعلها ضئيلة الجِرم؛ لأن الغلام الذي يمثِّل دورها كان صغيرًا، وهو ما نجده في الإشارات

أوليفيا:

لا بد أن لديك رسالةً رهيبة تريد الإدلاء بها، ما دُمت قد قدَّمت لها هذا التقديم الرهيب. هاتِ رسالتَك. ٢١٠

فيولا:

لن تسمعها سوى أُذُنَيك. لم آتِ بإعلان حرب، ولا بطلب خُضوع، لكنني أحملُ غُصن زيتونٍ في يدي، وكلماتٍ يعمرها السِّلم مثلما تعمرها المعاني.

أوليفيا: ولكنك بدأت بسلاطة اللسان، فما أنت وماذا تريد؟ ٢١٥
فيولا:

سلاطة اللسان التي بدت مني جاءت ردًّا على سوء استقبالي، وأمَّا ما أنا، وما أريد، فهما من الأسرار مثل العفَّة! مقدَّسةٌ في أذنَيك، ومدنَّسة في آذان الآخرين. ٢٢٠

أوليفيا:

فلتخرجْن جميعًا. سوف نختلي به لنسمع القداسة!
(تخرج ماريا والوصيفات.)
والآن يا سيد، ما نص الرسالة؟

فيولا: يا أعذب الفتيات ..
أوليفيا:

مذهب يبث العزاء والسلوى، ويمكن الإطالة، فيه لكن أين النص ٢٢٥ الذي جئتَ به؟

«الماكرة القصيرة» (٢ / ٥ / ١٤) و«أصغر الأخوات التسع لطائر النمنمة» (٣ / ٢ / ٦٤). ويشير الدكتور جونسون إلى أن المقصود هو التذكير بالعماليق الذين كانوا يحمون الفتيات في الرومانسات، ويَحولون دون الوصول إليهن. ونفهم من هذا أن فيولا تسخر من قدرة الضئيلة ماريا على حماية أوليفيا.

فيولا: في صدر أورسينو.
أوليفيا: في صدره؟ في أي فصلٍ من فصول ذلك الكتاب؟
فيولا: إذا أجبتُ بنفس الأسلوب قلت: في الفصل الأول من قلبه. ٢٣٠
أوليفيا: قرأتُ ذلك الفصل، وهو يقوم على الزندقة. هل فرغت من حديثك؟
فيولا: مولاتي الفاضلة، دعيني أشاهد وجهك.
أوليفيا:

هل كلَّفك مولاي بأن تتفاوض مع وجهي؟ لقد خرجتَ الآن على ٢٣٥
النص، ولكننا سوف نرفع الستار ونُريك الصورة (ترفع النقاب).
انظر سيدي! هذه اللوحة تمثِّلني. ألم يتفوَّق مُبدعُها؟

فيولا: إنها فائقةُ التصوير إن كان الله قد أبدعها كلها.[٩٤]
أوليفيا: إنها ذات ألوانٍ ثابتة .. لن تمحُوَها الريح وتقلُّباتُ الجو! ٢٤٠
فيولا:

هذا جمالُ الامتزاج الحقِّ للألوان في اللوحة[٩٥]
إذ خطَّت الفرشاةُ في يد الطبيعة الجميلة المبدعة[٩٦]
ألوانها الحمراء والبيضاء! قد تُصبحين يا فتاتي
أقسى فتاةٍ فوق هذه البسيطة
إذا اصطحبتِ ذلك الجمالَ كُلَّه إلى الثرى ٢٤٥
ولم تُخلِّفي في الأرض صورةً[٩٧] له بين الورى.

أوليفيا:

لا يا سيدي! لن أكون بهذه القسوة! بل سوف أوزِّعُ على الناس قوائم
كثيرةً تتضمَّن وصف جمالي، فسوف أُجري له جردًا، وأُرفقُ القوائمَ

---

[٩٤] «إن كان الله قد أبدعها كلها»: أي إذا لم تكوني قد استعنت بوسائل التجميل المصطَنعة.
[٩٥] لاحظ تحوُّل فيولا إلى النظم مع بداية خفق قلب أوليفيا بحبها، والقافية الختامية.
[٩٦] ترد هذه الصورة في السونيتة ٢٠ (أول بيتَين):
يا وجه مرأةٍ .. خطَّت به الألوانَ فرشاة الطبيعة،
أصبحت مالكًا وسيدًا لمشبوب الغرام في السريرة.
[٩٧] المقصود بالصورة هو الطفل.

التي تتضمَّن وصفًا لكل جزءٍ وأداةٍ بوصيتي في ملحقٍ خاص؛ فمثلًا
عندك شفتان قانيتان، عينان عسليتان، ولهما أجفان، ورقبة واحدة، ٢٥٠
وذقن واحد، وهلمَّ جرًّا. هل أُرسلتَ إلى هنا لتقدير قيمتي؟

فيولا:

الآن أستطيعُ أن أرى حقيقتك!
فأنت ذاتُ كبرياءٍ فاقت الحُدود،
لكنه حتى إذا كنت الشيطان ..[٩٨] فأنت فاتنة، ٢٥٥
وسيدي يُكِن أعمق الغرام لك .. ولا مناص من وصاله
حتى وإن لبست تاجًا للجمال لا يُبارَى!

أوليفيا: وكيف يُبدي الحبَّ لي؟
فيولا:

يُبديه في آيات تقديسه .. في أغزر الدموع!
يُبديه في أنَّاته التي بالحب تهدِر .. وفي تنهُّداته المُلتهبة!

أوليفيا:

مولاكَ واثقٌ من موقفي فإنني عاجزةٌ عن حبه.
ورغم ذاك قلت إنه لذو فضيلةٍ كما عرفتُ فيه النُّبل!
ثراؤُه عريض، شبابُه ذو نَضرةٍ ولم تشُبه شائبة،
وصِيتُه يفيضُ بالثناء والحديث عن سخائه وعلمه وجُرءَته!
كما عرفتُ أنه حباه اللهُ بسطةً في الجسم فاستوت رشاقتُه! ٢٦٥
لكنني لا أستطيع أن أحبَّه، وكان ينبغي له
قَبولُ هذه الإجابة التي أسوقُها من زمن.

[٩٨] الإشارة إلى الاعتقاد بأن إبليس كان بهيَّ الطلعة فاتنًا قبل العصيان، وأنه سقط بسبب كبريائه. ولاحظ أن المشهد يتحوَّل بعد هذا إلى النظم.

فيولا:

لو كنتُ أُكن غرامًا لك مثل لهيب غرامه[٩٩]
وأُعاني مثل مُعاناته .. وأُكابدُ عَيشًا صِنو الموت كمثله
ما كنت لأفهم أي جُحودٍ عندكِ، بل أستنكرُه أو أُنكرُه!

أوليفيا: عجبًا! ماذا كنت ستفعل؟
فيولا:

أبني كوخًا من أغصان الصفصاف على بابك،
وأُنادي روحي[١٠٠] في المنزل!
أكتب بعض أغاني الإخلاص فأبكي الحبَّ المحرومَ وأُنشدُها،
وبأعلى صوتٍ حتى في هدأة ساعات الليل،
وأردِّدُ تسبيحي باسمك حتى تُرجعه كلُّ تِلال الأرض،
وتُشارك ربةُ أصداء الأجواء[١٠١]
ترديد ندائي «أوليفيا»! ماكنتُ أُتيحُ لك الراحة
ما بين هواءٍ وترابٍ حتى تُبدي الإشفاق عليَّ!

أوليفيا: أي كنتَ تفعلُ الكثير! ما نسَبُك؟
فيولا:

فوق حُظوظي .. لكني ذو منزلةٍ لا بأس بها؛
فأنا من منزلة الأسياد.

---

[٩٩] لاحظ كيف يتغيَّر الإيقاع في حديث فيولا، وقد حاولت الإيحاء به بالتغيُّر من الرَّجَز إلى الخَبَب.

[١٠٠] «روحي»: أي أوليفيا.

[١٠١] «ربة أصداء الأجواء»: في الأصل (babbling gossip of air)، وقد تعني حرفيًّا «حاكية الصوت الثرثارة في الجو» أو «حاكية الصوت الهوائية الثرثارة» باعتبار (of air) لا تشير إلى مكانها بل إلى كِيانها، ولكن المقصود كما يقول الشراح هو الحورية «ربة الصدى» أو «ربة الأصداء» «إيخو» (Echo) باليونانية. وأهمية الإشارة إليها واردة في المقدمة.

أوليفيا:

اذهب إذن إلى مولاكَ قُل له بأنني لا أستطيعُ أن
أُحبَّه، واطلب إليه أن يكفَّ عن إرسالِ رُسُلِه،
إلا إذا أردت أن تُكرِّر الزيارة .. فربما
أردت أن تُحيطني علمًا برد فعله .. وداعًا!
شكرًا على جُهودكْ. إليك هذا الكيسُ أنفق ما به!

(تعرضُ عليه مالًا.)

فيولا:

مولاتي! لستُ رسولًا مأجورًا فاحتفظي بنُقودك.
أمَّا من يطلبُ ترضيةً فهو رئيسي لا شخصي!
وليجعل ربُّ الحُبِّ فؤاد حبيبكِ حين تُحبين من الحجر القاسي،[١٠٢]
وليجعَلْه يُنكر نار غرامكِ إنكارك لغرام رئيسي،
ووداعًا يا أجمل، بل أقسى الناس!

(تخرج فيولا.)

أوليفيا (تردِّد لنفسها أقوال فيولا أولًا):

«ما نسبُكَ؟ فوق حُظُوظي! لكني ذو منزلةٍ لا بأس بها؛
فأنا من منزلة الأسياد». أُقسم إنكَ صادق!
فلسانُك، وجهك، أطرافُك، أفعالُك، روحُك؛[١٠٣] —

[١٠٢] لاحظ القافية في البيتَين التاليَين مع اختلاف طول الأبيات.

[١٠٣] لاحظ ترتيب الصفات التي أوقعت أوليفيا في حب فيولا؛ إنها تتدرَّج من الظاهر إلى الباطن، من الكلام (اللسان) والوجه والأطراف إلى الأفعال وأخيرًا إلى الروح، وهو ما يؤكِّد ما ذهب إليه النقاد (انظر المقدمة) من اجتياز حاجز التفرقة الاجتماعية بين الجنسَين إلى ما يشتركان فيه في جوهرهما الإنساني.

تشهدُ مراتٍ خمسًا لك بالرِّفعة! لا! ليس بهذي السرعة!
فلأتمهَّل! فلأتمهَّل! إلا لو كان المرسالُ هو السيد![١٠٤]
ماذا أفعل؟ هل يُعقَل أن تسري عدوى المرض
إلى الإنسان بتلك السرعة؟ إني ليُهيَّأُ لي أني أشعر
بمحاسن[١٠٥] هذا الشابِّ وقد زحفت تسترقُ الخطوَ
وتسكن في عينَي بمكرٍ خلسة! فليكن الأمرُ كذلك!
مالفوليو! أين ذهبت!

(يدخل مالفوليو.)

مالفوليو: موجودٌ يا مولاتي طَوع بنانك.
أوليفيا:

اذهب فأدرك المُشاكس الذي أرسله الدوق؛
فقد أصرَّ أن أنال ذلك الخاتم .. إن شئتُ ذاكَ أم أبيتُه!
أخبِره أَنني لن أقبله .. وقُل له ألَّا يُشجِّع سيِّده
على التَّمادي في الطلب! ألَّا يُطيِّب خاطره
بخوادع الآمال! فلن أكون من نصيبه!
وإن أتى ذاك الفتى إلى هنا غدًا،
فسوف أشرحُ الأسبابَ له! أسرع إذن مالفوليو!

مالفوليو: مولاتي لن أتواني!

(يخرج مالفوليو.)

---

[١٠٤] «إلا لو كان المرسال هو السيد»: يقول كريك إن أوليفيا تكاد تتمنَّى أن تكون فيولا هي أورسينو، والواقع أنها تتمنَّى ذلك فعلًا، وكان الأجدرَ عدمُ وجود أداة الاستثناء الافتتاحية «إلا»، فيكون التعبير «ليت المرسال هو السيد»، ولكن وجود (Unless) الإنجليزية أجبرني على إدراجها.

[١٠٥] «محاسن»: يختلف معنى (perfections) هنا عن معناها السابق وهو «أوجه الكمال»؛ فالشراح على أنها تعني هنا (beauties, graces).

أوليفيا:

لا أدري ما أفعل، بل أخشى أن العينَين الآن
قد ضلَّلتا عقلي شرَّ ضلالٍ يعرفُه إنسان.[١٠٦]
أظهِر يا قدرُ إذن جبروتك إذ إنا لا نملك أنفُسنا.
ما سُطِّر في لوح الغيب يكون، ولا مهرب ممَّا كُتب علينا.[١٠٧] ٣١٥

(تخرج.)

[١٠٦] كان الاعتقاد الشائع أن الحب يدخل إلى النفس عن طريق العينَين. ويقول بروسبيرو في العاصفة إن ميراندا وفرديناند قد تبادلا الحب من أول نظرة، معبِّرًا عن ذلك «بتبادل العيون» (exchanged eyes) (١ / ٢ / ٤٤٢–٤٤٣)، ومعنى وقوع أوليفيا في حب خادم الآن أن عقلها قد ضل؛ أولًا: لأنها تحنث بذلك بما أقسمَت عليه من حداد وخصام لدنيا الرجال، وثانيًا: أنها أحبَّت خادمًا مهما حاولت تبرير ذلك بافتراض أنه من الأسياد! وقد لاحظتُ (وإن لم يُشِر النقاد إلى ذلك) أن السير توبي يقول في (١ / ٣ / ١٠٦–١٠٧) إن ابنة أخيه لن تقبل الزواج من الدوق لأنها «لا تريد أن تتزوَّج شخصًا أرفع منها أو أغنى أو أكبر سنًّا أو أذكى. لقد سمعتُها تُقسم على ذلك.» أي إنها تريد إمَّا زوجًا مماثلًا لها بحيث لا ينال من «سلطتها» في مجتمعها الخاص فيصبح الآمر الناهي، وإمَّا زوجًا تفضُلُه هي في المكانة أو الثراء أو السن أو الذكاء، أو تتصوَّر تفوُّقها عليه، وهو ما تقول بعض الناقدات النسويات (انظر المقدمة) إنه يمثِّل «التمرُّد» الذي «يعاقبها» شيكسبير عليه بإيقاعها في حب شخص ظاهره خادم وباطنه فتاة! ويُخيَّل لي أن جانبًا من سحر فيولا يكمن في تمثيلها متنكِّرةً دور الخادم الذي تصادف أن يكون جميلًا يبهر العينَين! وأوليفيا حين تظهر أسفها لوقوعها في حبه تؤكِّد ما لم يفصح أحد عنه سوى عمها السير توبي الذي يعرفها خير المعرفة؛ أي اعتزامها عدم الزواج ممن يفوقها في كل ما ذكر أو في بعضه، وفي ذلك مفارقة درامية لم يدرسها من قرأت دراساته من النقاد.

[١٠٧] لاحظ كيف تُنهي أوليفيا المشهد بأبيات مُقَفَّاة.

الفصل الثاني

المشهد الأول

(يدخل أنطونيو وسباستيان.)[١]

أنطونيو: أَلَا تودُّ أن تمكث معي مدةً أطول؟ أَلَا تريدُ أن أذهب معك؟
سباستيان:

لا لا أرجوك! فطوالعي عابسة[٢] في وجهي، وقد يضر سوءُ طالعي
بطالعك؛ ولذلك أرجو أن تأذن لي أن أتحمَّل هذا النحس ٥
وحدي. فإن أصابك كنتُ أجازي حُبَّك لي شرَّ جزاء.

أنطونيو: اسمح لي على الأقل أن أعرف مقصدك.
سباستيان:

لا! حقًّا يا سيدي! إذ اعتزمتُ ألَّا يكون لي مقصدٌ محدَّد. لكنني ١٠
أرى أنك جمُّ الأدب، ولن تقبل أن تنتزع مني أسرارًا أريدُ أن

---

[١] المكان: ساحل البحر (وفقًا لِمَا يقوله كابيل Capell).

[٢] سوء طالعي: التعبير مستقًى من التنجيم ومرتبط بالإشارة إلى «الطوالع» (أي النجوم) الواردة في السطر نفسه، ويعني سباستيان بذلك تحطُّم السفينة وفقدانه أخته. ولكنه قد يعني أيضًا وجود «علة ما» لا يدركها، ويرد على ذلك أنطونيو (بعد رحيل سباستيان) باستلهام الأرباب والدعاء له بالخير (٤١). والواضح أن فكرة تقلُّب الزمن والقدر والحظ مرتبطة بتأثير الطوالع المذكور هنا، وتمثِّل خيطًا يمتد في طول المسرحية وعرضها.

أحفظها. ولذلك فإن أدبي يُلزمُني بأن أُطلعك على بعض أُموري.
اعلم إذن يا أنطونيو أن اسمي سباستيان، وليس رودريجو[٣] كما
زعمتُ من قبل. وكان والدي هو سباستيان الشهير، من مدينة ١٥
ميسالين،[٤] وأنا واثقٌ أنك سمعت عنه. وقد تُوفي تاركًا إياي مع
أختٍ لي، وكلانا مولودٌ في ساعة واحدة. ولو رضيَ اللهُ عنا
لأماتنا كذلك في ساعةٍ واحدة! ولكنك تدخَّلت فأنقَذتَني من عُباب ٢٠
البحر قبل أن تغرق أُختي بنحو ساعة!

أنطونيو: يا لَليوم الأيوم!

سباستيان:

كانت فتاةً يعدُّها الكثيرون جميلةً يا سيدي، على الرغم من أنها
كانت تشبهني إلى حدٍّ بعيد، وإذا كنت لا أميلُ إلى تصديق ما
يقوله الناس وأقدِّره وأعجَبُ منه،[٥] فلا بد لي أن أُقرَّ واثقًا بأنها ٢٥

[٣] يريد شيكسبير إطلاع الجمهور على هُوية هذا الشخص الذي يطأ المسرح لأول مرة، ولا يوجد في النص ما يبرِّر إخفاءه حقيقة شخصيته عن أنطونيو طوال الرحلة؛ فالحيلة درامية بحتة يقصد المؤلف بها تعريف النظارة به وحسب.

[٤] ميسالين (Messaline): لا يعرف أحد مكان تلك المدينة (أو المنطقة؟)، ويقول كريك إنها أساسًا من اختراع شيكسبير، ولكن ماهود تقول (في طبعة بنجوين للمسرحية ١٩٦٨م): «إن سكان مارسيليا وإلليريا يذكرون معًا (باسم الماسيلنيين والإليريين) (Hilurios, Massilienses) في حديث عن توأم يبحث عن أخيه التوأم في مسرحية بلاوتوس «الأخوان منايخموس» (Menaechmi)، في السطر ٢٣٠.» والاسم اللاتيني القديم لمدينة مارسيليا الفرنسية (Marseilles) هو ماسيلا (Massila)، وتشير ماهود، كما تشير دونو (٢٠٠٣م) إلى مقال نشره سالينجر (L. G. Salingar) في الملحق الأدبي لصحيفة التايمز الإنجليزية عام ١٩٥٥م (٣ يونيو) عن هذا الأمر.

[٥] «وأقدِّره وأعجب منه»: في الأصل (with such estimable wonder)، والمقصود «أعجب منه وأقدِّره» حتى تتفق العبارة مع السياق، وما دام ينفي بتواضع وسامته التي يوحي بها امتداح جمال أخته التوأم، «وتقديم ما مرتبته التأخير» (مجدي وهبة) حيلة بلاغية كلاسيكية تسمَّى (hysteron proter-on)، وكان شيكسبير في بداياته مولعًا بهذه الحيل البلاغية الكلاسيكية.

كانت ذات نفسٍ يشهد لها حتى الحُسَّاد بالصفاء والنقاء! لقد
أغرقها ماءُ البحر المِلح، ويبدو أنني سأُغرقُ ذكراها بملح العَبَرات.[٦] ٣٠

أنطونيو: أرجو أن تغفر لي يا سيدي تواضع ضيافتي لك!
باستيان: بل أرجو أن تغفر لي يا أنطونيو الكريم ما كلَّفتُك من عناء!
أنطونيو: فلتقبل إذن أن أعمل خادمًا لديك، وإلا قتلتَني لقاء حُبي لك! ٣٥
سباستيان:

إذا لم تكن تريد أن تنقض ما فعلت؛ أي أن تقتل من أنقذتَه، فلا
تطلب ذلك مني. الوداع الآن،[٧] وعلى الفور؛ إذ إن صدري مفعمٌ
بالمشاعر،[٨] وتغمرني رقة الأم حتى لأكادُ أبكي فتفضحُ مشاعري
عيناي. لسوف أذهب الآن إلى بلاط الدوق أورسينو. وداعًا! ٤٠

(يخرج سباستيان.)

أنطونيو (وحده على المسرح):

فلتشملك جميعُ الأرباب بعطفٍ ورعاية،
لكن بلاط الدوق .. يوجدُ فيه كثيرٌ من أعدائي!

---

[٦] ارتباط الغرق بالدموع صورة يعود إليها شيكسبير في هاملت:

ما أكثر ما جاءك من ماء يا أوليفيا المسكينة!
وإذن لن أسمح لدموعي أن تهطل.

(٤/٧/١٨٤–١٨٥)

[٧] إجابة سباستيان، مثل إجابته السابقة، تجاري حديث أنطونيو في التعبير عن المجاملة؛ فهو يعني أنه لن يطيق أن يتكبَّد أنطونيو المزيد من المتاعب في سبيل إسعاده. وهو يواصل الأسلوب البلاغي الذي يتوسَّل بالمبالغة.

[٨] «مفعم بالمشاعر» (full of kindness): يقول كريك إن الكلمة تعني الرقة (tenderness)، وتقول دونو إنها تعني العاطفة (emotion)، وقد ترجمتها في «ماكبث» بالحنان لارتباطها بالأم، والإغراء قائم هنا بذلك، ولكن سباستيان يعني أن التأثر قد بلغ به مبلغه؛ ولذلك فضلت المشاعر.

لولا ذلك كنتُ لحقتُ قريبًا بك فيه! ٤٥
لكن فليحدث ما يحدث؛ إذ إن غرامي بكَ لا حدَّ له،
حتى إن الخطر ليبدو لهوًا لي .. وإذن أتَّجه إليه.

(يخرج أنطونيو.)

المشهد الثاني

(تدخل فيولا ومالفوليو من بابَين مختلفَين.)[٩]

مالفوليو: ألم تكن منذ قليلٍ عند الكونتيسة أوليفيا؟
فيولا:

بل منذ لحظةٍ يا سيدي، وقد سِرت بسرعةٍ معتدلة فوصلتُ لتوي هنا.

مالفوليو:

إنها تعيد إليك هذا الخاتم يا سيدي. لو كنتَ أخذتَه بنفسك لوفَّرت عليَّ هذه المشقة. وهي تضيف بأن عليك أن تؤكِّد تأكيدًا قاطعًا لسيدك ٥ أنها لن تقبلَه. وشيءٌ آخر! ألَّا تتجاسر بعد الآن فتأتي كي تسعى للدوق في أمر خِطبته! اللهم إلا إذا أتيتَ لإبلاغها بردٍّ فعل الدوق إزاء رفضها. خُذ الخاتم إذن.

فيولا: لقد أخذَت الخاتم مني[١٠] ولن أستعيده! ١٠

---

[٩] المكان: شارع (كابيل).

«الإرشادات المسرحية» على الرغم من الأمر الصادر إلى مالفوليو بأن «يجري خلف» المرسال، فالأشد تأثيرًا على المسرح أن يدخلا من بابَين متقابلَين. فإذا أصررنا على الواقعية قلنا إن مالفوليو اختصر الطريق؛ لأنه ملم بالمنطقة وجاء من درب آخر.

[١٠] «لقد أخذت الخاتم مني» (she took the ring of me): هذا هو النص المطبوع عام ١٦٢٣م، ولكن الناقد ألكسندر دايس Dyce يطبعه عام ١٨٥٧م مُنقَّحًا بإضافة حرف النفي no بدلًا من

مالفوليو:

اسمع يا سيدي! لقد أصررتَ على أن تُلقيه لها، وهي الآن تريد أن
تعيده لك بنفس الأسلوب.[١١] إن كان جديرًا بأن تنحني لالتقاطه فبها!
ها هو ذا على الأرض أمامَك! وإن لم تلتقطه، فليأخذه من يجده!

(يخرج مالفوليو.)

فيولا:

لم أترك أيَّ خواتمَ لليدي. ما مقصِدُها؟
لا قدَّر ربُّ الحظ بأن تعشق مظهري المتنكِّر!
فلقد جعلَت تتأمَّلُني وتُطيلُ النظر إلى وجهي
حتى خُيِّل لي أنَّ استغراق العينَين .. أخرسَ منطِقَها؛
إذ كانت لا تتكلَّم إلا في نوباتٍ مُتقطِّعةٍ مُفترقة!
لا شك بأن المرأة تهواني! ومشاعرها ابتكرت هذي الحيلة
كي تدعُوَني لزيارتها مرسلةً ذاك المِرسال الفظ.
لن تقبل خاتمَ مولاي؟ عجبًا لم يُرسل مولاي خواتم!
بل إني المقصودةُ بالخاتم! إن كان الأمرُ كذلك، وهو كذلك،
فالمرأةُ مسكينة! والأفضلُ أن تعشق حُلمًا!
من يتنكَّر يرتكب الآثام .. أُدرك ذاك الآن،

أداة التعريف (the) حتى يصبح المعنى «منطقيًّا» في نظره ويتفق مع «الواقع» (أي لم تأخذ مني أي خواتم). وهو يصغي بذلك إلى اقتراح إدموند مالون Malone في طبعته عام ١٧٩٠م بأن يُجري هذا التعديل حتى «يستقيم المعنى». ولكن جميع الطبعات الحديثة تقبل النص الأصلي دون «تنقيح»؛ لأنه يدل على حضور ذهن فيولا ولماحيتها ورغبتها في عدم التسبُّب في أي حرج لفيولا؛ فهي توافق مالفوليو ظاهريًّا، قبل أن تُفضي للجمهور بمشاعرها وتُفصح عن حقيقة موقفها، في الحديث المنظوم التالي.

[١١] «تعيده لك بنفس الأسلوب»: أي تلقيه لك. والمفترض أن يلقي مالفوليو الخاتم على الأرض، ما دام يتصوَّر أن فيولا قد «ألقت» الخاتم أو فرضته فرضًا على أوليفيا.

وبه ارتكب الشيطانُ المتنكِّر[١٢] (في ثوب الأفعى) أكبر آثامه!
ما أيسرَ أن يطبَع خدَّاعٌ فتَّانُ الطَّلعةِ[١٣] صورتَه
في قلب فتاةٍ ساذج! المؤسف أنا لم نُخطِئ؛
فالعلةُ ليست فينا، بل في ضعفٍ فطريٍّ في المرأة،
والمرأةُ قد خُلقت في هذي الصورة وتظل عليها.
ما آخرُ هذي القصة؟ مولاي يحب المرأة حبًّا جمًّا،
وأنا المسخُ[١٤] المسكينةُ أعشقُه كلَّ العشق
والليدي ضلَّلها التمثيلُ فهامت بي فيما يبدو!
ما آخرُ هذا التعقيد؟ ما دُمتُ الرجلَ أمام الدوق
فلا أمَل لديَّ على الإطلاق بأن يهواني،
لكني امرأةٌ في الواقع (وهو المؤسف)؛
ولذلك تذهبُ عبثًا آهات أوليفيا المسكينة!

---

[١٢] «الشيطان المتنكِّر»: في الأصل (the pregnant enemy)، وقد أخذت في التفسير برأي الدكتور جونسون الذي يقول إنه يعني «إبليس المكير المتنكِّر عدو البشر»، وأضفت من عندي بين قوسَين «في ثوب الأفعى» حتى تتضح الصورة تمامًا. وتذكَّرت هنا قول هاملت:

فالشيطان لديه القدرة حتى يتشكَّل في أشكال ترضى عنها العين!

(٥٩٥ / ٢ / ٢)

والمعروف أن معنى كلمة الشيطان اشتقاقًا هو «العدو» أو الخصيم (adversary) من الجذر «شط»؛ أي مقابل، المشتق في السامية من المصرية القديمة «ست» إله الشر، وفق ما يقول معجم اللغة القبطية لمؤلفه تشيرني (Cerney) (١٩٧٥م)، وكان الدكتور لويس عوض أول من نبَّهني إلى ذلك ودفعني إلى بحث الكلمة، ووجود اسم «العدو» إذن يحسم الأمر؛ ولذلك لم أقبل ما تقوله دونو من أنه قد يكون كيوبيد، رب الحب، وهي التي تضيف: «وربما لا يفرِّق شيكسبير بين الشيطان وبين كيوبيد في هذه النقطة.» وتفسيرها يقوم على اعتبار أن معنى (pregnant) يفيد أنه «جاهز ومستعد»، وهو ما ينطبق على هذا وذاك. ولكن أين ذهب عدو البشر؟

[١٣] «خداع فتان الطلعة»: انظر قول أنطونيو فيما بعد: «لكنما قد نبصر الشر الجميل» (٣ / ٤ / ٣٧٨). و«يطبع» تعني طبع الصورة في الشمع، ولم أترجم صفة القلب الساذج (waxen) بالقلب الشمعي؛ لأن فعل «يطبع» يكفي لنقل المعنى، والشمع لين طيِّعٌ «ساذج».

[١٤] «المسخ»: أي كونها رجلًا (٣٥) وامرأةً (٣٧) في الوقت نفسه.

يا زمن، عليك بفك العُقدة فأنا عاجزةٌ فعلًا،
والعقدةُ أصعبُ من أن أجد بنفسي الآن لها حلًّا. ٤٠

(تخرج فيولا.)

المشهد الثالث

(يدخل السير توبي والسير أندرو.)

سير توبي:

تفضَّل يا سير أندرو تفضَّل! عدم الهجوع حتى ما بعد منتصف الليل معناه الصحوُ المبكِّر، وفي الصحو المبكِّر صحة،[١٥] كما تعرف.

سير أندرو:

كلا بالحق! لا أعرف! ما أعلمه هو أن السهر إلى وقت متأخِّر سهر متأخِّر! ٥

سير توبي:

استنتاج فاسد! أكرهه كراهيتي للكأس الفارغة؛ فالسهر إلى ما بعد منتصف الليل، ثم الرقاد عند ذلك، يعني الصحو في وقت البكور، وهكذا فالذي يأوي إلى الفراش بعد منتصف الليل يأوي إليه في وقت البكور. ألَا تتكوَّن حياتنا من العناصر الأربعة؟[١٦] ١٠

---

[١٥] «في الصحو المبكِّر صحة»: الأصل في النص باللاتينية وهو diluculo surgere، «إن الصحو المبكر ...» وباقي العبارة هو saluberriumum est؛ أي يفيد الصحة جدًّا. وهي عبارة من كتاب تعليم النحو اللاتيني الذي وضعه وليام ليلي (Lilly) عام ١٥١٣م، واستمرَّ استعماله حتى القرن التاسع عشر، ولكن العبارة أصبحت شائعةً دون الإشارة إلى الكتاب.

[١٦] العناصر الأربعة هي النار والهواء والماء والتراب، وهي التي كان القدماء يفترضون أن كل مادة تتشكَّل منها بمقادير ونسب متفاوتة، وكانت تمثِّلها أخلاط البدن الأربعة التي يذكرها ابن المُقفَّع في «كليلة ودمنة»

سير أندرو: هذا حقًّا ما يقولون! لكنني أظن أنها تتكوَّن من الأكل والشرب.
سير توبي:

أنت علَّامة![١٧] دعنا إذن نأكل ونشرب! يا ماريان! أين أنت؟[١٨] إلينا
بزِقٍّ من النبيذ!

(يدخل المهرج.)

سير أندرو: ها قد أتى المهرج .. فعلًا! ١٥
المهرج: كيف أنتما أيها العزيزان؟ هل رأيتما يومًا صورة المغفلين الثلاثة؟[١٩]
سير توبي: مرحبًا يا حمار! ابْدأ الآن أغنيةً يشترك ثلاثتنا فيها.
سير أندرو:

الحق أن المهرج يتمتَّع بصوت ممتاز! أعطني قدمه الماهرة في الرقص
وصوته العذب في الغناء ولا تعطني أربعين شلنًا.[٢٠] الواقع أنك ٢٠

(humours)؛ وهي الصفراء (choler) والدم، والبلغم (phlegm) والسوداء (melancholy)، وكل منها يتكوَّن من مركب من عنصرَين أو من صفات عنصرَين؛ فالصفراء حارة وجافة كالنار، والسوداء باردة وجافة كالتراب، وهكذا. ولم يجد النقاد علاقةً بين ما يقوله سير توبي هنا وما سبق من نقاش حول السهر والبكور، ويبدو أن الهدف من هذه الإشارة ينحصر في قول سير أندرو إن الحياة تتكوَّن من الأكل والشرب.

[١٧] «أنت علامة»: أي لقد أصبت كبد الحقيقة، وهو ما يرى توبي وصاحبه أنه «العلم»!

[١٨] لاحظ أن سير توبي ينادي على ماريا فيدخل المهرِّج من الباب المقابل، ما دام السير أندرو هو الذي يراه أول الأمر، وهو ما يُضفي لمسةً واقعية على الحركة المسرحية، ويجعلنا نتوقَّع وصول ماريا.

[١٩] «صورة المغفَّلين الثلاثة»: كان الرسم يمثِّل اثنَين من المهرجين أو اثنَين من الحمير، وتحته كلام يفيد بأن من يراها هو ثالث المغفلين أو الحمير. وكانت تلك من اللافتات الشائعة فوق أبواب الحانات (ويلسون). وتقول ماهود إن الصورة كانت تتضمَّن حيلةً تجعل الرائي يشاهد اثنَين من المهرِّجين وحمارًا، حسب الزاوية التي ينظر إليها منها. والمهرِّج يحيِّي أندرو وتوبي ضاحكًا تحيةً مُهينة، ويرد عليه توبي ردًّا لا يقل سخريةً وإهانة، بروح الدعابة طبعًا!

[٢٠] «أربعين شلنًا»: يلفت ويلسون النظر إلى ورود العبارة نفسها في حديث لشخص يُدعى سلندر (Slender) في مسرحية «زوجات مرحات» (١ / ١ / ١٧٩)، وسوف يعود أندرو إلى الفكرة نفسها بعد أن يحوِّل المبلغ إلى أربعين جنيهًا (!) في ٥ / ١ / ١٧٥.

أجدت التهريج إجادةً عظمى ليلة أمس، عندما تحدَّثت عن بيجروجروميتوس، وعن الفابيين الذين يعبرون خط الاستواء في السماء عند كوكب كيوبوس![٢١] كان لفتةً بارعة حقًّا، وقد أرسلتُ إليك ستة بنساتٍ لتنفقها على حبيبتك. هل وصلتك؟ ٢٥

المهرج (يتعمَّد الخلطَ في الألفاظ)[٢٢]:

دسست في الجيب بقشيشك؛ إذ إن أنف
مالفوليو ليس مقبض السوط، ومولاتي يدُها بيضاء، والزبانية[٢٣]
ليسوا حانات شراب!

---

[٢١] «بيجروجروميتوس» (Pigrogromitus) و«الفابيون» (Vapians) وكوكب «كيوبوس» (Queubus): هذه الأسماء المخترَعة والمضحكة نماذج طريفة لِمَا يزعمه المهرِّج من علم أو «تعالم»، وقد سبق للمهرِّج أن ذكر اسمًا وهميًّا لعالِمٍ خرافي يُدعى كوينابالوس في ١ / ٥ / ٣٤ (انظر الحاشية على ذلك السطر عاليه).

[٢٢] يتعمَّد المهرِّج خلط الألفاظ والمعاني من باب الهزل والتسرية، وهو يبدأ كأنما يُفيد معنًى ما؛ فالجيب هو impeticos (وهو جيب رداء المهرج الطويل)، وأمَّا البقشيش (gratuity) فيجعلها المهرِّج (gratillity) وبعدها يخلط خلطًا لا يصدر إلا عن مهرِّج.

[٢٣] «الزبانية»: هي الكلمة المستخدَمة في اللغة المعاصرة ترجمة للإنجليزية (myrmidons)، وأصلها اسم لقبيلة الميرميدون من ثيساليا (Thessaly)، وكانوا مقاتلين أشداء يحاربون تحت قيادة أخيلاس (Achilles) ملكهم أثناء حرب طروادة، ثم أصبحت الكلمة تُطلق على كل تابعٍ وفيٍّ خصوصًا إذا كان ذا غِلظة وشدة. وقد استُعيرت الكلمة من القرآن الكريم بسبب ورودها في سورة العلق: ﴿سَنَدْعُ الزَّبَانِيَةَ﴾ (الآية: ١٨)، والمفسِّرون يوازون بين هذه الكلمة وبين وصف الملائكة القائمين على أبواب جهنم: ﴿عَلَيْهَا مَلَائِكَةٌ غِلَاظٌ شِدَادٌ لَا يَعْصُونَ اللهَ مَا أَمَرَهُمْ وَيَفْعَلُونَ مَا يُؤْمَرُونَ﴾ (التحريم: ٦). وبرغم هذه الاستعارة فمترجمو معاني القرآن يستنكفون من استعارة اللفظية اليونانية لترجمة «الزبانية»، ويفضِّلون تسميتهم «ملائكة العقاب» (angels of punishments)، ومع ذلك فالكُتابُ العرب اليوم يُشيرون بها إلى كل من وُكِّل بالعقاب دون إيحاء بأنه من الملائكة! وأمَّا القول بأن في خلط المهرِّج دلالات معاصرة، فقد ثبت أن ذلك عبث رغم جهود المحقِّقين الذين شغلوا أنفسهم بلا طائل من البحث في هذه الإشارات، والتي لا أظن أن لها «فائدةً درامية»، ولن تزيد من فهمنا للنص، ولن تفيد القارئ العربي على أية حال. وربما يكون الأمر الوحيد الجدير بالتفسير قول المهرِّج إن أنف مالفوليو ليس مقبض السوط، بمعنى أن مالفوليو قد يحتقر المهرِّج (يأنف منه = ينظر إليه من طرف أنفه)، لكنه لن يستطيع ضربه بالسوط، (هارولد جنكنز) أو بمعنى أن حدة حاسة اشتمام الأخطاء في الآخرين لدى مالفوليو (أنفه) لا تعطيه الحق في معاقبة أحد؛ ولذلك فالمهرِّج لا يخشاه.

سير أندرو: ممتاز! هذا أفضل تهريج، في آخر المطاف. غنِّنا الآن أغنية! ٣٠
سير توبي: هيا! سأدفع لك ستة بنسات.[٢٤] غنِّنا أغنية.
سير أندرو: وسأدفع لك مثلها أيضًا. فإذا دفع أحد الفرسان هذا المبلغ. ٣٥
المهرج: هل تريدان أغنية حب؟ أم أغنيةً عن لذائذ العيش؟[٢٥]
سير توبي: أغنية حب، أغنية حب!
سير أندرو: نعم نعم! أنا لا أكترث للذائذ العيش.

(المهرج يغنِّي.)

المهرج:

حبيبتي أين تهيمين على وجهك؟[٢٦] ٤٠
فلتمكُثي وتسمعي! حبيبُك المخلصُ قادمٌ إليك،

ويستعرض كريك في طبعة آردن أقوال الباحثين من قدماء ومحدثين ثم يقول: «من المفيد فقط أن نقول إن المهرِّج يستهزئ بمالفوليو، وإنه يمتدح أوليفيا، وإن الإشارة إلى الزبانية محض هراء» (ص٤٤). وأمَّا محرِّرو الطبعات الحديثة الأخرى فلا يتناولون تفاصيل هذه الإشارات على الإطلاق.

[٢٤] «ستة بنسات»: في الأصل (testril) وهي تصغير tester أي ستة بنسات. ويقول ويلسون إن سير أندرو يحاكي «إفساد الألفاظ» الذي يمارسه المهرِّج، ولو غير واعٍ بذلك.

[٢٥] «لذائذ العيش» هذه هي الترجمة التي يقتضيها السياق لتعبير the good life الذي نترجمه عادةً بعبارة «طيب العيش» أو «الحياة الكريمة». والسير أندرو يتصوَّر المعنى الأخير؛ أي الحياة الكريمة أو الفاضلة، فيُعلن رفضه لها، ومن المحال إخراج هذا الاختلاف في المعنى بالألفاظ نفسها، ومع ذلك فقد يكون المهرِّج قد قصد المعنى الذي تصوَّره أندرو، كما تقول دونو، وبذلك يعلن رفضه لحياة الفقراء والرعاة التي كان يُعلي من شأنها الشعراء، في مقابل حياة الملوك وأصحاب الجاه. وتستشهد دونو بكتاب كتبه هاليت سميث بعنوان الشعر الإليزابيثي عام ١٩٥٢م، وتقول إن به أكثر من خمسة وأربعين نموذجًا لقصائد قائمة على هذا «الموضوع». وأمَّا إذا كان أندرو قد فهم من التعبير أنه يفيد أغنية الندماء (يا ندامى الراح من كرم الهوى، بشارة الخوري)، فسوف تبرز المفارقة الصارخة في قوله إنه يرفضها.

[٢٦] يتفق النقاد بلا استثناء على أن مؤلف كلمات الأغنية هو شيكسبير، ويختلفون حول الموسيقى من حيث مؤلِّفُها، وحول ما إذا كان شيكسبير قد أعد الأغنية خصوصًا لتتفق مع اللحن الذي وضعه مورلي (Morley). وأمَّا ما يُسمَّى «مضمون» الأغنية فيقول النقاد إنه يكسر حدة الهزل في مشاهد العربدة بمنزل أوليفيا ويقيم رابطةً «لحنية» بين هذه المشاهد وقصتَي الحب الرئيسيتَين فيها (أورسينو – فيولا/سيزاريو – أوليفيا – سباستيان)؛ فالأغنية تطلب من الأحبة ألَّا يُنكروا غرامهم أو يؤجِّلوه أو

من يستطيعُ أن يُغنِّي كل لحنٍ لك!
حبيبتي الجميلة! تكفي مشقةُ الترحال والعناء،
وكل رحلةٍ للعاشقين تنتهي عند اللقاء،
وذاك ما يعرفُه .. أبناءُ الحكماء![٢٧] ٤٥

سير أندرو: جميلٌ ممتاز، بالحق ..
سير توبي: جميل جميل.
المهرج (يغنِّي):

ما الحب؟ ليس الحب وعدًا قد يؤجَّل،
بل حاضرُ السرور حاضرُ الجذل.
وكيف يطمئنُّ المرءُ للمستقبل؟ ٥٠
وليس في التأخير خيرٌ مُقبل!
هيا حبيبتي لقُبلةٍ جميلة ستُنهَل،[٢٨]
فإنما طبعُ الشباب أن يذوي ويرحل!

يتمنَّعوا بأية ذرائع مهما تكن، والنقاد يتوسَّعون في التحليل والتأويل دونما داع، فليست الأغنية سوى أغنية عمادها الموسيقى.

[٢٧] «أبناء الحكماء»: تقول ماهود (Mahood): إن في هذا «إلماحًا إلى القول المأثور بأن الحكماء يُنجبون أبناءً من الحمقى.»

[٢٨] «هيا يا حبيبتي لقبلة جميلة ستنهل»: في الأصل sweet and twenty التي تفسِّرها دونو بأنها وصف لجمال القبلة لا لعدد القبلات؛ أي «جميلة عشرين مرة»، مشيرة إلى مقال منشور في مجلة (Shakespeare's Survey) (١٩٧٦م) بقلم ر. براودفوت (R. Proudfoot) الذي يشير إلى ورود التعبير في عمل كتب عام ١٦٠٤م لمؤلف مجهول، والسياق يسمح ولا شك بما ذهبت إليه دونو (أو ذهب إليه براودفوت) من دلالة. وأمَّا كريك فيقتبس قول فيرنس الذي يصف التعبير بأنه «نداء يدل على الإعزاز والحب فحسب»، ويقول إنه الصورة الصحيحة للتعبير الذي اقتبسه ستيفنز (أول من لفت الأنظار إليه) في مجموعة قصص نثرية بعنوان «شيطانة إدمونتون المرحة» (١٦٠٨م) ويقول في هذه القصة: «كانت تمثِّل له طائر الفتاح الصغير اللعوب ... حبيبته الغالية (his sweet and twenty) .. على نحو ما كان يطلق بنفسه عليها.» وينتهي كريك من ذلك إلى أن يقول: «والتعبير إذن لا يتضمَّن إشارةً إلى عمر الفتاة ولا إلى عدد القُبلات، ولكنه يرادف حبيبتي الجميلة (pretty sweeting) في السطر «٤٣».» ولم أجد تضاربًا بين التأويلَين، فأخذت بهما جميعًا في الترجمة.

سير أندرو: أُقسم بفروسيتي إنه صوتٌ حلو![٢٩]
سير توبي: بل صوتٌ ينشر عدواه![٣٠] ٥٥
سير أندرو: بالغ الحلاوة والعدوى .. بالحق!
سير توبي:

من يسمع بأنفه، يجد عدواه حلوة! هل نغنِّي حتى نجعل السماء نفسها ترقص؟ هل نُطربُ بُومة الليل بأغنية يشترك في أدائها ثلاثتنا،[٣١] حتى كأننا ثلاثة أرواح في جسد نسَّاجٍ واحد؟ هل نغنِّي إذن؟ ٦٠

سير أندرو:

إن كنت تحبني .. فهيا نغنِّي؛ فأنا بارع براعة الكلاب، كما يقال، في الأغاني الثلاثية!

المهرج: قسمًا بالبتول سيدي .. بعض الكلاب تلتقط[٣٢] ثلاثة أشياء معًا!
سير أندرو: مؤكَّد! فلتكن أغنيتنا «يا وغد!» ٦٥
المهرج:

تقصد أغنية «اخرس يا وغد» أيها الفارس؟ لسوف يؤذيني أن أقول لك يا وغد، يا فارس![٣٣]

---

[٢٩] «صوت حلو»: أي ذو حلاوة في المذاق (mellifluous).

[٣٠] «ينشر عدواه» (contagious): والعدوى عادةً تقترن بالمرض، والواقع أن السير توبي لا يكرِّر كلمة صوت (voice) التي قالها سير أندرو، بل يستخدم الأنفاس (breath) كنايةً عن الصوت، وفي هذا ما فيه من قدرة الأنفاس على نقل عدوى المرض! ولكن اللغة العربية لا تقبل هذه الكناية الخاصة؛ ولذلك ترجمت المعنى دون الكناية.

[٣١] «أغنية يشترك في أدائها ثلاثتنا»: هذا شرح لمعنى catch، وهي أغنية لثلاثة أصوات تتتابع في أداء كلماتها، وهو ما يحدث فعلًا في هذا المشهد في ١٠١–١١٢.

[٣٢] يتلاعب المهرِّج بمعنى كلمة catch باعتبارها فعلًا (وهو المعنى القريب)، فيقول إن بعض الكلاب «تلتقط» (catch) خير التقاط، وأحببت أن أبيِّن التورية فأردفتُها بالشرح في «ثلاثة أشياء معًا».

[٣٣] «يا وغد يا فارس»: يلعب المهرِّج على الطباق هنا.

سير أندرو:

ليست المرة الأولى التي أوذي فيها أحدًا يدعوني بالوغد![٣٤] ابدأ أيها المهرج ابدأ! (يغنِّي) «اخرس اخرس ...» ٧٠

المهرج: لن أبدأ أبدًا إذا أصابني الخرس.
سير أندرو: جميل بالحق. هيا ابدأ.

(يشترك الثلاثة في غناء الأغنية.)

(تدخل ماريا.)

ماريا:

ما هذا العواء الذي يشبه مواء القطط الشبقة؟ إن لم تكن مولاتي قد دعت حاجبها مالفوليو وأمرته بطردكم من المنزل فلا تثقوا فيَّ بعد الآن. ٧٥

السير توبي:

مولاتك لا تعني ما تقول ... مثل الصينيين![٣٥] فإننا نحن وأنت أهل سياسية ..[٣٦] ولدينا ما دبَّرناه معًا .. وأمَّا مالفوليو فناطورٌ

---

[٣٤] «ليست المرة الأولى التي أوذي فيها أحدًا يدعوني بالوغد!»: الأصل هو:
"This not the first time I have constrained one to call me knave".
ولهذه الجملة ثلاثة أوجه في التفسير؛ الأول: أنه قد سبق له غناء هذه الأغنية مع اثنَين آخرَين. والثاني: هو أنه كثيرًا ما تشاجر مع غيره (انظر ما ذكرته ماريا في ١ / ٣ / ٣٠). والثالث: هو أنه وغد حقًّا وكثيرًا ما أقرَّ البعض له بذلك (وهو المعنى الفكاهي هنا)، وقد فضَّلت الجمع بين التفسيرَين الثاني والثالث (لاقترابهما من الأصل) في الترجمة، وأمَّا الأول فرأيت فيه تخريجًا وتجاوزًا.

[٣٥] «مثل الصينين» (a Cataian): الكلمة في الأصل تعني من أهل الصين (Cathay هو الاسم القديم للصين) والمقصود، وفقًا لِمَا ورد في مصدر معاصر (١٥٥٥م) عن سمعة أهل الصين، أن ماريا تهدِّد وتتوعَّد فحسب. ولقد حاولت في الترجمة إخراج المعنى المقصود لا الاكتفاء بترجمة الحروف. ويتفق في هذا المعنى المقصود كلُّ الشراح.

[٣٦] «أهل سياسة» (politicians): ويفِّسر ويلسون معنى الكلمة بأن السير توبي يشير إلى ما دبَّره مع غيره (خصوصًا مع ماريا) للسخرية من مالفوليو! ولذلك فهو يقول «نحن وأنتِ» (مخاطبًا ماريا)، وقد شرحت المقصود بعبارة «ولدينا ما دبرناه معًا.»

لا يقبل مرحًا![٣٧] (يغنِّي) «إن ثلاثتنا مرحون»[٣٨] ثم ألستُ قريبها؟[٣٩]
ألست من دمها؟ هراء هراء![٤٠] أتقولين «مولاتي»؟[٤١] (يغنِّي) «في
بابل كان يقيم رجل .. مولاتي يا مولاتي!» ٨٠

المهرج: أقسم إن الفارس بارعٌ في التهريج!

سير أندرو:

نعم. يُجيد التهريج، إذا اعتدل مزاجُه، وكذلك حالي أيضًا![٤٢] لكنه
يفوقني في فن الصنعة وأفوقه في الأداء الطبيعي.

سير توبي (يغني)**:** «في اليوم الثاني عشر .. من ديسمبر ...»[٤٣] ٨٥

ماريا: حلَّفتُكما أن تسكتا!

(يدخل مالفوليو.)

---

[٣٧] «وأمَّا مالفوليو فناطور لا يقبل مرحًا»: في الأصل Peg-a-Ramsey، وهو اسم لرقصة ذاعت شهرتها آنذاك، ويورد المحلِّلون تفسيرًا لها، وأمَّا معناها فقد جمعت فيه بين ما قاله ويلسون (١٩٤٩م) وبين ما قاله ج. أ. وود (J. O. Wood) عام ١٩٧٦م؛ فالأول يؤكِّد أن المعنى هو أن مالفوليو ناطور، والثاني يقيم الحجة على أن المقصود هو أنه لا يقبل المرح، وهاتان من خصال مالفوليو كما تصوِّره المسرحية، وكما يتصوَّره هؤلاء؛ ولهذا أوردت المعنيَين.

[٣٨] «إن ثلاثتنا مرحون!»: هذه هي العبارة الأخيرة من أغنية كانت شهيرةً آنذاك، أوردها بيل (Peele) في مسرحية «حكاية العجائز» (Old Wives Tale)؛ أي «الخرافة» عام ١٥٩٥م.

[٣٩] «قريبها»: الأصل consanguineous؛ أي «من دمها»، وهو يشرحها مباشرةً في نفس السطر.

[٤٠] «هراء هراء!»: الأصل Tilly-vally تعبير مهجور عن الهراء.

[٤١] أتقولين «مولاتي»؟ يعترض سير توبي على إشارة ماريا إلى أوليفيا بذلك اللقب، بِناءً على صلة القرابة التي تربطه بها. ثم يغنِّي في سُكره أغنيةً شهيرة في ذلك العصر تتضمَّن كلمة «مولاتي» في القرار (المقطع الذي يتكرَّر).

[٤٢] «كذلك حالي أيضًا»: يقابل في العامية «وأنا كمان!» وهو التعبير يكرِّره أندرو في مواضع كثيرة (١٦٣ من هذا المشهد) (٢ / ٥ / ١٨٤، ١٨٦، ١٨٩، ١٩١، ٢٠٦)، والتعبير العامي يصلح في جميع هذه المواقع، ولكن الفصحى اقتضت تعديله بعض الشيء في الصياغة فقط.

[٤٣] «في اليوم الثاني عشر ... من ديسمبر»: يقول كيتريدج إنه مطلع موال غربي (بالاد) عن موقعة ميدان ماسلبره (Musselburgh Field)، وهو الذي كان شائعًا في منتصف القرن السابع عشر بعد أن حلَّ «الثاني عشر» محل «العاشر» في الصورة القديمة للموَّال. ويقول أحد الباحثين (١٩٤٩م): إن سير توبي

مالفوليو:

سادتي! هل أنتم مجانين؟ أم ماذا أنتم؟ أليست لكم عقول، ولا أخلاق، ولا أدب، إلا ما يجعلكم تُغمِغمون غمغمة السمكري السكران، وفي هذا الوقت من الليل؟ هل أحلتُم منزل مولاتي إلى ٩٠ حانة، فجعلتُم تصدرون هذا الصرير القبيح بأغنيات الإسكاف[٤٤] دون أن تحاولوا خفض أصواتكم مراعاةً لشعور الآخرين؟ أفلَا تراعون حرمة المكان والأشخاص وهذا الوقت؟

سير توبي:

تقصد الزمن يا سيدي؟ لقد راعينا الزمن في أداء أغنياتنا! اخرس أنت![٤٥]

مالفوليو:

اسمع يا سير توبي. لا بد أن أكون صريحًا معك. لقد طلبَت مني ٩٥ مولاتي أن أخبرك بأنها إذا كانت تستضيفك باعتبارك قريبها، فإنها لا توافق البتة على الصخب والفوضى التي تحدثُها. فإن كنت تستطيعُ الإقلاع عن هذا السلوك الشائن فمرحبًا بك في

يُخطئ في محاولة غناء موال آخر يبدأ بالسطر «في اليوم الثاني عشر .. لعيد الميلاد»، فيقول ديسمبر بدلًا من «كريسماس» (أي عيد الميلاد)، وبذلك يخلط بين الموالَين، وهذا قول جدير بالتصديق؛ لأنه يتضمَّن إشارةً غير مباشرة إلى عنوان المسرحية، ويؤكِّد هذا أن لحن الموال الأخير معروف، ولحن الموال القديم مجهول.

[٤٤] يلفت كريك النظر إلى إشارة شيكسبير إلى السمكري في ٨٩ والإسكاف هنا، والنساج في ٦٠، دون تعليق، ولكن بعض النقاد الذين تناولوا المسرحية من زاوية طبقية (انظر المقدمة) أشاروا إلى تعلُّق مالفوليو بوهم الرقي الطبقي وإبدائه الاحتقار لغيره من الصناع والعمال وهو في الحقيقة منهم!

[٤٥] «اخرس أنت»: في الأصل Sneck up!، ويعني التعبير حرفيًّا «أغلق الباب» (أو الأبواب) في زمن شيكسبير، والمقصود طبعًا أن يغلق فمه، وإن كانت دونو التي توافق على هذا المعنى، تقول إنه يشير من طرف خفي إلى مهنة مالفوليو التي تتضمَّن إحكام إغلاق أبواب القصر. ولكن كريك يقول إنه يعني «فلتشنق!» فاضطررت إلى الكشف عن معنى الكلمة في «معجم أوكسفورد الكبير» فوجدته يقول إن معناها تغير في القرن التاسع عشر (اعتبارًا من عام ١٨٢٢م)، فأصبح يعني في اسكتلندا وفي شمالي إنجلترا «فلتشنق» أو «المشنقة» نفسها. وهنا رجَّحت المعنى الشائع في القرن السابع عشر.

المنزل، وإن لم تستطع، وإذا شئت استئذانها في الرحيل، فإنها
على أتم استعداد لوداعك! ١٠٠

سير توبي (يغنِّي):

إلى الوداع يا فؤادي الحبيب؛[٤٦]
إذ إن موعد الرحيل حل!

---

[٤٦] «إلى الوداع يا فؤادي الحبيب»: هذه الأغنية مقتبسة مع التعديل في معانيها وألفاظها من أغنية مشهورة آنذاك يوردها روبرت جونز في كتاب عنوانه «الكتاب الأول للأغاني والألحان»، وهو الذي نُشر عام ١٦٠٠م، وعنوانها وداع كرويدون إلى فيليس:

'Croydon's Farewell to Phyllis', in Robert Jones, The First Booke of Songes and Ayres, 1600.

والسير توبي والمهرِّج يختاران بعض مقاطعها فيغنِّيانها مع التعديل، وفيما يلي الترجمة الكاملة للفقرتَين الأوليَين:

(١)
إلى الوداع يا حبيبتي ما دام موعد الرحيل قد أزف.
عيناي تشهدان أن عمري كاد أن يضيع للأسف،
لكنني بالحق لن أموت في بكاها،
ما دمت أستطيع أن أرى سواها،
وهكذا فرغم أن موعد الرحيل حل،
وجود غيرها يزيل من قبلي الوجل،
إذن لترحل .. لن يُواتيني الأجل!
(٢)
إلى الوداع فالرحيل ماثلٌ أمامي،
ولن أضيع وقتي في التغني بغرامي،
لكنني سأطلب الحبيب في مكانٍ أفضل،
تُراي أرجو إن وجدتُه أن يرحل،
ماذا عساي عندها أن أفعل،
هل أطلب منه أن يرحل وأطيل القول،
لا لا لا لا لا أجرؤ أن أفعل.

(من طبعتَي آردن ونيوكيمبريدج)

وقد غيَّرت البحر الشعري في السطرَين الأخيرَين كما تفعل الأغنية القديمة وكما يفعل سير توبي والمهرِّج.

ماريا: لا لا يا سير توبي الأكرم![٤٧]
المهرج (يغنِّي): عيناه تشهدان أنه حان الأجل!
مالفوليو: هل هذا هو الواقع؟
سير توبي (يغنِّي): لكني لن أهلك أبدًا!
المهرج (يغنِّي): تكذبُ يا سير توبي عمدًا![٤٨]
مالفوليو: وذاك يزيدك فضلًا كبيرًا!
سير توبي (يغنِّي): هل أطلب منه أن يرحل؟
المهرج (يغنِّي): ما شأني إن كنت ستفعل؟
سير توبي (يغنِّي): هل أطلب منه أن يرحل وأطيلُ القولْ؟
المهرج (يغني): لا لا لا لا لن تجرؤ أن تفعل!
سير توبي:

ألم أراعِ الزمن[٤٩] في الغناء يا سيدي؟ أنت كاذب! وهل أنت سوى حاجبٍ هنا؟ هل تظنُّ أن استمساكك بالفضيلة سيحرم الناس من الفطائر والجِعة؟[٥٠]

---

[٤٧] «لا لا يا سير توبي الأكرم»: ماريا تعاتب السير توبي على التقاط كلمة «الوداع» من آخر ما يقوله مالفوليو وانخراطه في الغناء الذي يفضح إفراطه في شرب الخمر. ويقول فيرنس، ويؤيِّده ويلسون، إن السير توبي يغنِّي هذا البيت خصوصًا لماريا أي يوجِّه الكلام لها، و«يصاحب ذلك بعض الحركات التي يعبِّر بها المخمور عن حبه»، وتوافق دونو على هذا الرأي، ولكن كريك يراه «وهمًا محضًا».

[٤٨] تقول دونو إن المهرِّج ربما كان يعلِّق على حركة مسرحية معيَّنة، مثل وقوع سير توبي على الأرض، الأمر الذي يُتيح التورية في lie بمعنى تكذب، وبمعنى ترقد!؛ ولكن كريك يقول إن ذلك يقطع تدفُّق التراشق المسرحي، ويؤكِّد أنه تعليق المهرِّج على الهراء الذي يغنِّيه سير توبي، بعد أن أخلَّ بالأغنية الأصلية!

[٤٩] يقبل المحرِّرون المحدثون تصحيح تيبولد (Theobald) في طبعته عام ١٧٣٣م لكلمة (tune) الموجودة في النص الأصلي إلى (time)، ويُسهب كريك في تبيان أسباب قَبوله لهذا التصحيح.

[٥٠] «الفطائر والجِعَة» (cakes and ale): أصبح الارتباط بينهما اصطلاحيًّا في اللغة الإنجليزية، وكان البيوريتانيون يكرهونهما لارتباطهما بالاحتفالات على مر الزمن، وخصوصًا لتقديمهما في حفلات الزفاف، وأعياد القديسين، وأيام العطلات.

المهرج: أقسم بالقديسة آن! سوف يكون مذاقُ الزنجبيل في الجِعة حِريفًا!

(يخرج المهرج.)[٥١]

سير توبي:

أنت محق! اذهب يا سيد فنظِّف سلسلتك (الذهبية)[٥٢] بفتات الخبز!
يا ماريا! زق نبيذ!

مالفوليو:

يا ماري المحترمة! إن كنت تقدِّرين رضا مولاتك ولا تزدرينه، ١٢٠
فأرجوك ألَّا تساعدي هذَين على هذا الصخب البذيء، ولسوف
أخبرُها، قسمًا بهذه اليد!

(يخرج مالفوليو.)

ماريا: اذهب فهُزَّ آذانك الطويلة![٥٣]
سير أندرو:

إن متعة الشراب للجائع لا توازي متعة تحدِّيه للنزال ثم إخلاف[٥٤] ١٢٥
موعده حتى يصير هزأةً بين الناس![٥٥]

---

[٥١] «يخرج المهرج»: يقدِّم كريك حجةً مقنعة على اختياره إخراج المهرِّج في هذه اللحظة، وإن كانت الطبعات الأخرى جميعًا تجعله يظل على المسرح عاطلًا عن الكلام والحركة. وقد لجأ بعض المخرجين إلى جعله ينام، وهذا غير مقبول دراميًّا أثناء رواية ماريا للخطة التي وضعتها للسخرية من مالفوليو.

[٥٢] «السلسلة الذهبية»: كانت الرمز الذي يحمله الحاجب أو القهرمان (مدير شئون المنزل)، وقد تكون سلسلة ساعة أو سلسلة مفاتيح، والنقاد يختلفون في ذلك ويتفقون في أنها كانت ذهبيةً فأضفت الصفة بين القوسَين.

[٥٣] «هز آذانك الطويلة»: لا تعني بالضرورة أنه حمار، وإن كانت تعني ذلك هنا.

[٥٤] يقول كريك إن عبقرية توبي في التدني الساخر (bathos) تتجلَّى هنا فيما يعتبره قمة «المقالب».

[٥٥] «أخدعه حتى يصبح هزأة»: الأصل gull him into a nayword حرفيًّا «أخدعه حتى أجعله مضرب الأمثال»، وكلمة nayword أصلها كما يشرح فقهاء اللغة an aywod، ثم التصقت النون بالكلمة وانفصلت

سير توبي:

عليك بهذا أيها الفارس! سوف أكتب خطاب التحدي لك، أو
أُبلغ تحديك للرجل شفويًّا. ١٣٠

ماريا:

يا سير توبي الكريم! فلتصبر هذه الليلة فحسب! فمنذ أن اجتمع
المرسال الشاب من لدى الدوق بسيدتي اليوم، والقلق يعصرها.
أمَّا عن المسيو مالفوليو، فسوف أختلي به. فإذا لم أخدعه حتى
يصبح هُزأة، وإذا لم يتندَّر الناسُ به ويسخروا منه، لا تقولوا إن ١٣٥
عندي من الذكاء ما يكفي لأن أرقد مستقيمةً في فراشي؛[٥٦] فأنا واثقة
من نجاحي.

سير توبي: أخبرينا أخبرينا! قولي لنا شيئًا عنه.

ماريا:

الحق يا سيدي أنه يبدو في بعض الأحيان بيوريتانيًّا .. أي ١٤٠
متزمِّتًا أخلاقيًّا!

سير أندرو: لو ظننتُ ذلك لضربتُه ضرب الكلاب!

سير توبي:

تضربُه لاستمساكه بالأخلاق؟ عجبًا! ماذا لديك من أسبابٍ جذابة
أيها الفارس العزيز؟ ١٤٥

عن الأداة، مثلها في ذلك مثل انفصال النون عن nadder «الصِّل = الثعبان الضخم»، وهي الكلمة التي أصبحت اليوم an adder ومعنى ayword وهو كلمة السر، أو الشفرة الخاصة، والمعنى المقصود هو أن يصبح اسم مالفوليو مرادفًا لكلمة مغفَّل، ومن ثم يصير هزأة! وأمَّا استمساك كريك بكلمة nayword فمردُّه إلى ورود الكلمة في «زوجات مرحات» ٢ / ٢ / ١١٣، ٥ / ٢ / ٥، ولم ترد الكلمة في غير هذه المواضع في شيكسبير.

[٥٦] «أرقد مستقيمةً في فراشي»: يبدو أن ذلك التعبير كان من الأمثال السائرة، وإن لم يرد في كتب الأمثال المعتمدة. وقد ترجمته حرفيًّا لطرافته.

سير أندرو: ليس لديَّ أسبابٌ جذابة، ولكن لديَّ أسباب مقنعة.
ماريا:
ما أبعده عن الاستمساك بالأخلاق أو البيوريتانية أو بأي شيءٍ
على الدوام، فليس سوى انتهازيٍّ مداهن، وحمارٍ يتصنَّعُ الحكمة،
ويردِّد ما يحفظه من كلام الكبراء، بل ويكرِّر مقتطفاتٍ طويلةً منه! ١٥٠
وهو مغرور يزهو بذاته زهوًا لا يدانى؛ إذ إنه (في ظنه) مفعمٌ
بالمناقب، إلى الحد الذي يؤمن معه أن كل من ينظر إليه لا بد أن
يحبه. وهذه النقيصةُ فيه هي التي تدفعني إلى الثأر منه، وخيرُ ما
يُعينني على الثأر! ١٥٥

سير توبي: ماذا ستفعلين؟
ماريا:
سوف أُلقي في طريقه برسالة غرامٍ غامضة الصياغة، لكنه سوف
يجد أنه موصوفٌ بدقةٍ فيها، من لون لحيته، إلى شكل رجله،
إلى أُسلوب مشيه، إلى التعبير في عينَيه وجبهته ووجهه.
وأستطيع الكتابة بخطٍّ يماثل تمامًا خط مولاتي ابنة أخيك. فإذا ١٦٠
طال الزمن على شيء كتبناه ونسيناه استحالت علينا معرفةُ كاتبته.

سير توبي: ممتاز! أشمُّ رائحة خدعة!
سير أندرو: أنفي يشمها أيضًا!
سير توبي:
ستجعله الرسالةُ الملقاةُ يظن أنها من بنت أخي، وأنها تهيمُ ١٦٥
به حبًّا.

ماريا: غرضي حصانٌ من هذا اللون.[٥٧]
سير أندرو: وحصانُك سوف يجعله حمارًا.
ماريا: حمارٌ لا شك عندي.

[٥٧] «غرضي حصان من هذا اللون»: من الأمثال السائرة.

سير أندرو: سيكون ذلك رائعًا! ١٧٠

ماريا:

فكاهةٌ ملكية، أؤكِّد لكما. وأعرف أن دوائي سوف يعالجه.
وسوف أجعلكما تختبئان، وليكن المهرج ثالثكما،[٥٨] في المكان الذي
يعثر فيه على الرسالة. وأريدكم أن تلاحظوا تفسيره لِمَا فيها. فلنأوِ
هذه الليلة للفراش، ولنحلم بنتيجة هذه الحيلة. إلى اللقاء. ١٧٥

(تخرج ماريا.)

سير توبي: طابت ليلتك يا بنتسيليا![٥٩] (يا ملكة المقاتلات!)

سير أندرو: قسمًا[٦٠] إنها فتاة رائعة.

سير توبي:

مثل كلب الصيد الصغير الأصيل! وهي تحبني حُبًّا جمًّا! لكن
ما الفائدة؟ ١٨٠

سير أندرو: كان لديَّ من تحبني ذات يوم أيضًا.

سير توبي:

فلنأوِ الليلة للرقاد أيها الفارس. وعليك أن تُرسل في طلب المزيد
من النقود.[٦١]

سير أندرو: إن لم أفز ببنت أخيك ضاع وقتي ومالي! ١٨٥

---

[٥٨] «وليكن المهرِّج ثالثكما»: هذه العبارة تؤكِّد أن المهرِّج ليس على المسرح الآن؛ ولهذا نص كريك على خروجه بعد آخر كلام يقوله. انظر الحاشية على السطر ١١٦ عاليه.

[٥٩] بنتسيليا! (Penthesilea) (يا ملكة المقاتلات!): كان ذلك هو اسم ملكة الأمازونات؛ أي المحاربات الشديدات البأس في الأساطير الإغريقية، ويقول ويلسون إن سير توبي يعبِّر بذلك عن إعجابه بها وضاحكًا من ضآلة حجمها.

[٦٠] «قسمًا»: الأصل Before me والأصل هو Before God وخُفِّف القسَم تجنُّبًا لذكر الله، وقد حاكيته في الترجمة فلم أذكر ما يُقسم به.

[٦١] يريد سير توبي المزيد من نقود سير أندرو (انظر الإشارة في ٣ / ٢ / ٥٢–٥٣).

سير توبي:

أرسل في طلب المال أيها الفارس، فإذا لم تظفر بها في النهاية،
فاحتقرني بعدها!

سير أندرو: إذا فشلتُ لا تثق فيَّ أبدًا. وافهم من ذلك ما تريد!
سير توبي:

هيا هيا! سأذهب لإعداد شراب دافئ؛ فقد جاوزنا الآن موعد ١٩٠
الذهاب للفراش.[٦٢] هيا يا فارس! هيا يا فارس!

(يخرجان.)

المشهد الرابع

(يدخل الدوق، مع فيولا، وكيوريو، وآخرين.)

الدوق:

هيا اعزفوا بعض اللحون! عمتُم صباحًا أصدقائي![٦٣]
والآن سيزاريو الكريم: تكفي هنا أغنيةٌ قديمة عجيبة
كنا سمعناها معًا ليلة أمس! أحسست أنها
أزالت الكثير من آلام لوعتي! بل إنها
تفوق كل لحنٍ طارف وكل ألفاظ منمَّقة ٥

[٦٢] «جاوزنا موعد الذهاب للفراش»: كأنما إذا فاتهما موعد الذهاب للفراش فعليهما أن يسهرا حتى الصباح! يقول النقاد إنه خير ختام لهذا المشهد.

[٦٣] السطر الأول يمثِّل مشكلةً «إخراجية»؛ متى يدخل الموسيقيون؟ ومن الذي يخاطبه أورسينو؟ وقد أفاض المحرِّرون في الرد على هذا وذاك، والرأي الأعم يقول إن الموسيقيين يدخلون مع سيزاريو أو قبله بقليل وأنه يحييهم عند رؤيتهم، فاستعمال كلمة «أصدقائي» لا يقتصر على اللوردات، ويصلح لمن هم أدنى مرتبة صلاحيته لمن هم في المنزلة نفسها أو في منزلة أعلى. ويقول فيرنس إن «الأصدقاء» قد يضمون رجال البلاط أيضًا.

في عصرنا الذي يجري بخفةٍ وإيقاع سريع
قد يصيب بالدوار! هيا! سأكتفي بفقرةٍ واحدة!

كيوريو: لكنه ليس هنا! أقصد يا مولاي الرجل الذي يستطيع غناءها!
الدوق: ومن هو؟
كيوريو:
فيسته! المضحك يا مولاي! ذاك المهرِّج الذي كان والد الليدي أوليفيا يستمتعُ كثيرًا بفنونه. إنه في مكان ما بالمنزل.

الدوق:
أحضره إذن .. وليُعزَف لحنُ المقطوعة حتى يأتي.
(يخرج كيوريو وتُعزفُ الموسيقى.)
تعالَ أيها الغلام! إن كُتِب الحب عليك بقابل أيامك
فاذكرني في آلام الحب العَذبَة.
فأنا — مثل جميع العُشاق الخلصاء —
أقلقُ بل أفزعُ من كل مشاعر إلا
الإحساس بطيف المحبوب الثابت أبدًا في عيني.
ما رأيك في هذا اللحن؟

فيولا: كأنه الصدى الصدوقُ للمشاعر التي تدف في عرش الهوى!
الدوق:
تعبيرك محكم! وأُراهن بحياتي أنك رغم يُفوعك
قد وقعت عيناك على شخصٍ هِمت به حبًّا!
هل ذاك صحيح؟

فيولا: بعض الصحة يا مولاي.
الدوق: ما طبع تلك المرأة؟
فيولا: مِن طَبعك.
الدوق: ليست جديرةً إذن بحبك. ما سنها؟
فيولا: مولاي إنها في نحو سنك.

الدوق:

أكبر من أن تقترن بها قطعًا! فلتقترن المرأةُ في كل الأحوال
بحبيبٍ يكبرها سنًّا حتى تتكيَّف معه، ٣٠
وتظل مكافئةً لهواه المتأرجح في قلبه؛
فالواقع يا يافع أنَّا، مهما أطرينا أنفسنا،
لا نتمتَّع بثبات الأشواق وقوتها دومًا،
فلقد تزداد وتتذبذب ثم تضيعُ وتذوي ٣٥
قبل ذبول الحب لدى المرأة.

فيولا: قولٌ لا بأس به يا مولاي.

الدوق:

وإذن ليكن محبوبُك أصغر منك وإلا
لن يقدر حبُّك أن يصمد للزمن!
فالمرأةُ وردة .. ما إن تتفتَّح كي تُبدي السحر الفتَّان
حتى تسقط ذابلةً في نفس الساعة من فوق الأغصان.

فيولا:

ذلك حال المرأة. وا أسفا للحال المُضني ٤٠
أن تذوي فور بلوغ الذروة وكمال الحسن.

(يدخل كيوريو والمهرِّج.)

الدوق:

تعالَ يا فتى .. هيا فغَنِّنا إذن أغنية البارحة،
واسمع سيزاريو إنها[٦٤] قديمةٌ وساذجة؛

[٦٤] اعترض بعض المحرِّرين على تعبير «اسمع سيزاريو إنها ...» قائلين إنه إذا كانت فيولا قد سمعَت «أغنية البارحة» (وقد تكون قد غنتها للدوق؟) فلا ينبغي للدوق أن يصفها الآن. ولكن هذه خصيصة من خصائص الشخصية التي يرسمها شيكسبير؛ فالدوق يفصح عمَّا يشغله استمتاعًا به لا لإبلاغ الجديد للسامعين.

فغازلات الصوف بل والناسجات الجالسات في شمس النهار،
والخالياتُ البال ساعة التفاف الخيط حول البكرة ٤٥
يُنشدنها جميعًا! وإنها تقدِّمُ الحقيقة المجرَّدة
مدارُها براءةُ الغرام في أيامنا الخوالي.[٦٥]

المهرج: هل أنت مستعدٌّ سيدي؟
الدوق: نعم. فغنِّنا أرجوك. ٥٠

(المهرِّج يغنِّي.)

المهرج:

أقبل يا موتُ[٦٦] الآن وأدركني
في نعشٍ من خشب السَّرْو الكاسف ضعني،[٦٧]
وقفي يا أنفاس العمر ابتعدي؛
إذ قتلتني قسوةُ حسناءٍ نفرت للأبد
وأعِدُّوا أكفاني البيضاء أعِدُّوها، ٥٥
وضعوا أغصان الدوح عليها .. صُفوها.
ما من أحدٍ قبلي
أهلكه الإخلاصُ كما أهلكني!

---

[٦٥] «أيامنا الخوالي» (the old age): يفسِّرها الشراح بأنها تشير إلى «العصر الذهبي» الذي كان يتميَّز بالبساطة والإخلاص، ولكن هذا المعنى المضمر موحًى به وحسب ولا يظهر في الترجمة.

[٦٦] «أقبل يا موت الآن وأدرِكني» (come away): يفسِّرها البعض بأنها «أقبل» وحسب، والبعض الآخر بأنها «أقدم وأسرع»، وإذن فمن الممكن استبدال «أسرع» بأقبل في مطلع الأغنية، ولكنني رجَّحت «أقبل»؛ ففي «أدركني» معنى السرعة، كما نقول بالعامية «الحقني».

[٦٧] «في نعش من خشب السرو الكاسف ضعني»: الأصل هو And in sad cypress let me be laid، والترجمة تقدِّم المعنى الأرجح، وأمَّا من اقترح أن المعنى هو نعش صُفَّت فوقه أغصان السرو، فيُرد عليه بقول الأغنية إن النعش أسود (٥٩) وخشب السرو أسود، أمَّا من اقترح بأنه كفن من كلأ قبرص Cyprus (ولو كان هجاء الكلمة يشتبه مع اللفظة التي تعني السرور)، فيُرَد عليه بأن الأغنية تقول إن الأكفان بيضاء (٥٥).

لا تضعوا فوق النعش الأسود زهرة،
لا تضعوا أي زُهورٍ غُرٍّ نضرة، ٦٠
وعلى أصحابي ألَّا يأتوا لتحية خاتمتي
فيرَوا جسدي المسكين وبعضَ عظامي النخرة،
ولتُكتم آلافُ الآلاف من الآهات،
ولْأُدفن وحدي معزولًا في مقبرتي
كي لا يعرف أيُّ حبيبٍ أخلصَ أين رُفاتي؛ ٦٥
وبذلك لن يذرف قطعًا أي العبرات.

الدوق: هاك مقابل أتعابك.

(يعطيه نقودًا.)

المهرج: لم أتعب يا سيدي بل تلذَّذت بالغناء يا سيدي.
الدوق: هذا مقابل لذتك إذن.
المهرج: والحق يا سيدي أن اللذة لها ثمن، يُدفعُ عاجلًا أو آجلًا.[٦٨] ٧٠
الدوق: اسمح لي الآن بأن نفترق![٦٩]
المهرج:

فليحفظك إذن رب الكآبة، وليصنع لك الحائكُ صدارًا من القطيفة
المتقلِّبة الألوان،[٧٠] ما دام مزاجك متقلِّب الألوان مثل بعض الأحجار[٧١]

---

[٦٨] يتلاعب المهرِّج بالفكرة الشائعة التي ترد فيما لا يقل عن خمسة أمثال إنجليزية، وهي أن كل لذة لها ثمن من الألم.

[٦٩] لا يسمح «مزاج» أورسينو الآن بالاستماع (ناهيك بالاستمتاع) بفكاهات المهرِّج، ومن ثم يطلب منه الرحيل بأسلوب مهذَّب؛ ولهذا يدعو المهرِّج «رب الكآبة» (ساتورنوس Saturn) بأن يحفظه!

[٧٠] «القطيفة المتقلبة الألوان» (Changeable taffeta): كان ذلك النسيج من الحرير، وكانت ألوان السُّدى تختلف عن ألوان اللُّحمة (warp and woof) بحيث يختلف اللون حين تختلف زاوية النظر إليه.

[٧١] «بعض الأحجار الكريمة»: فضَّلتُ هذا التعبير العام على «العقيق الأزرق» (Opal) أو حجر عين الشمس (مجدي وهبة) الذي نسمِّيه بالعامية «عين القطة»، وهو يتغيَّر لونًا في ضوء الشمس المنكسر عليه.

الكريمة، وإذا كان الأمر بيدي لجعلتُ كلَّ ذي مزاجٍ متقلِّب يركب ٧٥
البحر، حتى تشغله تجارته عن كل شيء، وتذهب به إلى كل مكان،
فذلك هو الذي دائمًا ما يكفل الجودة للرحلة وإن ضاعت هباءً! إلى
اللقاء!

(يخرج المهرِّج.)

الدوق:

فليذهب الجميعُ الآن!
(يخرج كيوريو والآخرون.)[٧٢]
ومن جديدٍ سيزاريو عُد إلى مليكة القسوة ٨٠
وقل لها إن الغرام في صدري يزيدُ نُبلًا عن
جميع أهل الأرض![٧٣] وإنني بالحق لا أهتمُّ بالذي لديها
من عقارٍ أو أراضٍ لا تزيد على تُراب،
وإن كلَّ ما حبتها ربةُ الحظ به من الضياع
أراه غيرَ ذي قيمة .. كربة الحظ الحتُول ذاتها! ٨٥
لكنَّ ما ازدانت به من الطبيعة —
جمالها الذي أراهُ درةً على عرش الدرر —[٧٤]
هو الذي يشُدني إليها.

فيولا: فإن تكُن لا تستطيعُ يا مولاي حُبك؟

---

[٧٢] اختلف النقاد في دلالة ركوب البحر وعلاقته بالتغيُّر، وهي واضحة، وإن كانت كلمات المهرِّج لا تضع النقط على الحروف كما يُقال؛ فعبارته الأخيرة قد تعني إمَّا أن جهود المتقلِّب تُحوِّل «العدم» إلى مكسب أو تُحوِّل كل مكسب إلى عدم! ويُثير كيتريدج في طبعته القديمة (١٩٤١م) إلى المثل السائر الذي يقول: «من يوجد في كل مكان، لا يوجد في أي مكان!» إيضاحًا لِمَا تعنيه عبارة المهرِّج الغامضة.

[٧٣] «جميع أهل الأرض»: هذا هو المقصود بكلمة the world؛ فهم أهل الدنيا وقيمهم دنيوية، أو «أرضية»، كما يشرح أورسينو في السطور التالية.

[٧٤] لاحظ إلحاح أورسينو على جمال أوليفيا «الظاهر» (انظر المقدمة).

الدوق: إجابةُ لا تُقبل!
فيولا:

لكنه لا بد من قَبولها!
لنفترض بأن ها هُنا فتاة .. وربما تكون ها هُنا فعلًا ..
تُكن في فُؤادها حُبًّا إليك لا تقل لوعتُه
عمَّا تُكنه لهذه التي هويتها!
ولنفترض بأنه من المحال أن تُحب هذه الفتاة
وهكذا أخبرت هذه الفتاة بالحقيقة .. أهذه إجابةٌ لا تُقبل؟

الدوق:

من المُحال أن تكون لامرأة
جوانح قادرةٌ على تحمُّل الذي يدف في قلبي
من الخفق الشديد للمشاعر المشبوبة!
من المحال أن يكون لامرأة .. قلبٌ كبير قادر على احتواء كل هذا!
فقلبها لا يستطيعُ الاحتفاظ بالمشاعر!
وللأسف! فحبُّها قد لا يزيدُ على شهيةٍ
لا تنتمي للكبد .. بل تنتمي للفم!
وذاك قد يُصابُ بالبشَم .. فإن أتته التخَمَة
أتى السأم! أمَّا غرامي فهو جائعٌ كالبحر
ويستطيع هضم ما يهضمُهُ البحر.
أرجوك لا تُقارن حب أي امرأةٍ لي
بما أُكنه من الهوى لأُوليفيا!

فيولا: حقًّا لكني أعرف ...[٧٥]
الدوق: ماذا تعرف؟

[٧٥] «من المحال ... أوليفيا»: يقول كريك إن الناقد هـ. ف. بروكس نبَّهه إلى أن كاتبًا معاصرًا هو جون ليلي (John Lyly) (١٥٥٤؟–١٦٠٦م) كتب في إنديميون (Endimion)، وهي مسرحية منثورة نُشرت

فيولا:

أعرفُ كم يبلغُ عُمقُ الحُب بقلب المرأة للرجُل،
والواقعُ أن المرأة تُخلصُ في الحُب كمثلي أو مثلك؛
فأبي أنجب بنتًا عشقت رجلًا عشقًا لا حد له،
قُل مثل غرامي بكَ لو كنتُ أنا بنتًا مثلًا.

الدوق: ماذا حدث لها؟ ١١٠

فيولا:

لا يدري أحدٌ إذ أخفت عاطفة الحُب تمامًا
حتى أخذ الكتمانُ كمثل الدودة يلتهمُ الخد الوردي[٧٦]
وازداد الهم لديها فذوت! وعراها الحزنُ بلونٍ أخضر أو أصفر،
وغدت تجلسُ ذاهلة العين كتمثال الصبر المشهور[٧٧] ١١٥
الباسم للأحزان. أفمَا كانت تلك العاطفةُ غرامًا حقًّا؟
نحن رجالٌ قد نُكثرُ ممَّا نحكي أو ما نحلفُه من أَيمان،
لكنا نُبدي أكثر ممَّا نشعرُ به؛
إذ تنبئُ أيمانُ الرجُل بحُبٍّ غامر،
لكن الواقع يُنبئُ عن إحساسٍ فاتر

عام ١٥٩١م، على لسان يومينيدس ما يشبه هذا التأكيد على تفوُّق قدرة الرجل على الحب، وإن كانت العاطفة موجهةً في هذه الحالة إلى صديق من الذكور، كتب يقول: «لا تظلم الصداقة الثابتة عند الرجل، بأن تقارنها بالعاطفة القلقة عند المرأة» (٥ / ١ / ١٤٧).

[٧٦] «الخد الوردي»: الأصل damask cheek «الدمقس» لا يُقصد به نعومة الملمس بل اللون، وهذا ما يتفق فيه جميع الشراح، وأذكر أنه ورد بهذا المعنى في المسرحية التي كتبها شيكسبير قُبيل هذه، وهي «كما تُحب»، عندما وصفت فيبي (Phebe) لون شفتَي روزاليند (Rosalind) فحدَّدته بأنه «كالفارق تمامًا بين الأحمر القاني واللون الوردي الممتزج (بالبياض)» (٣ / ١ / ١٢١–١٢٢) (mingled damask). ويؤكِّد هذا ذكر اللونَين الأخضر والأصفر في البيت التالي.

[٧٧] «تمثال الصبر المشهور الباسم للأحزان»: تورد بعض الطبعات صورًا لتمثال الصبر الذي تعلو شفته بسمة خافتة مثل بسمة الموناليزا، وكانت تُقام تماثيل أخرى للجَلَد وغيره، مثل «الأمل» (ويتوسَّع في ذلك كتاب تذكره دونو عن تأثُّر شيكسبير بالفنون التشكيلية في عصر النهضة). وقد وردت صورة بسمة الصبر في مسرحية لاحقة لشيكسبير هي بيركليز Pericles (٥ / ١ / ١٣٧–١٣٩).

الدوق: أتُرى ماتت أُختُك يا ولدي من آلام الحُب؟ ١٢٠
فيولا:
أنا كل بنات أبي ..[٧٨] وكذلك كل الإخوة!
لكن مع ذلك لا أعرف. هل أمضي الآن لتلك المرأة؟
الدوق:
حقًّا ذلك ما أبغي!
أسرع لفتاتي من فورك. ضع هذا الجوهر في يدها.
أبلغها أن لن يتزحزح حبي أو أقبل إنكارًا منها. ١٢٥

(يخرجان.)

المشهد الخامس

(يدخل السير توبي، والسير أندرو، وفابيان.)[٧٩]

سير توبي: هيا يا سنيور فابيان.
فابيان:
قطعًا آتي. لو فاتتني ذرةٌ من هذه اللعبة، فسوف أستحق السلق[٨٠]
حتى الموت من شدة الحُزن!

---

[٧٨] «أنا كل بنات أبي .. وكذلك كل الإخوة» (انظر المقدمة حيث مناقشة الدلالة الدرامية): الواقع أن هذا اللغز في ظاهره كان من «الحيل الأسلوبية» التي أشاعها ليلي Lyly المشار إليه في الحاشية ٩٤–١٠٤، وارتبطت بأسلوبه المتكلَّف المصطنع في رومانستَيه المشهورتَين، وبطلهما يُدعى (Euphues) (ومنه نُحتت الصفة التي تُطلق على هذا الأسلوب (Euphuism) (الأسلوب اليوفوي/التأنق اللفظي (مجدي وهبة)، ولكن شتان بين ما يفعله شيكسبير هنا وبين هذا الأسلوب، حتى لو أتى الشراح بنماذج مشابهة له في ليلي، من مسرحية جالاثيا (Gallathea). وأعتقد أن ملاحظة هـ. ف. بروكس في هذا الصدد لا تثبت أدنى تأثُّر أو شَبَه).

[٧٩] يقول بوب (Pope) إن المكان هو حديقة منزل أوليفيا.

ولنلاحظ أن فابيان يحل محل المهرِّج في جماعة المشاهدين للخدعة التي دبَّرتها ماريا لمالفوليو.

[٨٠] «أستحق السلق»: يقول ويلسون إن فابيان يسخر؛ فالحزن أو الاكتئاب حرفيًّا (melancholy) عنصر بارد لا حار.

سير توبي: أفلا يسعدك فضح وتجريس ذلك الكلب[٨١] البخيل المنافق؟ ٥

فابيان:

بل يُبهجُني كل البهجة! تعرفُ أنه أغضب مولاتي عليَّ بسبب لُعبة الرهان على الدببة[٨٢] هنا.

سير توبي:

سوف نغيظُه بإحضار الدب مرةً ثانية، وسوف نسخرُ منه حتى تظهر في جسده الكدماتُ الزرقاءُ والسوداء. هل نفعلُ ذلك يا سير أندرو؟ ١٠

سير أندرو: لو لم نفعل ستكونُ حياتُنا عارًا علينا!

(تدخل ماريا.)

سير توبي: ها قد أتت الماكرةُ القصيرة! كيف حالك يا ذهب الهند الإبريز؟[٨٣]

ماريا:

اختبئُوا أنتم الثلاثة خلف هذه الشجيرات؛ إذ إن مالفوليو قادم من ١٥ هذا الممشى في الحديقة، بعد أن قضى نصف الساعة الماضية في التدريب على أساليب السلوك مع ظله في الشمس. أرجوكم أن تراقبوه إن كنتم تحبون السخرية؛ فأنا واثقةٌ أن هذا الخطاب سوف يجعله يُخرجُ ما لديه من تأملات الحُمق والبله! التصقوا واختبئوا

---

[٨١] الكلب sheep-biter: حرفيًّا «عضاض الغنم»؛ أي كلب حراسة الأغنام. والمقصود الكلب وحسب.

[٨٢] «الرهان على الدببة»: كان لعبةً شائعة في ذلك العصر؛ إذ يأتي الناس بدب فيربطونه في وتد، ويحيط به الكلاب التي تنبحه ويحاول كل منها أن يعضه، ويراهن المشاهدون على الكلب الذي يرونه البادئ بالعض، وكان البيوريتانيون يستنكفون من ذلك باعتباره من ألوان الميسر.

[٨٣] «ذهب الهند الإبريز»: الأصل metal of India، والصورة شائعة في شيكسبير وشعراء القرن السابع عشر، والهند تشير إلى شبه الجزيرة الهندية في آسيا وجزر الهند الغربية في البحر الكاريبي جميعًا.

حتى تنجح اللعبة! (أثناء اختباء الرجال تلقي ماريا بالخطاب) انتظروا في ٢٠
مكانكم؛ فها قد أتت السمكة التي لا بد من صيدها بدغدغتها!

(يخرج.)

(يدخل مالفوليو.)

مالفوليو:

إنه حُسنُ حظي وحسب، والحظ يتحكَّمُ في كل شيء. إذ قالت
لي ماريا ذات يومٍ إن أوليفيا معجبةٌ بي، وسمعتها بنفسي مرةً
تكاد تعترفُ بذلك؛ إذ قالت إنها لو أحبَّت أحدًا فسوف يكون
مثلي في الصورة والطبع.[٨٤] كما إنها تعاملني باحترامٍ بالغ يزيد عمَّا ٢٥
تُبديه لأي فرد من العاملين لديها. ماذا عساي أن أرى في ذلك؟[٨٥]

سير توبي (جانبًا): إنه لوغدٌ مزهوٌّ متكبِّر!
فابيان (جانبًا):

اسكت! إن تأمُّلاته تجعله مُنتفش الريش مثل الديك
الرومي في أروع حالاته! وانظروا كيف يتبختَرُ داخل الريش ٣٠
المُنتصب!

سير أندرو (جانبًا): أقسم إني أريد أن أضرب هذا الوغد!
سير توبي (جانبًا): اسكت أقول!

---

[٨٤] «في الصورة والطبع» (complexion): هذا هو المعنى الذي تقول به أغلبية الشراح، وأمَّا قصره على «اللون»، على نحو ما يزعم كريك، فتبسيط مُخلٌّ للمعنى. والواقع أن أوليفيا تمتدح في المسرحية عقل مالفوليو ورزانته صراحة، وانظر «المقدمة» للمزيد من مناقشات النقاد.

[٨٥] يرفض كريك أن يضيف النص على أن ما يقوله المشاهدون غير مسموع لمالفوليو، باعتباره أمرًا «مضلِّلًا» إلى حد ما؛ لأن أحاديثهم تمثِّل في رأيه «حوارًا متكاملًا»، ولكن جميع الطبعات تنص على ذلك؛ فهو ما يحدث على المسرح؛ ولذلك نصصت عليه.

مالفوليو: وعنها أُصبحُ الكونت مالفوليو! ٣٥
سير توبي (جانبًا)**:** أيها الوغد!
سير أندرو (جانبًا)**:** أطلق الرصاص عليه!
سير توبي (جانبًا)**:** اسكت اسكت!
مالفوليو:

ولدينا سابقةٌ لهذا الزواج؛ إذ تزوَّجَت ليدي ستراتشي الخادم المعني بملابسها![٨٦] ٤٠

سير أندرو (جانبًا)**:** تبًّا له من مختال مثل إيزابل![٨٧]
فابيان (جانبًا)**:**

اسكت! الآن قد غاص في وهمه، وانظر كيف انتفش.
فانتفخ بفعل الوهم!

مالفوليو:

وبعد أن تمر ثلاثةُ أشهرٍ على زواجي منها، وأنا جالسٌ على عرشي .. ٤٥

توبي (جانبًا)**:** أين لي الآن بنَبلٍ تقذفُه بحجر في عينه!
مالفوليو:

أستدعي أتباعي الذين يُحيطون بي، وأنا أرتدي الروب الأخضر المُخملي الموشَّى برسوم الأغصان، بعد أن قُمتُ من أريكة الصباح، وتركتُ أوليفيا نائمةً عليها …

---

[٨٦] هذه السابقة التي يتحدَّث عنها مالفوليو تفتقر إلى أي سند تاريخي أو أدبي، على الرغم من افتراض بعض المحرِّرين أن «ستراتشي» اسم كُتب خطأً والمقصود به اسم آخر. ويقول الدكتور جونسون إن الإشارة هنا قد تكون إلى «قصة قديمة» منسية.

[٨٧] «إيزابل»: زوجة الملك أهاب المتكبِّرة التي عوقبت بإلقائها للكلاب في الكتاب المقدس (سِفر الملوك ٩ / ٣٠–٣٧)، والواضح أن السير أندرو قد سمع التعبير فردَّده كالببغاء دون فهم.

سير توبي (جانبًا): النار والأحجار له![88] ٥٠
فابيان (جانبًا): اسكت اسكت!
مالفوليو:

وعندها أفعلُ ما يُمليه عليَّ مزاجي في هذه المكانة! وبعد أن
أتفحَّص متعاليًا وُجوه من حولي قائلًا لهم إنني أعرفُ مكانتي،
وإنني أرجو أن يعرفوا مكانتهم. أطلبُ استدعاء قريبي توبي! ٥٥

سير توبي (جانبًا): الأصفاد والأغلال له!
فابيان: (جانبًا) اسكت اسكت اسكت! أرجوك الآن!
مالفوليو:

وينطلقُ سبعةٌ من رجالي في طلبه طاعةً لأمري، وريثما يأتي أظل
عابسًا وربما ملأتُ ساعتي، أو لهوتُ (وهو يتحسَّس سلسلته الذهبية)[89] ٦٠
بجوهرة ثمينة هنا! ويدخلُ توبي عليَّ وينحني إجلالًا لي …

سير توبي (جانبًا): هل نترك هذا الرجل يحيا؟
فابيان (جانبًا): قد يكون الصمت عسيرًا[90] ولكني أرجو أن تسكت! ٦٥

---

[88] «النار والأحجار له!» (Fire and brimstone): المعنى الحرفي للكلمة الثانية هي «حجر كبريت العمود»؛ أي الكبريت (sulfur)، ومع ذلك فليس معدن الكبريت هو المقصود بل عذاب الجحيم، وتراثنا اللغوي يورد «الحجارة» وقودًا للنار: ﴿فَاتَّقُوا النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ﴾ (البقرة: ٢٤) ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا قُوا أَنْفُسَكُمْ وَأَهْلِيكُمْ نَارًا وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ﴾ (التحريم: ٦) ﴿حِجَارَةً مِنْ سِجِّيلٍ﴾ (هود: ٨٢) (الحجر: ٧٤) ﴿بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ﴾ (الفيل: ٤)؛ ولذلك ترد العبارة الإنجليزية كاصطلاح لغوي أيضًا في صورة (Hellfire and brimstone)، وراعتني كثرة ارتباط الحجارة بالعذاب، ففضَّلت المعنى الدلالي على المعنى الحرفي.

[89] ينسى مالفوليو أنه عندما يصبح الكونت مالفوليو لن يضع في صِداره السلسلة الذهبية؛ ولذلك سرعان ما يقول «بدلًا من سلسلتي» «جوهرة ثمينة»!

[90] «قد يكون الصمت عسيرًا»: المعنى المقصود هو «قد يلزم تعذيبنا حتى تلتزم الصمت» كما توضِّحه الصورة في الأصل: … Though our silence be drawn from us by cars

مالفوليو:

أمد يدي إليه هكذا، وقد كتمتُ بسمتي المعتادة بنظرةٍ جادة تدل على الأمر والنهي …

سير توبي (جانبًا): أفلا يلكمك توبي عندها في شفتَيك؟
مالفوليو:

وأقول «يا ابن العم توبي، ما دامت الأقدارُ قد زوَّجتني من بنت أخيك، فإنها تمنحني حق مصارحتك في الحديث» … ٧٠

سير توبي (جانبًا): ماذا؟ ماذا؟
مالفوليو: «لا بد أن تكُف عن سُكرك!»
سير توبي (جانبًا): اخرس يا حقير!
فابيان (جانبًا): أرجوك اصبر حتى لا تُفسد خُطَّتنا.[٩١] ٧٥
مالفوليو: «كما أنك تُهدرُ وقتك الثمين بمصاحبة فارسٍ أحمق» …
سير أندرو (جانبًا): ذاك أنا، أُؤكِّد لكم!
مالفوليو: «رجل يُدعى سير أندرو.» ٨٠
سير أندرو (جانبًا): كنت واثقًا أنه يقصدني؛ فكثيرون يتهمونني بالحمق.
مالفوليو (يرى الخطاب): ماذا تفعل هذه الورقة هنا؟
فابيان (جانبًا): اقترب ديكُ الغابة[٩٢] الأبله من الفخ!

والمعنى الحرفي قد «يلزم ربطنا بحبال وجرنا على الأرض بعربات لانتزاع الصمت منا». وهنا مكمن الفكاهة؛ فالتعذيب يُستخدم لإجبار المحبوس على النطق لا على الصمت! ولكنني راعيت إيقاع الحوار على المسرح في هذا الحدث المثير؛ إذ لا بد أن يكون سريعًا ومباشرًا ولو تطلَّب ذلك التضحية بالمعنى الحرفي.

[٩١] «حتى لا تفسد خطتنا»: المعنى الحرفي: «تقطع أوتار عضلات خطتنا» (break the sinews)، وقد فضَّلت هنا الإيقاع السريع للحوار فجئت بالمقصود؛ لأن الصورة ليست ذات دلالة شعرية.

[٩٢] ديك الغابة (woodcock): معروف عنه في الثقافة الغربية الغباء أو البله؛ ولذلك يسهل صيده، ولذلك أضفت الصفة في الترجمة العربية لاستكمال الدلالة الثقافية. ولو قلت الأبله وحسب لكفى، ولكن صورة الطائر وهو يقع في الفخ أساسية، وترتبط بالديك الرومي المنفوش!

سير توبي (جانبًا):

صمتًا! ليت عِفريت المزاج[٩٣] يدعُوه إلى قراءته بصوتٍ
مرتفع! ٨٥

مالفوليو (وهو يلتقط الخطاب):

قسمًا بحياتي هذا خط صاحبتي؛ فهذه
حروفها الكبيرة حرف «سي» و«يو» و«تي»،[٩٤] وكذلك تكتب حرفي
«بي» الكبير. إنه خطها دون أدنى شك. ٩٠

سير أندرو (جانبًا): حروفي «سي» و«يو» و«تي»؟ لماذا؟
مالفوليو (يقرأ):

«إلى الحبيب المجهول، هذه الرسالة، وأطيب أمنياتي».
هذه عباراتُها نفسها. اسمح لي يا شمع الخاتم أن أفُض الخطاب.
مهلًا! هذه صورةُ لوكريس[٩٥] المطبوعة في الشمع! إنه الخاتم الذي
تستخدمه في ختم كل شيء! إنها صاحبتي! من يا ترى المرسل ٩٥
إليه؟

(يفتح الخطاب.)

فابيان (جانبًا): سوف يظفر هذا به تمامًا، كبدًا وعقلًا!

---

[٩٣] «عفريت المزاج»: أي العفريت الذي يُملي عليه السلوك الشاذ.

[٩٤] تفسيرات النقاد لمعاني هذه الحروف لا تهمنا؛ أولًا لأن الجمهور لن يدركها في المسرح، وقد شغل المفسِّرون بها أنفسهم في الحياة الأكاديمية؛ لأن عملهم يقتضي ذلك، وحتى لو ترجمتها فلن تعني شيئًا للقارئ العربي.

[٩٥] «لوكريس» (Lucrece): المقصود الصورة المرسومة على الخاتم الرسمي الذي يسخنِّه الكاتب ثم يضغط به في شمع الخطاب فتنطبع فيه الصورة التي اختارها صاحب الخاتم. والواضح أن أوليفيا قد اختارت صورة لوكريشيا (Lucretia)، وربما تصوِّرها الصورة لحظة انتحارها بخنجرها بعد أن اغتصبها تاركوين (Tarquin) (انظر السطر ١٠٧ أدناه يرد ذكر «خنجر لوكريس»).

مالفوليو (يقرأ):

«الرب جوف عالمٌ بحُبي،
لكن من الذي غدا في القلب؟
حذارِ يا شفتاي من أن تنطقا، ١٠٠
لن يعرف الخبيء شخصٌ مُطلقًا».
لن يعرف الخبيء شخصٌ مُطلقًا! ماذا يجيء بعد هذا؟ إن بحر
الشعر يتغيَّر! «لن يعرف الخبيء شخصٌ مُطلقًا!» ... لو كان
ذلك أنت يا مالفوليو!

سير توبي (جانبًا): قسمًا تستحق الشنق أيها الحيوان المنتن![٩٦] ١٠٥

مالفوليو (يقرأ):

«لي أن آمُر من أهوى قسماته،
لكن الصمت هنا يُشبه خنجر لوكريس.
دون دماءٍ شقَّ القلب بطعناته.
إم. أو. آي. إيه. يتحكَّمُ في نفسي!»

فابيان (جانبًا): لُغزٌ طنَّان!

سير توبي (جانبًا): بل هي فتاةٌ رائعة في نظري.

مالفوليو:

«إم. أو. آي. إيه[٩٧] يتحكَّم في نفسي» ... لا بل أتأمَّل ذلك أولًا،
فلأنظر في ذلك، فلأنظر في ذلك.

---

[٩٦] «الحيوان المنتن»: في الأصل (brock) ومعناها الغُرَير؛ أي (badger) الذي يضرب به المثل في سوء الرائحة، فيقال «أنتن من غُرير»، ولكن هذا مقصور على الثقافة الغربية، ولن يستطيع اسم الحيوان وحده نقل الصورة، ناهيك بخوفي من إساءة قراءة الكلمة العربية التي لا تكون مألوفةً للقارئ العادي؛ إذ قد يوحي بناؤها الصرفي بتصغير وصف لا يفيد هذا المعنى على الإطلاق؛ ولذلك نقلت المعنى دون التزام بالحرفية العلمية؛ فهذا عمل أدبي مسرحي لا دراسة علمية.

[٩٧] الهدف من هذه الحروف دفع مالفوليو إلى محاولة «فك الشفرة» وإطالة المشهد الفكاهي وحسب، وإذن فمن العبث أن نحاول نحن استخلاص معانٍ عميقة منها. وسأذكر بعض محاولات الباحثين التي أجدها «مسليةً» لا أكثر. حاول أحدهم عام ١٩٦٢م (واسمه كوكس Cox) في بحث نشره في (Shakespeare Quarterly) إثبات كون الحروف رموزًا لعبارة «إنني أوليفيا»، وذلك بذكر أوائل حروف الكلمات وإعادة

فابيان (جانبًا): ما أغرب الوجبة المسمومة التي أعدَّتْها له!
سير توبي (جانبًا):
وأسرعَ انقضاض الصقر الحقير عليه![98] ١١٥

مالفوليو:
لي أن آمر من أهوى قسماته.» عجبًا! إن لها أن تأمرني؛ فأنا
أخدمها، وهي مولاتي. ذلك واضح لكل صاحب استدلال
عادي. لا توجد في ذلك عقبة. والنهاية؟ ما المقصود بهذه
الأحرف المتفرِّقة؟ ليتني أستطيع أن أجعل ذلك ينطبق على بعض ١٢٠
ما عندي! مهلًا! «إم. أو إيه. آي.»[99]

سير توبي (جانبًا):
أو. آي. نعم! فسِّرها بخيالك! إنه كالكلب الذي فقد
رائحة الثعلب!

فابيان (جانبًا):
الكلب «سوتر»[100] سوف ينبحُ على أية حال، ولو كانت ١٢٥
الرائحةُ قويةً مثل رائحة الثعلب.

ترتيبها! هكذا I. A. M. O.، وحاول آخر أن يقول إنها ترمز للعناصر الأربعة؛ فاليم أول حرف في Mare أي البحر (ولماذا لا تكون Aqua أي الماء؟)، والـ O أول حرف Orbis أي الأرض (ولماذا لا تكون Terra؟)، وA أول Aer أي الهواء، والآي أول حرف Ignis أي النار. هذا كله لا طائل من ورائه، وقد يضحكنا مثلما يضحك مالفوليو الجمهور.

[98] «وأسرع انقضاض الصقر الحقير عليه»: الأصل هو:

And with what wing the staniel checks at it!

أمَّا staniel فهو نوع حقير من الصقور (Kestrel)، وأمَّا الفعل check at فهو يصف دورة الصقر في الهواء للانقضاض على الفريسة، وقد يكون الانقضاض مفاجئًا، ولكنني اكتفيت بالسرعة المقصود إبرازها؛ فالصقر يطير وينقَض بسرعة، وهذا هو المعنى. ويعود شيكسبير إلى ذكر انقضاض الصقر في ٣ / ١ / ٦٥؛ ففي ذلك السطر لا يرد ذكر السرعة، بل الانقضاض فحسب في استعمال الفعل الإنجليزي نفسه.

[99] تكرار لذكر حرفَين من الحروف الملغزة.

[100] سوتر (sowter): الاسم الذي يُطلقه على الكلب يعني في اللغة «الإسكافي» (cobbler)، وكثيرًا ما يُطلَق على الكلاب دون أن يكون في ذلك إيحاء بالاحتقار. ومعنى السطرَين هو أن مالفوليو سوف يصيح فرحًا

مالفوليو: «إم» .. «إم» .. مالفوليو! «إم»! هذا أول حرف في اسمي!
فابيان (جانبًا):
ألم أقل إنه سوف يحل اللغز؟ الكلب ممتازٌ عند ضعف ١٣٠
الرائحة![١٠١]

مالفوليو:
«إم» .. ولكن الحروف التالية لا اتساق فيها. هذا يقتضي بعض
الفحص. كان ينبغي أن تأتي إيه بعد «إم»، ولكن «إيه» لا تأتي
بل يأتي «أو»!

فابيان (جانبًا): وآمل أن تكون النهاية على شكل O .. أي المشنقة!
سير توبي (جانبًا): أو أقوم بضربه حتى يصيح «أوه»![١٠٢]
مالفوليو: وبعد ذلك يأتي حرف «آي».[١٠٣] ١٣٥
فابيان (جانبًا):
نعم. ولو كانت لك عينٌ[١٠٤] في قفاك، لشاهدت مصائب
تجري وراءك أكثر من الثروات التي تجري خلفها!

مالفوليو:
أم. أو. إيه. آي! هذا اللغز يختلف عن اللغز السابق، ومع
ذلك، فإذا اجتهدت قليلًا استطعت حلَّه؛ إذ إن كل حرفٍ من هذه ١٤٠

بالعثور على حل اللغز كأنما اكتشف اكتشافًا خطيرًا، مع أن الحل واضح، فكأنه الكلب الذي ينبح فرحًا كأنما حقَّق انتصارًا خطيرًا مع أن رائحة الثعلب التي يتتبَّعها قوية ولا يمثِّل اكتشافها انتصارًا.

[١٠١] فابيان يواصل صورة اقتفاء الكلب لرائحة الثعلب؛ إذ يُشير إلى مَثَل سائر يقول: «أضعف الكلاب في الصيد يُصيب في تتبُّع أضعف الروائح!» أي إن مالفوليو لا يستطيع الصيد، ولكنه سوف يتتبَّع الرائحة على ضعفها الشديد. والعبارة الإنجليزية المترجمة هنا هي The dog is excellent at faults، ومعنى fault هو الرائحة التي ضعفت (إلى حد الاختفاء)، وقد نقلتُ الصورة هنا كما هي لأنها تمثِّل استمرارًا للصورة التي رسمها فابيان من قبل.

[١٠٢] أخذت في هذا بشرح الدكتور جونسون. انظر السطر ١٠٥.

[١٠٣] حرف «آي» يوحي لفابيان بكلمة eye التي تعني العين، وتشترك في نطقها مع ذلك الحرف.

[١٠٤] الفكاهة اللفظية لا تُنقل في الترجمة؛ ولذلك فقد المعنى التورية في كلمة eye.

الحروف في اسمي. مهلًا! الآن يأتي النثر:
(يقرأ) «إذا وقع هذا في يدك فتفكَّر فيه. حكمَت طوالعي بأن أكون
أسمى منك منزلة، لكن لا تخفِ العَظمة؛ فالبعضُ يولدون
عظماء، والبعضُ يكتسبون العظمة، والبعض تُفرضُ العظمةُ ١٤٥
عليهم فرضًا! أقدارُك تبسُطُ يدَيها لك،[١٠٥] فدع دمك وروحك[١٠٦]
يعانقانها، وحتى تعتاد ما سوف تكونُه على الأرجح، اخلع ثوب
تواضُعك واظهر بمظهرٍ قشيب. عارض أحد الأقرباء، وكُن سليط
اللسان مع الخدم، ولتُجرِ على لسانك[١٠٧] عبارات رجال الدولة،
وتظاهر بأنك شاذ السلوك. هذا ما تنصحُك به من تتنهَّدُ غرامًا ١٥٠
بك. وتذكَّر من امتدحَت جوربك الأصفر وتمنَّت أن تراك وأنت
تلبَسُ رباط الساق الصليبي على الدوام. أقولُ لك: تذكَّر! دعني
أؤكِّدُ لك أنك بلغت العُلا إن كنت تُريدُ بلوغ العُلا! وإلا فلتظلَّ[١٠٨]
حاجبًا في عيني، ورفيقًا للخدم، وغير جديرٍ بأن تلمس أصابع ربة
الحظ. الوداع. من تلك التي تود أن تتبادل مكانتها معك.»
التعسة المحظوظة
لا يرى المرء في ضوء الشمس وفي الخلاء الفسيح بوضوح أكبر! هذا ١٦٠

---

[١٠٥] «تبسط يدَيها لك»: بمعنى تُغدِق عليك خيراتٍ ونعمًا كثيرة، والأصل هو open their hands؛ أي تسخو عليك.

[١٠٦] دمك وروحك: يقول كريك إنهما كلمتان مترادفتان، وتقول دونو إنهما يعنيان معًا «معدنك».

[١٠٧] و«لتجر على لسانك»: الأصل let the tongue tang؛ أي «فلتردد رنات لسانك»، ولكن التوكيد لا ينصَب على الرنين بل على العبارات، ففضَّلت يُسر التعبير وسلاسته على الترجمة الحرفية.

[١٠٨] الواضح أن هذه السطور تتناقض مع ما يجيئ في السطرَين ١٩٩–٢٠٠ أدناه، وتقول ماهود: «إن الجورب الأصفر ورباط الساق الصليبي لم يُمتدحا إلا في هذا الخطاب، ويبيِّن لنا شيكسبير كيف تتولَّى مُخيِّلة مالفوليو القيام بباقي «المهمة».» أمَّا رباط الساق الصليبي فكان جوربًا طويلًا إلى أعلى الفخذ تشده أربطة مُحكمَة من القماش لا من المطاط، والرباط يتكوَّن من فرعَين يتقاطعان تحت الركبة وفوقها، وأمَّا الجورب الأصفر فكان مخصَّصًا لزيارة البلاط. وقد اختارت ماريا هذا وذاك لا لأي دلالة على الشباب أو الحب؛ بل لأن أوليفيا تكرههما لِمَا فيهما من تصنُّع أو بُعد عن التواضع. ولا أرى ما يدعو لاستعراض آراء النقاد الكثيرة في هذا هنا.

كلام صريح![١٠٩] سوف أتكبَّر، وأقرأ كتابات أهل السياسة، وأُصعِّرُ خدِّي للسير توبي، وأتخلَّصُ من معارفي البسطاء؛ حتى أُصبح تمامًا الرجل الموصوف في الخطاب. لا أخادعُ الآن نفسي حتى يُلقيني حصانُ الخَيَال عن ظهره! لا! فكل الدلائل تقطعُ بذلك؛ أي بأن مولاتي تُحبني. لقد سبق أن امتدحت جوربي الأصفر منذُ عهدٍ قريب، وامتدحت رباط الساق الصليبي، وبذلك كشفت عن حُبها لي، وتكادُ تأمرني بأن أرتدي الملابس التي تُحبها. أشكُر حسن طالعي على هذه السعادة. سأكونُ مُترفِّعًا عَزوفًا مزهوًّا، بجوربي الأصفر، ورباط الساق الصليبي، والأفضلُ أن أُبادر بارتداء هذا وذاك. أشكرُ الرب جوف وطوالعي! للخطاب تذييل. ماذا يقول؟ (يقرأ) «لا خيرة لك في أن تعرف من أنا. فإذا قبلتَ غرامي فعبِّر عن ذلك بابتسامك؛ فالبسماتُ تُناسبُك تمامًا. وهكذا عليك أن تبتسم» دائمًا في وجودي، يا حبيبي الغالي، أرجوك. شكرًا لك جوف. سوف أبتسم. وسوف أفعل كل ما طلبَت مني أن أفعله.

(يخرج مالفوليو.)

فابيان:

لا أقبلُ التخلي عن مشاهدة أي جزء من هذه الملهاة مقابل معاشٍ يبلغ الآلاف من أموال شاه الفُرس.[١١٠]

---

[١٠٩] المعنى في السياق؛ أي المعنى المقصود، هو أنه سوف يعامل سير توبي باحتقار، أمَّا المعنى الأصلي للفعل baffle في ذلك العصر فهو أنه سوف يخفض رتبته، وذلك حرفيًّا بالتجريد من لقب السير، الذي يعني الفارس، وليس هذا بطبيعة الحال هو المقصود.

[١١٠] يقول بعض النقاد إنه يشير إلى المعاش الكبير من شاه الفرس بسبب ما شاع آنذاك من أن الشاه قد أنعم على السير أنتوني شيرلي (Anthony Sherley) وإخوته بمِنَح وهدايا طائلة. ويضيف النقاد إن الإشارة إلى الشاه تبدو مقحمةً على النص؛ إذ لا يوجد في الموقف ما يبرِّر تذكُّر فابيان أموال الشاه، وإن الإشارة لم تُدرَج إلا لمعرفة الجمهور بها وإحاطته بالروايات التي رواها شيرلي عن رحلاته إلى بلاد الفرس

سير توبي: قد تدفعني هذه الحيلةُ إلى الزواج من الفتاة!
سير أندرو: وأنا كذلك.
سير توبي: دون أن أطلب مهرًا آخر غير ملهاةٍ جديدة! ١٨٥

(تدخل ماريا.)

سير أندرو: وأنا كذلك.
فابيان: ها قد أتت صائدةُ المُغفَّلين الرائعة!
سير توبي: هل تسمحين بوضع قدمك على رقبتي؟
سير أندرو: أو رقبتي أنا؟
سير توبي: هل أراهن بحريتي في شوط من لعب النرد لأخسر وأُصبح عبدك؟ ١٩٠
سير أندرو: وأنا أيضًا؟
سير توبي:

عجبًا! لقد أدخلتِه حُلمًا قاسيًا، حتى إذا أفاق من أوهامه جُنَّ جُنونه.

ماريا: كلا، لكن اصدقني القول .. هل نجح تدبيري؟ ١٩٥
سير توبي: نجاح ماء الحياة[١١١] مع الداية!
ماريا:

إن كنتم تريدون مشاهدة ثمار «المقلب» حقًّا، فعليكم أن ترقبوا أول دخول له على مولاتي. سوف يكون مرتديًا جوربًا أصفر، وهو لون تمقته، ورباط ساقٍ صليبي، وهو موضة تبغضها، وسوف يبتسم لها، وهو ما لا يلائم مزاجها الآن على الإطلاق، ما دامت ٢٠٠

في كتابَين ذدرا في ذلك الوقت، وكانا يتمتَّعان بالذيوع. وأمَّا الإشارة الثانية إلى شاه الفرس (٣ / ٤ / ٢٨٤) فملائمة للسياق، وإن كانت تمثِّل المتابعة للفكرة نفسها.

[١١١] «ماء الحياة» (aqua-vitae): كان شرابًا كحوليًّا معروفًا. ونذكر أن مربية جوليت في مسرحية «روميو وجوليت» كانت تُضطر إلى شرابه عند اشتداد توتُّرها (٣ / ٢ / ٨٨، و٤ / ٥ / ١٦).

في فترة الحداد، إلى الحد الذي يدفعها إلى احتقاره احتقارًا شديدًا.
وإن أردتم مشاهدة ذلك فتعالَوا معي.

سير توبي: إلى باب الجحيم[١١٢] يا أمهر شياطين المكر والدهاء! ٢٠٥
سير أندرو: وأنا أيضًا.

(يخرج الجميع.)

[١١٢] «باب الجحيم» (gate of Tartar): أي Tartarus بمعنى الجحيم.

الفصل الثالث

المشهد الأول

(تدخل فيولا مع المهرِّج وهو يعزف الناي ويضرب الطبل.)[1]

فيولا: حفظك الله يا صاحبي وحفظ موسيقاك! هل تعيش بضرب الطبل؟
المهرج: لا يا سيدي[2] بل أعيش بدرب الكنيسة![3]
فيولا: فهل أنت من رجال الكنيسة!
المهرج:

لا يا سيدي! لكنني أعيش بدرب الكنيسة؛ فأنا أُقيم في منزلي، ٥
ومنزلي يقع في درب الكنيسة.

---

[1] المكان: حديقة منزل أوليفيا (بوب).

(١) «تعيش بضرب الطبل؟»: الطبل هنا (tabor) طبل صغير يحمله المهرِّج برباط يتدلَّى في جانبه ويضربه بإحدى اليدَين ويعزف على المزمار بيده الأخرى. وهذه هي صورة المهرِّج التقليدية.

[2] يتعمَّد المهرِّج إظهار إساءة الفهم بتحويل معنى «الباء» في «بضرب» إلى معنًى آخر. وهو في النص الأصلي يستخدم by التي تعني بجوار، ولَمَّا كان من المحال أن يتحوَّل معنى هذه الكلمة في العربية، أو أن تحمل الباء وحدها معنى الجوار، أتيت بلفظة «درب» التي تنقل التلاعب اللفظي بسبب جناسها مع ضرب.

[3] «من رجال الكنيسة»: يقطع المحرِّرون بأن ذلك السؤال ساخر؛ لأن المهرِّج كان يرتدي حلته المزركشة التي تدل على عمله.

فيولا:

إذن لك أن تقول إن الملك يقيم بدرب الشحاذ إذا كان الشحاذ يقيم بالقرب منه، أو إن الكنيسة تعيش على طبلك إذا كان طبلك يقع بالقرب من الكنيسة؟

المهرج:

تمامًا يا سيدي. وانظر إلى عصرنا الحالي! أصبح التعبير يشبه القفاز اللَّين في يد القريحة اللماحة .. ما أسرع ما تقلبه فتظهر باطنه الخشن!

فيولا:

حقًّا! ذاك مؤكَّد. فإن من يتمتَّعُ باللماحية في استعمال الألفاظ يستطيع بسرعة إضفاء الغموض عليها فتفسد!

المهرج: ولذلك أتمنَّى لو لم يكن لأختي اسم يا سيدي.
فيولا: لماذا يا رجل؟
المهرج:

لأن الاسم لفظ طبعًا، واللماحية في استعمال ذلك اللفظ قد تُفسد أُختي! ولكن، بجدٍّ يا سيدي، الألفاظ أوغاد بالتأكيد، ما دامت الوعود تجلب العار لها.[٤]

فيولا: والسبب يا رجل؟
المهرج:

الحق يا سيدي أنني لا أستطيع تقديم سبب دون ألفاظ، وقد غدت الألفاظ كاذبةً زائفة إلى الحد الذي أصبحتُ أكره تقديم أسباب بها.

[٤] «الوعود تجلب العار لها»: لأن من يقطع على نفسه عهدًا أو وعدًا يقال إنه «أعطى كلمته»، وإخلاف الوعد يصيب الكلمة بالعار.

فيولا: لا شك أنك رجل مرح، ولا يوجد ما تكترث له.

المهرج:

لا يا سيدي! بل يوجد ما أكترث له. ولكني في أعماقي لا أكترث
لك. فإذا كان ذلك يعني عدم وجود ما أكترث له، فأتمنَّى أن يجعلك
ذلك غير مرئي! ٣٠

فيولا: ألست مهرِّج الليدي أوليفيا؟

المهرج:

لا بالحق يا سيدي. فلم ترتكب الليدي أوليفيا بعدُ مثل هذه الحماقة،
ولن يكون لديها مهرِّج حتى تتزوَّج، والمهرِّجون يشبهون الأزواج[٥]
مثلما يشبه السردين أسماك الرنجة؛ أي إن الأزواج أكبر حجمًا! لست ٣٥
حقًّا مهرِّج الليدي بل أنا أُفسد ألفاظها وحسب.

فيولا: شاهدتُك أخيرًا لدى الدوق أورسينو.

المهرج:

التهريج يدور حول الأرض يا سيدي مثل الشمس؛ فهو يسطع في كل
مكان. ويحزنني ألَّا يلازم سيدي بقدرٍ ما يلازم سيدتي! وأظن أنني ٤٠
شاهدتُك يا صاحب الحكمة هناك.

فيولا:

لا! إذا تحوَّلت بهجومك إليَّ فلن أواصل الحديث معك. خذ هذه
لتغطية نفقاتك.

(تعطيه قطعة نقود.)

---

[٥] يقول ويلسون إن المقصود هو السخرية من فيولا، باعتبارها سيزاريو الذي شاهده أهل المنزل يقضي وقتًا طويلا مع أوليفيا، فكثر الحديث عن «زواجهما» عمَّا قريب، وهو يفسِّر تعبير «صاحب الحكمة» (٤١) نفس التفسير. ولكن المشاهدين يعرفون أن فيولا فتاة، ولن يتصوَّروا ما يتصوَّره المهرِّج، وإذن فإن أقوال المهرِّج لا تزيد عن تعليقات عامة عن حماقة من يتزوَّج. انظر مقارنة المهرِّج للزواج بالشنق في (١ / ٥ / ١٩).

المهرج:

أدعو الرب جوف،[٦] عندما يُرسلُ في المرة القادمة شِحنةً من الشعر، ٤٥
أن يمنحك لحية!

فيولا:

الحق أنني — وصدِّقني — أكاد أذوبُ شوقًا لِلحيةٍ ما. (جانبًا) ولو
أنني لا أرجو نمو الشعر في ذقني. هل مولاتُك في المنزل؟

المهرج: هل يستطيع هذا الدرهمُ إنجاب الأطفال إذا تزوَّج قطعة نقودٍ أخرى؟[٧] ٥٠
فيولا: نعم إذا عاشا معًا وانتفع الناسُ بهما!
المهرج:

إذن أريدُ أن أقوم بدور باندا روس[٨] «الفريجي» وأجمع بين المحبوبة
كريسيدا وبين طرويلوس .. هذا الدرهم العاشق!

---

[٦] «الرب جوف»: سبق لمالفوليو أن أعرب عن شكره للرب جوف (Jove) في (٢ / ٥ / ١٧٤)، وهو أصلا رب الأرباب في أساطير اليونان القديمة، واسمه تحريف للاسم اللاتيني Jovis باعتبارها حالة المضاف إليه من Juppiter، الصورة القديمة للاسم جوبيتر Jupiter، والملاحَظ أن الاسم اللاتيني تطوَّر وتحرَّف حين انتقل من صورته في اللغات الهندية الأوروبية diwes، وهي حالة المضاف إليه لكلمة dyeus التي أصبحت في اليونانية زيوس Zeus وفي الإنجليزية الحديثة كلمة deity (أي رب) التي تنحدر في أصولها البعيدة من اللاتينية (Deus). وإذن فالمقصود هو الرب على إطلاقه، ولا تزال كلمة Jove حيةً في الإنجليزية المعاصرة بهذا المعنى في القَسَم الذي يُعبِّر عن الدهشة !By Jove وقد ذهب بعض المحرِّرين إلى أن شيكسبير قد تعمَّد تحاشي ذكر الرب المسيحي God وأحلَّ هذا الاسم محله تنفيذًا (عند مراجعة النص وتنقيحه) للأمر الملكي الصادر عام ١٦٠٦م بتجنُّب الزج باسم الله على المسرح، ويقول بعضهم إنه أحصى تسع مرات لورود هذا «التنقيح» المفترض، ولكن باحثًا يُدعى تيرنر (Turner) يقول إن اسم الرب المسيحي يرد ست عشرة مرةً بخلاف ذكر جوف، وهو ما يشكِّك في مسألة التنقيح. وتقول دونو إنه من غير المعقول أن نتصوَّر المهرِّج هنا وهو يدعو الله إلى إرسال لحية! وتقصد أن الحياء يمنع من ذلك وحسب.

[٧] فكرة توالد النقود واردة في «تاجر البندقية» (١ / ٣ / ٩٠–٩١)

[٨] باندا روس (Pandarus): هو عم كريسيدا (Cressida) الذي جمع بينهما وبين حبيبها طرويلوس (Troilus) في القصة اليونانية القديمة التي عرفها الناس من القصيدة القصصية التي كتبها تشوسر (Chaucer) في القرن الرابع عشر، وسرعان ما عاد إليها شيكسبير في مسرحية «طرويلوس وكريسيدا» بُعيد كتابة «الليلة الثانية عشرة».

فيولا: أُدرِكُ ما تعني! لقد أحسنت السؤال!

(تُعطيه قطعة نقود أخرى.)

المهرج:

أرجو ألَّا تبالغ في أهمية الأمر؛ فلم أسأل إلا سائلًا، بل أصبحَت
كريسيدا نفسها سائلة! نعم يا سيدي. مولاتي في المنزل، وسوف
أُبلغُ من في المنزل من أين أتيت، أمَّا من أنت وما تريد فأمور خارج
سمائي،[٩] وكان يمكن أن أقول خارج «مجالي»، ولكن الكلمة أصبحت
بالية.

(يخرج المهرِّج.)

فيولا:

هذا لديه من سداد العقل ما يكفي التظاهُر بالبله
وحِذق ذلك الدور العسير يقتضي اللماحية،
فإنه لا بد أن يُراعي حالة الذي يهجوُه أو مزاجه
وطبعُه الشخصي بل واللحظة المُناسبة
كالصقر لا ينقَض إلا[١٠] عند رُؤية الفريسة المطلوبة،
وذاك جهدٌ مرهِق كجهد كل جادٍّ عاقل!

[٩] «خارج سمائي» (out of my welkin): كلمة مهجورة تعني قبة السماء، ولكنها هنا تعنى المكان الذي ينتمي إليه الكائن، كالماء للأسماك، وشاع استخدامها مرادفةً للهواء أو الجو، وهو المعنى الذي أتى بمعنى السماء، وقد ترجمتها بمعنى «السماء» من قبلُ في ٢ / ٣ / ٥٧، ومعنى المهرِّج واضح ويعبِّر عنه بعد ذلك بوضوح، ولكن استعمال الكلمة يدل على غرام خاص بالألفاظ ناقشته في «المقدمة».

[١٠] «كالصقر لا ينقض إلا ...» الصقر هنا haggard، وهو الصقر البري غير المدرب. ويقول الدكتور جونسون تعليقًا على الصورة الأصلية للعبارة، كما وردت في طبعة الفوليو ١٦٢٣م، وهي:

And like the haggard, check at every feather
That comes before his eye.

تصنُّعُ البلَّاهة الذي يمتازُ بالإحكام يقتضي الذكاء،
أمَّا سُقوطُ عاقلٍ في هُوة السفه .. فذا بعينه الغباء.

(يدخل السير توبي والسير أندرو.)[١١]

سير توبي: حفظك الله يا أستاذ. ٧٠
فيولا: وأنت سيدي.
سير أندرو (بالفرنسية)**:** رعاك الله سيدي.
فيولا (بالفرنسية)**:** وأنت سيدي. في خدمتكم!
سير أندرو: أتمنَّى ذلك يا سيدي، وأنا في الخدمة أيضًا![١٢]
سير توبي (بلغة مُتصنَّعة)**:**

هل تُلاقي المنزل؟ بنت أخي راغبة في دخولك، إن ٧٥
كنت تبغي التعامل معها![١٣]

فيولا (تحاكي تصنُّعه)**:**

مرامي ابنةُ أخيك سيدي! أقصدُ أنها أقصى تخوم
رحلتي!

سير توبي (بالتصنُّع نفسه)**:** امتحن ساقَيك إذن .. حرِّكهُما!

(وترجمتها الحرفية «كالصقر ينقَض انقضاضًا فوق كل طائر يراه» قائلًا:

«إن عليه أن يغتنم كل فرصة، مثلما ينقض الصقر البري على كل طائر، ولكن ربما كان من الأصح أن تُقرأ العبارة بإضافة أداة نفي في البداية: «وليس كالصقر الذي ينقَض فوق كل طائر يراه.» أي إن عليه أن يختار الأشخاص والأوقات، ويراعي الحالات النفسية، ويجب أن يطارد الفريسة الصحيحة، مثل الصقر المدرَّب، لا أن ينطلق انطلاقًا مثل الصقر الوحشي فيصيد كل ما يصادفه».

وقد أخذت برأي جونسون فنقلت المعنى المضمر، وهو الذي أثبته في طبعته عام ١٧٦٥م، وتلاه ج. ران (J. Rann) في طبعته عام ١٧٨٦م، فذلك هو المقصود حقًّا.

[١١] انظر التعليق على هذا البيت المقفَّى في «المقدمة».

[١٢] الرد الذي يرده سير أندرو يدل على أنه يفهم الفرنسية، وإن كانت كلمات يسيرة قريبة المأخذ.

[١٣] تصنُّع عبارة سير توبي يفوق الحد، وفيولا تبادله التصنُّع.

فيولا:

ساقاي تفهمان قصدي يا سيدي أفضل من فهمي ما تقصد حين ٨٠
تطلب مني أن أمتحنها!

سير توبي: أقصد أن تذهب، يا سيدي، أن تدخل.

فيولا:

سأُجيبك بالذهاب والدخول. ولكنها سبقتنا إلى المجيء! ها هي
ذي! ٨٥

(تدخل أوليفيا وماريا.)

يا امرأةً اجتمعت فيها أقصى المناقب والمحاسن! فلتمطر السماء الشذا
والأريج عليك!

سير أندرو (جانبًا):

هذا الشاب يتحدَّث لغة رجال البلاط المنمقة: «تمطر الشذا
والأريج» ... واضح![١٤]

فيولا (بلغة متصنَّعة):

لن «ينطق» ما جئتُ بشأنه أيتها السيدة إلا لأُذُنك ٩٠
أنت، المهيَّأة للتقبُّل، المعربة عن الرضا.[١٥]

سير أندرو (جانبًا):

«الشذا والأريج»، «المهيَّأة للتقبُّل»، «المعربة عن
الرضا»! سوف أحفظ هذه التعبيرات الثلاثة كي أستعملها إذا دعت
الحاجة!

---

[١٤] «واضح!» الأصل هو Well، ويعني سير أندرو بذلك أنه أدرك المقصود، وربما أنه حفظ التعبير أيضًا، ولكنه أقرب إليه قولنا بالعامية «كده كده!» أو «ماشي!»

[١٥] حاكيت اللغة المتصنَّعة في الترجمة؛ فالأصل هو:

Your own most pregnant and vouchsafed ear.

والمعنى البسيط للصفة الأولى هو: «التي على أتم استعداد للقبول»، والثانية: «المعبرة عن رضاها»، ولكنني أحدثت التوازن بين العبارتَين تأكيدًا للتصنُّع.

أوليفيا:

فليغلق باب الحديقة واتركوني أستمع لِمَا يقول.
(يخرج سير توبي وسير أندرو وماريا.)
أعطني يدك يا سيدي.[١٦]

فيولا: ذاك واجبي يا مولاتي .. أن أخدمك بكل تواضع!
أوليفيا: ما اسمك؟
فيولا: سيزاريو اسم خادمك، أيتها الأميرة الجميلة.
أوليفيا:

هل قلت خادمي يا سيدي؟ قد غابت البهجةُ عن دنيانا
من يوم أن حلَّ اصطناع ذلك التواضُع .. باسم الأدب!
بل أنت خادمٌ يا أيها الفتى للدوق أورسينو.

فيولا:

والدوقُ خادمُك. وخادمُه .. لا بد أن يكون خادمك!
أي إن خادم خادمك .. هو خادمُك .. مولاتي![١٧]

أوليفيا:

أنا لا أشغلُ بالي بالدوق وأرجو ألَّا يشغل بي باله،
بل أن يُصبح حُرًّا وخليَّ البال.

فيولا: مولاتي .. جئتُ لأشحذ بالك حتى ينشغل به عطفًا وحنانًا!
أوليفيا:

اسمح لي أرجوك! قد كنتُ طلبتُ إليك بألَّا
ترجع لتُحادثني أبدًا عنه،

---

[١٦] «أعطني يدك»: المصافحة هنا مجاملة غير معتادة من كونتيسة لخادم.

[١٧] معنى اعتراض أوليفيا على استعمال صفة الخادم باسم الأدب (أي التأدُّب والمجاملة) هو أنها تتمنَّى لو كان «سيزاريو» خادمًا لها بالمعنى الرومانسي؛ أي عاشقًا، وهو المعنى الذي تستخدم فيولا الصفة فيه ١٠٣.

أمَّا إن كنت على استعدادٍ للسعي بمسعًى آخر،
فأنا بالحق أفضِّلُ أن أستمع إليك على
أن أستمع لموسيقى الأفلاك.[١٨]

فيولا: مولاتي الغالية ...
أوليفيا:

أرجوك اسمح لي أن اتكلَّم! كنتُ بُعيد لقائي معك هنا
آخر مرة .. أرسلتُ إليك مع المرسال بخاتم ..
وبذلك كنتُ أُسيء لنفسي، وخدعتُ الخادم
بل أخشى أني أخطأتُ كذلك في حقِّك.
ولذلك لا بد بأن تقسو في تفسيرك أو في حُكمك،
ما دُمتُ فرضتُ عليك بمكرٍ مُستهجَن
شيئًا تعرفُ أنك لا تملكُه. ما ظنك بي في هذي الحال؟
أفلم تجعل شرفي مربوطًا في وترٍ كالدب،[١٩]
تحيطُ به كل الأفكار الشرسة تنبحُه أو تنهشُه
وقد انطلقت من قلبٍ قاسٍ في صدرك؟
إنك ذُو ذهنٍ لمَّاح، ولعلَّك أدركت الواقع؛
ففُؤادي لا يحجبُه صدر، بل لا يكسُوه غيرُ لثامٍ شفاف.
وإذن دعني أسمع ردك.

فيولا: أشعر بالإشفاق عليك.
أوليفيا: ذلك من خطوات الحب.

[١٨] «موسيقى الأفلاك»: كان المفترض أن في دوران الأفلاك الثمانية المتداخلة، وهي دوائر تتسع باطراد حول الأرض وتدور فيها الكواكب السيارة والنجوم الثابتة، موسيقى سماوية لا تسمعها آذان البشر، وشيكسبير يشير إليها في «تاجر البندقية» (٥ / ١ / ٦٠–٦٥) والمصدر البعيد هو «جمهورية» أفلاطون.

[١٩] صورة الدب والكلاب سبق إيضاحها في الحاشية (٢ / ٥ / ٧).

فيولا:

لا ليس بخُطوة![٢٠] فالعالمُ يعرفُ أنَّا
ما أكثر ما نشعُر بالإشفاق على الأعداء.

أوليفيا:

ذاك يُعيدُ البسمة في ظني لشفاهي الآن.[٢١]
ما أحرى المحروم بأن يشعر بالعزة والفخر!
إن كان من المحتوم على المرء بأن يُفترس ويُؤكل،
فالأفضلُ أن يأكله ليثٌ لا ذئب![٢٢] ١٣٠
(تدق الساعة.)
في دقات الساعة تأنيبٌ لي؛ إذ أُهدرُ وقتي.
لا تدع الخوف يُساورُك هنا يا أكرم شاب، لن أحظى بك،[٢٣]
أمَّا إن حان حصادُ شباب العُمر ووقدة ذهنه،
فالأرجحُ أن تجني زوجتُك غدًا رجُل وسامة. ١٣٥
قد حان رحيلُك. أبحر بسفينتك تجاه الغرب.

---

[٢٠] خطوة في ١٢٦ هي a degree وفي ١٢٧ grize، وكلاهما يعني step. انظر «عطيل» ١ / ٣ / ٢٠٠ حيث يرد اللفظان مترادفَين (a grise or step).

[٢١] «ذاك يعيد البسمة في ظني لشفاهي الآن»: تقول أوليفيا: ما دمت أحب بلا أمل، فلي على الأقل أن أسعد بشفقة الأعداء!

[٢٢] تشرح ماهود ذلك قائلة: «إنها تعني أنها رغم رفض «سيزاريو» لها، لديها ما يدعو للفخر؛ إذ إنها وقعت فريسةً لملك من أبناء البشر!» والطريف أن اسم أورسينو بالإيطالية يعني الدب الصغير، ولكن لا أظن أن شيكسبير كان يقصد بذلك صورةً استعارية معيَّنة، ولم يُشر أحد النُّقاد إلى ذلك على أية حال.

[٢٣] «لن أحظى بك»: فيرنس يقول إن هذه العبارة ناقصة، ويتصوَّر أنه كان لا بد أن يتلوها كلام لم تتفوَّه به أوليفيا بسبب شدة انفعالها؛ ولذلك فهو يطبع شرطةً بدلًا من «بك»، دليلًا على ما لم تنطق به أوليفيا. وربما يكون على الصواب إذا افترضنا أن «أحظى» تعني «أفوز»، ومن ثم «أتزوَّج»؛ لأن رفض من لم يطلب الزواج منها لا يليق بمن في مكانتها وجمالها. والأرجح كما يقول كريك هو أنها تُعبِّر تعبيرًا لاذعًا، نصف هازل، عن عدم اعتزامها إرغام فيولا / سيزاريو الزواج منها. فإذا ذكرنا أنهما صبيان (أي اللذان يمثِّلان الدور في زمن شيكسبير) يمثِّلان دورَي امرأتَين، بدت لنا الفكاهة في هذه العبارة، حتى ولو كانت بمعنى «أتزوَّج» البسيط!

فيولا:
إلى الغرب أمضي![٢٤] ألَا فليباركك ربي فيهدأ جنانُك.
ألستِ تودِّين إبلاغ مولاي أي رسالة؟[٢٥]
أوليفيا: اصبر! أرجو أن تُخبرني ما ظنك بي.
فيولا: ظني أنكِ تعتقدين بأنك ما لست عليه.[٢٦]
أوليفيا: إن كان الأمرُ كذلك فأنا أعتقدُ بأنكَ ما لستَ عليه.[٢٧]
فيولا: في هذا أنت على حق؛ فأنا حقًّا ما لستُ عليه.[٢٨]
أوليفيا: يا ليت أنكَ الذي أرجوه أن يكون![٢٩]

---

[٢٤] «إلى الغرب أمضي»: كان هذا نداء ربان السفينة التي تحمل الركاب غربًا من قلب مدينة لندن إلى وستمنستر أي Westward Ho! وكان المقصود بالنداء طلب الزبائن، وفيولا تقوله محاكاةً لظاهرة مألوفة لمشاهدي المسرحية في عصر شيكسبير، ممَّا يؤكِّد ما قلته من الجمع بين الجغرافيا الخيالية في إلليريا وبين الواقع المألوف في الحياة اليومية، وانظر تفصيل ذلك في «المقدمة». وأمَّا ما ذهب إليه بعض النقاد من تصوُّر أن أوليفيا تقول في السطر السابق «أبحر بسفينتك تجاه الغرب» ورد أوليفيا عليها هنا يمثِّلان الصورة «الشاعرية» لغروب شمس الحب، فهو تأويل مقحم (يقول ويلسون «إن سيزاريو شمس حياتها التي حان غروبها»)، وأمَّا افتراض أن منزل أورسينو حيث يعمل «سيزاريو» يقع إلى الغرب من منزل أوليفيا، فهو افتراض لا يؤيِّده شيء في المسرحية (كما يفترض هوتسون Hotson). وإحساسي الشخصي أن رد فيولا يمثِّل استعدادها للتفكُّه الذي أثبتته في مشاهدها مع المهرِّج ومع أوليفيا نفسها في التصنُّع الأسلوبي والتوريات المتكرِّرة، فهي تعي كل الوعي أنها تمثِّل دورًا!

[٢٥] تشرح ماهود ذلك قائلة: «إنها تعني أنها رغم رفض «سيزاريو» لها، لديها ما يدعو للفخر؛ إذ إنها وقعت فريسةً لملك من أبناء البشر!» والطريف أن اسم أورسينو بالإيطالية يعني الدب الصغير، ولكن لا أظن أن شيكسبير كان يقصد بذلك صورةً استعارية معيَّنة، ولم يُثِر أحد النُّقاد إلى ذلك على أية حال.

[٢٦] هذا مثال صادق على ما قلته في الحاشية السابقة؛ إذ إن فيولا تتعمَّد الغموض الذي لا يلزمها بمعنًى محدَّد؛ فالعبارة قد تعني: (١) أنت تظنين خطأً أنك تحبين رجلًا، أو (٢) إنك تحبين خادمًا فكأنما لا تعرفين كرم محتِدك.

[٢٧] ردُّ أوليفيا واضح ومعناه أعتقد بأنك تحبني وتخشى الإفصاح عن حبك.

[٢٨] تفهم فيولا رد أوليفيا بما يعرفه الجمهور، فتقول إن باطنها يُناقض ظاهرها.

[٢٩] أوليفيا هنا تقول ليت أنك كنت مُحبًّا لي! ولاحظ تغيير المعاني في هذا التراشق اللفظي (stichomythia) الذي يستمر في السطرَين التاليَين. وكل هذا يؤكِّد ما ذكرته عن فيولا في آخر الحاشية على السطر ١٣٧ أعلاه.

فيولا:

وهل يكونُ ذاك خيرًا من كِياني الآن يا مولاتي؟[٣٠]
يا ليته يكون؛ فإنني أُحس أنني أضحوكةٌ لديكِ الآن!

أوليفيا (جانبًا):

آهٍ كم يزدادُ جمالًا في إعراضه.
حتى في ذاك الصد وزمِّ الشفتَين![٣١]
ما أسرع ما انكشف الحب وإن كان خفيًّا فانفضحا
أسرع من إفصاح القاتل عن ذنبٍ نضحا،[٣٢]
فالحب ولو في جُنح الليل ضياءُ ضُحًى وضَحَا!
يا سيزاريو! قسمًا بربيع الورد وبالعفَّة والشرف وبالحق الصادق،
بل قسمًا بالدنيا إني أهواك هوًى فائقًا!
لا يقدرُ أن يُخفي، رغم صُدودك، حُبي المشبوب الآن
عقلٌ أو أي ذكاءٍ وقاد في طَوق الإنسان.
لا تُقم الحجة في هذي الحال على أني
ما دمتُ أنا أطلُبُك عليك بأن تُنكرني؛

---

[٣٠] المعنى الذي يفي بأغراض النقد النسائي من تساوي الجنسَين هو تشكيك فيولا في أن الأفضل لها أن تكون رجلًا! أي إنها تجاهلت مقصد أوليفيا تمامًا وأتت بمقارنة صريحة بين الجنسَين، أردفتها قائلةً عبارتها الساخرة «يا ليته يكون!» أي ليت الجنسَين مختلفان حقًّا، أو ليت الرجل أفضل من المرأة!

[٣١] سبق لشيكسبير أن ألمح إلى اشتداد الشوق بسبب الصدود في علاقة المحبين الأربعين، وينسب بعض النقاد هذه الفكرة إلى ليلي (Lyly)، ولكنها كانت من ثوابت علاقة الحب في عصر النهضة.

[٣٢] وما بعده. لاحظ أن الأبيات مقفاة إلى آخر المشهد، سواء كان ذلك في كلام أوليفيا (المنفرد) أو في حوارها مع فيولا. ولاحظ أن البحر الشعري يتغيَّر ما بين أحاديثهما. وارتفاع مستوى اللغة بازدياد عمق العاطفة من الظواهر النقدية التي كان درايدن من أوائل من لفت النظر إليها في النقد الإنجليزي، وأذكر قول بورشيا في «تاجر البندقية» شعرًا «ساميًا» لحظة نجاح حبيبها في اختيار الصندوق الذي يحوي صورتها، كما أذكر أن قوة شيكسبير فرضت عليَّ بحر الخفيف فرضًا، وهو بحر مُركَّب لا أكاد ألجأ إليه مطلقًا في الترجمة «ما عدا الحب من مشاعر، ولي/ ومضى في الهواء مثل الهباء». ولقد كدت أنجرف هنا إلى بحر قريب منه لولا إحساسي بالتوتُّر ما بين فيولا وأوليفيا، وأخرجت ذلك التوتُّر بتغيير البحر من الخبب إلى الرجز فإلى الخبب من جديد.

فالحجةُ تنقُضُها حُجتي الصائبةُ المرمى.
الحب المنشودُ جميلٌ لكن الممنوح لنا أسمى.

فيولا:

إني لأقسمُ بالبراءة والشباب بأنَّ قلبي واحد،
وبأن صدري واحد، وبأن ما أحكيه حق أوحد
وبأن ذلك ليس تملكُه امرأة .. مهما تكُن،
ولن يكون إلا لي أنا .. على مر الزمن.
هذا إذن وقتُ الوداع حان الآن يا مولاتي الأمينة،
ولن أعود كي أُشير للدموع في عُيون مولاي الحزينة،

أوليفيا:

لكن عُد فلقد تنجحُ في إحلال الحب
بمحل نُفورك يومًا ما داخل ذاك القلب.

(يخرجان.)

المشهد الثاني

(يدخل سير توبي، وسير أندرو وفابيان.)[٣٣]

سير أندرو: كلا! قسمًا لن أمكث لحظةً أخرى.
سير توبي: والسببُ يا من تُقدِّم السم الزعاف؟ ما السبب؟
فابيان: لا بد أن تقدِّم لنا سببك يا سير أندرو.
سير أندرو:

والله لقد شاهدتُ ابنة أخيك تفيضُ بالعطف على خادم الدوق
بأكثر ممَّا أولتني إياه من العطف حتى الآن. شهدتُ ذلك في
الحديقة.

[٣٣] المكان: منزل أوليفيا (رو Rowe).

سير توبي: وهل رأتك في تلك الأثناء يا صديقي؟ أجب!
سير أندرو: رأتني بوضوحٍ كما أراكُما الآن.
فابيان: ذلك برهانٌ قاطع على حبها لك. ١٠
سير أندرو: هراء! فهل تظنني حمارًا؟
فابيان:

سأثبتُ لك أنه برهانٌ قانوني، وسوف يحلفُ على صدق ذلك القياسُ الصائب والحُكم المنطقي.[٣٤]

سير توبي:

وهما من أعضاء هيئة المحلَّفين الكبرى من قبل أن يصبح نوحٌ ملَّاحًا! ١٥

فابيان:

لقد تعمَّدت أن تُبدي العطف على الشاب، على مرأًى منك؛ حتى تغيظك، حتى توقظ شجاعتك من بياتها الشتوي،[٣٥] حتى تُشعل النار في قلبك، وتُلهب كبدك. وكان عليك عندها أن تتقدَّم منها، وتقدِّم لها بعض الفكاهات الممتازة الجديدة، كأنها العملةُ التي خرجت لتوها من فُرن سَك النقود، وكان عليك أن تُفحم الشاب وتُخرس ٢٠

---

[٣٤] «القياس الصائب والحكم المنطقي»: الواضح أن التعبيرَين مترادفان، ولكن ويلسون يُقيم حجةً بالغة التعقيد على وجود فوارق بينهما، مستندًا إلى أسانيد لاهوتية لا مجال للدس بها في هذا الهزل.

[٣٥] «حتى توقظ شجاعتك من بياتها الشتوي»: في الأصل (to awake your dormouse valour).

وحيوان (الزغبة) (مجدي وهبة) غير معروف في الشرق ولا في أي إقليم حار أو دافئ؛ فهو يعيش في المناطق القطبية، ويقضي الشتاء في السُّبات العميق حتى يأتي الربيع، وشيكسبير يستخدم اسمه هنا صفةً للشجاعة؛ أي «الشجاعة النائمة في الشتاء»، والترجمة العلمية للاسم لن تنقُل الصورة؛ فالصورة صورة بيات شتوي، ولا بد من تبيان هذا، ولو حذفنا اسم الحيوان الذي لا يعرفه أحد ولن يعني اسمه شيئًا لأحد (انظر الفصل الأخير من كتابي فن الترجمة).

لسانه. ذلك ما كانت تتوقَّعُه منك، وذلك ما تحاشَيته، وهكذا سمحت للزمن بأن يُزيل الطِّلاء الذهبي المزدوج[٣٦] عن تلك الفرصة، فأصبحت ملاحًا تجوبُ أصقاع الشمال الباردة في نظر مولاتي، وسوف تظل مُعلَّقًا مثل قطعة الجليد على لحية بحارٍ هولندي، إلا إذا استطعت علاج الموقف، فقمت بعملٍ رائع، يقومُ على الشجاعة أو ٢٥ التدبير المحكم الذي يُجيدُه أهلُ السياسة.

سير أندرو:

إن كان ذلك محتومًا فأختارُ الشجاعة؛ لأنني أكره السياسية، والتزمت في الدين مثلما يفعل أتباعُ براون[٣٧] أهونُ عليَّ من ممارسة السياسة. ٣٠

سير توبي:

وإذن عليك أن تُقيم النجاح على أساس الشجاعة؛ عليك بتحدي الشاب خادم الدوق حتى يبارزك، واجرحهُ في أحد عشر موقعًا في جسده! وعندها سوف تبهر ابنة أخي! وتأكَّد أن أنباء الشجاعة خير ٣٥ من يتوسَّط في الحب للرجل لدى المرأة!

فابيان: ليس أمامك سوى هذه الوسيلة يا سير أندرو!

سير أندرو: هل يقبل أحدكما أن يحمل رسالة التحدي مني إليه؟

---

[٣٦] «الطلاء الذهبي المزدوج»: الأصل the double gilt، تقول ماهود إن فابيان يعتمد على الاصطلاح اللغوي «الفرصة الذهبية»، ولكنه يُحسِّنه بجعل الطلاء الذهبي مزدوجًا! وقد التزمت بالحرفية في النقل لِمَا في التعبير من حذلقة فكاهية!

[٣٧] «أتباع براون»: كان روبرت براون (Browne) (١٥٥٠–١٦٣٣م تقريبًا) قد أنشأ في عام ١٥٨١م مذهبًا اعتنقه الكثيرون وأصبحت طاقته تسمَّى «المستقلون» (Independents)، وكانت الطائفة تُعتبر من بشائر موجة التطهُّر أو التزمُّت الديني التي أتت بالحركة البيوريتانية، وكان براون يكتب دراساتٍ تأويليةً تُثير الخلاف وتُعتبر ثوريةً في ذلك الوقت.

سير توبي:

امضِ إذن واكتُبها بخطٍّ يشبه خطَّ الجندي،[٣٨] ولتكن شديدة اللهجة ٤٠
وموجزة، وليس من المهم أن تكون بارعة اللماحية ما دامت بليغةً
وغاصة بالتهم الملفَّقة![٣٩] اجرح مشاعره بقدر ما يسمح لك القلم، ولن
يضيرك أن تخاطبه بضمير المفرد احتقارًا ثلاث مرات، واتهمه
بالكذب عليك، وضع أكبر قدر من الأكاذيب تتسع له الورقة، ولو
كانت ضخمةً مثل السرير الكبير الفسيح![٤٠] هيا! لا تُهدر الوقت! ٤٥
وليكن حبر[٤١] قلمك مفعمًا بمرارة الصفراء، وإن كنت تكتب بريشة
إوزة![٤٢] لا يهم! هيا!

---

[٣٨] «خط الجندي» (a martial hand): حرفيًّا «بخطٍّ حربيٍّ»، ويفسِّر جونسون خط الجندي بأنه الخط الرديء الذي يدل على عدم إلمام الكاتب بقواعد فن الخط، ويفسِّره فيرنس بأنه الخط الذي تبرَّر فيه حروف معينة بصورة «عدوانية»!

[٣٩] «التهم الملفَّقة»: الأصل invention، أخذت في تفسير الكلمة بحجة دونو التي تستشهد بورودها بهذا المعنى في مسرحية «العبرة بالنهاية» (العبرة بالخواتيم) All Is well that Ends Well في الفصل الثالث، المشهد السادس، السطران ٩٧–٩٨، والشاهد هنا يقطع بأن معناها هو الأكاذيب (lies). والسياق يقتضي إذن أن تكون رسالة التحدي قائمةً على ادعاء إساءات لم تقع، ومن ثم «مخترعة» (هو المعنى الحرفي للكلمة الأصلية» أو ملفَّقة. وأمَّا قول كريك إنها تعني «المادة» (matter)، فلا يؤيِّده أي شاهد في شيكسبير، وقد رجعت لأستوثق من هذا المعنى إلى معاجم اللغة وشيكسبير، فتأكَّد لي صدق تفسير دونو. ولاحظ أن سير توبي يعود إلى هذا المعنى بعد سطرَين، كأنما ليؤكِّده، مستندًا إلى «الحرية» التي تُتيحها الكتابة، والغريب أن كريك يفسِّر تعبير:

As many lies as will lie in thy sheet of paper؛

أي أكبر قدر من الأكاذيب تتسع له الورقة (مع التورية المضمرة في lie الثانية بحيث يكون المعنى «تكذب») بأنه يعني «اتهاماتك له بالكذب»، وهذا ما لم يوافق عليه شارح آخر، فلم آخذ به.

[٤٠] «السرير الكبير الفسيح»: كان يسمَّى (bed of ware) وكان شهيرًا في عصر الملكة إليزابيث، وكان يتسع لاثنَي عشر شخصًا! ويوجد منه نموذج في متحف فكتوريا وألبرت بلندن.

[٤١] «مرارة الصفراء»: (أي بدلًا من الحبر) (gall)، وهنا تورية لأن الكلمة كانت تعني أيضًا صمغ أشجار البلوط الذي يُستخدم في صناعة الحبر.

[٤٢] «ريشة إوزة»: في الأصل goose-pen والتعبير قد يتضمَّن تورية؛ فالمعنى القريب والمباشر هو ما ترجمته، وأمَّا المعنى البعيد وغير المباشر فهو قلم أحمق؛ فالإوزة في أيام شيكسبير كانت تُستعار للدلالة على الحُمق أو الجنون، وبالمعنى الأخير وردت في «الملك لير»٢ / ٢ / ٧٨ وفي «مكبث» ٥ / ٢ / ١٢.

سير أندرو: وأين أجدكما؟
سير توبي: سنأتي إليك في غرفة نومك.[٤٣] اذهب الآن. هيَّا. ٥٠
(يخرج سير أندرو.)
فابيان: كم تحب أن تلهو بهذه الدمية الغالية لديك[٤٤] يا سير توبي!
سير توبي: وأنا غالٍ لديه يا صديقي أيضًا! إذ كلَّفتُه ما يقرب من ألفَي دينار!
فابيان: سوف نحصل على خطاب عجيب منه! لكنك لن تسلِّمه للغلام؟ ٥٥
سير توبي:
لا تخَف من هذه الناحية،[٤٥] وسوف أحث الشاب على الرد عليه. لا أعتقد أننا يمكن أن نجمع بين هذَين معًا ولو بالحبال في عربات[٤٦] تجرها الثيران. أمَّا أندرو، فإنك إن شققت بطنه ووجدت في كبده دمًا[٤٧] يكفي لتعويق رجل برغوث، فسوف آكل باقي الجسم! ٦٠
فابيان: وغريمه الشاب لا يحمل وجهُه دلائل كبيرةً على القسوة!
(تدخل ماريا.)

---

[٤٣] غرفة نومك (thy cubiculo): المعنى كما يورده الشراح. ويقول «معجم أوكسفورد الكبير»: «إن الكلمة قد تكون استعمالًا فكهًا للكلمة اللاتينية cubiculum (بعد وضعها في حالة القابل ablative) المستعار من التعبير الشائع (in cubiculo) (أي في غرفة نوم صغيرة)، أو استعارة متصنَّعة للكلمة الإيطالية cubiculo.» ولمَّا كان السير أندرو لا يسأل عن معناها، فربما يكون المقصود أن يوحي شيكسبير بأنها كانت شائعةً الاستعمال في إلليريا! ويوقل كيتريدج (١٩٤١م) إن الكلمة ربما كانت تشير إلى اسم حانة أو غرفة في خان، ولكن هذا مستبعد؛ لأن السير أندرو يقيم، فيما يبدو، في قصر أوليفيا بعد أن نزل ضيفًا على قريبها السير توبي.

[٤٤] «الدمية الغالية لديك» (a dear manikin to you): وفي صفة «الغالية» تورية واضحة، والمعنى الآخر هو الذي يُفصح عنه السير توبي في السطر التالي.

[٤٥] «لا تخف من هذه الناحية»: ولكن عندما يكتشف السير توبي أن الخطاب مرسل من «بليد أحمق» (٣ / ٤ / ١٩٠) يقرِّر إبلاغه التحدي شفويًّا.

[٤٦] «بالحبال في عربات تجرها الثيران» (oxen and wainropes): وكانت تلك تُستخدم في التعذيب لإجبار المتهم على الاعتراف، وقد سبق ورود الصورة نفسها ٢ / ٥ / ٦٥ وانظر الحاشية.

[٤٧] «وجدت في كبده دمًا»: كان المعتقد أن الكبد مصدر الدم في جسم الإنسان.

سير توبي: ها قد أتت أصغر الأخوات التسع[٤٨] لطائر النُّمنُمة!
ماريا:

إن كنتما تريدان الضحك الشديد، والقهقهة حتى تنفجر الأشداق ٦٥
فاتبعاني! فهناك استحال المغفَّل مالفوليو إلى وثني، وتنكَّر لإيمانه
حقًّا؛ فإن من المحال على مسيحي يرجو الخلاص أن يصدِّق ما
صدَّقه من أقوال شاذة مستحيلة. لقد ارتدى الجورب الطويل الأصفر!

سير توبي: ورباط الساق الصليبي؟ ٧٠
ماريا:

بأبشع صورة ممكنة. كأنه متحذلق[٤٩] لم يجد تلاميذ فأخذ يلقي دروسه
في الكنيسة! ولقد سِرتُ في أثره كأنني أُطارد قاتلًا. والحق أنه أطاع
كل ما ذكرته في الخطاب الذي ألقيتُه لأفضحه. ولقد ارتسمت في
وجهه الغضونُ من شدة الابتسام أكثر من الخطوط الواردة في الخريطة ٧٥
الجديدة للعالم، بعد إضافة خطوط العرض إلى الهند.[٥٠] لم تشاهدا
في حياتكما شيئًا يضارع هذا! إني لا أكاد أمنع نفسي من قذفه

---

[٤٨] «الأخوات التسع»: في الأصل of mine لا of nine، ولكن تصويب تيبولد (Theobald) للكلمة عام ١٧٤٠م مقنع؛ أولًا: لأن السير توبي ليست له أفراخ أخرى من طائر النمنمة وهذه أصغرها. وثانيًا: لأن شيكسبير يعود إلى ذكر الأبناء التسعة في «ماكبث» (٤/١/٦٤) وفي «الملك لير» (٣/٤/١١٦) (انظر ترجمتي العربية ١٧٠). ويشرح ويلسون ذلك قائلًا: «إنه يصوِّرها في صورة آخر فرخ قد يخرج من البيضات التسع؛ ولذلك فهو أصغر الأفراخ.» والمعروف أن طائر النمنمة (wren) قد يضع عددًا أكبر من البيض؛ فهو مشهور بكثرة بيضه.

[٤٩] يُقصد بالمتحذلق مَن درس اللغات القديمة ثم لم يجد من يعلِّمها له؛ أي المدرِّس العاطل الذي يستعرض علمه وثقافته، وكان ذلك من العادات الريفية القديمة التي ربما لم تعد شائعةً في عصر شيكسبير. وهذا يتناقض مع ما يتصنَّعه مالفوليو من مظاهر الانتماء إلى الطبقة الراقية.

[٥٠] «الخريطة ... بعد إضافة خطوط العرض إلى الهند»: هذه إشارة إلى «الخريطة الجديدة» التي نُشرت عام ١٥٩٩م وتتضمَّن خطوط العرض (والخطوط الملاحية المفيدة للبحارة) في منطقة شبه الجزيرة الهندية في آسيا بدقة أكبر، وكثرة الغضون في وجه مالفوليو توحي لماريا بهذه الخريطة الجديدة.

ببعض الأشياء. وأعرف أن مولاتي سوف تضربه،[٥١] فإذا فعلت فسوف يبتسم، ويظن أن ذلك تعطُّفٌ كبيرٌ منها. ٨٠

سير توبي: هيا خذينا إليه ... خذينا إليه.

(يخرج الجميع.)

المشهد الثالث

(يدخل سباسيتان وأنطونيو.)[٥٢]

سباستيان:

ما كنت لأقبل طوعًا إرهاقك،
لكن ما دُمت ترى في تعبك مُتعة،
فأنا أتوقَّفُ عن أي عتابٍ آخر!

أنطونيو:

لم أقدر أن أتخلَّى عنك! فالرغبةُ عندي تدفعُني دفعًا
لمصاحبتك .. فهي أحدُّ من الفولاذ المسنون! ٥
لم يكن الدافعُ حبي وحده (وهو يجاوز كل حُدودٍ حتى
إن كاد ليُغريني بمواصلة الرحلة في البحر)،
لكني أشعرُ أيضًا بالقلق عليك لترحالك وحدك؛
إذ لا تعرفُ شيئًا عن هذي الأصقاع،
وإذا حلَّ غريبٌ فيها دون صديقٍ أو مُرشد ١٠
لاقى من ألوان العنت وسُوء ضيافتها كل مُعاناة؛[٥٣]

---

[٥١] «سوف تضربه»: ليس هذا محتملًا على الإطلاق، ولكن الفكرة لازمة لقول ماريا إن مالفوليو سوف يبتسم ويسعد «بضرب الحبيب» له!

[٥٢] المكان: شارع «رو Rowe».

[٥٣] كانت إلليريا مشهورةً بأنها مأوًى لكثيرين من قراصنة ذلك الزمان.

ولذلك بادرتُ بأن أتَّبعك مدفوعًا بالحُب المشبوب،
إلى جانب ما أوضحتُ من الخوف عليك.

سباستيان:

لا أستطيع أنطونيو العطوفُ غير شُكرك، بل أن
أُكرِّر الشكر الجزيل أبدًا! والحق أنه كثيرًا ما يُجازى ١٥
صانعُ المعروف بالشكر الذي يُعد عُملةً
لا تشتري روقًا! لكنه إن كان مالي
مثل إحساسي بديني كافيًا، فسوف تلقى عندها
ما تستحقه من المكافأة. ماذا عسانا فاعلان؟
ألَا نطوفُ كي نرى الآثار في هذي المدينة؟

أنطونيو: لا بل غدًا يا سيدي. عليك أولًا برؤية النُّزُل. ٢٠
سباستيان:

لكنني بالحق لستُ مُرهقًا. والليلُ لم يزَل بعيدًا.
أرجوك هيا كي نُمتِّع العيون بالآثار والمزارات الشهيرة التي
أطارت صِيت هذه المدينة.

أنطونيو:

أرجو إعفائي إذ لا أقدرُ أن أذرع هذي الطرُقات ٢٥
بلا خطرٍ لحياتي. والواقعُ أني شاركتُ قديمًا في معركةٍ
ضد سفائن هذا الدوق، وذاعت شهرتُها حتى
إن قُبض عليَّ اليوم فلن تُفلح أيةُ تعويضاتٍ في إنقاذي.[٥٤]

[٥٤] «ولن تُفلح أية تعويضات في إنقاذي»: الأصل هو it would scarce be answered.
والمعنى الحرفي هو «لن تُقبل مني أية تعويضات»، ولكنني ترجمت المعنى المقصود؛ إذ يخشى أنطونيو أن يؤدِّي تأخُّره في دفع التعويضات إلى الفتك به، وهذا هو المعنى الذي يفرضه السياق؛ ففي أمثال تلك

سباستيان: لرُبما أهلكتَ أرواحًا كثيرة من جُنده.
أنطونيو:

جريرتي ليست إسالة الدِّماء! حتى وإنْ كان الصراعُ آنذاك ٣٠
قادرًا على إثارة الضغائن التي يُسفَكُ فيها الدم،
وربما يكونُ ذلك الصراعُ قد حُسم
بدفع ما لهُم علينا .. ومعظمُ التجار في بلدتنا
قد سدَّدوا الأموال من حرصٍ على مصالح التجارة .. إلا أنا! ٣٥
وهكذا فإن أُسرتُ ها هنا فسوف أدفعُ غاليًا!

سباستيان: ولماذا لا تتخفَّى في تجوالك؟
أنطونيو:

ليس يُلائمني ذلك. خُذ! هذا كيسُ نُقودي. أفضل نُزُل
لإقامتك هُنا نزلٌ يُدعى «إليفانت»،[٥٥] في منطقة جنوب البلدة.
سوف أُحادثهم فيه عن الأطعمة المطلوبة أثناء سياحتك الخاصة ٤٠

المنازعات البحرية/التجارية كان المهم التوصُّل إلى التسوية سريعًا «حرصًا على مصالح التجارة» (٣٥)، وذلك عن طريق التعويض عن الخسائر «بدفع ما لهم علينا» (٣٣). ولَمَّا لم يكن أنطونيو قد دفع ما عليه؛ أي التعويضات التي يحدِّدها من يُعيِّنُ حكمًا في النزاع، فقد غدا يخشى على حياته. ونلاحظ هنا أن النص يوحي بأن أنطونيو يعمل بالتجارة، كما نلمح من إشارة الدوق أورسينو إلى سفينة أنطونيو أنها لم تكن تستحق الاستيلاء عليها (٥/١/٥٣)، وبأن الصراع الذي دار بين الجانبَين كان ما يصفه أورسينو «بالحرب» التجارية! واستهزاء أورسينو بسفينة أنطونيو يوحي بأنها لو كانت «تغري أحدًا بالظفر بها» لحاول هو أن يستولي عليها! وهذا مهم دراميًّا حتى يدرك الجمهور أن أنطونيو ليس قرصانًا بل هو تاجر. وفي الأبيات التالية يشرح أنطونيو أنه رجل سلام بطبعه، خصوصًا لأنه يتدخَّل فيما بعدُ للدفاع عن فيولا (التي يظنها سباستيان).

[٥٥] «إليفانت» (The Elephant): كان ذلك من الأسماء الشائعة التي يطلقها أصحاب «الخان» عليه، وكان الخان فندقًا صغيرًا يقام على الطرق الطويلة عند «مراحل» معينة؛ أي على مسافات محدَّدة، وهي التي يُظن أن الخيل لا بد أن تتوقَّف وتستريح فيها، وقد يلجأ سائق العربة إلى تغيير الخيل عندها؛ ولذلك كان يطلق على أمثال هذه اسم «عربات المراحل» (stage coach)، وكان المسافرون يقضون ليلةً واحدة أو أكثر للراحة من وعْثَاء السفر والاستحمام وتناول الطعام. ولا شك أن سباستيان كان الآن بحاجة إلى ذلك

وسقاية عطشك للمعرفة برُؤية آثار البلدة ومعالمها.
ولسوف أكونُ بذاك النزُل اليوم.

سباستيان: ولماذا آخذُ كيس نقودك؟

أنطونيو:

لربما رأيت تحفةً أردتَ أن تنالها فتشتريها،
وليس ما لديك الآن من مالٍ بقادرٍ ٤٥
على شراء أي شيءٍ سيدي.

سباستيان:

سأكون إذن حامل كيس نُقودك،
وسأترُكُك الآن لمدة ساعة.

أنطونيو: في فُندق إليفانت.

سباستيان: أذكرُ ذلك.

(يخرجان.)

المشهد الرابع

(تدخل أوليفيا وماريا.)[٥٦]

أوليفيا (جانبًا)[٥٧]:

أرسلتُ أطلبُ الحضور منه .. فإن أتى
فما الوليمةُ التي تليقُ به؟ وما الذي أُهديه له؟

كله، وأمَّا اسم «إليفانت» (الذي يعني «الفيل»، كما هو واضح)، فيقول النقاد إنه مستوحًى من اسم خان كان مشهورًا في لندن آنذاك، وكان اسمه «أوليفانت» (Oliphant)، وتسهب دونو في وصفه.

[٥٦] المكان: قصر أوليفيا «رو Rowe» أو حديقة أوليفيا (كابيل Capell).

[٥٧] أضفت «جانبًا» بِناءً على التصحيح الذي اقترحه ستونتون (Staunton) عام ١٨٥٩م، وأخذَت به الطبعات الحديثة كلها باستثناء آردن.

فالأغلبُ ابتياعُ الشاب لا استجداؤُه أو استعارتُه.[٥٨]
لا بد أن أخفض صوتي ..[٥٩]
وأين مالفوليو؟ فإنه لعاقلٌ رزين،[٦٠] ٥
وأفضلُ الذين يخدمون من غدت بمثل حالتي.[٦١]
أقولُ أين مالفوليو؟

ماريا:

قادم يا مولاتي، ولكنه في حالٍ بالغة الغرابة. ولا بد أن عفريتًا يسكنه يا مولاتي.

أوليفيا: عجبًا ما الأمر؟ هل يهذي؟ ١٠
ماريا:

لا يا مولاتي. لا يفعل شيئًا إلا أن يبتسم وحسب. والأفضل لك يا صاحبة العصمة أن تجعلي بعض الحرس يحيطون بك إذا أتى، فلا شك أن بعقل الرجل مسًّا من الخبَل.

---

[٥٨] قول أوليفيا الساخر يدل على ما يسمَّى بالتفكير «العملي الواقعي» (أو حتى المادي)، وهو الذي يتناقض تمامًا مع صورة الحب الرومانسية التي يكثر التعبير عنها في المسرحية، وهي تستخدم في ذلك أحد الأمثلة المأثورة وهو «الشراء أفضل من الاقتراض» (أو من «السؤال» أو من «السؤال أو الاقتراض»). وكتاب الأمثال في القرن السادس عشر الذي وضعه تيلي (Tilley) يستشهد بالمثَل اللاتيني Emere malo quam rogare؛ أي «الشراء أفضل من الاستجداء»، ويُردفه بالتعليق على أهمية الشراء في إعلاء قيمة الشيء المشترى، ويقول ذلك الكتاب إن المثل الذي يورد شيكسبير بهذه الصورة لم يرد في أي مصدر قبل عام ١٦٣٩م؛ أي إنه عدَّل المثل القديم الذي ترجمه تافرنر (Taverner) عن إرازموس (Erasmus) عام ١٥٣٩م.

[٥٩] يقر كريك في طبعة آردن أن هذا السطر يبيِّن أن كليهما حديث متفرِّد، وهو ما يؤكِّد قَبولي لذلك.

[٦٠] «عاقل رزين»: هذا هو المقصود بالتعبير sad and civil، وأمَّا قول دونو إنه يفيد «الحذر» أيضًا، فلم أجد سندًا له في معاني الكلمتَين في «المعجم الكبير» (OED).

[٦١] «حالتي» أي الحزن على وفاة أخيها، وربما جنون حبها الذي يلقى الصد. والطريف أننا لم نسمع قط عن حزنها على أخيها ومرعاتها «الحداد» عليه منذ الفصل الأول، المشهد الخامس.

أوليفيا:

امضي واستدعيه!
(تخرج ماريا.)
إن كان جنونُ الفرح يماثلُ خبل الأحزان، ١٥
فبعقلي خبلٌ حقٌّ من شدة أشجاني.
(يدخل مالفوليو مع ماريا.)
كيف حالك يا مالفوليو؟

مالفوليو: مرحى مولاتي الحلوةُ مرحى!
أوليفيا: هل تبتسم؟ إني أرسلتُ أستدعيك في أمرٍ جاد.
مالفوليو:

جاد يا مولاتي؟ يمكنني أن أتجهَّم قطعًا؛ فرباط الساق الصليبي يعوق ٢٠
الدورة الدموية بعض الشيء. ولكن ذلك غير مهم، ما دام ذلك يحلو
في عين شخص معيَّن. وينطبق عليَّ ما تقوله السونيتة الصادقة[٦٢] «إنْ
سرَّ ذاك شخصًا واحدًا فإنه يسر كل الناس.»

---

[٦٢] «ما تقول السونيتة ...»: لا يقصد مالفوليو السونتية بمعناها الجديد في عصر شيكسبير، بل يقصد «الأغنية» وحسب، والمعنى الذي يقصده مالفوليو أنه لو أستطاع أن يسُر أوليفيا بتحقيق «ما يتصوَّر أنها طلبته منه في ذلك الخطاب الزائف»، فسوف يشعر بأنه قد سرَّ كل الناس، وقد عثر الباحث هاليويل (Halliwell) على تلك الأغنية التي سجَّلها مؤلِّفها في «شركة المكتبات» (توازي الشهر العقاري عندنا) عام ١٥٩٢م، ولا بد أنها شاعت آنذاك، وكان يقال إن مؤلفها شخص يُدعى ريتشارد تارلتون (Tarlton)، ونشرها هاليويل في طبعته لأعمال شيكسبير الكاملة المنشورة في ١٨٥٣–١٨٦٥م، وتتكوَّن من ١٧ فقرة، وأورد فيرنس ست فقرات منها في طبعته المذكورة لأعمال شيكسبير (١٩٠١م التي أُعيد طبعها ١٩٨٥م)، واخترت منها اثنتَين تمثِّلان ما يقصده مالفوليو تمام التمثيل:

فإن سررتَ شخصًا واحدًا سررتَ كل الناس،
ولا يُهم إن كانوا من الكبار الغُر أو أسافل الأجناس،
ولا يُهم إن كانوا من الأراذل الأنذال؛
فذاك ما يُغنِّيه الغرابُ فوق حائطٍ يختال،
فإن سررتَ شخصًا واحدًا سررتَ كل الناس،
فإن سررتَ شخصًا واحدًا سررتَ كل الناس.
دعها إذن تنالُ منك ما تريد من متاع،

أوليفيا: عجبًا .. ما حالك يا رجل؟ ماذا أصابك؟ ٢٥
مالفوليو:

لم تُصب السوداء عقلي، وإن اكتسى ساقاي باللون الأصفر![٦٣] لقد وقع الخطاب في يدي، ولا بد من تنفيذ الأوامر. وأعتقد أننا نعرف الخط المائل[٦٤] الجميل حق المعرفة.

أوليفيا: الأفضل أن تأوي إلى الفراش يا مالفوليو! ٣٠
مالفوليو:

إلى الفراش؟ حقًّا يا حبيبتي وسوف آتي إليك.[٦٥]

أوليفيا: فليرحمك الله! لِمَ تبتسمُ هذه البسمات وتقبِّل يدك بهذا الأسلوب؟
ماريا: كيف حالك يا مالفوليو؟
مالفوليو: هل تسألينني؟[٦٦] نعم! أصبحَت البلابلُ تُجيب الغربان! ٣٥
ماريا: لماذا تظهر بهذه الجرأة المزرية أمام مولاتي؟
مالفوليو: «لا تخفِ العظمة»، تعبير رائع.
أوليفيا: ماذا تعني بذاك يا مالفوليو؟
مالفوليو: «البعض يولدون عظماء» ... ٤٠

فذاك ما يقوله الغراب شاديًا بلا انقطاع.
عليك أن تطيع كلَّ ما تُمليه من أوامر،
وأن تجيب سُؤلها فورًا وغير ثائر!
فإن سررت ... إلخ.

[٦٣] التناقض الذي يعنيه مالفوليو أن لون الجورب الأصفر قد يوحي بأنه في حالة نفسية سوداوية استنادًا إلى توهُّم وجود «مرارة سوداء» (في الحوصلة الصفراوية) تسبِّب هذه الحالة.

[٦٤] «الخط المائل»: المقصود الخط الإيطالي الذي نسمِّيه اليوم «إيتاليك».

[٦٥] يظهر أن هذا البيت مطلع أغنية كانت شائعةً آنذاك، وتقول دونو إن الغناء يساعد مالفوليو على التحكُّم في إقدامه وجرأته.

[٦٦] يستنكف أن تسأله ماريا هذا السؤال بعد أن أصبح في تصوُّره «الكونت» مالفوليو!

أوليفيا: ماذا؟
مالفوليو: «والبعض يكتسبون العظمة» ...
أوليفيا: ماذا تقول؟
مالفوليو: «والبعض تُفرَضُ العظمة عليهم فرضًا.»
أوليفيا: ردَّ اللهُ لك عقلك! ٤٥
مالفوليو: «وتذكَّر من امتدحَت جوربك الأصفر» ...
أوليفيو: جوربك الأصفر؟
مالفوليو: «وتمنَّت أن تراك وأنت تلبس رباط الساق الصليبي.»
أوليفيا: رباط الساق الصليبي؟ ٥٠
مالفوليو: «دعني أؤكِّد لك أنك بلغت العلا إن كنت تريد بلوغ العلا» ...
أوليفيا: هل بلغت أنا العلا؟
مالفوليو: وإلا فلتظلَّ في عينَي حاجبًا.
أوليفيا: لا لا! هذا خبَل الصيف إذا انتصف[٦٧] بعينه! ٥٥

(يدخل خادم.)

الخادم:

مولاتي! عاد السيد الشاب الذي أرسله الدوق أورسينو، وعجزت عن إقناعه بالعودة من حيث أتى. وهو في انتظار ما تأمر به مولاتي.

أوليفيا:

سأذهب إليه أنا (يخرج الخادم). يا ماريا الكريمة. فليعتنِ أحدكم بهذا الرجل. أين ابنُ العم توبي؟ فليرعه بعضُ أتباعي رعايةً خاصة؛ ٦٠ فلا أريد أن يصاب بأذًى ولو فقدتُ نصف مهري.

(تخرج أوليفيا وماريا من بابَين مختلفَين.)

[٦٧] «جنون الصيف إذا انتصف»: كان من الأمثال السائرة.

مالفوليو (وحده على المسرح):

ها ها! هل بدأت تفهمينني الآن؟ لم تجدي
رجلًا أسوأ من سير توبي كي يرعاني؟ هذا يتفق بدقة مع ما جاء في
الخطاب؛ إذ ترسله عمدًا حتى أُظهر الشدة معه، فذاك ما تحثني عليه ٦٥
في الخطاب إذ تقول: «اخلع ثوب تواضعك.» وتقول: «عارض أحد
الأقرباء، وكن سليط اللسان مع الخدم، ولتُجرِ على لسانك عبارات ٧٠
رجال الدولة، وتظاهر بأنك شاذ السلوك.» وهي تحدِّد بعد ذلك
أسلوب ذلك، مثل اصطناع جهامة الوجه، ورزانة الحركة، وبطء
التفوُّه بالألفاظ، كما هو شأن كل «فارسٍ مُعلَم»، وهلم جرًّا. لقد
اصطدت ذلك الطائر، ولكن ذلك من صُنع الرب جوف، فاجعلني
يا جوف حامدًا شاكرًا! كما إنها قالت الآن لتوها قبل ذهابها: ٧٥
«فليعتن أحدكم بهذا الرجل.» قالت «الرجل» ولم تقل مالفوليو؛
أي لم تراعِ موقعي الاجتماعي بل اعتبرتني «رجلًا»! حقًّا! إن كل
هذه الدلائل تبدو متسقة بحيث لا أجد عائقًا خلقيًّا واحدًا، لا بل
ولا خردلةً[٦٨] من أي عائق خلقي، ولا عقبة، ولا أدنى ظاهرة تثير
الشك أو تنذر بالحظر — ماذا عساي أن أقول؟ — لا شيء يمكنه أن ٨٠
يحول بيني وبين الآفاق الكاملة لآمالي. والحق أن جوف، لا أنا،
هو الذي فعل هذا، وله الحمد والشكر!

(يدخل سير توبي وفابيان وماريا.)

سير توبي:

أين ذهب باسم الرب؟ لسوف أحادثُه حتى لو اجتمعت في جسمه ٨٥
كل شياطين جهنم، وكان الذي يسكنُه جيش عفاريت لا عفريت
واحد!

[٦٨] «عائق خلقي ... خردلة من»: مالفوليو يستخدم scruple بمعنيَين، الأول هو العائق، والثاني هو وزن الخردلة؛ أي أدنى وزن ممكن.

فابيان: ها هو ذا، ها هو ذا! كيف حالك يا سيدي؟ كيف حالك يا رجل؟
مالفوليو: ابتعدوا عني! إني ألفظكم! ودعوني أتمتَّع بخلوتي! انصرفوا! ٩٠
ماريا:

انظروا كم يفصح العفريت الذي يسكنه عن خوائه! ألم أقل لكم؟ سير توبي! إن مولاتي ترجوك أن ترعاه.

مالفوليو (جانبًا)**:** آها! هل ترجو ذلك حقًّا؟ ٩٥
سير توبي:

انفضوا! انفضوا! اسكتوا جميعًا! لا بد أن نعامله برفق. دعوه لي. كيف حالك يا مالفوليو؟ ماذا حدث لك؟ عجبًا لك أيها الرجل! لا تستمع إلى الشيطان! واذكر أنه عدو الإنسان.

مالفوليو: هل تعرف ما تقول؟ ١٠٠
ماريا:

انظروا كيف يفزع حين تشتمون الشيطان! أدعو الله ألَّا يكون قد أصابه سحر ساحر![٦٩]

فابيان: اجعلوا «الحكيمة» تكشف عن السحر في بوله.[٧٠]

---

[٦٩] «أصابه سحر ساحر» (bewitched): وهذا شيء يختلف عن «المسكون» (possessed)، ويتطلَّب علاجًا مختلفًا.

[٧٠] «اجعلوا الحكيمة تكشف عن السر في بوله»: كانت وظيفة الحكيمة (The wise woman) هي معالجَة الأمراض المستعصية و«فك» السحر (العمل السفلي) عن طريق التعاويذ والعلاج بالأعشاب. وقد ورد ذكرها في شيكسبير في مسرحية «هنري الرابع» ١٢ / ٢ / ١–٥، ويشير فيرنس إلى مسرحية توماس هيوورد (Heywood) وعنوانها «حكيمة هوجسدن» (The Wise Woman of Hogsden) (١٦٣٨م) مشيرًا إلى أن عملها كان يُعتبر من أعمال الخير لا الشر، رغم اشتغالها بالسحر، وكانت تكشف عن السر بما كان يسمَّى فحص البول (casting of waters).

ماريا:

قسمًا لا بد من ذلك في صباح الغد، إن عشت إلى الغد! فمولاتي
لا تريد أن تفقده[٧١] مهما كلَّفها الأمر! ١٠٥

مالفوليو: ماذا بك يا امرأة؟
ماريا: يا إلهي!
سير توبي:

أرجوك أن تسكتي أنت؛ فليس هذا هو أسلوب العلاج. ألَا ترين
أنك تثيرينه؟ دعوني وحدي معه. ١١٠

فابيان:

ليس أمامنا إلا التلطُّف، فتلطَّفوا وتلطَّفوا؛ فالعفريت فظٌّ غليظ،
ويجب ألَّا نعامله بفظاظة.

سير توبي: إذن كيف حالك أيها الديك الزاهي؟[٧٢] كيف حالك أيها الكتكوت؟ ١١٥
مالفوليو: سيدي!

---

[٧١] «لا تريد أن تفقده»: رغم أن ماريا تكرِّر المعنى الذي صرَّحت به أوليفيا؛ فإنها تصوغه في صورة توحي بأن مالفوليو «متاع» تملكه، مثل الحيوانات التي كان كثيرًا ما يقال إنها تعرَّضت لسحر ساحر، وغضب مالفوليو قد يوحي بأنه أدرك «المقارنة» المضمرة.

[٧٢] «أيها الديك الزاهي»: في الأصل bawcock، والكلمة محرَّفة عن الفرنسية beau coq وأصبح معناها العام هو «الجميل» أو «اللطيف» أو هذا وذاك معًا، ولكنني أحببت الإبقاء على المعنى الأصلي بسبب إفصاحه عن أن المخاطب عادةً ذكر، بخلاف chuck في السطر نفسه؛ أي chick أو الكتكوت، وهو الذي ينصرف كثيرًا إلى الأنثى، كما نرى استعمال الكلمة بعد ذلك في «ماكبث» (٣/٢/٤٥) مثلما ترد في مسرحيات أخرى لشيكسبير، وإن كان يوجَّه عادةً إلى الأطفال الصغار تدليلًا لهم، وهذا وفق ما يقوله كيتريدج، هو الذي يُغضب مالفوليو، فكلها ألفاظ تدليل فكاهية. مثل biddy التي ترجمتها «بيا حبيبي»، وإن كانت لا تعني أكثر من «كتكوتي»! وتصوَّر معي شخصًا بمثل وقار مالفوليو ورزانته يخاطَب بهذه الألفاظ.

سير توبي:
نعم يا «حبيبي» تعالَ معي! لا يصح لمن في وقارك أيها الرجل أن
يلهو لهو الصبيان[٧٣] مع إبليس. فليشنق ذلك الفحَّامُ الخبيث![٧٤]
ماريا: اجعله يصلِّي يا سير توبي الأكرم! اجعله يصلِّي! ١٢٠
مالفوليو: أن أصلِّي أيتها البذيئة؟!
ماريا: لا، وأؤكِّد لكم، لن يقبل أي قدر من التقوى.
مالفوليو:
اشنقوا أنفسكم كلكم! يا لغبائكم وضحالتكم! لست أنا من طبقتكم،[٧٥]
وسوف تعرفون المزيد فيما بعد. ١٢٥
(يخرج مالفوليو.)
سير توبي: هل هذا ممكن؟

---

[٧٣] «يلهو لهو الصبيان»: الأصل play cherry-pit، وهي لعبة يلعبها الصبيان بإلقاء نواة ثمرة الكرز في حفرة، ومن يحقِّق أكبر عدد من إصابة الهدف يفوز في المباراة. وقد انتقل الحديث من التلميح بمعاملة مالفوليو معاملة الصبيان إلى التصريح به.

[٧٤] «إبليس ... ذلك الفحَّام الخبيث»: في الأصل Satan ... foul collier، كان أحد الأمثال الشعبية يقول إن الفحامين (تجار الفحم) يشبهون الشياطين في سواد الوجه والخداع في المعاملة. ويورد كتاب الأمثال مثلًا يقول: «قال الشيطان للفحام كم تشبهني!» ويقول الباحثون إن ذلك كان نفسه عنوان مسرحية كتبها ألبيان فولويل (Ulpian Fulwell)، وقُدمت على المسرح عام ١٥٦٨م، وتتضمَّن أغنيةً تقول:

> توم الفحام ابن كرويدون باعَ الفحم،
> فغدا للسوق وعاد اليوم،
> والآن تراه يشارك في الرقص الشيطان،
> ما أقرب شبه الشيطان بهذا الإنسان!

وكانت كلمة (collier) تعني أيضًا العامل في منجم الفحم في زمن شيكسبير، ولكن ما يقوله ويلسون عن علاقة عُمال المناجم بالشياطين لا علاقة له بالمثل المشهور ولا بهذه الفقرة من المسرحية، وعلى هذا أجمع المحدَثون (وخصوصًا من الشراح).

[٧٥] «لست من طبقتكم» (I am not your element): المقصود في الحقيقة أكثر من الطبقة؛ إذ إن شيكسبير يقصد أن يجعل مالفوليو يردِّد هذه الكلمة البالية لا للدلالة على الطبقة فقط، بل على «الطينة» التي خُلق منها! وربما كان شيكسبير يسخر أيضًا، كما تقول دونو، من استعمال بن جونسون لها (Ben Jonson) وإن لم يشاركها أحد هذا الرأي.

فابيان:

لو كان ذلك يحدث على خشبة مسرح الآن، لأنكرتُه باعتباره خيالات خرافية.

سير توبي: لقد سرَت عدوى الحيلة في روحه[٧٦] ذاتها. ١٣٠

ماريا: لا! بل تابعوه الآن حتى لا يذيع خبر الحيلة فتفسد.

فابيان: قطعًا .. لسوف نُصيبُه بالجنون الحق.

ماريا: فيزداد هدوء المنزل. ١٣٥

سير توبي:

تعالَوا نُقيِّده ونحبسه في غرفةٍ مظلمة؛ فبنت أخي تعتقد فعلًا أنه مجنون،[٧٧] ومن ثم فلنا أن نسايرها في هذا الاعتقاد بتنفيذ ذلك؛ فهو يحقِّق لنا المتعة، ويُكفِّرُ له عن ذنوبه. فإذا «تقطَّعت أنفاس» ملهاتنا إرهاقًا،[٧٨] فربما دفعتنا إلى أن نرحمه! وعندها نُذيعُ سر المكيدة حتى ١٤٠ يحكم الجمهور عليها،[٧٩] وربما يتوِّجُك الجمهور بتاج مُكتشفة المجانين. ولكن انظروا! انظروا!

(يدخل سير أندرو.)

---

[٧٦] يعبِّر سير توبي عن معنى «روحه» بكلمة genius التي كانت تعني أيضًا، وحرفيًّا، الجني الوصي أو الحارس له! وبهذا المعنى وردت في مسرحية شيكسبير «كوميديا الأخطاء» ٤ / ١ / ٣٣١–٣٣٣، ولكن دونو تقول إنه يعني «طبيعته»، وهو تفسير غريب.

[٧٧] كان ذلك هو أسلوب معاملة المجانين، ويقول شيكسبير في «كوميديا الأخطاء» عنهم: «لا بد أن يقيَّدوا ويُحبسوا في غرفة حالكة الظلام» (٤ / ٤ / ٩١).

[٧٨] «فإذا تقطَّعت أنفاس ملهاتنا إرهاقًا»: الأصل الإنجليزي هو:

till our very pastime, tired and out of breath.

المعنى واضح، ولكنني أبقيت على الصورة الأصلية لإظهار التكلُّف الشديد في أسلوب السير توبي؛ فالصورة معقَّدة ولا يوجد ما يدعو لها على الإطلاق!

[٧٩] «حتى يحكم الجمهور عليها» (bring (it) to the bar): أي نسمح للناس بأن يحكموا عليها، وكلمة (bar) التي أصبحت علَمًا على مهنة المحاماة، تعني السياج الذي يقف خلفه المتهم في المحكمة، ومن ثم أصبحت تعني المحكمة نفسها؛ فهي مجاز مرسل تحوَّل إلى معنًى حقيقي بمرور الزمن، وقد أضفت كلمة الجمهور لأن «الجمهور» أي جميع من يعنيهم الأمر في قصر أوليفيا سوف يتولَّون إصدار الأحكام.

فابيان: سيزيد اللهو حتى يناسب عيد الربيع!
سير أندرو: هذا خطاب التحدي، فاقرءوه! أؤكِّد لكم أن فيه الخل والفُلفل. ١٤٥
فابيان: أهو لاذعُ المذاق؟[٨٠]
سير أندرو: قطعًا وبلا شك. ما عليك إلا أن تقرأ.
سير توبي:
أعطني إياه. (يقرأ) «أيها اليافع، مهما تكن مكانتك، فلست ١٥٠
غير حقير.»
فابيان: هذا جميل، ويدل على الشجاعة.
سير توبي (يقرأ):
«لا تعجب، ولا تخامرنك الدهشة،[٨١] مِن نعتي إياك بهذه الصفة،
فلن أبيِّن لك سببًا لذلك.»
فابيان: عبارة حصيفة، ينجيك ما بها من الحذر من طائلة القانون.[٨٢] ١٥٥
سير توبي (يقرأ):
«إنك تأتي إلى الليدي أوليفيا، وعلى مرأًى مني تبدي العطف
عليك، ولكنك كذابٌ أشِر،[٨٣] وليس ذلك هو الموضوع الذي أتحدَّاك
للنزال بسببه.»
فابيان:
خطاب بالغ الإيجاز، وبالغ الدلالة إلى أقصى حد (جانبًا) على
الغباء![٨٤] ١٦٠

---

[٨٠] لاحظ الفكاهات اللفظية التي يشارك فيها «العاقل» فابيان!

[٨١] «لا تعجب ولا تخامرنك الدهشة»: الإطناب مقصود لأنه يفصح عن شخصية أندرو أو يؤكِّد ما ظهر منها.

[٨٢] «ينجيك ... من طائلة القانون»: أي لن يتهمك أحد بإثارة مشاجرة أو منازعة، وهي تهمة يعاقب القانون عليها تسمَّى «الإخلال بالأمن» (breach of the peace).

[٨٣] «أنت كذاب أشِر»: في الأصل مثل سائر هو thou liest in thy throat.

[٨٤] «بالغ الدلالة على الغباء»: لأن أندرو ينكر بذلك السبب الوحيد الذي يدفعه إلى تحدي «سيزاريو».

سير توبي (يقرأ):

«سوف أتربَّص بك في طريق عودتك لمنزلك، فإذا تصادف أن قتلتني ...

فابيان: جميل.
سير توبي (يقرأ): «فكالوغد والشرير تقتلني.»[٨٥]
فابيان: ما زلت بمنجًى من مهب ريح القانون. جميل. ١٦٥
سير توبي (يقرأ):

«إلى اللقاء إذن. وليرحم الله روح أحدنا! وربما يرحم روحي أنا، ولكن رجائي أفضل من ذلك،[٨٦] وإذن فاحذر واحترس. التوقيع: صديقك إن عاملته كصديق، وعدوك اللدود.[٨٧] أندرو إجيوتشيك.» ١٧٠
إذا لم يستطع هذا الخطاب أن يأتي به، فلن تستطيع ساقاه ذلك.
سوف أعطيه إليه.

ماريا:

ربما كانت الفرصة سانحةً الآن؛ فهو يحادث مولاتي في أمر ما
وسوف يرحل بعد قليل. ١٧٥

---

[٨٥] «فكالوغد والشرير تقتلني»: الأصل يتضمَّن الغموض نفسه:

Thou Kill'st me like a rogue and a villain.

أي إن الصفتَين قد ينصرفان إلى «سيزاريو» وقد ينصرفان إلى مالفوليو نفسه، والغموض مقصود من شيكسبير، لكنه ربما لا يكون مقصودًا من مالفوليو، وإن كان فابيان يرى أنه مقصود كأنما تعمَّده مالفوليو لينجيه من طائلة القانون.

[٨٦] «ربما يرحم روحي أنا، ولكن رجائي أفضل من ذلك»: يقصد أن يقول إنه يريد أن يظل في قيد الحياة، ولكن ركاكة لغة أندرو تجعله يقول ما يوحي بأن الله قد يغفر له فيدخل الجنة، ثم يردف ذلك بقوله إنه يرجو أن تحل به اللعنة فيدخل النار. وقد اعترض الدكتور جونسون على الزج باسم الله في هذه التفاهات التي تمس جلال الخالق. والواقع أن أندرو كان يقصد أن يقول إنه قد يرحمه الله فيقتل، ولكنه يتمنَّى ما هو أفضل؛ أي أن يظل في قيد الحياة.

[٨٧] التناقض بين العدو والصديق يُفرغ التحدي من معناه.

سير توبي:

هيا يا سير أندرو! تربَّص له في ركن الحديقة مثل مُحضِر المحكمة،[٨٨]
وحالما تبصره، استلَّ سيفك! وأثناء سل السيف اقذفه بشتائم
شنيعة؛ فكثيرًا ما يكون السباب الشنيع سلاحًا ماضيًا، خصوصًا إذا
صدر بنبرات زهو وخيلاء، وصلف وكبرياء، وهو أقدر على إثبات
الرجولة الحقة من أي أفعال لا تصحبها الشتائم! هيا انطلق!

سير أندرو: لا! أنا لا أُجارَى في الشتائم!
(يخرج سير أندرو.)

سير توبي:

الواقع أنني لن أُسلِّم ذلك الخطاب؛ إذ إن سلوك ذلك اليافع الكريم
المنبت يدل على أنه عاقل مهذَّب، وسفارته بين مولاه وبنت أخي
تؤكِّد ذلك. وهكذا فإن الجهل الشديد الذي ينم عنه هذا الخطاب لن
يُخيف ذلك الشاب إطلاقًا؛ إذ سيرى أنه مرسَل من بليد أحمق،[٨٩]
لكنني يا سيدي سوف أُبلغه التحدي شفويًّا، ولسوف أقول إن السير
أندرو إجيوتشيك رجل ذاعت شجاعته، وسوف أرسم في خيال
السيد المهذَّب صورةً بالغة البشاعة (وأنا واثق أن يُفوعه سيجعله
يتقبَّلها بسهولة) عن ثورة الغضب لدى السير أندرو، وعن براعته
في النزال، وفورات حَنَقه واندفاعه المتهوِّر. ولسوف يؤدِّي ذلك إلى
قذف الرعب في قلب كلٍّ منهما، حتى لسوف يقتلان بعضهما
البعض حالما يتبادلان النظرات، مثل الأفعوان ذي النظرة الفاتكة.[٩٠]

(تدخل أوليفيا وفيولا.)

---

[٨٨] «محضر المحكمة» (bum-baily): أي bailiff، وقد أطلق عليه هذا الوصف لأنه يفاجئ الناس من الخلف.

[٨٩] «بليد أحمق»: الأصل clodpoll حرفيًّا ذو رأس (poll) من الطين (clod)، وفي الإنجليزية المعاصرة نستخدم كلمة clod وحدها للدلالة على هذا المعنى.

[٩٠] الأفعوان ذو النظرة الفاتكة (cockatrice): أفعوان خرافي يقتل بتوجيه نظره إلى ضحيته، وكان يسمَّى أيضًا basilisk، والصورة الفكاهية التي يرسمها شيكسبير طريفة وشائقة.

فابيان:

ها هو ذا قادم مع بنت أخيك. أمهلهما حتى يحين انصرافه، ثم
الحق به على الفور.

سير توبي: سوف أدبِّر في هذه الأثناء رسالة تحدٍّ مرعبة تدعوه للنزال.

(يخرج سير توبي وفابيان وماريا.)

أوليفيا:

لشد ما أسرفتُ في خطاب قلبٍ قُد من حجر،[٩١]
كما رهنتُ سمعتي بلا احتراسٍ أو حذر.
وإن في الأحشاء ما يلومُني على اقتراف ذلك الخطأ،
لكن ذلك الخطأ .. ذو مِرةٍ صعب المِراس،
حتى غدا يستهزئ الغداة بالملام!

فيولا:

ودربُ هذه المشاعر المشبوبة التي لديك،
درب أحزان الصدود عند سيدي.

أوليفيا:

اشبك بصدرك هذه الحلية! رسمٌ مصغَّرٌ يُصوِّرني!
حذار أن ترفُضها .. فما لها لسانٌ قد يثيرُ سخطك!
أرجوك أن تعود لي غدًا أرجوك.
وهل تُراك ترجو أن تنال شيئًا ثم أمنعه؟
فكل ما تطلُبُه أُجيبُه ما دُمتُ لا أمس صفحة الشرف.

فيولا: لا شيء إلا أن تُحبي سيدي حبًّا صدوقًا!

[٩١] لاحظ تحوُّل الحوار إلى النظم عند دخول أوليفيا وفيولا.

أوليفيا: وكيف أُعطيه الذي أُعطيك[٩٢] ثم لا أمس شرفي؟
فيولا: إني إذن أُعفيك.[٩٣]
أوليفيا:

فلتأتِ غدًا ثانية .. حتى ألقاك وداعًا لك.
قد يُلقي روحي في نار جهنم شيطانٌ مثلك!

(تخرج أوليفيا.)

(يدخل سير توبي وفابيان.)

سير توبي: حفظك الله يا سيد!
فيولا: وأنت سيدي!
سير توبي:

تأهَّب للدفاع عن نفسك. لا أعرف ما أسأت إليه فيه، ولكن غريمك مفعمٌ بالشر، سفَّاكٌ للدم مثل الصياد،[٩٤] وهو ينتظرك في طرف الحديقة. سُلَّ سيفك من غِمده، وعجِّل بالاستعداد له؛ فمن يُهاجمك سريعٌ بارع فتاك.

فيولا:

أخطأت سيدي؛ فأنا واثقٌ أنه لا خصومة بيني وبين أحد، وذاكرتي بريئةٌ تمامًا وصافيةٌ ولا تحمل أية إساءةٍ لأي رجل.

---

[٩٢] «الذي أعطيك»: إمَّا «هذه الحلية» وإمَّا «حبي»؛ لأن إهداءها الحلية دليل على حبها، وما دامت لا تُحب أورسينو؛ فإهداؤه حليةً يمس شرفها.

[٩٣] «إني إذن أعفيك»: إمَّا من مطالبتك بحب أورسينو أو من ضرورة إهدائي الحلية. والشراح مختلفون؛ فالصياغة لا تقطع بمعنًى من المعنيين.

[٩٤] «سفاك للدم مثل الصياد» (bloody as the hunter): إمَّا معنى الكلمة المعتاد في شيكسبير وهو الصياد من البشر، أو «كلب صيد» — على نحو ما وردت به الكلمة في «ماكبث» في مجال استعراض البطل لأنواع الكلاب (٣ / ١ / ٩٧) — وقد فضَّلت المعنى الشائع لدى الشاعر.

سير توبي:

سترى أن الأمر على خلاف ذلك، أؤكِّد لك. وإذن فإذا كنتَ ترى لحياتك أية قيمة، كن على حذر، فإن غريمك يتمتَّع بكل ما يتمتَّع به الرجلُ في شبابه من قوةٍ وبراعةٍ وغضب.

فيولا: أرجوك قل لي سيدي ما مكانتُه؟

سير توبي:

فارس، نال المنزلة بسيفٍ غير مثلوم، وفي القصر لا في الميدان، لكنه في المبارزات الفردية شيطان. وقد فصل ثلاث أرواحٍ عن أجسادها، وغضبه في هذه اللحظة عميق إلى الحد الذي يجعله لا يقبل التراضي إلا بآلام الموت والمواراة في القبر. وشعاره هو الحياة أو الموت، لك أو له!

فيولا:

سأعود إلى المنزل فأطلبُ الاحتماء بالليدي؛ فلستُ مقاتلًا، ولقد سمعت عن بعض الرجال الذين يفتعلون الصراع عمدًا مع غيرهم لاختبار شجاعتهم، وربما يكون هذا الرجلُ منهم.

سير توبي:

لا يا سيدي؛ فإن استياءه يقوم على إساءةٍ يعترف بها القانون، وعليك من ثم أن تتأهَّب وتحقِّق له رغبته. ولن أسمح لك بالعودة إلى المنزل إلا إذا نازلتني منازلةً لن تهيِّئ لك أمنًا وسلامةً أكبر من منازلته. وإذن فامضِ إليه أو فجرِّد سيفك من غمده؛ فالنزال محتوم، هذا مؤكَّد، إلا إذا أقلعت عن حمل أي سيفٍ بعد الآن.

أوليفيا:

هذا موقفٌ ينم عن وقاحةٍ وغرابةٍ معًا. أتوسَّلُ إليك إن شئت مجاملتي أن تستفسر من الفارس عن إساءتي إليه؛ فإنها لا شك نتيجة السهو لا العمد.

سير توبي:

سوف أستفسر منه. وانتظر يا سنيور فابيان مع هذا السيد حتى أعود.

(يخرج سير توبي.)

فيولا: أرجوك يا سيدي .. هل تعرف شيئًا عن هذا الأمر؟

فابيان:

أعرف أن الفارس ناقمٌ عليك، إلى الحد الذي يدفعه لتحكيم سيفٍ فتاك، لكنني لا أعرف المزيد عن ظروف ذلك. ٢٦٥

فيولا: قل لي أرجوك، أي نوعٍ من الرجال هو؟

فابيان:

مظهره هادئٌ رائع، لا ينبئُ إطلاقًا عن صلابته وشجاعته في النزال؛ فهو حقًّا يا سيدي أبرعُ الخصوم وأفتكهم وأسفكهم للدم، ولن تجد ٢٧٠ مثيلًا له في إلليريا كلها. فإذا تقدَّمت نحوه فسوف أصالحكما إذا استطعت.

فيولا:

وسأحمل لك امتنانًا كثيرًا؛ فأنا أفضِّل الاشتباك مع الكاهن[٩٥] على ٢٧٥ الاشتباك مع الفارس! ولا يهمني أن يعرف أحد الكثير عن حقيقة معدني.

(يخرجان وإن كانا لا يزالان ظاهرَين على المسرح من باب الحديقة المفتوح.)

(يدخل سير توبي وسير أندرو.)[٩٦]

---

[٩٥] تُشير فيولا إلى الكاهن باسم «السير» (sir priest): كان لقب «سير» يُطلَق على كل من يحصل على الشهادة (الدرجة) الجامعية الأولى، ويُطلَق من باب المجاملة على الكاهن الذي حصَّل الدرجة العلمية الكهنوتية الأولى باعتبار اللقب مرادفًا إنجليزيًّا للاتينية Dominus؛ أي «السيد المحترم» أو ما يقابل «الأستاذ» لدينا.

[٩٦] الإرشادات المسرحية: «يخرجان وإن كانا لا يزالان ظاهرَين على المسرح من باب الحديقة المفتوح»، على الرغم من النص في الطبعة الأصلية للمسرحية على خروجهما، فالنقاد يُجمعون وبلا استثناء على أنهما

سير توبي:

قطعًا يا رجل؛ فهو شيطان حق، ولم أشهد بين المقاتِلة[٩٧] مثيلًا له.
وقد نازلته شوطًا[٩٨] بالسيف والخنجر وما إلى ذلك، وشهدت منه
ضربةً فاتكة لو أراد بها قتلي لقتلني حتمًا. وإذا وجَّهت إليه ضربة، ٢٨٠
أجابك بضربةٍ واثقة ثقتك من وجود قدمَيك على الأرض. ولقد قيل
إنه كان أستاذ فنون السيف لدى الشاه.[٩٩]

سير أندرو: لعنة الله على ذلك، لن أشتبك معه. ٢٨٥

سير توبي:

نعم ولكنه لا يقبل الصلح الآن، وفابيان يجد صعوبةً في إيقافه
حيث يقف هناك.

لا يخرجان أي يختفَّيان من المسرح، بل يقفان في الطرف القَصِي للمسرح إلى اليسار؛ أي ما يشبه الركن غير أنه مفتوح ويمثِّل باب الحديقة، ويدخل في هذه الأثناء سير توبي وسير أندرو من اليمين، ويتقدَّمان إلى مقدِّمة المسرح فيقفان في وسطها، وبعد الانتهاء من مناقشتهما الخاصة التي لا يسمعها الآخران، يعبر سير توبي المسرح إلى فابيان لمحادثته، ثم يعبره ثانيًا إلى فيولا، ثم إلى سير أندرو، بحيث ينتقل أندرو وفيولا إلى مقدمة المسرح للمبارزة. وفي هذه اللحظة (السطر ٣١٧) يدخل أنطونيو من اليمين. وقد حلَّ كابيل (Capell) المشكلة في طبعته ١٧٦٨م بإلغاء النص على الدخول والخروج.

[٩٧] «المقاتلة»: جمع في العربية للمقاتل ذكرًا كان أو أنثى، وذلك في محاولة مني لاجتياز الخط الفاصل بين التذكير والتأنيث في العربية؛ فالكلمة الإنجليزية وهي firago وهي الصورة الشيكسبيرية لكلمة virago التي تعني المرأة المقاتلة «معجم أوكسفورد الكبير virago, 2. b»، ولا يذكر هذا المعجم شاهدًا آخر على إطلاق هذه الكلمة على رجل باستثناء عمل آخر صدر عام ١٦٠٠م. وهذه من الكلمات الطريفة التي دعت كِبار الشراح إلى التعليق عليها، بسبب تنكُّر فيولا في حُلة رجل. فقال الدكتور جونسون إن معنى السطر هو: «لم أشهد رجلًا يشبه المرأة إلى هذا الحد ويتمتَّع بقدرة الرجال ومهارتهم.» وقال كيتريدج: «إن سير توبي يستخدم هذه الصفة المؤنثة لإحداث تأثير فكاهي، فهو يُطلِقها على شخص يفترض أنه رجل، ولكن الجمهور الذي يعرف أن سيزاريو هي فيولا في الواقع؛ أي أنها امرأة، يستمتع بالفكاهة وبالخطأ.»

[٩٨] «شوطًا»: في الأصل pass التي عادةً ما تعني «طعنة بالسيف»؛ أي هجومًا بالسيف، ولكن المعنى هنا بإجماع الشراح هو «شوط»؛ أي منازلة محدودة.

[٩٩] سبق ذكر الشاه في ٢ / ٥ / ١٨١، وانظر الحاشية على ذلك السطر.

سير أندرو:

لعنة الله على ذلك! لو كنت أعرف أنه شجاعٌ وبهذه البراعة في
المبارزة ما كنت قبلت أن أتحدَّاه قط! اسمع! أقنعه بأن ينسى ٢٩٠
الموضوع، وسوف أهديه فرسي كابيليت[١٠٠] الرمادي.

سير توبي:

سأعرض هذا العرض عليه. قف هنا وتظاهر بالشجاعة، وسوف
ينتهي الخلاف دون إزهاق أرواح. (جانبًا) وسوف أركب حصانك ٢٩٥
بالبراعة التي أركبك بها.
(يدخل فابيان وفيولا.)
(جانبًا إلى فابيان) كسبتُ حصانه في مقابل تسوية النزاع؛ إذ أقنعتُه
أن الشاب شيطان.

فابيان (جانبًا إلى توبي):

إنه يتصوَّر أنه رهيبٌ أيضًا، وقد شحب لونه وأخذ
يلهث كأنما كان دبٌّ في أعقابه. ٣٠٠

سير توبي (إلى فيولا):

لا أمل في الصلح سيدي؛ إذ يصر على منازلتك بِرًّا
بقسمه، لكنه عدل عن رأيه في أُسُس الخصومة، ولم يعد يجد فيها
ما يستحق المناقشة. عليك إذن أن تسل سيفك حتى لا ينقُض
قسمه، وهو يؤكِّد أنه لن يصيبك بسوء. ٣٠٥

[١٠٠] «كابيليت»: اسم الفرس. ويقول رايت (Wright) (١٨٨٥م): إن الكلمة قد تكون تصغيرًا للفظ capul التي كانت تعني الحصان (والمعجم يورد caple وcapul)، ولكن الشُّراح المحدَثين يُرجِّحون أن الكلمة اسم الفرس، وقد تكون تحريفًا للاسم الإيطالي Capulet الوارد في «روميو وجوليت».

فيولا (جانبًا):

أسألك يا رب النجاة! وأكاد أُفضي لهم بمقدار ما ينقصُني
عن الرجل.[١٠١]

فابيان (إلى سير أندرو): تراجع إن شاهدت غضبته. ٣١٠
سير توبي (يعبر المسرح إلى سير توبي):

هيا يا سير أندرو! لا أمل في الصلح؛
فالسيد يُصر صونًا لشرفه أن ينازلك شوطًا واحدًا، ولا يستطيع
تجنُّب ذلك وفق قوانين المبارزات، لكنه وعدني بحق كرم محتده
وانتمائه الحربي ألَّا يصيبك بأذًى. هيا! إلى النزال. ٣١٥

سير أندرو: أدعو الله أن يبر بقسمه!
(يدخل أنطونيو.)[١٠٢]

---

[١٠١] «أكاد أُفضي لهم بمقدار ما ينقصني عن الرجل»، والأصل هو:
(A little thing would make me tell them how much I lack of a man).
الترجمة هنا حرفية إلى أقصى حد؛ فمعنى الفاعل هنا ما يوازي التعبير العامي: «فركة كعب وأقول لهم»؛ أي «ما أقربني إلى الإفصاح»، وهذا ما ترجمته بفعل المقاربة العربي «أكاد»، وأمَّا معنى how much فهو «مقدار ما ...» سواء كان قليلًا أو كثيرًا، ولكن بعض النقاد (لا الشراح) يقتطعون الفاعل ويُخرِجونه من السياق للإيحاء بدلالات لم يقصد إليها شيكسبير قطعًا، أو يُفسِّرون «مقدار ما» تفسيرًا يؤكِّد تأويلهم المُقحَم، فيجعلون التعبير دليلًا على الضآلة فقط. وكنت قد قرأت بعض ما كتبه هؤلاء النقاد تمهيدًا للترجمة، فلم أجد تأكيدًا في العبارة لتخريجاتهم، ولم أحاول تأكيد وجهة نظرهم الخاصة. أمَّا الشراح فيقولون لمن شاء المعنى المقصود دون المبنى اللغوي إن العبارة تعني: (١) ما أيسر أن أعترف بمدى خوفي، أو (٢) لقد بلغ بي الخوف حدًّا يكاد يدفعني إلى التصريح بأني امرأة. وأمَّا الإيحاء بطبيعة ما ينقصها فهو يقبل أي تفسير تراه دون أن ينحصر فيما ذهب هؤلاء إليه.

[١٠٢] الإرشادات المسرحية «يدخل أنطونيو»: من أين أتى أنطونيو؟ وما الذي أتى به إلى حديقة أوليفيا؟ لقد حيَّرني هذا السؤال ولم أجد له إجابةً عند النقاد، والشراح ينصون فحسب على أنه يدخل من باب الشارع ورجال الشرطة في أثره، ولكننا نعرف أن المنازلة تجري، أو من المفترض أن تجري في الحديقة، وإن كان الجنود يقولون لأورسينو فيما بعد إنها جرت «في بعض شوارعنا» (٥ / ١ / ٦٢). وبعد استغراقي في نص المسرحية وجدت أن الحل الذي يكفل المصداقية، ولا أقول الواقعية، هو أن نفترض أن أنطونيو كان يبحث عن سباستيان الذي يقول في ٤ / ٣ / ٥–٧ إنه سأل عنه في فندق «إلفانت» «وقيل لي هناك إنه قد جاب أقطار المدينة باحثًا عني.» ولا بد أنه شاهد فيولا وهي تدخل منزل أوليفيا فظنها سابستيان، ونحن نعلم

فيولا: ثق في قولي. إني أفعل ذلك وأنا مكره!

(سير أندرو وفيولا يستلان سيفَيهما.)

أنطونيو (وهو يستل سيفه.)**:**

أغمد سيفك! إن كان الشاب الأكرم ذاك
أساء إليك، فإني أتحمَّلُ وزره! أمَّا إن
كنتَ أسأتَ إليه فأنا أتحدَّاك دفاعًا عنه!

سير توبي: أنت، سيدي؟ عجبًا من أنت إذن؟
أنطونيو:

شخصٌ يا سيد يدفعه حبه
حتى يتجاسر فيقومَ بأكثر ممَّا يتفاخر ذاك بفعله!

سير توبي: لا! إن كنت تقاتل بدلًا من بعض الناس[١٠٣] فأنا لك!

(يستل سير توبي سيفه.)

(يدخل رجال الشرطة.)

فابيان: كُفَّ يا سير توبي الكريم؛ فقد أتى رجال الشرطة.

أنها أتت في أوائل هذا المشهد (السطر ٥٥) ولم تدخل إلى المسرح إلا مع أوليفيا في السطر ٢٠٠، وتخرج أوليفيا حتى يجري مشهد المبارزة الفكاهي، وربما «كان أنطونيو يتابع ما يجري من خارج الحديقة، ولم يدخل إلا حين ظنَّ أن صاحبه في خطر؛ ولذلك يقول له: «بحثي عنك هو السبب» (٣ / ٤ / ٣٤٠)، وهذا يؤكِّد واقعيًّا أن المبارزة تحدث في الحديقة، وأن باب الدخول من الشارع إلى الحديقة هو الذي يدخل منه أنطونيو ورجال الشرطة بعده. وأمَّا طول زمن ذلك الجزء من الحدث أو قصره فنحن نتغاضى عنه عادةً في المسرح.

[١٠٣] «تقاتل بدلًا من بعض الناس» undertaker: هذا هو المعنى الذي رجَّحته من ثلاثة اختيارات، اثنان منها لا يلائمان السياق. ولكن دونو تضيف احتمالًا آخر (لا تورده المعاجم) وهو: «من يدس أنفه فيما ليس من شأنه.» ولم آخذ به، بل أخذت بالمعنى الذي يجمع بين المعنى الأول في «معجم أوكسفورد الكبير» والمعنى الذي يرد في «عطيل» (٤ / ١ / ٢١١) وفي «سيمبلين» (٢ / ١ / ٢٦–٢٧).

سير توبي (إلى أنطونيو): سأعود إليك حالًا.
فيولا (إلى سير أندرو): أرجوك يا سيدي، أغمد سيفك، من فضلك. ٣٣٠
سير أندرو:

أقسم إني سأغمده يا سيدي، وأمَّا ما وعدتك به من قبل،[١٠٤] فسوف
أفي بوعدي، وسوف يسهل لك ركوبه ويسلس لك قياده.

الضابط ١: هذا هو الرجل. قم بواجبك.
الضابط ٢:

أنطونيو! إني أُلقي القبض عليك
في دعوى الدوق أورسينو ضدك. ٣٣٥

أنطونيو: أخطأت الشخص المطلوب.
الضابط ١:

لا يا سيد لم أخطئ قط؛ فأنا أعرف وجهك خير المعرفة!
حتى دون القبعة البحرية فوق الرأس.[١٠٥]
امضوا الآن به إذ يعرف أني أعرفُه خير المعرفة.

أنطونيو:

لا بد إذن أن أنصاع (إلى فيولا)، وبحثي عنك هو السبب! ٣٤٠
لكن لا مهرب لي ولسوف أُواجه هذي التهمة.
ماذا تفعل أنت إذن ما دمت بسبب الحاجة مضطرًّا
أن أطلب منك إعادة كيس نقودي؟ يحزنني
عجزي عن تقديم العون إليك ..

---

[١٠٤] لا تعلم فيولا شيئًا عمَّا وعد أندرو السير توبي به (فرسه كابيليت)، وهو ما يزيد من تعقيد الموقف واستمتاعنا بما يجري على المسرح!
[١٠٥] لاحظ إيجار التعبير عند شيكسبير؛ ففي عبارة واحدة يلخِّص موقفًا كاملًا.

أكثر من ضيقي ممَّا يحدث لي. تبدو مذهولًا أو في حيرة.
لكن خفِّف عنك.

الضابط ٢: هيا يا سيد فلنمضِ الآن.
أنطونيو: لا أملك إلا أن أطلب منك قليلًا من ذاك المال!
فيولا:

وأي مالٍ ذاك سيدي؟
أبديت لي عطفًا كريمًا ها هنا،
وساءني ما بتَّ فيه من متاعب،
وذاك كله يحثني على إقراضك القليل ممَّا في يدي
فإنه جدُّ قليل، وليس في يدي مالٌ كثير،
لكنني أقتسم الذي معي .. معك،
فهاك نصف ما في الكيس.

(تقدَّم المال إلى أنطونيو فلا يقبله.)

أنطونيو:

هل تنكرني الآن؟[١٠٦]
هل يمكن أن تُنكر أنت استحقاقي أو تجحد فضلي؟
لا تُغرِ شقائي بإساءة خُلقي،
فأمنُّ عليك بما أسديتُ من الأيدي البيضاء![١٠٧]

[١٠٦] المقصود تأكيد الضمير «أنت» في السؤال؛ أي أنت من دون الناس.

[١٠٧] «لا تغر شقائي بإساءة خلقي، فأمُن عليك بما أسديت من الأيدي البيضاء»: الأصل هو:

Do not tempt my misery
Lest that it make me so unsound a man
As to upbraid you with those kindnesses
That I have done for you.

فيولا:

لا أعرفُ لك أي أيادٍ بيضاء،
بل لا أعرفُك بصوتك أو بملامح وجهك،
وأنا أكره كل جحودٍ أكثر ممَّا أكره أي كذب
أو أية خيلاء .. أو ثرثرةً من مخمور،[١٠٨]
أو أية أدران رذائل[١٠٩] تكمن في دمنا الواهن، ٣٦٥
وتهبُّ فتفسدُ أخلاق المرء أشد فساد.

أنطونيو: أوَّاه يا رب السماء!
الضابط ٢: هيا يا سيد أرجو أن تمضي!
أنطونيو:

دعني أقول كلمتَين! فذلك الشاب الذي ترونه أمامكم
كنت انتشلتُه من بين فكَّي الهلاك بعد أن كادا
ليطبقان فوقه! فرَّجت كربه بكل ما للحُب من قداسة،[١١٠] ٣٧٠

المقصود بإساءة الخُلق هو المن الذي يبطل الصدقات (البقرة: ٢٦٤)؛ فالخلق الكريم يقضي بصنيعة المعروف لذاته لا في مقابل شكر أو مكافأة، والإيحاء الديني قائم في ذلك المعنى، وهو ما يعود إليه أنطونيو في ٣٧٠–٣٧٢ أدناه، وويلسون يفسِّر الكلمة بأن أنطونيو يعني: «لا تجعلني أفقد الإيمان (بالصداقة).» ولكن هذا المعنى هو الذي ينتهي إليه أنطونيو في ٣٧٤–٣٧٩، أمَّا هنا فالمقصود هو نقض ما يقضي به الخلق.

[١٠٨] التزمت هنا بالنص الأصلي كما تنشره طبعة آردن، وتتفق معها طبعة نيوكيمبريدج، ورفضت تعديلات الطبعات الأخرى التي تجعل الكذب صفةً للخيلاء.

[١٠٩] الصورة صورة رذائل «بالقوة» (التعبير الفلسفي عن الكمون) في دم الإنسان؛ أي طبيعته البشرية؛ أي باعتباره كائنًا ضعيفًا، وهي الرذائل التي قد تهب فتأتي بالفساد. وتشرح دونو كلمة «دمنا الواهن» (our frail blood) بأنها تعني «طبيعتنا الضعيفة»، ولكن الدم أقدر على نقل الصورة الحسية للرذائل الكامنة، والفلاسفة القدماء كانوا يصفون كيف تتحوَّل خصيصة «بالقوة» (potential quality) إلى خصيصة بالفعل (actual)، وهذا التحوُّل هو الذي أتيت له بالفعل «تهب».

[١١٠] «بكل ما للحب من قداسة» (with such sanctity of love): أي كأنما هو حب عابد لمعبود، وهما أول المفردات الدينية التي تستمر في حديث أنطونيو، فنجد الصورة (image) التي قد تعني المظهر أو

والحق أنني عبدتُ تلك الصورة التي بدت
بَشِير أسمى النبل والجدارة.

الضابط ١: ما نحن وذاك؟ هيا فالوقت يضيع! هيا!
أنطونيو:

والآن أُدرك أن من كان الإله بناظري صنمٌ قبيح،
فلقد جلبت العار يا سيباستيان لوسامة الوجه الصبيح؛
إذ لا يشوب طبيعة الإنسان إلا ما اختفى في نفسه،
ولا يشوِّه الفتى سوى تحجُّر الفؤاد وانعدام حسِّه.
إن الجمال هو الفضيلة والتقى .. لكنما قد نُبصر الشر الجميل
مثل الوعاء الفارغ المستملح .. قد زانه الشيطان بالنقش الجليل![١١١]

الضابط ١: جُن الرجل! خذوه من هنا! هيا يا سيد هيا!
أنطونيو: هيا بنا.

(يخرج أنطونيو مع الشرطة.)

فيولا (جانبًا):

الرجل يقول كلامًا مشبوبًا يقطع بالإيمان بما يحكي.
لكني ما زلت أكذِّب ما سمعت أذني.
يا ليت خيالي يصدق فيكون الحقَّ المرغوب،
وبأن الرجل يظن بأني بالفعل أخي المحبوب![١١٢]

التمثال (أي الصنم)، ثم يليها «عبدت» (did I devotion)، وبعدها يأتي «الصنم» (idol) والإله (god) والشيطان (devil) أخيرًا.

[١١١] لاحظ العبارات التي تشبه الحكم ويسوقها أنطونيو بأبيات موزونة مقفاة.

[١١٢] لاحظ أن فيولا تستخدم القافية كذلك، ولو تفاوتت أطوال السطور.

سير توبي:

اقترب يا فارس! اقترب يا فابيان! سوف نتهامس معًا ببعض الأشعار[١١٣]
التي تحوي أشد الأقوال حكمة! (توبي وأندرو وفابيان ينتحَّون جانبًا.)

فيولا:

ناداني باسم أخي وأخي يحيا في ذاتي،
كالصورة تحيا صادقةً في مرآتي. ٣٩٠
وجه أخي يشبه وجهي وأنا ألبس أردية أخي،
وأحاكي زركشة الزي وألوان أخي!
لو صدق لقلت بأن عواصف ذاك البحر تحلَّت بالرحمة،
وبأن الأمواج الملحة عشقته فغدت أمواجًا عذبة!

(تخرج فيولا.)

سير توبي:

غلامٌ تافه بالغ الخيانة، وأجبن من الأرنب البري، وقد ظهرت ٣٩٥
خيانته في التخلي عن صديقه في وقت ضيقه، وفي التنكُّر له، وأمَّا
عن جبنه، فاسأل فابيان!

فابيان: جبان! يُخلصُ للجُبن إلى حد العبادة!

[١١٣] يسخر السير توبي من بعض الأبيات المقفَّاة التي سمعها لتوه، والواضح أنه يقصد شعر أنطونيو لا ما قالته فيولا؛ لأنها قالت ما قالته لنفسها، وهذا ما يقوله فيرنس، ولكن ديتون (Deighton) يقول إنه يقصد كلام الاثنَين معًا، وأمَّا ويلسون الذي يبني شرحه في كل مكان في طبعته على أن النص قد تعرَّض للتنقيح، فيقول إن السير توبي يسخر من فيولا، بل إن شيكسبير نفسه ربما «يسخر من شعر كان قد أخذه الجد في الأصل»؛ أي قبل التنقيح. ويعلِّق كريك على ذلك قائلًا:

> إنني آخذ مزدوجات أنطونيو وفيولا مأخذ الجد فعلًا، وأعتبر أن ملاحظات السير توبي تتجلَّى فيها، دون قصد منه، رؤيته السطحية للموقف، وهي التي تتبدَّى في الحوار المنثور الختامي لهذا المشهد، وهو الذي يؤدِّي إلى الكارثة الفكاهية في المشهد الأول من الفصل الرابع (ص١١٤).

سير أندرو: أقسم[١١٤] سوف ألحقُ به من جديدٍ فأضربه. ٤٠٠
سير توبي: نعم! اضربه ضربًا مبرِّحًا، لكن لا تسُل سيفك مطلقًا من غمده!
سير أندرو: إن لم أفعل ...[١١٥]

(يخرج سير أندرو.)

فابيان:

هيا بنا لنشهد الذي يكون من أمرهما،
أمَّا الرهانُ فهو أن لا شيء يجري قطُّ بينهما.[١١٦] ٤٠٥

(يخرجان.)

[١١٤] «أقسم»: كالعادة أتجنَّب ذكر المقسوم به إذا كان محذوفًا في الأصل؛ فالأصل هنا هنا slid؛ أي by God's eyelid، وما دام الأصل لا يوحي إلا بالقَسَم المجرَّد فعليَّ الالتزام بهذا.
[١١٥] «إن لم أفعل ...» أي: إن لم أضربه، لا «إن لم أسل سيفي».
[١١٦] لاحظ انتهاء المشهد بالقافية، والطريف أن فابيان «المسن العاقل» لا يتوقَّع شيئًا على الإطلاق!

الفصل الرابع

المشهد الأول

(يدخل سباستيان والمهرج.)[1]

المهرج: هل تريد إقناعي بأنني لم أُرسل إليك؟
سباستيان:

اتركني أرجوك .. أنت مغفَّل!
اغرُب عن وجهي قلت!

المهرج:

إصرارك يدهشني حقًّا! وإذن فأنا لا أعرفك، ولا أرسلَتني مولاتي إليك، حتى تطلب منك الحضور للحديث معها، ولا اسمُك السيد سيزاريو، ولا يوجد أنفي في وجهي أيضًا![2] أي إن كل ما هو صحيحٌ غير صحيحٍ في الواقع!

---

[1] المكان: أمام منزل أوليفيا. والواضح أن المناقشة كانت قد بدأت من فترة، كما دام المهرِّج يقول لسباستيان «إصرارك يُدهشني حقًّا» (٥).

[2] «ولا يوجد أنفي في وجهي أيضًا!»: هذا أقصى ما يصل إليه إنكار الواضح كقولك بالعربية: «وليس يصح في الأذهان شيء، إذا احتاج النهار إلى دليل.» وكان المثل الإنجليزي القديم يقول: «واضح وضوح الأنف في وجه الإنسان.»

سباستيان:

أرجو أنْ نجد مكانًا آخر تنفثُ[٣] فيه حماقاتك ١٠
إذ إنك لا تعرفني![٤]

المهرج:

أنفث حماقاتي! لقد التقطَ التعبير من أفواه بعض العظماء، ويطبِّقه الآن على المهرِّج! أنفثُ حماقاتي! يؤسفني أن هذه الدنيا، وهي المهرِّجةُ الكبرى، سوف تتعلَّم التصنُّع والتخنُّث![٥] أرجوك الآن أن ١٥ تتخلَّص من قناع التصنُّع والتظاهر، وأن تخبرني ماذا «أنفث» لمولاتي. هل «أنفث» لها أنك قادم؟

سباستيان:

أرجوك أيها المهرِّج السخيف[٦] أن ترحل

---

[٣] «تنفث» (vent): وكانت الكلمة تُستخدم بمعانٍ حقيقية ومجازية في القرن السادس عشر، وهكذا فرغم أن سباستيان لم يخطئ أو يتعمَّد التصنُّع، فاستعمال الكلمة يُتيح للمهرِّج أن يرد عليه باعتبارها كلمةً مُتكلَّفة، ومن ثم يستخدمها في سياقات تجعلها تبدو مضحكة.

[٤] يرد بيتا سباستيان في طبعة الفوليو (١٦٢٣م) وما بعدها على سطر واحد باعتباره نثرًا، ولكن كابيل (Capell) في طبعته عام ١٧٧٩م لاحَظَ إيقاع النظم فيه، ففصل التفعيلات الخمس الأولى عن التفعيلتَين التاليتَين. ويقول كريك إن هذا معقول لأن سباستيان يستخدم النظم في حواره كله؛ ولهذا فهو يقبل هذا التقسيم، وتقسيم الحوار التالي لسباستيان في ١٨–٢٠، ويقول إن الفارق بين نظمه ونثر المهرِّج وأندرو وتوبي مقصود بوضوح، وحواره مع أوليفيا نظم من أوله لآخره.

[٥] «التصنُّع والتخنُّث»: في الأصل كلمة cookney، لم تكن تلك الكلمة تعني ما تعنيه لنا اليوم أي من أبناء شرقي مدينة لندن «الإيست إند» أو وصف اللهجة التي يتكلَّمون الإنجليزية بها، ولكنها كانت تعني الطفل المدلَّل الذي يكتسب لغةً متصنَّعة ويتكلَّمها بلهجة مخنَّثة (في المعجم مُخنَّث فقط milksop، واقتران التصنُّع بالتخنُّث له تاريخ طويل يشهد به تطوُّر معنى الكلمة، وهكذا لم أجد مناصًا من الجمع بينهما، خصوصًا والمهرِّج يعترض على «تصنُّع» سباستيان في هذا السطر وفي السطر التالي.

[٦] «المهرج السخيف»: في الأصل foolish Greek، وهذا قد يعني: (١) من يقول الهذر الذي لا يُفهم (من تعبير It is Greek to me؛ أي يوناني لا يفهم) أو (٢) المهرِّج (merrygreek) السخيف، وكانت

هذي نقودٌ لك! فإن تباطأتَ هنا
ساء جزائي لك! ٢٠

(يقدِّم إليه نقودًا.)

المهرج:

أقسمُ إن يدك مبسوطةٌ كل البسط! فالحكماء الذين يمنحون المهرِّجين[٧]
أموالًا يذيع صيتهم إن داوموا على الدفع أربع عشرة سنة![٨]

(يدخل سير أندرو، وسير توبي وفابيان.)

سير أندرو (إلى سباستيان): ها أنا ذا ألقاك من جديد! خذ هذه الضربة![٩]

(سير أندرو ويضرب سباستيان.)

سباستيان:

وأنت فاقبل هذه وهذه وهذه![١٠] ٢٥
(سباستيان يضرب سير أندرو.)
ترى أصيب كل الناس بالجنون؟

هذه الصفة للمهرِّج تُكتب بالإنجليزية كلمةً واحدة، فقسمها سباستيان إلى كلمتَين. ولَمَّا كانت النسبة إلى اليونان غير أصلية في المعنى، حذفتها واستعضت عنها بالدلالة.

[٧] المعنى المباشر هو أن المهرِّج يظن أن سباستيان هو فيولا، وكان قد نال منها بعض المال قبل ذلك في اليوم نفسه (٣ / ١ / ٤٤)، وذلك دليل على غاية الكرم أو الإسراف، ولكن كريك يقترح معنًى آخر، وهو أن سباستيان قد رفع يده كأنما ليلطمه!

[٨] «أربع عشرة سنة»: أي إذا سدَّدوا المبلغ المطلوب على مدار تلك المدة، والصورة مستقاة من تحديد قيمة العقار بضرب قيمة إيجاره السنوي في عدد معيَّن من السنين، ١٢ عادةً وقد يكون ١٤.

[٩] تخيل مفاجأة الجمهور حين يتلقى السير أندرو ضربات سباستيان! ومفاجأته!

[١٠] اقترح كابيل إضافة «وهذه» أخرى حتى يكتمل البيت الخماسي التفعيلة، واتَّبعهُ بعض محرِّري طبعات القرن التاسع عشر (لا المحدثين)، وقد كتب فيرنس امتداحًا ساخرًا لذلك يقول فيه إنه من العار ألَّا يُضرب السير أندرو وفق بحر الشعر الكامل (أي لا المجزوء)! ولكن مجزوء الرجز لديَّ يكفي!

سير توبي: كُف يا سيدي عن ذلك وإلا قذفتُ بخنجرك فوق المنزل.[١١]
المهرج (جانبًا):
سوف أدخل المنزل لأُخبر مولاتي فورًا! ولا أتمنَّى عندها أن
أكون في موقف بعضكم ولو أُعطيت قرشَين! ٣٠

(يخرج المهرج.)

سير توبي (وهو يمسك بسباستيان): هيا يا سيد! ابتعد!
سير أندرو:
لا تعبأ به! عندي وسيلةٌ أخرى للتعامل معه. سأرفع عليه دعوى
اعتداء بالضرب[١٢] إذا كان في إلليريا قانون! وعلى الرغم من أنني
كنت البادئ فلن يؤثِّر ذلك في صحة الدعوى. ٣٥

(توبي يمسك بسباستيان.)

سباستيان (إلى توبي): ابعد يدك عني!
سير توبي:
كلا! لن أتركك الآن! هيا! سُلَّ سيفَك أيها الجندي الشاب! إنك
مفعم بالحماس! هيا!

سباستيان:
الآن قد أفلتُّ من قبضتك! فما عساك فاعل؟ ٤٠
لئن جرؤت أن تزيد من إثارتي فسُل سيفك.

(يسل سباستيان سيفه.)

---

[١١] تهديد سير توبي ورد المهرِّج (الذي يقوله لنفسه) يعني أن المكان يقع خارج منزل أوليفيا. ولكن التهديد بقذف الخنجر فوق المنزل يعني أن المنزل صغير لا تحيط به مساكن، وهو ما يفسد ما قصده من الإيحاء بقوة ساعده!

[١٢] يقول كريك إن ذكر «دعوى الاعتداء بالضرب» (action of battery) يرد ثلاث مرات في شيكسبير وفي مسرحيات تنتمي لهذه الفترة، والإشارتان الأخريان في «هاملت» (٥ / ١ / ٩٩) وفي «صاعًا بصاع» (دقة بدقة) (٢ / ١ / ١٧١–١٧٣)، وكلها إشارات فكاهية.

سير توبي:

ماذا ماذا؟ لا! لا بد أن أُريق بعضًا من ذلك الدم الوقح في
جسدك.

(يسل سير توبي سيفه.)

(تدخل أوليفيا.)

أوليفيا: كُف يا توبي وإلا كان في ذلك موتُك! كُف فورًا!
سير توبي: مولاتي!
أوليفيا:

هل يستمر الحال دومًا هكذا؟ يا أيها التعسُ اللئيم!
يا من له سُكنى الجبال والكهوف حيث يسكن الهمج
من لم يُعلِّمهم أحد .. معنى الأدب! اغرب إذن عن وجهي!
أرجوك لا تغضب سزاريو![١٣] وأنت أيها الصفيق ارحل!
(يخرج سير توبي وسير أندرو وفابيان.)
أرجو صديقي الكريم أن يكون للعقل الرزين لا للعاطفة
الحكم في هذا التجني الفظ دونما مبرِّرٍ[١٤] على سَكِينتك!
هيا معي لندخل المنزل،
فسوف أحكي عندها عليك كم من مرةٍ
أثار فيها ذلك الوغد التعس

[١٣] تذكُّر أوليفيا اسم سيزاريو حتى يتأكَّد الجمهور من الخلط الذي أحدثه حضوره، والمهرِّج يذكره كذلك في مُستهل المشهد، و«الصفيق» في الأصل rudesby، وهي كلمة مهجورة الآن.

[١٤] «التجني الفظ دونما مبرِّر» (uncivil and unjust extent): والصفتان فهمهما يسير، وأمَّا extent فيشرحها الدكتور جونسون قائلًا: «إنها تعني في القانون extendi facias؛ أي الأمر التنفيذي بالاستيلاء على البضائع لصالح الملك. ومن ثم فهي تعني التجَني أو العنف بصفة عامة.» ولَّما كان المُحدَثون يشرحونها بالعدوان فحسب (assault)، فقد قبلت هذا المعنى.

مشاجراتٍ ليس من ورائها طائل،[١٥] فربما ضحكتَ من
هذا الذي جرى، وليس عندك الخيار في اصطحابي! ٥٥
أرجوك ألَّا تتمنَّع! واهًا لنفسي منه ذلك الشقي؛[١٦]
فقد أثار قلبي المسكين إشفاقًا عليك،
وقلبي[١٧] المسكين خافقٌ لديك في جنبَيك.

سباستيان (جانبًا):

ماذا يدور ها هنا وكيف يجري ذلك النهر؟
إمَّا أصابني الجنون أو يكونُ ذاك حلمًا يندثر![١٨]
فلتغرق الأوهام إحساسي بجدول النسيان،[١٩] ٦٠
وإن يكن حلمًا فليتني أظل دائمًا نعسان.

أوليفيا: بل هيا أرجوك. أفلا تقبل أن تفعل ما أطلبه؟
سباستيان: أقبَلُ يا مولاتي.[٢٠]
أوليفيا: ما دمت تقول فهيا افعل ما أقضي به!

(يخرجان.)

---

[١٥] «ليس من ورائها طائل»: في الأصل botch'd up، المعنى الحرفي هو أنه أساء في اختلاقها بلا هدف فجاءت عقيمة، والمقصود أنها لا لزوم لها ولا فائدة. والطريف أننا ما زلنا نستخدم هذا التعبير في الإنجليزية المعاصرة في صفة العمل الذي أساء صاحبه أداءه.

[١٦] «واهًا لنفسي منه ذلك الشقي» (Beshrew his soul for me): لو كانت اللهجة أو النغمة (tone) جادة، لكان المعنى «إنني ألعنه» أو «عليه مني اللعنة»، ولكن النغمة هازلة؛ ولذلك فهي أقرب ما تكون إلى العامية «الله يخيِّبه» أو كما كانت ماري منيب تقول «جته نيلة» أو «ينيله»، والإحساس بالنغمة جوهري في محاولة ترجمة أمثال هذه العبارات. وللممثلة أن تنطق العبارة الفصحى التي أوردتها بلهجة تنم عن المعنى الذي تنقله العامية!

[١٧] أي إن قلبي الحقيقي هو القلب الذي لديك، وهو ما يمثِّل استمرار اللهجة الهازلة.

[١٨] لاحظ كيف يُفاجأ سباستيان بما قالته أوليفيا في أبياته المقفاة.

[١٩] جدول النسيان هو Lethe وفق ما تقوله الأساطير الإغريقية، ولكن الكلمة أصبحت استعارةً ميتة؛ ولذلك تُرجمت بمعناها دون ذكر اسم النهر.

[٢٠] لاحظ أن سباستيان في شبه ذهول.

المشهد الثاني

(تدخل ماريا والمهرج.)[٢١]

ماريا:

هيا أرجوك البس هذه العباءة، وهذه اللحية، واجعله يتصوَّر أنك الكاهن سير توباس.[٢٢] هيا وأسرع. وريثما تنتهي سأدعو السير توبي للحضور.

(تخرج ماريا.)

المهرج (وحده على المسرح):

سوف ألبس هاتَين! وسوف أُجيد التنكُّر فيهما!
ليتني كنت أول المنافقين الذين يرتدون هذه العباءة! ليست قامتي
طويلةً حتى تناسب الوقوف على المنبر، وليس جسدي هزيلًا حتى
يوحي بأنني حَبرٌ علَّامة، ولا تناقض بين ادِّعاء الشرف وما أنا فيه
من نعمةٍ وحسن الضيافة، وبين التظاهر بحمل الهموم والتبحُّر في
العلم![٢٣] ها قد أتى شركائي في التدبير!
(يدخل سير توبي وماريا.)

---

[٢١] المكان: قصر أوليفيا «رو Rowe».

[٢٢] «السير توباس»: انظر الحاشية على السطر ٢٧٥ في المشهد الرابع من الفصل الثالث تفسيرًا للقب السير. وأمَّا اسم توباس فيدل على وَلَع شيكسبير بكل ما هو متناقض مضحك، فمن المحتمَل أنه استعار الاسم من «حكاية السير توباس» «و«التوباز» هو الياقوت الأصفر) التي رواها تشوسر في «حكايات كنتربري»، وهي حكاية رومانسية ساخرة، كما ورد الاسم أيضًا في «إنديميون» (Endimion) من تأليف Lyly؛ حيث يُطلَق هذا الاسم على مقاتل متفاخر طنَّان الألفاظ. وكانت تُنسب إلى التوباز القدرة على شفاء المجانين من اللوثة، كما جاء في كتاب وُضع عام ١٥٨٤م، وكتاب آخر وُضع عام ١٥٨٣م يقول بذلك.

[٢٣] كان المعروف عن العلماء (بالمعنى الديني) التقشُّف والزهد، وهو هنا يمتدح ما ينعم به من رغد العيش في ضيافة أوليفيا، ويقول إن نعيم الدنيا لا يتناقض مع العلم.

سير توبي: باركك جوف يا أيها الأستاذ الكاهن.
المهرج:

عمت صباحًا[٢٤] يا سير توبي. فكما قال الراهب الهرم ابن مدينة براغ، الذي لم يرَ القلمَ والحِبر يومًا في حياته، وهو قول بالغ اللماحية، إلى ابنة أخ الملك جوربوداك،[٢٥] «كل ما هو موجود، موجود»،[٢٦] وهكذا فما دمت أنا موجودًا، وأنا الأستاذ الكاهن، فالأستاذ الكاهن موجود! إذ ما «موجودٌ» إلا «موجودٌ»، وما «كلٌّ» إلا «كلٌّ». ١٥

سير توبي: إليه يا سير توباس.
الكاهن (يغيِّر نبرات صوته)**:** أنتم يا من هنا! السلام على من في الحبس!
سير توبي: الوغد بديع التمثيل! وغد رائع!

(مالفوليو يظهر خلف ستار يمثل باب السجن وفي ظلام مفترض.) ٢٠

مالفوليو: من ينادي؟
المهرج: السير توباس، الكاهن، وقد أتى لزيارة مالفوليو المجنون.
مالفوليو:

يا سير توباس! يا سير توباس! يا سير توباس الكريم! اذهب إلى مولاتي!

---

[٢٤] «عمت صباحًا»: يقولها المهرِّج باللاتينية فيُخطئ في الإعراب إذ يقول Bonos dies، وصحتها Bonus، ويقول كريك إن هذا الخطأ من «اختراع» شيكسبير على الأرجح، ويستشهد بإحدى الشخصيات في مسرحية «خاب سعي العشاق» التي تصحِّح قولًا باللاتينية لشخصية أخرى. وتقول دونو إنه من المناسب للمهرِّج أن يستخدم «لاتينيةً رديئة» باعتباره مهرِّجًا، وباعتباره السير توباس.

[٢٥] «فكما قال الراهب ... إلى ابنة أخ الملك جوربوداك»: يستشهد المهرِّج من جديد بقول زائف لأحد الثقات الخياليين، مثل كوينابالوس في ١ / ٥ / ٣٣. وأمَّا جوربوداك (Gorboduc) فهو ملك ينتمي للتاريخ الأسطوري البريطاني، ويرد اسمه في الروايات التاريخية المسجَّلة، وفي مأساة تحمل اسمه كتبها نورتون وساكفيل (Norton and Sackville) عام ١٥٦٢م.

[٢٦] «كل ما هو موجود موجود»: منطق وهمي يسخر فيه من لغة أهل «العلم» في زمانه.

المهرج:

اخرج من جسمه أيها العفريت المريع! ما أشد تضليلك لهذا الرجل! أفلا تتحدَّث إلا عن النساء؟

سير توبي (جانبًا): أحسنتم يا أستاذ!

مالفوليو:

يا سير توباس! لم يذق رجلٌ ما ذُقتُه من ظلم! يا سير توباس الكريم، لا تظن أني مجنون. لقد حبسوني هنا في ظلام رهيب.

المهرج:

تبًّا لك يا إبليس الخبيث! (إني أدعوك بألطف الألفاظ؛ فأنا من السادة المهذَّبين الذين يجاملون الكل حتى الشيطان). تقول إن المنزل مظلم؟[٢٧]

مالفوليو: حالِكٌ كالجحيم يا سير توباس!

المهرج:

عجبًا! إن به نوافذ مقوسةً في شفافية المتاريس المصمتة، والنوافذ العليا في جهة الجنوب الشمالي وضاءةٌ مثل الأبنوس، ومع ذلك تشكو من حجب الضوء عنك؟[٢٨]

مالفوليو: لست مجنونًا يا سير توباس. أؤكِّد لك أن هذا المنزل مظلم!

[٢٧] «الغرفة المظلمة» التي وردت في ٣ / ٤ / ١٣٦ و«المنزل المظلم» هنا تعبيرات مترادفان.

[٢٨] ثلاثة تعبيرات متناقضة، والتناقض فيها مقصود؛ فالشفاف مُصمت، والنوافذ جهة الجنوب الشمالي، وهي وضَّاءة مثل الأبنوس (وهو معتم أسود!) ولكن هوتسون (Hotson) يقول في كتابه المشار إليه آنفًا وهو (The First Night of Twelfth Night, 1954) إن المهرِّج يشير إلى المكان الذي قُدِّمت فيه المسرحية أول مرة، ويقول كلامًا غير مقنع.

المهرج:

أخطأتَ أيها المجنون! فلا ظلام إلا الجهل، وأنت أشد تيهًا فيه من قوم فرعون في غياهب ضبابهم![٢٩]

مالفوليو:

أقول لك إن هذا المنزل مظلم كالجهل، ولو كان الجهل في ظلام ٤٥ جهنم. وأؤكِّد لك أنه ما من شخص أُسيء إليه[٣٠] قدر هذه الإساءة. وأنا عاقل مثلك، ولك أن تختبر عقلي بأسئلة منطقية.

المهرج: ما رأي فيثاغورت[٣١] في الطيور البرية؟ ٥٠
مالفوليو: يقول إن روح جدتنا ربما حلَّت في جسد طائر.
المهرج: وما رأيك في هذا القول؟
مالفوليو: أرى أن الروح سامية ولا أوافق على قوله إطلاقًا![٣٢] ٥٥
المهرج:

وداعًا! وابقَ دائمًا في الظلام. لا بد أن تقبل رأي فيثاغورث قبل أن أقبل أنك عاقل؛ فأنت تخشى أن تذبح ديك الغابة حتى لا تفقد روح جدتك! وداعًا! ٦٠

مالفوليو: سير توباس! سير توباس!
سير توبي: يا عزيزي ما أروع سير توباس!

---

[٢٩] الإشارة إلى غياهب قوم فرعون تستند إلى ما ورد في الكتاب المقدس (سفر الخروج ١٠ / ٢١–٢٣)، عن الظلام الذي أنزله الله عليهم، وهو يسمِّيه الضباب؛ لأن وصفه يقول إنه كان «ملموسًا»، «حتى يُلمس الظلام» (١٠ / ٢٢)، والإشارة إلى قصة دينية من سمات عمل الكاهن.

[٣٠] «أُسيء إليه» (abused): تتكرَّر الكلمة في السطر ٩٠ ثم تُكرِّرها أوليفيا في ٥ / ١ / ٣٧٨.

[٣١] «فيثاغورث» (Pythagoras): المقصود هو نظرية تناسخ الأرواح التي تكثر الإشارة إليها في الأدب الإليزابيثي (transmigration of souls). وليست للطيور البرية دلالة خاصة، ولكن المهرِّج يأتي بها حتى يأتي بفكاهة «ديك الغابة» (المشهور بالغباء) في السطر ٦٠ (انظر الإشارة السابقة إليه في ٢ / ٥ / ٨٣).

[٣٢] يقول هارولد جنكيز (Jenkins) إن اعتراض مالفوليو يمثِّل اعتراض كثير من مفكري عصر النهضة.

المهرج: حقًّا! فأنا أسبح في أي مياه![٣٣]
ماريا: كان يمكنك أن تؤدِّي دورك دون لحية وعباءة، ما دام لا يراك.[٣٤] ٦٥
سير توبي:

اذهب إليه الآن وتكلَّم بصوتك المعتاد، وعد فقل لي كيف وجدته.
ليتنا ننتهي من هذه المكيدة تمامًا. فإذا كان من الممكن إطلاق سراحه
دون متاعب، فعلينا بذلك؛ إذ إنني أغضبت بنت أخي إلى الحد
الذي يمنعني من متابعة هذه آمنًا حتى نعرف الفائز! وتعالَي ٧٠
إليَّ في غرفتي حالما تفرغين من عملك.[٣٥]

(يخرج السير توبي مع ماريا.)

---

[٣٣] «أسبح في أي مياه»: المعنى واضح، وهو أنه قادر على أداء أي شيء، ولكن الشراح يختلفون في مصدر العبارة؛ لأنها لم تكن من الأمثال السائرة.

[٣٤] تقول ماهود: «يوحي ذلك بأن شيكسبير خطرت له تلك الفكرة بعد كتابة الحوار السابق، فكتب ما كتب مسرعًا.» وقد يكون هذا صحيحًا، ولكن كريك يقول إن ارتداء العباءة واللحية لازم في المسرح حتى يساعد الممثِّل على تقمُّص الدور، وقد شهدت ذلك في خبرتي بالمسرح، وكذلك لتذكير الجمهور بأنه يمثِّل رجل دين، والجمهور يحتاج إلى رموز بصرية محسوسة، وبعد أن ينتهي من أداء الدور يعيد العباءة واللحية إلى ماريا، ويستأنف الحديث بصوته المعتاد. وفجأةً يستأنف الحديث بصوت الكاهن، الأمر الذي يُدهِش الجمهور ويمتِّعه! والواقع أن عبارة ماريا تساعد المهرِّج على وضع ستارة أو حاجز على المسرح لتمثيل الغرفة المظلمة؛ فهي جزء من الإرشادات المسرحية التي كان شيسكبير يُدرجها في المتن نفسه. كما إن الملابس في ذلك العصر كانت كثيرًا ما تُغني عن الإضاءة والديكور، فلها وظيفة درامية يجب ألَّا نستهين بها.

[٣٥] «ليتنا ننتهي ... تفرغين من عملك»: أخذت في تفسير المخاطَب في هذه العبارات برأي ويلسون، الذي يؤيِّده كريك وتؤيِّده دونو، وهو الذي يقول إنه يوجِّه الكلام هنا إلى ماريا؛ فهي صاحبة التدبير أولًا، وهي أقرب الناس إلى بنت أخيه ثانيًا، ثالثًا فنحن نعرف من الفصل الخامس أنهما قد تزوَّجا (في نحو هذا الوقت من أحداث المسرحية)، ومن ثم فهو يدعوها إلى غرفته باعتبارها زوجته. ويضيف كريك إن الزواج هنا قد يجري «بالتعاقد الشفوي» أو ما يسمَّى في القانون (per verba de praesen-ti) على نحو ما يشير إليه الكاهن في ٥ / ١ / ١٥٤، وما دامت هذه العبارات تقال إلى ماريا فهي مبرِّر كافٍ لخروجها. ولكن ويلسون لا يقدِّم أسبابًا مقنعةً لعدم توجيه هذه العبارات إلى المهرِّج أيضًا، وربما كان سير توبي يوجِّه الكلام إليه أيضًا، كأنما يكرِّر في العبارة الأخيرة قوله في العبارة: «عد فقل لي كيف وجدته.» وإذا كان المخرج أو القارئ للنص الإنجليزي حرًّا في تفسير المُخاطَب لخلو الأفعال الإنجليزية من علامات التذكير والتأنيث، فالمترجم العربي لا بد أن يقرِّر إن كان رجلًا أو امرأةً حتى يبيِّن ذلك في شكل الفعل. وقد اخترت، كما قلت، توجيه العبارات إلى ماريا.

المهرج (يغنِّي):

روبين يا روبين أيها المرح،
قل لي وكيف حال من تحبها؟[٣٦] ٧٥

مالفوليو: المهرج!
المهرج (يغنِّي): حبيبتي والله جد قاسية.
مالفوليو: يا أيها المهرِّج!
المهرج (يغنِّي): وا أسفا! وكيف تقسو هكذا؟
مالفوليو: أقول أيها المهرِّج! ٨٠
المهرج (يغنِّي): لأنها تحب غيري يا فتى ... من ينادي؟
مالفوليو:

أيها المهرِّج الكريم! كعادتي سوف أكافئك خير مكافأة، فساعدني! أحضر لي شمعةً وقلمًا وحبرًا وورقًا. وقسمًا بكرم محتدي لسوف أشكر لك حقًّا صنيعك. ٨٥

---

[٣٦] الهدف الرئيسي لهذه الأغنية تذكير مالفوليو بأنه يستمع إلى المهرِّج الآن، ولكنها مختارة بدقة من شعر السير توباس وايات (Wyatt) الشاعر المعاصر. ويقول كتاب عن «الموسيقى والشعر في بلاط الملوك الأوائل من أسرة تيودور» (صادر عام ١٩٦١م ويشير إليه كريك) إن هذا الشاعر ربما كان قد أعاد صياغة كلمات أغنية قديمة. وقد أوردها كينيث ميور (Kenneth Muir) في طبعته لديوان ذلك الشاعر عام ١٩٤٩م، وهي مطبوعة كما يقول كريك في صورة أغنية لثلاثة أصوات. وأمَّا كلماتها الأولى فتقول:

(١) روبين يا روبين أيها المرح،
قل لي وكيف حال من تحبها،
وسوف أحكي حال من أحبها.
(٢) حبيبتي والله جد قاسية
وا أسفا! وكيف تقسو هكذا؟
لأنها تحب غيري يا فتى!
وذاك خير من غرامي!
وهكذا تحيد عن مرامي!

ويقول بيتر سينج (seng) في كتابه عن أغنيات شيكسبير (١٩٦٧م) الذي يشير إليه كريك إن كلمات الأغنية موجَّهة إلى مالفوليو بقصد السخرية من موقفه، قائلًا: «فهو العاشق، وأوليفيا هي الحبيبة، و«الآخر» الذي تحبُّه هو فيولا المتنكِّرة في زي رجل» (ص١١١) (في كريك ص١٢٥).

المهرج: سيد مالفوليو؟
مالفوليو: ماذا أيها المهرِّج الكريم؟
المهرج: وا أسفا يا سيدي، كيف فقدت قوى عقلك الخمس؟[٣٧]
مالفوليو:

لم يتلقَّ رجلٌ قط إساءةً أبشع وأبرز ممَّا تلقَّيت؛ فقواي العقلية في سلامة قواك العقلية أيها المهرِّج. ٩٠

المهرج:

مثلي فقط؟ إذن فأنت مجنونٌ حقًّا، ما دمت تتمتَّع بقوى عقلية تستوي مع المهرِّج.

مالفوليو:

لقد عاملوني هنا معاملة الجماد؛[٣٨] فهم يحتجزونني في الظلام، ويرسلون كُهَّانًا[٣٩] لي، حميرًا، ويفعلون كل ما في طوقهم لسلب قواي العقلية بالوقاحة الصريحة.

---

[٣٧] «قوى عقلك الخمس» (your five wits): المقصود خمس طاقات ذهنية حدَّدها كاتب في مطلع القرن السادس عشر (١٥٠٩م) في قصيدة بعنوان تسرية المتعة، وهي: الذكاء العادي (common wit) والمخيلة (imagination) والواهمة fantasy (كلمة ابن خلدون) والتقدير (estimation) والذاكرة (memory) (الحافظة عند ابن خلدون)، وكانت مسرحية «كل إنسان المجهولة» المؤلف تتضمَّن شخصيةً تجسِّد هذه القوى العقلية معًا (١٤٩٥م تقريبًا).

[٣٨] «لقد عاملوني هنا معاملة الجماد» (They have here propertied me): وقد ورد هذا المعنى في «الملك جون» ٥ / ٢ / ٧٩–٨٢ و«يوليوس قيصر» ٦ / ١ / ٣٩–٤٠. واستعمال property فعلًا استعمال مهجور ونادر. ولا يورد المعجم شاهدًا له قبل عام ١٥٩٥م. والمقصود أنهم عاملوه معاملة ما يمتلكونه من «أشياء»؛ أي سلبوا إنسانيته.

[٣٩] يشير مالفوليو إلى السير توباس بلفظ الجمع الذي يفيد التحقير، ولَمَّا كان دور ذلك الكاهن قد لعبه المهرِّج الذي يقول السير توبي عنه إنه «حمار» (٢ / ٣ / ١٧)، فإن مالفوليو يصيب في قوله دون أن يدري.

المهرج:

خذ الحذر فيما تقوله إذ وصل الكاهن (يتحدَّث بالصوت المصطنع ٩٥ للسير توباس) مالفوليو! مالفوليو! أدعو الله أن يرد إليك قواك العقلية، فاجتهد حتى تنام، وأقلع عن الهذر والتُّرَّهات.[٤٠]

مالفوليو: يا سير توباس! ١٠٠
المهرج (بصوت سير توباس)**:**

لا تتحادث معه أيها الرجل الطيب (بصوت المهرج) من؟ أنا يا سيدي؟ لا! لن أحادثه يا سيدي! أستودعك الله يا سير توباس! (بصوت سير توباس) آمين آمين! (بصوت المهرج وبعد فترة)[٤١] سوف أفعل ذلك يا سيدي. قطعًا.

مالفوليو: أيها المهرِّج! أيها المهرِّج أقول! ١٠٥
المهرج:

وا أسفا يا سيدي! اصبر! ماذا تقول يا سيدي؟ لقد وبَّخني لمحادثتي إياك.

مالفوليو:

يا أيها المهرِّج الكريم! أرجوك أن تأتيني ببعض الضوء وبعض الورق، وأؤكِّد لك أن قواي العقلية توازي قوى أي رجل في إلليريا.

المهرج: يا تعسًا لك إن كانت كذلك وحسب يا سيدي! ١١٠

---

[٤٠] «الهذر والترهات»: الأصل bibble babble وسبق لشيكسبير استخدام التعبير في «هنري الخامس» (٤ / ١ / ٧٠)، وكان التعبير قد شاع منذ منتصف القرن السادس عشر.
[٤١] استندت في الإرشاد المسرحي هنا (بعد فترة) إلى رأي الدكتور جونسون.

مالفوليو:

قسمًا بهذه اليد هذا صحيح! أيها المهرِّج الكريم! بعض الحِبر والورق والضوء، وسلِّم ما سوف أكتبه إلى مولاتي. ولسوف تزيد مكافأتك عن مكافأة نقل أي رسالة في الماضي.

المهرج:

سأُساعدك في ذلك. ولكن .. اصدقني القول: ألست مجنونًا حقًّا؟ ١١٥ أم تراك تتصنَّع الجنون؟

مالفووليو: صدِّقني، لست مجنونًا، وأنا أصدقك القول.

المهرج:

لكني لن أُصدِّق مجنونًا حتى أشاهد مخه. سأُحضر لك الضوء ١٢٠ والورق والحبر.

مالفوليو: وستنال مني أيها المهرِّج أكبر مكافأة. اذهب الآن أرجوك.

المهرج (يغنِّي):

ذهبتُ سيدي ذهبتُ من هنا حقًّا،
لكنني أعود بعد لحظةٍ لكَ، ١٢٥
كأنني شخصيةُ الرذيلة القديمة التي
تعود فورًا كي تجيب سُؤلكَ،
فإنها بخنجرٍ من الخشب
وسورةٍ جبارة من الغضب،
تصيح في الشيطان أن
قلم أبي أظفارك، ١٣٠
كأنها ابنه الغضوبُ الجانح.
إلى اللقاء يا شيطانُ يا صالح.

(يخرج المهرج.)[٤٢]

[٤٢] «يخرج المهرج»: هذا معناه أننا لا نرى مالفوليو على المسرح، ولكننا إذا افترضنا وجوده على المسرح ولو خلف ستار (يمثِّل الجدار) على نحو ما يفعل بعض المخرجين المحدثين، فلا بد من النص على خروجه.

المشهد الثالث

(يدخل سباستيان.)[٤٣]

سباستيان:

هذا هو الهواءُ من حولي وتلك شمسُنا الجميلة،
وقد حبتني هذه الحلية .. أُحسها قطعًا وأُبصرها
ورغم أنني في دهشةٍ يلفُّني العجب،
فإنه ليس الجنون. وأين أنطونيو إذن؟
لم أستطع لُقياه في فندقنا «إلِفانت» ..
لكنه حلَّ به وقيل لي هناك إنه
قد جاب أقطار المدينة باحثًا عني!
لشد ما أحتاج للرأي السديد منه الآن!
إذ إنه رغم اقتناع عقلي بالذي تدل كل حاسةٍ عليه؛
أي إن هذا من ثمار غلطةٍ قد وقعت،
وليس برهانًا على الجنون،
فإن كل ما حدث .. وفَيض هذا الخير فجأة،
لا تعرف الدنيا له مثيلًا .. ولا يُسيغه عقلٌ ومنطق!
وهكذا فإنني أريد أن أُكذِّب الذي تراه عيني!
وهكذا أُصارع العقل الذي يُقنعني
بأنني لا بد أن أكون مجنونًا،
أو أن تكون هذه الفتاةُ مجنونة! لكن لو أنها كانت كذلك،
لَمَا استطاعت أن تُدير بيتها . أن تأمُر الأتباع أو أن
تعقد الصفقات بالحِذق الذي شهدتُه وبالثبات

[٤٣] المكان: حديقة منزل أوليفيا (كابيل Capell).

والبراعة التي رأيتها! في الأمر قطعًا خدعة![٤٤]
يكفي فها هي قد أتت! ٢٠

(تدخل أوليفيا مع كاهن.)

أوليفيا (إلى سباستيان):

أرجوك لا تلُم تعجُّلي. إن كنتَ صادق النوايا
فاذهب معي في صُحبة الكاهن
إلى الكنيسة القريبة ..[٤٥]
واحلف أمامه وتحت سقفها المقدَّس
يمين إخلاصٍ[٤٦] مجرَّدٍ على هواك الصادق؛ ٢٥
كي تطمئن روحي التي تثيرها الشكوكُ الضارياتُ والغَيرة،
وسوف يحفظُ القسيسُ هذا السر
حتى يحين الموعدُ الذي تُريدُ فيه أن يذيع،
وعندها يأتي زفافُنا مناسبًا مكانتي.
ماذا تقول؟ ٣٠

---

[٤٤] إشارة سباستيان إلى مراقبته سلوك أوليفيا يدل على أنه قضى بعض الوقت في منزلها ولم يصل لتوه؛ أي إن علينا أن نفترض أنه (منذ اصطحابها له إلى داخل المنزل في آخر المشهد الأول) قد انقضى زمن طويل يعد بالأيام لا بالساعات. وأعتقد أن ذلك هو ما قصد إليه هارلي جرانفيل-باركر حين نصَّ في حديثه عن إخراج المسرحية على تقسيمها إلى ثلاثة أجزاء، ومراعاة وجود استراحة أثناء العرض بعد ٢ / ٣، وبعد ٤ / ١، وهو ما يهمنا هنا (ص١٤٠ من كتابه المشار إليه في المقدمة).

[٤٥] «إلى الكنيسة القريبة» (Into the chantry by): أصل الكلمة يرجع إلى chant الذي كان من معانيه الرئيسية الأغنية الدينية، وكان الأغنياء في العصور الوسطى يرصدون قدرًا مُعيَّنًا من المال، أو يخصِّصون وقفًا يُدر ربحًا منتظمًا، للإنفاق على إقامة الصلوات ترحُّمًا عليهم، وكان هذا المال يسمَّى chantry، ولمَّا كان بعضهم ينشئ كنائس صغيرةً جدًّا لهذا الغرض، أصبح هذا اللفظ يُطلَق على هذه الكنيسة التي كانت عادةً ما تُلحقُ بقصر هذا الغني أو ذاك. وليس معنى ذلك أن أوليفيا أقامت ذلك المصلَّى خصوصًا للترحُّم على روح أخيها، كما يزعم بعض النقاد، ولا أن نفترض أنه يشير إلى كنيسة حقيقية في لندن تقع بجوار المسرح الذي قيل إن المسرحية قُدمت فيه.

[٤٦] لاحظ أن اليمين الذي تشير إليه هو «وثيقة» الزفاف وإن كانت شفوية.

سباستيان:

أمضي خلف الرجل الصالح، بل هاك يدي،
فإذا أقسمتُ يمين الصدق ظَلِلت وفيًّا للأبد.

أوليفيا:

وإذن هيا يا أبت الصالح، وليبسم رب الأكوان
إذ يشهد فنحوز رضاه عمَّا أفعلُه الآن.[٤٧] ٣٥

(يخرجون.)

[٤٧] لاحظ أن الأبيات التي يُختتم بها المشهد مقفاة.

الفصل الخامس

المشهد الأول

(يدخل المهرج مع فابيان.)[١]

فابيان: حلَّفتك بحق حبك لي أن تدعني أطَّلعُ على ذلك الخطاب.
المهرج: يا سيدي فابيان! أرجو أن تُجيب لي مطلبًا واحدًا.
فابيان: اطلب ما تريد.
المهرج: لا تطلب الاطلاع على هذا الخطاب!
فابيان: لكأنك أهديتني كلبًا وطلبت في مقابله استرداد الكلب![٢] ٥

(يدخل الدوق وفيولا وكيوريو ولوردات آخرون.)

الدوق: هل أنتم من حاشية ليدي أوليفيا يا أصدقائي؟
المهرج: نعم يا سيدي؟ بعض حواشيها المزركشة.

---

[١] المكان: أمام منزل أوليفيا (كابيل Capell).

[٢] هذه فيما يبدو إشارة إلى قصة رواها شخص يُدعى فرانسيس كيرل (Francis Curle) للمحامي الشاب ماننجهام (Maningham) الذي ترك لنا يومياته التي يذكر فيها مشاهدته للمسرحية (انظر المقدمة ص١١)، ويقول المحامي المذكور فيها إن أحد أقارب الملكة، ويُدعى الدكتور بولين (Bullein) كان لديه كلب عزيز عليه، بل يحبه حبًّا جمًّا، ويبدو أن الملكة أدركت ذلك فطلبت منه إهداءها ذلك الكلب، في مقابل أي شيء يطلبه. وبعد أن أعطاها الكلب قال لها: «والآن يا مولاتي! لقد وعدت أن تلبي أي مطالب لي.» فقالت له: «حقًّا سأفعل.» فرد قائلًا: «إذن فأرجو أن تردي عليَّ كلبي!»

الدوق: أعرفك خير المعرفة! ما حالك أيها الرجل؟ ١٠
المهرج: أحسنُ بسبب أعدائي، وأسوأ بسبب أصدقائي!
الدوق: بل العكس تمامًا .. أحسن بسبب أصدقائك!
المهرج: لا يا سيدي! أسوأ!
الدوق: كيف يكون ذلك؟ ١٥
المهرج:

الحق يا سيدي أنهم يمتدحونني، فأُصبح بذلك حمارًا، وأمَّا أعدائي فيقولون لي صراحةً إني حمار، وهكذا فأعدائي يُفيدونني بتعريفي بنفسي، وأصدقائي يسيئون إليَّ. وإذن، وما دامت النتائج المنطقية مثل القبلات، فإن النفي أربع مرات إثبات مزدوج،[٣] وهو ما يبيِّن أنني «أخسر» بسبب أصدقائي، و«أكسب» بسبب أعدائي. ٢٠

[٣] «القضايا المنطقية ... إثبات مزدوج»: يقول المهرِّج إننا إذا افترضنا أن القضايا المنطقية تشبه القبلات، فإن «لا لا لا لا» تعني «نعم نعم». ويقول باحث يُدعى فارمر (Farmer) إنه جاء في مسرحية «سلطان الشهوة» (Lust's Dominion) التي كُتبت في عام ١٦٠٠م إن «لا لا» تعني «نعم»، وقول «امضِ» مرتَين يعني «ابقَ»، مثلما جاء في سونيتة للشاعر فيليب سيدني (Sidney)، وهي السونيتة رقم ٦٣ في عمله الضخم «أستروفيل وستلا» (Astrophil and Stella)، من أن «النفي مرتَين في عبارة واحدة إثبات» (من فيرنس).

والحق أنني رغم هذه الأسانيد لم أدرك تمامًا، مثل كريك، ما يعنيه المهرِّج بالأربعة رغم تأويلها بمعنى القبلات، ولا أجد أن تخريج ويلسون مقنع؛ إذ يقول إن القبلة تتكوَّن من أربع شفاه! فهل كل شفة تمثِّل أداة نفي؟ وأعتقد مع كريك أن المهرج «لا يعني على الأرجح إلا أن ما توصَّل إليه «منطقيًّا» يمثِّل مفارقة، وأنه من ثم يشبه موازاة النفي أربع مرات بالإثبات مرتَين» (ص١٣٢). وهذه هي العبارة لمن يريد أن يحاول فهمها:

(So that, coclusions to be as kisses, if your four negatives make your two affirmatives, why then ...)

والطريف أن دونو لا ترى في ذلك أي صعوبة، وبربارا موات وبول ورستين يقدِّمان المصدر الأدبي ويكتفيان بذلك، وأمَّا هرشل بيكر فيقول في الهامش ما يلي: «إذا كانت النتائج المنطقية تشبه القبلات (عندما يكون تكرار رفض فتاة خجول يعني الرضا)، والمقصود بحالات النفي الشفاه»(؟)، وبحالات الإثبات الأفواه (؟)» ص٩٠.

الدوق: عجبًا! هذا ممتاز!
المهرج:

أقسم إن الأمر بخلاف ذلك يا سيدي، حتى إذا تفضَّلت فأصبحت من أصدقائي. ٢٥

الدوق: لا بد ألَّا «تخسر» بسببي! هذه قطعة نقود من الذهب!
المهرج:

لولا أن في هذا ازدواجًا للمعنى،[٤] وهو خداع، لطلبت أن تضيف قطعةً أخرى.

الدوق: هذه مشورة فاسدة!
المهرج:

ضع «فضيلتك» في جيبك[٥] يا سيدي، ولو هذه المرة فقط، واجعل ٣٠ لحمك ودمك يعملان بهذه المشورة!

الدوق:

قد أرتكب خطيئةً كبرى إذا أقدمتُ على ازدواج المعنى! هاك قطعةً أخرى.

---

[٤] «ازدواج المعنى»: الأصل (double-dealing) وهو ما يعني: (١) الخداع. (٢) والمنح مرتَين. ويقول بعض الشراح إنه يقصد المعنى الأخير فقط، ولكن أنَّى لنا أن نعرف «مقصده الحقيقي»؟ ومن ثم فقد جئت بهذا وذاك لأنني أظن أن السامع سوف يفهم المعنى الأول والثاني معًا.

[٥] «ضع «فضيلتك» في جيبك»: كان لقب التبجيل في مخاطبة الأسقف هو your grace مثلما نقول اليوم فضيلة المفتي وفضيلة الشيخ، ولكن اللقب السامي (الذي كان في الزمان الغابر مقصورًا على رئيس الأساقفة قبل أن يُطلَق على كل أسقف) انتقل من السياق الديني إلى السياق المدني، مثلما انتقلت سعادة (أو غبطة beatitude)، وكان الدوق يُخاطَبُ في تلك الأيام بصاحب الفضيلة إجلالًا وتكريمًا. وهكذا فإن المعنى الأول هو اللقب الرسمي، والثاني هو المعنى الحرفي الذي يتناقض مع «لحمك ودمك». فكأنما يقول له بالعامية: «حط نفسك في جيبك المرة دي بس (وسيبك من الشرف).»

المهرج:

«أولًا وثانيًا وثالثًا»[٦] لعبةٌ جميلة، والمثل يقول الثالثة ثابتة، والإيقاع الثلاثي[٧] في الموسيقى صالح للرقص! أو فلتذكر سيدي دقات ساعة ٣٥ برج كنيسة القديس بنيت؛ فهي واحد اثنَين ثلاثة!

الدوق:

لن تخدعني فتحصل على المزيد من المال مني بهذه الرمية![٨] ولكن، إذا أخبرت مولاتك أنني حضرتُ وأريد الحديث معها، وأتيتَ بها ٤٠ معك، فربما زاد ذلك من حث أريحيتي!

المهرج:

حقًّا سيدي! فلتنَم أريحيتُك حتى أعود! سوف أذهب يا مولاي، لكنني لا أُريد أن تظن أن حرصي على المال يوازي خطيئة الجشع، ٤٥ لكن كما تقول سيدي، فلتغفُ أريحيتُك قليلًا حتى أعود فأوقظَها!

(يخرج المهرج.)

(يدخل أنطونيو مع الشرطة.)

فيولا: لقد أتى يا سيدي! هذا الذي أنقذني.

---

[٦] «أولًا وثانيًا وثالثًا»: يقول النقاد إنها إشارة إلى لعبة من ألعاب الأطفال. والثالثة ثابتة تعبير عامي أُعامله معاملة الفصحى، والأصل هو The third pays for all؛ أي إن في المحاولة الثالثة تعويضًا عن أي خسارة، ويقابل ذلك المصطلح The third attempt is lucky، وهو ما أصبح اليوم .Third time lucky

[٧] «الإيقاع الثلاثي» أي مثل الفالس، و«دقات ساعة ... بنيت»: المقصود هو القديس بنيديكت (Benedict) وفي لندن كنائس كثيرة مكَّرسة له، ولكن هاليول (Halliweel) يقول إن المقصود هو كنيسة القديس بنيت المقابلة عبر نهر التيمز لمسرح الجلوب، ولكن رايت (Wright) مع موافقته على قيام ذلك الاحتمال يقول إن شيكسبير ربما كان يشير إلى أغنية قديمة لم يعد يذكرها أحد (ورأي هاليويل مذكور في فيرنس).

[٨] «الرمية» (throw): أي رَمي النرد لا رَمي السهم كما تعني بالعربية.

الدوق:

أذكر وجه الرجل تمامًا، لكن في آخر مرة
كان الوجه يُلطِّخه بارودُ مدافعنا في الحرب، ٥٠
فبدا مسودًّا يشبه وجه الحدَّاد الأسطوري فولكان؛
إذ كان الربانُ على ظهر سفينته المُحتقرَة ذات القاع الضحل،
وكانت تبدو كالقَزم ولا تُغري أحدًا بالظفر بها،[٩]
لكن الرجل اندفع يقاتلُ في عنفٍ فتاكٍ أعتى
سفن الأسطول لدينا، حتى إنا رغم خسارتنا الفادحة على يده ٥٥
أو ما ساورنا من حسدٍ لجسارته،
قلنا ما أجدره بالشهرة والشرف. ماذا في الأمر؟[١٠]

الضابط ١:

يا أورسينو! هذا هو أنطونيو!
من سلب سفينتنا فينكس وتجارتها من كاندي عاصمة كريت،
من صعِد إلى سطح سفينتنا تايجر حين تصدَّت له، ٦٠
وهنالك دارت معركةٌ فيها فقد ابن أخيك تايتوس[١١] ساقه!
ولقد ألقينا القبض عليه هنا في بعض شوارعنا؛
إذ كان يسير ولا يكترث بما جلَّله من عارٍ،
أو ما حاق به من خطر، بل يتشاجرُ مع بعض الأفراد.

---

[٩] «لا تغري أحدًا بالظفر بها»: انظر المقدمة.

[١٠] لم يفت فيرنس أن يلاحظ كيف يخاطب هذا الضابط رئيسه دون ألقاب، ولكن الشراح الآخرين يلتفتون إلى ذلك وهو أمر مُحيِّر.

[١١] «ابن أخيك تايتوس» (Titus): هذه الملاحظة كما يقول كريك تضيف سنوات من الخبرة إلى حياة أورسينو، ويُضاف إلى ذلك ما يُبديه من نبرات «السلطان» وهو يتحدَّث إلى أنطونيو. ويقول كريك تعليقًا على ذلك أنه أكبر كثيرًا (في العمر) من سباستيان وفيولا.

فيولا:

قد أسدى لي معروفًا يا مولاي! واستلَّ السيف دفاعًا عني،
لكن الرجل اختتم لقائي بكلامٍ مستغرَب،
لم أعرف ما كان سوى مس جُنون.

الدوق:

يا قرصانًا طارت شُهرتُه، يا لص مياه البحر المِلحة!
كيف تجاسرتَ بهذا الحُمق على أن تُسلم رقبتك لمن حاربت؟
بل من كلَّفتَهم أموالًا طائلةً[١٢] فغدَوا من أعدائك؟

أنطونيو:

أورسينو! مولاي الأكرم! أرجو أن تسمح لي
أن أنقُض كل نعوتٍ خوطبت بها!
أنطونيو لم يكُ في يومٍ ما لصًّا أو قُرصانًا
حتى إن كان عدوًّا لك .. ولأسبابٍ جد صحيحة!
لم يجذبني غيرُ السحر إلى هذا البلد،
ذاك الولدُ الواقف بجوارك، أعظمُ أهل الأرض جُحُودًا!
أنقذتُ صباه من غضبة بحرٍ وحشيٍّ فمُه يُرغي أو يُزبد!
كان حطامًا فقد الأمل تمامًا فوهبتُ الروح إليه
وأضفتُ إلى ذلك حُبي! لم أبخل في ذلك أو
أرعَ قيودًا، بل كرَّست له كل غرامي.
من أجل هواه عرَّضت حياتي للخطر هنا،
حيثُ تناصبني بلدتكم كلَّ عداءٍ (لا يدفعني إلا حبه).
جرَّدت حُسامي لأدافع عنه حين أُحيط به!
أمَّا عند القبض عليَّ فقد علَّمه المكرُ الخائنُ

[١٢] لاحظ التركيز على الخسارة المادية، وهو يؤكِّد ما ذهبتُ إليه في «المقدمة» من أن الصراع تجاري لا عسكري.

أن يُنكر أية معرفةٍ بي دون خجل
(إذ لم يكُ يبغي أن يتقاسم معي الأخطار)، ٨٥
وبدا في طرفة عينٍ شخصًا لم أعرفه من عشرين سنة،
بل أنكر أن لديه كيس نُقُودي،
ولقد كنت سمحتُ له بالإنفاق من المال به
من زمنٍ لا يتعدَّى نصف الساعة!

فيولا: كيف يكون الأمر كذلك؟ ٩٠

الدوق (إلى أنطونيو)**:** ومتى وصل إلى هذي البلدة؟

أنطونيو:

اليوم يا مولاي! لكننا على امتداد أشهرٍ ثلاثة سابقة[١٣]
لم نفترق! كلا ولا للحظةٍ ولا دقيقة واحدة
بالليل أو بالنهار.

(تدخل أوليفيا والحاشية.)

---

[١٣] في الطبعة الأولى للمسرحية في سلسلة نيوكيمبريدج عام ١٩٨٥م، كتبت المحرِّرة دونو في مقدمتها تقول إن هذه المسرحية تتمتَّع مثل غيرها من مسرحيات شيكسبير ببناء زمني مزدوج؛ فالأحداث تقع على مدار ثلاثة أشهر (الزمن الواقعي)، ولكنها لا تستغرق في المسرح إلا يومَين (الزمن الوهمي) ص٩، ويندر أن يلاحظ أي مشاهد وجود تفاوت بين الزمنَين. كما كتب باحث يُدعى دانييل (Daniel) يشير إليه فيرنس ويقتطف بعض أقواله كتابًا بعنوان «التحليل الزمني»، يقول فيه بوجود تناقض بين قول فالنتاين لفيولا في الفصل الأول (١ / ٥ / ٢–٣) إنه لم يمضِ على التحاقها بخدمة الدوق ثلاثة أيام، وقول أنطونيو هنا إنه قد مضت ثلاثة أشهر على مصاحبته لسباستيان. ومعنى هذا أن دانييل لم يلتفت إلى البناء الزمني المزدوج؛ «فالوقت الذي يمر ما بين الفصل الأول والفصل الأخير يكفي دراميًّا لتصوُّر أنه استغرق ثلاثة أشهر، ونحن نعرف من خبرتنا بالدراما العالمية أن مشكلة تمثيل الوقت على المسرح لا يصلح لها إلا هذا البناء الزمني المزدوج، بل إننا إذا تخلَّينا عنه نستبعد أيضًا انقضاء أي وقت في الأحداث المسرحية يزيد عمَّا ينص الأشخاص عليه. ولكن نقاد القرن التاسع عشر وحتى منتصف العشرين كانوا أسرى التراث الواقعي، فويلسون يقول بوجود تفاوت، ويبرِّر ذلك بأن المشاهد لن يدركه، على عكس القارئ الذي يُنعم النظر في النص، وكريك يبرِّر وجود التفاوت بأن الثلاثة أشهر لازمة لتعميق العلاقة بين أنطونيو وسباستيان، ولتأكيد وصول سباستيان وفيولا في الوقت نفسه. وأمَّا اليوم فلا بد أن نُقر بوجود أكثر من نظام زمني واحد في أي مسرحية تعالج تطوُّر البطل أو الأبطال، وانظر مقدمتي لترجمة «ماكبث»

الدوق:

ها قد أتت أوليفيا! وها هي السماءُ تخطو فوق سطح الأرض!
أمَّا بشأنك — أنت يا رجل — فإن ما تقولُه جنون!
من أشهرٍ لم يبرح الصبي خدمتي ..
لكن نعود للموضوع بعد لحظة. (إلى أحد الضباط) فلتُبقه معك.

أوليفيا:

ماذا تريد يا مولاي — فيما عدا الذي لا تستطيع أن تناله[١٤] —
ولا تقوم أوليفيا بتقديمه؟ سيزاريو!
لقد حنثتُ بالوعد الذي قطعته لي!

فيولا: مولاتي ...
الدوق: أوليفيا الكريمة ... (يقولها مع فيولا في الوقت نفسه).
أوليفيا: ماذا تقول يا سيزاريو؟[١٥] يا سيدي الكريم ...
فيولا: يريد سيدي الحديث .. وواجبي يُلجمني.
أوليفيا:

إن كنت تعود بذلك يا مولاي إلى اللحن الأول
فاعلم أن اللحن سقيمٌ في أذُني وكريه .. كعواءٍ يتلو الموسيقى!

(٢٠٠٥م). وأنا إذن آخذ مأخذ الجد، كما يفعل أكثر من ناقد، قول أنطونيو إنه عرف سباستيان على امتداد ثلاثة أشهر؛ فهي المدة الكافية لتعميق العلاقة أيضًا بين فيولا وأورسينو، كما ذكرت في مقدمتي هنا. وأمَّا قول فالنتاين إنه لم يمضِ على التحاق فيولا بخدمة أورسينو إلا ثلاثة أيام؛ فقد تكون مبالغةً من جانبه. وقد لا يكون دافعه على قول ذلك إلا الغيرة من المكانة التي أصبحت فيولا تشغلها في قلب أورسينو، كما يدل على ذلك حواره معها في ذلك المشهد نفسه.

[١٤] «فيما عدا الذي لا تستطيع أن تناله»: أي حبها، خصوصًا بعد أن تزوَّجت.

[١٥] تسأل أوليفيا أورسينو عمَّا يريد، إذ كان قد أرسل المهرِّج يطلبها للحضور، وحين ترى «سيزاريو» (فيولا المتنكِّرة) إلى جواره تلومه على عودته إلى خدمة الدوق بعد زواجه منها ظانةً أنه سباستيان. ويرد الدوق مع فيولا في الوقت نفسه، فتحث أوليفيا «زوجها» على الحديث راجيةً الدوق أن ينتظر، فإذا بفيولا تُصر على أن يتكلَّم حبيبها أولًا، وهو ما يغيظ أوليفيا ظانةً بأنه سيعود إلى محاولة خطب ودها. وحديثها يستمد نبرات الثقة والعنف من إحساسها بأنها قد تزوَّجت.

الدوق: ما زلتِ على قسوتك البالغة إذن؟
أوليفيا: بل ثابتةٌ دومًا يا مولاي!
الدوق:

ثابتة؟ أعلى فرط صُدودك يا امرأةً وحشية؟ ١١٠
بذلَت روحي كل قرابين الإخلاص إلى آخر نفسٍ فيها
في مذبح معبدك الجاحد والمُنكِر للأمل ..
أصدَقَ ما قدَّمه عبدٌ للمعبود على مرِّ الزمن! ماذا أفعل؟

أوليفيا: ما يُرضي مولاي وما يجدُر به.
الدوق:

ولماذا لا أقتلُ من أهوى، لو طاوعني قلبي، ١١٥
فكأني لص المقبرة المصري ..[١٦] حين رأى ساعة أجلِه؟!
أحيانًا ما تبدو غَيرتُنا الوحشيةُ ذات سمُوٍّ وشرف!
لكن أصغي الآن إلى قولي: إنك تُلقين بإخلاصي في قاع صُدودك
وأنا أعرف، وإلى حدٍّ ما، من يُبعدُني عن مقعدي الحق بقلبك؛ ١٢٠
ولذلك ما زلتِ أمامي طاغيةً متحجِّرة القلب،
لكن حبيب القلب لديك — وأنا أثقُ بحبك له[١٧] —

[١٦] «لص المقبرة المصري»: إشارة إلى حادثة في رومانسة يونانية عنوانها «إثيوبيكا» (أي إثيوبيا) كتبها مؤلف يوناني في القرن الرابع يُدعى هليودوروس (Heliodorus) وترجمها «توماس أندرداون» (Underdowne) عام ١٥٦٩م إلى الإنجليزية، والحادثة تروي كيف أن أحد لصوص المقابر في مصر واسمه ثيامِيس (Thyamis) في قصة ثياجينيس وخاريكليا (Theagines and Chariclea) يأسر الفتاة خاريكليا التي يُحبُّها، وعندما تُحيط به عصابة أخرى من لصوص المقابر، ويتصوَّر أنه موشك على الهلاك يحاول أن يقتل حبيبته، ولكن ظلام الكهف يحول دون تعرُّفه عليها فتنجو. وقد أُعيد نشر الترجمة عام ١٥٨٧م، ويورد ويلسون قول هليودوروس فيها: «إن أبناء الشعوب الهمجية، إذ استيئسوا من بقائهم في قيد الحياة، يقومون في العادة بقتل من يحبونهم، ومن يريدون اصطحابهم إلى الحياة الآخرة.» وتنقُل بعض الطبعات الحديثة ذلك عن ويلسون.

[١٧] ابتداء من هذا السطر يبدو لنا كيف يغيِّر أورسينو من موقفه، وتُفصح كلماته عمَّا نما من حب دفين أو كامن لفيولا. والبيت المقفَّى في آخر حديثه ١٢٨–١٢٩ يصرِّح بهذا.

وكذلك والله أُكن له أعظم حبٍّ ..
لن يسلم مني! فلسوف أُزيح المحبوب عن العين القاسية بوجهك!
إذ يجلسُ فيها ملكًا فوق العرش لديك، ١٢٥
وبرغم إرادة سيده! هيا يا ولدُ معي!
إني قد صدق العزمُ لديَّ على الشر،
ولسوف أضحِّي بالحَمَل وإن أضمرتُ غرامه
كي أقهر قلب غُرابٍ في صدر يمامة.

فيولا:

وإنني لمستعدٌّ أن أموت ألف ميتةٍ كي أُرضيك، ١٣٠
بل هانئًا وقانعًا ما دام موتي سوف يُسعدُك.

أوليفيا: أين تمضي يا سيزاريو؟
فيولا:

وراء من أحبُّه حبًّا يفوقُ هذه العيون والحياة كلها،
بل زوجتي إذا اتخذتُ زوجةً يومًا وما أُكن من هوًى لها.
إن كنتُ كاذبًا فأدعو كل شاهدٍ عليَّ الآن في السماء ١٣٥
إلى عقابي بالهلاك إن لوَّثتُ ما زان الغرام من نقاء.

أوليفيا: واهًا لي من ذاك الصد! ما أكثر ما خُدع فُؤادي!
فيولا: من ذا الذي يخدعُك؟ من ذا الذي يظلمُك؟
أوليفيا:

فهل نسيت نفسك؟ وهل مضى من الزمان ما يُنسيك؟
نادِ إذن كاهنَنا المبروك!

(يخرج أحد الأتباع.)

الدوق (إلى فيولا)**:** هيا بنا! ١٤٠
أوليفيا: يا مولاي إلى أين؟ سيزاريو يا زوجي ..[١٨] ابقَ قليلًا!
الدوق: زوجُك؟

[١٨] التعاهد على الزواج كان بمثابة «تعاقد» عليه: انظر كلمة «عقد» في ١٥٤ والحاشية.

أوليفيا: حقًّا زوجي! هل يقدرُ أن يُنكر ذلك؟
الدوق: هل أنت يا غلامُ زوجُها؟
فيولا: لا يا مولاي. قطعًا لا.
أوليفيا:
وا أسفا! فإن حِطة المخاوف التي لديك ١٤٥
من وراء إنكار المكانة التي بلَغتَها![١٩] بل لا تخَف سيزاريو!
اقبل هناء حظِّك العميم! كُن من وثقت بأنه أنت
تجد أن العلو في هذي المكانة .. يضارع العلوَّ عند من تخشاه![٢٠]
(يدخل الكاهن.)
يا مرحبًا يا أبتي! أرجوك يا أبي بحق ما لديك من قداسةٍ
أن تكشف الذي اتفقنا أن يظل سرًّا! ١٥٠
لكنما الضرورةُ اقتضت له الذيوع قبل موعده.
فما الذي تعرفه عمَّا جرى بيني
وبين هذا الشاب من عهدٍ قريب؟

الكاهن:

عقدٌ[٢١] يفيد الارتباط الأبدي .. على الهوى!
تشابُك الأيادي بين كلٍّ منكما .. أكَّده! ١٥٥
والقُبلة المقدسة .. شهدت عليه!

---

[١٩] «إنكار المكانة التي بلغتها»: الأصل (males thee strangle your propriety) ويشرحها الشراح إمَّا بأنها مكانتك الصحيحة (your proper state)، أو هُويتك الصحيحة (your proper identity)، والمعنى الأول أقرب؛ لأن إخفاء الهُوية غير وارد هنا. ولاحظ تأكيد الوعي الطبقي في كلام أوليفيا (انظر المقدمة).

[٢٠] «من تخشاه»: أي أورسينو.

[٢١] انظر الإشارات التي توضِّح هذا «التعاقد» بصوره المختلفة عند شيكسبير، ففي «العاصفة» يقول بروسبيرو إنه يقدِّم ابنته عروسًا لفرديناند بمقتضى «تعاهدهما»، ولكنه لا بد من إتمام المراسم الخاصة بذلك الزفاف:

خذ ابنتي مني إذن هدية .. عروسًا
دفعتَ فيها ذلك المهر الكبير! لكن إذا لامستها

يدعمها تبادلٌ لخاتمَي خطبة!
وقد عقدتُ هذا العقد .. وكل ما به من الطقوس
كما ختمتُه بسلطة المأذون ..[٢٢] وكنتُ شاهدًا عليه،
وساعتي تقولُ إنني اقتربتُ من قبري في رحلة الحياة هذه
ما لم يزد على ساعتَين منذُ أن أمضيتُه![٢٣] ١٦٠

الدوق (إلى فيولا):

يا أيها الشبلُ المخادع!
ماذا تصير حين يبذُرُ الزمن .. بذور شَعرٍ أبيضَ في جلدك؟[٢٤]

دون الشعائر القدسية العليا جميعًا ...
لم تُنزِل السماء رضوانًا عليكما وبركة!

(٤ / ١ / ١٥–١٨)

وفي «الملك لير» يقول إدموند عن جونريل وريجان:

عاهدت كلًّا منهما على الزواج،
فإذ بنا نحن الثلاثة قد جمعنا للزفاف معًا بوقت واحد.

(٥ / ٣ / ٢٢٨–٢٢٩)

ويقول ج. و. ليفر (J. W. Lever) في طبعة آردن الجديدة لمسرحية «صاعًا بصاع» (دقة بدقة) في الصفحات ٥٣–٥٤ (من المقدمة): إن القانون العام الإنجليزي يعترف بشكلَين من أشكال «الزواج»؛ الأول هو (Sponsalia per verba de praesenti)، ويعني أن يعلن الطرفان أنهما قد قبلا الزواج من بعضهما البعض على الفور، وكان ذلك الإعلان مُلزِمًا قانونًا بغض النظر عن أي تغيير في الظروف والأحوال، وسواء كُرِّس دينيًّا أم لا، فهو زواج تام. والشكل الثاني هو (Sponsalia per verba de future)، ويعني حلف اليمين على اعتزام الزواج في المستقبل، ومن ثم فلم يكن ملزِمًا بصورة مطلقة.» انظر الحاشية على ٤ / ٢ / ٦٩–٧٢، أعلاه.

[٢٢] «ختمته بسلطة المأذون» (seal'd in my function): وهي السلطة التي تأذن للكاهن بحكم وظيفته الكهنوتية أن «يختم» عقود الزواج، بمعنى يجعلها نهائية.

[٢٣] لاحظ تصوير مُضي الزمن في صورة السير نحو القبر، فكفى بالموت مُعلِّمًا!

[٢٤] لاحظ لغة أورسينو التي تظل حافلةً بالصور حتى النهاية. ولاحظ القافية في كلامه كأنما قد اعتزم الرحيل، أو اختتام المشهد الذي يشترك فيه.

وربما نما الدهاء مُسرعًا فجاء قبل أن تشيب بالهلاك لك! ١٦٥
إذن وداعًا، بل وخذها فانطلق إلى سوى هذا المكان
بحيثُ لا ألقاك مطلقًا من بعدها على مر الزمان.

فيولا: أقسمُ يا مولاي ...
أوليفيا:

لا تُقسم![٢٥]
ولتبقَ في الفؤاد مسحةٌ من الإيمان
رغم المخاوف التي تُزلزلُ الكِيان.

(يدخل سير أندرو.)

سير أندرو:

حلَّفتكم بالله أن تستدعوا الطبيب! وأرسلوا طبيبًا في الحال إلى سير ١٧٠
توبي!

أوليفيا: ماذا حدث؟
سير أندرو:

شجَّ رأسي من أقصاها لأقصاها، وضربَ سير توبي فأسال الدم من
رأسه[٢٦] أيضًا. حلَّفتكم بالله أن تساعدونا! يا ليتني كنت في المنزل ١٧٥
ولا أنال أربعين جنيهًا![٢٧]

---

[٢٥] أوليفيا تستحث فيولا (باعتبارها «زوجها») ألَّا تحلف يمينًا حانثة فتدل على ضعف إيمانها بالله، ولاحظ كيف عندما يدخل سير أندرو ويتحوَّل الحوار إلى النثر الفكاهي أنه يبدأ بأن يستحلفهم بالله!

[٢٦] «من رأسه»: الإشارة الفكاهية إلى الرأس هنا هي coxcomb، وهي الصورة المنحوتة من cock's comb؛ أي «عُرف الديك» (معجم أوكسفورد الكبير٢)، والطريف أن الكلمة في ذاتها تعني اليوم الغندور الأحمق؛ أي المتباهي الأخرق! وأن الصفة منها coxcombical، تُنطق كوكس كوميكال و«كوميكال» تشبه كلمة الكوميدي بالإنجليزية!

[٢٧] «أربعين جنيهًا!»: انظر «أربعين شلنًا» في ٢ / ٣ / ٢٠.

أوليفيا: من فعل هذا يا سير أندرو؟

سير أندرو:

السيد الذي يعمل لدى الدوق! شخص يُدعى سيزاريو. كنا نظنه
جبانًا فإذا به الشيطان مجسَّدًا.[٢٨] ١٨٠

الدوق: مساعدي سيزاريو؟

سير أندرو:

قسمًا بما خلقَ اللهُ![٢٩] ها هو ذا! لقد شججتَ رأسي بلا سبب، ولم
أفعل ما فعلتُ إلا بإيعازٍ من سير توبي.

فيولا:

ما سبب مخاطبتك إياي؟ لم أجرحك على الإطلاق! ١٨٥
قد كنت سللت السيف لتقتلني دون مُبرِّر
لكني كلمتُك بالحسنى! أنا لم أجرحك!

(يدخل سير توبي مع المهرج.)

سير أندرو:

إذا كان رأسي مجروحًا فقد جرحتَني! وأظن أنك لا تُعيرُ رأسًا
يسيل منه الدمُ أدنى اهتمام. ها هو ذا سير توبي قادم يعرج! لسوف
تسمع المزيد منه، ولولا أنه كان سكران لعاملك عندها معاملةً ١٩٠
مختلفة.[٣٠]

---

[٢٨] «مجسَّدًا»: يُخطئ سير أندرو — جهلًا — في الأصل فيقول incardinate بدلًا من incarnate. ونحن نذكر الخطأ نفسه في «تاجر البندقية» على لسان لونسلوت جوبو ٢ / ٢ / ٢٥ وغيرها.

[٢٩] «قسمًا بما خلق الله»: في الأصل قسمٌ مُخففٌ بالله هو Od's lifelings وأصله: By God's little lives، ويرد في «كما تحب» قسمٌ مشابه هو Od's my little life (٣ / ٥ / ٤٣)، وفي «زوجات مرحات» Od's heartlings (٢ / ٣ / ١٨)، ويقول ويلسون في حاشيته على هذا القسم إن السير أندرو يقسم في هذه المسرحية بنفس ألفاظ سلندر في «زوجات مرحات»، الأمر الذي يوحي بأن الشخصيتَين كان يلعبهما ممثِّل واحد هو جون سنكلر أو سنكلو (sincler/sincklo).

[٣٠] أي «لقاتلك قتالًا عنيفًا».

الدوق: كيف حالك أيها السيد؟ ماذا حدث لك؟

سير توبي:

أمر بسيط! فقد جرحني وانتهى الأمر. (إلى المهرج) وأنت يا سكير[٣١]
يا مغفل! هل طلبت الطبيب دِك؟ ١٩٥

المهرج:

إنه كان سكران يا سير توبي منذ ساعة، ولم يغلق أجفانه إلا في
الثامنة صباحًا.

سير توبي:

إنه وغدٌ إذن وبطيء كراقصي الرقصة الثُّمانيَّة![٣٢] كم أكره
الأوغاد السكارى!

أوليفيا: فليحمله بعضُكم من هنا! من الذي أصابهما بهذه الجروح؟ ٢٠٠
سير أندرو: دعني أساعدك يا سير توبي؛ لأننا سنضمِّد جراحنا معًا.
سير توبي:

تساعدني أنت؟ أنت يا جحش يا مختال يا فاسق؟! بل يا فاسق ذا
وجه نحيل؟! يا مغفل؟! ٢٠٥

أوليفيا: ضعوه في الفراش! وضمِّدوا جراحه!

(يخرج المهرج وفابيان وسير توبي وسير أندرو.)

(يدخل سباستيان.)

---

[٣١] سبق للسير توبي أن خاطب المهرِّج بالصفة نفسها sot التي تعني السكير و/أو المغفل في ١ / ٥ / ١٢٢. وأنا أورد المعنيَين معًا هنا لأنهما مقصودان.

[٣٢] «وبطيء الحركة كراقصي الرقصة الثمانية»: في الأصل and a passy measures pavin، التعبير من الإيطالية passemezzo pavana الذي تحوَّل في الإنجليزية إلى passe-measure pavan، وهو رقصة ثُمانية الإيقاع بطيئة الحركة، ولَمَّا كان المعنى يتطلَّب التصريح بذلك صرَّحت به.

سباستيان:

قد جئتُ أرجو الصفح يا مولاتي .. فقد جرحتُ بعض أقربائك.
لكنه لو كان لى أخٌ يشارك الدماء في عُروقي
ما كنتُ قد فعلت غير هذا للحفاظ في حرصٍ على سلامتي.
الآن ترمقينني بما يشي بالاستغراب والدهشة، ٢١٠
وذاك يعني أنني أسأت لك! أرجوك يا جميلتي
أن تصفحي ولو لِمَا تعاهدنا عليه منذ برهةٍ يسيرة.

الدوق:

الوجه واحدٌ والصوت واحدٌ بل الرداءُ واحد .. لكنه شخصان!
كأنني أمام مرآةٍ مُزَاوجة .. لكنها من الطبيعة ..[٣٣]
تضم صدقًا وخداعًا! ٢١٥

سباستيان:

أنطونيو! أنطونيو الغالي!
كم عذَّبني مرُّ الساعات ومزَّقني منذ غيابك عني!

أنطونيو: هل أنت سباستيان؟
سباستيان: وهل تشك فيَّ يا أنطونيو؟
أنطونيو:

وكيف يا هذا شققت نفسك؟ بل إن نصفَي التفاحة المنقسمة ٢٢٠
ليسا أشدَّ في التماثُل الدقيق من هذَين!
من منكما سباستيان؟

[٣٣] «مرآة مزاوجة .. من الطبيعة»: الأصل A natural perspective والأصل التاريخي هو ما يسمَّى perspective glass؛ أي المرآة التي تُظهر صورتَين للشيء الواحد، ومن ثم فهي مرآة «مزاوجة» توهم بوجود صورتَين لكِيان واحد، وقد تظهر أكثر من صورتَين وفقًا لنوعها، ولكنها هنا، كما يقول الدوق، من «الطبيعة»، والطبيعة صادقة ولكن ما نراه يوحي بالخداع!

أوليفيا: رائعٌ عجيب!
سباستيان (ناظرًا إلى فيولا):

ألستُ واقفًا هنا؟ ما كان لي أخٌ قط!
وليس في طبيعتي من الربوبية
ما يكفُلُ الحلول في كل مكان! قد كان لي أختٌ وحسب،
لكنما الأمواجُ عمياءُ ولم تلبث أن الْتهمتها.
أرجوك قُل لي ما روابط القرابة .. إن كُنت لي قريبًا؟
ما موطنُك؟ ماذا تُسمَّى؟ لأي بيتٍ تنتسب؟

فيولا:

إنني من ميسالين. والدي كان سباستيان
وكان لي أخٌ يُدعى سباستيان أيضًا
وقد هوى في مثل هذا الزي في قبر المياه!
لو اكتست روحُ الغريق[٣٤] شكل ميتٍ وحُلَّته
لقلتُ إنه قد عاد فيك الآن كي يُخيفنا!

سباستيان:

إني روحٌ لا شك! لكني في جسدٍ بشريٍّ ملموسٍ
منذ تشكَّلت بداخل رحم الوالدة!
تنطبق عليك صفاتُ الأُخت جميعًا لولا أنك رجُل،
أمَّا لو كنتَ فتاةً لذرفتُ العبرات على خدِّك ولصحتُ هُنا
«مرحى وثلاثًا مرحى بفيولا الغارقة!»

فيولا: كانت على جبين والدي شامة.

[٣٤] «لو اكتست روح الغريق ..»: يقول ويلسون إن من المسائل التي كانت تثير الخلاف آنذاك قدرة روح المُتوفى على العودة للدنيا و«اكتساء» صورته البشرية، إمَّا باعتباره شبحًا أو بأن يتنكَّر أحد الشياطين (العفاريت) في صورة الميت. وهو يضرب المثل بـ «هاملت».

سياستيان: وكان والدي كذلك.
فيولا: وتُوفي عند بلوغ فيولا .. العام الثالث عشر![٣٥]
سباستيان:

ذلك يومٌ يحيا في ذاكرتي.
حقًّا لقد استوفى الرجل الأجل الفاني
حين غدت أختي بنت ثلاثة عشر. ٢٤٥

فيولا:

إن لم يمنعنا شيءٌ آخر عن إدراك سعادتنا،
فتريَّث قبل عناقي وأنا في زي الرجل!
ما هذا إلا زيٌّ مصطنعٌ أتنكَّر فيه ..
واصبر حتى تتثبَّت أني بالحق فيولا
بأسانيد من الأوقات وأمكنة الأحداث وأحوال الأقدار! ٢٥٠
ولتأكيد الحالة دعني أصحبُك إلى منزل رُبانٍ في
هذي البلدة حيث تركتُ ملابسي النسوية،
وبكرمٍ ومساعدةٍ منه نجوتُ فزكَّاني للعمل لدى هذا الدوق الأشرف،[٣٦]

---

[٣٥] يقول كريك إن شيكسبير ينسى، فيما يبدو، أنهما توءَمان، وقد يكون قول فيولا ورد سباستيان عليه محاولةً للنص على أنهما في نفس العمر. وتسخر دونو من هذا الكلام قائلة إن المسرحية لا تتضمَّن على الإطلاق ما يفيد بأن الرحلة البحرية تلت مباشرةً وفاة والدهما؛ أي إن النص يسمح بافتراض مرور سنوات عديدة ما بين الوفاة وبين الرحلة، وما ذِكر وفاة الوالد وهما في الثالثة عشرة تمامًا، إلا وسيلة من وسائل التثبت من هُوية كل منهما.

[٣٦] الأصل يقول:

by whose gentle help
I was preserved to serve this noble count.

وفي هذه العبارة، كما يقول الشراح، نموذج لحيلة بلاغية قديمة تسمَّى paregmenon أو polyptoton، ومعنى المصطلح الأول هو تكرار «مادة» كلمة، وقد اتخذت صورةً تصريفية أخرى ومعنًى آخر (مثل مادة serve هنا التي تكرِّر مادة preserved بمعنًى مختلف) (ليست في وهبة)، وأمَّا المصطلح الثاني

أمَّا أحداث حياتي من ذاك الحين فكانت ٢٥٥
ما بين الليدي هذي .. والدوق هنا!

سباستيان (إلى أوليفيا):

وهكذا خُدعت يا مولاتي .. لكنَّ قدرة الطبيعة
«بحيلة انحرافٍ صحَّحت هذا الخطأ»[٣٧] وهكذا خطبتُك!
هذا وإلا كُنتِ قد عقدتِ عقد حبٍّ دائمٍ على عذراء!
لكن ذاك العقد لم يخدعك في هذا، وأُقسم بالحياة ٢٦٠
فلقد خُطبت إلى فتًى ما زال بكرًا![٣٨]

الدوق (إلى أوليفيا):

لا تدهشي .. ففي عُروقه دمٌ نبيلٌ صادق.
إن كان هذا الأمرُ هكذا .. وأثبتَت مرآتُنا الخَدوع[٣٩] صِدقَها،

فهو الأشهر، ويسمِّيه وهبة جناس الاشتقاق، بمعنى أن الجناس هنا اشتقاقي وحسب، والمعروف أن هذه الصورة البديعية كانت تحظى بتقدير القُرَّاء والسامعين في وقت شيكسبير، ويورد «معجم أوكسفورد الكبير» مثالًا واحدًا على المصطلح الأول وتعريفًا له من كتاب يسمَّى «علم البلاغة» Rhetorics، كتبه شخص يُدعى فيليبس في أواخر القرن السابع عشر، ولكن جميع المعاجم الأخرى تتجاهله! ولقد قرأت النقاش الدائر حول اقتراح تيبولد (Theobald) بتغيير preserved إلى preferred؛ أي «زكاني»، وقد أعجبني هذا المعنى، واقتنعت بما قاله الشراح دفاعًا عنه، ولكنني لم أستطع حذف فكرة «النجاة» فهي أساسية؛ ولذلك أبقيت على الفكرة الأساسية وأضفت الفكرة الثانوية!

[٣٧] «بحيلة انحراف صحَّحت هذا الخطأ»: حيلة الانحراف هي bias، وهي استعارة من لعبة الكرات الخشبية (bowls)، والمعروف أن كل كرة بداخلها قطعة من الحديد تميل بها أثناء تدحرجها على الأرض في مسار منحرف، وعلى اللاعب أن يُقدِّر مقدار ذلك الانحراف حتى يصيب الهدف؛ أي إنه أراد اللاعب إصابة الهدف فعليه ألَّا يوجِّه الكرة إليه، بل إلى الطريق الملتوي الذي ستسلكه كي تصل إليه. وأنا أشرح ذلك تفصيلًا بسبب غرام شيكسبير بهذه الصورة، وهكذا فسباستيان يقول إن الطبيعة تلعب هذه اللعبة هنا وتصيب، بل أصابت أهدافها في النهاية.

[٣٨] «فتًى ما زال بكرًا»: الأصل هو maid and man، والمعنى هو ما أوردته وفقًا لِمَا تقول به ماهود (١٩٦٨م) متبعةً شرح شميت (Schmidt)، ولم يعد على ذلك خلاف، والمشكلة تكمن في صعوبة الإيحاء بالطباق الظاهري في الإنجليزية؛ لأن maid عادةً ما تُطلَق على العذراء، والحل الذي ارتضيته يتضمَّن البكر، وهي كلمة تُطلَق على الأنثى وعلى الذكر، وأظن أنها أقرب الحلول إلى هذه اللمحة البلاغية.

[٣٩] «مرآتنا الخدوع»: إشارة إلى المرآة المزاوجة في ٢١٥.

فسوف أحظى بنصيبي من حصاد تلكمُ السفينة التي تحطَّمت فأسعدتنا![٤٠]
(إلى فيولا)
ويا غلام![٤١] قد قلتَ ألف مرةٍ بأن ما تُكنُّه من الغرام لي
يفوقُ حب أي مرأةٍ على الإطلاق!

فيولا:

ولسوف أكرِّر تأكيدي والحلف على صدق كلامي،
وجميعُ الأيمان الصادرة من القلب لصادقةٌ في الروح
صدق النار بتلك الشمس الدوَّارة في فلكٍ
يفصلُ بين نهار الدنيا والليل.[٤٢]

الدوق: هات يدك! ودعيني أنظرك بملبس أُنثى.
فيولا:

لكن ملابسي النسوية ما زالت عند الربان المذكور.
أولُ من ساعدني فأتى بي سالمةً للبر،
والرجلُ حبيسٌ محتَجَزٌ ينتظرُ الفصل قضائيًّا
في دعوى من جانب مالفوليو .. حاجب هذي الليدي.

[٤٠] «تحطَّمت فأسعدتنا»: مفارقة معتادة في كوميديات شيكسبير، وانظر مفارقة فيولا في:

لو صدق لقلتُ بأن عواصف ذاك البحر تحلَّت بالرحمة،
وبأن الأمواج المِلحَة عشقته فغدت أمواجًا عذبة!

(٣ / ٤ / ٣٩٣–٣٩٤)

[٤١] لاحظ قدرة أورسينو أخيرًا على التفكُّه والمبالغة.

[٤٢] الخلاف بين الشراح لا ينتهي حول تحديد الذي يفصل بين النهار والليل؛ هل هو الشمس نفسها أم الفلك الذي حدَّده بطليموس لها؟ وهل النار المشار إليها هي الشمس نفسها؟ وبطبيعة الحال أخذت بظاهر النص وهو الذي يوحي بأن الفلك هو الذي يفصل بين الليل والنهار، وبأن النار هي ما نجده في الشمس.

أوليفيا:

لا بد إذن من إطلاق سراحه. استدعوا مالفوليو فورًا!
لكن وا أسفاه! الآن تذكَّرت!
فالناس تقول بأن المسكين أُصيب بلوثة!
(يدخل المهرج وفي يده خطاب، مع فابيان.)
والواضح أني كنتُ أعاني أيضًا من خبلٍ شتَّت ذهني
فنسيت تمامًا لوثة ذاك الرجل!
يا هذا .. ما حالُ الرجل الآن؟

المهرج:

في الحق يا مولاتي .. لقد نجح في منازلة الشيطان،[٤٣] نجاح من في مثل حالته، وقد كتب إليك هذه الرسالة: كان ينبغي أن أُسلِّمُها لك هذا الصباح، لكنه ما دامت «رسائل»[٤٤] المجانين ليست أناجيل، فلا يهم كثيرًا موعد تسليمها.

أوليفيا: افتحها وأقرأها.

المهرج:

تطلَّعي إلى العلم المفيد إذن عندما يُلقي المهرِّجُ رسالة المجنون.
(يقرأ) أقسم بالله يا مولاتي ...

[٤٣] «نجح في منازلة الشيطان»: الأصل هو he holds Belzebub at the stave's end.

بعلزبول (أو بعلزبوب = بعل ذباب)، هو شيطان من عصبة إبليس، وليس المقصود لذاته، بل هو جزء من مَثلٍ سائر قديم، بُني على أساس التشبيه بلعبة «التحطيب» (لدينا في الريف)؛ أي المنازلة بالنبابيت، وكلمة stave هنا مأخوذة من quarterstaves، ومفردها quarterstaff، ويبدو أن المثل نشأ أيام استخدام النبابيت أسلحة. ولمَّا كان ذلك مثلًا لا مقابل له العربية اكتفيت بتقديم المعنى الدقيق له.

[٤٤] التورية في «رسائل» وفي الأناجيل قائمة على أن الأولى ذات معنًى ديني محدَّد في الكتاب المقدس إلى جانب معناها العام، والثانية على أن كلمة إنجيل تدل، إلى جانب معناها المعروف، على الصدق الذي لا نقاش فيه. أمَّا تسليمها فالفعل deliver يعني بالإنجليزية أيضًا «يلقي» خطبة، ولكن هذا المعنى من المُحال إدراجه في الترجمة العربية.

أوليفيا: ماذا حدث لك؟ هل جننت؟
المهرج:

لا يا مولاتي! بل أقرأ «الجنون» فحسب، فإذا كانت مولاتي تريد أن تسمع الرسالة كما كُتبت، فيجب أن تسمح لي باستخدام النبرات المناسبة. ٢٩٥

أوليفيا: أرجوك أن تقرأها بالمنطق الصحيح.
المهرج:

وذاك ما أفعله يا مولاتي! أمَّا إذا قرأنا منطقه الصحيح، فيجب أن نقرأه بهذه النبرات. وهكذا عليك أن تصغي أميرتي وأن تعتبري![٤٥]

أوليفيا (إلى فابيان)**:** اقرأها أنت يا هذا! ٣٠٠
فابيان (يقرأ)**:**

أقسم بالله يا مولاتي إنك تظلمينني، ويجب على الدنيا أن تعلم ذلك. فرغم أنك حبستني في مكان مظلم، وجعلت عمك السكير يتحكَّم في أمري، فإنني ما زلت أنتفع بحواسي وعقلي، مثلك تمامًا، ولديَّ خطابك الذي دفعتِني فيه إلى الظهور بالمظهر الذي اتخذته، وسوف يثبت لك هذا الخطاب بلا شك أنني كنت مصيبًا أو أنك أخطأت خطأً كبيرًا. قولي عني ما شئت، فلقد تجاهلت واجبي[٤٦]

---

[٤٥] حاولت محاكاة البيت الشعري الذي يأتي المهرِّج به بألفاظه الخاصة:

Therefore, perpend, my princess, and give ear.

وهكذا عليك أن تُصغي أميرتي وأن تعتبري!

(٢٩٩/١/٥)

[٤٦] «تجاهلت واجبي .. واندفعت أتكلَّم»: أي تجاهلت أنني حاجب يجب أن يراعي قواعد السلوك المناسبة له، فيلتزم الصمت.

بعض الشيء نحوك، واندفعت أتكلَّم بدافع الظلم الذي أصابني.
مالفوليو الذي يلقى معاملة المجانين ٣١٠

أوليفيا: هل كتب ذلك؟

المهرج: نعم يا مولاتي.

الدوق: إنه لا يفصح كثيرًا عن أي لوثة.

أوليفيا:

يا فابيان! اذهب فخلِّصه من الحبس وأحضره إلينا!
(يخرج فابيان.)
مولاي بعد أن نزيد من تأمُّل الذي جرى (وما تكشَّف)، ٣١٥
أرجو لديكم القَبول أُختًا بالمصاهرة[٤٧]
كما لو كنتُ زوجةً لكم! وأن يُتوَّج التحالفُ الوثيقُ فيما بيننا
بحفلةٍ في منزلي أُقيمُها بمالي الخاص.

الدوق:

بل أقبلُ العرض الذي قدَّمته كل القَبول مولاتي.
(إلى فيولا)
الآن سيدُك .. يُعفيك من مهام منصبك! وفي مقابل الذي ٣٢٠
أسديته من خدمةٍ لا تنتمي لطبع جنسك،

---

[٤٧] «الذي جرى (وما تكشَّف)»: حاولت أن تكون الترجمة واضحة، وأنا أكره كلمة things الغائمة المعنى فحوَّلتها إلى فعلَين واضحَين بالعربية، وانظر الصياغة الإنجليزية التي لا تتضمَّن إلا أسماء أو مصادر، باستثناء «أرجو» الذي يعني «من فضلك»!:

My lord, so please you, these things further thought on,
To think me as well a sister, as a wife.

وانظر إلى الصياغة العربية ذات الأفعال:

مولاي بعد أن نزيد من تأمُّل الذي جرى (وما تكشَّف)،
أرجو لديكم القَبول أختًا بالمصاهرة
كما لو كنت زوجةً لكم!

ولا تليق إطلاقًا بما نشأت فيه من نعومةٍ ورقة ..
وهكذا — ما دُمت قد دعوتِني لفترةٍ طويلة «يا سيدي» —
أمد ها هنا يدي إليك .. فمنذ هذا الوقت تُصبحين
سيدةً لسيدك![٤٨]

أوليفيا: وأنت أختٌ[٤٩] قبل ذاك لي! ٣٢٥

(يدخل فابيان مع مالفوليو.)

الدوق: ذاك هو المجنون؟
أوليفيا: هو يا مولاي. ما حالك يا مالفوليو؟
مالفوليو: مولاتي! لقد ظلمتِني! ظلمتِني ظلمًا شديدًا.
أوليفيا: أنا الذي ظلمتُ مالفوليو؟ لا!
مالفوليو:

بلى ظلمتِني مولاتي! أرجوك فاقرئي هذا الخطاب.
لا تُنكري أن الخطاب مكتوبٌ بخطك. ٣٣٠
إن استطعتِ فاكُتبي بغير هذا الخط أو تلك الصياغة،
ولا تقُولي إن خاتم الخِطاب ليس خاتمك،
أو إن ذلك التدبير ليس تدبيرك! لن تستطيعي!
إذن فسلِّمي بذلك! والآن قولي لي وباسم الذوق والشرف
لأي أسبابٍ إذن أبديت لي دلائل الرضا الصريحة؟ ٣٣٥
لأي أسبابٍ طلبت مني أن أجيء باسمًا ولابسًا
رباط ساقي الصليبي بل وجوربًا أصفر
وأن أُقطِّب الجبين عندما أرى سير توبي
أو غيره من الأتباع؟ وعندما أطعتُ ما أمرتني به

[٤٨] مصدر المفارقة كما يقول أحد النقاد إشارة أورسينو إلى نفسه بضمير الغائب، ولكن المفارقة واضحة إذ لا يسود سيد على سيد!
[٤٩] «أخت»: أي أخت بالمصاهرة؛ لأنها تزوَّجت سباستيان أخا فيولا.

وجئتُ آملًا رضاك .. ألقيتِ بي في محبسٍ
في قَعر مظلم ... وجئتِ لي بكاهنٍ يزورني
حتى غدوتُ هُزأةً أفوق كل من غدا ضحيةً
لحيلةٍ مدبَّرة؟ قُولي لماذا؟

أوليفيا:

وا أسفا يا مالفوليو! الخط ليس خطي،
لكنني أُقر أنه يماثلُه .. حتى كأنه هوه!
لكنه بلا جدالٍ خط ماريا،
والآن أذكرُ أنها هي التي قد بادرت
فأخبرتني بجنونك .. وبعدها أتيتَ باسمًا
في الهيئة التي أُوصيتَ باتخاذها في ذلك الخطاب.
أرجوك ألَّا تغضب! فإنَّ تلك الحيلة
صيغت بحِذقٍ بالغ وهكذا صدَّقتُها،
لكنه عند اكتشاف ما وراءها من الدوافع،
وعندما نحيط بالذي قد دبَّر الأُحبولة
فسوف تغدو المدَّعي والقاضي .. في هذه القضية.

فابيان:

مولاتي الكريمة اسمعيني. لنجتهد حتى
نُزيل أي داعٍ للنزاع والعِراك قد يشوبُ
هذي اللحظة السعيدة التي رأيتُها كالمعجزة.
وفي سبيل ذلك .. أُقر في صراحةٍ وطائعًا
بأننا أنا وتوبي قد حبكنا هذه الأُحبولة[٥٠]
لأننا وجدنا عند مالفوليو هنا
من السلوك الفظ والكِبر البغيض ما استنكرنا،

[٥٠] لاحظ أن فابيان هو الذي يبرِّر ما حدث برمته، ويحاول إعادة المياه إلى مجاريها مع مالفوليو.

وهكذا ألحَّ سير توبي بشدةٍ على ماريا
أن تكتب الخطاب! وكان أجرُها زواجَه منها![٥١]
ونُفِّذ التدبيرُ في جوٍّ من اللهو البريء والتفكُّه
حتى يُثير الضحك دون أن يأخذ بالثأر. ٣٦٥
إذا حسبنا منصفين ما أصاب كلَّ جانبٍ من الأذى،
وقورن الذي يسوءُه بما يسوءُنا ...

أوليفيا: يا أيها المغفلُ المسكين! كم أحكموا خداعك!

المهرج:

طبعًا! «البعضُ يولدون عظماء، والبعض يكتسبون العظمة، والبعض
تُفرَض عليهم العظمة فرضًا». كنتُ ألعبُ دورًا يا سيدي في هذه ٣٧٠
المسرحية القصيرة،[٥٢] وهو دور سير توباس يا سيدي. ولكن ذلك غيرُ
مهم. «أُقسم بالله أيها المهرِّج، لست مجنونًا»، ولكن هل تذكر ما
قلته لمولاتك عني؟ «لماذا تضحكين يا مولاتي على هذا الوغد العقيم؟
إذا لم تضحكي لن يستطيع فتح فمه». وهكذا دارت دوَّارة الزمن[٥٣] فأتت ٣٧٥
بألوان انتقامه.

---

[٥١] «وكان أجرها زواجه منها»: يقول ويلسون إن شيكسبير هيَّأنا لتقبُّل هذا «الإعلان» بما سبق أن قيل عن فكرة الزواج المطروحة، أولًا على لسان المهرِّج في ١/٥/٢٦، وثانيًا على لسان سير توبي نفسه ٢/٥/١٨٢–١٩٠، وأخيرًا (وأنا أقبل تفسير ويلسون، كما سبق أن ذكرت) على لسانه ثانيًا في ٤/٢/٦٩–٧٤. وقد قرأت تعليقًا طريفًا يقتطفه كريك من طبعة آردن القديمة للمسرحية (١٩٠٩م والطبعة المنقَّحة ١٩٢٩م) بقلم مارتن لوس (Luce) يقول فيه إننا عندما نصل إلى هذه «المرحلة» يكون السير توبي «قد تزوَّج، وشرب حتى لعبت الخمر برأسه التي أُصيب بجرح فيها ونُقل إلى فراشه. ولا أعتقد أنه من المفيد أن ننظر بدقة في التتابع الصحيح لهذه الأحداث»!

[٥٢] «المسرحية القصيرة» (interlude): يعني بها تمثيله لدور الكاهن السير توباس، فهو يشير إليه باعتباره شخصيةً في مسرحية ما، والمعروف أن ذلك النوع من المسرحيات القصيرة كان لا يزيد عن فاصل مرح يقدَّم إمَّا بين فصول المسرحيات الجادة الطويلة أو بصورة مستقلة. ويقصد بقوله «ولكن ذلك غير مهم» أنه لا يذكره لأهميته بل لاستكمال صورة ما حدث.

[٥٣] «دوارة الزمن»: أي الزمن الذي يدور كلعبة «النحلة» الدوارة. وشيكسبير يسمِّيها «عجلة الزمن» في «الملك لير» ٥/٣/١٧٤ وبالمعنى نفسه.

مالفوليو: بل أنتقمُ أنا[٥٤] يومًا ما من عُصبتكُم جمعاء!

(يخرج مالفوليو.)

أوليفيا: لقد أسأتم إليه بالغ الإساءة!
الدوق:

اذهب خلف الرجل وحاول ترضيته
إذ لم يُخبرنا بعدُ بدعواه ضد الربان المحبوس. ٣٨٠
(يخرج فابيان.)[٥٥]
فإذا اتضح لنا الأمر ووافتنا لحظتُنا الذهبية،
فلسوف نُقيم الحفل الرائع كي يربط بين قلوب الأحباب،
وإلى أن تأتي تلك اللحظةُ يا أختي الحُلوة[٥٦]
لن نبرح هذي الدار! أقدِم يا سيزاريو!
فلسوف أُناديك بهذا الاسم وأنت بملبس رجلٍ يافع، ٣٨٥
أمَّا حين تراك العينُ بأرديةٍ أخرى أجمل،
فأقولُ رئيسةُ أورسينو ومليكةُ حبٍّ أمثل!

(يخرج الجميع ما عدا المهرج.)[٥٧]

---

[٥٤] يلتقط مالفوليو آخر كلمة من كلمات المهرِّج لبناء عبارته مع تأكيد الضمير «أنا» هنا.

[٥٥] (يخرج فابيان): هذا الإرشاد المسرحي مضاف إلى الطبعة الأصلية؛ لأنه كما يقول كريك لا بد أن ينفِّذ أحدٌ ما أمرَ به الدوق. وكريك يقول إنه اختص فابيان بالمهمة؛ أولًا لأنه أقر بمسئوليته عن الخدعة، على مرأًى ومسمع من مالفوليو، وثانيًا لأن سلوكه في هذا الفصل يدل على حنكته وكياسته الدبلوماسية.

[٥٦] يقول أورسينو إنه قبل ضيافة أوليفيا، وفي نهاية المسرحية، يدخل الجميع إلى المنزل، فيسود التناغم والوفاق.

[٥٧] (يخرج الجميع): هل يخرج معهم المهرِّج أم يبقى على المسرح؟ رجَّحت بقاءه على المسرح لأن الخروج سوف يشتِّت انتباه الجمهور حتى لو عاد بسرعة كبيرة.

المهرج (يغنِّي)[٥٨]:

في فجر صباي وكنتُ غلامًا لا يُدرك،
كانت تلك الريحُ تدوِّي قبل سقوط الأمطار.
ألعابُ طفولتنا كانت لهوًا أحمق،
لكن لم تتوقَّف يومًا هذي الأمطار.
أمَّا عند بلوغي مبلغ كُل رجُل،
والريحُ تُدوِّي قبل سقوط الأمطار،
والبابُ المُغلق يحمي من لص يدخُل،
لكن لم تتوقَّف يومًا هذي الأمطار.
لكن حين تزوجتُ .. فوا أسفا!
فالريحُ تُدوِّي قبل سُقوط الأمطار،
لم أقدر أن أتفاخر أو أتهادى،
لكن لم تتوقَّف يومًا هذي الأمطار.
وأنا حين أعودُ إلى غُرفة نومي،
والريحُ تُدوِّي قبل سُقوط الأمطار،
أجد رءوس السَّكرى ما زالت سكرى؛
إذ لم تتوقَّف يومًا هذي الأمطار.
قد بدأ العالمُ منذ زمانٍ لا يُحصى،
والريحُ تُدوِّي قبل سُقوط الأمطار،
لكن ذلك لا جدوى منه .. إذ فرغ العرضُ التمثيلي،
ولسوف نُحاول يوميًّا أن نُسعدكُم يا شُطار!

(يخرج المهرِّج.)

[٥٨] الأغنية: يتفق جميع الشراح على أن الأساس هنا هو الوزن؛ بسبب الموسيقى المصاحبة لها؛ ولذلك فالتدقيق في المعاني المحدَّدة لا طائل من ورائه؛ ولذلك وضعت النظم نصب عيني ولم أحفل بخلافات النقاد حول المعاني الممكنة أو المحتملة. والواقع أن بعض السطور ركيكة حتى إن ويلسون يُنكر أن شيكسبير هو الذي كتب الفقرة ٤٠٠–٤٠٣، كما اقترح كثيرون غيره تعديلات فيها. ولكن أهم الفقرات جميعًا هي الختامية، خصوصًا بسبب نبرتها الهزلية.

هنـــداوي