من هو ويليام شكسبير؟

حياته وأعماله

ديمبنا كالاهان

من هو ويليام شكسبير؟

حياته وأعماله

تأليف
ديمبنا كالاهان

ترجمة
محمد حامد درويش
زينب عاطف

مراجعة
مصطفى محمد فؤاد

هنـــداوي

من هو ويليام شكسبير؟

Who Was William Shakespeare?

ديمبنا كالاهان

Dympna Callaghan

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: ليلى يسري

الترقيم الدولي: ٠ ١٩٢٤ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر الكتاب الأصلي باللغة الإنجليزية عام ٢٠١٢.
صدرت هذه الترجمة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٠.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بالترجمة العربية لنص هذا الكتاب محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة لجون وايلي أند صنز، إنك.

Copyright © 2013 John Wiley & Sons, Ltd. All Rights Reserved. Authorised translation from the English language edition published by John Wiley & Sons, Inc. Responsibility for the accuracy of the translation rests solely with Hindawi Foundation and is not the responsibility of Wiley. No part of this book may be reproduced in any form without the written permission of the original copyright holder, John Wiley & Sons Inc.

المحتويات

كلمة عن الكتاب	٩
شكر وتقدير	١١
الجزء الأول: حياته	١٣
١- مَن هو ويليام شكسبير؟	١٥
٢- الكتابة	٣٧
٣- الدين	٧١
٤- المكانة	٨٩
٥- المسرح	١١٣
الجزء الثاني: مسرحياته	١٣٩
٦- المسرحيات الكوميدية	١٤١
٧- المسرحيات التاريخية الإنجليزية والرومانية	٢٤٩
٨- المسرحيات التراجيدية	٣١٥
٩- المسرحيات الرومانسية	٣٩١

إلى كريس.

كلمة عن الكتاب

انتهجتُ الحل الوسط فيما يتعلق بمسألة التهجئة المُعاصرة في مُقابل التهجئة الأصلية عند استخدام اقتباساتٍ من نصوصٍ ووثائقَ من هذه الفترة؛ فقد تركتُ التهجئة الأصلية كما هي إلَّا في مواضعَ شَعَرتُ أنها ستجعل فيها اللغةَ مُستعصيةً على فهم الجمهور غير المُتخصِّص، أو عندما كان الاقتباس مأخوذًا بالأساس من نسخةٍ حديثة بالفعل. وأهدُف في هذا الإطار إلى تعريف القُرَّاء بالبلاغة الفريدة لِلُّغة الإنجليزية في القرنَين السادس عشر والسابع عشر، بتعبيراتها وأصواتها الغريبة أحيانًا، وإلى فعل هذا دون جعْل تهجئة أوائل العصر الحديث تقِف عائقًا أمام قراءة الاقتباسات من نصوصٍ ووثائقِ هذه الفترة. وعلى الرغم من محاولتي طَوال الكتاب تقليل الملاحظات إلى أقلِّ قَدْرٍ ممكن، فيُوجد كمٌّ كبير منها نسبيًّا في الأقسام التي تُشير بإسهابٍ إلى وثائقَ رئيسية وموادَّ تاريخية.

ويمكن العثور على جميع الإشارات في «قاموس أكسفورد للسِّيَر الوطنية» في نسخته الإلكترونية على موقع http://www.oxforddnb.com/.

شكر وتقدير

أولًا وقبل كل شيء، أَوَدُّ أن أتوجَّه بالشكر إلى أفضل المُحرِّرين على الإطلاق، إيما بينيت من دار نشر بلاكويل، على إيمانها بي وبهذا المشروع؛ فقد أَحدثَتْ فَرقًا هائلًا. وأَتوجَّه أيضًا بخالص الشكر لِبين ثاتشر لإشرافه على الكتاب في أثناء الطباعة. وأشعُر بامتنانٍ بالغ للعمل الدءوب لِمُصحِّحتي اللغوية فيليسيتي مارش التي أَمتعَني العمل معها. كما أدين بكثيرٍ من الامتنان طَوال الرحلة، خاصةً لكلٍّ من جايل كيرن باستر، وجورجيانا زيجلر، وفريقِ عملِ غرفة القراءة في مكتبة فولجر الشكسبيرية؛ فقد ساهَمَتْ دنيس والين بخبرتها في الفصل الذي يتحدَّث عن المسرح، وكان ديفيد كاثمان مَرجِعًا سخيًّا رائعًا في المواضيع المُتعلِّقة بجغرافيا المسرح وتنظيمه في لندن في أوائل العصر الحديث. كذلك أشعُر بامتنانٍ خاص لِبول هانيبول الذي قدَّم معلوماتٍ لا تُقدَّر بثمنٍ عن طُرق التَّسمية في إنجلترا في أوائل العصر الحديث. وكانت إضافة جايسون بيسي أيضًا سخيَّةً لمخزوني من الأسماء المُكرَّرة لِتُوضَع مع اسم أُختَي شكسبير. وأُقدِّم امتناني أيضًا إلى ديفيد كِرسي على أبحاثه الأخيرة عن تعلُّم القراءة والكتابة وغيرها من الأمور في أوائل العصر الحديث، تمامًا كما أشعر بالامتنان لصداقته. وكان الراحل إيرفين ماتوس مُتحدِّثًا سخيًّا حول الموضوعات محلَّ التناوُل في هذا الكتاب في المرَّات العديدة التي تناوَلنا فيها الشاي في مكتبة فولجر، وأنا حزينةٌ للغاية على عدم وجوده معنا ليرى هذا الكتاب بعد خروجه للنور.

استفاد هذا الكتاب — مِثل كلِّ شيءٍ آخر قدَّمتُه في حياتي الأكاديمية — على نحوٍ هائلٍ من إرشادِ جين هاورد وسخائها الفكري الهائل. وأُسجِّل هنا أيضًا تقديري البالغ

للتعليقات الثاقبة والاقتراحات البنَّاءة التي قدَّمها مُراجعٌ مجهول لِمُسوَّدة الكتاب قبل طباعته.

لقد استمع كثيرٌ من الأصدقاء والزملاء لِلمُعضِلات التي كانت تُواجِهني فيما يتعلق بطريقةِ عرضِ ما لديَّ من موادَّ وتنظيمها. ومن بين أكثر الذين طالت مُعاناتهم في هذا الشأن: دنيس ألبانيز، وهايدي برايمان هاكيل، وديان ويليامز. وقد أَثبتَ روري لونين أنه زميلٌ رائع ومُحفِّز طَوال الرحلة. ولم تَملَّ لوري ماجوير من الحديث معي عن شكسبير، وأدين بالكثير، كالعادة، لمعلوماتها الدقيقة. وعلى الرغم من كون سامانثا كان هيريك مؤرخةً متخصصة في فرنسا في العصور الوسطى، فقد قدَّمَت رؤًى مُستنيرة في رحلاتنا إلى كازينوفيا. وتجعلني فرانسيس دولان أُومن دومًا بأنَّ كلَّ شيءٍ ممكن، ودون دعمها وطاقتها الفكرية وصداقتها لم يكن هذا الكتاب لِيُصبح أفقر بكثيرٍ فحسب، بل كانت مُتعة كتابته أيضًا ستقلُّ إلى حدٍّ كبير. قدَّم لي كذلك كلٌّ من إيمي بورنيت ورينكو تشاترجي مساعدةً بحثية لا تُقدَّر بثمن، وفَعَلا هذا بكفاءةٍ دون كللٍ أو ملل وبروحٍ مرِحة وحماسية. أدين أيضًا بعرفانٍ كبير لطُلَّابي في جامعة سيراكيوز، الماضِين والحاليِّين، الذين يُعزِّز تَعرُّضُهم لشكسبير تقديري لأعماله وفَهمي لها، وآمُل بشدةٍ أن أدين لهم أكثر في المستقبل.

وأخيرًا وليس آخرًا، لا بُدَّ لي من توجيه الشكر لعائلتي: إلى أختي مارجريت نيوكام، التي قدَّمَت لي نصائحَ حكيمة عند استماعها بصبرٍ يفوق قُدرة البشر للأجزاء الأسبوعية التي كنتُ أكتُبها من هذا الكتاب. أمَّا زوجي كريس كايل، فقد قرأ مُسوَّدة الكتاب من البداية للنهاية بفطنةٍ وافرة لا تنضب وبمعرفةٍ استثنائية بإنجلترا في أوائل العصر الحديث، وأنا أُهدي هذا الكتاب له.

الجزء الأول

حياته

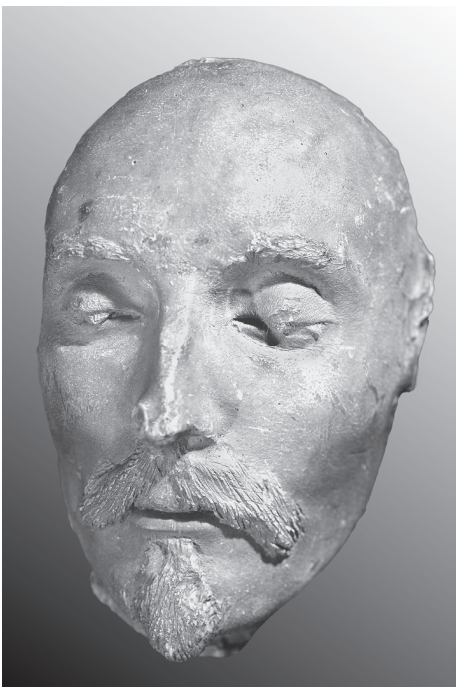
الفصل الأول

مَن هو ويليام شكسبير؟

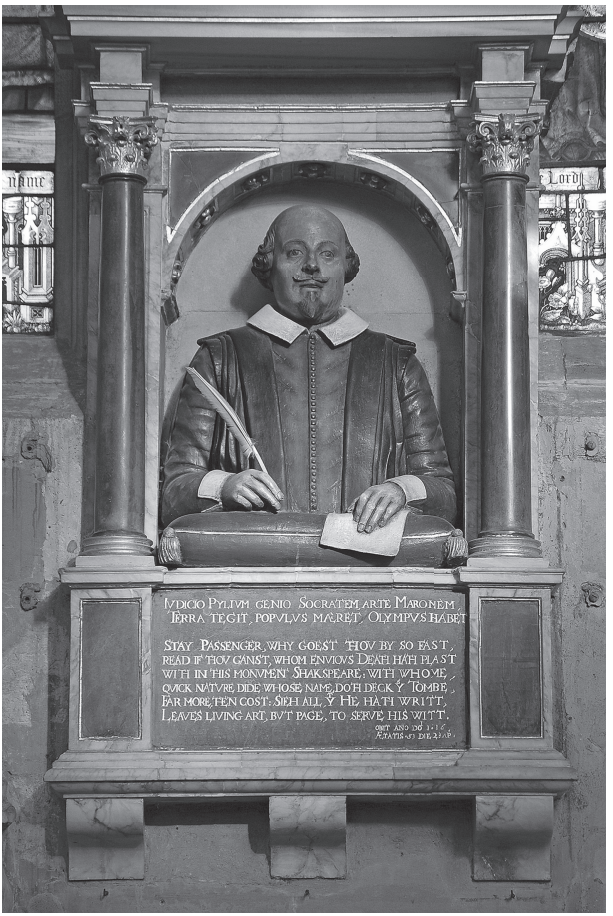
في عام ١٨٤١ تُوفِّي أحد كهنة كاتدرائية كولونيا، الكونت فرانسيس فون كيسيلستات. ووَعدَتْ وفاتُه بتقديم إجابةٍ حاسمة على السؤال الذي يدور حوله موضوع هذا الكتاب، وهو: مَن هو ويليام شكسبير؟ كان هذا لأنه من بين مُقتنياتِ هذا الكونت المُتفرقة أحد أقنعة الموتى الذي كان مكتوبًا عليه: «أَثَرٌ خاصٌّ بشكسبير»،[1] وكُتب عليه من الخلف «١٦١٦ ميلاديًّا»، وهو عامُ وفاةِ شكسبير (انظر شكل ١-١). ثَمَّةَ اعتقادٌ بأن هذا الأَثَر اشتراه في إنجلترا أحد أجداد هذا الكونت، والذي كان مُصاحِبًا لبعثةٍ دبلوماسية إلى بلاط جيمس الأول، وجرى استرداده في عام ١٨٤٩ من مَحلٍّ للسلع المُستعمَلة في مدينة دارمشتات، وأُحضر من ألمانيا إلى المُتحَف البريطاني على يد رجلٍ يُدعى دكتور لودفيج بيكر، على أنه ليس إلَّا قِناعَ الموت الذي يخصُّ شاعر إنجلترا الوطني.[2] ومع الأسف، «لا» يُعبِّر قِناع الموت هذا عن صورة شكسبير، لكن الاعتقاد بأنه كذلك أصدقُ تعبيرٍ على الرغبة المُلِحَّة في التعرُّف على هُوية شكسبير.

ربما يُعبِّر قِناع الموت هذا عن الشكل «المُفترَض» أن يبدو عليه شكسبير، على عكس الشكل المُثبت على الجدار الشمالي للمذبح في كنيسة الثالوث المُقدَّس في ستراتفورد (أبون) أفون الذي وُضع في عام ١٦٢٢، ويحمل في يديه ريشةً وورقة (انظر شكل ١-٢). وبعيدًا عن الصورة التي حفَرها مارتن دروشاوت على «المطوية الأولى» (وهي الطبعة التي تضمُّ بين دفَّتَيها مسرحيات شكسبير المُجمَّعة في عام ١٦٢٣)، يُعتبَر هذا الشكل غير الجذَّاب الصورةَ الصحيحة الوحيدة الموثوق فيها لشكسبير المتروكة للأجيال القادمة. من المؤسِف للغاية، إذن، أنَّ الشكل في التِّمثال التَّذكاري الجنائزي في كنيسة الثالوث المُقدَّس، كما وصفَهُ الناقد دوفر ويلسون ذات مرة، يبدو «مثل جزارِ لحمِ خنزيرٍ مُعتزٍّ بنفسه.»[3] نما

الاستياء من هذا التِّمثال النصفي بالتناسُب مباشرةً مع زيادة شُهرة شكسبير بعد وفاته، والتي نمَت بقوةٍ طَوال القرنين السابع عشر والثامن عشر. وبحلول القرن التاسع عشر، زاد الإعجاب بقِناع الموت الخاص بكيسيلستات بسبب الشعور بعدَم ملاءمة تمثال كنيسة الثالوث المُقدَّس التَّذكاري. وعندما قدَّم إيه إتش وول، الذي قضى سنواتٍ عِدَّة في العمل كفنانٍ مُحترف في رسم الوجوه، لجمعية شكسبير في ملبورن في عام ١٨٩٠ ورقةً بحثية بعنوان: «وجه شكسبير: حوارٌ ذاتي عن صور الوجوه العديدة لشكسبير مقارنةً بقناع الموت ...» وصف التِّمثال التَّذكاري بأنه عملٌ «فاشل» و«أخرق»، و«غير بارع، وغير فني، وغير طبيعي».[4]



شكل ١-١: قِناع الموت الخاص بكيسيلستات. هذه الصورة أُعيدت طباعتها بإذنٍ من جامعة دارمشتات ومكتبتها العامة.



شكل ١-٢: تِمثال شكسبير النصفي التَّذكاري في كنيسة الثالوث المُقدَّس، ستراتفورد-أبون-أفون. حقوق الطبع محفوظة لجون تشال، «إنسبيرد إيمدجيز ٢٠١٠».

وأيًّا كانت أوجه النقص المزعومة، فلا بُدَّ أنَّ التِّمثال التَّذكاري في ستراتفورد (والذي هو باعتراف الجميع ليس عملًا فنيًّا رائعًا) يُقدِّم على الأقل الحدَّ الأدنى من التشابُه المقبول مع شكسبير؛ لأنَّ زوجته آن وبنتَيه؛ جوديث وسوزانا، وأخته؛ جوان، بالإضافة

إلى أقاربه الآخرين وأصدقائه وسُكَّان ستراتفورد، الذين عَرفوا الشاعر جيدًا، كانوا يَرَونه في كلِّ مرة يذهبون فيها إلى الكنيسة. إلَّا أنَّ الاستياء الذي يُعبِّر عنه وول يمتدُّ إلى أبعدَ من الجَدارة الفنية إلى إعادة البناء الأيديولوجية لوجهِ شكسبير على يَدِ أنصار الحركة الرومانسية، في صورة ملامحَ شِعرية هادئة لوجهٍ عريض الجبهة ومُرتفِع الحاجِبَين، يكون التشابُه فيه على الأرجح قليلًا أو يكاد يكون مُنعدِمًا مع وجه شكسبير الحقيقي — الذي يُشبِهُه التِّمثال التَّذكاري دون شكٍّ على نحوٍ مُرضٍ، وإن غابت عنه البراعة الفنية. وفي المقابل، يبدو التِّمثال الرُّخامي الذي صَنَعه إدوارد أونسلو فورد في كلية أكسفورد الجامعية للشاعر الشاب الوسيم بيرسي بيش شيلي، الذي مات غَرقًا في عام ١٨٢٢، تمامًا مثل الشاعر المُتوفَّ (انظر شكل ١-٣). لا عجب، إذن، أنه عند اكتشاف قِناع الموت لكيسيلستات، تحمَّس كثيرٌ من الفنانين والخبراء لإعلان التَّشابُه بينه وبين شكل شكسبير الحقيقي؛ فبعد «اكتشاف» قِناع الموت، عبَّر رونالد جاور عن رأيه قائلًا: «عند الحُكم بالعاطفة، أنا مُقتنع بأن هذا ليس إلَّا وجه شكسبير؛ فلا أحد غير هذا العظيم الخالد يبدو كذلك عند الموت، ويحمل هكذا بجلالٍ على جبهته العريضة وملامحه الهادئة الوعدَ بالخلود ليس على هذه الأرض فقط.»[5] وعلى الرغم من أنه، من وقتٍ لآخر، تظهر مزاعمُ بأصالة القِناع (وكان آخر مُؤيِّدٍ له دكتورة هيلدجارد هامرشميدت-هومل من جامعة ماينتس في عام ٢٠٠٦)، فقد دُحِضَت أصالته الآن بالكامل، ولم يعُد جزءًا من مجموعة المُتحف البريطاني؛ إذ أُودع في مُتحفٍ ناءٍ ومغمور وهو المُتحف الدُّوقي الضخم في مدينة دارمشتات، في ألمانيا. وتساءل ديفيد بايبر من معرض اللَّوحات القومي في لندن عمَّا إذا كان هذا العمل يعود فعليًّا إلى هذه الفترة؛ فهو يرى أنه إن كان بالفعل عملًا أصليًّا ينتمي للحقبة اليعقوبية، «فلا بُدَّ أنه كان قِناع الموت الوحيد الذي صُنع لفردٍ غير أفراد العائلة الملكية، والذي ظلَّ باقيًا في هذه الفترة.»[6] ومع ذلك، فإن ما يُظهِره قناع الموت هذا على نحوٍ لا جدالَ فيه هو: إلى أيِّ مدًى ما زالتِ الأفكار الموروثة من القرن التاسع عشر عن مدى صحةِ مِلكيةِ شكسبير لِلمؤلَّفات المنسوبة إليه، تُشكِّل أفكارنا وفهمنا لحياة شكسبير وأعماله. ففي النهاية، كان التفاوُت بين شخصية شكسبير الموجودة في السجلَّات التاريخية والأفكار المُبجَّلة عن الشعراء المُتوفَّين ما دفع الأكسفورديِّين وغيرهم إلى النظر إلى شكسبير الحقيقي والتاريخي على أنه مُجرَّد «رجلٍ عادي من ستراتفورد».

ربما نتوقَّع أن شكسبير استحق، على أقلِّ تقدير، الحصول على خدمات أحد أكبر الفنانين في عصره؛ مايكل أنجلو (إنجليزي) مثلًا: ربما نيكولاس ستون، الذي نحت

شكل ١-٣: تمثالٌ تَذكاري لبيرسي بيش شيلي لإدوارد أونسلو فورد. الصورة للدكتور روبن داروول-سميث، زميل جمعية لندن للأثريِّين، وزميل الجمعية التاريخية الملكية. وهي معروضة بإذن من كلية أكسفورد الجامعية.

التمثال الرائع بالحجم الطبيعي لجون دون في كفَنه في كاتدرائية القديس بولس في عام ١٦٣١. وبحلول عام ١٦١٤ كان ستون يحصل بالفعل على تفويضاتٍ مُهمَّة، بينما كان في الخامسة عشرة فقط من عمره، وبعد عامَين، في السنة التي تُوفِّي فيها شكسبير، عُيِّن في الخدمة الملكية. أو ربما ماكسيميليان كولت، الذي أنهى التمثال الرُّخامي لإليزابيث الأُولى من أجل دَير وستمنستر، والذي عُيِّن في عام ١٦٠٨ كبير النحَّاتِين لدى الملك؛ كان جديرًا بهذه المهمة. وعلى الرغم من الهجوم الذي انهال على النقائص الفنية في تِمثال شكسبير التَّذكاري، فإن الفنان الذي صنَعه، خيرارت يانسن (وأحيانًا تُكتب بالإنجليزية جيرارد جونسون) — ابن المثَّال الهولندي الذي يحمل الاسم نفسه الذي استقرَّ في لندن في عام ١٥٦٧ تقريبًا وأَسَّس عملًا تجاريًّا عائليًّا بارزًا بالقُرب من مسرح «ذا جلوب» في منطقة ساذرك — كان في الواقع اختيارًا جديرًا بكل الاحترام لِصُنع تمثالٍ يُشبِه الشاعر. فقد صنع يانسن الأب والابن التِّمثال التَّذكاري حَسَن الطَّلْعة لإدوارد مانرز؛ الإيرل الثالث

لروتلاند، الذي تُوفِّي في عام ١٥٨٧، وكان هذا العمل على نطاقٍ أكبر وأضخم من تمثال شكسبير؛ فهو يدل على حجم سلطة روتلاند السياسية والذي يظهر في شكل تمثالٍ جاثِم على ركبتَيه من الألباستر لحفيدة روتلاند، إليزابيث، التي رتَّب هو زواجها من حفيد رئيس وزراء الملكة إليزابيث نفسه، ويليام سيسل، أو اللورد بيرلي. صُنع قبرٌ آخر (يضم أيضًا زوجته إليزابيث) من أجل أخي إدوارد، جون، الإيرل الرابع لروتلاند، الذي تُوفِّي بعد عامٍ واحد فقط من وفاة أخيه. ومن أجل هذه المهمة الأرستقراطية — صُنْع مَقبرتَين وأربعِ لوحاتٍ في كنيسة القديسة مريم العذراء في بوتسفورد، ليسترشير— تقاضى يانسن الأب مائتَي جنيه في عام ١٥٩٠. وعندما تُوفِّي روجر، الإيرل الخامس، اختِير يانسن الأب والابن مرةً أخرى من أجل صُنع تمثالٍ راقدٍ من الألباستر للإيرل وزوجته. وكان شكسبير على الأرجح يعلم بأمر هذه المقابر لأنَّ الإيرل السادس لروتلاند، فرانسيس مانرز، كان صديقًا لراعي شكسبير، إيرل ساوثهامبتون. في الواقع، انضمَّ روتلاند إلى ساوثهامبتون كإقليمَين تحت سلطة اللورد بيرلي. بالإضافة إلى هذا، في عام ١٦١٣ دفع روتلاند لكلٍّ من شكسبير وريتشارد بيرباج ٤٤ شلنًا من أجل أن يُصمِّما «إمبرسا» — وهو رمز نبالةٍ يتكون من صورة وشعار — والذي يُوضع على درع المقاتِلين، في مُبارَزات يوم اعتلاء إليزابيث الأولى للعرش، وهي سلسلة مبارياتِ مبارزةٍ تُقام سنويًّا.

إن المقارنة بين التماثيل الراقِدة بالحجم الطبيعي ذات التفاصيل الواضحة لإيرلات روتلاند التي تضمُّ شخصياتٍ أخرى والتمثال المُتواضع لشكسبير تُوضِّح الكثير؛ فقد كان شكسبير شاعرًا وكاتبًا مسرحيًّا ومُمثلًا، وليس أرستقراطيًّا، ويُعبِّر تِمثاله التَّذكاري، الذي يُخلِّد حياته التي بدأها في ستراتفورد؛ حيث عُمِّد في عام ١٥٦٤ ودُفن في عام ١٦١٦، عن حالةٍ يعكس فيها الفنُّ بدقَّةٍ حياةَ المرء، أو على الأقل المكانة الاجتماعية. هكذا بالضبط كانت نظرة الناس للأمور في أوائل العصر الحديث؛ إذ، كما ورد عن جون ويفر في كتابه «التماثيل التَّذكارية القديمة» (١٦٣١)، «مِن المُفترَض أن تُصنع المقابر وفقًا لمكانة المُتوفَّ ودرجته، حتى يُمكن للمرء أن يرى من قبره الطبقة التي كان ينتمي إليها في حياته.»[7] إذن، يعكس التِّمثال الموجود في كنيسة الثالوث المُقدَّس بدقةٍ مكانة الشاعر والكاتب المسرحي في إنجلترا في أوائل العصر الحديث، حتى وإن كان في موهبة شكسبير التي لا نظير لها. ووفقًا لهذه المعايير، يكون التِّمثال النصفي مُناسِبًا، ويُحقِّق بنجاحٍ الغرض المقصود منه. وفي الواقع، يُشير نيكولاس رو في طبعته لأعمال شكسبير الصادرة

في عام ١٧٠٩، إلى أن أحد الزُّوَّار الأوائل، وهو المُلازم هاموند، وَصَفه في عام ١٦٣٤ بأنه «تمثالٌ تَذكاريٌّ مُتقَن».[8] في الحقيقة يُخبِرنا هذا التمثال الكثيرَ عن معنى أن يُصبح المرء مؤلِّفًا في هذا الوقت، الذي لم يكن أحدٌ يستطيع أن يتصوَّر فيه أنَّ ابن ووريكشير الموهوب سيتنافس مع إليزابيث الأُولى على مكانة أهمِّ شخصيةٍ في أواخر القرن السادس عشر في إنجلترا.

أغلب الظنِّ أنَّ أقارب شكسبير من الدرجة الأولى هم الذين أرادوا صُنع هذا التِّمثال التَّذكاري، وربما استعملوا خيرارت يانسن بسبب صُنْعه لتمثالٍ راقد من الألباستر بالحجم الطبيعي لابنٍ آخر من أبناء ستراتفورد، وهو جون كوم، والذي يُوجَد أيضًا في كنيسة الثالوث المُقدَّس. كان كوم الصديق الذي ترك لـ «السيد ويليام شكسبير خمسة جنيهات» في وصيَّته، وحينما تُوفِّي الشاعر نفسه، ورَّث سيفه لِعضوٍ آخر من أُسرة كوم، وهو توماس ابن أخي جون. إنَّ تمثال شكسبير هو عبارةٌ عن مُجرَّد النصف العلوي من جسمه وهو مصنوعٌ من حجر كوستوولد الجيري المحلي الرخيص الثمن، وبالتأكيد كان أرخصَ بكثيرٍ من تمثال كوم التذكاري المُنمَّق أكثر، الذي تكلَّف ٦٠ جنيهًا في عام ١٥٨٨. ومع ذلك، فإنَّ أكثر ما يُميِّز التِّمثالَين التَّذكاريَّين لِهذَين الصديقَين أن كوم صُوِّر وهو راقدٌ في سلام، بينما يظهر شكسبير مُستيقِظًا ومُنتصِبًا ويعمل. ولا تُعتبَر هذه الوضعية حِكرًا على شكسبير، بل إنها تتَّفِق ببساطةٍ مع العُرف التمثيلي؛ فعلى سبيل المثال، صُوِّر جون ستو، مُؤرِّخ لندن، على هذا النحو أيضًا. إلَّا أنَّ تصوير شكسبير أَصلعَ بالكامل تقريبًا، وذا شارب ولحية، ويرتدي سُترةً ضيِّقة حمراء ورِداءً أسودَ بلا أكمام، ويُمسِك في يدَيه أدوات مهنته — ريشة وورقة — يُوحِي بشعور أنه حتى حياة شكسبير بعد الموت ستكون بنحوٍ ما مرتبطةً بالكتابة بدلًا من أن يرقد بسلام.

إلَّا أنَّ ظاهرة قِناع كيسيلستات الغريبة بشَّرَت بأكثر من مُجرَّدِ وجهٍ يتناسَب أكثر مع مسرحيات شكسبير مقارنةً بتصوير يانسن؛ فلو كانت أصالة القِناع قد ثبتَت، لكان من الممكن له أن يُمثل الأَثَر المادي على هُوية شكسبير المرئية الحقيقية بطريقةٍ لا يمكن لِمُجرَّد تمثالٍ منحوت أن يُصوِّرها. أضف إلى ذلك أن تمثال يانسن النصفي أحد اثنَين فقط من الصور المُثبَتة أصالتها لشكسبير — الأخرى صورة مارتن دروشاوت المحفورة على «المطوية الأولى».[9] هذا، ويُعتبَر التَّوق، المُتمثِّل في قناع الموت، لِصورةٍ تُقرِّبنا من شكل شكسبير أمرًا مُبرَّرًا؛ نظرًا لوفاة سُلالتِه قبل نهاية القرن السابع عشر، ولِعدم وجود آثارٍ شخصية حقيقية، مِثل مُذكِّراتٍ أو خطاباتٍ أو مُقتَنَيات، ولا حتى ثاني أفضلِ سريرٍ

لشكسبير الذي تَعرَّض لِذمٍّ كثير، والذي وَرَّثه لزوجته. ربما يكون أقربَ ما يُوجَد لدَينا عن شكسبير الإنسان وصيَّتُه، التي ببساطة عبارةٌ عن حَصرٍ لمُقتَنَياته وتوزيعها. لا عجب إذن أنه حتى في أواخر القرن العشرين، تمنَّت سوزان سونتاج الحصولَ على اتصالٍ حيٍّ مستحيل مع شكسبير؛ فتقول: «يُشبِه الحصولُ على صورةٍ لشكسبير الحصولَ على مِسمارٍ من الصليب الحقيقي ... شيء مأخوذ مباشرةً من الأصل، مثل آثار أقدامٍ أو قناع موت.»[10] وفي الواقع، وَعَد القِناع الألماني بالضبط بالحصول على مثل هذا الأَثَر المُقدَّس والاستدلالي؛ فقد كان الشعر الأحمر للوجه لا يزال عالقًا بالجَصِّ من الداخل.[11]

هكذا، ظلَّ الافتِتان بصورة شكسبير مُستمرًّا رغم بَيت بن جونسون الشِّعري الذي وَجَّه فيه القُرَّاء إلى ضرورة الاهتمام بأعماله بدلًا من الصورة المحفورة على «المطوية الأولى»؛ إذ قال: «أيها القارئ: انظُر، ليس إلى صورته، بل إلى كتابه.» كما يُقدِّم شعر المديح الذي كتبه ليونارد ديجز بعد سبعِ سنواتٍ من وفاة شكسبير وطُبِع تحت نقْش تِمثال الثالوث المُقدَّس النصفي، تذكيرًا مُشابهًا:

حينما يبلى هذا الحَجَر،
ويُفني الزمن تِمثالَك في ستراتفورد،
سنظل نراكَ حيًّا هنا، [في] هذا الكتاب.[12]

بدأ التِّمثال التَّذكاري يتفكَّك بالفعل في وقتٍ مُبكِّر نسبيًّا؛ فتَكَسَّرت الأصابع وتَقشَّر الطلاء بحلول عام ١٧٤٨. لكن في عام ١٧٩٣ أقنع مُحرِّر أعمال شكسبير، إدموند مالون، جيمس دافنبورت، كاهن ستراتفورد في هذا الوقت، بطلاء التِّمثال النصفي بالكلس بسبب الاعتقاد الخاطئ بأنَّ هذا الأسلوب الكلاسيكي المُتحفِّظ يُفترَض به أن يكون لونه الأصلي. ولِمَا تكبَّده مالون من عناء — الذي تعرَّضَت مجهوداته في تحرير أعمال شكسبير، التي أشاد بها كثيرٌ من مُعاصريه، لهجومٍ شديد أيضًا — حصل كمكافأةٍ له على أبياتٍ شِعرية ساخرة وُضِعَت في «سجل زائري ستراتفورد»:

أيُّها الغريب، الذي يرى هذا التمثال،
استحضِر لعنة الشاعر على مالون؛
الذي حماسُ تَدخُّلِه نَمَّ عن ذوقه البربري،
ولطَّخ تِمثاله التَّذكاري، تمامًا كما شوَّه مسرحياته![13]

في عام ١٨٦١، أُعيد طلاء التِّمثال «المُلطَّخ»، وهذه المرة على أساس الاعتقاد بأن شكسبير تَمثَّل على حدِّ قوله: «على النحو الذي عاش عليه.»[14]

أبدأ هذا الكتاب وأنا أضع النهاية في ذهني؛ أي نهاية حياة شكسبير مُتمثِّلةً في تِمثاله التَّذكاري وسُمعته بعد وفاته، التي تفُوق في بريقها حتى الآن حياتَهُ نفسها — فعلى سبيل المثال، انتخبه الناس «رجل الألفية» في عام ٢٠٠٠. لا تُعبِّر حياة شكسبير عن أعماله ولا يتسنَّى لها ذلك، لكنها، في اعتقادي، يمكن أن تُساعدنا في الحصول على فهمٍ أشملَ لها. يتمثَّل الموضوع الرئيسي لهذا الكتاب في معرفة كيف ساعدَت ظروف حياة شكسبير الشخصية، بالإضافة إلى الأحداث والأحوال التاريخية التي عاصَرَها، وكذلك الأُطر السياسة والاجتماعية والمؤسَّسية التي عاش في كنَفها، في تشكيل هُويته ككاتب. ينتهج هذا الكتاب أسلوبًا غير مُعتادٍ في تناوُل حياة شكسبير؛ فهو لا يتحدَّث عن كمْ كانت حياته مختلفةً عن حياة الآخرين في العصر الإليزابيثي، وإنما عن الطُّرق التي كانت مشتركةً فيها مع حياتهم؛ ففي النهاية، ليست حياة شكسبير (مُمارساته خارج النطاق الأدبي) العاملَ الذي جَعلَه مُتميزًا، بل هويَّته ككاتب؛ أي حياته المهنية الأدبية والمسرحية؛ فيسعى هذا الكتاب، في المقام الأول، إلى فَهم معنى أن يكون المرء كاتبًا في عالَمٍ يَسبِق ظهور الرواية بكثير. يتطلَّب هذا دراسةً للقوى الفكرية والاجتماعية والسياسية — المؤسَّسات التعليمية، ونُظُم الرعاية، والمؤسَّسات الجديدة مثل المطبعة والمسرح العام — التي شكَّلَت الكاتب وأَوجدَت الفنانَ الأدبيَّ المُبدع الذي نعرفه اليوم. يتطلَّب السعي لفهم حياة شكسبير وكتاباته أيضًا فَهم القوى السياسية والدِّينية المُعقَّدة التي دَعمَت فنه وعارَضَته؛ فقد كان شكسبير جزءًا من النهضة في العصر الإليزابيثي؛ وهي ذلك الانتعاش الملحوظ الذي حدث في الحياة الأدبية الإنجليزية بالقُرب من نهاية القرن السادس عشر، وهي فترةٌ أنتَجَت، بمُعدَّلٍ مُطَّرد، بعضًا من أعظم الكُتَّاب باللغة الإنجليزية؛ مثل فيليب سيدني، وإدموند سبنسر، وجون دون، وبن جونسون، وكريستوفر مارلو — بالإضافة إلى عددٍ كبير من الكُتَّاب الآخرين الذين يتضاءل حجم نجاحاتهم الهائلة أمام الإنجازات العملاقة لهؤلاء الكُتَّاب الكبار. ومع ذلك، شهد النظام البروتستانتي في عصرِ ما بعد الإصلاح الذي عاش فيه شكسبير بعضًا من أكثر المُعارضات البليغة على الأدب بِوصفِه نوعًا من الخطاب ينشُر الأكاذيب والفجور، وعلى المسرح بوصفه مكانًا يُشجِّع على الوثنية والفسق.

إنَّ كون «الحقائق» الثابتة عن حياة شكسبير، التي تُوجَد عليها أدلةٌ مُوثَّقة لا جدال فيها، قليلةً نسبيًّا؛ وضعٌ مُعتاد ولا يُشوِّه صحة الحقائق نفسها؛ فمن الثابت، وَفقًا لِما يقوله مؤرخو هذه الفترة، أنَّ مُعدَّل بقاء الوثائق من أوائل العصر الحديث مُنخفِض، وأن شكسبير عاش في عالمٍ قبل الجمع المنهجي والشامل للبيانات، الذي يُمثِّل أساس النظام البيروقراطي المعاصر. خَلَّفَت حياة شكسبير نوعَين من النصوص بعد انتهائها: الأول، يتَّخذ شكل وثائقَ كنسيةٍ وقانونية مُتنوِّعة لم يكن هو كاتبها، لكنها تُشير أحيانًا إليه، أو، في حالةِ وصِيَّته على سبيل المثال، تحمل توقيعه؛ فيذكُر سِجِلُّ الرعايا بِدقةٍ تعميدَه وزواجَه ووفاتَه، بينما تُقدِّم لنا السجِلَّات القانونية، خاصةً المعنية بالصفقات العقارية والتَّركات، أَقلَّ تفاصيلَ ممكنة عن حياته. لا يهدُف هذا الكتاب إلى ذِكر تفاصيل كل وثيقةٍ قانونية، أو كل صفقةٍ عقارية، أو كل سجلٍّ يمكن ربطه بشكسبير؛ لأنَّ هذا سيكون بمنزلة الخَوض في أرضٍ جافَّة إلى حدٍّ ما، خاضها آخرون بالتفصيل. إنَّنا محظوظون لأنَّ فنَّ شكسبير بقي لنا بِكمٍّ وافر للغاية أكثرَ من هذه الوثائق الثانوية، حتى إنْ لم تكن المسرحيات ولا القصائد، تمامًا مِثل السجلَّات القانونية، تُقدِّم نوعية المواد التي تسمح لنا بأكثرَ من مُجرَّدِ عملِ تكهُّناتٍ عن عالم شكسبير الداخلي، أو مشاعره، أو علاقاته، أو آرائه السياسية. وحتى إن كانت المعلومات عن أشياءَ أخرى تتعلَّق بحياة الكاتب، مثل آرائه ومشاعره، وانتماءاته السياسية والدينية ... إلخ، قليلة، فإنَّ الجدير بالملاحظة فيما يتعلَّق بحياة شكسبير هو أن الفجوات في كلِّ ما يمكن اعتباره «أدلة» و«حقائق» يَسُدُّها الإنتاج الأدبي.

باختصار، إنَّ التفاصيل الأساسية عن حياة شكسبير، بالترتيب الزمني (لكن باستثناء تواريخ عرض مسرحياته ونشرِها التي تُمثِّل إشكاليةً دومًا)، هي كالتالي: إنه هو الابن الأكبر لجون شكسبير وزوجته ماري، التي كان اسم عائلتها قبل الزواج أردين. كان والده، صانع القُفَّازات، تاجرًا بارزًا في ستراتفورد-أبون-أفون، وأصبح مأمورًا في عام ١٥٦٨. وُلِدَت له في البداية بنتٌ، جوان، في سبتمبر عام ١٥٥٨ ويبدو أنها ماتت وهي ما زالت طفلة، ولَحِق المصيرُ نفسُه بابنتِهِ التالية، مارجريت، التي وُلِدَت في عام ١٥٦٢، ودُفِنَت في العام التالي. عُمِّد شكسبير في السادس والعشرين من أبريل عام ١٥٦٤، وكان أكثر حظًّا؛ إذ نجا من تَفشِّي الطاعون في المنطقة في طفولته. وُلِد أخوه جيلبرت في عام ١٥٦٦، ثم وُلِدَت طفلةٌ أخرى أُطلِق عليها أيضًا اسم جوان في عام ١٥٦٩، ثم وُلِدَت آن في عام ١٥٧١. إلَّا أن آن تُوفِّيَت وهي في عمر الثامنة فقط. وفي الواقع من بين أخوات شكسبير

الأربعة لم تعِشْ لِفترةٍ طويلة إلَّا جوان والتي تُوفِّيَت في عام ١٦٤٦. وُلِد له أخوان آخران، ريتشارد في عام ١٥٧٤، وإدموند في عام ١٥٨٠، وبذلك اكتَملَتِ الأسرة. ومن بين إخوته الذكور، لم يَحذُ حَذوَ شكسبير إلَّا أخوه الأصغر، إدموند؛ إذ ذهب إلى لندن وأصبح ممثلًا. لم يعِشْ أيٌّ من إخوتِه بعده، رغم أنهم عاشوا جميعًا لِفترةٍ طويلة.

وبما أن ستراتفورد كانت بها مدرسةُ قواعدَ لغويةٍ مُزدهرة، فلا شكَّ في أنَّ شكسبير تَلقَّى تعليمه فيها. ونحن لا نعلَمُ لماذا أَصدَر في عام ١٥٨٢ أسقُف ووستر رُخصةَ زواجٍ باسم شكسبير لِيتزوَّج من آن وايتلي من قرية تيمبل جرافتون، لكن على الأرجح كان هذا مُجرَّدَ نتيجةٍ لخطأٍ كتابي؛ إذ إنه عندما كان في الثامنة عشرة من عمره، في شهر نوفمبر من عام ١٥٨٢، تَزوَّج من آن هاثاواي من قرية شوتري، التي تقع بالقُرب من ستراتفورد. وُلِدَت أول طفلةٍ لشكسبير، سوزانا، بعد زواجه، رغم أن الحمْل حدَثَ قبل الزواج بعدة أشهر. عُمِّدت في ٢٦ مايو عام ١٥٨٣، وبعد عامَين، في الثاني من فبراير عام ١٥٨٥، عُمِّد توءما ويليام وآن، هامنت وجوديث. وفي عام ١٥٨٧، تضاءل حجم ثروة والد شكسبير، التي كانت آخذةً في التدهوُر على مدى عشر سنوات على الأقل، للغاية، لدرجة أنه طُرِد من مجلس ستراتفورد المحلي. وفي عام ١٥٩٢، عندما كان شكسبير في الثامنة والعشرين من عمره، من الواضح أنه أصبح قوةً لا يُستهان بها في مسرح لندن؛ لأنه تعرَّض للهجوم؛ إذ وُصِف بـ «الغراب المغرور» في نشرة «جرينز جروتس-ورث أوف ويت»، التي يُزعَم أنها صِيغت بقلم روبرت جرين. حَصَل شكسبير على رعاية إيرل ساوثهامبتون في عام ١٥٩٣، وقد أَهدَى لهذا الإيرل القصيدة السردية التي صَدرَت في هذا العام «فينوس وأدونيس»، وتلك التي صَدرَت في العام التالي، والتي كانت بعنوان «اغتصاب لوكريس». وبحلول عام ١٥٩٥ أصبح شكسبير عضوًا في فرقة «رجال اللورد تشامبرلين»، التي كانت تُقدِّم عروضًا ملكية. وفي عام ١٥٩٦، تَعرَّض شكسبير لمأساة؛ إذ تُوفِّي ابنه هامنت ودُفن في الحادي عشر من أغسطس. وفي العام التالي، تقدَّم شكسبير بالنيابة عن والده لمجمع شعارات النَّبالة من أجل المُطالَبة بالحصول على شعار نَبالة، وفي عام ١٥٩٧ اشترى «نيو بليس»، وهو أرقى منزل في ستراتفورد. وفي عام ١٥٩٧ أيضًا، ذكره فرانسيس ميريس في كتابه «خزانة الأدب»، بوصفه، في هذه الفترة، المؤلفَ ذا الاثنتَي عشرة مسرحيةً وعدد من «السونيتات المُمتعة» غير المنشورة، التي كانت في شكل مخطوطاتٍ محدودة التداوُل. وفي عام ١٥٩٩، في ووريكشير وَجَد مَسحٌ محلي أنه يدَّخِر ثمانين مكيالًا من المَلْت في وقت المجاعة. وفي غضون ذلك في لندن في العام نفسه، بُني مسرح «ذا جلوب»

في ساذرك، على الضفَّة الجنوبية من نهر التايمز. وفي الثامن من سبتمبر عام ١٦٠١، دُفن والده. وفي عام ١٦٠٣، كان شكسبير ما يزال يعمل مُمثلًا، وقد لعب دَوْر البطولة في مسرحية بن جونسون «سقوط سيجانوس». طارد شكسبير، في عامي ١٦٠٢ و١٦٠٨، اثنَين من المُستدينِين منه في ستراتفورد من أجل مبلغٍ يقلُّ عن ١٠ جنيهات. واشترى الأعشار في منطقة ستراتفورد في عام ١٦٠٥ نظير ٤٤٠ جنيهًا، وورد في سجلَّاتِ عام ١٦١٤ اشتراكه في مُحاولات ويليام كوم للاستيلاء على أراضٍ عامَّة في أبريشية ويلكوم بالقُرب من ستراتفورد. وفي عام ١٦٠٧، تَزوَّجَت ابنته سوزانا الطبيب جون هول، بينما شهد العام التالي وفاة والدته. هذا، وقد نُشر عمله «السونيتات» في عام ١٦٠٩، بعد مرور فترةٍ طويلة على الهوَس بالسونيتات الإنجليزية في تِسعينيَّات القرن السادس عشر. وقد أدلى بشهادته في قضيةٍ أمام محكمة الالتماسات في عام ١٦١٢ بشأن عقد زواجٍ أتاح تنفيذه في أثناء إقامته في منزل كريستوفر ماونتجوي وأُسْرته في شارع سيلفر ستريت. وفي عام ١٦١٣، في العام نفسه الذي سُوِّي فيه مسرح «ذا جلوب» بالأرض إِثْر حريقٍ اشتعل في أثناء أحد عروض مسرحية «هنري الثامن»، اشترى شكسبير بيتًا في مدخل منطقة بلاكفرايرز، على الرغم من أنه لم يسكن فيه أبدًا، وأُعيد فتح مسرح «ذا جلوب» في العام التالي. وقبل شَهرَين من وفاة شكسبير، تَزوَّجَت ابنته الصغرى، جوديث، توماس كويني، الذي كان لدَيه بالفعل طفلٌ من سيدةٍ أخرى، وهي مارجريت ويلر، وقد عاقَبَتْه المحكمة الأسقفية على هذه الجريمة. دُفِنَت ويلر مع وليدها في ١٥ مارس عام ١٦١٦، وبعد شهر، تُوفِّي شكسبير نفسه، ودُفن في ٢٥ أبريل ١٦١٦. عاشت زوجته، آن شكسبير، بعده وتُوفِّيَت في عام ١٦٢٣. وعلى الرغم من أن شكسبير ذكر كِلتا ابنتَيه في وصيَّتِه، فإن الكَمَّ الأكبر من أملاكه ذهب إلى ابنته الكُبرى، سوزانا.

وطَوالَ حياةٍ بدأت وانتهت في ستراتفورد، اختار شكسبير ألا يتخلَّى عن مسقط رأسه، وعزم على أن يُعزِّز مكانته فيه. وعلى حدِّ قوله في قصيدة «اغتصاب لوكريس» القصصية (١٥٩٤): «الهدف الأساسي ليس إلَّا عَيش الحياة بشرف، وغِنى ويُسر في الكِبر» (البيتان ١٤١–١٤٢). يُعبِّر هذان البيتان حتمًا عن أحد الآراء السائدة في العصر الإليزابيثي من خلال ذكرهما للطموحات المُتواضِعة نسبيًّا بالحصول على الاحترام والرفاهية الاجتماعية في قصيدةٍ تجري أحداثها قبل بزوغ فجر الجمهورية الرومانية مباشرةً، حيث كانت الطموحات الملكية والسُّلالية تفوق بكثير الرغبة في تكديس ثروةٍ كافية من أجل درْء

العَوَز عند كِبر السن. وبالتالي، كانت الثروة ويُسر المعيشة اعتبارَين يصعب تجاهلهما في عالم شكسبير.

زاد الاهتمام العام بحياة شكسبير، على أي حال، في السنوات الأخيرة، رغم النُّدرة الواضحة للأدلة المُوثَّقة. وبالمِثل، لم يخبُ بعدُ الاهتمامُ بما عُرِف بالجدَل حول مدى صحة مِلكيته لِلمؤلَّفات المنسوبة إليه. وإذا كان ما يُضعِف تصديق المُتشكِّكين في ملكية شكسبير لأعماله أنَّ رجلًا لم يلتحِق قَطُّ بالجامعة، ولم تكن له خلفيةٌ أرستقراطية مرموقة، ألَّف مسرحياته تلك، فربما علينا النظر إلى حالة صديقِ شكسبير وزميلِه في مجال التأليف المسرحي، بن جونسون، الذي لا جدَل حول ملكيَّته لأعماله؛ فنحن لا نعلم الاسم الأول لأيٍّ من والدَي جونسون الأصليَّين، ولم يظهر اسم والده بالتبنِّي، روبرت بريت، إلَّا في الجزء الأخير من القرن العشرين، وغياب مِثل هذه المعلومات ليس بالأمر غير المُعتاد أو الغامض، نظرًا لمُعدَّل بقاء الوثائق في أوائل العصر الحديث. وكذلك لم يكن وضع شكسبير الاجتماعي أو التعليمي غريبًا على كاتبٍ في عصره؛ فقد كان كريستوفر مارلو، أحد الكُتَّاب الكبارِ المُعاصِرين لشكسبير وأحد كبار مُنافِسِيه في أواخر القرن السادس عشر، ابن إسكافيٍّ من كانتربري. وعلى عكس شكسبير، التحق مارلو بكلية كوربوس كريستي في كامبريدج، لكن جونسون واسِع المعرفة، الذي اشتُهر باتهامه لشكسبير بأنه «يعرف قدْرًا قليلًا من اللاتينية وقدْرًا أقل من اليونانية.» لم يلتحق بجامعةٍ قَط؛ فبعد تَلقِّي جونسون لتعليمه الابتدائي في مدرسة سان مارتن-إن-ذا-فيلدز في لندن، التحق بمدرسة وستمنستر تحت إدارة عالم الآثار الكبير ويليام كامدن؛ ونظرًا لكونه ابنًا بالتبنِّي لبنَّاء، فقد تبِعه وعمِل بمهنتِه. وفي الواقع حافظ على حقِّه في العمل بأجر في شركة تايلرز آند بريكلايرز، حتى في أَوْج ازدهار مهنته الأدبية، عندما اشتُهر ككاتبٍ مسرحي وشاعر. ومن المفهوم أنه بسبب رغبة المُحاضِرين في تجنُّب الحُجَج التي تزعُم تجريد «الرجل من ستراتفورد» من مكانته بوصفه صاحبَ أعمال شكسبير، فهم يُعرِضون أحيانًا عن الحديث عن حياة شكسبير. ومع الأسف، يعمل هذا على استبعاد أحد الأسباب الرئيسية في اهتمام القُراء من البداية بشكسبير، وأحد الأسباب الأساسية التي تدفع الطلَّاب إلى التسجيل في مُقرَّرات دراسة شكسبير. يكمُن أساس هذا الافتِتان بقضية مِلكية الأعمال في الاهتمام المشروع تمامًا بمعرفة معالم حياة شكسبير؛ فمن حقِّ القُرَّاء معرفةُ كيف استطاع شكسبير كتابة مثل هذا الكمِّ الكبير من روائع الأدب العالمية، والتساؤُلُ عن نَوع الحياة — تحديدًا — التي كان يعيشها في أثناء تأليفها.

سأبدأ بالحديث عن ثلاثةٍ من أبرز العوامل التي شكَّلَت هوية شكسبير؛ وهي التعليم والدين والمكانة الاجتماعية. في الواقع، كان العاملان الأخيران يُمثِّلان ظرفَين حتميَّين في الحياة في العصر الإليزابيثي، ومنهما كانت المكانة الاجتماعية — التسلسل الاجتماعي الأساسي في عالم شكسبير، المُعتمِد على الثروة والملكية والنَّسَب — إلى حدٍّ كبير أَهمَّ قوة تُحدِّد مسار حياة الجميع في إنجلترا في أوائل العصر الحديث. وبالطبع، بالنسبة لشكسبير شخصيًّا، كان التعليم، المصدر الحقيقي والجوهري لإنجازاته الأدبية، أَهمَّ عاملٍ سمح له بأن يُصبح، بوصفِهِ شخصًا موهوبًا، كاتبًا. إلَّا أن الوصول إلى هذا التعليم كان مُؤشِّرًا مباشرًا أيضًا على المكانة؛ فلم يكُن الفتى في إنجلترا في العصر الإليزابيثي يحتاج إلى خلفيةٍ رفيعة المستوى أو أرستقراطيةٍ حتى يتلقَّى تعليمًا في مدرسةِ قواعدَ لغوية، لكنَّهُ ظلَّ بحاجة، على الأقل، إلى مواردَ مُتواضعة، كانت رغم ضآلتها أكبر بكثيرٍ من إمكانيات الغالبية العُظمى من الطبقة الكادحة. أمَّا العامل المُتبقِّي، الدين، فقد كان بطبيعة الحال بُعدًا شائكًا ومحفوفًا بالمشاكل في الحياة في عصرِ ما بعد الإصلاح الديني، الذي عاش فيه شكسبير؛ إذ اتَّخذتِ المسيحية الإنجليزية، المُمزَّقة بفعل الانقسام الديني، أشكالًا جديدة وغير مسبوقة؛ فإنَّ كون ارتياد الكنيسة، الذي أصبح بعيدًا كلَّ البُعد عن كونه تعبيرًا اختياريًّا عن التقوى، إجباريًّا، بينما كانت الهرطقة والإلحاد عُرضةً لتجريمٍ قانوني حاد، كان معناه أنَّ العقيدة المُقرَّرة كانت مفروضةً من الدولة، وهو ما كان يفرِض في كثيرٍ من الأحيان الإذعان بفعل أساليبَ عنيفة. بهذه الطريقة، تغلغَلَ الدينُ في كل جانبٍ تقريبًا من جوانب الحياة في أوائل العصر الحديث؛ لذا، لم يُشكِّل الدين خلفيةً لكتابات شكسبير، وإنما شكَّل البَوتقة التي تَولَّدَت فيها أعماله الدرامية العلمانية.

يتحدَّث موضوع الفصل الثاني من هذا الكتاب بالتحديد عن الكتابة والمؤسَّسة الإنسانية التي شَكَّلَت بنحوٍ أساسي فنَّ شكسبير، والمُتمثِّلة في نظام التعليم الإليزابيثي. استفاد كلٌّ من شكسبير ومارلو وجونسون، وغيرهم كثيرون، من الثورة البروتستانتية في مجال التعليم، وخاصةً من نظامِ مدارسِ القواعد اللغوية الإليزابيثية بطريقةٍ تَفرَّد بها جِيلهم. لا تُوجَد أدلةٌ على الإطلاق على أنَّ والدَي ربما أعظم كاتبٍ عاش على الإطلاق كانا يستطيعان الكتابة؛ فلم يكُن جون شكسبير، رغم يُسر حاله، مُتعلمًا ولم يُوقِّع اسمَهُ قط، بل كان يستخدِم دومًا «علامته» التقليدية، المُصمَّمة في حالته بمهارةٍ بالِغة، عوضًا عن ذلك. هذا ولا ينبُع كون مثل هذه الحقيقة مصدرًا للجدَل بين المُعلِّقِين إلَّا من رفض إقرار

حقيقة الحياة الريفية في العصر الإليزابيثي؛ حيث في الغالب كان المُقتدِرون يظلُّون غير قادرِين على الكتابة.

تَذكُر قصةٌ غير موثوقٍ فيها عن السنوات الأولى من حياة شكسبير من القرن الثامن عشر أنه كان يعمل في البداية في مِهنة والده، على الرغم من أنَّ القصة تُصوِّره أنه كان يذبح الحيوانات (وهو أمرٌ لم يكن، في الواقع، أحدَ أبعاد مِهنة جون شكسبير)، ويلقي خطاباتٍ درامية وهو يُجهِز على عِجل. ومع ذلك، وعلى الرغم من قِلَّة الأدلة الأخرى، فنحن نعرف يقينًا شيئًا واحدًا عن شكسبير، وهو أنَّ انتقاله إلى لندن مثَّل قرارًا قطعيًّا بعدم اتِّباع والده أكثر من ذلك (إذا كان بالفعل قد اتَّبَعَه من قبلُ على الإطلاق) في عمله دبَّاغًا، أو مُبيِّضًا للجلود (وهو شخص «يدبغ الجلود»؛ أي يُعالِجها بالشبَّة والمِلح) وبائعًا للقُفازات. وعندما فكَّر جونزالو في مسرحية «العاصفة» في دولةٍ مِثالية يكون فيها «التعلُّم» (معرفة القراءة والكتابة) غير موجود (الفصل الثاني، المشهد الأول، السطر ١٥٠)، ذكَّر خِطابُه، رغم استناده إلى حديث ميشيل دي مونتين عن السُّكَّان الأصليِّين في البرازيل، أفرادَ الجمهور الذين كانوا الجيلَ الأوَّلَ المُتعلِّم في عائلاتهم، بعالَمٍ لا يُمكنهم العودة إليه أبدًا الآن. لم تُنتِج ستراتفورد شكسبير فحسْب، بل أيضًا صاحب المطبعة ريتشارد فيلد، الذي كان يكبُرُه بثلاث سنواتٍ فقط والذي كان ابن صابغٍ للجلود، وهي مِهنة ترتبط كثيرًا بمِهنة والد شكسبير. ذهب فيلد أيضًا إلى لندن لِيُصبح مُتدربًا عند أحد الناشِرين. وفي حياته المهنية التي حقَّق فيها نجاحًا باهرًا نشر بعضًا من أهم الأعمال في عصره، منها قصيدة شكسبير «فينوس وأدونيس» (١٥٩٣)، وكتاب جورج بوتنهام «فن الشعر الإنجليزي» (١٥٨٩)، وترجمة السير جون هارينجتون لقصيدة أريوستو «أورلاندو الهائج» (١٥٩١). كان فيلد أيضًا جُزءًا مُهمًّا من المشروعات الأدبية النامية في هذا العصر؛ ومن ثم، على الرغم من أنَّ مُعدَّلات معرفة القراءة والكتابة كانت مُنخفِضةً بين إجمالي عدد السكان، فربما تمكَّن الأولاد الذين ينتمون لخلفياتٍ مُتواضِعة ولكنهم التحقوا بالمدرسة الابتدائية، من تحقيق شيءٍ أبعدَ ما يكون عن الحِرَف والمِهَن التي مارَسَها أجدادهم في المُقاطَعات. وتسمح لنا الفجوة التي حَدثَت بسبب التعليم بين المُتعلِمين وغير المُتعلِمين والتي تظهر في كثيرٍ من المسرحيات (مثل «روميو وجولييت» و«العاصفة»)، بالتساؤُل عن معنى أن يكون المرء كاتبًا مُحترِفًا في مثل هذه الفترة، وبالتحديد عن موقع هذه المهنة على طول النطاق بدايةً من معرفة القراءة والكتابة وحتى التأليف الأدبي.

يَتحدَّث الفصل الثالث، «الدين»، عن المُعضِلة الأساسية المُتعلِّقة بالتعامُل مع السنوات التي عاش فيها شكسبير مجهولًا قبلَ تأسيس حياته المهنية في لندن. لقد أبرزت النظريات عن هُوية شكسبير الدينية الفجوات في المعلومات المُتعلِّقة بهذه الفترة من حياته. فبينما أشار النُّقَّاد على نحوٍ مُختلفٍ إلى أن شكسبير كان بروتستانتيًّا مُخلِصًا، أو كاثوليكيًّا مُتخفِّيًا تقيًّا، أو غير مؤمنٍ مُستتِر، أو مؤمنًا بأيٍّ من العقائد التي تقع في المنتصف، يُؤكِّد هذا الفصل بدلًا من ذلك على الطُّرُق التي شكَّلَت بها حركة الإصلاح الديني، والاضطهاد الديني، والقلق بشأن الهُوية الدينية، دون أدنى شكٍّ أسلوبَ شكسبير المسرحي وهُويته ككاتب.

يتعرَّض الفصل الرابع «المكانة» لِتقدُّم شكسبير، بالنيابة عن والده، بطلبٍ للحصول على شعار النَّبالة، الذي سيسمح له بالحصول على مكانة النَّبيل؛ ويليام شكسبير، النبيل. لكن ما الذي كان يَعنيه بالتحديد هذا التحوُّل في المكانة في إنجلترا في أوائل العصر الحديث؟ وما الإجراءات المطلوبة من أجل الحصول على الإقرار الرسمي بحقيقة أنَّ شكسبير تخطَّى الفجوة الاجتماعية الهائلة التي تفصِل عامَّة الشعب عن النُّبلاء؟ عند الإجابة عن مِثل هذه الأسئلة سنرى أنَّ طموح شكسبير في الارتقاء الاجتماعي لم يمُرَّ دون أن يعترِضَه شيء، وأن العقَبات التي واجهَها في مجمع شعارات النَّبالة تعكس بعضًا من أكثر التغيُّرات الهائلة في مُجتمَعه، وهي تغيُّراتٌ تحدَّث عنها بدَوره في مسرحياته. وعلى الرغم من أنَّ هيكل مجمع شعارات النَّبالة ووظيفته ظلَّا مُبهَمَين ولا يُشار إليهما صراحةً في مُعظم السِّير الموجودة، فقد كان أحد أهم المؤسَّسات في إنجلترا في أوائل العصر الحديث. وبالإضافة إلى هذا، يُوفِّر هذا المجمع واحدًا من أكثر المصادر المُوفِّرة للمعلومات عن التجربة الحياتية لِلهُوية الطبقية في هذه الفترة. يهتمُّ هذا الفصل على وجه الخصوص بشرح طُرق عمله بأقصى قدْرٍ من الوضوح.

يتحدَّث الفصل الأخير في هذا الجزء عن الظروف الاجتماعية والمهنية التي شَكَّلَت مسار شكسبير المسرحي في لندن. من المُثير للدهشة أنَّ أول إشارةٍ مُسجَّلة إلى شكسبير ككاتب كانت في الواقع سلبيةً للغاية، لكن ربما يرجع السبب في هذا إلى حقيقة أنَّ الذي كتَبَه كان أحد مُنافسِيه (رغم أنه قد لا يكون بالضرورة هو الشخص الذي ظهر اسمه على صفحة العنوان)، في نشرةٍ بعنوان «جرينز جروتس-ورث أوف ويت» (١٥٩٢)؛ فمن الواضح أنَّ نجاح شكسبير أغضب البعض؛ لأنَّ مُؤلِّف هذه النشرة يُقلِّل من شأنه ويصفه بـ «الغراب المغرور»، وبأنه «شخصٌ مُتعدِّد المواهب» يعتقِد بأنه «الأديب» الأوحد في البلاد.

تُوضِّح هذه التعليقات قدْرًا من البيئة التنافُسية في مسرح أوائل العصر الحديث، الذي كان أيضًا يتطلَّب، للمفارقة، وجود تعاوُنٍ من أجل تلبية المُطالبة الهائلة بمسرحياتٍ جديدة. ثم ينتقل هذا الفصل للحديث عن طبيعة المسرح بوصفه مؤسَّسةً حضرية جديدة ذات موقعٍ ثابت، بالإضافة إلى ضغوط الرقابة على كلٍّ من العروض والطباعة، وأخيرًا الوضع الغريب نسبيًّا لِلمُمثِّلين وفِرَقهم مقارنةً بأوضاع العامِلين بمهنٍ أخرى في العاصمة.

تتناول الفصول التي تُشكِّل الجزء الثاني من الكتاب مسرحياتٍ فردية من كل نوعٍ أدبي من مُجمل أعمال شكسبير. ويتضمَّن تحليلُ المسرحيات أيضًا إشارةً إلى مصادر شكسبير ووضع النصوص الأُولى لكلٍّ مسرحية، بالإضافة إلى الأدلة، عند وجودها، الخاصة بالعروض الأُولى لها. وتشتمل هذه الفصول أيضًا على تذكرة (غير ملحوظة نسبيًّا، كما أتمنَّى) بالحَبْكة، التي ستكون على نطاقٍ أوسعَ قليلًا في الفصول التي تتحدَّث عن مسرحياتٍ لا تُعرض كثيرًا؛ ومن ثم، لا تكون مألوفةً كثيرًا لدى مُعظم القُرَّاء. هذا، ويَحول ضِيق المساحة المُتاحة دون تناوُل كل مسرحيةٍ وقصيدة، وأنا أعتذر مُقدَّمًا لِلقُرَّاء الذين لا يجدون عملهم المُفضَّل معروضًا — إن كان في هذا الاعتذار عزاءٌ لهم؛ فإنَّ كثيرًا من الأعمال القريبة إلى قلبي لم يَسعْني إدراجها ضمن المجموعة المُختارة النهائية. ومع ذلك، بينما لا يستطيع أي كتابٍ واحد أن يُوفِّي روائع شكسبير حقَّها، فإنَّ ما سيُعرض هنا يُقدِّم عينةً تمثيلية لِتنوُّع كتاباته كشاعرٍ في الأعمال المطبوعة والمُقدَّمة على المسرح.

لا تُوجَد أدلةٌ دامغة كثيرة تدعم فكرة أنَّ «كوميديا الأخطاء» كانت أولى مسرحياته، لكن بسبب وجود هذا الافتراض التقليدي بشأن ترتيب كتابة مسرحياته، سنبدأ الجزء الثاني بها. وتتمثَّل فئات الأنواع الأدبية التي تندرِج تحتها المسرحيات في الكوميدية، والتاريخية، والتراجيدية، بالإضافة إلى الفئة غير الموجودة في «المطوية الأولى»، وهي الرومانسية. تشترك أربعُ مسرحياتٍ من مسرحيات شكسبير في الخطِّ الدِّرامي السحري وغير المُحتمَل الحدوث والنهايات السعيدة التطهيرية التي تُميِّز الفئة الرومانسية، وهي: «سيمبلين» و«بيريكليس» و«حكاية الشتاء» و«العاصفة». وسنتحدَّث في هذا الكتاب عن المسرحيتَين الأخيرتَين؛ نظرًا لكثرة تقديمهما على المسرح وقراءتهما. وعلى الرغم من أن «العاصفة» كانت على رأس قائمة مسرحيات شكسبير الكوميدية في «المطوية الأولى»، فإنَّ هذه المسرحيات أصبحَ من الواضح أنها تستحقُّ فئةً مُنفصِلة؛ لأنها تُمثِّل تَوجُّه شكسبير في كتاباته داخل نوع الكوميديا الأدبي قُرب نهاية حياته المهنية. ويُعتبَر هذا التطوُّر مُهمًّا

في أي سردٍ لتاريخ أعمال شكسبير، أو كما يظهر على صفحة عنوان مسرحية «بيريكليس»: «القصة الحقيقة وكامل تاريخ ومغامرات ومصير» شاعرنا.

يتعرَّض الفصل السادس، «المسرحيات الكوميدية: حياة شكسبير الاجتماعية» لنطاق الخبرة الواسع في أعمال شكسبير الكوميدية، التي يصِل بعضها بهذا النوع الأدبي إلى أقصى حدوده. إن ما تشترك فيه جميع المسرحيات المعروضة في هذا الفصل هو إظهار كَمْ كانت الكوميديا في جوهرها نوعًا أدبيًّا «اجتماعيًّا»، يدور حول أسلوب تفاعُل الرجال والنساء معًا من أجل تحقيق نوعٍ مُعيَّن من التواصُل، إمَّا كأزواج تربطهما علاقةٌ زوجية أو كأفراد في مجتمعٍ مُترابط. وباستخدام معلوماتٍ عن حياة شكسبير اليومية في ستراتفورد ولندن، يستعرِض كل تحليلٍ في هذا الفصل القوة والتعقيد الاستثنائيَّين للمنظور الكوميدي. فتدور مناقشةُ مسرحية «كوميديا الأخطاء»، على سبيل المثال، حول حقيقة أنَّ شكسبير كانت له أختان باسم جوان، وتَستخدِم الأدلةَ الأرشيفية الوفيرة لِتُظهِر أسلوب تطبيق مُمارسةِ تَكرار الأسماء في أوائل العصر الحديث، وتُلقي الضوء على التعامُل مع الهُوية الاجتماعية في المسرحية. أمَّا القسم الخاص بمسرحية «ترويض النمرة»، فيتحدَّث عن الطريقة التي تحتفي بها هذه المسرحية بجذور شكسبير الريفية في ووريكشير. في الواقع، تُثبِت المسرحية بقوة أنها مسرحيةٌ تتناول الأمور العائلية، من حيث كونها كوميديا عن الزواج وليس عن المُغازَلة. ويتَّخِذ تحليلُ مسرحية «الحب مجهود ضائع» من علاقات شكسبير مع المُترجِم جون فلوريو، الذي عاش لفترة في السفارة الفرنسية في لندن، وسيلةً لبدء فَهم ما قد يَعنيه تمثيل ثقافة البلاط الفرنسي الرائعة والمُتألِّقة في إنجلترا. أمَّا القسم المُخصَّص لمسرحية «حلم ليلة منتصف صيف»، فيتحدَّث عن ارتباط شكسبير الإبداعي والمفاهيمي بكلٍّ من مَلكته وسيادة الفن التي يعرِضُها بمهارةٍ بالِغة على خلفية الطبيعة النباتية والحيوانية لَموطنه الأصلي. وفي المقابل، يتحدَّث القسم الخاص بمسرحية «تاجر البندقية» عن كل ما تَعرَّض له شكسبير ويبعُد كل البُعد عن الأُلفة والمحلية، خاصَّةً اليهود والإيطاليِّين، الذين كانوا، مثله تمامًا، يُقدِّمون التسلية للبلاط. يستعرض القسم التالي اسم مسرحية «ضجَّة كبيرة حول لا شيء»، وخاصةً ما به من تَوْرياتٍ فاحشة مُزدَوَجة المعنى، كانت تُسجِّل دومًا في اللغة من شوارع لندن في عصر شكسبير في شهادات القضايا المُتعلِّقة بالنساء المُتَّهمات بالدعارة؛ فيطرح التشهير بسيدةٍ أرستقراطية، تمامًا مثل تشويه سُمعة النساء من الطبقات الفقيرة الذي تُجرِّمه السلطات، التساؤُلَ عمَّن يفصِل في عفَّة النساء. هذا وتُعيدنا غابة أردين إلى المقاطعة التي ينتمي إليها شكسبير في

القسم التالي الذي يتحدَّث عن مسرحية «كما تشاء»؛ إذ تُوجَد علاقةٌ طوبولوجية مُباشرة بين الغابة وووريكشير، بالإضافة إلى أن اسم تلك الغابة هو اسم والدته ماري قبل الزواج. في هذه المسرحية، تُمثِّل الغابة مَلجأً حيث يَستخدِم شكسبير حُجَّة الكوميديا والمنفى والعزْل ليستعرِض بعضًا من أعمق التساؤلات السياسية في عصره — في الواقع وفي عصرنا أيضًا — عن طبيعة الحرية السياسة ومداها. ونبَع تحليلُنا لمسرحية «الليلة الثانية عشرة» من قُرب حلبةِ رياضةِ تعذيب الدِّبَبة في حديقة باريس جاردن من مسرح «ذا جلوب»؛ ففيها استخدَم شكسبير الوحشية والاحتفال باعتبارهما عاملَين مُثيرَين للضحك. عاد شكسبير إلى مشهد المدينة في مسرحية «الصاع بالصاع»؛ ولهذا يَستخدِم القسمُ الذي يتناولها السكانَ المُتحدِّثِين بالفرنسية في لندن، الذين كان شكسبير على علاقةٍ وطيدةٍ بهم، كوسيلةٍ لمُقارنة التهديد بقطْع رأس كلاوديو بواقعةِ قطعِ رأسٍ واقعيةٍ بسبب سلوكٍ جنسيٍّ سيئٍ في جنيف في عصر كالفن.

تُركِّز المسرحيات التي سيرد تحليلها في الفصل السابع، والمُعَنْوَن «المسرحيات التاريخية الإنجليزية والرومانية: السياسة عند شكسبير»، على المفاهيم السياسية، وهياكل القانون، ونظام الحكم أكثر من تركيزها على الأفراد والأماكن. والهدف هنا لا يتمثَّل في معرفة آراء شكسبير السياسية، التي لا نستطيع الوصول إليها، بل تقدير إلى أيِّ مدًى ساعد «السلام والحرية والتحرر!» («يوليوس قيصر»، الفصل الثالث، المشهد الأول، السطر ١١٠) على شُهرة هذا الجنس الأدبي في وقته. تُظهِر التحليلات في هذا الفصل كيف أقحم شكسبير نفسه في بعضٍ من أكثر القضايا والأحداث السياسية المُتغيِّرة والجديرة بالذكر في عصره، بدايةً من المؤامرات ضدَّ الملكة إليزابيث وحتى تداوُل الكتابات الأوروبية التحريضية المحظورة ضِدَّ الحكم الاستبدادي. ويُقال إنَّ مسرحية «ريتشارد الثاني» على وجه الخصوص كانت تُمثِّل أقرب مواجهة لشكسبير مع حَنَق الدولة الإليزابيثية، في حين عَرضَت مسرحية «ريتشارد الثالث» (التي كتَبَها قبل «ريتشارد الثاني»)، عبر الأداء المسرحي الأخَّاذ لبطلها الذي تحمل المسرحية اسمه، الاقترابَ المُذهِل في بعض الأحيان بين المسرح والسُّلطة. ويُوضِّح القسم الخاص بمسرحية «هنري الرابع (الجزء الأول)» كيف أن المسرحية مُتميِّزة بين مسرحيات شكسبير التاريخية بما فيها من تناقُضٍ مسرحيٍّ ملحوظ بين الثقافة الرفيعة والشعبية، والتاريخ، والكوميديا، وعرضها واسع النطاق للمجموعات الاجتماعية. وتتنقَّل المسرحية بين أساليب الكتابة، من الشعر المُرسَل للسياسة العُليا، إلى

الشعر الغنائي الويلزي، وحتى عالم النثر الخاص بالذين يرتادون الحانات ويرتكِبون السرقات على الطرق السريعة. ونختتِم هذا الفصل بمسرحيَّتَين من التاريخ الروماني، هما «يوليوس قيصر» و«كوريلانوس»، على الرغم من إدراج مُحرِّرَي «المَطوية الأولى»، جون هيمنجز وهنري كونديل، هاتَين المسرحيتَين تحت عنوان المسرحيات التراجيدية؛ لأنهما عبارةٌ عن تراجيديا سياسيةٍ عميقة وصريحة. يبدأ القسم الخاص بمسرحية «يوليوس قيصر» بالحديث عن صِلة الإمبراطور التاريخية بإنجلترا، التي تنشأ من حقيقة غزوه للبلاد في عام ٥٤ قبل الميلاد، ويستعرِض إلى أيِّ مدًى يُمكن فَهم الحُكم الفردي في روما القديمة على أنه مُشابِه للحُكم المَلَكي المُطلَق في إنجلترا. أمَّا القسم الخاص بمسرحية «كوريلانوس»، فيستعرِض البطل؛ بطل الأفعال، والمُحارب، من جانبٍ مُهم، بوصفه نقيض شكسبير، المُصوَّر بوصفه قارئًا، لغرض هذا التحليل، وهو شخصٌ وثيق الصِّلة بالكُتب؛ ففي الواقع تُقدِّم لنا هذه المسرحية دليلًا مُعبِّرًا عن كيفية قراءة شكسبير للتاريخ بهدف نقْل ما قرأه إلى وسط المسرح.

يتناول الفصل الثامن، «المسرحيات التراجيدية: الحبَّ والفقد في أعمال شكسبير»، مسرحيات «روميو وجولييت»، و«هاملت»، و«عطيل»، و«الملك لير»، و«ماكبث»، و«أنطونيو وكليوباترا». سأتحدَّث عن البُعد الأدبي للتراجيديا غير القابل للاختزال، وتداخُله مع الأحداث الاجتماعية المألوفة من الحُزن والفَقد، التي حدَث بعضها في أُسرة شكسبير؛ فأحزان شكسبير عادية، سواءٌ فقدانه لطفلٍ أو لوالده، لكن الاستثنائي هو أسلوب تحويله لِصور الفقد هذه المُنتشرة في كلِّ مكانٍ تقريبًا، أشكال الحَسْرة اليومية هذه، إلى أعظم مسرحياتٍ تراجيدية في هذه الفترة.

يستعرض القسم الخاص بمسرحية «هاملت» التصادُفَ العجيب في التسمية بين عنوان المسرحية واسم ابنه المُتوفَّى، هامنت، بالإضافة إلى الغرَق في الطين لسيدةٍ شابَّة من قريةٍ قريبة من ستراتفورد، تُدعى كاثرين هاملت. في الواقع تحمِل الأسماء دومًا في مسرحيات شكسبير دلالاتٍ لها علاقة بسيرته الذاتية، وتبدأ مُناقشة مسرحية «الملك لير» بالتساؤُل عن سبب إطلاق شكسبير على أحد أكبر الأشرار في المسرحية اسم أخيه. وتتمثَّل المُفارقة الكبيرة التي سنتحدَّث عنها في القسم الخاص بمسرحية «عطيل» في أنها على الرغم من كونها مسرحيةً غير إنجليزية دون أدنى شكٍّ من عدَّة نواحٍ؛ إذ تقوم على نحوٍ كبير على النظرة إلى أفريقيا وأصلها الإيطالي، فإنها مع ذلك تراجيديا عائلية. تتحدَّث «عطيل»

عن أمورٍ مألوفة، خاصةً تَشويه سُمعة الزوجة العفيفة، الذي يمكن لأيَّة سيدة، بما في ذلك ابنة شكسبير سوزانا، أن تقع ضحيةً له. أمَّا المسرحِيَّتان التراجيديتان الرومانسِيَّتان اللَّتان سنتحدَّث عنهما هنا، «روميو وجولييت» و«أنطونيو وكليوباترا»، فسنتناوَلهما في ضوءٍ بعيد قليلًا عن المسائل الشخصية المباشرة؛ إذ تَشي الأُولى بتعلُّق شكسبير الوثيق بالشعر البتراركي، في حين تُوضِّح الثانية اهتمامه بالمُعضِلة المسرحية بالأساس المُتمثِّلة في كيفية تقديم الأنوثة والسلطة التي تليق بإلهة.

أما الفصل الأخير، «المسرحيات الرومانسية: شكسبير والسِّحر المسرحي»، فيتناول مسرحيتَي «حكاية الشتاء» و«العاصفة»، اللَّتَين كتبهما قُرب أواخر حياته المهنية، ويحدُث فيهما جمع شمل العائلات في النهاية بفعل سِحرٍ مسرحي استثنائي. يبدأ تحليل مسرحية «حكاية الشتاء» بعرضها في البلاط الملكي في عام ١٦١١ أمام الزوجَين الملكيَّين، اللذَين عَرفا، بألمٍ بالغ، شعور فقدان الأطفال، واللذَين نُشِر ما بينهما من خلافاتٍ زوجية حول تربية طفلهما الأكبر ووريثهما في خمسينيَّات القرن السادس عشر بفعل النشرات الإخبارية. تلعب الأخبار والأحداث الجارية دورًا مُهمًّا أيضًا في مسرحية «العاصفة». وفي حين يُنظَر إلى هاتَين المسرحيَّتَين تقليديًّا على أنهما نظرةٌ استرجاعية لشكسبير على حياته المهنية في المسرح، فمِن المُهم أيضًا أنه كان، حتى في أعماله الأخيرة، لا يزال مُراعيًا للأمور ذات الأهمية المباشرة لنفسه ولجمهوره. ويُركِّز القسم الأخير على مسرحية «العاصفة» (التي أصبح من المعروف الآن أنه تلاها عملُه المشترك مع جون فليتشر)، ويتحدَّث عن الحقيقة المُذهلة إلى حدٍّ ما أن شكسبير نفسه، على الرغم من نقله لجمهوره إلى أجواءٍ غريبةٍ وأجنبية، على الأرجح لم يترك إنجلترا قَط.

إذن ما سنتعرَّض له في الفصل التالي هو الحديث عن معرفة شكسبير بالقراءة والكتابة، وهو مُوجَّه لِلقُرَّاء النَّهِمين لمعرفة معلوماتٍ عن حياة شكسبير. ويُقصَد بهذا العرض تقديمُ دليلٍ واضحٍ لشكسبير وأعماله، وتعميقُ معرفة القُرَّاء بإنجازات شكسبير الأدبية وفترته التاريخية. فأنا أهدف طَوالَ الكتاب إلى جعل هُوية شكسبير الشخصية والاجتماعية والأدبية أكثر وضوحًا. وعند حدوث هذا، آمُل أيضًا أن أُوضِّح كيف دمَجَ شكسبير الحياة من حوله في مسرحياته، وكيف تُظهِر أعمالُه أنَّ هذه العملية بدَورها يُمكنها تغيير الواقع، الذي صاغها في البداية، أو تحويله أو إدهاشه.

هوامش

(1) Samuel Schoenbaum, *Shakespeare's Lives* (Oxford: Clarendon Press, 1991), p. 338.

(2) Schoenbaum, *Shakespeare's Lives*, p. 338; James Walter, *Shakespeare's True Life* (London, 1889); David Piper, "*O Sweet Mr Shakespeare: I'll Have His Picture*" (London: National Portrait Gallery, 1964), p. 36.

(3) Quoted in Samuel Schoenbaum, *William Shakespeare: A Documentary Life* (New York: Oxford University Press, 1975), p. 254.

(4) A.H. Wall, *Shakespeare's Face: A Monologue On the Various Portraits of Shakespeare in Comparison with the Death Mask Now Preserved as Shakespeare's in the Grand Ducal Museum at Darmstadt* (As read before the Melbourne Shakespeare Society, in Australia) (Herald Printing Office: Stratford–Upon–Avon, 1890), p. 4.

(5) Quoted in Schoenbaum, *Shakespeare's Lives*, p. 338.

(6) Piper, "*O Sweet Mr Shakespeare*" p. 36; Nigel Llewellyn, *Art of Death: Visual Culture in the English Death Ritual, c.1500–c.1800* (London: Reaktion), p. 54.

(7) Quoted in Roy C. Strong, *English Icon: Elizabethan and Jacobean Portraiture* (New Haven: Yale University Press, 1970), p. 29.

(8) Schoenbaum, *Documentary Life*, p. 185

(9) See Susan Sontag, *On Photography* (New York: Picador 1977, 1st edn 1973), p. 154

(10) Sontag, p. 154.

(11) See Jonathan Gil Harris, "Shakespeare's Hair: Staging the Object of Material Culture," *Shakespeare Quarterly* 52 (2001): 479–91.

(12) Walter, *Shakespeare's True Life*, p. 266.

(13) Schoenbaum, *Documentary Life*, p. 256.

(14) Schoenbaum, *Documentary Life*, p. 255.

الفصل الثاني

الكتابة

في مُناجاةٍ ذاتية طريفة في الفصل الأول من مسرحية «روميو وجولييت»، يحصُل خادم أسرة كابيوليت غير المُتعلِّم، الذي لم يُذكَر اسمه، على قائمةٍ بأسماء الأفراد الذين يجب عليه دعوتهم إلى حفل أُسرة كابيوليت الراقِص، فيقول: «ولكنهم يُرسلونني لمُقابلة مَن كُتِبَت أسماؤهم في هذه الورقة، ومن المستحيل أن أعرف الأسماء التي كتَبَها «الكاتب» هنا» (الفصل الأول، المشهد الثاني، الأسطر ٤٠–٤٢)[1] [ترجمة دكتور محمد عناني]. ومن حَيرته وجد الخادم نفسه في معضلةٍ هزليَّة؛ إذ أصبح، بنحوٍ أو بآخر، وسيطًا بين كيانَين، لا يُمكنه التعرُّف على أيٍّ منهما، هما: كاتب القائمة، تلك الشخصية الغامضة «الكاتب»، و«مَن كُتِبَت أسماؤهم في هذه الورقة». ولمعرفة الخادم بما لدَيه من قصور، يَسخَر من عدم مُلاءمته للمُهمَّة التي عليه القيام بها بتشبيهٍ هزلي: «مكتوب أن يعبَثَ الإسكافي بمقياس القماش، والخياط بقالب الأحذية، والصياد بالقلم [فرشاة الرسم]، والرسام بالشِّباك» (الفصل الأول، المشهد الثاني، الأسطر ٣٨–٤٠). فهو يُخصِّص، هَزْليًّا، أدوات الحِرَف المذكورة للحرفيِّين الخطأ؛ فالإسكافي هو مَن يستخدم قالب الأحذية، وليس الخياط؛ والخياط، وليس الإسكافي، هو مَن يستخدم مقياس القماش؛ في حين أن الصياد، كما نعلم، يستخدم الشِّباك، والرسام يستخدم الفرشاة. ومن المُثير للاهتمام أن عُمَّال الحرف اليدوية في برنامج زيارته لم يكونوا دومًا أُميِّين، والخيَّاطون على وجه الخصوص كانوا يستطيعون عادةً القراءة والكتابة. ومن الواضح أيضًا أنَّ مِزحة هذا الخادم الفاحشة عن الحرفيِّين الذين يلعبون («يعبثون») بأدواتهم (الجنسية) — بالإضافة إلى تلك الخاصة برجالٍ آخرين — (إذ كانت كلمة yard «مقياس القماش» وكلمة pencil «القلم الرصاص» في اللغة الإنجليزية من الكلمات العامية التي تُشير إلى أعضاء الذكور الجنسية)، تبدأ بالاستخدام التجديفي إلى حدٍّ ما للمُصطلح الذي يسبق عادةً التفاسير والاقتباسات من

الكتاب المُقدَّس: «مكتوب». كانت سلطة الكتاب المُقدَّس هي الأعلى في هذا المجتمع، وزادت سلطته مع ظهور الطباعة، لكنها كانت فترةً أيضًا تصِل فيها السلطة التأليفية، من ناحيةٍ أدبية على وجه الخصوص، إلى مكانةٍ أعلى. وأخيرًا، توصَّل الخادم إلى الحلِّ الوحيد الممكن لهذا المأزق: «يجب أن أستشير «المُتعلِّمين»» (الفصل الأول، المشهد الثاني، الأسطر ٤٠–٤٢، أقواس التنصيص الداخلية من عندي). وعلى الرغم من سدِّ الفجوة هنا بين «المتعلمين» وغير المتعلمين، بين «الكاتب» والأُمي، بفعل الكوميديا، فقد ظلَّت هذه الفجوة أحدَ أهمِّ عوامل الانقسام في مجتمع شكسبير. وفي حالة شكسبير، مثله مثل آخرين، أحدث هذا العامل انقسامًا في أُسرته مِثلما أحدث انقسامًا في العالم من حوله؛ لذا، يبحث هذا الفصل في مثل هذا السياق معنى أن يُصبح شكسبير شخصًا قادرًا على الكتابة.

لا بدَّ أن شكسبير ملأ رِزَمًا لا حصْر لها من الورق بالكتابة في خلال حياته المهنية، ومن كلِّ هذا العمل لم تبقَ مخطوطةٌ واحدة بخطِّ يده لأيٍّ من مسرحياته التي طُبعت في «المطوية الأولى». ولا تُوجَد إلَّا ستة توقيعات فقط له لا جدَلَ فيها، وجميعها على وثائقَ قانونية؛ ستة آثارٍ لا تكاد تُذكَر لتوقيع شكسبير. وبصرْف النظر عن ادِّعاء أوليفر وندل هولمز بأن كتابة أي كلمة مرتَين بالطريقة ذاتها دليل على الافتقار للخيال، فإن عدم كتابة أيٍّ من هذه التوقيعات بالطريقة ذاتها التي كُتِبَت بها التوقيعات الأخرى، لا يبدو، من وجهة نظرنا في القرن الحادي والعشرين، أنه يُشير إلى أنَّ شكسبير كان شخصًا على قدْرٍ عالٍ من التعليم؛ فأحيانًا تُشير تهجئة الكُتَّاب قليلي الخبرة في هذه الفترة للكلمات إلى تعبيرٍ صوتي أكثر من الموجود بين المُتعلِّمين على مُستوًى أعلى، لكن يصعُب تثبيت مِثل هذه التعميمات لأنَّ تهجئة الكلمات في أوائل العصر الحديث تُشتَهر بغرابتها؛ فلم تدخُل التهجئة الموحَّدة حتى القرن الثامن عشر، وتهجئة كلماتٍ مثل aboute وyounge yeares وsonne وpaste (مقابل كلمة past) لا تُعتبر «خاطئة» بمعناها الحديث، كذلك لا تُعتبر بالضرورة ناتجةً عن شخصٍ من منزلةٍ اجتماعية مُنخفضة، أو فرد في درجةٍ مُنخفضة من التسلسُل الهرَمي الاجتماعي في أوائل العصر الحديث. في الواقع إنَّ هذه الأمثلة مأخوذة من خطابٍ عُثر عليه في مجموعة باجوت في مكتبة فولجر، كتبَته السيدة الأرستقراطية الليدي ماركم إلى أخيها في عام ١٦١٠.[2]

إذن، فإن تهجئة شكسبير الغريبة، في حين لا تُميِّزه عن الحاصِلين على الحدِّ الأدنى من تعلُّم القراءة والكتابة أو على قدْرٍ مُتوسِّط منه، فإنها لا تجعله بالضرورة واحدًا منهم؛

فعلى العكس من ذلك، تُشير كتابة شكسبير بالخطِّ المُتَّصِل المُميَّز المعروف باسم خط الكتَبة، إلى شخصٍ يكتُب بانتظام وبقَدْرٍ من السرعة. وجديرٌ بالذكر أنه في عصر شكسبير لم يكن أكثر المُنشغِلِين بالممارسة المادية للكتابة المُؤلِّفِين أنفسهم، الذين كان يُشار إليهم باسم «الشعراء»، بل الكتَبة الذي كانوا يصنعون «نُسَخًا خالية من الأخطاء» من كلٍّ من الوثائق القانونية والأدبية إمَّا من أجل توزيع المخطوطات أو طباعتها. وفي الواقع كان يَتعرَّض هذا النوع من الكتابة لِلتَّقليلِ من شأنِه بوصفه مُجرَّد نوعٍ من رسم الخط، أو كما وصَفَه مارتن بيلينجزلي في كتابه «فضل الكتابة» (١٦١٨) على أنه «مجرد عملٍ يدوي»؛[3] بمعنى كونه عملًا يدويًّا لا يتطلَّب استخدام قدراتٍ عقلية. هذا ويُشير إلى كون الكتابة عملًا يستهلك الوقت ويتطلَّب جهدًا بدنيًّا الناسخُ في مسرحية «ريتشارد الثالث»، الذي يقول إنه طُلِب منه نَسْخ وثيقةٍ قانونية: «لقد أنفقتُ في نَسْخها إحدى عشرة ساعة» (الفصل الثالث، المشهد السادس، السطر ٥).[4]

لا تُوجَد إلَّا ثلاثُ صفحاتٍ فقط مكتوبة بما يُعرف بـ «الخط الشكسبيري» من مخطوطة المسرحية التي شارك في تأليفها «السير توماس مور» كدليلٍ مزعومٍ بخطِّ اليد على قدرة شكسبير على التعبير الإبداعي. من المُثير للاهتمام أيضًا أنَّ توقيع شكسبير لم يُوجَد على كتاباته الشعرية، بل على الوثائق التي كان يعتبِرُها الناس في أوائل العصر الحديث أكثر أهمية، خاصةً تلك المُتعلقة بالإجراءات القانونية ونقْل الملكية؛ وهي صكُّ ملكية المنزل في مدخل بلاكفرايرز، وصكُّ رَهْنه؛ وشهادة محكمة في قضية النِّزاع على المَهر المعروفة باسم قضية بيلوت ضدَّ ماونتجوي (التي جرى استدعاؤه فيها كشاهد)؛ ووصيَّته. في الواقع، وُضِعَت ثلاثة من توقيعات شكسبير الموجودة لدَينا على وصيَّته، وجميعها فيما عدا التوقيع الأخير — الأهم من بينها على وثيقةٍ قانونية — تُمثِّل على الأرجح اختصارًا لاسمه الكامل أكثرَ من كونها تهجئةً خاطئة له. وبعيدًا عن غَرابة توقيعات شكسبير، فمِمَّا لا شكَّ فيه (إلَّا عند الأكسفورديِّين والبيكونيِّين)، على الرغم من أنه ربما يبدو من المُبتذَل قول هذا، أن شكسبير كان يعرف القراءة والكتابة؛ فلم يكن شكسبير مُتعلمًا فحسب، بل كان أيضًا، إن جاز لنا قول هذا، مُفرِط المعرفة لأنَّ البراعة التي كان يقرأ ويكتُب بها كانت تفُوق كلَّ الصور المُعتادة. وعلى الرغم من هذا، فإنه في سياق التعليم في أوائل العصر الحديث، الذي كان يُقدِّر البراعة في اللغات الكلاسيكية، كانت ثقافة شكسبير محدودة. واشتُهِر بن جونسون بسُخريته من مهاراته في القراءة والكتابة لأنَّ شكسبير كان، أو هذا ما اتهمه به جونسون، «يعرف قدْرًا قليلًا من اللاتينية

وقدْرًا أقل من اليونانية.»[5] كانت هذه أوجُه قصورٍ اعتَرفَت بها حتى شخصيةٌ مُتعلِّمة مثل روميو في حديثه مع خادم عائلة كابيوليت:

الخادم: أسعد الله مساءك! لو سمحت يا سيدي ... هل تستطيع القراءة؟
روميو: أجل، قراءةَ حظِّي من التعاسة!
الخادم: لربما عرفتهُ دون كتاب. ولكن، لو سمحت، هل تستطيع قراءة أي كتابةٍ تراها؟
روميو: نعم، إذا ألمتُ بالحروف واللغة.
الخادم: إجابةٌ صادقة، أسعدكَ الله وهنَّاك.
روميو: انتظر! سوف أقرأ لك ما تُريد.

(الفصل الأول، المشهد الثاني، الأسطر ٥٦–٦٢)

من الواضح أنَّ الخادم فهم مِزحةَ روميو حول عدم قُدرته على قراءة الحروف واللغات الأجنبية على أنها اعترافٌ منه بعدَم معرفته بالقراءة والكتابة بالكامل؛ لأنَّ عبارة «أسعدك الله وهنَّاك.» تعبير مُتعارَف عليه على الوداع. وبالمثل في قصيدة كريستوفر مارلو «هيرو وليندر» تُشير على الأرجح عبارة «البُسَطاء الجُهَلاء» (البيت ٢١٨)[6] إلى الذين لا يستطيعون القراءة باللاتينية وليس للَّذين لا يُمكنهم ببساطة القراءة بالإنجليزية. كان التمييز بين درجات معرفة القراءة والكتابة — باللغة الإنجليزية أو اللغة اللاتينية، واللغات الأوروبية أو اللغة اليونانية — أمرًا مهمًّا. شكسبير نفسه صُنِّف على أنه ينتمي إلى فئةٍ يصِفُها المصطلح الكنسي «ليتراتوس»؛ أي الشخص الذي يعرف اللاتينية لكنه لم يحصُل على درجةٍ جامعية.[7] كانت تساؤلات مثل «لو سمحت يا سيدي ... هل تستطيع القراءة؟» أو «هل أنت من المتعلِمين؟» («الحب مجهود ضائع»، الفصل الخامس، المشهد الأول، السطر ٤٣)[8] ذاتَ دلالةٍ ثقافية وعلى درجةٍ عالية من الأهمية في عالمٍ ظلَّت فيه الغالبية العُظمى غير قادرة على القراءة والكتابة، على الرغم من التطوُّرات الإنسانية المُبهرة في مجال التعليم: «غير المُتعلِمين، الذين لا يعرفون كيف يَفكُّون شفرة ما هو مُدوَّن في الكتب» («اغتصاب لوكريس»، البيتان ٨١٠–٨١١).[9] كان باستطاعة رجلٍ واحد تقريبًا من كل خمسة رجالٍ في إنجلترا في العصر الإليزابيثي توقيع اسمه، لكن الأرقام كانت أَقلَّ بكثيرٍ في النساء؛ واحدة من كل عشرين سيدة.[10] ومع ذلك، ثَمَّةَ جدلٌ كبير حول الإحصائيات الخاصة بتعلُّم القراءة والكتابة في هذه الفترة، وخاصةً حول ما إذا كانت النساء، على

وجه الخصوص، والطبقات الدنيا على وجه العموم، لديهما القدرة على القراءة ولكن ليس الكتابة — ومن ثم تُصنَّفان على أنهما من المُتعلِمين. كذلك، بما أن القراءة والكتابة كانتا تُدرَّسان على نحوٍ منفصل، فإن عدم القدرة على الكتابة لا تدلُّ «بالضرورة» على عدم القدرة على القراءة. ولزيادة الأمور تعقيدًا، أثبت واين فورد أنَّ «خط اليد الجيد لم يكن يرتبط دومًا بالكفاءة في جوانبَ أخرى من التعلُّم.»[11] كما أن كلمة «سيدي» في سؤال الخادم إلى روميو تُشير إلى أن معرفة القراءة والكتابة لم تكن ترتبط حتمًا بالمكانة الطبقية؛ فعلى الرغم من أن والدة شكسبير، ماري أردين، كانت تنتمي لأُسرةٍ مَيسورة الحال، ورغم وصول والده إلى مناصبَ مدنيةٍ مُميزة، فلم يُوقِّع أيٌّ منهما باسمه قط؛ فلم يكن أيٌّ من التميُّز المَدَني أو الاجتماعي يتعارَض مع وجود الحدِّ الأدنى من مهارات التعليم، وكان مُعظم الناس يحصلون على المعرفة من سُبلٍ لا تحتاج لِوجود نصوص، وكان يُساعدهم في هذا عادةً تمتُّعهم بأساليبَ متطورةٍ لِلتذكُّر: «لربما عرفته دون كتاب» («روميو وجولييت»، الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٥٨).

إن والد شكسبير، جون، الذي أصبح مأمورًا لستراتفورد في عام ١٥٦٨، لم يكن يُوقِّع إلا باستخدام علامته على جميع الوثائق الباقية حتى الآن. لقد كان يُصدِّق على الوثائق القانونية بعلامة الصليب، التي ربما تُشير إلى أنه يُشهِد الله على هذا التوقيع وكان يُدرِك أن هذا «التوقيع» كان في نفس أهمية القَسَم. أمَّا على الوثائق الأخرى فكان أحيانًا يرسم فرجارَين، «الأداة التي تُستخدَم في قياس وصُنع القطع التزيُّنية، التي تُوضع على الجزء الخلفي من القُفَّازات. وفي إحدى المرَّات أضاف علامةً أخرى، فُسِّرت على أنها مشبك تطريز القُفَّازات.»[12] يرى فورد أن وجود علاماتٍ تفصيلية من هذا النوع «يُعطي ثقلًا لفرضية أن أسلوب الكتابة البدائي كان يتعلَّمه البعض دون ادِّعاء تعلُّم القراءة والكتابة.»[13] كانت الأمية شائعةً بين المُشتغِلين بمهنة جون شكسبير، ولم يكن باستطاعة عددٍ كبير من صُناع القُفَّازات، خاصةً في الأقاليم، التوقيع بأسمائهم. وكانت والدة شكسبير، ماري، مثل زوجها تستخدِم علامةً لِتُصدِّق على وثيقة بيع ممتلكاتهم في سنيترفيلد في عام ١٥٧٩. ومع ذلك يُوجد اعتراضٌ كبير على هذه الحقائق من جانب كُتَّاب سيرة شكسبير الذين يتخيَّلون أن أنماط التعليم في إنجلترا في أوائل العصر الحديث لا بدَّ أنها كانت تُشبِهُ الموجودة في عصرنا الحالي. ناقَش المؤرِّخون أيضًا ما إذا كانت العلامة تُشير إلى عدم القدرة على الكتابة أو أنها ببساطة اختيارٌ إبداعي. على سبيل المثال، عندما وقَّع جار جون شكسبير، أدريان كويني، الذي ثَبتَت معرفته المُتطوِّرة بالقراءة والكتابة من خلال وثائقَ أخرى، في سجلِّ مجلس

ستراتفورد المحلي بصورةٍ مقلوبة من حرف Q الذي يبدأ به اسم عائلته، هل كان يختار في هذه الحالة فقط أن يُوقِّع باستخدام علامة؟ في الواقع، لا؛ فيتمثل الفرق بين التوقيع بالأحرف الأُولى على وثيقة واستخدام علامةٍ إبداعية في قُدرة كويني، على عكس جيرانه غير المُتعلِمين، على استخدام الحرف من الأبجدية المُتوافِق مع اسمه؛ فكما أشار ديفيد كريسي، كان اختيار المرء بين التوقيع باستخدام علامة أو باستخدام توقيعه «مسألة ترجع إلى القدرة، وليس اختيارًا.»[14]

على الرغم من أنَّ عدَم القُدرة على القراءة كانت نقيصةً مُعترفًا بها اجتماعيًّا، فعلى الأرجح كانت المهارات التي احتاج إليها والدا شكسبير بإلحاحٍ أكبر في مُمارستهما اليومية لأعمالهما تتمثَّل في المهارات الأساسية الخاصَّة بالعدِّ والحساب. ولحُسن الحظ، كانت تُوجد أدواتٌ جاهزة للقيام بالعمليات الحسابية (أشياء وأدوات كانت جزءًا من الحياة اليومية) في عصر شكسبير. ففي مسرحية «حكاية الشتاء» عندما تَعرَّض المُهرِّج إلى عمليةٍ حسابية اعترف قائلًا: «لا أستطيع حسابها دون أدواتِ عَد» (الفصل الرابع، المشهد الثالث، السطر ٣٦).[15] بينما يُشير شكسبير في «السونيتات» («ولا أحتاج إلى عِصي حسابٍ لأُقدِّر مدى حبي لكِ.» السونيتة ١٢٢، البيت ١٠)، وفي مسرحية «هنري السادس (الجزء الثاني)» («فأسلافنا لم يكن لدَيهم سوى وَضعِ العلامة والعَد.» الفصل الرابع، المشهد السابع، السطران ٣٢–٣٣) إلى نظام «وضع العلامة والعد» الذي يتمثَّل في عمل شقوقٍ على عِصيٍّ من أجل تسجيل التعامُلات المالية.[16]

حتى نفهم السياق الذي كان فيه حصول شكسبير على التعليم وفقًا للمعايير التعليمية والاجتماعية في أوائل العصر الحديث، نحتاج إلى فَهم التعايُش المُحيِّر للتعليم المُفرِط مع الجهل؛ فالأُمية مصيرٌ كان من السهل جدًّا أن يُصيب شكسبير إن لم يُعيَّن والده، على الأرجح، عضوًا في المجلس المحلي (وهي وظيفة خوَّلَت لابنه الالتحاق بمدرسة القواعد اللغوية)، أو إن كانت أزمات والده المالية قد حَدثَت في وقتٍ مُبكِّر أكثر في طفولة الشاعر. وإذا نظرْنا إلى الجيل التالي، فنحن لا نعرِف إذا كان ابن شكسبير، هامنت، (الذي تُوفِّي في الحادية عشرة من عمره في عام ١٥٩٦) قد التحق بالمدرسة أم لا، رغم أن هذا هو الاحتمال الأرجح. والأكيد أن أخته التوءم، جوديث، التي عاشت بعد وفاته، قد وقَّعَت باستخدام علامةٍ كسيدةٍ ناضجة تبلُغ السادسة والعشرين من عمرها في عام ١٦١١، ووقَّعَت بعلامةٍ مرتَين كشاهدةٍ على صكِّ بيع منزلٍ من مُمتلكات إليزابيث وأدريان كويني. وعلى الرغم من أن أُمِّيَّة والدَي شكسبير أو تعليمهما الجزئي (فربما كانا يستطيعان

القراءة ولكن ليس الكتابة) ربما يكون أمرًا مُثيرًا للدهشة، فتظلُّ إحدى أكثر الحقائق المتعلقة بِسِيرة شكسبير إثارةً للدهشة حقيقة عدم قُدرة ابنته، جوديث، على التوقيع باسمها؛ فمن غير المفهوم، إلى حدٍّ كبير، أن تكون ابنة أعظم كاتبٍ إنجليزي على الإطلاق لا تستطيع هي نفسها الكتابة. ومع ذلك فإنَّ شخصية جوديث شكسبير التي يُوجَّه إليها النقد في معظم الأحيان ليست شخصيةً حقيقية على الإطلاق، بل إنها الأخت الافتراضية لهذا الكاتب المسرحي التي رَسمَتها فيرجينيا وولف في كتابها «غرفة تخصُّ المرء وحده» (١٩٢٩). تَعرِض وولف من خلال هذه الشخصية أنَّ المرأة، حتى إن كانت تمتلك مواهبَ أدبية تضاهي تلك التي يتمتع بها شكسبير، ما كان لها أن تصِل أبدًا إلى تحقيق ما حقَّقه من إنجازات:

> إنها لم تذهب إلى المدرسة، ولم تكُن لدَيها فرصة لتعلُّم قواعد اللغة والمنطق، ناهيكَ عن القُدرة على قراءة شِعر هوراس وفيرجيل. كانت تُمسِك بكتابٍ بين الحين والآخر؛ أحد كُتب أخيها على الأرجح، وتقرأ بضْعَ صفحاتٍ منه، لكن عندها كان يدخل عليها والداها ويطلُبان منها إصلاح الجوارب أو الانتباه إلى اليخنة، وعدمَ إهدارِ وقتها مع الكُتب والورق.[17]

على الرغم من ذلك، يلفت تخيُّل وولف المُثير للاهتمام الانتباه إلى المُعوِّقات التي كانت تُواجهها النساء اللاتي لدَيهنَّ تطلُّعاتٌ أدبية، ويصرف الانتباه عن جوديث شكسبير الحقيقية.

يُلقي كتاب جون هارت «طريقة أو بدايةً مُريحة لكلِّ غير المتعلِمين، يُمكنهم من خلالها تعلُّم القراءة بالإنجليزية في وقتٍ قصير جدًّا» (١٥٧٠) الضوء، على نحوٍ مُثير، على تعلُّم القراءة والكتابة، ويُشير إلى أن بعض الأطفال السابقِين لِسنِّهم (الذين كان شكسبير بالتأكيد واحدًا منهم) يُحقِّقون تقدُّمًا سريعًا وملحوظًا. هل كانت جوديث شكسبير، على العكس من ذلك، تنقُصها المَلَكة أو (الاستعداد towardness) وهو اللفظ الذي كان مُستخدمًا في اللغة الإنجليزية في العصر الإليزابيثي؟ أم إن سعي شكسبير من أجل تحقيق ذاته في حياته المهنية كان معناه عدم تواجُدِه معها لتعليمها؟ أم إنه لم يكن يعتقد أنَّ الكتابة مهارةٌ مُهمَّة للنساء؟ أيًّا كان الوضع، يتناقض الدليل على عدَم معرفة أصغر بنات شكسبير بالقراءة والكتابة بشدَّة مع النساء المُتعلِّمات في مسرحياته وقصائده. على سبيل المثال، في مسرحية «تيتوس أندرونيكوس» تسمح معرفة لافينيا بالشاعر الروماني أوفيد

لها بالكشف عن هُوية الرجال الذين اغتصبوها وشَوَّهوا جسدَها، بينما تظهر لوكريس المُغتصَبة متألمةً بشدَّة في أثناء كتابة إحدى الرسائل:

رَحلَت عنها خادمتها، فاستعدَّت للكتابة،
أخذت تلوِّح أولًا بريشتِها فوق الورقة.
يَتنازَعُها الصراع المُحتدِم بين الأفكار والحزن؛
فأيما شيء يُمليه عليها فِكرها تمحُوه على الفَور مشاعرها.
هذا بارع الصياغة جدًّا، وهذا فظٌّ ورديء.
ومثل حشدٍ مُتجمهِر أمام أحد الأبواب،
تتجمَّع الأفكار في ذِهنها وتحتار بأيٍّ منها تبدأ.

(«اغتصاب لوكريس»، الأبيات ١٢٩٦–١٣٠٢)

هذه ليست يدَ المرأة العاجزة التي تجعلها مهاراتها القاصرة وغير المُكتمِلة النمو في الكتابة غيرَ قادرةٍ على التعبير عن مشاعرها، في إطار قيودِ عُرْف كتابة الرسائل المُتعارَف عليه؛ فلا تُناضل لوكريس المُعتدى عليها فحسب من أجل العثور على توازُنٍ بين كتابة شيءٍ مبدع للغاية («الأفكار» و«بارع الصياغة») وشيءٍ بالغ السوء في صياغته («فظ ورديء»)، بل من أجل التعبير أيضًا عن أفكارها المُحتشِدة («مثل حشدٍ متجمهر أمام أحد الأبواب») بأسلوبٍ منطقي ومُنظَّم. هيأ شكسبير المشهد هنا بالأدوات المادية للكتابة — الورقة والرِّيشة — بوصفها حلقة الوصل بين الابتكار الفكري والتعبير المكتوب؛ فعملية الكتابة تتكوَّن من ثلاثِ مراحل؛ التفكير والكتابة والتصحيح — التدوين والمحو على الفور. إن كلمتي wit (فِكر) وwill (مشاعر) كلمتان مُثيرتان للاهتمام هنا على وجه الخصوص، بسبب اختلاف معانيهما في أوائل العصر الحديث عن معانيهما في عصرنا الحالي. فالأُولى تُشير إلى مَلَكة التفكير والمنطق، بالإضافة إلى القدرة على استخدام التعبير المناسب، ولم تكن ترتبط في هذا الوقت بشدَّة، كحالها في عصرنا الحالي، بحِسِّ الفكاهة المُعقَّد أو موهبة عمل الملاحظات البارعة. أمَّا الثانية، فكانت كلمةً مُعقَّدة تحمِل معانيَ أدبيةً ولاهوتية معًا، لكنها هنا تَعني المشاعر التي تطغى على قُدرات لوكريس الفكرية في أثناء عملية الكتابة. هذا وقد استخدم السير فيليب سيدني مُصطلح «المشاعر الراسخة» في كتابه «اعتذار للشعر»، واستخدم أيضًا مصطلح «فِكر راسخ» لوصف كيف يطغى الضعف البشري على فضيلة العقلانية؛ فيقول: «يجعَلُنا فِكرنا الراسخ نعرِف ما هو الكمال، ومع ذلك تَمنعُنا مشاعرنا المُلوَّثة من

الوصول إليه.»[18] كانت كلمة will أيضًا، التي هي اختصار بالطبع لاسم شكسبير الأول، لفظًا يتلاعَبُ في استخدامه على نحوٍ مُتكرِّر في «السونيتات». (فهو يستخدِم هذه الكلمة ١٢ مرة في السونيتة ١٣٥: «وويل أكثر ممَّا تحتاجين» (البيت ٢).) وفي ظلِّ السياق الأدبي لهاتَين الكلمتَين، يستحيل ألَّا نشعُر بأنَّ شكسبير كان، في قصيدة «اغتصاب لوكريس»، يصِف شيئًا من عملية التأليف لدَيه؛ فإنَّ الربط بين لوكريس الكاتبة وشكسبير نفسه — والتمييز بينهما أيضًا — يكون مُثيرًا للاهتمام أكثرَ عندما نضع في اعتبارنا الطريقة التي «تمحو» بها لوكريس الأسطُر التي تكتُبُها، وعلاقتها بمُلاحظة بن جونسون التي قالها عن طلاقة شكسبير الخارقة للطبيعة في التأليف؛ إذ قال: «أنا أَذكُر أن المُمثِّلين كانوا يقولون دومًا، تشريفًا لشكسبير، إنه في كتاباته لم يكن يمحو أبدًا، أيًّا كان ما يخُطُّه بقلَمِه، فكانت إجابتي عليهم أنه لو كان يفعل ذلك، لكان قد محا الآلاف.»[19]

كان الخطُّ المُتَّصِل والمائل الشكلَين اللذَين تعلمَهُما شكسبير للكتابة في المدرسة. كان الخطُّ المُتَّصِل يُستخدَم في كثيرٍ من السجلَّات القانونية والكنسية، وكان أيضًا الخط الذي تُكتَب به النصوص المسرحية. ومع الأسف، كما أشرْنا من قبلُ، من بين «مُسوَّدات أعمال» شكسبير، وهي المسرحيات المكتوبة بخطِّ يده، لم يَبقَ إلَّا النص المكتوب بالخط المعروف باسم «الخط الشكسبيري»، في العمل الذي اشترك في كتابته مع السير توماس مور.[20] من الواضح أنه كان يكتُب بسرعةٍ وطلاقة في هذا العمل، وبلا شكٍّ كانت السرعة التي يستطيع شكسبير تدوين أفكاره بها مُبهرةً لدرجةٍ تجعل جونسون يغار منه. وقطعًا كان شكسبير مُنشغلًا بالجانب الفكري من عملية التأليف لأنه يُشير إليه مرةً أخرى في «السونيتات» عندما تساءل: «ما الذي في العقل يُمكن للحِبر أن يُصوِّره؟ ...» (السونيتة ١٠٨، البيت ١). تُشير كلمة «يُصوِّره» character هنا على وجه الخصوص إلى الحروف المكتوبة نفسها، بالإضافة إلى معنى الوصف العام أكثر للكلمة الإنجليزية. تُوجد إشارةٌ مُعبِّرة أخرى لحرفٍ في مسرحية «الحب مجهودٌ ضائع»: «في جمال حرف B المكتوب في مرجع للكتابة» (الفصل الخامس، المشهد الثاني، السطر ٤٢). وفي هذا الموضع جاء المثال من دليلٍ عن الكتابة، الكتاب المرجعي القياسي لخطوط الكتابة في عصر شكسبير، كتاب «كتاب عن شتَّى أنواع خطوط الكتابة، الخط المُتَّصِل الإنجليزي والفرنسي، مع الإيطالي والروماني، والخطوط الأرشيفية والقضائية» (١٥٧١) لكلٍّ من جون دي بوشين وجون بيلدون، الذي احتوى على حرفٍ زُخرفي، عبارة عن حرف B مكتوب بالحِبر الثقيل؛ ومن ثَمَّ، مثل حرف Q المقلوب الذي كتَبَه كويني، يحمل الحرف الهجائي معنًى على نحوٍ لا

يُمكن التعبير عنه بمُجرَّد علامة، وتكون عملية الكتابة التي يُشير إليها على قدْرٍ أعلى بكثيرٍ من التعقيد.

في عام ١٦٤٧ كان قد مرَّ على وفاة زوج سوزانا، ابنة شكسبير الكبرى، أكثر من عقدٍ من الزمن، وحينها وَقَّعَت، وهي في الرابعة والستِّين من عُمرها، باسمِها على صكِّ مِلكية «نيو بليس». كانت سوزانا مُتزوِّجةً من الطبيب الحاصل على قدْرٍ جيِّدٍ من التعليم جون هول، الذي تُوفِّي في عام ١٦٣٥. كانت سوزانا تستطيع كتابة اسمها لكنها لم تستطعِ التعرُّف على خطِّ يَدِ زوجها، وهذا أمرٌ غريب، على حدِّ قول صامويل شونباوم؛ فهو يتساءل: هل يعني هذا أنها كانت تمتلك «قدْرًا من التعليم لا يكفي إلَّا لِيُمكِّنها من توقيع اسمها؟» ويضيف:

> كان باستطاعة سوزانا هول التوقيع باسمها على الوثائق القانونية، ولكنها، على الرغم من اشتهارها بذكاءٍ يفُوق بنات جِنسها، لم تكن تستطيع التعرُّف على خطِّ يَدِ زوجها المُميَّز في مُذكِّراته الطبيَّة التي كُتِبَت باللاتينية. علِمْنا هذا من الزيارة، التي قام بها جرَّاح ووريك جيمس كوك لـ «نيو بليس»، في عام ١٦٤٢ تقريبًا؛ حيث جاء ليُلقي نظرةً على الكُتب التي تركها الطبيب الشهير، الذي تُوفِّي مؤخرًا. يقول كوك: «أخبرتُها؛ لمعرفتي بخطِّ يدِ السيد هول، أنَّ واحدًا أو اثنين منها كانا لزَوجها، وأريتُهما لها، فأنكرت، فأكدتُ لها، حتى أدركتُ أنها بَدأَت تشعر بالضيق.»[21]

يُشيد الرثاء المنقوش على قبرها بها على وجه التحديد باعتبارها سيدةً ذات مَلَكاتٍ فكرية استثنائية:

> فاقت بناتِ جنسها في الذكاء،
> لكن هذا ليس كلَّ شيء؛ فقد كانت السيدة هول الخيِّرة واعيةً بالخلاص.
> شيءٌ من شكسبير كان له دخْل في ذلك، الذي اجتَمعَت به الآن في النعيم.

إن كان «ذكاء» سوزانا؛ فِطنتها الفِطرية (التي ينسِبُها النَّقْش على القبر إلى الجِينات الموروثة عن والدها)، قد جعلها أكثر تفوُّقًا من مُعظم النساء، فإنَّ هذا لا يعني بالضرورة

حصولها أيضًا على تعليمٍ أفضل. ومع ذلك، يقول المعلِّقون دومًا إنَّ الذكاء المنسوب هنا لسوزانا يُساوي أو يشمل المعرفة الكاملة بالقراءة والكتابة، وعلى الأرجح لم يكن الأمر كذلك.[22]

في الواقع، ربما لم تكن سوزانا متعلمةً في طفولتها أو في شبابها؛ إذ لم يكن من عادة الناس في أوائل العصر الحديث اكتساب مهارات القراءة والكتابة كجزءٍ طبيعي من حياتهم، بل حينما تقتضي الحاجة؛ وعليه، ربما لم تتعلم الكتابة فقط إلا بعد وفاة زوجها، وحتى في هذا الوقت ربما اقتصر مدى معرفتها بالقراءة والكتابة على قُدرتها على توقيع اسمها، خاصةً في ظل ما تُطلق عليه إليزابيث ريفلين «تعدُّد وتنوُّع أشكال محو الأمية في أوائل العصر الحديث.»[23] وبصرْف النظر عن أوجه القصور في تعليم سوزانا، فإنها في تقدير شونباوم كانت ببساطة أكثر ذكاءً من أُختها: «كانت جوديث شكسبير على الأرجح أقلَّ ذكاءً من أختها، إذ لم تتعلم قط التوقيع باسمها.»[24] وفي رأي كاثرين دنكان-جونز، الذي عبَّرت عنه في كتابها «شكسبير غير الأرستقراطي: مشاهد من حياته»، كانت جوديث الابنة المُهمَلة، ولم تكن بالضرورة الأقل ذكاءً:

> لم تكن جوديث، على ما يبدو، الابنة المُفضَّلة؛ فربما كانت تُعاني، في نظر والدها، من عدَم القُدرة على البقاء على قيد الحياة لعدَّة سنوات بعد وفاة توءمها المحبوب أخيها هامنت في عُمر الحادية عشرة. وعلى الرغم من حصول سوزانا، التي «فاقت بنات جنسها في الذكاء»، على قدْرٍ من التعليم، فيبدو أن جوديث لم تحصُل على أيِّ تعليمٍ على الإطلاق؛ فلم تكن تُوقِّع على الوثائق إلَّا بأبسط العلامات. ربما كانت على قدْرٍ من الذكاء أيضًا، لكن لم يُخصَّص أي وقتٍ أو مالٍ لتعليمها في وقتٍ مبكر، ولم تحظَ أيضًا بالمَيزة التي حَظِيَت بها سوزانا فيما بعدُ عندما تَزوَّجَت من رجلٍ مُتعلِّم تعليمًا عاليًا.[25]

ليس من الواضح إن كانت قُدرة سوزانا على الكتابة (لو كانت بالفعل تمتلكها وهي في الرابعة والعشرين، عندما تَزوَّجَت من الدكتور جون هول في عام ١٦٠٧)، هي العامل المُحفِّز على هذا الارتباط، على الرغم من أنها حَصلَت بالتأكيد على مميزاتٍ لزواجها من رجلٍ مُتعلِّم. ترى دنكان-جونز أن الاختلاف بين استخدام علامة والتوقيع بالاسم يُمثِّل فرقًا كبيرًا بين الأُختَين، ربما ساعد سوزانا حتى في زواجها المُميَّز.

من وجهة النظر التاريخية، إذن، تُعَدُّ مشكلة الأمية وخاصةً عدم تعليم النساء، التي كانت السياق الذي حقَّق فيه شكسبير إنجازاته، مشكلةً مُستعصية. ومُؤخَّرًا قدَّمَت جيرمين جرير آن هاثاواي على أنها على قدْرٍ عالٍ من الثقافة في كتابها «زوجة شكسبير»، بدلًا من السيدة غير المُتعلِّمة المُفترَضة، التي ربما لم تقرأ قَطُّ أيًّا من كتابات شكسبير (فآن التي تُقدِّمها جرير، تقرأ لشكسبير حتى وهو على فراش الموت). تُدرِك جرير بالكامل مشكلات الأدلة المُتعلِّقة بتحديد مَن كان مُتعلمًا ومَن لم يكن مُتعلمًا في أُسرة شكسبير، وتقول بتهكُّم: «بالتأكيد من المُحتمل، أو حتى من المُرجَّح، أن آن لم تكن تستطيع القراءة. ومن المُحتمَل أيضًا، في ظلِّ الغياب الكامل للأدلَّة التي تُثبت عكس ذلك، أنها كانت عمياء.»[26] إلَّا أنَّ الإصابة بالعمى كان ظرفًا استثنائيًّا لا بُدَّ له أن يُذكَر. وفي الواقع كان ثَمَّةَ مُصطلح لتسجيل عدَم القُدرة على التوقيع بسبب وجود إعاقةٍ جسدية: «ليس كاتبًا لسببٍ جسدي.» الغريب في الأمر أنَّ جرير تقترح، مع ذلك، سيناريو آخَرَ لآن، فتقول: «ربما كانت أُمِّيَّةً عندما قابَلَها شكسبير، وربما قضى معها ساعاتٍ طويلة وهي تُراقِب أبقارها ترعى في المرعى العام، وهو يُعلِّمها القراءة.»[27] ومع ذلك، ترفُض جرير سريعًا هذا الاحتمال وتؤيد فكرة أنَّ أسرة هاثاواي «البروتستانتية المُؤمِنة» لم تكن تحتمِل فكرة أنَّ ابنتهم لا تستطيع قراءة الإنجيل.[28] قد يكون هذا صحيحًا أو لا، بما أنَّ الزوجات في العائلات الوَرِعة كان يتحتَّم عليهنَّ الإذعان لسطلة أزواجهن الدينية.[29] بالإضافة إلى هذا، من المُحتمَل، كما تقول كيرسي ستيرنا، أنْ «عمِلَت خدمات التعليم في حركة الإصلاح البروتستانتية، مع دعمها للقِيَم النسائية التقليدية المُتمثِّلة في التواضُع والخضوع، إلخ، على قصْر تعليم الفتيات على مهارات القراءة والكتابة الأساسية. وبوجهٍ عام، وَفَّرَت مستوى تعليمٍ أساسي أضعف من الذي حَصَلن عليه في الأديرة.»[30] ترى جرير بوجهة نظرها التنقيحية أنَّ النقاد، الذين يفترضون احتمال زواج شكسبير من امرأةٍ غير مُتعلِّمة، يُهينون النساء بوجهٍ عام. وقد استَهدفَت ستيفن جرينبلات على وجه الخصوص بهجومها بسبب قوله: «إنه من المُحتمَل تمامًا أنَّ زوجة شكسبير لم تقرأ أي كلمة كتَبَها على الإطلاق، وأنَّ أيَّ شيء كان يُرسِله إليها من لندن كان لا بُدَّ أن يقرأه لها أحد الجيران ...»[31] إلَّا أنَّ الخصائص السُّكانية تدعم جرينبلات في هذا؛ لأنَّ مُعدَّلات التعليم كانت أقلَّ بكثيرٍ في الأقاليم عنها في لندن، وحتى في العاصمة، لم تحدُث زيادةٌ ملحوظة في تعليم النساء إلَّا في أواخر القرن السابع عشر.

إذن، على العكس من أفراد أُسرة شكسبير المباشرة، أُتيحت له مَيزة الحصول على تعليمٍ جيد، التي حُرم منها مُعظم المُحيطِين به. نحن نعرف أنَّ شكسبير قرأ «مقالات» مونتين، وأن ما يُدين به من فضلٍ عميق استمرَّ طَوال حياته لقصيدة «التحوُّلات» لأوفيد، بدأ معه في مدرسة القواعد اللغوية؛ حيث تعرَّف لأول مرةٍ على هذا الشاعر الرُّوماني الكلاسيكي العظيم. ومع ذلك، فمن المذهل أن يُوجَد على الطرف الآخر من السلسلة التي تضمُّ مثل هذه الكتب البالغة التأثير أول كتابٍ قرأه على الإطلاق، وهو كتابٌ يُعرف باسم «كتاب تعلُّم مبادئ القراءة». يضعه هذا الكتاب أقربَ إلى العالم العادي للحياة اليومية في ستراتفورد، أكثرَ من قراءاته اللاحِقة. في الواقع لم يكن هذا الكتاب مُكوَّنًا من صفحاتٍ وغلاف، بل كان عبارةً عن مجدافٍ خشبيٍّ مُربَّع يحمِل حروف الهجاء بأحرفٍ كبيرة وصغيرة سوداء اللَّون، وكان أحد أكثر الأشياء المألوفة لدى كلِّ مَن تعلَّم القراءة في إنجلترا في القرن السادس عشر. جاء وَصْفُه بالإنجليزية «كتاب القرن» نسبةً إلى الرقاقة المصنوعة من القرون التي تُصنَّع بعمليةٍ مُتتابِعة من النَّقْع والتسخين والضغط من أجل إنتاج غطاءٍ واقٍ شفَّاف لجِلد الحيوانات الذي يُلصَق عليه. كان يُوجد أحيانًا ثُقب في المِقبَض، وكان هذا الكتاب الخشبي صغيرًا بما يكفي ليُعلَّق حول عُنق الطفل أو في حزام. كانت جميع أشكال التعلُّم تبدأ بهذا الكتاب؛ وعليه، بدأ شكسبير حتمًا حياته الأدبية به.

لخَّص ويليام كيمب في كتابه «تدريب الأطفال على التعلُّم» (١٥٨٨) وظيفة هذا الكتاب فقال: «يجب على الدارس أن يتعلَّم جيدًا؛ بمعنى أن يعرف أشكال الحروف، وأن يُطلِق عليها مُسمَّياتها الصحيحة، وأن يضَعَها معًا؛ الحروف المُتحرِّكة مع بعضها في إدغامات، والحروف الساكنة مع المُتحرِّكة في مقاطعَ أخرى.»[32] وفي كتاب «مدرسة القواعد اللغوية» (١٦١٢) أشار جون برينسلي إلى أن الأطفال بمُجرَّد أن يُصبحوا «بارِعِين في الحروف، إذا جعلتَهم يفهمون المادة التي يتعلَّمُونها، عن طريق سؤالهم عنها، وذلك لفترةٍ وجيزة في البداية، فإنهم سيتمكَّنون من القراءة، بأسرع مِمَّا تتمنَّى.»[33]

إذن، فإن معرفة شكسبير الوثيقة بكتاب تعلُّم مبادئ القراءة مُهمَّة، لا لأنها تجربةٌ انفرد بها، بل تحديدًا لأنها ليست كذلك. إذن في هذه الحالة، تمامًا مِثل كلِّ جانبٍ من جوانب تدريبه الأدبي اللَّاحِق، لا يُوجَد ما يُميِّز تعليم شكسبير عن رفاقه. بدلًا من ذلك، تُوضِّح الحقيقة الواضحة بأنَّ مُؤلِّف «هاملت» و«السونيتات»، وباقي الأعمال بدأ بتعلُّم

حروف الأبجدية الإنجليزية، في الظروف الاجتماعية والمؤسَّسية الخاصة بثقافة القرن السادس عشر، والتي شَكَّلَت سُبُل تحصيل مُعظم الجوانب الأساسية لِلُّغة الأدبية.

لم يكن أوَّلُ رمزٍ في كتاب تعلُّم مبادئ القراءة، في الجهة اليسرى، حيث يُفترض أن تبدأ القراءة، حرفًا، بل كان شكلًا؛ الصليب اليوناني وهو مذكور باسم «الأبجدية» في مسرحية «ريتشارد الثالث» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٥٥). جاء بعد هذا الشكل باقي حروف الأبجدية، ثُم مقاطع تجمع بين الحروف المُتحرِّكة والساكنة كان يُطلَب من التلاميذ قراءتها بصوتٍ مُرتفع. ومن بين أساسيَّات تعلُّم القراءة والكتابة في أوائل العصر الحديث، والتي اشتمل عليها كتاب مبادئ تعلُّم القراءة، الصِّيغة التثليثية («باسم الآب والابن والرُّوح القُدس، آمين») والصلاة الربِّيَّة. يُشير تضمين مثل هذه الصلوات، التي لا تزال معروفةً حتى الآن بأسمائها اللاتينية حتى عند تلاوتها بالإنجليزية، إلى حقيقة أنَّ محْوَ الأُمِّيَّة والتعليم الديني كانا لا ينفصلان تقريبًا. فقد اكتسب المذهب الإنساني، وهو إحياء الاهتمام بالماضي الكلاسيكي ولُغاته، قوةً من انفصال حركة الإصلاح الديني عن الكنيسة الكاثوليكية الرومانية، الذي بدأ في إنجلترا على يَدِ هنري الثامن، وتَبِعَت إنجلترا الإصلاحيِّين الأوروبيِّين في التزامهم بقراءة الإنجيل باللغة المحلية. تعكس مسرحية شكسبير «هنري الثامن» هذا الالتزام في طلَب كاثرين بار (زوجة هنري السادسة)، التي كانت هي نفسها مُترجمةً لأحد أكثر الكُتب التعبُّدية شيوعًا في عصرها، أن تُصلي بالإنجليزية بدلًا من اللاتينية، لُغة الصلاة السائدة في جميع أنحاء أوروبا بين الكاثوليك. يُظهِر مُعلِّم المذهب الإنساني روجر أسكم الثقل الأيديولوجي لهذا الاختلاف في عام ١٥٧٠ حينما قال إن «في عصر أجدادنا … لم يكن يُقرأ إلَّا عددٌ قليل من الكُتُب بلُغتِنا.» بسبب «انتشار المذهب الكاثوليكي، كدعامةٍ راسخة، في جميع أنحاء إنجلترا واجتياحه لها.»[34] إذن لم يكن يرى أسكم أنَّ لاتينيَّةَ الكنيسة ترمُز إلى كل ما هو جامد ورديء فقط، بل أيضًا إلى كلِّ ما يقمَع التعبير باللُّغة المحلية.

من ثَمَّ، حَصلَت اللغة الإنجليزية نفسها على أهميةٍ جديدة في أعقاب حركة الإصلاح الديني؛ إذ أكَّدَت البروتستانتية، بوصفِها دينًا يعتمد على «الكلمة»، على ضرورة التعامُل المُباشر مع الإنجيل — الذي تَوفَّر مؤخرًا بالإنجليزية — ومن ثَمَّ أصبح التعليم أحدَ مُتطلَّباتها الأساسية. كذلك، سعت كنيسة إنجلترا المُصلَحة إلى تعلُّم الجميع تعاليم الكنيسة، من أجل تجنُّب كافة أشكال الخطأ اللاهوتي والهرطقة. ومن أجل تحقيق هذه الغاية، أصبح مَحْوُ الأمِّيَّة الأساسية الأسلوب السريع لغرْس الاتِّفاق الدِّيني. ومع ذلك،

سعَتِ الدولة أيضًا إلى تحقيق الاتفاق في جوانبَ أخرى من التعلُّم، بما في ذلك الكُتُب غير الدينية؛ فجاء فرْض كتاب ويليام ليلي «مقدمة لأجزاء الكلام الثمانية» (المعروف باسم «قواعد ليلي اللغوية») «ولا كتاب غيره» بإعلانٍ من هنري الثامن في عام ١٥٤٢، الذي طُبع أيضًا في مقدمة النص، ونصَّ على ما يلي: «لا تتوانَ عن طاعة مُعلِميك في التعلم والتعليم الديني.» والذي سعى لقطع دابر «الاختلاف في القواعد اللغوية والتعاليم الدينية»،[35] الذي كان يُعتقد أنه العائق أمام التعليم الفَعَّال. من الواضح أنَّ هذا الإعلان لم ينجح بالكامل؛ إذ ظهر في عام ١٥٤٥ إعلانٌ آخر يُحاول حظر «تنوُّع الكتب التمهيدية التي أصبحت الآن شائعة».[36] ومِن الكُتب الأخرى المُصرَّح بها كتاب ألكساندر نويل «تعاليم الكنيسة أو تعليمات وتكليفات الدِّيانة المسيحية» (١٥٧١). وفي عام ١٥٤٣ نصَّ «قانون النهوض بالدين الصحيح» على أنَّ الغرَض من مثل هذا الفَرض هو «إلغاء الدين المضاد»، كما شجَّع، في تأييدٍ مُبكِّرٍ مُثيرٍ للدهشة لانتشار تعلُّم القراءة والكتابة، «عامَّة الشعب»، بما في ذلك «النساء، والحرفيِّون، والمُتدربون في الحرف ... والعمال»، على القراءة.[37] ادَّعى هنري الثامن أنه تجاهل «الأعمال التجارية المُتشعِّبة ومُعظم الأشغال ذات الشأن المُتعلِّقة بالسُّلطة الملكية» من أجل التركيز على تعليم «الأطفال والشباب في بلادنا»، وهو اهتمامٌ يُثبِت أكثر وجود دافعٍ قوي ومُتجدِّد نحو مَحْو الأُمِّيَّة.[38]

في أعقاب الاهتمام الجديد بالتعليم ونتيجةً لظهور الطباعة، بدأ المُعلِّمون في المدارس والمعلمون الخصوصيُّون في جعل أفكارهم عن التدريس تعتمِد على هذا الوسط الجديد، وكانت هذه النظريات عن التدريس مُؤثرةً فيما شهده التعليم من تحوُّل، والذي بدأ في القرن السادس عشر واستمرَّ طوال فترة حُكم جيمس الأول. على سبيل المثال، اشتمل كتاب جون برينسلي «مدرسة القواعد اللغوية» (١٦١٢) المذكور آنفًا، الذي أُهديَ إلى هنري أمير ويلز، أيضًا على نصائح عن تعليم الصغار جدًّا: «إنَّ أفضل طريقةٍ لتعليم صغار السن، هي جعلهم ينطقون الحروف ويتمكَّنون من الهجاء قبل معرفة شكل الحروف، ومعرفة كيفية كتابتها.»[39] في الواقع، لم تكن ثَمَّةَ حاجة إلى استراتيجياتٍ تربوية مُبتكَرة مُوجَّهة للأطفال الصغار. ووَردَ عن كاتبٍ آخَرَ أنَّ أحد الآباء من معارفه صَنعَ لعبةً دوَّارة صغيرة من الحروف الأبجدية بحيث يظهر فيها حرفٌ واحد فقط في المرة الواحدة، من أجل إمتاع ابنه الصغير، الذي كان يتلهَّف لِنُطق الحرف الذي يظهر أمامه بهذه الطريقة المُمتِعة.[40]

ونظرًا لما كان لدى وَالدَي شكسبير من قصور في تعلُّم القراءة والكتابة، فمن غير المُرجَّح أن يكون شكسبير قد اكتسب مهارات القراءة والكتابة الأساسية في المنزل. كانت «المدرسة الصغيرة»، كما كان يُطلَق عليها، مكانًا يذهب إليه الأطفال الصغار للغاية (الأقل من سبع سنوات) قبلَ الالتحاق بمدرسة القواعد اللغوية، من أجل تعلُّم حروف لُغتِهم. وفي ستراتفورد كانت كنيسة جيلد هول الصغيرة تُستخدَم كفصلٍ مَدْرسي من أجل هذا الغرَض. كان ثَمَّةَ مُعلِّمان في المدرسة الصغيرة مُصرَّحٌ لهما بالتدريس في ستراتفورد عندما كان شكسبير ولدًا صغيرًا: راعي الأبرشية، ويليام جيلبارد (الذي كان يكتب أيضًا الوصيات لغير المُتعلِّمين ويُشرف على ساعات المدينة)،[41] وتوماس باركر، الذي تَجدَّد تصريحه في عام ١٦٠٤. أشار مأمور ستراتفورد ومواطنوها في التماسهم الذي قدَّموه إلى مُستشار ووستر إلى أن باركر «كرَّس نفسه لفترةٍ طويلة للتدريس للأطفال الصغار (مِثلما كانت زوجته تُكرِّس نفسها يوميًّا لتعليمهم أشغال الإبرة)، مِمَّا دعم أطفالنا كثيرًا في القراءة وأراح المدرسة المجانية كثيرًا من هذه المهمَّة المُرهِقة.»[42] نجد هذا مُثيرًا للاهتمام من وجهةِ نظرٍ نوعية؛ إذ لم يكن يُسمَح إلَّا للتلاميذ الذكور فقط بالالتحاق بمدرسة القواعد اللغوية، ويبدو أنَّ هؤلاء الأطفال أنفسهم كانوا على علمٍ بأشغال الإبرة. يُثنِي المجلس المحلي على باركر لأنَّ الأولاد كانوا يعرفون القراءة والكتابة بالكامل حينما وصلوا لسنِّ الالتحاق بمدرسة القواعد اللغوية، وهذا بفضل مجهوداته. وكان لهذا الأمر أهميةٌ خاصة؛ وهذا لأنَّ قوانين ستراتفورد جعلت تعلُّم القراءة والكتابة شرطًا مُسبقًا على وجه الخصوص للالتحاق بمدرسة القواعد اللغوية: «على أقلِّ تقدير يكونون عارفِين أو مُستعدِّين لمعرفة ... أساسيات قواعد لغتهم.»[43] تُشير وثيقة التجديد إلى أن زوجة باركر كانت مُشترِكة أيضًا في عملية التعليم، على الأقل في تعليم الحياكة. ومع ذلك، في عرض شكسبير نفسه للتعليم في مرحلة الطفولة المُبكِّرة في مسرحية «الحب مجهود ضائع»، يبدو أنَّ المدرِّس، هولوفيرنس، يُدرِّس لكلا الجنسين: «إن كان أبناؤهم أذكياء، فسأُدرِّس لهم كلَّ ما أعرفه؛ وإن كانت بناتُهم لديهنَّ القُدرة على الاستيعاب، فسأُوفِّر لهن ما يحتجْنَ إليه من علم» (الفصل الرابع، المشهد الثاني، الأسطر ٧٨–٨٠). أمَّا عندما يسْخَر الخادم الوقِح، موث، من هولوفيرنس، يُشار إليه على أنه يُدرِّس للفِتيان فقط: «إنه يُدرِّس للأولاد كتاب مبادئ القراءة» (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطر ٤٤). بالطبع كانت التفرقة المُتعنِّتة بين الجنسَين أقلَّ صرامةً في تطبيقها بين الأطفال الأصغر سنًّا، الذين بدءوا تعليمهم في المدرسة الصغيرة وهم في سِنِّ الرابعة، وبينما لم يكن يُسمح للفتيات

بالالتحاق بمدرسة القواعد اللغوية، كانت تُشارِك المُعلِّمات السيِّدات في التعليم في المرحلة الأساسية. وكما قال برينسلي:

> إذن يُمكن لأي رجلٍ فقير أو امرأةٍ فقيرة الالتحاق بالمدرسة مع أطفالهم في إحدى المدن، وتحقيق كسبٍ مُتواضع شريف من ذلك، أو الاستفادة من ذلك في مساعدة أمثالهم. كذلك يستطيع الوالدان الحاصِلان على أي قدْرٍ من التعليم، الانضمام إلى أطفالهم والجلوس معهم، على الغداء والعشاء، أو الجلوس معهم أمام المِدفأة، والحصول على مُتعةٍ كبيرة من هذا.[44]

إلَّا أن كفاءة هؤلاء المُعلِمين في التدريس كانت مَوضع شك؛ فقد كان فرانسيس كليمنت، في كتابه «المدرسة الصغيرة» (١٥٨٧) أقلَّ تفاؤلًا بشأن هذا السيناريو، واشتكى من أن الأفراد الفَظِّين غير المُناسِبين، «الرجال والنساء الوقحِين بشدة»، كانوا يعلِّمون الأطفال سرًّا.[45]

بدأ نصُّ كليمنت بأبياتٍ تَسرد صُوَر كسْب المعيشة الأساسية المختلفة للذين ربما يعملون بالتدريس كعملٍ إضافي؛ فكما كان الحال في ستراتفورد في أثناء شباب شكسبير، كان موظف الشئون الإدارية في الأبرشية «مُعلمًا مناسبًا»؛ بمعنى أنه كان مناسبًا تمامًا لهذه الوظيفة. كان بالطبع تعلُّم القراءة والكتابة شرطًا أساسيًّا للوظيفة، تمامًا مثل ملاءمته لتعليم الأطفال تعاليم كنيستهم. والمُثير للدهشة أكثر أنَّ كليمنت يُشير إلى أن حرفة النسَّاج والخيَّاط والخيَّاطة يمكن أن يُصاحبها أيضًا تعليم «الصغار»:

هيا، أيها الطفل الصغير، دَعِ الألعاب،
والتفاهات في الشارع؛
هيا تعالَ إلى موظَّف الأبرشية
فهو معلمٌ مناسب.
زُر مَتجَر الخيَّاط،
ومغزل النسَّاج؛
فهذان الاثنان، يُعلِّمان بمهارة،
كل المُتردِّدين عليهما.
أمَّا الخيَّاطة (التي أصبَحَت سيدةً متزوجة الآن)،
فقد اكتَسبَت معرفةً كبيرة من خلال القراءة،

أكثر من تلك التي راكَمَتها، عبر أعوامٍ عديدة،
من العمل مع الحرير والخيط.
لا يَسعُني ذكر أسماء الجميع؛
إذ يُوجد غيرهم الكثير.
تعال واختَر، ودَعِ الألعاب
والتفاهات، وتعلَّم حروف الأبجدية.[46]

تَذكُر القصيدة أيضًا أن دمج التدريس مع الأعمال الأخرى يدحَضُ فِكرتنا عن الفصل الجِذري بين العمل اليدوي والذهني، وتقترح بدلًا من ذلك تعايُشهما جنبًا إلى جنب. يُشير دليل جون هارت للقراءة الصادر في عام ١٥٧٠ إلى نقطةٍ مشابهة: «يمكن لأي شخصٍ يعيش في منزل ويستطيع القراءة بأسلوبنا الحالي تعليمُ هذا الأسلوب لباقي الموجودِين في المنزل، حتى بينما تكون يداه مشغولتَين، بخلاف ذلك، بالعمل لكسب عيشه، أو حتى بينما يكون عاطلًا عن العمل أو يجلس أمام المدفأة، دون أي عقباتٍ أو نفقات.»[47] ومن المُلاحَظ أن حِرَف صُنع النسيج، وليس مهن المُوظَّفِين المختلفة فحسب، يُرى أنها أنواع الوظائف المناسبة التي يمكن دمْجُها مع التدريس؛ فمن المعروف أن الخيَّاطِين والنسَّاجِين والخيَّاطات يُؤدُّون عملهم في المنزل ممَّا يسمَحُ لهم بالاستماع إلى الأطفال وهم ينطقون حروف ومقاطع لُغتِهم من كتاب تعلُّم مبادئ القراءة. وكان من حقِّ جميع المتعلِمين الحصول على رخصةٍ للتدريس من الأسقف، شريطة قَبولهم للبنود التسعة والثلاثين لكنيسة إنجلترا، وهي المُعتقَدات الرئيسية للبروتستانتية التي أُدخلت في عام ١٥٦٣، وهو العام الذي سبق مَولد شكسبير. تتميَّز الخيَّاطة في قصيدة كليمنت بأنها قد اكتَسبَت خلفيةً سَرديَّة عن طريق القراءة («اكتَسبَت معرفةً كبيرة من خلال القراءة») أكثر من التي حقَّقَتها «راكَمَتها» في أي وقتٍ مضى، من عملها في التطريز وأعمال الخياطة العادية («الحرير والخيط»)؛ فقد كانت بعض السيدات المُشتغِلات بأعمال الإبرة في إنجلترا في أوائل العصر الحديث يَحكين قصصًا بالغة التعقيد والجمال فيما يَقُمنَ به من تطريز. في الواقع، يفترِض كتاب جون تايلور لأنماط التطريز «روعة التطريز» (١٦٣١) أنَّ التطريز فنٌّ أكثر صعوبة من القراءة، لكنه يَعِدُ بأن هذا الكتاب سيسمح للقُرَّاء بصُنع أشكالٍ زخرفية «في بساطة وسهولة حروف الأبجدية».[48]

من غير المُستبعَد أنَّ أول مُعلِّم لشكسبير كان خيَّاطة؛ نظرًا لوجود رواياتٍ باقية حتى الآن عن رجالٍ حصلوا على تعليمهم الأول على يدِ سيِّدات. فقد أُرسِل جيمس فريتويل،

الذي وُلد في أواخر تِسعينيَّات القرن السادس عشر في يوركشاير، إلى إحدى جاراته من أجل تعلُّم القراءة، بينما يتذكَّر أوليفر سانسوم، أحد صغار مُلَّاك الأراضي بباركشير الذي وُلد في عام ١٦٣٦، قائلًا: «حينما كنتُ في السادسة تقريبًا من عمري، أُوكِلَ تعليمي إلى سيدة، التي حينما وَجدَتني مناسبًا للتعلُّم، وجَّهَتني توجيهًا جيدًا للغاية، حتى إنَّني في غضون أربعة أشهرٍ تقريبًا كان بإمكاني قراءة فصلٍ كاملٍ من الإنجيل بسهولةٍ كبيرة.»[49] بالطبع، في مسرحية «عطيل»، يتلاعب خيال شكسبير بفكرة الخيَّاطة التي يمكن لِقُدراتها الخلَّاقة إضفاء خصائصَ سحريةٍ على شيءٍ ما، حينما يصِف بطله «الصراع» الخلَّاق الذي صنَع المنديل المطبوع عليه شكل الفراولة:

> بل هو الحقيقة: لأنَّ في نسيجه سِحرًا. إنَّ عَرَّافة شَهِدَت دوران الشمس مائتَي مرة نَسجَته في غضبها التنبُّؤي.
>
> (الفصل الثالث، المشهد الرابع، الأسطر ٧١–٧٤)[50]

مع ذلك، أيًّا كان مَن تعلَّم منه شكسبير القراءة، فقد بدأ أيضًا يكتسب الأساسيات ليس فقط في مهارة التأليف، بل أيضًا فيما يتعلَّق ببعض المهارات التي يحتاج إليها المُمثِّل؛ فقد كانت الطريقة المُعتمَدة لتعلُّم القراءة طَوالَ الرحلة من المدرسة الصغيرة وحتى مدرسة القواعد اللغوية هي القراءة والتلاوة بصوتٍ عالٍ والحفظ بالتكرار، حتى إنَّ الأطفال الصغار كانوا يتعلَّمون حروف الأبجدية الموجودة في كتاب تعلُّم مبادئ القراءة بالتكرار. يصِف تشارلز هول طريقة التعليم التقليدية على النحو التالي: «تمثَّلت الطريقة المُعتادة للبدء مع الطفل، عند إحضاره لأول مرة إلى المدرسة، في تعليمه حروف لُغته الموجودة في كتاب تعلُّم مبادئ القراءة؛ إذ كان يُجبَر على قراءة كافَّةِ حروف الأبجدية بالترتيب الصحيح والعكسي، حتى يستطيع قراءة أيِّ حرفٍ فيها يُشار إليه، ويُوجَد ضِمن الحروف «الإنجليزية».»[51] يُشير شكسبير على وجه الخصوص إلى هذه الممارسة، حينما يتساءل موث بوقاحة، في مسرحية «الحب مجهود ضائع»، قائلًا: «كيف يُنطق a وb، بالعكس والقرن على رأسه؟» ويُجيب على مزحته قائلًا: «Ba! مثل كبشٍ ساذجٍ بقرن» (الفصل الخامس، المشهد الأول، الأسطر ٤٤–٤٧). كذلك فإنَّ أول حرفين في كتاب تعلم مبادئ القراءة يُمثِّلان انتهاء مَسيرة التعليم بالاختصار الإنجليزي لكلمة درجة الليسانس BA، ويُشير موث إلى أنَّ الخِرِّيج هكذا يتراجع مستواه ببساطة بدلًا من أن يَتقدَّم.

الأَهمُّ من ذلك أنَّ الأطفال الصغار كانوا يتعلمون حروف ومقاطع لُغتهم دون تدوينٍ أيٍّ منها، وفي الواقع، كما أشرْنا مسبقًا، كانت القراءة تُدرَّس منفصلةً على نحوٍ تام عن الكتابة، وكانت تسبِقها عادةً. وربما فَرضَ هذا جزئيًّا التكلفة المُرتفعة نسبيًّا لأدوات الكتابة ونُدرتها؛ ولذلك، على سبيل المثال، كانت التعليمات للطالِب أنه إن صادف فِقرةً صعبة في سِفر المزامير، فعليه «وضع علامة عليها بِدبُّوس أو تحديدها بِظُفره.»[52] لقد كانت عملية تعلُّم القراءة تُركِّز على الحفظ والنطق؛ فيقول فرانسيس كليمنت في كتاب «المدرسة الصغيرة» (١٥٨٧) مُرشدًا: «دعِ الطفل يتعلَّم الحروف المُتحرِّكة بالكامل بدون الكتاب، حتى يستطيع استِرجاعها بسهولةٍ بهذا الأسلوب. إنَّ الحروف المُتحرِّكة هي a, e, i, o, u, y.»[53] كانت هذه أيضًا بالطبع عناصرَ أساسيةً في تمثيل المُمثِّل. يصِف كتاب «قواعد اللغة الإنجليزية» (١٦٤١) هذا، فيقول:

> يجب على المُدرِّسين أن يُولوا اهتمامًا خاصًّا، بحيث يُشكِّلوا ويصُوغوا الألسنة الغضَّة والمُتلعثِمة للأطفال، حتى لا يحدُث بسبب ثرثرَتِهم المُستمرة، أن ينطقوا كلامهم بِتسرُّع، فلا يتوقَّفوا حتى تنقطِع أنفاسُهم، أو يحدُث عكس ذلك بحيث يتوقَّفون لفترةٍ طويلة بعد كلِّ كلمة، فيقطعون بِحُمقٍ فحوى كلامهم، بالتجشُّؤ أو الضحك أو الفُواق أو البصْق أو السُّعال وما شابه.[54]

يقول هذا المؤلف أيضًا إن الأطفال يجب منعهم من اكتساب «العيوب التي تبدو لائقةً تمامًا للعوام.» المتمثلة في نطق الكلمات بلُكنة محلية، و«بصوتٍ شديد القوة وغيرِ مُهذَّب.»[55] أبناء الشمال على وجه الخصوص هم المقصودون بالأساس في هذا الشأن، لكن ربما اضطُرَّ شكسبير أيضًا إلى التخلُّص من لُكنة إقليم ميدلاند عندما تَعلَّم القراءة.[56] ودون شكٍّ أضفى الإصرار على نُطق الحروف بصوتٍ مرتفع على عملية تعلُّم القراءة طابعًا حماسيًّا. كذلك أكَّد كتاب «مقدمة لأجزاء الكلام الثمانية» (١٥٤٢)، وهو الكتاب الدراسي الذي عُرف في إنجلترا في أوائل العصر الحديث باسم «قواعد ليلي اللغوية»،[57] على جوانب النطق في اللغة؛ على سبيل المثال، عرَّف التعجُّب على أنه «أحد أجزاء الكلام، الذي يُشير إلى انفعالٍ عقليٍّ يصدُر بمُقتضاه صوتٌ غير مكتمل.» يَتسبَّب فيه إمَّا المرح أو الحزن أو الصمت.[58]

ينتقِل القُرَّاء المُبتدئون بعد ذلك من كتاب تعلُّم مبادئ القراءة إلى الكتاب التمهيدي؛ كتاب «الأبجدية» كما ذُكر في مسرحية «الملك جون» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ١٩٦).[59] وكانت الخطوة التالية الالتحاق بمدرسة القواعد اللغوية، لكن ثَمَّةَ بعض الجدل

حول طريقة تحديدٍ إن كان الدارس مُستعِدًّا للانتقال من المدرسة الصغيرة إلى المرحلة التالية من التعليم. أيَّد الفصل الثاني والأربعون من كتاب ريتشارد مولكاستر «آراء» (١٥٨١) السماح لِتطوُّر الطالب بالتكشُّف طبيعيًّا بمرور الوقت، خاصةً عند تحديد اللحظة المُثلى للانتقال من المدرسة الصغيرة إلى مدرسة القواعد اللغوية، ومن مدرسة القواعد اللغوية إلى الجامعة، والذي كان جُزءًا من عنوانه: «العِلل التي يصعُب علاجها التي يُحدِثها التعجُّل طوال مسار الدراسة. وكم من الضروري إعطاء الدارس وقتًا كافيًا»[60] ويُشبِه دفاعُه عن قياس التطوُّر التعليمي والتأنِّي فيه كثيرًا بعضًا من كلام شكسبير عن تطوُّر المُراهِقين؛ فبالنسبة لمولكاستر، «النضج هو الأهم» («الملك لير»، الفصل الخامس، المشهد الثاني، السطر ١١):[61]

> إنَّ التعجيل باستباق الأمور هو العدوُّ الأكبر لأي شيءٍ من الأفضل له أن ينضج بتروٍّ؛ هذا لأنه إن كان النُّضج هو الفضيلة، فقبل ذلك يكون الشيء فجًّا، وبعد ذلك يكون فاسدًا، وعلى الأقل نتخلَّص منه، دون حدوث المزيد من الخسائر … يُولِّد الخلل الناتج من قطْف الثمار قبل نُضجها طعمًا سيئًا لدى مَن يَتذَوَّقها … لقد حدَّدتُ في تدريبي الأساسي «القراءة والكتابة والرسم والغناء والتمثيل»؛ والآن إن لم تُكتسِب هذه كلها على أكمل وجه، عند تقديمها كلها، أو بعضٍ منها، فعند نقْل الطفل إلى مدرسة القواعد اللغوية، ما حجمُ الخطأ الذي يُرتكب؟ عندما لا تكون الأشياء مُكتمِلة، فإنَّ العواقب تكون إمَّا أن تختفي في هدوء إن لم تُستدعَ بشدة، أو تتقدَّم بمُعاناة؛ إذ يحدُث التقدُّم في خوف.[62]

وبينما يُقدِّم لنا خطاب جاك عن «الأعمار السبعة للإنسان» في مسرحية «كما تشاء» صورةً لفترة حياة الإنسان كاملةً دون انقطاع، بدايةً من الرضيع البكَّاء وحتى الشيخ الواهِن (الفصل الثاني، المشهد السابع، الأسطر ١٤٠–١٦٧)،[63] يُقدِّم لنا شكسبير في مُعظم الأحيان شبَح إمكانية عدم التطوُّر أو التلَف: «وتحرِم هذا الفتى الفجَّ من شعاع الشمس، الذي يوشِك أن يجعل منه ثمرةً ضخمة» («الملك جون»، الفصل الثاني، المشهد الأول، الأسطر ٤٧٢–٤٧٣) [ترجمة الدكتور محمد عوض محمد]. وهذه الصور مُؤثِّرة ومُتكرِّرة. وفي قصيدة «فينوس وأدونيس» (١٥٩٣)، يتعامل شكسبير مع الحُجج المُؤيِّدة لـ «النُّضج» على نحوٍ تراجيدي كوميدي حينما يقول أدونيس، الذي ستُنهى حياتُه نهايةً عنيفة بنهاية القصيدة، إنه ما زال يافعًا للغاية على نحوٍ يجعله غير قادرٍ على التجاوُب

مع المُحاولات العدوانية للإغواء من جانب إلهة الحب: «مَن يقطف برعمًا قبل ظهور أُولى الورقات؟» (البيت ٤١٦) [ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد]، و«يسقط الثمر الجني، والثمار الخُضر تبقى حيث لا تتزعزع؛ فإذا اقتُطِعَت بدارًا، فالحموضة طعمها المُتجرَّع» (البيتان ٥٢٧–٥٢٨).

مِن المُثير للاهتمام أيضًا أنَّ التمثيل، مع الرسم والغناء، يُعَد أحد أشكال الفن التي يعتقِد مولكاستر أنَّ الطالب يجب تدريبه عليها. في الواقع كان تمثيل المسرحيات باللاتينية عنصرًا أساسيًّا في التعليم ليس في مدرسة القواعد اللغوية فحسب، بل في الجامعة أيضًا. كان الأولاد (الأولاد فقط) يبدءون مدرسة القواعد اللغوية وهم في سِنِّ السابعة، وبما أنهم تعلَّموا بالفعل القراءة والكتابة بالإنجليزية، فقد كانت تتمثَّل مُهمَّتُهم في تعلُّم القراءة والكتابة والتحدُّث باللاتينية، وفي الواقع اشتُقَّ اسم مدرسة القواعد اللغوية من هدفها الأساسي، وهو تعلُّم قواعد اللغة اللاتينية. لم تَبقَ سجلَّات مدرسة القواعد اللغوية التي كانت في ستراتفورد، لكن نظرًا لكون شكسبير ابن أحد أعضاء المجلس المحلي، فقد كان مُخوَّلًا للحصول على مكانٍ مَجاني فيها، وعلى الأرجح أنه بقي في المدرسة حتى صار في نحو الخامسة عشرة من عمره، وإن كان من المُحتمَل أنه تركها قبل ذلك بسبب أزمات والده المادية الفادِحة، أو ما أَطلَق عليه أَوَّل كاتبٍ لسيرة شكسبير الذاتية، نيكولاس رو، في القرن الثامن عشر «صعوبة … الظروف».[64] وكانت المدرسة التي التحقَ بها قد تأسَّسَت في النصف الثاني من القرن الخامس عشر، وكانت على صلةٍ بطائفة الصليب المُقدَّس. وعلى الرغم من حظْر الطائفة فيما بعدُ، فقد بَدأَت المدرسة عقِبَ قيام حركة الإصلاح الدِّيني عهدًا جديدًا على يد إدوارد السادس في عام ١٥٥٣ تحت مُسمَّى «مدرسة الملك الجديدة».[65] فكانت الكتابة على وجه الخصوص تُدرَّس في مدرسة القواعد اللغوية، وليس القراءة فحسب، وكان الأولاد يتدرَّبون فيها على فنون الصياغة باللاتينية. كانت قواعد الهجاء تُعرَّف بأنها فنٌّ «الكتابة الصحيحة؛ التي نتعلَّم بموجَبِها الحروف التي تتكون منها كل كلمة.»[66] وبِمُجرَّد إتقان آليات القراءة والكتابة، كانت مهارات القراءة والبلاغة والتأليف تتطوَّر على مستوياتٍ أعلى بكثير.

كان التعليم في مدارس القواعد اللغوية في عصر شكسبير استثنائيًّا بحق، وأكثرَ صعوبةً بكثيرٍ من أكثر المناهج الدراسية القاسية في وقتِنا هذا. كُتِب الجزء الأول من كتاب «قواعد ليلي اللغوية» باللاتينية بالكامل وكُتب الجزء الثاني بالإنجليزية. كان الأولاد يحفظون بالأساس مختلف نهايات الكلمات اللاتينية (تصريف الأسماء) وإعراب الأفعال

(تصريف الأفعال). وفي مسرحية «زوجتا وندسور المَرِحتان»، يُدرِّب المعلم الويلزي هيو إيفانز، الذي ربما كان مُحاكاةً ساخرة لأحد مُدرِّسي شكسبير نفسه — نظرًا لقُرب ستراتفورد نسبيًّا من ويلز — ويليام الصغير على اللغة اللاتينية وتُراقِبُه بفخرٍ والدة الطفل، التي تميل بوضوحٍ إلى التعليم اللاتيني حتى إن لم يكن زوجها كذلك: «يقول زوجي إنَّ ابني لا تعود عليه أي استفادة في العالم من هذه الدروس» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ١٤).[67] هذا الطفل لا يشترِك مع شكسبير في اسمه الأول فحسب، بل ينتمي أيضًا إلى الطبقة الاجتماعية نفسها. يُحاول إيفانز تعليم تلميذه، فيقول له: «أرجو أن تتذكَّر، أيها الولد، أنَّ حالة المفعول تتصرَّف هكذا: hing, hang, hog» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطران ٤٢-٤٣). فأدْلَتِ السيدة كويكلي، التي كانت تُشاهد أيضًا، بأفكارها قائلة: ««hang-hog» كلمةٌ لاتينية بمعنى لحم خنزير، في اعتقادي» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ٤٤). وحين يتوصَّل ويليام إلى «حالة الإضافة، horum, harum, horum» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ٥٥)، تصرُخ السيدة كويكلي المذعورة: «الويل لحالة جيني Ginny's case [كلمة case تعني المهبل] هذه؛ تبًّا لها! لا تذكر أبدًا اسمها، يا بني، إن كانت عاهرة» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطران ٥٦-٥٧)، وتتَّهِم مُدرِّسَهُ بارتكابه «خطأً بتعليم الطفل مِثل هذه الكلمات» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ٥٩).

على الرغم من أنَّ التعليم، وخاصةً التعليم لأكثر من الحدِّ الأدنى لمحوِ الأمية، كان مُوجَّهًا للذكور؛ فقد كانت الطالبة النابغة الأشهَر في إنجلترا سيدة، وهي المَلِكة نفسها. أشاد مُعلِّمها الخاص، روجر أسكم، بإنجازاتها، فقال: «عارٌ عليكم، (أنا أتحدَّث إليكم جميعًا، أيها السادة الشباب في إنجلترا) أن تتفوَّق سيدةٌ واحدة عليكم جميعًا، في إجادة التعلُّم، ومعرفة العديد من اللغات.» لقد أجادت إليزابيث التحدُّث بطلاقة وأَظهرَت «استعدادًا تامًّا لتعلُّم اللاتينية والإيطالية والفرنسية والإسبانية ... واليونانية.» فلم تكن تستطيع فقط القراءة بهذه اللُّغات وفَهمها والتحدُّث بها، بل كانت تستطيع أيضًا تأليف كتاباتٍ أصيلة بها. إنَّ العبارة التي استخدمها أسكم لوصف هذه المهارة مُعبِّرة، فقال إنَّ إليزابيث تُؤلِّف «بكلٍّ من ذكاء الفكر، وجمال الكتابة.» وتفعل هذا بإجادةٍ تامَّة، تقريبًا مثل شكسبير في مجال التأليف الدرامي، وتتفوَّق على العقول الجامعية، فتكتُب بالبراعة «النادرة التي تَوصَّل إليها بالكاد واحدٌ أو اثنان من العقول الجامعية في كلتا الجامعتَين [أكسفورد وكامبريدج] بعد عدة سنوات.»[68] وكما يُمكن أن نفهم من سُخرية جونسون

من قصور تعليم شكسبير في اللغات القديمة، كانت القدرة على القراءة والكتابة باللاتينية واليونانية واللغات الأوروبية نقطةَ تمييزٍ عميقة بين المُتعلِّمين؛ فقد كانت القدرة على القراءة باليونانية، بأبجدِيَّتها غير الرومانية، خُطوةً للأمام نحو الإتقان الإنساني للغة. وبينما قد يكون اتِّهام بن جونسون لشكسبير بأنه يعرِف «قدْرًا قليلًا من اللاتينية» نوعًا من المُبالَغة، فثَمَّةَ مزيدٌ من الأدلة تدعو للاعتقاد بأنه كان بالفعل لا يعلَم إلَّا «قدْرًا أقلَّ من اليونانية».

وبينما كانت قواعد اللغة اللاتينية بالفعل أساس التعليم في مدارس القواعد اللغوية في أوائل العصر الحديث، كان الأولاد يقرءون أيضًا الروايات والشعر؛ فكان الأطفال في مستويات التعليم المُنخفِضة يقرءون حكايات إيسوب الخُرافية، بينما كان الدارِسون الأكثر تقدُّمًا يقرءون الأعمال الكاملة للأدب الكلاسيكي، خاصَّة شعر فيرجيل وهوراس وأوفيد، والمسرحيات الكوميدية لبلاوتوس وترنتيوس التي أَثَّرَت بعُمقٍ في كتابة شكسبير. في الواقع كانت المناهج في العصر الإليزابيثي تُركِّز بشدَّة على نَظم الشعر. وقد اشتملت قائمة جون برينسلي في كتابه «مدرسة القواعد اللغوية» الخاصة بالأشياء التي كان يجِب على الطالِب في مدرسة القواعد اللغوية في العصر الإليزابيثي معرفتها على «كتابة الشعر باستمتاع»، والأهمُّ من ذلك «دون عمل أي تجاوُزٍ على الإطلاق»؛ إذ يجِب أن تكون لدى الطالب القدرة أيضًا على الاقتباس من أوفيد وفيرجيل وغيرهما من المُؤلِّفين الكلاسيكيِّين.[69] وكانت الطلاقة في النطق والقراءة بصوت عالٍ مطلوبة أيضًا؛ فعلى سبيل المثال، في مدرسة وينتشستر في وقت تناوُل الوجبات كان يُطلب من الدارِسين قراءة الإنجيل «جهرًا وبوضوح».[70]

ربما نتساءل كيف يُمكن أن يكون قد أدَّى مثل هذا التدريب الصارم على اللاتينية إلى جعل شكسبير أعظم الكُتاب بـ «الإنجليزية»: «الكاتب» الكبير، إن جاز التعبير. في الواقع، بينما كانت قيمة المعرفة باللغة اللاتينية حقيقةً ثقافية راسخة، يعكس الحوار عن التعليم في كتاب برينسلي، مع ذلك، على الأرجح ما كان يُعتبَر أيضًا أحد المخاوف الحقيقة في هذا الوقت، وهو «عدم وجود اهتمام فيما يتعلَّق بتدريب الدارِسين بحيث يستطيعون التعبير عن أفكارهم بوضوح وسهولة بلُغتنا.»[71] هذا ويتحدَّث هول عن مخاوفَ مختلفة إلى حدٍّ ما للذين شعروا بأن اللاتينية ستكون غير ضرورية في مُمارسة حرفة تحتاج إلى مهارةٍ يدوية أو في الزراعة؛[72] فكانت حُجَّتُه أنه حتى «المعرفة السطحية القليلة» ستُساعد في القراءة بالإنجليزية، وعلى وجه الخصوص في فهم التراكيب اللاتينية

المُحيِّرة التي يسعَد بها الذين يُحبُّون «تحريفها باللاتينية».[73] إذن من ناحيةٍ أكد التعليم الإنساني على أهمية اللاتينية، لكن من ناحيةٍ أُخرى دَعمَت حركة الإصلاح التعبير الدِّيني باللُّغة المحلية؛ ومن ثَمَّ، في عام ١٥٤٥ أصدر هنري الثامن مرسومًا بهدف أن «يُصلِّي شعبنا ورعايانا … بلُغَتهم الدارجة، التي يعرفونها حقَّ المعرفة، التي لا بُدَّ أنها ستُحفِّزهم على التقوى الحقيقية.»[74] ونتيجة لهذا أَصبحَتِ اللغة اللاتينية والثقافة الخاصة بالعالم الروماني القديم بمنزلة لغةٍ وثقافةٍ علمانيَّتَين وبالطبع وثنِيَّتَين، ظاهريًّا على الأقل، وكان هذا مختلفًا تمامًا عن اللاتينية الشعائرية وعن الكاثوليكية الرومانية. ثَمَّةَ أهمية لهذا في حياة شكسبير المهنية؛ لأنَّ الثقافة المسرحية للندن الحضرية التي ازدَهرَت فيها كانت علمانية بالتأكيد.

وبينما لا تُوجد لدَينا معرفةٌ مباشرة عن شعور شكسبير نحو المدرسة، فبالتأكيد لم يكن تصويره الدرامي لها إيجابيًّا بالكامل؛ ففي مسرحية «كما تشاء» يصِف جاك المدرسة قائلًا:

> … عندما يذهب التلميذ باكيًا، ومعه حقيبته،
> بوجهه المُشرق في الصباح، مُتثاقِل الخطى،
> رغمًا عنه إلى المدرسة.
>
> (الفصل الثاني، المشهد السابع، الأسطر ١٤٦–١٤٨)

تستدعي هذه الصورة الرائعة للطفولة «وجهه المشرق في الصباح» فكرة الولد البالغ النظافة، وتُوجَد علاقة بين وجهه المشرق والأداة التي كانت تُستخدَم في معرفة الوقت، الساعة الشمسية؛ ومن ثم يُشير هذا إلى حدوث ذلك في وقتٍ مُبكِّر من اليوم ومن حياة الولد. أمَّا «باكيًا» (فهو أمرٌ مألوف دون أدنى شكٍّ لدى الآباء على مرِّ العصور)، فربَّما يكون مُبرَّرًا في إنجلترا في العصر الإليزابيثي؛ إذ كانت المدرسة تعمل، بخلاف أيام الخميس والسبت التي كانت نِصف يوم، من السادسة أو السابعة في الصباح ولمدة اثنتَي عشرة ساعةً في اليوم، وكان التركيز في المناهج الدراسية على اللاتينية. هذا وتُظهِر العديد من الصور الباقية عن أشكال حُجرات الدراسة في أوائل العصر الحديث في إنجلترا وباقي أنحاء أوروبا، استخدام أعواد الشَّجَر في التأديب. وفي الواقع كانت إحدى السِّمات الرئيسية للمدارس في عصر شكسبير مُمارَسة العقاب البدني، على الرغم من الاعتراضات على هذا من قِبل بعضٍ من أشهر المُعلِمين الإنسانيِّين في ذلك الوقت. هذا وتحمِل طبعة

عام ١٥٥٧ من كتاب ويليام ليلي «مُقدِّمة قصيرة لقواعد اللغة» منحوتةً خشبية في صدْر الكتاب لطفلٍ وشيطان واقتباس من المزمور ١١٩: «بم يُزكِّي الشاب طريقه؟ بحفظه إياه حسب كلامك.»[75] كان هذا ما يُميِّز التعليم في أوائل العصر الحديث، وخاصة التعليم البروتستانتي، القائم على فِكرة الطبيعة المُتدنِّية للبشر، والأولاد الصغار على وجه الخصوص؛ وعليه، يحتاج الأطفال إلى الضرب من أجل إخراج الشَّيطان الموجود بداخلهم.

شَعَر المدرس الخصوصي لإليزابيث الأولى، روجر أسكم، أنَّ الوحشية الموجودة في حُجرات الدراسة كانت بغيضةً وغير فعَّالة وغير ضرورية وألَّف كتابه «المُعلِّم المدرسي» (١٥٧٩) جزئيًّا كترياقٍ لهذا. صاغ نصَّه بسبب حوارٍ على العشاء في قلعة وندسور في عام ١٥٦٣، حينما كانت أحدث الأخبار أنَّ «العديد من الدارسِين في إيتون هربوا من المدرسة خوفًا من الضرب.»[76] ومع ذلك، لم يكن يشعُر كلُّ الأطفال بالرُّعب من أساتذتهم؛ فقد كان بن جونسون يُحبُّ أستاذه في مدرسة ويستمنستر، ويليام كامدن، ويُوقِّره، ذاك الذي وصَفَه بأنه صديقه. وكان روبرت ويليس، الذي وُلِد قبل عامٍ من مولد شكسبير، يرتاد مدرسة القواعد اللغوية في جلوستر، التي كان فيها مُدرِّسه الدَّمِث، الذي تَخرَّج في كلية بيمبروك هول في جامعة كامبريدج، والسكرتير المُستقبلي لوزير العدل إلسيمور. وقد وَصلَت مشاعِره تجاه أستاذه، الذي كان منزله فوق المدرسة مُباشرةً، إلى درجةٍ من الحميمية جَعلَتِ الاثنَين يُصبِحان «رفيقَين في الفراش»، «وهو ما جعلني أيضًا أحب دراستي؛ فالحبُّ هو أكثر المشاعر الطاغية في الطبيعة التي تدفع دراساتنا ومجهوداتنا قُدمًا في أي مجال.»[77] وبينما في عصرنا هذا كانت السلطات سترى، دون أدنى شك، أنَّ هذا الاعتراف يعني أنَّ العلاقة بين ويليس وأستاذه كانت غير لائقة وجنسية، فلا يبدو أنَّ أحدًا في إنجلترا في أوائل العصر الحديث افترَضَ هذا المعنى للكلام. تَقدَّم ويليس نفسه لِتُصبح لديه حياةٌ مهنِيَّة لامعة؛ إذ صار سكرتيرًا للورد بروك، وزير الخزانة، ثُمَّ لإيرل ميدلسكس، وزير الخزانة الملكية في إنجلترا، وأخيرًا للورد كوفينتري، الوزير الحامل للختم الأعظم. ومثل شكسبير، لم يلتحق ويليس بالجامعة ومن ثَمَّ نسب الفضل في كافة نجاحاته إلى أستاذه المدرسي الرائع: «على الرغم من عدَم كَوني خريجًا جامعيًّا، فقد تعلمتُ (بنعمة من الرب) كثيرًا بما يجعلني مُناسبًا للأماكن التي وَضعَني فيها الرب، وتتلمذتُ على يدِ مُعلِّمٍ أصبح فيما بعدُ سكرتيرًا لوزير العدل (وهو أمرٌ أرى أنه كان نادرًا للغاية).»[78]

كان تفوُّق مدرسة القواعد اللغوية بستراتفورد فيما تُقدِّمه من تعليمٍ بفضل عدَّة عوامل — مثل مدير المدرسة الذي يتقاضى أجرًا جيدًا يصِل إلى ٢٠ جنيهًا في السنة،

والممارسة الراسخة المُتمثِّلة في تعيين المُدرِّسين الأكفاء في فترةٍ من الوعي المُكثَّف حول التعليم. وكما يصِف كتاب برينسلي عن مدارس القواعد اللغوية هذا: «[نحن] وُلدنا ونعيش في أعظم عصور التنوير والمعرفة، الذي إن جُمِعَت فيه تجارب المُتعلِّمين المُتنوِّعين والمُعلِّمين الأوفر حظًا بخِبرتهم وغيرهم، على نحوٍ مُوجَز، فإنَّ كلَّ التعليم الجيد (الذي هو أكبر فخرٍ لأيَّةِ أُمَّة) سيزدهر كل يومٍ أكثر فأكثر.»[79] هذا ويُعبِّر الأسقف هول في مُقدِّمته لكتاب برينسلي عن قلقه من مدى احتكار اليسوعيِّين للتعليم بوصفِه أداةً قوية للإيمان. وكان لزامًا على البروتستانت، على ما يبدو، سدُّ الفجوة: «حصل اليسوعِيُّون على قدْرٍ كبير من سُمعتهم، وسرَقوا كثيرًا من القلوب باجتهادهم في هذا الشأن. وكم ستكون سعادة الكنيسة وسعادتنا، إذا حاوَلْنا جاهدِين على الأقل تقليد جرأتهم؟ فربما نتفوَّق عليهم، إن لم نكن نُريد الأمر لأنفسنا.»[80] فهؤلاء الذين «يخدمون المسيح الدجَّال» كما يُطلِق عليهم برينسلي «يحتالون بذكائهم ... بغرَض فقط النهوض ببابل [الكنيسة الكاثوليكية الرومانية].»[81] في الواقع، ربما يكون تعليم شكسبير في مدرسة القواعد اللغوية قد تَأثَّر أيضًا بالمذهب العقلاني الكاثوليكي.

في عام ١٥٦٤–١٥٦٥، بعد عامٍ من ولادة شكسبير، عيَّنَت ستراتفورد مديرًا لمدرسة القواعد اللغوية يُدعى جون براونسورد، الذي كان هو نفسه شاعرًا يكتُب باللاتينية، وكان تلميذًا لجون برتشجيردل في مدرسة ويتون الشهيرة، التي وضع فيها منهجًا دراسيًّا طموحًا.[82] استمرَّ تقليد تعيين المُديرِين الأكفاء، وكان سيمون هانت المدير طوال جزءٍ من الفترة التي من المُرجَّح أن يكون شكسبير قد قضاها هنا في المدرسة، تقريبًا من عام ١٥٧١ إلى ١٥٧٥، ثم عُيِّن توماس جينكنز في الفترة من ١٥٧٥ إلى ١٥٧٩، وخَلفَه جون كوتوم. وعلى الرغم من أنَّ أوامر الملكة في عام ١٥٥٩ قضت «بأنه يجِب على جميع مُدرِّسي الأطفال توجيههم وتحفيزهم على حُبِّ دين الله الحقيقي وتوقيره كما ينبغي، والذي تُقدِّمه الآن بحقِّ السلطة العامة»،[83] فقد كان لمديري مدرسة شكسبير قطعًا علاقاتٌ كاثوليكية؛ فقد التحق توماس جينكنز بكلية سان جونز في أكسفورد؛ حيث كان أحد رفاق إدموند كامبيون، وهو الرجل الذي كان يُعتبَر في هذا الوقت أَشهر يَسوعيٍّ عدوٍّ لإنجلترا. وإذا كان تحديد الهُوية صحيحًا، فإن توماس، أخا جون كوتوم الصغير، كانت لديه صلةٌ أقوى بكامبيون — فقد كان القس الكاثوليكي الذي أُعدِم مع إدموند كامبيون في عام ١٥٨٢. ومع ذلك، من غير المُحتمَل أن يكون شكسبير قد تلقَّى تعليمه على يد كوتوم، على الرغم من أنَّ كلَّ مَن يعيشون في ستراتفورد ومَن لهم صِلاتٌ بالمدينة كانوا سيعرفون دون شكٍّ

بمصير أخيه كشهيدٍ كاثوليكي مع كامبيون. وبينما لا يُثبِت أيٌّ من هذا أنَّ شكسبير تلقَّى تعليمًا كاثوليكيًّا في مدرسة القواعد اللغوية، فإنه يُشير فعليًّا إلى أنَّ الأهداف الأيديولوجية للتعليم البروتستانتي ربما تكون قد أُحبِطَت هناك.

مع ذلك، يظلُّ أهمَّ شيء في تجربة شكسبير في مدرسة القواعد اللغوية، ليس الدين، بل إنها كانت المكان الذي تعلَّم فيه أساسيات حرفته كشاعرٍ وكاتبٍ مسرحي؛ فقد كان الأولاد يقرءون مسرحيات الكُتَّاب القدماء وقصائدهم ويتعلمون كيف ينظمون الشعر بأنفسهم، بالإضافة إلى تعلُّمهم الخطابة والتمثيل؛ إذ كان يتعلَّم كلٌّ منهم «الحديث بسهولة، والكتابة ببراعة، وإصدار حكمٍ صائبٍ على كلٍّ من أعماله وأعمال الآخرين، أيًّا كانت اللغة التي يستخدمها.»[84] بعبارةٍ أُخرى، تعلَّموا القراءة دون «ارتكاب أخطاء»، والكتابة دون «تلطيخ»، وترجمة الشعر، وأن يفعلوا هذا بسهولةٍ ودون عناء بدلًا من البلاغة التي تكون بمشقَّة. وكان هذا النوع من الطلاقة والتميُّز دون عناءٍ تدريبًا مُهمًّا لشكسبير، الذي أنتج بعضًا من أعظم الأعمال في الأدب الإنجليزي بسهولةٍ وهِمَّةٍ مُذهِلتَين.

هوامش

(1) All references to *Romeo and Juliet* are from Callaghan, ed., *Romeo and Juliet: Texts and Contexts* (Boston: Bedford/St. Martin's, 2003).

(2) See Callaghan, *Romeo and Juliet*, p. 331.

(3) Martin Billingsley, *The Pens Excellencie, or The Secretaries Delighte* (London, 1618) STC/30625, sig. C3v.

(4) William Shakespeare, *King Richard III: The Arden Shakespeare*, ed. James R. Siemon (London: Methuen Drama, 2009).

(5) *Ben Jonson*, ed. C.H. Herford, Percy Simpson, and Evelyn Simpson, 11 vols (Oxford: Clarendon Press, 1925–51), Vol. 1, p. 35.

(6) Christopher Marlowe, *The Complete Poems and Translations*, ed. Stephen Orgel (New York: Penguin, 2007).

(7) David Cressy, *Shakespeare Encyclopedia*, ed. Patricia Parker (Westport, CT: Greenwood Press, forthcoming).

(8) William Shakespeare, *Love's Labour's Lost: The Arden Shakespeare*, ed. H.R. Woudhuysen (Walton–on–Thames: Thomas Nelson and Sons, 1998).

(9) References to Shakespeare's poems are from William Shakespeare, *Shakespeare's Poems: Venus and Adonis, The Rape of Lucrece and the Shorter Poems*, ed. Katherine Duncan–Jones and H.R. Woudhuysen (London: Arden Shakespeare, 2007).

(10) Nigel Wheale, *Writing and Society: Literacy, Print and Politics in Britain 1590–1660* (New York: Routledge, 1999), p. 41.

(11) Wyn Ford, "The Problem of Literacy in Early Modern England," *History* 78 (1993): 36.

(12) Samuel Schoenbaum, *William Shakespeare: A Compact Documentary Life* (New York: Oxford University Press, 1987), p. 37.

(13) Ford, "The Problem of Literacy," p. 31.

(14) David Cressy, *Literacy and the Social Order: Reading and Writing in Tudor and Stuart England* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), p. 58. See also Eric Sams, *The Real Shakespeare: Retrieving the Early Years 1564–1594* (New Haven: Yale University Press, 1995), p. 5.

(15) William Shakespeare, *The Winter's Tale: The Arden Shakespeare*, ed. John Pitcher (London: Arden Shakespeare, 2010).

(16) William Shakespeare, *Shakespeare's Sonnets: The Arden Shakespeare*, ed. Katherine Duncan–Jones (London: Methuen Drama, 2010); William Shakespeare, *King Henry VI. Part 2: The Arden Shakespeare*, ed. Ronald Knowles (Walton–on–Thames: Thomas Nelson, 1999).

(17) Quoted in Juliet Dusinberre, *Virginia Woolf's Renaissance: Woman Reader or Common Reader* (Iowa City: University of Iowa Press, 1997), p. 11.

(18) Sir Philip Sidney, *A Defence of Poetry* in *Miscellaneous Prose of Sir Philip Sidney*, ed. Katherine Duncan–Jones and Jan van Dorsten (Oxford: Clarendon Press, 1973) p. 79.

(19) *Ben Jonson*, ed. Herford, Simpson, and Simpson, Vol. 8, pp. 583–4.

(20) John Jowett writes of the case for Hand D as Shakespeare's, "Much of the evidence is strong, and some of it is decisive" in *Sir Thomas More: The Arden Shakespeare* (London: Methuen Drama, 2011), p. 439.

(21) Samuel Schoenbaum, *Shakespeare's Lives* (New York: Oxford University Press, 1970), pp. 27–8.

(22) For an account of partial literacy in the period, see Heidi Brayman Hackel, *Reading Material in Early Modern England: Print, Gender, and Literacy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), pp. 55–60; and for the scholarly controversy over literacy, see Ford, "The Problem of Literacy," p. 35; Frances E. Dolan, "Reading, Writing, and Other Crimes," in Valerie Traub, M. Lindsay Kaplan, and Dympna Callaghan, eds, *Feminist Readings of Early Modern Culture: Emerging Subjects* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), pp. 142–67; Margaret Spufford, *Small Books and Pleasant Histories: Popular Fiction and Its Readership in Seventeenth Century England* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981).

(23) Elizabeth Rivlin, "Theatrical Literacy in *The Comedy of Errors* and the *Gesta Grayorum," Critical Survey* 14 (2002): 64.

(24) Schoenbaum, *Shakespeare's Lives*, p. 28.

(25) Katherine Duncan–Jones, *Ungentle Shakespeare: Scenes from His Life* (London: Thomson Learning, 2001), pp. 268–9.

(26) Germaine Greer, *Shakespeare's Wife* (New York: HarperCollins, 2007), p. 52.

(27) Greer, *Shakespeare's Wife*, p. 52.

(28) Greer, *Shakespeare's Wife*, p. 52.

(29) Cressy, *Literacy and the Social Order*, p. 128.

(30) Kirsi Stjerna, *Women and the Reformation* (Oxford: Wiley–Blackwell, 2009), p. 44.

(31) Quoted in Greer, *Shakespeare's Wife*, p. 52

(32) William Kempe, *The Education of Children in Learning* (London, 1588) STC/14926, sig. F2r.

(33) John Brinsley, *Ludus Literarius* (London, 1612) STC/3768, p. 20.

(34) Roger Ascham, *The Scholemaster or Plaine and Perfite Way of Teaching Children, to understand, Write, and Speake, the Latin Tong* (London, 1570) STC/832, p. 27.

(35) William Lily, *An Introduction of the Eyght Partes of Speche* (London, 1542) STC/15610.6, verso of title page.

(36) Paul L. Hughes and James F. Larkin, eds, *Tudor Royal Proclamations*, 3 vols (New Haven: Yale University Press, 1964) Proclamation 248, 1545, 37 Henry VIII, Vol. 1, pp. 349–50.

(37) Henry VIII, "Act for the Advancement of True Religion," in *The Statutes of the Realm*, 11 vols (London: Dawson of Pall Mall, 1963), Vol. 3, p. 896.

(38) Hughes and Larkin, Proclamation 216, Vol. 1, p. 317.

(39) Brinsley, *Ludus Literarius*, p. 315.

(40) See Charles Hoole, *A New Discovery of the old Art of Teaching Schoole* (London, 1661) Wing/H2688, pp. 8–9.

(41) See Duncan–Jones, *Ungentle Shakespeare*, p. 150; and Cressy, *Literacy and the Social Order*, p. 39.

(42) T.W. Baldwin, *William Shakespeare's Petty School* (Urbana: University of Illinois Press, 1943), p. 137; Richard Savage and Edgar Innes Fripp, eds, *Minutes and accounts of the Corporation of Stratford–upon–Avon*, 4 vols (London: The Dugdale Society, 1921–9), Vol. 3, p. xi, n. 1.

(43) Baldwin, *Petty School*, p. 138; Savage and Fripp, Vol. 1, p. 34.

(44) Brinsley, *Ludus Literarius*, p. 20.

(45) Francis Clement, *The Petie Schole with an English Orthographie* (London, 1587) STC/5400, p. 4.

(46) Clement, *The Petie Schole*, p. 9.

(47) John Hart, *A Method or Comfortable Beginning for All Unlearned, Whereby They May Bee Taught to Read English in a Very Short Time* (London, 1570) STC/12889, Epistle Dedicatory. Quoted in Cressy, *Literacy and the Social Order*, p. 38.

(48) John Taylor, *The Needles Excellency* (London, 1631) STC/237755, sig. A4v. See Dympna Callaghan, "Looking Well to Linens: Women and Cultural Production in *Othello* and Shakespeare's England," in Jean Howard and Scott Shershow, eds, *Marxist Shakespeares* (New York: Routledge, 2000), p. 78.

(49) Margaret Spufford, "Women Teaching Reading to Poor Children in the Sixteenth and Seventeenth Centuries," in Mary Hilton, Morag Styles, and Victor Watson, eds, *Opening the Nursery Door: Reading, Writing and Childhood, 1600–1900* (London: Routledge, 1997), pp. 53–4.

(50) William Shakespeare, *Othello: The Arden Shakespeare*, ed. E.A.J. Honigmann (Walton–on–Thames: Thomas Nelson & Sons, 1997).

(51) Hoole, *A New Discovery*, p. 4.

(52) Hoole, *A New Discovery*, p. 22.

(53) Clement, *The Petie Schole*, pp. 12–13.

(54) R.R., *An English Grammar or, A Plain Exposition of Lilie's Grammar In English, with Easie and Profitable Rules for Parsing and Making Latine* (London, 1641) Wing/L2262, p. 3. This was one of the varying titles of Lily's textbook, updated and revised by "R.R.".

(55) R.R., *An English Grammar*, p. 3.

(56) Lily, *Eyght Partes of Speche*, p. 3.

(57) H. S. Bennett, *English Books and Readers 1475 to 1557: Being a Study in the History of the Book Trade from Caxton to the Incorporation*

of the Stationers' Company, 3 vols, 2nd edn (Cambridge: Cambridge University Press, 1990) Vol. 1, p. 89.

(58) Lily, *Eyght Partes of Speche*, pp. 35–6.

(59) William Shakespeare, *King John: The Arden Shakespeare*, ed. E.A.J. Honigmann (London: Methuen and Co., 1954). See Hoole, *A New Discovery*, pp. 4, 20; although published in 1661, Hoole's text was written in 1637, according to Herbert C. Schulz, "The Teaching of Hand–writing in Tudor and Stuart Times," *Huntington Library Quarterly* 6 (1943): 329.

(60) Richard Mulcaster, *Positions Wherin Those Primitive Circvmstances Be Examined, Which Are Necessarie For The Training Vp of Children, Either for Skill in their Booke, or Health in their Bodie* (London, 1581) STC/18253, p. 259.

(61) William Shakespeare, *King Lear: The Arden Shakespeare* (Walton–on–Thames: Thomas Nelson and Sons, 1997).

(62) Mulcaster, *Positions*, p. 259.

(63) William Shakespeare, *As You Like It: The Arden Shakespeare*, ed. Juliet Dusinberre (London: Arden Shakespeare, 2006).

(64) Nicholas Rowe, ed., *The Works of Mr William Shakespeare*, 6 vols (London: Printed for Jacob Tonson, 1709), Vol. 1, p. ii.

(65) Thomas Spencer Baynes, *Shakespeare Studies and Essay on English Dictionaries*, ed. Lewis Campbell (London: Longmans, Green, and Co., 1894), p. 177.

(66) R.R., *An English Grammar*, p. 1.

(67) William Shakespeare, *The Merry Wives of Windsor: The Arden Shakespeare*, ed. H.J. Oliver (London: Methuen, 1971).

(68) Ascham *The Scholemaster*, p. 21.

(69) Brinsley, *Ludus Literarius*, sig A1v.

(70) George A. Plimpton, *The Education of Shakespeare: Illustrated from the School–Books in Use in His Time* (London: Oxford University Press, 1933), p. 57.

(71) Brinsley, *Ludus Literarius*, p. 22.

(72) Hoole, *A New Discovery*, p. 23.

(73) Hoole, *A New Discovery*, p. 20.

(74) Hughes and Larkin, Proclamation 348, 1545, 37, Henry VIII, pp. 349–50.

(75) William Lily, *A Short Introduction of Grammar* (Geneva, 1557) STC/15611.7, frontispiece.

(76) Ascham, *The Scholemaster*, sig. B2v.

(77) R. Willis, *Mount Tabor. Or Private Exercises of a Penitent Sinner* (London, 1639) STC/25752, pp. 97–8.

(78) Willis, *Mount Tabor*, pp. 98–9.

(79) Brinsley, *Ludus Literarius*, p. 3.

(80) Hall, Preface to Brinsley, *Ludus Literarius*, § 2.

(81) Brinsley, Dedicatory Epistle, *Ludus Literarius*, 4v.

(82) Schoenbaum, *Compact Documentary*, p. 65.

(83) See Schoenbaum, *Compact Documentary*, p. 62.

(84) Ascham, *The Scholemaster,* 2v.

الفصل الثالث

الدين

تتمثل العقبة المُستعصية التي نقابلها عبر هذا الكتاب في أنَّ شكسبير شخصيةٌ فاقت أهميتها بعد وفاتها أهميَّتَها في حياتها؛ ففي أثناء حياته، وحتى بعد بَدء حياته المهنية في لندن، لا يُمكن مُقارنة ثروته التي جمعها بعناية أو حجم شهرته بالأهمية التي نَسبَتها له الأجيال التالية على استحقاق. بطبيعة الحال يتفاقم هذا الوضع في السنوات التي سَبقَت بَدءَ عمله المسرحي في لندن، عندما كان يفتقر لكلٍّ مِن المكانة والثروة، التي كانت ستضعه في أي مركزٍ ملحوظ في السجلات التاريخية. فنحن لا نعلم أي شيء تقريبًا عن حياته كزوجٍ شاب، أو عمَّا كان يفعل، أو كيف كان يشعُر، أو كيف تسنَّى له إعالة عائلته، أو كيف انتهى به الحال إلى الاستقرار على العمل في مجال المسرح. فقد احتار كُتَّاب سيرته الذاتية في العَقد من عام ١٥٨٢ إلى ١٥٩٢، الذي لم يَبقَ منه أيُّ أثرٍ مُوثَّق عن مكان وجوده. سيُوضِّح هذا الفصل أنَّ الدين كان أهم عنصر في تشكيل هذه الفجوة الزمنية في الأدلة التي امتدَّت طَوالَ عقدٍ من الزمن في حياة الشاعر، في مرحلةٍ اختفى فيها الأَثَر الورقي في ستراتفورد، فلم يرِدْ ذكر اسمه إلا بضعَ مراتٍ في المُعاملات القانونية لأُسرته.

يُعبِّر الدِّين بقوة «عمَّا لا نعرفه» عن حياة شكسبير، واستُخدم المذهب الكاثوليكي على وجه الخصوص للتكهُّن بالمكان الذي ربما كان فيه شكسبير بعد زواجه. بوجهٍ عام، يمثل الدين واحدًا من أكثر الجوانب إثارةً للجدل، وشهرة، وأهمية من الناحية السياسية في ثقافة شكسبير. كذلك يُمثِّل إحدى النقاط الحرجة الحيوية في الارتباط المُعقَّد بين الفن والحياة الذي يهدف هذا الكتاب إلى استعراضه؛ فالدين يُوجَد في كل مكانٍ لدى شكسبير؛ فهو واسع الانتشار في أعماله تمامًا كما كان في ثقافته، لكن ربما لأنَّ هذا فنٌّ وليس حياةً واقعية، لم يُعلن وجوده قطُّ عن تَحيُّزه، فيما عدا ربما في تصويره للأعداء المُباشِرين

للمسرح، الفصائل البيوريتانية للبروتستانتية المُتطرِّفة؛ مثل شخصية مالفوليو «المتشدِّد» في مسرحية «الليلة الثانية عشرة»، وشخصية أنجيلو المُنافِق في مسرحية «الصَّاع بالصَّاع».

إن نُدرة المعلومات عن الفترة بين حياة شكسبير المُوثَّقة جيدًا في ستراتفورد عند زواجه، وحياته المِهنيَّة في لندن، التي عُرفت باسم «السنوات المفقودة»، فَتحَت الباب أمام عددٍ كبير من الفرضيَّات التي يصعُب التأكُّد من صحتها. وأقدم هذه الفرضيَّات طَرَحها خبير الأثريَّات في القرن السابع عشر، جون أوبري، الذي ورد في كتابه «حيوات مُوجَزة» أدلةٌ غير مؤكدة تُفيد بأنه كان مُعلِّمًا مدرسيًّا: «على الرغم ممَّا يقوله بن جونسون عنه، بأنه كان لا يعرف إلَّا قليلًا من اللاتينية وقدْرًا أقلَّ من اليونانية، فإنه كان يفهم اللاتينية جيدًا؛ بسبب عمله في سنوات شبابه مُدرِّسًا في القرية.»[1] وأشار كُتَّاب سيرة آخرون إلى أن المعرفة الوثيقة بالقانون التي ظَهرَت في أعمال شكسبير تُشير إلى أنه لا بُدَّ أن يكون قد عمِل كاتبًا قانونيًّا. ومُؤخَّرًا أحيا إي إيه جيه هونيجمان وآخرون الادِّعاء بأن شكسبير كان يسكن، في البداية بوصفه مدرسًا خصوصيًّا، مع عائلة هوتون الكاثوليكية في هوتون هول في لانكشير، وأنه أصبَحَ هناك عضوًا في فرقة تمثيل، وأنَّ إقامته المؤقَّتة هذه في لانكشير تُعبِّر عن مكانه طوال «السنوات المفقودة». تكمُن الصعوبة التي تواجِهُ هذه الفرضية في أنَّ السجلَّات التاريخية لا تُظهِر أن ويليام شكسبير عاش مع عائلة هوتون. هذا وقد ذكر أحد خدَم عائلة هوتون (على الرغم من عدم كونه مُمثلًا على الأرجح) اسم ويليام شكسشافت بوضوحٍ على أنه عاش معهم بالفعل نظرًا لطلَب ألكسندر هوتون في وصيَّتِه التي كتَبَها في عام ١٥٨١ من السير توماس هسكيث أن يكون «ودودًا مع فالك جيولم وويليام شكسشافت اللَّذَين يعيشان حاليًّا معي، وإمَّا يأخذهما لخدمته أو يُساعدهما في العثور على أحد السادة الطيِّبين، مع ثِقتي في أنَّ هذا ما سيفعله.»[2] ونظرًا لما تبيَّن من وجود العديد ممن يُدعَون شكسشافت في لانكشير في القرن السادس عشر، فلا يُمكننا تبرير التخمين بأن شكسشافت كان شكسبير لكن باسمٍ آخر.[3] وعلى الرغم من أنَّ هذا الخط البحثي لم يكشف عن أدلةٍ جديدة عن مُعتقدات شكسبير، فإنه نجح في توضيح اثنتَين من النقاط العامَّة القَيِّمة بشأن السياق التاريخي لحياة شكسبير؛ الأولى هي: إلى أيِّ مدًى كانت الثقافة المسرحية مُتاحة ومُتوفِّرة في منازل النبلاء في الأقاليم. والثانية: أنَّ هذا الصنيع أظهر المُمارسة الدينية الكاثوليكية الواسعة الانتشار التي ظلَّت موجودة في كثيرٍ من المناطق في إنجلترا بعد حركة الإصلاح الديني.

يجدُر بنا أولًا فَهم ماهية ظاهرة حركة الإصلاح الدِّيني التي انتَشرَت في جميع أنحاء أوروبا، من أجل فَهم الطُّرق التي كان تأثيرها حتميًّا على شكسبير. فإن فساد الكنيسة في العصور الوسطى، وخاصَّةً حياة الرهبنة الماجِنة وبيع صكوك الغفران (التي كانت نظامًا لـ «ضمان» الحصول على حُكمٍ مُخفَّف في المَطهَر قبل الفوز بنعيم الجنة)، أدَّى إلى انتقاد الكنيسة على يدِ أمثال العالِم الهولندي الإنساني، ديزيديريوس إيرازموس. لكن في النهاية تُوِّج السُّخط على الكنيسة بإعلان مارتن لوثر عن لاهوتٍ بديل مُكتمِل الأركان. كانت السِّمة الأبرز في هذا اللاهوت المسيحي المُعدَّل فكرة أنَّ الخلاص يكون نتيجةً للإيمان وحده («سولا فيدي») بدلًا من كونه نتيجةً لفعل الأفعال الطيبة، كما اعتقد الكاثوليك، وصاحَبَ ذلك فهمٌ جديد لما يحدُث بالفعل عندما يقرأ القسُّ كلمات «هذا هو جسدي» على رقاقات التناوُل في طقس الأفخارستيا. يؤمن الدين الكاثوليكي التقليدي بأنه في لحظة نُطق القس لهذه الكلمات، يتحوَّل الخُبز والخمر إلى جسد يسوع المسيح ودمه. كان هذا يرجِع إلى فَهم الكاثوليك لطقس الأفخارستيا على أنه إعادة تمثيل لتضحية المسيح على الصليب؛ فبالنسبة لهم، استَحضرَت أفعال القسِّ وكلماته جسد المسيح ودمَه وروحَه وألوهيَّتَه، وهذا وفقًا لعقيدة التحوُّل الجوهري. على العكس من ذلك، يرى لوثر أنَّ حضور المسيح في الطعام والشراب العادي يظلُّ سرًّا إيمانيًّا، لكن بالنسبة له ليس لكلمات القسِّ القدرة على إحداث هذا التحوُّل الإعجازي؛ فهذا ضَربٌ من السِّحر ولا علاقة له بالدين. بدلًا من هذا، اعتنق عقيدة التواجُد الجوهري، وكان التشبيه الذي استخدمه لشرْح التحوُّل الأفخارستي مثال الحديد المُلتهِب في النار — فقد دَخلَت النار في الحديد، لكن الحديد بقي. ذهب كُتَّاب بروتستانت آخرون إلى أبعدَ من هذا ورفضوا مثل هذا التفسير المادي غير المنطقي لِمثل هذا العمل المُقدَّس. ومع ذلك، لم يُنكِر أي بروتستانتيٍّ إنجليزي في القرن السادس عشر أن الأفخارستيا كان أمرًا محوريًّا في الحياة المسيحية أو قال إنَّ المسيح لم يكن موجودًا بنحوٍ أو بآخر في هذا الطقس الديني — لقد كانت «طبيعة» وجود المسيح هي موضع الخلاف. وعلى مثل هذه الاختلافات، اندَلعَت حروب وسقط شُهداء. وجديرٌ بالذكر أيضًا، أنه من منظور الأدب والفن، أثارت هذه الخلافات مشاعر البروتستانت الذين أرادوا غلْق المسارح التي زعموا أنها غير أخلاقية وآثِمة، والذين حكموا على جميع أشكال الأدب بأنها أكاذيب، والفن بأنه نوع من الوثنية.

لأنَّ تبجيل القِدِّيسِين، والاحتفاظ ببقاياهم وتبجيلها، وممارسة تلاوة صلاة المِسبحة، وخاصةً تقديس مريم العذراء، كانت إلى حدٍّ ما أحد عوامل فساد الكنيسة في العصور

الوسطى، فقد قلَّل البروتستانت من شأنها بوصفِها كلها ممارساتٍ وثنيَّة وخُرافاتٍ كاثوليكية. ونتيجةً لهذا، حاوَلَتِ السلطات استئصال كافة الأدلَّة المرئية على الكاثوليكية الرومانية، على الرغم من تفاوُت نجاحها في هذا؛ ففي المناطق التي بقي فيها التمسُّك بالدين القديم قويًّا، بَذلَت الأبرشيات كلَّ ما في وُسعِها من أجل الإبقاء على سلامة أجزائها الداخلية، بينما في المناطق التي ساد فيها الحماس للبروتستانتية، حتى القبور تَعرَّضَت للانتهاك. وفي عام ١٥٦٠، صدر أَمرٌ يحظُر إلحاق المزيد من الدمار بالنُّصُب التَّذكارية، مُشيرًا إلى أن هذه الأشياء «ليست إلَّا بغرَض إحياء ذكرى ... للأجيال القادمة ... وليس الغرَض منها دعْم أي نوعٍ من الخُرافات.»[4] ومع ذلك، أَمرتِ السلطات بتجريد الأجزاء الداخلية من الكنائس من الزخارف المُقدَّسة؛ فمَنعَت «تزيين الكنائس» كما أَطلَق عليه جون جويل في إحدى العِظات في عام ١٥٦٣؛ فصدر أمرٌ بإزالة أو تدمير التماثيل، واللَّوحات، ومنصَّات الصليب الأعظم العلوية، والعباءات والملابس الأخرى المُزخرفة، وعددٍ كبير من الأغراض الشعائرية. هذا وقد اعتَمدَت درجة تطبيق هذه الأوامر أو تجاهلها بدرجةٍ كبيرة على الأسقف المحلي والميول اللاهوتية لوكلاء الكنيسة والكهنة المحليِّين. تَعرَّضَتِ اللوحات الجدارية في أبرشية شكسبير، مِثل كثيرٍ من الأبرشيات، إلى الطلاء فوقَها باللَّون الأبيض، وأُزيل المذبح من كنيسة جيلد تشابل. خلق هذا التجديد الجذري للديكور الداخلي في جميع أنحاء الدولة، جمالًا بديلًا — لم يَخلُ من الأناقة — يقوم على الجُدران غير المُزيَّنة وطاولات التناوُل البسيطة، التي أصبحت مُرتبطة بالبروتستانتية.[5]

في الكنائس الإنجليزية، حل قُدَّاس التناوُل من «كتاب الصلاة المُشتركة» محل قُدَّاس الأفخارستيا الكاثوليكي. وظهر «كتاب الصلاة المشتركة» في عام ١٥٤٩ في عهد إدوارد السادس، وهذا، على حدِّ قول لوري آن فيريل «ما جعل كنيسة إنجلترا «إنجليزية».»[6] عَمِل هذا الكتاب على فصل الشعب الإنجليزي عن الطقوس الدينية الكاثوليكية، وأصبح وثيقةً مُحدِّدة للدِّين في إنجلترا أكثر حتى من الإنجيل؛ حتى إنه كانت ثَمَّةَ عقوبةٌ بالسجن مدى الحياة لرجل الدين الذي يستخدِم أيَّ شكلٍ آخر من الشعائر. قدَّمَت سنوات حكم ماري تيودور الكاثوليكية، من ١٥٥٣ إلى ١٥٥٨، ما لا يمكن اعتباره إلا توقُّفًا مذهبيًّا مُربكًا في تطوُّر البروتستانتية الإنجليزية. وشَهِدَت كنيسة الثالوث المُقدَّس، أَوَّل ضحايا عودة البروتستانتية مع تولِّي إليزابيث الأُولى الحُكم، والذي تمثَّل في روجر ديوس الكاثوليكي، الذي عُزل من منصِبه في عام ١٥٥٩، وكان قد عمَّد جوان، أخت شكسبير الكبرى، قبل عامٍ من هذا.

في السنوات القليلة الماضية، ركَّز النقاش النقدي على مسألة هُوية شكسبير الدينية — هل كان كاثوليكيًّا أم بروتستانتيًّا؟ في الواقع، طَغتِ الآن مسألة الهُوية الدِّينية على المسألة القديمة المُتعلِّقة بالتفضيلات الجنسية للشاعر غير المعروفة أيضًا على نحوٍ متساوٍ. تكمن المشكلة في أنه لو كان شكسبير كاثوليكيًّا بالفعل، أو يُضمِر نوعًا من التعاطف مع الكنيسة الكاثوليكية الرومانية، لكان سيُجبَر على إخفاء الأمر وإلَّا تَعرَّض للاضطهاد. وحتى إن ظَهرَت أدلةٌ جديدة، فالحقيقة أنَّنا لا يُمكننا أبدًا معرفة ماذا كانت مُعتقدات وولاءات شكسبير الدينية الحقيقية.

ما نعرفه بحقٍّ أنه عُمِّد في كنيسة إنجلترا البروتستانتية، كما حدَث للجميع بعد اعتلاء الملكة إليزابيث العرش في عام ١٥٥٨، وأنه تَزوَّج فيها ودُفِن فيها، كحال الجميع. وفي عام ١٦٠٨، وجد شكسبير نفسه مرَّةً أخرى عند جُرن المعمودية حينما أصبح الأب الروحي لويليام ووكر، الذي أَوصَى له في وصيته بعشرين شلنًا. وعلى عكس المزاعم القديمة بأن الآباء الروحيِّين يجب أن يكونوا أنجليكيِّين صادِقين،[7] ربما كان هذا يعني، في الواقع، مجرَّد مُواظبتِهم على الحضور الإجباري لِقُدَّاس التناوُل الأسبوعي. بالإضافة إلى هذا، تُشير أدلةٌ مَشكوكٌ في صحتها إلى أن شكسبير كان الأب الروحي لأحد أبناء بن جونسون، وبما أن جونسون، الذي تَحوَّل إلى الكاثوليكية في السجن، كان بالكاد هو نفسه بروتستانتيًّا صادقًا، فمن غير المُرجَّح أنه كان يُطالب بوجود عقيدةٍ راسخة لدى الأشخاص الذين يدعوهم ليُصبِحوا آباءً رُوحيِّين لأطفاله. وصحيحٌ أنَّ شكسبير لم يُتَّهم قطُّ بالعصيان؛ بمعنى عدم الالتزام بحضور القُدَّاس البروتستانتي في يوم الأحد، لكن بما أنَّ حضور الكنيسة كان إجباريًّا وليس اختياريًّا، فيُمكِننا بالكاد تقديم هذا على أنه دليلٌ على اعتناقِهِ الصادق والمُخلِص للمذهب البروتستانتي.

من هذا المنظور يكون النقاش المُحتدِم حول هُوية شكسبير الدينية إلى حدٍّ ما زائفًا؛ فالمهم فعليًّا، في الواقع ذو أهميةٍ بالغة، هو أنَّ القراءة المُتأنِّية أكثر للدين والهوِيَّات الدينية في إنجلترا في أوائل العصر الحديث أَظهرَت أن المذهب الكاثوليكي ظلَّ موجودًا لفترةٍ طويلة بعد ظهور حركة الإصلاح الديني في عددٍ كبير من المُمارسات، بين كثيرٍ من الناس وفي هياكلَ فكريةٍ مُتعددة. وأكَّد النقاش أيضًا على حقيقة أن الجميع؛ الكاثوليك والبروتستانت، وجميع ضروب الآراء الدينية التي من المُمكن أن تندرِج تحت هاتَين المِظلَّتَين، أُجبروا ببساطة، بسبب الظروف التاريخية، على الحياة جنبًا إلى جنبٍ مع جيرانهم وأقاربهم وسادتهم وخدَمِهم، الذين ربما يُعارضون على نحوٍ بالغٍ آراءهم الدينية

(سواء كانت عن إيمانٍ راسخ أو كانت مُتَّبعةً بسطحية). من المُهم القول فيما يتعلَّق بميول شكسبير الدينية إنه في حين ظهرت عدم قُدرة الأدلة التي تميل إلى الجانب الكاثوليكي على إثبات تعاطُفه معه بما لا يدع مجالًا للجدَل، فقد زعزع النقاش الاعتقاد بشأن الهوية الواثقة والراسخة لشكسبير بوصفه الشاعر القومي البروتستانتي. وكان أحد أبرز الأمثلة على وجهة النظر الراسخة هذه تصريح إيه إل راوس الواثق بأنه «كان عضوًا تقليديًّا ومُلتزمًا بالكنيسة التي عُمِّد فيها، ونشأ فيها وتزوَّج فيها، والتي تربَّى فيها أطفالُه، والتي دُفن في أحضانها في نهاية المطاف.»[8] نحن ربما لا نعلم يقينًا أنَّ شكسبير كان كاثوليكيًّا، لكنَّنا قطعًا لا نعرف أيضًا أنه كان بروتستانتيًّا راسِخ الإيمان.

نحن نعلم شيئَين على وجهِ اليقين عن الدين في إنجلترا في عصر شكسبير: الأول هو أن الجميع بلا استثناءٍ كان أجدادُهم من الكاثوليك، والثاني أنه لم يَسلَم أحدٌ ممَن كانوا يعيشون في إنجلترا في أوائل العصر الحديث من تحديد الكنيسة البروتستانتية الإليزابيثية التي كانت موجودة في عصر شكسبير لهُويَّتِه الدينية؛ فقد كان رعايا الملكة إما داخل كنَفِ الكنيسة أو يُميَّزون بقرارهم بالبقاء بعيدًا عنها، مِثل الكاثوليك والمُنتمِين لطائفةٍ غاضبة من البروتستانت. وشكسبير نفسه وُلد في وقتٍ مُتأخِّر للغاية بحيث لم يمُرَّ بالتغيُّر التامِّ في الانتماء الدِّيني الذي حدث عندما اعتلَت أُخت إليزابيث غير الشقيقة الكبرى، ماري تيودور، العرش وحوَّلَت العالم البروتستانتي بلا شكٍّ لأخيهما غير الشقيق، إدوارد السادس، إلى مكانٍ أصبحت فيه الآن البروتستانتية، بدلًا من الكاثوليكية، هرطقة، وكان تُعَساء الحظ الذين يُعاقَبون على اعتناقها يُحرَقون على العمود. إنَّ ما أشار إليه بالضبط هذا التحوُّل المُضطرِب لإنجلترا من دولةٍ كاثوليكية بالكامل في بداية حُكم هنري الثامن إلى نظامٍ بروتستانتي بلا مُنازع في عصر إليزابيث وخليفتها، جيمس الأول ما يزال موضع نقاشٍ بحثيٍّ مُحتدِم؛ فلم يكن هنري، من حيث ميوله الشخصية على الأقل، بروتستانتيًّا. وفي الواقع، لقد حصل على لقَب «المُدافِع عن الإيمان» من البابا ليو العاشر في عام ١٥٢١ بسبب دفاعه عن الكنيسة أمام الرسائل الخمس والتِّسعين لمارتن لوثر التي علَّقها على باب الكنيسة الرئيسية في مدينة فيتنبرج الألمانية في ٣١ أكتوبر عام ١٥١٧. هذا وقد ذاع أنَّ ما دفع الملك هنري إلى البدء في هذا التحوُّل الديني الهائل كان علاقةً خاصَّة، ومسألة تتعلق بالضمير، كما يزعم البعض، حينما فشل في الحصول على موافقة البابا على إبطال زواجه الذي دام عشرين سنةً من كاثرين من أراجون، أرملة أخيه الأكبر، ووالدة ابنته الكُبرى ماري؛ فقد تمثَّلت رغبتُه الشخصية في الزواج من آن بولين، الأم المُستقبلية لإليزابيث الأولى،

وأعلن عن اعتقاده بأنَّ زواجَه من كاثرين كان مُنافيًا للكتاب المُقدَّس كما اتَّضَح من فشل الزوجَين في إنجاب ورثةٍ ذكور لحِفظ السلالة الملكية؛ ومن ثَمَّ، حدث هذا التمزُّق الكارثي في المجتمع الإنجليزي، دون عمْد، في البداية على الأقل. ومع ذلك، بمُجرَّد انفصال هنري عن روما، اكتشف المزيد من الدَّوافع، المالية على وجه الخصوص، التي حثَّتْه على الاستمرار في السعي للحصول على الاستقلال؛ فقبل حركة هنري الإصلاحية كانت الأديرَة وما شابهها مؤسساتٍ رئيسيةً في إنجلترا في العصور الوسطى، وكان لتصفية هنري لها تأثيرٌ اقتصادي هائل وكذلك تأثيرٌ دِيني على بيئاتها المحلية. انجَرفَ هنري بالأساس مع تيَّارِ الإصلاح الديني الذي ساد أوروبا منذ إعلان مارتن لوثر عن لَاهُوتِه الجديد، وفي النهاية كانت الأسباب المالية، وليست اللاهوتية، هي ما جَعلَتْه يعزف عن فصْل نفسه عنه.

تحدَّث شكسبير في «السونيتات» عن «الفن مُلجَمَ اللسان من جانب السلطة» (السونيتة ٦٦، البيت ٩).[9] إنَّ القضايا الحسَّاسة المتعلقة بالدين — من بين كثيرٍ من الموضوعات الأخرى التي قد تحمِل في طيَّاتها احتمالًا لإثارة الفتنة، كما سنرى في الفصل الخامس — كان من غير المُحتمَل أن تغيب عن نظر السلطات التي كانت تُجيز الأعمال المطبوعة (سجِل الورَّاقين) والعروض العامة (مُراقب العروض). لقد تَعرَّضَت الكاثوليكية للحظر رسميًّا، بينما احتَوتِ البروتستانتية نفسها على أشكالٍ كثيرة ومُتفاوِتة من الاختلاف الدِّيني بنهاية القرن السادس عشر. ومع كل هذا، مثَّلَتِ البنود التِّسعة والثلاثون لكنيسة إنجلترا (١٥٦٣) التعريف الإجباري وليس الاختياري للدين في هذا العصر. وكان العُصاة (أي، هؤلاء الذين لا يتردَّدون على الكنيسة) عُرضةً لدفْع غرامات، والتي تحدَّدَت بعشرين جنيهًا في الشهر بموجب التشريع المُناهِض للكاثوليكية الصادر في عام ١٥٨٥، وإن عُثر على أنهم ما زالوا يَدينون بالكاثوليكية، فربما يتعرَّضون لعقوبةٍ أُخرى أكثر قسوة. وكان الذين لا يستطيعون الدفع يتعرَّضون لمُصادرة كامل مُمتلكاتهم وثُلث أراضيهم، وفي حالة الذين لدَيهم ممتلكاتٌ قليلة، يكون معنى هذا دمارًا شاملًا لهم. هذا وقد أرسل جون ويتجيفت، أسقف أبرشية شكسبير في ووستر منذ عام ١٥٧٧، قائمةً بأسماء الذين «لُوحظ أنهم كارهون للغاية للدِّين المُتَّبع حاليًّا، ويتغيَّبون بالفعل عن الكنيسة.»[10] كان اسم والد شكسبير في هذه القائمة؛ فلا يزال باقيًا حتى الآن عزوفُه المُسجَّل عن حضور القُدَّاس البروتستانتي الإجباري بعدما أرسَلَ مجلس شورى الملك مُفوَّضِين لتحديد العُصاة والقساوسة والمُتعاطِفين الكاثوليك المُشتبَه فيهم. وفي ظلِّ النتيجة المُحتمَلة لِمثل هذه التحقيقات، كان التأثير على الذين ظلُّوا كاثوليكيِّين

مُرعبًا بالتأكيد؛ فجاء عمل مجلس شورى الملك على التخلُّص من أتباع المذهب الكاثوليكي المُتبقِّين استجابةً لوصول بعثةٍ تبشيرية إلى إنجلترا في عام ١٥٨٠ من أعضاء جمعية يسوع، التي أسَّسها الإسباني إجناطيوس لويولا، واعترف بها البابا في عام ١٥٤٠، من أجل إعادة إنجلترا لما اعتبروه الدِّين الصحيح الوحيد؛ فكان التقرير الثاني لِلمُفوَّضِين هو ما ورد فيه وصْفُ جون شكسبير بالعاصي، على الرغم من أن أول ذكرٍ لاسمه أمام المحكمة العُليا في وستمنستر كان في عام ١٥٨٠، عندما حُكم عليه بدفع غرامةٍ قَدْرها عشرون جنيهًا بسبب عدم حضوره إلى هناك. ربما تكون التُّهمة الأولى هذه بسبب انقطاعٍ في الالتزام الديني لأنَّ اسمه عندما ذُكِر صراحةً في قائمة عام ١٥٩١ على أنه أحدُ العُصاة، وردَ بصيغة «المذكور قبل ذلك»؛ بعبارةٍ أخرى، كان مُذنبًا مُتكررًا؛ ومن ثَمَّ، ذُكر اسم جون شكسبير في سياق أعمال التطهير المُتفرِّقة من أجل الأجيال القادمة. ومع ذلك، تَذكُر السجلَّات أنه لم يكن يرتاد الكنيسة «خوفًا من المُلاحقة بسبب الديون». لا يُوجد سبب يدعو إلى التشكيك في مثل هذا الدليل، وعلى الرغم من أنَّ القانون منع الاعتقالات داخل الكنائس، فقد كان جون شكسبير في خطرٍ في طريق ذهابه من وإلى القُدَّاس.

على الرغم من أنَّ أحداث مسرحية «روميو وجولييت» تدور في إيطاليا الكاثوليكية، والطقس الذي تتعرَّض له البطلة جولييت هو الزواج، حينما يُهدِّدها أبوها كابيوليت الغاضب بأنها ستُسحب إلى الكنيسة «على نقالة» (الفصل الثالث، المشهد الخامس، السطر ١٥٥) إذا رَفضَت الزواج من باريس، فإنَّ شكسبير يستحضِر فكرة أنَّ الذهاب إلى الكنيسة يُمكن الإكراه عليه بوحشية، بالإضافة إلى مشهد الكاثوليك الذين كانوا يُسحَبون عبر الشوارع إلى إعدامٍ مُذِل. ومع ذلك، بالنسبة للجمهور من البروتستانت، ربما استحضر هذا مَشهَد إخوانهم في الدين الذين أُعدِموا في عهد كلٍّ من هنري الثامن وماري، لا سيما أنَّ جولييت كانت ستُسحَب إلى كنيسة القِدِّيس بُطرس، وهو الاسم الذي يرتبِط ارتباطًا لا يمكن نِسيانه بالبابا الأول. ظَهرَت صورةٌ واقعية لهذه الوَفَيَات في الصور الخشبية المنحوتة في واحدٍ من أكثر الكتب شهرةً في إنجلترا في أوائل العصر الحديث وهو كتاب جون فوكس «الأعمال والآثار»، المشهور باسم «كتاب الشهداء» (١٥٦٣)، وهو كتاب كان يُثبَّت بسلاسل، مع الإنجيل، في كل كنيسةٍ رئيسية في البلاد.

في عهد إليزابيث، على الرغم من أنَّ اضطهاد الكاثوليك لم يكن مُستمرًّا أو فعَّالًا طوال الوقت، فإنه مع ذلك ظلَّ مُفزعًا للذين ظلُّوا يستمعون لِقُدَّاس الأفخارستيا الذي بات الآن محظورًا. وربما يُحرِّك البحث عن كاثوليكٍ مُشتَبهٍ فيهم مباشرةً مجلس شورى

الملك، أو مجلس العموم، أو لجنةً رسمية، أو الجلَّاد البروتستانتي الذي اشتُهر بِساديَّته وقسوته، ريتشادر توبكليف. إنَّ الملكة، رغم أنها «لم تكن تُحبُّ فتحَ نوافذِ قلوب الرجال» على حدِّ قول السير فرانسيس بيكون،[11] قد رَغِبَت في توحيد الدين، وكانت على علمٍ تامٍّ بممارسات توبكليف، وفي الواقع، شجَّعَتها بقوة؛ ففي أثناء إحدى الجولات التفقُّدية الملكية، حَرصَت على إخباره عن «العديد من الوحوش الكاثوليك الفاسِقين» في باكستون، الذين يحتاجون إلى اعتنائه.[12] وقد سَقطَ الشاعر اليسوعي روبرت ساوثويل في يدَيه في عام ١٥٩٢، في الوقت الذي أثارت فيه سُمعة توبكليف بوصفه «أكثر الطُّغاة وحشيةً في إنجلترا كلها»[13] تساؤلاتٍ بشأن شرعية أساليبه في الاستجواب. وبينما استُخدِم التعذيب لوقتٍ طويل كأحد أدوات الحكومة، تَزايدَت حدَّة استخدامه في أواخر القرن. ومع ذلك، على الرغم من استفادة توبكليف طَوالَ حياته المهنية من دَعْم الملكة، فإنه تَعرَّض للسجن لفترةٍ وجيزة في سجن مارشالسي في عام ١٥٩٥ بسبب افترائه على أعضاء مجلس شورى الملك الذين سَعَوا في هذه الفترة لكبحِ جماحه. كتب لإليزابيث يقول: «بسبب هذا الخِزي ... إن عظام الجُثَّتَين حديثتَي العهد للأب سوثويل في تايبيرن والأب وولبول في يورك، اللَّذَين أُعدِما كلاهما منذ أيام المرافع، سترقُصُ فرحًا.»[14]

كان إيواء أو «استقبال» أحد اليسوعيِّين أو القساوسة الكاثوليك؛ بمعنى إخفاء أحدهم أو السماح له بتلاوة قُدَّاس أفخارستيا في منزلكَ أو حتى أن تُرى بصحبته، يُمثِّل جناية، وهو ما جعل مُمارسة الكاثوليكية جريمةً خطيرة. كان هؤلاء القساوسة، الذين عادةً ما كانوا يَتلقَّون تدريبهم ويُعيَّنون في إحدى الكليَّات الكاثوليكية الإنجليزية في أوروبا، في مدينة دواي أو رانس، أو في الكلية الإنجليزية في روما، أفضل المبعوثِين الحاصلِين على تعليمٍ جيد للبابا في إنجلترا، وخَشِيَت الدولة من نجاحِهم في إعادة تحويل الشعب الإنجليزي للكاثوليكية. ومن بين جميع الشهداء الكاثوليك في هذا العصر، كان إدموند كامبيون، الذي أُعدِم في عام ١٥٨١، على الأرجح أَشهَرهم؛ ففي طبعة عام ١٥٨٦ من كتاب هولينشيد «تاريخ إنجلترا وأسكتلندا وأيرلندا» (هذا النص الذي كان مصدرًا لمسرحيات شكسبير التاريخية، بالإضافة إلى مسرحيتَي «ماكبث» و«الملك لير»)، أشاد تلميذ كامبيون السابق، ريتشارد ستينهيرست، به قائلًا: «يا له من رجلِ دينٍ نادر، مُستقيم الضمير، وعميق الرأي، وشديد البلاغة!»[15] حتى عند المِشنَقة، أعلن كامبيون ولاءه للملكة. ومع ذلك، فقد جعل المرسوم البابوي للبابا بيوس الخامس الصادر في عام ١٥٧٠، والذي يُعلِن الحِرمان الكنَسي لإليزابيث، حياة الكاثوليك الإنجليز أكثرَ صعوبة؛ إذ جعل من

المُستحيل عليهم الاعتراف بولائهم للمِلكة إن أرادوا الحفاظ على ولائهم للكنيسة في روما. في الواقع، من المُهِمِّ أن نُدرِك أن الحِرمان الكنَسي لإليزابيث أَعفى بالأساس الرعايا من الولاء السياسي؛ ومن ثَمَّ يمكن استخدامه ذريعةً للاغتيالات، وهي قضيةٌ خطيرة جدًّا في دولةٍ كانتِ البروتستانتية تَتقدَّم فيها ببطء. ومع ذلك، لم يكن الولاء للبابا بالضرورة أمرًا حميدًا من الالتزام الديني الشخصي، بل كان في بعض الأحيان أمرًا مُثيرًا للفتنة بقوة؛ فبينما ربما لم يكن كامبيون شخصيًّا يُشكِّل تهديدًا على حياة الملكة، فلا يمكننا قول الأمر نفسه على زميله التبشيري، روبرت بارسونز، الذي كان مُتورِّطًا تورُّطًا بالغًا في مؤامرة لقتْلِها؛ فكان الضغط الكاثوليكي لخلع إليزابيث مُستمرًّا. وفي مُقابل هذا، ربما تبدو كلماتها لتوبكليف عن «الوحوش الكاثوليك» تعبيرًا عن خوفٍ مُبرَّر؛ ففي عام ١٥٦٩، على سبيل المثال، حصل تمرُّد نُبلاء الشمال على الدَّعم البابوي وسعى لإعادة إدخال الكاثوليكية. ومرةً أخرى، في عام ١٥٨٦، كانت مؤامرة بابينجتون محاولةً لوضع قريبة إليزابيث الكاثوليكية من جهة والِدها، ماري ملكة أسكتلندا، على العرش بدلًا منها. وفي عهد جميس الأول أيضًا كانت مؤامرة البارود في عام ١٦٠٥ (التي أشار إليها شكسبير في كلٍّ من مسرحية «الملك لير» و«ماكبث») محاولةً فاشلة لتفجير مجلس اللوردات أثناء اجتماعه في قصر وستمنستر في أثناء وجود الملك هناك؛ فقد عُثر على جاي فوكس ومعه المُتفجِّرات في سراديب قصر وستمنستر. كان زملاؤه المُتآمِرون في موطن شكسبير في ووريكشير؛ إحدى مقاطعات إقليم ميدلاند الإنجليزي، وهي منطقةٌ تتَّصِل بها جميع المناطق الأخرى، على مقربةٍ من دير كوم، وبالقرب من مدينة كوفنتري، التي خطَّطوا للإمساك منها بابنة جيمس، الأميرة الصغيرة إليزابيث.

كيف يتداخل عدَم الاستقرار السياسي هذا والاضطراب العقائدي هذا مع أحداث حياة شكسبير؟ إن نُظم المُراقبة والاستجواب والاضطهاد، التي كانت موجودة من أجل استئصال المذهب الكاثوليكي، كانت مُطبَّقة أيضًا على الأشكال الأخرى المعروفة لإثارة الفتنة، خاصةً تلك التي استَهدفَت الكُتَّاب. كان هذا المناخ الثقافي إذن سياق جميع أعمال شكسبير؛ فمن الواضح أنه كان يعرف كم يَسهُل الاصطدام بالقيود الضمنية المفروضة على التعبير الإبداعي. بالإضافة إلى هذا، طَمسَتِ القيود المفروضة الحدَّ الفاصل بين القضايا الدينية تحديدًا والأفكار والموضوعات الأخرى التي قد تجِدُها السلطات مَدعاةً للاعتراض. أثار توبكليف، الذي من الواضح أنه كان يستمتع كثيرًا بعمله، أحد أشهر قضايا الرقابة في أوائل العصر الحديث، المُتمثِّلة في حَظرِ نشرِ مسرحيةٍ لم تعُد موجودةً الآن لبن جونسون

وتوماس ناش بعنوان «جزيرة الكلاب» (١٥٩٧). سُجن هذان الكاتبان المسرحِيَّان في سجن فليت، وتَولَّى توبكليف عملية استجواب جونسون واثنَين من المُمثِّلين. كان مصير بن جونسون في أيدي توبكليف محفوفًا بالمخاطر على وجه الخصوص؛ نظرًا لِتحوُّل الأوَّل إلى الكاثوليكية (على الأرجح بتحريضٍ من مسجونٍ آخر، اليسوعي توماس رايت، في عام ١٥٩٨)، بينما كان محبوسًا بسبب قتلِه لأحد زُملائه المُمثِّلين، وهو جابريل سبنسر. تكرَّر اتِّهام كلٍّ من جونسون وزوجته، آن، بتُهمة العصيان في عام ١٦٠٦. كذلك اتُّهِم جونسون بأنه «يُغوِي الشباب ... لاعتناق الدين الكاثوليكي.»[16] ومع ذلك، انضمَّ مرةً أخرى إلى أتباع كنيسة إنجلترا بعد اغتيال أحد الكاثوليك، فرانسوا رافياك، لملك فرنسا هنري الرابع في مايو عام ١٦١٠، حينما طالب جيمس الأول، الذي كان قلقًا على سلامته من المُتطرفِين الكاثوليك، بالحصول على اعترافٍ أقوى بالولاء.

كانت العلاقات الكاثوليكية موجودةً في جميع أنحاء عالم الأدب؛ فقد وُلِد صديق جونسون المُتحوِّل عن الكاثوليكية، جون دون، في أُسرةٍ كاثوليكيةٍ على صلةٍ برجل الدولة والشهيد الكاثوليكي، السير توماس مور. وقد شُوهد أخو جون دون، هنري، برفقة القسِّ الكاثوليكي، ويليام هارينجتون، وتَعرَّض هارينجتون لِلجرِّ بالخُيول ثُمَّ الشنْق ثم تقطيع الأوصال إلى أربعة أجزاء، ولم يُنقِذ هنري من مِثل هذا المصير إلَّا وفاته في السجن. هذا وقد مضى دون، الذي فَسدَت حياته المهنية العلمانية بسبب زواجٍ طائش، قُدمًا ليتولَّى أحد المناصب الكهنوتية البارزة في إنجلترا البروتستانتية، بوصفه عميدَ كاتدرائيةِ القِدِّيس بولس. وعلى الرغم من كون دون أحد المُتحوِّلِين إلى دين الكنيسة الإنجليزية، فقد بقي مُدركًا بدرجةٍ كبيرة للمصير الذي ربما يُصيب الكاثوليك. وفي كتابه «الشهيد الزائف» (١٦١٠)، كتب قائلًا: «بما أنِّي مسيحي، استغرقتُ دومًا في تأمُّل الاستشهاد؛ نظرًا لانتمائي لهذا الأصل والعِرق.» في الواقع، في ظلِّ مثل هذه المخاوف، وفعليًّا في ظلِّ إكراه الدولة، لا بُدَّ أن يبقى مدى حُرية البروتستانت في اعتناق المُعتقَدات التي تُمليها عليهم الحكومة في إنجلترا في أوائل العصر الحديث أمرًا مطروحًا للمناقشة.

ربما يكون من غير المُفاجئ أن يظهر في وسط مثل هذا الصراع الشديد شكوكٌ مُعيَّنة بشأن المسيحية ككل؛ فالشاعر الأسكتلندي ويليام دروموند، الذي سجَّل حواراته مع بن جونسون، أشار مُستنكِرًا في عام ١٦١٩ إلى أنَّ جونسون صَرَّح بأنه «يُؤيِّد أي دينٍ بسبب معرفته الواسعة بكليهما.»[17] لكن كان ثَمَّةَ مَن أنكروا اتِّباعَهم لدينٍ من أي نوع، وهو موقفٌ اتَّضَح من خلال إعادة اكتشاف الإنسانيِّين لنصوص العالم القديم لليونان وروما.

ومن الطبيعي أن دراسة هذه الثقافات الوثنية كانت مُربكةً بشدَّة للنُّظم الإيمانية في أوائل العصر الحديث، تمامًا مثل حركة الإصلاح البروتستانتية. ونتيجة لهذا، وخاصةً بسبب التعرُّض للعالم الروماني وآلهته الوثنية، ظهر نوعٌ من العلمانية اللاتينية؛ إذ أَصبَحتِ اللاتينية، التي انفَصلَت في إنجلترا في العصر الإليزابيثي، عن «اللاتينية الكاثوليكية»، التي كانت لغة كنيسة روما، وخصوصًا تلك الخاصة بقُدَّاس الأفخارستيا الذي أصبح مرفوضًا لاهوتيًّا، حينئذٍ راسخةَ الوجود في نطاقٍ علماني تمامًا؛ ومن ثَمَّ، أدَّى الانفصال النسبي للمذهب الإنساني الكلاسيكي عن الدين إلى إيجاد مساحةٍ ليس فقط للارتياب الدِّيني عبر ثقافته البديلة لِما كان يُعَدُّ آلهةً مشبوهة أخلاقيًّا، ولكن أيضًا للخروج المُحتمَل عن المسيحية بأكملها. لقد اتُّهِم كريستوفر مارلو، أكبر مُنافسٍ لشكسبير في أوائل حياته المهنية، بالإلحاد والتجديف ولقي حتفَه في النهاية في ظروفٍ غامضة حينما قُتل وهو لم يتجاوز التاسعة والعشرين من عمره، ظاهريًّا بسبب فاتورة، «تسوية حساب»، في مُنشأة في دتفورد كانت مالكتها سيدة تُدعى إلينور بول. في الواقع، فإن مسرحياته، خاصةً «دكتور فاوست» التي يُبرِم فيها بطل المسرحية الذي يحمل نفس اسم المسرحية اتفاقًا مع الشيطان، بالإضافة إلى ترجمته لمَرثاة الشاعر الروماني أوفيد لوفاة تيبولوس، بما فيها من اعترافٍ بوجود «أفكارٍ خفية» تُنكِر وجود الله («المرثيَّات»، الكتاب الثالث، المرثية ٨، البيتان ٣٥–٣٦)، تُعطي بعض المصداقية لهذه الشكوك. هذا ويُزعَم أن مارلو قال إن الدين وُجِد فقط من أجل ضمان الخضوع بإذعانٍ لِلموجودِين في السلطة، من أجل «إبقاء الناس في رُعب». يُقال أيضًا إنه قال إنَّ النبيَّ موسى كان مُشعوِذًا والمسيح كان ولدًا غير شرعي كانت لديه علاقةٌ جنسية شاذَّة مع القديس يوحنَّا الإنجيلي.[18]

على الرغم من عدَم وجود مثل هذا الجدَل فيما يتعلق بشكسبير، فقد كان القاسِم المُشترك بالأساس بينه وبين مارلو هو حبُّه لأوفيد؛ فيُشير شكسبير في أعماله لأوفيد أكثر من أي كاتبٍ آخر؛ فقد كان جميع الأولاد في مدارس القواعد اللغوية يَتعرَّضون بِقدْرٍ ما لهذا العالم الأوفيدي الوثني التجديفي، مع أنه نادرًا ما كانت تُوجَد لديهم قدرة مارلو على الخوض فيه بالكامل، التي أتاحتها له معرفته الاستثنائية باللغة اللاتينية. كان المعاصرون مُدرِكِين تمامًا للمشكلات الدينية والعقائدية بنحوٍ أساسي التي يطرحها الأدب الكلاسيكي، وظَهرَت محاولاتٌ لمنع تدريسه طَوالَ هذه الفترة.[19] وحتى الذين تبنَّوا وثنيةً كلاسيكية غيرَ أوفيدية كانوا مُدرِكِين تمامًا لهذا. ويُعدُّ كتاب رجل الدين ستيفن باتمان الصادر في عام ١٥٧٧ «الكتاب الذهبي للإلهة الرصاصية، حيث تُوصف التخيُّلات الفارغة

للوثنيِّين المُجدِّفِين والمسيحيِّين المزيَّفِين» مثالًا على هذا؛[20] فيرى باتمان أن «المسيحيِّين المُزيَّفِين» هم الذين يَدينون لقصص عالم الإغريق والرومان، كما هو الحال بالنسبة لشكسبير ومُعظم مُعاصِريه من الأدباء؛ الذين، في رأي باتمان، كانوا ينتمون ظاهريًّا للمسيحية لكنهم في الواقع كانوا وثنيِّين مُنشغِلِين بصُنع الصور التجديفية في الشعر والمسرحيات وتبجيلها. وبالتأكيد تنتمي لهذه الفئة قصيدة شكسبير القصصية الرائعة والشهيرة للغاية، القصيدة القصيرة المَلحميَّة «فينوس وأدونيس» (١٥٩٣)، التي تتجنَّب بالكامل الحديث عن الأخلاقيات الجنسية في الدِّيانة المسيحية، وتُصوِّر المُطاردة الغرامية لإلهة الحبِّ لعاشقٍ مُمانع. كانت هذه هي «التفاهات الخاطئة»، التي يرى باتمان، أنَّ «العصور القديمة خُدعت بها.»[21] في الواقع، أهدى باتمان كتبًا لهنري كاري، أوَّل بارون لهونسدون، الذي أصبح اللورد تشامبرلين في عام ١٥٨٥، وكان راعيًا لفرقة شكسبير التمثيلية، «رجال اللورد تشامبرلين». من المُرجَّح أيضًا أنه كان كاهن هوندسون؛ لأنَّ راعي شكسبير كان يملك أيضًا حديقة باريس جاردن، القريبة من نيوينجتون ريكتوري؛ حيث عمل باتمان كاهنًا في الفترة من عام ١٥٧٠ حتى ١٥٨٤. وفي ظلِّ وجود ثقافةٍ مُنقسِمة بفعل هذا التناقُض، يبدو أن باتمان لم ينتبِهْ إلى أنه ينشُر الثقافة الوثنية التي يُدينها بشدَّة. ومع وجوده في بؤرة الاهتمام الثقافية هذه، حَثَّ باتمان مع ذلك القُرَّاء على «عدم إغفال القيمة الرُّوحية للنصوص «الكاثوليكية الرومانية»، التي حاول تكييف مُحتواها مع مُعتقداته ...»[22] فكانت الوحدة الدينية التي شَكَّلَت في إنجلترا في العصور الوسطى أفقًا مجتمعيًّا وثقافيًّا لا جدال فيه، عُرضةً في هذا الوقت «للتحوُّل والتغيُّر» الذي «أنتج مستوًى من التعدُّدية الدينية الفعلية غير المسبوقة في التاريخ الإنجليزي.»[23] ومع ذلك، من المُهمِّ أن نتذكَّر، كما رأينا، أن الاختلاف الديني بعيدًا عن حدود المسيحية أصبح مُتاحًا مع ظهور المذهب الإنساني. وثَمَّةَ أهمية لهذا على وجه الخصوص بسبب اعتماد عصر النهضة على العودة إلى روما (من الناحية الثقافية) تمامًا مثلما اعتَمدَت حركة الإصلاح على البُعد عنها (من الناحية الدينية). هذا وتُقدِّم مسرحيات شكسبير الرومانية دليلًا على شيوع الاهتمام بالصراعات السياسية لأقوى حضارة عرفها العالم، وإن كانت حضارةً لم يدخُلْها إلَّا في وقتٍ مُتأخِّر (مع تحوُّل الإمبراطور قسطنطين للمسيحية) — على حدِّ قول المُنتمِين لأوائل العصر الحديث — نُور الأناجيل. كذلك، ذكَّر شكسبير جمهوره في مسرحية «الملك لير»، التي تدور أحداثها في بريطانيا القديمة، بأن أجدادهم أيضًا كانوا وثنيِّين، حتى إنهم لم يكونوا وثنيِّين من النوع الكلاسيكي المتقدِّم ثقافيًّا.

مع ذلك، فإن أحد الاختلافات المُهمَّة بين المسيحية بكافة مذاهبها والوثنية الكلاسيكية هو أن الأولى ظَهرَت بصِفتها شعيرةً وممارسةً دينية، أمَّا الوثنية فلم تكن كذلك — فقد كانت بالأحرى عالمًا مفاهيميًّا سمح بوجود رؤيةٍ أبعد من حدود الاعتقاد التقليدي — فيمكن للمرء الذهاب إلى الكنيسة الأنجليكية دون أن يُعاقَب على هذا، أو بإمكانه حضور قُدَّاس الأفخارستيا، رغم خَوفه من أن يُكتشَف، لكن لا يمكنه المشاركة في الطقوس التي تُقام في معبد إيزيس أو فينوس — على الأقل ليس فعليًّا. ومع ذلك، قوَّى أيضًا الوعي الجديد بـ «الوثنية» المعرفة بدينٍ آخر «غير مسيحي» و«إلحادي» — والذي كان لا يزال موجودًا — وهو الدين الإسلامي، الذي كان ديانة الإمبراطورية العثمانية. ومع ذلك، لم يكن يُعتقد أنَّ الإسلام أسوأ أبدًا من الكاثوليكية؛ ففي مسرحية «عطيل»، جعل شكسبير بطلَهُ أفريقيًّا مُسلمًا تحوَّل إلى المسيحية يقود حرب مدينة البندقية المسيحية ضِدَّ الأتراك، وطَوالَ المسرحية يُظهِر اهتمامه بـ «الآخرين» المُختلِفين معه في العِرق والدين.

كان أكثر أشكال الاختلاف الديني شيوعًا في إنجلترا في عصر شكسبير هم اليهود، الذين قَدَّمَت مُمارسات العهد القديم لدَيهم نافذةً ثقافية شرعية على الاختلاف الثقافي. وعلى الرغم من أن اليهودية كانت ديانةً معترفًا بأنها سَبقَت المسيحية، فقد تَعرَّضَت مجتمعاتٌ ضخمة من اليهود في يورك ولندن وغيرها من المدن إلى اضطهادٍ وحشي في إنجلترا في العصور الوسطى، وطُرد اليهود إجمالًا في عام ١٢٩٠. وعلى الرغم من عدَم إعادتهم إليها رسميًّا حتى مُنتصَف القرن السابع عشر، فقد كانوا موجودين في إنجلترا، وحَصلَتِ اليهودية نفسها على أهميةٍ جديدة. وكان أحد أسباب هذا التطوُّر الظهور البالِغ الأهمية للإنجيل باللغة المحلية (فأصبح الناس يستطيعون الآن القراءة عن الحضارة القديمة لليهود بالإنجليزية)، وهو ما تزخَر أعمال شكسبير بالإشارات إليه. يدين شكسبير بالفضل الأكبر لإنجيل جنيف الصادر في عام ١٥٦٠، وإنجيل الأساقفة الصادر في عام ١٥٦٨. نُشِر إنجيل الملك جيمس، الذي وصل إلى مكانة النُّسخة المُعتمَدة للإنجيل، في عام ١٦١١ بعد سنوات من العمل العلمي المُكثَّف لفريقٍ من المُترجِمين. ومع الترجمة (من اللاتينية واليونانية والآرامية والعبرية) ظهر اهتمامٌ جديد بلُغة الإنجيل العبري، وقد أدى هذا، بالإضافة إلى التأكيد البروتستانتي على مُعتقَد أنَّ تحوُّل اليهود إلى المسيحية كان يُمثِّل عنصرًا أساسيًّا في عِلم الأخرويات المسيحي، إلى اهتمامٍ ثقافي جديد بأول «شعب مُختار» بوصفهم أسلاف البروتستانت الإنجليز؛ فقد أصبح الاعتقاد في هذا الوقت أنَّ البروتستانت هم الجنس الذي اختاره الله لتخليص العالم من الشرور المعروفة للكاثوليكية. ومرةً

أخرى، أثار هنري الثامن التركيز على اليهودية (المُحبَّة للسامية والمُعادية للسَّامية) من خلال إحضاره عُلماءَ يهود إلى إنجلترا من أجل مساعدته في تقديم حُجَّة من الكتاب المُقدَّس على دعواه بأن زواجه الأول من كاثرين من أراجون كان باطلًا لأنها كانت أرملة أخيه الأكبر، آرثر. في الواقع، كان تجديد الاهتمام باليهود واليهودية بالتأكيد عاملًا في اتِّخاذ شكسبير لقراره بكتابة مسرحية «تاجر البندقية».

ما الذي نفهمه، إذن، من هذا السياق الديني المُعقَّد؟ تزخَر مسرحيات شكسبير بعبارات كاثوليكية، مثل «يسوع-ماريا» وما شابه، ولكنها كانت لا تزال منتشرة أيضًا في اللغة التي كان يسمعها يوميًّا. ومع ذلك، في المسرحية التي اشترك في تأليفها مع جون فليتشر («هنري الثامن») كانت حركة الإصلاح أبرز الأشياء المحذوفة، وفي الواقع لم تحتوِ المسرحية على أي تعبيرٍ عن الانقسام الديني، الذي يبدو أن الموضوع كان يقتضي ذكره. بدلًا من ذلك، اشتُهرت هذه المسرحية لأنه في أثناء عرْضها على مسرح «ذا جلوب»، أُطلقت قذيفة مِدفَعٍ أدَّت إلى اشتعال النار في السقف المصنوع من القَش، ممَّا أدَّى إلى تدمير المسرح بالكامل.

فيما يتعلق بأُسرة شكسبير، فإن سياق الاضطهاد الكاثوليكي، المُمثَّل في وثيقةٍ أساسية في الأَثَر الورقي، لا يُشير إلَّا إلى والد شكسبير، ومع ذلك يظلُّ كون هذا دليلًا على اتِّباعه للمذهب الكاثوليكي مَوضِع نقاش؛ فربما يكون قد أُلقِيَ القبض على جون شكسبير في خلال محاولة اضطهاد إيرل ليستر لأفراد عائلة أردين الكاثوليك، مما أدَّى إلى انسحابه من الحكومة المدنية وحتى من الحياة في أبريشيته.[24] وفي عام ١٧٥٧، في أثناء إعادة تسقيف منزلٍ ينتمي لأحد أحفاد أخت شكسبير في ستراتفورد، عُثر على وثيقة (رغم ضياعها الآن مرةً أخرى)، قيل إنها كانت «اعتراف جون شكسبير الروحي». اعتَمدَت الوثيقة على صيغةٍ وَضعَها في فترة انتشار الطاعون الكاردينال الإيطالي كارلو بوروميو، رئيس أساقفة ميلانو. وحتى مُؤخَّرًا، اعتقَد النقاد أن هذه الوثيقة قد أُحضرت إلى إنجلترا على يد إدموند كامبيون وروبرت بارسونز، إلَّا أنَّ التحقيقات الدقيقة التي قام بها روبرت بيرمان أَثبتَت على نحوٍ حاسم أن هذا ليس ممكنًا. يقول بيرمان أيضًا إن هذا كان أحد أعمال التزوير التي حَدثَت في القرن الثامن عشر.[25]

ثَمَّةَ دليلٌ آخَر مُثير للاهتمام أكثر بشأن القضايا الدينية ظهر في هجوم جون سبيد على شكسبير في أثناء حياته، والذي يربط بين شكسبير والقسِّ اليسوعي روبرت بارسونز: «إن هذا الكاثوليكي وشاعره، مُستمرِئان للأكاذيب؛ الأول برغبته الدائمة، والآخر بتزييفه

الدائم للحقائق.»[26] يَتمحوَر غضب سبيد من شكسبير حول اعتراضه على تصوير شكسبير للسير جون أولدكاسيل، الذي كان في حياته بروتستانتيًّا مُتزمِّتًا ومن ثم كان قريبًا من قلب سبيد، لكنه تَحوَّل على يدِ الكاتب المسرحي هذا إلى رجلٍ سمين مَدعاة للسخرية في الجزء الأول من مسرحية «هنري الرابع». وأقلُّ ما يُقال عن هذا إنه اتهامٌ مُثير للاهتمام، وكتب أحد المعاصرين يقول إنَّ له قدْرًا من الأهمية. من ناحيةٍ أخرى، تحمل كلمة «كاثوليكي» بالتأكيد معنى الازدراء، ونظرًا لأنها تُعبِّر عن كلِّ ما يُبغِضه سبيد، ويكرهه ويَسُبه، فهي بالنسبة له أيضًا أسوأ كلمةٍ يُمكن أن يُطلِقها على أي شخص.

ظَهرَ المزيد من الأدلة على اتباع شكسبير للمذهب الكاثوليكي من الكاهن المدمن للكحول ريتشارد دافيس،[27] من كلية كوربوس كريستي، في أكسفورد، الذي كتب، في مُذكِّراته بعد نصف قرنٍ من وفاة الشاعر: «لقد مات كاثوليكيًّا.» لكن لا أحد يعلم بالضبط إن كان هذا صحيحًا أم لا.

هوامش

(1) Samuel Schoenbaum, *William Shakespeare: A Compact Documentary Life* (New York: Oxford University Press, 1987), p. 110; John Aubrey, *Brief Lives, Chiefly of Contemporaries, Set Down by John Aubrey, Between the Years 1669 and 1696*, ed. A. Clark, 2 vols (1898).

(2) E.A.J. Honigmann, *Shakespeare: The Lost Years* (Manchester: Manchester University Press, 1998, 1st edn 1985), p. 3.

(3) Robert Bearman, "'Was William Shakespeare William Shakeshafte?' Revisited," *Shakespeare Quarterly* 53 (2002): 83–94. "The preponderance of Shakeshafte families in the Preston area thus coincides neatly with the epicenter of the Hoghton family's sphere of influence, and, had the Shakeshafte of Hoghton's will been christened Thomas, it is difficult to imagine anyone disagreeing with the proposition that he must have been a local man, drawn into the Hoghton household in a perfectly natural way" (p. 89).

(4) Quoted in Dympna Callaghan, ed., *Romeo and Juliet: Texts and Contexts* (Boston: Bedford/St. Martin's, 2003), p. 437. All references to *Romeo and Juliet* are taken from this edition.

(5) Russell Fraser, *Young Shakespeare* (New York: Columbia University Press, 1988), 48.

(6) Lori–Anne Ferrell, *The Bible and the People* (New Haven: Yale University Press, 2008), p. 79.

(7) T.W. Baldwin, *William Shakespeare's Petty School* (Urbana: University of Illinois Press, 1943).

(8) A.L. Rowse, *William Shakespeare: A Biography* (London: Macmillan, 1963), p. 43.

(9) William Shakespeare, *Shakespeare's Sonnets: The Arden Shakespeare*, ed. Katherine Duncan–Jones (London: Methuen Drama, 2010).

(10) Peter Alexander, *Shakespeare's Life and Art* (New York: New York University Press, 1939), p. 21.

(11) James Spedding, *The Letters and Life of Francis Bacon* (London, 1872), Vol. 1, p. 98.

(12) Charles Nicholls, *The Lodger Shakespeare: His Life on Silver Street* (New York: Penguin, 2007), p. 217; William Richardson, "Topcliffe, Richard (1531–1604)," *ODNB*.

(13) Richardson, "Topcliffe."

(14) British Library, Harleian MS 9889.

(15) Michael A.R. Graves, "Campion, Edmund [St Edmund Campion] (1540–1581)," *ODNB.*

(16) *Ben Jonson*, ed. C.H. Herford, Percy Simpson, and Evelyn Simpson, 11 vols (Oxford: Clarendon Press, 1925–51), Vol. 1, p. 138.

(17) *Ben Jonson*, ed. Herford, Simpson, and Simpson, Vol. 1, p. 690; Ian Donaldson, "Jonson, Benjamin (1572–1637)," *ODNB*.

(18) Park Honan, *Shakespeare: A Life* (New York: Oxford University Press, 1999), p. 124; David Riggs, *The World of Christopher Marlowe* (New York: Henry Holt, 2004), p. 328.

(19) See Dympna Callaghan, "The Book of Changes in a Time of Change: Ovid's Metamorphoses in Post–Reformation England and *Venus and Adonis*," in Richard Dutton and Jean Howard, eds, *A Companion to Shakespeare's Works: Vol. IV: The Poems, Problem Comedies and Late Plays* (Malden, MA: Blackwell, 2003), pp. 27–45; Dympna Callaghan, "Comedy and Epyllion in Post–Reformation England," *Shakespeare Survey: Shakespeare and Comedy* 56 (2003): 27–38.

(20) Stephen Batman, *The Golden Booke of the Leaden Goddes. Wherein is Described the Vayne Imaginations of Heathe[n] Pagans, and Counterfaict Christians* (London, 1577) STC/1583.

(21) Batman, *The Golden Booke*, Dedicatory Epistle 3v.

(22) Wallace T. MacCaffrey, "Henry, First Baron Hunsdon (1526–1596)," *ODNB*.

(23) Peter Lake, "Religious Identities in Shakespeare's England," in David Scott Kastan, eds, *A Companion to Shakespeare* (Malden, MA: Blackwell, 1999), pp. 57–8.

(24) Peter Thompson, *Shakespeare's Professional Career* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994, 1st edn 1992), p. 13.

(25) Robert Bearman, "John Shakespeare's 'Spiritual Testament': A Reappraisal," *Shakespeare Survey*, 56 (2003): 184–202, with specific reference to p. 190.

(26) John Munro, ed., *The Shakespeare Allusion Book*, 2 vols (London, 1909), Vol. 1, p. 224. See also Richard Wilson, *Secret Shakespeare Studies in Theatre, Religion and Resistance* (Manchester, 2004), p. 12.

(27) See Schoenbaum, *Compact Documentary,* p. 98.

الفصل الرابع

المكانة

قبل ظهور شكسبير كانت الشخصية الأبرز في ستراتفورد-أبون-أفون هو هيو كلوبتون (حوالي ١٤٤٠–١٤٩٦). وعلى الرغم من عدم كون أُسرته أرستقراطيَّة، فقد عاشت في قرية كلوبتون، بالقُرب من ستراتفورد، منذ القرن الثالث عشر. حقَّق هيو الشهرة لاسم عائلته وسُمعتها عبْر مشروعاته في مجال التجارة. عَمِل مُتدرِّبًا لدى أحد تجار الأقمشة في لندن حينما كان في الخامسة أو السادسة عشرة من عمره، وأصبح في النهاية عضوًا في هذه الشركة، وتَرقَّى ليُصبح عمدة مدينة لندن. كانت حياته المهنية في العاصمة، لكنه حافظ على علاقاته بستراتفورد؛ إذ بنى كوبري كلوبتون و«نيو بليس»، وهو «منزلٌ جميلٌ مبنيٌّ من الطوب والخشب». ويظهر كلوبتون في سيرة شكسبير لأنَّ شكسبير في عام ١٥٩٧؛ أي بعد عام من حصوله على شعار النبالة، اشترى «نيو بليس»، وعند تقاعُده من المسرح، أصبح هذا المنزل المكان الذي يعيش فيه. إلَّا أن أهمية كلوبتون الأخرى تتمثَّل في كونه يُمثِّل، وإن كان قبل مائة عام من ظهور شكسبير، نمطًا للإنجاز الإقليمي؛ فقد حقَّق نجاحًا في لندن وعاد ليستمتِع بالثروة والمكانة في مسقط رأسه. ومثل شكسبير، عمل كلوبتون جاهدًا ليُحقِّق النجاح في العالم، وعلى عكس ما يقوله النُّقَّاد، الذين يُشيرون عادةً لكلوبتون بلقب «السير هيو»، فهو لم يحصُل في الواقع قَطُّ على مِثل هذا اللقب. وعلى الرغم من كل هذا، تشهد وصيَّتُه (التي تُسجِّل توريث مبلغٍ ضخم من المال يصِل إلى نحو ألفَي جنيه، وتسعة مُمتلَكات في ستراتفورد، وعزبتَين في أماكنَ أخرى) على مكانته بوصفه «مواطنًا وتاجر أقمشة وعضو مجلسٍ محلي.»[1] وعلى الرغم من وفاته أَعزبَ في ستراتفورد، كانت الثروة التي وزَّعَها، في وقت حياة شكسبير، تظهر في ثروات أقاربه من بعيد. وفي عام ١٥٨٠، تَزوَّجَت جويس كلوبتون، ابنة حفيد أخيه، من جورج كاريو (١٥٥٥–١٦٢٩)، إيرل توتنيس والبارون كاريو من كلوبتون. كان هذا مسارًا استثنائيًّا

للثروة والمكانة، ولكن لو كان شكسبير قد تَطلَّع إليه أيضًا، لكان سيُصاب بخَيبة أمل نظرًا لعدم بقاء أيٍّ من أحفاده على قيد الحياة لفترةٍ طويلة بعد وفاته، ولم يصِل أيٌّ منهم قَطُّ إلى مكانة النُّبلاء.

سنستعرِض في هذا الفصل الطُّرق التي شَكَّل بها التسلسُل الطبقي حياة شكسبير المهنية وخبرته، لا سيما في مرحلة سَعيِهِ لصعود السُّلَّم الاجتماعي والوصول إلى درجة النبلاء. وبينما كانت مكانة عائلات النُّبَلاء الكُبرى وحتى صغار الأرستقراطيِّين أعلى من مكانة مُعظم الأعيان في البلاد، تَمثَّلت أكبر فجوةٍ في الوضع الطبقي، والتي كانت الأصعب في اجتيازها، في الفجوة الأساسية بين العامة، الذين كانوا يُوصَفون بأنهم «بلا رُتبة»، و«النُّبلاء»، الذين كانت رُتَبُهم تُعبِّر عن مكانتهم الراسخة والكبيرة في المجتمع.

إن ما يلي محاولةٌ لفَهم النظام الاجتماعي للعالم الذي عاش فيه شكسبير، ليس من خلال أفكارنا المُسبَقة عن المجتمع الطبقي، بل بالأحرى من خلال الفحص المُفصَّل للتسلسُلات الهرَمِيَّة المُحدَّدة التي عاش في كنَفها شكسبير ورفاقه في العصر الإليزابيثي. وعلينا أن نَتذكَّر أيضًا أنه بينما كان جمهور شكسبير في مسرح «ذا جلوب» مجموعةً مُتباينة من الناس تتراوَح من النُّبَلاء وحتى بائعات الأسماك، وفي حين كانت شخصياته تتفاوَتُ من الفقير إلى الغني، كانت الشخصيات التي تُركِّز عليها مسرحياته؛ أبطال مآسيه، وشخصياته الكوميدية الرئيسية، جميعهم «أفرادًا رفيعي المستوى»؛ لأن قصصهم وأفراحهم ومصائبهم تُعتبَر — وليس من شكسبير فحسب — جديرةً بالسَّرْد.

في الواقع كان سُلَّم التسلسُل الاجتماعي في العصر الإليزابيثي طويلًا للغاية، ويَصعُب تَسلُّقه. فكان يتكوَّن من العديد من الدَّرَجات، وكان كل فردٍ يُدرِك بالضبط مكانه — ومكان الآخرين — فيه. ومع ذلك، تعَرَّضَت الحقائق الثابتة بشأن كون المكانة تعبيرًا عن الوظيفة الاجتماعية للتَّزَعزُع مع ظهور التجارة، والتوسُّع الكبير في العاصمة لندن، وتراكُم العوامل التي شَكَّلَت النظام الاقتصادي الجديد الذي وُصِف بالرأسمالية الوليدة؛ ومن ثَمَّ، على سبيل المثال، كان مسار حياة هيو كلوبتون المهنية، على الرغم من تضاؤُل فُرَص وجوده في أواخر العصور الوسطى، ظاهرةً غير غريبة في إنجلترا في أوائل العصر الحديث. وبينما يكون من قبيل عدَم الدِّقَّة الخطيرة المُبالَغة في تقدير درجة الحَراك الاجتماعي في إنجلترا في القرن السادس عشر، كانت بالتأكيد ثَمَّةَ مساحةٌ أكبر للمُناوَرة أكثر من الموجودة حتى ذلك الوقت. إذن، كان كلٌّ من شكسبير الأب والابن جزءًا من التحوُّل في الهُويَّات الاجتماعية الذي حدث في إنجلترا في أوائل العصر الحديث، كما كانا

جزءًا من الانتفاضة الاجتماعية التي صاحَبَت هذا التحوُّل. إذن نَشأَتِ الثروة ممَّا أصبَحْنا نُدرك الآن أنه كان مولد الرأسمالية، وهو أحد أشكال النُّظم الاقتصادية التي لم تكن معروفةً حتى هذا الحين.

مع ذلك، لم يكن وجود حَراكٍ اجتماعي أكبر يعني غياب التسلسُل الهرَمي الاجتماعي؛ فالجميع، فيما عدا الحاكم، كان لدَيه سيِّد، وكانت أخطر حالة على الإطلاق أن يكون المرء «بلا سيِّد»؛ لأن هذا كان معناه الخروج من التسلسُل الهرَمي، وتقريبًا إلى خارج المجتمع بأكمله؛ ومن ثَمَّ عدَم القُدرة على الحصول على الاحتياجات المادية الأساسية للحفاظ على الحياة. كان غياب السيِّد يُعرِّض لخطرٍ بالِغٍ فُرَص بقاء المُتشرِّدِين والمُتسوِّلِين وأمثالهم الذين يعيشون في فقرٍ مُدقِع، على قيد الحياة. وفي المقابل، قد يسعى الذين ازدهروا واطمأنُّوا لقُدرتهم على الحفاظ على وضعهم المُريح فيما بعدُ للحصول على المكانة. كانت أُسرة شكسبير بلا شكٍّ أُسرةً مُزدهِرة في السنوات الأولى من حياة الكاتب المسرحي؛ فكانت والدة شكسبير، ماري، تنتمي لعائلة أردين مَيسورة الحال، ويبدو أنَّ مُضاربة والده جون شكسبير في تجارة الصُّوف دَعمَت موقِف الأُسرة المالي، وعَمِل انتخاب والده عضوًا في المجلس المحلي ثم مأمورًا على دعْم ثروتِهِ المُتواضِعة أكثر بحصوله على مكانةٍ محلية. وبينما كان تَقلُّد المناصب في الواقع أحد سُبل الوصول إلى مكانة النُّبلاء لمن لم يُولَدوا كذلك، فلم تكن الصِّلة بين الاثنَين تلقائيةً أو حتمية؛ فقد أكَّد لقبا عضو مجلسٍ محلي (يوليو عام ١٥٦٥) ومأمور (١٥٦٧) اللَّذان حصل عليها والد شكسبير على حقِّه في الحصول على لقب «السيد شكسبير»، لكنهما مع ذلك لم يسمحا له بالحصول على وقارِ مكانة النُّبلاء؛ لذا، فمن أجل التمتُّع بهذا، كان بحاجةٍ إلى الحصول على شِعار النَّبالة من مجمع شعارات النَّبالة؛ إذ سيعمل شعار النَّبالة على تأكيد مكانته في مُجتمعه وتقويتها ودعمها.

لكن ماذا بالضبط كانت تعني هذه المكانة؟ شرَح ويليام هاريسون هذا في كتابه «وصف إنجلترا» (١٥٧٧):

> نحن في إنجلترا نُقسِّم شعبنا عادةً إلى أربع فئات: النُّبلاء، والمواطنين أو السكان، والفلَّاحين، والحِرفيِّين أو العُمَّال. وضِمن فئة النبلاء يأتي أولًا وعلى رأسها (بعد الملك) الأمير والدُّوقات والماركيزات والإيرلات والفيكونتات والبارونات؛ ويُسمَّى هؤلاء نُبلاء من النوع رفيع المستوى، أو (كما يُقال في استخدامنا الدارج للغة)

اللُّوردات وكبار النُّبلاء؛ ويليهم الفرسان والسادة، وأخيرًا، الذين يُطلَق عليهم فحسْب النُّبلاء.[2]

يُوجَد في قاع هذا التسلسُل الهرَمي هؤلاء الذين «ليس لديهم صوت ولا سُلطة في المجتمع، ولكن يُفترض بهم أن يكونوا مَحكومِين وليس حاكِمين.» في الواقع، كان الأقل أهمية بين طبقة النُّبلاء «النُّبَلاء العاديِّين»؛ أي هؤلاء الذين لم يكن لدَيهم أيُّ لقبٍ أو مُؤهِّلٍ إضافي، أو كما يصِفهم هاريسون «الذين كان يُطلَق عليهم فحسْب النبلاء.» وعلى الأرجح كانت الخطوة الأولى لتسلُّق السُّلَّم الاجتماعي هي الأصعب؛ فبالنسبة للذين كانوا في المستويات المُرتفعة من النظام الاجتماعي، بالكاد كان لقب «النبيل العادي» علامةً على التميُّز. وعلى الرغم من هذا، حَدثَت فجوةٌ واسِعة بين عامَّة الشعب وتلك الفئة من النبلاء. ومع ذلك كان التحوُّل من كون المرء «بلا صوت أو سُلطة»، على حدِّ وصف ويليام هاريسون للأغلبية غير المميزة، إلى مكانة النُّبلاء «العادية» والبسيطة هذه؛ كان معناه اجتياز المرء لأكبر انقسامٍ اجتماعي في إنجلترا، وهو أمرٌ لا يُمكن التعبير عن مدى أهميته.

كان لدى شكسبير شعورٌ شديد بأهمية أن يُصبح فردًا «ذا رُتبة»، الذي كان يعني في هذه الفترة تمتُّع هذا الفرد بمكانةٍ اجتماعية، فكان من المعروف ضمنيًّا أن الذين ليس لدَيهم رُتبة، هذه العلامة الأساسية على الهُوية، يفتقِرون للأهمية الاجتماعية وحتى الإنسانية؛ فتُخبِرنا الأخبار التي وَردَت من الحرب في بداية مسرحية «ضجةٌ كبيرة حول لا شيء» أن الخسائر كانت طفيفة؛ إذ مات «قليلٌ من مُختلِف الرُّتب.» و«لَمْ نفقِد من العِلية أحدًا.» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٦).[3] ثَمَّةَ كلمتان هنا تُشيران إلى المكانة، «رُتَب» sort و«عِلية» name؛ فعلى عكس فِكرنا المُعاصر، الذي قد يرى معنى هذا «لم نفقِد أحدًا على الإطلاق»، كانت كلمة sort في لغة أوائل العصر الحديث تعني «رُتبة»، بينما لم تكن كلمة name تُشير فحسب لطبقة النُّبلاء، بل لأنواع التمييز الاجتماعي المُرتبِطة بامتلاك شعار النَّبالة، الذي يُعَدُّ التعبير المرئي عن مكانة المرء، و«الدليل البصري» («عطيل»، الفصل الثالث، المشهد الثالث، السطر ٣٦٣)[4] على هويته الاجتماعية. وكان هؤلاء الذين ليسوا من «العِلية»، الذين يُمثِّلون الغالبية العُظمى، هم «وقود المدافع» («هنري الرابع (الجزء الأول)»، الفصل الرابع، المشهد الثاني، السطران ٦٥–٦٦)؛[5] فلا قيمة لحياتهم، ويمكن التخلُّص حرفيًّا من جُثَثهم، التي «لا بأس من إلقائها» (الفصل الرابع، المشهد الثاني، السطر ٦٥) في المقابر الجماعية التي كانت إحدى السمات الأساسية في أراضي

المعارك في أوائل العصر الحديث. وفي مسرحية «هنري الخامس»، استُخدِمت أيضًا عبارة «لا أحد آخر غيرهم من العِلية»[6] في نهاية معركة أجينكور عند حساب «عدد قَتلانا من الإنجليز»، وقُدمت ورقة للملك بتفاصيل الضحايا:

> إدوارد دوق يورك، وإيرل سافك،
> والسير ريتشارد كيثلي، والسيد ديفي جام،
> ولا أحد آخر غيرهم من العِلية، ومن سائر الرُّتَب الأخرى ليس أكثر
> من خمسة وعشرين.
>
> (الفصل الرابع، المشهد الثامن، الأسطر ١٠٤–١٠٧)

وعلى عكس الرسول في مسرحية «ضجَّةٌ كبيرة حول لا شيء»، يرى هنري، على الأقل، أنَّ من المُناسِب عدَّ القتلى من بين الذين سِمَتُهم المُميِّزة الافتقار إلى «الرتبة»، والذين تكون الخسائر فيهم غير ذات أهمية، لا لأنهم قِلَّة، بل بسبب عدَم أهمية حياتهم من منظور من هُم في أعلى السُّلَّم الاجتماعي الإليزابيثي. وكان إعلان عدد القتلى يحدُث وفقًا لترتيب المكانة؛ لأنَّ الرُّتبة العسكرية في هذه الفترة كانت تتحدَّد بالكامل وفقًا للمكانة الاجتماعية؛ فكان القتلى الذين يسقطون في المعارك من النُّبلاء يُعلَن دومًا عن أسمائهم؛ ولم يحدُث هذا مع أسماء الجنود العاديِّين. ويضع شكسبير هؤلاء الذين ليس لديهم رُتبٌ في مُقارنةٍ واضحة مع الذين «حظُوا بشرفٍ عظيم» («ضجةٌ كبيرة حول لا شيء»، الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ١٠). وفي أعمال شكسبير يكون هذا التمييز دومًا أمرًا ذا حدَّين، مِثلما حدَثَ حينما زرَع وصول ماكبث في مسرحية «ماكبث» إلى مكانة سيِّد كودور بذور جريمة قتْل الملك. وبالمِثل في مسرحية «ضجَّةٌ كبيرة حول لا شيء»، وما إن تسلَّم كلاوديو التكريم العسكري حتى كاد يقتُل خطيبته من خلال تقديم ادِّعاءاتٍ لا أساسَ لها ضِدَّها. ومرةً أخرى، في قصيدة «اغتصاب لوكريس»، يظهَر اغتصاب السيدة العقيلة الرُّومانية النبيلة على أنه نتيجةٌ مُباشرة لـ «شعار النَّبالة الظاهر على وجه لوكريس» (البيت ٦٤).[7] ويرجِع هذا إلى أنه يُثير لدى مُغتصِبها الطُّموح للوصول، حتى وإن كان بأكثر الطرق عنفًا، إلى الشرَف المُتمثِّل رمزيًّا عليها.

يرجِع شعار النَّبالة، وهو الرمز المنقوش على درع الفارس، إلى الفَهم في العصور الوسطى للمكانة أو «الدرجة» الاجتماعية؛ فكان شعار النَّبالة أحد بقايا تشكيل الطبقة الإقطاعية، الذي كان يُمنح في العصور الوسطى لدى ذهاب الفُرسان إلى المعركة وهم

يحملون حرفيًّا أسلحةً ودروعًا مُزخرفةً بشعارات النَّبالة الخاصَّة بهم. اختفى عالم الفروسية هذا من الوجود، وإن كانت الفوارق الطبقية التي خَلقَها بقِيَت على حالها بالكامل. وكان يتولَّى رئاسة مجمع شعارات النَّبالة الإيرل مارشال، الذي كان في وقت تقدُّم شكسبير بطلَب الحصول على شعار النبالة هو روبرت ديفيرو، إيرل إسيكس الثاني. هذا وقد حاكى التسلسُل الهرَمي في المجمع إلى حدٍّ كبير تَدرُّجات المكانة؛ أي الفوارق العديدة وسط طبقة النُّبلاء التي تُراقبها وتُنتِجها. ويأتي تحت الإيرل مارشال مباشرةً كبير مسئولي منح شعارات النبالة، الذي كان حينئذٍ ويليام ديثيك، الذي تعامَلَ مع طلَب شكسبير وأشرَفَ على كافَّة العمليات داخل المجمع. بالإضافة إلى هذا، كان (ولا يزال) ثَمَّةَ مسئولون عن منح شعارات النبالة في مناطقَ جغرافيةٍ مُحدَّدة؛ مثل المسئول عن نوروي وكلارينسو، والمسئول عن يورك، والمسئول عن تشيستر، وعدد من المسئولِين الآخرِين، بما في ذلك طبقة من «البورسويفونت» الذين كانت لهم ألقابٌ فرنسية قديمة تستحقُّ الاستخدام في إحدى ألعاب الفيديو، على سبيل المثال: المِشبك الحديدي، والصليب الأحمر، والتِّنِّين الأحمر، والعباءة الزرقاء، والوردة الحمراء.

إذن، مع وصول جون شكسبير إلى أعلى المناصب في ستراتفورد وعمله قاضيًا للصُّلح، اتَّخَذ في عام ١٥٦٨ تقريبًا خطوةً بالغة الأهمية حينما تَقدَّم لمَجمع شعارات النَّبالة بطلبٍ للحصول على شعار النَّبالة. ولو حصل عليه، فإنَّ جون شكسبير الذي حقَّق بعض الثروة كان سيُصبِح «جون شكسبير، النبيل»؛ ومن ثَمَّ كان سيتخطَّى حدَّ المكانة الاجتماعية الذي قسَّم إنجلترا بالكامل إلى قِسمَين؛ النُّبلاء من ناحية، والغالبية العُظمى — عامة الشعب — من ناحيةٍ أخرى. لم تكن هذه المكانة أمرًا معنويًا على الإطلاق. على سبيل المثال، في حالة تعادُل النتيجة في إحدى المُنافسات، يفوز المُتنافِس الحاصل على أكثر الأصوات من «النبلاء».[8] ويُقال إن الامتيازات الأقلَّ أهميةً لهذه المكانة كانت حقَّ ارتداء الحرير واللون الأُرجواني، كجُزءٍ من نظام «قوانين ضغط الإنفاق»، الذي كان يُمثِّل قواعدَ خاصةً بالملابس يمكن من خلالها تمييز المكانة الطبقية والتعرُّف عليها بمُجرَّد النظر إلى المرء. وفي حين كانت هذه القواعد مُحترمةً بقَدْر ما يحدُث من خَرقٍ في التقيُّد بها في العاصمة (خاصة بين مُرتادي المسرح المُترَفِين الذين يتأنَّقون ليُثيروا الإعجاب)، ظلَّ الوضع أن الفوارق الاجتماعية كان يُقصَد أن تبقى واضحةً وظاهرة للعيان.

من الواضح أنَّ طلَب جون شكسبير الأوَّل لمجمع شعارات النَّبالة حقَّق قدْرًا من التقدُّم قبل تَعرُّضه للرفْض، لأنه في أثناء إحدى جولات «عملية الفحص» (وهو ما كان

يُطلَق على جولات التحقُّق التي يتأكَّد فيها المسئولون عن منح شعارات النَّبالة من مدى أهليَّةِ المُتقدِّمِين بطلباتٍ للحصول على شعارات النَّبالة) أُرسِل إليه «نموذج»؛ بمعنى رسمٍ مبدئي لِشِعار النَّبالة الخاص به.[9] ومع ذلك، كان لا بُدَّ من خَوض العديد من المراحل الأخرى التي تفرض تكاليفَ أكبر بكثيرٍ قبْلَ منْح الشعار. ولأسبابٍ غيرِ واضحة، رغم أنَّها على الأرجح كانت مُرتبطة بقلَّة المال، توقَّفَت هذه العملية؛ ففي وقتٍ ما في عام ١٥٧٦ تقريبًا تَعرَّضَت ثروة جون شكسبير؛ ومن ثَمَّ مُستقبَل أُسرته، إلى تدهوُرٍ بالغ، فتَوقَّف عن حضور اجتماعات المجلس المحلي بحلول هذا التاريخ، وبعد عشر سنوات فقَدَ مكانه كعضوٍ في هذا المجلس. وفي عام ١٥٩١، كما أشرْنا في الفصل السابق، توقَّف عن حضور قُدَّاس الكنيسة «خوفًا من المُلاحقة بسبب الديون»، حذرًا من تعقُّب الدائِنِين له.[10]

من المُحتمل للغاية أن تكون مشروعاته التجارية قد تَعرَّضَت للفشل؛ فقد كانت هذه فترةً تتعرَّض فيها كافة الأعمال التجارية للمخاطر؛ فأي شخصٍ كان يسعى للتربُّح فيها كان عليه، على حد قول شكسبير في مسرحية «تاجر البندقية»، «أن يُعطي ويُغامر بكل ما لديه» (الفصل الثاني، المشهد السابع، السطر ١٦).[11] لم تكن هذه المُخاطرة نتيجةً فقط للكوارث الطبيعية؛ مِثل الطاعون أو المجاعة أو تحطُّم السفن، بل كان أيضًا نتيجةً للتقلُّبات الكبيرة وغير المُتوقَّعة في عملية العرْض والطلَب. بالإضافة إلى هذا، في هذه المرحلة من النمو الاقتصادي، كانت التعامُلات التجارية مُعتمِدةً بدرجةٍ كبيرة على «الثقة»، ممَّا أدَّى إلى تعقيدٍ بالِغٍ في سلاسل الإقراض والائتمان التي يُمكنها تعريض ثروات عددٍ كبيرٍ للغاية من الناس للخطر.[12]

وَهنَتْ طموحات جون شكسبير الاجتماعية حتى أعاد ابنه إحياءها بتقديمه لطلبٍ جديد في لندن. تَقدَّم شكسبير باسم والده، لا لأن جون شكسبير كان أكبر الذكور في أُسرته، ولكن أيضًا لأن، كما يشير صامويل شونباوم، «كانت مكانة المأمورِين السابِقِين أعلى من الكُتاب المسرحيِّين.»[13] وعلى الرغم من عدَم قُدرة جون شكسبير على توقيع اسمه، فقد تولَّى مناصبَ عامةً ذات «مكانة وقُدسية»[14] لم تُتحْ لابنه قَط، ولم تترُك مَسيرة والده خلفَها أثرًا ورقيًّا إلَّا بسبب المكانة التي وَصَل إليها، على الرغم ممَّا اتَّسمَت به من عدم استقرار؛ وعليه، حصل جون شكسبير على هذا الشعار في عام ١٥٩٦، ووَرِثه شكسبير ببساطة عند وفاةِ والده في عام ١٦٠١. وهكذا، استطاع شكسبير، على الرغم من أنه لم يكن قط «نبيل المولد»، أن يُصبِح رجلًا نبيلًا من الجيل الثاني، وإن كان بالكاد يتمتَّع

بسلالةٍ مُتأصِّلة وشرفٍ موروث. وقُرب نهاية حياة شكسبير المِهنية، في مسرحية «حكاية الشتاء»، نجِده يسخَر من راعي الغنم الذي تَرقَّى في مُستواه مؤخرًا، والذي يقول بفخرٍ لابنه، المُهرِّج: «إن أولادك وبناتك سيكونون نُبلاءَ بالمولِد» (الفصل الخامس، المشهد الثاني، السطران ١٢٤–١٢٥).[15] وبالطبع «لن» تُصبح البنات من النُّبلاء تحت أيِّ ظرف، وحتى الارتقاء في المستوى الاجتماعي لن يُغيِّر الحقيقة الثابتة للمَولِد المُتواضِع.

حصل شكسبير على صكِّ شعار النَّبالة بعد أربع سنواتٍ فقط من تسجيله لأول مرة ككاتبٍ مسرحي في لندن في عام ١٥٩٢. كان حديثَ عهدٍ بالثراء الذي كوَّن ثروة وبسرعة. ومع صكِّ شِعار النَّبالة، حصل على شعار النَّبالة نفسه؛ كان عبارة عن تَورية من الأشكال لاسم شكسبير — رُمح ذهبي — أعلاه صقرٌ فِضِّي وهناك عبارة تقول: «ليس من دون حق.» كانت هذه العبارة مكتوبةً بالفرنسية القديمة، مِمَّا أشار أيضًا إلى أنه ذو أصلٍ نورماندي قديم. وتحمِل هذه العبارة ضمنيًّا أيضًا معنى الحُجَّة الدفاعية لشخصٍ طَموح اجتماعيًّا وحديث العهد بالثراء.

ولا عجب إذن أن يظهَر في أعمال شكسبير ألفةٌ كبيرة بالعبارات المجازية في تصميم شعارات النَّبالة، والتنسيق المُنظَّم للعبارات المجازية على الدروع — عبارات التخصيص على شعار النَّبالة، والمساحات المُخصَّصة للشعار، والكلمات الفرنسية القديمة المُستخدَمة لتحديد الألوان على الدرع: gules (الأحمر)، وazure (الأزرق)، وsable (الأسود)، وهكذا — ففي مسرحية «هاملت» يصِف شكسبير بيروس عند حرْق طروادة بأنه يُزيِّن سلاحه الأسود بالدماء:

> بشارة أشدُّ شؤمًا بكثير، من فزْعِه حتى القدَم
> راح بالدم القاني يتزيَّن، يا لهولي!
> بدم الآباء والأمَّهات، والبنات والبنين.
> طلاءً كالقِشرة السَّميكة في الطُّرقات اللاهِبة ...
>
> (الفصل الثاني، المشهد الثاني، الأسطر ٣٩٤–٣٩٧)[16] [ترجمة جبرا إبراهيم جبرا]

إنَّ «يتزين» كلمةٌ مُتخصِّصة تُستخدَم للإشارة إلى الرسم المبدئي لشعار النَّبالة حيث يُشار إلى الألوان بالرموز. تتأكَّد المكانة هنا، لكن فقط على شكل الدماء المُتخثِّرة للعداوة.[17] إن

هذا الثمن أعلى من أي ثمنٍ دفعه شكسبير من أجل الحصول على شِعار النَّبالة الخاص به، على الرغم من أنَّنا لا نعرِف كم كلَّفه هذا في عام ١٥٩٦؛ فنجد أن سولجاديو في مسرحية بن جونسون «كلُّ امرئ خارج مزاجه» يدفع ٣٠ جنيهًا من أجل شِعاره، وتُخمِّن كاثرين دنكان-جونز أن شكسبير ربما يكون قد دفَع ما يقرُب من ١٠٠ جنيه.[18] في الواقع، لقد دفع شكسبير مُقابل مكانته ومكانة والده. ومع ذلك، في عالمٍ تسُودُه الرشاوي والعمولات، التي كانت عادةً ما تُسهِّل أعمال البيروقراطيِّين في أوائل العصر الحديث، لم يكن هذا أمرًا غريبًا؛ فقد حاوَلَ توماس، الدُّوق الرابع لنورفك (١٥٣٨– ١٥٧٢)، تنظيم الإجراءات في مجمع شعارات النَّبالة للتأكُّد من امتلاك المُتقدِّمين لـ «دليلٍ حقيقي» يدلُّ على استحقاقهم لهذه المكانة، ولكن نظرًا لِتعرُّضه، في ظلِّ الأوضاع السياسية المُتغيِّرة في العصر الإليزابيثي، للإعدام بتُهمة الخيانة، لم تُطبَّق إصلاحاته قَط.[19]

بدأ المال بدلًا من النَّسَب يُشكِّل تأثيرًا أكبر بكثيرٍ في عالم شكسبير؛ حيث ظَهرَت تناقُضاتٌ شديدةٌ وغموضٌ بالِغٌ بشأن ما يجعل المرء شخصًا نبيلًا. وفي مسرحية «تاجر البندقية» يُصِرُّ شكسبير على التلاعُب بالألفاظ بشأن العلاقة بين كَون المرء «نبيلًا» gentle (نزيهًا ورحيمًا ومسيحيًّا)، وكونه «غير يهودي» gentile، ويظهَر أنَّ العلاقة بين الرحمة والسلوك المسيحي مُتوتِّرة إلى حدِّ الانهيار في عالم التجارة؛ حيث يكون المال وليس الدم هو نظام القِيَم السائد (يظهر هذا عرضيًّا أيضًا في الفِكرتَين الرئيسيتَين في المسرحية — تعطُّش شيرلوك لدم أنطونيو والقِيَم الائتمانية التي تكتنِفُهما). ظاهريًّا كانت مكانة النُّبل مسألة تتعلق بالنَّسب و«تأتي» من الدم. ويُفترَض بمجمع شعارات النَّبالة أن يحتفِظ بسجلٍّ دائمٍ لسُلالة نَسَب جميع العائلات من أجل إثبات مكانة النُّبل هذه وإقرارها بناءً على هذه الأُسُس. ومن أجل أن يُصبِح المُتقدِّم مُؤهَّلًا للحصول على شعار النَّبالة، عليه أن يُثبِت هذا النَّسَب — بمعنى أن يُثبِت أنَّ مُتطلَّبات مكانة النُّبل التي يسعى كثيرون للحصول عليها تنطبِق عليه. بنى جون شكسبير مُطالَبَتَه بمكانة شِعار النَّبالة على هذه الأُسُس (فقد قاتَلَ جدُّه لصالح هنري السابع)، بالإضافة إلى زواجه من ماري أردين. تاريخيًّا، كانت عائلة أردين أُسرةً مرموقةً وأحد مالكي الأراضي في ووريكشير. وبالكاد غَطَّى هذا المُبرِّر المتعلِّق بالنَّسَب على حقيقة أنه في عام ١٥٩٦ كان مُؤهِّل شكسبير الأساسي للحصول على مكانة النُّبلاء هو المال.

بالإضافة إلى هذا، كانت ثَمَّةَ أعدادٌ مُتزايدة من الناس الذين امتلكوا من المال ما يُمكِّنهم من أن يصيروا نُبلاء؛ فكانوا يستطيعون، على حدِّ قول ويليام هاريسون، تحمُّل «تكلفة ومُقابل» الحصول على مكانة النَّبيل، حتى مع عدَم امتلاكهم لأيٍّ من المُؤهِّلات الأخرى. لم يمُرَّ هذا التطوُّر دون الاعتراض عليه؛ فكان السير توماس ويلسون واحدًا من بين كثيرٍ من الأصوات التي ارتَفعَت اعتراضًا على مِثل هذه المُمارَسات؛[20] فكانت إحدى الأفكار الأساسية بشأن المكانة الاجتماعية أن «هيئة النبيل» كانت تتطلَّب العيش، على حدِّ قول ويليام هاريسون، «دون مُمارَسة عملٍ يدوي.»[21] ومع ذلك، حتى هذه الفكرة الأساسية المتمثلة في أن مكانة النبل كانت تمنع العمل اليدوي منعًا باتًّا، صارت حينذاك موضع شك؛[22] فمن الواضِح أنَّ جون شكسبير لم يترُك عمله اليدوي كصانع قُفَّازات في ستراتفورد، لا حينما تَقدَّم بطلَبِه الأوَّل ولا عند تقدُّم ابنه بالطلب للمرة الثانية. وهكذا الحال بالنسبة لجون دادلي، طاهي المُعجَّنات لدى إليزابيث الأولى، أو «رقيب المُعجَّنات» كما كان يُطلَق عليه، أو الطاهيَين الملكيَّين الآخرَين اللذَين حصلا على صكِّ النَّبالة معه؛ فكان هذا مجتمعًا يتعرَّض فيه التمييز الأزلي بين الذين يُمارسون العمل اليدوي والذين لا يُمارسون العمل اليدوي إلى الاختفاء سريعًا. وحتى المُحامون والأطباء وجيلٌ جديد من المُتعلِمين، الذين لم تكن ثرواتهم تأتي من امتلاكهم لأراضٍ، قد مارسوا ضغطًا أكبر على تصنيفات المجتمع المُتوتِّرة بالفعل، والتي لم تُخلَق لاستيعابهم.

ظلَّ مجمع شعارات النَّبالة، الذي تقدَّم شكسبير بطلبه إليه، في الموقع نفسه في لندن منذ عهد ماري تيودور، وازدادت أهميته في هذه الفترة بوصفه أداةً أساسية وفعَّالة في تكوين الطبقات؛ فكان مسئولو مجمع شعارات النَّبالة مَنوطًا بهم منح الاعتراف الرسمي — كما لو أنه وضعٌ قائم — إلى الذين كانوا نُبلاء بالأساس (في الأصل بسبب النَّسَب وأحيانًا بسبب الوظيفة)، ولكن لم يكن مُعترفًا بهم ببساطةٍ على هذا النحو. وعلى الرغم من الإجراءات المُنمَّقة التي تُشير لعكس ذلك، كان هذا الاعتراف المزعوم بمكانة النُّبلاء، في الواقع، مرادفًا لصُنعها.[23] وقد اتَّخذ هذا «الاعتراف» شكل منح شعار النبالة؛ فكان يُسمح للحاصل على هذا الاعتراف وورثته، نظرًا لوصولهم إلى مثل هذه المكانة النبيلة التي ينشُدُها كثيرون، بأن يُطلِقوا على أنفسهم لقَبَ النبيل؛ ومن ثَمَّ، ورَدَ اسم «ويليام شكسبير، النبيل»، أو كما ظهر اسمه على صفحة عنوان «المَطوية الأولى» بلقب «السيد ويليام شكسبير»، كما سُمِح له بإظهار شارة وشعار النَّبالة، بالإضافة إلى رمز النُّبل الخاص به وما شابَهَ على الزجاج المُلوَّن، والنُّصُب التَّذكارية المدنية، وبالتطريز على

الملابس، وفي الصور الشخصية، وعلى الرايات وما شابه. وبالتبعيَّة كانت الزَّوجات والبنات يحصُلنَ على لقب «ليدي» أو «نبيلة» — وليس بالطبع لقب نبيل، كما تَصوَّر راعي الغنم في مسرحية «حكاية الشتاء». يقول الدعيُّ في مسرحية «الملك جون» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ١٨٤): «حسنًا، يُمكنني الآن جعل أي جوان سيدةً نبيلة.»[24] كان اسم جوان مرادفًا للسيِّدات من الطبقات الاجتماعية المُنخفِضة، وكان شكسبير نفسه لدَيه، كما رأينا، أُختان بهذا الاسم، تُوفِّيت أولاهما في طفولتها. كانت مكانة النُّبل تزيد من الثروة والمُمتلكات، وكانت هذه أهم الأمور في حياة المرء في العالَم الذي عاش فيه شكسبير.

سَعتِ السلطة الحاكمة إلى مُراقبة عدد الحامِلين للقب «نبيل» ومن أجل تحقيق هذا الهدف أرسلت بانتظامٍ مسئولين صغارًا وكبارًا من مجمع شعارات النَّبالة في زياراتٍ رسمية لكلِّ مُقاطعة في إنجلترا. وتمثَّل الأمر الاستثنائي في عصر شكسبير في العدد غير المَسبوق الصادر من شعارات النَّبالة، ممَّا أدَّى إلى شكاوى من المُعاصِرين له بشأن فشَل مسئولي المجمع — ومن بينهم وعلى وجه الخصوص ويليام ديثيك الذي منح شكسبير شعار النَّبالة — في الحفاظ على الحدود الفاصلة في التسلسل الهرَمي الأساسي، لا سيما بين العامَّة والسادة، التي يعتمد عليها النظام الاجتماعي. كان الجميع يعرِف — وإن كان هذا غير رسمي — أنَّ «أحد الأغراض الرئيسية لمنح شعار النَّبالة كان إعطاء مكانةٍ رفيعة للأفراد الذين كانت مكانتهم مشكوكًا فيها.»[25] كان مسئولو المجمع في زيارتهم يَسعَون إلى «التخلُّص من الشعارات الزائفة وتلك المصنوعة دون تصريح.» وإلى «تسجيل الأحفاد».[26] وفي عام ١٥٨٠، وُضِع ويليام دوكينز في هيكل التعذيب الخشبي وقُطِعَت أُذناه بسبب انتحاله شخصية مسئول بالمجمع واختلاقه لأنسابٍ مُزيَّفة،[27] ولكن هذا لم يَثنِه عما يفعل، وفي عام ١٥٩٧ وُصِف في أمر اعتقال بأنه «معروف بالتجارة في شعارات النبالة وتزييف الأنساب.»[28] زوَّر دوكينز هذه الشعارات لمائة أُسرة تقريبًا في إسيكس، وهارتفوردشير، وكامبريدجشير.[29] ومع ذلك، في عالَمٍ لم يعُد فيه المكانة والمال مُتلازِمَين بقوَّةٍ كما كان الحال في إنجلترا الإقطاعية، كان من المُمكن تزييف الأنساب وشِراء الألقاب الشَّرَفية وبيعها، لا من أمثال دوكينز فقط، ولكن أيضًا من المجمع نفسه. وفي كتاب «الجمهورية الإنجليزية» ادَّعى توماس سميث أنَّ مكانة النُّبلاء «أصبحَت مُستباحةً في إنجلترا؛ فكان أحد المسئولين بمجمع شعارات النَّبالة يُعطي المرء أيضًا في مُقابل المال شعاراتٍ مُزيَّفة ومصنوعة حديثًا، ويَدَّعي أنه وجَدَ عند بحثِهِ في السجلَّات القديمة أنَّ أسلاف هذا الشخص في أوقاتٍ مضَتْ كانوا يحملونها.»[30] كان مجمع شِعارات النَّبالة

بحاجةٍ إلى التأكُّد من أنه — وليس المُحتالين أمثال دوكينز — هو الذي يُجيز هذه العملية؛ ومن ثَمَّ يستفيد منها.

كان منح مكانة النَّبالة مجالًا تجاريًّا مُربحًا للغاية، وهو مجال كان يزدهر في القرن السادس عشر مع زيادة شعارات النَّبالة الممنوحة عن أي وقتٍ مضى؛ نظرًا لزيادة الذين كان باستطاعتهم دفع الرسوم المطلوبة من المجمع ذي الصِّلة، تلك التي زادت بالطبع نتيجة للرشاوي والإكراميات؛ فتَمثَّلت القاعدة، التي كان اختراقُها يفوق الالتزام بها، في أن «الحامِلين لشِعارات النَّبالة بسبب انحِدارهم من الأُسَر القديمة، يجِب أن يكونوا قادِرين على تتبُّع نسبٍ لا ينقطع لأحد أجدادهم الذي سُمِح له بحصوله على هذا الشعار من قِبَل مسئولي المجمع، وسُجِّل هذا في هذه الوثائق، وهؤلاء فقط يُمكنهم استخدامها.»[31] اتُّهِم كلٌّ من ويليام ديثيك (الذي شغل كبير مسئولي المجمع فيما بين عامَي ١٥٨٦–١٦٠٦) وروبرت كوك (الذي شغل مسئول منح الشِّعارات في كلارينسو فيما بين عامي ١٥٦٦–١٥٩٣) بأخذ رشاوى من أجل منح شعارات النَّبالة. بالإضافة إلى هذا، يُقال إن أوراق اعتماد نَبالة كوك نفسها مشكوكٌ فيها بدرجةٍ كبيرة؛ على الأقل في نظر أعدائه، بسبب عمل والده بالدِّباغة.[32] لم يتعرَّض كوك قطُّ للإدانة الرسمية، على الرغم من اتِّهام السير ويليام سيجار (خليفة ديثيك) له بأنه «أَقَرَّ ومنَح عددًا لا حصر له من الشعارات والشارات إلى أفرادٍ وَضيعين ولا يستحقُّون من أجل مكسبه الخاص فقط دون عِلم الإيرل مارشال.»[33] كانت الاتهامات تأتي وتذهب، وحينما خدع رالف بروك السير ويليام سيجار من أجل منح شعارات أراجون وبرابانت لجريجوري براندون، جلَّاد لندن (الذي يُعتقَد أن ابنه ريتشارد هو الذي أعدم تشارلز الأول)، استشاط الملك جيمس الأول غضبًا وحبسهما هما الاثنَين.[34] وأمَّا بالنسبة لديثيك، ففي عام ١٥٩٧؛ أي بعد عامٍ واحد فقط من منح شكسبير شِعار النَّبالة، اكتشف اللُّورد بيرلي أنه أعطى نسَبًا مُزيَّفًا لجورج روذرام يُخوِّله الحصول على شِعار نَبالة اللورد جراي أوف روثين.[35] حتى إنه اتُّهِم بوقائعِ تزييفٍ أكثرَ فداحة؛ مثل تزوير «نسب أكثر زيفًا» لجون روبرتس من كارديف «إذ كان والد روبرتس بائعًا ودعيًّا.»[36] وأخيرًا في عام ١٦٠٢، أُقيل ديثيك من وظيفته، ولكنه رفض ببساطةٍ ترْكَها واستمرَّ في التمسُّك بقراره نظرًا لاحتياطه بتزوير خطابِ تعيينه المختوم بختْم الدولة، الذي يُقِرُّ تعيينه، ونفَّذ الأمر ببراعةٍ بالِغةٍ لدرجة أنَّ لون الشمع فقط هو الذي فضَح حقيقة أنه ليس أصليًّا.[37] على أي حال، كان شعور ديثيك بالخِزي شعورًا مُؤقَّتًا

وتبِعه حصوله على مكانة الفروسية في العام التالي؛ فكان هذا أسلوب تعبير جميس الأول عن امتنانه لمساعي ديثيك الحميدة في عام ١٥٨٧ حينما ساعد في تنظيم جنازة والدة الملك المعدومة، ماري ملِكة اسكتلندا المَوصومة بالعار.

ما نراه هنا هو تَسلسُلٌ هرَمي يئنُّ في كل موضع؛ فكان من المُستحيل تقريبًا التأكُّد من صحة الأنساب، وبدأت أشكالٌ جديدة من المكانة الاجتماعية تتنافَس معها. كان الهدف الأساسي والمهمة الرئيسية لمجمع شعارات النَّبالة هي فصل العامَّة وغير المُستحقِّين للمكانة المُرتفِعة عن باقي الأفراد، وبما أنه، رسميًّا، كانت مهمَّة مسئولي المجمع تتمثَّل في حماية أنساب العائلات والحفاظ عليها، فمن الواضح أنهم فشِلوا في أداء وظيفتهم. ومع ذلك، عَكسَت — ببساطةٍ — الأزمة في مجمع شعارات النَّبالة إجمالًا، الأزمة الاجتماعية في المكانة والطبقات التي نَشأَت بسبب الظروف الاقتصادية والاجتماعية الجديدة وغير المسبوقة؛ فلم يعُد هذا عالمًا تُمثِّل فيه الأرض المصدر الوحيد للثروة؛ ومن ثَمَّ يمكن للثروات الجديدة أن تتفوَّق بسهولةٍ على السُّلالات القديمة، على الأقل من حيث القِيمة النقدية، وإن لم يكن من حيث مسألة «الشرف» فائقة الوصف. وعلى قول فولستاف في مسرحية «هنري الخامس»، الشرَف أمرٌ غيرُ ملموس، وفي مجتمعٍ يزداد اهتمامه بالرِّبح المادي الضخم، كان ثَمَّةَ العديد من النقاط في النظام الاجتماعي؛ حيث أصبح الخطُّ الفاصل بين النُّبلاء والعامَّة في واقع الأمر رفيعًا للغاية.

تَناحَر مسئولو مجمع شِعارات النَّبالة فيما بينهم على غنائمِ وظيفتهم وعلى أمورٍ تتعلق بالاختصاص والبروتوكول. وتَعرَّض منح شعار النَّبالة لشكسبير للخطر بسبب جدالٍ داخلي حينما ادَّعى أحد هؤلاء المسئولين، وهو رالف بروك، أن الأفراد «الوُضَعاء» [الحقيرين، والعاديِّين] أصبحوا يحصلون على شِعارات النَّبالة، فاتَّهم ديثيك على وجه الخصوص بالفساد المهني وطالَبَ بإلغاء الشعارات الممنوحة على نحوٍ غيرِ مُستحَق. لم يعترِض بروك على الشعار الممنوح لشكسبير فحسب؛ بل ادَّعى أيضًا حصول مُبيِّض بالحِبس من العامة على شعارٍ يُشبِهُ تمامًا الشعار الملكي. وبجوار الرسم المبدئي لشعار شكسبير الذي منحه له ديثيك، كبير مسئولي المجمع، كتب باستهزاءٍ مُعبِّر: «شكسبير المُمثِّل، من مسئول المجمع.» ومن الواضح أنَّ المُبيِّض بالحبس والمُمثِّل كانا يُعتبَران مُتساوِيَين اجتماعيًّا. هذا وقد أشار إلى جوهر هذه المشكلة السير هنري بيتشام في كتابه «الرجل النبيل الكامل» في فصل يحمل العنوان الطنَّان إلى حدٍّ ما «عن شعارات النُّبل مع عراقة مسئولي مجمع شعارات النَّبالة وكرامتهم»؛ فبالنسبة لبيتشام كان من المُهمِّ

«تمييز ومعرفة الشخص مُحدَث النعمة المُتطفِّل، الذي نما وكبُر مِثل عيش الغراب المزروع الليلة الماضية، عن الرجل النبيل عريق النَّسَب والمُستحِق للَّقب.»[38] هذا ويُطالب بيتشام بـ «تدارُك هذا التجاوُز الذي لا يُحتمَل.» وكان شكسبير «الغُراب المغرور» بالضبط من نَوع مُحدَثي النعمة الذي «نما وكبُر مِثل عيش الغراب المزروع الليلة الماضية.» الذي قصدَه بيتشام؛ فقد ظهر اسمُه في قائمة بروك للألقاب المُخالِفة، بسبب حصوله، رغم كونه مُجرَّد مُمثِّل، على شعارٍ يُشبِهُ كثيرًا الشعارات التي كانت تُمنح لكبير نُبلاء المنطقة، اللُّورد مولي، حتى إن كانت هذه السلالة قد اضمحلَّت منذ وقتٍ طويل إلى حدِّ الانقراض بسبب افتقارها إلى الوَرَثة الذُّكور، وكان آخِر لورد مولي قد تُوفِّي في عام ١٤١٥.[39]

كان هذا هو حقل الألغام الخاص بالتمييز الاجتماعي الذي تمكَّن مجمع شعارات النَّبالة من اجتيازه وكان يُمارس فيه صفقاته ومُساوماته؛ فكان رئيسه، الإيرل مارشال، أيضًا رئيسًا للمحكمة العُليا للفروسية، التي كانت تُعرَض عليها القضايا المُتنازَع عليها؛ لذا على الرغم من اعتراضات بروك، فلم تصِل قضية شكسبير لهذه المحكمة قَط، ربما لأنَّ ديثيك — كبير مسئولي المجمع والذي لم يكن يرأسه إلَّا مُساعد الإيرل مارشال والإيرل مارشال نفسه — كان في أعلى التسلسُل القيادي بحيث يصعُب تَحدِّيه.

يُمكن معرفة الكثير عن عمل مجمع شعارات النَّبالة من ويليام ديثيك، المُوظَّف الأساسي في حالة شكسبير؛ فيرتكِز نسَب ديثيك نفسه على قصةٍ خيالية مصنوعة بمهارةٍ أكثر من الوراثة والدم؛ فقد كان جَدُّه مُهاجرًا ألمانيًّا، ووصل والده إلى أعلى المناصب في مجمع شعارات النَّبالة بادِّعاء انحِداره من أُسرةٍ من النبلاء تحمل الاسم نفسه في داربيشاير. تَزوَّج ديثيك من توماسين يانج، ابنة بائع أسماك في لندن. كذلك مارس انتهاكًا سافرًا لفكرة أن مكانة النُّبلاء تقتضي مجموعة من السلوكيات الحميدة، أو كما ذكرها شكسبير بسُخرية في حديثه عن مُهرِّجَي البلاد المُرتَقِين حديثًا في المكانة الاجتماعية في مسرحية «حكاية الشتاء»: «علينا التصرُّف بنُبل الآن بما أنَّنا أصبحنا من النُّبلاء» (الفصل الخامس، المشهد الثاني، السطران ١٤٩–١٥٠). اشتُهر ديثيك بعُنفه؛ فقد اعتدى على زوجة أحد زملائه من مسئولي المجمع، وعلى قِس، وعلى والده هو شخصيًّا، وكان الاعتداء الأول هذا عنيفًا للغاية لدرجة أنه كُوي بقضيبٍ من الحديد الساخن كنوع من العقاب. كان الوَسْم علامةً مرئية ودائمة على إساءة التصرُّف، تمامًا مِثلما كان شِعار النَّبالة علامةً مرئية ورمزية على الشرَف. ويُقال إن إيرل إسكيس النبيل، الذي لم يكن

إلَّا إيرل مارشال مجمع شعارات النَّبالة، عندما طُلب منه طاعة مسئول مجمع شعارات النَّبالة، في أثناء انقلابه الفاشل في عام ١٦٠١، هاجمه بسبب هذا قائلًا: «لا أرى أيَّ مسئول مثل هذا هنا إلَّا هذا الموسوم، الذي لا أعتبِرُه هكذا.»[40]

ربما ينعكِس الجدَل حول منح شكسبير شِعار النَّبالة في عمله «السونيتات» في تأمُّلاته حول الوسم: «هكذا لحِقَت باسمي تلك الوصمة» (السونيتة ١١١، البيت ٥).[41] يعني هذا البيت أنَّ اسمه هو الذي تَشوَّه وليس جسمه؛ نظرًا لأنَّ الشاعر هنا يتحدَّث لا عن الوسم بالقضيب الحديدي الساخن، ولكن بالأحرى النُّسخة الشرفية من وَسمِ المُجرمِين. اشتمل هذا على وضْع خطٍّ أو شريطٍ أسود على شعار النَّبالة يُشير إلى سليلٍ غير شرعي لأُسرةٍ مُستحِقَّة لشعار النَّبالة؛ فبالأساس، يعني بيت «هكذا لحِقَت باسمي تلك الوصمة.» معاناته بالضرورة من أسوأ إساءة للسُّمعة على الإطلاق؛ فكما علِم شكسبير من عرْضِه لشخصية دون جون الدعيِّ في مسرحية «ضجة كبيرة حول لا شيء»، وإدموند في «الملك لير»، والدعيِّ في «الملك جون»، كان وضع الأبناء غير الشرعيِّين يُمثِّل وصمةً اجتماعية عميقة لا يمكن مَحْوُها بمجرَّد حقيقة انتسابهم بيولوجيًّا لعائلة من النُّبلاء؛ فعندما دُفن الابن غير الشرعي لأخي شكسبير إدموند في فناء كنيسة القديس المُخلِّص، ذُكر في سجل الأبرشية على أنه «وضيع المَولد». لم تكن كلمة «وضيع» تعني «خارج إطار الزَّواج» فحسْب، بل كانت العكس أيضًا من «نبيل»؛ ومن ثَمَّ، كان «خِزي الأدعياء» الذي وَردَت مُعاناة الشاعر منه في «السونيتات» يُمثِّل أسوأ أنواع التَّشويه لسُمعة الشاعر.

في الواقع، في العصر الإليزابيثي والعصر اليَعقوبي في إنجلترا ربما كان تعرُّض النبيل لِوَسمِ المُجرِم يُمثِّل عائقًا اجتماعيًّا أخفَّ وطأةً من فقدان الاسم والسمعة؛ فقد تعرَّض بن جونسون الكاتب المسرحي المعاصر الشهير لشكسبير للوسم في إبهامه حينما أُدين بقتل زميله الممثل جابريل سبنسر. ونجا جونسون من الشنْق بسبب قُدرته على تلاوة «آية التوبة»، وهي الآية الأولى من المزمور الحادي والخمسين؛ ومن ثَمَّ، طالَب بـ «الحصانة الإكليريكية». لم يكن لهذه المِحنة أي تأثيرٍ ملحوظ بأيِّ نحوٍ على مسيرته الأدبية؛ فقد كان جونسون حاصلًا على شعارِ نبالةٍ اسكتلندي من جانب والِدِه البيولوجي. وإن لم يكن هذا كافيًا، فقد كان حصوله على درجة الماجستير الشَّرَفية من جامعة أكسفورد (فهو مثل شكسبير لم يلتحق قَطُّ بالجامعة) يستوفي أيضًا مؤهلًا آخر من مُتطلَّبات مكانة

النبلاء، الذي افتقر شكسبير إليه أيضًا. ونظرًا لتمتع جونسون بامتياز النَّبالة منذ مولده، فلم يكن بحاجة إلى السعي للحصول عليه من مجمع شعارات النَّبالة. وفي الحقيقة، في مسرحيته «كل امرئ خارج مزاجه»، التي عُرضت في عام ١٥٩٩، سَخِر من طموحات شكسبير الاجتماعية في شخصية رجلٍ قروي ساذج يُدعى سوجلياردو، الذي باع أرضه حتى يشتري ملابسَ أنيقة وشعار النَّبالة. بالإضافة إلى هذا، كان من الواضح أن شعار سوجلياردو «ليس من دون خردل» سخرية من شعار شكسبير «ليس من دون حق». والخردل؛ هذا النوع من البُهارات ذو اللون الأصفر الزاهي المُستخدَم في الأطعمة العادية أو «المأكولات الشائعة»، هو بمنزلة اللَّون الذهبي لشعارات النَّبالة لفردٍ من العامة. في الواقع، كان أحد أوجه التمييز الأساسية بين الناس في إنجلترا في أوائل العصر الحديث يتمثل فيما يتناولونه، وبالأساس، ما يستطيعون تحمُّل نفقة تناوُله؛ فيصِف ويليام هاريسون «النظام الغذائي القاسي والقارص»،[42] والذي كان يتكون من الخُبز والجبن وزجاجةِ جعةٍ صغيرة مع أعشابٍ خضراء، وندرة الطعام لنسبةٍ كبيرة من السكان. ويرى جونسون أن الخردل يُمثل حليةً مناسبة لسمعة المُمثِّل أكثر من اللون الذهبي لشعار النَّبالة. وفي مسرحية «الشويعر» يسخر جونسون من المُمثِّلين من العامَّة، الذين على الرغم من تصنيف القانون لهم على أنهم من المَعدومِين، يطمحون للحصول على امتياز نبالة: «نسُوا أنهم يندرجون تحت تصنيف الرعاع، فوصْفُهم، وتصويرهم، هم وأنسابهم يُوجد هناك؛ لذا، فهم ليسوا بحاجة إلى تمييزٍ أكثر من ذلك، بحسب اعتقادي.»[43]

مع ذلك، يُوضِّح جونسون أيضًا على نحوٍ ما تعقيدات المكانة الاجتماعية في إنجلترا في أوائل العصر الحديث لأنه، بينما كان ينتمي إلى طبقة النُّبلاء منذ مولده، وإن كان قد وُسِم لارتكابه جريمة، فإنه قضى مُعظم حياته المهنية ككاتبٍ مسرحي وشاعر وعضوٍ يدفَع رسومًا من أجل العضوية في شركة زوج والدتِهِ النقابية التي تعمل في مجال البناء، بريكلايرز. بالإضافة إلى هذا، كافة الشركات في لندن، التي كان يُنظَّم من خلالها التصنيع والتجارة في المدينة، كانت حاصلةً أيضًا على شعارات نَبالة، وكانت هذه الشعارات، مِثل الممنوحة للأُسَر، يمنَحُها مجمع شعارات النَّبالة نفسه الذي مَنحَ شكسبير نسَبَه الذي سعى طويلًا وراءه. وربما بسبب الجوانب الفنية والمُتعلِّقة بالتصميم المَطلوبة في وظيفتهم، كان كثيرٌ من العامِلِين في المجمع هم أنفسهم أعضاء في شركة بينترز آند ستينرز الخاصة بالرسامِين والصبَّاغِين؛ ومن ثَمَّ كان الحدُّ الفاصل بين النَّبالة والتجارة أقلَّ وضوحًا مما نتخيَّل عادةً. وعلى نحوٍ مُتزايد أيضًا، ظَهرَت في هذه الفترة مزاعم تُعبِّر عن كون

العمل الشريف يُعبِّر عن نَبالة الشخص؛ ففي مسرحية «إلى الشرق، هيا!»، يظهر «العمل الشريف» بوصفه مصدرًا للشَّرَف الحقيقي:

> أيًّا كان ما قد يُطلِق عليه بعض الشباب المُتكبرِين خِزيًا،
> فإنَّ عائد العمل الشريف لا يُعتبَر وضيعًا أبدًا؛
> فمن التجارة، ومن الفن، ومن البسالة، ينبُع الشَّرَف؛
> فهذه الأشياء الثلاثة هي حقًّا ينابيعُ لِشَيمِ النُّبَلاء والملوك.
>
> (الفصل الأول، المشهد الأول، الأسطر ١٧٢–١٧٥)[44]

بالمِثل، كانت صناعة الأحذية تُعرَف بـ «الحرفة النبيلة»، وهي فكرةٌ استعرَضَها توماس مِيدلتون في مسرحيَّتِه الكوميدية «عطلة إسكافي». هذا وتُمثِّل مسرحية فرانسيس بومونت «فارس المِدقَّة المُشتعِلة» مُحاكاةً ساخرة لمزاعم الفروسية للمُتدرِّبين الحرفيِّين؛ فالمِدقَّة هي إشارة إلى مُحضرِي الأدوية و«المِدقَّة المُشتعِلة»، أو العضو الذكري، هي مزحة عن متاعِب الأمراض التناسُلية؛ حتى إنَّ شكسبير نفسه استعرض موقفًا تخيليًّا ذا صِلة متعلقًا بالمكانة، لكنه كان، في الواقع، مناسبًا أكثر لا لوضعه فقط بل لوضع كثيرٍ من أبناء النُّبلاء الأصغر سنًّا، الذين بسبب نظام البُكورة، الذي يرِث بموجبِهِ الابن الأكبر كلَّ شيء، اضطُرُّوا إلى الالتحاق بالتدريب المهني في الأعمال التجارية؛ فأورلاندو في مسرحية «كما تشاء» هو ابنٌ أصغرُ محروم (في هذه الحالة من أخيه الأكبر) من حقِّهِ في مكانة النُّبل وشَرعَ في مُمارسة عملٍ حقير: «ولكن رُوح أبي استَيقظَت فيَّ، ولن أتحمَّل هذا طويلًا. خَصِّص لي إذَن التمارين التي تليق برجلٍ نبيل» ((الفصل الأول، المشهد الأول، السطران ٦٦–٦٧).[45]

مع ذلك، كان شكسبير على دراية، تمامًا مِثل جونسون، بِحُمق هَوَس الحصول على شعارات النَّبالة الذي ساد في أواخر القرن السادس عشر؛ فيسخَرُ من كون المناصب القضائية أحد مُؤهِّلات الحصول على مكانة النُّبلاء والداعمة لها في مسرحيته «زوجتا وندسور المرحتان»؛ حيث كان «روبرت شالو، السيد» يعمل أيضًا قاضي صُلح، وقاضي سِجلَّات، وكان «نبيلًا بالمولد» ولدَيه «اثنتا عشرة من أسماك البيقة» التي يُمكن وضعُها على شِعارات النَّبالة لأحفاده. إن شالو، كما ورَدَ في مسرحية «هاملت»، فيما يتعلق بالنَّبالة «مُؤهَّل بموجب القانون والمكانة» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٨٦) إلى حدِّ الإفراط الهزلي. وربما كان شكسبير يَسخَر من نفسه ومن ادِّعاءات النَّسَب من أجل الحصول

على المكانة، حينما جعل في مسرحيته «ترويض النمرة» كريستوفر سلاي، أحد أبناء بورتون هيث (بارتون-أون-ذا-هيث)، وهي قرية بالقُرب من ستراتفورد، يدَّعي انتسابه لأُسرة الملك النورماندي المذكور اسمه على نحوٍ خاطئ «ريتشارد [ويليام] الفاتح». والأهم من ذلك أنَّ شكسبير يتساءل أيضًا عن الأساس المفاهيمي للمكانة في حدِّ ذاتها؛ ففي مسرحية «الملك لير»، تكسو الإنسانيةُ البدائية، «الحيوانُ العاري، الذي يُشبِهُ الشوكة [يسير على قدمَين]» (الفصل الثالث، المشهد الرابع، السطر ١٠٦)، المقصود به الإنسان، نَفسَها بملابس الثراء والمناصب في محاولةٍ لا طائل منها لإنكار ضَعفِها الفِطري المُتمثِّل في طبيعتها الفانية، التي يكون الجميع عُرضةً لها، بصرْف النظر عن مركزهم. في مسرحية «الملك لير» يكون إنكار مِثل هذا القاسم المُشترَك مصدرًا للفساد الأخلاقي؛ فيكون «النبيل العادي» مقبولًا اجتماعيًّا أكثر من «الحيوان العاري، الذي يُشبِه الشوكة». وورد على لسان حفَّار القبور في مسرحية «هاملت» ملحوظةٌ مُتطرِّفة مُشابِهة حينما ادَّعى أن آدم كان «أول نبيل»، فقال: «فليس في العالم أعرق نَسَبًا من الزُّرَّاع والحفَّارين وصانعي القبور» («هاملت»، الفصل الخامس، المشهد الأول، السطران ٢٩–٣٠).[46]

كانت ألوان شعارات النَّبالة أيضًا أحد الأشكال الزُّخرفية الزاهية ذات الاستهلاك الملحوظ؛[47] فربما كان الأفراد غير القادِرين على تبرير طلَبهم المُتقدِّمين به لمجمع شعارات النَّبالة للحصول على شعار النَّبالة، أو غير الراغبين في ذلك، بسبب المشقَّة والنفقات، يَشرعون على أي حالٍ في تزيين منازلهم ومُمتلكاتهم دون تصريح. احتجَّ هنري بيتشام بشِدَّة على هذه الممارسة، لا سيما حينما وجد شعار نبالة من سلالة النُّبلاء الفرنسية منسوخًا بفخرٍ على باب أحد التجار، فقال: «وحتى قصصهم المُلفَّقة لا يُمكن أن تُرضيهم، فإن رأَوا في أي أرضٍ أو مكان يُسافرون إليه شعارًا أجمل من شعارهم (إذ إنهم يُقيِّمون جمال الشعارات أو حُسنها، كحَمقانا، بحسب تنوُّع ألوانها)، فإنهم حين عودتهم يصنعون منه نسخةً زجاجية منها ليستخدموها هم وورثتهم.»[48] فكان عرض الشعارات دون وجه حق، أو اقتراض ألوان الشعارات الأجنبية لأنها أجمل — مثلما تُعبِّر الإضافة الساخِرة لكلمة «حمقى» أو المُتَّسِمين بالبلاهة فطريًّا هنا — يُمثِّل انتهاكًا واضحًا للقانون، ومع ذلك يبدو أنها كانت ممارسةً شائعة للغاية بحيث كان يصعُب على مجمع شعارات النَّبالة القضاء عليها بالكامل.

أيًّا كانت الاعتراضات على حصول شكسبير على شِعار النَّبالة، فعلى الأقل لقد حصل عليه عبر القنوات الرسمية. ولم يكن عام ١٥٩٦ هو العام الوحيد الذي تعامَلَت فيه أسرة شكسبير مع مجمع شعارات النَّبالة؛ فقد تَقدَّم جون شكسبير مرةً أخرى في عام ١٥٩٩، بعد عامٍ واحد من تأليف «هاملت»، بطلبٍ من أجل أن يُجرى «تربيع» أو «دمج» شعار نَبالته مع شعار نبالة أردين، نَسَب شكسبير من جهة والدته. هذا وسيُظهِر شعار النَّبالة المُقسَّم إلى أربعة أجزاءٍ الصِّلة الأرستقراطية المزعومة بأُسرة إيرلات ووريك من خلال تقسيم الشِّعار رأسيًّا، مع وضع شعار شكسبير في النصف الأيمن، ووضع شعار أردين في النصف الأيسر. وفي مسرحية «حلم ليلة منتصف صيف» تصِف هيلينا قُربها من هيرميا قائلة: «... لكنهما تفترِقان فتتوحَّدان ... كاللتَين تعلُوان درع النبالة، تنتميان لرجلٍ واحد، وتعلوهما ريشةٌ واحدة» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، الأسطر ٢١٠–٢١٤)[49] [ترجمة د. محمد عناني]. وفي رأي هنري بيتشام لم تكن هذه الممارسة أكثر من مُجرَّد شكلٍ آخر من أشكال سُوء الاستِعمال: «إنَّ هذا خلْط (أو أكاد أجزم أنه تنافُر) في الشعارات؛ فهذا تطفُّل على العائلات والمنازل القديمة بالإضافة إليها أو الإزالة منها.»[50] وفي هذا الالتماس التالي للمجمع، على الأرجح خرَج الأمر عن سيطرة أُسرة شكسبير نظرًا لتعرُّض التصميم الأصلي للإلغاء لصالِح أُسرة أردين الأقلَّ مكانة، وفي النهاية لم تحصل الأُسرة على الشعار الجديد على الإطلاق.[51] والمُثير للاهتمام أيضًا استمرار وصف جون شكسبير بأنه أحد مُلَّاك الأراضي — لكن ليس نبيلًا — في يناير عام ١٥٩٧ حينما باع جزءًا من الأرض لجورج بادجر. ربما كان جون شكسبير أحد هؤلاء الأشخاص المزعومِين الشاعِرين بالخِزي، الذين امتدَّ طموحهم الاجتماعي إلى أَبعدَ بكثيرٍ من إمكانياتهم. وكان تعليق ويليام هاريسون أنَّ هؤلاء الناس لم يكونوا أهلًا لمراكزهم، بل كانت مُؤهِّلاتهم أقلَّ منها؛ «فهُم على الأرجح كانوا يرتدون أحذيةً عالية الرَّقبة أكبرَ ممَّا تتَّسِع له أرجُلُهم.»[52]

ربما بسبب الاضطراب الذي حدَث في التَّسلسُل الاجتماعي عقب تدفُّق الثروات الجديدة وتطوير لندن، ظهر سوقٌ جديد للكُتُب عن شعارات النَّبالة، كان أبرزها كتاب بيتشام بالإضافة إلى كتاب لأوجستين فينسينت، الذي عرَض، بالطبع، مكانته بألوانٍ برَّاقة على صفحة العنوان: «بارون أبتون، جيرارد لي، السيد فيرن، السيد جيليم (بورسويفونت المِشبك الحديدي سابقًا).» في الواقع، نشَرَ أيضًا ويليام جاجارد، المسئول عن طباعة

«المطوية الأولى» لشكسبير، العديد من الكُتُب عن شعارات النَّبالة، وتَزامَن وقتُ طباعة «المطوية الأولى» تقريبًا مع طباعة كتاب فينسينت.[53]

باختصار، كان تعليق مسئول مجمع شعارات النَّبالة بروك التهكُّمي على شكسبير بقوله «المُمثِّل»، على الرغم من نجاحه المسرحي الهائل في لندن، علامةً مُهمَّة على طريقة قراءة مسألة المكانة والتسلسُل الهرَمي في هذا المُجتمع. «نحن» نُقدِّر شكسبير أكثر من اللورد مولي، أمَّا «هم»، فلا؛ فلم يكن أحد في إنجلترا في العصر الإليزابيثي يُمكن أن يتخيَّل أنه بعد أن تهدأ مُجريات التاريخ، سيبرُز ويليام شكسبير، «المُمثِّل»، على كلِّ أقرانه بوصفه أشهر رعايا المِلكة.

هوامش

(1) M.R. Macdonald, “Clopton, Hugh (c.1440–1496),” *ODNB*.

(2) Harrison’s *Description of England in Shakespeare’s Youth. Being the Second and Third Books of His Description of Britaine and England*. Edited from the first two editions of Holinshed’s Chronicle, A.D. 1577, 1587, by Frederick J. Furnivall, pt 1 (London: The Shakespeare Society, 1877) pp. 128–9 (spelling modernized).

(3) All references to *Much Ado About Nothing* are from William Shakespeare, *Much Ado About Nothing: The Arden Shakespeare*, ed. A.R. Humphreys (London: Methuen Drama, 1981).

(4) William Shakespeare, *Othello*, ed. E.A.J. Honigmann (Walton-on-Thames: Thomas Nelson and Sons, 1997).

(5) William Shakespeare, *King Henry IV. Part I: The Arden Shakespeare*, ed. A.R. Humphreys (London: Methuen Drama, 1960).

(6) William Shakespeare, *Henry V*, ed. T.W. Craik (New York: Routledge, 1995).

(7) References to Shakespeare’s poems are from William Shakespeare, *Shakespeare’s Poems: Venus and Adonis, The Rape of Lucrece and*

the Shorter Poems, ed. Katherine Duncan–Jones and H.R. Woudhuysen (London: Arden Shakespeare, 2007).

(8) Sir John Ferne, *The Blazon of Gentrie (1586) STC*/10824; Sir John Ferne, *The Blazon of Gentrie (1586), STC*/10824; Katherine Duncan–Jones, *Shakespeare's Life and World*, London: The Folio Society, 2004), p. 117. See also Raymond Carter Sutherland, "The Grants of Arms to Shakespeare's Father," *Shakespeare Quarterly* 14 (1963): 379–85 at 383.

(9) See Sutherland, "Grants of Arms," p. 383

(10) For the documents bearing out these facts, see David Thomas, ed., *Shakespeare in the Public Records* (London: Her Majesty's Stationery Office, 1985), p. 5.

(11) William Shakespeare, *The Merchant of Venice: The Arden Shakespeare*, ed. John Russell Brown (Walton–on–Thames: Thomas Nelson, 1998).

(12) Keith Wrightson, *Earthly Necessities: Economic Lives in Early Modern Britain* (New Haven: Yale University Press, 2000), p. 191.

(13) Samuel Schoenbaum, *William Shakespeare: A Documentary Life* (New York: Oxford University Press, 1975), p. 227; Sutherland, "*Grants of Arms*," pp. 379–85.

(14) Sir John Ferne, *The Blazon of Gentry (1586)*; quoted in Samuel Schoenbaum, *William Shakespeare: A Compact Documentary Life* (New York: Oxford University Press, 1987) at p. 38. For a list of the offices in the College of Arms see G.E. Aylmer, *The King's Servants: The Civil Service of Charles I, 1625–1642* (London: Routledge and Kegan Paul, 1961), p. 482.

(15) William Shakespeare, *The Winter's Tale: The Arden Shakespeare*, ed. John Pitcher (London: Arden Shakespeare, 2010).

(16) William Shakespeare, *Hamlet: The Texts of 1603 and 1623*, ed. Ann Thompson and Neil Taylor (London: Arden Shakespeare, 2006).

(17) See Margreta de Grazia, *Hamlet without Hamlet* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), p. 94.

(18) Katherine Duncan–Jones, *Ungentle Shakespeare: Scenes from His Life* (London: Arden, 2001), p. 85.

(19) See Anthony Wagner, *Heralds of England* (London: HMSO, 1967), p. 215, and, on Shakespeare, p. 203.

(20) Wrightson, *Earthly Necessities*, p. 22.

(21) Harrison, *Description of England*, p. 128.

(22) See Thomas Woodcock and John Martin Robinson, *The Oxford Guide to Heraldry* (Oxford: Oxford University Press, 1990), pp. 35–8.

(23) Sutherland, "*Grants of Arms*," p. 382.

(24) William Shakespeare, *King John: The Arden Shakespeare*, ed. E.A.J. Honigmann (London: Methuen and Co., 1954).

(25) Wagner, *Heralds of England*, p. 204.

(26) Woodcock and Martin, *Oxford Guide to Heraldry*, p. 145; see also Aylmer, *King's Servants*, p. 43.

(27) A.L. Rowse, *The England of Elizabeth: The Structure of Society* (New York: Macmillan, 1951), p. 247; Wagner, *Heralds of England*, p. 237.

(28) Wagner, *Heralds of England*, p. 237.

(29) Wagner, *Heralds of England*, p. 238.

(30) Quoted in Felicity Heal and Clive Holmes, *The Gentry in England and Wales, 1500–1700* (Stanford: Stanford University Press, 1994), pp. 29, 390.

(31) Frederick Wilson Kittermaster, *Warwickshire arms and Lineages: Compiled from the Heralds' Visitations and Ancient MSS* (London: 1866), p. viii.

(32) Mark Noble, *A History of the College of Arms* (London: J. Debrett, 1804), p. 169.

(33) Wagner, *Heralds of England*, p. 207.

(34) See Wyman H. Herendeen, “Brooke, Ralph (c.1553–1625),” *ODNB* and Basil Morgan, “Brandon, Richard (*d.* 1649),” *ODNB*.

(35) Wagner, *Heralds of England*, p. 215.

(36) Wagner, *Heralds of England*, p. 205.

(37) I am grateful to Nigel Ramsey for this information.

(38) Henry Peacham, *The Compleat Gentleman* (London: 1622), p. 138.

(39) For complaints about the College of Arms, see William Smith, Rouge Dragon, “A Brief Discourse of the Causes of Discord Amongst the Offices of Armes,” MS. Folger V.a.157; MS V.a.199. The scribal copy is dedicated to Elizabeth’s chief minister, Lord Burghley.

(40) Katherine Duncan-Jones, *Ungentle Shakespeare*, p. 102; Noble, *History of the College of Arms*, p. 199.

(41) William Shakespeare, *Shakespeare’s Sonnets: The Arden Shakespeare*, ed. Katherine Duncan-Jones (London: Methuen Drama, 2010).

(42) Quoted in Wrightson, *Earthly Necessities*, p. 33.

(43) Schoenbaum, *Compact Documentary*, pp. 229–30.

(44) George Chapman, Ben Jonson, and John Marston, *Eastward Ho!* ed. R.W. Van Fossen (Manchester: Manchester University Press, 1999).

(45) William Shakespeare, *As You Like It: The Arden Shakespeare*, ed. Juliet Dusinberre (London: Arden Shakespeare, 2006).

(46) Noble, *History of the College of Arms*, p. 33.

(47) Peacham, *Compleat Gentleman*, pp. 142, 145.

(48) Peacham, *Compleat Gentleman*, p. 150.

(49) Schoenbaum, *Compact Documentary Life*, p. 230; William Shakespeare, *A Midsummer Night’s Dream: Texts and Contexts*, ed. Gail Kern Paster and Skiles Howard (Boston: Bedford/St. Martin’s, 1999).

(50) Peacham, *Compleat Gentleman*, p. 39.

(51) Schoenbaum, *Compact Documentary Life*, p. 230.

(52) Quoted Wagner, *Heralds of England*, p. 187; Harrison, *Description of England*, pp. 128–9 (spelling modernized).

(53) Edwin Eliott Willoughby, *A Printer of Shakespeare: The Books and Times of William Jaggard* (P. Allan, London: 1934), pp. 267–75.

الفصل الخامس

المسرح

لم تكن أول إشارةٍ مُسجَّلة إلى مسيرة شكسبير المسرحية مُشجِّعة؛ فقد ظَهرَت في نشرة تُدعى «جرينز جروتس-ورث أوف ويت» (١٥٩٢)، وهي تصِف شكسبير بأنه يُخبِّئ «قلب نمر» تحت مظهر المُمثِّل اللطيف الخارجي:

> ثَمَّةَ غرابٌ مغرور، يتزيَّن بريشِنا، يختبئ بقلبه الذي يُشبِهُ قلب نمر تحت شكل المُمثِّل، ويفترِض أنَّ لدَيه القدرة على تنميق شِعرٍ مُرسَل بحيث يُضاهي أفضل واحدٍ فيكم، وكونه شخصًا مُتعدِّد المواهب، جعله يتوهَّم بأنه الأديب الأوحد في البلاد![1]

إن هذا التهكُّم المرير على شكسبير يرى أنه أديبٌ مُدَّعٍ تنقلب كلماته ضدَّه، في إشارةٍ ساخرة للمِلكة مارجريت الخبيثة في المسرحية التي حقَّقَت نجاحًا عند عرضها رغم عدَم نشرِها بعدُ في هذا الوقت «هنري السادس (الجزء الثالث)»: «يا قلب نمر في إهاب امرأة!» (الفصل الأول، المشهد الرابع، السطر ١٣٧).[2] وربما تكون إعادة الصياغة الساخرة هذه لهذا البيت من مسرحية شكسبير هذه إشارة أيضًا إلى جلود الحيوانات المُستخدَمة في حِرفة والده، ولكن إن حدث وسار شكسبير في وقتٍ ما على خُطى والده، فإنه على الأرجح لم يعُد يُمارس هذه الحرفة في عام ١٥٩٢، ومن الواضح أنه كان يعمل لعدَّة سنواتٍ في وظيفة بالكاد ظَهرَت في سنوات شباب جون شكسبير، حينما كانت حياة المُمثِّل الرحَّال المهنة المسرحية الوحيدة التي يمكن تَصوُّرها.

أصبح ويليام شكسبير مُمثلًا وكاتبًا مسرحيًّا ومشاركًا في شركةٍ مسرحية لها مقرٌّ ثابت في لندن (إذ كان أحد المُستثمِرين الذين كانوا يملكون الشركة ويُديرونها)؛ ومن ثَمَّ اشترك في عملٍ لم يكن مسبوقًا تاريخيًّا. ومع ذلك، لم تدُمِ الظروف الاقتصادية والاجتماعية

الجديدة، التي دَعمَت المسرح إلَّا لفترةٍ قصيرة نِسبيًّا في أواخر القرن السادس عشَر وأوائل القرن السابع عشر؛ فكانت ثَمَّةَ قوى ثقافيةٌ مُتزايِدة تسعى لقمْع المسرح إجمالًا؛ فكان كتاب ستيفن جوسون «مدرسة الابتذال» (١٥٧٩) وكتاب جون نورثبروك «دراسة لنقد القمار أو الرقص أو المسرحيات التافهة أو الفِقرات المسرحية القصيرة» (١٥٧٧)، ضِمن العديد من محاولات الهجوم على المسرح بسبب ارتداء المُمثِّلين ملابس الجنس الآخر، وما به من «رذيلة» و«خلاعة» و«بذاءة» مزعومة (على حدِّ وصْف نورثبروك)، وبالأساس ما به من خيال، بوصفه وسيلةً لنشْر الأكاذيب. وبعد خمسٍ وعشرين سنةً من وفاة شكسبير، اندَلعَت اضطراباتٌ سياسية نتيجةً للصراع على السلطة بين السلطة الملكية والبرلمان. وفي عام ١٦٤٠ انتزع البيوريتانيون سلطة التشريع السياسية من السلطة الملكية وأغلقوا المسارح في عام ١٦٤٢.[3] ومع ذلك، فإنَّ الرواية التقليدية عن إغلاق المسارح وما بها من مساواةٍ واضحة بين المذهب البيوريتاني والمُعاداة المُتزمِّتة للمسرح تَعرَّضَت للتنقيح والتعقيد الكبيرَين في أعمال كلٍّ من مارجو هاينمان وديفيد كاستان؛ فلم تكن الرغبة المزعومة في القضاء على «مشاهد المُتعة، التي تُعبِّر عادةً عن المرَح والطيش الفاسقَين»، على سبيل المثال، كما يقول كاستان، الباعث الأساسي وراء إصدار أَمرِ غلق المسارح. بدلًا من ذلك، جاء الأمر «مدفوعًا بمخاوفَ عمليةٍ تتعلق بالأمن أكثر من الحماس الديني.»[4] ولهذا أهميةٌ بالِغة فيما يتعلَّق بفَهم المسرح في عصر شكسبير لأنه يتحدَّث عن الطريقة التي سعَتْ بها السلطات على اختلاف أشكالها (السلطة الملكية، والحكومة المحلية للندن، ومجالس المدن، وما شابه)، قبل اندلاع الحرب الأهلية في عام ١٦٤٢ وبعدها، إلى التحكُّم في «شروط» تقديم العروض المسرحية نفسها (التي كانت علمانية وتتضمَّن التجمُّعات العامة)، تمامًا مثل التحكُّم في «محتواها» — مثل المرَح والطَّيش. وبينما أَقَرَّ مجلس العموم في مدينة لندن مرسومًا في عام ١٥٧٤ موجَّهًا إلى المحتوى (ما أَطلَق عليه الإليزابيثيون «موضوع» الترفيه، المُتمثِّل في «الكلمات» و«الأفعال»، خاصةً تلك التي تميل إلى «إشاعة الفِسق، والتحريض على الفِتنة» و«ما شابه»)،[5] يظلُّ الوضع، مع ذلك، أنَّ موضوعات المسرحيات كانت أقلَّ إثارةً للجدل من أداة التعبير عنها؛ وسط المسرح في حدِّ ذاته. بالأساس، لم تُؤدِّ القيود المفروضة على العروض من السُّلطة الملكية وكذلك من الحكومة المدنية — التحكُّم في كلٍّ من المسرح كمؤسسة ونظام الرقابة المُطبَّق على نصوصه — ببساطة إلى قمْع التعبير الفني وكبْته؛ فعند التفكير تاريخيًّا في مِثل هذه العوائق القانونية، بدلًا من التفكير فيها بما لا يتماشى مع العصر، فيُمكن رؤيتها على أنها صاغت الشكل الثقافي

للإنتاج الفني في إنجلترا في العصرَين الإليزابيثي واليعقوبي، اللذَين شهدا، للمُفارَقة، أعظم إنجازات المسرح الإنجليزي على الإطلاق؛ فحينما أُعيد فتح المسرح مع استعادة النظام الملكي في عام ١٦٦٠، اختفَى المسرح العام الذي عرَفَه شكسبير إلى الأبد.

سيعرض هذا الفصل بالتفصيل السياق التاريخي والأدبي لأول إشارة إلى شكسبير في لندن؛ إذ سيتحدَّث عن كلٍّ من القيود والفُرَص التي اتَّسمَت بها الحياة المهنية في المسرح في لندن في العصر الإليزابيثي.

في طفولة شكسبير، كان تعرُّضه للدراما يحدُث من خلال فِرَق المُمثِّلين المُرتحِلين الذين كان مُرخَّصًا لهم بتقديم العروض — «خدم الملكة»، و«خدم ووستر»، و«خدم ليستر»، و«خدم ووريك»، و«خدم ديربي»، و«خدم اللورد بيركيلي». وفي الواقع، في عام ١٥٦٩، أجاز جون شكسبير نفسه، في أثناء تقلُّده لمنصب المأمور، مرَّتَين إقامة عروض في ستراتفورد. ونحن لا نعلم إذا كان شكسبير نفسه قد شهِد أيضًا العروض الترفيهية التي تتَّسِم بالبذَخ التي كان يرعاها إيرل ليستر في مدينة كينيلوورث القريبة من أجل الملكة إليزابيث في عام ١٥٧٥، أو سلسلة كوفنتري لمسرحيات الأسرار، التي ظلَّت تُعرَض حتى جرى وقفُها في عام ١٥٧٨.

كان ثَمَّةَ تقليدٌ محلي قوي للدراما في إنجلترا، والذي كان بالدرجة الأولى الدراما الدينية. فحتى الاحتفالات الشعبية كانت مُرتبطةً بالتقويم الكنَسي — على سبيل المثال، ثلاثاء المرافع، أو الثلاثاء البدين، وهو اليوم الذي يسبِق الصوم الكبير الذي يبدأ في أربعاء الرماد؛ وأسبوع العنصرة (الذي يحتفل بحلول الرُّوح القُدس على تلاميذ المسيح)؛ ويوم عيد يونيو، الذي يحتفل بإقامة القُربان المُقدَّس، ويُسمَّى بِعِيد القربان المُقدَّس. وكانت أكثر الجوانب المُكتمِلة للنَّمَط الدارمي في عصر ما قبل شكسبير سلاسل مسرحيات الأسرار أو مسرحيات المُعجِزات — وهي المسرحيات الدِّينية التي كانت تعرِضها الطوائف التجارية في العصور الوسطى، والتي كانت تتحدَّث عن اللحظات المِحوَرية في الأخرويات المسيحية، بدايةً من الخلْق وحتى يوم الحساب. هذا وقد شهِدَتِ المناطق الريفية، تمامًا مثل المدن، كافة أنواع الاحتفالات والترفيه، بما في ذلك الفواصل المسرحية العلمانية القصيرة، المُستوحاة عادةً من قصص روبن هود الشعبية. ومع ذلك تعود الأعمِدة المُزيَّنة بالأشرطة المُلوَّنة واحتفالات أول مايو إلى طقوس الخصوبة الوثنية لبريطانيا القديمة، بالإضافة إلى الرَّقْصات الشعبية؛ مثل رقصة موريس وغيرها من وسائل التَّسلية التي سادت مُمارستها منذ فترة طويلة. هذا وترجع أصول مسرحيات شكسبير للاحتفالات الشعبية، التي

كانت تُعتبَر دومًا مناسبةً للمرَح، والشغب، والتمرُّد، ناهيك عن مُحاولة إحياء الطقوس الكاثوليكية التي سعَتِ السلطات إلى احتوائها؛ فعلى سبيل المثال، حاول مجلس ستراتفورد المحلي إيقاف مَوكب القديس جورج السنوي في عيد الصعود في عام ١٥٤٧.

كانت الاحتفالات بهذه المناسبات تُقام في جميع أنحاء إنجلترا، ولم يكن ببساطة ثَمَّةَ شعور بأنَّ ثقافة تقديم العروض والترفيه تَركَّزَت في العاصمة حتى مُنتصف القرن السادس عشر؛ فكانت مسرحيات الأسرار تُعرَض في المدن المُهمَّة؛ فكانت ويكفيلد وكوفنتري وتشيستر ويورك تُعَدُّ أماكن عرْض أبرز المسرحيات التي وصلَتْ إلينا. وكان المُمثِّلون في هذه المسرحيات من أبناء هذه المدن وأعضاء الطوائف التجارية في العصور الوسطى، وليسوا مُمثِّلين مُحترفِين. وانطبق هذا الأمر أيضًا على نوعٍ آخر من الدراما التي سَبقَت شكسبير، وهي المسرحيات الأخلاقية؛ مثل مسرحية «كل إنسان». اتَّسمَت هذه المسرحيات بتركيزها على الجانب التوجيهي بقَدْرٍ كبير وبشكلها الرمزي، وكانت تُعرَض على العربات وخارج الكنائس وأحيانًا في ساحات المنازل الكبيرة. وعلى عكس عالَمِ أسلاف شكسبير، الذي خلا من المُمثِّلين المُحترفِين والمسارح المَبنيَّة بغرَض عرْض المسرحيات، مهَّدَت التغيُّرات الهائلة التي حَدثَت في المنظومة الاقتصادية — التحوُّل المُعقَّد من مجتمعٍ إقطاعي إلى مجتمعٍ رأسمالي تجاري نتيجةً للنموِّ الهائل في التجارة والنموِّ المُطَّرد للعاصمة — لظهور المُمثِّل المحترف، والكاتب المسرحي المُحترِف، والمسرح كبِناء، وفي الواقع لظهور مؤسسة المسرح الإنجليزي الجديدة في حدِّ ذاتها.

في هذه البيئة الجديدة نُشِرت نشرة «جرينز جروتس-ورث أوف ويت» للكاتب المسرحي الحاصل على تعليمٍ جامعي والذي كان قد تُوفِّي حديثًا حينها، روبرت جرين. كان جرين أحد المشاهير السيِّئي السمعة؛ فكان معروفًا، على حدِّ قول الباحث والكاتب جابريل هارفي، بـ «حياته الخليعة والماجِنة ... وبشَعرِه الأشعث، وملابِسه غير اللائقة، وبصُحبته غير اللائقة أكثر.»[6] هناك أدلةٌ مُوثَّقة على حياة جرين الماجِنة، لكن بصرْف النظر عن تجاوزاته الأخرى، فأغلب الظنِّ أنه لم يكتُب هذه النشرة؛ فعلى الأرجح، وَفَّرَت وفاته ببساطةٍ فرصةً سانحة لنَسْب محتواها الحادِّ إليه. هذا ويقترِح الباحثون اسمَين مُحتملَين كتبَها أحدهما؛ إما هنري تشيتل، الذي أعدَّ ظاهريًّا مُسوَّدتها للطباعة؛ أو أحد «العقول الجامعية» الأخرى في المشهد المسرحي في لندن، صديق جرين، توماس ناش. أنكر تشيتل كتابة النشرة، وفي الطبعة الثانية من عمله النَّثري «بيرس المُعدم»، الصادرة في عام ١٥٩٥، أنكر ناش أيضًا بشدَّة فِعلَ هذا،[7] واعترض قائلًا: «لعلَّ الله لا يتولَّى رُوحي

بالرعاية أبدًا، بل ويتخلَّى عني تمامًا، إن كانت أيُّ كلمة أو مقطع فيه قد صَدرَت عن قلَمي.»[8] ومع ذلك، فإن الحجة المقنعة التي قدَّمَتها كاثرين دنكان-جونز مُؤخرًا عن كون ناش المُؤلِّف، رَجَّحَت الكفَّة لصالحه؛[9] فنظرًا لكون شكسبير مُنافسًا وشيك النجاح لناش، فمن الواضح أنه أشعل لديه الرغبة في ازدرائه بسبب ما يشعُر به من حسَد. سَعتِ النشرة إلى التقليل من قدْر شكسبير بوصفه مغرورًا، وسارقًا لِمؤلَّفات غيره («يتزين بريشنا»)، والذي لديه ثقةٌ مُفرِطة في قُدرته على تأليف شِعرٍ مسرحي، ويعني «تنميق» bombast هنا تزيينًا أو تفخيمًا. الإشارة هنا إلى بيتٍ من الشعر المُرسَل من الوزن الإيامبي الخُماسي التفاعيل غير المُسجوع بنبراته الخمسة، الذي يعتقِد شكسبير، رغم كونه مُجرَّد ممثِّل، أن لدَيه القدرة على تنميقه تمامًا مثل أفضل أقرانه تعليمًا. وفي مُقدِّمة ناش لعمل جرين «مينافون» (١٥٨٩)، تَذَمَّر في وقتٍ سابق بشأن الذين استخدموا الشعر المُنمَّق «في التعبير عن وجودهم ... من أجل الفصاحة الرَّحبة للشعر مُتكرِّر الإيقاع العشاري المقاطع أو الإيامبي الخماسي التفاعيل.» وبينما كانت هذه الأوزان الخفَّاقة واسِعة الشهرة، رأى ناش أنها فظَّة، وتفتقِر إلى البراعة، و«صاخبة»، وتضرُّ باللُّغة. يُهاجِم ناش — ويُحاكي بسخرية مستخدمًا كلمة bumbast التي بينها وبين كلمة bombast جناسٌ استهلالي بليغ وكلاهما تعنيان تنميقًا — الذين «يعتقدون أنهم يتحدَّون أُدباءَ أفضلَ منهم بالتنميق الشديد للشعر المُرسَل.»[10] وفي وقتٍ لاحق من حياة شكسبير المهنية، جعل شخصية إياجو الحاقد، الذي يغار من تَرقِّي مُنافسه، تستخدِم مُصطلحاتِ الذمِّ ذاتها التي وَردَت عن شكسبير في نشرة «جرينز جروتس-ورث أوف ويت»: «أمَّا هو، فإنه لم يُصغِ إلَّا إلى مشورة كبريائه وإيعازِ ما سبق على وَهْمِه، فتخلَّص من إجابة سؤالي بعباراتٍ مُنمَّقة مشحونة بالألفاظ الحربية» («عطيل»، الفصل الأول، المشهد الأول، الأسطر ١١–١٣) [ترجمة خليل مطران، بتصرُّف]. في الواقع، كان المُتطلَّب الأساسي لوظيفة الكاتب المسرحي هو «تنميق الشعر المرسل»؛ بمعنى وضع الكلام في إطارٍ منظوم من الوزن الإيامبي. بالإضافة إلى هذا، في الثقافة المسرحية الإليزابيثية، حيث وُجِد التنافُس والتعاوُن جنبًا إلى جنبٍ بصفتهما الطاقتَين السائدتَين، وإن كانتا مُتعارِضَتَين، كان «التنميق» ببساطة النَّعت المُفضَّل.

مع ذلك، فإنَّ إهانة «قلب نمر» تُضيف تُهمة العنف الجسدي إلى التُّهَم الأخرى التي لا تتلاءم كثيرًا مع «شكسبير اللطيف» في قصيدة جونسون الإطرائية له في «المطوية الأولى». إلَّا أنَّ نزاعات شكسبير مع القانون كانت تتعلَّق دائمًا بأمورٍ مالية وليس بأمورٍ لها علاقة

بالعُنف الجسدي. وحتى في عام ١٥٩٦، حينما سعى ويليام وايت لجعْل شكسبير يُقدِّم كفالةَ حُسن سلوكه (وهو نوعٌ من أمر عدَم التعرُّض في أوائل العصر الحديث)، ورَدَ في الالتماس اسم فرانسيس لانجلي أيضًا، الذي بنى مسرح «ذا سوان»، واسمان آخران، وبدا أن هدف المُدَّعي إلحاق الدمار المالي بلانجلي.[11] وفي هذا الشأن يختلف شكسبير عن بعضٍ من أشهر مُعاصِريه؛ فقد قَتَل بن جونسون أحد زملائه المُمثِّلين، وهو جابريل سبنسر، وتباهى بمآثِره العنيفة في المعركة التي دارت في الأراضي المُنخفِضة. وبالمثل، اتُّهِم كلٌّ من كريستوفر مارلو وتوماس واتسون بمشاركتهم في قتال الشوارع الذي أسفر عن مقتل ابن صاحبِ نُزُلٍ يُدعى ويليام برادلي؛ وقُتل مارلو نفسه في دتفورد. وعليه فقد وقَع بعضٌ من أبرز مُعاصِري شكسبير في شَركِ عالم العنف والاضطرابات الذي ساد لندن في أوائل العصر الحديث، بطريقةٍ لم تحدُث معه. وبناءً على هذا، فإنَّ «قلب نمر» ربما تُشير إلى طموحٍ شرس وقسوةٍ مهنية أكثر من خُبثٍ شخصي؛ ففي السياق الذي لا يرحم للمسرح في لندن، ربما استطاع خصوم شكسبير رؤية قُدرته على قتل المنافسة.

ربما كان الأخطر من هذا ادِّعاء سرقة مُؤلَّفات الآخرِين، أو ريشه المُستعار. على الأرجح كانت الاتهامات بالسَّرِقة أمرًا حتميًّا في الوسط المسرحي لشكسبير؛ حيث كانت نصف المسرحيات تقريبًا يتشارك المُؤلِّفون في كتابتها من أجل تسريع عملية الإنتاج وإشباع الشهيَّة النهمة لِلمُشاهِدين لرؤية عروضٍ جديدة. هذا وقد تفاوت نطاق تعاون الكُتَّاب في الأعمال كثيرًا، حتى في حالة انتماء العمل بوضوحٍ لكاتبٍ مسرحيٍّ آخرَ واحدٍ على الأقل، الذي هو مُؤلِّفه الأساسي؛ فعلى سبيل المثال، ادَّعى توماس هايوود أنه كان لديه «إسهامٌ كبير» أو «على الأقل بعض الإسهام» في وضع نحو ٢٢٠ عملًا مكتوبًا على مدار فترة امتدَّت ٤٠ سنة. وأحيانًا، وإن كان ليس دائمًا، كان الاشتراك في التأليف يُسجَّل عند إدراج العمل في سجل الوَرَّاقِين؛ فعلى سبيل المثال، أُدرِجَت مسرحية «كاردينيو» المفقودة على أنها من تأليف شكسبير وجون فليتشر، وكذا الحال مع مسرحية «القريبان النبيلان»، التي حُذِفَت من «المطوية الأولى» ونُشِرَت لأول مرَّة في عام ١٦٣٤. وفي وقتٍ لاحق من حياة شكسبير المهنية، زُعِم أنه كتب مسرحية «بيريكليس» مع جورج ويلكينز (التي لم تنجح أيضًا في الظهور في «المطوية الأولى»)، ومع ذلك لم تَذكُر صفحة العنوان إلَّا شكسبير كمؤلفٍ لها:

> المسرحية الأحدث والأكثر إثارة للإعجاب «بيريكليس: أمير صور». القصة الحقيقية وكامل تاريخ ومُغامرات ومصير الأمير المذكور، وكذلك الأحداث، التي

لا تقلُّ أهمية وغرابة، الخاصة بمولد وحياة ابنته ماريانا. كما جرى عرضُها عدَّة مرات من قِبل فرقة «خدم صاحبة الجلالة»، في مسرح «ذا جلوب» في بانكسايد، بقلم ويليام شكسبير. طُبعت في لندن لصالح هنري جوسون، وستُباع عند علامة الشمس في شارع باتر-نوستر رو، وغيره، ١٦٠٩.

ربما كتب ويلكينز، وهو شخصيةٌ بغيضة التقى بها شكسبير حينما كان يقطن في شارع سيلفر ستريت،[12] الجزء الأكبر من أول فصلَين، بينما كتب شكسبير باقي المسرحية. وثَمَّةَ أدلة على وجود «أيادٍ أخرى» ساهمت في كتابة عددٍ من مسرحيات شكسبير، بما في ذلك، على سبيل المثال، «تيتوس أندرونيكوس»، التي كتَبها على الأرجح مع جورج بيل، و«ماكبث»، التي تحتوي على مَشاهِدَ كتَبها توماس ميدلتون. لم تكن الكتابة تُوزَّع دائمًا بالعدل بين المُشارِكين، الذين كانوا يعملون عادةً على نحوٍ مُنفصلٍ عن بعضهم في المشاهد أو أبعاد الحبكة التي كانوا يتولَّون مسئوليتها.

مع ذلك، فإنَّ الاتهام الوارد في نشرة «جرينز جروتس-ورث أوف ويت» ليس ادِّعاء كاتبٍ زميل كتابةَ شيءٍ لم يكتُبه، بل ادِّعاء «مُمثِّل» بهذا. إن طبيعة التهمة نفسها ليست واضحة، لكن يتمثل الادِّعاء بالأساس في أنَّ إنسانًا مُبتدئًا وصاحب مواهبَ مُتعدِّدة لكنه لا يُتقِن أيًّا منها؛ مجرَّد مُمثل يزهو بأبياتٍ من تأليف عقولٍ جامعية، مثل روبرت جرين وجورج بيل وكريستوفر مارلو وناش نفسه، يعتقد الآن أنه يستطيع أن يُصبِح شاعرًا مع أفضل من فيهم. وبصرف النظر عن أعمال شكسبير الأخرى، فمن الواضح أنه كان يُعرَف بأنه «مُمثِّل»، ويُشار إليه على هذا النحو مرَّتَين في السجلات الشخصية القليلة الموجودة عنه منذ أوائل تسعينيَّات القرن السادس عشر — الواردة عن مسئول النَّبالة رالف بروك (كما رأينا في الفصل السابق) وعن مُؤلِّف نشرة «جرينز جروتس-ورث أوف ويت». وفي كلتا الحالتَين، يُستخدَم المصطلح على نحوٍ ازدرائي؛ فكلمة «مُمثِّل» المُرتبِطة في الأصل بالمرَح الصاخب والبهجة، شاع استخدامها للإشارة إلى المُمثِّلين المسرحيِّين، لكنها كانت فئةً مُتَّسِعة لدرجة أنها ضمَّتِ العامِلين في مجال الترفيه، بدايةً من المُمثِّلين التراجيديِّين الكبار إلى مجموعةٍ غيرِ مُتوافِقة من المُهرِّجين والبهلوانات وصُنَّاع الحِيَل.

إذن، على الرغم من السمعة التي حظي بها شكسبير بعد وفاته، فإنه لم يعمل قطُّ في مهنةٍ مرموقة؛ فلا تُشير عبارة «شكل المُمثِّل» المُهينة في تلك النشرة، إلى مكانة المُمثِّلين في هذه الفترة فحسب، بل أيضًا إلى مهنة شكسبير المسرحية؛ ففي الواقع يبدو أن شكسبير كان مُميَّزًا بين مُعاصِريه من الكُتَّاب المسرحيِّين؛ لكونه مُمثلًا وكاتبًا معًا. فقد مثَّل في

اثنتَين على الأقل من مسرحيَّات بن جونسون. هذا ويتصدَّر اسمه قائمة أسماء طاقم العمل في النص الوارد في «المطوية الأولى» في عام ١٦١٦ لمسرحية «كل امرئ خارج مزاجه» (١٥٩٨)، ممَّا يُشير إلى لَعِبه دورًا رئيسيًّا فيها، كما مثَّل أيضًا في مسرحية «سقوط سيجانوس» (١٦٠٣). في المُقابل، ترك جونسون نفسه التمثيل بمجرَّد إرساء سُمعته ككاتبٍ مسرحي لأنه «لم يكن أبدًا مُمثلًا جيدًا، لكنه كان مُعلمًا ممتازًا.»[13] ومع ذلك، كان التمثيل الجيد يحظى بالتقدير — حتى من ناش، الذي كان يستطيع، بشخصيته التي تُشبِهُ الحِرباء، التغيُّر وفقًا لسوق الطباعة المُتوسِّع في العاصمة الجديدة. هذا وقد أثنى ناش على قوَّة الدراما وخصَّ بالذكر مسرحية «هنري السادس» لشكسبير على وجه الخصوص:

> كم سيسعَدُ تالبوت الشجاع (مُثير الرعب في قلوب الفرنسيِّين) إذا عَلِم أنه بعد استلقائه في قبره لما يقرُب من مائتَي عام، سيعود مرةً أخرى ويُحقِّق انتصارًا على المسرح، وتُحفَظ عظامه من جديد بدموع عشرة آلاف مُتفرِّج على الأقل (في عدة أوقات)، الذين يتخيَّلون، في المُمثِّل التراجيدي الذي يُجسِّد شخصيته، أنهم يرونه حيًّا وهو ينزف.[14]

في هذا المقام حصل الممثل، «المُمثِّل التراجيدي الذي يُجسِّد شخصيته»، على ما يستحقُّه من ثناء، وفي الواقع تفاخَرَت فرقة شكسبير نفسها بالممثل التراجيدي العظيم، ريتشارد بيرباج، لكن نظيره في فرقة «رجال الأدميرال» المنافِسة، إدوارد ألين، هو مَن حصل على أبلغِ ثناءٍ من ناش. ولا يُوجَد مُمثِّل حتى في العصور الكلاسيكية، على حدِّ قول ناش، «استطاع قَطُّ التمثيل باندماجٍ أكثر من نِد ألين.» وصل أيضًا المُمثِّلان الكوميديان، المُهرِّجان، ويل كيمب وريتشارد تارلتون، إلى مكانة المشاهير في عصرهما. وأشار فينز مورايسون في كتابه «الفصول غير المنشورة من الرحلة» قائلًا: «مثلما تُوجَد، في رأيي، مسرحيات في لندن تفُوق جميع أنحاء العالم التي رأيتُها، يتفوَّق هؤلاء المُؤدُّون أو المُمثِّلون الكوميديُّون على سائر المَوجودِين في العالم أجمع.»[15] ربما كان شكسبير وزملاؤه المُمثلون بارعِين بالكامل في ممارسة فنِّهم، لكن في الفترة التي سبقت إنشاء الهُويَّات المهنية، كانوا في مكانةٍ هامشيةٍ ومحفوفةٍ بالمخاطر في المجتمع الإليزابيثي.

كان المُمثِّلون بالأساس الأهداف الرئيسية لِلتحيُّز المُناهِض للمسرح في هذه الفترة، كما يتَّضِح من محاولات التحكُّم فيهم كمجموعة؛ فوُضِع الممثلون والمُغنُّون وغيرهم من العامِلين

في مجال الترفيه في فئةٍ واحدة مع العاطِلِين المُتمرِّدِين، الذين لم يكن بإمكانهم التذرُّع بوهَنِهم لتبرير حالتهم المُعدمة. استَهدفَت هؤلاء «المتسولِين القادِرِين على العمل» قوانينُ الفُقراء في العصر الإليزابيثي، التي سَعَت للحدِّ من حياة التجوُّل للعاطِلِين والمُفلسِين، وتوفير أقلِّ قدْرٍ من الراحة للفُقراء المُعدِمِين، الذين أضعفهم كِبرُ السن أو إعاقةٌ أو مرضٌ ما. نصَّ قانونٌ عام ١٥٧٢ وهو «قانون لعقاب المُتشرِّدِين وإغاثة الفُقراء والعَجَزة» على أنَّ «المُؤدِّين المُتجولِين للقطع المسرحية القصيرة ... يجب اعتبارهم والنظر إليهم على أنهم مُشرَّدون ومُتسوِّلون قادرون على العمل.»[16] وفي خاتمة مسرحية «كما تشاء»، حينما خرج المُمثل الذي يُؤدِّي دور روزاليند عن دوره ليُخاطب الجمهور، يُقاوم شكسبير هذا الخلْط بين المُتسوِّلِين والمُمثِّلِين، ومن الموقع المُميَّز للمسرح بوصفه موقعًا ثابتًا، يدَّعي مكانةً جديدة لِلمُمثِّلِين: «أنا لا أرتدي مِثل المُتسوِّلِين؛ ومن ثَمَّ التسوُّل ليس مُلائمًا لي. بدلًا من ذلك، سأَسحَركم ...» (الخاتمة، الأسطر ٩–١١).[17] وظَهرَت محاولات في هذه الفترة لتمييز المُؤدِّي «المُتجوِّل» عن المُمثِّل المُحترف؛ فوَردَ عن جون ستيفنس في كتابه «مقالات وشخصيات» (١٦١٥) أنه قال: «ومن ثَمَّ وَضَعتُ نعتًا وهو «مُتجوِّل»، من أجل تمييز التابِعِين الوَضيعِين وعديمي البراعة في فِرق التمثيل في مدينتنا، الذين عادةً ما يبدءون بعيدًا في الضواحي الريفية، ثم مثل بروتيوس يعودون مرةً أخرى للانضمام إلى المدينة.» نرى هنا مرةً أخرى أنَّ القلق ليس من التمثيل في حدِّ ذاته، بل من التشرُّد؛ فقد كانتِ السلطاتُ تخاف من الطبقة الدُّنيا المُتوعَّدة المعروفة باسم «الرجال دون سادة» أو «المُحتالِين والمُتشرِّدِين والمُتسوِّلِين الأقوياء الجريئين»، كما أَطلَق عليهم قانون عام ١٥٧٢. كان هذا هو جيش الفقراء المُتجوِّلِين، الذين كانوا يتَجوَّلون من أبرشية لأخرى؛ لأنَّ المُجتمعات كانت تُعارِض تحميل أعباءٍ إضافية على الموارد المُعرَّضة بالفعل لضغطٍ بالغ. والآن مع استقرار المُمثِلِين في مكانٍ ثابت، أصبح لديهم أسبابٌ لتمييز أنفسهم عن هذه المجموعة، وقدْر من الحُجَّة ضد أقوال، مثل هجوم ستيفن جوسون اللاذِع العنيف الوارد في كتابه «مسرحيات دُحِضَت في خمسة أفعال» (١٥٨٢)، الذي وصف المُمثِّلِين بأنهم «أبناء البطالة».

تَمثَّل أحد أهم الإنجازات التي تمَّت في الجزء الأخير من القرن السادس عشر في تخصيصِ مواقعَ ثابتة للعروض المسرحية؛ بمعنى ظهور المسارح نفسها؛ فمنذ منتصف خمسينيات القرن السادس عشر على الأقل، تَحوَّل عددٌ من النُّزُل إلى مواقعَ للعروض المسرحية؛[18] مثل نُزل «ذا بيل سافيدج» على تل لودجيت هيل، ونُزل «ذا بول» في شارع

بيشوبسجايت، ونُزلَي «ذا بيل» و«ذا كروس كيز» في شارع جريستشيرش.[19] كان نُزلَا «ذا بيل» و«ذا كروس كيز» داخل جدران لندن.[20] وعلى عكس الحانات والخمَّارات، كانت النُّزُل تحكمها نُظمٌ ذاتية؛ ومن ثَمَّ لم تكن تُمثِّل مصدرًا كبيرًا للقلق لدى سُلطات المدينة. وفي هذه المساحات المُخصَّصة للعروض، كانت المسرحيات تُعرَض وسط الأنشطة اليومية المُعتادة لـ «النُّزُل أو منزل التزوُّد بالمُؤَن العادي الذي يلجأ إليه مختلف أنواع الناس للمبيت والتزوُّد بالطعام.»[21] لا يعلم مؤرِّخو المسرح متى تَوقَّفَت بالضبط العروض في هذه النُّزُل، لكن في منتصف تسعينيات القرن السادس عشر تقريبًا يبدو أنَّ العروض المُنتظِمة في هذه الأماكن قد انتهت.

على الرغم من الاسم المُضلِّل — الذي يبدو مثل اسم نُزل — فقد كان أول مسرحٍ يُبنى لهذا الغرض هو «ذا ريد لايون» في أبرشية ستيبني، وقد شَيَّده في عام ١٥٦٧ بقَّالٌ يُدعى جون براين.[22] دخل براين في مشروعٍ مسرحي ثانٍ مع زوج أخته، جيمس بورباج، الذي كان يعمل مع شركة إيرل ليستر المسرحية، وبنى المسرح الذي سُمِّي تسميةً مُوفَّقة «ذا ثيتر» (المسرح)، والذي كان أَوَّل مسرحٍ مُستدير وخارجي على الإطلاق، في عام ١٥٧٦، في شارع هوليويل أو هاليويل في منطقة شورديتش، شمال لندن. حدث نزاعٌ كبير بين براين، وزوجته مارجريت، وبورباج، وعانى الزَّوجان من خسائرَ مادية، بينما ازدَهرَت أعمال بورباج — وذلك بغض النظر عن أَوجُه الصواب والخطأ في هذه القضية؛ إذ يصعُب معرفة الأمر مع البُعد الزمني. اشتَملَت أسرة جيمس بورباج على ابنَيه كثبيرت وريتشارد. تباهى كثبيرت بمسرح والده وقال إنه الأول في إنجلترا، بينما كان ريتشارد المُمثِّل التراجيدي الأكبر في شركة شكسبير. وفي عام ١٥٩٧ حينما انتهى عقد استئجار جيمس بورباج للأرض التي بنى عليها مسرحه، فكَّكَه وشَحنَه عبر نهر التايمز من أجل بناء مسرح «ذا جلوب»، الذي اقترن اسمه باسم شكسبير، والذي شُيِّد في عام ١٥٩٩.

لم يعُد يتمتَّع المُمثلون بعنوانٍ جديد ثابتٍ فحسب، بل حصلوا أيضًا على قَدْرٍ من الحماية بموجَب القانون؛ فقد حثَّ بندٌ في قانون عام ١٥٧٢ على مُعاملة المُمثِّلين على أنهم مُتسوِّلون، ونقلهم لحدود الأبرشية المجاورة «إلا إذا» كانوا يعملون تحت رعاية «أي بارون في المنطقة أو أي شخصيةٍ بارزة ذات مكانةٍ كبيرة.» وعليه، كان الهدف في هذه الحالة إتاحة العروض المسرحية بدلًا من قمْعِها. وفي الواقع، تحُثُّ هذه الوثيقة السُّلُطات في جميع أنحاء المملكة على السماح بالعروض دون «خطابات أو مُعوِّقات أو مُضايقات.» ومن ثَمَّ اعتُبر عمل المُمثِّلين الذين كانوا تحت رعاية أحد أصحاب المكانة الاجتماعية العالية شرعيًّا؛

في الحقيقة، بسبب وجود سيِّدٍ لهم؛ ولذا أصبحوا جزءًا مُعترَفًا به في التسلسُل الاجتماعي، بدلًا من كونهم حُثالةً لا يحكُمُهم صاحبُ عملٍ أو أحدُ ذوي المكانة الاجتماعية العالية.

من ثَمَّ، كانت الرعاية الأرستقراطية أَضمنَ أشكال الحماية من الاضطهاد بالنسبة لِلفِرَق المسرحية. كان إيرل ليستر، روبرت دادلي، أهمَّ راعٍ من هذا النوع في بداية عصر الملكة إليزابيث، وحَصلَت فرقتُه المسرحية، «خَدَم إيرل ليستر»، على تصريحٍ ملكي في عام ١٥٧٤ يُجيز رسميًّا أنشطتها المسرحية.[23] وعند وفاة ليستر، انتَقلَت الرعاية إلى فرديناندو ستانلي، اللورد سترينج (تاريخيًّا كان «اللورد سترينج» اللَّقبَ الذي يُمنح لوريث إيرل ديربي حتى يحين الوقت الذي يرث فيه منصب الإيرل). كانت هذه هي الفرقة المسرحية التي بدأ معها شكسبير، وواصل حياته المهنية المسرحية بالكامل تحت رعاية رعاةٍ مُختلِفين؛ وعليه، في أكتوبر عام ١٥٩٣، حينما ورث اللورد سترينج لقبَ والده، أَصبحَتِ الفرقة على اسم إيرل ديربي، وبعد وفاته هو الآخر بعد عام، أصبحت على اسم اللورد تشامبرلين، تحت رعاية هنري كاري، أول لورد لهوندسون. كان اسم «اللورد تشامبرلين» يُشير إلى مَنصبٍ له نفوذ في القصر الملكي. كان الجزء العلوي من القصر الملكي أعلى السلالم (أي الذي لا يشمل المطبخ والأقبية، وغيرها)، يُعرَف باسم الحُجرات («تشامبر» باللغة الإنجليزية)، وكان يعمل به أكثر من ستمائة شخصٍ على رأسهم اللورد تشامبرلين.

في الوقت الذي دخل فيه شكسبير إلى عالم المسرح، كانت فرقتان مسرحيَّتان تُسيطِران على المشهد في لندن؛ المُمثلون تحت رعاية اللورد هاورد من إفينجام، اللورد الأميرال، وهي فرقةٌ ذُكرت لأول مرة في عام ١٥٨٦ وتَغيَّر اسمها إلى فرقة الأمير هنري في عهد جيمس الأول؛ والمُمثِّلون تحت رعاية اللورد تشامبرلين. إلَّا أنَّ هذَين الراعيَين الأرستقراطيَّين لم يكونا إلَّا رئيسَين صوريَّين؛ فقد كان حملة الأسهم؛ مثل شكسبير، يتحمَّلون مسئولية الأمور المالية والإدارية للفرقة؛[24] فكان أهمَّ من الرعاة الأرستقراطيِّين فيما يتعلق بالنجاح المالي الشخصياتُ المالية والإدارية التي كانت تقود هذه الفِرَق المسرحية؛ فكان جيمس بورباج العقل المالي الذي يقف وراء فرقة «خَدَم اللورد تشامبرلين»، بينما كان فيليب هينسلو مسئولًا عن الجانب التجاري لفرقة «خَدَم اللورد الأميرال». في الواقع، يُمثِّل عمل هينسلو، المعروف باسم «مُذكرات هينسلو»، أحد أكثر مصادر المعلومات قيمةً عن المسرح في أوائل العصر الحديث. اعتَمدَت فرقة «رجال الأميرال»، التي كان المُمثِّل الرئيسي فيها إدوارد ألين، بنحوٍ أساسي على تقديم مسرحيات مارلو، بينما اعتَمدَت فرقة «خَدَم تشامبرلين»، التي كان مُمثِّلها الرئيسي ريتشارد بورباج، على مسرحيات شكسبير. وكان

من بين الفِرَق المسرحية المهمَّة الأخرى فرقة «الملكة»، التي تأسَّست بمُوجَب أَمرٍ ملكي في عام ١٥٨٣؛ وفرقة «لورد ووستر»، التي أَصبحَت تابعةً للملكة آن في أثناء فترة حُكم زوجها، جيمس الأول؛ وفرقة «لورد بيمبروك»، التي وَردَ ذِكرُها لأول مرة في عام ١٥٩٣. كانت ثَمَّةَ فرقتان أيضًا للمُمثِّلين الفِتيان، وهما «أبناء بول» و«أبناء كنيسة الملكة إليزابيث»، والذين أشار إليهم شكسبير في مسرحية «هاملت» على أنهم «فِرقةٌ من الصِّبية، الطيور الصغيرة» («المطوية الأولى»، الفصل الثاني، المشهد الثاني، السطران ٣٣٧–٣٣٨). وعند اعتلاء الملك جيمس العرش دَخلَت كافة الفِرَق المعروفة تحت الرعاية الملكية، وأَصبحَت فرقة «خَدَم تشامبرلين» فرقة «خَدَم الملك». وبينما مَنحَت هذه المكانة الجديدة المُمثِّلين حمايةً اجتماعية مُستمرَّة، فإنها لم تمنحهم مكانةً اجتماعية بارزة.[25] وكذلك لم تَمنحِ الحماية الأرستقراطية للمُمثِّلين حريةً مُطلقة للتصرُّف.

مع كل هذا الارتباط بين التمثيل والطبقة الأرستقراطية، فقد كان لا يزال مهنةً موصومة. ويُقدِّم جون ديفيس من هيرفورد تبريراتٍ لذلك في مدحه لشكسبير الذي ورد في كتابه «الكون الصغير» (١٦٠٣)، فيقول: «على الرغم من أن المسرح يُلوِّث بالفعل الدم النبيل النقي، فإنك بقِيتَ سخيًّا فكرًا وطبعًا.»[26] في الواقع، إنَّ صِفة «مُتجوِّل» common تُعبِّر عن التسلسُل الطبقي، وطالما ارتَبطَت بالمسرح، على الرغم من أنها كانت تعني في بعض الأحيان «مشهورًا»، مثل «المسارح المشهورة» و«المُؤدِّين المشهورين» المذكورين في مسرحية «هاملت» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، السطران ٣٤٠–٣٤٦).[27] يُقال إن شكسبير ربما كان لديه بعضٌ من هذه الشكوك بشأن المسرح، هذا إن كان عمله «السونيتات» بالفعل يُمثِّل سيرته الذاتية؛ ففي السونيتة ١١١ يأسف الشاعر على أن إلهة الحظ لم تُعطِه إلَّا «السُّبل العامَّة» لكسبِ قوته — «الوسائل العامة التي تُولِّدها الأخلاق العامة» (البيت ٤).[28] تمثَّلتِ المهنة التي تَماهى الشاعر معها هنا في مِهنة الصبَّاغ: «صارت طبيعتي خاضعة لما تقوم بأدائه، مِثل ما تُؤدِّيه يدُ الصبَّاغ» (السونيتة ١١١، البيتان ٦–٧). وبما أن فنَّ الصَّبَّاغ كان يقتضي صبغ جلود الحيوانات تمامًا مثل صبغ الملابس، فإن شكسبير هنا يُشكِّل علاقة، وإن كانت بالتَّضاد، مع حرفة والده كصانعٍ لِلقُفَّازات ومُبيِّض للجلود. وثَمَّةَ إشارةٌ أدبية مُهمة هنا أيضًا لشاعر شكسبير المُفضَّل، أوفيد، خاصةً في الترجمة الإنجليزية لقصيدة «التحوُّلات» لآرثر جولدينج؛ ففي الكتاب السادس، تَدخُل صانعة النسيج الشابَّة الموهوبة، أراكني، الواثقة من تفوُّقها الفني، في منافسةٍ مع الإلهة أثينا، المُتخفِّية في شكل سيدةٍ عجوز. تُعاقِب الإلهة ذاتُ النزعة الانتقامية

أراكني بقسوةٍ على غرورها ومهارتها الاستثنائية بتحويلها إلى عنكبوت؛ فكما هو الحال مع شكسبير، المُفتقِر للأصل النبيل، كان فنُّ أراكني سبيلها الوحيد لكسْب رزقها: «لم تكن هذه الفتاة مشهورة … لأصلها، بل لِفنِّها» («التحولات»، الكتاب السادس، البيتان ١٠-١١). ومثل والد شكسبير أيضًا، كان والد أراكني «صبَّاغ الجلود باللون الأُرجواني» يُعالج جلود أو فراء الحيوانات؛ ولم يكن والدها يَصبِغ الجلود إلَّا باللون الأُرجواني. وفي سونيتة شكسبير، يستخدم الشاعر الخل («دواء الخل» السونيتة ١١١، البيت ١٠) كمُزيلٍ للصبغة — وهو محلولٌ مُذيب ربما يُساعده في استعادة سُمعته المُلوَّثة نتيجة مهنته العامة المهينة بطبيعتها.

جديرٌ بالذكر أيضًا أن الصِّباغة كان لها ارتباطٌ ملموس آخر مع مسيرة شكسبير المهنية؛ فقد بدأ مدير المسرح ورجل الأعمال، فيليب هينسلو، الذي عُرِض على مسرحه «ذا روز» مسرحِيَّتا «تيتوس أندرونيكوس» و«هنري السادس» لشكسبير، مسيرتَه المهنية كمُتدرِّبٍ لدى صبَّاغ يُدعى وودوارد. بعد ذلك تزوَّج من أرملة هذا الصبَّاغ؛ ومن ثَمَّ كان يُدرِّب مُمثِّليه الشباب في شركة الصِّباغة.

كانتِ الأعمال التجارية في لندن تتمركز حول الشركات النقابية، التي كان أعضاؤها يتَّخِذون مُتدرِّبِين شبابًا. كان المُتدرِّبون «يرتبطون» (بإبرام عقد) بسادتهم، في المعتاد لمدة سبع سنوات، وهي الفترة التي يستكملون فيها تدريبهم، ويُصبِح من حقِّهم أن يُصبِحوا «رجالًا أحرارًا» تابعِين لنقابتهم، ويُعترف بهم على أنهم مواطنون في لندن. فقد تدرَّب المُمثِّل زميل شكسبير والمُحرِّر المشارك لـ «المطوية الأولى»، جون هيمنجز، لدى البقَّال جيمس كولينز، وأصبح رجلًا حُرًّا من أبناء لندن عبر شركة جروسرز النقابية الخاصة بالبقَّالِين في عام ١٥٨٧. بعد هذا حَصلَ هيمنجز نفسه على مُتدرِّبَين، هما توماس بيلت وألكسندر كوك، اللذان دَرَّبهما كمُمثِّلَين في منتصف تسعينيَّات القرن السادس عشر (تبعهما ثمانية مُتدرِبِين آخرِين فيما بعدُ في الجزء الأول من القرن السابع عشر). أصبح كوك أيضًا رجلًا حرًّا من شركة جروسرز واتَّخذ هو نفسه مُتدرِّبِين أيضًا، حتى إن كانوا، مِثله، تلقَّوا تدريبًا على التمثيل وكانوا تابعِين بالاسم فقط للبقَّالين، على الرغم من انتمائهم لهذه الشركة النقابية. كان التدريب على التمثيل يبدأ عادةً حينما يبلغ الأولاد الثالثة عشرة أو الرابعة عشرة من عمرهم، وكانت أدوارهم الأولى تتمثَّل عادةً في تمثيل شخصياتٍ نسائية؛ فقد بدأ كوك تدريبه في الثالثة عشرة وبدأ بيلت في السادسة عشرة. ونظرًا لأنَّ شخصيات كليوباترا، والليدي ماكبث، ووالدة هاملت، جرترود، ناهيك عن الشخصيات

الكوميدية، مثل روزاليند في مسرحية «كما تشاء»، تتطلَّب مهارةً استثنائية، فإنها تُظهِر ثقة شكسبير حتى في المُمثِّلين الأصغر سنًّا. ونحن نعرف أن أحد المُتدرِّبين لدى هيمنجز في البقالة، ريتشارد شارب، كان مُمثِّلًا موهوبًا للغاية ومُجسِّدًا رائعًا للأدوار النسائية؛ بسبب لَعِبه دور الشخصية الرئيسية في مسرحية جون ويبستر التراجيدية المُؤثِّرة «دوقة مالفي». يُشير هذا الدليل إلى مدى موهبة بعض المُمثِّلين المُتدرِّبين على الأقل، حتى إن كانت مِهنتهم «الرسمية» لا علاقة لها بأيِّ حالٍ من الأحوال بالمسرح.

جديرٌ بالمُلاحظة، أنَّ «الوقِحين» أو «العمال الحرفيِّين» غير المُهذَّبين في مسرحية «حلم ليلة منتصف صيف»، بصرْف النظر عن أعمالهم التجارية المُعتادة (نسَّاج، ونجار أثاث، وخيَّاط، ونجَّار، ومُصلح منافيخ، وسمكري)، يُشكِّلون أيضًا فرقة (وإن كانت للهواة) من المُمثِّلين الذين يُمثِّلون أمام حاكمهم. كانت إنجلترا في أوائل العصر الحديث مكانًا لم تنشأ فيه بعدُ المكانة الاجتماعية التي نربطها بكلمة «مهنة». وثَمَّةَ تصويرٌ مُعبِّر للمواجهة الاجتماعية بين الطبقة الحاكمة والطبقة العاملة في الأسطر الافتتاحية لمسرحية «يوليوس قيصر». ففي مَشهدٍ يعكس دون أدنى شكٍّ الحياة اليومية في لندن في عصر شكسبير أكثر منها في روما القديمة، بادر إسكافيٌّ بكلامٍ حازمٍ أحدَ الأَعلَين منه مكانةً اجتماعية، قائلًا: «... من المحظور على أفراد الطبقة العاملة أن يخرجوا في أيام العمل دون أن يحملوا معهم ما يدلُّ على صنعتهم؟ تكلم أنت! ما صناعتك؟» (الفصل الأول، المشهد الأول، الأسطر ٣–٥)[29] [ترجمة حسين أحمد أمين]. فكلمات «الطبقة العاملة» و«صنعة» و«صناعة» و«عمل» تنتمي جميعها إلى الفئة نفسها هنا.

كان المسرح يُمثِّل إلى حدٍّ كبير جزءًا من السياسة في لندن ونسيجها، وهي مدينة لم تعُد جُدرانها القديمة قادرةً على احتوائها. وكان لمسئولي المدينة، المُتمثِّلين في العمدة، وأعضاء المجلس المحلي، وأعضاء مجلس العموم، سلطةٌ على المنطقة التي تقع تقريبًا داخل حدود جدار المدينة المُشيَّد منذ العصور الوسطى. أمَّا المسارح فكانت تُوجد بالأساس على أرضٍ إمَّا أبعد في موقعها الفعلي عن مُتناوَل المسئولين عن إدارة المدينة، في الضواحي (إذ كان مسرحَا «ذا جلوب» و«ذا روز» يقعان جنوب نهر التايمز في ساذرك)، أو داخل حدود المدينة في منطقةٍ لا تخضع لحُكمها؛ بسبب كونها أراضيَ أديرةٍ قبل ظهور حركة الإصلاح الديني (مثل «بلاكفرايرز»، مسرح شكسبير المغلق).[30] كان باستطاعة المُمثِّلين والكتَّاب المسرحيِّين الحصول على بعض الحرية في العمل في «المناطق الخارجة عن سلطة مسئولي المدينة»، وفي الضواحي، لكن هذا لم يكن يعني إعطاءهم حريةً مُطلقة.[31] تقليديًّا،

رَبطَ مُؤرِّخو المسرح بين مسئولي لندن والحركة البيوريتانية المُناهِضة للمسرح، وبين السلطة الملكية والتشجيع الحَذِر للدراما، لكن الصورة الحقيقية، كما أشرْنا فيما يتعلَّق بغلق المسارح، ربما تكون أكثر تعقيدًا من هذا؛ فمن المؤكَّد أن التقسيم الحادَّ بين السلطة الملكية ولندن لا يتلاءم مع حجم ومدَى الترفيه المدني المُزدهِر الذي كَشفَت عنه مؤخرًا آن لانكشير وتريسي هيل.[32]

كانت الدراما، كما رأينا، دينيةً بالأساس حتى مُنتصف القرن السادس عشر، وكان محتواها الديني على وجه الخصوص هو ما سَعتِ السُّلُطات، المدنية والملكية على حدٍّ سواء، إلى قمعه؛ ففي ١٦ مايو عام ١٥٥٩، أَصدرتِ الملكة مرسومًا، كُتب بخط يدِها، أعلن أنها «تحظُر صراحةً» كافة الأعمال المسرحية التي لم تحصل على إذنٍ رسمي.[33] من الواضح أنَّ إليزابيث شَعرَت بالقلق إزاء أكثر من مجرَّد تجمُّع الحشود في العروض الترفيهية؛ لأنها ضَمَّت أيضًا العروض المسرحية الخاصَّة، وأشارت إلى أنه يُحظَر على مُوظَّفِيها السماح للمسرحيات «التي تُعرض من خلالها أو تُعالِج قضايا إما تتعلَّق بالدين أو بحكم الدولة والرفاهية العامة؛ إذ لا تصلُح هذه القضايا للكتابة عنها أو مناقشتها، إلَّا من الرجال ذوي السلطة ...»[34] تُصرِّح إليزابيث هنا عن الأهداف الرئيسية للرقابة على كلٍّ من الأعمال المسرحية والأعمال المطبوعة، المُتمثِّلة في كبح الهرطقة وقمْع التحريض على الفِتنة.[35]

من ثَمَّ، لا تتَّضِح معالم مسرحيات شكسبير وقصائده بما تقوله فحسْب، بل بالأساس بما لم تستطع قوله، وهو ما يُطلِق عليه الشاعر في «السونيتات»، كما أشرْنا في الفصل الثاني، «الفن مُلجَم اللسانِ من جانبِ السُّلطة» (السونيتة ٦٦، البيت ٩). وأن يُصبح المرء مُلجَم اللسان لا يعني أن يسكُت أو يُكمَّم تمامًا، ولكن ألَّا يكون قادرًا إلَّا على التعبير الجزئي وغير المُكتمِل؛ فهو خيالٌ حُرٌّ يُحرَم من التعبير الكامل عنه. وإحدى أهمِّ الحقائق التاريخية التي يجِب على قُراء شكسبير المُعاصِرين إدراكُها هي أن مجتمعه كان يخلو من كلٍّ من حرية الدين وحرية التعبير. ومع ذلك، لا يعني هذا أن إنجلترا الإليزابيثية كانت عالمًا كان فيه الفنُّ مُجرَّد مجموعةٍ من الرسائل المُشفَّرة بذكاء التي يجب فكُّ شفرتها. في الواقع، كان الجناس التصحيفي والأحاجي والصور الرمزية أمورًا شائعة بالفعل في إنجلترا في عصر شكسبير، لكن الدراما لم تتَّخِذ هذا الشكل لا في العروض ولا في الأعمال المطبوعة؛ فكانت الرقابة ببساطةٍ جزءًا من واقع الحياة اليومية التي عَمِل فيها شكسبير وحقَّق مُستوًى من التعبير الفني لا مثيل له في عصورٍ يُزعم أنها اتَّسمَت بحريةِ تعبيرٍ مُطلَقة.

كان الإطار القانوني الأساسي للرقابة كما يلي: في عام ١٤١٤ أَقَرَّ البرلمان قانونًا يُعطي السُّلُطات الكنسية الحق في اتخاذ إجراءٍ ضدَّ الكُتب الهرطقية ومُؤلِّفيها، وزادت حِدَّة هذا التشريع مع ظهور حركة الإصلاح الديني؛ ففي عامَي ١٥٢٩ و١٥٣٠ صَدرَت مراسيمُ ضدَّ الكتُب الهرطقية وصَدرَ نظامُ ترخيصٍ في عام ١٥٣٨ جعل مجلس شورى الملك يتحكَّم في توزيع المواد المطبوعة، سواءٌ جرى إنتاجها في إنجلترا أو في أوروبا. وبالإضافة إلى هذا، أصدر أول ملكٍ بروتستانتي، إدوارد السادس، مرسومًا في عام ١٥٥١ أَصرَّ فيه على خُلُو النشرات والمسرحيات والأغاني الشعبية من أيِّ شيءٍ قد «لا يليق بمسامع المسيحيِّين».[36] تَعرَّضَت مثل هذه التشريعات لمزيدٍ من التفصيل في وقت حياة شكسبير بفعل كلٍّ من المراسيم والقوانين؛ فكان التشويه الجسدي إحدى العقوبات المُحتمَلة لخرْق مثل هذه القيود. وحينما، في عام ١٥٧٩، تحدَّث جون ستوبس في نشرةٍ بعنوان «اكتشاف فجوةٍ بالِغة الاتِّساع» عن زواج الملكة، فقد هو وناشره معًا يدَهم اليُمنى.[37]

من ثَمَّ، في وقت حياة شكسبير، لم يكن عرض المسرحيات ولا طباعتها يحدُث دون الحصول على تصريح. وإن لم يحصل نصٌّ على موافقةٍ كما هو، يمكن لِلمُؤلِّف أن يُدخل عليه تعديلات، مدفوعًا في هذا بالحافز القوي المُتمثِّل في الإبقاء على أجزاءِ جِسمه سليمةً دون تشويه. أَصبحَت الرقابة المفروضة بعقوباتٍ وحشية، إلى حدٍّ كبير، مقبولةً ببساطة كجزءٍ طبيعي من النسيج الاجتماعي، ولم تكن شيئًا يُثير احتجاجًا أو اعتراضًا خاصًّا. وبالتأكيد أشار خِطاب توماس ناش لناشر الطبعة الثانية من كتابه «بيرس المُعدم» (١٥٩٥) لمثل هذه الفكرة؛ فناش، الذي ذهب إلى الريف ليهرُب من تفشي الطاعون، يكتب قائلًا: «إن تَوقَّف هذا المرَض قبل الطبعة الثالثة، فإني سآتي وأُغيِّر أيًّا كان ما يُعتبَر مُسيئًا ...».[38] ومع ذلك، فإن الكُتَّاب المسرحيين والشعراء، المُخاطِرين بالتعرُّض لعواقبَ وخيمة، كانوا أحيانًا يخرُجون عن النصِّ ويُخاطرون بالتعرُّض للعقوبة. كان هذا ما حدَث في حالة مسرحية بن جونسون «سقوط سيجانوس» (١٦٠٣)، وهي مسرحية، كما أشرْنا مُسبقًا، لعب فيها شكسبير أحد الأدوار الرئيسية؛ فبتحريضٍ من هنري هاورد، أول إيرل لنورثامبتون، جرى استدعاء جونسون أمام مجلس شورى الملك لاستجوابه بشأن تُهمَتَي «اتِّباع العقيدة الكاثوليكية والخيانة».[39] لا يعرف الباحثون الطبيعة الدقيقة للمسألة التي سبَّبَت المشكلة؛ لأن جونسون، بالطبع، أُجبر على تغييرها قبل طباعة المسرحية. وحتى في صورتها الحالية، يتحدَّث نصُّ مسرحية جونسون عن الموضوع نفسه الخاص

برقابة الدولة، وإن كان من مسافةٍ بعيدة ترجع إلى عصر روما القديمة، وعن البيئة التي يكون فيها كلُّ ضيفٍ على العَشاء «جاسوسًا للأخبار، يراقِب مَن يذهب، ومَن يأتي، ما المناقشات التي تَدخَّل فيها، ومع مَن، وأين، ومتى» («سقوط سيجانوس»، الفصل الثاني، السطران ٤٤٥-٤٤٦). دخل كُتابٌ آخرون، أيضًا، في صراعات مع السُّلُطات؛ ففي عام ١٥٩٩، حُرِقت ترجمة مارلو، «كل مرثيات أوفيد»، بأَمرٍ كنسي، مع قصائد جون ديفيس الساخرة. وفي وقتٍ مُبكِّر من هذا العَقد تَعرَّض توماس كيد، مُؤلِّف مسرحية «المأساة الإسبانية»، التي تُعَدُّ إحدى أهم المسرحيات في هذه الفترة وأحد المصادر الأساسية التي اعتمد عليها شكسبير في مسرحية «هاملت»، للتعذيب من أجل الإجابة عن أسئلةٍ بشأن رفيقه سيِّئ السمعة كريستوفر مارلو.

يبدو أن شكسبير كان أكثر نجاحًا في تفادي حنَق السُّلُطات، لكنه لم يسلَم منه بالكامل؛ فحينما نُشرت مسرحية «ريتشارد الثاني» لأول مرة في عام ١٥٩٧، وفي المرتَين اللتَين أُعيدت طباعتها فيهما في عام ١٥٩٨، حُذِف جزء من المشهد الأول من الفصل الرابع. كانت المسألةُ موضعُ الخلاف هنا على الأرجح تتمثَّل في كلٍّ من تصوير البرلمان في حدِّ ذاته، الذي كانت أعماله، على الأقل نظريًّا، سرِّيَّة (إذ تُعدُّ من «أسرار الدولة»)، وفي خلع ريتشارد الثاني. كان الاعتقاد دون شكٍّ أنَّ هذه الواقعة تُمثِّل سابقةً تاريخية لعزل ملكٍ مُختار. ولكون إليزابيث حاكمةً أُنثى، كانت عُرضةً للخطر على وجه الخصوص في هذه النقطة؛ ففي النهاية تعرَّضَت قريبتُها ماري للعزْل في اسكتلندا، لكن على الأقل ماري كان لدَيها وريث. أمَّا في إنجلترا، فإنَّ قضية الخلافة قد تؤدي إلى حربٍ أهلية مُحتملة في حال تعرَّضَت إليزابيث للخلع أو القتل. كانت هذه هي المخاطر التي تُمثِّلها مسرحية «ريتشارد الثاني»، التي تأثَّرَت بالصراع الدِّيني وزاد من خطورتها. ومع ذلك، حَصلَت المسرحية على إجازة مع حذْف الجزء المُثير للجدَل، إلَّا أن الأمر لم يَنتهِ عند هذا الحد؛ ففي فبراير من عام ١٦٠١، جرى الاتفاق مع فرقة شكسبير لعرض المسرحية في الليلة التي سَبقَت اندلاع تمرُّد إسيكس، وهي المحاولة المشئومة لإيرل إسيكس لإجبار الملكة على الخضوع لرغبته. وبمجرَّد قمْع التمرُّد، استُدعي الممثل أوجستين فيليبس، شريك شكسبير المساهم في فرقة اللورد تشامبرلين، لِيُفسِّر المسألة أمام مجلس شورى الملك. وَردَ عن فيليبس أنه طُلب منه ومن زملائه المُمثِّلين «عرض المسرحية التي تتحدَّث عن خلع الملك ريتشارد الثاني وقتله في يوم السبت القادم» مُقابل زيادة ١١ شلنًا عن أجرهم الطبيعي. وشهِد بأن المُمثِّلين

«كانوا قد قرَّروا عرض مسرحيةٍ أخرى؛ نظرًا لكون مسرحية الملك ريتشارد بالغة القِدَم ولم تُعرَض منذ وقتٍ طويل؛ بحيث سيكون جمهورها قليلًا أو يكاد يكون منعدمًا.»[40] ومع ذلك، لم تشُكَّ الملكة نفسها قَطُّ في ارتباط المسرحية بالأحداث الجارية، وصرَّحَت بمقولتها الشهيرة: «أنا ريتشارد الثاني. ألا تعرفون ذلك؟»

لم تكن السُّلُطات مُخطئة في خوفها من اندلاع فوضى عامَّة في المسارح. ففي عام ١٥٩٧، يُقال إن مسرحية «جزيرة الكلاب» أثارتِ الشغب بين المُتفرِّجِين. ولم يقتصِر ردُّ فعل مجلس شورى الملك على سجن مُؤلِّفيها فقط، الذين كان من بينهم بن جونسون، بل أَمَر بتدمير المسارح. ومع ذلك، في النهاية لم يُجرَّد إلَّا مسرح «ذا سوان»، الذي عُرضت عليه المسرحية المسيئة، من رُخصته.[41] أصدر مجلس شورى الملك أمرًا آخر في ٢٢ يونيو عام ١٦٠٠ يَسمح فيه لمسرَحَي «ذا جلوب» و«ذا فورتشن» فقط بعرض المسرحيات، ونَصَّ أيضًا على عدم تقديم أكثر من عرضَين كلَّ أسبوع. لحُسن الحظ، تعرَّضَت هذه التوجيهات للتجاهُل الكامل.

كان ثَمَّةَ عددٌ من المَخاوِف المختلفة التي ربما أدَّت إلى فرض قيودٍ على العروض المسرحية، ودومًا ما كان بعضها دينيًّا؛ فقد كانت المسارح تُغلَق كلَّ سنةٍ طَوالَ أسابيع الصوم الكبير الستة، التي كانت تُعتبَر فترة صوم وتوبة؛ وكذلك لم تكن المسرحيات تُعرَض في أثناء فترة صلاة يوم الأحد؛ للسبب الواضح المُتمثِّل في تعارُضها مع الذهاب الإجباري للكنيسة.[42] كما مثَّل رُعب آل تيودور من الحشود، والعامَّة، وقوة «الجموع الوفيرة» («كوريلانوس»، الفصل الثاني، المشهد الثالث، السطران ١٦–١٧) بُعدًا آخر للقيود المفروضة على المسرح، تمامًا مثلما أشار نيكولاس لينج في كتابه «بولايتوفويا: حِكم الكومنولث» (١٥٩٨) فقال: «إنَّ بذور التهوُّر والشهوة تزدهر بين الحشود غير المُنظَّمة.» فكانت الحشود تجذب اهتمام المُجرِمين — العاهِرات والنشَّالِين — وربما كانت تُشكِّل أيضًا تهديدًا مباشرًا للسلطة المَلَكية.

كانت تُفرَض قيودٌ على العروض في أثناء فترات تفشِّي الطاعون؛ نظرًا لأنَّ التجمُّعات الكبيرة كانت ستُساعد بالفعل على انتشار المرض. أصاب الطاعون إنجلترا منذ القرن الرابع عشر، وواصَلَت حالات تفشِّيه المُتقطِّعة، وما نتج عنها من مُعدَّلات وفَيَاتٍ مُرتفعة، وبيوتٍ خاضعة للحجْر الصحي، بالإضافة إلى هرَب الناس إلى الريف، عرقلة الحياة الثقافية والمدنية، لا سيما في لندن؛ حيث أدَّت كثافة السُّكان إلى التفشي الشديد للعدوى.[43]

أشار عُمدة مدينة لندن، السير نيكولاس وودروف، حينما كتب للورد بيرلي في ١٧ يونيو عام ١٥٨٠، إلى أنَّ المسارح وغيرها من «أماكن المُتعة»؛ مثل بيوت الدعارة والحانات، عَمِلَت على تفاقُم المُشكلة بجلْب غضب الربِّ على المدينة في صورة تَكرارِ الإصابة بالوباء: «يُوجَد لبعض الأشياء تأثيرٌ سلبي مُضاعَف، سواء بنشرها للعدوى، أو بجلْبِها لغضب الرب والطاعون علينا، تلك التي من أمثلَتِها تشييد وارتياد الأماكن المعروفة جدًّا بانفلاتها خارج نطاق تقاليدنا وسُلطتنا.»[44]

على الرغم من أنَّ ذهابنا إلى المسرح يحدُث غالبًا في المساء، وحتى إن حضرنا حفلةً نهارية، فإنَّ العروض تحدُث دومًا في قاعةٍ مُظلمة، فإنَّ المسرح العام في إنجلترا في أوائل العصر الحديث كان بالأساس عبارة عن مَسرحٍ مُدرَّج على غِرار السُّرادق الرياضي الحديث، مع كونه بأبعادٍ أقلَّ بكثير — المسرح «الخشبي المُستدير» الشهير (المقدمة، السطر ١٣)[45] المُشار إليه في مسرحية «هنري الخامس». ورغم ذلك، يُعتقَد أن البناء المُضلَّع لمسرح «ذا جلوب» جعلَه يستوعِب ما يقرُب من ٣ آلاف مشاهد — وهو عددٌ كبير للغاية نظرًا لِتَعداد السكان في لندن في أوائل العصر الحديث. كانت المسرحيات تُعرض في منتصف النهار على المسرح، الذي، رغم أنه كان مُغطًّى جزئيًّا من عوامل الجوِّ بظُلَّة، كان يبرز عن الساحة، التي تُوجد بها حشود الجمهور الذين كانوا يدفعون بنسًا واحدًا من أجل الحصول على مكانٍ للوقوف فيه حول المسرح. أمَّا مُرتادو المسرح الأكثر ثراءً فكانوا يدفعون بنسًا إضافيًّا من أجل الحصول على مقعدٍ في المُدرَّج العلوي أو ثلاثة بنسات من أجل الحصول على مقعدٍ في المُنتصف. أمَّا الذين كانوا توَّاقين لأن يراهم الناس بقدْر رغبتهم في مشاهدة العرض فقد يجلسون على المسرح نفسه. أمَّا المسرح الآخر الأكثر بذخًا لشكسبير، فكان مسرحه الخاص، «بلاكفرايرز»، والذي كان مساحةً مُغطَّاة بالكامل على شكل قاعةٍ كانت الإضاءة فيها قائمة على الإضاءة الصناعية.

كانت مسارح أوائل العصر الحديث، مثل «ذا جلوب»، وحتى «بلاكفرايرز» المُغلَق، تختلف كثيرًا عن المساحات المسرحية من الطراز الذي ما زال في أذهان مُعظمنا مُرادفًا لما نعتبره مسرحًا؛ فالفكرة المُسيطرة علينا عن المسرح لا تقتصر فحسْب على كونه مساحةً مُغلقة، بل تشتمل أيضًا على الستارة والقوس المسرحي، أو الديكورات المسرحية المُنمَّقة التي كانت ضرورية طَوالَ القدْر الأكبر من القرنَين التاسع عشر والعشرين. لم يكن مسرح شكسبير على الأرجح يُشبِهُ «المساحة الفارغة» لمسرح المُخرِج بيتر بروك المثالي.[46]

في الواقع، كانت الفِرَق المسرحية تمتلك عددًا كبيرًا على نحوٍ مُذهِل من الأدوات التي تُستخدَم في العروض المسرحية؛ ولهذا كانت المسرحيات تنتقل من مشهدٍ لآخر بسرعةٍ أكبر من مُعظم العروض الحديثة لأعمال شكسبير؛ فتُشير عبارة «في هاتَين الساعتَين على مسرحنا» (المقدمة، السطر ١٢)[47] التي وَردَت على لسان الجوقة في مسرحية «روميو وجولييت» التي يُحدِّدون فيها مُدَّة العرض، إلى إيقاعٍ أسرعَ بكثيرٍ من ذلك الذي قد يُوفِّره معظم العروض الحديثة. وحينما نُفكر في أن كثيرًا من المشاهِدين لمسرحيات شكسبير كانوا يقفون في ساحة مسرح «ذا جلوب»؛ بحيث يكونون قريبِين للغاية من الأحداث التي تجري على خشبة المسرح، ولم يكونوا يعزفون عن التعبير بصوتٍ عالٍ عن استيائهم، يبدو من غير المُحتمَل أن تُفرَض عليهم أحداثٌ درامية مُطوَّلة غيرُ مُبرَّرة.[48] ومن المُرجَّح أنَّ المسرحيات التي كانت تُعرض في المسارح المُغطَّاة كانت أطول؛ لأن الفِرَق كانت تستغلُّ الفواصل بين الفصول، بينما يعزف الموسيقيون.[49]

ازدَهرَت المسارح العامة في العاصمة؛ فقد بنى فيليب هينسلو، نظير بورباج ومنافسه، مسرح «ذا فورتشن»، جنوب نهر التايمز أيضًا، في عام ١٦٠٠. وكان ثَمَّةَ العديد من المسارح الأخرى، منها «ذا كيرتين» (١٥٧٧)؛ و«ذا روز» (١٥٨٧)، الذي شهِد عرض مسرحية «هنري السادس» بأجزائها لشكسبير؛ و«ذا ريد بول» (١٦٠٤ تقريبًا)؛ و«ذا سوان» (١٥٩٥)؛ و«ذا بورز هيد إن» (وهو نُزل تحوَّل إلى مسرح)؛ و«ذا هوب»؛ و«ذا فورتشن» (١٦٠٠)؛ و«ذا كوكبيت»، الذي مثَّل عليه شكسبير في مسرحية بن جونسون «سقوط سيجانوس» في عام ١٦٠٣؛ وفي مكانٍ أبعد قليلًا، في نيوينجتون باتس، بُنيَ مسرحٌ آخر في عام ١٥٧٦. كان أكثر من ٢٥ ألف شخصٍ يذهب إلى المسرحيات كلَّ أسبوعٍ حينما يكون الموسم المسرحي في كامل ازدهاره.[50] وبالإضافة إلى هذا، فإن المسارح الخاصة، «وايتفرايرز»، و«بلاكفرايرز»، وفرقة أبناء القديس بولس للأطفال المُمثِّلين، قد أَشبعَت أيضًا شهية المدينة في الترفيه المسرحي.

في عصر شكسبير، كما أوضح عمدة مدينة لندن في خطابه إلى السير كريستوفر هاتون في عام ١٥٨٠، كانت المدينة عبارة عن بيئةٍ حضرية كثيفة المباني: «مع تكدُّس المدينة الشديد بالحشود، لم يعُد بإمكان العامَّة العَيش بعضهم بجوار بعض.»[51] وازدهر عمل كُتاب المسرحيات بسبب النمو المُطَّرد للندن فيما يتعلق بكثافة سكانها وثروتها الجديدة. وكما أشارت موريل برادبروك ذات مرة: «الدراما هي شِعر المدينة.»[52]

هوامش

(1) Robert Greene, *Greene's Groats–worth of Wit* (1592), sig. A3v.

(2) William Shakespeare, *King Henry VI. Part 3: The Arden Shakespeare*, ed. Andrew S. Cairncross (London: Methuen, 1964).

(3) For a helpful summary of the critical and historical arguments relating to the closing of the theatre, see N.W. Bawcutt, "Puritanism and the Closing of the Theatres in 1642," *Medieval and Renaissance Drama in England* 22 (2009): 179–200.

(4) David Kastan, *Shakespeare after Theory* (London: Routledge, 1999), p. 204; Margot Heinemann, *Puritanism and Theatre: Thomas Middleton and Opposition Drama under the Early Stuarts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), pp. 20, 34.

(5) Quoted Richard Dutton, *Mastering the Revels* (Iowa City: University of Iowa Press, 1991), p. 29.

(6) Gabriel Harvey, *Four Letters* (London, 1592), sig. B2.

(7) For a full discussion of Nashe's possible authorship of *Greene's Groats–worth of Wit*, see Katherine Duncan–Jones, *Ungentle Shakespeare: Scenes from His Life* (London: Thomson Learning, 2001), pp. 43–53.

(8) Thomas Nashe, *Pierce Pennilesse: his Supplication to the Divell* (1595) STC/18375, sig. A2v.

(9) Duncan–Jones, *Ungentle Shakespeare*, pp. 43–53.

(10) Thomas Nashe's preface to Robert Greene, *Greenes Arcadia or Menaphon* (1610) STC/122274 (first published in 1589 as Menaphon), sig. A2.

(11) David Thomas, *Shakespeare in the Public Records* (London: Her Majesty's Stationary Office, 1985), p. 6. See also Samuel Schoenbaum, *William Shakespeare: A Compact Documentary Life* (New York: Oxford University Press, 1987), p. 199.

(12) Charles Nicholl, *The Lodger Shakespeare: His Life on Silver Street* (New York: Penguin, 2007), p. 207.

(13) John Aubrey quoted in *Ben Jonson*, ed. C.H. Herford, Percy Simpson, and Evelyn Simpson, 11 vols (Oxford: Clarendon Press, 1925–51), Vol. 1, p. 182.

(14) Thomas Nashe, Works, ed. R.B. McKerrow (Oxford, 1958; *Pierce Penni-lesse, Works*, Vol. 1, p. 212.

(15) Quoted in Walter A. Raleigh, Sidney Lee, and C.T. Onions, eds, *Shakespeare's England*, 2 vols (Oxford: Clarendon Press, 1916), Vol. 1, p. 28.

(16) E.K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, 4 vols (Oxford, 1923), Vol. 4, p. 270; Dutton, *Mastering the Revels*, p. 26.

(17) William Shakespeare, *As You Like It: The Arden Shakespeare*, ed. Juliet Dusinberre (London: Arden Shakespeare, 2006).

(18) David Kathman, "Innyard Playhouses," in Richard Dutton, ed., *The Oxford Handbook of Early Modern Theatre* (Oxford: Oxford University Press) pp. 153–67 with special reference to p. 155.

(19) David Kathman, "Alice Layston and the Cross Keys," *Medieval and Renaissance Drama in England* 22 (2009): 144–78 with special reference to p. 144.

(20) David Kathman, "Innyard Playhouses," p. 153.

(21) Kathman, "Alice Layston" pp. 167, 155.

(22) Peter Thompson, *Shakespeare's Professional Career* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), pp. 58–60.

(23) Dutton, *Mastering the Revels*, pp. 26, 28.

(24) Andrew Gurr argues that Shakespeare's company had "conceived a management system that made its actors their own managers and financiers, creating the only effective democracy of its time in totalitarian England." Andrew Gurr, *The Shakespeare Company, 1594–1642* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), p. xiii.

(25) J. Leeds Barroll observes: “The new patent that created Shakespeare and his fellows Servants of the King was largely irrelevant to their basic situation as common players …” *Politics, Plague, and Shakespeare’s Theatre: The Stuart Years* (Ithaca: Cornell University Press, 1991), p. 14.

(26) Samuel Schoenbaum, *Shakespeare’s Lives* (Oxford: Clarendon Press, 1970), p. 55.

(27) William Shakespeare, *Hamlet: The Texts of 1603 and 1623*, ed. Ann Thompson and Neil Taylor (London: Arden Shakespeare, 2006).

(28) William Shakespeare, *Shakespeare’s Sonnets: The Arden Shakespeare*, ed. Katherine Duncan–Jones (London: Methuen Drama, 2010).

(29) William Shakespeare, *Julius Caesar: The Arden Shakespeare*, ed. David Daniell (London: Thomson Learning, 2004).

(30) *John Stow's Survey of London (1598)* ed. C.L. Kingsford (Oxford: Clarendon Press, 1909), 2 vols.

(31) Stephen Mullaney, *The Place of the Stage* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995), p. 44.

(32) Anne Begor Lancashire, *London Civic Theatre: City Drama and Pageantry from Roman Times to 1558* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002); Tracey Hill, *Pageantry and Power: A Cultural History of the Early Modern Lord Mayor’s Show: 1585–1639* (Manchester: Manchester University Press, 2010).

(33) Dutton, *Mastering the Revels*, p. 22.

(34) Quoted in Dutton, *Mastering the Revels*, p. 22.

(35) For a comprehensive account of print censorship in the period, see Cyndia Susan Clegg, *Press Censorship in Elizabethan England* (Cambridge: Cambridge University Press 1997) and Cyndia Susan Clegg, *Press Censorship in Jacobean England* (Cambridge: Cambridge University Press 2001).

(36) Debora Shuger, *Censorship and Cultural Sensibility: The Regulation of Language in Tudor–Stuart England* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006), p. 64

(37) See Richard Dutton, "Jurisdiction of Theater and Censorship," in Arthur Kinney, ed., *A Companion to Renaissance Drama* (Oxford: Blackwell, 2002), p. 232.

(38) Thomas Nashe, *Pierce Pennilesse: his Supplication to the Divell (1595) STC*. 18375, sig. A2v. On the critical debates about censorship see Richard Dutton's Preface to *Licensing, Censorship and authorship in Early Modern England: Buggeswords* (New York: Palgrave 2000), pp. ix–xx.

(39) See Donaldson, "Jonson, Benjamin," *ODNB*.

(40) Chambers, *Elizabethan Stage*, Vol. 2, p. 205.

(41) See Janet Clare, *Art Made Tongue–Tied* (Manchester: University of Manchester Press, 1990), p. 30.

(42) Chambers, *Elizabethan Stage*, Vol. 2, pp. 87–8; Dutton, *Mastering the Revels*, p. 28.

(43) For a comprehensive account of the plague, especially in relation to Shakespeare's Jacobean period, see Barroll, *Politics*.

(44) Quoted in Mullaney, *Place of the Stage*, p. 49.

(45) William Shakespeare, *Henry V*, ed. T.W. Craik (New York: Routledge, 1995).

(46) Peter Brook, *The Empty Space* (Harmondsworth: Penguin, 1968), pp. 105–7.

(47) William Shakespeare, *Romeo and Juliet: Texts and Contexts*, ed. Dympna Callaghan (Boston: Bedford/St. Martin's, 2003).

(48) Andrew Gurr argues that plays lasted between two and three hours in *The Shakespearian Playing Companies* (Oxford: Clarendon Press, 1996), pp. 8–12.

(49) Gurr, *Shakespearian Playing Companies*, p. 81.

(50) Figures quoted are from James Shapiro, *A Year in the Life of William Shakespeare: 1599* (New York: Columbia University Press 2005), p. 9.

(51) Sir Nicholas Harris Nicolas, *Memoirs of the Life and Times of Sir Christopher Hatton, K.G.* (London: 1847), p. 145.

(52) M.C. Bradbrook, *English Dramatic Form: A History of its Development (London: Chatto and Windus, 1965)*, p. 41.

الجزء الثاني

مسرحياته

الفصل السادس

المسرحيات الكوميدية

حياة شكسبير الاجتماعية

«كوميديا الأخطاء»
«ترويض النمرة»
«الحب مجهودٌ ضائع»
«حلم ليلة منتصف صيف»
«تاجر البندقية»
«ضجةٌ كبيرة حول لا شيء»
«كما تشاء»
«الليلة الثانية عشرة أو سمِّها كما تشاء»
«الصاع بالصاع»

كوميديا الأخطاء

كان لدى شكسبير أختان باسم جوان. كانت الأُولى الطفلة البكرية لجون وماري شكسبير وعُمِّدَت في ١٥ سبتمبر عام ١٥٥٨: «جوان شكسبير ابنة جون شكسبير.»[1] أمَّا جوان الثانية فقد عُمِّدَت بعد هذا بإحدى عشرة سنة في ١٥ أبريل عام ١٥٦٩. يُمكن إزالة غرابة هذا الموقف بالطبع عن طريق توضيح أنَّ الطفلة الأولى لا بدَّ أن تكون قد تُوفِّيت قبل مولد الثانية، لكن بما أنَّ سجلَّات دفنِها لم تَبقَ حتى الآن، فلا يمكننا التأكُّد من

حقيقة هذا.[2] ومع ذلك، نظرًا لعدم ظهور جوان الأولى مرةً أخرى في السجلَّات التاريخية، فعلينا أن نفترِض أنها تُوفِّيت بالفعل. ربما يرى مُعظمنا الآن أن ممارسة إعطاء طفلٍ نفس اسم أحد إخوته المُتوفَّين تُعَدُّ أمرًا بالِغَ البشاعة، إلَّا أنَّ هذه لم تكن الطريقة التي نظر بها الإليزابيثيون إلى الأمر؛ نظرًا لإعادة استخدامهم لأسماء الأبناء المُتوفَّين وتَكرارهم لنفس أسماء الأطفال الأحياء داخل الأسرة الواحدة دون أن يكون لديهم ما نُكِنُّه نحن للأسماء من احترامٍ بوصفها علامةً على الهُويَّة الفردية. ومع ذلك، على الرغم من رحيل ابنتَي شكسبير جوان دون أن يَرِد عنهما تعليقاتٌ كثيرة من حيث الاختلاف التاريخي، فلا يُمكننا قول الأمر نفسه عن الأسماء المُكرَّرة في مسرحية «كوميديا الأخطاء». فعلى العكس من مسرحية شكسبير الأخرى عن التوائم «الليلة الثانية عشرة»، بما فيها من فانتازيا كوميديةٍ محبوكةٍ أكثر عن توءمَين مُتطابقَين كان التمييز في هويتهما موجودًا رغم كلِّ شيء، ليس فقط بسبب اختلاف نوعهما، بل ربما أيضًا لسببٍ أهمَّ من ذلك وهو اختلاف اسمَيهما (فيولا وسيباستيان)، فإن الأسماء المُكرَّرة في «كوميديا الأخطاء» تبدو كنوع من المُبالَغة الكوميدية التي ساد الاعتقاد منذ وقتٍ طويل بكونها إحدى علامات ضَعف المسرحية.

لماذا إذن قدَّم شكسبير اللامعقولية الصارخة ظاهريًّا في صورة وجود زوجَين من التوائم من النوع نفسه في مسرحية «كوميديا الأخطاء» اللذَين يشترك كلٌّ توءمَين منهم في الاسم ذاته؛ فيُدعى اثنان «أنتيفولوس» والآخران «دروميو»؟ تقليديًّا يتمثل التفسير الأكثر شيوعًا في أنَّ المسرحية يُعتقَد أنها من أوائل مسرحيات شكسبير؛ إذ كُتبت على الأرجح في عام ١٥٨٩ أو حتى قبل هذا؛ ولذلك، حتى وقتٍ مُتأخر من القرن العشرين (حينما، كما سنرى، أعُيد النظر في تحديد تاريخ بدء كتابة المسرحية والانتهاء منها)، نُبذت هذه المسرحية بوصفها عملًا «مُقلِّدًا، وهزليًّا، وسطحيًّا.»[3]

إن ملاحظة أرسطو المُعبِّرة في كتابه «فن الشعر» التي وَردَ فيها أنه بينما تُعتبَر أصول التراجيديا كأحد الأنواع الأدبية معروفةً جيدًا، فقد ظلَّت أصول الكوميديا غامضة «لأنها لم تُعامَل منذ البداية بجديَّة.»[4] ربما تنطبق على مسرحية «كوميديا الأخطاء». واستنادًا إلى كلام أرسطو، سيستعرض هذا القسم أسباب ضرورة التعامُل مع المسرحية الكوميدية المُضحِكة هذه بجدية، وقراءتها في سياقٍ تاريخي، وسيتحدَّث على وجه الخصوص عن التبِعات الثقافية لِلمُمارَسة الشائعة في أوائل العصر الحديث والمُتمثِّلة في تَكرار الأسماء.

تبدأ قصة «كوميديا الأخطاء» التي يظهر عدم معقوليتها قبل ٢٣ سنة من أحداث المسرحية حينما أصبح إجيون وزوجته، إميليا، والِدَين لِولدَين توءمَين مُتماثلَين. يُولد في الليلة ذاتها التي وُلدا فيها، وفي النُّزُل نفسه توءمان آخران مُتماثِلان لأُسرةٍ فقيرة، ويشترى إجيون هذَين الولدَين ليعملا على خدمة ابنَيه. مع الأسف، بينما كانت الأُسرة في رحلةٍ في البحر، وبينما كان الأطفال لا يزالون رُضَّعًا، انفَصلتِ الأُسرة حينما انقَسمتِ السفينة إلى نِصفَين بعد ارتطامها بصخرة. وفي هذا الانفصال المُتماثل تمامًا، انجَرفتِ الأمُّ وهي تُمسِك بأحد طفلَيها وأحد الخدم التوءم، على نصف السفينة، في حين انجرف الأب على النصف الثاني مع الطفلَين الآخرَين:

فلم تَكِدِ المسافة بيننا وبين السفينتَين تصِل إلى ضعف الخمسة
فراسخ
حتى واجهنا صخرةً ضخمة،
تلك التي ارتطمنا بها بقوةٍ بالغة،
بحيث قَسمَت سفينتَنا العزيزة من المنتصف.
ومع انفصالنا هكذا ظلمًا عن بعضنا،
ترك الحظُّ لكلٍّ منَّا بالمثل،
ما يُسعدنا، وما يُحزِنُنا.

(الفصل الأول، المشهد الأول، الأسطر ١٠٠–١٠٦)[5]

تُعتبَر حالة المُضاعفة الاستهلالية — زوجَين من التوائم: اثنان اسمهما أنتيفولوس، والآخران اسمهما دروميو — هَزْلية؛ ففي التراث القديم كانت الخصوبة والزيادة، مع الوفرة والغزارة والكميَّات الكبيرة والإفراط سببًا في السعادة والضحك؛ لأنها كانت ترتبط بالبقاء. ومع ذلك، يرتبِط حادث الانقسام والانعزال والانفصال الذي تبِع هذا، وتسبَّب فيه تحطُّم السفينة، بالموت وهو أَمرٌ تراجيدي بطبيعته. هذا وتُوصف الأحداث باستخدام لغةٍ حسابية؛ ومن ثَمَّ، لم تكن المسافة بين السُّفن عشرة فراسخ، بل «ضعف الخمسة» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ١٠٠). وفي الواقع، فإن القسمة والجمع والضرب، بوصفها مفاهيمَ تنطبق على حياة البشر، هي بالضبط ما تدور حوله المسرحية. هذه هي الانحرافات، أو «الأخطاء»، أو «الابتعاد»، عن الوحدة والعودة إليها مرةً أخرى. ترتبط هذه المفاهيم الحسابية بشدَّة بالفكرة الفنية، على وجهٍ خاص، المُتمثِّلة في التصوير المُحاكي

كأحد أشكال التَّكرار، كما في تعليمات هاملت لمُمثِّلٍ بأن «أن يكون مِرآةً تنعكس عليها الطبيعة» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، السطران ٢١-٢٢).[6] ومع ذلك، مثلما تَقلِب المرآة الواقع، تنحرِف الصورة الفنية أيضًا — سواء كانت مرسومة أو شعرية — عن الأصل إمَّا لأنها عبارة عن تصويرٍ خيالي للطبيعة أو لأنَّ الفنان يفتقِر إلى المهارة الفنية التي تُمكِّنه من الوصول للمُحاكاة الدقيقة. إن الذي يُعطي هذه المسرحية طابعًا كوميديًّا مُؤكَّدًا، حتى في أحلك لحظاتها، هو التأكيد على المُضاعَفة والضرب حتى في وسط الكارثة، عندما يكون من المُناسِب أكثر أن نتوقَّع خسارة، وطرحًا، وقسمةً، ونقصانًا.

يحكي إجيون من سيراكيوز قصة تَحطُّم السفينة في بداية المسرحية لأنه لا بُدَّ أن يُفسِّر لدوق إفسوس سبب وجوده هناك، في انتهاكٍ منه لمرسومٍ يقضي بضرورة دفْع أي مُواطنٍ من سيراكيوز يُعثَر عليه في إفسوس غرامةً باهظة (والتي لا يَقدِر إجيون على دفعها) أو يتعرَّض للإعدام. تظهر عمليات القسمة والمُضاعفة التي تقوم عليها المسرحية، على وجه الخصوص، في قصة إجيون الافتتاحية؛ فيحكي عن إنقاذ العائلة المُقسَّمة على يدِ مركبَين مختلفَين، مما نتج عنه انفصال الأُسرة منذ ذلك الحين. عاش إجيون في سيراكيوز مع ابنه وخادم ابنه، لكن عندما أصبح أنتيفولوس السيراكيوزي في الثامنة عشرة من عمره، جعله فضوله يذهب، مع خادمه، للبحث عن أخيه. ولخوف إجيون من فقدانه لابنه الوحيد المُتبقِّي، انطلق بحثًا عنه، وظلَّ يبحث عنه، كما عرَفْنا من بداية المسرحية، طَوالَ السنوات الخمس الماضية «في أجزاء اليونان النائية» و«جميع أنحاء آسيا» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطران ١٣٢-١٣٣). أُخِذ إجيون إلى السجن، مُستسلِمًا لقدَره، دون أن يعلم مكان أيٍّ من طفلَيه. يظهر أن أنتيفولوس ودروميو السيراكيوزيَّين على قيد الحياة وبصحةٍ جيدة ووصلا للتوِّ إلى إفسوس، على الرغم من عدَم علمهما بوجود نظيرَيْهما الإفسوسيَّين هناك.

في الواقع، في إفسوس، تتعرَّض الأمور للقِسمة والضرب بمُعدَّلٍ مذهل، يقترب من كونه خارقًا للطبيعة، داخل بِنية الوحدتَين الكلاسيكيَّتَين للزمان والمكان (فكافَّة أحداث المسرحية تقع في إطار يومٍ واحد ومكانٍ واحد)، اللَّتَين لا يُحافظ عليهما شكسبير عادةً. يعيش أنتيفولوس الإفسوسي حياةً مُزدهرة مُستقرة، تلك التي يَتشابَك فيها أخوه دون علمه؛ فالأول مُتزوِّج من أدريانا، التي تُضايقها كثيرًا خيانَتُه لها، أمَّا دروميو الإفسوسي فهو خطيب لفتاةٍ غيرِ جذابةٍ تعمل في المطبخ. وحينما يجد أنتيفولوس ودروميو السيراكيوزيَّان العازبان أشخاصًا غُرباءَ ينادونهما باسمَيهما، يَظنَّان أن هذا بفعل سحرٍ من نوعٍ ما.

وتدعو أدريانا أنتيفولوس الخطأ على العَشاء (فما يحدث منه إلا أن يتودَّد لأختها، لوسيانا)، وتمنع دون قصدٍ زوجها الحقيقي من الدخول إلى المنزل، فيتناول العشاء مع المحظية بدلًا من هذا. وعندما ينضمُّ التوءمان دروميو للسيدَين الخطأ، ويُطالِب التجار بالحصول على ثمن سلسلةِ ذهبٍ أَعطَوها لأنتيفولوس السيراكيوزي بدلًا من أنتيفولوس الإفسوسي، تتَّخِذ مشكلة الهُوية الشخصية بُعدًا اجتماعيًّا آخر. تتطوَّر أحداث المسرحية بسرعة في مَشاهِد سوء الفهم والخطأ في تحديد الهُوية هذه — «الأخطاء» المذكورة في اسم المسرحية. تُحَلُّ هذه المشكلات باجتماعِ زوجَي التوائم معًا على المسرح في النهاية — على الرغم من عدَم معرفتنا طريقة تمثيل توائم شكسبير على المسرح في أثناء حياته، سواء كانت باستخدام مُمثِّلَين طَوالَ المسرحية، أم باستخدام مُمثِّلٍ واحد يظهر شبيهه لفترةٍ وجيزة في المشهد الأخير. أيًّا كان الوضع، فمن أجل تحقيق أعلى درجة من الإشباع الكوميدي وكذلك المُبالَغة والتضخيم فيه، على ما يبدو، انتهَتِ المسرحية بالجمع بين أنتيفولوس السيراكيوزي بأخت أدريانا، وتكشف رئيسة الدير في إفسوس عن هُويتها ليتَّضِح أنها لم تكن إلَّا والدة التوءمَين أنتيفولوس. والآن مع اجتماع إجيون أخيرًا مع زوجته وأُسرته التي فقدها منذ وقتٍ طويل، عُفي من عقابه، واجتَمعتِ العائلة مع الأخوَين دروميو الخادمَين في النهاية معًا.

يأتي إطار المسرحية المتعلق بإجيون وإميليا من القصة الرومانسية الإغريقية «أبولونيوس من صور»، وهو مصدر استخدمه شكسبير مرةً أخرى في مسرحية «الليلة الثانية عشرة» وفي مسرحيته المُتأخرة «بيريكليس». أمَّا حادثة منع أدريانا زوجها من دخول المنزل، فمأخوذة من مسرحية بلاوتوس «أمفتريو»، إلا أن شكسبير استعار الخطوط العريضة للحبكة من مسرحيةٍ أخرى لبلاوتوس وهي «مناكمي». أمَّا بلاوتوس فقد استمد بدوره حبكته من مصدرٍ إغريقي أقدم، وهي مسرحيةٌ تُدعى «توائم أو مُتشابهون كنصفَي حبة البازلَّاء». وبدلًا من التقليل من الأمور غير المعقولة التي كانت في مسرحية بلاوتوس، حيث يُفقَد أحد التوءمَين في منطقةٍ مزدحمة، نجد المُتِع في نسخة شكسبير أنه اختار مُضاعفة هذه الأمور، وأضاف إليها، مثلًا، الزوج الآخر من التوائم. ومن بين مصادرِ شكسبير الأخرى، نجد كتاب «صورة المغامرات المؤلمة» (١٥٧٦)، من تأليف لورنس تواين صاحب الاسم الغريب الذي يعني التوءم، وهو كتاب يستشرف عنوانه عمل سيجموند فرويد عن التَّكرار القهري؛ فكان فرويد مهتمًّا بالميل لِتَكرار الأحداث أو الظروف المؤلمة، التي تسبَّبَت فيما مضى في ألمٍ عاطفي ونفسي. يُشير التَّكرار وتَشابُه الأسماء إلى الدرجة

التي يكون بها الواقع والحقيقة أشبَهَ بالخيال. ومن المُثير للاهتمام أن هذا بالضبط ما قاله داينيسيوس لامبينوس، المُحرِّر في أوائل العصر الحديث للمصدر الذي استخدَمَه شكسبير من أعمال بلاوتوس: «يُصدِّق المرء الأشياء غير الحقيقية ويُكذِّب الأشياء الحقيقية.»[7] بالإضافة إلى هذا، يغلب على مُحاكاة الحياة أو الطبيعة لأغراضٍ فنية أو أدبية فكرةُ كونها إلى حدٍّ ما خداعًا للحواس؛ فحينما عُرض على أدريانا، زوجة أنتيفولوس الإفسوسي، الأَخَوان أنتيفولوس في نهاية المسرحية، قالت: «أنا أرى نُسختَين من زوجي، أو أن عينيَّ تخدعانني» (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطر ٣٣١).

في مسرحية «كوميديا الأخطاء» تتَّسِم مُعظم الشخصيات، كما هو الحال في النوع الأدبي الذي رُسِمَت في إطاره، بكونها ثنائية الأبعاد على نحوٍ هَزْلي، على الرغم من أنها تُذكِّرنا بالمُفارقة التي كشف عنها نركسوس على نحوٍ مأسوي عندما غرق في انعكاس صورته في الماء، وهي أنَّ الأسطُح لا تكون سطحيةً في نهاية الأمر؛ فزوجا توائم شكسبير في هذه المسرحية هما مِثل الصُّوَر المنعكسة؛ فهي شخصياتٌ تخدعنا لنعتقد أن هناك عمقًا بينما نحن ننظر في الواقع إلى مُجرَّد سطحٍ ثُنائي الأبعاد. ينبع التعقيد الكوميدي في المسرحية من حقيقة أنه في كلِّ زوجٍ من التوائم يتشارك الأخوان الهُوية الفسيولوجية والاسم أيضًا؛ فتُشير حَيرة الدُّوق المُتمثِّلة في قوله «أنا لا أستطيع التمييز بينكما» (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطر ٣٦٤)، إلى الخطأ الإدراكي الذي لا بُدَّ أن يحدث في أسلوب مُحاكاة الفن للواقع — أيهما يجيء أولًا، وأيهما حقيقي أو أصلي، وأيهما نسخة؟

في بداية المسرحية، يقول إجيون على نحوٍ مُحيِّر إن الفرق بين ولدَيه هو ترتيب ولادتهما — بعبارةٍ أخرى، يُميِّز التسلسُلُ الزمني بين الهُويات. مع ذلك، فإن أنتيفولوس الإفسوسي يُوصَف بأنه «المولود أخيرًا» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٧٨). لكن يدَّعي إجيون في وقتٍ لاحقٍ من المشهد نفسه أن أخاه السيراكيوزي هو «ابني الأصغر» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ١٢٤). ومع ذلك فإن «أي» نوعٍ من التمييز بينهما (الأكبر أو الأصغر، المُتزوج أو العازب، إلخ) يُصبح مُلغًى بسبب امتلاكهما لهُويةٍ اسميةٍ واحدة، أو حقيقة أنَّ السيراكيوزيَّين احتفظا باسم نظيرَيهما الإفسوسيَّين والعكس. يُمثِّل هذا انحرافًا مُهمًّا عن عمل بلاوتوس الذي اقتبس منه شكسبير المسرحية؛ حيث سافر الأب إلى الخارج بصُحبة طفلٍ واحد فقط، فَقدَه فيما بعدُ في أحد المهرجانات، وعندها فقط أطلَقَ على طفله المُتبقِّي في سيراكيوز اسم أخيه.

على الرغم من هذا، كان الغرض من حقيقة جعلِ كلِّ زوجٍ من التوائم يحمل الاسم نفسه أن تكون كوميدية، ويبدو أن تَكرار الأسماء هو المَوضع الذي يحيد فيه شكسبير بالتأكيد عن الواقع الاجتماعي. ومع ذلك، وبصرْف النظر عن مدى غرابة الأمر بالنسبة إلينا؛ لإيماننا بمفاهيمِ تكوينِ هُويةٍ فردية مُكتملة وكونها أساسًا لسلامة حالة الفرد النفسية، كان الوضع، في إنجلترا في أوائل العصر الحديث يتمثَّل في إطلاق الناس الاسمَ نفسه على أطفالٍ مُختلفين في الأُسرة الواحدة. ففي كثيرٍ من الأحيان كان اسم طفلٍ تُوفِّي وقد عُمِّد على اسم أبيه، أو أجداده، أو آبائه الرُّوحيِّين، يُستخدَم مرةً أخرى لطفلٍ لاحق؛ ولهذا إذن، كان لبن جونسون، على سبيل المثال، ولدان أَطلَق عليهما اسم بن. ومع ذلك، كان ثَمَّةَ العديد من الحالات التي كان هذا يحدُث فيها حتى مع عدم وفاة الطفل الأول، إمَّا استباقًا لِمثل هذا الحدث المأساوي، أو كنوعٍ من التأمين ضِدَّه؛ ومن ثَمَّ كان يُطلَق على الأَخوَين الاسمُ نفسه. ومن المُثير للاهتمام أن ممارسة تَكرار الأسماء هذه كانت تحدُث بالأساس مع الأولاد؛[8] فكانت ممارسةً تعكس رغبةً في تَذكُّر وأيضًا تكريم الآباءِ والأقاربِ بالمُصاهرة والأقارب بالنسب، ولكن كان ثَمَّةَ أيضًا ما يُمكِننا أن نُطلِق عليه جانبًا نفسيًّا ثقافيًّا، يكون فيه تَكرار الأسماء مدفوعًا بالخوف من خسارةٍ وشيكة.

ثَمَّةَ حالات كان يعود فيها الأب بعد وفاة زوجته إلى استخدام الاسم نفسه مع طفله من زوجةٍ جديدة؛ ومن ثَمَّ نجد أن السير إدموند لودلو (الذي تُوفِّي عام ١٦٢٤) أطلق على ولدَيه البكر من كلتا زوجتَيه اسم «هنري»، وبذلك كانا أخوَين غيرَ شقيقَين يحمِلان الاسم نفسه. على ما يبدو، الابن الأكبر أصبح عضوًا في البرلمان في عامَي ١٦٠١ و١٦٠٤ وتُوفِّي في ١٦٣٩، بينما أصبح الأخ الأصغر السير هنري لودلو، عضوًا في البرلمان في عام ١٦٤٠ (وتُوفي عام ١٦٤٣). نجد أيضًا إخوةً من نفس الأب والأم يحملون الاسم نفسه؛ ففي أُسرة سبارك من بليموث، نجد أنَّ كلًّا من والد جون سبارك وعمه (أخي والده) حملا اسم جون، ووصل كلٌّ منهما، الأب والعم، إلى سنِّ الثلاثين على الأقل؛ إذ تُوفِّيا في ١٦٠٣ و١٥٩٧ على التوالي، وعاصر كلٌّ منهما الآخر دون شك.[9] وبالمثل، أصبح كلٌّ من جون بارتون وأخيه محاميَين بارزَين ودخل كلٌّ منهما البرلمان (على الأرجح في الأسرة كان الابن الأكبر يُشار إليه باسم جون بينما قد يُطلَق على أخيه صيغةٌ مُصغَّرة، مثل «جينكين»).[10] وثَمَّةَ حالةٌ أخرى وهي حالة جون وود، رئيس مجلس العموم، الذي كان وريثه هو أخاه جون، الذي التحق أيضًا بالبرلمان. وكان لجون هوسكنز، محامي المُرافَعات في محكمة

الشكاوى العامَّة، أخٌ أصغر، يعمل رجلَ دينٍ في كنيسة إنجلترا يُدعى جون أيضًا. أمَّا جون ستو صاحب الكتاب الشهير الذي عرض لتاريخ لندن، فكان لديه أخٌ أصغر يُدعى جون ستو أيضًا. وفي مثالٍ آخر، كان للسير ريتشارد وايت عضو البرلمان، أخٌ أكبر يُدعى أيضًا ريتشارد، وكان كلاهما من الأب والأم نفسَيهما وعاش الاثنان لفترةٍ طويلة.[11] ومن قبيل المُصادفة، كان الأخ الأصغر ريتشارد خادمًا لدى راعي شكسبير، إيرل ساوثهامبتون، وهي حقيقةٌ قد تكون لها علاقةٌ مباشرة بمسرحية شكسبير نظرًا لأن إيرل ساوثهامبتون كان عضوًا أيضًا في نُزل جراي، حيث عُرضت مسرحية «كوميديا الأخطاء» في احتفالات الكريسماس في عام ١٥٩٤.[12] على أي حال، تُثبِت هذه الأمثلة الزعم بأن «تَكرار الأسماء — حقيقة إشارتها إلى أكثر من شخص — كان يمنعها من أن تُصبِح إشارةً موثوقًا بها على الهُوية.»[13]

من الاستثناءات القليلة، ولكن المُعبِّرة، في المسرحية لمبدأ الشخصيات الثنائية الأبعاد، تَبرُز شخصية أدريانا؛ الزوجة المظلومة لأنتيفولوس الإفسوسي، التي تبدو كشخصيةٍ «حقيقية». أدريانا هي شخصيةٌ عَمِل شكسبير على تضخيم حجمها الموجود في المصدر الذي اقتبس منه المسرحية؛ فيصدر عنها رجاء مُؤثِّر، بأبياتٍ بليغة، تُطالِب فيه بعودة حبِّ زوجها المُخطئ، في أبياتٍ تُعطيها تعقيدًا شعوريًّا ونفسيًّا يتجاوز كثيرًا السماتِ المُعتادةَ للشخصيات في المسرحيات الهزلية:[14]

آهٍ، لا تُبعِد نفسك عني؛
اعلم، يا حبيبي، أنه إن كان يسهُل عليك أن تُسقِط
قطرة ماء في البحر الهائج،
وتُخرجها منه ثانية، دون زيادة أو نقصان،
فسيسهل عليك أن تفصل نفسك عني، دون أن تنفصل رُوحي مِنِّي.

(الفصل الثاني، المشهد الثاني، الأسطر ١٢٤–١٢٩)

إنها تتحدَّث من فهمٍ مسيحي على وجهٍ خاص للعلاقات الجنسية مأخوذ عن القديس بولس، ويعرف كل مرتادي الكنيسة الإنجليزية «رسالة بولس إلى أهل إفسوس» (وكان الجميع، إجبارًا، يرتادون الكنيسة). اشتُهر بولس باستخدامه تشبيهًا جسديًّا يصِف فيه

الزوج بالرأس الذي لا بُدَّ أن تُذعِن له الزوجة حتى مع حثِّ الأزواج على القيام بواجباتهم. تقول أدريانا لزوجها إنه لا يستطيع أن يفصل نفسه عنها بعد الآن تمامًا مثلما لا يمكن استعادة قطرة أُلقيت في المُحيط مرةً أخرى. ويُذكِّره حديثها هذا عن الرابطة الزوجية، إلى حدٍّ ما، بأن هويته السابقة المُنفصِلة كشخصٍ أعزب اختفَت للأبد.

في حديث أدريانا عن الرابطة الزوجية: «إن كان يسهُل عليك أن تُسقط ... وتُخرجها منه ثانية.» تُوجِّه انتباه الجمهور إلى الأحداث التي تعرَّضَت لها الشخصيات في البحر في وقتٍ سابق من المسرحية، والتي يعلم عنها الجمهور، ولكن أدريانا نفسها لا تعلم عنها شيئًا. وحينما وصل أنتيفولوس المُرتحِل من مكانٍ لآخر إلى إفسوس في الفصل الأول بحثًا عن أخيه الضائع، قال: «أنا في هذا العالم كقطرة ماء، تبحث في المحيط عن قطرةٍ أخرى» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطران ٣٥–٣٦). هذا وقد تأمَّل مونتين في مقاله «عن التشابُه بين الأطفال والآباء» (الذي نُشرت ترجمة جون فلوريو له في عام ١٦٠٣) في تعقيدات الإرث الجيني المُتمثِّل في قطرةٍ من السائل المنوي. ومن المُثير للدهشة أنه استخدم صورةً تُشبِهُ تلك الواردة في مسرحية «كوميديا الأخطاء»:

> علينا ألا نسعى لإطلاق مُسمَّى المُعجزات ونختار عجائبَ غريبة؛ فيبدو لي أنه من بين الأشياء التي نراها في المعتاد، تُوجَد [في الطبيعة] حالاتٌ نادرة عصِيَّة على الفهم، تفوق كلَّ غرائب المُعجزات؛ فأيُّ وحشٍ يُوجَد في هذه «النقطة أو القطرة من البذور»، التي ننشأ منها، التي لا تحمِل بداخلها بصمات الشكل الجسماني فحسب، بل أيضًا أفكار وميول آبائنا؟ من أين لـ «قطرة الماء» هذه أن تحتوي أو تؤوي هذا العدد اللانهائي من الأشكال؟ وكيف تحمل هذه التشابُهات لِمثل هذا التطوُّر المُتلاحِق والجامح بحيث يُفترَض من طفل الابن أنْ [يبدو] مثل جَدِّه، وأن يبدو ابن الأخ مِثل عمِّه؟[15] (أقواس التنصيص الداخلية من عندي.)

لاحظ مرةً أخرى التَّشابُه بين هذا وقول أدريانا: «إن كان يسهُل عليك أن تُسقِط ... وتُخرجها منه ثانية، دون زيادة أو نُقصان.» وبالإضافة إلى هذا، تُحيلنا كلمة «زيادة» إلى حسابات الجبر المُعقَّدة الخاصة بالولادات المُتعدِّدة، وكلمة «نقصان» إلى الطرح المأساوي الذي حدَث بسبب تحطُّم السفينة، بالإضافة إلى المجرى المائي الذي أثبت فيه إجيون وإميليا أنهما أبعد ما يكون عن الانفصال عن بعضهما. قدَّم شكسبير إشارةً موضوعية

أُخرى تتعلَّق بالزواج والهُوية من خلال وصف أبوَي التوءمَين أنتيفولوس بأن تحطُّم السفينة أدَّى إلى «انفصالهما» عن بعضهما:

بحيث قَسمَت سفينتنا العزيزة من المنتصف.
ومع «انفصالنا» هكذا ظلمًا عن بعضنا،
ترك الحظ «لكلٍّ مِنَّا بالمِثل»،
ما يُسعدنا، وما يُحزننا.

(الفصل الأول، المشهد الأول، الأسطر ١٠٣–١٠٦،
أقواس التنصيص الداخلية من عندي)

أصبح إجيون وإميليا هنا مِثل التوءمَين — «ترك الحظ لكلٍّ منا بالمِثل» — حتى مع انفصالهما عن بعضهما. بعبارةٍ أخرى، عمل انفصالهما وحُزنهما على تقوية علاقتهما. ففي هذا التَّشابُه البارع، يُصبح الزَّوجان مثل التوءمَين — ويكاد يكون هذا تعبيرًا حرفيًّا عن الحِكمة القديمة بأنَّ الذين يعيشون معًا يُصبحون قريبِي الشَّبَه ببعضهم بفعل ارتباطهم الطويل والوثيق.

في مسرحية «كوميديا الأخطاء» يُعبِّر البحث عن الذات الأخرى للمرء عن الخوف من عدم وضوح هُوية المرء أبدًا حتى في أكثر العلاقات الحميمية، وفي الوقت نفسه الرُّعب من اكتشاف كلٍّ أَوجُه القصور البشِعة لدَيه. وتتمثل الفانتازيا هنا في أنَّ كلَّ هذا يمكن حلُّه فقط إن تمكنَّا من العثور على شخصٍ «يُشبهنا تمامًا». ويتمثل أحد التساؤلات التي تطرحها المسرحية في أنَّنا إن حدَث والتقينا بـ «نصفنا الآخر»، فهل سيكون صورةً مُطابقة لنا أم سيكون نقيضَنا، أو هل سيكون أخًا توءمًا أم زوجة؟ تستعرض المسرحية كافة هذه الاحتمالات؛ فحينما يلتقي الأخوان دروميو، يشعر دروميو السيراكيوزي بالراحة لأن خادمة المطبخ البدينة «ستُصبح الآن أختي، وليست زوجتي» (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطر ٤١٦). بينما يقول دروميو الإفسوسي «أعتقد أنكَ مِرآتي، ولستَ أخي» (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطر ٤١٧). وفي نهاية المسرحية، في بعض العروض، بينما يجتمع التوءمان دروميو الخادمان في سعادة، يشعُر الأخوان أنتيفولوس، كما في النص، إلى حدٍّ ما بالحذَر من بعضهما وبانعدام الثقة بينهما؛ فالأشخاص المُتشابِهون بشدَّة في الشكل ليس بالضرورة أن يتشابهوا في أشياءَ أخرى، كما أشار مونتين قائلًا: «لم يُوجد قَطُّ رأيان مُتماثلان في العالم، تمامًا مِثلما لا تُوجَد حبَّتان أو شعرتان متماثلتان.»[16]

في المسرح، يكمُن التحدِّي والفرصة اللَّذان يظهران في هذه المسرحية في أسلوب استخدام الوجه المُسطَّح للهزل في استنباط أعمقِ أبعاد الهوية الإنسانية، من خلال عرض فكرة التوائم لقضايا تتعلق بكلٍّ من مُضاعفة الهُوية وانقسامها؛ فهل يُمثِّل التوءمان وحدة مكتملة مُنقسمة؛ بمعنى أنهما نِصفان لهوية واحدة مُكتملة، أي، واحد مقسوم إلى اثنين؟ أم أنهما يُمثِّلان عملية جمع؛ بمعنى واحد زائد واحد يساوي اثنَين؟ ربما تكون المُقارنات مُجحِفة، لكنَّنا نفعلها طوال الوقت؛ فيختلف أنتيفولوس المُتزوِّج عن أنتيفولوس العازب، رغم أنَّ الاثنَين مُتشابهان في الشكل. يستكشف شكسبير هذه الطريقة التي نتعامل بها دائمًا مع العالم، وينظُر في مدى التشابُه أو عدم التشابُه بين شيءٍ وآخر، أو الأكثر أهمية، بين شخصٍ وآخر. وعند اجتماع زوجَي التوائم معًا في نهاية مسرحية «كوميديا الأخطاء»، مع افتراض أنَّ واحدًا فقط من كلِّ زوجٍ حقيقي في حين أن الآخر طيفٌ من نوعٍ ما، يتساءل الدوق المُنزعِج: «إذن من بين هؤلاء، أيُّهما الرجل الحقيقي، وأيهما الطَّيف؟ مَن يُمكن أن يُخبرني؟» (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطران ٣٣٣–٣٣٤).

ينبُع ارتباك الدُّوق في نهاية المسرحية من افتراضه أنَّ هناك هويةً واحدة مُقسَّمة بدلًا من كونها مُضاعفة. يُوسِّع شكسبير نِطاق هذا اللُّغز الكامن في علاقة الأخوَين التوءمَين من خلال مُقارنته بفكرة الهُوية الزوجية؛ حيث، كما في الاعتقاد السائد في عصر النهضة والمأخوذ من الإنجيل، يُصبح الزوجان جسدًا واحدًا («رسالة بولس إلى أهل إفسوس»، الإصحاح ٥، الآية ٣١)، وهي هويةٌ جديدة غيرُ قابلة للانقسام ميتافيزيقيًّا.[17] وهذا بالضبط مغزى ما تقوله أدريانا عن كيف لم يعُد بإمكان أنتيفولوس استعادة هويته السابقة أبدًا بوصفه فردًا مُنفصلًا. تعود جذور هذه الفكرة إلى كتاب «الندوة» لأفلاطون (٤٢٨–٣٢٧ قبل الميلاد)، الذي يحكي فيه قصة أرسطوفانيس التي تُشير إلى أن البَشَر جميعهم كانوا في وقتٍ من الأوقات من ذوات الأربع؛ بحيث كان الذَّكَر والأنثى ملتصقَين في جسد كائنٍ واحد، ثُمَّ انقسموا إلى نصفَين حينما أثاروا غضب الآلهة. ومنذ ذلك الوقت، أصبح مُقدَّرًا على البشر البحث عن الجزء المفقود من أنفسهم والاشتياق إليه. وفي ضوء علم الوجود لدى أفلاطون، تُصبح العلاقة الزوجية محاولة لاستعادة خسارةٍ ملموسة، وإعادة تمثيل، على نحوٍ ما، لِلَحظة التكوين الأصلية للهوية. ومع ذلك، فإنَّ عملية الانفصال في هذه القصة تعمل في نفس الوقت على توليد الهُويَّة وتقديم الفنِّ باعتباره بُعدًا مُنفصلًا ومنعكسًا للواقع.

يُناقش شكسبير التساؤلات الفلسفية الكبرى التالية في مسرحيته «كوميديا الأخطاء»: كيف نعرف مَن نحن؟ ومَن نظنُّ أنفسنا؟ وما مصدر تَوقِنا للحصول على اعتراف الآخرين بنا؟ إلَّا أنه يطرح أيضًا مشكلةً مسرحية أساسية مألوفة لدى كافة المُشاهِدين (المحترِمين)، وهي القدرة على تمييز الشخصيات عن بعضها؛ ففي النهاية مَن منَّا (ربما باستثناء زوجي) لم يَمِل على شخصٍ يجلس بجواره في السينما ليسأله «أليس هذا الرجل الأصلع هو الذي قتَل المرأة الشقراء، أم إنه الرجل الأصلع الآخر؟» إذن فإن مسرحية شكسبير تُناقِش دون شكٍّ قضايا مسرحيةً أساسية وعمليةً تتعلق بالتعرُّف على الشخصيات، بالإضافة إلى قضايا أكثر إثارةً للقلق بشأن الأمور التي تُشكِّل الهوية الاسمية للفرد.

تُقدِّم المسرحية حلولًا مثالية كوميدية لهذه القضايا عبر التوءمَين دروميو، اللذَين كانا آخر مَن خرج من المسرح؛ فقد خرجا بعد نقاشٍ حول الطريقة التي يُحدِّدان بها من الأكبر سنًّا من بينهما؛ ومن ثَمَّ الذي ينبغي أن يذهب أولًا، ثم رضخ دروميو السيراكيوزي في سعادةٍ لأخيه. ومع ذلك، عندها وصل الاثنان إلى حلٍّ سعيد لأوجُه التشابُه بينهما التي لا يمكن التوفيق بينها ظاهريًّا:

> أتينا إلى هذا العالم كأخ وأخيه، والآن دعنا نذهب يدًا بيد، وليس أحَدُنا قبل الآخر.
>
> (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطران ٤٢٥-٤٢٦)

لا بد أن تكون هذه المسرحية قد حَظِيَت بشعبيةٍ واسعة؛ لأنها إن كانت بالفعل أحد أعمال شكسبير المُبكِّرة، فقد كانت لا تزال تُعرض في البلاط في عام ١٦٠٤ (إنها لم تُطبع حتى إدراجها في «المطوية الأولى» في عام ١٦٢٣). هذا ولا تزال المسرحية تُحقِّق نجاحًا كبيرًا في العروض الحديثة لها. إن عرض جيمس سيلان-جونز لهذه المسرحية في عام ١٩٨٣، المُقدَّم في إطار تقليد الكوميديا المرتجلة، والذي قام فيه روجر دالتري من فرقة «ذا هو» الغنائية بدور الأخوَين دروميو، قد أظهر أنها يمكن أن تكون مضحكةً للغاية بدلًا من كونها هزليةً فحسب. هذا في حين أن عرض تيم سابل الشهير لها في عام ١٩٩٦ مع شركة رويال شكسبير على مسرح ستراتفورد «ذي أذر بليس» ومسرح «ذا أولد فيك» ركَّز على الأبعاد التراجيدية للمسرحية تمامًا مثل تركيزه على طابعها الهزلي الصاخب. وتُظهِر هذه العروض إمكانية انبثاق نوعٍ مختلف من التعقيدات من التفاعُل بين الشخصيات الكوميدية السطحية، التي تزخَر بها هذه المسرحية، أكثر من

الشخصيات التي مَنَحها شكسبير ببراعةٍ حياةً داخلية حقيقية ظاهريًّا وأفكارًا ومشاعر مكتملة التكوين. عمِلت هذه العروض المُمتعة على إعادة إحياء الاهتمام النقدي بمسرحيةٍ تتَّسِق مع السمات الجمالية السائدة في فترة ما بعد الحداثة، المُتمثِّلة في الصورة والسطح وتسارُع إيقاع العالم الحديث. هذا وتُمثِّل هذه السمات العكس تمامًا من سِمتَي العُمق البطيء والتعمُّق، التي جرت العادة على افتراض كونهما العنصرَين السائدَين ليس فقط في الأعمال الفنية الكبرى، بل للأفراد أيضًا. وسمح هذا التحوُّل بإعادة تقييم مميزاتٍ مسرحية تفحَصُ بوتيرةٍ فائقة السرعة على وجه التحديد مثل هذه المفاهيم عن الهُوية.

ثَمَّةَ جانبٌ أخير لمسألة كون «كوميديا الأخطاء» مسرحية تستحقُّ المزيد من الاهتمام النقدي، يتمثل في الزعم بأن المسرحية ليست أحد الأعمال المُبكرة لشكسبير، بل إنها كُتبت في الواقع من أجل أول عرضٍ مُسجَّل للمسرحية في فترة أعياد الكريسماس في عام ١٥٩٤، حينما عَرضَتها فرقة «رجال اللورد تشامبرلين» المسرحية المُكوَّنة حديثًا في نُزل جراي.[18] إن كان هذا صحيحًا، فإن هذا يعني أن شكسبير قد كتب هذه الكوميديا الحيوية الصاخبة في الوقت نفسه تقريبًا الذي كان يعمل فيه على ما أطلق عليه «العمل الأكثر جدية» المُتمثِّل في القصيدة القصصية «اغتصاب لوكريس»، وبعد عامٍ فقط من كتابة «روميو وجولييت» و«حلم ليلة منتصف صيف»؛[19] وعليه، يتعارض هذا السياق المُتعلِّق بتأليف هذه المسرحية مع الرواية التقليدية عن تطوُّر شكسبير ككاتبٍ، الذي لم تكن مسرحية «كوميديا الأخطاء» بالنسبة له أكثر من مُجرَّد عملٍ لمبتدئ.

ترويض النمرة

لأنَّ وصول شكسبير للندن يُشير إلى بداية مسيرة شكسبير المهنية الاحترافية، ولأن حياته يُمكن دراستها في ظلِّ وجود مَيزة الإدراك المُتأخِّر بعد بضع مئاتٍ من السنوات، يبدو أن هذا الانتقال يُمثِّل أكثر تحوُّلٍ مصيري وبالغ الأهمية في حياته. ومع ذلك، لم تكن أهم خطوة في حياة المرء، بالنسبة لمُعظم الإليزابيثيِّين، مهنية؛ فعلى العكس من ذلك، كانت هي اللحظة التي يدخل فيها الأفراد فيما يُشير إليه «كتاب الصلاة المشتركة» بـ «حالة الزواج المُقدَّسة». في عصرنا هذا، قد لا يكون للحالة المادية والاجتماعية وحتى الجنس نفسه، ارتباطٌ كبير بالزواج، لكن في إنجلترا في أوائل العصر الحديث عادةً ما كان الزواج يُحدِث تحوُّلًا اقتصاديًّا واجتماعيًّا وشخصيًّا قويًّا وملحوظًا. ومن المُثير للاهتمام أنَّ شكسبير لم يقُم بهذا التحوُّل البالغ الأهمية من العزوبية إلى الزواج في لندن، بل بدلًا من ذلك كان

زواجه محليًّا (ربما، بسبب حمل آن، بدافع الضرورة وليس باختياره) في المقاطعة التي نشأ فيها. ومن ثَمَّ ربما ليس من قبيل الصُّدفة أن يبدأ شكسبير، في مسرحية تتحدَّث تحديدًا عن التحوُّل من حالة العزوبية، «الحياة التي عِشتُها» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ١٢٠)[20] إلى الزواج، الأحداث في مقاطعة ووريكشير التي نشأ فيها، بشخصية شحَّاذ؛ كريستوفر سلاي من بورتن هيث بالقُرب من ستراتفورد. في الواقع، في مسرحية «ترويض النمرة» يُقارن شكسبير، في مسرحيةٍ واحدة، بين العالَم القروي المحلي الذي شكَّل الخلفية لحفل زواجه، بالأماكن الأدبيَّة أكثر والأجنبية بوجهٍ عام التي تُمثِّل مواقع مسرحياته الأخرى.

كانت قصيدة «التحوُّلات» لأوفيد المُفضَّلة لدى شكسبير، والتي ترجمها آرثر جولدينج في عام ١٥٦٧ من أول النصوص التي كُتبت عن التغيُّر والتحوُّل المُفاجئ. إن إشارات شكسبير لها، خاصةً في مشاهد المُقدِّمة التي تُشكِّل إطار الحدَث الرئيسي، كما يزعم هذا الفصل، تُقدِّم معلوماتٍ مُهمَّة عن الطريقة التي يُمكننا بها تفسير هذه المسرحية المُعقَّدة. والأَهمُّ من هذا، مع ذلك، هي الطريقة التي يُوجِّه بها التحوُّل الأوفيدي كلَّ جانبٍ من جوانب النص. فكما الحال بالنسبة لأوفيد، يدعونا شكسبير في هذه المسرحية إلى التفكُّر في سِرِّ عملية التحوُّل، ولكنه، على العكس من أوفيد، يفعل هذا داخل سياقٍ اجتماعي من الترويض. فقد كانت هناك مشكلةٌ مُلِحَّة ومستمرة في أوائل العصر الحديث والتي تمثَّلَت في التساؤل عن الطريقة التي يمكن بها إجبار التابعِين الجامحِين — سواء السياسيُّون أو المنزلِيُّون منهم (الزوجات أو الخدم أو الحيوانات) على الطاعة. وكانت الإجابة الأكثر شيوعًا عن هذا التساؤل في عالم شكسبير هي أنَّ العُنف أو التهديد باستخدامه كان السبيل الوحيد لضمان الطاعة. إلَّا أن المسرحية تطرح تساؤلاتٍ أخرى عمَّا إذا كان من الممكن فعليًّا إحداث التحوُّل من الجموح إلى الخضوع — بفعل الترويض أو التدريب أو التعليم (كلُّ صور التحوُّلات الواردة في المسرحية) — من الخارج؛ وعمَّا إذا كان من الممكن حقًّا إخضاع شخصٍ ما لرغبة شخصٍ آخر، أو عمَّا إذا كان من الممكن، في حالة البشر على الأقل، حدوث التغيير الحقيقي من الداخل.

يُلمِح اسم المسرحية «ترويض النمرة»، في ضوء الموقع الريفي لَمشاهِد المقدمة، إلى مشكلةٍ غيرِ مُحبَّبة بالتأكيد وهي اجتياح القوارض؛ فكلمة shrew في العنوان الإنجليزي تُشير إلى حيوانٍ قارضٍ صغير من الثدييات يُعرف بخطمه المُستدقِّ الطويل والحاد، وصريره

الحاد العالي النبرة. تتناسب هذه الآفات «التطفُّلية» المُزعِجة تمامًا مع الصورة المُتحاملة في تلك الفترة على المرأة الجامحة، التي عُرفت حينها — وتُعرف الآن أيضًا — باسم النمِرة. وعلى الرغم من أنَّ هذه القوارض لها عضَّاتٌ قوية، فيمكن الإمساك بها وقتلها. ومن هذا المُنطلَق لم يكن التهديد أو الخطر الذي تُمثِّله بالغًا للغاية. وفي حين أنه من المُمكِن ترويض الصقور أو الكلاب أو الخيل، فلا شكَّ في أنَّ الآفات الضارَّة تتعرَّض للإبادة وليس الاستيعاب في الحياة المنزلية مثلما يحدُث في حالة الحيوانات الأليفة أكثر. يجعل هذا عنوان المسرحية يحمل نوعًا من التناقُض اللفظي؛ وبالإضافة إلى هذا تُشير كلمة «ترويض» إلى أنَّ هذه الكوميديا «لن» تكون عن المُغازَلة. ومن المُعتاد في المسرحيات الكوميدية أن تصِل الحبكة إلى الزواج كنتيجةٍ نهائية للأحداث، لكن بدلًا من ذلك نرى أن هذه المسرحية تُمثِّل إلى حدٍّ ما نوعًا غيرَ معتادٍ من «المسرحيات الكوميدية الخاصة بالزواج» التي تُركِّز على جانبٍ مُحدَّد من اتِّحاد الزوجَين، وهو «التحوُّل» من حالة العزوبية إلى الزواج. وفي الأماكن الفخمة، مثل القصور أو العِزب الريفية الشاسعة حيث كان من غير المُحتَمل أن تُزعِج الخلافات الزوجية الجيران، تنتهي القصة بمجرَّد تثبيت الترابُط الزَّوجي والأسري. لكن على العكس من ذلك، كان الترابُط الاجتماعي في الحياة اليومية بين الأُناس العاديِّين يتطلَّب وجود تناغُم بين الزوجَين بحيث حتى مع حدوث الجزء الرئيسي من المسرحية في ضواحي مدينة بادوا النائية، فإنه يحتفِظ مع ذلك بالطابع المحلي.

في مسرحية «ترويض النمرة» تُمثِّل عملية الدخول في حالة الزواج تحديدًا عملية خضوعٍ للسلطة، وصراعٍ على السلطة وتحقيقٍ للهيمنة الذكورية؛ فالنمرة، التي تؤدي الدور الرئيسي في المسرحية، هي كاتارينا أو «كات»، الابنة الكُبرى لبابتيستا مينولا، أحد التجار الأثرياء في بادوا، وهي امرأةٌ سليطة تصبُّ غضبَها على أي شخصٍ يُوجد أمامها، لكن تحديدًا على أختها الصغرى، بيانكا الجميلة والصالحة تمامًا للزواج، والتي وقع في حُبِّها الشاب لوسينشيو. إلَّا أنَّ والد الفتاتَين اشترط ألَّا يُسمح لبيانكا بالزواج حتى تحصل كاتارينا على زوج. شكَّل هذا دافعًا لخُطَّاب بيانكا للعثور على شخصٍ يتزوَّج من أُختها الشرسة. ولحُسن الحظ، يُوجد لدى واحدٍ منهم، وهو هورتنشيو، صديقٌ يُدعى بتروشيو، وهو شخصٌ عنيف غريب الأطوار و«وقِحٌ مخبول» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، السطر ١٠)، وصل مؤخرًا إلى فيرونا والثروة هي دافعه الوحيد للزواج. وعلى الرغم من رفْض كات لخطبتِها من بتروشيو ومقاومتها لها، فإنه حينما تظاهر بعدم قُدرته على الوصول إلى الكنيسة لحضور الزفاف (فقد حضر في النهاية مُتأخرًا وهو

يرتدي ملابسَ بالية)، تعرَّضت لألم الإهانة العلنية. في الواقع لم تكن هذه الحادثة إلا أحد عناصر خطةٍ موضوعة بدقَّة من أجل «ترويض» كات. وبعد تعرُّض كات لسلسلةٍ من المِحَن القاسية للغاية المُصمَّمة لكسر شوكتها، تستسلم في النهاية. يحدُث تحوُّلها في الفصل الرابع، حينما ينتهي الزفاف وتبدأ الحياة الزوجية؛ ففي المشهد الأول من الفصل الرابع، يحرم بتروشيو كات من الأكل والنوم، وفي المشهد الثالث من الفصل نفسه يصنع لها خياطٌ ملابسَ فاخرة، لكن بتروشيو يُمزِّقها إلى قطعٍ بالية مُدَّعيًا أنها سيئة الصُّنع وغير مناسبة. يفعل بتروشيو كلَّ هذا تحت ستار الزوج المُهتم: «هذه طريقةٌ لقتل الزوجة بِسُمِّ العطف» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ١١٨)، كما جاء في اعترافه للجمهور في مُناجاةٍ ميكيافيلِّية في نهاية المشهد تَلفِت الانتباه إلى السيادة السياسية وإدارة المنزل: «بهذه السياسة الحكيمة، بدأتُ حُكمي» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ١٦٨). وفي المشهد الأخير من الفصل الرابع، يربح بتروشيو حرب الاستنزاف؛ إذ يُنفِّذ خطته بنجاح في ترويض زوجته؛ فحتى هذا الوقت، كانت قد أَصرَّت على الحفاظ على هُويتها المُستقلة، وهو شعور بالاستقلال الذاتي تَجسَّد في إصرارها على أن تُنادى باسمها: «إن الذين يتحدَّثون عنِّي يدعونني كاتارينا» (الفصل الثاني، المشهد الأول، السطر ١٨٢). أمَّا بنهاية الفصل الرابع، فيبدو أن بتروشيو حقَّق هدفه الذي ذكره من قبلُ، وهو أن يجعل من «كات القطة الوحشية البرية، قطةً أنيسة كسائر القِطط التي تألف البيوت» (الفصل الثاني، المشهد الأول، السطران ٢٦٩–٢٧٠) [ترجمة الدكتورة سهير القلماوي، بتصرف]. وفي نقطةِ تحوُّلٍ مُذهلة ترضَخُ كات لحقِّ زوجها في إطلاق الأسماء على الأشياء في العالم (مِمَّا يُذكِّرنا بالقُدرة التي منحها الله لآدم الواردة في سفر التكوين)، وتُؤكِّد أنَّ الشمس هي القمر وأنَّ الرجل العجوز ما هو إلا سيدة؛ «سمِّه ما شئتَ من الأسماء، فسيكون هو ما سمَّيتَه في عين كاتارينا» (الفصل الرابع، المشهد الخامس، السطران ٢٢–٢٣). إلا أن هذا النصر يمكن الجدل في صحته بسبب حقيقة أنها ما زالت تُعبِّر عن هويتها باسم «كاتارينا» بدلًا من «كات».

وفي نهاية المسرحية، حينما يدخُل زوجها في رهانٍ مع آخرين على أكثر الزوجات طاعةً، تستطيع كات الامتثال التام لرغبة زوجها على نحوٍ لا يُمكن لأختها (التي هَربَت مع لوسينشيو وتزوَّجَته دون معرفة والدها أو موافقته)، ولا الأرملة التي تزوَّجَت من هورتنشيو، مُضاهاته. الواضح أن زواج كات من بتروشيو زواجٌ شرعي حصل على موافقة بابتيستا الكاملة، ونتج عنه زوجةٌ مُطيعة (سواء كانت هذه الطاعة حقيقية أو زائفة)،

بينما نتج عن هروب بيانكا مع لوسينشيو خلافاتٌ زوجية ظهرتْ بالفعل حتى في حفل زواجهما. وكل هذه الأمور تدعو للدهشة؛ لأن، في بداية المسرحية، بدت فضائل بيانكا مُتوافقةً تمامًا مع الصورة المِثالية في عصر النهضة للصفات الأنثوية الوديعة.

لا تُقدِّم المسرحية أي إشارةٍ حقيقية عمَّا إذا كانت طاعة كاتارينا مزعومة أم حقيقية، أو عمَّا إذا كانت تُذعن لإرادة زوجها فحسب، أم إنَّ رضوخها نابع من إرادتها؛ ومن ثَمَّ، فإنَّنا لا نعرف إذا كان هذا الزواج العَدائي في البداية قد تحوَّل إلى رباطٍ عن حب. إنَّ هذه ليست مسرحيةً تُقدِّم نظراتٍ مُتعمقة في أفكار شخصياتها ومشاعرهم، بل إنها تُبقيهم بدلًا من ذلك على مسافةٍ بعيدة بعناية، ولا تكشف إلَّا عن رسوماتٍ كاريكاتورية للجنس البشري تتلاءم مع نوع الكوميديا الجامحة التي تنطبِق عليها مواصفات المسرحية الهزلية. وقد سهَّل إحداث هذا الإبعاد أكثر مَشاهِد المقدمة التي تعمل كحلقة وصْلٍ بين العالَم الإنجليزي المُعتاد — الثقافة المألوفة البسيطة الحياتية التي أنتجت قصصَ ترويضِ النساء العنيدات الشعبية — والكوميديا ذات الطابع الإيطالي الموجودة في باقي المسرحية.

في المُقدِّمة نجد المُتسوِّل المخمور كريستوفر سلاي يتشاجَر مع صاحبة حانة، تلك التي يُهدِّدها باستخدام العنف الجسدي معها: «سأقتصُّ منكِ» (المقدمة، المشهد الأول، السطر ١). وهذه مُقدِّمة للمعركة بين الجنسَين؛ الموضوع الأساسي في متْن المسرحية. عَثَر على سلاي وهو نائم إثر تأثير الخمر أحدُ السادة هو ورفاقه. اتَّفَقوا على تدبير خدعةٍ له بحيث يُقنِعونه حينما يستيقظ أنه نفسه سيدٌ يُعاني من مرضٍ شديد وفقد ذاكرته. وكان عنصرًا أساسيًّا في حِيلتهم الدور الذي تلعَبُه زوجةُ سلاي الأرستقراطية المزعومة، التي يُؤدِّي دورها الولد الخادم، بارتولوميو. وفي هذه المُقدِّمة للحبكة الرئيسية، حيث تتدرَّب امرأةٌ جامحة على كيفية أن تُصبح زوجة، يأخذ بارتولوميو تعليمات من أحد أعضاء فرقةٍ من المُمثِّلين المُتجوِّلين عن طريقة التصرُّف مثل سيدةٍ مُهذَّبة: «تلك هي الكيفية التي أريده أن يتعامَل بها مع هذا السكران، أوصِه أن يُخاطبه بصوتٍ خافتٍ ورقيق وفي أدبٍ ووداعة» (المقدمة، المشهد الأول، السطران ١٠٩–١١٠). تُذكِّر هذه التعليمات الجمهور بكلٍّ من أنَّ هذه مسرحية تعتمِد على تمثيل الرجال لأدوار النساء والتي تتطلَّب كمبدأٍ أساسي التحوُّل المُصطنَع للهُوية الجنسية، وأن دور الزوجة تُولِّده التوقُّعات الاجتماعية؛ فلا تُظهِر المُقدِّمة أنَّ العُرف الاجتماعي يطالب النساء بانتهاج سلوكٍ مهذَّب فحسب، بل أيضًا بتجسيد مثالٍ سُلطوي ذكوري بالأساس للأنوثة؛ فيظهر كلٌّ من رقَّة الحديث والخضوع بوصفهما

السلوكَين الأساسيَّين في الأداء الفعَّال لدور الأنوثة الأرستقراطية. وبينما كان من السَّهل نسبيًّا تأدية الجانب البصري من تمثيل دَور المرأة، شكَّل الصوت الأنثوي عائقًا كبيرًا في الأداء المُقنِع لدَور المرأة في مسرح أوائل العصر الحديث. وبالإضافة إلى هذا، على الرغم من حثِّ النساء المُستمرِّ في الكتابات عن آداب السلوك على أن يَتَّسِمْنَ بـ «العفة والهدوء والطاعة»، وهي صفاتٌ فُسِّرَت أيضًا على أنها مُتقاربة، ظلَّ صوت المرأة علامة للتذكير دومًا بقوتها وقُدرتها. ويُستحضَر في الأذهان أيضًا تعليق السيد على درس الأداء الذي يُفترَض أن يحصل عليه بارتولوميو برثاء الملك لير لكورديليا، الابنة التي لم يكن لدَيها «أي شيء» تقوله ردًّا على طلبِهِ منها التعبير عن مقدار حُبِّها له: «كان صوتها دومًا رقيقًا، وديعًا ومُنخفضًا وهو أفضل ما تتحلَّى به النساء» («الملك لير»، الفصل الخامس، المشهد الثالث، السطران ٢٧٠–٢٧١).[21] وحينما أمر السيد بضرورة أن يشتمل انتحال بارتولوميو أيضًا على سلوكٍ جنسي صريح «أحضانٍ حنونة، وقبلاتٍ مُغرية» (المقدمة، المشهد الأول، السطر ١١٤)، يلفت الانتباه إلى المُمارسات «الخليعة» جدًّا التي أدان بعضٌ من مُعاصري شكسبير المسرح عليها بسبب تجاهُله العَلَني للتحريم الوارد في الكتاب المُقدَّس لارتداء الرجال «ثوب امرأة» (سفر التثنية، الإصحاح ٢٢، الآية ٥). تُبالِغ تعليمات السيد أيضًا في عرض فكرة نوع السلوك الذي يتوقَّعه الرجال من النساء، وتُشير ضمنيًّا على الأرجح إلى أن سلطته على خادمه تخطَّت الحدود. في الواقع، يحتمِل هذا المشهد مدًى واسعًا من الأداءات التمثيلية والتفسيرات المُحتمَلة، والتي تتراوح من الحميدة إلى الخبيثة؛ فهل يُعطي السيد توجيهاتٍ مسرحية «أعلم أنَّ الفتى سيُتقن دور السيدة الراقية، في صوتها وحركتها وتصرُّفاتها» (المقدمة، المشهد الأول، السطران ١٢٧–١٢٨)؛ أم إنه يسيء استخدام سُلطته على خادمه اليافع؟

تنتهي المُقدِّمة حينما يُقدِّم المُمثِّلون مسرحية — وهي بالطبع «ترويض النمرة»، وسرعان ما يجلس سلاي لـ «يشاهد» المسرحية (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٢٤٧). ويعمل وجود مُشاهِدين على خشبة المسرح على تذكير المُشاهدين مرةً أخرى أنَّ ما يُشاهدونه ما هو إلَّا خدعة، أو مُحاكاة؛ بمعنى أنه يبدو حقيقيًّا لكنه ليس كذلك بالفعل. ومن وجهة نظرٍ أوفيدية، يستحضِر إلى الأذهان تحكُّم السيد في واقع سلاي وسلوك بارتولوميو إساءة استخدام السُّلطة، التي امتاز بها جوبيتر امتيازًا مُطلقًا في قصيدة «التحوُّلات». وكما ذكر شكسبير الأَمر في مسرحية «بيريكليس» الرومانسية التي كتبها في

وقتٍ مُتأخِّر: «وإذا انحرف جوبيتر، مَن يجرؤ على قول إن جوبيتر أخطأ؟» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ١٠٥).[22] وكان جوبيتر يُمارس سُلطته عادةً في صورة الاغتصاب؛ بمعنى فرْض رغباته الجنسية دون أخذ إرادة المُعتدى عليهم في الاعتبار. وبالمِثل، يحصل سلاي على حقوقٍ جنسية حينما يستيقظ ليرى ظروفًا خارجية مُختلفة:

أم إنكَ تُريد النوم؟ سنُعد لكَ سريرًا،
أكثر راحةً وأعبقَ عبيرًا من سرير المُتعة،
الذي أُعِدَّ خصوصًا لسميراميس.

(المقدمة، المشهد الثاني، الأسطر ٣٥–٣٧)

كان اسم الملكة الآشورية، سميراميس، مُرادفًا للانغماس الجنسي والمُغامرة الشهوانية، لكن المُثير للاهتمام أيضًا أنه كان مُرادفًا للسلطة الجنسية للمرأة تحديدًا وبراعتها. ومن المُؤكَّد أنَّ سلاي يُريد بشدَّة قَبول هذا الامتياز الأرستقراطي؛ فحينما تسأله «زوجته»، وهي بارتولوميو مُرتديًا ملابسَ نسائية، «ماذا تُريد أن تفعل؟»، كان أول أمرٍ يُصدره سلاي في دوره الجديد: «سيِّدتي، اخلعي ملابسكِ وتعالي الآن إلى الفراش» (المقدمة، المشهد الثاني، السطر ١١٣). في الواقع، يكثر التوازي بين الجانبَين الجمالي والشهواني في المُقدمة، لا سيما حول النُّسَخ المرسومة للقصص المأخوذة من قصيدة «التحوُّلات»:

هل تُحبُّ الصور؟ سنعود إليك على الفور بواحدة
لأدونيس وهو مُستلقٍ بجوار غديرٍ جارٍ،
بينما فينوس تتلصَّص عليه من مخبئها في شملةٍ من العُشب،
التي يبدو أنها تتحرَّك وتتمايل بفعل أنفاسها الشهوانية،
مِثلما تتمايَلُ بفعل الرياح.

(المقدمة، المشهد الثاني، الأسطر ٤٧–٥١)

كانت قصص أوفيد موضوعاتٍ شائعة للرسم الأوروبي، وهي هنا تتضمَّن الصورة المثالية لكلٍّ من الشكل الذكوري (أدونيس) والأنثوي (فينوس). تقف فينوس عاريةً ولا يُخبِّئها إلَّا البوص، الذي تبدو حركته في حدِّ ذاتها شهوانية. أمَّا الموضوعات التالية عن الفنِّ التي

قُدِّمت لسلاي، فمشحونة بمزيدٍ من الإيحاءات المُزعِجة التي تفوق مجرَّد التلذُّذ بالتلصُّص الوارد في وصف الصورة الأُولى:

سنُريك صورةً لأيو وهي لا تزال عذراء،
وكيف تعرَّضَت للسِّحر والمُباغَتة،
وهي تبدو واقعيةً تمامًا كأنك تُشاهد الحدَث أمام عينَيك.

(المقدمة، المشهد الثاني، الأسطر ٥٢–٥٤)

إن كلمتَي «السحر» و«المباغتة» تلطيفٌ لُغوي مُجمَّل للتعبير عن الخداع والاغتصاب. هذا ويعمل الوصفُ الحيُّ للعُنف الجنسي بوصفه موضوعًا للأعمال الفنية على إعداد المُشاهِدين لمشاهد التحكُّم الجنسي التي على وشْك أن يرَوْها في الحبكة الرئيسية. وعلى الرغم من هذا، فإنَّ التحوُّلات المُتضمَّنة في قصَّة أيو لا تُمثِّل فحسب مِثالًا آخر على تسبُّب جوبيتر المُغتصِب بمكرٍ في تعدٍّ جنسيٍّ عنيف على عالم البشر؛ حيث ينقَضُّ على ضحاياه من النساء التعيسات الحظ (في هذه الحالة عن طريق التغيُّر المناخي، بفعل ضبابٍ كثيف)، ولكنه يُعبِّر أيضًا عن تحوُّل أيو من «عذراء» إلى سيدةٍ مُغتصَبة:

... لجأ جوبيتر لفشل مساعيه إلى الآن ولم يعُد لديه وقتٌ يُضيِّعه،
إلى إغراق القرية كلِّها من حوله في ضبابٍ كثيف،
وقبَض على الفتاة، التي استخدمها لسذاجتها وحُمقِها على حدِّ ذِكره.

(«التحولات»، الكتاب الأول، الأبيات ٧٤٢–٧٤٤)[23]

وحينما اكتَشفَت زوجة جوبيتر الغيورة الأَمر، تحوَّلَت أيو مرةً أخرى، لكن هذه المرة من امرأة إلى بقرة، لم يعُد بوسعها الشكوى إلَّا عبْرَ الخُوار مثل الحيوانات؛ لحرمانها من القُدرة على الكلام البشري بالتأكيد. تُمثِّل أيو حالةً مُثيرة للاهتمام على وجه الخصوص؛ لأنه في حين أن مُعظم المُتعرِّضِين للتحوُّل لم يستعيدوا قَطُّ هُويتهم البشرية السابقة بالكامل، عادت أيو في واقع الأمر إلى صورتها البشرية مرةً أخرى:

... استعادت أيو شكلها الأصلي الذي وُلدت عليه،
وعادت إلى نفس الحالة التي كانت عليها من قبلُ.

وسرعان ما تخلَّصَت من جِلدها الخشِن المكسُو بالشعر،
وحَصلَت بدلًا منه على جلدٍ ناعم وبشرةٍ رقيقة ...
وفي النهاية، لم تحتفِظ من صفات البقرة إلَّا ببياضها.

(«التحولات»، الكتاب الأول، الأبيات ٩٢٤–٩٢٧ و٩٣٢)

تُمثِّل هذه المرحلة الأخيرة من تحوُّل أيو تحسُّنًا لا جدال فيه في حالتها الوحشية، ويُقال إنه ربما يكون هذا هو الجزء من قصة أوفيد المُرتبِط بالحبكة الأساسية للمسرحية حيث تتعلَّم كات «الفظَّة» كيف تُصبح وديعة. ومع ذلك، على الرغم من استعادة أيو لشكلها الأصلي بالكامل، فهي، حتى في هيئتها الجديدة، تظلُّ خائفة من أن تتحدَّث:

ومع تمكُّنها بكل سرورٍ من الحديث، فإنها لم تجرؤ على فعل هذا،
دون حذرٍ شديد، خوفًا من أن تخُور مثل البقرة؛
ومن ثم، بَدأَت وحدها بهدوء تُمارس كيف
يُمكنها بوضوحٍ نطق كلماتها المُتقطِّعة.

(«التحولات»، الكتاب الأول، الأبيات ٩٣٥–٩٣٨)

تُنبئ الإشارة إلى أيو بإخضاع كات في الحبكة الرئيسية، بالإضافة إلى كونها تذكيرًا بـ «أصوات» الحيوانات التي وُصفت حينما التقى السيد ومجموعة الصيد المُصاحبة له بسلاي لأول مرة، لا سيما الكلبة التي لا اسم لها (فالكلاب الأخرى لها أسماء) التي تنبَح نُباحًا شديدًا: «الكلبة ذات الفم الغائر» (المقدمة، المشهد الأول، السطر ١٤).

أمَّا الصورة الأخيرة التي وُصفت لسلاي فهي محاولة اغتصاب أبولو لدافني، التي كانت، إن صحَّ التعبير، الوحيدة التي هَربَت في الأساطير الكلاسيكية:

... دافني الهائمة على وجهها في غابةٍ من الأشواك،
تجرَح ساقَيها حتى يُقسم المرء أنه يرى دماءها تسيل،
في مشهدٍ يبكي له حتى أبولو الحزين،
في تصوير ترى فيه الدماء والدموع حقيقةً تسيل.

(المقدمة، المشهد الثاني، الأسطر ٥٥–٥٨)

يُشير تصوير دافني وهي تنزف، جرَّاء خدش الأشواك لها وهي تُحاول الهرَب مِمَّن يُطارِدها، إلى تعرُّضها للإيذاء. وفي قصيدة أوفيد، يقول أبولو لدافني إنه لا أهمية لرغباتها أو حتى لمُوافقة والدها: «لا أهمية لرغبتكِ ولا لموافقتِه في هذه الحالة» («التحولات»، الكتاب الأول، البيت ٥٩٢). ومثل الحال في التلميحات الأوفيدية الأخرى، تُعِدُّ قصة دافني المُشاهِدِين لما سيحدُث في الحبكة الرئيسية حينما يتجاهل بتروشيو إرادة كات العنيدة للغاية، بل إنه يُضيف قائلًا أيضًا إنَّ نجاحه في فعل هذا ربما لا يكون مُكتملًا كما يبدو. وتدعو دافني، في أثناء هروبها من مُطارِدها المُفترِس، ألَّا تُجبَر على التخلِّي عن عفَّتِها، ويُستجاب دعاؤها، لكن بثمن؛ فهي تهرُب من أبولو، لكن بدلًا من حصولها على الحرية، تعرَّضَت لأحد أشكال الاحتجاز الأخرى مع تحوُّلها إلى شجرة.

تُشير كلُّ هذه الأحداث من الكتاب الأول في قصيدة «التحولات» إلى طرقٍ مختلفة، وإن كانت ذات صِلة ببعضها، لفهم — وتعقيد — الحبكة الأساسية للمسرحية وأنواع التحوُّل التي تحدُث فيها. وتظهر هذه الإشارات لقصيدة «التحولات» أيضًا في المشهد الأول من الفصل الأول، حين تقع عينا لوسينشيو على بيانكا لأول مرة:

> صدقتَ، لقد رأيتُ الجمال الحُلو في مُحيَّاها،
> جمالًا كجمال ابنة أجينور،
> الذي أخضع جوبيتر العظيم بين يدَيها وأَذلَّه،
> فركع ولثَمَت رُكبتاه شاطئ كريت.
>
> (الفصل الأول، المشهد الأول، الأسطر ١٦١–١٦٤)
> [ترجمة الدكتورة سهير القلماوي]

والإشارة هنا إلى قصة أوروبا، ابنة أجينور، التي اختطفَها جوبيتر، الذي خَدعَها بتخفِّيه في شكل ثور:

> أجمل حيوانٍ يُمكن لِعَين إنسانٍ أن تقع عليه.
> لماذا هذا؟ كان لونه أبيضَ كبياض جليد الشتاء
> قبل أن يذوب بفعل أقدام الماشية أو الرياح الجنوبية …

كان قرناه صغيرَين، ولكنهما كانا غايةً في الروعة بحيث تظنُّ
أنهما صنيعة يدٍ بارعة أو قد تَشكَّلا من الشمع.

(«التحولات»، الكتاب الثاني، الأبيات
١٠٦٤–١٠٦٦، و١٠٦٩–١٠٧٠)

يعرض أوفيد المشهد غير المعقول الذي تقع فيه سيدةٌ تحت إغراء ثورٍ رائع المظهر على نحوٍ استثنائي، وفي الوقت نفسه ينفي عنه إيحاءات الوحشية ويُؤكِّد عليها عن طريق تركيزه على جاذبية الثور؛ فلم يكن له «مَظهرٌ مُروِّع» كالثيران الأخرى، «بل كان غايةً في الرَّزانة التي تبدو مطلوبةً في الصُّحبة» («التحولات»، الكتاب الثاني، البيتان ١٠٧٣–١٠٧٤). ونتيجةً لتنكُّر جوبيتر وخِداعه، تخلَّت أوروبا عن حذَرها حينما شجَّعها على تدليله ومُلاطفته؛ «التربيت عليه وتدليله»، بينما هو يلعَق يدَيها («التحولات»، الكتاب الثاني، البيت ١٠٨٤). يرتبط هذا الإغواء عن طريق الخداع بالحبكة الرئيسية لمسرحية «ترويض النمرة» من حيث كونه، من ناحية، العكس تمامًا من الفرْض المباشر للإرادة الذي مارَسَه بتروشيو على كات. إلا أن هذا الخداع الذي مارسه الثور، من ناحيةٍ أخرى، يُشبِه خطة «قتل الزوجة بِسُمِّ العطف» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ١٨٨).

تُعطي هذه الإشارة العرضية ظاهريًّا لقصة أوروبا طابعًا أسطوريًّا لمسألة تبنِّي هويةٍ مُزيَّفة كاستراتيجيةٍ للتحكُّم، التي تُمثِّل أمرًا أساسيًّا في الحبكة الثانوية نفسها، والتي تُدين بالفضل لمسرحية جورج جاسكويجن ذات العنوان المناسب «المُدَّعون» (١٥٦٦). يتبادل لوسينشيو وخادمه ترانيو الأدوار حتى يستطيع الأول الوصول إلى بيانكا عن طريق الادِّعاء بأنه مُعلِّم اللاتينية الخاص بطريقةٍ تُعيد بإيجازٍ عرض التحوُّل في الهوية الطبقية، الذي يُمثِّل صورة التحوُّل الأساسية في مَشاهِد المقدمة. وما يلفِتُ الانتباه إلى هذا التحوُّل على وجه الخصوص باعتباره إحدى القضايا الطبقية، تعبيرُ والد لوسينشيو، فينسينشيو، عند وصوله إلى بادوا واكتشافه لهذه الحيلة، عن مخاوفَ مُنتشرة لدى كثيرٍ من الناس في أوائل العصر الحديث بشأن العواقب المُدمِّرة المُحتمَلة لحصول التابعِين على سُلطة: «لقد قتل سيده!» (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطر ٧٣). وبالطبع، سرعان ما هَدأَت مخاوفه، إلَّا أنَّ مُجرَّد التعبير عنها، حتى وإن كان لِلَحظات، يُوضِّح الهيكل الأساسي للتسلسُل الاجتماعي، الذي لم يكن مُعرَّضًا فحسب للإطاحة العنيفة، بل كان أيضًا الحفاظ عليه على نحوٍ مثيرٍ للقلق بالقوة، تمامًا مثلما تكشف النظرة إلى أوروبا

العنف المُحتمَل إثر التسلسل الجنسي. إلا أنَّ شكسبير يُضيف تغييرًا على قصة أوفيد، حين لم تعُد بيانكا كزوجة، في نهاية المسرحية، فتاةً وديعة ومُطيعة، كما بدَت قبل زواجها؛ ومن ثَمَّ، في الواقع، ربما تكون بيانكا هي التي خَدعَت لوسينشيو، في حين أظهر هو هويته الحقيقية وهدفه عند انتحاله دَور مُعلِّمها الخاص من بداية علاقتهما. إن إقحام شكسبير لهذه اللحظة الأوفيدية وسط تعبير لوسينشيو التقليدي والمُتعارَف عليه، بخلاف هذا، للرغبة البتراركية «أنا أحترق وأذوي» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ١٤٩)، يُشير أيضًا إلى الفساد الفِطري للرغبة وحتى مَيلها للانحراف؛ فبالتدريج حصل الثور على ثقة أوروبا: «زال الخوف شيئًا فشيئًا» («التحولات»، الكتاب الثاني، البيت ١٠٨٣)، لكن ثَمَّةَ لحظةً حاسمة حينما قرَّرَت أوروبا ركوب الثور (الذي كان في البداية يخوض فقط في المياه على شاطئ البحر)، ثم أَدركَت في وقتٍ مُتأخِّر أن الهروب بات أمرًا مُستحيلًا: «إذ لم يكن من سبيلٍ للهرب بحياتها» («التحولات»، الكتاب الثاني، البيت ١٠٩٢). بعبارةٍ أخرى، يروِّض جوبيتر، المُتخِذ شكل ثور، فريسته ويخدعها للإذعان لإرادته حتى لم يعُد لها خيارٌ إلَّا الانصياع لرغباته.

هكذا أدخل شكسبير قصةَ ترويضٍ أوفيدية أخرى تَتأمَّل علاقات السلطة بين الجنسَين؛ فهذا «اغتصاب» بالمعنى الذي يُعَدُّ حاليًّا للاختطاف، على الرغم من أن التمييز بين الاثنَين ليس مُطلقًا بأي حالٍ من الأحوال؛ نظرًا لأن الاختطاف، كما في هذه الحالة، من المُفترَض أنه يسبِق الانتهاك الجسدي. وفي ترجمة جولدينج تُوصف أوروبا الآن بأنها «العاهرة الجميلة» لجوبيتر، ممَّا يُشير ضمنيًّا إلى فقدانها لعذريتها في اللحظة التي الإله «نزل فيها على جزيرة كريت» (الكتاب الثالث، البيت ٣). ومثل أجينور، الذي تُرك ليتساءل حول مصير ابنته، سقط بابتيستا أيضًا ضحيةً للخداع، حتى إن كان خداعًا «مارسه على قدَم المساواة» كلٌّ من لوسينشيو وابنة بابتيستا، وذلك على حد قول جون دون عند دفاعه عن هروبه مع آن مور.[24]

وفي إنجلترا في أوائل العصر الحديث، كان «الزواج من ثرية» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٧٣) يعني بالنسبة للرجال الحصول على منفعةٍ اقتصادية من الزواج من سيدة تُقدِّم مهرًا ضخمًا، وربما كان هذا أكبر مُحرِّك للتحوُّل الذي ينتج عن الزواج. أمَّا بالنسبة للنساء، فكان فقدان عُذريتها جوهر هذا التحوُّل من حالة الفتاة إلى الزوجة، على الأقل نظريًّا. ومع ذلك، ثَمَّةَ جانبٌ من المُلاحَظ غيابُه عن هذا التحوُّل في مسرحية «ترويض النمرة»، وهو أي إشارة إلى العلاقة الزوجية في حدِّ ذاتها؛ فنحن ببساطة لا نعرِف إن كان

هذا قد تأجَّل إلى نهاية الفصل الخامس أم لا؛ فلا يُوضِّح النص ما إذا كان ترويض كات قد جرى قبل إجراء هذه العلاقة، أم كان الإخضاع الجنسي على وجه التحديد إحدى طُرق تحقيق الطاعة الزوجية. يُوضِّح تصميم بتروشيو على إخضاع كات أن مُوافقَتَها لا أهمية لها: «سأتزوَّجكِ، سواء رضيتِ أم أبيتِ» (الفصل الثاني، المشهد الأول، السطر ٢٦٣)؛ ومن ثَمَّ، ربما تُعبِّر عملية الإذلال التي تبِعَت زفافهما، عن شيءٍ قد يمتدُّ إلى هذا الجانب المحوري في الزواج أو قد يكون جوهره.

ظهر في مُقدِّمة المسرحية، بالطبع، أن سلاي لم يُحمَل على الاقتناع فحسب بأنه أحد السادة، بل أيضًا بأنَّ لدَيه زوجةً شابَّة وجذَّابة؛ ولذا أراد على الفور «الذهاب إلى الفراش». إلَّا أنَّ «زوجته» — الخادم، بارتولوميو، المرتدي ملابس النساء — تَهرَّبَت منه، وجلس الاثنان يُشاهدان المسرحية معًا بدلًا من ذلك. وتجعل هذه الاستراتيجية أيضًا أحداث الحبكة الرئيسية بالكامل شكلًا من أشكال العلاقة الزوجية المُؤجَّلة.

جديرٌ بالذِّكر أنَّ القضايا التي تطرحها المسرحية ليست قابلةً للحسْم؛ وهذا لأنها تمثل أجزاءً أساسية في جدلٍ ثقافي مُتواصلٍ عن وضْع النساء، أو ما يُعرَف بـ «قضية المرأة»؛ التي تعني النِّقاش الدائر حول المرأة والمُتمثِّل في الجدَل المُحتدِم في الكُتب والنشرات حول طبيعتها ودورها ووضعها في المجتمع في أوائل العصر الحديث. هذا وقد نُشرت الكتابات المُتعلِّقة بهذا الجدل في جميع أنحاء أوروبا وتُرجمت إلى الإنجليزية، إلَّا أنَّ إنجلترا كان لها إنتاجها الخاص في هذا المجال؛ مثل نشرة جوزيف سويتنام «إدانة النساء بما يتَّسِمنَ به من فِسقٍ وتفاهة ووقاحة وخيانة، أو ما بهنَّ من غرور ...» التي نُشرت لأول مرة في عام ١٦١٥، وأُعيدت طباعتها في أعوام ١٦١٥ و١٦١٩، و١٦٢٨ و١٦٣٤ و١٦٤٥ و١٦٩٠. وكما كان الحال دومًا في هذه القضية، حثَّت نشرة سويتنام على ظهور ردٍّ لها، فجاءت نشرة ريتشيل سبيت «كمامة على الخطم الأسود»، ونشرة جين أنجر «دفاع جين أنجر عن النساء، للرد على الادِّعاءات المُخزية لعاشقٍ سابق شهواني ...» (١٥٨٩). والمذهل في هذا الجدل، الذي أعطَتْه الطباعة قوةً دافعة، أن الكُتَّاب (الذين كانوا إما نساءً أو مجرَّد رجالٍ ينتحلون شخصية الجنس المُتعرِض للإساءة) كانوا يردُّون، فيُدافعون عن المرأة ضِدَّ التُّهَم التي تصِفها كما وَردَ في عنوان نشرة سويتنام بـ «الفِسق والتفاهة والوقاحة والخيانة». ونظرًا للاعتقاد بأن هذا الجنس بأكمله يتَّسِم بمثل هذه الصفاتِ المُخزية، لزِم تعرُّض المرأة للإخضاع الكامل. هذا وترتكز أصول اختلالِ موازين القوى بين الجنسَين في الكتاب المُقدَّس، أولًا وقبل كلِّ شيء، على سفر التكوين؛ فلم تُمثِّل حواء قدوةً جيدة

للنساء في جنَّة عدن، ويدَّعي كثير من كُتَّاب أوائل العصر الحديث مسئوليتها عن مُعضلة سقوط البشرية، حينما ادَّعَوا أنَّ الإنجيل قدَّم دليلًا على إخضاع النساء بأمرٍ إلهي حتى قبل السقوط من الجنة (فقد خُلقت حواء من ضلع آدم في الرواية الثانية في سفر التكوين لخلق البشر)، وتفاقَم الأمر فيما بعدُ حينما حكم الله على الاثنَين بعداوةٍ دائمة، وعلى حوَّاء بالخضوع («تحت سيطرته [سيطرة زوجها]»). كذلك أُخذت وصية القدِّيس بولس في العهد الجديد التي تقول «أيُّها النساء اخضعْنَ لرجالكنَّ» على أنها دليلٌ آخر من الكتاب المُقدَّس على عدم المُساواة الفطرية في الزواج، على الرغم من تلطيف هذا الموقف إلى حدٍّ ما من خلال تأكيد البروتستانت على أن الزواج حالة من التناغُم يُصبح فيها الزوجان شريكَين في الحياة أحدهما للآخر.

يصعُب في الغالب تحديد النَّبرة الدقيقة لِمثل هذه النقاشات، ونجد الصعوبة نفسها في مسرحية شكسبير؛ إذ تحتوي مسرحية «ترويض النمرة» على مادة يُمكن عرضها على المسرح لتحقيق نطاقٍ كامل من النبرات، بدايةً من النَّبرة المرِحة الخفيفة المُمتزجة بالغزَل، إلى الكوميديا الصاخبة والوحشية المُطلَقة، ويُمكن تفعيل أيٍّ من هذه لتُصبح اللون المُسيطر على عَرضٍ ما. على سبيل المثال، ينتهي أحد أكثر حوارات المسرحية ظرفًا وشهوانيةً على وجه التحديد، في اللقاء الأول بين كات وبتروشيو، بضربها له:

بتروشيو: وهل يجهل أحد أين إبرة الزنبور من بدَنه؟ إنها في عَجُزه.
كات: بل في لسانه.
بتروشيو: لسان مَن؟
كات: لسانك، إن لم تجِد قولًا خيرًا من هذا؛ وعليه فالوداع.
بتروشيو: ماذا؟ أتذهبين ولِساني في عجُزك؟ لا، عودي يا كات، إني رجلٌ سري.
كات: سأتعرَّف ذلك (تضربه).

(الفصل الثاني، المشهد الأول، الأسطر ٢١١–٢١٥)
[ترجمة إبراهيم رمزي، بتصرُّف]

بالطبع، كان النقاش الموجود في مثل هذه النشرات لعبةً مُتدنِّية المستوى، بما فيه من ادِّعاءاتٍ نكراء وكلامٍ بليغ مُغالًى فيه. وأحيانًا يظهر فيها بوضوحٍ نوعٌ من المزاح الحميد، لكنها كانت تحتوي أيضًا على كلامٍ جارح، وكان كِلا الجانبَين يلجأ باستمرارٍ للكتاب

المُقدَّس من أجل تدعيم حُجَجه. ومن الأمثلة التي يأخذ فيها النقاش طابعًا هزليًّا، ولا تُوجَّه اتهاماتٌ بذيئةٌ حقيقية تجاه المرأة، التبادُل المُمتِع للمخطوطات بين ابنٍ بالمعمودية للملكة، وهو السير جون هارينجتون والليدي ماري تشيك؛ فكانت لعبةً هزلية ومرِحة حيث يُظهِر الجانبان براعتهما اللغوية وسهولة استخدامهما للشعر المنظوم. بدأ التبادُل بقصيدة لهارينجتون، بما فيها من زعمٍ مُتعمَّد منافٍ للعقل بأنه يُمكن أن يُستنتج من العبارة التي تعني «كان هناك رجل» في النص اللاتيني للكتاب المُقدَّس (وهي العبارة التي كانت تتكرَّر دومًا في الكتاب المُقدَّس، خاصةً في بداية القصص)، أنه لا وجود للمرأة في الكتاب المُقدَّس. أمَّا تفنيد الليدي ماري فيُصرُّ على أنه «على الرغم من طُغيان وجود الرجل علينا.» فإن ثَمَّةَ أهميةً بالغة للمرأة، مثل أم المسيح، في الوثائق المسيحية عن الخلاص. وتؤكد أنَّ أيَّ واعظٍ يُصدِّق مثل هذا الهُراء القائل بأنه لا وجود للمرأة في الكتاب المُقدَّس، لا بدَّ له أن يشعُر بالخزي، «ويحمرَّ خجلًا إذ لا تستحق موعظته هذه، إلَّا أن تُفنِّدها امرأة.»[25] ومع ذلك، حتى هذا المزاح الأرستقراطي يستغلُّ الفرصة ليسْخَر من التفسيرات غير الوافية للكتاب المُقدَّس — فقد فعل هذا كلا الكاتبَين — وبالإضافة إلى هذا، يُشير ردُّ الليدي ماري السريع إلى جدية الهدف، المتمثل في الدفاع عن كلٍّ من فضيلة بنات جنسها وأهمية المرأة في التاريخ وعلم الأخرويات المسيحيَّين. هذا ويُظهِر كونُ هذه القصائد عبارةً عن تبادُلٍ فعلي — إذ كانت القصيدة تُكتَب فتردُّ عليها قصيدةٌ أخرى — وجودَ كلٍّ من حوار وتعاونٍ إبداعي حتى في المُعارَضة. وهذه حالةٌ مثيرة للاهتمام في ضوء مسرحية «ترويض النمرة»؛ لأنها هي الأخرى لعبةٌ أدبية، وبالمثل الخطورة فيها كبيرة على الرغم ممَّا بدا في البداية بخلاف ذلك.

وربما تكون المسرحية نفسها تدخُّلًا مسرحيًّا مُتعمَّدًا في جدلٍ دائر، وهذا نظرًا لوجود مسرحيةٍ أقدَم منها وهي، «سردٌ مُمتع ومُختال لترويض نمرة» (١٥٩٤)، حظِيَت من الشهرة بما أدَّى إلى إعادة طباعتها في عامَي ١٥٩٦ و١٦٠٧، وكانت في تداوُلٍ واسعِ النطاق في وقت تأليف شكسبير لمسرحيته في وقتٍ ما قبل عرضها لأول مرة في عام ١٥٩١ أو ١٥٩٢ (على الرغم من أنها لم تُطبع لأول مرة إلَّا في «المطوية الأولى» في عام ١٦٢٣). وعلى الرغم من عدم وجود مصدرٍ واحد لقصة كاتارينا وبتروشيو الواردة في مسرحية «ترويض النمرة»، فإنها تعكس في جميع أجزائها ثقافةً شعبية كانت تتعرَّض فيها المرأة السليطة للترويض، عادةً باستخدام وحشيةٍ مُفرطة. على سبيل المثال، في قصيدةٍ شعبية غنائية لا نعرف اسم مُؤلِّفها بعنوان «مزحةٌ مرحة عن زوجةٍ سليطةٍ وملعونةٍ

ملفوفةٍ داخل جلد موريل»، تتعرَّض زوجةٌ للضرب ثم تُلفُّ في الجلد المُملَّح لحصان، دون تقديم أي شيءٍ لتفسير أو تأمُّلِ أفعال الأفراد ومشاعرهم. وتظلُّ الأدلَّة، التي تُثبت أن هذا النوع من العقاب كان أكثر من مُجرَّد قصصٍ خيالية، موجودةً في أدوات مثل لجام المرأة السليطة (وهو أداةٌ معدنية مصنوعة على غِرار لجام الحصان تُستخدم لمنع النساء من الكلام)،[26] وكرسي التغطيس (وهو نوع من الكراسي كان يُستخدَم كأداةٍ للإغراق الجزئي للمرأة السليطة اللسان لإخضاعها حتى تُصبح وديعة). استمرَّ هذا الجدل حتى بعد تناوُل شكسبير لهذه المسألة في مسرحية «ترويض النمرة»، حينما أدلى فيه جون فليتشر بدلوه بمسرحية «جائزة المرأة، أو ترويض المُروَّض» (التي كُتبت بين عامَي ١٦٠٩ و١٦١٠). وفي هجوم فليتشر المضاد هذا، نجد بتروشيو أرملَ الآن، ويجِب أن يخضع هو الآن للترويض على يد زوجته الثانية.

الحب مجهودٌ ضائع (أو عذاب الحب الضائع)

كان جون فلوريو (١٥٥٣–١٦٢٥)، عالم اللُّغويات والمُترجِم الإيطالي الأصل من جانب والده، مصدر الإلهام لخيبة الأمل الرومانسية المُتوقَّعة من عنوان مسرحية شكسبير «الحب مجهودٌ ضائع»؛ ففي دليله اللُّغوي «ثمار فلوريو الأولى» (١٥٧٨) كتب قائلًا: «إنه لجهدٌ ضائع الحديث عن الحب.»[27] كانت لفلوريو علاقاتٌ كثيرة في المجتمع الأدبي في لندن؛ فقد تزوج أخت الشاعر صامويل دانيال في عام ١٥٨٠، وكان صديقًا مُقرَّبًا من بن جونسون. والأَهمُّ من هذا، أنَّ أصداء إنجاز فلوريو الأدبي الأعظم — ترجمته لـ «مقالات مونتين» (١٦٠٣) — يُمكن إيجادها أيضًا في مسرحيتَي «العاصفة» و«الملك لير». بالطبع كان هذا بعدَ تأليف شكسبير لمسرحية «الحب مجهودٌ ضائع»، التي ألَّفها في وقتٍ ما بين عامَي ١٥٩٣ و١٥٩٥؛ وبناءً على هذا، على ما يبدو، فإنَّ هذه العلاقات النَّصيَّة والشخصية، التي استمرَّت طَوالَ مسيرة شكسبير الأدبية، ربما تُشير إلى أنه في العالم الصغير للكُتَّاب في لندن في أوائل العصر الحديث، كانتِ المعرفة وطيدة بين شكسبير وفلوريو. ومع ذلك، كانت ثَمَّةَ علاقةٌ أخرى بينهما؛ فقد علَّم فلوريو راعي شكسبير، إيرل ساوثهامبتون، الإيطالية. وثَمَّةَ اقتباسٌ مُباشر من كتاب فلوريو «ثمار فلوريو الثانية» (١٥٩١) في المسرحية — «لن يعجز عن مدح البندقية إلَّا الذين لم تَتسنَّ لهم زيارتها» (الفصل الرابع، المشهد الثاني، السطران ٩٢-٩٣)[28] — يُشير على ما يبدو، بالإضافة لاقتباسات شكسبير الإيطالية في مسرحية «ترويض النمرة»، إلى معرفة شكسبير الواسعة بكتب فلوريو اللغوية. كانت

هذه الكتب مُخصَّصةً للحديث عن طُرق التسلية والسلوكيات الأرستقراطية، وتهدُف لمساعدة الشعب الإنجليزي في شقِّ طريقه ببراعةٍ عبر تعقيدات الثقافة القارية، في وقتٍ استحوذت فيه جموع القُرَّاء غير الأرستقراطيِّين على سلوكيات ثقافة البلاط. ويُقال إن هذا أيضًا هو الدافع لمسرحية شكسبير؛ إتاحة العالم البَرَّاق واللامع الخاص بالسُّموِّ والفطنة المُتَّقِدة الأرستقراطيَّين لمن لم يَرَوا هذا بأنفسهم، مِثلما حدَث مع جمهور شكسبير الرفيع المستوى، كما ينعكس هنا.

إذن، فإن فلوريو، مثل شكسبير، وجد نفسه في نقطة التقاطُع الأدبي بين الثقافة الأرستقراطية والحضرية، وتُظهر مسرحية «الحب مجهود ضائع» علاقات شكسبير الأدبية والفكرية مع كلٍّ من فلوريو ودول القارة الأوروبية. وفي كثيرٍ من الجوانب — أكثر من مُجرَّد موقع أحداثها — تتَّخِذ حبكة المسرحية الطابع الفرنسي أكثر من الإنجليزي، وهي حقيقة ترتبط ربما ليس من قبيل المُصادفة بمسألة أنَّ فلوريو عاش في السفارة الفرنسية في لندن في الفترة بين عامَي ١٥٨٣ و١٥٨٥، حينما طُلب منه تعليم ابنة السفير الفرنسي. إلَّا أن هذه الأحداث ترتبط أيضًا بسُمعة الثقافة الفرنسية الأرستقراطية بأنها أكثرُ ثقافةٍ رفيعة، بالإضافة إلى كونها الأكثر بذَخًا وترفًا في أوروبا. هذا ويظهر قَبسٌ من سِحر هذا العالم، بالإضافة إلى التقسيم الواضح بين اللوردات والسيدات النبيلات، الذين يُواجِهون بعضهم مثل فرقٍ مُتعارضة، بوضوح في كتاب «مذكرات» لمارجريت ملكة نافار:

> كانت إقامتنا، لُمعظم الوقت ... في نيراك، حيث كان بلاطنا رائعًا للغاية لدرجة أنَّنا لم نندَم على عدم تواجُدنا في بلاط فرنسا. وكانت بصُحبتنا أميرة نافار، أخت زوجي؛ نظرًا لزواجها بدوق بار، وكان بصحبتنا أيضًا مجموعةٌ من السيدات النبيلات التابعات لي. وكان بصحبة زوجي الملك العديد من اللوردات والنُّبلاء، الذين كانوا جميعهم على القَدْر نفسه من النُّبل والشهامة الذي رأيتُه في بلاطنا.

ويُمكن أن ينطبق ما قاله روبرت كودرينجتون في عام ١٦٥٤ عن البلاط الفرنسي في هذه الفترة على مسرحية «الحبُّ مجهودٌ ضائع»: «ظلَّ المريخ والزهرة لفترةٍ طويلة الكوكبَين المُؤثِّرَين.»[29] ويتبع شكسبير النمط نفسه المُتمثِّل في عرض تجمُّع من الأشخاص حَسنِي المظهر مع الفصل بين الجنسَين، عبر الافتراض الهزلي غير المعقول للمسرحية المُتمثِّل في إقصاء النساء من بلاط نافار؛ ففي مُحاولة من فرديناند ملك نافار لخلق تجمُّعٍ إنساني

ونقي يخلو من التشتيت الجنسي، أصدر مرسومًا ينصُّ على الآتي: «لا يُسمح لأية امرأةٍ بالاقتراب إلى مسافة ميلٍ من بلاطي» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطران ١١٩–١٢٠) [تعريب أ. ر. مشاطي، وهي الترجمة التي اعتمدنا عليها على نحوٍ أساسي في ترجمة الاقتباسات من المسرحية في هذا القسم، وإن كان ببعض التصرُّف اليسير في بعض المواضع]. وربما يُذكِّر أَمرُه هذا الجمهورَ بعدم وجود نساءٍ فعليًّا على المسرح، وأن رقصة الزواج المُفصَّلة التي على وشك أن يُشاهدوها هي نسخة المسرح الشعبي لما اتَّسم به عالم الترفيه في البلاط من براعةٍ وتصنُّع. إنَّ الملك ورجال حاشيته (بيرون ودوماين ولونجافيل — الذين سُمُّوا على اسم شخصياتٍ تاريخية حقيقية) أقسموا على تجنُّب رُفقة النساء وتكريس أنفسهم لدراسة الفلسفة لمدة ثلاث سنوات، إلا أن قرارهم هذا أصبح موضع اختبارٍ حينما وَصلَت أميرة فرنسا مبعوثةً من ملك فرنسا في مهمةٍ دبلوماسية تتعلق بوضع مقاطعة أنجو. أتت الأميرة بصُحبة وصيفاتها — الفاتنة السمراء روزالين التي يقع بيرون في حُبِّها، وكاترين وماريا. فيظهر بوضوحٍ عدم إمكانية تطبيق الفصل بين الجنسَين حينما قرَّر المِلك استضافة السيدات النَّبيلات اللاتي أقمْنَ في الحقول، وحينما لم تُنقذِ الفلسفة الشباب من الوقوع في الحب، حاول الشباب حفظ ماء وجههم؛ إذ حنَثوا، الواحد تلوَ الآخر، بكلِّ عهدٍ قطعوه على أنفسهم؛ فلم تستطع قراراتهم الرزينة الصمود أمام قوة الرغبة، ومع ذلك، لم ينجحوا في الفوز بقلوب النساء اللاتي يَتودَّدون إليهن وعقولهن. في الواقع، يُنهي شكسبير المسرحية جاعلًا مشاهدِيه يتعرَّضون لحالة عدم التأكُّد نفسها مثل الشباب المُتودِّدِين. والآن تفرض الأميرة وحاشيتها شرطًا يُشبِه تعهُّدات الرجال في بداية المسرحية، والذي يتمثل في تعليق الزواج لمدَّة عام ويوم. والاختلاف في هذا التعهُّد الجديد أنه بينما كان قَسَم ملك نافار طائشًا وجاء بسبب نزوة، جاء شَرْط الأميرة مدفوعًا بمخاوفَ ذاتِ أهميةٍ حقيقية، ويتناسب مع فترة الحِداد المطلوبة على والدها، ملك فرنسا، الذي تصِل أخبار وفاته قُرب نهاية المسرحية. لم تكن هذه النهاية المُرضية المُتوقَّعة لمسرحيةٍ كوميدية، بل كانت على أحسن الفروض، نهايةً مؤجَّلة، أو على أسوأ الفروض، فشلًا في تحقيق النهاية الكوميدية: «لم ينتهِ حبُّنا كما هو المُتوقَّع في المسرحيات القديمة؛ فلم يحظَ الحبيب بحبيبته» (الفصل الخامس، المشهد الثاني، السطران ٨٦٧–٨٦٨).

في هذه المسرحية التي تُركِّز على البراعة الأرستقراطية واللغوية، وعلى الرقص الفخم للتحالُف الزَّوجي الأرستقراطي، وعلى وسائل التسلية الأرستقراطية؛ مثل كتابة السونيتات، والمُغازلة والحفلات التنكُّرية، وغيرها من صور الترفيه، يُؤكِّد شكسبير على تصنُّع الكياسة

وسطحية الرقي الأرستقراطي. إلَّا أن التفرُّق المُزعِج الذي حدث في النهاية يُلقي بظلالٍ مشئومة على جميع الأحداث السابقة، وإن كانت هذه الظلال، التي رُسمت بعناية وفي الخفاء، موجودة بالفعل منذ البداية في صورة تلميح المسرحية المُرتبط بالأحداث الجارية في وقت إنتاجها إلى شخصية هنري ملك نافار التاريخية وإلى الحروب الدينية التي اندَلعَت في فرنسا في الفترة من عام ١٥٦٢ إلى ١٥٩٨. ومن المُثير للاهتمام أن مُنافس شكسبير المسرحي الأكبر، كريستوفر مارلو، تناول أيضًا هذه الحِقبة المُظلمة في تاريخ فرنسا في مسرحيته التراجيدية «مذبحة في باريس»، التي عُرضت في عام ١٥٩٣. يدور موضوع مسرحية مارلو حول مذبحة يوم القديس بارثولماوس في أغسطس من عام ١٥٧٢، حين تعرَّض ما يقرُب من ٣ آلاف بروتستانتي يعيشون في باريس إلى القتل الوحشي بتحريض من دُوق جيز. ولأن شكسبير كان من ضِمن جماعةٍ من الأُدباء في لندن مهتمَّةٍ بالشئون الفرنسية؛ فربما كان على درايةٍ بالتلميحات الأدبية إلى هذه الأحداث وتجسيداتها الدرامية بالفرنسية، بما في ذلك مسرحية درامية للدعاية الكاثوليكية كتبها فرانسوا دي شانتيلوف بعنوان «مأساة الراحل جاسبار دي كوليجني» (١٥٧٥).[30]

وتجعل اختيارات شكسبير الواضحة للأسماء العلاقات بين الحبِّ والدين، والعداء الديني والاختلاف بين الجنسَين، أمورًا لا يمكن تجاهلها؛ فقد أسَّس هنري ملك نافار الحقيقي؛ حاكم تلك المملكة الصغيرة التي تحدُّها كلٌّ من فرنسا وإسبانيا، أكاديميةً لدراسة الفلسفة وكان زعيم فصيل الهوجونوت البروتستانت في فرنسا حتى اعتلائه عرشَ فرنسا تحت اسم هنري الرابع في عام ١٥٨٩، بعد اغتيال سلفه؛ هنري الثالث. وفي عام ١٥٩٣ تَحوَّل إلى الكاثوليكية — يُقال إن هذا كان بدافع الضرورة السياسية وليس مجرَّد الاعتقاد — واشتُهر بمقولته: «باريس تستحقُّ أن يُقام فيها قُدَّاس.» هذا وتتوقَّع مسرحية «الحب مجهودٌ ضائع» أيضًا مثل هذا التحوُّل المدفوع بأسبابٍ سياسية: «ستدفعنا الحاجة إلى المخالفة ... فإن تنكَّرتُ أنا لإيماني، فلن أكون معذورًا، إلا إذا اضطرَّتني الظروف إلى ذلك» (الفصل الأول، المشهد الأول، الأسطر ١٤٨–١٥٣). واستمرَّتِ الضرورات السياسية من هذا النوع في الظهور طَوالَ السنوات التي تلت مسرحية شكسبير، حين عمِل تحوُّل هنري هذا على منحه بعض الوقت، لكنه في النهاية لم يستطع إنقاذه؛ فقد تعرَّض للاغتيال في عام ١٦١٠.

وثَمَّةَ نظيرٌ تاريخي لمفاوضات الزواج غير الناجحة الموجودة في المسرحية يتمثل في الزواج الكارثي لهنري ومارجريت ملكة نافار. ففي عام ١٥٧٢، بينما كانت نافار لا تزال

بروتستانتية، تَزوَّج هنري من مارجريت دي فالوا الكاثوليكية؛ ابنة هنري الثاني؛ فلم ينجح هذا الزواج، الذي كان مجرَّد تحالُفٍ بين أُسرتَين حاكمتَين سعى إلى وقف نزيف الدماء الذي صنَعه التعصُّب الديني، وعاش الزَّوجان مُنفصلَين ودَخَلا في علاقاتٍ علنية خارج نطاق الزواج. وزارت حاشية مارجريت، التي ضمَّت والدتها المخيفة؛ كاترينا دي ميديشي، زوجها المنفصل عنها في مُحاولة للإصلاح بينهما في عام ١٥٧٨. وأُعِدَّ لهذا الحدث إعدادًا استثنائيًّا؛ إذ أُقيم في حديقة وضَمَّ فِقراتٍ ترفيهيةً رائعةً من البلاط. وظهر الاحتفاء بهذا الحدَث في نسيجٍ مُزخرَف فالواري فخمٍ على غرار المصنوع على يد فرانسوا كينيل الأكبر (١٥٤٣–١٦١٩). وبينما يُحوِّل العداء بين رجال نافار ونبيلات فرنسا المعارك الدامية، التي تُشكِّل الأحداث التاريخية الحقيقية، إلى بعض المناوشات المُنمَّقة في المعركة بين الجنسَين — أو لمزيد من الدقة، في هذا السياق الأرستقراطي، إلى سلسلةٍ من محاولات التقارُب بين الجنسَين — فإنَّ هذا الميل أيضًا إلى التنميق والتصنُّع وسط معاركَ داميةٍ متواصلة يُعَدُّ أيضًا أحد الأَوجُه المُوثَّقة توثيقًا جيِّدًا للتاريخ الفرنسي. وفي الواقع، تقول مارجريت ملكة نافار في عملها «مذكرات»، الذي نُشر عام ١٦٢٨، عن إقامتها في نافار:

> لم نكن نأسَف إلَّا لأنَّهم [النُّبلاء] كانوا هوجونوت. إلَّا أن هذا الاختلاف في الدين لم يُسبِّب أي خلافٍ بيننا؛ فقد كان زوجي الملك وأخته الأميرة يستمعان إلى موعظةٍ دينية، بينما كنتُ أنا وخَدَمي نحضُر قُدَّاسًا. ولقد أقمتُ كنيسةً صغيرة في الحديقة لهذا الغرَض، وبمجرَّد انتهاء الخدمات الدينية لكل دين، كنَّا ننضمُّ إلى الجمع في حديقةٍ جميلة، مُزيَّنة بممراتٍ طويلة تُظلِّلها أشجار الغار والسرو. وفي بعض الأحيان كُنا نسير في الحديقة وعلى ضفاف النهر، الذي يَحدُّه مَمرٌّ من الأشجار يصِل طوله إلى ٣ آلاف ياردة. أمَّا باقي اليوم فكُنَّا نقضيه في صُوَر ترفيهٍ بسيطة، وفي المساء، أو في الليل، كنا نقيم حفلًا راقصًا.[31]

وبينما جَعلَت، في المسرحية، وفاة ملك فرنسا الاتحادَ السريعَ بين فرديناند ملك نافار والأميرة مُستحيلًا، فإنه لم يُوجِب التأجيل والشرط الذي فَرضَته الأميرة؛ ومن ثَمَّ، فإنَّ الأفراح الوشيكة في المسرحية لا تتعرَّض للتأجيل بسبب الحزن فحسب، بل أيضًا بفعل التردُّد المُتعمَّد من جانب الشخصيات النسائية فيها، المُرتبِط ارتباطًا وثيقًا، بطرقٍ مُعقَّدة، بالاختلافات الدينية؛ إذ تُقاوِم السيدات المُتقدِّمين لخطبتهن طَوال المسرحية على أساس أنهم «يُخلِفون الوعد»؛ ومن ثَمَّ كانوا مُذنبِين ظاهريًّا بالحنث بالقَسَم. إلَّا أن الاختبارات

التي أَخضعَتِ السيدات طالبِي أَيديهِن لها، لم تكن مِحنًا تتطلَّب الشجاعة بقَدْر كونها نوعًا من طقوس الاعتراف؛ فعلى سبيل المثال، يُرسِل الملك إلى «أحد الأماكن النائية والخالية، بعيدًا عن كل مَلذَّات الحياة» (الفصل الخامس، المشهد الثاني، السطران ٧٨٧–٧٨٨)، بينما يُكلَّف بيرون بالعمل في مستشفى حيث يُطلَب منه استخدام ذكائه في خدمة الآخَرين. وتتناسَب هذه الاختبارات مع مفهومَي الهَرطَقة والردَّة اللذَين استحضرهما دون شكٍّ القسَم والحنث به في أعقاب طُوفان حركة الإصلاح البروتستانتية الذي اجتاح جميع أنحاء أوروبا: «والحنث بالقَسَم على هذا النحو لَمِن صميم الدين» (الفصل الرابع، المشهد الثالث، السطر ٣٥٩).

وبينما تعكس المسرحية، بالتأكيد، أهمية المرأة في سياسة فرنسا في القرن السادس عشر، تستعرض أيضًا — وإن كان من مسافةٍ آمِنة على الجانب الآخر للقناة الإنجليزية — سُلطة الملكة إليزابيث. وهذا أمرٌ جدير بالمُلاحظة نظرًا لأن أَوَّل عرضٍ مُسجَّل للمسرحية كان أمام الملكة وبلاطها في أثناء فترة احتفالات الكريسماس في عام ١٥٩٧. وكان البلاط بوصفه كيانًا سياسيًّا واجتماعيًّا، في كلٍّ من فرنسا وإنجلترا، يعمل على إقامة تحالفاتٍ ملكية بين الأُسَر الأرستقراطية وتأدية دَور الوسيط فيها، وكانت هذه السياسات الجنسية هي التي تُحدِّد توزيع السلطة ومُمارَستها في المملكة. واشتُهرت إليزابيث نفسها بتحكُّمها في زيجات أفراد حاشيتها، وكان يُفترَض بجميع الأعضاء الذكور في بلاطها تأدية رقصة التودُّد لها بوصفِه الأسلوب المناسب للتعبير عن احترامهم وإخلاصهم لها. وبالإضافة إلى هذا، كانت اللَّباقة الأرستقراطية التي تظهر في الموسيقى والرقص، وقبل كلِّ شيء، العروض الأدبية، تُشكِّل في حدِّ ذاتها الثقافة «السياسية» للبلاط. ومثالٌ على هذا قصيدة «المحيط إلى سينثيا» للشاعر السير والتر رالي الذي كان من رجال الحاشية، التي يخاطب فيها إليزابيث بوصفها إلهة القمر العفيفة؛ ومن ثمَّ كان التملُّق التودُّدي، الذي كان يُقدَّم في أعلى المستويات الأدبية، لغة السياسة في البلاط الإليزابيثي.

وفي المسرحية، تكثُر وسائل الترفيه في البلاط. وأدرج شكسبير في المسرحية زيارةً فاشلة من الخُطَّاب إلى السيدات وهم مُتخَفُّون في شكل رجالٍ روسيِّين بصحبة مُغنِّين من المور، وهو حدثٌ مُستمَدٌّ من حفلات الكريسماس الصاخبة التي أُقيمت في نُزل جراي في عامَي ١٥٩٤ و١٥٩٥. وثَمَّةَ أيضًا المساعي الجمالية الأكثر تواضعًا للطبقة المتعلِّمة غير الأرستقراطية والدارسة للغة اللاتينية، التي ينحدِر منها شكسبير نفسه، والتي تُحاول عبثًا تقديم عرضٍ عن الشجعان التِّسعة. ومِثلما حدَث في مسرحية «حلم ليلة مُنتصَف

صيف»، يُصوَّر المشاهدون الأرستقراطيون على أنهم مُتغطرسون ووقِحون وغير مُهذَّبين في ردِّ فِعلهم تجاه الجهود الصادقة للأقلِّ منهم مكانة في السُّلَّم الاجتماعي؛ ومن ثَمَّ، يقول هولوفيرنس في ردٍّ جريح على ضحكات رجال الحاشية: «هذا ليس من الشهامة أو النُّبل أو التواضُع في شيء» (الفصل الخامس، المشهد الثاني، السطر ٦٢٣). وعليه، يظهر رجال البلاط بما يتَّسِمون به من مهارةٍ وسَعةِ معرفةٍ غَيرَ قادِرين على التعاطُف مع الموجودِين خارج نطاق مُحيطهم المُنمَّق تنميقًا جيدًا.

وتُظهِر مسرحية «الحب مجهود ضائع» أيضًا أنَّ الأمور ربما تسُوء في كلٍّ من الترفيه والزواج؛ فقد فشِلت الزيجات الأرستقراطية التي حَدثَت حول الملكة إليزابيث — لكلٍّ من مارجريت دي فالوا وماري ملكة أسكتلندا. وعلى صعيد الترفيه، تَعرَّضَت مسرحية السير فيليب سيدني «سيدة ماي» (التي نُشِرت في عام ١٥٩٨) أيضًا لفشلٍ ذريع؛ فعند عرض هذه المسرحية أمام الملكة في ضَيعة إيرل ليستر، كان صامويل جونسون أول مَن يُشير إلى أنها تُعيد إلى الأذهان مسرحية «الحبُّ مجهودٌ ضائع» على أساس كلٍّ من طابعها الرعَوي، وبسبب وجود شخصيةِ مُعلِّم مدرسة بين شخصياتها تُشبِه شخصية هولوفيرنس. ولقد طُلِب من الملكة نفسها، في هذا العرْض الترفيهي، الاختيار بحُرية ظاهريًّا في نهاية المسرحية بين خاطبَين يطلُبان يدَ سيدةٍ لجأت، في مسرحية سيدني، لمساعدة الملكة؛ فسَمَح نسيج الأحداث في المسرحية لإليزابيث بمُمارسة سلطة الاختيار الملكية. لكن حتى يكون للمسرحية معنًى كان واضحًا من البداية أيُّ الخاطبَين عليها أن تختار؛ ومن ثَمَّ كشف سيدني بعنايةٍ ما على الملكة فِعله، وهذا لم يرُق لها؛ فرفَضَت إليزابيث بعنادٍ الإذعان لتصميم سيدني الفنِّي، واختارت عكس رغبة سيدني الواضحة؛ ومن ثَمَّ ناقضَت مُجرَيات الأحداث بالكامل. وربما كانت أسبابها في فعل هذا أنها شَعرَت أن سيدني يُعلق تعليقاتٍ خفيَّة حول فُرَص زواجها المستقبلية. وعلى العكس من هذا، بينما ناقَض شكسبير التوقُّعات بشأن المسرحيات الكوميدية في نهاية مسرحية «الحبُّ مجهودٌ ضائع»، فإنه حافَظَ على السلطة السياسية والشخصية للسيدة الأرستقراطية في اختيار المُتقدِّم لخطبتها أو رفضه أو فرْض شروط قَبولها له.

مَارسَت إليزابيث بالتأكيد هذه السلطة مع فرانسوا؛ أخي ملك نافار، ودوق ألونسون، الذي أَوهمَته بأنه يُمكِن أن يَتزوَّجها وذلك حتى وفاتِه في عام ١٥٨٤. وفي واقع الأمر، وَصلَت إليزابيث لتحقيق استقلالها الذاتي عن طريق استخدام فنِّ التأجيل الرفيع. وربما تكون حتى أقامت حفل خطبةٍ مع دوق ألونسون، ويبدو أنَّ إحدى قصائدها الباقية

حتى الآن، بعنوان «الشكُّ من خصوم المستقبل»، هي سردٌ شخصي لحُزنها بشأن هذه العلاقة. ومرةً أخرى يستحضِر شكسبير سُلطة أحد أشكال العُذرية الإليزابيثية حينما تقتُل الأميرة غزالًا ذكرًا في الفصل الرابع. وهذه، بالطبع، وسيلةٌ ترفيهٍ مُميَّزة خاصة بالبلاط، تُعرَف باسم فنِّ الصيد النبيل — الذي كان أيضًا عنوان أحد الكتب التي ظَهرَت في هذه الفترة لجورج توربيرفيل عن الموضوع نفسه (١٥٧٥). وكانت الغِزلان يُحتفَظ بها في البساتين على أنها طرائدُ أسيرة، ويُلمِح شكسبير إلى الطبيعة الشهوانية المُحتمَلة لهذه الرياضة في قصيدة «فينوس وأدونيس»، حينما تقول إلهة الحب لحبيبها النافر منها «سأكون أنا البستان، وأنت ستكون غزالي» (البيت ٢٣١).[32] وكان الصيد رياضةً يُستبعَد منها عامَّة الشعب استبعادًا كاملًا؛ لأن الغِزلان كانت مِلكًا لمُلَّاك الأراضي؛ ومن ثَمَّ اقتصر استهلاك لحْم هذه الطرائد على الأغنياء فقط. وثَمَّةَ قصةٌ تردَّدَت منذ القرن الثامن عشر، على الرغم من أنها على الأرجح مُلفَّقة بالكامل، بأنَّ شكسبير وهو ولدٌ صغير سَرَق غزالًا من بستان تشارليكوت. إلَّا أن ثَمَّةَ علاقةً معقولة أكثر في صورة إليزابيث وهي تقِف فوق فريستها، في ذبحٍ شعائري للغزال الموجود في كتاب توربيرفيل. ومن شأن تصوير إليزابيث هذا أيضًا بوصفها صيَّادةً مُضاهاتها بديانا (الاسم الرُّوماني للإلهة الإغريقية آرتميس أو سينثيا)؛ إلهة الصيد التي جَعلَت كلاب الصيد الخاصَّة بأكتيون تفترِسه بسبب ضبطها له، لسوء حظه، وهو يختلِس النظر إليها وهي تستحم. وعلى الرغم من تقديم كلِّ هذا في إطارٍ أسطوري، فلا شكَّ أن هذا النوع من التصرُّف بحذَر في مُحيط السلطة النسائية كان مألوفًا للغاية لدى حاشية إليزابيث. وفي الواقع، كانت صورة ديانا وقُدرتها على الحفاظ على عِفَّتها بشراسة، إحدى الصُّوَر التي تحرِص إليزابيث على ترسيخها عنها. إذن فإنَّ العُذرية، بعيدًا عن كونها وضعًا سلبيًّا لشخصيةٍ ملكية حاكمة، كانت قوةً فاعلة وربما فتَّاكة. وهذه بالضبط هي النهاية الأُنثوية لمسرحية «الحبُّ مجهودٌ ضائع»، التي تنتهي بأغنيةٍ دون حلٍّ لما بها من مشكلات؛ فالتقارُب الوحيد الذي حدث في المسرحية بين الجنسَين كان بين كوستار وجاكينيتا؛ الخادمة الريفية، التي حَملَت منه. وربما يتمحوَر التودُّد بين الطبقات الأدنى مرتبةً حول العلاقة الجنسية، بينما لم يكن التودُّد بين الطبقات الأعلى مكانةً يتمحوَر إلَّا حول السلطة.

وتبدو النهاية الإشكالية لمسرحية «الحبُّ مجهودٌ ضائع»، التي تنتهي دون ختامٍ للأحداث، بحاجةٍ إلى تَتِمَّة. وفكرة أن نهاية المسرحية هي ببساطة ترقُّب الدراما التالية التي تعقُبها ربما تعني أنَّ شكسبير لم يكن منه إلَّا أن أَجَّل الإشباع الكوميدي بدلًا من التخلِّي

عنه إجمالًا؛ ففي الواقع، يُعتقد أن شكسبير كتب تَتِمَّةً لهذه المسرحية، وهي المسرحية المفقودة «الحبُّ مجهودٌ رابح». ومن المؤكَّد أن فرانسيس ميريس أدرج هذه المسرحية في كتابه «خِزانة الأدب» الصادر في عام ١٥٩٨، وهو نفس عامِ نشرِ مسرحية «الحب مجهودٌ ضائع» في قَطع الرُّبع، بوصفها واحدةً من إنجازات شكسبير في مجال الكوميديا: «مسرحياته «سيدان من فيرونا»، و«كوميديا الأخطاء»، و«الحب مجهودٌ ضائع»، و«الحب مجهودٌ رابح»، و«حلم ليلة منتصف صيف»، و«تاجر البندقية».»[33] وتأكَّدَت إشارة ميريس أكثر في القرن العشرين من خلال اكتشاف قائمةٍ لأحد بائعي الكُتب تعود لعام ١٦٠٣ تشتمل أيضًا على المسرحية التي أَصبحَت مفقودة حاليًّا. إلَّا أنه، لسبَبٍ ما على الأرجح لن نتمكَّن من معرفته أبدًا، لم تندرِج مسرحية «الحبُّ مجهودٌ رابح» ضِمن المسرحيات الواردة في «المطوية الأولى» في عام ١٦٢٣ مع مسرحية «الحبُّ مجهودٌ ضائع»؛ فهنا ينتهي الأَثَر؛ لذا علينا التعامُل مع المسرحية كما هي، بوصفها جزءًا من عرضٍ لمجموعةٍ أكبر وأكثر اكتمالًا من الأفكار.

حلم ليلة مُنتصف صيف

ثَمَّةَ ضفَّة جدولٍ أعرفها ينبُت فيها الزعتر البري،
وتنمو عليها الورود وزهر البنفسج الناعس،
وتُظلِّلها أشجارٌ كثيفة غنيَّة بالرَّحيق،
ونباتات المِسك العطِرة والنسرين ...

(الفصل الثاني، المشهد الأول، الأسطر ٢٤٩–٢٥٢)[34]
[ترجمة حسين أحمد أمين، بتصرف]

لم يكلَّ جيلٌ قديم من كُتَّاب السِّيَر قَطُّ من الإشارة إلى تجسيد شكسبير لروح الريف الإنجليزي. وبينما اختفى هذا التوجُّه في التعليق في السنوات الأخيرة، يبقى صحيحًا أنه على الرغم من أن أحداث مسرحية «حلم ليلة منتصف صيف» تقَع في أثينا والغابات الموجودة خارجها، فإنها في جوهرها كوميديا إنجليزية، ولا سيما إليزابيثية.[35] لكن ما عجز المُعلِّقون في العصرَين الفيكتوري والإدواردي عن تقديره بالكامل هو درجة المُخاطَرة الكبرى التي أخذها شكسبير في تصوير النوع الجنسي والسلطة، وإن كان ذلك على خلفية الجمال الطبيعي الخلَّاب للمنظر الطبيعي الريفي الإنجليزي.

يُشير العرض البانورامي لأرض الجنِّ، ضمنيًّا، إلى المملكة التي تحكمها جلوريانا، الشخصية التي ترمُز للملكة إليزابيث الأُولى في قصيدة إدموند سبنسر الملحمية الملكية «ملكة الجن» (١٥٩٠–١٥٩٦). وفي مسرحية عن أخطار وأهوال العلاقات الشهوانية والزواج، يُدرِج شكسبير أنشودةً غنائية وأسطوريةً مُكثَّفة لمدح عُذريَّتها وأَطلَق عليها «العذراء الملكية» (الفصل الثاني، المشهد الأول، السطر ١٦٣)؛ فيستهدف كيوبيد (إله الحب عند الرومان)، الذي يطير بين القمر والأرض، العذراء على وجه الخصوص، لكن عفَّتها مُحصَّنة ضدَّ سهمِه:

في ذلك اليوم رأيتُ ...
كيوبيد وفي يده كلُّ سِهامه،
يطير بين القمر البارد والأرض.
ثم حدَّد هدفه، وأطلق سهم الحبِّ في خفةٍ من قوسه
نحو عذراءَ رائعة، كلَّلَتها أشعة الغروب؛
فكأنما انطلقَ السَّهم يخترق مائة ألف قلب.
ولكني استطعتُ أن أرى نصْل السهم الناري
وهو ينطفئ في أشعة القمر الذائبة في الماء الطاهر.
ثم مَرَّتِ العذراء الملكية في طريقها،
تحلُم بأحلام العَذارى، دون أن يُصيبها الحب.
ولكنَّني رأيتُ المكان الذي سقط فيه السهم؛
لقد سقط على زهرةٍ صغيرة تنمو في الغرب،
كانت من قبلُ بيضاء اللون،
فأَصبحَت حمراء من جرح الحب،
وتُسمِّيها العَذارى زهرة البانسية.

(الفصل الثاني، المشهد الأول، الأسطر ١٥٥–١٦٨)
[ترجمة د. محمد عناني، وهي الترجمة التي اعتمدنا عليها على نحوٍ أساسي في ترجمة الاقتباسات من المسرحية في هذا القسم، وإن كان ببعض التصرُّف اليسير في بعض المواضع]

وتأتي الإشارة الغامضة لإليزابيث على أنها «عذراء فيستا» من الأساطير الكلاسيكية؛ فقد كانت عذارى فيستا كاهناتٍ للإلهة فيستا ولعِبنَ دورًا محوريًّا في الحفاظ على شعائر الدولة الرُّومانية. وأمَّا تعبير «عذراء رائعة»، فيُلمح أكثر إلى الفكرة المسيحية عن ظهور آيةٍ عظيمة في السماء لـ «امرأةٍ مُتسربِلة بالشمس»، أُمُّ الرب، من كتاب الرؤيا، بالإضافة إلى تلميحه إلى أبياتٍ من نشيد الرُّعاة الرابع لِفيرجيل، التي يُعتقَد أنها تتنبَّأ بمجيء المسيح وعودة العصر الذهبي. وذاع صيتُ مصطلح العصر الذهبي أيضًا، الذي احتفى به الرَّسَّامون والشعراء، بفعل جولاتِ إليزابيث الرسمية في جميع أنحاء البلد؛ حيث كان يستضيفها بسخاءٍ النُّبلاء الذين كانت تزورهم على نفقتِهم الخاصَّة.

وفي هذا المقام، إليزابيث بوصفها «عذراءَ ملكية» لم تكن فحسبُ مُعتادةً على تقلُّبات الرغبة، بل كانت مُحصَّنة ضدَّها؛ ففي الواقِع تعرض هذه الفقرة الأمور المحورية في حُكم إليزابيث؛ ففي عام ١٦٠٠، وقبل وفاة الملكة بثلاثة أعوام، كانت عُذريَّتها قد أَصبحَت التزامًا بعفَّةٍ أبدية. إذن فإنَّ هذا الكلام، جاء مُتَّسِقًا مع التناوُل الأيديولوجي السريع للوحات والأعمال الأدبية؛ حيث كانت عُذريَّة إليزابيث تُصوَّر أحيانًا على أنها حصانةٌ جسدية وفعلية؛ فعلى سبيل المثال، تظهر في لوحة الرسام كوينتين ميتسيس الأصغر (١٥٨٣) وهي تحمِل منخلًا يحفظ الماء. وبصِفتها النموذج الفعلي للعُذرية، ربما كان يُفهَم كلُّ وأيُّ تصوير لعفَّة المرأة على أنها إشاراتٌ ضمنية، أو انعكاسات، للسِّمة التي أَصبحَت مميِّزة للملكة. ففي مجتمع كان يُدرك أن السلطة والأنوثة أمران مُتناقِضان، كانت عُذرية إليزابيث المُحتفَى بها أحد سُبل ادِّعاء أنَّ حُكمها استثناءٌ إلهيٌّ للشرور المزعومة للحُكم الأنثوي، وهو ما أشار إليه جون نوكس، الكاهن الكالفيني، برعونةٍ على أنه «الحكم الرهيب للنساء»[36] (ولم تسمح له إليزابيث بأن تطأ قدَماه إنجلترا مرةً أخرى). ومن ثَمَّ، فإن جميع الإشارات إلى الاستقلال الذاتي للمرأة والسيطرة الأنثوية في مسرحية «حلم ليلة مُنتصف صيف» تعكس آلياتِ السلطة في هذه الفترة؛ ونظرًا لاحتمال تَسبُّبها في بعض الإساءة إلى الحاكم، فقد كان من شأنها أيضًا تعريف إليزابيث بأسلوبٍ مُباشر ولا لبس فيه على أنها عذراء فيستا الغرب، عن طريق إظهار التناقُض بينها وبين الصور الأخرى غير الجيدة للحُكم النسائي في المسرحية. وبالتأكيد لم تشمل صُوَر إدموند سبنسر الرمزية للملكة إليزابيث أيَّ شيءٍ يُضاهي من قريبٍ أو بعيدٍ الزواج غير المُتكافئ بين ملكة الجنِّ وحمار.

وفي مسرحية «حلم ليلة مُنتصف صيف»، يقَع عالم الجنِّ بالتأكيد تحت الحُكم الرجالي للملك أوبرون، الذي تتحدَّى سيادته زوجته تيتانيا. ويُقارن هذا العالم، الذي

يملؤه بالسِّحر باك، المعروف أيضًا باسم روبين جودفيلو، وهو شخصيةٌ مألوفة في القصص الشعبية الإنجليزية، بعالم البشر العاديِّين، والذي تحكمُه شخصيةٌ من عالم الأساطير الكلاسيكية الأدبي الرفيع المُستوى، وهو الدُّوق ثيسيوس، وثيسيوس هو خطيب هيبوليتا؛ ملكة الأمازونات الأسطورية، إلَّا أن صورة هيبوليتا ليست صورةً إيجابية على نحوٍ خاص. إن ضرورة تخلِّي ملكة الأمازونات، وهي شعبٌ من المُقاتلات التي انفَصلَت عن الرجال، عن عفَّتِها لِثيسيوس تحت التهديد بالاغتصاب «لقد خطبتُ ودَّكِ بحدِّ السيف، ونلتُ حبكِ بإساءتي إليكِ» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطران ١٦-١٧)، إشارةٌ للأساطير الإغريقية، التي ربما تكون الملكة العذراء، التي تعرَّضَت هي نفسها للمُضايَقات حتى تتزوَّج العديد من المرَّات، قد اعتَرضَت عليها. وتُمثِّل شخصية هيبوليتا ملكة الأمازونات إشكاليةً أُخرى؛ إذ إنَّ إليزابيث نفسها اضطَلَعَت بهذا الدور عندما خاطبَت الجنود في تيلبري قبل وصول أسطول أرمادا الإسباني في عام ١٥٨٨.[37] وعلى الرغم من وجود بعض الشكوك بشأن حقيقة ارتدائها لدرعٍ في هذا الموقف، فإن ثَمَّةَ صورةً هولندية لها في عام ١٥٩٨ وهي ترتدي الزيَّ العسكري الرجالي وترفع سيفًا.

لقد كان من المُزمَع إقامة حفل الزفاف الوشيك لثيسيوس وهيبوليتا في ليلة ظهور القمر التالي. وبحلول هذا التاريخ أيضًا كان يجِب على هيرميا أن تُقرِّر إذا ما كانت سترضخ لرغبة والِدها وتتزوَّج من ديمتريوس، الذي لا تُحبُّه، أم إنها لا بُدَّ أن تلجأ «إلى الموت، وهذا ما ينصُّ قانونُنا على تطبيقه» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٤٤). في الواقع، تُحبُّ هيرميا ليساندر، بينما تُحبُّ هيلينا؛ صديقتها المُقرَّبة، ديمتريوس، الذي لا يُحبُّها. وبينما يُولِّد الصدام بين عوالم البشر والأساطير والجنِّ الفكاهة في المسرحية، ينسُج شكسبير أيضًا صراعًا بين الجنسَين؛ إذ تُوجَد في المسرحية قصة بيراموس وثيسبي، المأخوذة من الكتاب الرابع لقصيدة «التحوُّلات» لأوفيد. وهذه قصةٌ مأساوية عن حبيبَين مُنفصلَين — في هذه الحالة حرفيًّا بفِعل جدار — تنتهي بوفاتهما بعد انتحار بيراموس لاعتقاده خطأً أنَّ المنديل المُلطَّخ بالدماء الذي عثر عليه دليلٌ على وفاة ثيسبي، إلَّا أنها في واقع الأمر كانت قد تعرَّضَت لِتوِّها لهجومٍ من أسد، استطاعت الهروب منه بصعوبة. وعند رؤية ثيسبي لجثمان حبيبها المُتوفَّى، مثلما حدث لجولييت في مقبرة عائلة الكابيوليت، تُقْدِم على الفعل نفسه وتقتُل نفسها. وبعيدًا عن كونها تبدو ملحوظةً مأساوية قاتِمة وسط أحداثٍ كوميدية، فإنَّ الفاصل المسرحي القصير لقصَّة بيراموس وثيسبي، الذي تدرَّب عليه وعرضه مجموعةٌ من «العُمال الحرفيِّين» غير المُتمرِّسين، وهي مجموعة من

العمال من أثينا الذين «لم يُجهدوا عقولهم حتى الآن» (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطر ٧٣)، يُعَدُّ مُحاكاةً مُضحكة لمأساةٍ درامية. وبما أنَّ قصة بيراموس وثيسبي تُعَدُّ مسرحية داخل مسرحية، فهي تُذكِّرنا أيضًا بأنَّ شكسبير كان يعرِف كيف يُمكن لأعراف التراجيديا، بما فيها من سوء فهمٍ غيرِ معقول ووفياتٍ كثيرة، توصيل المُشاهِدين بخطورةٍ إلى حالة المرَح. ويستفيد شكسبير استفادةً تامَّة من مَيل الأشياء إلى الإخفاق على المسرح؛ فلم تكن الأمور تسير دومًا «على ما يُرام في الليل.» وهذا على العكس من شعار هينسلو في فيلم «شكسبير عاشقًا».

ومثل المجالس المحلية الأخرى، كان لمجلس ستراتفورد المحليِّ إسهامه أيضًا في «الترتيبات الاحتفالية للمِلكة» كلما كانت في المنطقة؛ ولذلك ربما عِلم شكسبير من خِبرته المُباشرة بعض الأشياء حول كيف يُمكن لسُبل الترفيه الملكية أن تُخفِق؛ ففي طفولته ربما يكون قد شهد في عام ١٥٧٥، حينما زارت إليزابيث روبرت دادلي، إيرل ليستر في قلعة كينيلوورث، المسرحية الترفيهية التي فشِلَت فشلًا مُذهلًا. وثَمَّةَ أصداءٌ مِثالية لهذا العرْض في حوار أوبرون:

> اليوم الذي جلستُ فيه على صخرةٍ ناتئة في البحر،
> وسمعتُ حوريةً فوق ظهر درفيلٍ تُغني؟
> كانت ألحانها حلوةً مُتناغِمة
> حتى لقد هدأ البحر الثائر عند سماعها،
> وهوَتْ بعض النجوم من أفلاكها لتُصغي إلى موسيقى عروس
> البحر!
>
> (الفصل الثاني، المشهد الأول، الأسطر ١٤٩–١٥٤)

يحكي أوبرون قصةً مأخوذة من الأسطورة الكلاسيكية عن أريون الذي كان يغرَق وأَنقذَته المساعي الحميدة لدرفيلٍ سمح له بالركوب على ظهره. إلَّا أن هذا الإنقاذ المُؤثِّر لم يسِرْ وفقًا للخطة في كينيلوورث. ويقول روبرت لينهام، وهو شاهد عيان على هذه المسرحية الترفيهية:

> عُرِض مَشهدٌ على الملكة إليزابيث عند الماء، وكُلِّف هاري جولدينجهام، من بين الموجودين، بتأدية دَور أريون الذي يركَب على ظهر الدرفيل، لكنه عندما وجد

صوتَه أجشَّ ومُزعجًا للغاية عند تأديته للدَّور، مَزَّق ملابس تنكُّره، وأَقسَم أنه لا علاقة له بأريون، وأنه ليس هو، ولكنه هاري جولدينجهام الأمين؛ الذي أَعجَب أسلوب كشفِه الصريح عن نفسه هكذا الملكة أكثرَ ممَّا إن كان الأمر قد سار على النحو المُعتاد.[38]

ويشعر العُمال الحرفيون، «الصعاليك الذين يتصايحون» (الفصل الثالث، المشهد الأول، السطر ٦٠)، بالمِثل بضرورة الكشف عن هُوياتهم الحقيقية لجمهورهم الأرستقراطي؛ لأنهم لا يستطيعون فَهم الطابع الخيالي للمسرح:

يا سيِّدتي ذات القلب المُرهَف،
مَن تخشى أصغر فأرٍ وحشيٍّ في الغرفة يزحف،
قد ترتجِفين وترتعشِين وترتَعِد الأوصال،
إن زمجَرَ هذا الأسد الضاري أو صال وجال.
لكن فلتعلَم كلٌّ منكنَّ بأني نجَّار وبأن اسمي في الحق سناج!

(الفصل الخامس، المشهد الأول، الأسطر ٢١٠–٢١٤)

واهتمام سناج بعدَم إخافة النساء الموجودات بين الجمهور مُؤثِّرٌ ودمِثٌ بقَدْرِ كونِه مُضحكًا. إلَّا أنَّ عرض العُمَّال الحرفيِّين الذي يفتقِر إلى البراعة، يعمل على إضفاء طابعٍ محلي على عوالم الأساطير والسحر التي وجد بوتوم النسَّاجُ نفسه هو ورفاقه من الحرفيِّين أنفسهم جُزءًا منها. ومن هذا المُنطلَق، لا تقلُّ أدوارهم المسرحية، على الأقل، أهمية عن سِحر أوبرون في خلق مُجتمعٍ مُترابط يتناسَب مع الأغراض العامَّة للكوميديا.

إنَّ الزفاف الأرستقراطي هو محور المسرحية لأنه احتفالٌ اجتماعي باتحادٍ زوجي جديد، وهو ما كان يُمثِّل اللبنة الأساسية في المجتمع في هذه الفترة. إلَّا أنَّ هذَين العروسَين يُقارَنان بنظائرهما المُتزوِّجِين بالفعل في أرض الجن؛ فأوبرون وتيتانيا في خضم نزاعٍ مرير على وصاية طفلٍ هندي يتيم، الذي على الرغم من عدَم كونه شخصية في المسرحية، فإنه مصدر الخصومة بينهما؛ ففي مسرحيات شكسبير، نادرًا ما تنجح العلاقة بين الشخصيات المُتزوِّجة بالفعل. وبفعل مساعد روبين جودفيلو الذكية، يشن أوبرون انتقامًا عنيفًا على زوجته؛ فسيضع روبين جُرعة حبٍّ على عينَيها وهي نائمة ستجعلها تقع في حبِّ أول شيء تراه عند استيقاظها، وأول شيء تراه هو بوتوم النسَّاج. ومن أجل

زيادة تعقيد إذلال تيتانيا عند وقوعها في حبِّ بوتوم، عمل باك أولًا على «تحويل»؛ أي تغيير بوتوم المسكين ليحصل على رأس حمار. وهكذا تُجسِّد المسرحية فكرة أنَّ الحبَّ أعمى وأن الناس الذين تُحرِّكهم رغباتهم يتصرَّفون بطرقٍ خارج نطاق السلوك المنطقي؛ وعليه تُقدِّم المسرحية منظورًا هزليًّا لـ «الرغبات العنيفة» التي ترتبِط بالمشاعر المُتَّقِدة في فترة منتصف الصيف نفسها التي كتب شكسبير عنها في قصة الحب التراجيدية «روميو وجولييت»، حيث يُؤدِّي تهوُّر الشباب إلى الوفاة.

تُقارن المَشاهد أيضًا التي تحدُث في أرض الجنِّ بأحداثٍ في عالم البشر بين العشاق، وتتبع المسرحية العُرف الكوميدي؛ إذ يُعارض إجيوس اختيار ابنته الشهواني، ويتهم ليساندر بخداعها وسِحرها. تتوجَّه هيرميا مع الشخصيات الشابة الأخرى في المسرحية، وهم ليساندر وديمتريوس وهيلينا إلى الغابة، والتي تُمثِّل، كما في مسرحية «كما تشاء»، عالمًا أخضر يتوقَّف فيه تطبيق القواعد التقليدية وتُعاد صياغتها. وعندما حاول أوبرون علاج ديمتريوس من ازدرائه لهيلينا عن طريق طلَبِه من باك دهان عينَيه بجرعةِ حُب سحرية، حدث خطأٌ كوميدي في الخطة، فتنهار علاقات الحبِّ والصداقة مع تبادُل العُشَّاق وتغيُّر انتماءاتهم الرومانسية. ويطرح هذا اللَّبس بين العُشَّاق تساؤلات عن طبيعة الارتباط الحِسِّي ومُدَّته، وعن سبب تفضيل المرء لشريكٍ ما على غيره. وتتفاقم هذه المشكلة بحقيقة أنَّ في النصِّ لا يُوجد تمييزٌ كبير بين ديمتريوس وليساندر (رغم وضوح أن هذا قد لا يكون هو الحال في العرض المسرحي). وتتساءل المسرحية أيضًا عمَّا إذا كان من المُمكن لِمثل هذه التفضيلات الحسِّية أن تستمرَّ طَوالَ العمر وعما إذا كان من الممكن للارتباطات الرومانسية مواجهة المُتطلَّبات المتعارضة معها للصداقة. ومن المُثير للاهتمام أن الجوانب الشهوانية المُحتمَلة للصداقة بين أبناء الجنس الواحد تُوصف بعباراتٍ لا تختلف كثيرًا عن فكرة البروتستانت عن الزواج:

مثل كَرزتَين مُلتصقتَين
تراهما اثنتين ولكنهما تفترقان فتتوحَّدان!
تُوتَتان جميلتان على غصنٍ واحد؛
جسدان ظاهران وقلبٌ واحد ...

(الفصل الثالث، المشهد الثاني، الأسطر ٢٠٩–٢١٢)

وبينما تُظهِر المسرحية أن كافَّة أشكال العلاقات البشرية تُواجه مشكلات، يبدو أن الاتحاد المثالي يتحقق بالكامل أكثر، وعلى نحوٍ طبيعي أكثر وأقل انحرافًا، بين أفراد الجنس الواحد أكثر من تحقُّقه في علاقة الزواج.

في الواقع، العلاقات الجنسية المُغايرة في المسرحية تكون مدفوعةً برغبةٍ مُخالفة، وأحسنُ مثالٍ على هذا الاقتران الفاحِش وغير اللائق على نحوٍ كوميدي بين تيتانيا وبوتوم؛ فبينما كان شكسبير، كما أشرْنا، يسعى بكلِّ جهده ليمدح سيادة إليزابيث، فإنه وطئ منطقةً خطيرة سياسيًّا بعرضِه لمشهد الإذلال الهزلي لِتيتانيا، الذي ينتج عن محاولتها للسيطرة على زوجها. واستمدَّ شكسبير هذا الجزء من الحبكة من قصة الكاتب الروماني لوكيوس أبوليوس «الحمار الذهبي»؛ ففي هذه السيرة الذاتية الخيالية يتحوَّل لوكيوس إلى حمار عليه أن يُقيم علاقةً جنسية مع سيدةٍ رومانية ذات مقامٍ رفيع أمام الحشود المُتجمهِرة قبل تعرُّضه هو نفسه للوفاة، ولكنه ينجو من الموت بصعوبة؛ فتُقدِّم هذه القصة من ناحيةٍ مُبالغةً ساخرة للفكرة الحميدة نسبيًّا عن الارتباطات المُتنافِرة وغير المتوافقة. ومن ناحيةٍ أخرى، يستحضر مصدر لوكيوس أيضًا بوضوحٍ كبير مشهد مُواقعة الحيوانات. وينعكس كلا هذَين الجانبَين من العلاقات الجنسية غير المُتوافِقة في مسرحية «حلم منتصف ليلة الصيف»، ليس فقط في العلاقة بين بوتوم وتيتانيا، ولكن حتى — أو ربما على وجه الخصوص — في الزيجات الموجودة في المسرحية؛ إذ يطغى على هذه الارتباطات أيضًا الأشكال المُرعبة على نحوٍ مُبالَغ فيه؛ المغتصب وملكة الأمازون، وأوبرون الشاذ جنسيًّا على الأرجح (ففي النهاية في أي شيءٍ يريد مساعدة الفتى الهندي؟)، الذي يستمتِع بإذلال زوجته عن طريق دفعها لمُواقَعة أحد الحيوانات. ولم يكن العُشَّاق التقليديُّون أكثر في مُغازلاتهم بمعزلٍ عن الجوانب الوحشية والمُنافية للطبيعة للرغبة؛ فعند تعرُّض هيلينا لرفض ديمتريوس بازدراء، تقول: «إنني قبيحةٌ كالدُّب؛ فالوحوش التي تُقابلني تفرُّ خوفًا مِني!» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، السطران ١٠٠–١٠١)، في حين أنَّ ديمتريوس يتركها «تحت رحمة الوحوش الضارية» (الفصل الثاني، المشهد الأول، السطر ٢٢٨). وتشُير هذه الأَسطُر إلى صِلة هيلينا بِبوتوم، الذي سيُخيف ويُرعِب، في هيئته الحيوانية، العُمال الآخرين. وفي الغابة سرعان ما يتحوَّل الحبُّ إلى كراهية، ويُصبح اختيار الشريك، رغم كونه أمرًا مؤقتًا، مسألةً عشوائية تكتنِفُها الصُّدفة والنَّزوة.

تتعلَّق المسرحية في جانبٍ منها بكيفية تعرُّض البشر للتحوُّل بسبب الرغبة الجنسية، ولكنها تتعلَّق أيضًا بالمسرح باعتباره حيِّزًا للتحوُّل. يُمَثِّل بوتوم الدرجات الدُّنيا من

التسلسُل الهرمي الاجتماعي، ولكنه أيضًا مُمثلٌ «سيِّئ» يميل إلى استخدام الجناس الاستهلالي الصاخب والإيقاعات الفجَّة التي كان يتَّسِم بها نمطٌ تمثيلي سابق: raging rocks (الصخور الغاضبة) وshivering shocks (الصاعقات الراجفة) (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطران ٢٤–٢٥). وتزداد أَوجُه القصور لدَيه، كمُمثل، إثارةً للضحك باقتناعه بأنه ممثلٌ عظيم. ورغم كلِّ ذلك، أمام أعين بيتر كوينس النجَّار، وسناج نجَّار الأثاث، وسناوت السَّمْكَرِي، وفلوت مُصلِح المنافيخ، وستارفلنج الخيَّاط؛ الحرفيين البسطاء الذين يُعَرَّفون تبعًا للأشغال اليدوية التي يؤدُّونها، يمرُّ بوتوم بتغيُّرٍ مُرعِب في المظهر، ومع ذلك فإنه تغيُّر يُتيح له الدخول إلى مَخدع ملكة الجنِّ ذاته. هذا النوع من التغيُّر يُرتاب على الفور في أنه شكلٌ من أشكال السحر، حسبما تُشير ردة فِعل كوينس: «رحمة الله عليك يا بوتوم، رحمة الله عليك! لقد تَبدَّلت» (الفصل الثالث، المشهد الأول، السطر ٩٧)، وفي ذات الوقت، يُرتاب في أنه نوعٌ من السحر الرباني. وعندما يقصُّ بوتوم «الحلم» المُتعلِّق بما حدث له في مَخدع ملكة الجن، يستخدم صيغةً مَمْسُوخة من كلمات القديس بولس في الرسالة الأولى إلى أهل كورنثوس، الإصحاح ٢، الآية ٩ التي تقول: «ما لم تَرَ عين، ولم تسمع أُذن، ولم يخطر على بال إنسان: ما أَعدَّه الله للذين يُحبُّونه.» «لا تستطيع عين الإنسان أن تسمع، ولا تستطيع أذنه أن ترى، ولا تستطيع يده أن تشم، ولا يستطيع لسانه أن يتصور، ولا قلبه أن يحكي ماذا رأيتُ في منامي» (الفصل الرابع، المشهد الأول، الأسطر ٢٠٣–٢٠٥). يُمَثِّل بوتوم المسحور، بحواسِّه المُرتبِكة على هذا النحو، شيئًا «شِبه» مُقدَّس. ومثل مُمثِّلي فرقة شكسبير نفسه، الذين انتمى كثيرون منهم، كما سبق وأن طالَعْنا، إلى الشركات النقابية الخاصة بمجموعةٍ مُتنوِّعة من المِهَن المُعتادة، والذين أَتَوا، مِثل شكسبير نفسه، من أُسرٍ كانت تلك المهن تُمارَس فيها، يُصبح بوتوم، المُمثِّل السيئ، الأداة غير المُتوقَّعة لصُنع المُعجِزات. وهكذا فإنَّ شكسبير يُذَكِّر الجمهور بأنَّ المُمثِّل «الحِرفي» هو الوسيلة المُستبعَدة لهذه الرؤية المسرحية المُذهِلة والمُدهِشة التي يشهدونها.

وأخيرًا يُعيد أوبرون؛ قائد سحر المسرحية، وباك؛ مدير أحداثها، النظام إلى علاقات المسرحية المضطربة؛ يتصالح أوبرون مع تيتانيا، ويتزوج العُشَّاق البشريون، ويؤدي الحرفيون مسرحيتهم. يستطلع شكسبير هنا الطرُق التي لا يمكن للواقع نفسه أن يتواجد من خلالها بمعزلٍ عن تصوُّراتنا الشبيهة بالأحلام. على العكس، فإن الواقع يتقبل، وربما حتى يتشكل، بفعل النماذج الكوميدية والتراجيدية التي نفرضها عليه بمحْضِ اختيارنا أو دون وعيٍ منَّا. بالإضافة إلى ذلك، فإن إصرار شكسبير على التخيُّل، وعلى الخيال، وعلى

السرديَّات الخيالية التي يعرِضها المسرح، هو ما يسمح له بأن يُجسِّد الأفكار الذهنية المُذهِلة، بل حتى الثورية، فيما يتعلَّق بالجنس والسلطة، وأن يفعل ذلك دون أن يجلب على نفسه غضب الملكة العذراء.

مع أنه يرِد ذكر مسرحية «حلم ليلة مُنتصَف صيف» في كتاب فرانسيس ميريس في عام ١٥٩٨، فإنَّنا لا نعرف تحديدًا متى كتَبَها شكسبير. ومع ذلك، رُبَّمَا تكون قد كُتِبَت زُهاء عام ١٥٩٥، في نفس فترة كتابة مسرحية «روميو وجولييت». وقد نُشِرَت المسرحية لأول مرة فيما يُعْرَف بقَطْع الرُّبْع في عام ١٦٠٠ (طبعة قطع الربع الأُولى) ومجدَّدًا، في نُسخةٍ مختلفة بعض الشيء في عام ١٦١٩ (طبعة قطع الربع الثانية)، وإلى جانب ذلك في شكلٍ مُختلفٍ في «المطوية الأولى» (الكتاب ذي قطع النصف) في ١٦٢٣. والأخير يستنِد على طبعة قطع الرُّبع الثانية وعلى مخطوطةٍ مسرحية لم يَعُد لها وجود. والاختلافات الجوهرية بين هذه التنويعات النصيَّة طفيفة نِسبيًا، تتألَّف من تصحيح الأخطاء المطبعية، وإدخال بعض التصحيحات وتوجيهات الحركة على المسرح.

تاجر البندقية

في السونيتة ١٢٨ لشكسبير، يقول الشاعر إنه يحسُد لوحة المفاتيح التي تلمِسها عشيقته، ويتمنَّى لو كان بمقدوره أن ينال نفس التواصُل الحميمي الحسِّي معها كتلك المفاتيح («المفاتيح» الراقصة) التي تعزِف عليها:

> وإذ تَتعرَّضان لهذه الإثارة، تُغيِّران حالهما
> وموقفهما مع تلك المفاتيح الراقصة
> التي تَسير عليها أصابعكِ في مشيةٍ رقيقة،
> تجعل المفاتيح في نعيمٍ لا تعرفه شفتاي النابِضتان بالحياة.
> وما دامت تلك المفاتيح الأنيقة سعيدةً للغاية بما هي فيه،
> فلتُعطيها أصابعكِ، ولتُعطيني شفتَيك لأُقبِّلهما.
>
> (السونيتة ١٢٨، الأبيات ٩–١٤)[39] [ترجمة بدر توفيق]

نظرًا لأنَّ المرأة في هذه السونيتة موسيقية، ولأنها بعد ذلك تُوصف بأنها «بغيضة اللون»، جعل البحث عن «الهوية الحقيقية» للسيدة السمراء في عمل شكسبير «السونيتات» إيه إل راوس، وآخرين، يعتقدون أنها الشاعرة أميليا لانير، التي كان لقَبُها قبل الزواج باسانو، والتي وُلِدَت في عائلةٍ من المُهاجرين اليهود من البندقية الذين كانوا يعملون كموسيقيِّين في البلاط وصانعِين للآلات الموسيقية والذين قَدِموا إلى إنجلترا في عام ١٥٣١.[40] كانت لانير عشيقة اللُّورد هنري هونسدون لكنَّها زُوِّجَت إلى موسيقيٍّ آخر، هو ألفونسو لانير، بعدما صارت حُبلى بطفلٍ من هونسدون. ومع ذلك فالأَهَمُّ من هذه المُلابَسات الشخصية هو أنها كانت شاعرةً اشتمل عملُها على قصيدةٍ طويلة مُؤثِّرة تُمجِّد الرحمة الإلهية، اسمُها «يحيا الرب، ملك اليهود»، والتي نُشِرَت في عام ١٦١١، بعد عامَين فقط من نشْر عمل «السونيتات» الخاص بشكسبير في عام ١٦٠٩. وقد ورد فيها أنَّ المسيح هو «رحمة الرحمات» (البيت ٦٤٦)، الذي «وَجدَت رحمته سبيلها إلينا لتجعلنا مُبارِكِين للغاية» (البيت ٥٣٣). وفي الصَّلْب، «فاضت النعمة، والحب، والرحمة كثيرًا، لقد استمررتَ على الصليب، وإن كان إلى الموت» (البيتان ٤٧٨–٤٧٩). وكون الرب وهبَ العالم رحمةً إلهية، فإنه الآن يُسَرُّ بأعمال الرأفة الإنسانية: «فِعال الرحمة هذه لطيفة جدًّا، وغالية جدًّا، عنده؛ فهو ربُّ الحياة والحب» (البيتان ١٣٦١–١٣٦٢).[41] ورغم أن القصيدة تحتوي على مسحةٍ لاهوتية أكثر تحديدًا من مُعالجة مسألة الرحمة في مسرحية شكسبير «تاجر البندقية»، فإنها مع ذلك تتَّسِق مع حديث بورشيا عن الرحمة، وهو أحد أشهر الأحاديث في مجموعة كتابات شكسبير، والذي تقول فيه:

> ليس في الرحمة إلزام وقهر:
> إنها كالغيث يَنهلُّ رقيقًا من السماء
> على ما تحتها. بُوركَت تلك الفضيلة مرتَين:
> إنها تُبارك الرحيم مثلما تُبارك المُسترحِم.
>
> (الفصل الرابع، المشهد الأول، الأسطر ١٨٠–١٨٣)[42]
> [ترجمة د. محمد عناني، بتصرف]

إن وصف بورشيا للرحمة بالرقة gentle وبأنها غير يهودية Gentile (وهو جناسٌ مُستمرٌّ في المسرحية) — قائم بمنزلة القوة التي تُبْطِل كلَّ سلطةٍ وقتيَّة. وهكذا فإنَّ الأنوثة مُتَّحِدة مع الرحمة على نحوٍ يتوافق مع تركيز لانير على النساء المُتعاطفات ساعة الصَّلب.

إن الروابط من هذا النوع بين قصيدة لانير «يحيا الرب، ملك اليهود» ومسرحية شكسبير «تاجر البندقية» هي دون شكٍّ روابطُ عرضية (لا سيما بالنظر إلى أن مسرحية شكسبير وقصيدة لانير تفصِل بينهما فترةٌ زمنية قد تصِل إلى عَقدٍ كامل من الزمن). رغم ذلك تظلُّ تلك الروابط مُثيرة للاهتمام. إنَّ حقيقة أنه كان يُوجد في لندن امرأةٌ شاعرة موسيقية موهوبة، من أصولٍ يهودية من البندقية كَتبَت عن طبيعة الرحمة المسيحية في مَقَام آلام المسيح ومَوته يزيد من تعقيد الأفكار التي لَدَينا سواء بشأن نُدرة اليهود في إنجلترا أو بشأن الحدود الفاصلة بين الهُويات الدينية. ولا يُوجد دليلٌ على أن لانير دَخلَت في علاقةٍ غيرِ شرعية مع شكسبير على الإطلاق، ولا على أن تأدية مسرحيات شكسبير بالبلاط أدَّى به إلى الالتقاء بها هناك مُطلقًا. إن قَدْرَها فيما يتَّصِل به يتمثل في وجودها في تلك الدوائر في حدِّ ذاته. لا يُمكننا أن نقول إن شكسبير عرف لانير ولكن نظرًا إلى اتِّساع صلاتها الأرستقراطية وكذلك الفنية، ونظرًا لما نعرفه عنها وعن عائلتها، يُمكننا أن نقول إنه من المُستبعَد أن شكسبير لم يُصادف يهودًا، من الذكور والإناث على حدٍّ سواء، في لندن.[43]

يُولي شكسبير أهميةً كبيرة في المسرحية لابنة شَيلوك؛ جيسيكا، التي تُعَد، على الأقل من منظورنا المُتشكِّل فيما بعد الهولوكوست، واحدةً من أقلِّ الشخصيات إثارةً للتعاطُف في أعمال شكسبير، والتي أُغرِمَت بحبِّ المسيحي لورِنزو. كانت القصص القصيرة المُسمَّاة «إل نوفيلينو» (١٤٧٦) المنسوبة إلى ماسوشيو سالرنيتانو المصدر الذي استقى منه شكسبير هذا الجُزء من القصة، مع أن الشخصية الموازية لجيسيكا في قصص سالرنيتانو لا تعدو أن تكون ابنةَ رجلٍ بخيل، لا ابنة يهودي. تقول جيسيكا للانسيلوت جوبو؛ خادم والدها، الذي يلوذُ هو نفسه بالفِرار من المنزل: «منزلنا جحيمٌ» (الفصل الثاني، المشهد الثالث، السطر ٢)، لكن ما تقصِده مُبْهَم. ربما تقصد ببساطة أنها ظروفٌ معيشية تعيسة تعاسةً شديدة، أو بدلًا من ذلك «نظرًا» لأنه بيت يهودي تُمارَس فيه الطقوس والشعائر اليهودية، فإنه ملعون؛ أو قد يكون الأمر مزيجًا من هذا المعنى وذاك. وحينما تهرُب جيسيكا، تأخُذ معها صُررًا من الذهب ونفائسَ أخرى. ونعرف بعد ذلك أنها بدَّدت عن عمدٍ هذه الثروة بطريقةٍ تنطوي على بذخٍ فاحش، ويبدو أنَّ مَسلكها يَنِمُّ عن شكلٍ من أشكال الانتقام من والدها: «سمِعتُ أنَّ كريمتكَ أَنفقَت ثمانين دوقيةً في ليلةٍ واحدة بجنوا» (الفصل الثالث، المشهد الأول، السطران ٩٨–٩٩).

لم يكن شكسبير وحده مَن أَبرَز شخصية المرأة اليهودية؛ فتعرِض مسرحية كريستوفر مارلو «يهودي مالطا» قصَّةَ يهودي وابنته الجميلة. شخصية كريستوفر مارلو المحورية؛ باراباس، عبارة عن صورةٍ كاريكاتورية ليهودي رُسِمَت من منظورٍ مُعاد بفجاجة للسامية. مُجدَّدًا تصاعَدَت بشدَّة المُعاداة للسامية في عام ١٥٩٤ عندما اتُّهِم الطبيب الخاص بالملكة إليزابيث، اليهودي البرتغالي رودريجو لوبيز، الذي كان يعيش في لندن منذ عام ١٥٥٩، بتسميم مَرضاه وبتدبير مؤامرةٍ تستهدِف حياة الملكة. ومِمَّا يُعَقِّد الهوية الدِّينية للرجل حقيقة كونه عُمِّد قسرًا في البرتغال. وقد وُلِدَت زوجته؛ سارة، في إنجلترا، وهي ابنة دنستان أنِس، وهو «مُوَرِّد وتاجر» يهودي كان عضوًا في شركة جروسارز النقابية الخاصَّة بمهنة البقالة ومواطنًا لندنيًّا. كان لوبيز، شأنه في ذلك شأن والد سارة أيضًا، يُمارس طقوس الديانة اليهودية سرًّا، وعند مُحاكمته، سِيقت مسألة اعتناقه سرًّا للدِّيانة اليهودية باعتبارها دليلًا على جُرْمه. تَعرَّض لوبيز للجرِّ بالخيول ثُمَّ الشَّنْق ثم تقطيع الأوصال إلى أربعة أجزاء في قرية تايبيرن في السابع من يونيو، سنة ١٥٩٤ أمام حشدٍ اتَّسَم بالتهكُّم والعدائية. في أعقاب قضية لوبيز، قُدِّمَت مسرحية «يهودي مالطا» خمس عشرة مرةً في مسارحَ مُكتظَّة بالجمهور، على الرغم من أنها كانت في ذلك الوقت مسرحيةً قديمة.

على الرغم من أنَّ اليهود كانوا قد نُفوا من إنجلترا في عام ١٢٩٠ ولم يُعَد قَبول عودتهم رسميًّا حتى فترة خلو العرش، فقد كان لا يزال يُوجَد كنيسٌ يهودي في لندن، وكان هناك زُوَّارٌ يهود وحتى بعض المُهاجِرين يتعبَّدون هناك. كان يُوجَد أيضًا يهود تحوَّلوا إلى المسيحية؛ إذ كان هذا شرطًا للإقامة في إنجلترا، التي كان اعتناق اليهودية فيها يُعَدُّ جناية. وفي حين أن البعض قد يكون تحوَّل بالفعل تحوُّلًا غيرَ مُصطنَع، فإنَّ ثَمَّةَ نسبةً يُرجَّح أنها كانت من اليهود المُستتِرين، أو بعبارةٍ أخرى، اليهود الذين قدَّموا أنفسهم على أنهم مسيحيون وامتثلوا ظاهريًّا للكنيسة الرسمية من أجل البقاء على قَيد الحياة والعمل في إنجلترا. مما لا شكَّ فيه أن بعض اليهود اعتنقوا المسيحية اعتناقًا مُخلصًا من صميم قلوبهم. ومع ذلك فإنَّ المُتحولِين دينيًّا كانوا دومًا مَوضع شك، أيًّا كانت ميولهم الرُّوحية الحقيقية. كان أساس مسألة مُعاداة السامية برمَّتِها قائمًا على إيمان المسيحيِّين بأنَّ اليهود قد قتَلوا المسيح. ظلَّ هذا الاعتقاد الراسخ قائمًا رغم كونه مُناقضًا لعِلم اللاهوت الذي رأى أنَّ كلَّ البشر، بسبب طبيعتهم الآثِمة، قد شاركوا في مَوت المسيح

على الصليب، وأضِف إلى ذلك أنه لو لم يكُن قد مات، لَما كان ثَمَّةَ خلاص؛ وبناءً على ذلك فإنَّ كراهية المسيحيِّين لليهود لم يكن لها أساسٌ حتى عند التطبيق المُتشدِّد للمنطق العقائدي.

يعرض شكسبير مسرحية «تاجر البندقية» على خشبة المسرح وسط مشاعر الكراهية الدِّينية والعُنصرية التي كانت مُنتشرة في لندن الإليزابيثية. إن باسانيو المُبذِّر، المَدين بالفعل لأنطونيو، حريصٌ على تحقيق مكاسبَ ماديةٍ بالزواج من بورشيا؛ فهي «سيدة ورِثَت ثروةً طائلة» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ١٦١)، والحاجة إلى اقتراض مبلغ، يُعادل ثلاثة آلاف دوقية، ليستثمِرَه في مُغامرة الزواج هذه هي ما يقوده إلى أن يطلُب من أنطونيو هذا القرْض الإضافي. ولَمَّا كانت استثمارات الأخير كلها في البحر، فإنه كان مُجبرًا على أن يطلُب المال من عَدُوِّه البغيض، شيلوك. يُوافِق شيلوك، لكن شروط العقد بينَهُ وبين أنطونيو ليست مالية؛ فهو لم يطلُب أيَّ فوائد ولكن طلَبَ رطلًا من «لحمه الطازج» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ١٤٦). والغرَض من هذا الأمر أن يُستخْدَم بمنزلةِ ضمانة، في حالة ما إذا تخلَّف أنطونيو عن سداد الدين وهو أمر يبدو من غير المُرجَّح. يُفلِح باسانيو في تودُّده لبورشيا في قصر بلمونت، بعد أن اجتاز اختبارًا وضعَهُ والدها الراحل حيث يتعيَّن على الخُطَّاب أن يختاروا صندوقًا من ثلاثة صناديق. عندما يختار أميرُ مراكش الأَسوَدُ البشرة الصندوق الذهبي، تُفصِح بورشيا عن ارتياحٍ يفضح بعضًا من مشاعر البُغض العُنصرية الأخرى لدى هذا المجتمع: «يا ليتَ كلَّ من بِلَونه يختار كاختياره» (الفصل الثاني، المشهد السابع، السطر ٧٩). يُحْسِن باسانيو باختيار الصندوق المصنوع من الرصاص الذي يحوي صُورتها، والذي يحمل نقشًا مكتوبًا يقول: «من يختارني لا بدَّ أن يُعْطي ويُخاطر بكلِّ ما يملِك» (الفصل الثاني، المشهد السابع، السطر ١٦). ولكن، هل حقًّا باسانيو هو من يُخاطر بكلِّ شيء، أم إنه يُبدِّد أموال الغير فحسْب؟ يبدو اختيار باسانيو غير مدفوعٍ بالجشع، وإنما هو يُلِحُّ على أنطونيو أنْ يُعطِيَه المال بمنطق المُقامر بأنه هذه المرة سوف يرقُب استثمارَه «مُراقبةً أكثر حصافة» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ١٤٢):

في أيام دراستي، عندما كنتُ أَفقد سهمًا،
كنت أُطلِق آخر في نفس الاتجاه،

وبنفس الطريقة، وأرقُبه مُراقبةً أكثرَ حصافة،
حتى يقَع ناظري على الأول وأعثُر عليه، وبالمُخاطرة بالثاني بعد
الأول،
كثيرًا ما كنتُ أهتدي إلى الاثنَين ...

(الفصل الأول، المشهد الأول، الأسطر ١٤٠–١٤٤)

مُنكِر لِذاتِه لأن يتحمَّل مُخاطرةً مالية وتضحيةً شخصية من أجل باسانيو، ولكنَّهُ أيضًا معادٍ بنحوٍ مُتطرِّفٍ للسامية:

يا أيُّها السنيور أنطونيو!
لطالما قابلتَني في بورصة الريالتو،
وطالما سخِرتَ بي ولُمتَني على الربا،
وطالما احتملتُ ذلك صابرًا،
فالاحتمال طبْع هذه العشيرة!
كم قُلتَ إني كافرٌ وسفاحٌ وكلب!
وكم بَصقتَ فوق جُوخ سُترتي
لأخْذِ رِبْح من حلال ثروتي!

(الفصل الأول، المشهد الثالث، الأسطر ١٠٢–١٠٩)

إن شيلوك مُرابٍ. ومع أن مزاولة المُراباة كانت مُحرمةً رسميًّا من قِبَل العقيدة المسيحية، فقد كانت، رغْم ذلك، مُنتشِرةً، وكان مُعدَّل الفائدة في إنجلترا الإليزابيثية عشرة بالمائة. اعتُبِرَت «المُراباة المُحرَّمة»، كما يدعوها شكسبير في «السونيتات» (السونيتة ٦، البيت ٥)، بمنزلة «تكثير» للمال؛ بمعنى استخدام المال لتوليد المزيد من المال؛ وهذه، في الواقِع، هي واحدة من الآليات الرئيسية التي ترتكز عليها الرأسمالية. هذه لا محالة هي الكيفية التي يُدْرِك بها أنطونيو مسألة المُراباة: «نسلًا من معدنٍ عقيمٍ ربحًا وربًا من قرضٍ أعطاه صديقًا؟» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ١٢٩). وفي حين أن المَسيحيِّين في المسرحية

يُدلِّلون على أن ليس لأحدهم صلةٌ بمثل هذه المُمارسات، نجد أنه عندما تُعبِّر بورشيا عن حُبِّها لباسانيو، فإنها هي الأخرى تَستخدِم على وجه التحديد لُغة «الفائدة»:

لو كنتُ أفضلَ سِتِّين مرَّةً ممَّا أنا عليه،
وأَجملَ ألفَ مرة، وأَغنَى عشرةَ آلافِ مرة،
حتى أبلُغ الغاية في تقديركَ لي
بفضل خِلالي وجمالي، وثروتي وعزوتي …

(الفصل الثالث، المشهد الثاني، الأسطر ١٥٣–١٥٧)

هذه اللغة تساعد على بيانِ أن، في الحقيقة، كل الروابط، بما في ذلك الروابط الوجدانية والعاطفية في الظاهر، في البندقية هي بطريقةٍ أو بأخرى، في نهاية المطاف، روابطُ اقتصادية. علاوةً على ذلك، فإنَّ المُعاملات المالية تُوسِّع كثيرًا رابطة العلاقات في المدينة وتعمل على مَحوِ حدود الهويات المُنفصلة. ومن ثَم، فحينما تصِل بورشيا إلى المحكمة وتتظاهر بعدَم قُدراتها على تمييز أنطونيو من شيلوك، فإنَّ الحضور مُجبَرون على عدم الاكتفاء بالنظر إلى وجه التَّشابُه الأساسي فيما بينهم، وإنما أيضًا إلى المستوى الذي يُمكن عنده أن يُدرَك أنه لا يمكن التمييز بينهما: «أيهما التاجر هنا، وأيهما اليهودي؟» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ١٧٠). مع ذلك، تستنِد القواعد التي يتَّبِعها أنطونيو عوضًا عن ذلك على الاختلاف المُطلَق بينه وبين شيلوك وعلى التبادُلات بين «الأصدقاء»، وهو مصطلح كان في أوائل العصر الحديث أكثر شمولًا في مدلوله من مدلوله الحديث لدَينا. فلم يكن «الأصدقاء» مُجرَّد أُناسٍ يَأْلَفهم المرء ويُمْضي الوقت معهم؛ بل كانوا عبارة عن شبكةٍ من الرُّفَقاء، مجموعة مُتلاحِمة لها مصالح اقتصادية مُشتركة يسعى المرء لتوطيد الروابط معها — وبخاصة المالية منها — والتي كانت بالفعل راسخة. إن إدراك أنطونيو للصداقة هو ما «يُخَفِّض قيمة الفائدة هنا لدَينا في البندقية» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطران ٤٠-٤١). هذا يعني أنَّ أنطونيو يُلحِق الضَّرَر بعمل شيلوك بإقراضه للمال دون تقاضي فائدة.

عندما يُبرِم شيلوك الاتفاق على ألَّا يتقاضى فائدةً من أنطونيو وإنما أن يتقاضى منه رطلًا من لحمه، نجده يسخَر منه، ويدعوه «عقْدنا المُضحِك» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ١٦٩). عند هذه المرحلة من المسرحية ليس واضحًا ما إذا كان لديه دوافعُ شريرة، ولا تُصوِّره المسرحية على أنه ضحيةٌ بريئة للاضطهاد والعنصرية. ومع ذلك فإن

شكسبير يُضفي عليه طابعًا إنسانيًّا، وتأثيره على الأحداث يزيد كثيرًا عن وقتِ تواجُدِه على خشبة المسرح؛ فهو يظهر في خمسة مَشاهِد فقط. وأيًّا ما كانت نواياه حينما أبرم العقد مع أنطونيو، فإنه يأخُذ على نفسه عهدًا بالانتقام من كلٍّ المسيحيِّين بعدما هَربَت جيسيكا خفيةً مع لورنزو. لم تسرِق جيسيكا مالًا من والِدها فحسْب وإنما أيضًا سَرقَت خاتمًا من الزبرجد كانت أُمُّها الراحلة قد أعطتْهُ لوالدها قبل أن يتزوَّجا، وهو الخاتم الذي بادَلَتْه جيسيكا بقِرد:

قد عَذَّبْتَني يا توبال. لقد كان خاتمي الزبرجدي؛
لقد أعطَتْني إيَّاه ليحا قبل زواجنا.
ولم أكن لأُفرِّط فيه ولو أُعْطيتُ مُقابِلَه ما لا يُحصى من القرود.

(الفصل الثالث، المشهد الأول، الأسطر ١٠٩–١١١)

من الواضح أنَّ الرابطة بين شيلوك وليحا تتجاوز الأمور المادية؛ لقد كانت حقًّا لا تُقدَّر بثمن. وعلى الرغم من أن عويل شيلوك «وا بنتاه! ودوقياتي! وا بنتاه!» (الفصل الثاني، المشهد الثامن، السطر ١٥)، يُلْمِح بأنَّ الاثنتَين مُتساويتان، فإنَّ التناقُض بين الطريقة التي يعتزُّ بها شيلوك بخاتمه باعتباره ذكرى غاليةً من زوجته وبين مَكيدة الخاتم التي يُلْحِقُها شكسبير بمشهد المحكمة هو تناقُضٌ توجيهي. يتخلَّى باسانيو وجراشيانو بسهولة عن خاتمَي زوجتَيهما اللذَين أقسَما على الحفاظ عليهما. الخاتم هو أمرٌ رمزي، ويُوحي — أو في الواقع يُعَرِّف في حالة «الشِّعر» المنقوش على الخاتم الذي تُعطيه نيريسا لجراشيانو، الذي يقول «أحبِّيني، ولا تَترُكني» (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطر ١٥٠) — بنهاية حلقةٍ من التبادُل، وهي نهاية لا تتوافَقُ حتى مع مُعاملات السوق المُتزايدة، والمُختلطة.

عندما تهرُب جيسيكا مع مسيحي، نجدها تنتهِزُ الفرصة بابتهاجٍ لِتسرق والدها وتُبدِّد ثروته. لا يُهيِّئه هذا لأن يكون مُتفهِّمًا عندما تفشل سُفن أنطونيو في العودة. وعندما لا يستطيع أنطونيو أن يُسدِّد القرض، يُطالب شيلوك برطلٍ من لحمِه حسب اتفاقهما. في هذا الموضع، يُكرِّر شيلوك دور بطريرك العهد القديم، إبراهيم، الذي تُوضَع طاعته للرب مَوضع الاختبار عندما يُطلَب منه أن يذبح إسحاق. ويتدخَّل ملاكٌ لإنقاذ الصبي، بعدما يرى استعداد إبراهيم للالتزام حتى بأكثر الأوامر الإلهية صعوبةً للاستيعاب. يرتبِط

شيلوك أيضًا بالمُمارسة اليهودية لطقوس الختان، التي اعتقد المسيحيون أنها شكَّلَت نزعةً عُنصرية نحوَ الاستخدام الإجرامي لِلسكِّين. يكاد أنطونيو أن يُلاقي حتْفه لولا تدخُّل بورشيا، التي تظهر في قاعة المحكمة مُتنكِّرة في هيئة محامٍ شابٍّ موهوب، بحضور تابِعتِها نيريسا، التي تنتحِل شخصية كاتب المحامي التابع لبورشيا. يحقُّ لشيلوك أن يأخُذ رطل اللَّحم الخاص به من أنطونيو، لكن دون قطرة دمٍ واحدة لأنَّ ذلك لم يكُن مذكورًا في الاتفاق.[44]

حسب قول القديس بولس، فإن الناموس القديم للعهد القديم مهَّد السبيل لتدبير الرحمة الجديد في العهد الجديد، ومهَّد نصُّ الناموس سبيلًا إلى رُوحه. وبينما يُشار تَكرارًا إلى هذا التحوُّل في المسرحية، فإنَّ المسيحيِّين مع ذلك يُصوَّرون على أنهم قُساةٌ وعديمو الرحمة، حتى حين يَستخدمون خطاب الرحمة. يُبرهِن شيلوك، من جهته، على عدم تأثُّره بفِكرة الرحمة نفسها، مهما كانت بلاغة التعبير عنها. وليس ثَمَّةَ قيمةٌ مادية تُعادِل سُخطه من تعرُّضه للتحقير من قِبَل المسيحيِّين ورغبته في تحقيق العدالة؛ فعندما يرفُض عرض بورشيا بأن تدفع له ثلاثة أضعاف المبلغ لتُخَلِّص أنطونيو، فمن الواضح أنَّ دوافعه، أيًّا ما كانت، إجراميةً كانت أو شريرة، ليست مالية. فهو لا يُظهِر الرحمة ولا يتلقَّاها. وحينما، في نهاية المسرحية، تصِل سُفن أنطونيو، تُخفَّف عقوبة إعدام شيلوك إلى إفقاره؛ إذ تُصادَر أملاكُه وأمواله كلها. لا يستحقُّ شيلوك إلا نَزرًا يسيرًا من الرحمة؛ وهي حقيقة تَستطيبها الشخصيات الرئيسية في المسرحية. وفضلًا عمَّا سبق، إنه يُحرَم من ديانتِه، ويُجبَر تحت إكراهٍ شديد أن يفعل ما فَعلَتْه ابنته مُختارةً، وهو أن يتحوَّل إلى المسيحية.

بِغَضِّ النظر عن القصَّة التي ابتدَعَها شكسبير للمسرح، ظلَّ هناك تجَّارٌ يهود إنجليز، مثل عائلة أَنِس التي صاهرها دكتور لوبيز، بالإضافة إلى فنانِين وموسيقيِّين مثل عائلة باسانو. استمرَّ اليهود في مُزاولة أعمالهم ومُمارسة فنونهم الإبداعية، وغالبًا ما كان ذلك بنجاحٍ كبير، ولعلَّ ذلك يرجِع إلى أنه في لندن في أوائل العصر الحديث كان يُوجَد ثَمَّةَ شعور بوجوب وجود علاقاتٍ اقتصادية وثقافية مُتبادَلة بين الجميع. وبالفعل، في عام ١٦٠١ نجد ويليام، نجل دنستان أَنِس، مثل شيلوك ولكن في عصرٍ مُتأخِّر، يدخُل في اتِّفاق أمام المحكمة العُليا البحرية قيمتُه ثلاثة آلاف جينه لتمكين مجموعة من تُجَّار أمستردام اليهود البرتغاليِّين من استعادة بضائعهم من ستِّ سُفن من مدينة إمدن أُخِذَت غنيمة في سُفن الملكة.[45] كان هذا هو الواقع الاقتصادي الجديد في لندن؛ حيث، كما هو الحال في

بندقية شكسبير، «مدينة قِوام ثروتها تجارتُها مع الأُمَم الأخرى» (الفصل الثالث، المشهد الثالث، السطران ٣٠-٣١).

نُشِرَت مسرحية «تاجر البندقية» لأول مرة في طبعة بقَطْع الرُّبْع في عام ١٦٠٠ على يد تاجر الكُتب توماس هايز، وظَهرَت في عام ١٦١٩ مع تِسع مسرحياتٍ أخرى طُبِعَت بواسطة ويليام جاجارد ومُجدَّدًا في «المطوية الأولى» في عام ١٦٢٣.

ضجةٌ كبيرة حول لا شيء (أو جعجعة بلا طحْن)

إن عبارة: «إنَّ العُذريات هذه ... تُماثِل العدَم والعدَم يُماثِلها.»[46] تُمثِّل عبارةً ساخرة من أواخر القرن السابع عشر. تدلُّ الكلمة المِفتاحية في عنوان مسرحية شكسبير المُلْغَز «لا شيء nothing» على المشاكل المادية والمعرفية التي تُحيط بفكرة «العدم»، بالإضافة إلى مُعادلة تلك الفكرة في ثقافة أوائل العصر الحديث بالعُذرية الأُنثوِيَّة. العُذرية، التي تُكافئ «العدم أو اللاشيء»، هي بؤرة الحبكة الرئيسية؛ حيث يَتَّهِم كلاوديو زورًا وعلانيةً هيرو بعدم العِفَّة، في الوقت الذي كانا فيه على وشك الزواج؛ إذ يدَّعي خيانتها، ليس مع رجلٍ واحد فحسب وإنما مع كثيرين، وأنها انخَرطَت في هذه الخيانة حتى في ليلة عُرسهما ذاتها. وما إن تسمع هيرو باتهام كلاوديو حتى تسقُط من فورها في غَشْيةٍ ويُظَنُّ أنها ماتت. تغدو اتهامات كلاوديو لهيرو قابلةً للتصديق ليس فقط عن طريق دليل لفَّقَه الشرير دون جون، أخو السِّفاح غير الشقيق لدون بيدرو أمير أرجون، وإنما أيضًا بسبب هشاشة شرَف الأُنثى نفسه. فشرَف الذَّكر، أو «الرجولة»، يُمكن إثباته عن طريق البسالة في المعركة والفِعال النبيلة الأخرى، بيْد أن شرَف الأُنثى، بسبب أنه يتألَّف برُمَّتِهِ من الاستقامة الجنسية، فلا يمكن إثباته بسهولة. فالعُذْرية (غشاء البكارة) «تُماثِل العدم»، فيما يتعلَّق بكونها أمرًا رمزيًّا أكثر من كونها سمةً جسدية يسهُل تمييزها. ولأن العُذْرية كانت «عدمًا» حقيقيًّا، أو ماديًّا أو موضوعيًّا، فقد كانت، إنْ شِئنا أن نصوغ الأمر بلغةٍ نظرية أكثر، بصورةٍ أساسية رمزًا دونما مَرجِع. وعلى الرغم من مشكلات التحقُّق والتثَبُّت المُلازِمة لاستخدام فضِّ غشاءِ البكارة كدليلٍ على البتولية، ظلَّ، مع ذلك، وَهْم ثقافة الاستقامة الجسدية موجودًا.

إنَّ عبارة «ضجَّةٌ كبيرة حول لا شيء.» كانت أيضًا تعبيرًا يُضرَب به المثل قُصِد منه، آنذاك كما هي الحال الآن، وجود جلبةٍ كثيرة حول شأنٍ تافِه. في هذه المسرحية،

يستكشف شكسبير مَخاطر هشاشة الشرَف الأُنثوي على النساء ويستكشِف المضمون الثقافي والقانوني لعِفَّتِهن. كذلك فإنَّ كلمة nothing كانت تُمثِّل جناسًا مع كلمة noting (المُراقبة)؛ بمعنى التسجيل والملاحظة المُدقِّقَين، ونجد شخصياتٍ عديدة في المسرحية تختلس السمع أو تُراقب أحداثًا حاسمة، التي هي بمنزلة قُوًى دافعةٍ مُهمَّة للحبكة، بيْد أن الهدف الأساسي لهذه الملاحظات، في الأغلب الأعم، هو «عدم» هيرو. وهكذا فإنَّ كشف كَيد دون جون يعمل على إثباتِ عفَّة هيرو باعتبارها حقيقةً راسِخة. يستخدِم شكسبير «العدَم» أكثر من مرَّة فيما يتَّصِل بهذا المعنى الماجن؛ وهو الأعضاء الجنسية الأنثوية. يتهكَّم هاملت ببراعةٍ على أوفيليا فيما يتعلق بـ «العدم» الذي يقَع بين أرجُل الصبايا:

هاملِت: سيدتي، هل أضعُ رأسي في حِجرك؟
أوفيليا: كلا يا مولاي.
هاملت: أتَظنِّين أني قصدتُ مُضاجعةً كفِعال القرويِّين country matters؟
أوفيليا: لا شيء دار بخَلَدي يا مولاي.
هاملت: ما أَجملَه من تصوُّر أن ينام المرء بين أرجُل الغِيد!

(الفصل الثالث، المشهد الثاني، الأسطر ١٠٩–١١٥)[47]

يُوحي تلاعُب هاملت الجناسي في كلِمتَي cunt (مهبل) وcountry (قروي) أيضًا بعالمٍ ريفي رعوي، يختلف كثيرًا عن مدينة إلسينور، التي لم يتعرَّض فيها الجنس للتشويه بالكلية. في مُخيِّلة القرويِّين، على الأقل (على الرغم من أنَّ الأمر ليس كذلك في الواقع الاجتماعي للحياة الريفية)، أنَّ الجنس يحمل بالًا، ومآلًا، أقلَّ منه في البلاط الأرستقراطي؛ حيث يعتمد الزواج الأرستقراطي، كما هو شأنه في مدينة مسينا في مسرحية «ضجةٌ كبيرة حول لا شيء»، على الشَّرَف الأنثوي. وفي عالمٍ لا بُدَّ فيه من نقل الممتلكات والنفوذ إلى نسلٍ شرعي فقط؛ فإنَّ «العدم/اللاشيء» الأنثوي يستحوِذ على أهميةٍ تجريدية هائلة. في مسرحية «الملك لير»، عبارة كورديليا «لا شيء يا مولاي» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٨٧) ردًّا على مُطالبة والدها إيَّاها بأن تُحدِّد مقدار حُبِّها له، هي عبارةٌ مُجرَّدة من التورية.[48] فكلمة «لا شيء» على لسان كورديليا تنِمُّ عن المدلول الفلسفي لـ «اللاشيء» وهو أنه فارغ فراغًا مُطلقًا وتفعل ذلك في مُواجهة ادِّعاء لير المُضلِّل بأنَّ «لا شيء من لا شيء» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٩٠). ومُجدَّدًا، في مسرحية «حلم ليلة مُنتصَف صيف»،

airy nothing (اللاشيء اللا مُدْرَك) هو جوهر الإبداع الأدبي على وجه التحديد: «فقلَم الشاعر ... يمنح اللاشيء اللا مُدْرَك وجودًا وهوية» (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطران ١٥–١٦).[49] هذه الصورة تُحاكي المفاهيم السائدة عن التكاثُر البيولوجي، وتحديدًا أن الرجال (كما في عبارة «قلم الشاعر» أو كلمة «الشيء»، والذي نقيضه «اللاشيء»، اللَّذَين يرمزان إلى القضيب الذكري) استحدثوا حياةً جديدة من «اللاشيء اللَّامُدرَك»، بينما كان الرَّحِم مُجرَّد وعاءٍ سلبي. «اللاشيء» هنا يُشير أيضًا إلى كلِّ ما يتجاوز وكلِّ ما يسبِق القُدرات الدلالية للُّغة ذاتها. بيد أن ما تعمل هذه الدلالة الكبرى على تحقيقه ليس فصل المعنى الإباحي من المعنى العميق لمفهوم «اللاشيء»، وإنما بالأحرى منح الجنسانية الأنثوية ثِقلًا غير مُتناه؛ وهو اللاشيء اللَّامُتناهي. هذا، إذن، التناقُض المُعقَّد ثقافيًّا لـ «اللاشيء» الذي يُلمِح إليه اسم مسرحية شكسبير الذي يبدو بسيطًا.

تحتوي الأغنية التي غنَّاها بلتازار في مسرحية «ضجَّةٌ كبيرة حول لا شيء» على اللازمة الموسيقية Hey nonny, nonny (هاي نوني نوني)، التي تُعْتَبَر تنويعًا دارجًا على كلمة nothing (اللَّاشيء) المُعادلة للأعضاء الجنسية الأنثوية:

أيَّتُها الغيد اكفُففنَ عن التأوُّه والتنهُّد؛
فدَيدن الرجال، الخِداع والضلال؛
قدَم لهم في البحر، وقدَم في البر،
ولا نبات عندَهم إلى آخر الدَّهر.
حسبُكن تحسُّرًا وتنهُّدًا، واتركْنَهم وشأنهم،
وابتغِين لهوًا ومرَحًا
وانثَنِين عن أناشيد الحُزن،
إلى أغاني الأفراح، والطرَب وأنشِدْنَ: هاي نوني نوني.

(الفصل الثاني، المشهد الثالث، الأسطر ٦٢–٦٩)[50]

[ترجمة عباس حافظ، وهي الترجمة التي اعتمَدْنا عليها على نحوٍ أساسي في ترجمة الاقتباسات من المسرحية في هذا القسم، وإن كان ببعض التصرُّف اليسير في بعض المواضع]

تطرَح القصيدة الغنائية فكرةً مُضادَّة في مواجهة الفكرة السائدة القائلة بأنَّ النساء هنَّ محلُّ الشك جنسيًّا، ولكنَّها أيضًا تستنِد مُجدَّدًا إلى الموضوع الرئيسي لاسم المسرحية. كانت عبارة «كلمات «نوني» هذه التي تُذْكَر بالفُحش القذِر من القول»، كما ارتأى أحد المُعلِّقين المُعارِضين، تُشير إلى ما سمَّاه العالم اللغوي جون فلوريو «فتحة المُتعة الخاصَّة بالنساء، أو فرْج المرأة، أو قصر المُتعة.» أورد مُراقبٌ آخر مُلاحظةً مفادُها أنَّ السيدات تعلَّمنَ أن يرقصْنَ رقصة لافولتا، التي كانت تتضمَّن حركة وثْب، والتي أحيانًا ما كانت تغدو «عاليةً جدًّا، لدرجة أنك يُمْكِن أن ترى فروجهن.»[51] وفي حين أن الأعضاء الجنسية الأنثوية، حسب هذه الرواية، كان يمكن أحيانًا أن تُرى في أماكنَ عامَّة، فإن مُعضلة العفَّة كانت أنها لا يمكن تمييزها بصريًّا. قد يَنِمُّ مظهر هيرو الخارجي الجميل عن براءتها، هكذا يرى منطق كلاوديو، ولكنها مع ذلك مُذنبة.

وأنتم يا من تنظرون إليها،
ألا تُقسِمون إنها لعذراء،
حين ترَون هذه المظاهر الخارجية؟ ولكنها ليست كذلك.

(الفصل الرابع، المشهد الأول، الأسطر ٣٧–٣٩)

كان هذا بالضبط هو المنطق الذي أباح «الكشف عن العُذرية» أو الفحص الجائر لأجساد النساء المَشكوك في ارتكابهنَّ البغاء في لندن أوائل العصر الحديث. تُظهِر الأغلبية الساحِقة من السجلَّات التي ما زالت موجودةً أنَّ النساء اللواتي كانت عِفَّتهنَّ مَوضع شكٍّ كُنَّ يتعرَّضنَ للقبض عليهن، وفحصِهن، وتوجيه الاتِّهام إليهن. وفي حالاتٍ نادِرة فقط تُبرِّئ السجلَّات امرأةً كانت، مِثل آن بروك، مسجونةً في سجن برايدويل سنة ١٦٠٤ على جُرمٍ أَصرَّت على أنه تهمةٌ باطلة. كان دفاعها أنها «عذراء وأنها عاشت باستقامةٍ دَومًا لغايةِ الآنَ.» وهو ادِّعاءٌ دَعمَتْهُ، على غير المعتاد، القيِّمةُ على السجن.[52] وفي عالم المسرح الخيالي، تُتيح مسرحية شكسبير الكوميدية لهيرو براءةً مُشابهة وغير مُتوقَّعة الحدوث بنفس القدْر.

في نهاية المسرحية، عندما يُسَلِّم كلاوديو بأنه ظَلَم هيرو وأنه يجب عليه، تكفيرًا عما اقترف، أن يتزوَّج امرأةً يوافق على «ألا يرى» وجهها إلى ما بعد إتمام طقوس الزواج، يُوافِق على أن يتزوَّج عروسه حتى وإن تبيَّن أنها «حبشية» (الفصل الخامس، المشهد الرابع، السطر ٣٨). وبحُكم مَيل تلك الحقبة إلى مُعادلة البشرة السوداء بالفساد الأخلاقي،

فإنَّ التلميح هنا هو إلى أنَّ كلاوديو النادم بشدَّة قد تعلَّم درسه وأنه ليس مُستعدًّا للزواج من امرأة لا يَروق له مظهرها فحسْب ولكن ربما حتى من امرأةٍ مشكوك في عُذريتها؛ امرأة قد تكون بالفعل على الحال التي اتَّهَم بها هيرو بغير وجه حق؛ أي أنْ تكون «امرأةً آثمةً ثبَتَ الجُرم عليها» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ٤٤). ومع ذلك فإنَّ اللغة التي يستخدمها كلاوديو، ما إن يتكشَّف له أن عروسه الغامضة هي هيرو، في واقعة زواجه الثانية هذه حتى تُقوَّض هذه الفكرة:

> أواه، يا هيرو المُحبَّبة، إن صورتك لتبدو الساعة
> في تلك المعالم النادِرة التي أحببتُها أول مرة.
>
> (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطران ٢٤٣-٢٤٤)

تُردِّد اللغة بدقَّة صدى اتِّهامه لهيرو في عرسهما: «لا تملك من شرفِها غير أماراته ومظهره» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ٣٣). بعبارةٍ أخرى، يظلُّ حبُّ كلاوديو سطحيًّا ومُنشغلًا بالمظاهر. قد يتذكَّر الجمهور أنَّ نِيَّة كلاوديو في الزواج من هيرو استتبَعَتْ أولًا وقبل كلِّ شيءٍ تحرياتٍ سريةً عن قِيمتها المالِيَّة، عندما حاول أن يكتشِف ما إذا كانت الوريثة الوحيدة لأبيها. كَذَلك، لم يتولَّ كلاوديو بنفسه أمر خطْبِ ودِّها وإنما جعل دون بيدرو المُقَنَّع يقوم بالأمر من أجله. وهو أيضًا باعترافه شخصيًّا شخصٌ مُتبلِّد المشاعر نوعًا ما. وعندما يُحاول ليوناتو والد هيرو أن يجد تفسيرًا عقلانيًّا للاتهاماتِ المُوجَّهة إلى ابنته في يوم عرسها، يُفترَض أنه لا بُدَّ وأن يكون كلاوديو هو من أغوى هيرو، وأنها بصدَدِ اتهامها بممارسة الجنس قبل الزواج، الأمر الذي من شأنه من وجهة نظر ليوناتو أن «يُخفِّف من إثم الاستباق» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ٥٠). ومع ذلك فإنَّ كلاوديو يُسارع إلى استبعاد هذا الاحتمال وينفي نفيًا قاطعًا أن يكون قد أظهر أي مشاعرَ جنسية نحوها على الإطلاق: «بل رحتُ كأخٍ لأُخته أُبدي لها الإخلاص الحيَّ والحبَّ النقي» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطران ٥٣-٥٤). وبما أن التودُّد على وجه التحديد «ليس» شكلًا من أشكال الأُخوَّة، فلا مفرَّ من وجود شيءٍ مُتعلِّق بسِفاح المحارم في اللغة المُرتبِكة التي يستخدمها كلاوديو لنفي أيِّ شغفٍ جنسي بالمرأة التي كان مخطوبًا لها. إن كلمة semblance (مظهر) التي يَستخدِمها كلاوديو فيما يتعلَّق بهيرو تُوحي هي الأخرى بلَباقة رجال البلاط، المَهارات الجمالية والدبلوماسية لرجل البلاط التي حدَّدها

بالداساري كاستيليوني في كتابه «رجل البلاط»، الذي ترجمه إلى الإنجليزية السير توماس هوبي في عام ١٥٦١؛ فعندما يَتودَّد دون بيدرو إلى هيرو وعندما يتحايَل أصدقاؤهما على بياتريس وبنديكت إلى أن يعترِفا بِحبِّهما أحدهما للآخر، فإنَّ هذه الحِيَل هي عبارةٌ عن مُخادَعات وحِيَلٍ حميدة لطيفة؛ كالأكاذيب البيضاء. الوجه الآخر للتمثيلية المُصطنَعة، مِثل الموقف الدرامي القصير الذي يُؤدَّى أمام نافذة هيرو، هو أنها تمتلك المقدِرة على الخداع والتمويه. إن شكسبير عند هذه المرحلة بصدَد سَبْر غَور معضلة التجسيد المُتأصِّلة في الوسط المسرحي الذي يَستخدِمه.

في الأساس، تطرح المسرحية بالفعل مُعضلة الحقيقة؛ الحقيقة بشأن الناس وحقيقة الصور الذهنية؛ الحقيقة من الناحية التقديرية؛ ففي سيناريو يعكس بإحكامٍ الغدْر الأصلي المُتمثِّل في جعل كلاوديو ودون جون يستمِعان خلسةً لأكاذيبَ منظَّمة، فإن الشخصيات الكوميدية المُبهَمة — الشرطي دوجبري، ودوريته — تصِل على نحوٍ أقربَ ما يكون إلى أي شخصٍ في المسرحية إلى إدراك الحقيقة. يستمع هؤلاء الخُرْق عرضًا إلى الحقيقة عندما يتصادَف استماعهم لمُحادثةٍ بين الشرِّيرَين. إن أسلوب شكسبير الساخر فيما يتعلق بالدورية لهو مأخوذ مباشرةً من الحياة، التي تَحمَّل فيها أناسٌ مُعْوِزون، عادةً ما يكونون مُعتلِّي الصحة وذوي بنيةٍ جسدية ضعيفة، مسئولية حراسة أو عَسِّ الشوارع طوال الليل.[53] ولكن على غرار دوجبري، أستاذ ظاهرة إساءة استعمال الألفاظ قبل حتى أن يُصاغ للظاهرة مُصطلح، كثيرًا ما قام هؤلاء الأشخاص غير الواعِدين باعتقالاتٍ وأنفذوا القانون بفاعليةٍ كبيرة.[54] إن استيعاب دوجبري وفارجس لَكيدة دون جون لهو معجزة في حدِّ ذاته؛ إذ يفهمان تَهكُّم بوراشيو عن الزي: «إلى أيِّ حدٍّ يبدو الزيُّ لصًّا مُشوَّهًا.» على أنه إشارة إلى شخصٍ شرير. «أعرف المُشوَّه هذا؛ لقد كان لصًّا لئيمًا خلال السنوات السبع الماضية، وإن كان يرُوح ويغدو كأنَّهُ السيد المُهذَّب؛ إنني أتذكر اسمه» (الفصل الثالث، المشهد الثالث، الأسطر ١٢٢–١٢٤). مرةً أخرى، يُصِرُّ شكسبير على مسألة عرض المشكلات الأخلاقية والعملية في وسطه المسرحي — الجنوح إلى تأويل اللغة لتعني شيئًا لا تقوله. ومع ذلك فإنَّ كلمات دوجبري تَتردَّد أصداؤها في السجل التاريخي لما كان يجري في شوارع لندن؛ فمارثا ماموث، وهي من «عاهرات الليل المعروفات»، قالت لشرطي حاول القبض عليها إنه «رجلُ زي» وعَرضَت عليه أن تذهب معه إلى البيت، على الرغم من أن هذا الشرطي تحديدًا كان معروفًا بقُدرته على مُقاومة التملُّق والإغراء.[55]

ظاهريًّا، تنتهي المسرحية نهايةً سعيدة بأنَّ كلَّ شيءٍ أصبح على ما يُرام بغض النظر عن سلسلة وقائع سوء الفهم أو سوء التفسير التي تُشكِّل الأحداث. ومع ذلك لا يزال ثَمَّةَ شعورٌ مُتوطِّد بأن كلاوديو كان دومًا على أتمِّ استعدادٍ للاعتقاد في خيانة هيرو، منذ أول لحظةٍ سمع فيها بالاتهام المُلفَّق؛ إذ يُبْقي كلاوديو أثرًا ما في النفس يُوحي بأن الحلَّ الكوميدي المُتعارَف عليه لعُقدة المسرحية لا يُنهي المسألة. كَذَلِك، فإنَّ الإذلال العَلَني جرَّاء قذفِهِ لهيرو كان «يمكن» بالفعل أن يقتُلها: «لقد مزَّقتَ بإفكك قلبَها تمزيقًا.» «لقد ماتت، قتلَتها افتراءات الأوغاد» (الفصل الخامس، المشهد الأول، الأسطر ٦٨–٦٩، و٨٨). لا يُجَنِّب هيرو العارَ والنبذ الاجتماعي اللذَين كانت ستتعرَض لهما إلَّا موتُها الزائف. وفي هذا الشأن، تُنبئ المسرحية بمقتل ديدمونة المُفترَى عليها على يدِ عُطيل، وبالطعن في شرَف هيرميوني في مسرحية «حكاية الشتاء». وتُبْعَث الأخيرة، مِثل هيرو، من موتٍ ظاهري.

تقَع أحداث المسرحية في حِقبةٍ تتَّسِم بالعودة إلى الدِّيار من الحملة العسكرية على دون جون المُتصالِح ظاهريًّا وتُجسِّد تحوُّلًا من القتال إلى الغَزَل حيث تحلُّ المُغازلة، والحب، والزواج محلَّ القتال. ومع ذلك ففي حالة هيرو وكلاوديو تبدأ «حربٌ» جديدة لا تزال مُميتة. إنَّ هذا ليُشكِّل حقًّا ضغطًا على حدود حلِّ العقدة الكوميدي الاعتيادي لدرجة أنَّ هذه الشخصيات لا تُحتوى إلَّا بنحوٍ سيئٍ وغير مُريح داخل ضوابط هذا النوع الأدبي.[56]

ما يَعمل على تصاعُد المُزاوجة التراجيدية في الأساس للحبكة الرئيسية هو الزوجان الكوميديان في الحبكة الفرعية، بياتريس وبنديكت، اللَّذان لا تُعَلَّق عداوات الحرب بينهما بقَدْر ما تتحوَّل إلى المعركة الدائمة بين الجنسَين. إن بياتريس وبنديكت هما شريكان مُتناحِران في لُعبة الحب، وتعمل المسرحية على إظهار تحفُّظهما وعدائيتهما الظاهرة تجاه بعضهما في صورة عاطفةٍ جنسية تكادُ تكون مكشوفة. تَنْذر بياتريس نفسها للعزوبة لأنَّ الخضوع لزَوج، من بني آدم، مخلوقٍ من طين، هو أمرٌ غير وارد: «ألا يُحزن المرأة أن تُسيطِر عليها كتلةٌ من التراب؟» (الفصل الثاني، المشهد الأول، السطران ٥٦–٥٧). وهي تنقُض، بالطبع، هذا النَّذْر ما إن تتيقَّن من حُبِّ بنديكت الصادق لها: «فإني لَمُنصِفتُكَ، ومُروِّضة قلبي النافِر على لمس راحتك الحانية» (الفصل الثالث، المشهد الأول، السطران ١١١–١١٢). هذه نتيجةٌ تُناسِب الكوميديا لا لشيءٍ إلَّا لأنَّ بياتريس تحتفظ بفاعِليَّتها، وهي التي تُروِّض قلبها، وليس زوجها. إنَّ العبارات المُتبادَلة المُشبَعة بالشهوة

بين هذَين العاشقَين مُغلَّفة برُوح العَداء المُتبادَل، وتمتلئ بخِفَّة ظلٍّ مصدرُها «مُناوشة مزاح» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٥٦).

ومع ذلك، عندما تحُثُّ بنديكت وتطلُب منه أن «اقتل كلاوديو» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ٢٨٨) بسبب غضبِها حيال الظلم الذي وقَع على قريبتها، فإنَّ هذا لا يُؤدِّي سوى إلى تكثيف المعنى الدالِّ على الغُبن المُفجِع الذي ارتُكِب في حقِّ هيرو. إن سُخط بياتريس على عجْز النساء في مُواجهة مثل هذه الإساءات («ربَّاه، لو أني كنتُ رجُلًا، لأكلتُ قلبه على الملأ أكلًا!» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطران ٣٠٤–٣٠٥)) يُبيِّن أيضًا أنْ لا سبيل لشرَف الأُنثى التي يُطْعَن في عفَّتِها يكفُل لها العدالة، ولا حتى ما يُطلِق عليه فرانسيس بيكون «العدالة البربرية» للثأر؛[57] ففي نهاية المطاف، من ينتقِص من هيرو هو الحاكم نفسه، دون بيدرو، الذي يصفها بأنها «عاهرةٌ وضيعة» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ٦٥). القلق العميق في ثقافة أوائل العصر الحديث بشأن قضية الأُبوَّة الشرعية جعلت جميع النساء مُرْتابًا في أَمْرِهن جنسيًّا لأنه لم يكُن باستطاعة الرجال إثبات أنَّ أطفالَهم؛ أي ورَثَتهم، هم بالفعل من أصلابهم. ومِثلما يُصرِّح بنديكت عندما يقطع على نفسه عهدًا بأنْ يحيا حياة العُزُوبِيَّة، «وإذ كنتُ أظلِمُهنَّ بالشكِّ فيهن، فسوف أُنصِف نفسي ولن أثِقَ بأيِّ امرأة» (الفصل الأول، المشهد الأول، الأسطر ٢٢٥–٢٢٧). نوع «الظلم» الذي يتحدَّث عنه هو، بالطبع، بالضبط الذي يقترِفُه كلاوديو بالتشهير العنيف والعَلَني بِهيرو: «لا تُعطِ صديقًا لك هذه البرتقالة العفنة» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ٣١). فضلًا عن ذلك فإنَّ اتهامات كلاوديو لها طابع الاتهامات المُوجَّهة في قاعَة المَحكمة تمامًا:

كلاوديو: مَن ذلك الذي كان يتحدَّث إليكِ ليلة أمس؟
تحت نافذتكِ بين الثانية عشرة والواحدة؟
إن كنتِ حقًّا عذراء، فأجيبِي عن هذا السؤال.
هيرو: لم أتحدَّث إلى أي رجلٍ في تلك الساعة يا مولاي.

(الفصل الرابع، المشهد الأول، الأسطر ٨٣–٨٦)

استنادًا إلى الاعتقاد المغلوط بأن هيرو هي من شُوهِدت وهي «تُكلم وغدًا مجرمًا من نافذة مَخدعها» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ٩١)، فإنها تُعتبَر مُذنبة. إنَّ المرأة التي

كانت تُطِلُّ من النافذة لم تكن، بالطبع، هيرو وإنما وصيفَتها، مارجريت؛ لذلك، أصبحت هيرو، مِثل امرأة سجن برايدويل، في موضع شُبهة بدعوى كونها في المكان الخطأ والزمان الخطأ؛ إذ إنَّ مشاهدة امرأة ليلًا في لندن كانت سببًا وجيهًا للشكِّ في أنها من «عاهرات الليل»؛ أي عاهرة تسعى لِنيل زبائن؛ ومن ثَمَّ فإن توجيه الاتهام إلى هيرو هو بالفعل «ضجةٌ كبيرة حول لا شيء»؛ أي تُهمة مُلفَّقة، واتهام لا أساس له.

لقد تَلَقَّى المعنى المُزدوَج لكلمة nothing (العدم/اللاشيء) اهتمامًا نقديًّا أكثر بكثيرٍ من كلمة ado (ضجَّة). ومع ذلك فإن كلمة ado اشتَملَت بقوَّةٍ هي الأخرى على مدلولاتٍ جنسية. على سبيل المِثال، عندما، في ٢٥ أبريل من عام ١٥٣٠، ببلدة سانت آيفز بمقاطعة هانتينجدونشير، زَعمَت جوان مارتين من أتون أنَّ روبرت بلَنْدِل عقد معها عقد زواجٍ غير رسمي قبل أن يتسبَّب في حملها، استُخْدِم لفظ ado للتعبير عن الدخول بها: ««سوف أتزوَّجكِ وإن أنتِ سمحتِ لي، «فسأدخل» بكِ (ado)، وقالت إنَّني بالتأكيد لن أرتبط بأحد إلا أنت.» وعلى ذلك «دخل» بها» (أقواس التنصيص الداخلية من عندي). حُكِم بأن الزَّوجَين مُقترنان بقرانٍ شرعي وأُمِر بعقد مراسم زواجهما قبل شهر أغسطس التالي، وإلَّا صدَر ضدَّهما قرار بالحرِمان الكنسي.[58] وفي ١٦٠٩، قُدِّمَت آن إيليف إلى المُحاكمة بداعي مُمارستها البِغاء مع شابٍّ ولكنها «أنكرت بثقةٍ أن يكون قد سبَقَ أن «دَخلَت» (to doe) به أو دخل بها.» (علامات التنصيص الداخلية من عندي).[59] وهكذا فقد كان لفظ ado أو to do تعبيرًا عاميًّا دارجًا للدلالة على الاتِّصال الجنسي، وكانت السجلَّات الواردة من سجن برايدويل و«محاكم الفسق» (المحاكم الكنسية التي تعاملَت كثيرًا جدًّا مع حالات سوء السلوك الجنسي) تستخدِمه على نحوٍ مُتكرِّر. لكلِّ ذلك يظلُّ لفظ ado أقل أهمية في المسرحية من لفظ nothing، الذي يُعَد إثباته، في شكل عُذرية هيرو، هو غاية ومُبتغى المسرحية.

حتى في أثناء أكثر مُنعطفات أحداث المسرحية خطورة، فإنَّ الإصرار الجناسي على المعاني المُتعدِّدة للفظ nothing (العدم/اللاشيء) لا يلين؛ وعليه نجد دون بيدرو في الفصل الخامس يقول لليوناتو: «إنها [هيرو] متهمة بـ «لا شيء»، سوى ما كان حقيقيًّا، وثبت بالدليل القاطع» (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطران ١٠٤–١٠٥، أقواس التنصيص الداخلية من عندي). في حالة الزيجات الأرستقراطية، عادةً ما كان يُقَدَّم الدَّمُ المأخوذ من غشاء البكارة المفضوض كدليلٍ ليس فقط على إتمام العلاقة الزوجية وإنما

أيضًا على بكارة المرأة. وأحيانًا ما كانت أغطية فِراش العُرْس تُعْرَض على الملأ بعد ليلةِ العُرْس، واستطاعت كاثرين من أراجون أن تُقَدِّم غطاء فِراش عُرسِها المُلطَّخ بالدماء دليلًا على الدخول بها بعد ما يُناهز ثلاثين عامًا من زواجها من الملك هنري الثامن عندما رفع دعوى للتطليق. هذا الدليل كان حاسمًا نظرًا لأنها كانت مُتزوِّجةً في السابق من شقيق هنري الراحل، آرثر. ومع ذلك فإن آرثر تُوفِّي عن عمر يُناهز الخامسة عشرة بعد بضعة شهور فقط من الزَّواج وتمسَّكَت كاثرين بالقول بأنها كانت قد شاركَته الفِراش لسبع ليالٍ فحسْب أثناء تلك الفترة وأنها تزوَّجَت هنري وهي «بحالةٍ سليمة وليس بها شائبةٌ مِثلما كان حالها عندما خَرجَت من رحم أمها.»[60] وقد جَسَّد شكسبير هذه الواقعة التاريخية من عصر آل تيودور الحديث العهد في مسرحية «هنري الثامن»؛ حيث تتحدَّى الملكة هنري أن يُنكِر أنها كانت «عَذراءَ خالصة» وقتَ زواجهما لإقامة الدليل على شرعية الزواج. كانت الملكة كاثرين تقِف على أرضٍ أكثر صلابةً من عشرات النساء اللاتي «أُجريت لهنَّ كُشوفُ عُذرية» على يد قابلاتٍ عندما كُنَّ يَمثُلن أمام المحاكم بتُهمة سُوء السلوك الجنسي. تُظْهِر السجلَّات الخاصة بسجن برايدويل، على سبيل المثال، أنَّ القيِّمات على السجن كنَّ يفحصن أجساد النساء المُشتَبه فيهن لاكتشاف إذا ما كُنَّ «عذارى» أو «غير عذارى».[61] كثيراتٌ من هؤلاء النساء لم يُتَّهمنَ بأي جريمةٍ مُحدَّدة، وإنما كُن، كما أشرْنا سابقًا، في المكان الخطأ وفي الزمان الخطأ، وبعد أن يتعرَّضْنَ لوَيلة كشف العذرية كان يثبُت أن أغلبهنَّ «غير عذارى»، أو «وَضِيعات»، أو «فاسدات الأخلاق»، أو «غير شريفات»، أو «غير مُخلِصات»، أو «غير مُستقيمات»، أو «فاسِقات»، أو «فاسدات»، أو «عاهرات».[62] تلك كانت نوعية الأدلَّة التي يُؤتَى بها ضِدَّ النساء في الواقع القاسي لشوارع لندن.

هيرو؛ كونها «امرأةً آثِمة ثبتَ الجُرم عليها» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ٤٤)، هي النسخة الأرستقراطية للمرأة التي كانت تُحشَد ضدَّها أدلةٌ مادية؛ فعندما يسمع الأمير، دون بيدرو، هيرو تُنكِر أنها تحدَّثَت إلى وغدٍ من نافذتها في الليلة السابقة لليلة زفافها — وهو شيء يَعتقِد مخطئًا أنه شهِدَه بأُمِّ عينيه — يَتَلَفَّظ بالضبط بنفْسِ لُغة إصدار الأحكام المُستخدَمة في سجلَّات سجن برايدويل: «حسن، إذن، أنتِ غير عذراء» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ٨٦). يُوجَد صِنفٌ وثيق الصِّلة جدًّا من التلاعُب بالكلِمات والقائم على الكلمات المَنفيَّة في مسرحية «الصاع بالصاع» عندما يُؤتى بماريانا أمام الدُّوق بعد حِيلة الفراش التي تُتمِّمُ بها خطبتها لأنجيلو. يُوجِّه لها الدُّوق سلسلةً من الأسئلة عن حالتها الزوجية؛ هل هي عذراء، أم امرأة مُتزوِّجة، أم أرملة؟ عندما تجيب

قائلةً: «ولا ذاك يا مولاي» (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطر ١٨٢)، يقول الذُّوق: «أنت إذن «لا شيء»» (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطر ١٨٥، علامات التنصيص الداخلية من عندي)؛ وبالتالي فإنَّ ماريانا ليست مُنعدمة الحالة الاجتماعية فحسب، وإنما، على الأقل في عَين المجتمع، مُنعدِمةٌ من أي وجودٍ ذاتي بالكلية. يُمكن لنساء إنجلترا أوائل العصر الحديث أن يكُنَّ مُتزوِّجات أو أرامل، ولكن لا يُمكن لهنَّ أن يكنَّ مُجرَّد «غير مُتزوِّجات». إنما كُن إمَّا أبكارًا غير مُتزوِّجات، «عذارى» أو «لا»؛ أي «غير عذارى». من الكلمات الدالة على هذه الحالة، تُستخدم كلمة «عَفِنة» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ٣١) وكلمة «عاهرة وضيعة» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ٦٥) للإشارة إلى هيرو المُفتَرى عليها، ولكن كان يُوجَد المزيد من الكلمات، منها: بِغِيٌّ، ومُومس، وفاجرة، وساقطة. هذه الكلمات كانت أيضًا جزءًا من القاموس الخاص بالدعارة في أوائل العصر الحديث، والذي لم يُميِّز بين النساء اللواتي كن يتلقَّين أجرًا مُقابل مُمارسة الجنس مع رجال لم يكُنَّ متزوجاتٍ منهم، والنساء اللواتي لم يكُنَّ يتلقَّين أجرًا.

وعليه فإنَّ الخروج من نطاق المعايير المقبولة للأنوثة يعني أن تُصبح المرأة نوعًا من النقيض الاجتماعي. ومن المُثير للاهتمام أنه تُوجَد امرأةٌ أخرى تُوصف بأنها «لا شيء»، شخصيةٌ شبحيَّة في النسخة المطبوعة الأولى لنص مسرحية «ضجةٌ كبيرة حول لا شيء» وهي إنوجين زوجة ليوناتو؛ ومن ثَمَّ، فهي، على الأرجح، أم هيرو. وهي تظهر في التوجيهات المسرحية للمَشاهِد الأولى لكلٍّ من الفصلَين الأول والثاني. إن وجود شخصيةٍ لا تظهر أبدًا ومع ذلك مذكورة في مرحلةٍ مُبكرة من المسرحية إنما يُضيف مزيدًا من التعقيد نظرًا لأن اسم إنوجين مُشتَقٌّ من كلمةٍ سلتية وهي inghean، والتي تعني «عذراء».

من المُحتمَل أن تكون مسرحية «ضجةٌ كبيرة حول لا شيء» قد كُتِبَت في عام ١٥٩٨، وطُبعت بقطع الرُّبع في عام ١٦٠٠. إن مصدر شكسبير للحبكة المُتعلِّقة بالمرأة التي اتُّهِمَت زورًا بعدَم العِفَّة هو القصة الثانية والعشرين في عمل الإيطالي ماتيو باندیلو «القصص»، والتي إمَّا أن يكون شكسبير قد قرأها بلُغتِها الأصلية الإيطالية أو باللُّغة الفرنسية في الكتاب الثالث من عمل بيلفورست المُسمَّى «قصصٌ تراجيدية» (١٥٥٩). وثَمَّةَ مصادرُ أُخرى من بينها ملحمة سبنسر الشعرية «ملكة الجن» (الكتاب الثاني، المقطع الرابع) وقصيدة لودوفيكو أريوستو «أورلاندو الهائج» (١٥١٦). تُرْجِمَت الأخيرة في عام ١٥٩١ على يدِ ابن الملكة بالمعمودية، السير جون هارينجتون، وطَبعَها مُعاصرٌ آخَر

لشكسبير من بلدة ستراتفورد-أبون-آفون، وهو ريتشارد فيلد. ومع ذلك فإن تقديم هذا الموضوع في مسرحية «ضجةٌ كبيرة حول لا شيء» يطرح واحدًا من أكثر الأسئلة جِذرية في أعمال شكسبير: هل يمكن أن يحمي القانون امرأةً قُذِفَت بالباطل؟ رغم كلِّ الشكوك المُتعلِّقة بكلاوديو، فإنَّ إجابة المسرحية عن هذا السؤال بالإيجاب هي في النهاية ما يجعلها مسرحيةً كوميدية في المضمون وكذلك القالب.

كما تشاء

طُبِعَت مسرحية «كما تشاء» لأول مرة في «المطوية الأولى» التي ترجِع لعام ١٦٢٣، ولا يُعْرَف التاريخ الدقيق لتقديمها على المسرح. ومع ذلك، ففي طبعةٍ حديثة العهد للمسرحية، ترى جولييت دوسينبير أن هذا لم يحدُث على مسرحٍ عام، إنما في البلاط الملكي، بعد عشرة أيام فقط من انتقال الملكة وحاشيتها إلى قصر ريتشموند في يوم الثلاثاء البدين، في ٢٠ فبراير من عام ١٥٩٩.[63] من أجل الافتتاح العظيم الشأن هذا، استخدم شكسبير قصةً حديثة النشر ورائجة (إذ كان قد نُشِر منها أربع طبعاتٍ بحلول عام ١٥٩٩) مصدرًا لحبكته؛ وأعني بذلك قصة توماس لودج الريفية «روزاليند» (١٥٩٠)، المكتوبة بصيغة النثر التي تَتخلَّلها مقاطعُ غنائية. مرةً أخرى تُوجَد ثَمَّةَ صِلة بروبرت جرين الموجودة بصمته في كلِّ شيء، الذي قد يكون قد قاد كتاب لودج إلى النشر بينما كان مُؤلِّفه بعيدًا في البحر. إنَّ مسرحية «كما تشاء» تكاد أن تكون عملًا موسيقيًّا مبكرًا؛ إذ تحتوي على أغنياتٍ أكثر من أي مسرحيةٍ أخرى في هذه المجموعة من المسرحيات، ونبرتها الإجمالية، بغض النظر عن بضع إشاراتٍ كئيبة، هي نبرة «مزاجٍ مرح» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ٦٣). إن أكثر تلك المسرحيات التي يصِفها النُّقَّاد بأنها مسرحياتٌ كوميدية مرحة (رغم أن هذا التعبير لا يعني بالطبع أنَّ هذه المسرحيات تخلو تمامًا من اللحظات الحزينة) حيويةً، هي هذه المسرحية الكوميدية التي تُؤكِّد، على حدِّ تعبير الناقد سي إل باربر، الطريقة التي بها الابتهاج «يُنْشِئ الخبرة».[64]

تقوم المسرحية على المُقابلة بين الريف والبلاط، وعلى المقابلة بين قيود التحضُّر، وبخاصَّة تلك التي يفرضها حُكامٌ ظالمون، وحرِّيات الحياة الريفية. استولى الدُّوق فريدريك على منطقة نفوذه من شقيقه الأكبر، الدُّوق سينيور الحاكم الشرعي، في حين أن أوليفر، الابن الأكبر للسير رولاند دي بويز، ووريث مُلكه بكامله، يُسيء مُعاملة

شقيقه الأصغر، أورلاندو، ويسعى لأن يُقتل في مباراة للمصارعة مع شارل، مُصارع الدُّوق العِملاق، الذي سبق أن أصاب بإصاباتٍ بليغة الأبناء الثلاثة الأقوياء لرجلٍ مُسن. ومع ذلك يهزِم أورلاندو شارل بأعجوبة ويفعل ذلك مُباشرةً بعد أن التقى بروزاليند، ابنة الدُّوق المنفي، وأُغْرِم بها. سرعان ما يعرف أورلاندو أنه يتعين عليه أن يهرُب اتقاءً لغضب الدُّوق الغاصب للحكم، رغم انتصاره، بينما تُؤمَر روزاليند بأن تهرُب لأن الدوق فريدريك يخشى أنها إن بقِيَت فإنَّ شعبيَّتها سوف تُذَكِّر الناس بأبيها، فتهرُب وهي ترتدي ملابسَ رجل، وتُرافِقها رفيقة طفولتها، سيليا، ابنة الدُّوق فريدريك، التي تتنكَّر في هيئة خادمة من أصولٍ مُتواضِعة، والتي تحمل اسم ألينا. تَضطرُّ شرور المجتمع هذه الشخصيات إلى التِماس ملاذٍ في عالم خارج نطاق المدنية، وهو عالم الغابة الأخضر. وهناك تَستخدِم المسرحية رخصة الكوميديا، والإبعاد، والطَّرْد لاستجلاء بعضٍ من أعمق الأسئلة السياسية في عصر شكسبير، بل وفي عصرنا، عن طبيعة الحرية السياسية.

تقع الأحداث المحورية في المسرحية في يوتوبيا الغابة التي نُفي إليها «الدوق المسن»:

> يُقال إنه أصبح في غابة أردين،
> مع العديد من أصحابه السُّعداء، وإنهم يَحيَون هناك
> مثل روبن هود الإنجليزي المُسِن. ويقال بأن العديد
> من النبلاء الشباب يتوافدون أسرابًا يوميًّا عليه، ويُمضون الوقت
> بلا هَمٍّ ولا غَم، تمامًا كما كان يحصُل في العصر الذهبي.
>
> (الفصل الأول، المشهد الأول، الأسطر ١٠٩–١١٣)
> [تعريب ج. يونس، وهي الترجمة التي اعتمَدْنا عليها على
> نحوٍ أساسي في ترجمة الاقتباسات من المسرحية في هذا القسم،
> وإن كان ببعض التصرُّف اليسير في بعض المواضع]

في الثقافة الشعبية، كانت غابة شيروود في مقاطعة نوتنجهامشير، التي تقع على حدود مقاطعة ووريكشير التي ينتمي إليها شكسبير، هي الموقع الأسطوري لروبن هود ورجاله السعداء، الذين كان الدافع الوحيد وراء تجاوُزاتهم في مواجهة النظام الاجتماعي السائد، طبقًا للاعتقاد السائد، هو محاولة رفْع ظُلمه. إن غابة أردين هي تمثيل لِجَنَّة عدن، فضلًا عن الإطار الكلاسيكي للأدب الرعوي المُستمدِّ من الشاعر ثيوقريطس، الذي كان قد اكتسب شعبيته في إنجلترا منذ عهدٍ قريب بفضل عمل إدموند سبنسر «تقويم الرُّعاة»

(١٥٧٩). أيضًا تتكشَّف الطبيعة الأدبية الشديدة العُمق للغابة في استدعاء المسرحية لعصرٍ ذهبي مُقتبَس عن «التحوُّلات» لأوفيد و«أناشيد الرعاة» لفرجيل. ومن المُفارقة أن يَصُوغ فنُّ الأدب البلاطي خطاب عالم الطبيعة السائد. وممَّا تتَّسِم به أيضًا مسرحية «كما تشاء»، مثل مسرحية «ضجةٌ كبيرة حول لا شيء»، هو تَأثُّرها بقصيدة «أورلاندو الهائج» للكاتب الإيطالي أريوستو، التي ترجمها السير جون هارينجتون؛ ابن الملكة بالمعمودية، في عام ١٥٩١، وبعمل السير فيليب سيدني النثري «أركاديا» (١٥٩٠)، بالإضافة إلى عمل «مينافون» لروبرت جرين (١٥٨٩)، الذي أُعيد طبعه بعد ذلك في عام ١٥٩٨ تحت اسم «أركاديا جرين». إنَّ العالم الرعوي في هذه الأعمال الأدبية هو الطبيعة مُصوَّرةً بواسطة الصنعة الأدبية، ويحوي عالم الطبيعة الخاص بشكسبير، غير الواقعي على نحوٍ مُماثل، أسدًا، وثعبانًا، بالإضافة إلى شجرة زيتون ونخلة. وعن طريق هذه الأساليب، يُتاح لجمهور شكسبير أن يهرب من ضغوط الحياة الحضرية، إلى جانب الشخصيات المنفية في المسرحية، نحو نسخةٍ مُحسَّنة ومثالية للعالم الريفي الذي ربما كان كثيرون منه لدَيهم حنين له.

بالتأكيد كانت غابة أردين مُفعمةً بحنينٍ شخصي وأدبي لدى شكسبير؛ فاسمُ أردين يُعيد إلى الذهن غابة أردين التي عرفها في طفولته في مقاطعة ووريكشير. بالإضافة إلى ذلك، اسم أردين كان لقب عائلة أمِّه، ورغم أن أباها؛ روبرت، كان مجرَّد فلاحٍ من قرية ويلمكوت يملك أرضًا يزرعها، فإن العائلة زَعمَت أنها امتَلكَت صلاتٍ بآل أردين الأرستقراطيِّين من ضاحية كاسل بروميش، وبالفعل، تقدَّم شكسبير بطلبٍ حتى تُصبح تلك الصِّلة مُمثَّلةً على شعار النبالة الخاص به. تغدو الغابة الفرنسية، غابة الأردينز الموجودة في عمل لودج، في المسرحية هي جنَّة الريف الإنجليزي، وإن كانت هي أيضًا المكان الذي يُسجِّل عِلل الحياة الريفية، كالمجاعة، ومُلَّاك الأراضي الغائبِين، وبَليَّة تسعينيَّات القرن السادس عشر — تسييج الأراضي المَشاع. تُعَدُّ المسرحية أيضًا، من ناحيةٍ ما، تأبينًا ومديحًا لكريستوفر مارلو، الذي كتب واحدةً من أروع القصائد الغنائية الرعوية في العصر الإليزابيثي، «هلُمِّي لنعيشَ معًا وتكوني حبيبتي»، والذي يُشار إليه مرتَين في سياق المسرحية: «أيها الراعي الراحل، لقد أدركتُ الآن قوة كلامكَ القائل: «من ذا الذي أَحَب، إلا من أَحَب لأول نظرة؟»» (الفصل الثالث، المشهد الخامس، السطران ٨٢–٨٣). إن «كلامك»، هنا هو جملةٌ مُقتبَسة من قصيدة مارلو «هيرو وليندر». الإشارة الثانية إلى منافس شكسبير الكبير تُشير بوضوح إلى ملابسات وفاته في عام ١٥٩٣ التي ذُكِر في شهاداتٍ من ذلك الوقت أنها نتيجة لمُشاجرةٍ عنيفة مُتعلقة بـ «تسوية حساب»، أو بعبارةٍ

أخرى، حساب إقامته في نُزل: «إنه لأمرٌ يقضي على المرء أكثر مما تقضي عليه تسويةُ حساب كبيرة في غرفةٍ صغيرة» (الفصل الثالث، المشهد الثالث، السطران ١٢–١٣).

ومع ذلك، فالأهم هو أن الغابة تتلاءم مع مفهوم عصر النهضة المُتغلغِل الخاص بالعالم المقلوب رأسًا على عقب؛ عالمٍ معكوس جُعِل فيه عالي كلِّ التسلسُلات الاجتماعية الهرمية السائدة سافِلَها. كان هذا النوع من السلوك المعكوس سِمةً جوهرية من سمات الاحتفالات الشعبية، وقام الانعكاس المؤقَّت بوظيفة صمام أمانٍ لضمان أنَّ من شأن التسلسُل الهرَمي القمعي أن يكون أقل عُرضةً للهجوم عليه من قِبل أولئك الذين يقمعهم. ومع ذلك فقد كان قائمًا على الدوام خطر وجود احتمالٍ بعدم احتواء الاستياء الشعبي من جديد إذا ما أُطْلِق في هذه المناسبات وألا تستطيع النُّخب الاجتماعية إعادة الأمور إلى نصابها إذا ما انقَلبَت رأسًا على عقب. هذا هو عالم الكرنفالات الفوضوي، الذي لا تُعَطَّل فيه القيود الاجتماعية الاعتيادية فحسْب وإنما أيضًا ربما تُلغى تمامًا؛ فبِنية الاحتفال الصاخبة المُتَجاوزة للقيود بطبيعتها كثيرًا ما قدَّمَتِ الظرف المناسب للشغب والفوضى كذلك.

كانت الآثار السياسية المُترتِّبة على العالم المعكوس عميقة الغَور، وهي بارزة من مُستهلِّ المسرحية نفسه عندما يتحسَّر أورلاندو على حاله كونَه ابنًا أصغر يتيمًا حُرِم من التعليم والمُعاملة المُناسبَين لمكانته. وهكذا تبدأ المسرحية بانتقادٍ لواحدٍ من النظم المُؤسِّسة للبنية الاجتماعية الإنجليزية، وهي البُكورة، والتي طبقًا لها، كان الميراث، وبخاصة الأراضي، يبقى كوحدةٍ واحدة عن طريق نقل الأملاك برمتها إلى الابن الأكبر:

> إن العُرف السائد
> يُعطيك الحقَّ في أن تكون أرفع مقامًا مِنِّي بحُكم كونكَ
> المولود البكر، ولكن هذا التقليد نفسه لا يَسلُبني
> أصلي، ولو وُجِد عشرون أخًا بيننا.
> في كياني من أبي بمقدار ما فيك، رغم أني أُقِرُّ
> بأنك بحُكم مجيئك إلى العالم قبلي مُؤهَّلٌ أكثر مِنِّي لتُصبح مثله
> جليلًا.
>
> (الفصل الأول، المشهد الأول، الأسطر ٤٣–٤٨)

هذا على وجه الخصوص جزءٌ هام من الحبكة لأنه ليس موجودًا في المصدر الذي استقى منه شكسبير؛ حيث نجد أن شخصيات توماس لودج غير خاضعةٍ لقانون البكورة

الإنجليزي. يُجسِّد أورلاندو مبدأ الحق الطبيعي، وهو مصطلحٌ مُعقَّد في ذلك العصر، بيْد أنه مصطلح يُشكِّل على نطاقٍ واسعٍ أساسًا لنقاشات عن حرية الرأي والحق في الحياة؛ فهو يُلخِّص الاعتقاد الراسخ بأن «الحق والعدل أمران فطريان لدى البشر باعتبارهما جزءًا من طبيعتهم ذاتها.»[65] وإذ يمتلِك أورلاندو شعورًا فطريًّا بالعدل، فإنه يتَّسِم بصلاحٍ نابع من ذاته، وبإحسان، حينما يأخُذ معه إلى غابة أردين الخادم المُسِن آدم، الذي طرده شقيقه. هذا يتناقض تناقُضًا ملحوظًا مع أوليفر، الذي يصِف نفسه بأنه «الأخ بالولادة» لأورلاندو (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ١٣٦). يرمي أوليفر شقيقه بالبُهتان حتى يُقنِع شارل أنه ينبغي أن يقتُله في الحلبة:

إنه أعندُ
شابٍّ في فرنسا، وإنه واسعُ المطامع،
ومن الأقران الذين يحسُدون في الآخرِين خِصالَهم،
ويمكُر لي خفيةً وبِشرٍّ أنا أخوه بالولادة.

(الفصل الأول، المشهد الأول، الأسطر ١٣٣–١٣٦)

يستغل أوليفر فكرة القانون الطبيعي لخدمة مصالحه الخاصة، ولكن في هذا السياق، تُعطي كلمة «بالولادة» إيحاءً بأن أوليفر أخٌ غير شرعي؛ ومن ثَمَّ تُلقي ظلالًا، وإن كان على نحوٍ لا شعوري، على مُطالبته بالميراث الشرعي. في المقابل، مع إقرار أورلاندو مرتَين بشرعية ادِّعاء أوليفر بالأفضلية، وقبوله «التقليد» و«العُرف السائد» الذي يدعم ادِّعاءه، فإنه يتمسَّك مع ذلك بحقِّه الشرعي، المُصدَّق عليه قانونًا بمُوجب وصيَّة أبيه (الفصل الأول، المشهد الأول، الأسطر ٦١–٦٣). إن الانتقاد المُتضمَّن بذكاء في حديث أورلاندو هو أنَّ حقَّ البُكورة لم يأخذ في الاعتبار احتمالية وجود أخوةٍ كبارٍ سيئِين. حضَّتِ الكنيسة والدولة على طاعة كل من هُم أرفع منزلةً، سواءً في العائلة أو في التسلسُل الهرَمي المدني، وقامتا بذلك دونما النظر إلى الطبيعة الخاصَّة بالفرد المُتولِّي للسلطة. فضلًا عن ذلك، فإنه من المفهوم أنَّ العصيان في أي مَوضعٍ في التسلسُل الهرَمي له عواقبُ من شأنها تقويض البنية الاجتماعية بكامِلها. كان يتعيَّن التعبير عن طاعة الربِّ بالخضوع للحاكم، وحيثما تَعارضَت شريعة الربِّ مع تشريع الحاكم، كان يبدو أن الحل الوحيد هو النفي. وهكذا كانت الزوجات مُكلَّفات بالطاعة حتى للأزواج الذين يتَّسِمون بالعنف والوحشية،

والخدَم مُكلَّفون بالصبر على السادة الطُّغاة، والمحكومون مُكلَّفون بطاعة الحكام الأشرار، والإخوة الأصغر بالخضوع لـ «الأخ [الإخوة] الطاغية [الطغاة]» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٢٧٧). إنَّ كتاب ويليام تيندل «طاعة الرجل المسيحي» (١٥٢٨) وكتاب جون بونيت «بحثٌ مُوجَز في السلطة السياسية، والطاعة الواجبة على المحكومِين تجاه الملوك وغيرهم من الحكام المدنيِّين» (١٥٥٦) يُعَدَّان، كلٌّ منهما بطريقته الخاصة، محاولةً إنجليزية لِتبيُّن طبيعة الخضوع السياسي. وبينما كانت هذه العقيدة في مصلحة أولئك الذين كانوا في السلطة، فإنها لم تكن في مصلحة الأتباع، وخاصةً عندما كانوا مُعرَّضِين إمَّا للطغيان السياسي أو العائلي. ويُعَدُّ من أكثر نصوص هذه الحقبة جذريةً، والذي نُشِر بدون اسم كاتبه بسبب الطبيعة التحريضية لِحُججه، منشور «دفاع [عن الحرية] في مواجهة الطغاة: أو عن السلطة الشرعية للأمير على الناس وسلطة الناس الشرعية على الأمير» (١٥٧٩). ترجع دمغة الناشر لهذا النصِّ إلى أدنبرة، ولكنه طُبِع لاحقًا في إنجلترا في عامَي ١٥٨١ و١٥٨٩، وبترجمةٍ جزئية من اللاتينية في عامي ١٥٨٨ و١٦٢٢.[66] يُلِح هذا النص على ضرورة وجود قيودٍ على سُلطة الحاكم. ورغم سُمعته السيئة في كل أنحاء أوروبا، فقد كُتِب في فرنسا ولم يُتَرْجَم بالكامل إلى الإنجليزية حتى عام ١٦٤٨.

أدَّى الصراع الدِّيني الذي ابتُلِيَت به أوروبا أثناء تلك الحقبة إلى تفاقُم مشكلة ولاء الناس لحُكَّامهم. وكان البابا، حينما حرَم كنسيًّا إليزابيث الأولى في عام ١٥٧٠، قد أوجب بالضرورة على كلِّ الكاثوليك الإنجليز أن يتخلَّوا عن الولاء للتاج؛ وعلى ذلك فإن حوار أورلاندو مع أخيه مَصوغٌ بلُغة الأطروحات القانونية والسياسية؛ ومثال ذلك عبارة «العُرف السائد». يحُثُّ منشور «الدفاع» السابق الإشارة إليه، الذي يدفع على نفس المنوال بأنَّ سلطان الملوك ينبغي تخفيفه، على أن «عُرف كل الأمم تقريبًا»، يرسم حدود المنصب السياسي.[67] في مسرحية «الملك لير»، يتلفَّظ إدموند اللئيم والنغل، الذي يُمثِّل «أخًا بالولادة» آخر، الذي كانت صيحة الاستنفار الخاصة به هي «قفي الآن أيتها الآلهة لأولاد الحرام!» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٢٢)، بعبارةٍ مُماثلة هي «عُرف البشر وتقاليدهم» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٤)، ويقصد بذلك عادات الناس الغريبة، في نقده المُقنَّع لهيكل وانتقال السلطة السياسية.[68] وهكذا، يُصاغ احتجاج أورلاندو على «العُرف السائد» بلُغة الراديكالية السياسية.

عندما يتغلَّب أورلاندو على شارل في مباراة المصارعة، فإنه لم يُطِح بنجاحٍ بطغيان أخيه فحسب، بل أعاد أيضًا تجسيد واحدةٍ من أكثر اللحظات جلالًا في القصة الرعوية

التَّوراتية، قصة الصَّبي راعي الغنم «المليح»، داود، الذي بُحِث دربه إلى المُلك هو الآخر في منشور «الدفاع». كان داود، مثل أورلاندو، أصغر أخوته. تَغلَّب داود، الذي لم يكن يحمل سيفًا ولا لبسَ درعًا، على العملاق الفلسطيني، جليات، بعد أن كان ثلاثةٌ من إخوته (الذين يُناظرون الثلاثة الضحايا السابقة لشارل) قد خاضوا القتال في مُواجهة الجيش الفلسطيني ولكن دون إحراز نجاح. كان انتِصار داود، مثل انتصار أورلاندو، مُخالفًا لكلِّ التوقُّعات: «لا تستطيع أن تذهب إلى هذا الفلسطيني لتحاربه لأنك غلامٌ وهو رجلُ حربٍ مُنذ صِباه» (سفر صموئيل الأول، الإصحاح ١٧، الآية ٣٣). تُبْطِل بسالة داود حقَّ البكورة الإنجليزي لأنها مُستمدَّة من حقيقة أنه مُختار من الرب ومُقَدَّر له أن يكون ملك إسرائيل ومؤسِّس سُلالة النَّسَب التي تُنجز غايتها بميلاد المسيح، الذي يُوصف بأنه «نورٌ أبديٌّ من سُلالة داود»، على حدِّ تعبير مُؤلِّف منشور «الدفاع».

أولئك الذين روَّجوا للمفاهيم التقليدية المُتعلِّقة بالتسلسُل الهرَمي والطاعة فعلوا ذلك إيمانًا بأنهما هبةٌ من الرب؛ فالربُّ هو من اختار الملوك والربُّ هو من نصَّبَ كل الحكام والولاة الدنيويِّين. إنَّ إدخال شكسبير لفكرة قصة داود وجليات في بداية المسرحية يُزعزع هذا التسلسل الهرَمي لأنَّ داود هو الأصغر والأدنى شأنًا في بيت أبيه. إن داود مُختار، على حدِّ صياغة ترجمة جنيف لسنة ١٥٦٠، «من وسط إخوته» بعد أن يُرْفَض إخوته الأكبر سنًّا كقادةٍ لشعب إسرائيل. عندما يكون واضحًا أنه لا أحد من إخوته اختِير من الربِّ ليقود شعب إسرائيل، يُسأل والد داود إن لم يكن له فعليًّا أبناءٌ آخرون إلَّا هؤلاء، فيرد قائلًا: «بقي بعدُ الصغير وهو ذا يرعى الغنم» (سفر صموئيل الأول، الإصحاح ١٦، الآية ١١). إن «الصغير»، الابن الصغير الذي جاء مُتأخِّرًا، هو المُختار، ويتمثَّل عُنوان مُلْكه في أنه راعي غنَم، وهو ما سيُصبِح أحد أكثر إعادات التشكيل المسيحية جذريةً لمسألة السيادة. وفي حين أنَّ الأدب الرعوي الكلاسيكي هو في المقام الأول نوعٌ أدبي شُخوصه الرئيسيون هم الرُّعاة، فإنه اكتسب انعكاساتٍ جديدةً في إطار التقليد اليهودي المسيحي؛ ففي المقام الأول، في العهد الجديد، يظهر المسيح في صورة شكلٍ بديل جذري لِلسلطة والنفوذ؛ فيسوع هو الراعي الصالح الذي يقود قطيعه، وهو الذي لا يفرض على الآخرين نفوذه ولا قُوَّته وإنما يُطالِب بدلًا من ذلك بترتيبٍ معكوس، مُعلنًا أنه، مِثلما في حالة الأبناء الأصغر، «هكذا يكون الآخرون أَوَّلِين والأولون آخرِين» (إنجيل متى، الإصحاح ٢٠، الآية ١٦). في المسرحية، يُجَسَّد الدوق سينيور صاحب الحقِّ في الحكم تجسيدًا واضحًا في صورة الراعي الصالح: «ويُقال بأنَّ العديد من النُّبلاء الشباب «يتوافدون أسرابًا» يوميًّا عليه،

ويُمضون الوقت بلا هَمٍّ ولا غَم، تمامًا كما كان يحصل في العصر الذهبي» (الفصل الأول، المشهد الأول، الأسطر ١١١–١١٣، أقواس التنصيص الداخلية من عندي). أيضًا، عندما تتحوَّل روزاليند إلى جانيميد الأسطوري، فإنها تضطلع بدور راعي غنمٍ طروباديٍّ يافِع.

هذه هي تحديدًا «الوجبة الطيبة» — وهو عرض يطرَح أسئلة بشأن مسألة السلطة القائمة — التي تُقدَّم للملكة. لحُسن الحظ، أنه في قصر ريتشموند، قد تُفَضِّل الملكة أن تتماهى مع شخصية الملك الريفي المَنفي (إنَّ إدموند سبنسر أشار إليها بوصفها «إليزا، ملكة الرُّعاة جميعًا» في نشيد رُعاة شهر أبريل في عمله «تقويم الرعاة» المنشور في عام ١٥٧٩). بالإضافة إلى ذلك، أَعربَت إليزابيث نفسها أكثر من مرَّةٍ عن هذه التخيُّلات؛ فعند الحديث عن سجنها في قلعة وودستوك على يدِ أختها، ماري تيودور، اعتَرفَت بأنها «تمنَّت لو أنها كانت حلَّابة.»[69] أيضًا، في الجلسة الختامية للدورة البرلمانية في الخامس عشر من مارس، سنة ١٥٧٦، قالت: «لو أنَّني كنتُ حلَّابةً أحمل سطلًا على ذراعي، ومن عامَّة الناس بلا قيمةٍ تُذكر، ما كنتُ لأتخلَّى عن عُزوبيتي لأتزوَّج أعظم الملوك.»[70] قامت إليزابيث، بالطبع، بالدورَين — دور الملكة الخيِّرة والعادلة ودور الحاكمة المُستبدَّة — بينما تستغرِق في تخيُّل مهربٍ إلى حياةٍ ريفية أبسط. ثَمَّةَ مثالٌ جيد على هذه المُقابلة بين الصورتَين المُتنافِستَين للسيادة الأنثوية يَرِد في لوحة هانز إيورث المُسمَّاة «إليزابيث الأُولى والربَّات الثلاث» (١٥٦٩).[71] أبدت سوزان دوران مُلاحظاتها على هذه اللوحة فقالت: «المقابلة المحورية في هذه اللوحة ليست بين إليزابيث وفينوس، وإنما بين عالم أُسرة تيودور المظلم، المنغلق، الرسمي، الموضوعة فيه الملكة والسيدتان الأرستقراطيتان المُصاحبتان لها، وبين العالم الرعوي البهيج الذي تسكُنُه الربَّات ...».[72] شاع في تلك الفترة القول بأن فترة حُكمها بالكامل باعتبارها الملكة العذراء كانت بمنزلة عَودة إلى العصر الذهبي الذي تَكهَّن به فِرجيل في نشيد الرعاة الرابع، ولكن من وجهة نظر الكثير من مُعاصِري حقبة أوائل العصر الحديث كانت فترة حكمها أيضًا انتهاكًا لنظام الحُكم الذكوري الصحيح وكانت بالأحرى فترةً شائنة وليست بهيجة.

العالم المقلوب رأسًا على عقب هو كذلك العالم الذي فيه النساء على القمة، وتُبْرِز مسرحية «كما تشاء» دور ارتداء ملابس الجنس الآخر باعتباره المُحرِّك المحوري لحبكتها؛ ومن ثَمَّ فإنَّ الأداء الحديث للمسرحية، والذي عادةً ما يستعين بمُمثلةٍ أنثى لتلعب دور روزاليند، قلَّل من شأن مسألة اشتهاء المُماثل في الجنس، الذي يُعَد تعَدِّيًا شنيعًا على الحدود المقبولة اجتماعيًّا، والذي يُمثِّل مفتاح الفكاهة في المسرحية. إن كون الممثل الذي

يؤدي دور روزاليند امرأةً في العادة في التقديمات العصرية للمسرحية لَهو اختيارٌ تمثيلي أكثر تحفُّظًا. من المألوف، مِثلما في أداء بيجي أشكروفت النموذجي على خشبة مسرح «أولد فيك» في عام ١٩٣٢، أن يُلْبِس القائمون على المسرحية روزاليند حذاءً جذَّابًا طويل الرقبة يصِل إلى الفخذَين ورداءً ضيقًا؛ أي بعبارة أوضح، إنهم يُقدِّمونها في نُسخةٍ مُعدَّلة وأنثوية من اللباس الذكوري الذي يُبرِز بصفةٍ خاصَّة جاذبِيَّتها الأنثوية بدلًا من ازدواجية هُويتها الجنسية.

تربط أواصر صداقةٍ عميقة بين سيليا وروزاليند بالرغم من العداوة بين أَبوَيهما، وتُضفي اللغة الغنائية التي تصِف صداقتهما، على المسرحية أملًا من البداية. ومع ذلك، ومن منظور ميتا مسرحي، فإننا نجد شابَّين يرتديان ثياب الجنس الآخر يُفصِحان عن ارتباطهما على نحوٍ لا انفصام له بلغةٍ عادةً ما كانت تُستخدَم لوصف الزواج، والذي فيه «يصير الاثنان واحدًا». ومثل جانيميد، الصبي الذي خطفه جوبيتر ليُصبح ساقي الخمر الخاص به، تضطلع روزاليند بدور يتَّسِم تحديدًا بالمِثلية، وتلعبه حتى نهايته في مُقابلاتها مع أورلاندو، التي تدَّعي فيها، مثل مأبون، لعب دور المرأة، حتى تُعلِّمه المُغازَلة. هذه المُغازَلة الساحرة تعمل على التركيز على لغة الحب المُتصنَّعة، وخاصة تلك المُقتبَسة من الشعر الغنائي العاطفي البتراركي، التي يُغطي بها أورلاندو الغابة — بل في الوقت نفسه على الطريقة التي يُمكن بها استثمار ذلك الاصطناع البلاغي في مشاعرَ حقيقية. إنَّ الأدوار الجنسانية مقدمةٌ على نحوٍ اعتباطي نسبيًّا على مدار المسرحية؛ فيمكن لروزاليند أن تلعب دَورها كرجلٍ أو امرأة، وفيبي، التي تُغْرَم بجانيميد الذكر وترسل «له» قصائدَ عِشق، يُمكنها عوضًا عن ذلك أن تُحوِّل رغبتها إلى عاشقها الولهان، سيلفيوس، عندما يتكشَّف لها استحالة الاقتران بجانيميد. وقبل وقتٍ طويل من إفصاح جوديث بتلر عن مفهوم الهُوية من ناحية كونها أداءً تمثيليًّا، زعم جاك زعمًا لا يختلف عنه عندما قال: «الدنيا مسرح كبير، وكل الرجال والنساء ليسوا سوى مُمثِّلين، لهم مخارجهم ومداخلهم على ذلك المسرح، وكل واحدٍ منهم يلعب في حياته أدوارًا عديدة» (الفصل الثاني، المشهد السابع، الأسطر ١٤٠–١٤٣). المسرح، بعبارة أخرى، هو المُضاهاة المِثالية للحياة، والأدوار، بما في ذلك الأدوار الجنسية، التي يُمثلها البشر خلالها، مُتعدِّدة ومُختلفة.

الأمر الأكثر جذرية، في غابة أردين، أنَّ الحرية السياسية تقترن بالإمكانيات الحِسِّية غير المُقيَّدة للحياة الريفية. روزاليند هي واحدة من أكثر بطلات شكسبير حيويةً، وفي نهاية المسرحية نراها تُنظِّم طقوس الزواج الختامية للمسرحية التي يترأسها هَيمن، إله

الزواج. يرفع الاقتران من شأن حتى أكثر هؤلاء الأزواج هزليةً، وهما راعية الماعز، أودري، والمُهرِّج تَتْشستون؛ بِعِبَارَة أُخْرَى، ترجع المسرحية إلى قيم السلوك المُتحضِّر من أجل إضفاء القداسة على هذه الزيجات. إن حالات الاقتران هذه ليست بالزيجات المُخِلَّة للنظام التي أدانها تَتْشستون فيما سبق باعتبارها «تغرير بأُنثى حمل ذات اثنَي عشر شهرًا بجمعها بكبشٍ هَرِمٍ ديوثٍ ذي رأسٍ مُحْدَوْدِبةٍ، وهو جمعٌ بعيدٌ عن كل قرانٍ مقبول.» عندما اتُّهِم الراعي كورين بالقوادة بين الغنم (الفصل الثالث، المشهد الثاني، الأسطر ٧٨–٨٠). ومع ذلك، لا يزال مبدأ التوليد الحيواني الطبيعي هذا مشارًا إليه في المشهد الأخير على لسان جاك الحزين عندما يستحضِر موكب الحيوانات وهي تمشي اثنَين اثنَين إلى داخل فُلْك نوح: «لا شكَّ في أنَّ طوفانًا آخر يُوشِك أن يقع، وأنَّ هؤلاء الأزواج مُقبلون على الفُلك زوجًا في إثر زوج. وها هو زوجٌ من أغرب الوحوش ...» (الفصل الخامس، المشهد الرابع، الأسطر ٣٥–٣٧). كان من شأن جمهور أوائل العصر الحديث أن يعرِف أنه في مسرحيات الأسرار الخاصة بالعصور الوسطى، بالرغم من هذا الموكب المُنظَّم، فإن الاقتران المُضطرِب هو اقتران نوح، الذي كانت زوجته السيئة الطبع؛ أكسور، أكبر عقبةٍ على الإطلاق أمام خطَّة زوجها لإنقاذ الجنس البشري. إنَّ اسمها غير مذكور في الكتاب المُقدَّس، ولكنها أُعطيت فيما بعدُ هذا الاسم، وهو ببساطة الكلمة اللاتينية التي تعني «زوجة». وبصفة نوح وزوجته مُمثِّلي التحضُّر على الفُلك، فقد كانت كل أزواج الحيوانات على وجه الأرض تَتفوَّق عليهما. وتُشدِّد مسرحية «كما تشاء» أيضًا على العلاقة المُعقَّدة بين الناس والحيوانات باعتبارها الشاهدَ الأَوَّلِيَّ على السيطرة البشرية على عالم «الطبيعة» وذلك باستخدام الكوميديا لاستكشاف عواقبِ ذلك الفرض للسيطرة من جانب البشر على الحيوانات.

الليلة الثانية عشرة، أو سَمِّها كما تشاء

سنُجْري التحرُّش بالدُّبِّ مُجدَّدًا، وسنهزأ به حتى نُثْخِنه.

(«الليلة الثانية عشرة»، الفصل الثاني،
المشهد الخامس، السطران ٩–١٠)[73]

كانت حلبة رياضة تعذيب الدِّبَبة (وهي رياضةٌ دموية ترفيهية يُقيَّد فيها دُبٌّ ويُطلَق عليه كلابٌ لإثارته ومُهاجمته) في حديقة باريس جاردن بلندن، التي أُقيمت بأمر من الملك

هنري الثامن في سنة ١٥٢٦، تكاد تكون إلى جوار مسرح «ذا جلوب»، ولكن التجاوُر المادي لم يكن يُمثِّل صِلتها الوحيدة بالمسرح اللندني؛ فكشأن مسرحَي «ذا فورشن» و«ذا روز»، كانت تلك الحلبة «في قلب إمبراطوريةٍ تجارية» ويُديرها المُتعهِّد المسرحي فيليب هينسلو وزوج ابنته إدوارد ألين.[74] كانا كذلك مُنخرطَين انخراطًا نشطًا في تقديم عروض تعذيب الدِّبَبة كنوعٍ من الترفيه وإبَّان حُكم الملك جيمس حصلا على مَنصبَي الهيمنة والإشراف على الدببة المُربِحَين بامتياز من الملك.[75] وبعد حادثةٍ في حديقة باريس جاردن في سنة ١٥٨٣ أدَّت إلى وفاة العديد من الناس، فَسَّر البروتستانتيون المُتزمِّتون (أي البيوريتانيون المُتشدِّدون الذين كانوا يميلون إلى رفض كُلِّ أشكال الترفيه العام وليس فقط تلك المُتعلِّقة بالقسوة تجاه الحيوانات) الحادثة على أنها عقاب العناية الإلهية الواقع على المُتفرِّجين. ومع ذلك فيبدو أن أغلب الإليزابيثيِّين كانوا يجدون أنَّ هذا النوع من القَسْوة لا بأس به، وليس ذلك فحسْب بل أيضًا مصدرًا لتسليةٍ هائلة. وهم، في هذا الشأن، يتشابهون كثيرًا مع السير توبي بلِتش، وماريا، والسير أندرو إجيتشيك، وفابيان؛ شخصيات الحبكة الفرعية لمسرحية «الليلة الثانية عشرة» الذين يبحثون عن بهجتهم في إعنات مالفوليو، مدير المنزل البيوريتاني إلى حدودٍ قصوى قاسية وغيرِ مُعتادة. يدفعهم إلى ذلك جزئيًّا رفضه لإقامة عروضٍ لتعذيب الدِّبَبة على أملاك سيدة المنزل، أوليفيا، التي هي أيضًا ابنة شقيق السير توبي: «كما تعرِف، لقد أوقعَني في مشكلة مع سيدة المنزل ذات مرة عندما نَظَّمْتُ عرضًا لتعذيب الدِّبَبة ها هنا» («الليلة الثانية عشرة»، الفصل الثاني، المشهد الخامس، السطر ٨). من الواضح أن أوليفيا هي الأخرى لا تقبل بهذه الرياضة، ولكن السير توبي يستقرُّ رأيه على أنه من الأفضل استبدال مالفوليو بالدب، ويتوقَّع مُبتهجًا العُنف الذي يُمكنهم إلحاقه به: «سنَهزأ به حتى نُثخِنه» (الفصل الثاني، المشهد الخامس، السطر ١٠).

كانت حلبة تعذيب الدِّبَبة، على الأقل من وجهة نظر الكاتب المسرحي، في منافسة مع خشبة المسرح، وكان يُطلَق على الدِّبَبة أنفسهم «وحوش التسلية». إنَّ الأمر يبدو كما لو أن شكسبير في مسرحية «الليلة الثانية عشرة» كان يتأمَّل في طبيعة الترفيه «الاحتفالي»، وقام بذلك في عملٍ هو بالأساس عملٌ موسيقي. إذا كانت الحبكة الفرعية تُعالِج الطريقة التي يجد بها المُشاهدون مُتعةً في القسوة التي تُلحَق بالآخرين، فإن الحبكة الرئيسية تتناول عناصِر التكلُّف المَسْرَحي الذي كثيرًا ما اعترض عليه مُنتقِدوه البيوريتانيون في «المسرحيات الفاسقة»، وبصفةٍ خاصة، عناصر الكوميديا البذيئة والفاحشة ومسألة ارتداء

المُمثِّل لملابس الجنس الآخر التي كانت سِمةً لا مفرَّ منها للمسرح الذي لا يضمُّ إلَّا مُمثِّلين ذكورًا.

قُدِّمَت المسرحية للمرة الأُولى للاحتفال بعيد الليلة الثانية عشرة، يوم تطهير مريم العذراء، في الثاني من فبراير، عام ١٦٠٢؛ إلَّا أنَّ مكان هذا الأداء الأوَّل لم يكن المسرح العام وإنما كان قاعة إحدى جمعيات الحقوق الأربع في لندن؛ «ميدل تمبل». كانت «ميدل تمبل» هي أيضًا جمعية الحقوق التي كان ينتمي إليها السير جون ديفيس (الذي مُنِح إجازة المُحاماة في عام ١٥٩٥)، وهو الذي نَظَم الوصف الشعري التالي عن مَيل طُلَّاب جمعيات الحقوق إلى مُشاهدة عروض تعذيب الدِّبَبة:

بوبليوس طالب القانون العام،
كثيرًا ما يترك كتبه، ولأجل تسليته،
يذهب إلى حديقة باريس جاردن،
حيث تسلُب لُبَّه بهجةٌ لا مَثيل لها
عندما يكون وسط الكِلاب والدِّبَبة؛
حيث، بينما يتجنَّب الصيحاتِ التي تُطالِب الكلاب بتعذيب الدُّب،
يُغَطِّي صُدرته الساتان وبِنطالَه المُخمَلي،
بَصقٌ يأتي من الأعلى …
ومن العدل أيضًا أن تسقُط عليه هذه القذارة؛
فهو الذي من أجل هذه التسلية القذِرة قد ترك كُتبه …

(جون ديفيس، «قصائد قصيرة ساخرة»
(عام ١٥٩٤ تقريبًا))[76]

لا تعليم هذا الشاب ولا ملابسه الناعِمة التي من الساتان والمُخمَل يَمنعانه من النزول وسط الكلاب فيما يُقَدَّم على أنه نشاطٌ ترفيهي قذِر ولكنه كذلك مُستهجَن شبه هَزْلي؛ وبالتالي فلربما كان إعنات مالفوليو مثل الدب أمرًا معروفًا للكثير من طلَّاب الحقوق ضِمن مُتفرِّجي شكسبير الأوائل على المسرحية.

تتَّسِم هذه القصيدة الوصفية القصيرة عن تعذيب الدِّبَبة بالأهمية لأنه في نهاية المسرحية يظلُّ مالفوليو غاضبًا من إساءة مُعاملته ويترك خشبة المسرح دون أن يتصالح مع سيدته وأفراد منزلها. كذلك، يَنِمُّ توعُّده بالانتقام، الذي أطلقه أثناء مُغادرته، بأنه

واعٍ تمامًا لأنه قد أُطلِقَت عليه الكلاب المُتمثِّلة في طُغمة من الأوغاد وكأنه دب: «سوف يَحيق ثأري بـ «طُغمتكم» كلِّها» (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطر ٣٧٧، أقواس التنصيص الداخلية من عندي). ومن خلال استخفاف مالفوليو بالمصالحة واستعادة الانسجام الهزليَّين، يُشدِّد شكسبير على تعقيدات الضحك، وعلى أن الكوميديا كنوعٍ أدبي لا تشمل كلَّ ما هو سارٌّ ومُبهج، كالزَّواج واجتماع شمل الإخوة المُفترقِين، فحسب، وإنما تشمل أيضًا مشهد التسلية الدموية المُفعَم بالشر.[77]

إن الكيد بمالفوليو لَهو، بالطبع، أَمرٌ ثانوي مُلحَق بقصة التوءمَين المُفترقَين عن بعضهما والتِباس الهُوية. كان هذا يستنِد بالأساس على مسرحيةٍ كوميدية إيطالية تُسمَّى «المخدوعون» (١٥٣٧) والتي عُولِجت أيضًا في قصةٍ لباندیلو في عام ١٥٥٤. وربما يكون شكسبير قد توصَّل إلى نُسخة باندیلو الإيطالية عن طريق الترجمة الفرنسية التي قام بها بيلفورست في عمله «قصص تراجيدية» (١٥٧١)، وقرأ قصة بارنابي ريتش «أبولونيوس وسيلا» في كتاب بعنوان «وداعًا للمِهنة العسكرية» (١٥٨١). وفي حين يَتكبَّد شكسبير هذه الديون الأدبية التي يمكن تمييزها بوضوح في الحبكة الرئيسية، فإن الحبكة الفرعية المُتعلِّقة بسكان منزل أوليفيا بكاملها من ابتكاره. ومن المُثير للاهتمام أيضًا أنَّ التعليق المُعاصِر الوحيد عن المسرحية الذي وصل إلى أيدينا، والذي كتبَهُ طالب قانونٍ آخر هو جون مانينجهام، لا يُركِّز على الحبكة الرئيسية وإنما على اللعبة القاسية التي مُورِست على حساب مالفوليو:

> في عيدنا كان لدَينا مسرحية تُسمَّى «الليلة الثانية عشرة، أو سمِّها كما تشاء» والتي تُشبِهُ كثيرًا مسرحية «كوميديا الأخطاء» أو مسرحية «منَكمي» لبلاوتوس، لكنها أكثر شبهًا وقريبة لعملٍ إيطالي يُدعى «المخدوعون». و[كان] فيها خدعةٌ جيدة وهي جعْل مدير المنزل يظنُّ أنَّ سيدته ... تُحبُّه، عن طريق تزييف خطابٍ على أنه من سيِّدته يحوي عباراتٍ عامَّة، تقول له فيه أكثر ما تُحبُّه فيه، وتصِف تعبيرات وجهه عند الابتسام، وملبسه، وغير ذلك، وبعد ذلك عندما حاول أن يَتصرَّف بناءً على ذلك، جعلوه يعتقِد أنهم تصوَّروا أن به جِنة.[78]

إن ذكر مانينجهام لمسرحية شكسبير الأقدم «كوميديا الأخطاء»، التي تُبرِز زوجَين من التوائم، يجعل من الواضح أنه كان على معرفةٍ كاملة بالسوابق الكلاسيكية والمَصادِر

المُعاصرة للحبكة الرئيسية التي تعتقد شخصيتها المحورية، فيولا، أنها (مثل ابنة شكسبير، جوديث) التوءم الباقية بعد موت توءمها. انفصل فيولا وسيباستيان، التوءمان الشقيقان اللَّذان فقدا أبوَيهما و«المُتطابقان» على نحوٍ غير مُتوقَّع، بعد تحطُّم وغرق سفينة. تعتقد فيولا أنَّ شقيقها قد غرق، وتلبس ملابس رجالٍ لتُقدِّم نفسها تحت اسم سيساريو في بلاط الدوق أورسينو، حيث تحصُل على عملٍ كوصيف. يعهد إليها أورسينو بمُغازلة الليدي أوليفيا الثرية نيابةً عنه. كانت أوليفيا قد نذَرت نفسها لحياة العزوبية بسبب موت شقيقها، ولكن بالرغم من هذا، تُغْرَم بحُبِّ فيولا المُتنكِّرة. ولا تُحَل هذا المُعضِلة إلا عندما يدخل سيباستيان لاحقًا في المسرحية، ومع ذلك، حتى الحل النهائي لعقدة الرواية، تعتقد أوليفيا أنها قد تزوَّجَت من سيساريو/فيولا، التي بدورها مُغرَمة بمخدومها، أورسينو. تُحَلُّ التشابُكات الرومانسية للمسرحية، ولكن الخصومات المُتولِّدة في الحبكة الفرعية لا تُسَوَّى أبدًا. مالفوليو هو عدُوُّ المرَح الصاخب، عدو «الكعك والجعَّة» (الفصل الثاني، المشهد الثالث، السطر ١١٥)، وعدوٌّ في نهاية الأمر للكوميديا نفسها. تستكشف المسرحية انحراف ولا معقولية الرغبة التي تُفهَم على أنها اشتياقٌ شهواني وتوقٌ اجتماعي. في الوقت نفسه، يبدو أنَّ المسرحية تُلقي على نحوٍ مُثير نظرةً خاطفة على حياة شكسبير ذاتها؛ فالعنوان «الليلة الثانية عشرة، أو سمِّها كما تشاء» يتضمَّن توريةً تتعلق بالاسم المسيحي لِمؤلِّف المسرحية، بل إنه حتى قد يُسجِّل وعيًا ذاتيًّا مُعيَّنًا بشأن سعيه المُضني والمُكلِّف نحو التقدير الاجتماعي في مجمع شعارات النَّبالة، والذي كان موضوع الفصل الرابع.

تبدأ الكوميديا، فعليًّا، بنبرةٍ حزينة. لا يُظْهِر المشهد الافتتاحي حُطام السفينة، والذي يُدَّخَر للمشهد الثاني من المسرحية (رغم أن التقديمات الحديثة للمسرحية عادةً ما تعكس الترتيب)، وإنما يُظْهِر أورسينو، الذي يستمع إلى موسيقى تُشبِع الكآبة الشديدة التي يُعانيها: «اعزف هذا الجزء من جديد؛ فلقد كان له انحدارٌ مُتدرِّجٌ حزين» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٤). «الانحدار المُتدرِّج الحزين» هو انخفاضٌ تدريجي كئيب في اللَّحن يُناسِب على السواء شخصية أورسينو، بصفته دوق إقليم إيليريا (وهو اسم مكانٍ يُوحي بالنشاز وعدم الانسجام، كلحنٍ غير مُدوزَن أو سيئ غنائيًّا) وكذلك مسرحيةً تبدأ بأورسينو وأوليفيا، اللَّذَين تُفضي بهما الكآبة والحزن إلى اعتكافٍ وعُزلة. تكبح الحيوية الهزلية المُتوهِّجة للمسرحية جماح هذه الصِّفات في روابط الفصل الخامس الزوجية، لكنها لا تُبدِّدها كليةً. ومع ذلك فإنَّ عنوان المسرحية يُشير إلى اختتام احتفالات عيد الكريسماس، وهي مُناسَبةٌ كثيرًا ما يُحتَفَل بها عن طريق إحداث انقلابٍ كرنفالي في النظام في الحياة

اليومية المُعتادة؛ إذ ينقلب العالم رأسًا على عقب؛ ومن ثَمَّ فهو عالم تسُود فيه النساء، وهو عالمٌ خيالي يُمكن فيه تحقيق الأمنيات.

في الإطار المُوسيقي لإقليم إيليريا، تأخُذ فيولا، الناجية من السفينة الغارقة، لنفسها هُوية وهي ليست هُوية شاب، كما يتصوَّر الجمهور العصري عادةً، وإنما بالأحرى هُوية خَصِي، هو سيساريو. وبالرغم من الأغاني الكثيرة في مسرحية «الليلة الثانية عشرة»، فإننا فعليًّا لا نسمع فيولا تُغني إطلاقًا، مع أنها تُخبِرنا تحديدًا أن ملكاتها الصوتية هي التي أرشدَتْها إلى اختيار هذا التنكُّر بالذات وإلى تقديم نفسها إلى الدوق على أنها «خَصِي» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٥٦) والسعي إلى الحصول على وظيفةٍ في بلاطه. اسم «فيولا» هو نفسه اسم آلةٍ موسيقية وهذا الاسم يتكرَّر صداه عن طريق إعادة ترتيب الحروف، مثل تنويعةٍ موسيقية، عبر هُويات الشخصيات الأخرى، أوليفيا ومالفوليو. عندما يصِف مالفوليو «سيساريو»، الوافد حديثًا بصفته المبعوث من بلاط أورسينو، يَنصبُّ التركيز من جديد على خصائصها الصوتية، على «قصبتها» pipe. وهذه أيضًا مِزحة عن أعضائها التناسُلية الضئيلة؛ إذ كانت كلمة pipe في اللغة الإنجليزية في أوائل العصر الحديث مُرادفة لقضيب الرجل. يعلق أورسينو، هو الآخر، على الخصائص الصوتية لفيولا قائلًا:

من يقول إنكَ رجل،
لا بُدَّ أنه لا يُلاحِظ كم أنت يافع.
إن شفتَيك ناعمتان وحمراوان كشَفَتَي الإلهة ديانا.
وقصبتكَ الصغيرة (صوتك الناعم) مثل فتاةٍ شابة، عالٍ وواضح،
وبقية أعضائك تُماثل أعضاء امرأة.

(الفصل الأول، المشهد الرابع، الأسطر ٣٠–٣٤)

التورية الفاحشة المعهودة في كلمتَي «قصبة»، و«أعضاء امرأة» تعمل على إحداث تشويشٍ حتى في هُوية الأعضاء التناسُلية؛ إذ إن الإشارة الخُنثوية هنا هي أن فيولا/سيساريو تمتلك كلًّا من «القصبة» أو العضو الذكري و«الأعضاء» الأنثوية. وكونها خصِيًّا يُشير أيضًا إلى المُمارسة المسرحية الأوروبية المُتعلِّقة بالاستعانة بالمُغنِّين الخصيِّين؛ أي المُغنِّين الذين تعرَّضوا للإخصاء قبل أن تُصبِح أصواتهم خشنة. ومع ذلك، لم يكن الإخصاء يُمارَس في إنجلترا إلَّا للدَّواعي الطبية. وتمامًا مِثلما في مسرحية «كما تشاء»، التي تصير

روزاليند فيها جانيميد المتعلق تعلُّقًا قاطعًا باشتهاء المُماثل في النوع، فإنَّ تنكُّر فيولا في هيئة خَصِيٍّ يُضيف مزيدًا من التعقيد، بل يُضيف أيضًا جاذبيةً مُثيرة للتنكُّر. يُوحي هذا بأن، في المسرح، كما في إيليريا، إشباع كلِّ أشكال الخيارات الشهوانية، مِثلما توحي عبارة «كما تشاء»، يمكن تحقيقه.

التنكُّر، والارتباك المتعلق بشأن الهوية الجنسية، وبشأن الأغراض والمقاصد الجنسية الملائمة، هو القاطرة الدافعة لكوميديا المسرحية، كما هو مُتوقَّع من الفوضى المُرخَّص بها لعيدٍ احتفالي، وكل شيء في المسرحية ينْحُو نَحْوَ الحلِّ النهائي لعقدتها؛ نحو عودة النظام والتسلسُل الهرَمي:

إلامَ سيئول كلُّ هذا؟ إنَّ سيدي يُحبِّها حبًّا جمًّا،
وأنا، يا لي من مسخٍ بائس، أُحِبُّه بنفس القدْر،
وهي واهِمة بما فيه الكفاية بحيث تقَع في غرامي.
كيف سيكون مآل هذا الحال؟ بتَظاهُري بأنَّني رجل،
فإنَّ حُبِّي للدُّوق بلا أمل،
وكَوني امرأة (وللأسف أنَّني امرأة!)،
فيا لَضيعة تنهُّدات أوليفيا المسكينة!
أيُّها الزمن، أنت وحدَك كفيلٌ بحلِّ هذا الأمر، لا أنا،
يا لها من عقدةٍ يصعُب عليَّ حلُّها!

(الفصل الثاني، المشهد الثاني، الأسطر ٣٢–٤٠)

إنَّ فيولا، التي لا هي رجل ولا هي امرأة، تُشكِّل حقًّا، على الأقل في ضوء العقلية المُعاصرة لحقبة أوائل العصر الحديث، «مسخًا بائسًا»؛ أي فلتة من فلتات الطبيعة. يغزو سيساريو، الذي يُعْهَد إليه بصفته وصيفًا أمر التودُّد إلى أوليفيا نيابةً عن سيِّدِه، على الفور قلب أوليفيا. عادةً ما تعجز التقديمات الحديثة عن تناوُل الجانب العدائي حقًّا لهذا التودُّد على الرغم من أنه كان مدار الكثير من النقد المُناصِر لحقوق المرأة للمسرحية؛[79] فأوليفيا وريثة، وهي الحاكمة بأمرها لمنزلها الخاص، الوضع الذي كان من شأن مُعاصِري حقبة أوائل العصر الحديث أن يفهموه بوصفه «امرأة لها اليد العليا»، ومن البداية، نجدها عاقدة العزم — بطرُق تُذكِّرنا بشدَّةٍ برفض الملكة العذراء التنازُل عن السلطة لرجل —

على ألَّا تتزوَّج أي أحدٍ يكون ««أعلى» منها منزلةً». في البداية، يبدو هذا القرار مُرادفًا للرغبة في ألَّا تتزوَّج على الإطلاق؛ إذ يبدو من غير المعقول أن تتحاشى أوليفيا الزَّواج ممَّن هم في «أعلى» الهرَم الاجتماعي بدافعٍ من رغبةٍ في الزواج من شخص في «أدناه» بدرجاتٍ عديدة؛ فنجدها تُغرَم بحبِّ شابٍّ عديم الرجولة بلا جدال وهو أيضًا خادم، وإن يكن/تكن شخصًا مُهذَّبًا: «بيْد أني لا أزال في منزلةٍ مقبولة؛ فأنا شخصٌ مُهذَّب» (الفصل الأول، المشهد الخامس، السطران ٢٩٤–٢٩٥). قد نتجاوز عن هذا الأمر باستثناء أنَّ مدير المنزل، مالفوليو، دون رحمة يُشَهَّر به بسبب أوهامه المُتعلِّقة بالزواج من أعلى السُّلَّم الاجتماعي من سيدته أوليفيا، مع أنه يسرد أمثلةً سبَقَ أن حَدثَت فيها مِثل تلك الزيجات المُتجاوزة لقواعد السُّلَّم الاجتماعي: «تزوَّجتِ الليدي ستراتشي خادِمها المسئول عن غُرفة ثيابها» (الفصل الثاني، المشهد الخامس، السطران ٣٩–٤٠). لربَّما كان من شأن هذا أن ينسجم لدى جمهور أوائل العصر الحديث مع وقائع من الواقع قُلِب فيها بالتالي الهرَم الاجتماعي رأسًا على عقب.

إنَّ مالفوليو، الذي يعني اسمه «سيئ الطبع»، هو بالفعل «بيوريتانيٌّ نوعًا ما» (الفصل الثاني، المشهد الثالث، السطر ١٤٠)، يؤمن بأنه ينبغي ألا يكون هناك «كعك ولا جعَّة» (الفصل الثاني، المشهد الثالث، السطر ١١٥)، وكذلك لا مزيد من رياضة تعذيب الدِّبَبة، وشخصيته مُشَكَّلة بحيث تُناقِض رُوح المسرحية الكرنفالية البهيجة في ماهيتها. كان من المُتعارَف عليه أن تُظهر كرنفالات أوائل العصر الحديث تمثالًا بدينًا، ذا وجهٍ مُتورِّد للدلالة على الكرنفال، مقرونًا باللَّحم وكلِّ المُتَع الجسدية، في حين كان نظيره الصارم، «جاك أولينت» يُجسِّد الجوهر الهزيل، المُنكِر للذات لفترة الصوم التقليدية في الأسابيع الستَّة السابقة على الاحتفال بعيد الفصح. مالفوليو هو بالضبط هذا الشكل الأخير، وشخصيته مُشَكَّلَة على خلاف شخصية السير توبي بلِتش، الذي اختِير اسمه ببراعة، والذي يأخُذ مالًا من السير أندرو إجيتشيك بدعوى إحالة التِماسه إلى أوليفيا. تُوصَف ماريا، وصيفة أوليفيا، بأنها بينثيسيليا، ملكة الأمازونات؛ وعلى ذلك فهي تقوم بدَور مَظهرٍ آخرَ للسيادة الأنثوية في هذا العالم الذي تَنقلِب فيه الأمور رأسًا على عقب، مع أنها هي الأخرى تُرَوَّض في نهاية الأمر بالزواج من السير توبي. تكتب ماريا خطابًا مُبهمًا بخطِّ يدِ سيِّدتها، ذاك الذي — كما نبَّأها حَدْسُها — يَخْدَع مالفوليو ويُؤدِّي به إلى الاعتقاد الخاطئ بأن أوليفيا تُحبُّه وترغب فيه. يُراقب الجمهور ومعه مُقترِفو هذا المقلب بينما تقود أفكار مالفوليو القائمة على التمنِّي صاحبها أكثر وأكثر إلى غياهب درْب

إساءة الفهم المسدود. في هذه المرحلة من المسرحية، يكون حُمق مالفوليو، ونِفاقه، وخاصةً تَطلُّعاتِه الاجتماعية، هي المسئولة في المقام الأول عن جعله أضحوكة؛ فهو يُصدِّق بقوةٍ أن أوليفيا تتمنَّى أن تراه مُرتديًا اللباس المُضحِك المكوَّن من زوجٍ من الجوارب الصفراء ذي حمالاتٍ مُتقاطعة، وجعَلَه خياله المخبول يملأ فراغات الخطاب: «إم أو إيه آي يُسيطر على حياتي» (الفصل الثاني، المشهد الخامس، السطر ١٠٩). وعلى الرغم من أن الخطاب غير مُوقَّع، فإنه يُستنتَج، في واحد من أكثر المقاطع إفراطًا في الإباحيةً في أعمال شكسبير، أن «هذا هو حرف السي الخاص بها، وحرف اليو الخاص بها، وحرف التِّي الخاص بها» (الفصل الثاني، المشهد الخامس، السطر ٨٨). هذه المزحة غالبًا لا يُدركها الجمهور الحديث، إلا أنه لم يكن ليفوِّتَ طلَّاب الحقوق الذكور بجمعية ميدل تمبل للقانون أن يعرفوا أن كلمة cut التي تُوجَد حروفها في الاستشهاد السابق كانت إشارةً بذيئة إلى أعضاء التناسُل الأُنثوية.

مالفوليو مسئول بالفعل عن تأويله الخاطئ السافر للخِطاب وعن جوانب ضَعف الشخصية التي تجعله عُرضة للوقوع فريسةً لهذا الخطاب في المقام الأوَّل. ما ليس واضحًا هو استحقاقه لِقسوة السجن الذي يَنتُج عن الادِّعاء المُلفَّق بالجنون؛ فأن يُزجَّ به في السجن في زنزانةٍ مُظلمة لَهو أَمرٌ لا يراه غالبية الجمهور العصري على أنه عقوبةٌ مناسبة لقوله لأرستقراطيٍّ ثِمل إنَّ سلوكه غير مقبول. من ناحيةٍ أُخرى، يبدو أن نفاق مالفوليو يستحقُّ العقاب، وحاله المُتمثِّل في كونه «بيوريتانيًّا» يجعله في مصافِّ التعصُّب الديني. وتُمثِّل الكيفية التي ينبغي بها التعامُل مع هذا النوع من التعصُّب مُشكلةً في مجتمعنا المُعاصر بقَدْر ما كانت في مجتمع شكسبير.

بيْد أنه بينما يظلُّ مالفوليو خارج دائرة الصِّلات الشهوانية المُدهِشة التي تخلُص إليها المسرحية، فإنه ليس بمُفرده؛ ففيستي، المهرج، وأنطونيو، القبطان البحري ورفيق سيباستيان، هما بالِمثل بدون رفيقة، وبعض الخسائر، مثل خَسارة شقيق أوليفيا، لا يمكن إصلاحها. وفي حين أن اسم المهرج فيستي نفسه (وهو دَورٌ ربما يكون قد لعبه روبرت أرمين) يدُلُّ على عالم الاحتفال، فإنَّ مزاحه دومًا ما يصطبغ بالكآبة حتى مع قيام نِكاته وأُغنياته بدَور ربط أجزاء المسرحية معًا وإعطائها سِمة العمل الكوميدي. عادةً ما يكون المُهرِّج هو الدخيل، ووضعه المُتنائي يُتيح له أن يتطلَّع إلى العالم بِعينَي أحمق، وهو منظورٌ لا يستطيع أن يَحوزه أولئك المُنغمِسون أشدَّ ما يكون الانغماس في مكائده. أمَّا أنطونيو، في المقابل، فيُعتبَر مسألةً مُختلفة تمامًا؛ فقد ضحَّى بحياته في سبيل

سيباستيان، ويبدو أنَّ لدَيه نوعًا من الارتباط المِثلي به الذي تُبديه الشخصية الكئيبة التي تحمِل نفس الاسم نحوَ باسيانو في مسرحية «تاجر البندقية». إنَّ طرح المسرحية الجاد لِمثل هذا المشهد المِثلي لهو أَمرٌ مُشارٌ إليه أيضًا عندما يُمسِك أورسينو يدَ فيولا بينما كانت لا تزال مُرتديةً لملابسَ ذكورية. وهي، بالفعل، لا تعود حقًّا إلى ارتداء «ملابسها النسائية» في أي مرحلةٍ في المسرحية (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطر ٢٧١).[80]

في قراءةٍ مُهمَّة للمسرحية، تذهب إنديرا جوش إلى أنَّ عدَم قُدرة مالفوليو على الاندماج في التوافُق الاجتماعي فيما يتعلَّق بالكوميديا يُشَكِّل نقد شكسبير للمفهوم القائل بأنَّ الضَّحِك هو أداة تقويمٍ اجتماعية. تُشير جوش أيضًا إلى أن السير توبي وحاشيته ليسوا مشمولِين في المُصالحة النهائية للمسرحية وأن البيوريتانيِّين وكارهي البيوريتانيِّين مُعرَّضان على حدٍّ سواء للهجاء الساخر. ومع ذلك فالأمر الواضح هو أن ثَمَّةَ أنواعًا مُعيَّنة من الضحك — كالتحرُّش بإنسانٍ مِثلما يُفْعَل مع الدِّبَبة، على سبيل المثال — «لم تعُد مقبولة». إن جميع الشخصيات المحورية تنبذ نوع المِزاح الذي اشترك فيه العَرابِدة؛ السير توبي، والسير أندرو إجيتشيك، وفابيان؛[81] بعبارةٍ أخرى، يبدو أن مشاعر تعاطُف شكسبير كانت مع الدِّبَبة؛ فربما يكون مشهدٌ لتعذيبها قد انطبع في ذاكرته منذ حتى حداثة أيامه. كان شعار «الدب والعصا غير المستوية» مُستخدمًا من قِبَل إيرلات ووريك على مدى أجيالٍ على شعار النَّبالة الخاص بهم (ولاحقًا أصبح مُتَضمَّنًا في شعار المقاطعة)؛ ومن ثَمَّ، فربما كان شكسبير في ستراتفورد على درايةٍ كبيرة به.

أمَّا مالفوليو، الذي يُطلَق سراحه في النهاية من سجنه، فيترك خشبة المسرح مع نَذرِه المُفعَم بالمرارة الذي أوجبه على نفسه بالثأر. بالطبع، بالاستفادة من استخلاص العِبَر من وقائع التاريخ، نعرِف أن البيوريتانية مُمثَّلةً في مالفوليو نفَّذَت بالضبط ثأرها من حرية المسارح المُخِلَّة بالنظام عندما أُغلِقَت المسارح على يد نظام الحكم الجديد في عام ١٦٤٢.[82]

الصاع بالصاع

في مسرحية «الصاع بالصاع»، أمسك أنجيلو، المُفرط الحماسة، مُؤقَّتًا بزِمام حكومة فيينا من الدُّوق فنسنتيو. في ظلِّ نظام أنجيلو الصارم، قُبِض على كلاوديو بتُهمة مُمارسة الفحشاء، وهي جريمة سوف يُقطَع رأسه جرَّاءَها. ولو أنَّ العقوبات المشدَّدة على التجاوُز الجنسي، التي هي موضوع مسرحية «الصاع بالصاع»، كانت موجودة في ستراتفورد في

ثمانينيَّات القرن السادس عشر، لربَّما كان شكسبير، الذي تزوَّج من آن هاثاواي بعد خمسة شهور من جعلها حُبلى، قد وجد نفسه في نفس موقف كلاوديو: «في خلال ثلاثة أيام، سيُقطَع رأسه» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطران ٥٣-٥٤).[83]

بالطبع، في إنجلترا، لم تكن عقوبات الفجور الجنسي بهذه الشِّدَّة. ومع ذلك، في أماكنَ أخرى في أوروبا، كان الأمر مختلفًا تمام الاختلاف، بخاصة في الحكومة الدينية البروتستانتية في جنيف في عهد جون كالفِن، الذي تشابهَت حكومته كثيرًا مع حكومة فيينا في ظلِّ حُكم أنجيلو. كان مُواطنو جنيف قد أقسموا في مايو من عام ١٥٣٦ بأن يعيشوا مُمتثِلِين لشريعة الرب، وناشدوا كالفِن؛ المُصلح الفرنسي الكبير، أن يُساعدهم على فعل ذلك. لم تكن جهود كالفِن التشريعية تهدُف إلى تغيير السرائر وإنما إلى تقويم الطبيعة البشرية من الخارج إلى الداخل. باءت مُحاولته الأُولى بالفشل، ولكنه لاحقًا دُعي إلى العودة للمدينة ليتولَّى تلك المسألة مرةً أخرى. كانت جنيف في عهد كالفِن مُطهَّرة من المُغرِيات والرذائل؛ سواء أكانت شنيعة أو لا ضرَرَ منها؛ كان احتساء الخمور، والرقص، ولعب النرد محظورًا، بالإضافة إلى المُغالاة في اللبس.[84] في عام ١٥٤٣، على سبيل المثال، استُدعي فرانسوا دي بونيفار للمُثول أمام العدالة بجريمة لَعِب لُعبة «التريك تراك» (تيك تاك) مع الشاعر كليمن مارو، وفي عام ١٥٦٢، ورغم أنه كان يُعاني من عجزٍ جنسي، أُجبِر من قِبَل قضاة التحقيق على الزواج من فتاةٍ شابة، كانت في السابق راهبة، تلك التي كانت مُديرة منزله. وفي غضون ثلاث سنوات من الزواج، انتَحرتِ المرأة غرقًا، وقُطِع رأس خادم بونيفار لارتكابه الزنا معها.[85] ثَمَّةَ تشابُهٌ لافت هنا مع مسرحية شكسبير، التي نجد فيها لوسيو، الذي يعتبر الجنس نشاطًا ترويحيًّا غير ضار، يُسمِّيه «لعبة تيك تاك» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطران ١٦٢-١٦٣). وسواء عرف شكسبير بحادثة بونيفار تحديدًا أم لم يعرف، فمن المؤكد أنَّ تلك القصص عن عدالة جنيف كانت ستجد سبيلها إلى إنجلترا لأنه كانت تُوجَد مجموعةٌ إنجليزية في المنفى هناك إبَّان حُكم ماري تيودور؛ شقيقة إليزابيث الكاثوليكية. عاد هؤلاء المنفيُّون بعد اعتلاء الملكة البروتستانتية للعرش في عام ١٥٥٨ وجلَبوا معهم — بالإضافة إلى الكتاب المُقدَّس باللغة الإنجليزية الذي كانوا قد نشروه في جنيف الناطقة بالفرنسية في مايو من عام ١٥٦٠ — تعصُّبًا مُتجدِّدًا للقضية البروتستانتية. كان من المُرجَّح أن تكون هذه المجموعة بعَينها قد صفَّقَت استحسانًا لِلعقوبات المُشدَّدة على النقائص الأخلاقية وأن تكون قد ضَغطَت لِتبنِّيها على الأراضي الإنجليزية عندما عادوا. يزداد كثيرًا احتمال معرفة شكسبير بحُكم

كالفن الدِّيني لأنه، أثناء وقت كتابة مسرحية «الصاع بالصاع»، كان يعيش في شارع سيلفر ستريت ضِمن مجتمع اللاجئِين الهوجونوت الفرنسيِّين.

وإن لم تكن إنجلترا مثل جنيف، فإنها أيضًا لم تكن ملاذًا آمِنًا للزُّناة ومُرتكبِي الفواحش. كان الزِّنا والفحشاء من الجرائم التي كانت تُعاقِب عليها دومًا المحاكم الكنسية. ومع ذلك لم تكن إدارة بيوت الدِّعارة، وهي الجريمة التي يُتَّهَم بها بومبي في المسرحية، أبدًا ضمن إطار الولاية القضائية الكنسية وإنما كانت دومًا مسألةً تخُص السلطات العلمانية، كما هي في فيينا شكسبير التي يأمر فيها أنجيلو بأن «سوف تُهدَم كل البيوت في ضواحي فيينا» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٧٧). تلك هي «بيوت السوء» (الفصل الثاني، المشهد الأول، السطر ٦٧) أو بيوت الفسق، التي كانت على أرض الواقع في ضاحية ساذرك اللندنية تقِف ملاصقةً لمسرح «ذا جلوب»، ولكن من المُحتمَل أيضًا أن يُقْصَد بها مسارح وحانات باعتبارها «مُنتجعات» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٨١).

كانت المسارح مُجاورة جغرافيًّا لمواخير منطقة بانكساید، المعروفة باسم «المغاطس»، ولأشكالٍ عدَّة أخرى من ألعاب المجون، ومصارعة الدِّيَكة، وتعذيب الدِّبَبة، وشُرب الخمر. كانت التصرُّفات الجنسية السيئة في كلِّ مكان. في بعض البلدات، كان ثَمَّةَ معاركُ بشأن ما إذا كانت دُور القضاء أو الكنيسة تملك الولاية القضائية المُلائمة على القوَّادِين، والعاهِرين، والزُّناة، وبخاصة عندما اعتبَرَ قُضاة التحقيق المحليون المُتحمِّسون أن العقوبات الكهنوتية غاية في اللِّين. ومع ذلك فالدِّعارة على النطاق المُجسَّد في مسرحية «الصاع بالصاع» كانت قضيةً مَعنيَّة بها في الأساس لندن وحدَها.

تنتهي مسرحية «الصاع بالصاع» بسلسلةٍ من الزيجات الشرعية، وإن كانت تنطوي على إشكالياتٍ كبيرة. هذه الزِّيجات هي ما يضع المسرحية تحت التصنيف الأدبي للكوميديا، علاوةً على أنه بالرغم من كلِّ المؤشرات التي تُؤدِّي للعكس، نجد، في النهاية، أن الوفاة الوحيدة في المسرحية هي وفاةٌ ناتجة عن أسبابٍ طبيعية. كان خيطا الحبكة الرئيسية للمسرحية، الحاكم المُتنكِّر وقاضي التحقيق الفاسد، مَعروفَيْن بالفعل لدى جمهور حقبة أوائل العصر الحديث. وتشتمل مصادر شكسبير للحبْكة على عمل جيوفاني باتيستا جيرالدي سينثيو المُسمَّى «هيكاتوميثي» (١٥٦٥) ومسرحيته التي نُشِرَت بعد وفاته «إيبتيا» (١٥٨٣). كذلك استقى من مسرحية جورج ويتستون المُسمَّاة «القصة الصحيحة البديعة لبروموس وكاساندرا» (١٥٧٨) وقصته في كتاب «سبعة أيام من النقاشات اللطيفة» (١٥٨٢)، الذي أُعيد نشره باسم «أوريليا» في عام ١٥٩٢.

تسرد مسرحية «الصاع بالصاع» الكوميديا الاجتماعية لحياة الناس في المدينة التي يعيشونها داخل وخارج إطار القانون، بالإضافة إلى إقامة العدل من أعلى منصبٍ في البلد نزولًا حتى المناطق الحضرية البائسة. ومع ذلك، وبالرغم من البناء الهزلي للمسرحية وأنماط شخصياتها الهزلية — مثل الشُّرطي الأخرَق على نحوٍ سيئٍ إيلبو، وصاحبة بيت الدعارة، والسيدة أوفردون (التي تزوَّجَت تسع مرات و«جاوزَت الحد» overdone بزوجها الأخير، الذي هو الآن مُتوفًّى)، والقوَّاد، وبومبي، والسجين المخمور صعب المِراس، وبرناردين — فإن الكوميديا فيها لا تتحاشى أبعاد الحياة المريرة، والمُنحطَّة على نحوٍ كئيب، التي يُحتمَل أن تكون مأساوية، والتي لا بدَّ أن تُصاحِب عالم المواخير، والسجون، والحكومة الفاسدة. إن مشكلة الجو العام هذه، التي تفاقَمَت عمدًا بواسطة التحالُفات الزوجية غير الواعدة في ختام المسرحية، هي السبب في أنَّ النقَّاد عادةً ما يُشيرون إلى المسرحية على أنها «كوميديا قائمة على الإشكاليات».

يتألَّف انتهاك كلاوديو من تسبُّبه في حَمل حبيبته، جولييت. لاحقًا في المسرحية، يحتج كلاوديو بأنهما في واقِع الأمر مُتزوِّجان، وإن لم يتم زواجهما في الكنيسة:

بمُوجَب عقدٍ صحيح،
استَبَحتُ لنفسي فراشَ جولييت.
إنكَ تعرفها، في الواقع هي زوجتي،
غير أنَّنا لم نُشِع هذا الخبر للناس
حسبما تقتضي الطقوس الشكلية.

(الفصل الأول، المشهد الثاني، الأسطر ١١٨–١٢٢)
[ترجمة دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان]

كان العهد الشفهي بين الزوجَين، فيما يُعرف بالاتفاق السري، وبخاصة ذلك الذي كان موجودًا فيه شهود، يُعَدُّ عقدًا زوجيًّا مُلزِمًا له الصفة الشرعية والقانونية في زمن شكسبير، بالرغم من وجود مَساعٍ في تلك الحِقبة لفرض التصديق الكنسي. ومع ذلك كان ردُّ فِعل كلاوديو المبدئي على سجنه هو إقراره بالجُرم، ليس فقط ردًّا على تُهمة مُمارسة الفحشاء، وإنما أيضًا على «التُّخمة» أو الشَّرَه الجنسي، وهو نوعٌ من الشَّهوة المحمومة (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ١٠٣). في أثناء ذلك، تذهب إيزابيلا، شقيقة كلاوديو، التي انضمَّت

حديثًا إلى دَيرٍ بصفتها مُترهبِنةً مُبتدئة، إلى أنجيلو لتلتمِس الإبقاء على حياة شقيقها. يزعم أنجيلو، الذي يدعم مرارًا وتكرارًا أفكار البيوريتانيِّين، أنه مُحصَّن من الإغراءات الجنسية ويعتقِد أنَّ أفعال سوء التصرُّف الجنسية تستحقُّ أغلظ العقوبات. ومع ذلك، يُحاول أنجيلو، بعدما يستحوذ عليه التِماس إيزابيلا المُفعَم بالحماس باسم شقيقها، أنْ يُكْرِهها على مُمارسة الجنس معه: إن هي ضاجعَته، فإنه سوف يُبقي على حياة كلاوديو. ودون علم أنجيلو، تستعين إيزابيلا بماريانا، حبيبته السابقة التي هجرَها، لِتحلَّ محلَّها في فراشه. غير أنه بالرغم من اعتقاد أنجيلو بأنَّ الصفقة الجنسية قد أُتمِمَت، فإنه مع ذلك يأمُر بإعدام كلاوديو. يُنقَذ كلاوديو عن طريق استبدال كلاوديو ببراعةٍ بجثَّة رجل كان قد مات في السجن بأسبابٍ طبيعية. تنتهي المسرحية باقتران كلاوديو وجولييت، وأنجيلو وماريانا، والأكثر إدهاشًا بعرْض الدُّوق فنسنتيو لإيزابيلا بالزواج منها؛ وهو العرض الذي يكون ردُّها عليه ألَّا تنطِق، بغرابة، ببِنتِ شَفَة. إن التعديلات الجوهرية التي أدخلها شكسبير على مصدره هي تعديلاتٌ مُهمَّة؛ ففي نُسخة ويتستون نجد أن شقيقة الرجل المُدان ليست راهبة في الكنيسة، وأنها، على العكس من إيزابيلا، تتنازل عن عُذريَّتها للمُفوَّض من أجل إنقاذ حياة شقيقها.

كحال لندن، يشيع في فيينا، التي تُصوِّرها المسرحية، الفساد الأخلاقي والمادي. والإشارات العديدة في المسرحية إلى الأمراض التناسُلية لَهي دلالة على الانحلال السياسي. وفي إطار هذا المشهد الحضري المُعتلِّ مجازيًّا وحرفيًّا، يطرح شكسبير أسئلةً مُقلِقة بشأن العلاقة بين الإخضاع السياسي والجنسي، وبشأن ما إذا كان، أو بالأحرى إلى أي درجة، الحفاظ على السلطة السياسية يعتمِد على التحكُّم في الغريزة الجنسية. وفي المقام الأول، مسرحية «الصاع بالصاع» هي مسرحية عن النفاق الأخلاقي؛ الرذائل الفردية للشخصيات العامة، وهي تطرح واحدًا من أكثر التساؤلات إلحاحًا في عصرها: هل تستحقُّ التجاوُزات الجنسية المؤاخذة من قِبَل الدولة؟

استُخْدِمت العبارة الشهيرة للقديس بولس «التزوُّج أصلح من التحرُّق» (رسالة القديس بولس الأولى إلى أهل كورنثوس، الإصحاح ٧، الآية ٩) لقرونٍ بوصفها دليلًا من النصوص المُقدَّسة على سمُوِّ حياة العزوبية على الزواج. ومن منظور تعاليم القديس بولس، بما أن عِقاب الفجور الجنسي هو اللَّعنة الأبدية، فإن أولئك الأشخاص الذين كانوا غيرَ قادِرين على البقاء طاهِرين ينبغي أن يتزوَّجوا؛ ومن ثَمَّ كان الزواج بديلًا أدنى من الحالة الحياتية

الأعلى والتي نبذَت الجنس بالكلية. وردًّا نوعًا ما على الفوضى الجنسية التي سادت أحيانًا في مُجتمعات الرهبنة في العصور الوسطى — التي لم تصمد أمامها نُذُور التبتُّل — وعلى حكمٍ رهباني انحاز للزُّهد الشديد، رَفعَت البروتستانتية من شأن الزواج إلى أعلى منزلةٍ في الحياة، فاعتبرَتْها السبيل المُفضَّل للإنسان المسيحي في رحلته إلى الله. وبعد تصفية هنري الثامن للأديرة، حلَّ نموذج العفَّة بالزواج والسعادة الزوجية في العالم العلماني محلَّ نموذج التبتُّل المُنعزِل المنذور لله.

بينما كان من المُمكن تأييد العقد الشفهي، الذي دخل فيه جولييت وكلاوديو، في المحاكم، عادةً ما كان من الصعب على امرأةٍ حُبلى أن تُثبِت أن والد طفلها قد أبرم اتفاقًا كهذا قبل أن تحبل بالطفل. أدَّى هذا إلى كلِّ أنواع النزاعات في المحاكم الكنسية حول ما اتُّفِق عليه وما لم يُتَّفَق عليه. ومِمَّا لا شكَّ فيه أن «عقدًا شفهيًّا» يُمكن أن يحظى بقَبول المرأة حتى لو كان المأرب الحقيقي للرجل هو علاقة إغواءٍ وقتية وليس علاقة زواجٍ طويلِ الأمد. يُقدِّم لنا شكسبير مقارنةً مُثيرة للاهتمام بين جولييت حبيبة روميو في مسرحية «روميو وجولييت»، التي بادَرَت بتحديد الشروط التي ستقوم عليها علاقتها مع حبيبها، وجولييت حبيبة كلاوديو؛ إذ تقول الأُولى: «إن كنتَ في حبِّك جادًّا وشريفًا، وتُريدني زوجًا عفيفًا» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، السطران ١٤٣–١٤٤)، وعندما يتبيَّن عدم رغبة روميو في المُغادرة، تستفسِر بوضوحٍ أكثر قائلة: «وكيف في هذا المساء أُطفئ الظمأ؟» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، السطر ١٢٦).[86] كذلك، تضاربت فكرة العقد السري؛ أي الاتفاق الشفهي بين الزوجَين، مع الفهم الجديد للزواج الذي طرأ في تلك الفترة. كان الزواج علامةً على النُّضْج الاجتماعي، وكان الدخول فيه تغييرًا لحالة المرء بطريقةٍ قاطعةٍ وعامة. وفشِلَت بنحوٍ كبير الزيجات السرية، التي لم تُبرَم أو يُصادَق عليها علانيةً بطريقةٍ ما، في أن تكون سِمةً عامَّة. لا نعرِف إن كان شكسبير وآن هاثاواي قد أبرما عقدًا غير رسمي أم لا قبل زواجهما الكنسي، ولكنَّنا نعرف أنه مع اكتساب الزواج لأهميةٍ دينية واجتماعية أكبر في ظلِّ البروتستانتية، شَهِدتِ الضوابط القانونية والكهنوتية التي تحكم الزواج تغيُّرًا عظيمًا؛ ومن ثَم كان ثَمَّةَ ضغطٌ أكثر بكثيرٍ من أجل عقد الزيجات في الكنيسة. وكانت مسألة بدْء جسَد المرأة في إظهار دليلٍ مرئي على إتمام الدخول بها دون مُباركة الكنيسة أو المجتمع أمرًا شائنًا بدرجةٍ كبيرة.

مع أن إنجلترا في أوائل العصور الوسطى لم تُعْدِم مُرتكبي الفحشاء، فإنها نفَّذَت بمنتهي الصرامة عقوباتٍ قاسية وفي بعض الأحيان مُغلَّظةً على سُوء السلوك الجنسي. وهذه العقوبات لم تمتدَّ إلى قطع الرأس، إلَّا لو تصادف أن كانتِ المجرمة المزعومة تعيسةَ الحظِّ كونها مُتزوجةً من هنري الثامن، كما في حالة آن بولين، والدة إليزابيث الأولى. وقُبيل وفاة شكسبير، أمرت المحكمة الكنسية توماس كويني، المتزوِّج حديثًا بابنة شكسبير جوديث، بأن يقوم بكفَّارة على الملأ وهو يتَّشِح بمُلاءةٍ بيضاءَ لثلاثةِ أيامٍ آحادٍ مُتتابِعة، وهي عقوبةٌ كانت تُلغى عند دفع غرامةٍ قيمتها خمسة شلنات. كان كويني قد أنجب طفلًا من امرأة تُدعى مارجريت ويلر، التي دُفِنَت مع طفلها في الخامس عشر من مارس، سنة ١٦١٦. عانت ويلر ورضيعها من أكثر عواقب الاتصال الجنسي غير المشروع إيلامًا. وكما هو الحال غالبًا في حالة الجرائم الجنسية ما قبل الزواج، سُوِّيَت مسألة الاتصال الجنسي غير المشروع الخاصة بشكسبير عن طريق الزواج الذي لولاه لكان من شأنه أن يَتعرَّض للإدانة من قِبَل محكمةٍ كنسية، والتي كانت تُعْرَف عادةً (كما أشرنا سابقًا) باسم «محكمة الفسق».

كذلك كان التجاوُز الجنسي يُعَدُّ من القضايا السياسية المُلحَّة؛ فكان تقريبًا كل برلمان في دورته في تلك الفترة يهتمُّ بسنِّ تشريعٍ مُتعلق به. من المُحتمَل أن يكون شكسبير قد عرف على الأقل واحدًا من التقديمات البديلة لقصته، لا سيما عمل توماس لوبتون الذي يحمل اسم «الجزء الثاني والصياغة المُحكمة للكتاب المُعنوَن «أروع من أن يُصَدَّق»» (١٥٨١). المرأة التي تُقدِّم التماسًا إلى القاضي في هذه النسخة مُتزوِّجة من المُتَّهم (الشخصية المعادلة لشخصية كلاوديو) وبالتالي تُكْرَه على الزنا، وهو مثالٌ آخر على التجاوُزات الجنسية التي كان يدور حولها جَدلٌ مُحتدِم. وفي عام ١٦٢٦، حاول عضو البرلمان عن دائرة إكستر، «المُتَّسِم بالصرامة في احترام القواعد»، إجناتيوس جوردان أن تُطبَّق عقوبة الإعدام على الزنا، لكن لم يُمرَّر قانونه، ولكن ذلك لم يَثنِه عن المحاولة مُجدَّدًا في عام ١٦٢٨، آملًا في النجاح هذه المرة مع الاقتراح الأكثر اعتدالًا بفرْض مائة مارك غرامة على السادة النُّبلاء والجَلد لكلِّ مَن عَداهم. حث عضوٌ آخر في المجلس، وهو جون بيم، على تقديم الدعم للقانون المُقترَح بقوله بأنه «بما أن هذا الإثم استدعى عقوبة الربِّ على هذه الأرض، فينبغي عليهم إسناده إلى لجنةٍ لمزيد من الدراسة.» إن عبارة commit it التي استخدمها يمكن أن تعني أيضًا حرفيًّا «ارتكابه». لُوقِيَ طلب بيم بضحكٍ صاخبٍ وصيحات من الأعضاء مُستخدِمين نفس عبارة بيم ولكنهم كانوا يقصدون المعنى الحرفي.

لكن لم يُعجِب ذلك إجناتيوس جوردان وأبدى ازدراءه لموجة المرح وخاطب رئيس المجلس قائلًا: «لقد كنتُ دومًا أتوقع أن يُلاقي هذا القانون الكثير من المُعارضة، ولكن، سيدي الرئيس، هذه القضية ليست بالأمر المُضحك.» انتهز السير إدوارد كوك الفرصة ليوضِّح الأمر أكثر بالزعم بأن المجلس في واقع الأمر لم يُعارض القانون، واستخدم نفس عبارة بيم قاصدًا أن «يُسندوه إلى لجنة». وأوضح كوك كلامه قائلًا: «أقصد أنَّنا ينبغي أن نُسنِد القانون إلى لجنة ولا أقصد أن نرتكب هذا الإثم.»[87] غَنيٌّ عن القول إنَّ القانون لم يُمرَّر؛ لكلِّ ذلك، كانت الاقتراحات بالمزيد من التشريعات المُتَّصِلة بالجنس سمةً ثابتة من سِمات برلمانات كلٍّ من العصرَين الإليزابيثي واليعقوبي، مع استمرار الأعضاء البيوريتانيِّين في الضغط من أجل الإصلاح الأخلاقي رغم الرفض المُتكرِّر لمُحاولاتهم لتمرير تلك التشريعات.

ارتأى العديد من الرجال في مجلس العموم أنَّ النقاش بشأن السلوكيات الجنسية غير اللائقة قد مسَّهم هم شخصيًّا. في عام ١٦٢٥، أُدينت فرانسيس ابنة كوك بتُهمة الزنا، وإن كان ذلك في ظلِّ الظروف المُخفَّفة المتعلقة بإجبارها على الزواج على يد كوك نفسه عندما كانت لم تتجاوز الرابعة عشرة من عمرها؛ إذ كانت فرانسيس قد زُوِّجَت إلى السير جون فليرز؛ الأخ غير الشقيق المَعتوه لأكثر النُّبلاء نفوذًا في البلاد، وهو دوق بكنجهام. كان شريكها في جريمة الزنا عضوًا بالبرلمان، وهو السير روبرت هوارد، الذي حُرِم كنسيًّا، بينما غُرِّمَت فرانسيس خمسمائة مارك وحُكِم عليها بالقيام بكفارة على الملأ.[88]

عندما يتساءل بومبي: «هل يعني فخامتكم أن يُخصي ويُعقِّم كل شباب المدينة؟» (الفصل الثاني، المشهد الأول، السطران ١٩١–١٩٢)، فإن تساؤُله يُشير إلى استحالة تقنين الرغبة رغم المحاولات المُتكرِّرة من السلطات لفعل ذلك. المُثير للاهتمام أن «الإخصاء والتعقيم» — وهو تعبير يرتبط بتربية الحيوانات — يُشير إلى كلا الجنسَين على الرغم من أن كلمة «شباب» عادةً ما تُشير فقط إلى الذكور. وإذا ما أُخِذ سؤال بومبي على محملٍ حرفي، فإنه يقترح الإخصاء باعتباره الحلَّ الوحيد الحقيقي، ولكن المُحال؛ من أجل كلِّ ذلك، نجد أن بعض مُعاصِري شكسبير دعَوا إلى التشويه الجسدي — وهو ما يُعَدُّ حرفيًّا «أكثر القوانين إيلامًا» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ١٩) — مُعتبِرين أنه عقوبةٌ مناسبة. فنجد مثلًا أنَّ ويليام لامبارد في كتابه «تجوال في مقاطعة كِنْت» (١٥٧٦)، أيَّد جدْع أنوف المُتجاوِزين. هذا الشكل من أشكال العقوبة يتردَّد صداه مرةً أخرى في مسرحية «الصاع بالصاع» عندما يلاحظ كلاوديو أن أنجيلو في مَسعاه لإقامة علاقةٍ جنسية مع شقيقته في مُقابل حياته يحاول أن «يجدع أنف القانون» (الفصل الثالث، المشهد الأول،

السطر ١١٠)؛ أي أنْ يُشوِّه القانون نفسه. أخيرًا، في عام ١٦٥٠، في جمهورية أوليفر كروميل الإنجليزية التي يسيطر عليها البيوريتانيون، مُرِّرت عقوباتٌ صارمة لسوء السلوك الجنسي وأُدْخِلَت في إطار القانون في إطار «[التشريع] المعني بقمع المعاصي المقوتة المُتمثِّلة في الفسق بالمحارم، والزنا وارتكاب الفحشاء.» وكما يوضِّح آر إس وايت، لم يكن هذا زيغًا بيوريتانيًا ما، بل مُحصِّلة ما يربو على القرن من الضغط السياسي.[89]

يُجسِّد كلٌّ من أنجيلو وإيزابيلا الكبت الجنسي في المسرحية؛ فإيزابيلا قد اختارت حياة الرهبنة، «أبتغي قيودًا أكثر صرامةً على راهبات سانت كلير» (الفصل الأول، المشهد الرابع، السطران ٤–٥). أمَّا أنجيلو فكان مُتبتِّلًا، قبل أن تُهيِّج إيزابيلا رغبته، ويُعبِّر الدوق عن ثِقته فيه، المُعتمِدة في جانبٍ منها على الاعتقاد بأنه من المُستحيل أن «سهْم الحبِّ الطائش، يمكن أن ينفُذ من هذا الصدر المنيع» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطران ٢–٣). هذا السطر، كشأن سطورٍ كثيرة أخرى في المسرحية، هو صورةٌ جنسية تمامًا، وهي في هذه الحالة صورةٌ مُتعلِّقة بعدَم قابلية النفاذ ود «السهم الطائش» الذي يُوحي بالقضيب، بل إنَّ لغة إيزابيلا نفسها أكثر احتواءً على إيحاءاتٍ جنسية؛ فهي ترفُض، مُستعينةً بتصويرٍ جنسي لا يُقاوَم، استعطاف كلاوديو بألا تنزل على رغبات أنجيلو حتى تُنقذ حياته:

> لو حُكِم عليَّ بالموت، فأهلا بالسياط تجرحني؛
> فأحسبها جواهر أتزيَّن بها.
> وإني أُعرِّي نفسي للرَّدى، وأحسبه فراشًا وثيرًا طالما اشتقتُ إليه،
> قبل أن أُخْضِع جسدي لهذا العار.
>
> (الفصل الثاني، المشهد الرابع، الأسطر ١٠١–١٠٤)

إن السياط، والجواهر، والتعرِّي، والفراش، والاشتياق، والخضوع، والعار، والجسد، كلها كلمات تُفصِّل بوضوح الفعل الجنسي نفسه الذي تُعاني إيزابيلا الأَمَرَّين من أجل تجنُّبه. تدُلُّ كلماتها على ما أَطلَق عليه فرويد «مُعاودة ظهور المكبوت»؛ فهي تُقدِّم استعراضًا مازوخيًّا وإباحيًّا لجسدها العاري («أُعرِّي نفسي») الذي يُثيره عذابٌ جنسي إزاء احتمال كبتٍ شديد. التزمُّت الذي ينطوي على رغبةٍ غير سوية، الذي يُنبئ به تصميمها على أن تظلَّ مُحْصَنَة، يُشبِه لغة التدابير العقابية لتلك الحِقبة في مُواجهة الإباحية الجنسية في أنه يُكرِّر تَكرارًا حتميًّا ما يسعى إلى اقتلاعه. تُقدِّم إيزابيلا أيضًا صورةً مِرْآتيَّةً معكوسةً للغة أنجيلو

الساديَّة الواردة في موضعٍ سابق في المسرحية عندما يقول لإيسكالوس: «أتمنَّى أن تجد مُبرِّرًا جيدًا لجلدهم بالسياط جميعًا» (الفصل الثاني، المشهد الأول، السطر ١١٧). أنجيلو، من هذا المنظور، مُشترِك بالفعل مع إيزابيلا في خطابٍ عقابي حِسِّي، يُوحي بوجود حالةِ اتفاقٍ طبيعية بين رغباتهما أكثر من حالة التنافُر الأكثر مباشرةً بين الجاني والضحية.

وكذلك فإنَّ لُغة شكسبير هنا تروي لنا القصة بطرقٍ أخرى. كان الجَلْد بالسوط من الأمور البارزة بصفةٍ خاصة في المحاولات التشريعية العديدة الساعية إلى ردع السلوك غير الأخلاقي؛ ففي عام ١٥٧٩ في مدينة بيري سان إدموندس، حدَّدت لجنةٌ من قُضاة الصلح عقوبات ارتكاب الفحشاء، والزنا، والفسق بالمحارم، والتي كانت: التقييد لمدة أربعة وعشرين ساعة في عمود الجَلد، وقصَّ شعر الرأس، و«ثلاثين جلدةً مُنفَّذة تنفيذًا جيدًا حتى يتفصَّد الدم.»[90] هذه، إذن، هي «جواهر» إيزابيلا؛ فهي تُشير إلى عقوبة «الجلد بالسوط والتجريد من الثياب» العلنية المعهودة بلذَّةٍ مازوخية شهوانية لا تختلف كثيرًا في مضمونها عن اللغة الساديَّة لقُضاة الصلح التابِعين لمدينة بيري سان إدموندس. كان الجلد بالسوط هو العقوبة الروتينية للنساء اللائي يُحْكَم عليهن بارتكاب الفحشاء، ولكنها عادةً لم تكن تُطَبَّق على الرجال.[91] وحينما أُعيدت مُناقشة الأحكام المتعلقة بالنُّغُولَة في قانون إعانة الفقراء لسنة ١٥٦٧ في عام ١٥٩٦، نشأ خلافٌ بشأن ما إذا كان القانون الأصلي يقصد عقابًا بدنيًّا لِلمجرمِين من الذكور أم مجرَّد حبسهم. أشار أحد أعضاء البرلمان في يومياته إلى أن «كثيرِين انتهجوا فكرًا مُتحررًا؛ إذ ارتَأَوا ترك الأمر لتقدير قاضي الصلح بأن يَحوز سُلطة جَلد الشخص الذي ينتهك القانون.»[92] وأعرب بعض أعضاء البرلمان عن قلقهم إزاء كون الجلد سلوكًا «استعباديًّا»؛ ومن ثَمَّ، فهو عقوبةٌ غير لائقة بالرجال النُّبلاء؛ مثل لوسيو، الذين لم يفعلوا شيئًا، على الأقل من وجهة نظرهم، إلَّا أنهم أَطلَقوا العِنان لشهوات الشباب. وفي عام ١٥٩٣ أُبدِيَت اعتراضاتٌ على المُقترَح الذي مَفادُه أن يُجْلَد آباء أبناءِ السِّفاح مع أُمَّهاتهم. كان مصدر القلق نابعًا من أنَّ الجزاء «قد يُصادف أن يُصيب رجالًا نُبلاءً أو رجالًا من ذوي المنزلة الرفيعة، الذين لا يليق وضعهم في مثل هذه المهانة.»[93] في الفصل الثاني (الفصل الثاني، المشهد الأول، السطر ٢٠٧) يتلقَّى بومبي القَوَّاد تهديدًا بالجلد بالسوط من قِبَل إيسكالوس القاضي التابع للدوق، ولكنه بالتأكيد ليس رجلًا من ذوي المنزلة الرفيعة. مع ذلك، يعتمد لوسيو الشهواني على وجه التحديد على حماية طبقته الاجتماعية، ولم يتحمَّل أي تبعاتٍ لأُبوته لطفلِ سفاح، «لقد حَملَت منه السيدة كيت كيبداون أثناء عهد الدوق، وتعهَّد بأن يتزوَّجها. إن عمر طفلهِ عامٌ

وربع العام ...» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، السطران ١٦٠–١٦١). يُظْهِر لوسيو احتقارًا تامًّا للنساء، ويحتفظ بمقْتٍ خاص للمُومِسات. ارتأى بعض أعضاء البرلمان بعقلانيةٍ أكثر أنه قد يُتَّهَم رجالٌ أبرياء زورًا وأن قضاةً سيِئين أو فاسدِين قد يميلون إلى جَلدِهم على أي حال: «قد يُنفِّذون هذه العقوبة التهذيبية بسُوء نِيَّة على شخصٍ لم يُخالف القانون إذا ما اتُّهِم من عاهرة.»[94] وفي النهاية، لم يُصادَق على النصِّ الخاص بالجلد، ولكنَّ كاتب يومياتٍ مجهولًا لخَّص هذه المسألة المُحيِّرة بالقول: «أُثير لغطٌ كثير فيما يتعلق بكيفية التوصُّل إلى حلٍّ لهذه المسألة.»[95]

على الرغم من أن كُتَّاب سيرة شكسبير الذاتية تكهَّنوا بأنه هو نفسه كان يتردَّد على المواخير، فنجد أن مسرحية «الصاع بالصاع» بالتأكيد لا تأتي على ذِكر أيِّ مَشاهد هناك. ومع ذلك فقد استعان شكسبير بمشاهدِ مواخيرَ في مسرحية «بيريكليس» عندما بدأ التعاوُن مع قاطنٍ آخَر من قاطني شارع سيلفر ستريت، صاحب الماخور الذي صار مؤلِّفًا مسرحيًّا، جورج ويلكينز.[96] ولا يُوجد في المسرحية أيُّ أَثَر من إباحية قصيدة توماس ناش «اختيار عيد الفالانتين» التي تتَّسِم بالوَضاعة المُبهجة، والتي تُشير أيضًا إلى أَثَر القانون على «المهنة». في تلك القصيدة، نجد أن فرانسيس، العاهرة الشابة المُولَع بها توماليِن، قد أُبْعِدَت بواسطة السلطات إلى «بيتٍ للدِّعارة في شارع أبر جراوند». كان شارع أبر جراوند في حي المسارح؛ «الضواحي الدَّنِسة الآثمة» لمنطقة ساوث بانك، كما دعاها توماس ديكر في منشوره «العام العجيب» (١٦٠٣).

لا يدفع كلاوديو، كما سبق أن أشرْنا، على الفور ببراءته عند القبض عليه، وهو في هذا يتناقض مع الرجل الذي يبدو سعيدًا في زواجه في المسرحية، الشُّرطي إيلبو؛ فالأخير ينفي بشدَّة — وإن كان يفعل ذلك بلغةٍ تتَّسِم بإساءة استخدامٍ للألفاظ تتعارض مع مقصده — أنه أقام علاقاتٍ جنسية مع زوجته («اشتبه فيَّ معها») قبل زواجهما: «أنا يُشتبَه فيَّ معها قبل أن أتزوَّجها؟ لو سبق أن اشتُبِهَ فيَّ معها أو فيها معي، لما كنتُ الضابط المسكين لدى الدوق» (الفصل الثاني، المشهد الأول، الأسطر ١٤٥–١٤٨). وعلى الرغم من أن زوجة إيلبو «المُخلِصة» لا تظهر كشخصية في المسرحية، فإن الحوار في المشهد الأول من الفصل الثاني — الذي يحاول فيه دون جدوى أن يُبلغ عن طبيعة الجريمة التي ارتكبها بومبي بحقِّها — يُقدِّم مشهدًا قصيرًا مُضحكًا؛ فنظرًا لأن السيدة إيلبو كانت في مرحلةٍ مُتقدِّمة من الحمل، فقد أرغمها تَوقُها الشديد إلى البرقوق المُجفَّف المطبوخ على أن تَمُرَّ بمنزل بومبي السيئ السمعة؛ ومن ثَمَّ أتى أحد زبائنه، وهو السيد فروث،

فِعلًا ما يتعذَّر تحديده جعلها تبصُق في وجهه. خَرَق إيلبو في استخدام اللغة يمنعه من الإسهاب في تفصيل الأمر، وفي النهاية يصرِفه إيسكالوس، الذي يُنهي مُقابلتهما بمحاولة استبدال ضابطٍ أكثر جدارة به. ربما تكون زوجة إيلبو مثالًا شكسبيريًّا نادرًا نوعًا ما على الإخلاص الجنسي الأُنثوي بين الطبقات الدُّنيا، لكنَّنا لا نستطيع التيقُّن من ذلك؛ فرواية زوجها الخرقاء والقاصرة لفظًا للأحداث تجعل ظروف زيارتها لهذا المكان السيئ السُّمعة ضبابية بعض الشيء، بكلِّ معنى الكلمة، وتجعل إيلبو نفسه من الحماقة بما يكفي لأن يكون ديُّوثًا ساذجًا؛ أو بعبارةٍ أخرى، رجلًا يجهل خيانة زوجته حتى وإن كانت معروفةً للجميع عداه. على الجانب الآخر، في حال كان هناك إخلاصٌ وسعادة في علاقة إيلبو وزوجته، يبدو حينذاك أنَّ الفضيلة والذكاء لا يجتمِعان.

تتَّسِم هذا الواقعة بالأهمية في المسرحية لأنها تُفصِّل حقيقة العدالة على أرض الواقع وفي الشوارع، وليس في مسائل القانون التجريدية النُّخبوية. فضلًا عن ذلك، في خِضَم الساقطات، والأوغاد، والعاهرات، والقَوَّادين، نجد (احتمالًا) صورة الزوجة العفيفة الوَلود التي تُقاوِم مفاسد المدينة الجنسية الدَّنِسة، وصورة زوجٍ صائن لزوجته يسعى لسعادة عائلته. على النقيض، ورغم أنَّ كلاوديو وجولييت ينتميان إلى مرتبةٍ اجتماعية أرفع، ورغم أنهما مُتزوِّجان، على نحوٍ قانونيٍّ ما، فإنَّ طابع علاقتهما هو طابعٌ مُتعلِّق بنَهَمٍ جنسي، «الإفراط» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ١٠٤)، وليس علاقةً زوجية تتَّسِم بالرضا.

وثَمَّةَ أَمرٌ هام وهو أنه عندما يُقرُّ كلاوديو بأنه مُذنبٌ ويقول إن الأمر لا يَعدو كونه يدفع ثمن «الحُريَّة الزائدة عن الحد» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ١٠٢)، فإن مقولته مُحمَّلة بمعنًى سياسي يُشير إلى الاعتقاد الذي كان سائدًا في أوروبا بكاملها في أوائل العصر الحديث بأنَّ «الحرية» أعظم خطرًا من الكبت. لم تكن المشكلة، كما ارتآها الكثيرُ من المُفكِّرين القانونيِّين، تكمُن في القانون في حدِّ ذاته، الذي كان بالفعل صارمًا، وإنما في أن تطبيقه قد يُفسح المجال للتساهُل (على سبيل المثال، نادرًا ما كان يُعْمَل بالتشريعات الإنجليزية الخاصَّة باللواط). يتمثَّل «استبداد» أنجيلو (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ١٣٦) بالمِثل في أنه يسعى إلى إعادة الحياة إلى سُلطاتٍ تشريعية مَيِّتة:

هذا الحاكم الجديد
يُعيد إحياء كلِّ العقوبات التي أثبَتَها القانون،
والتي بقِيَت، مِثل درعٍ غير مصقول مُعلَّق على الحائط لزمنٍ طويل،

حتى دارت بها البروج تِسعَ عشرة دورةً،
دون أن تُطبَّق ...

(الفصل الأول، المشهد الثاني، الأسطر ١٣٨–١٤٢)

إن المقارنة التي يُجريها كلاوديو في هذا الموضع هي بين إجراءاتٍ قانونية غير مُستخدمة ودرعٍ صدئ، يسعى أنجيلو الآن أن «يصقُله» بِحميةٍ تشريعية. إن مفهوم التطهير التشريعي الذي يُستعان به فيما يتعلق بالرِّجس الأخلاقي لهو مفهومٌ شائع ثقافيًّا؛ ففي كتاب سيميون جراهام «تحليل المزاجات»، دائمًا ما تُوصف أيضًا حجرات نوم النساء المُومِسات بأنها «غير مصقولة (وَسِخة).» هذه اللغة تعيد إلى الأذهان تلك اللغة التي استخدمها هاملت لتعنيف أُمِّه عندما زارها في الغرفة التي تتشارك فيها في ذاك الوقت مع زوجها الثاني: «عرقٌ مُنتِن يتصبَّب على فِراشٍ مُلوَّث، كله فساد ودَنَس» (الفصل الثالث، المشهد الرابع، السطران ٨٣–٨٤).[97]

أحد أكثر الجوانب المُذهِلة لإنجازات كالفِن التشريعية في جنيف هو أنه لم «يغير» كثيرًا من قوانين المدينة بقَدْر ما «طبَّقها» ببساطة تطبيقًا كاملًا.[98] وفي إنجلترا، احتجَّ ويليام لامبارد — الذي عُيِّن في منصب أمين سجلَّات كنيسة رولز في عام ١٥٩٧ وأمين السجلَّات في بُرج لندن في عام ١٦٠١ (كان البرج عبارة عن مكتبة وسجن في الوقت نفسه)، قبل ثلاث سنوات فقط من عرض مسرحية «الصاع بالصاع» في البلاط الملكي — من مُنطلقٍ يُشبِهُ كثيرًا مُنطلق أنجيلو، بأنه كان من اللازم انتزاع السلطة القضائية من قبضة الأساقفة لأنهم كانوا قد فشِلوا في صَون «مصلحة الحاكم»، وكنتيجةٍ مُباشرة لتهاوُنهم في إنفاذ القانون «يزداد الفجور فيما بين رعاياه تزايدًا مُفرطًا.»[99] شدَّد لامبارد على سيادة القانون باعتبارها الركيزة الأساسية للنظام الاجتماعي؛ فهي بمنزلة «الأدلة الخارجية المَرجعية والمُوجِّهة لحياتنا وسلوكياتنا الاجتماعية.»[100] شكَّل «الفجور»، وتحديدًا السلوك الجنسي غير المُنضبط، تهديدًا لسيادة القانون ذاتها من وجهة نظَر لامبارد وآخرين مِثله.

كان هذا، بالطبع، نفس الشخص المدعو لامبارد الذي كانت الملكة قد اشتكت إليه بشأن مسرحية «ريتشارد الثاني» ونفس الشخص الذي نادى بجدْع الأنوف عقابًا على السلوكيات الجنسية غير اللائقة. إنَّ لامبارد هو بالفعل شخصيةٌ مُثيرة للاهتمام؛ ففي أواخر الثلاثينيَّات من القرن الماضي، كان يُعتقَد أنَّ إحدى أطروحاته كانت تحوي توقيعًا أصليًّا لشكسبير؛ وهو الأمر الذي ما زال مَوضع خلاف. فضلًا عن ذلك، زعم بعض كُتَّاب

السير الذاتية أنه من المُحتمَل أن يكون شكسبير قد عرف لامبارد إمَّا بسبب الشئون القانونية الخاصَّة بجون شكسبير بالمحكمة العُليا، وإمَّا لأنه كان مسئولًا عن أوجه الترفيه وقتما كان طالبَ قانونٍ بجمعية لِنكولِن للحقوق.[101] يبدو الاحتمال الأول ضربًا من فرْط التكهُّن، ولكن نظرًا لأنَّ لامبارد ظلَّ على صِلة بجمعيات الحقوق وأصبح «عضو مجلس إدارة»؛ أي من كبار المحامِين بجمعية لِنكولِن للحقوق، فإن الاحتمال الثاني ممكنٌ جدًّا. من المؤكَّد أنَّ عمل لامبارد يرتبِط بالقضايا الجدلية الرئيسية في عصره، وبما أنَّ مسرحية «الصاع بالصاع» هي مُعالجةٌ ثقافية مُتعلقة بهذه النقاشات، فربما يكون شكسبير قد قرأه بالفعل، رغم أن علاقته بالمسرحية لا تتوقَّف على ذلك الأمر.

ممَّا يُثير الاهتمام أن ثَمَّةَ عملًا آخر من أعمال لامبارد له أهميةٌ كبيرة فيما يتعلق بمسائل التشريع والحرية التي يُعالجها شكسبير؛ ففي عام ١٥٨٤ كتب لامبارد عملَه المؤثِّر الذي يحمل عنوان «مُلاحظات بشأن إجراءات وامتيازات مجلس العموم»، وهو عبارة عن أُطروحةٍ أيَّدَت تقليد حرية التعبير في البرلمان. عُمِّمَت هذه الأطروحة على شكل مخطوطة إلى أن طُبِعَت أخيرًا في عام ١٦٤١، عندما كانت البيوريتانية قد حقَّقَت انتصارها الأكبر. ارتأى لامبارد، مثل العديد من مُعاصري حِقبة أوائل العصر الحديث، أن الحرية السياسية لم تمتدَّ إلى السلوك الجنسي. في الواقع، إنه حتى دفاع لامبارد عن الحرية السياسية في شكل الامتيازات البرلمانية كان يستهدف حرية مناقشة أزمة الخِلافة (مسألة مَن مِن شأنه أن يَخْلُف إليزابيث العزباء) من أجل الحيلولة دون احتمال مجيء حاكمٍ كاثوليكي. يقودنا هذا إلى موضوع المسرحية الرئيسي الآخر؛ ألا وهو موضوع الحاكم المُتخفِّي.

يكفُل الإطار المجازي المعروف المُتعلق بالحاكم المُتخفِّي أَمْر وضع الحبكة في عالم الأدب الخيالي وليس في واقع لندن في أوائل القرن السابع عشر؛ إذ إنَّ هذا الموضوع يبدو بعيدًا عن واقع شكسبير التاريخي أكثر من موضوع رجل القضاء الفاسد ومن قضية السيطرة الجنسية. غير أنه في الواقع عندما قام جيمس الأول والملكة آن بمسيرتهما الملَكية الأُولى عبر لندن في الخامس عشر من مارس، سنة ١٦٠٤، نجد أنهما خطَّطا لزيارةٍ سِريَّة إلى بورصة التجارة الملكية، وهي المبنى الضخم الذي يُشكِّل سوقًا داخليًّا والذي شيَّده توماس جريشام. كان الزَّوجان الملكِيَّان يأمُلان في أن يشاهدا التجار دون أن يُلاحظهما أحد، ولكن تسرَّبَت أخبار عن زيارتهما، وأحاطت بهما الحشود على أمل إلقاء نظرةٍ خاطفة عليهما.[102] ومع ذلك فأهمية موضوع الحاكم المُتنكِّر باعتباره أداةً من أدوات

الحبكة، الذي وفقًا له يمنح التنكُّر الحاكمَ أفضلية المُراقَبة المُستَتِرة والمُتلصِّصة لرعاياه، لا تكمُن في المقام الأول في هذا الإطار الموضعي تحديدًا. المسألة الأكثر أهمية من ذلك بكثير، في إطار أول أداءٍ مُسجَّل للمسرحية بالبلاط الملكي في ليلة عيد القديس ستيفن، في السادس والعشرين من ديسمبر من سنة ١٦٠٤، والقضية السياسية الأبرز في تلك الأيام، كانت مسألة انتقال السلطة التي كانت قد حَدثَت للتوِّ فيما بين النظامَين الإليزابيثي واليعقوبي. وبغض النظر عن الأهمية العَرَضية لزيارة الملك جيمس لبورصة التجارة الملكية، تكمن الأهمية البالغة لمجاز الحاكم «المُتنكِّر» في أنه يُثير مشكلةَ كيفيةِ تقييمِ حاكمٍ جديد هو بمنزلة كيانٍ مجهول وكيفية إتمام مسألة نقل السلطة بين حاكمَين. إن الملكة، طَوالَ فترة حكمها الطويلة، تَشَبَّثَت بعنادٍ برفضها لاختيار خليفةٍ لها. ولم تُحدِّد اسم جيمس باعتباره «وريثًا» لها في العرش إلَّا على فِراش مَوتها. كان جيمس، رغم كونه بروتستانتيًّا، نجل ابنة عمِّ إليزابيث الاسكتلندية، ماري، التي كان يُنظَر إلى كوارثها الجنسية باعتبارها جزءًا لا يتجزَّأ من سُوء حُكمها الكاثوليكي كملكةٍ لاسكتلندا، والتي وصلَت حياتها العامرة بالفضائح إلى نهايةٍ مُبكِّرة عندما أَمَرت إليزابيث بقطع رأسِها في قلعة فوذرينجي في سنة ١٥٨٧؛ ومن ثَمَّ فإن الموضوع الأدبي البارز الخاص بالحاكم المُتنكِّر يُعيد صياغة مشكلةٍ سياسية بالالتفاف حول مسألة ولاية العهد تمامًا؛ إذ يُتعامل مع مشكلة الحاكم الجديد بجعل الحاكم القديم متاحًا، وذلك تحسُّبًا لأن تسُوء الأمور. وهكذا فعَودة الدوق مُتنكرًا هي برُوفَة لعملية نقل السلطة التي لا بدَّ وأن يحلَّ أوانها يومًا ما؛ كونها حدثًا لا مفرَّ منه مقترنًا بوفاة الحاكم.

مع عودة الدوق باعتباره الحاكم الشرعي يعود العدل، الذي يُقيمه، مثل قضاة جنيف، بأن يأمر لوسيو بأن يتزوَّج «مُومِستَه»، وأن يتزوَّج أنجيلو ماريانا (التي كان وعده بالزواج منها قد أُخلِف عندما فُقِد مهرها في البحر)، وأن يتزوج كلاوديو، مُجدَّدًا، من جولييت. ويأمر بالأساس، أيضًا، إيزابيلا بأن تتزوَّجه، وليس واضحًا إلى أي درجةٍ كان لدَيها الحق في رفض عرضٍ جاء في سياق هذا القائمة من فرمانات الزواج الدوقية. ويأمر أيضًا بَرناردين، الذي لم تُفلِح معه كلُّ القوانين، الكنسي منها والمدني، أن يذهب مع الراهب من أجل إرشاده بشأن كيفية إصلاح أحواله. وفي هذه الإقامة غير المُرضِية نوعًا ما للعدل، يُبدي الدوق اللِّين، الذي كان يُعتبر أحد جوانب الامتياز الملكي، والذي كان يعمل على تعزيز سلطة الحاكم بالتأكيد على تلك الحالات التي كان فيها الرعايا مُعتمِدِين اعتمادًا كاملًا على حاكمهم للحصول على الحرية. اختَبر الملك جيمس هذا الامتياز

عام ١٦٠٤، وفي كل برلمانٍ فيما بين عامَي ١٥٨٤ و١٦٠١، كانت الملكة إليزابيث هي الأخرى قد مَنحت «عفوها البالغ الكرم وغير المشروط.»[103] وفي عام ١٥٩٣، كانت الملكة إليزابيث حاضرةً في مجلس اللوردات حينما تُلي الأمر بشأن عفوٍ عام بخصوص أولئك الرعايا المُعرَّضِين للعقوبات العادلة على جرائمهم، «التي لا يُمكن بأي حال تحريرهم أو تخليصهم منها إلَّا بعظيم رحمة جلالتها.»[104] في الواقع، إنَّ عفو الدوق يتجاوز عفو الملكة السالف الذكر الذي لم يمتدَّ إلى قضايا «الفحشاء والزنا»، كما أنه لم يشمل الخيانة العُظمى ولا القتل.[105] ومثل مُرتكبي جرائم القتل في إنجلترا الإليزابيثية، كان إلزاميًّا على مُرتكبي الفجور والزُّناة أن يتحمَّلوا تبِعة جرائمهم كاملة. إن كون الجرائم الجنسية كان معلومًا أنه لا يمكن الصَّفْح عنها مثل الخيانة والقتل، لَيوحي بنحوٍ غريب بأن الجرائم الجنسية تُعادل هاتَين الجريمتَين. تُوحي المسرحية، على نحوٍ ما، بأن الزواج «هو» نوعٌ من العقوبة. ولقد فهِمَه لوسيو دومًا بالتأكيد على أنه كبحٌ لحريته.

يُشير عنوان مسرحية «الصاع بالصاع»، التي نُشِرَت في «المطوية الأولى» في عام ١٦٢٣، نفسه إلى جزءٍ مُبهَم ومُعقَّد ورد في الكتاب المُقدَّس بشأن آليات العدالة الإلهية، والذي كان نصُّه كما يلي في طبعة سنة ١٥٨٧ لإنجيل جنيف:

> وقال لهم: «انظروا ما تسمعون! بالكيل الذي به تكيلون يُكال لكم ويُزاد لكم أيها السامعون؛ لأن من له سيُعطى، وأمَّا من ليس له فالذي عِندَه سيُؤخذ منه.»
>
> (إنجيل مرقس، الإصحاح ٤، الآية ٢٤)

تستكشف المسرحية نطاق السلوك الجنسي من الزُّهد والكبْت إلى الحرية الجنسية المُطلَقة العنان دون حلٍّ المشكلة بطريقةٍ أو بأخرى. إن كون الشخص الوحيد الذي ينعم بزواجٍ سعيدٍ في المسرحية هو الشرطي إيلبو الذي من المُحتمَل أن يكون مخدوعًا لَهو بالفعل كوميديا حزينة.

هوامش

(1) Samuel Schoenbaum, *William Shakespeare: A Documentary Life* (New York: Oxford University Press, 1975), p. 23.

(2) Schoenbaum, *Documentary Life*, p. 25

(3) Frances E. Dolan, ed., *The Comedy of Errors* (New York: Penguin, 1999), p. xxxi.

(4) Aristotle, *Poetics*, trans. Stephen Halliwell (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995), p. 1449a.

(5) All citations from *The Comedy of Errors* are from William Shakespeare, *The Comedy of Errors*, ed. R.A. Foakes (London: Methuen & Co. Ltd., 1962).

(6) All references to *Hamlet* are from William Shakespeare, *Hamlet*, ed. Ann Thompson and Neil Taylor (London: Methuen, 2006).

(7) T.S. Dorsch ed., *The Comedy of Errors*, updated edition, revised with a new introduction by Ros King (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), p. 12.

(8) George Redmonds, *Christian Names in Local and Family History* (National Archives: Kew, Surrey, 2004), p. 48. See also, Scott Smith-Bannister, *Names and Naming Patterns in England 1538–1700* (New York: Oxford University Press, 1997).

(9) J.L. Vivian, ed., *Visitations of Devon* (Exeter: H.S. Eland, 1895), p. 856.

(10) On this kind of "disguised" duplication of names, see Redmonds, *Christian Names*, pp. 48–9.

(11) Walter C. Metcalfe, ed., *The Visitations of Essex* (Harleian Society, London, 1878), pp. xiii, 321–2.

(12) Charles Whitworth, ed., *The Comedy of Errors* (New York: Oxford University Press, 2002), pp. 7–9.

(13) Laurie E. Maguire, *Studying Shakespeare: A Guide to the Plays* (Malden: Blackwell, 2003), p. 15.

(14) See Stephen Greenblatt, *Will in the World* (New York: W.W. Norton, 2004), pp. 130–1.

(15) Montaigne was afflicted with gallstones, a condition from which his father also suffered. Michel de Montaigne, "Of the Resemblance Between Children and Fathers," *The Essayes or Morall, Politike and Millitarie Discourses: of Lo: Michaell de Montaigne*, trans. John Florio (London: 1603, STC/18041), p. 447.

(16) Montaigne, "Resemblance," p. 450.

(17) For an inspired reading of the problem of marriage in Ephesus, a place whose name bespeaks its own complex Christian and pre-Christian history, see Laurie Maguire, *Shakespeare's Names* (Oxford: University Press, 2007), pp. 164–72.

(18) Whitworth, *The Comedy of Errors*.

(19) In contrast, Stephen Greenblatt makes the case for *Errors* as "one of the earliest of Shakespeare's plays." Stephen Greenblatt *et al*. eds, *The Norton Shakespeare*, 2nd edn (New York: Norton, 2008), p. 719.

(20) All references to *The Taming of the Shrew* are from William Shakespeare, *The Taming of the Shrew: A Norton Critical Edition*, ed. Dympna Callaghan (New York: W.W. Norton, 2009).

(21) William Shakespeare, *King Lear*, ed. R.A. Foakes (Walton-on-Thames: Arden Shakespeare, 1997).

(22) William Shakespeare, *Pericles*, ed. Stephen Orgel (New York, Pelican, 2001).

(23) *Ovid's Metamorphoses: The Arthur Golding Translation 1567*, ed. John Frederick Nims with a new essay, "Shakespeare's Ovid," by Jonathan Bate (Philadelphia: Paul Dry Books, 2000).

(24) John Donne, Letter to Sir George More, in Dympna Callaghan, ed., *Romeo and Juliet: Texts and Contexts* (Boston: Bedford/St. Martin's, 2003), p. 296.

(25) British Library, Additional MS 15227, f. 16.

(26) See Lynda E. Boose, "Scolding Brides and Bridling Scolds: Taming the Woman's Unruly Member," in *Shrew*, ed. Callaghan, pp. 174–86; and Frances E. Dolan, "Household Chastisements: Gender, Authority, and 'Domestic Violence'," in *Shrew*, ed. Callaghan, pp. 164–73.

(27) Sig. S3r.

(28) William Shakespeare, *Love's Labour's Lost: The Arden Shakespeare* (London: Methuen, 1983; 1st edn. 1951).

(29) Quoted in James M. Dutcher and Anne Lake Prescott, eds, *Renaissance Historicisms: Essays in Honor of Arthur F. Kinney* (Newark: University of Delaware Press, 2008), p. 79.

(30) Richard Hillman, *Shakespeare, Marlowe and the Politics of France* (New York: Palgrave, 2002), p. 5.

(31) Robert Codrington, translated the *Memoirs* in 1651; two years after England had been rid of its own glittering royals. *Memoirs of Margaret de Valois, Queen of Navarre, Containing the Secret History of the Court of France for Seventeen Years, viz., from 1565 to 1582, During the Reigns of Charles IX and Henry III, Written by Herself, in a Series of Letters* (London: H.S. Nichols, 1895), pp. 226–7.

(32) References to Shakespeare's poems are from William Shakespeare, *Shakespeare's Poems: Venus and Adonis, The Rape of Lucrece and the Shorter Poems*, ed. Katherine Duncan-Jones and H.R. Woudhuysen (London: Arden Shakespeare, 2007).

(33) Francis Meres, *Palladis Tamia: Wit's Treasury* (1598), p. 282.

(34) All citations from *A Midsummer Night's Dream* are from William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream: Texts and Contexts*, ed. Gail Kern Paster and Skiles Howard (Boston: Bedford/St. Martin's, 1999).

(35) See A.D. Nuttall, *Shakespeare the Thinker* (New Haven: Yale University Press, 2007), p. xi.

(36) See Jane Dawson, "Knox, John (c.1514–1572)," *ODNB*.

(37) See Susan Frye, "The Myth of Elizabeth at Tilbury," *Sixteenth Century Journal* 23 (1): 95–114.

(38) BL Harley MS 6395; quoted Katherine Duncan-Jones, *Shakespeare's Life and World*, p. 48.

(39) William Shakespeare, *Shakespeare's Sonnets: The Arden Shakespeare*, ed. Katherine Duncan-Jones (London: Methuen Drama, 2010).

(40) David Bevington, "A. L. Rowse's Dark Lady," in Marshall Grossman, ed., *Aemilia Lanyer: Gender, Genre, and the Canon* (Lexington: University Press of Kentucky, 1998), pp. 10–28.

(41) Aemilia Lanyer, *The Poems of Aemilia Lanyer*, ed. Susanne Woods (New York: Oxford University Press, 1993).

(42) All references to *The Merchant of Venice* are from William Shakespeare, *The Merchant of Venice: The Arden Shakespeare*, ed. John Drakakis (London: Methuen Drama, 2010).

(43) For a splendid contextualization of Jews in the play, see M. Lindsay Kaplan, ed., *The Merchant of Venice: Texts and Contexts* (Boston: Bedford St. Martin's, 2002), especially pp. 248–9.

(44) See James Shapiro, *Shakespeare and the Jews* (New York: Columbia University Press, 1996), ch. 4.

(45) Samuel Edgar, "Anes, Dunstan (*c.*1520–1594)," *ODNB*.

(46) Gordon Williams, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature* (London: Athlone Press, 1994), p. 961.

(47) William Shakespeare, *Hamlet: The Texts of 1603 and 1623*, ed. Ann Thompson and Neil Taylor (London: Arden Shakespeare, 2006).

(48) William Shakespeare, *The Arden Shakespeare: King Lear*, ed. R.A. Foakes (London: Thomas Nelson and Sons, 1997).

(49) William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream: Texts and Contexts*, ed. Gail Kern Paster and Skiles Howard (Boston: Bedford/St. Martin's, 1999).

(50) All references to *Much Ado About Nothing* are from William Shakespeare, *Much Ado About Nothing: The Arden Shakespeare*, ed. A.R. Humphreys (London: Methuen Drama, 1981).

(51) Williams, *Dictionary of Sexual Language*, p. 954.

(52) Paul Griffiths, *Lost Londons: Change, Crime, and Control in the Capital City 1550–1616* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), p. 273.

(53) Griffiths, *Lost Londons*, p. 353.

(54) Griffiths, *Lost Londons*, p. 353.

(55) Griffiths, *Lost Londons*, p. 356.

(56) Leo Salinger classifies *Much Ado* along with *Merchant of Venice, All's Well That Ends Well*, and *Measure For Measure* as problem comedies. Carol Neely points out that what clearly places it in this category is its "broken nuptials": Carol Thomas Neely, *Broken Nuptials in Shakespeare's Plays* (Urbana: University of Illinois Press, 1993, 1st edn 1985), p. 39.

(57) Michael Kiernan, ed., *Sir Francis Bacon: The Essayes of Counsels, Civill and Morall* (Cambridge, MA, 1985), p. 16.

(58) Paul Hair, ed., *Before the Bawdy Court: Selections from the Church Court and Other Records Relating to the Correction of Moral Offences in England, Scotland and New England, 1300–1800* (London: Elk, 1972), pp. 55–6.

(59) Griffiths, *Lost Londons*, p. 274.

(60) Quoted in, C.S.L. Davies and John Edwards, "Catherine of Aragon (1485–1536)", *ODNB*.

(61) Griffiths, *Lost Londons*, pp. 270–1.

(62) Griffiths, *Lost Londons*, p. 272.

(63) William Shakespeare, *As You Like It: The Arden Shakespeare*, ed. Juliet Dusinberre (London: Methuen, 2006) pp. 7, 37. All quotations are from this edition.

(64) C.L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom* (Princeton: Princeton University Press, 1990).

(65) R.S. White, *Natural Law in English Renaissance Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), pp. 72, xvi, xiii, 104–6.

(66) On its impact in Shakespeare's England, see Andrew Hadfield, *Shakespeare and Republicanism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), p. 33; Junius Brutus, *A Defence of Liberty Against Tyrants*, ed. Harold Laski (London: Bell and Sons, 1924).

(67) *Vindiciae Contra Tryannos*, ed. and trans. George Garnett (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), p. xliii.

(68) All references from *King Lear* are from William Shakespeare, *King Lear: The Arden Shakespeare*, ed. R.A. Foakes (Walton-on-Thames: Thomas Nelson and Sons, 1997).

(69) John Foxe, *Acts and Monuments*, ed. Stephen Reed Cattley (London: 8:619, 1837). This narrative first appeared in Foxe's 1570 edition.

(70) Leah S. Marcus, Janel Mueller, and Mary Beth Rose, ed., *Elizabeth I: Collected Works* (Chicago: University of Chicago Press, 2000), p. 170.

(71) Hans Eworth, *Elizabeth I and the Three Goddesses*, "The Royal Collection: Royal Palaces, Residences and Art Collection."

(72) Susan Doran, "Virginity, Divinity, and Power: The Portraits of Elizabeth I," *The Myth of Elizabeth*, ed. Susan Doran and Thomas S. Freeman (New York: Palgrave Macmillan, 2003), p. 176.

(73) All references to *Twelfth Night* are from William Shakespeare, *Twelfth Night: The Arden Shakespeare*, ed. J.M. Lothian and T.W. Craik (London: Methuen Drama, 1981).

(74) Barbara Ravelhofer, "'Beasts of Recreacion': Henslowe's White Bears," *ELR* 32 (2002): 287–323, at 288.

(75) Ravelhofer, "'Beasts of Recreacion,'" p. 288.

(76) Quoted in Ravelhofer, "'Beasts of Recreacion,'" p. 290.

(77) Ralph Berry argues that blood sport is intrinsic to festive comedy, "*Twelfth Night*: The Experience of the Audience," in *Shakespeare and the Awareness of the Audience* (London: Macmillan, 1985), p. 74.

(78) John Bruce, ed., *The Diary of John Manningham* (Westminster: Camden Society, 1868), p. 18.

(79) See, for example, Valerie Traub, *Desire and Anxiety* (1992), pp. 130–43; Jean Howard *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*, Ch. 5 and Dympna Callaghan, *Shakespeare Without Women: Representing Gender and Race on the Renaissance Stage*, Ch. 1 (New York: Routledge, 2000), pp. 26–48.

(80) Stephen Orgel, *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), p. 64.

(81) Indira Ghose, *Shakespeare and Laughter: A Cultural History* (New York: Manchester University Press, 2008), p. 117.

(82) Ravelhofer, "'Beasts of Recreacion,'" p. 292.

(83) References to *Measure for Measure* are taken from William Shakespeare, *Measure for Measure*, ed. Ivo Kamps and Karen Raber (Boston: Bedford/St. Martin's, 2004).

(84) A.W. Ward, G.W. Prothero, and Stanley Leathes, *The Cambridge Modern History: The Reformation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1903) Vol. 2, p. 368.

(85) E. William Monter, *Calvin's Geneva* (New York: John Wiley and Sons, 1967), p. 17.

(86) References to *Romeo and Juliet* are taken from William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, ed. Dympna Callaghan (Boston: Bedford/St. Martin's, 2003).

(87) Conrad Russell, *Parliament and English Politics 1621–1629* (Oxford: Clarendon Press, 1979); see also Chris R. Kyle, *Theater of State: Parliament and Political Culture in Early Stuart England* (Stanford: Stanford University Press, 2012).

(88) Russell, *Parliament*, p. 277.

(89) R.S. White, *Natural Law in English Renaissance Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), p. 170.

(90) Keith Thomas, "The Puritans and Adultery: The Act of 1650 Reconsidered," in Donald Pennington and Keith Thomas, eds, *Puritans and Revolutionaries: Essays in Seventeenth-Century History Presented to Christopher Hill* (Oxford: Oxford University Press, 1978), p. 266.

(91) Thomas, "*Puritans and Adultery*," p. 267.

(92) David M. Dean, *Law-making and Society in Late Elizabethan England* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), p. 268.

(93) Dean, *Law-making*, p. 268.

(94) Dean, *Law-making*, p. 268.

(95) Dean, *Law-making*, p. 268.

(96) See Charles Nicholl, *The Lodger Shakespeare: His Life on Silver Street* (New York: Penguin, 2007), p. 223.

(97) References to *Hamlet* are from William Shakespeare, *Hamlet*, ed. Ann Thompson and Neil Taylor (London: Methuen, 2006).

(98) Monter, *Calvin's Geneva*, p. 152.

(99) Quoted in White, *Natural Law*, p. 171.

(100) Quoted from (Lambarde, *Ephemeris*, p. 76) by J.D. Alsop, "Lambarde, William (1536–1601)" *ODNB*.

(101) See Peter Ackroyd, *Shakespeare: The Biography* (New York: Nan A. Talese, 2005).

(102) J.W. Lever, ed., *Measure for Measure* (London: Methuen, 1965), p. xxxiv.

(103) Dean, *Law-making*, p. 55.

(104) Quoted in Dean, *Law-making*, p. 56.

(105) Dean, *Law-making*, p. 55.

الفصل السابع

المسرحيات التاريخية الإنجليزية والرومانية

السياسة عند شكسبير

«ريتشارد الثاني»
«هنري الرابع (الجزء الأول)»
«هنري الخامس»
«ريتشارد الثالث»
«يوليوس قيصر»
«كوريلانوس»

ريتشارد الثاني

كان مفهوم التدبير الإلهي أو العناية الإلهية يُعَدُّ أحد المفاهيم التاريخية واللاهوتية المِحورية في عصر شكسبير. وعلى النقيض من وقائع القَدَر أو الحظ الاعتباطية، كان هذا التدبير تجلِّيًا لمشيئة الرب التي كثيرًا ما تكون عقابية، والتي يمكن تتبُّعها على مَرِّ التاريخ في سردِ كيف كان الربُّ يصطفي ملوكه المُختارِين، وكيف — كما في حالة مسرحية «ريتشارد الثاني» — كان يخلعهم. دُمِجَت رؤية التاريخ من منظور العناية الإلهية وبُدِّلَت

فكرة الحظ الوثنية القديمة، التي كانت تتمثل في الإلهة الرومانية فورتونا، التي كانت تُدير عَجَلتها ليرتفع قدْر البشر أو يهبِط اعتمادًا على رغبتها المُتغيِّرة. ومع ذلك فقد اتَّخذَت فكرة الحظ طابعًا مسيحيًّا منذ العصور الوسطى في مجموعاتٍ من القصص الأخلاقية في نوعٍ أدبي يُعرَف باسم «تراجيديا سقوط العُظماء»، وهي التَّسمية المأخوذة من عمل بوكاتشو الذي يحمل اسم «عن سقوط العُظماء من الرجال». وقد شاع هذا النوع الأدبي في إنجلترا في أوائل القرن الخامس عشر من خلال قصيدة جون ليدجيت «سقوط الأمراء». وبعد حركة الإصلاح البروتستانتي، اكتسَتْ تلك الحكايات بمسحةِ العناية الإلهية بنحوٍ كبير. وكان ثَمَّةَ اتفاقٌ أنَّ الربَّ يُهلِك أولئك الذين كان موقفهم في العالم يستنِد على أساسٍ آثم. وأحد أشهر الكُتب في زمن شكسبير، وهو كتاب «المِرآة للقضاة» (١٥٥٥)، كان عبارةً عن مجموعة من القصص الأخلاقية الشعرية الإرشادية على نحوٍ واضح يَهوي فيها ذوو الجاه والنفوذ من عليائهم لينالوا عقابًا مُرتَّبًا بتدبيرٍ إلهي. كانت هذه القصص تتناول حكامًا وأشخاصًا آخرين في مناصبَ عامَّة كانتِ انتصاراتهم يعقُبها دومًا سقوطٌ مُذهِل حين تجلُب آثامُهم عليهم الوبال. وتماشيًا مع المشروع الإليزابيثي الجديد والبروتستانتي تحديدًا، جُمِعَت طبعة سنة ١٥٥٩ من كتاب «المِرآة للقضاة» بواسطة ويليام بالدوين بعنوان «مِرآة للقضاة» (لندن، ١٥٥٩) بعد عامٍ فقط من اعتلاء إليزابيث للعرش. وفي الواقع أنه بمجيء حركة الإصلاح البروتستانتي، وخاصةً بعد نشر عقيدة القضاء والقدَر الكالفينية، التي تنصُّ على أن مُخطَّط الرب للتاريخ البشري قد تَشكَّل قبل بدء الزمان، اكتَسبَت عقيدة التدبير الإلهي نطاقًا وزخمًا جديدًا باعتبارها الإطار المُنفرد الأَهَم الذي يمكن من خلاله رؤية وفَهم الأحداث التاريخية. وعندما كتَب شكسبير مسرحية «ريتشارد الثاني» في عام ١٥٩٥، كان ثَمَّةَ اتفاقٌ على أن كل الأحداث التاريخية السابقة قد تواطَأَت بمُساعدة التدبير الإلهي لوضع إليزابيث على العرش. وغنيٌّ عن البيان أنَّ كلَّ الأسباب كانت تدفع النظام الإليزابيثي الحاكم لتأييد هذه المُحصِّلة القَدَرية.

ومع أن عقيدة التدبير الإلهي كانت تصلُح كتسويغ لسيادة دولة إليزابيث البروتستانتية، فإنها كانت تَصوُّرًا تعصِف به تناقُضاتٌ عميقة، لا سيما أنه حتى أفعال شِرار الناس يُمكن أن تُحمَل على محمل أنها جزءٌ من مُخطَّط التدبير الإلهي الكبير؛ وبالتالي يُمكن فَهم وجود حاكمٍ جائر، من وجهة نظرٍ تتبنَّى فكرة التدبير الإلهي، على أنه عقابٌ حاق بأُناسٍ خاطئِين. وبالمثل، فإنَّ الحكَّام الذين رفع الربُّ من شأنهم يمكن دومًا

أن يفقدوا جاههم وسُلطانهم. في الواقع، يرى جون فوكس، المؤرخ والباحث البروتستانتي في تاريخ الشهداء المسيحيِّين، أنَّ الملوك الذين اختِيروا بواسطة تدبير الربِّ من المُفترَض أن يرتقوا لأعلى الدرجات، وكان كتابه «الأعمال والآثار» (١٥٦٣) — الذي كانت ثَمَّةَ نسخةٌ منه، كما أشرْنا سابقًا، مربوطةً بسلسلةٍ إلى أثاث كلِّ كنيسةٍ في إنجلترا — يُوجِّه إليزابيث نحو برنامجٍ بروتستانتي أكثر تطرُّفًا تحت ستارِ تعزيزِ طابع الاعتقاد بأنَّ ولايتها هي نتيجة تدبيرٍ إلهي. كان كتاب «المِرآة للقُضاة» أكثر حذرًا نوعًا ما، وكانت كل الطبعات الإليزابيثية للكتاب حريصةً على تجنُّب تناوُل الحكَّام الموجودين في الذاكرة الحيَّة للناس. ورغم أن المصدر الرئيسي الذي استقى منه شكسبير مسرحيته «ريتشارد الثاني»، وهو كتاب رفائيل هولينشيد «تاريخ إنجلترا واسكتلندا وأيرلندا» (١٥٨٧) كان يستنِد على عقيدة التدبير الإلهي، كما هو الحال مع كُتب التاريخ القائمة الأخرى، فهو لم يُشارك كتاب «المِرآة للقُضاة» بَرنامجه الأيديولوجي المباشر.

بطريقةٍ ذات مغزى، ورغم أن مُجمَل التاريخ، الصالح والطالح، أدَّى إلى الحُكم البروتستانتي المجيد المُعاصر، فإنَّ «كل» التاريخ المُدوَّن كان يحتمل كونه وعظًا للملكة الحاكمة؛ ففي كتاب «المِرآة للقُضاة»، تُوافق شخصية ريتشارد الثاني على أن تُروى قصته باعتبارها حكايةً تحذيرية:

> بما أنكَ أردتَ أن تُوضِّح
> كيف سقط الأُمراء، لتمنح حكمةً للأحياء،
> فلا أرى جدوى من استبعادكَ لقصَّتي الآثمة،
> ولكن أظهِرْ أنَّ الحكام الذين قد يتحاشَون المَشورة الحسنة،
> أو القانون أو الفضيلة مُحْتقَرون.[1]

خلافًا لأشكال كتابة التاريخ الأخرى، التي تتطلَّب الوصول إلى حلٍّ أو اتخاذ موقفٍ في المشاكل السياسية والأخلاقية الموجودة في الوقائع التاريخية، نجد أنَّ النزعة لدى الدراما كانت هي تقديم تلك المشاكل أمام الجمهور من أجل طرحها للمناقشة. كانت تُوجَد مسرحيَّتان من العصر الإليزابيثي واجَهَتا، أكثر من غيرهما، المشكلة المُضطربة المُتعلِّقة بالسُّلطة وتسويغها. هاتان المسرحيَّتان كانتا مسرحية كريستوفر مارلو «إدوارد الثاني» (التي نُشرت سنة ١٥٩٢) ومسرحية شكسبير «ريتشارد الثاني». في مسرحية مارلو، يلقى الملك الضعيف المُتخنِّث — الذي يتحكم فيه المُقرَّبون منه، وخاصةً عشيقه

بيرس جافيستون — ميتةً بشِعةً بشاعةً مُذهلة، ولو أن المسرحية لا تُحدِّدها بأي قَدْرٍ من التفصيل؛ إذ أُدْخِل في مُؤخِّرته حديدةٌ مُحماة. وفي مجتمعٍ ارتأى أنَّ الأنوثة والسُّلطة أمران يتعارَضُ أحدُهما مع الآخر، بصرْف النظر عن حكم إليزابيث، لربَّما كانت خُنثوية الحاكم الذكر، من حيث المفهوم على الأقل، مقاربةً بنحوٍ خطير لحكم الأُنثى. ومع كلِّ ذلك، لا يُوجد ما يُثبت أنَّ هذه المسرحية تحديدًا جابهَت مشكلاتٍ من قِبَل السُّلطات الإليزابيثية.

كشأن مسرحية «إدوارد الثاني»، مسرحية «ريتشارد الثاني» هي أيضًا مسرحية عن ملكٍ ضعيفٍ ومُذبذَب يرفُض المشورة السديدة من أعمامه ويُفضِّل عليها نصيحةً هَوجاء وحمقاء. ونتيجة حماقته تكون هي اضطراره للتنازُل عن العرش لغاصبٍ للسلطة قبل أن يتعرض للسجن ويُقتَل في نهاية الأمر. ويتَّضِح من حقيقة أنَّ السير إدوارد هوبي قدَّم المسرحية للترفيه عن المستشار الخاص بإليزابيث السير روبرت سيسل في ديسمبر من عام ١٥٩٥ أنه لم يكن حينئذٍ يُعْتَقَد أن المسرحية تُثير الفتنة. ولم يُعتقَد أنها قد تحمِل طابع الخيانة إلا بعد مُضيِّ ستة أعوام على عرضها الأول، في إطارٍ من أحداثٍ لاحِقة، حين أمر أنصار إيرل إسكس بإقامة عرضٍ للمسرحية عصر يوم السابع من فبراير من عام ١٦٠١، عشيةَ انتفاضةِ إسكس (وهي خطةٌ فاشلة للاستيلاء على قصر وايتهول وأَسْر الملكة). خَشِيَت إليزابيث نفسها من أن يكون تصوير المسرحية لحاكمٍ يُجْبَر على التنازُل عن العرش هو مِرآة لما قد يُلِمُّ بها إذا ما نجح إيرل إسكس الجريء، روبرت ديفيروكس، الأثير لدَيها في السابق، في تمرُّده المشئوم. وبعد عدَّة أشهُر من إعدام إيرل إسكس بِقَطعِ رأسه في برج لندن في الخامس والعشرين من فبراير من عام ١٦٠١، أشارت إليزابيث في مقولةٍ شهيرة لها إلى أن «هذا العمل التراجيدي مُثِّل أربعين مرةً في الشوارع العامَّة وفي المنازل.» واحتجَّت لدى المُتخصِّص بالأثريات ويليام لامبارد قائلة: «أنا ريتشارد الثاني، ألا تعرِف ذلك؟»[2] تُثبِت المسرحية بمُنتهى الوضوح أنَّ اصطفاء الربِّ لا يُضفي عصمةً ولا منعة، بغضِّ النظر عن ادِّعاء ريتشارد البليغ بعكس ذلك: «ولن تستطيع مياه البحار المائجة الهائجة كلها أن تُزيل الزيت المُقدَّس الذي مُسِح به على رأس الملك» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، السطران ٥٤–٥٥)[3] [ترجمة د. محمد عناني، وهي الترجمة التي اعتمَدْنا عليها على نحوٍ أساسي في ترجمة الاقتباسات من المسرحية في هذا القسم، وإن كان ببعض التصرُّف اليسير في بعض المواضع].

في واقع الأمر إن اهتمام مسرحية «ريتشارد الثاني» لا ينحصِر فقط في موضوعها السياسي وإنما أيضًا في تجسيدها لشخصية ريتشارد، وبخاصَّة فيما يتعلَّق بالبلاغة الشِّعرية الغنائية التي يَهَبه إيَّاها شكسبير:

بحق الرب، لِنجلس على الأرض ونقُص
قصصًا حزينة عن موت الملوك؛
كيف خُلِع بعضهم عن العرش، وكيف قُتِل بعضهم في الحرب،
وكيف طاردَت بعضَهم أشباحُ من قتلوهم،
وكيف مات بعضُهم بالسُّمِّ الذي دسَّته زوجاتهم، وكيف قُتِل البعض
وهم نائمون؛
فالقتل مصير الجميع! ففي داخل التاج الأجوَف
الذي يُحيط برأس الملك، ويصِل ما بين فُودَيه الفانيَين،
يعقد الموت مجلس البلاط له،
وفيه يجلس ذلك المُهرِّج ساخرًا من مكانته، ضاحكًا من أُبَّهته،
ولو أنه يسمح له بهُنيهَة ومشهدٍ قصير يؤدي فيه
دور الملك؛ إذ يخشاه الناس، ويقتل من يشاء بنظرةٍ واحدة …

(الفصل الثالث، المشهد الثاني، الأسطر ١٥٥–١٦٥)

يُصوِّر ريتشارد في هذا الموضع عدَم عصمة الحكام وكونهم عُرضةً لِلموت، ونوعًا ما لا يُلخِّص مصائر الملوك التاريخيِّين فحسب وإنما أيضًا مصائر الملوك الذين يُصوِّرهم شكسبير في أعماله؛ فريتشارد نفسه يُخلَع، وهنري الرابع سوف يُلاحِقه أمرُ اغتصابه لتاج ريتشارد، وماكبث يُذبَح في المعركة، وكلٌّ من دنكن والملك هاملت يُقتلان أثناء نومِهما. إن كيان الموت المُجسَّد هو السلطة الفعلية في تاريخ ريتشارد المُوجَز، الذي فيه كلُّ الملوك، حتى أقواهم، ممثِّلون — كما هو حالهم بالطبع في رُباعية شكسبير الثانية (سلسلة مسرحيات «ريتشارد الثاني»، و«هنري الرابع (الجزء الأول)»، و«هنري الرابع (الجزء الثاني)»، و«هنري الخامس») — مسموحٌ لهم فحسب بـ «مشهدٍ قصير». يُحاجِج ديفيد كاستَان قائلًا: «تفضَح المسرحيات التاريخية مسائل إضفاء المِثالية على السلطة السياسية بتقديم الحُكم على أنه دَور، وبالكشف عن أن السلطة تنتقِل إلى ذلك الذي يستطيع أن يُحْسِن التحكُّم في رموز السلطة البصرية واللفظية والتلاعُب بها.»[4] ومن ثَمَّ فإنَّ تركيز

ريتشارد الميتامسرحي على السلوك المسرحي المُتكلَّف للسلطة الحاكمة لا يمكن استخدامه لجعلِهِ ملكًا مؤثِّرًا، مع أنه يُعطيه مظهرًا يبعث على التعاطُف لـ «ملكٍ جليل [هوى] إلى مرتبة الرعية» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ٢٥٢). ولا يجعل الأسلوب الغنائي الحماسي المُتقَن لبيتٍ من قبيل «بحق الرب، لنجلس على الأرض، ونقُص قصصًا حزينة عن موت الملوك» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، السطران ١٥٥–١٥٦) من ريتشارد شخصًا كان يُمكن أن يكون ملائمًا أكثر لأن يحيا حياةَ شاعرٍ وليس حياةَ حاكم. يرى بيتر يوري أن «الشعر لدى ريتشارد موجود لأنه إحدى شخصيات دراما شعرية، وليس لأن شكسبير اعتقد أن ريتشارد الثاني فقد مملكته من خلال تفضيل الشعر المُرسَل على المعارك ...».[5] ينطبق هذا بصفةٍ خاصة على هذه المسرحية، التي تُمثِّل المسرحية الوحيدة، من مسرحيات شكسبير التاريخية، المكتوبة بكاملها شِعرًا، والتي نجِد فيها أن شكسبير يُعطي حتى البستانيِّين من الطبقة الدُّنيا المشحونين وجدانيًّا، على نحوٍ رمزي، حواراتٍ شعرية. يتسم ريتشارد بالرثائية، إذن؛ لأنه في الشعر، تُعَدُّ هذه هي لغة الخسارة.

الفترة الزمنية التي تُغطِّيها المسرحية هي ما بين عامَي ١٣٩٧ و١٣٩٩، حينما خلع هنري بولينجبروك، الذي سيُعرَف فيما بعدُ باسم هنري الرابع، ريتشارد الثاني. لا يستمرُّ هذا الاغتصاب للسلطة في مُلاحقة بولينجبروك نفسه فحسب في جزأَي مسرحية «هنري الرابع» وإنما أيضًا حكم ابنه، هنري الخامس، الذي تنتابه مخاوف، في الليلة السابقة على معركة أجينكور، من أنه على الرغم من أنَّ التدبير الإلهي أسفر عن انتصار والده، فقد يتعيَّن عليه الآن أن يدفع ثمن الخطيئة التي ارتكبها والده بخلعه للملك المختار من الرب. تبدأ مسرحية «ريتشارد الثاني» عندما يتجادل بولينجبروك مع دوق نورفك بشأن دوره في وفاة عمِّ الملك، دوق جلوستر. يُرتَّب لنزال لحلِّ المسألة، ولكن ريتشارد المتذبذب على الدوام يُقرِّر عِوضًا عن ذلك أن ينفي دوق نورفك مدى الحياة وأن يُبْعِد بولينجبروك لفترةٍ مُحدَّدة مُدَّتها ست سنوات. العنصر الرئيسي لإنشاء دافع التدبير الإلهي الآخذ في الاحتشاد وراء بولينجبروك هنا هو وجود والده، جون من جونت الشهير، دوق لانكستر، الذي لا شكَّ في صلاحه والذي يموت كسير الفؤاد نتيجة إبعاد ابنه. وعندما يستولي ريتشارد على أراضي جونت ويستخدِم العائد لتمويل حملةٍ عسكرية على أيرلندا، يعود بولينجبروك ومعه جيشٌ غازٍ ويُستَقبَل بتأييدٍ شعبي. وبعد أن يُحاصَر ريتشارد في قلعة فلينت، يوافق أخيرًا على الذهاب إلى وستمنستر حيث يقتنع بالتنازُل عن العرش لصالح بولينجبروك. يظلُّ سلطان الأخير مُزَعزَعًا؛ إذ يتآمر أوميرل، أحد مستشاري ريتشارد المَوثوقِين، على

الملك الجديد. وفي دليلٍ واضح على أن الولاء الأُسري لا يُمكن أن يأتي على حساب الخيانة، يُميط والد أوميرل، دوق يورك، اللثام عن خيانته ويؤيد حقَّ هنري الرابع في المُلك، ثم يُسجَن ريتشارد في قلعة بونتفراكت حيث يقتُله بيرس من إكستون، الذي يُسيء تفسير توجيهات هنري. لا يصفح هنري عن هذا الاغتيال وينذُر أن يحجَّ إلى الأراضي المُقدَّسة ليكون ذلك بمنزلة تكفيرٍ عن موت ريتشارد.

أحد أكثر استعراضات القوة في المسرحية إثارة للاهتمام هو مشهد البرلمان في قاعة وستمنستر؛ فبينما كانت ثَمَّةَ مساحةٌ زمنية آمِنة بين تسعينيَّات القرن الرابع عشر وتسعينيَّات القرن السادس عشر، فإن هذا كان مكانًا يعرفه الجميع في لندن في عصر شكسبير؛ فباعتباره أحد مناطق التسوُّق الرئيسية بالعاصمة ومقرَّ محاكم العدل، كان من شأن جمهور شكسبير أن يكون لديه نقاطٌ مرجعية واضحة وضوحًا خاصًّا، ومُعاصرة فيما يتعلق بحدَثٍ ربما يكون قد ظلَّ بغير ذلك غير مُتصوَّر في السياق الإليزابيثي الراهن، ألا وهو ما تدعوه صفحة العنوان لطبعة قطع الرُّبع الثالثة «الموكب» الذي يُسلِّم فيه ريتشارد بالمعنى الحرفي الصولجان والتاج، الرمزَين العظيمَين للسلطة الحاكمة، لغريمه.

مُجرَّدًا من جلاله، «ريتشارد الذي انتُزِع ريشه ... يتنازل عن صولجانه الرفيع» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطران ١٠٩–١١٠)، في تصرُّفٍ يَنِمُّ عن الخضوع ما كان لِيقوم به ملكٌ مُختار أبدًا. وبعد أن تخلَّى عن التاج، يطلُب ريتشارد، مثل كل شخصيات عمل «المِرآة للقُضاة»، مرآةً:

> وإذا كانت كلمتي ما تزال من العُملات المُتداوَلة في إنجلترا،
> فسوف آمُر بإحضار مِرآةٍ على الفور،
> حتى أرى فيها صورة وجهي الآن،
> بعد أن أَفلَس من جلال المُلك.
>
> (الفصل الرابع، المشهد الأول، الأسطر ٢٦٤–٢٦٨)

حُذِف مائة وخمسة وستُّون سطرًا من هذا المشهد، الذي يُسلِّم فيه ريتشارد تاجَهُ بيده، من طبعتَي قَطع الربع الإليزابيثيَّتَين اللَّتَين تعودان لعامَي ١٥٩٧ و١٥٩٨. ومع ذلك، فقد أُدْرِجت تلك السطور في النصِّ في طبعة سنة ١٦٠٨ عندما تُوفيت إليزابيث بسلام، حسبما ذُكر في تقديم الطبعة المُشار إليها: «مع إضافاتٍ جديدة لمشهد البرلمان وخلع الملك ريتشارد.» إنَّ المسألة المتعلقة بما إذا كانت السطور المَعنية من المشهد الأول

في الفصل الرابع قد أُضيفت في عام ١٦٠٨، أو أنها كانت جزءًا من المسرحية ولكن الأمر لا يعدو أنها أُسقِطَت من الطباعة، لا تزال مسألةً محلَّ جدالٍ أكاديمي.[6] ظَهرَت طبعةُ قطعِ ربعٍ خامسة من المسرحية في سنة ١٦١٥، والتي اشتَملَت مُجددًا على المشهد.

تُظْهِر مسرحية «ريتشارد الثاني»، ربما أكثر من أي مسرحيةٍ أُخرى، مدى الحرية التي أخذها شكسبير في تناوُل موضوعاتٍ حسَّاسة من الناحية السياسية، وكذلك مدى الحرص الذي استلزم الأمر أيضًا منه مُمارسته إن كان يُريد أن تُكتَب له النجاة كإنسان وككاتبٍ مسرحي في إنجلترا في حِقبة أوائل العصر الحديث.

هنري الرابع (الجزء الأول)

على الرغم من أنه من المُفترَض أنَّ مسرحية «هنري الرابع (الجزء الأول)» تدور بكاملها في الفترة ما بين عامَي ١٤٠٢ و١٤٠٣، فإنه يُمكن تمييز أنَّ قدْرًا كبيرًا من المسرحية يقع في لندن الشكسبيرية. تختصُّ أجزاء المسرحية، التي تتَّسِم بنكهةِ حِقبة أوائل العصر الحديث أكثر من حِقبة العصور الوسطى، برُوَّاد حانةٍ يُمكن تمييز أنها تنتمي إلى العصر الإليزابيثي، تلك التي تقَع فيما كان في الماضي، في لندن الشكسبيرية، شارع السوق الرئيسي الذي يُعرَف بشارع إيست تشِيب. يتردَّد على الحانة أمير ويلز، هال الأرعن، الذي تبدو حياة الانغماس في الملذَّات التي يحياها غيرَ مُناسبةٍ لوضعه باعتباره وريثًا للعرش. تتنقل المسرحية ما بين السياسة العُليا للطبقة الأرستقراطية في العصور الوسطى المعروضة في صورة شعرٍ مُرسَل إلى مسألةٍ أقلَّ تقليديةً كثيرًا بالنسبة لمسرحيةٍ تاريخية، وأعني بذلك شواغل الشخصيات العادية والعديمة القيمة (والتي تُعَد موضوعات المسرحيات الكوميدية عادةً) المُجسَّد كلامها في لغة النثر اليومية. إن مسرحية «هنري الرابع (الجزء الأول)» مَبنيةٌ بنحوٍ أساسي على المزج الشامل وعلى التبدُّل في عنصر الزمن. لم يكن العامل الأخير، مع ذلك، لِيصدم جماهير الحِقبة الإليزابيثية كونه ينطوي على مُفارقةٍ تاريخية لا تُغتَفَر، بل قد يُعزى إليه شُهرة المسرحية. لقد طُبِعَت المسرحية، التي من المُحتمل أن تكون قد كُتِبَت سنة ١٥٩٦، مرتَين في قَطْع الرُّبْع سنة ١٥٩٨، وقبل ظهورها في «المطوية الأولى»، كانت قد ظَهرَت فيما لا يقلُّ عن خمس طبعاتٍ أخرى من قَطْع الرُّبْع.

المسرحية مُتفرِّدة بين مسرحيات شكسبير التاريخية العشرة، ومُختلفة اختلافًا واضحًا عن مسرحيتَي «ريتشارد الثاني» و«هنري الخامس» بتركيزهما الأكثر تدقيقًا على الملك

باعتباره بطل المسرحية. إنها تُشبِهُ مسرحيات شكسبير التاريخية الأولى، الأجزاء الثلاثة من مسرحية «هنري الخامس»، من ناحية أنها تدور حول «حُكم» هنري الرابع وليس هنري نفسه؛ بعبارةٍ أخرى، إنَّ تركيز مسرحية «هنري الرابع (الجزء الأول)» مُنصَبٌّ على الكيفية التي كانت تُمارَس بها السلطة، وكيف حدث تنازُع عليها وكيف انتَقلَت. ومع ذلك، تختلف المسرحية اختلافًا ملحوظًا عن البنية الحَلَقية لمسرحيات «هنري السادس». بالإضافة إلى ذلك، فإنَّ تضخيمها الدرامي لشخصياتٍ أخرى غير الملك — وبخاصة الأمير هال ورفيقه في الشُّرب ذي البطن المُترهِّلة، الأرستقراطي الذي يتحوَّل إلى لص، السير جون فولستاف — لَهو أَمرٌ مُتفرِّد. لا تزال المسرحية تتناول الموضوعات التاريخية التقليدية: السُّلطة والحكم، التمرُّد والخيانة، إلى جانب المعارك التي تُقدِّم حلَّ الصراع، على الأقل حتى التحدِّي التالي للوضع الراهن. ومن ناحيةٍ هامة، عند تناوُل أحداثٍ تاريخية، يُوجَد دومًا احتمالية لتَتِمَّة، وبالطبع، فإن مسرحية «هنري الرابع» لها جزءٌ ثانٍ، رغم أنه ليس من الواضح على الإطلاق مسألة ما إذا كان شكسبير قد فَكَّر في المسرحية باعتبارها جزءًا أَوَّل أثناء كتابته لها.[7] تُهيمن التساؤلات حول الخلافة الشرعية، وكيفيَّة التمسُّك بالسلطة حالما تحصُل عليها، على السياسة العُليا للمسرحية. إلَّا أن شكسبير يسمح لهذه الديناميكيات أن تستغرِق الانتباه وسط تناغماتٍ مُتعدِّدة من مُرتادي الحانة إلى المُتنافِسين مع الملك على السيطرة في أجزاءٍ أُخرى من البلاد: في الشمال، هنري برسي حاد الطبع المُلقَّب بهوتسبر، ابن إيرل نورثمبرلند؛ وفي ويلز، أوين جلنداور؛ وإدوارد مورتيمر، إيرل مارش، الذي يأتي من الحدود، في أقصى الشمال الغربي للبلاد.

اعتمد شكسبير على مصادرَ تاريخية بعينها لِسبر أغوار العمليات المُتعلقة بمقاليد الحكم من خلال المُحدِّدات الاجتماعية والجغرافية لإنجلترا. وكان أهم هذه المصادر مصدره التأريخي الرئيسي، كتاب رافايل هولينشد «تاريخ إنجلترا واسكتلندا وأيرلندا» (الطبعة الثانية، ١٥٨٧)، مع أنه أخذ دلائل فيما يتعلق بكيفية تمييز هال وهوتسبر باعتبارهما منافسَين قويَّين من نفس العمر (وهو ما لم يكونا عليه من الناحية التاريخية) من عمل صامويل دانيل الشعري المُسمَّى «الحروب الأهلية بين عائلتَي لانكستر ويورك» (١٥٩٥). بالإضافة إلى ذلك، من الواضح أنَّ شكسبير اطَّلَع على أعمالٍ شهيرة عن تَحوُّل هال المُنغمِس في الملذَّات إلى الملك العظيم والمُظفَّر، هنري الخامس، وبخاصة مسرحيةٌ مجهولة المُؤلِّف من ثمانينيَّات القرن السادس عشر تحمل عنوان «الانتصارات الشهيرة لهنري الخامس». ومن الواضح أيضًا تأثير كتاب ميكيافيلِّي «الأمير» (الذي طُبع سنة ١٥٣٢)

على كلٍّ من استراتيجية هال المُتوخَّاة بعناية للوصول إلى السلطة وبراجماتيةِ مُنافسِه هوتسبر التي لا تلين في مواجهة القوى الخفية لشريكه في التآمُر جلنداور (الذي يزعم أنَّ لديه القدرة على استحضار الشياطين).[8] بيْد أن شكسبير، في مسرحيته التاريخية هذه، مضى أبعد من ذلك؛ إذ أزال القوالب التقليدية لما يُعرَف بتراجيديا سقوط العظماء، والقالب الذي كان يعزو وقائع التاريخ الإنساني إلى مخطَّط الربِّ الكبير الذي غالبًا ما تكون تدابيره عقابية. وعلى أي حالٍ كانت المُعالجة التقليدية لسقوط رجالٍ عُظماء لا تتلاءم مع المواد الأدبية والتاريخية المُتاحة عن ظهور ملكٍ عظيم، ووظَّف، عوضًا عن ذلك، بنيةً سببية تخيُّلية أكثر حرية. إنَّ تقديمه الأدبي مُفعَم بضروبٍ من الصور، وسلاسل الأنساب، والمنظورات الزمنية — إذ يستحيل الماضي حاضرًا بطرقٍ تتجاهل التسلسُل الزمني الخطِّي — التي تنتمي إلى الميثولوجيا الأوفيدية، أو إلى ما أشار إليه أوفيد في كتابه العظيم عن موضوع التغيير، «التحوُّلات»، بوصف «سجلات العالم ... الأبدية.»[9] إن كتاب «التحوُّلات»، قصيدة شكسبير المُفضَّلة، هو أيضًا «نوع من التاريخ» (مسرحية «ترويض النمرة»، المقدمة، المشهد الثاني، السطر ١٣٥)؛ فهو كتابٌ يقيس ذروة تسلسُلات الأحداث في إطار حياةٍ ما وعبر أجيالٍ ومن ثَمَّ يتطلع إلى الأمام نحو المستقبل بقَدْر ما ينظر إلى الوراء مُتأملًا الماضي.[10] ورغم أن ألاعيب فولستاف الكوميدية قد تُمثِّل تهديدًا بسرقة الأضواء، فنقطة ارتكاز أحداث المسرحية ومركزها هي تحوُّل هال من شابٍّ سفيه إلى أميرٍ جليل ينقذ والده، ويقهر المُتمرِّدين، والأَهَم، بقيامه بذلك، يمنع أزمةَ خلافةٍ محتملة.[11] إن هذه مسرحية تدور، في المقام الأول، حول التحوُّل.

تبدأ أحداث المسرحية بالملك هنري الرابع وهو يُعرِب عن أعباء المُلك في بيتٍ شعري من الوزن الإيامبي الخماسي التفاعيل الموزون بإتقان: «كم زلزَلَتنا المحن، وأوهنَتنا الهموم» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ١) [ترجمة مصطفى طه حبيب، وهي الترجمة التي اعتمدْنا عليها على نحوٍ أساسي في ترجمة الاقتباسات من المسرحية في هذا القسم، وإن كان ببعض التصرُّف اليسير في بعض المواضع]؛ ففي أعقاب الحرب الأهلية، يأمل في الوقت الحالي أن يُؤمِّن مركزه تأمينًا استراتيجيًّا، حتى «تُشغَل العقول الهوجاء بصراعاتٍ خارجية» (مسرحية «هنري الرابع (الجزء الثاني)»، الفصل الرابع، المشهد الخامس، السطران ٢١٦–٢١٧)،[12] على حدِّ تعبيره في الجزء الثاني، بإرسال جيشٍ للانضمام إلى الحملات الصليبية. يدفع هذا العزم أيضًا إحساسه بالذنب المُتعلق باغتصابه للعرش من

سلَفه، ريتشارد الثاني. ما يُعاني منه هنري هو انعدام الأمن لدى مُغتصِب السلطة؛ فدومًا ما كانت يدُ العناية الإلهية، حسب هذه الطريقة في التعامُل مع الأحداث التاريخية، مُتأهِّبةً للقضاء على أولئك الذين يُزيحون الملوك المختارِين من الرب عن عروشهم؛ لهذا، وعلى الرغم من أنَّ هنري نفسه حينئذٍ هو ملكٌ مُختار، يظلُّ الضَّعف مُتأصلًا في ولايته كملك. بيْد أنَّ هذا الاستيلاء على السلطة لا يُنظَر إليه من منظور اعتقاد التدبير الإلهي الذي يؤمن به هنري فحسْب وإنما أيضًا من منظورٍ رمزي، وبخاصةٍ في أسلوب هوتسبر، على أنه تحوُّل. التحوُّل، في هذا السياق، هو شكل من أشكال الانتكاس؛ فهو انحطاط المُلك من المَلِك الشرعي ريتشارد الثاني، «تلك الوردة الحلوة الجميلة»، التي «سُحِقَت» لا لشيء إلا «ليُزْرَع مكانها هذا الحَسَك، هذا النَّبْت الشيطاني، المدعو بولينجبروك» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ١٣٧). يدُلُّ إلحاح هوتسبر المُتكرِّر على ذكر هُوية الملك السابقة واصفًا إياه بأنه «هذا الناكر للجميل والنَّبْت الشيطاني بولينجبروك» (الفصل الأول، المشهد الثالث)، على رفضه الاعتراف بشرعية حُكم هنري.

يقضي الضغط الفوري لهذه الأحداث على أيِّ آمالٍ ربما كانت تحدو هنري بشأن تسكين غضب الذات الإلهية على اغتصابِه للسُّلطة عن طريق حملةٍ صليبية. وفي حين ظفِر هاري برسي بنصرٍ على الاسكتلنديِّين عند هولمدون، في ويلز، يُهزَم الإنجليز بقيادة إدموند مورتيمر من قِبل «القبضة الخشنة» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٤١) لأوين جلنداور، الذي أخذ مورتيمر أسيرًا. تزوَّج مورتيمر، أثناء أَسْره، من ابنة جلنداور؛ وبالتالي فإنه، حسب زعم هنري، قد خان القُوَّات التي قُتِلَت في الصراع: «ألف من رجاله ذُبِحوا» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٤٢)؛ لِذَلِكَ يرفض الملك أن يفتدي مورتيمر من جلنداور. يغضب هوتسبر من الحالة التي عليها الأمور، ويظل يرفض بعنادٍ أن يُسَلِّم إلى هنري الأَسرى الذين تقاعَس في السابق عن تسليمهم إليه لأنهم طُلِبوا منه أَوَّل مرة بواسطة «ببغاءٍ ثرثار» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ٥٠) من الحاشية على أرض المعركة. إنَّ هوتسبر الآن يُعارِض حُكم الملك ويَتمرَّد عليه، برُفقة والده، إيرل نورثمبرلند، وعمه. ومن المُفارَقات أنَّ المُتآمِرين الذين ساعدوا هنري على الاستيلاء على التاج يُنافِسونه الآن عليه ويُشكِّلون تحالُفاتٍ مع أعداء إنجلترا السابقِين، الاسكتلنديِّين والأيرلنديِّين. ينضمُّ هوتسبر، المحارب، السريع الغضب، الشديد البأس، والزوج المُخْلِص، إلى الإيرل الاسكُتلندي، دوجلاس، بينما يتحالف مورتيمر مع الويلزيِّين المُناهِضين لحُكم هنري من خلال زواجه من ابنة أوين جلنداور.

ومن ضِمن متاعِب الملك، وليُّ عهده، الأمير هال؛ فهو شخصٌ مُبذِّر يعتقد والده أنه قد يكون «نِقْمة وابتلاء» من قِبل العناية الإلهية (الفصل الثالث، المشهد الثاني، السطر ٧) خرج من صُلبه ليدفع ثمن تجاوُزاته السالفة:

إن سلوكَ في أطوارِ حياتكَ
يحمِلني على الاعتقاد بأن العناية قد اختارَتكَ
لِتكون آلةَ الانتقام الرهيب والسيف المُصلَت على رأسي
للتكفير عن آثامي.

(الفصل الثالث، المشهد الثاني، الأسطر ٨–١١)

إن قول هنري هو تنويع على الفكرة القائلة بأن آثام الآباء قد تُعاقَب عليها أجيالٌ مُتعاقبة؛ وهي فكرة اسْتُخْدِمَت من دون شكٍّ لتفسير عهد حفيده هنري السادس المشئوم. بيْد أنَّ الكتاب المُقدَّس اشتمل على أقوالٍ مُتناقِضة فيما يختصُّ بهذه النقطة: «أنا الربُّ إلهك إلهٌ غَيور، أفْتقِد ذنوب الآباء في الأبناء وفي الجيل الثالث والرابع من الذين يُبغِضونني» (سفر الخروج، الإصحاح ٢٠، الآية ٥). يتَّضِح من الآية السابقة أن انتقام الربِّ يُمكن أن يستمرَّ عَبْر فترةٍ تاريخية طويلة نوعًا ما. على النقيض، يؤكِّد العهد القديم بَعدَ ذلك أن «الابن لا يحمل من إثم الأب، والأب لا يحمل من إثم الابن. بِرُّ البارِّ عليه يكون، وشَر الشرِّير عليه يكون» (سفر حزقيال، الإصحاح ١٨، الآية ٢٠). ومع ذلك نجِد من كلام هنري أن الأمير هو بمنزلة سوط تهذيبِ الربِّ المُسلَّط على هنري نفسه. وهذه الأفكار مُهِمَّة لأنها تُدلِّل على المشكلة الرئيسية المُتمثِّلة في الخلافة؛ نقطة الانتقال، التي عندها كانت السلطة في أعلى مستويات ضَعفها. في الكتاب العاشر من قصيدة «التحوُّلات»، نجد أن الخلافة تُوصف بأنها تراكُم مآثِرَ مجيدةٍ عبر أجيال الأبطال الكلاسيكيِّين، مُختتِمًا بمثال تفوُّق جوف (جوبيتر) على أبيه، ساتورن. وبالنظر إلى أنه طَوالَ كتب القصيدة السابقة أُظهِر جوف في صورة مُغتصبٍ مُتسلسِل وشخصٍ يُسيء استعمال السلطة، فقد يُخامرنا الشك في وجود جرعةٍ كبيرة من السخرية السياسية الأوفيدية بشأن النظام الحالي للإمبراطور أوغسطس في هذه الرواية المثالية عن السَّليل المُنحدِر من الأب:

هكذا سلم مجد أتريوس بمجد أجاممنون،
وهكذا تغلَّب تيزيوس على إيجيوس، وآخيل على بيليوس.

هكذا، أخيرًا، يتفوَّق جوبيتر على ساتورن،
ويحكُم جوبيتر أَعالي الأَثير
وممالك العالم الثلاث.
أمَّا الأرض، فخاضِعةٌ لأوغسطس،
وكلاهما أبٌ لملكتِه وسيِّدٌ عليها.

(«التحولات»، الكتاب العاشر، الأبيات ١٠٧٦–١٠٨٢)[13]
[ترجمة المجمع الثقافي السوري، بتصرف]

وهكذا عرف شكسبير من سلَفِه الرُّوماني كيف يُمكن أن يكون النَّسَب الأبوي شيئًا أساسيًّا في مفهوم التحوُّل نفسه وكذلك في السياسة المُتعلقة به. وفي التحوُّل النهائي لهال إلى هنري الخامس يتبع شكسبير هذا المسار الأوفيدي من الناحية التاريخية وكذلك الأدبية.

ومع ذلك، مثلما هو الأمر في انتقاد أوفيد للسلطة في سلسلة النَّسَب هذه، يُفسِح شكسبير دومًا بعض المجال للتشكُّك بشأن السلطة نفسها في خلقِه لبطله المُحارب؛ لذلك فإن تحوُّل هال هو، في نهاية الأمر، أكثر من مُجرَّد تمجيدٍ مُبالَغ فيه أو سيرةٍ تقديسية — حكايةٌ مُتوقَّعة عن الخطيئة والخلاص — ويرجع هذا لطبيعة التحوُّل نفسه التي توارَثَها شكسبير من أوفيد. في مسرحية «هنري الرابع (الجزء الثاني)»، يتماهى الأمير مع جوف في قصة اغتصاب أوروبا الواردة في الكتاب الثاني من قصيدة «التحوُّلات». في هذا الصدد، نجد جوف يستدرج أوروبا بتحويل نفسه إلى ثور. ولا يكشف عن طبيعته الإلهية إلَّا بعدما أغراها بالركوب على ظهره إلى داخل المُحيط واختطفها إلى جزيرة كريت: «أأنحَطُّ من إلهٍ إلى ثور؟ يا له من انحطاطٍ ثقيل! لقد فعلها جوبيتر من قبلُ. وأنا سأنزل من أميرٍ إلى مُستجِدٍ، فيا له من تحوُّلٍ حقير؛ هذا الذي سأفعله» (مسرحية «هنري الرابع (الجزء الثاني)»، الفصل الثاني، المشهد الثاني، الأسطر ١٦٥–١٦٧)! في هذا الإجمال لسردِه الأسطوري، الخطوة الأُولى هي التحدُّر، «انحطاطٌ ثقيل». نمط التحدُّر الإلهي هذا الذي يسبِق المجد هو النمط المُشترك بين هذا النموذج الأوفيدي وبين الإيمان المسيحي بالآخرة؛ إذ إنَّ الشرط المُسبَق الخاص بقيامة المُخَلِّص وصعوده إلى المجد هو التجسُّد — أي المجيء إلى الأرض، واتِّخاذ جسد — وإخفاء الهُوية الإلهية بالهيئة البشرية، وتحديدًا في الظروف المُتواضِعة للإسْطَبْل ببيت لحم. هذا هو المسار الأُسطوري الذي يتَّبِعه هال، وهو المسار الذي لا يستطيع هنري استيعابه، وهو ينظر إلى صورة شبابه (وهو أَمرٌ مُناسب تمامًا

كونه غاصبًا للسلطة) في هوتسبر: «وأمَّا موقف برسي الآن فهو أشبَهُ بمَوقفي حينئذ» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، السطر ٩٦).

في حين يُحيط تَصوُّرا تعاقب الأجيال المسيحي والأسطوري بالعلاقة بين الأب والابن في المسرحية، فلا يزال واقِع الحال يتمثَّل — من وجهةِ نظرٍ عملية بحتة — في أن الخلافة الملكية اعتَمدَت على الانتقال الآمِن للسُّلطة بين الأب والابن. كان ولاة العهد القُصَّر مثل هنري السادس، على سبيل المثال، دومًا ضُعفاءَ وعُرضةً للخطر من قِبَل أولئك الذين كانوا يحكُمون حتى بلوغهم سنَّ الرُّشد. ومع ذلك فإنَّ هنري الرابع في واقع الأمر يخشى أن يكون ابنه غيرَ قادر على تولِّي زمام المُلك. هذا تقييمٌ يتَّفِق معه هوتسبر باستهزاء: «هذا الأفَّاق القاطع الطريق أمير ويلز» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ٢٢٩). إن التنافُس بين النظيرَين الذي يخلُقه شكسبير بين هذَين الاثنَين يُظهِر بجلاءٍ شديدٍ مدى ميل شكسبير كمؤلفٍ مسرحي إلى البنية السردية للأسطورة وهو الذي جعله يُعدِّل حقيقةً تاريخية لِتُلائم أغراضه الدرامية. عندما يُشير إيرل ويستمورلند بوضوحٍ إلى أنَّ إخضاع هوتسبر لدوجلاس «لَغُنمٌ يحقُّ لأميرٍ أن يُباهي به ويفخر» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٧٦)، يتكلم هنري بتحسُّر عن أُبوَّته ويَتخيَّل كونه «الأب لابنٍ مبارك» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٧٩)، مثل هوتسبر، الذي «يلهَجُ المجد بذكره» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٨٠)، بدلًا من نجله الفاجر، الذي يبدو وكأنَّ أحدًا أبدَله مكان هاري برسي الشاب الشجاع عند ميلاده:

إني لأَقرأ آياتِ حمده بينما أنظر
لأرى ابني هاري الشاب وقد تلطَّخَت صفحته بالشِّقوة والعار.
أواه! ليتَهُ كان في الإمكان أن نُثبِت
أن جِنيَّةً من خاطراتِ الليل قد استبدَلَت
ابنه بابني وهما في قِماط الطفولة حيث يرقُدان،
وسمَّت فتاي برسي وابنه بلانتاجينيت!
إذن لأخذتُ ابنه هاري ولأعطيته ابني.

(الفصل الأول، المشهد الأول، الأسطر ٨٣–٨٩)

في حقيقة الأمر من الناحية التاريخية، كما سبق أن أشرْنا، لم يقترب أبدًا مهدا الأمير وهوتسبر بعضهما من بعض؛ فهنري برسي كان أكبر من هنري الرابع. بيْد أن هذا الارتباط — السابق ذكره في المسرحية — بين الطفلَين اللذَين لديهما نفس الاسم واللذَين يبدو، في تخيُّل هنري القائم على التمنِّي، أنهما يتشاركان نفس المهد كالتوءمَين، لهو صورةٌ لِهُوية مُغيَّرة، ومُبدَّلة. هذه الصورة هي بمنزلة تحضيرٍ لاستيلاء هال على «الصنائع المجيدة» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، السطر ١٤٦) لمُنافسِه في المعركة الأخيرة في شروزبري.

تنسجِم هذا الأسطورة المُوجَزة عن الهُوية المُبَدَّلة أيضًا مع التحوُّل الذي يُشعِل جذوة أحداث المسرحية، وتحديدًا خطَّة هال لاستعادة سُمعته. تبُوح مُناجاته لنفسه في نهاية المشهد الثاني من الفصل الأول بأنَّ حياته الماجِنة كانت مُجرَّد خطةٍ كي يكون مُذهلًا عندما يكشف عن نفسه بمسلكٍ صادق، وملكي. وهو في هذا يستنهض التحوُّل الذي يُشكِّل الحدَث الرئيسي بالمسرحية:

> إني لأعرفكم جميعًا، وسأسكُت فترةً ما على هواكم الجامح، ونزواتكم
> الشقيَّة التي هي وحي الفراغ والدَّعَة.
> ولكنِّي بسكوتي هذا أُقلِّد في صنيعي الشمس،
> التي تسمح للسحاب الوضيع الضارِّ
> أن يحجُب جمالها عن الوجود،
> حتى إذا ما بدا لها أن تستعيد ضياءها،
> وكلَّما أحسَّت بحاجة الناس إليها، زاد إعجاب الناس بها.
>
> (الفصل الأول، المشهد الثاني، الأسطر ١٤٨–١٥٥)

ومثل جوف في قصيدة «التحوُّلات»، لا يُصيب التغيُّر الأمير؛ وإنما هو يُحدِّد اللحظة «التي فيها أخلع عن نفسي هذا المَسلَك الماجن» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ١٦١)، عندما ينبذ تخفِّيه، وإن مكره فيما يتعلق بممارسة إرادته الملكية هو الذي يُميِّزه كمُخطِّطٍ حربي بارع ومَلكٍ مُستقبلي عظيم:

> وبهذا أُخيِّب ظنَّ الناس فيَّ،
> وهكذا يحجُب ضياء صلاحي الباهر ظِلَّ خطيئتي؛

كالمعدِن النفيس البرَّاق يزيده لمعانًا وإشعاعًا وجوده على أرضٍ داكنة.
وهكذا تبدو صنائعي أكثرَ جمالًا وأقوى جاذبيةً للعيون
من الصنائع التي لا إثم لها يُجلِّيها.
ولأقترفنَّ الخطيئة بحيث أجعل من الذنب حِذقًا ومهارة،
ثم أعود عن ذلك في وقتٍ لا يكاد الناس فيه يُصدِّقون أني فاعل.

(الفصل الأول، المشهد الثاني، الأسطر ١٦٤–١٧٠)

تُظهِر المُناجاة الذاتية هذه أنَّ هال يتمتَّع بذكاءٍ استقرائي للذات يفتقر إليه مُنافِسه؛ فهوتسبر عازم على الدوام على الفعل وليس لديه وقتٌ للتأمُّل ولا للاستراتيجيات المُعدَّة بعناية. تُلخِّص هذه المُناجاة موضوعَين أوفيديَّين بالأساس: تَدَخُّل القدير في حياة الفانين الأبرياء، والتحوُّل وتغيُّر الهيئة الذي هو من اختصاص جوف. تعتمِد على هذا الحديث الصِّلةُ بين عالم السياسة العُليا وعالم الحانة، ويُشكِّل شكسبير الصِّلة بطريقةٍ تُدين بالفضل في صياغتها إلى التحوُّلات الأوفيدية؛ فمِثل سلطان جوف على البشر الفانين الأدنى، يتَّسِم سلطان هال على نحوٍ مُشابه بأنه مشكوك فيه أخلاقيًّا. ورغم ذلك، وخلافًا لسَلَفه الأسطوري، فإنَّ هال ليس مُعتديًا جنسيًّا، إلا أنه من المُحتمَل أن يكون بنفس القَدْر من الشر. وفي حين أن تشبيه المُلك بالشمس هو أَمرٌ معهود، فإن هذا الوصف لرفاقه الحاليِّين — الذين يبدو هنا أنهم لا يُقدِّمون شيئًا أكثر من ستارٍ مناسب — قد حيَّر لأمدٍ طويل النقاد؛ فهذه المُناجاة هي بلا ريبٍ مُقدِّمة للنَّبذ القاسي من قِبَل الأمير لرفاقه، وبخاصةٍ فولستاف، الذي تبرَّأ منه علانيةً في مسرحية «هنري الرابع (الجزء الثاني)»، وهو تبرؤٌ يُودِي بحياة رفيقه السابق البدين، كما نعرف من مسرحية «هنري الخامس».

فولستاف: أبقِه في صُحبة هاري ابنك؛ إنكَ إن تُنَحِّ جاك البدين، فكأنما نحَّيتَ الدُّنيا جميعًا.
الأمير: لأَفعلنَّ ذلك.

(الفصل الثاني، المشهد الرابع، الأسطر ٣٨٠–٣٨٣)

هذه لحظة تَبعَث على القلق لدى المُشاهِدين والقُراء الذين ربما يُفضِّلون، في هذه المرحلة في المسرحية، أن يرَوا الأمير هال على أنه «الفتى الجميل» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ١٩)، و«الأمير الشاب الجميل الشقي» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٦٢)، كما يدعوه فولستاف على نحوٍ مُحبَّب، أكثر من كونه شخصًا ميكيافيلِّيًّا ماكرًا. يُمكن أيضًا النظر إلى هال، على نحوٍ ألطف، على أنه مُمثلٌ قادر على القيام بأدوارٍ مُتعدِّدة. هذا جزئيًّا ما يجعل هال مختلفًا عن هوتسبر؛ فالأخير مُلتزمٌ بهويةٍ واحدة ثابتة لدرجة أنها تصير صورةً كاريكاتورية ساخرة، حسبما يرى غريمه: «هوتسبر الشمالي الذي يقتل ستِّين أو سبعين من الاسكتلنديِّين على الفطور، ثم يغسِل يدَيه، ويقول لزوجته: «تبًّا لهذه الحياة الهادئة! أريد أن أعمل شيئًا ما»» (الفصل الثاني، المشهد الرابع، الأسطر ٨٤–٨٨).

إن هوتسبر الذي يُوصف بأنه «ثائرٌ صنديد» (الفصل الخامس، المشهد الرابع، السطر ٦٢)، محاربٌ عظيم لا يستطيع التملُّص من دَوره ولا يُدرِك حتى إنه يلعب دورًا. في المُقابل، عندما يُستدعى هال للمُثول بين يدَي والده، نجده يتدرَّب مع فولستاف على دَوره في المُقابلة. إن هذا مَشهدٌ مُدهش لأن العروض المسرحية الخاصة بالهُواة كانت تجري أحيانًا في حانات العصر الإليزابيثي، وبالفعل كانت بعض الحانات بمنزلةِ مسارحَ حتى أواخر القرن السادس عشر.[14] هذه الواقعة تُبدِّد الغُموض الذي يكتنِف أمور السياسة العُليا وكذلك تُعِيدها إلى أرض الواقع، واضعةً إيَّاها في صلةٍ مُذهلة مع اللحظة الإليزابيثية الحاضرة التي كانت تُؤدَّى فيها المسرحية أصلًا.

هذا القرار، الذي أَعلَنه في مُناجاته مع نفسه، بأن يتخلَّص من دوره الحالي وأن يتنكَّر لفولستاف يُمثِّل لحظة التحوُّل المصيرية من هال الماجن إلى الأمير هاري الجسور الذي سوف يُدافِع عن عرْش والده في مواجهة المُتمرِّدِين. هذا هو عزم شخصٍ يعرِف أن بمقدوره تغيير مجرى التاريخ. ومع ذلك، فهذه ليست الإرادة التي تُطبَّق بغرَض كبْح أو تهذيب النفس لأنَّ غرضه هو التحوُّل الذاتي، وليس مُجرَّد الاهتداء إلى سبيل الفضيلة. الأمر الأخير هو في الواقع الكيفية التي يبدو عليها الأمر لأولئك المُتفرِّجِين الذين يعتزِم الأمير إبهارهم.[15] وفيما يتعلَّق بهذا الشأن يُوجَد تناقُضٌ واضح مع فولستاف، الذي في وقتٍ سابق من المشهد قطع بصورةٍ ضاحكة على نفسه عهدًا بإصلاحها. في هذا السياق ينعطف عهده تحديدًا نحو تصوُّراتٍ دينية مُتعلِّقة بالتوبة عندما يُقِر بأنه «لا بُدَّ لي أن أَكُفَّ عن هذه الحياة، ولسوف أَكُفُّ عنها ...» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطران ٧٣–٧٤). لاحقًا، نجده يتَّخِذ قِناع الخطيب البيوريتاني الورِع، مُردِّدًا صدى

كلام القديس بولس (الرسالة الأولى إلى أهل كورنثوس، الإصحاح ٤، الآية ٢٠) ليدَّعي أن سرقة أكياس النقود «مِهنتي يا هال، وليس آثمًا من يعمل في مهنته» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطران ٨١–٨٢)؛ ومن ثَمَّ، يتعيَّن أن نفترض أنَّ انصلاحه المُدَّعى ليس جِدِّيًّا. وأيًّا كان الأمر، من الواضح أنه بينما يُحقِّق هال التحوُّل، يتعهد فولستاف بإصلاح نفسه على نحوٍ قد يعود إلى أن شكسبير في البداية سمَّى شخصية فولستاف باسم السير جون أولدكاسيل، حتى إنَّ هال يُشير إليه بقوله «أيها العجوز العربيد (أولدكاسيل)» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٣٤)، وهي تسميةٌ يبدو أنها بقيةٌ من الوضع السابق هذا. كان أولدكاسيل التاريخي، الذي صار فيما بعدُ اللورد كوبهام، لولارديًّا؛ أي كان منشقًّا دينيًّا ما قبل بروتستانتيٍّ أُحرِق باعتباره مُهرطقًا سنة ١٤١٧. اضطُرَّ شكسبير لتغيير الاسم، من المُحتمَل أن يكون ذلك لأن أحفاد كوبهام اعترضوا أو بسبب اعتراضٍ بروتستانتي أوسعَ على عمل مشهدٍ كوميدي لشخص مات شهيدًا.

أيًّا كان من هذَين السيناريوهَين هو الحال، فإنَّ فولستاف هو بلا شكٍّ أكثفُ غيمةٍ تحجُب إشراق هال؛ ففي أثناء الحادثة التي تجري عند تلَّة جادزهل — عندما يسرق فولستاف، وباردولف، وبيتو الحُجَّاج المُسافرين على الطريق، وما يكادون يفعلون هذا حتى يأخُذ هال وبوان منهم مَغانمهم — يُعلِّق هال قائلًا: «العرَق يسيل من فولستاف بغزارة، حتى إنه يُبلِّل الأرض الجدْباء وهو يسير على طول الطريق» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، السطران ٨٩–٩٠). بعد الفِرار، يُعيد فولستاف على نحوٍ مُتوقَّع صياغة الأحداث بتعبيراتٍ مُبالَغ فيها مُبالغةً صارِخة حتى يُصبِح هو بطل الساعة: «إلا أكن قد قاتلتُ خمسين رجلًا منهم، فما أنا إلَّا هزيلٌ كعودٍ من الفجل» (الفصل الثاني، المشهد الرابع، السطران ١٥١–١٥٢). في الوقت نفسه، يتَّهِم هال وبوان بالهروب بجُبن. وعندما يُضيَّق عليه الخِناق بكذبه، يدَّعي أنه أدرك أنَّ هال «أميرٌ حقيقي» (الفصل الثاني، المشهد الرابع، السطر ٢١٥)؛ ولذلك لم يُقاتله على الأسلاب. قد يكون جسد فولستاف بطيئًا وبدينًا، ولكن بديهته حاضرةٌ بما يكفي لِيُعِدَّ حكايةً جديدة لِتُلائم الظرف المُتغيِّر. في الحانة، هذه الأكاذيب لا ضَير منها ومُسلِّية، ولكن في ساحة القتال تُصبِح مُثيرةً لقلقٍ بالغ؛ فبعد أن يُقتَل برسي على يد الأمير، يُدنِّس فولستاف الجثة حتى يَنسِب الشرف لنفسه. ومع ذلك فإنَّ الأَمرَ الأَكثرَ فظاعة من كذبه الشائن، هو استخدامه لمرتبتِهِ لحشْد قُواتٍ كفُرصة للتربُّح. يتشكَّل رجاله فقط من أولئكَ الذين يعيشون في أكثر الظروف بُؤسًا وفي أسوأ حالةٍ صحية الذين لا يجدون مالًا يُعينهم على الهروب. مع ذلك، وكما يُشير هو بوضوحٍ

شديد، بفطنةٍ تهكُّمية باردة رغم كونها هدَّامة، هم سوف يُؤدُّون الخدمة تمامًا مثل من هُم أعلى منهم مقامًا باعتبارهم «طعمةً سائغة للبارود، ووقودًا طيِّبًا لنيرانه» (الفصل الرابع، المشهد الثاني، السطران ٤٩–٥٠). الأمر المُقلِق هنا هو أنه، على ما يبدو دونما وَخزٍ من ضمير، قد قاد هؤلاء الرجالَ مباشرةً نحوَ حتفهم: «لقد قدتُ رجالي المُهلهَلِين إلى حيث لقُوا حتفهم» (الفصل الخامس، المشهد الثالث، السطران ٣٤–٣٥).

يَتعيَّن على الأمير، على الأقل، أن يحصُل على ولاء فولستاف غير المشروط. ومع ذلك فمن الواضح على حدٍّ تصوير المسرحية أنه لا يفعل. عوضًا عن ذلك، فإنه، بهُويته المُصوَّرة على نحوٍ أسطوري باعتباره لصًّا، تابعٌ للقمر وليس للشمس، التي هي رمز المُلْك: «نحن الذين نسرِق الأكياس نهتدي بالقمر والنجوم السبعة، وليس بفيبوس ...» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطران ١٠–١١). وفي حين أنه ليس في الحقيقة مُتمرِّدًا، فهو ليس على اتِّساقٍ كامل مع جماعة الأمير، كما تكشف خطبته الخيالية عن يوتوبيا لِقُطَّاع الطرق في إنجلترا عندما يعتلي هال العرش:

> عندما تُصبح ملكًا، لا تدَعْ أحدًا يُلقِّبنا، نحن جماعةَ الليل، بالمُتسكِّعِين المُفسدِين بهجة النهار، السارقين جماله، بل لنَكُن حاشية ديانا الصائدة، سادة الليل وعُشَّاق القمر؛ ودَع الناس يقولون عنَّا إنَّنا رجالٌ حسنو السلوك، فنحن كالبحر تحكُمنا سيِّدتُنا النبيلة العِفَّة إلهة القمر، وفي ظلِّها نعمل وتحت وجهها نسرق.
>
> (الفصل الأول، المشهد الثاني، الأسطر ١٩–٢٤)

وكون أن ديانا بصِفتها إلهة الصيد والقمر العذراء كانت أيضًا كِيانًا يُمثل إليزابيث الأولى، فإن المعاني المُتضمَّنة هنا قد تتَّسِم بالخطورة. فضلًا عن ذلك فإن دراية فولستاف بما يُسمَّى «جماعة الليل» تُوحي على أقل تقديرٍ بنحوٍ من أشكال التعدِّي وتُوحي على أسوأ التقديرات بالاستباحة والانتهاك.[16] كذلك، فإن كلَّ نسيجٍ في جسم فولستاف الضخم لَهو، كما يعلم هال جيدًا، مُعَادٍ «للسلوك الحسن». إن فولستاف، بالطبع، ليس مثل المُتمرِّدِين في رغبتهم في القضاء على النظام القائم لا لشيء إلَّا لوضْع أنفسهم (أو على الأقل مورتيمر الذي كان يُطالِب بحقِّه في العرش) مكانه؛ فمن شأن مِثل تلك التطلُّعات أن تتطلَّب طموحًا وجهدًا أكثر ممَّا يملك. مع ذلك، فهو مُشترِك معهم بقَدْر ما يُعرِب أيضًا هوتسبر — «أن نُسفِر عن العداء للملك ونحشد جيشًا ضدَّ مملكته ... سوف نقلِبُها رأسًا على عقِب» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطران ٨١–٨٢). يرجع هذا إلى أنَّ فولستاف هو شخصٌ

مُعبِّر عن الفوضى ذات الطابع الكرنفالي المُصاحِبة للجسد ومَلذَّاته التي تُلبَّى في الحانة وبيت الدعارة. إنَّ الصورة الرائجة للفوضى الاحتفالية المُباحة، وبالتالي المؤقَّتة، كانت هي صورة العالم المقلوب رأسًا على عقِب التي سادت في فترات العُطلة. ومع ذلك، وكما أشار هال، ليس من المُلائم أن يُصبح كلَّ يومٍ هو يومًا للفوضى المباحة: «لو استحالت أيام السنة كلها مراتع للهو، لكان اللهو مُملًّا كالعمل» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطران ١٥٧–١٥٨).[17] بيْد أن هذا بالضبط ما يطرحه فولستاف (وإن كان يقوله من باب المزاح)؛ إذ ينبغي أن ينقلِب العالم رأسًا على عقِب حتى يُصبِح اللصُّ في جُنح الظلام محترمًا بقَدْر العامل في وَضَح النهار.

قد لا تتَّسِم تلك الأفكار بالخيانة، ولكنها أفكارٌ هدَّامة، ونشهد مدى قدرة فولستاف على قلب الوضع الراهن في تساؤله اللاذِع عن فكرة الشرَف مُعتبرًا إياه مجرَّد «كلمة» (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطر ١٣٢). مضت فضيلة الشرف الأصيلة دونما جدالٍ طَوالَ مدة المسرحية حتى لحظة ساحة القتال في شروزبري في الفصل الأخير من المسرحية عندما يتساءل فولستاف قائلًا: «أيستطيع الشرَف أن يُقيم ساقًا؟» (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطر ١٣٠). إنه يَتصنَّع الموت في قتاله مع دوجلاس، مُستشهدًا بالقول المأثور: «إن التبصُّر خير سِمات الشجاعة» (الفصل الخامس، المشهد الرابع، السطر ١١٧). إنَّ وجهة نظر فولستاف هي بالفعل وجهةُ نظرٍ آتيةٌ من الجانب الخفيِّ المُظلِم من هذا العالم؛ من «الظل». إن رؤيته للشرَف لهي نقيضُ طموحِ كلٍّ من هوتسبر وهال؛ فما دعاه والد هال «شرف لن يموت» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، السطر ١٠٦) يظلُّ بالنسبة لهال جائزةً ذات بريق، ولهوتسبر هي المَغنم الذي يُلهِم طموحه المبالَغ فيه: «بحق السماء، إني لأراها قفزةً سهلة، أن أرقى إلى القمر الشاحِب فأَنتَزع منه الشرَف والوضاءة» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطران ٢٠١–٢٠٢).

قبل أن تلتقي القوات المُتنازِعة لأجل معركة شروزبري النهائية والحاسمة، يُقحِم شكسبير تجمُّعًا للمُتمرِّدِين وزوجاتهم. وقد أَوضحَت جين هاورد وفيليس راكين أنه على الجانب الخاص بالملك من العِراك، إذَا جازَ التعبير، الشخصية الأنثوية الوحيدة هي السيدة كويكلي، مُضيفة الحانة، والتي يدُلُّ اسمُها على الخِدمات الجنسية التي ربما أيضًا تُقدَّم في حانتها.[18] وحدَهم المُتمرِّدون هم من لدَيهم زوجات؛ المرأة الويلزية المُغنية المتزوجة من مورتيمر، وكيت المُشاكسة، زوجة هوتسبر، التي يَصطحِبها معه إلى قلعة جلنداور. إنَّ

مسألة أنه يُنظَر بين أنصار الملك إلى النساء على أنهنَّ، نوعًا ما، عبءٌ لهو أَمرٌ تَشهَد به على نحوٍ قابل للجدال مُحاكاةُ هال الساخرة لحوار الليدي بِرسي مع زوجها: «تقول له زوجه: «أيِ حبيبي هاري، كم كان عدد قتلاك اليوم؟»» (الفصل الثاني، المشهد الرابع، السطران ٨٧–٨٨). تُوحي الزَّوجات في هذه المسرحية بضعف المُتمرِّدين؛ إذ يُناضلون ضدَّ قوات الملك الذكورية بأغلبيةٍ ساحِقة.

ومع ذلك، فإن ثَمَّةَ أنوثةً أسطورية تُصاحِب فريق الملك، وهي أُنوثة إنجلترا نفسها؛ ففي بداية المسرحية، عندما يأمُل هنري أن تكون هذه «الصراعات الداخلية» (الحروب الأهلية) قد توقَّفَت: «كي لا تعود هذه الأرض الظامئة إلى تدنيس أفواهها بشُرب دماء أبنائها» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطران ٥–٦). الأُنوثة الآكلة للحوم البشر المُفترِسة (وربما الطمثية) هي، إذن، إحدى الأشياء التي ينبغي تقييدها بواسطة السيادة المناسبة حتى يمكن لإنجلترا أن تُصبِح الأم الصالحة التي يمكن أن تُقدِّم الجنود الذين سوف يَقتُلون خارج البلاد وليس في الوطن:

فلنُجنِّد على الفور قوةً من الإنجليز،
الذين جُبِلَت أذرعهم في بُطون أمهاتهم
على ملاحقة هؤلاء الوثنيِّين في تلك الأراضي المُقدَّسة ...

(الفصل الأول، المشهد الأول، الأسطر ٢٢–٢٤)

في شروزبري، يُبرهِن الأمير هاري، بمُطاردته للمُتمرِّدين وليس للوثنيِّين، على أن أنه مَجبولٌ تمامًا على هذا. ينتظر هوتسبر تقريرًا عن «أمير ويلز السريع العَدو والفرار والطائش» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ٩٥)، ولكن الأمير، بدلًا من ذلك، كما وعد، كان «في حُللٍ ذهبية ... وفي عظمةٍ وجلالٍ كالشمس في منتصف الصيف» (الفصل الرابع، المشهد الأول، الأسطر ١٠٠–١٠٢). وهو مُزوَّد بتجهيزات الفرسان؛ خوذة لها واقٍ للوجه، ودرعَين لحماية الساقَين. من المُرجَّح أنَّ هذا السمو هو ما كان في ذِهنه عندما وعد والده قائلًا: «لأرجعنَّ إلى نفسي» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، السطر ٩٣).

في الحقيقة إن الأبعاد الخارقة للطبيعة أو السحرية للتحوُّل هي أكثر ما يُميِّزه عن الإصلاحِ أو الاهتداء. في شروزبري، تتأكَّد هذه الأَوجُه بالإشارة إلى الكيانات المُرتبِطة بالطيران، وتحديدًا بيجاسوس، الحصان المُجنَّح، وميركوري، الرسول المُجنَّح، من الأساطير

الإغريقية والرومانية على الترتيب. ترك الأمير وراءه الأمور الدنيوية التي لا تعدو أن تكون أرضية:

لقد رأيتُ هاري الشاب وخوذته على رأسه،
ودرعا ساقيه تُغطِّيان فخذَيه، ويلبَس الدروع بأناقة،
ينهض من الأرض فكأنما هو ميركوري المُجنَّح القدَمَين،
ويقفز إلى صَهوة حِصانه في سهولة ويُسر
كأنما هو ملاكٌ هبط من وسط السحاب فوق بيجاسوس الحصان
المُجنَّح الجامح،
ليقودَه ويُوجِّهه ويدور به حيثما يريد،
ويَسحَر العالم بفنون فروسيته.

(الفصل الرابع، المشهد الأول، الأسطر ١٠٤–١١٠)[19]

ولإتمام وصف التحوُّل السحري هناك صورة ملاكٍ (السطر ١٠٨) ساحر («يسحر العالم» السطر ١١٠).[20] لم يكشف الأمير أخيرًا عن ذاته فحسبُ وإنما حقَّق أيضًا المِثال الفعلي للسيادة الذي حَدَّدَه والدُه بأن رَسَّخ فيما بين الناظِرين إليه أن «يتطلَّعوا إليه بشغف، كما لو كانت أبصارهم شاخصةً تتطلَّع إلى صاحب جلالةٍ كالشمس» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، السطران ٧٨–٧٩)؛ فهو ليس مجرَّد أميرٍ مِثالي؛ إنه الوريث المثالي للعرش. وهذه هي الجوانب السياسية الخاصة بالتحوُّل.

هنري الخامس

عندما يصف هاملت التمثيل السيئ بأنه الأسلوب المُتكلَّف، المُبالَغ فيه لبعض المُمثِّلين — وهو نقيض الطبيعيَّة تمامًا — فإن التشبيه الذي يَستخدِمه هو الخاص بهيرودس، ملك اليهود القاتل الأطفال الذي كان طغيانه المُتبجِّح يُمثل قوام الدراما الدينية للعصور الوسطى: «يغلب هيرودس في صخَبه وتبجُّحه. أرجو أن تتجنَّب هذا الأمر» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، السطران ١٣–١٤).[21] قبل أن يَنظِم شكسبير هذا السطر، كان قد سبق أن كتب مسرحية «هنري الخامس»، التي نجد فيها تجسيده لملك إنجلترا البطل المُحارِب يُخالف نصيحة هاملت مخالفةً صارخة؛ فأمام بلدة هارفلور التي يُحاصرها

هنري الخامس، يُرعِب العمدة ومواطنيه حتى يؤدي بهم إلى الاستسلام تحت شبح الذبح العشوائي:

أطفالكم عُراةٌ على رءوس الحِراب،
بينما الأمهات، وقد جُن جُنونهن، يصرُخن ويُعْوِلن
عويلًا مُختلطًا مضطربًا يشُقُّ السحب،
كما فَعلت نساء اليهود يوم أغار رجال هيرودس السفَّاحون.

(الفصل الثالث، المشهد الثالث، الأسطر ٣٨–٤١)[22]

[ترجمة الدكتور محمد عوض محمد، وهي الترجمة التي اعتمدنا عليها على نحوٍ أساسي في ترجمة الاقتباسات من المسرحية في هذا القسم، وإن كان ببعض التصرُّف اليسير في بعض المواضع]

قد يعترِض البعض بالقول إن هنري الخامس ملكٌ محارب وليس ممثلًا، ولكنه، أيضًا، مرآة كل الملوك المسيحيِّين (الفصل الثاني، الاستهلال، السطر ٦)، وقد يُتَوقَّع منَّا أن نفترض أنه لا يعتزم حقًّا تنفيذ تهديداته؛ قد يُتَوقَّع منَّا أن نفترض، باختصار، أنه يُمثِّل، وأن خُدعته بحاجة لأن تكون جيدة بما يكفي — مُروِّعة بما يكفي — ما دامت لن تُطبَّق. بَيْدَ أن حديث هنري يُشير إلى أهوالٍ كان من شأنها أن تُمثِّل تحديدًا دلالاتٍ مسرحية لجمهور حِقبة أوائل العصر الحديث. إنَّ مذبحة الأبرياء؛ قتل هيرودس لكلِّ الأطفال الذكور في بيت لحم ممَّن كان عمرهم دون السنتَين في محاولةٍ لقتل المسيح الطفل، كانت عملًا وحشيًّا شائنًا معروفًا من مسرحيات الغموض التي حُظِرَت حينها منذ عهدٍ قريب (والتي كانت تُؤدَّى، بالطبع، قبل ظهور التمثيل الاحترافي). هذه التجسيدات الدرامية كانت تستنِد على إنجيل متَّى (الإصحاح ٢، الآيات ١٦–١٨) حيث نرى أن هيرودس — الذي خَدعَه الحكماء الذين أهملوا العودة إليه بعد زيارتهم ليسوع الطفل لأنهم تلقَّوا تحذيرًا في حُلمٍ من العودة إليه — قد أصبح «غاضبًا للغاية» (إنجيل الأساقفة، طبعة ١٥٦٨). غَضَبُ هيرودس وحَنقُه يُصبحان هما قِوام شخصية هيرودس الشرِس المُتبجِّح الذي صوَّرَته المسرحيات. عَرضَت تلك الأعمال الدرامية أيضًا عنصرًا من عناصر القصة مُشتقًّا من نبوءة في سفر إرميا في العهد القديم، وهو: «صوتٌ سُمِع في الرامة، نَوح، بكاءٌ مُر. راحيل تبكي على أولادها، وتأبى أن تتعزَّى عن أولادها لأنهم ليسوا بموجودِين» (الإصحاح ٣١، الآية ١٥).

هؤلاء هن «نساء اليهود» النائحات اللَّواتي يُشير هنري إلى عويلهنَّ واللواتي كان دومًا يرِد ذِكرهنَّ في مسرحيات الغموض التي تتناول هذا الموضوع.[23] المشهد المُروِّع الذي يستحضره هنري يُرسِّخ وكذلك يُعَقِّد مسألة بسالته العسكرية وبراعته الخطابية؛ إذ إنَّ استحضار هيرودس لا يجعل الملك يصطفُّ مع الملك التوراتي سيئ السمعة فحسب، وإنما أيضًا مع دور هيرودس، الذي يُعَدُّ التجسيد المسرحي، وليس الواقعيَّ، للطُّغيان. من شأن هذا أن يُوصل إلى جمهورِ حقبةِ أوائل العصر الحديث ما مَفادُه أنَّ هنري يُمثِّل عن وعيٍ وإدراكٍ منه دورًا؛ فمن ناحية، يُوحي هذا التمثيل بأنه يُعطي النذير الاستراتيجي بالشرِّ رغم صلاحه الذاتي، رغم أنه، باعتباره سياسيًّا مُحنَّكًا، يَحرِص على تحميل مسئولية الأهوال التي يطرح إطلاق عِنانِها على سُكان هارفلور أنفسهم بزعمه أن مُقاومتهم الصلبة وحدَها هي التي سوف تدفعه إلى ذلك. ومن الناحية الأخرى، تحمِل الإشارة إلى هيرودس بيانًا قد يكون باعثًا للقلق بأنَّ ثَمَّةَ شيئًا مُتكلَّفًا تكلُّفًا مُتأصِّلًا فيما يتعلَّق بطبيعة السيادة نفسها. هذا يعني أنَّ مُمارسة السُّلطة تُصبِح ضربًا من التصنُّع يبرَع فيه هنري براعةً فائقة؛ ومن ثَمَّ فلا يُمكن اعتبارها عملًا مُحايدًا أخلاقيًّا. وهكذا، وعلى النقيض من تجربة هاملت فيما يتعلَّق بطُغاة المسرح الخُرْق، فإنَّ أداء هنري يُمثِّل الجانب المثالي، وتُثبِتُ تهديداته أنها مدروسةٌ بدقَّة من أجل ضمان استسلام بلدة هارفلور.

رغم أن العقيدة السياسية لحِقبة أوائل العصر الحديث تجعل من السُّلطان المُصطفَى من الرب أمرًا ضروريًّا، فإنَّ هذه المسرحية تقدِّم السُّلطان على أنه «أداءٌ تمثيلي» للسلطة وليس خاصيةً ذاتية يتَّصِف بها العاهل الذي اختِير من الربِّ ليحكم. إن مسألة «لعِب دَور» الملك لَهي مسألةٌ جوهرية بالنسبة لمسرحية «هنري الخامس» لأنها المسرحية الأخيرة من رباعية المسرحيات التاريخية الثانية لشكسبير (التي تتضمَّن أيضًا مسرحية «ريتشارد الثاني»، ومسرحية «هنري الرابع» بجُزأيها الأول والثاني) التي تصدَّى فيها شكسبير إلى طبيعة السُّلْطَان (من المُهمِّ الإشارة إلى أنَّ كلمة «الثانية» هنا تُشير إلى الترتيب الذي كتَبَ به شكسبير مسرحياته التاريخية — إذ كتب مسرحيتَي «هنري الرابع» و«ريتشارد الثالث» أولًا — وليس إلى التَّسلسُل الزَّمني الذي حَدثَت فيه الوقائع التاريخية التي يُصوِّرها). في هذه المسرحية الأخيرة من الرباعية الثانية، أَوفَى هنري، الذي كان في السابق الأمير الماجن هال، بالوعد الذي لم يكن أحدٌ مِمَّن عرفوه في شبابه الطائش لِيحلُم بأن يُحقِّقه؛

ففي مسرحية «هنري الرابع (الجزء الأول)»، يُثبِت شكسبير أن تَحوُّل الأمير هال ليس نابعًا من مُجرَّد النُّضج الطبيعي، وإنما بالأحرى مُمارسةٍ استراتيجيةٍ مدروسة للسلطة. وبالتالي يكشف شكسبير عن الأمير هال بصفته «هاري»، ملك إنجلترا في مسرحية «هنري الخامس»، الذي يمكن القول إنه أَمرٌ لا يخلو من نقد، في أكمل وأفضلِ تعبيرٍ عن سُلطته بصفته حاكمًا وقائدًا للجنود.

دائمًا ما صاحَب هنري رمز المُلك، الشمس، وتقديم مشهد سُلطانه هو جانبٌ أساسي من نجاحه بصفته ملكًا مُحاربًا؛ ففي بلدة هارفلور، تظهر «السُّحب التي تحمِل السموم» (مسرحية «هنري الرابع (الجزء الأول)»، الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ١٩٠)، ثانيةً عندما يَعِد هنري بتحوُّل رجاله:

> لهذا أدعوكم يا رجال هارفلور،
> أن تُشفِقوا على مدينتكم وعلى قومكم،
> وجنودي لم تزل بعدُ طَوعَ أَمري،
> ورياحُ الرحمة الباردة المُعتدِلة لم تزَلْ لها القُدرة
> على اكتساح سُحُب القتل والنَّهب والرذيلة
> «بما تحمل من سموم» وأقذار.
>
> (الفصل الثالث، المشهد الثالث، الأسطر ٢٧–٣٢،
> أقواس التنصيص الداخلية من عندي)

هذه السحب هي، في الواقع، الدخان من نيران المدفعية، ولكنها أيضًا تتَّفق مع الأحوال الجوية التي تتحكم بها الشمس/الحاكم. يُمكن للسُّحب التي أَظهرَت سلطان هال أن تُزيح الستار عن الجحيم؛ فهذا النوع من العظمة ذات العِلم المُطلَق والغضب المُتكرِّر، كما أدرك هاملت، له حدوده. ومع ذلك فإنَّ ما يجعل من الملائم لهنري الخامس أن يُخالِف قواعد التجسيد المسرحي المعقول والطبيعي هو أنه بطل ملحمةٍ إبَّان الفيضان الكبير للأحداث التاريخية التي اعتُبِرَت على مدى أجيالٍ عديدة، وهي نوعٌ أدبي شعري نَقلَه شكسبير إلى وسط المسرح. تبدأ مسرحية «هنري الخامس» بابتهالٍ مَلحميٍّ تقليدي: «ألا ليتَ الشعر نارٌ تشتعل» (الفصل الأول، الاستهلال، السطر ١)، وتختم المسرحية دَورة التاريخ على نغمةٍ منتصرة نسبيًّا. وأَيًّا كانَ تساؤُل المسرحية، الذي دار حوله كثيرٌ نقاش، بشأن الحرب والمُعاناة المُتَّصِلة بها، فإن هنري مُنتصر وليس مهزومًا. تُذكِّر الجوقة

الجمهور بأن هنري، «نجم إنجلترا الساطع» (الفصل الخامس، المشهد الثاني، السطر ٦)، أورث مملكته لابنٍ رضيع خُسِر في عهده كلُّ ما رُبِح مع الكثير من إراقة الدماء؛ «وكثيرًا ما عرَضْنا هذه القصة في مسرحنا» (الفصل الخامس، المشهد الثاني، السطر ١٣). ذَكَّرَت هذه الإشارة الجمهور بأُولى مسرحيات شكسبير التاريخية وذات الشعبية الهائلة، الأجزاء الثلاثة لمسرحية «هنري الرابع»؛ ومن ثَمَّ عرفوا المُستقبل المشئوم الغافل عنه هنري بسعادةٍ في غَمْرة انتصاره.

كان الوقت قد حان للعظمة الملحمِيَّة في المسرح عندما كتب شكسبير المسرحية (التي طُبِعَت لأول مرة سنة ١٦٠٠) لأن إيرل إسكس الجريء، روبرت ديفيروكس، «قائد إمبراطورتنا العظيمة» (الفصل الخامس، الاستهلال، السطر ٣٠)، كان قد أُرسِل إلى أيرلندا من قِبَل إليزابيث في مارس من سنة ١٥٩٩ ليُخْمِد تَمرُّد هيو أونيل؛ الإيرل الثاني لُمقاطعة تايرون. إنَّ الإشارة إلى موضوعٍ ما بهذا التحديد لَهيَ أمرٌ غيرُ مُعتاد للغاية في أعمال شكسبير ويُوحي بأنه لم يكن يكتُب ما يُمليه عليه وَحيُه الشعري الخاص وإنما لِيَفي بمُتطلَّبات فِرقته، وبالتالي لِيُرضي أذواق جمهوره اللندني، من النُّخبة والعامَّة على السواء، الذين كانوا مُنبهِرين بروعةٍ وفروسية إيرل إسكس. ومع ذلك، فإن الإشارة تُوحي أيضًا بالدرجة التي كان عليها إيرل إسكس المُرتَقَب يُشكِّل شُغلًا شاغلًا على الصعيد الوطني:[24]

ومع ذلك انظروا،
واستعينوا بتوقُّد أذهانكم لِتتصوَّروا،
كيف أخرجت لندن جميع سُكانها.
وفيهم العُمدة وصحبه في أحسنِ مظهر،
كأنهم شيوخُ روما القديمة،
ومن خَلفِهم جموع الشعب المُتكدِّسة،
وقد تقدَّموا جميعًا لِيُرحِّبوا بعودة الفاتح قيصر.
ومثل هذا قد يحدُث باحتمالٍ أقل،
وإن كان محبوبًا لنفوسنا،
عندما يعود من أيرلندا
قائد إمبراطوريَّتنا العظيمة، بعد فترةٍ من الزمن،

وقد أمكنه أن يطعن الفِتنة طعنةً نجلاء،
فكم من سكان هذه المدينة الهادئة، سيُغادرها للترحيب به!
إن الذين رحَّبوا بهاري كانوا أكثر عددًا ولدَيهم سببٌ أكبر.

(الفصل الخامس، الاستهلال، الأسطر ٢٢–٣٥)

وفي سَطرٍ يُذكِّرنا بأطفال خطبة هارفلور المُخوزَقِين على رُءوس الحراب، «يُطْعَن» التمرُّد في أيرلندا، أو يُخوزَق، على سيف إيرل إسكس. يُعَدُّ إيرل إسكس في هذا السياق بطلًا ملحميًّا عصريًّا، رغم أنه قائدٌ فقط وليس ملكًا أو إمبراطورًا. كذلك يعمل القياس مع الانتصارات الإمبراطورية لقيصر العائد إلى روما على تشكيل صِلة بين التطلُّعات الملحميَّة للمسرحية والشعر الملحمي الكلاسيكي. وفي الواقع فإنَّ التاريخ نفسه أقام الدليل على غُلُوٍّ ومُبَالَغَة هذا القياس حيث إن إيرل إسكس فشِل فشلًا ذريعًا في أيرلندا وبعد ذلك تآمر على الملكة، وكان جزاؤه أن أُعدِم بقطع رأسه سنة ١٦٠١.

وجد شكسبير في تضخيم الماضي وتحويله إلى قصصٍ ملحميةٍ أرضيةً أسلم بكثير، مُعيدًا عقارب الساعة إلى عالم السياسة في العصور الوسطي وإلى حياة الملوك الإنجليز بدلًا من توريط نفسه في تضاريس الحاضر المحفوفة بالمخاطر؛ إذ جسَّد التاريخ البعيد كلَّ البُعد عن ذلك الذي وجده في كُتب تاريخ رافايل هولينشد وإدوارد هال، بالإضافة، فيما يختصُّ بهذه المناسبة، إلى مسرحية «الانتصارات الشهيرة لهنري الخامس» مجهولة المؤلِّف (١٥٩٨). ترتكز مسرحية شكسبير على الواقع التاريخي المُتعلِّق بالحرب التي شنَّها هنري في فرنسا سنة ١٤١٤ لتعزيز مُطالبته بالعرْش الفرنسي. وكما هو الحال في المسرحية، ورغم التفوُّق العددي الهائل لخصومه، قاد الإنجليز للنَّصْر في معركة أجينكور سنة ١٤١٥. وعندما أعلن شارل الخامس أنَّ هنري هو وريثه للعرْش على حساب ابنه، الدوفين (وهو لقبٌ فرنسي يُمْنَح لوريث العرش)، بدا مستقبل السُّلطان الإنجليزي في فرنسا مُطْمَئِنًّا. وعزَّز الزواج الملكي من كاثرين دي فالوا، ابنة الملك الفرنسي، من تأكيد النصر.[25] وبالطبع، وكما سبق وأشرْنا، فإن كلَّ انتصارات هنري الخامس ستُنْقَض في عهد هنري السادس الكارثي. لكلِّ ذلك، تأتي الجاذبيَّة الكاسِحة للمسرحية من مُعالجتها لموضوع النصر رغم كل الصعاب، أوَّلًا في حصار بلدة هارفلور وبعد ذلك في معركة أجينكور الحاسمة.

من ثَمَّ فإن شكسبير لا يُقدِّم تاريخًا مُنقَّحًا بالكامل لتاريخ عهد هنري المجيد المعروف وإنما يُحاول بالأساس أن يجمع بين الاثنين؛ ويُفلِح في القيام بذلك. فدونما طعنٍ بأيِّ طريقةٍ في سجلِّ هنري باعتباره بطلَ حربٍ أو إنكارٍ لحَقِيقَة انتصاراته، يُفلِح شكسبير أيضًا في طرح أسئلةٍ مصيرية عن تبرير وكُلفة الحرب. فلا يُنظَر إلى هذه التكاليف من وجهة نظَر هنري ونُبلائه فحسْب وإنما أيضًا من حياة الطبقات الدُّنيا: السيدة كويكلي، التي تُتَوفَّى بينما زَوجها الجديد، بيستول، بعيد عنها في فرنسا؛ والجنود المُجنَّدين جون بيتس، وألكسندر كورت، ومايكل ويليامز؛ والفِتية الإنجليز الذين ذُبِحوا وهم يحرُسون الأمتعة؛ والأسرى الفرنسيِّين الذين تُنْحَر رقابهم لأن قادتهم يحشُدون قواتِهم المُتبقِّية. والأمر الأكثر إثارةً للمشاعر هو وفاة السير جون فولستاف بعيدًا عن خشبة المسرح، كَسِيرَ الفؤاد جَرَّاء كَون نديمه الملكي السابق تنكَّر له في حانات إيست تشيب. إنَّ محوَ هنري القاسي لماضيه لهو كُلفةٌ عاطفية شديدة الوطأة على المسرحية، رغم أنه يبدو أنها لا تُثقِل كاهل هنري نفسه على الإطلاق.

يبقى الرأي النَّقديُّ مُنقسمًا بشأن ما إذا كان هنري شخصًا ميكيافيليًّا مُخادعًا أم قائدًا عظيمًا، وبشأن إذا ما كان هذان الأمران مُتناقِضَين بحيث يستبعد كلٌّ منهما الآخر؛ فمن ناحية، قد يبدو أنَّ فولستاف الذي تنكَّر له هنري، وباردولف، وهو صديق من تلك الأيام الخوالي والذي أَعدَمه هنري عقابًا على سرقته قِطَعًا أثرية طقسية من إحدى الكنائس، هما من ضحايا سُلطته، ولكن على الناحية الأخرى، هما يُمثِّلان التضحية بكل جوانب حياته لغرضٍ واحد وهو لِعبُ دور الملك؛ فبِسبب فترة شبابه الماجنة، قلَّل الفرنسيون تقليلًا فادحًا من شأن قيادته، والمشهد الافتتاحي للمسرحية، والمناقشة المُطوَّلة التي يَحويها بشأن القانون السالي — أو بعبارة أخرى، مُطالبة هنري بأحقيته في العرش عبر نَسَبِه من جهة الأم — يختتِمر بوصول هديةٍ عبارة عن كُراتٍ تنس من الدوفين؛ الهدية ليست من اختراع شكسبير وإنما كانت واقعةً تاريخية حقيقية، وكانت سخريةً فرنسية من رعونة هنري. يزعم هنري الثائر في المشهد الأول أنه سوف يلعب اللعبة فعلًا، ويُعلِن بداية الحرب معهم، «ها قد بدأ اللَّعِب» (الفصل الثالث، المشهد الأول، السطر ٣٢).

تُستخدَم قُدراته الخطابية على الإقناع، التي تظهر جليَّةً في هارفلور، لإحداث تأثيرٍ مُختلِف عندما يُلهِب حماس قوَّاته من أجل النصر قبل المعركة قُرْب قرية أجينكور. تلك هي المجموعة العظيمة من الخُطب التي تحويها المسرحية؛ فتتَّخِذ خطبة يوم عيد

القديس كريسبين موقف المُساواة الاجتماعية المُطلَقة الجذري في إطار السعي إلى انتصارٍ وطني:

فلَعَمري إنَّ من يُسفَك دَمُه اليوم معي فهو أخي،
ومهما كان وضيع النَّسَب،
فإن هذا اليوم سيرفَعُه إلى مقام السادة ...

(الفصل الرابع، المشهد الثالث، الأسطر ٦١–٦٣)

تستوعب الهُويَّة الوطنية في هذا السياق التقسيمات الطبقية الواضحة بشدَّة مِثل «وضيع النسب» و«السيد»، والعامي والنَّبيل؛ فعند الموت، عند التضحية بالنفس في قتالٍ بطولي، يكون الجُنديُّ العاديُّ أخًا لهنري: «نحن القلَّة السعيدة، نحن العُصبة المُتآخية» (الفصل الرابع، المشهد الثالث، السطر ٦٠). بعبارةٍ أخرى، من أجل إيجاد هُويةٍ وطنية مُتماسكة، تُصبِح الهُويات الأخرى غير مقبولة، أو غير لازمة، أو على الأقل مُعطَّلة مُؤقَّتًا. وعندما يتفقَّد هنري، مُتخفِّيًا، المُعسكر أمام قرية أجينكور، مُحاولًا تحمُّل الأعباء الأخلاقية للمُلك، يتصدَّى أيضًا لقضية التقسيمات الطبقية والهُوية الوطنية التي يُمكن أن تُقوِّض أيَّ انتصارٍ إنجليزي؛ فعندما يدخُل في نقاشٍ مع الجندي، مايكل ويليامز، بشأن ما إذا كانت قِسْمَة الملك هي نفسها قِسْمَة أيِّ رجل من القوات، نجِده يستمرُّ في «التمثيل» لأنه مُتنكِّر، وفي حين تظلُّ هُويته «محجوبة» ومُستغلِقة، يتسنَّى لويليامز أن يكشف عن آرائه الصادقة للملك. يقول ويليامز إنَّ الملك عند الهزيمة سوف يُفتدى، ولكن الجنديَّ سوف يُقتَل. ينتهي النقاش بين الاثنَين بتحدٍّ من شأنه أن يتحقَّق بعد المعركة. تتناول المسرحية مُجدَّدًا ما يَعنيه كونُ المرء جزءًا من إخوة هنري في مَشاهِد مع الضابط الاسكتلندي جامي، والضابط الأيرلندي الإنجليزي (أي إنه ينحدِر من نَسلٍ مُستوطِنين إنجليز وليس واحدًا من أبناء البلد الأيرلنديِّين المُحتقَرين جدًّا) ماكموريس، والضابط الويلزي فلولين. ينتهي الأمر بالاحتكاك بين هذه الرُّتَب، التي يُحتمَل أن تكون في تنافُس، إلى التلاحُم والتضافُر تحت قيادة هنري الكاريزماتية.

إنَّ سِمة هنري البارزة بوصفه ملكًا هي هُويته البطولية، الذكورية على نحوٍ لا يُدحَض، وما يتَّصِف به الفرنسيُّون على نحوٍ أساسي هو خُنُوثتهم الطاغية. إنَّ السخرية من الفرنسيِّين واضحة على نحوٍ خاص بالإشارة إلى الدوفين، الذي يكتُب سونيتة عاطفيَّة

إلى حصانه. ومن المُهم، مع ذلك، الإشارة إلى أنه لا تُوجَد سُخرية من هذا القبيل فيما يتعلَّق بأمورٍ جنسية، أو في الواقع عن ضعفٍ من أي نوع، فيما يتَّصِل بالملك الفرنسي. هذا رغم أن شارل الخامس الحقيقي عانى من اعتلالاتٍ عقليةٍ حادَّة من الواضح أنه «غير» مُشارٍ إليها في المسرحية؛ فيتعيَّن أن يكون الملك الفرنسي بمنأًى عن الزِّرَاية لأنه جَدُّ ملكٍ إنجليزي، وهو هنري السادس. غير أنَّ إحدى مُشكلات السُّلطان، والتي لم تُؤخَذ في الاعتبار في تأمُّلات هنري قبل المعركة، هي أنه من أجل إقامة تحالفٍ ملكيٍ مُوفَّق، كان يلزم في كثيرٍ من الأحيان الزَّواج من العدو. إنَّ المَشاهِد التي فيها كاثرين ووصيفتها، أَلِيس، هي مَشاهدُ يُبرهِن فيها شكسبير على إجادته لِلُّغة الفرنسية وهي تُستخدَم لِترويض العدو. إنَّ درس كاثرين في اللغة الإنجليزية هو بالأساس عبارةٌ عن مجموعة تَورياتٍ إباحية عن الأعضاء الأُنثوية. قد يكون الفرنسيُّون خُنثويِّين، ولكن النساء الفرنسِيَّات الفِعليَّات هنَّ بمنزلة عامل اتزانٍ لأسلوب هنري الصريح، المُباشر في الكلام والمنقول نثرًا، بدلًا من الشعر المُتكلَّف المُستخدَم في أداءات هنري الرائعة لخُطَب المعركة. إن التغزُّل في كاثرين والتودُّد إليها هو عملٌ شكلي؛ نظرًا إلى أنَّ مُداوَلات الزواج الوحيدة المُهمَّة؛ وأعني بذلك المُداوَلات بين هنري والملك الفرنسي، قد جرَت بالفعل. هذه لَمحةٌ عن هنري المُقبِل على الزواج، في مُقابل هال السَّفيه وهاري المُحارب. ولأنَّ هذه المَشاهِد تُعيد الجمهور إلى حالةٍ من الحميمية مع هنري لم يستمتِعوا بها منذ مسرحية «هنري الرابع (الجزء الثاني)»، فإن ثَمَّةَ شعورًا بأنه في هذا الإطار «لا» يلعَب دَور الملك وإنما هو على طبيعته الخاصة؛ «شخص يمتاز بالثَّبات النقي والفطري على العهد» (الفصل الخامس، المشهد الثاني، السطران ١٥٢–١٥٣). بيْدَ أن المَشاهِد التي تَضُمُّ كاثرين هي كذلك بمنزلة تذكير بأنَّ أحد أعباء السلطان؛ العبء الذي أَرَّق مضجعَ مُلك هنري الثامن، كان إنجاب وريثٍ ذكَر وتأمين توارُث المُلك، وإلَّا كان البديل المُحتمَل هو الزجُّ بالبلاد في أتونِ حربٍ أهلية في إطار صراع القُوى على العرْش الذي من المُمكن أن ينشأ. كانت إليزابيث — على الرغم من أنها تجنَّبَت تحمُّل هذا العبء بالتحديد على كاهلها — مع ذلك على وعيٍ به؛ فعندما وَردَت أنباء أنَّ ماري ملكة الاسكتلنديِّين أنجبت جيمس، يُذكَر أنَّ إليزابيث قالت لوصيفاتها: «أنجبَت ملكة الاسكتلنديِّين اليوم ابنًا شرعيًّا، وأنا لست سوى امرأةٍ عقيم.»[26]

تُختتم المسرحية، مع ذلك، بظفرٍ غرامي، وسُلالِيٍّ ملكي، وعسكري. وكثيرٌ من تاريخ أداء المسرحية، ولكن ليس كله، استُغِلَّ في تضخيم بطولة هنري المُبالَغ فيها أصلًا والعظمة

الملحميَّة للمسرحية. على سبيل المثال، أثناء الحرب العالمية الثانية، أَسبغَت نُسخة لورانس أوليفييه الفيلمية من المسرحية على النصِّ نزعة التعصُّب الوطني الحماسية الواردة في خطبة هنري في يوم عيد القديس كريسبين. وحتى يتجنَّب تقويض المجهود الحربي حذف أوليفييه تصوير خيانة الأرستقراطيِّين؛ كامبردج، وجراي، وسكروب التي يكشفها هنري قُبيل الإبحار إلى فرنسا. إلَّا أن تضمين هؤلاء الخوَنة في نصِّ شكسبير دالٌّ على مُعالجة المسرحية الدقيقة والمُعقَّدة لكلٍّ من موضوعَي الحرب والنصر؛ فهو وكذلك جمهوره عرفوا أنَّ إنجلترا في عهد خليفة هنري لن تُفلِت من المهانة والهزيمة.

ريتشارد الثالث

في المسرحيات التاريخية، نجد أن قصة شكسبير عن السياسة، والسلطة، والهُوية الوطنية تُعنى كثيرًا بما تُشير إليه أولئك المُؤرِّخات الاسكتلنديَّات المُنحرِفات، شقيقات مسرحية «ماكبث» الثلاث الساحرات الغريبات، بوصفه سردًا لا ينقطع لمعارك «تُسفِر عن هزيمة وانتصار» (مسرحية «ماكبث»، الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٤).[27] خارج الزمن، وخارج نطاق أوهام الحياة الفانية، وخارج نِطاق صراعات السُّلطة المُلِحَّة والمطامع السياسية لأولئك المُنخرطِين فيها، لا يبدو أن الشقيقات يَهتمِمن كثيرًا بمن على وجه التحديد «الذي» يُهزَم ومن الذي ينتصِر في المعارك الحربية التي تتخلَّل السجلَّ التاريخي بذلك الانتظام المُروِّع. كشأن المؤلِّف المسرحي، تُلقي الشقيقات الغريبات نظرةً بعيدة على التاريخ، مُتطلِّعاتٍ إلى كلٍّ من الماضي والمستقبل، رغم أن الساحرات يمتلِكن امتيازًا بلا مُبالاةٍ خارقةٍ للطبيعة فيما يتعلق بنتائجَ بعينها للتاريخ وهو الأمر الذي نادرًا ما يُسمَح به للكاتب المسرحي البشري الفاني. إنَّ مسرحيات شكسبير الإنجليزية ليست استعراضاتٍ خاليةً من الغرَض للانتصارات المجيدة والهزائم المُخزية لأبطالها، حتى حين يكون الأَثَر الإجمالي للرُّباعيَّتَين أثرًا منظورًا شاملًا. إلا أنه في حالة حضور ريتشارد الثالث الأحدب، أثبت شكسبير أنه يمكن تحويل الهزيمة إلى انتصارٍ مسرحي مجيد. تلك كانتِ المؤشرات المُبكِّرة لنجاح مسرحية «ريتشارد الثالث» الذي لم يتمثل فقط في نصِّها الذي جعلها أكثر مسرحية في العصر الإليزابيثي من ناحية تَكرار الطباعة، وإنما أيضًا في براعة المُمثِّل الذي لعِب دَور البطولة فيها، ريتشارد بيرباج، الذي يبدو أنه أسبغ على دوره طابعًا جنسيًّا جذَّابًا لأنَّ كاتب اليوميات جون مانينجهام كتب في عام ١٦٠١ يقول إن امرأةً واحدة على الأقل كانت تُرتِّب معه لقاءً غراميًّا بعد العرض.[28]

إن ريتشارد المُشوَّه الخِلقة هو شخصيةٌ ذات أداءٍ مسرحي مُتكلَّف تكلُّفًا حماسيًّا الذي عندما تُستهَلُّ المسرحية لا يكون ملكًا بعدُ، ونرى صعوده إلى السلطة عن طريق دروب المكائد والاغتيالات التي لم تكن في الواقع غير معتادة تمامًا، ولكن التي تجعل منه، حسب تقديم شكسبير، أحد أكثر الشخصيات اللئيمة لؤمًا نابضًا بالحياة في أعمال شكسبير الأدبية. وبما أنَّ التاريخ لا يكتُبه المُنهزمون، كانت المادة التي كان على شكسبير أن يشتغل بالاعتماد عليها في الوقائع التاريخية بالفعل روايةً مُلتوية بقَدْرٍ ما للأحداث لصالِح أسرة تيودور لدرجة أنه يمكن القول إنها تُعَدُّ قصةً خيالية. ورغم ذلك، تَستخدم المسرحية حقائقَ سياسيةً أساسية مثل التحَزُّب، ومشكلة الخِلافة، وفساد سياسات الأُسر الحاكمة، وقُدرة السياسيِّين الذين لا يرحمون على إخفاء دلائل تَورُّطهم، بالإضافة إلى العلاقة بين السلطة السياسية والكاريزما الشخصية، وذلك قبل زمنٍ طويل من ظهور الحملات السياسية المُتلفَزة. وطَوالَ المسرحية يُؤكِّد شكسبير على قُدرة ريتشارد المُطلَقة، كمُمثِّل «مخادع»، في مسرح النظام السياسي.[29]

كان ريتشارد الثالث آخر ملكٍ من سلالة بلانتاجينيت من أسرة يورك. ولقد هُزِم في معركة بوسوورث في ٢٢ أغسطس سنة ١٤٨٥ على يد جَدِّ إليزابيث الأولى، هنري تيودور، الذي أصبح بعد ذلك الملك هنري السابع؛ أَوَّل ملوك أسرة تيودور. مثَّل انتصار هنري نهاية حروب الوردتَين؛ أي الحرب الأهلية بين أُسرتَي يورك ولانكستر، التي توَرَّطَت فيها إنجلترا طيلة القِسم الأعظم من مُدَّة اثنين وثلاثين عامًا. مثَّلَت نهاية هذه العداوات زوال السلطة الإقطاعية، وبزوغ دولةٍ أكثرَ مركزيةً بكثير، وظهور نظام تيودور المُستقِر نسبيًّا الذي كان شكسبير ومُعاصِروه في ظلِّه في ذاك الوقت. ومع ذلك احتاج الحكم التيودوري من أجل شرعيته نسخةً من الماضي لتسويغ النظام القائم؛ فلو كان قد نُظِر، مثلًا، إلى هنري السابع باعتبار أنه كان مخطئًا في الاستيلاء على السلطة من ريتشارد الثالث، لكانت السلالة الحاكمة بأكملها قد تعرَّضَت كلها للخطر. ولطالما احتاج أَمرُ اغتيال الملك في ظلِّ أي ظروف لبعض التحرُّكات السريعة لتبريره، وفي هذه الحالة كان التعليل العقلي لهيمنة هنري السابع هو أنه حرَّر إنجلترا من نِير طاغية؛ لهذا السبب، كانت المسرحيات التاريخية الباقية من تلك الحِقبة، على الأقل بالمعايير الحديثة، عبارةً عن دعاية للدولة التيودورية. كانت مصادر شكسبير التاريخية هي كتاب «اتِّحاد أُسرَتَي لانكستر ويورك النبيلتَين المرموقتَين» (١٥٤٨) للمؤرخ إدوارد هول؛ وكتاب رافايل هولينشيد «تاريخ إنجلترا واسكتلندا وأيرلندا» (١٥٧٧؛ ونُقِّح سنة ١٥٨٧)، الذي كان يدين بدَوره بالفضل

لِكتاب السير توماس مور «تاريخ الملك ريتشارد الثالث» (١٥٤٣)؛ وكتاب بوليدور فِرجيل «التاريخ الإنجليزي» (١٥٣٤).[30] وبدلًا من محاولة تقديم سردٍ موضوعي لحُكم ريتشارد، نجح مور في أن يُصورِّ العاهل المُنتمي لأسرة يورك في هيئة الشرِّير الخالص. في هذا الشأن، تحذو المسرحية حَذْو مور؛ فنجدها تنسِب إلى ريتشارد ما لا يقِلُّ عن عشر جرائم قتل. مع ذلك، تبدأ المسرحية بسَجْن دوق كلارنس سنة ١٤٧٨، وما إن تفعل هذا حتَّى ترتد إلى الوراء في المشهد التالي إلى جنازة هنري السادس سنة ١٤٧١. وبمثل هذه الحِيَل المتعلقة بعنصر الزمن، يُضفي شكسبير الحيوية على تاريخ تيودور ولا يسرده بِخُضوع. هذه، على سبيل المثال، رواية مور فيما يتعلق بشخصية ريتشارد: «كان مُتحفِّظًا وكَتومًا، ومخادعًا ذا دهاءً، مُتواضِع الملامح، مُتعجرِف الباطن، اجتماعيًّا في الظاهر فيما كان يكره باطنيًّا ... لم يُحجِم عن قتل أي رجلٍ وَقفَت حياته عقبةً أمام غايته.»[31] كون ريتشارد عند مور «مخادعًا» dissembler كان بوجهٍ خاص مُناسبًا لأهداف شكسبير؛ فلم تكن كلمة dissembler في إنجليزية أوائل العصر الحديث تعني كاذبًا فحسب وإنما أيضًا مُمثِّلًا، ومُؤدِّيًا. في المُناجاة الذاتية الافتتاحية يؤكد ريتشارد أنه ما دام «لا يصلُح للحب»، فإنه «عاقد العزم على أن ينجح كشِرِّير» (الفصل الأول، المشهد الأول، الأسطر ٢٨–٣٠). ومِثل مُمثلٍ يتأمَّل الأدوار المُحتمَلة التي يمكن أن يلعبها، يتخيَّر ريتشارد، وهو واعٍ تمام الوعي لعيوبه الجسدية وهيئته المُنفِّرة، الدور الأنسب لصِنْفه. وبوعيٍ ذاتي منه يتقبَّل بسرورٍ تقارُبه مع شخصِيَّتَين نمطيَّتَين درامِيَّتَين من العصور الوسطى وهما: شيطان مسرحيات الغموض («أنا أمضي في تمثيل دور الشيطان»، الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ٣٣٧)، وشخصية الرذيلة في مسرحيات الأخلاق والفواصل الترويحية («شخصية الرذيلة المعهودة» (الفصل الثالث، المشهد الأول، السطر ٨٢). لمسرحيات الغموض صِلةٌ خاصَّة بمسرحيات شكسبير التاريخية تتمثَّل في أنها كانت أيضًا بالأساس استعراضاتٍ بانورامية تاريخية تسعى إلى تجسيد أحداثٍ من العالم، وإن كان ذلك من رؤيةٍ مُستنِدة استنادًا تامًّا على الكتاب المُقدَّس، من الخلق إلى يوم الدَّينونة. في هذه المسرحيات، كان الشيطان، كبيرُ المُخادعين وأبو الكذِب، أكثرَ شخصيةٍ يكرهها الجمهور والذي كان طموحه الذي يُحبَط دومًا هو أن يَنتزِع عرش الحاكم الأعلى. في الفواصل المسرحية، عادةً ما كانت شخصيتا الرذيلة والشيطان عبارةً عن ثُنائي كوميدي؛ فنجِد الرذيلة تضرِب الشيطان (الذي كان يقوم بدور صاحبٍ كوميدي) في أنحاء خشبة المسرح بهراوة. يُجسِّد بكنجهام هذا الدور في مسرحية شكسبير، بقيامه بدَور مُعاون ريتشارد في الإثم.

التقى جمهور شكسبير لأول مرة بريتشارد في مسرحية «هنري السادس (الجزء الثالث)» عندما أدلى بتصريحه الخبيث خُبثًا مُدهشًا بأنَّ من شأنه أن يجعل «من ميكيافيلي السفَّاح تلميذًا» (مسرحية «هنري السادس (الجزء الثالث)»، الفصل الثالث، المشهد الثاني، السطر ١٩٣). لا يُفْصَح أبدًا بوضوحٍ مِثل هذا عن مهمة الرب، وبخلاف الرب في مسرحيات الغموض، الذي كان بالمعني الحرفي بعيدًا تمامًا عن الجمهور، نجد الشيطان وقد اقترب من مُقدِّمة خشبة المسرحية إلى مستواهم، مزوَّدًا بمعرفةٍ ميدانية أكثر واقعيةً بنحوٍ واسع للطبيعة البشرية أكثر من تلك التي امتلكَها الإله. قد يكون الربُّ كُليَّ القدرة ومُطلَق الخيرية، ولكن مِثل هذه الصِّفات لا تُساعد على منحه روح دُعابة في المسرح. من الناحية الدرامية، هذا عيبٌ فادح، يُتيح للشيطان بأن يتفوَّق عليه على المسرح دائمًا. فضلًا عن ذلك، مَيل الإله إلى التأمُّل المُضجِر يجعله يبدو بطيئًا في الاستيعاب مُقارنةً بخصمه الكوني الماكر بفِطنته السريعة كالبرق. إذن، فإتيان شكسبير بأقرَبِ مثيلٍ دُنيَوي إلى حيِّز الوجود، في إطار هذه الديناميكيات، هو أَمرٌ موروث عن تُراث الدراما الدِّينية. كذلك، نجِد ريتشارد، مِثل الشيطان والرذيلة في العصور الوسطي، يُخاطِب الجمهور مُباشرة من مُنطلقِ حميميةٍ نابعة من اقترابه من مُقدِّمة خشبة المسرح؛ ونجد الجمهور «يُعْجَب» به وليس ذلك رغم شره، وإنما هو تحديدًا بسببه.

وبالطبع فإنَّ سقوط الشيطان النَّمَطي من مكانةٍ عالية هو أيضًا التركيبة المؤسسة للتراجيديا. إن مسار ريتشارد، صعوده إلى السلطة وبعد ذلك، بسبب الضغط الزَّمَني من قِبَل شكسبير، انحداره السريع والمُذهِل، جعل المسرحية تستحقُّ تصنيف التراجيديا في طبعة قَطع الرُّبع الأُولى لعام ١٥٩٧: «تراجيديا الملك ريتشارد الثالث والتي تتضمن مكائده الماكرة ضِدَّ أخيه كلارنس: القتل المؤسِف لابنَي أخيه البريئَين، استيلائه الغاشم على الحكم، بالإضافة إلى كامل مسار حياته البغيضة، وموته المُستحقِّ تمامًا. كما مثَّله مؤخَّرًا أتباع فرقة سيادة اللورد تشامبرلين». وفي حين كان الجمهور في دراما العصور الوسطى لا يشعُر بكثير تعاطُف نحو إبليس، ولا هو يطلُب أيَّ تعاطُف، فإن شكسبير يُولِّد نوعًا من الشَّفَقة لدى الجمهور نحو ريتشارد. يوضِّح ريتشارد، وهو الشخصية الوحيدة في أعمال شكسبير التي تبدأ مسرحيةً بمُناجاةٍ ذاتية، كيف أن إعاقاته الجسدية جعلت من شَرِّه أمرًا محتومًا:

> أنا الذي خُلق على عجَل، ولم يُؤتَ من جمال المُحبِّين،
> ما يخطُر به أمام حسناءَ مُختالةٍ لَعُوب.

أنا الذي حُرِم اتِّساق القَسَمات،
وزيَّفَتِ الطبيعة المُخادعة بِنيتَه.
أنا المُشوَّه المنقوص، الذي أُرسل قبل الأوان،
إلى هذا العالَم النابض بالحياة ولَّما يكَد يُتَمُّ خَلقه.
أنا الذي تنبَحُه الكلاب إذا وقف عليها؛
لِما تراه من بالغِ عجزِه، وغرابةِ هيئته.

(الفصل الأول، المشهد الأول، الأسطر ١٦–٢٣)
[ترجمة دكتور عبد القادر القط، وهي الترجمة التي اعتمدْنا عليها على نحوٍ أساسي في ترجمة الاقتباسات من المسرحية في هذا القسم، وإن كان ببعض التصرُّف اليسير في بعض المواضع]

كان الإليزابيثيون يَميلون إلى اعتبار التشوُّه الجسدي دليلًا على الخطيَّة، ولكن خطبة ريتشارد الافتتاحية تلُوم الطبيعة نفسها باعتبارها المُخادع الحقيقي؛ المنافق المُحتال الذي غَبَنَه بالتشوُّه المُصاحب له لدى ولادته ولادةً مبكرةً. وهكذا فإنه يُقنع الجمهور بأنه ليس المُوجِد لظروفه بل ضحِيَّتها.

في تقاربٍ عجيب بين الفن والحياة، كانت عاهة ريتشارد مُتناظرة تاريخيًّا مع عاهة الأحدب، المُقوَّس الساقَين روبرت سيسل، الذي صار فيما بعدُ إيرل سوزبيري (١٥٦٣–١٦١٢)، ابن ويليام سيسل أو اللُّورد بيرلي وبالتالي هو العضو الآخر للسلالة السياسية التي يُشار إليها باستهزاء من قِبَل مُعاصِريه باسم «المملكة السيسلية». ورغم كلِّ المُعوِّقات الجسدية، كان رُوبرت أو «روبن» سيسل، الذي كان «قزمًا مُخادعًا، ذا وجهٍ أجردَ مُنافق»[32] على حدِّ تعبير مُنتقِديه، موهوبًا عقليًّا وعُيِّن في مجلس إليزابيث الملكي الخاص حينما كان عمره لا يتجاوز الثامنة والعشرين. وكان واحدًا من أهمِّ الوزراء في ظلِّ حُكم كلٍّ من إليزابيث وجيمس، وبعد مَوته جَعلَت موجةٌ من التشهير الربط بينه وبين ريتشارد الثالث واضحًا تمامًا: «هنا يرقُد روبن الأحدَب، الذي اعتُبِر دون وجه حقٍّ ريتشارد الثالث. لقد كان يهوذا الثاني.»[33] فضلًا عن ذلك، زعم المُشهِّرون أنَّ انهياره الجسدي النهائي جرَّاء علَّتَي الإسقربوط والسرطان كان النتيجة المنطقية لفُجُوره الجِنسي الجامح.

في حين أنكر ريتشارد الأحدَب وجود أيِّ استطاعةٍ لدَيه على الوثْب «بخفَّة في مخدَع محبوبته» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ١٢)، أو على الإتيان بـ «أفانين الحب» «الغزلية» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطران ١٤–١٥)، فإنه مع ذلك يزعم أن قدراته كمُخادِعٍ تمنحه قوى إغراءٍ تتغلَّب حتى على عاهتِهِ الجسدية؛ ففي المشهد الثاني من المسرحية، يشرَع ريتشارد في طلَب زواجٍ يبدو مُستحيلًا؛ وهو أن يُغوي الليدي آن نيفيل، أرملة الرجل الذي قتلَه. علاوةً على ذلك، قام بمُحاولته أمام تابوتِ حَميها المُتوفَّى، هنري السادس (في الحقيقة، لم تكن آن زوجة ابن هنري؛ إذ كانت مخطوبة لابنه ليس إلَّا ولم تكن مُتزوِّجةً منه). ثَمَّةَ أَمرٌ مُستغرَب ولكنه أيضًا هزلي بشأن نجاحه غير المعقول في مشهد التودُّد هذا. في بدايته، تبدو قصَّة الحبِّ غير مُبشِّرة بجلاء؛ إذ تدعوه آن «شيطانًا»، و«قنفذًا»، و«مُخادِعًا»، و«قاتلًا» (الوصف الأخير هو بمنزلة تعريضٍ آخر بريتشارد كشخصيةٍ نمَطية مسرحية) قَتل زوجها وحَمُوها (الفصل الأول، المشهد الثاني، الأسطر ٣٤، و١٠٤، و١٨٧، و١٢٨). وتبصُق عليه عندما يدَّعي أن كل شَرِّه ارتُكب بدافع من حُبِّه لها. ومع ذلك، في نهاية المشهد قبَّلَت خاتمه. يُسِرُّ ريتشارد إلى الجمهور باستغرابه المُغتبِط لنجاحه: «هل رأى أحد امرأةً قَطُّ خطب وُدَّها رجلٌ على هذا النحو؟ هل رأى أحدٌ امرأةً قط ظفِر بها رجل على هذا النحو؟» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطران ٢٣٠–٢٣١).

عند هذه المرحلة في المسرحية، يُنسَب إلى ريتشارد مقتل هنري، ونيفيل زوج آن، وأخيه الشقيق دوق كلارنس، الذي حلم أنه سيتعرَّض للغرَق والذي يُتَخَلَّص من جُثَّته في برميلٍ من خمْر المامزي. يُتابِع ريتشارد أعماله الشرِّيرة؛ فيقتل الملك إدوارد، وريفرز، ووجراي، وفون، وهاستينجز، وزوجته نفسها. ورغم كونه جذَّابًا بالنسبة إلى الجمهور، فهو يخسَر تواطؤهم في خُطَطِه الشريرة عندما يقتُل ابنَي أخيه، «الطفلَين الوديعَين» (الفصل الرابع، المشهد الثالث، السطر ٩)، في برج لندن. في الواقع يُعَد حبس الولدَين الصغيرَين في المشهد الأوَّل من الفصل الثالث نقطة تحوُّل في المسرحية، وكل جرائم القتل التي ارتكبها تتضاءل بالمُقارنة بجريمة القتل تلك. يستجلِب الأميران ندَم حتى دايتون وفوريست اللَّذَين كان جيمس تيريل قد أرسلهما لقتلهما، في مَشهدٍ ذُكِر في الفصل الرابع: «كانا وغدَين ضارِيَين ككلاب الصيد، ذابا من الرحمة والحنان الوديع» (الفصل الرابع، المشهد الثالث، السطران ٦–٧). وبحلول الوقت الذي يبلغ فيه ريتشارد ذُروة قُواه يكون الجمهور راغبًا في هلاكه وليس نجاحه. يظفر ريتشارد بالتاج بأن جعل بكنجهام في تأبينٍ

للملك إدوارد أمام مبنى جيلد هول في مدينة لندن يقول إنَّ العاهل المُتوفَّى كان نغلًا. هذا لا يطعن في شَرَف أُمِّه فحسب وإنما أيضًا يجعل وريثَي إدوارد ابنَي سفاح؛ ومن ثَمَّ غير مؤهَّلَين لحُكم إنجلترا. شهِد الجمهور ريتشارد يتستَّر على جرائمَ شنعاء، والآن يتصنَّع الإحجام عندما يُضغَط عليه من قِبَل اللورد مايور أن يُتوَّج ملكًا.

تُقَوَّض سُلطة ريتشارد عند هذه المرحلة في أحد أقوى المشاهد النسائية القصيرة في أعمال شكسبير. من المُلاحَظ أن شكسبير يُظهِر النساء، وخاصةً المُسِنَّات اللواتي هن مُخلَّفات الحُكم الذكوري الأبوي بعد استنفاد أدوارهن الإنجابية، على أنهنَّ يمتلكن قوةً أخلاقية تتجاوز الهيمنة الذكورية. تُقطع زيارة آن لبرج لندن حيث تُحتجَز دوقة يورك والملكة إليزابيث، وتُستدعى إلى وستمنستر من أجل أن تُتَوَّج كمِلكة، باعتبارها زوجة ريتشارد. يُروِّع النَّبأ المرأتَين، لا سيما أنهما تشُكَّان أنَّ الأميرَين الصغيرَين قد قُتِلا. إن قُدرة النساء في مواجهة ريتشارد هي بالأساس قدرة صِيَغ الخطاب المُميَّزة؛ القدرة على اللَّعن، والقدرة على التنبُّؤ. إن قدرة التأثير الصوتي الأُنثوي هذه تتجسَّد في أقوى قُدراتها في الملكة مارجريت؛ أرملة هنري السادس. قد لا تملك مارجريت نفوذًا سياسيًّا، ولكن قَدْحها الطويل والفتَّاك لريتشارد في الفصل الأول محفورٌ في أذهان مُستمِعيها بنحوٍ يتعذَّر محوه. يلقى ضحايا ريتشارد؛ دوق بكنجهام، وريفرز، وجراي، وهاستينجز، حتفَهم وهم يَتذكَّرون كلمات مارجريت. إن عدم وجود مارجريت في واقع الأمر في إنجلترا على الإطلاق أثناء مُعظم الأحداث المُصوَّرة بواسطة المسرحية يُقيم الدَّليل على عزم شكسبير المقصود بأن يجعل الغضب الأُنثوي الوسيلة الرئيسية للحق. إن مارجريت ليست مُجرَّد امرأة، وإنما هي تُمثِّل أيضًا، على المستوى الأسطوري، المَظهَر المُعبِّر عن الإلهة الغاضبة.

باعتبار أنَّ المسرحيات التاريخية بحُكم طبيعتها تدور حول الخلافة الأبوية الذكورية، فإن شكسبير يُعَظِّم دَور النساء، وبخاصة الطُّرُق التي يُصبحنَ من خلالها ضحايا لنظامٍ يحتاج إلى ذُريَّتهنَّ الذكورية من أجل نقْل السلطة عبر الأجيال ولكنه يَمنعهُنَّ من الإمساك بزمامها بأنفسهن. ريتشارد الذي تعرفه هؤلاء النساء، وخاصةً أمه، دوقة يورك، هو مَسخٌ أكثر شرًّا من الرجل الذي لم يَفتن في السابق آن وحدَها وإنما أيضًا الجمهور. تقول دوقة يورك: «أيها الضفدع، أيها الضفدع، أين أخوك كلارنس، وابنه الصغير نِد بلانتاجينيت؟» (الفصل الرابع، المشهد الرابع، السطران ١٤٥–١٤٦).

تُصاب الملكة إليزابيث، زوجة الملك إدوارد، بالذُّهول جرَّاء مَقتل ابنَيها الصغيرَين وتسعى إلى حماية ابنَتِها من ريتشارد، الذي، ما إن تخلَّص من آن، حتى نجده يطلُب يدَ

ابنة أخيه للزَّواج على نحوٍ يُعَدُّ من قبيل سِفَاح المحارم كسبيلٍ لتوطيد مركزه. يُحاول ريتشارد، المُغترُّ في هذه المرحلة بشأن براعته الجنسية والسياسية، أن يُكرر نجاحه السابق مع آن. وفي انحرافٍ هام عن مصدر شكسبير المُتمثِّل في عمل هول، والذي يتَّهمها بالتلوُّن، نجد الملكة إليزابيث تتفوَّق على ريتشارد في المُناوَرة، وتتصنَّع المُوافَقة على زواجه من ابنتها، إليزابيث الصغيرة، من أجل أن تحمِيَها.[34] تُعَدُّ الأخيرة شخصيةً هامَّة في المسرحية، على الرغم من أنَّ دَورها لا يظهر في قائمة شخصيات المسرحية وليس لها دورٌ مكتوبٌ تُلقيه؛ ففي عالم كان ينظُر إلى عِفَّة النساء باعتبارها مُرادِفةً لصَمْتِهن، ربما يُراعي شكسبير بحرصٍ أعراف السلوك الأُنثوي المُحتشِم؛ فإليزابيث هي، في النهاية، الزوجة المستقبلية لهنري السابع، وبالتالي جَدَّة إليزابيث الأُولى. تتفوَّق امرأتان، كلتاهما اسمُها إليزابيث، وكلتاهما تربطهما بالملكة الحالية قَرابة دم، في الحِيلة والدَّهاء على ريتشارد، تفوُّقًا ليس باستطاعة أيِّ رجل في المسرحية أن يفعله.

إن شخصية ريتشارد التي أماط المُؤرِّخون المُعاصرون عنها اللثام ليست مُثيرة للاهتمام مِثل تلك التي وصَفَها عمل مور، أو هولينشيد، أو هول، أو شكسبير. ولم يتَّسِم عهده بِشرٍّ أو طُغيان لا مُوجِب لهما. كذلك، طبقًا لأحدث المدخلات في «قاموس أكسفورد للسِّيَر الوطنية»،[35] ليس ثَمَّةَ إلا نَزرٌ يسير من الأدلة التاريخية المُمكن التثبُّت منها حول، على سبيل المثال، ما حدَث في معركة بوسوورث، باستثناء أنَّ من المُرجَّح أن ريتشارد قاد الهجوم الأخير الذي قاد إلى هزيمته. تُسجِّل رواية بوليدور فِرجيل أنه مات وهو «يُقاتل ببسالةٍ في أشدِّ ضغطٍ من أعدائه.»[36] في كتابات شكسبير، بوسوورث هي، بالتأكيد، ذُروة الصراع. في الليلة السابقة للمعركة، يغشى ريتشاردَ أشباحُ أعدائه، بما فيهم زوجتُه المقتولة، في الوقت الذي يشعُر فيه هنري تيودور بسَلوَى الرب، والتي هي، بلا ريب، إلى جانبه. إنَّ نجاح هنري الحتميَّ المُقدَّر يُجرِّد فاعليته من صفة الاهتمام البشري؛ لهذا يعود الجمهور، عالِمًا أن ريتشارد سوف يُهزَم، من جديد إلى جانبه. وبعدما خسِر ريتشارد مَطيَّتَه في المعركة، يستصرخ بأحد أشهر الجُمَل الحوارية في أعمال شكسبير: «جواد! جواد! مملكتي لقاءَ جواد!» (الفصل الخامس، المشهد الرابع، السطر ٧). هذه هي الجملة التي عَلِقَت في أذهان المُتفرِّجين، أكثر من أقوال هنري التي تتَّسِم بأنها أكثر ورعًا.

المُفارَقة الدرامية الكامنة لمسرحية «ريتشارد الثالث» هي أنه شخصيةٌ جذَّابة أكثر بكثيرٍ من الملك المُستقبلي هنري السابع، المدعوم إلى أقصى درجةٍ من قِبَل العناية الإلهية والذي تُطمِئنه تجلِّياتها قبل المعركة بالنصر. لَاحَظ أحد المُؤرِّخِين المُعاصِرين، وهو

ستيفن جَن، أنَّ تأثير بطَل مسرحية شكسبير كبيرٌ لدرجة أنه تُوجَد ثلاثة كُتب تتناوَل ريتشارد الثالث في مُقابل كلِّ كتابٍ يتناول الرجل الذي هزَمه.[37] في عالم المسرح، الانتصار الساحِق هو من نصيب ريتشارد الثالث.

يوليوس قيصر

نظرًا لكون يوليوس قيصر مشهورًا في إنجلترا باعتبار أنه كان قد غزا البلاد على رأس جيشٍ روماني سنة ٥٥ و٥٤ قبل الميلاد، فقد كان شخصيةً معروفة بالفعل حتى في أوساط أولئك الذين يُشكِّلون أفراد جمهور شكسبير الذين لم يَحظَوا بفُرصة قراءة كتاب يوليوس قيصر «تعليقات على الحرب الغالية» في مدرسة القواعد اللغوية. ومع ذلك، اضطلَعَت إنجلترا أيضًا بصِلةٍ هامَّة بغريم قيصر الجمهوري، بروتس. في الواقع أن اسم «بريطانيا» نفسه كان يُعتقَد أنه مُشتَقٌّ من اسم مُؤسِّسها، بروتس. بروتس هذا كان سلفًا للشخصية التي تحمل نفس الاسم التي تظهر في مسرحية شكسبير فضلًا عن كونه ينحدِر من نسْل إنياس الذي أبحر، حسب كتاب جيفري من مونموث الذي يرجع إلى القرن الثاني عشر «تاريخ ملوك بريطانيا»، من روما لِيُؤسِّس لندينيوم استجابةً لتوجيه أُعطيَ إليه في حُلم من قِبَل الإلهة ديانا. وفي أساطير بريطانيا القديمة، انطلَقَ مسار المدن الكبرى بالإمبراطورية من طروادة الأسطورية، عبر روما إلى لندن، طروادة الجديدة أو «تروينوفا». وهكذا في حين كانت رُوما المُعاصِرة، مَعقِل البابا نفسه، «عاهرة بابل» كما ينعَتُها البروتستانت على نحوٍ مُشين، فقد كانت روما القديمة تُبَجَّل باعتبارها التي زَرعَت بذور القومية الإنجليزية التي كان يجري رعايتها سريعًا لتؤتي ثمارها أثناء الحقبة الإليزابيثية.

كان وضْع إنجلترا الإمبراطوري يرجع إلى حقبة الإصلاح البروتستانتي ليس إلَّا. حَظِيَت إنجلترا، المُنعزلة دومًا عن بقية أوروبا، بوضع الإمبراطورية عندما انفصل هنري الثامن عن روما أثناء طلاقه من كاثرين من أراجون. وبتمزيقه لصِلات إنجلترا بالبابا، اكتسَبَ سُلطةً سيادية على كلِّ جانبٍ من جوانب الحياة الإنجليزية، الرُّوحية والدنيوية؛ ومن ثَمَّ انطبق عليه تعريف النظام الملكي الإمبراطوري. إنَّ الأحداث التي صُوِّرَت في مسرحية شكسبير تُمثِّل التفكُّك الكارثي للنظام الجمهوري الذي يطمح بروتس والمتآمِرون معه إلى إنقاذه.

تبحث مسرحية شكسبير، التي تدور أحداثها في العالم القديم البعيد زمنيًّا بعدًا آمنًا (نِسبيًّا)، مسألة مَن هم الأشخاص وما هي الأمور التي تُنْعِم بالسلطة على القادة الأفراد، وتطرَح أسئلةً جوهرية حول طبيعة وحدود السلطة السياسية، وتختبر فاعلية الخطابة من ناحية إمكانية كونِها أداةً أكثر خطورة من البراعة الحربية. لا تغُضُّ المسرحية الطرْف عن مقتل يوليوس قيصر الاستبدادي الذي كان يُعاني من الصَّرَع، ولكنها لا تُدين المُتآمِرين. في الواقع، يُسهِب شكسبير في عرْض دوافعهم ببعض التعاطُف ويُصوِّر، من خلال شخصية بروتس المحورية، الصراعات السياسية والنفسية للفصيل الجمهوري. إن الأسلوب اللُّغوي لماركوس أنطونيوس، نصير يوليوس قيصر، لا مثيل له في المسرحية؛ فهو يملك القدرة على استخدام الأسلوب الخطابي ببراعة، ولكنه في نهاية الأمر لن يحكم روما. فستُترَك هذه المهمة لابن أخي يوليوس قيصر، أوكتافيوس، الذي يظفر بالكلمة الأخيرة في المسرحية ويحتفل بهزيمة أعدائه فيما يُطلِق عليه، «أمجاد هذا اليوم السعيد» (الفصل الخامس، المشهد الخامس، السطر ٨٢)،[38] الذي هو بالأحرى يومٌ تقشعِرُّ له الأبدان.

واصلَت مسرحية «يوليوس قيصر»، التي لم تُنشَر حتى ظهور «المطوية الأُولى» التي نُشِرَت عام ١٦٢٣، اهتمامَ شكسبير بالعالم القديم الذي ظهر لأول مرة في تراجيديا الثأر الدموي «تيتوس أندرونيكوس». تتعلق حبكة شكسبير، المأخوذة من ترجمة السير توماس نورث سنة ١٥٩٥ لكتاب بلوتارخ «حيواتٌ مُوازية»، بالأحداث المؤدية إلى واللاحقة على اغتيال يوليوس قيصر في منتصف مارس (١٥ مارس) سنة ٤٤ قبل الميلاد على يد بروتس والمُتآمِرين معه، وأولهم عضو مجلس الشيوخ كاسيوس «شَرِه العين منهوم النظرات» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ١٩٣) [ترجمة محمد السباعي]. روما عبارة عن جمهورية ولكن شعبية يوليوس قيصر تصِل، لدى عودته من نصرٍ حاسم في الحرب الأهلية في مُواجهة بومبي العظيم وفصيله، إلى درجة أنَّ الناس يُلِحُّون عليه أن يكون ملكًا. عُرِض على يوليوس قيصر التاج ثلاثَ مرَّات، ولكنَّ رفْضَه لم يَزِدِ الدعم الشعبي إلا حماسةً: «هتَفَ الغوغاء وصفَّقوا بأيديهم المُشقَّقة» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطران ٢٤٣–٢٤٤). وعلى الرغم من رفضه بذلك للتاج، يذكر كاسكا (وهو مُتآمِرٌ آخر) أن مجلس الشيوخ ينوي «أن يُنصِّب قيصر ملكًا» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ٨٦). يُلِحُّ كاسيوس على بروتس أن يُخمِد هذا الاحتمال وأن يضع نهايةً لمسلك قيصر الاستبدادي. بروتس، الذي يُعذِّبه في داخله توقُّعه للاغتيال، مدفوعٌ كرهًا نحو الاستنتاج الذي مَفاده أن قيصر يجِبُ أن يُغتال. وثَمَّةَ عنصرٌ رئيسي في هذا القرار المُعلَّل بعناية

وهو أن سلَفَه أطاح بالطاغية تاركوينيوس من السلطة سنة ٥١٠ قبل الميلاد لِيُؤسِّس الجمهورية. يذهب قيصر إلى الكابيتول خلافًا لتحذير العرَّاف، الذي قال له: «حذارِ من مُنتصف مارس» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٢٣)، وخلافًا لنصيحة زوجته، كالبورنيا، التي رأت حُلمًا تنبُّؤيًّا مَفادُه أنه سوف يتعرض لأذًى في هذا اليوم. أيضًا تُنْبِئ العواصف المُروِّعة، والآيات المُخيفة، والنُّذُر المُرعِبة (الفصل الأول، المشهد الثالث) بمصرَع قيصر.

مباشرةً قبل لحظة اغتياله، في بداية الفصل الثالث، وردًّا على ميتيلوس المُتوسِّل، الذي يطمَحُ إلى تأجيل تنفيذ الحُكم على شقيقه المَنفي، يرفض قيصر بغطرسةٍ العفو عنه، قائلًا: «واعلم أن قيصر لا يظلِم أحدًا، ودون سببٍ وجيه لا يُغيِّر قرارًا له» (الفصل الثالث، المشهد الأول، السطران ٤٧–٤٨). سخِر بن جونسون من هذه الجملة الحوارية، ولكن بما أنه يُورِدها بصيغةٍ مُختلفة؛ «إنَّ قيصر لم يظلِم أحدًا أبدًا، إلَّا لسببٍ وجيه.» فيبدو من المُرجَّح أن شكسبير عدَّل العبارة المُهينة قبل النشر، ربما استجابةً لانتقاد جونسون. في واقع الأمر إن الجملة الحوارية التي يُدَّعى كونها مُثيرةً للضحك تتطابق تمامًا مع منطق المُتآمِرين الذين يرتكبون فعل القتل باعتباره عملًا من أعمال الصلاح. بيْدَ أنَّ قيصر لا يدَّعي أنه لا يُخطئ أبدًا فحسب، وإنما يدَّعي أيضًا أنه، رغم كونه أَصمَّ في أذنٍ واحدة، وعُرضةً لخروج زَبَدٍ من فمه ومُصابًا بـ «داء الصرع» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٢٥٣)، فهو «لا يُحرك ولا يُزعزع» (الفصل الثالث، المشهد الأول، السطر ٧٠). وهو صارم لا يتزحزح، وذلك كما يقول لكاسيوس: «أنا ثابِتٌ كنجم الشمال» (الفصل الثالث، المشهد الأول، السطر ٦٠). هذا التشديد على طبيعته «الراسخة»، «المنيعة» على نحوٍ فريد (الفصل الثالث، المشهد الأول، السطران ٦١ و٦٩)، وعلى امتلاكه لثباتٍ تام، «فأنا دائمًا قيصر» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٢١١)، يُحاكي شعار إليزابيث الشخصي: «دومًا على نفس الحال.» وعندما كتب شكسبير مسرحية «يوليوس قيصر» في عام ١٥٩٩، جسَّد الجسد المُتحلِّل للملكة المُتبتِّلة المُسِنَّة؛ «العذراء الملكية» في مسرحية «حلم ليلة منتصف صيف» (الفصل الثاني، المشهد الأول، السطر ١٦٣)[39] وعبارة «إمبراطورتنا العظيمة» في مسرحية «هنري الخامس» (الفصل الخامس، الاستهلال، السطر ٣٠)[40] الهُوية الوطنية الإنجليزية. وبصرْف النظر عن الصورة الثابتة المُصوَّرة في لوحات إليزابيث الشخصية المرسومة تحت رعاية الدولة، فقد سقط شعرُها وأسنانها، ويرجِع ذلك جزئيًّا إلى استخدام

مساحيق التجميل التي تحتوي على الزئبق، وفي سنِّ الشيخوخة كانت عُرضةً لنَوباتِ غضبٍ غير منطقي.

تُظْهِر المسرحية هشاشة السلطة الإليزابيثية المُطلَقة عندما يُسدِّد بروتس الضربة الأخيرة القاتلة، التي يَرُدُّ عليها قيصر وهو في رمَقِه الأخير قائلًا: «حتى أنت، يا بروتس؟ فليمُت قيصر إذن» (الفصل الثالث، المشهد الأول، السطر ٧٧). إن عبارة «حتى أنت يا بروتس»، المكتوبة باللاتينية، التي لا تعود إلى أيِّ مؤلف، تحمِل في طيَّاتها إحساسًا مذهولًا بالخيانة في لحظةٍ بارزة تتَّصِل بما يمكن أن ندعوه حميمية القتل. هذا القُرب بين بروتس وقيصر ينقلِب على الفَور بفعل العرض العام التالي الساخر على نحوٍ رمزي. يحُثُّ بروتس رفاقه من المُتآمِرين معه أن يغسلوا أيديهم «حتى المرافق» في دم قيصر وأن يُلطِّخوا سيوفهم فيه حتى يُمكنهم أن يدخلوا ساحة السوق، رافِعين سيوفهم، صائِحين: «السلام، والتحرُّر، والحرية» (الفصل الثالث، المشهد الأول، السطر ١١٠). بالمِثل، نجد كاسيوس واثقًا في ادِّعائه بأن العُنف فضيلةٌ سياسية ويَعتبِر أن العصور اللاحقة سوف تُجيز فعلة القتل هذه:

> كم من العصور بعدَنا سيُعيد تمثيل هذا المنظر النبيل هنا،
> في دول لم تُولد بعدُ وبلغاتٍ لم تُعرَف بعد؟
>
> (الفصل الثالث، المشهد الأول، الأسطر ١١١–١١٣)
> [ترجمة حسين أحمد أمين]

إنَّ تصريح كاسيوس الميتامسرحي (فهو يُذَكِّر الجمهور بأنهم في المسرح يُشاهدون إعادة تمثيل للأحداث) يمكن أيضًا أن يكون نوعًا ما بمنزلة وسيلة أمانٍ للكاتب المسرحي، مُشدِّدًا على أنَّ هذا العُنف السياسي المُستغرَب «ليس إلا مسرحية» وأن أمْر إعادة الأحداث التاريخية الخاصة به بعيدٌ كل البعد عن كونه أمرًا ينفرد به شكسبير؛ ففي مسرحية «هاملت»، على سبيل المثال، يتحدَّث بولونيوس عن تجربته التمثيلية في الجامعة قائلًا: «مثَّلتُ دَور يوليوس قيصر. وقُتِلتُ في الكابيتول. قتلني بروتس» (مسرحية «هاملت»، الفصل الثالث، المشهد الثاني، السطران ٩٩–١٠٠).[41]

إن إحدى أكثر القضايا إلحاحًا في المسرحية هي مدى كون التاريخ ملاذًا آمنًا يمكن من خلاله إمعانُ النظر في أمورٍ بجَسامة التآمُر والاغتيال، وهي الأمور التي كان

يُعَدُّ من قبيل الخيانة مناقشتها في أُطرٍ أخرى أكثرَ مُعاصَرة. لا شكَّ في أن الأزمة في مسرحية «يوليوس قيصر»، في بعض الجوانب على الأقل، تشابَهَت تشابُهًا خطِرًا مع مُعضلة إليزابيث من حيث كونها حاكمةً دون وريثٍ تتزايد دكتاتوريتها، وقد يَتخلَّص منها بسهولةٍ فصيلٌ ناقِم عليها، مثل سلَفِها الرُّوماني. خشِيَ كل الملوك من التعرُّض للاغتيال، وقد كان هناك العديد من المؤامرات التي حِيكَت ضِدَّ إليزابيث؛ ففي عام ١٥٨٥، على سبيل المِثال، تآمَر الكاثوليكي أنتوني بابينجتون لقتل إليزابيث وإجلاس ماري ملكة الاسكتلنديِّين على العرش. قد يكون «الرومان المُتكتِّمون» (الفصل الثاني، المشهد الأول، السطر ١٢٤)؛ أي المُتآمِرون، في المسرحية مُماثِلين لكاثوليك إنجلترا المُستَتِرين المُتآمِرين، لولا أن أعضاء نفس هذا الفصيل يَبدُون شِبْهَ بروتستانت وهم يُدينون الاحتفال الشعبي في مهرجان اللوبركاليا ويُزيلون الزينة من أعمدة قيصر. تضع خطبة أنطونيوس في الجنازة عامَّة الرومان في موضع «الرومان الكاثوليك» عندما يتوقَّع تعظيمهم لجسد قيصر كما لو كان تمثال المسيح المصلوب. وهو أيضًا يتخيَّلهم، مِثل جامعي الآثار المُقدَّسة عند إعدام أحد الشهداء، يمسَحون الدم في مناديلهم: «لَمضَوا وقبَّلوا الجِراح في جُثة قيصر، ولَغمَسوا مناديلهم في دمِهِ المُقدَّس» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، السطران ١٣٣–١٣٤).[42] مرةً تلو الأخرى، يبدو الأَمرُ وكأنَّ المسرحية تتحرَّك عن قصدٍ داخل وخارج نطاق التواصُل مع الحاضر.

وفي حين يُعلِن بروتس والمُتآمِرون انتصار الحرية على الاستبداد، يندب ماركوس أنطونيوس قيصر على الملأ؛ ففي هفوةٍ سياسيةٍ فريدة، لا يسمح بروتس، الذي أَلَحَّ على الإبقاء على حياة أنطونيوس، له بإلقاء خطبةٍ جنائزية فحسْب وإنما يُصِرُّ أيضًا على بقاء العامَّة للاستماع إليها. يتبيَّن أن هذا القرار، أكثر من الاغتيال نفسه، هو سبب سقوطه. أخفى أنطونيوس، بأسلوبٍ روماني، غضبَهُ لمقتل قيصر، ولا يُفضي إلَّا للجمهور في مناجاةٍ ذاتية بخُطَّته لإطلاق «كلاب الحرب» (الفصل الثالث، المشهد الأول، السطر ٢٧٣) من خلال الانتقام لمَقتل قيصر. وبعبارة «أيها الأصدقاء، أيُّها الرُّومان، بني وطني، أعيروني أسماعكم: إنما أتيتُ لأدفن قيصر، لا لأمدحه» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، السطران ٧٤–٧٥)، تستميل خطبة أنطونيوس البارعة، والتي تُعَدُّ نوعًا أدبيًّا رومانيًّا، العوامَّ المُتقلِّبين، الذين يبدءون مُتحمِّسِين في القيام بأعمال شغْبٍ ضدَّ المُتآمِرين؛ فيقتلون سينَّا الشاعر لمجرَّد أنه يحمل نفس اسم سينَّا المُتآمِر.

بنحوٍ أساسي، إن نفوذ الزعماء الرومان يرتبط بالناس الذين في الشوارع، عامَّة الرومان، مثل النجَّارِين والإسكافيِّين الذين تبدأ بهم المسرحية، إن لم يكن يعتمد عليهم، وإن كان ذلك بطرقٍ غير مُحدَّدةٍ نوعًا ما. ففي مسرحية «كوريلانوس» يدعوهم شكسبير «الحشد العديد الرءوس» (الفصل الثاني، المشهد الثالث، السطر ١٧)،[43] بيْد أنهم يملكون نفوذًا قليلًا، ومِثل العمال اليدويِّين في مشهد المسرحية الأول، هم «ينصرِفون وقد عُقِدَت ألسنَتُهم» (مسرحية «يوليوس قيصر»، الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٦٣)، جرَّاء الفصاحة المُوبِّخة للأشخاص الأرفع منهم في المنزلة الاجتماعية. في مسرحية «يوليوس قيصر» ترتدي هذه الرءوس العديدة «قلانسَ ناضحةً بالعرَق» ولديهم «زفراتٌ كريهةُ الرائحة» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطران ٢٤٤، و٢٤٥). وعلى خلاف المتآمِرين الذين يتَّصِفون هم وكاسيوس بالعقلانية الرُّواقية والنشاط العقلي — «فإن كاسيوس ذاك شَرِه العين منهومُ النظرات. إنه لِطراقٌ، كثيرُ الهواجس، وإنَّ مِثله حريٌّ أن يكون خطرًا مخوف الجانب» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطران ١٩٣–١٩٤) — تجد أنَّ رءوس العامة مشغولة بنشاطٍ جسدي: العرَق، والرائحة الكريهة. إنهم «قُطعان العامة»، و«الغوغاء» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطران ٢٦٣ و٢٤٣). بيْد أن التجمُّعات التي تُميِّز العامة تتغير، وفي بعض الأحيان يكونون عبارة عن غوغاء وجَمْهرَةٍ سافِكِين للدماء؛ إذ تُلقى الخُطَب الجنائزية من أجل قيصر من منصَّة للخطابة. بل الأَهمُّ من ذلك، أنهم عبارة عن مُتفرجِين. تفاعَلَ «السوقة» مع قيصر مِثلما يتفاعلون مع «المُمثِّلِين في المسرح» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطران ٢٥٧ و٢٥٩). يتَّسِم الناس، كمُستمِعِين، بأنهم طيِّعون للغاية يقعون تحت رحمة ما يسمعون. وهكذا، قبل أن يُسيطِر أنطونيوس على عامَّة الرومان، نجدهم يستقبلون دفاع بروتس المُبتذَل عن فَعلة القتل بمُداهنةٍ غير مُتحفِّظة؛ إذ كانوا قد تَوصَّلوا عند هذه المرحلة إلى استنتاجٍ «مؤكَّد» مَفادُه أنه «من حُسن حظنا أن تخلَّصَت روما منه»؛ أي قيصر، (الفصل الثالث، المشهد الثاني، السطران ٧٠–٧١). وكذلك، ومن المُفارقات أنهم يُعرِبون عن حماسهم لِبروتس، الذي كان قد دافع لِتوِّه عن نظام الجمهورية، في صورة رغبةٍ في أن يجعلوا «منه» قيصرًا. وهكذا نجد العوامَّ «الوضيعِين»، و«الدنيئِين»، و«الحقيرِين» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، الأسطر ٢٩–٣٢)، يَتخلَّون طوعًا عن سُلطتهم لصالح البلاغة الخطابية. يَرُدُّ العاميُّ الروماني الثالث على سلسلة أسئلة بروتس الخطابية في خطبته الجنائزية، التي تبدأ بسؤاله

«من منكم هنا هو من الضَّعَة بحيث يقبل أن يكون عبدًا؟» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، السطر ٢٩)، بالإثبات؛ إذ يصيح قائلًا: «فليكن هو قيصر الجديد» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، السطر ٥١). إنَّ كلَّ ما تبحث عنه تلك الرءوس الكريهة الرائحة، المُتعزِّقة لا يعدو أن يكون رأسًا أكبر. مع ذلك، يبدو أنَّ شكسبير يُدرِك أن جمهوره بتقسيماته الطبقية المُتأصِّلة هو كِيان كان يمتلك السلطة، وإن كانت سُلطةً لم تصِل بعدُ إلى أَتمِّ درجات الوضوح السياسي. وعندما يصُوغ المُضاهاة بين الأحداث التاريخية السياسية لإنجلترا وروما في مسرحية «هنري الخامس»، نجده يصِفُ مواطنِي لندن في تلك المسرحية التاريخية الإنجليزية بأنهم يُحيُّون مِلكهم المُختار مثل جُموع روما القديمة «المُتكدِّسة»:

كأنهم شيوخ روما القديمة،
ومن خلفهم جموع الشعب المُتكدِّسة،
وقد تقدَّموا جميعًا لكي يُرحِّبوا بعودة الفاتح قيصر ...

(مسرحية «هنري الخامس»، الفصل الخامس،
الاستهلال، الأسطر ٢٦–٢٨)
[ترجمة الدكتور محمد عوض محمد]

كما في مسرحية «يوليوس قيصر»، تتألَّف السلطة في هذه الفقرة من ثلاثة عناصر: القائد الفاتح، وطبقة الشيوخ التي يتألَّف مُعادِلها الإنجليزي من «العمدة وجميع صحبه» (الفصل الخامس، الاستهلال، السطر ٢٥)، وبقية الشعب.

بعد موت قيصر، ينشأ الصراع على روما بين الفصيل الجمهوري الذي يضمُّ بروتس وكاسيوس وبين أنصار قيصر، ماركوس أنطونيوس، وأوكتافيوس؛ ابن شقيق قيصر الذي سوف يُصبِح مُستقبَلًا الإمبراطور أغسطس. وأثناء الاشتباك بين القوات التابعة لكلٍّ منهما في فيلبي، يتَّهِم بروتس كاسيوس بقَبول رشاوى. يُسوَّى النزاع في نهاية المطاف ويكشف بروتس أنه وَصلَته أنباء بأنَّ زوجته، بورشيا — وهي امرأةٌ جرحت نفسها في فخذِها في السابق (الفصل الثاني، المشهد الأول، الأسطر ٢٩٧–٣٠٠) في محاولةٍ منها لإظهار كبتِها الأنثوي لمشاعرها — قد انتَحرَت بابتلاع جمراتٍ مُشتعِلة. بيْد أنه بعد هذا الإعلان في المشهد الثاني من الفصل الرابع، عندما يصِل رسولٌ بالأنباء من جديد، لا يكشف بروتس عن أنه يعلَم مُسبقًا بموت بورشيا، وإنما يتفاعل بوجهٍ علنيٍّ ذي استجابةٍ غير مُكترِثة يبدو أنها هي جُلُّ ما تسمح به معرفته المُسبَقة بالأمر. يُبيِّن شكسبير في

هذا المَوضع، كما يفعل مرارًا وتَكرارًا على مدار مسيرته، الكُلفة البشرية الرهيبة للحقيقة الجليَّة التي مَفادها أن التاريخ يصنعه الرجال غالبًا على حساب النساء. يستمرُّ الدَّمار الحائق بالمُتآمِرين عندما ينتحِر كاسيوس، ضحية معلوماتٍ مغلوطة عن سَير المعركة. وبعد ذلك يموت بروتس — الذي كان شبَح قيصر قد غَشِيه قبل أن تبدأ المعركة — بالطريقة الرومانية اللائقة، بالسقوط على سيفه، قائلًا إنه يقتُل نفسه عن إرادةٍ منه تفوق إرادته حينما قتَلَ صديقه قيصر. يجد أنطونيوس، وأوكتافيوس، وأتباعهما، الجثة ويُمتدَح بروتس بأنه «أنبَلُ الرومان جميعًا» (الفصل الخامس، المشهد الخامس، السطر ٦٩)، وأن ما فعله كان نابعًا تمامًا من اعتقاده بأنه «الصالح العام» للشعب (الفصل الخامس، المشهد الخامس، السطر ٧٣) وليس من دوافعَ شخصيةٍ دنيئة.

إن شكسبير، إذن، لا يُحاول أن يحلَّ الجدلِيَّات التي يبسُطها في مسرحية «يوليوس قيصر»، بل إن مجرَّد عرضها أمام الجمهور المُتنوِّع في مسرح «ذا جلوب» كان بالقطع أمرًا خطيرًا بما يكفي. كانت الموضوعات التي تتناولها المسرحية، والمُتعلِّقة بالحُكم، والانفراد بالسلطة، والاستبداد، مُهمةً بنحوٍ هائل لجمهور شكسبير، رغم أن الأيديولوجية السائدة، تحت الحُكم المُستبِدِّ لإليزابيث، كانت تؤكِّد أن إنجلترا كانت في عصرها الذهبي وأنَّ الاستبداد والانفراد بالسُّلطة لم يكونا إلَّا حكاياتٍ خُرافية من ماضٍ سحيق. ولكن إن كان شكسبير يُعرِّض نفسه لخطرٍ ماثل هنا بتناوُله لتلك الموضوعات، فَقَد غفل عن الأَمرِ الزائرُ السويسري توماس بلاتر، الذي تُسجِّل يومياته تقديم المسرحية على مسرح «ذا جلوب» سنة ١٥٩٩. كان أكثر ما استمتع به بلاتر في العرض هو أنَّ الزوجتَين، كالبورنيا وبورشيا، رَقصَتا مع زَوجَيهما بعد المسرحية. في واقع الأمر يبدو أنَّ المسرح يملك حُريةَ عرضِ حتى أخطر الأفكار السياسية وربما أكثرها تمرُّدًا.

إنَّ مسرحية «يوليوس قيصر» هي أيضًا مسرحيةٌ هامَّة من ناحية تاريخ انشغال شكسبير المُتواصِل بالعصور القديمة في خلال مسيرته. كان أول تجسيدٍ درامي له للعالم القديم هو مسرحية «تيتوس أندرونيكوس»، التي طُبِعَت في عام ١٥٩٤، وإن لم تكن مُستندةً على وقائعَ حقيقية، والتي سار عُنفها الثأري الدموي على نهج تقليد التراجيديا السينيكية. وكانت مسرحية «اغتصاب لوكريس»، التي طُبِعَت أيضًا في عام ١٥٩٤، مُحاولةً شعرية أُولى للدخول إلى عالم العصور القديمة، وتناوَلَتِ الكيفية التي قضى بها انتهاك تلك العقيلة الرومانية العفيفة، وانتحارها الذي استَتْبَعه، على حُكم التاركوينيِّين الاستبدادي في روما. وشرع في مُعالجة موضوعات السياسة والسلطة في العالم القديم في مسرحيتَيه

الرومانيتَين اللاحقتَين، «أنطونيو وكليوباترا»، و«كوريلانوس»، وفي مسرحية «ترويلوس وكريسيدا» صوَّر أبطال اليونان القديمة.

بيْد أنَّ مسرحية «يوليوس قيصر» تتَّسِم بأهميةٍ إضافية لأنها تسبق مسرحية «هاملت» مباشرةً وتسبقها في مُعالجة نفس الموضوع؛ إذ تدور مسرحية «هاملت» حول مسألة قتل الملك أو عدَم قتله. وتُمهِّد مسرحية «يوليوس قيصر» الساحة بتقييم المعضلة — التي كان قد سبق أن نُوقِشَت لمئات السنين وقتما كتَبَ شكسبير مسرحيته — المُتعلِّقة بمسألة قتل أو عدم قتل قيصر، الرجل الذي «كان سيُصبح» ملكًا.

كوريلانوس

ذهب بعض المُعلقِين، بخاصة في القرن التاسع عشر، إلى أن شكسبير لا بُدَّ أنه كان جنديًّا لأنَّ روايته للعمليات العسكرية كانت تنبض بحيويةٍ شديدة ومُفعمة بالحياة، وتستقصي مسرحية جوناثان بيت «أن تكون شكسبير» (٢٠١١؛ التي قُدِّمَت على مسرح «ترافالجار ستديوز»)، في آونةٍ أقرب عهدًا، الفكرة القائلة بأن شكسبير كان جنديًّا أثناء «السنوات المفقودة». ورغم جاذِبية مثل هذا التخمين الاستنباطي، فإنَّ القول بأن شكسبير صنَع سُمعته باعتباره كاتبًا، وشاعرًا، ومُمثلًا، وليس باعتباره أحد رجال السلطة أو باعتباره بطلًا حربيًّا، لَهو حقيقةٌ لا جدال فيها فيما يتعلَّق بحياته. وفي إطار السعي إلى إيجاد معلوماتٍ جديدة عن حياة شكسبير، من السهل جدًّا أن ننسى أن النشاط الذي يُمكن القول بأنه شَغَل جُلَّ وقت شكسبير ككاتب، والذي كان بالفعل جزءًا لا يتجزَّأ من عملية التأليف الأدبي نفسها، كان نشاط القراءة المُرتبِط بها ارتباطًا بديهيًّا.

في مسرحية «كوريلانوس»، برهن شكسبير على قُدراته الهائلة كقارئ؛ قارئٍ كان، إلى جانب ذلك، قادرًا على مُعالَجة ما قرأه ومنح الحياة له من أجل تقديمه من خلال وسطٍ جديد؛ وهو المسرح الجماهيري. المسرحية هي عبارةٌ عن سَردٍ لسيرة حياة بطلِها الذي تحمِل اسمه، كايوس مارشيوس، والذي يُمنَح لاحقًا الكنية التشريفية، كوريلانوس. محور حياة كوريلانوس هو الشرَف العسكري، وهو نتاج كلٍّ من الثقافة العسكرية الرومانية، والأَهَم من ذلك، أُمُّه، فولومنيا، وهي عقيلةٌ رومانية وطنية تُفضِّل أن ترى ابنها مَيِّتًا على أن تراه موصومًا بعار الهزيمة. كان مصدر شكسبير، وهو «حياة كايوس مارشيوس كوريلانوس» جزءًا من كتابٍ استعان به مرارًا وتَكرارًا في مسيرة الكتابة الخاصة به، وهو كتاب «تراجم نُبلاء الإغريق والرومان» (والذي يُعرف أيضًا باسم «حيوات موازية») الذي

ترجَمَه توماس نورث (وطُبِع سنة ١٥٧٩ وطُبِع مُجدَّدًا مع إضافة تراجمَ جديدة سنة ١٥٩٥). تكشف مسرحية «كوريلانوس» عن الطريقة التي بعَث بها شكسبير، أولًا وقبل كلِّ شيءٍ باعتباره قارئًا، ولكن أيضًا باعتباره مُمثِّلًا وباعتباره كاتبًا، الحياةَ في تاريخ العالم القديم الذي قرأه وجَسَّده في المسرح اليعقوبي.

تبدأ مسرحية «كوريلانوس» بأعمال شغْبٍ من قِبَل عوامِّ الرومان، وبينما يحتجُّون في كتاب بلوتارخ على الرِّبا، نجدهم في مسرحية شكسبير ضحايا بلاءٍ مألوف جدًّا لجمهوره؛ ألا وهو شُحُّ الغذاء. تُفاقِم طبقةٌ أرستقراطية، مُعتادة على احتياجاتهم، من مُعاناتهم، وغطرسة واحتقار وُلاةِ أمورهم تتمثَّل وتتجسَّد، من وجهة نظر عامة الناس، في كايوس مارشيوس؛ لهذا السبب، يُندِّدون به حتى وهو يقود روما، تحت رئاسة كومينيوس، إلى خِضَمِّ معركةٍ في مواجهة قبائل الفولسكي. كايوس مارشيوس مُدانٌ بالفعل بكل الأشياء التي يتَّهِمه بها العامة، ولكنهم هم أنفسهم عبارة عن تكتُّلٍ مُتقلبِ الآراء ويسهُل التلاعُب بهم عن طريق مُمثِليهم الفاسدِين، الذين كان يُدعى أحدهم بالتريبيون. إن هذه ليست بمسرحية تبسُط الصراع الطبقي. يغنم كوريلانوس نصرًا مجيدًا لروما على الفولسكيِّين حينما يُحاصَر داخل أسوار بلدة كوريولي ويتغلَّب بمُفرده على سكانها، بما في ذلك مُحاربهم النبيل أوفيديوس. ويكون منح كايوس مارشيوس كنية «كوريلانوس» التشريفية مكافأةً على هذا. وفي أعقاب انتصاره، تأمُل والدته، فولومنيا، أن تراه يُمنَح التشريف الأقصى بأن يُصبح قُنصُلًا. وثَمَّةَ أَمرٌ من الأمور الأساسية لهذه العملية هو مُعتادٌ لنا ولكنه غريب جدًّا على عالم شكسبير، وأعني بذلك مُشاركة عامَّة الرومان في انتخابه؛ «ولن يتنازل عن قيراط من شعائره» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، السطران ١٣٩–١٤٠)[44] [ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، وهي الترجمة التي اعتمدنا عليها على نحوٍ أساسي في ترجمة الاقتباسات من المسرحية في هذا القسم، وإن كان ببعض التصرُّف اليسير في بعض المواضع]. بيْد أنَّ كوريلانوس يرفُض دورهم مُعتبرًا إياه «شهادةً لا معنى لها» (الفصل الثاني، المشهد الثالث، السطر ١١٦). وفي حين يمنحه العامة في بداية الأمر موافقَتَهم على منصب القنصل، نجد أن رفضه بأن يُظهِر لهم جروحه حسبما يقتضي العُرف الروماني، بالإضافة إلى تواطُؤ مُمثِليهم، يجعلهم ينقلِبون عليه؛ ففي البداية يدْعون إلى إعدامه، ولكنهم في نهاية الأمر يُطالبون بالعقوبة الأقل وهي نفيه من روما.

يغضب كوريلانوس من رفضه من قِبَل مُواطني روما، ومع التصريح الجازم بأن «ثَمَّةَ عالمًا في مكانٍ آخر» (الفصل الثالث، المشهد الثالث، السطر ١٣٦)، ينضمُّ في نهاية الأمر إلى صفوف عدوِّهِ السابق أوفيديوس ويتقدَّم صوب المدينة مَسقطِ رأسه، التي لا مناص الآن من تدميرها. يذهب أكبر مُؤيِّديه، منينيوس؛ الرجل الذي يُعتبَر كوريلانوس مثل ابنٍ له، إلى معسكر الفولسكيِّين لَيتوسَّل إليه أن يرحَم روما، فلا يجد من كوريلانوس إلَّا أنه غير مُتأثِّر بتوسُّلاته. ولا يرِقُّ كوريلانوس إلَّا عندما تصِل جماعة النساء (فولومنيا، وفيرجيليا، وفاليريا) ومعها الصغير مارشيوس لتتوسَّل إليه أن يَكُفَّ. هنا، تقع لحظة استثنائيةٌ بين الأمِّ والابن، هي عبارة عن توقُّفٍ مُؤقَّت، ذلك الذي من أجله تُعْطي المسرحية في «المطوية الأولى» توجيهاتٍ مسرحيةً كاملة على غير العادة؛ إذ تُوجِّه كوريلانوس لأنْ «يُمسكها من يدِها صامتًا» (الفصل الخامس، المشهد الثالث، السطر ١٨٢). يُمثِّل هذا الانقطاع القصير، ولكنَّهُ مع ذلك مُوحٍ، في أحداث المسرحية اللحظةَ المصيرية التي يُغيِّر فيها موقفه، والتي عندها يبدأ السقوط التراجيدي المُتعجِّل نحوَ مَوت البطل. لقد خَتمَت قدرات أُمِّه على الإقناع في الحقيقة على شهادة وفاته. يجد أوفيديوس، الناقم بالفعل من أنَّ شعبية كوريلانوس مع الفولسكيِّين تفوق بشدَّة شعبيته، سببًا جديدًا ليستشيط غضبًا الآن؛ إذ نَجحَت فولومنيا في إثناء ابنها عن تدمير روما تدميرًا كاملًا. تنتهي المسرحية بطعن كوريلانوس حتى الموت على يد أوفيديوس ولكن من دون أي مدلولٍ على ما يستَتْبِع ذلك فيما بعدُ.

مسرحية «كوريلانوس» هي عبارة عن تصويرٍ درامي لرواية بلوتارخ فيما يتعلَّق بالقائد الروماني، وفي المسرحية، يُقدِّم شكسبير قراءة لمصدره ليُشكِّل البطل التراجيدي في صورة أحد رجال السلطة وأعظمِ مُحاربٍ في روما. وعلى هذا النحو، فإنه لا يحتمِل السياسة وليس لديه احترامٌ لمن هُم أدنى منزلةً منه على الصعيد الاجتماعي، وتطرح المسرحية بنحوٍ أساسي التساؤُل التالي: ما، أو بالأحرى «من»، الذي جعله هكذا؟ الإجابة هي فولومنيا، والدة كوريلانوس المهولة (وهي أكثر شخصيةٍ يُفصِّل شكسبير في تصويرها اعتمادًا على مصدره)، تلك التي تزعُم امتلاكها له لأنها صَنعَته، حرفيًّا ومجازيًّا: «إنك مُحاربي؛ أنا كنتُ العون في تشكيلك» (الفصل الخامس، المشهد الثالث، السطران ٦٢-٦٣). إن لكلمة «تشكيل»، بالإضافة إلى ذلك، مدلولًا بنائيًّا وسياسيًّا هنا ينطوي على إشارةٍ إلى البِنية الاجتماعية لروما، وتحديدًا الكيان السياسي الذي هو موضوع «حكاية البطن»

التي يَرويها منينيوس في الفصل الأول؛ وهي عبارةٌ عن قياسٍ سياسي مُستهلك تلتهِم فيه البطن المميزة كلَّ شيء، ظاهريًّا لصالح جميع أعضاء الجسد. إن كَون فولومنيا هي مصدر ومُصمِّمة جسد المُحارِب لهو أيضًا عكسٌ للتسلسُل الهرَمي التقليدي الذي يَعتبِر الذَّكَر أساس الإنجاب والأنثى ليست سوى وعاءٍ مُتلقٍّ. ومع ذلك، يستحضر كوريلانوس نفسه الأفضلية الأكثر تقليديةً للذكور فيما يتعلق بزوجته عندما يُخاطبها قائلًا: «يا خير جسدي» (الفصل الخامس، المشهد الثالث، السطر ٤٢)، وهذه مُحاكاة للآية ٢٣ من الإصحاح ٢ لسفر التكوين حيث يدعو آدم حوَّاء «لحم من لحمي.» لأنها؛ كونَها مُستمدةً من ضلعه، «من امرئٍ أُخِذَت.»

وبالرغم من عدم اطلاع الجمهور اطلاعًا مباشرًا على مرحلة صِبا كوريلانوس، فإنه يُقَدَّم لنا تصويرٌ غيرُ مباشر لها من خلال ابنه، الذي يُشَدَّد على تماثُله مع والده في فاتحة المسرحية ومُجدَّدًا مع مَيل المسرحية دون رجعةٍ نحو كارثةٍ مأساوية؛ فمارشيوس الصغير هو «الابن سِرُّ أبيه، لا ريب» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ٥٧)، النسخة المُطابقة للأصل المُصغَّرة من أبيه:

هذه صورةٌ بائسةٌ منك،
وعندما يتمُّ له تأويل الزمن،
قد يُشبِهك كلَّ الشَّبَه.

(الفصل الخامس، المشهد الثالث، الأسطر ٦٨–٧٠)

مارشيوس الصغير هو «صورةٌ «بائسة»» لا لأنه نُسخةٌ غيرُ مُتقَنة من كوريلانوس وإنما ببساطة لأنه مبعوثٌ مُثير للشفَقَة يُرافِق النِّسوة اللاتي جئنَ للتوسُّل إلى والده طلبًا للسلام. يُؤكِّد شكسبير على هذا الشَّبَه بين الأب وابنه في انحرافه الأوضح عن ترجمة نورث؛ فالمشهد الثالث من الفصل الأول، المُعَدُّ لِيضُمَّ نِسوة المسرحية، هو مشهد من ابتكاره بالكامل. هنا، يُركِّز شكسبير، ويتوسَّع في رواية بلوتارخ للرابطة الاستثنائية بين كوريلانوس وأُمِّه الأرملة:

... لم يَكتفِ مارشيوس — مُعتقدًا أنَّ كلَّ فضلٍ يعود إلى أُمِّه كان سيكون لوالده لو أنه كان قد عاش — بأن يُبهِجها ويُجِلَّها فحسب، وإنما بناءً على

رغبتها اتَّخذ زوجةً أيضًا، أنجبَ منها طفلَين، ومع ذلك لم يترُك منزل أُمِّه أبدًا.[45]

بينما يُلمح بلوتارخ فقط إلى درجة التحكُّم التي تمتلكها فولومنيا على ابنها، نجد شكسبير يُفصِّل الأمر تفصيلًا ينبض بالحياة ويُضفي حيوية على طبيعة ودرجة تأثيرها. كايوس مارشيوس غائبٌ يُقاتل من أجل روما، وشكسبير يغتنم الفرصة ليُوجِّه انتباه الجمهور صوبَ النسوة اللواتي يترقَّبن أنباءً عن مصيره في المعركة واللواتي يُعتبرْنَ في ظاهر الأمر هامشياتٍ بالنسبة للسطوة الرومانية. لا تُفصِح الحوارات المُتبادلة بين فولومنيا وزوجة ابنها، فيرجيليا، وزائرتهما، فاليريا، عن أنَّ فولومنيا هي منبعُ بسالة ابنها أو عجرفَتِه، وإنما تُبرهِن على نزعةٍ فطرية، ذُكورية تمامًا، نحوَ العدوانية. تُبرِّر فاليريا باستحسانٍ كيف ركض الطفل بـ «عزمٍ شديد» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطران ٥٩–٦٠)، بطريقة تنِمُّ عن إصرارٍ شديد، خلف فراشة، فقط ليُمزِّقها إربًا إربًا عندما يمسك بها:

> رأيتُه يركض في أَثَر فراشةٍ مُذهَّبة، وعندما أمسك بها، أطلقها، ثم راح في أَثَرها مرةً أخرى، ثُم عثر ووقع، فنهض، وأمسك بها ثانيةً. ولستُ أدري إن كانت وقعَتُه قد أَغضبَته أو أي شيءٍ آخر؛ إذ صَرَّ على أسنانه ومَزَّقها. إي والآلهة فَتفَتها!
>
> (الفصل الأول، المشهد الثالث، الأسطر ٦٠–٦٥)

الفراشة ترمُز إلى كلِّ ما يتعيَّن تدميره داخل الطبيعة البشرية لِصُنع آلة حربٍ من مُحاربٍ مثل كوريلانوس. ثَمَّةَ شيءٍ يبعث على قلقٍ شديد بشأن عُنف هذا الطفل الذي يُوجِّه غضبه صَوبَ مخلوقٍ رقيق جميل، يُوصله شكسبير بصورةٍ خاصة في كلمة «فتْفَتَها» (أي مَزَّقها إربًا). أيضًا، هذه النزعة التدميرية هي بالضبط الموضع الذي لا يُظهر فيه مارشيوس الصغير شبهًا بأبيه فحسْب بل أيضًا تطابُقًا كاملًا معه. في هذا الشأن، تقول فولومنيا عندما تسمع رواية فاليريا عن وقت اللهو الفتَّاك الخاص بالصبي: «إنه يمتلك مزاج أبيه» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ٦٦).

واقعة الفراشة تحتوي على وصفة التراجيديا: الطموح، ثم الإحباط، ثم العنف، وبعد ذلك، حتمًا، الموت. ومن المُهمِّ أن هذه العملية تجري تحت مرأى ومسمع، بل استحسانٍ أُنثوي.[46]

ثَمَّةَ مغزًى خاص لكون الوَصف الجليِّ الأول للقِتال يجري أيضًا في هذا المشهد العائلي المُبكِّر (الفصل الأول، المشهد الثالث). ومع ذلك، فهذه ليست قصَّة حرب يرويها مُحاربٌ مُسِن، وإنما رواية تُقدِّمها فولومنيا نفسها:

يُخيَّل إليَّ أني أسمع هناك طبل زوجك،
وأراه يقبض على أوفيديوس من شَعره
والفولسكيِّين يتجنَّبونه كما يتجنَّب الأطفال دبًّا،
يُخَيَّل إليَّ أني أراه يخبط بقدمه هكذا، صائحًا:
«هلُمُّوا يا جبناء! بالخوف حَبلَت بكم أمهاتكم،
وإن كنتم وُلِدتم بروما.» جبينه الدامي يمسحه
بيدٍ مُدرَّعة، وينطلق
كحصَّادٍ التزم بحصاد الحقل كله،
وإلَّا فسيفقِد أجره.

(الفصل الأول، المشهد الثالث، الأسطر ٢٩–٣٧)

تكرار عبارة «يُخيَّل إليَّ» يُوحي بأن حواسَّ فولومنيا منخرطة انخراطًا تامًّا في الصورة الذهنية التي تصنعها. وبما أنها لا يُمكنها الذهاب إلى الحرب، فيتعيَّن عليها، بالضرورة، أن تستخدم خيالها لِتُشارك على نحوٍ غير مباشر في معارك ابنها: «يُخَيَّل إليَّ «أني أسمع»»، «يُخَيَّل إليَّ «أني أرى»». يُتيح لها التخيُّل أن تدخُل إلى وَعي ابنها لِتسمع صيحةَ استنفاره: «هلُمُّوا يا جبناء». ومن الواضحِ أن فولومنيا تستمتع بحكايات الحرب التي تتعلق بأفعال ابنها المُتميِّزة، بينما ليست زوجة ابنها كذلك لأنها تخشى على سلامته. في عبارة «يُخيَّل إليَّ أني أسمع هناك طبل زوجك» الأصلية الإنجليزية، الجناس الاستهلالي في حرف h يجعل الصوت الذي تتخيَّل فولومنيا سماعه يتردَّد صَداه طَوالَ الوقت. على النقيض، لم يُضطَرَّ كوريلانوس قَطُّ إلى تعلُّم كيفية استخدام خياله. في المشهد المُدرَج ببراعةٍ لاستحضار طفولته عن طريق ابنه والنسخة المُطابقة للأصل المُصغَّرة منه، يكشف شكسبير عن القُوى التي شكَّلَت نظرته للعالم: «إنه يُفَضِّل رؤية السيوف وسماع الطبول على النظر إلى مُعلِّمه» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطران ٥٥–٥٦). لا يهتمُّ مارشيوس الصغير لا بمُعلِّمه ولا، ضمنًا، بفنون القراءة والكتابة.

ليس لدى أبطال الحركة (أو أبطال الحركة المُضادِّين) في أعمال شكسبير الكثير من الوقت للكتب؛ فنجد أنَّ هوتسبر، قائد المُتمرِّدِين، في مسرحية «هنري الرابع (الجزء الأول)»، ليس بقارئٍ (بالمعنى الحرفي)؛ فبينما هو على وشك أن يخوض المعركة، لم يتأنَّ حتى ليرى ما إذا كانت الخطابات المُسلَّمة إليه تحوي معلوماتٍ استخباراتية ذات صِلة فيما يتعلَّق بحالة سير التمرُّد، وعندما يصِل الرسول حاملًا إيَّاها، نجده يُهملها قائلًا: «لا أستطيع قراءتها الآن، أيُّها السادة، إنَّ فسحة العمر قصيرة» (الفصل الخامس، المشهد الثاني، السطران ٨١–٨٢).[47] إن القراءة وإمعان النظر يَستلزمان وقتًا، وصبرًا، وسكونًا وهي أمورٌ يُبغِضها هوتسبر. بالمثل، نجد في مسرحية «كوريلانوس» أن استفاضة شكسبير في بلورة المادة المأخوذة من مصدره تكشف، عن طريق لمحةٍ جانبية لطفولة بطلِه غير المُحبِّ للاطلاع قطعًا، عن أنَّ القائد الرُّوماني هو شخص «لم» تتشكَّل لدَيه القُدرة على قراءة حياته.

على خلاف ردود أفعال فولومنيا، التي تتصف بانخراطها التخيُّلي، فإنه حتى اهتمام الصبي هو شكلٌ من أشكال الفعل وليس الإدراك؛ كما في عبارة فولومنيا «يُخيَّل إليَّ». إن المَقطعَين القصيرَين اللذَين يخلُقان الحركة في السطر — «رؤية السيوف»، و«سماع الطبول» — يُعطيان الإحساس بأنه مُتأهِّب تأهُّبًا كاملًا، ومُستعِدٌّ للاشتباك، وكل غريزةٍ حيوانية لدَيه مشحوذة للهجوم. يعمل هذا الاستعداد على مماثلته مماثلةً أكثر قوَّةً بأبيه، الذي تُعَدُّ صفته المُمَيِّزة القطعية هي استمتاعه بالتجربة المباشرة للحرب.

في حين أنَّ كوريلانوس هو رجلُ أفعالٍ محارب، فإن فولومنيا تبدو، إن جاز للمرء أن يقول أمرًا كهذا، أشبَهَ بشكسبير؛ فهي امرأةٌ قادرة على استخدام خيالها المُتحمِّس لترسم صورةً للقتال الدموي مع الفولسكيِّين. قد تكون فولومنيا مُحاربةً مُحبَطة كانت ترغب في المشاركة في القتال، ولكنها أيضًا، للمُفارقة، مِثل كلٍّ من المؤلف والجمهور، ومثل كلِّ أولئك الذين يسمعون ويقرءون حكايات الحرب، مُتفرِّجة. إنَّ فولومنيا هي التي تُظهِر، أكثرَ من أيِّ أحدٍ آخر في المسرحية، هذه المشاركة غير المباشرة، المُنخرِطة انخراطًا تامًّا في أحداث الحرب، رغم أنَّ استمتاعها العميق بالقصة التي تَحكيها يُزعِج زوجة ابنها. ومع ذلك، فإنَّ كلام فولومنيا قد يحمل أيضًا إدراك شكسبير للقوة الهائلة للخبرتَين «الوسيطتَين» المُتمثلتَين في القراءة والذهاب إلى المسرح. قد يكون الاعتراض القائل بأنَّ القراءة عن حرب طروادة، على سبيل المثال، لا تماثل المشاركة بالقتال فعليًّا فيها، اعتراضًا صحيحًا تمامًا. ومع ذلك فإنَّ «خبرة» القراءة حقيقيةٌ تمامًا مِثل «خبرة» الصراع المسلَّح؛ كلٌّ ما في الأمر

أنهما تجربتان مُختلفتان.[48] بالإضافة إلى ذلك فالانطباع الذهني عن الحرب الذي تنقُله القراءة هو انطباعٌ حقيقي بشدَّة بقَدْر شحْذ المرء لريشتِهِ أو شجاره مع أُمِّه.

كان شكسبير مُنتبهًا بدرجةٍ غير عادية لوقع حكايات الحرب على أولئك الذين سمِعوها؛ ففي مسرحية «سيمبلين»، وهي مسرحية عن تاريخ بريطانيا القديمة الشَّبَه الخيالي، يستمع جيديريوس، ومعه شقيقه الأصغر، بانتباهٍ مُنتَشٍ إلى حكايات الحرب.

عندما أجلس على مقعدي وأحكي
عن مآثري الحربية التي قمتُ بها، تُحلِّق رُوحه مندمجةً في قصتي.
وعندما أقول: «سقط عدُوِّي هكذا،
وهكذا وطِئتُ عُنقَه بقدَمي»؛ عندئذٍ
تتدفَّقُ الدماء النبيلة إلى وَجنتَيه، ويتصبَّب جبينه عرقًا،
وتَتوتَّر أعصابه الصغيرة، ويتَّخِذ أوضاعًا
تُحاكي كلماتي.

(الفصل الثالث، المشهد الثالث، الأسطر ٩٦–١٠٢)[49]

يُصغي جيديريوس مع الرغبة في التمثيل الذي هو السِّمة الرئيسية لِبطلٍ مُحارب أو ملكٍ مُستقبَلي. هذا الوصف يستدعي إلى الذهن صورة طريقتَي تمثيل استجابةً لنصٍّ ما. يُجسِّد الأمير الأصغر، أرفيراجوس، السرد بطريقةٍ ليست تمثيلًا أو مُحاكاةً للقصة وإنما تبعَثُ رُوح الحياة في الحكاية عن طريق استيطان السرد، إن جاز لي القول: «يدخل كإحدى الشخصيات، يبعث الحياة في كلامي، بل إنه يُضيف تصوُّره الخاص» (الفصل الثالث، المشهد الثالث، الأسطر ١٠٣–١٠٥).[50] هذان الطفلان يُمثِّلان، إذن، صورتَين مختلفتَين ولكنهما مُرتبطتان من صور الإصغاء. في كِلتا الحالتَين، بالطبع، مسألة تدخُّلِهما غير المباشر في المعركة تُستبعَد بالضرورة من الصراع نفسه على نحوٍ يجعل انغماس الصبيَّين في قصة المعركة أقربَ إلى انغماس القُرَّاء، أو المُتفرِّجين، أو المُمثِّلين أكثر من كونه انغماسَ مُقاتلَين فعليَّين. ومن خلال الأميرَين الصغيرَين، يرسُم شكسبير نطاق الاستجابة المُحتمَل للتشويق السَّردي المُتولِّد عن قصةِ حربٍ آسِرة. الأميران هما، بالطبع، مُتفرِّجان وليسا قارئَين، وتُحكى لهما قصةٌ نابعة من خبرةٍ مُباشِرة وليس من كتاب. ومع ذلك، ففي عالمٍ لم تكن الثقافة فيه قد تَعدَّت بَعدُ الشفاهَة باعتبارها وسيلةَ الناس الرئيسية للحصول

على المعلومات الثقافية، يُمكن القول بأن المُستمِع، ومن يحضُر المسرحية، والقارئ كانوا فئاتٍ مُتَّصِلةً أكثر مِمَّا هم عليه في وقتنا الحاضر.

إن تصوير فولومنيا للحال التي يجب أن تكون عليها الحرب هو، كما رأينا، تصويرٌ نابض بالحياة، يتَّسِم بحركةٍ شِبهِ سينمائية، ويتَّفِق مع استدلالها السابق بأنه لا يفيد كوريلانوس بأن يكون مُجرَّد شابٍّ جميل — كما كان في شبابه — وإنما يجب أن يكون جماله مفعمًا بحيويةٍ نابعةٍ من القتال، ومن الحرب، ومن الشرَف الذي يمكن أن يجلبه له الانخراط العسكري:

> يوم كان طريَّ العود، ووليدَ رحمي الوحيد، ويوم جعل الصِّبا مع الحُسن ينتزعان الأنظار كلها نحوه، يوم لم تكن أمٌّ، لو راح الملوك يَترجَّونها نهارًا بطوله، لِتبيعَه ساعةً واحدة لا تراه فيها؛ إذ حسبت كيف أنَّ الشرَف يليق بفتًى كهذا، وأنه لم يكن لِيفضُل صورةً مُعلَّقة على جدارٍ إن هو لم تُحرِّكه دواعي الشُّهرة، كان يسُرُّني أن أَدعَه يطلُب الخطر حيثما قد يجد الشُّهرة، لحربٍ عاتية أَرسلتُه، عاد منها مُكلَّل الجبين بالسنديان.
>
> (الفصل الأول، المشهد الثالث، الأسطر ٥–١٥)

إنَّ الجمال الراكد العديم القيمة، ولا يعدو أن يكون مُجرَّد زينة، مثل لوحةٍ مُعلَّقة على حائط، وتصف فولومنيا مفاتِن ابنها الجسدية اليافعة بأسلوبٍ يكاد يُطابق أسلوب سونيتة شكسبير رقم ٢٠؛ فهو «يخلب عيون الرجال ويُثير أرواح النساء.» نُشِرَ عمل «السونيتات» في عام ١٦٠٩، بعد عامٍ فقط من عرض مسرحية «كوريلانوس» لأول مرة؛ لذا فإنَّ تقارُب الوصفَين هنا هو أَمرٌ مفهوم. إن الحركة، والبسالة، والنصر هي أُمورٌ تُعطي حياةً للجمال؛ فالصِّيت الناتج عن الأعمال المجيدة في القتال هو ما يجعل الجمال «ينبعث» أو تَدِبُّ فيه الحياة. أَخذَت فولومنيا اللحم الطيِّع لولَدِها «طري العود» وجعلته صلبًا في القتال. هذا لا يجعل منها أمًّا شرِّيرة أو بالضرورة سيئة. على النقيض من ذلك، ففولومنيا تُمثِّل شكل الأمومة الذي تتطلبه الدولة الرومانية. في الواقع، تُستحضِر هذه المعركة المُبكرة مُجدَّدًا في المسرحية على لسان كومينيوس الذي يتذكَّر رؤيته لكوريلانوس الذي يبدو كالبنات يتغلب على مُحاربِين مُتمرِّسِين عندما كان «يسُوق بذقنه الأمازونيِّ الأَمْرد الشوارب الكبيرة أمامه» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، السطران ٩٠–٩١). وإذ لم

تظهر عليه بعدُ علامات نُضج الرجولة، كونه أَجردَ دون لِحية، فإنه يبدو مثل واحدة من عِرق النساء المُحارِبات الأسطوري، اللواتي يُعرَفن بالأمازونات، في صورةٍ ذهنية تستدعي دومًا إلى الذاكرة أُمَّهُ باعتبارها صورةً مؤنثة منه.

ربما تكون فولومنيا قد شَكَّلَت كوريلانوس، ولكن روما كانت قد شكَّلَتها في قالب الأمهات المُحارِبات مِثل نساء إسبرطة، اللواتي كان من شأنهنَّ أن يقُلن لأبنائهن إن عليهم أن يعودوا من الحرب مُنتصِرين أو قَتلى محمولِين على تُروسهم؛ لذلك عندما تستعلم فيرجيليا بشأن قرار فولومنيا بأن تزُجَّ به إلى المعارك في تلك السنِّ المُبكِّرة بقولها «ولكن ماذا لو كان قد مات في الحرب، بماذا كنتِ ستشعرين حينها يا سيدتي؟» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ١٩)، تُجيب فولومنيا بروحٍ وطنيةٍ باردة: «لكان صِيتُه الطيب هو ابني» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطران ٢٠–٢١). وبأسلوب يُحاكي تَوسُّل الليدي ماكبث إلى «جِنِّيَّات الهلاك» بأن «حَوِّلي في ثديَيَّ لبنَ المُرضِع إلى سُمٍّ نقيع» (مسرحية «ماكبث»، الفصل الأول، المشهد الخامس، السطر ٤١)، ترفُض فولومنيا على الفور مَخاوف كَنَّتها من عودة كوريلانوس من المعركة الدائرة مُثخنًا بجروحٍ دامية:

ابعُدي يا بلهاء! إنه لأَليقُ بالرجل
من ذهبٍ يُوشِّي ضريحه. وإن نهدَي هيكوبا
إذ كانت تُرضع هيكتور، ما بانا أَجملَ من جبهة هيكتور
حين راحت تبصُق الدم
على سيف الإغريقي، ازدراءً به.

(الفصل الأول، المشهد الثالث، الأسطر ٣٩–٤٣)

يُشبِه الدم الطلاء الذهبي على نُصبٍ تَذكاريٍّ للنصر، والذي يُعَدُّ بمنزلة وسامٍ حربي. ومع ذلك، فإنَّ هذه الفقرة تأخُذ مَنحًى غيرَ عاديٍّ عندما يأخُذُنا شكسبير، في سطرٍ واحد، من التعبير العَلَني عن الشرَف العسكري إلى مشهد هيكوبا الحميمي — والذي يُمكن أن يُوصف، في هذا الموضع، بالمُثير للشهوة (فهذان ثديان جميلان) — وهي تُرْضِع.

هيكوبا هي، بالطبع، زوجة بريام، ملك طروادة، وأم لأبناءٍ عديدِين، من ضمنهم هيكتور، القائد العظيم للجيش الطروادي. يبدو من المنطقي أن نتوقَّع مُقارنةً بين جبهة

هيكتور المجروحة في اشتباك مع الإغريق وجبهته الطفولية السليمة، ولكن هذا ليس هو الاتجاه الذي يأخُذ شكسبير الوصف التصويري إليه. بدلًا من ذلك نجِد أنَّ المُقارَنة التي يَعقِدها هي بين «ثَديَي» هيكوبا وجرح هيكتور؛ بين لبن الأُم، وإخراج اللبن في الرضاعة والدم الذي «يُبصَق» من وجه هيكتور. قد يكون جمهور الحاضرين قد تَذكَّر مصير هيكتور، ليس فقط من القصص القديمة وإنما أيضًا من مسرحية توماس كيد «المأساة الإسبانية»، التي تحكي مصيره في «الميادين العسكرية» للحياة الأُخرى، «حيث يعيش هيكتور الجريح في ألمٍ دائم» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطران ٤٧–٤٨). لبن الأم هو صورةٌ أدنى من الدم المُتدفِّق الذي يُحافظ على الإمبراطورية.

ما لا تذكُره فولومنيا، ولكن ينبغي أن جمهور شكسبير وقُراءه كانوا يعرفونه (وخاصةً لأن هيكتور كان واحدًا من «الأبطال التسعة»، المشهورِين من العصور الوسطى)، هو أن هيكوبا في «الإلياذة» تتوسَّل إلى ابنها ألَّا يُقاتل آخيل. وكما كانت تخشى، يقتُله آخيل بالفعل وبعد ذلك يسحب جثَّتَه خلف عجلته الحربية تحت أسوار طروادة إلى أن يلتقِيَه بريام بنفسه من أجل أن يفتدي جثمان هيكتور المُنتهَك ويُعيده إلى طروادة ليُدفن دفنًا لائقًا. ربما أيضًا يتذكَّر جمهور الحِقبة اليعقوبية أنَّ شكسبير نفسه كان قد جسَّد سابقًا لوعة هيكوبا في كلٍّ من مسرحيتي «اغتصاب لوكريس» و«هاملت». إنَّ أُمومة هيكوبا هي قصةٌ مأساوية عن الفقد والخراب، ولكنها أيضًا ليست إلَّا مُقدِّمةً للحدث الجَلَل وهو الدمار الملحمي لطروادة في النهاية.

ثَمَّةَ إشاراتٌ إلى هذه المأساة تكمُن في استعداد فولومنيا للتضحية بابنها، وهي الإشاراتُ التي تُستهَلُّ بتخيُّل، مُتعلق بسِفاح المحارِم، عمَّا كانت ستشعُر به لو أنها كانت مكان فيرجيليا: ««لو كان ابني زَوجي»، لأبحثُ لنفسي أن أفرَح بغيابٍ يكسِب فيه الشرَف أكثر ممَّا أفرح بعِناقه في فِراشٍ يُظهِر فيه غاية الحب» (الفصل الأول، المشهد الثالث، الأسطر ٢–٥، أقواس التنصيص الداخلية من عندي). لا شك، بما أنها أُمُّه، وليست زوجته، في أنَّ صبغة سِفاح المحارم التي اصطَبغَت بها هذه الفِقرة مُقيَّدةٌ نوعًا ما؛ فهي تُفضِّل أن يظفر بالشرَف على أن تُمارِس العلاقة الحميمية معه (ثَمَّةَ تَخفِيف للأمر). هذا هو تفصيل شكسبير فيما يتعلَّق بتلميح بلوتارخ القائل بأنه عند كوريلانوس، كانت أُمُّه دومًا أهمَّ من زوجته: «بناءً على رغبتها اتَّخَذ زوجةً أيضًا، أنجب منها طفلَين، ومع ذلك لم يترُك منزل أُمِّه أبدًا.»[51]

يبدو أنَّ مصدر وأصل مأساة كوريلانوس يكمُن في أُمِّه. غير أن كوريلانوس يُبدي تفضيلًا لعلاقاته بالرجال على علاقاته بالنساء في لحظاتٍ محورية في المسرحية؛ ففي حين تُوصَف ليلةُ الزفاف مرَّتَين في المسرحية بأنها الصورة المُصغَّرة عن النعيم، فإنها تُذكَر في كِلتا الحالتَين فقط لإظهار أنَّ علاقةً مع رجلٍ تفُوق حتى هذا التطلُّع إلى متعةٍ جنسية مع امرأة:

آه! دعني أعانقُك
بذراعَين سليمتَين كيوم تزوَّجتُ،
وبقلبٍ مرِحٍ كما كان حالُنا عندما انتهى يوم زفافنا،
وخفَتَ لهبُ الشموع مُعلنًا عن مجيء ميعاد النوم!

(الفصل الأول، المشهد السادس، الأسطر ٢٩–٣٢)

ثَمَّةَ مِثليةٌ جنسية لا مَفَرَّ منها في الحقيقة التي مُؤدَّاها أن هذه الأسطُر مُوجَّهة إلى رجلٍ آخر. بالمِثل، في الفصل الرابع، يُؤنِّث أوفيديوس غريمه السابق،[52] ويُلمِح إلى أن كوريلانوس، وليست زوجته، هو الحبُّ الكبير في حياته:

يجب أن تعلَم
أنَّني أحببتُ العذراء التي تزوَّجتها، وما نبس
رجلٌ قَطُّ بكلامٍ أصدقَ مِنِّي، ولكن برؤيتك هنا،
أيها الجوهر الكريم، فإنَّ قلبي المُنتشي لَيرقُص أكثر
ممَّا فعَل حين رأيتُ لأول مرةٍ عروسي الحبيبة
تخطو فوق عتبَتي.

(الفصل الرابع، المشهد الخامس، الأسطر ١١٧–١٢٢)

إنَّ القياس هنا هو قياس ينطوي على دلالات، وتتعاظَم العلاقة الجسدية بين الرجُلَين أكثر فأكثر بناءً على الطلَب التالي: «دعني أُلُفَّ ذراعيَّ حول جسمك» (الفصل الرابع، المشهد الخامس، السطران ١١٠–١١١). وحتى العراك الفعلي بين كوريلانوس وأوفيديوس لَهو تلاحُمٌ شِبهُ جنسيٍّ يَعتلي فيه كوريلانوس أوفيديوس ويُمسِكه من عُنقِه. التصوير هنا هو

تصويرٌ لمباراة مُصارعة، بيْد أنَّ اتصالهما هو، مع ذلك، أكثرُ حميميةً بكثير، وأكثر حسيةً وعمقًا بكثير من أي علاقةٍ أخرى في المسرحية:

ورحتُ كلَّ ليلة ...
أحلُم بالمُجابهات بيني وبينك.
لطالَما تصارَعْنا معًا على الأرض في منامي
نُسْقِط الخُوذ، ويَلْكمُ كِلانا حَنجرةَ الآخر،
ثم أُفيق خائر القُوى على لا شيء.

(الفصل الرابع، المشهد الخامس، الأسطر ١٢٦–١٣٠)

لفظ «لا شيء» يكاد يكون دومًا توريةً جنسية، والإيحاءات هنا هي إيحاءات احتِلامٍ لَيلي وإفراغٍ جنسي.

في الواقع أن قدْرًا كبيرًا من التخيُّل يرتبط بكوريلانوس؛ ففولومنيا تقول: «لقد عشتُ لأرى أُمنياتي تتحقَّق، وكل ما بنيتُ في خيالي» (الفصل الثاني، المشهد الأول، السطران ١٩٤–١٩٥)؛ أي لتري أحلامها من أجل ابنها تتحقَّق كاملةً. بيْد أنها نَشَّأت مُحاربًا، وليس سياسيًّا أو دبلوماسيًّا؛ فحتى مع كون منصب القُنصل على المحك، لا يستطيع كوريلانوس أن يكبت كبرياءه ويسترضي عامَّة الرومان. يتساءل منينيوس في عدم تصديق: «أما كان يستطيع أن يُحسِن القول لهم؟» (الفصل الثالث، المشهد الأول، السطر ٢٦٤). بيْد أنَّ هذه اللغة البلاغية الإقناعية من شأنها، عند كوريلانوس، أن تُشكِّل ضعفًا في الرجولة: «ولتنقلِبَ حنجرتي الحربية ... إلى قصبةٍ، رفيعةِ الصوتِ كالخَصِي، أو كصوتِ عذراء، يُهدهِد الأطفال لينامو!» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، الأسطر ١١٢–١١٥). اللافت للنَّظَر أن المُقارنة تُعقَد مع خَصِي وعذراء، و«ليس» مع صوت أم، ولا يسعُ المرء في الواقع أن يتخيَّل أن فولومنيا غنَّت له أيَّ تهويدات، حتى في أول مرحلةٍ من مراحل طفولته. وفي صورة تنطوي مُجددًا على إحالة إلى حرب طروادة وهيكتور وقتما كان رضيعًا، تنسِب فولومنيا إلى نفسها الفضل في إقدام ابنها: «إن بسالتك كانت مِنِّي، لقد رضَعتَها منِّي» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، السطر ١٢٩). بهذه الطريقة، يُضفي شكسبير على قراءته لكتابات بلوتارخ الديناميكية الجَزلة والمُعقَّدة للعلاقة بين الأم والابن في أسرةٍ دون أب.

مع ذلك، مسرحية «كوريلانوس» هي أيضًا مسرحيةٌ سياسية مُعقَّدة تستند، في جانبٍ منها، على التشابُه بين نظام الحُكم في إنجلترا ونظام الحكم في روما وعلى الذاكرة الثقافية الخاصَّة بحقيقة كون بريطانيا القديمة كانت تحت الحكم الروماني لأربعمائة سنة.[53] وفي حين أن، في إيطاليا في زمن شكسبير، كان المزيد والمزيد من فن وآثار الحضارة الرومانية يجري اكتشافه كل يوم،[54] بقِيَت آثارٌ مادية قليلة للحكم الروماني في إنجلترا، وعوضًا عن ذلك، كانت المعرفة المتعلقة بالماضي الكلاسيكي القديم مُتاحة بصفة أساسية من خلال الكتب. ففي مسرحية «كوريلانوس»، درس شكسبير جيدًا ترجمة نورث لكتاب بلوتارخ ليَبْتَدِع، في آخر أعماله التراجيدية، بطلًا يُمكن القول بأنه عَين نقيضه هو نفسه، حتى وهو يشبع رغبة أولئك من جمهوره ممَّن «يُفضِّلون رؤية السيوف وسماع الطبول» على الاطلاع على كتاب.

هوامش

(1) Lily B. Campbell, ed., *The Mirror for Magistrates* (Cambridge: Cambridge University Press, 1938), p. 112.

(2) E.K. Chambers, *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*, 2 vols (Oxford, Clarendon Press, 1930), Vol. 2, pp. 326–7. For a comprehensive historical account of the play's relation to the Essex Rising, see Paul E.J. Hammer, "Shakespeare's *Richard II*, the Play of 7 February 1601, and the Essex Rising," *Shakespeare Quarterly* 59 (2008): 1–35.

(3) All references to *Richard II* are from William Shakespeare, *King Richard II: The Arden Shakespeare*, ed. Charles R. Forker (London: Thomson Learning, 2002).

(4) David Scott Kastan, *Shakespeare after Theory* (New York: Routledge, 1999), pp. 110–11.

(5) William Shakespeare, *King Richard II: The Arden Shakespeare*, ed. Peter Ure (New York: Methuen, 1982), p. xix.

(6) See Forker, ed., *Richard II*, pp. 515–6; Hammer, "*Shakespeare's Richard II*," pp. 1–3; Cyndia Susan Clegg, "'By the Choise and Inuitation

of al the Realme': *Richard II* and Elizabeth Press Censorship," *Shakespeare Quarterly* 48 (1997): 432–48; David M. Bergeron, "*Richard II* and Carnival Politics," *Shakespeare Quarterly* 42 (1991): 33–43; Janet Clare, "The Censorship of the Deposition Scene in *Richard II," Review of English Studies* 41 (1990): 89–94; and J. Leeds Barroll, "A New History for Shakespeare and His Time," *Shakespeare Quarterly* 39 (1988): 441–64, esp. 444–9.

(7) All quotations in this chapter are taken from Barbara Hodgdon, ed., *The First Part of King Henry the Fourth: Texts and Contexts* (Boston: Bedford Books, 1997). In his edition of the play, David Scott Kastan suggests that the second part was probably written only after the first had achieved success. William Shakespeare, *King Henry IV Part I* (Arden, third series, London: Thompson Learning, 2002), ed. David Scott Kastan, p. 21.

(8) See Phyllis Rackin, *Stages of History: Shakespeare's English Chronicles* (Ithaca: Cornell University Press), p. 37.

(9) *Ovid's Metamorphoses: The Arthur Golding Translation 1567*, ed. John Frederick Nimms, with a new essay, "Shakespeare's Ovid," by Jonathan Bate (Philadelphia: Paul Dry Books, 2000), 15.911.

(10) See Raphael Lyne, *Ovid's Changing Worlds: English Metamorphoses, 1567–1632* (Oxford: Oxford University Press, 2001), p. 269.

(11) See Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Berkeley: University of California Press, 1988), pp. 40–57.

(12) William Shakespeare, *The Second Part of King Henry IV*, ed. A.R. Humphries (London: Methuen, 1981).

(13) Ovid, *Metamorphoses*, trans Charles Martin (New York: Norton, 2005).

(14) Barbara Hodgdon ed., *Henry the Fourth: Texts and Contexts*, p. 211.

(15) For a discussion of the problems of reformation and redemption, see Jonathan Crewe, “Reforming Prince Hal: The Sovereign Inheritor in *2 Henry IV,” Renaissance Drama New Series* 21 (1990): 225–42.

(16) Harry Berger, “Food for Words: Hotspur and the Discourse of Honor” in Harold Bloom ed., *William Shakespeare Histories*, Bloom’s Modern Critical Views (New York: Chelsea House Publishers, 2009), p. 152.

(17) There have been a number of important discussions of carnival in the play, including Michael Bristol, “The Battle between Carnival and Lent,” in *Carnival and Theatre: Plebian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England* (London: Methuen, 1985) and David Ruiter, *Shakespeare’s Festive History: Feasting, Festivity, Fasting and Lent in the Second Henriad* (Burlington VT: Ashgate, 2003), ch. 3.

(18) Jean Howard and Phyllis Rackin, *Engendering a Nation: A Feminist Account of Shakespeare’s English Histories* (New York: Routledge: 1997), pp. 160–76.

(19) On the complexities of the mythological imagery here, see Jonathan Bate, *Shakespeare and Ovid* (Oxford: Clarendon Press, 1993), p. 125.

(20) See Peter J. Gillett, “Vernon and the Metamorphosis of Hal,” *Shakespeare Quarterly* 3 (Summer, 1977): 351–3 at 353.

(21) All references to *Hamlet* are from William Shakespeare, *Hamlet*, ed. Ann Thompson and Neil Taylor (London: Methuen, 2006).

(22) All references to *Henry V* are from William Shakespeare, *Henry V*, ed. T.W. Craik (New York: Routledge, 1995).

(23) See Craik, ed., *King Henry V*, p. 218.

(24) This was a shorter quarto version, and was reprinted in 1602 and 1619. This text differs markedly from the longer version that appeared in 1623 in the First Folio.

(25) The character’s name is spelled Katherine.

(26) June 1566, in Sir James Melville, *Memoirs of His Own Life* (1827 edn).

(27) All citations from *Macbeth* are from William Shakespeare, *Macbeth: The Arden Shakespeare*, ed. Kenneth Muir (London: Methuen, 1997).

(28) See William Shakespeare, *King Richard III: The Arden Shakespeare*, ed. James R. Siemon (London: Methuen, 2009), pp. 82–3. All references are to this edition.

(29) Jean E. Howard and Phyllis Rackin observe, "Richard's identity as a master performer becomes the structural principle of the dramatic action," *Engendering a Nation: A Feminist Account of Shakespeare's English Histories* (New York: Routledge, 1997), p. 111.

(30) In his edition of the play, Siemon points out both that Elizabeth I's tutor, Roger Ascham, thought that More avoided "flattery and hatred" and did not view Henry VII in an uncritical light. *Richard III*, ed. Siemon, p. 53.

(31) Excerpted in Henry Norman *et al.*, eds, *William Shakespeare: The Complete Works*, (New York: 1909), Vol. 1, p. xviii.

(32) Quoted in *Richard III*, ed. Siemon, p. 38. I have modernized the spelling.

(33) Pauline Croft, "Cecil, Robert, first earl of Salisbury (1563–1612)," *ODNB*.

(34) See Howard and Rackin, *Engendering a Nation*, p. 108.

(35) Rosemary Horrox, "Richard III (1425–1485)," *ODNB*.

(36) *Three books of Polydore Vergil's "English history,"* ed. H. Ellis (London: Camden Society, 1844), pp. 29, 224.

(37) Steven Gunn, "Henry VII in Context: Problems and Possibilities," *History* 92 (2007): 301.

(38) All references to *Julius Caesar* are from William Shakespeare, *Julius Caesar: The Arden Shakespeare*, ed. David Daniell (London: Thomson Learning, 2004).

(39) All references to *A Midsummer Night's Dream* are from William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream: Texts and Contexts*, ed. Gail Kern Paster and Skiles Howard (New York: Bedford/St. Martin's, 1999).

(40) All references to *Henry V* are from William Shakespeare, *Henry V*, ed. T.W. Craik (New York: Routledge, 1995).

(41) All references to *Hamlet* are from William Shakespeare, *Hamlet*, ed. Ann Thompson and Neil Taylor (London: Methuen, 2006).

(42) See Richard Wilson, *Secret Shakespeare: Studies in Theatre, Religion and Resistance* (Manchester: Manchester University Press, 2004), p. 171.

(43) William Shakespeare, *Coriolanus: The Arden Shakespeare*, ed. Philip Brockbank (London: Thomson Learning, 1976).

(44) All quotations are from William Shakespeare, *Coriolanus*, Pelican Shakespeare, ed., Jonathan Crewe (New York: Penguin, 1999).

(45) T.J.B. Spencer, ed., *Shakespeare's Plutarch* (1964; London: Penguin, 1968), p. 300.

(46) For a fuller account of Volumnia's role, see Janet Adelman, *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare, Hamlet to "The Tempest"* (New York: Routledge, 1992), ch. 6.

(47) William Shakespeare, *1 Henry IV* ed., A.R. Humphries (1960; London: Methuen; 1974).

(48) For an account of how this phenomenon has been important to Shakespeare biography, see Catherine Belsey, *A Future for Criticism* (Oxford: Wiley–Blackwell, 2011), ch. 3.

(49) William Shakespeare, *Cymbeline*, ed., Roger Warren (Oxford: Oxford University Press, 1988).

(50) Harold Goddard long ago pointed out that neither of the boys "is a mere passive receptacle for the narrative. Each participates in, contributes to it." *The Meaning of Shakespeare* (1951; Chicago: Pheonix Books, University of Chicago Press, 1960), Vol. 1, p. 2.

(51) Spencer ed., *Shakespeare's Plutarch*, p. 300.

(52) Alan Sinfield, *Shakespeare, Authority, Sexuality: Unfinished Business in Cultural Materialism* (New York: Routledge, 2006), p. 106.

(53) Of the play's politics, Mark Kishlansky notes: "It is the people's role, and Shakespeare's attitude toward it, that has so perplexed modern commentators. Certainly, there was nothing democratic about their participation; nor was there anything antidemocratic in Shakespeare's depiction of it." Mark A. Kishlansky, *Parliamentary Selection: Social and Political Choice in Early Modern England* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), p. 6. Oliver Arnold makes the case for Roman politics as the English Parliament in disguise: "There were serious impediments, then, to representing the English Parliament in its proper shape, but the Roman republic was much more than a safely alien screen for Shakespeare's critique of parliamentary rhetoric and practices." Oliver Arnold, *The Third Citizen: Shakespeare's Theater and the Early Modern House of Commons* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007), p. 19.

(54) Leonard Barkan, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture* (New Haven: Yale University Press, 1999), ch. 1.

الفصل الثامن

المسرحيات التراجيدية

الحبُّ والفقد في أعمال شكسبير

«روميو وجولييت»
«هاملت»
«عطيل»
«الملك لير»
«ماكبث»
«أنطونيو وكليوباترا»

روميو وجولييت

بينما قد نتوقَّع أن تكون كل أعمال شكسبير التراجيدية بالفعل «بديعة» و«مُثيرة للرثاء»، نجد أن وحدها مسرحية «روميو وجولييت» من كل الأعمال الواردة في «المطوية الأولى» التي تُمنَح هاتَين الصفتَين الإضافيتَين: «روميو وجولييت، المأساة الأبدع والأكثر إثارة للرثاء». (جدير بالذكر أنَّ عمل شكسبير التراجيدي العاطفي الوحيد الآخر يحمِل فقط عنوان «مأساة أنطونيو وكليوباترا».) الإشارة الوصفية تفيد بأن هذه المسرحية تمتلك أكثر من الحِصَّة التقليدية من الرثاء المأساوي. يُسَلِّم العنوان، على نحوٍ حاسم، بعدَم وجود أيِّ احتمال لأن يكون مصير العاشقَين الفيرونيَّين أيَّ شيءٍ إلَّا مأساويًّا. وحتى بدون تلك الإضافة في العنوان، كانت الصِّيَغ الباقية من القصة في الوقت الذي كان

فيه شكسبير بصدَد الكتابة قد رسَّخَت بالفعل المسار المأساوي المحسوم لهذه العلاقة الغرامية. هذه الصِّيَغ تضمَّنَت القصيدة السردية الإنجليزية الشهيرة (والمصدر الرئيسي لشكسبير)؛ قصيدة آرثر بروك السردية «القصة المأساوية لروميو وجولييت» (١٥٦٢)؛ وقصة ويليام بينتر «روميو وجولييت» في مجموعة ترجماته النثرية «قصر الملذَّات» (المجلد الثاني، سنة ١٥٦٧)؛ وكتاب فرانسوا دي بيلفورست «قصص تراجيدية» (طبعة ١٥٧٦)؛ ورواية لويجي دا بورتو الإيطالية القصيرة «قصة عُثِر عليها مؤخرًا عن عاشقَين نبيلَين» (١٥٣٠)؛ وقصة ماتيو باندِيلو «جولييت وروميو» (طبعة ١٥٥٤). وهكذا كانت حتميَّة موت العاشقَين مُقَدَّرة بواسطة الأعمال الأدبية السابقة على المسرحية، وفي افتتاحية مسرحية شكسبير ذاتها، وكأنها محاولةٌ لتبديد أي شكوك في هذا الشأن، تُقدِّم الجوقة مُلخَّصًا وجيزًا للحبكة وتُفصِح عن النهاية المأساوية: «حبيبان تَعبَس لهما الأفلاك، وتُذيقهما أسواطَ هلاك» (الفصل الأول، الاستهلال، السطر ٦)[1] [ترجمة د. محمد عناني، وهي الترجمة التي اعتمدْنا عليها على نحوٍ أساسي في ترجمة الاقتباسات من المسرحية في هذا القسم، وإن كان ببعض التصرُّف اليسير في بعض المواضع].

يَتلقَّى روميو نذير سُوء بمصيره المُقَدَّر حسب الفَلَك والطوالعِ قُبيل التقائه بجولييت في حفْل عائلة كابيوليت الراقص: «فالآن أُوجِس خيفةً مما تُخبِّئه الطوالع في غدي، قدَرٌ رهيبٌ بعد هذا الحفل رهن «الموعد»» (الفصل الأول، المشهد الرابع، السطران ١٠٧–١٠٨، أقواس التنصيص الداخلية من عندي). يسترجع هاجسه اللحظة الغنائية الشهيرة عندما تقَعُ عينا الشاعر الإيطالي فرانشيسكو بتراركا لأوَّل مرة على لورا، وهي الواقعة (الحقيقية أو الخيالية) التي أدَّت إلى تعاستِهِ البالغة وكذلك إلى أفضل سلسلة سونيتات عرفَتْها أوروبا، «إل كانتسونييري» (أي «القصائد الغنائية»، أو «الأنشودات»)، التي تشتمِل في المُجمَل على ٣١٧ سونيتة، بالإضافة إلى قصائد أخرى مكتوبةٍ باستخدام عددٍ من القوالب الشعرية الأخرى. تاريخ هذه الواقعة كان الجمعة العظيمة، السادس من إبريل، سنة ١٣٢٧:

كان اليوم الذي كانت فيه أشعَّة الشمس قد استحالت باهتةً،
إشفاقًا على مُعاناة صانعها؛
حينما وقعتُ أسيرًا (ولم أُقاوم)،
يا سيِّدتي، لعينَيكِ الجميلتَين اللتَين كبَّلَتاني.

(الأنشودة الثالثة)

نجِد هنا أن الصَّلب؛ آلام الصليب، حينما تتحوَّل السماء أثناء النهار إلى ظُلْمة لموت المسيح، هو بمنزلة الخلفيَّة الكئيبة للعاطفة الدُّنيوية التي سوف تغمر الشاعر حينئذٍ لدرجة أنه مأسور، ومُكبَّل، ومُفتون (إذ ليس بوسعه أن يُقاوم) بعينَي لورا. تحكي بقية أنشودات بتراركا عن حبِّ الشاعر المُلتاع وغير المُتبادَل للورا. بالطبع لم تكن تلك الأنشودات تُمثِّل مأساةً بالمعنى الحرفي للكلمة من ناحية التخصيص النوعي، رغم أنَّ الشاعر طُعِن بسهم كيوبيد في بدايتها، إلَّا أن طبيعتها التراجيدية المُتغلغِلة (إذ لا تُبادل لورا الشاعر حبًّا بحبٍّ أبدًا وتموت) رغم ذلك تَغلغلَت في مسرحية شكسبير التراجيدية العاطفية على كل المستويات.

لم يتوقَّع قُرَّاء بتراركا تحوُّلًا فجائيًّا إلى السعادة ولا رغبوا فيه، شأنهم في ذلك شأن جمهور مسرحية شكسبير. إنَّ مسألة كون نمَط استهلال مسرحية شكسبير هو نفسه عبارةً عن سونيتة تُعطي إشارةً إضافية، لا تقتصِر على أنَّ أحداث المسرحية لا يمكن إلا أن تنتهي بمأساة، وينطبِق الشيء نفسه على الطريقة التي تستخدم بها المسرحية استخدامًا فائقًا لإحداث تأثيرٍ مأساوي القوى الهائلة فيما تُحدِثه من دمار والمُتأصِّلة بعمق في «الحب» المأساوي للتقليد البتراركي: «القصائد التي تتدفَّق من قريحة بتراركا» (الفصل الثاني، المشهد الرابع، السطر ٣٣)؛ ومن ثَمَّ فقوة مسرحية «روميو وجولييت»، المُتأثِّرة تأثُّرًا شديدًا بالتقليد البتراركي، تعتمد من قبيل المفارقة، حسبما يرى هذا القسم، على القُدرة على التكهُّن بنهاياتها غير السعيدة وحتميَّة مُحصِّلتها المُحزنة.

إنَّ مسرحية «روميو وجولييت» قد تُستخدَم وتُعالج ببراعة التقليد البتراركي لخدمة نهاية المسرحية المأساوية، إلَّا أن شكسبير يفعل ذلك دون اتِّباعِ هذا التقليد اتباعًا أعمى. ويتجلَّى اختلافه مع بتراركا في المقام الأول في الطريقة التي تتناول بها مسرحية «روميو وجولييت» العلاقات، في حين لا يفعل عمل بتراركا «إل كانتسونييري». إن سونيتات بتراركا لا تدور بالأساس حول لورا (التي ربما كانت شخصًا حقيقيًّا أو مزيجًا خياليًّا من النساء، المِثالِيَّات والحقيقيَّات) وإنما حول فكرة لورا المتسلطة على قلب الشاعر العاشق. وأيًّا كانَت لورا، فإنها قَطعًا لم تكن المرأة الحقيقية التي أنجبت من بتراركا ابنَين غيرَ شرعيَّين. إنَّنا نلمح بين فَينة وأخرى لورا من بعيد، ولكن دونما أي محاولة لنقل مشاعرها، أو رغباتها، أو شواغلها. والواقع أن مسيرة حب بتراركا بكاملها مُقدَّمة برمَّتها من وجهةِ نظرٍ ذكورية. وقد وَصلَت شهرة سونيتات بتراركا إلى درجة أنها صارت نموذجًا سائدًا للحبِّ

في العالم الغربي. وحتى في زمن شكسبير، كان من الشائع جدًّا اعتبار الشاعر/العاشق المُتنهِّد، النوَّاح مثيرًا للضحك. وهكذا فإنَّ مركوشيو يُضْعِف من النزعة الغنائية العاطفية للمسرحية باستخدامه للتورية البذيئة التي تقول إنَّ روميو «دون بطارخ» without his roe (الفصل الثاني، المشهد الرابع، السطر ٣٢)؛ إن roe تعني بطارخ وهي في نفس الوقت الجزء الأول من اسمه. المزحة الجناسية هنا تتعلَّق بالنُّضوب الجنسي؛ بعبارةٍ أخرى، إنه يقصد أن كل ما بقي من روميو Romeo هو الجزء الثاني من اسمه meo؛ وهي «تنهُّداته الحارة» (الفصل الأول، المشهد الأول، الأسطر ١١٨–١٢٠) البتراركية المُنشغلة بنفسها، التي تُعَدُّ علامته المُمَيِّزة، Me-Oh. وكما يقول روميو نفسه، «ما الحبُّ إلَّا دخانٌ يتصاعد مع الزفَرات الساخنة» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ١٧٧).

تتبَع روزالين، حبُّ روميو الأول، نمَط السيدة البتراركية؛ فهي باردة، ومُتَعَفِّفة، وبعيدة المنال، وتجعله يتصرَّف بنهجٍ بتراركي مُتوقَّع تمامًا؛ مما يجعل والداه يشعران بالقلق ببقائه مُستيقظًا طَوالَ الليل وحبْس نفسِه في غُرفته طَوالَ النهار. يُقَدَّم الحب البتراركي، في أكثر شكلٍ تقليدي له، في المسرحية على أنه حبٌّ مُتقلِّب؛ فسُرعان ما يستبدِل روميو بحُبِّه لروزالين حُبَّه لجولييت. على النقيض، بينما تظلُّ العبارات التي تصِف حُبَّ روميو وجولييت بتراركيةً على نحوٍ بارز، نجد أنهما ينخرِطان معًا في العلاقة؛ إن حبَّهما مُتبادَل، وهو أَمرٌ غير معهود في الحبِّ البتراركي. في لقائهما الأول، في المشهد الخامس من الفصل الأول، يتحاوران على مدى أربعة عشر بيتًا على نمَط السونيتات، وحديثهما ليس تأمُّلًا ذاتيًّا مُكتئِبًا وإنما هو حوارٌ ثنائي مُبهِج:

روميو: عفوًا لئن كانت يدي تلك الأثيمة قد مسَّت الحرَم المُقدَّس
في يدَيك فدنَّسَته؛ فلرُبَّما لي أن أُزيل خطيئة بخطيئة عذبة؛
إذ إن لي شفتَين كالحُجَّاج حمراوَين من فَرْط الخجل، وهما إذا طبَعا
هنالك قُبلةً مُستعذَبة، فلربما محَوَا خشونة ملمس الأيدي.
جولييت: يا أيُّها الحاجُّ الكريم، ظلمتَ كلَّ الظُّلم راحتك؛
فهي التي أبدت خَلاق العابدِين،
وكل قدِّيساتنا لهُنَّ أيدٍ لا تَني تمسُّها أيدي الحجيج،
وفي تلامُس الكفَّين للحُجَّاج قُبلةٌ مُقدَّسة.
روميو: لكنْ أمَا للحاجِّ والقدِّيسة المُثلَى شفاه؟

جولييت: بلى يا حاجُّ لكن يقتصِرْن على الصلاة!
روميو: فلنجعل الشفاه يا قدِّيستي العزيزة تفعل ما تفعله الأيدي؛
فها هما تُصلِّيان لكِ ... وترجوان أن تُجيبي كيلا يحلَّ اليأس في قلبِ يقيني.
جولييت: لكن قدِّيساتنا لا تتحرَّكْن حتى ولو سمِعْنَ دُعاك.
روميو: إذن فلا تتحرَّكي، حتى أنال ثوابيَه.

(الفصل الأول، المشهد الخامس، الأسطر ٩٠–١٠٣)

تُختتم السونيتة، التي صرَّح فيها روميو بأنَّ الحبَّ هو دينه، بقُبلة. يُدبِّر شكسبير هنا نقلةً نوعية، مُغيِّرًا طبيعة العلاقة بين العاشق البتراركي ومعشوقته من علاقةٍ تُبدي فيها الأخيرة لامُبالاةً باردة إلى حبٍّ دافئ مُتبادَل غايته، كما تُسارع جولييت في الإشارة، هي الزواج: «إن كنتَ في حبِّكَ جادًّا وشريفًا، وتُريدني زوجًا عفيفًا» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، السطران ١٤٣–١٤٤).

ويُعْرَب أيضًا عن التبادُلية الجوهرية للعلاقة بين الحبيبَين في موضوع الأضداد المُتكامِلين، وبخاصَّة في أفكارها المُعبِّرة بإلحاح عن العاطفة والروحانية. يرى روميو أنَّ «جولييت هي الشمس»، وهو ما يتلاءم مع ارتباط اسمها بشهر يوليو الصيفي وبيوم مولدها: «ستبلُغ الرابعة عشرة عشية يوم لاماس (يوم الرغيف)» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ١٨)، ويوم لاماس هو الأول من أغسطس، ممَّا يجعل يوم مولدها اليوم الأخير من يوليو. روميو، على النقيض، هو كالنجوم:

فلتُعطِني روميو حبيبي! أما إذا مِتنا، فخُذه واصطنع
منه نُجيماتٍ صغارًا كي نرى
وجه السماء وقد تجلَّى وازدهى،
والناس عافت بهرَجَ الشمس،
وباتت تعشَقُ الليل سُهارى.

(الفصل الثالث، المشهد الثاني، الأسطر ٢١–٢٥)

تندرِج هذه الصورة الذهنية في سياق قصيدة زفاف جولييت التي تستحثُّ فيها الوقت أن يمضي قُدمًا نحو الليل ونحو إتمام زواجها مع مجازِ عربةِ فايثون على أنها مُناظِرة

للرغبة الجامحة الخارجة عن السيطرة. سُمِح لقائد العربة الطائش في هذه الأُسطورة بأن يقود عربةَ الشمس ليومٍ واحد، ولكنه فقَد السيطرة على الخيول وقُتِل بصاعقة:

هيا اركُضي خيل الزمان! وبالحوافر التي كالنار
أسرِعي لمنزل الشمس البعيد! إذ يُلهب الظهور بالسياط سائقٌ
هُمام؛
هو فايثون الذي يحُثُّكنَّ نحو الغرب
كي تأتينَ فورًا بالمساء ذي الغمام.

(الفصل الثالث، المشهد الثاني، الأسطر ١–٤)

إنَّ مسألة كَون قصيدة الزفاف هذه واردةً بصيغة المُناجاة الذاتية في الفصل الأوسط من المسرحية تمنح جولييت محوريةً دراميةً ووجدانيةً تُشكِّل انْفِصالًا عن التركيز البتراركي الأحادي الجانب على المُعاناة المُتعلِّقة بالرجل.

لقد كرَّس شكسبير بالفعل قسطًا وافرًا من المسرحية لجولييت؛ فنحن نعرِف قصَّة حياتها من طفولتها المُبكِّرة من خلال المُربِّية الثرثارة، من الفِطام إلى الممات، ونشاهد شوقَها المُتلهِّف إلى فراش الزوجية وتوجُّساتها العميقة إزاء تناوُل الجرعة التي أعطاها إياها القسُّ لتضَعَها في حالةٍ تُحاكي الموت: «أفلا يُمكن أن تحوي القارورة سمًّا جهَّزه القسُّ بمكرٍ كي يقتلني؟» (الفصل الرابع، المشهد الثالث، السطران ٢٤–٢٥»؛ بعبارةٍ أخرى، ثَمَّةَ تركيزٌ بالِغ على الرغبة الأُنثوية والباطن الأُنثوي في أفكار ومشاعر جولييت، وليس فحسب — كما هو الحال في القالب البتراركي — على جمالها؛ سماتها الخارجية، باعتبارها بُغْيةً لرغبة روميو: «لقد تَدلَّت فوق خدِّ الليل مِثل جوهرة لألاءةٍ في أُذن بنتٍ حبشية» (الفصل الأول، المشهد الخامس، السطران ٤٢–٤٣). يُمثِّل هذا جزئيًّا ردَّ شكسبير على التركيز الجديد لِما بعد حِقبة الحركة الإصلاحية على الزواج باعتباره أسمى مهمَّةٍ في الحياة، على نقيض الزهد التبتُّلي بالابتعاد عن الزواج، الذي كان يتَّسِم به التقليد الرهباني في العصور الوسطي؛ فحتى رجال الكهنوت كانوا يُشَجِّعون في ذلك الوقت على الزواج، ويُؤكِّد العديد من كُتب الإرشاد من تلك الحِقبة على أهمية اختيار الشريك المُناسِب للزَّواج من أجل تحقيق وضعية السعادة الزوجية التي أُعْلِيَ من شأنها منذ عهدٍ قريب.

أيًّا كانت تعديلات شكسبير على النموذج البتراركي، فإنه يُبْقي منه، بنحوٍ جوهري، على الفكرة المأساوية المُتأصِّلة فيه، التي مفادُها أن المحبوبة هي أيضًا العدو. في النموذج البتراركي، السيدة هي خصم الشاعر لأنها لا تُبالي بقسوةٍ بمعاناته، بل إنها حتى تسعَد بها. يُعبِّر مركوشيو عن فِكرة ميول القتل هذه لدى السيدة البتراركية حينما يُصرِّح بأن روميو قد «طعنَته فتاةٌ بيضاء بعَينها السوداء» (الفصل الثاني، المشهد الرابع، السطران ١٣–١٤). يَكمُن دمار الشاعر العاشق وعذابه في اللَّامُبالاة التي تُبديها السيدة نحوَه، وتلك اللامُبالاة هي مبعث كآبته الشديدة، وتنهُّداته، ودموعه. يأخُذ شكسبير فكرةَ أنَّ المحبوبة هي أداة تدمير المُحِبِّ كما هي، بيْد أنه يجعلها تُعبِّر عن وضْع الصراع الطاحن في فيرونا الذي لا يتحيَّز لأيٍّ من الجنسَين، فنجد جولييت هي التي تقول: «كُتِب عليَّ غرام عدوٍّ مذموم» (الفصل الأول، المشهد الخامس، السطر ١٣٨). يتجلَّى مُجدَّدًا هذا الانقلاب في أدوار كلِّ جنسٍ في الديناميكية البتراركية عندما يصف روميو محبوبته بالشمس التي يَستحِثُّها على أن تُشْرِق وتفوق في تألُّقها ديانا، إلهة الشمس والعِفَّة، التي، رغم كونها عذراء، تُعتبَر جولييت مجازيًّا «راهبتها» أو عابدتها.

ما ذلك النور الذي ينساب عبر النافذة؟
قل إنه المشرق لاح، قل إنها جولييت بل شمس الصباح.
هيَّا اسطعي شمسي الجميلة وامحَقي البدرَ الحَسُود.
لقد بدا الشحوب في مُحيَّاه العليل أسفًا؛
إذ إنَّ إحدى راهباته فاقَته حُسنًا.

(الفصل الثاني، المشهد الثاني، الاسطر ٢–٦)

في هذه الصورة، يجعل شكسبير جولييت تمتلك القوَّة القاتلة التي كانت لدى لورا؛ معشوقة بتراركا، حتى وإن لم يعُد سُخطها مُوجَّهًا إلى الرجل الذي يُحبها. هذا التصوُّر الأدبي البارع يُضمَّن حتى في أسمى ثناءٍ للمحبوبة مَصرعَ منافِسةٍ ليست إلَّا أقل جمالًا، تلك التي، رغم أنَّ احتضارها ليس بسبب الحُبِّ غير المتبادَل وإنما بسبب الغيرة، تُصوَّر مع ذلك وكأنها مُكتئِبة، وهي المُعادِل الأُنثوي للعاشق البتراركي الذكوري، وهو دورٌ شغلَهُ كلٌّ من روميو وبنفوليو في بداية المسرحية.

روميو وجولييت عدُوَّان ليس بسبب أنَّ عاطفتهما غيرُ مُتبادَلة؛ فهي مُتبادَلة على نحوٍ رائع، ولكن بسبب قوًى خارجة عن العاشقَين نفسَيهما. ولأنَّ حُبَّهما يهدف إلى الزواج، فإنَّ العلاقة الغرامية بينهما هي علاقةٌ اجتماعية في جوهرها؛ أي إنها ليست مُنفصِلة عن القوى الاجتماعية وإنما مُنغمِسة فيها انغماسًا عميقًا. هذا البعد الاجتماعي يُناسب الدراما من ناحية كونها بطبيعتها نوعًا أدبيًّا أكثر اجتماعيةً من سلسلةٍ من السونيتات العاطفية، وهو ما يُميِّز عاشقَي شكسبير بنحوٍ قاطع عن بتراركا ولورا. وهكذا ففي حين أنَّ التعليلات الأدبية الخاصة بالقدَر هي السبب الرئيسي لموت العاشقَين، فإن، وبطابعٍ أكثرَ محلية، تَفشِّي وباء الطاعون — وهو خطرٌ حقيقي وقائم لجمهور شكسبير — يمنع روميو من استلام الرسالة المُرسلَة إليه في مَنفاه في مانتوفا؛ ولذا، لا يعرِف أنَّ موت جولييت الظاهري عَشِيَّة زواجها القسري من باريس ليس سوى نتيجة الشراب الذي وصفَهُ لها القسُّ لورانس. بيْد أنَّ العداوة غير المفهومة بين عائلتَي مونتاجيو وكابيوليت هي، أكثر من أي شيء، التي تحكُم بالفشل على علاقتهما، تمامًا مثلما تُفسِد المشهد الحضري لفيرونا. الغريب في الأمر أنَّ هاتَين العائلتَين ليستا مُتنازعتَين جَرَّاء اختلافاتهما عن بعضهما وإنما جرَّاءَ أَوجُه الشَّبَه فيما بينهما. إنهما، كما تُعلِن المسرحية في السطر الأول، «عائلتان «مُتماثلتان» في كرَم المَحتِد» (الفصل الأول، الاستهلال، السطر الأول، أقواس التنصيص الداخلية من عندي). هذه كراهيةٌ غير منطقية وقديمة، لم يُكشَف أبدًا عن سببها، وهي تضع روميو وجولييت، رغم الحبِّ الذي يجمعهما، في موضع العدوَّين مِثلما تضعهما راسخَين داخل البنية الاجتماعية لفيرونا، وليس خارجها.

ومِثل خاتمة مسرحية «هنري الخامس»، التي يُوَطِّد فيها هنري غزوه لفرنسا بالزَّواج من أميرتها، يمكن لتحالفٍ زوجي أن يُمثل نهايةً طبيعية للعداء، ولكن أن «تتنكر لأبيك وترفض اسمك!» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، السطر ٣٤)، فإن ذلك ليس خيارًا متاحًا في فيرونا؛ ولهذا السبب يجِب أن يكون الزَّواج سريًّا. إن ثورة كابيوليت عندما يُواجَه برفض جولييت أن تتزوَّج باريس هي إثباتٌ كافٍ لضرورة هذه السِّرية. ورغم أن الأب كان على وشْك أن يضرب ابنته؛ «أصابعي تتحرَّق لخنقكِ» (الفصل الثالث، المشهد الخامس، السطر ١٦٤)؛ فهو يكتفي بالتهديد بطردِها من المنزل، وبِجرِّها عبر الطرقات مثلما يُجَرُّ مُجرِمٌ أثيم على نقَّالة، وأخيرًا تمنَّت زوجته لابنتها الموت: «ليت الحمقاء تتزوَّج قبرها!» (الفصل الثالث، المشهد الخامس، السطر ١٤٠). تعكس خطبة كابيوليت العنيفة غضبًا من الحياة الواقعية اختبرَه عُشَّاقٌ كثيرون عندما خالفوا إملاءاتٍ أبويَّة بشأن

الزواج. وعندما فَرَّ جون دون مع آن؛ ابنة السير جورج مور ذات الستة عشر (أو على أقصى تقدير السبعة عشر) ربيعًا سنة ١٦٠١، كتب الشاعر إلى حميه يستعطفه بقوله: «إنني أعرف أنك سوف تكون مُفعمًا بغضبٍ شديد عندما يصِلُك هذا الخطاب.» ويسأله أن يُحجِم عن إطلاق العِنان لغضبٍ عارمٍ على ابنته: «ألتمس منك بكلِّ تواضُعٍ ألا تجعلها تَستشعِر رهبة غضبك المُفاجئ إلى حدِّ أن تُودِي بها إلى التهلُكة.»[2]

بيْد أنَّ ثورة كابيوليت لا تعكس هذه المُقتَطفات من الواقِع فحسب، بل إنها تجعله في الوقت نفسه مُتوافقًا مع الشخصية الأدبية النَّمَطية المُسمَّاة «الأب الغاضب»، وهو الرجل المُسِنُّ الذي يُعارِض زواجًا قائمًا على الحب؛ مثل إجيوس في مسرحية «حلم ليلة منتصف صيف»، الذي كان مُصمِّمًا على جعل ابنته هيرميا تُعاقَب بالإعدام إن هي رَفضَت اختياره لزوجٍ لها. تبدأ مسرحية «روميو وجولييت» على نحوٍ مُشابِه لمسرحية «حلم ليلة منتصف صيف» بالسيناريو الكوميدي المُتعلِّق بمُتحابَّين يافعَين يواجهان عقباتٍ أبوية أمام ارتباطهما؛ وسوف تُحَلُّ المشكلات في السيناريو الكوميدي أثناء المسرحية حتى يمكن للنهاية أن تُحقِّق التسوية السعيدة بزواج المُتحابَّين.[3] فيما يتعلَّق بالمجال الاجتماعي، قدَّم التركيز الكامل على التكامُل في البروتستانتية الإليزابيثية، وعلى شريك الحياة باعتباره «معينًا نظيرًا»، رفيقًا مغامرًا في رحلة الحياة، نهايةً بديلة للتَّعاسة الوحيدة التي صوَّرَتها الشاعرية العاطفية البتراركية. يتخيَّل كتاب هنري سميث «تحضير للزَّواج» (١٥٩١)، على سبيل المثال، نوع السعادة الزوجية التي لرُبَّما كان روميو وجولييت سيستمتِعان بها لو أنهما كانا قد بقيا على قيد الحياة:

> في كلِّ الأمم اعتُبِر يوم الزواج أسعد يومٍ في حياتهم كلها، ولا يزال يُعتبَر هكذا من قِبَل الجميع، كما لو أنَّ شمس السعادة بدأت تُشرِق في ذلك اليوم علينا، عندما مُنِحْنا زوجةً صالحة؛ من أجل ذلك يقول المرء إنَّ الزواج يعني «البهجة»، لأنَّ شريكًا قد جاء ليجعل عُمرَنا بهيجًا.[4]

بيْد أن عاشقَي شكسبير، كما تُشدِّد الجوقة، لا يستطيعان النجاة من «أحقاد الماضي» (الفصل الأول، الاستهلال، السطر ٣)، الخاصة بآبائهم المُتعنِّتين أو من إملاءات القدر، أو «النجوم». إنَّ الأمر يبدو كما لو أنَّ شكسبير أراد أن يُوجِّه قدْرًا كبيرًا من الانتباه، ليس إلى فكرة أنَّ هذه القصَّة كان «يمكن» أن تنتهي نهايةً سعيدة، وإنما إلى أن ذلك «لم يكن مُمكنًا»؛ أي إنه أَمرٌ مُحزِن، ولكنه محتوم.

يُفرَض على جمهور شكسبير أن يأخُذ جانب العاشقَين من المُستهل بواسطة كلمات الجوقة، التي تُوضِّح أنَّ العداوة القديمة بين عائلتَي مونتاجيو وكابيوليت هي الأداة الفتَّاكة لموت روميو وجولييت العنيف والسابق لأوانه، وهي فكرة يُدَعِّمُها باريس فيما بعدُ: «والمؤسف أن تستمرَّ العداوة بينكما طَوالَ هذه المدة» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٥). الاستحداث الهائل من جانب شكسبير، رغم أن الجمهور الحديث يأخُذ هذا العنصر على أنه أَمرٌ مفروغ منه، هو أنَّ المسرحية قاطعة بشأن براءة العاشقَين وجُرْم والدَيهما. الأمر الجدير بالملاحظة بشأن هذه المسرحية وما يُميِّزها — إلى جانب فضائلها الأدبية الهائلة — بوضوحٍ عن صياغة آرثر بروك للقصة، هو تعاطُفها الجارِف مع العاشقَين الشابَّين. ارتأى بروك أنَّ العاشقَين في صياغته مُدانانِ تمامًا في المأساة التي حلَّت عليهما ليس لأنهما صاحَبا أعضاءً مُريبِين من رجال الدين الكاثوليك (القسُّ لورانس الذي زوَّجَهما) فحسب، بل لأنهما أيضًا خَدَعا وعَصَيا والدَيهما في شأن زواجهما في المقام الأول. في إنجلترا الإليزابيثية، كانت إحدى المُشكلات الاجتماعية المُلِحَّة لذلك الوقت هو الزواج القسري الذي جَعلَت فيه الاعتبارات المالية الأُسَر تسعى إلى مصاهراتٍ مُربحة لذُرِّيتهم. وربما تلعَب مسائل الانتماء الدِّيني دورًا أيضًا، رغم أنَّ التمازُج الواسع الانتشار بين الكاثوليكية المُتبقِّية وبروتستانتية الدولة كان يعني أنه كانت ثَمَّةَ دومًا مصاهراتٌ بين شركاءَ وعائلات من كِلا الجانبَين. هذه الشواغل مذكورة بالطبع في قصيدة بروك التي يُورِد فيها، كدليل على استحقاق العاشقَين للَّوم، أن جولييت تلقَّت سر «الاعتراف السري» الكاثوليكي. هذا يبدو مُجحِفًا بعضَ الشيء، وهو أقل ما يُمكِن أن يُقال؛ نظرًا لأنَّ العاشقَين إيطاليان ولِذلك هما، بالضرورة، كاثوليكيَّان. إن الحالة التي صنعها شكسبير في هذه المسرحية بشأن حُرية الاختيار والتحرُّر من الإكراه فيما يتعلق باختيار شريك الحياة لهي حالةٌ أَصبحَتْ بنحوٍ كبير هي القاعدة المُتَّبَعة حتى إنَّنا بالكاد نستطيع أن نتصوَّر فكرة أنه عندما كتب شكسبير مسرحية «روميو وجولييت» كان ذلك مفهومًا بعيدًا عن كونه مقبولًا عُمُومًا. وتُمثِّل العلاقة بين العاشقَين الأفكار الجديدة لتلك الحِقبة عن الزواج؛ ولكن مِمَّا يدعو إلى الأسى، أنها أفكار لا يمكن مُمارستها على نحوٍ كامل بسبب تَعَنُّت النظام القديم.

إنَّ الشباب هُم من يتعيَّن عليهم أن يُمارِسوا عُنف كبارهم؛ فحينما يقتل روميو تيبالت، في الفصل الثالث، عن طريق الخطأ، يَتمزَّق فجأة البناء الكوميدي الذي تبدأ به المسرحية، ومن تلك اللحظة، تُنْقَل المسرحية من خانة الكوميديا إلى الخانة التراجيدية.

يُبدِّل موت مركوشيو وتيبالت إلى غير رجعةٍ مسار المسرحية.[5] في الواقع يُطلِق مركوشيو وهو يُحتضَر تعليقًا منذرًا بالسُّوء عندما يلعن طرفَي العداء كليهما بقوله: «فليضرِب طاعونٌ أُسرتَيكما!» (الفصل الثالث، المشهد الأول، السطران ٨٧–٨٨). مركوشيو هو شخصيةٌ مُتألقة، لو كان كُتِب لها البقاء على قيد الحياة، كما أشار النُّقَّاد كثيرًا، لربما كان قد سيْطَرَ على العمل التراجيدي بأكمله. تكمُن «خفَّة رُوحه»، كما كان سيدعوها مُعاصرو حقبة أوائل العصر الحديث، في مَقدِرته على نسْج تشبيهاتٍ خيالية من لا شيء، كما يقول روميو: «يكفي، يكفي، يا مركوشيو! هذا كلام فارغ» (الفصل الأول، المشهد الرابع، السطران ٩٥–٩٦). في «كلام» مركوشيو، نجِد أنَّ صورَه الذهنية التي يتناوَل فيها الملكة ماب؛ السيدة الشديدة صغر الحجم «التي تُولِّد الأطفال عند الجان ... تجرُّها مجموعةٌ من الذرَّات الصغيرة» (الفصل الأول، المشهد الرابع، الأسطر ٥٤–٥٧) هي في الواقع تصويراتٌ غير موضوعية لدرجة أنها تتنافى مع كلٍّ من المنطِق والرَّصانة، ولكنَّها أيضًا دليل على براعةٍ فائقة في الشعر الغنائي.

عندما نرى روميو مع مركوشيو، نجده في عالم شباب فيرونا وهم ينزلون إلى الشوارع، وهذا العالم يتعارَض تعارُضًا حادًّا مع المشاهد الداخلية المنزلية التي يُقدِّم شكسبير فيها جولييت؛ فنراها في البيت مع والدَيها أو مع مُربيتها، أو في الشُّرفة أو في غُرفة نومها، أو في الكنيسة. على النقيض، حتى عندما نلمح روميو مع والدَيه القلقَين في الفصل الأول، نجِدُه في الهواء الطلق، «تحت خميلةٍ مُلتفَّة من الجميز» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ١٠٨). في فيرونا، نرى أن تَوقُّد العاطفة، الذي نجده في علاقة الحب بين روميو وجولييت يُوَجَّه توجيهًا مُناسبًا نحوَ الحبِّ والزواج، كثيرًا ما يجد مُتنفَّسه في الأماكن العامة وعالم الشوارع الذكوري بنحوٍ ساحق. في وقت الصيف، «أيام الكلب»، أي الفترة التي تكون فيها كوكبة الكلب الأكبر في السماء وعندما تكون درجات الحرارة وحِدَّة المزاج في أحرِّ درجاتها، يُثير «تيبالت ذو الطبع الناري» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٩٦)، الذي من عائلة كابيوليت، بنفوليو دافعًا إيَّاه إلى القتال؛ الأمر الذي سوف يؤدِّي في نهاية الأمر إلى مقتل مركوشيو. في هذه المرحلة من المسرحية، كان روميو قد تزوَّج من جولييت، وإن كان لا يزال يتعيَّن إتمام الزَّواج. على هذا الأساس، يُقِرُّ روميو برابطة النَّسَب بينه وبين تيبالت؛ «الدافع على حُبِّي لك»، باعتبارها دافعَه للمُهادَنة (الفصل الثالث، المشهد الأول، السطر ٥٣). ومع ذلك، لا تهدأ عدوانية تيبالت المُلتهبة: «أيُّها الغلام، لن تغفِر هذه الكلماتُ الإساءات التي أَنزلتَها بي؛ لذا استَدِرْ واستَلَّ سيفَك»

(الفصل الثالث، المشهد الأول، السطران ٥٧–٥٨). وفي حين قدَّم قتال الشوارع هذا طريقةً مُلائمة لتقديم المُبارَزات بالسيوف على خشبة المسرح، التي كانت قد أَصبحَت رائجةً لدرجةٍ عظيمة مع قُدوم أساطين المُبارَزة الإيطاليِّين إلى إنجلترا؛ مِثل فنسنتيو سافيولو، وجيرونيمو، تتوافق المُبارَزة بالسيوف أيضًا مع المشهد الحضري العنيف لمدينة لندن نفسها.[6] عندما يتساءل مركوشيو المُحتضَر: «ما الذي جَعلكَ تتدخَّل في قتالنا؟ لقد غافَلَني ووجَّه إليَّ السيف من تحت ذراعِك» (الفصل الثالث، المشهد الأول، السطر ٩٠)، فإن مُلاحظاته تتشابَهُ تشابُهًا مُذهلًا مع الرواية المُتعلِّقة بالكيفية التي أدَّى بها الأمر بزميلَي شكسبير في الكتابة المسرحية توماس واتسون وكريستوفر مارلو أن يقتُلا ابن صاحب حانة، ويُدعى توماس برادلي، سنة ١٥٨٩. يُسجِّل تقرير الطبيب الشرعي بشأن تلك الحادثة أنَّ المُتقاتلَين، اللَّذَين كان بينهما تاريخٌ جيد التوثيق من العداء، كانا في شارع هوج لين، على مقربةٍ من مسرح «ذا ثيتر» الكائن في منطقة شورديتش. استَلَّ مارلو وبرادلي سيفَين، واستلَّ واتسون سيفًا في محاولةٍ للفصل بينهما و«الحفاظ على السِّلم العام.» إلا أنَّ تدخُّل واتسون زاد من غضب برادلي، الذي شعر أن الموقف عندئذٍ كان حالة مواجهةٍ بين اثنَين وواحد؛ وَمِن ثَمَّ جرح واتسون، الذي طعنه بضربةٍ قاتلة بعُمق ستِّ بوصات في صدرِه. وبحلول وقت كتابة شكسبير لمسرحية «روميو وجولييت»، كان مارلو شخصيًّا قد طُعِن في حانة. لربما كان الكاتب المسرحي المتوقِّد الذهن، المُتقلِّب — الذي كان، على حدِّ تعبير مايكل درايتون، كله «من هواء ونار»[7] والذي كانت موهبته نظيرًا رائعًا لموهبة شكسبير — يُمثِّل هذا النوع من فورة الحياة العنيفة التي، مثل «مركوشيو» لا يبدو أنها تهدأ أبدًا لأي مدةٍ طويلة.

إن مسرحية «روميو وجولييت» هي واحدة من الأعمال التي رسَّخَت شهرة شكسبير أثناء حياته. طُبِعَت المسرحية، التي من المُحتمَل أن تكون قد كُتِبَت في عام ١٥٩٥، في ثلاثِ نُسخٍ مُختلفة أعوام ١٥٩٧ و١٥٩٩ و١٦٢٣، وحقيقةُ أنَّ صفحات نُسخة مكتبة بودليان من «المطوية الأولى» التي تحوي مشهد الشرفة قد بَلِيَت إنما تُدلِّل على رَواج تلك العلاقة العاطفية المأساوية فيما بين عامَي ١٦٢٣ و١٦٦٤؛ وحينذاك استبدلت المكتبة بـ «المطوية الأولى» «المطوية الثالثة». وظلَّ باقيًا أيضًا دليلٌ على إعجابِ قارئٍ آخر بالنص؛ وأعني بذلك الشاعر الاسكتلندي، ويليام درومند، الذي وضع خطوطًا بأعلى الفِقرات الأكثر تأثيرًا في النُّسخة التي اشتراها سنة ١٥٩٩. في الواقِع إنَّ الشاعرية المُعقَّدة لتقديم شكسبير

لقصَّة عاشقَين سيِّئَي الطالع — المُزيَّن بقدْرٍ كبير من التشبيهات والمُفعَم بالتورِيات — هو الذي جعل المسرحية ناجحةً نجاحًا طاغيًا لدى المُشاهِدين والقُرَّاء على السواء.

أوضحتُ أعلاه أن مُحصِّلة الشاعرية البتراركية ثابتةٌ بقَدْر المُلابَسات التاريخية للعداء؛ فيُشكِّل الأسلوب البتراركي هذه المأساة ويكفُل نهايتها «المُحزنة والمُثيرة للشفقة»، على الرغم من أن خاتمتها المنطقية، الإجمالية — حسبما هو مألوفٌ بصفتها قصةَ حبٍّ تجمع زخمًا نحوَ لمِّ الشمل — هي الخاتمة الكوميدية. وكما كُنا قد أشرْنا، يستلزم الأسلوب البتراركي لمسرحية «روميو وجولييت» نهايتها المأساوية. ومع ذلك، عندما يُعيد ويليام دافينانت إحياء المسرحية بعد مجيء عصر استرداد الملكية الإنجليزية في ١٦٦٢ فإنها لا تُلائم أذواق ذلك العصر؛ فقد وصفها كاتب اليوميات صامويل بيبس بأنها «أسوأ [مسرحية] سمِعتُ عنها في حياتي.» وقد قدَّم جيمس هوارد، سالكًا هذا النهج، نُسخةً جديدة من المسرحية، تلك التي، في تحدٍّ كاملٍ لنص شكسبير، تُبقي الحبيبَين على قَيد الحياة.[8]

هاملت

وداعًا يا ابن يميني، وبهجتي؛
كانت خطيئتي هي الإفراط في الأمل لأجلِك، أيها الابن الحبيب.
أُعِرتَ لي لِسبعةِ أعوام، وها أنا أَردُّك.
وقد استُحقَّ ردُّك إلى القَدَر، في اليوم الحق.
أوه، لَيتَني الآن أفقِد كلَّ مشاعر الأُبوة! إذ لِم يتحسَّرِ الإنسان
على الحال الذي ينبغي عليه أن يَغْبِط!
أن يكون لدَيكَ ابنٌ أفلت سريعًا جدًّا من غضب وآلام العالم والجسد،
ولو لم يكن قد أَفلَت من أي شيء، أفلا يكفيه أنه أَفلَت من
الشيخوخة؟
ارقُد في سلامٍ ناعم، وعندما تُسأل، قُل هنا أَرقَد بن
جونسون أفضل قطعة شِعرٍ لديه؛
التي لأجلها، من الآن فصاعدًا، لتكُن كلُّ عهوده هكذا،
ألَّا يُفرِط أبدًا في الوَلَع بما يُحب.[9]

لم يكتب شكسبير قصيدة «عن ابني الأول»، وإنما كتبها صديقه ورفيقه في الكتابة المسرحية، بن جونسون؛ ففي ربيع عام ١٦٠٣، ترك جونسون أُسرته في لندن مُتوجِّهًا إلى ضيعة روبرت كوتون الريفية في مُقاطعة هانتينجدونشير؛ حيث ظهر له طيفُ شخص؛ فقد ظهر أمامه ابنُه ذو الأعوام السبعة الذي كان يُسمَّى باسمه في «هيئةٍ رجولية» مع «علامة صليبٍ دَمَوي على جبهته كما لو كان شُقَّ بسيف.»[10] كان جونسون مقتنعًا بأن الرؤيا كانت نذيرًا بموت الطفل. علل جونسون ذلك بأن بلوغ ابنه سن البلوغ في الرؤيا كان لأنه «سوف يكون بذلك النمو عند بعثه.»[11] حاول أحدُ الضيوف الذين كانوا معه في قرية كُنينجتون، وهو ويليام كامدِن المُثقَّف الواسع الاطلاع، مُعلِّم جونسون السابق وصديقه، أن يُقنعه بأنَّ الرؤيا كانت «فقط هاجسًا من خياله ينبغي عليه ألا يجزع منه.» بيْد أنه سرعان ما وَصلَت رسائل من زوجة جونسون في لندن تُؤكِّد أسوأ مَخاوِفه: فقد مات ابنه بن، ضحية الطاعون الدبلي.

كانت تجربة وَفَيَات الأطفال مُنتشرةً في إنجلترا أوائل العصر الحديث، وكان الأطفال عُرضة بنحوٍ خاصٍّ لحالاتِ تفشِّي وباء الطاعون وأمراضٍ أخرى. والواقع أنَّ شكسبير نفسه كان قد نجا وهو طفلٌ بأعجوبةٍ من تفشِّي الطاعون في ستراتفورد. وفي العام الذي مات فيه بن الصغير، لم ينجُ في واحدة من دوائر لندن مُنفرِدة، وهي سان جيلز في كريبلجيت، من الثلاثة آلاف نسمة المُقيمِين فيها في يوليو من عام ١٦٠٣، إلا ستمائة بحلول ديسمبر التالي.[12] وبالرغم من أنَّ مَرثاة جونسون المُؤثِّرة تزعُم بأنَّ حُزن الشاعر المرير يجعله يندَم على عمق ارتباطه الأبوي، فإنَّ الحزن على الفقيد الراحل لم يندرِج ضِمن الحالات العديدة للفقد. إنَّ قول جونسون «أوه، ليتني الآن أفقد كلَّ مشاعر الأُبوة!» يُمثِّل الرغبة في ألا يكون أبًا ومن ثَمَّ ألَّا يعود لاختبار هذه المُعاناة، ولكنه أيضًا يتضمَّن ضمنيًّا فكرة أنه كان من الأفضل أن يفقد أباه (كان والد جونسون قد تُوفِّي بينما كان الشاعر لا يزال رضيعًا) على أن يُكابد وفاة ابنه البكر.

إنَّ أبيات قصيدة جونسون التي تتساءل عن السبب في أنه ينبغي عليه أن يتحسَّر على الموت، «الحال الذي ينبغي عليه أن يَغْبِط» (البيت ٦)، مع الأخذ في الاعتبار مآسي الحياة، تتبَع منطق تأمُّلات هاملت الانتحارية في مُناجاته الذاتية الأشهر، «أكون، أو لا أكون» (الفصل الثالث، المشهد الأول، السطر ٥٥).[13] هنالك، يتأمَّل هاملت «مصيبة» «العمر الطويل» (الفصل الثالث، المشهد الأول، السطر ٦٨) وأعباء الوجود التي لا مَفَرَّ منها؛ مثل «آلام حبٍّ يُقابَل بالازدراء» (الفصل الثالث، المشهد الأول، السطر ٧١)، والهموم

المُلازِمة للتقاضي الذي يستغرِق أمدًا طويلًا، «بطء القانون» (الفصل الثالث، المشهد الأول، السطر ٧١). ورغم التطابُق الموضوعي بين تصوير كلٍّ من جونسون وشكسبير للموت على أنه يُمكن أن يكون حالًا مرغوبًا، عندما يُفحَص من منظور الحزن واليأس الهائلَين، فلا يُوجَد بخلاف ذلك إلا القليل ممَّا يربِط بين العملَين. كذلك، فرغم أنَّ رؤية جونسون تُكرِّر بعض القضايا المِحورية لأشهر عملٍ تراجيدي لشكسبير؛ كالعلاقة بين الآباء والأبناء وظهور طَيف، فإن الواقعة لا تحمِل، مع ذلك، إلَّا صلةً غير مُباشرة، وإن كانت مُدهِشة، مع مسرحية «هاملت»، التي كُتِبَت سنة ١٦٠٠؛ أي قبل نحو ثلاث سنواتٍ من وفاة بن الصغير. على العكس فالأمر الأكثر إلحاحًا هو «التبايُن» بين قصيدة جونسون ومسرحية شكسبير. شكسبير نفسه فقد ابنه الأول والوحيد، هامنت؛ شقيق جوديث التوءم ذا الأحد عشر عامًا، في أغسطس من عام ١٥٩٦؛ أي قبل كتابته لمسرحية «هاملت» بأربعة أعوام. ومع ذلك لم يكتُب أي مرثاةٍ عن موت هامنت. بيْد أن شكسبير قد كتب مسرحية، عبارة عن تأمُّلٍ عميق حول الموت، ويحمل عنوانها تقارُبًا فيما يتعلَّق بأسماء الأعلام مع اسم هامنت (وكان الاسمان قابلَين للتبادُل في هذه الفترة)[14] إذ يكادان يكونان مُتطابقَين. على الرغم من ذلك، مسرحية «هاملت» ليست مسرحية عن فقْد الأطفال على خلاف، على سبيل المثال، مسرحية «حكاية الشتاء» أو مسرحية «كوميديا الأخطاء». بيْد أنها مسرحية تتعلَّق تعلُّقًا بالغًا بالآباء والذُّريَّة وبإرث الأب لابنه. لقد مات والد شكسبير سنة ١٦٠١، وحيث إنَّ «هاملت» كُتِبَت على الأرجح في العام السابق، فإنَّ ثَمَّةَ تصوُّرًا مُؤدَّاه أنَّ المسرحية هي الأخرى تُعَد تَوقُّعًا بهذا الفقد. هذه الروابط المُتعلِّقة بالسيرة الذاتية، وإن كان يصعُب تحديدها، تُثبِتُ فرضية هذا القسم، وهو أنَّ التراجيديا باعتبارها نوعًا أدبيًّا تؤدي العمل الثقافي المُتعلِّق بمُعالَجة مفهوم الحزن والموت. وقد كتَب شكسبير، الذي فقد ابنه، أعظم أعماله التراجيدية عن ابنٍ فقَدَ أباه، وفي هذا قد يكون قد أورث العالم «أفضل قِطَعِهِ الشعرية».

في مسرحية «هاملت» يُبرِز شكسبير العمل الثقافي للتراجيديا بجعل الموت نقطة ارتكاز المسرحية؛ بعبارةٍ أخرى، تدور مسرحية «هاملت» «حول» الموت؛ أي إنَّ شكسبير اختار في تلك المسرحية أن يجعل الموت موضوعه المركزي، المُحرِّك بدلًا من أن يدَعَه يُمثِّل ببساطة، مِثلما يفعل في أعمالٍ تراجيدية أُخرى، مُجرَّدَ ذروةٍ سلسلةٍ من الأحداث المأساوية التي قد لا تكون على نحوٍ خاصٍّ أو مباشرٍ مُتعلقةً به؛ على سبيل المِثال، الطموح في مسرحية «ماكبث»، التي يُرْفَع ستار مشهدها الأول عن الساحرات؛ والهَرَم في مسرحية «الملك لير»،

التي تبدأ بجلوستر وابنه غير الشرعي وتقسيم المملكة؛ والزَّواج بين ذوي الأعراق المُختلفة في مسرحية «عطيل»، وهي مسرحيةٌ تبدأ بأنباء فِرار عُطيل مع حبيبته ديدمونة.

تنتهي كلُّ أعمال شكسبير التراجيدية بالموت، ولكن مسرحية «هاملت» وحدَها هي التي تبدأ أيضًا بتركيزٍ شديد بحالة فَقْدٍ تُشكِّل على الفور حدثًا شخصيًّا لبطل المسرحية وكذلك بظهور طَيف المُتَوَفَّى، وهو شبحُ والد هاملت على شُرفات الحصن أمام الحُرَّاس المُرتعِبين. عندما يلتقي هاملت نفسه بالشبح، يُكَلَّف بأن «انتقِم له من قتلةٍ شنيعة قُتلها!» (الفصل الأول، المشهد الخامس، السطر ٢٥) [ترجمة خليل مطران، وهي الترجمة التي اعتمدْنا عليها على نحوٍ أساسيٍّ في ترجمة الاقتباسات من المسرحية في هذا القسم، وإنْ كان ببعض التصرُّف اليسير في بعض المواضع]. إن هدف انتقام الشبح هو شقيقه، كلوديوس، الذي «تصيَّدَ قلبَ مليكتي، وَأَنزلها على حُكم شَهوَتِه، مع ما كان يبدو عليها من الأمانة والعِفَّة» (الفصل الأول، المشهد الخامس، السطران ٤٥–٤٦) وصَبَّ سُمًّا، «سائلًا فتَّاكًا» (الفصل الأول، المشهد الخامس، السطر ٦٤)، في أُذنه في أحد الأيام بينما هو مُستلقٍ نائمٌ في الحديقة. وجَّه مايكل نيل وستيفن جرينبلات الأنظار عن حقٍّ لحقيقة أنَّ الشبَح، في ختام مُقابلته مع هاملت، لا يَصيح قائلًا: «انتقِمْ لي» وإنما قال: «سلامًا، سلامًا، وإيَّاي فاذكُر» (الفصل الأول، المشهد الخامس، السطر ٩١).[15] إن هذه الكلمات تستحضر حقًّا إلى الذاكرة كلمات ذبيحة القُدَّاس الإلهي الأفخارستية: «اصْنعوا هذا لِذِكْري»، وكذلك المُمارسة الكاثوليكية المُتعلِّقة بالصلاة لأرواح الموتى الموجودة في المَطْهَر؛ وهي حالةٌ انتقالية بين اللَّعن الأبدي والنعيم السماوي والتي لم يعُد الفكر اللاهوتي البروتستانتي يُقِرُّ بصحَّتِها. بيْد أن «إياي فاذكُر» قد تعكِس أيضًا الأبعاد الأكثر دُنيويةً ذات المعنى المقبول ثقافيًّا بأن الموتى — بخاصة أولئك الذين يموتون جرَّاء أسبابٍ طبيعية وعادية — يتمنَّون أن يَذكُرهم الأحياء؛ بأشعار الرثاء، وشواهد القبور، والخواتم التَّذكارية، وبالوصايا المُتعلِّقة بتوزيع مُمتلكاتهم، بالإضافة إلى الدلالات التقليدية واللائقة المُتعلِّقة بالملابس؛ مثل تلك التي يضعها هاملت إعلامًا بموت والده: «سائر ما يُعتدُّ من آلات الحِداد» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٧٨)، و«دثارٍ أَسوَد كالمداد» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٧٧)، و«أرديةٍ تُعبِّر عن الحزن» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٨٦). وبغضِّ النظر عن اعتراضات جِرترود التي تُخالف ذلك؛ بأن «الموت نهاية كلِّ حي» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٧٢)، فإن المسرحية «ليست» حول موتٍ جرَّاء أسبابٍ «طبيعية».

ولِلمُفارَقة، إنَّ هذا يساعد على تقوية الفكرة القائلة بأن الموت بجميع أشكاله — سواء كان النتيجة المألوفة لضمور الجسد أو كان توقُّفًا فجائيًّا، أو مُباغتًا، أو عنيفًا للحياة — في الأصل وبنحوٍ كبير هو أَمرٌ «غيرُ طبيعي»؛ هو خلل، أو ما يَصِفُه هاملت بأنه «ذلك العالم المجهول الذي لا يرجع من تُخومه أحد» (الفصل الثالث، المشهد الأول، السطران ٧٨–٧٩).

بيْد أن الشَّبَح قد عاد. ورغم أنه كان قد تلَّقى طقس الدفن المسيحي اللائق، فإن «العظام المُطوَّبة» (الفصل الأول، المشهد الرابع، السطر ٢٦)، لوالد هاملت قد «مَزَّقَت أكفانها» (الفصل الأول، المشهد الرابع، السطر ٢٧). المدهش في الأمر أن هاملت لا يُخاطب هنا والده على أنه شبَح، وإنما باعتباره جُثَّةً عائدة إلى الحياة ما زالت بِنية هيكلها العُظمي مُتماسِكة. لقد وقع المُحرِّرون في حَيرةٍ جرَّاء تَكرارٍ يبدو غيرَ بارعٍ لكلمة burst (يمزق/يفغر) في النصوص المُتعدِّدة الباقية للمسرحية؛ إذ تظهر ثلاث مرَّات في خمسة سطور في طبعة قطع الربع الأُولى لعام ١٦٠٣:

أجبْني، لا تدعِ الجهل «يُمزِّق» كياني،
وخبِّرني لماذا «مَزَّقَت» عظامك، في تابوت الموت،
أكفانَها؟ لماذا «فغَر» القبر،
وقد رأيناك تُوارى فيه، في تُؤَدةٍ وسكون،
فكَّيه الرخاميَّين الرهيبَين؟

أيًّا كانت عيوب نصِّ طبعة قطع الربع الأُولى (وهو مَدارُ جدلٍ نقدي دائرٍ طال أمَدُه)، فإن التَّكرار مع ذلك يدلُّ على درجة تأكيد شكسبير على نوعٍ من التمزُّق العنيف من كِلا جانبَي القَبر. يُوجَد اتِّساقٌ عجيب هنا بين هاملت وعظام والده؛ فهو «الجهل يُمزِّق كيانه»؛ أي إنه يتمزَّق من أجل أن يعرِفَ كيف أُخرِج هيكلُ والده العَظمِيُّ نفسه من القبر؛ كيف «مزَّقَت عظامك ... أكفانها؟» تنقل الصورة المُروعة فكرة أن القبور كثيرًا ما «تُقتَحَم» ولا يُهرَب منها. بالفعل يتوافق منظر القبر المَفلوق مع الحالات الكثيرة لاقتحام القبور في إنجلترا الإليزابيثية على يدِ أولئك الذين اعتَقدوا أنَّ النُّصُب الجنائزية «المُشيَّدة في الكنائس كما في أماكنَ عامةٍ أخرى لإظهار تذكُّر ذُرِّية الأشخاص المَدفونين هناك لهم»[16] كانت وثنيةً. كانت المشكلة مُستفحلةً بما يكفي لدرجة أنَّ الملكة إليزابيث أَصدرَت «إعلانًا يحظُر تدمير النُّصُب الجنائزية الكنائسية» (عام ١٥٦٠). كذلك فإن النَّقْش على النُّصُب

الجنائزي الخاص بشكسبير يبدو أنه يتوقَّع هذا النوع من التعدِّي: «اللعنة على من يُحرِّك عظامي.»[17]

يحمل كلٌّ من انتهاك حُرمة الموتى على يدِ الأحياء والبعث المُذهِل لوالد هاملت الراحل بين طيَّاتهما إخراج «جُثَّة ميِّت» (الفصل الأول، المشهد الرابع، السطر ٥٢)، ويُصاحبهما الكشف عن الأهوال التي لا بُدَّ أن القبر يُخفيها. في مسرحية «هاملت»، حسبما رأتْ سوزان زيمرمان، «يقترب شكسبير اقترابًا بارعًا من تجسيد غير المُجَسَّد ... الجثة نفسها.»[18] وفي إطار الغائية المسيحية كانت تُوجد فرضيةٌ مماثلة، وإن كانت أقل ترويعًا «بعض الشيء»، وهي أن الميت الذي «لَنْ يَمُوتَ إِلَى الأَبَدِ» سوف يخرج من قبره ويقوم عند «البُوق الأخير.»[19] والواقع أن قُدَّاس الجنازة الإليزابيثي كان يُذَكِّر الرعايا المُصلِّين بما يكمُن في مستقبلهم البعيد: «سوف أقوم خارجًا من الأرض في اليوم الأخير، وسوف يُغطِّيني جلدي من جديد.»[20] ومع أنه من الواضح أنَّ المقصود لهذا المقام أن يكون مقامًا جليلًا، فإن «كتاب الصلاة» يُقدِّم الصورة المُجْفِلة لهيكلٍ عظمي خارج من القبر ينبُت جلده فجأةً وهي الصورة التي تتوافق مع تصوير هاملت لوالِدِه الذي يُلْفَظ من فاه الموت:

... لماذا فغَر القبر،
وقد رأيناكَ تُوارى فيه، في تُؤَدةٍ وسكون،
فكَّيه الرخاميَّين الرهيبَين
لكي يقذِف بك إلى الخارج.

(الفصل الأول، المشهد الرابع، الأسطر ٤٨–٥١)

في حين أنه من الجليِّ أن الإخراج من القبر بهذا العنف هو حدثٌ خارج للطبيعة، فثَمَّةَ، في الفصل الخامس، تصويرٌ أكثرُ واقعيةً بكثير لعظام تُنبَش وحفَّار القبور، الذي يرى هاملت أنه لا يملك «إحساسًا بحساسية عمله» (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطر ٦١)، وهو يقذِف بالجماجم لأعلى (إحداها يُعرَف أنها تخُصُّ، يوريك، مُهرِّجًا سابقًا تابعًا للبلاط الملكي) وهو يُفسِد بمرحٍ ترتيبَ أماكنِ دفنٍ قديمة بينما يَحفر قبر أوفيليا؛ فلا المُتوفَّى حديثًا؛ مثل والد هاملت، ولا من وُورِي التراب منذ زمنٍ طويل؛ مثل يوريك، يعيش في سلام، تحت الأرض بعيدًا عن الأنظار. المُثير للاهتمام، أنَّ جسَد الدبَّاغ، الذي تتلاقى مِهنتُه مع مهنة والد شكسبير، يظلُّ بلا فساد، محفوظًا مِثل الجلد الذي عَمِل عليه طَوالَ حياته. وعن

طريق حفَّار القبور، يعود شكسبير إلى الأنشطة العادية والدُّنيوية، وبخاصَّة العمل اليدوي وليس الطقوس والشعائر الدينية التي تُحيط بالهول؛ بالفكِّ المفغور الذي هو الموت.

طَوالَ مسرحية «هاملت»، يفحص شكسبير الموتَ من كِلا جانبَي القبر؛ أي من وجهة نظر الملك الراحل ومن وجهة نظر ابنه المفجوع، الذي يَطَّلِع الجمهور على قُنوطه قبل حتى أن يرى شبَح والده وقبل حتى أن يُخبره هوراشيو عن أَمْر ظهور الشبح. يُعَبِّر هاملت، الذي يُجزِعه بالفعل أمر زواج والدته مُجدَّدًا، في مُناجاته الذاتية الأُولى عن رغبةٍ عميقة في الانمِحاء، في فَناء الذات، «آه، ليت هذا الجثمان، وما أصلبَهُ على الرزايا والكوارث، ليتَهُ يذوب، ويسيل، وينحلُّ إلى ندًى» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطران ١٢٩–١٣٠). إن معنى أو مغزى الموت، عند هاملت، هو أن الحياة بلا جدوى ولا معنى؛ «مُضنِية، وعتيقة، وبلا جَدوَى» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ١٣٣)؛ وحدَها الدوافع الأخلاقية — «وهكذا أمكن لضمائرنا أن تجعلنا جميعًا جُبناء» (الفصل الثالث، المشهد الأول، السطر ٨٢) — هي التي سوف تمنعه من قتْل كلوديوس وتمنعه، في هذه المرحلة من المسرحية، من إنهاء حياته بنفسه: «ليتَ بارئَ الإنسان لم يُحَرِّمْ عليه قتلَ نفسه» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطران ١٣١–١٣٢).

لَأَن يُوجَد بالفعل شيءٌ ما «فاسد في دولة الدانمرك» (الفصل الأول، المشهد الرابع، السطر ٩٠)، فإنَّ ذلك يجعل حداد هاملت يبدو في غير أوانه وغامضًا. يذكر كلوديوس أنَّ بولونيوس «قد أنبأني، يا مليكتي الحبيبة، أنه كشف عن الأساس والسبب الصحيح لكلِّ ما يشكوه ابنُكِ من عِلَّة» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، السطران ٥٤–٥٥). بيْد أنَّ سبب سَقَم هاملت واضحٌ تمامًا لأُمِّه؛ «أخشى أنَّ الأمر لا يعدو السبب الرئيسي؛ وهو موت أبيه وتعجيلنا بالزواج» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، السطران ٥٦–٥٧)، ومع ذلك تُناشِده أن يُهوِّن على نفسه مُستخدمةً العبارات المُبتذَلة التقليدية المُتعلِّقة بالوفاة التي عادةً ما تُخفي حقيقة الموت:

الملكة: أنتَ تدري أنه أَمرٌ عادي. إنَّ الموت نهاية كلِّ حي، وإنَّ الدُّنيا إنما هي مَجازٌ إلى الخلود.

هاملت: أجل يا سيِّدتي، إنه لأَمرٌ عادي.

الملكة: إن كان الأمر كذلك،
فلِمَ تخالُه غريبًا؟

(الفصل الأول، المشهد الثاني، الأسطر ٧٢–٧٥)

الواقع أنَّ المشهد الثاني من الفصل الأول هو المرة الأولى التي يرى فيها الجمهور أفراد أُسْرة الملك هاملت الثلاثة الأحياء كلهم؛ هاملت، وجِرترود، وكلوديوس. يُحاكي الحوار كلمات «كتاب الصلاة» الإليزابيثي عن حقيقة أنَّ الموت مكتوبٌ على كلِّ البشر في الصلوات التي كانت تُتلى بينما يُجلَب الجَسَد إلى القبر:

> الإنسان المولود من امرأةٍ لا يملك إلَّا وقتًا قصيرًا ليحياه، وهو وقت مليء بالشقاء؛ فهو يرتقي، ويَنحسِمُ مثل زَهْرة؛ وَيَبرحُ كَالظِّل، وَلا يبقى في مُستقَرٍّ واحد. في وسط الحياة نحن في موت.[21]

يتَّبِع كلوديوس، هو الآخر، توجيه «كتاب الصلاة» بأن «يُطرَح التراب على الجسد من قِبَل بعض الواقِفِين حوله»[22] حينما يكاد يأمر هاملت بأن يتوقَّف عن الحِداد على والده: «نرجوك أن «تطرح أرضًا» هذا الحُزن الذي لا يُجدي» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطران ١٠٦–١٠٧، أقواس التنصيص الداخلية من عندي). وهكذا فإن أولئك الذين يظلُّون على قيد الحياة بعد موت الملك المُتوفَّى يقفون على سبيل المجاز حول قبره بطريقةٍ هي مُحاكاةٌ ساخرة للطقوس الخاصَّة بالموت والتي كان قد اختصرها بطريقةٍ مفاجئة جدًّا زواج جِرترود وكلوديوس.

بحلول عام ١٦٠٠، عندما كُتِبَت مسرحية «هاملت»، من المُحتمَل أن كاتبها نفسه قد كان ينهب نوعًا ما قبرًا مسرحيًّا بإحيائه لـ «حكايةٍ قديمة»،[23] وأعني بهذا صيغةً أَقدمَ مجهولةَ المؤلِّف تُعْرَف باسم «أور–هاملت» أو «هاملت الأصل» والتي لم يُكتَب لها البقاء. وعلى حدِّ تعبير جون كيريجان، «يتساءل الأمير، لماذا يجعلُ الانقيادُ إلى الانتقام حياتَه مُطابقةً لشكلِ مؤَلَّفٍ رديءٍ قديمٍ ما (سوف يُفكِّر الجمهور في حكاية «أور–هاملت»)؟ لماذا هو في هذه المسرحية؟»[24] بيْد أنه بعد أن يترك الشبَح هاملت، تَحيد المسرحية عن المسار النمطي للعمل التراجيدي المُتعلِّق بالانتقام. ولقد أشار النُّقاد بالفعل منذ وقتٍ طويل إلى أن مسرحية «هاملت» لا تدور بقدْرٍ كبير حول السعي وراء الانتقام بوصفه إنجازَها المتأخِّر. هذا الفعل المُؤجَّل ملائم لمسرحية حول الموت، عندما، بنحوٍ ما، لا يحدث شيء. إن الموت هو، على نحوٍ فيه مُفارقة، حالة من الاندثار وحالة من الانحلال البيولوجي النشِط على نطاقٍ واسع؛[25] أي إن الفكرة السائدة في أوائل العصر الحديث عن الموت، حتى بدون مفهوم المَطْهَر الكاثوليكي، اشتَملَت على قدْرٍ مُعيَّن من مفهوم الحَياة المُعَلَّقَة؛

حيوية ما بعد الوفاة، أو على حدِّ تعبيرِ هاملت البشِعِ بعض الشيء: «إنما نُسَمِّن أنفسنا للديدان» (الفصل الرابع، المشهد الثالث، السطر ٢٢).

كما هو مُلائم تمامًا لمُفارقة الموت هذه، فإنَّ «الحدَث» المسرحي يتعلَّق بنحوٍ أساسي بـ «انعدام الفعل» من قِبَل هاملت؛ من أجل ذلك، وكتصوير هاملت للتحلُّل، بقوله «مؤتمر الديدان» (الفصل الرابع، المشهد الثالث، السطر ٢٠)، فإن الحبكة هي أيضًا موضعٌ مَلِيءٌ بِالحيَويَّة من التشابُك المُعقَّد. ينصرِف فِكر هاملت عن الانتقام في الأصل عن طريق انشغاله بمسألة استحقاق أُمِّه للَّوم على الرغم من أَمرِ الشبَح له بأنْ «لا تُلوِّث فكرك، ولا تَأْذنْ في داخِلتكَ لأية سانحةٍ تمَسُّ والدتك. دع لله عقابَها» (الفصل الأول، المشهد الخامس، السطران ٨٥–٨٦). يتطوَّر هذا التركيز المُفرِط على جُرم الأم مُتحوِّلًا إلى جفاءٍ ينطوي على كراهية للنساء بوجهٍ عام، وبخاصةٍ من كانت فيما مضى حبيبته، أوفيليا سيئة الحظ. وتقوم أحداثٌ مُتنوِّعة في الحبكة بمقام بدائلَ لقتل كلوديوس. ومن ضِمن تلك الأحداث، الانتقامُ الفاشل (يطعن هاملت، وهو مُختبئ خلف ستار، بولونيوس بدلًا من كلوديوس)؛ والشروع في القتل (إذ يُحاول كلوديوس أن يتخلَّص من هاملت المجنون ظاهريًّا بإرساله في رحلةٍ بحرية إلى إنجلترا مع روزنكرانتس وجيلدنتشترن، الذي يكتشف هاملت رسائله إلى الملك الإنجليزي التي يطلُب فيها منه قتل هاملت، فيُزيِّف هاملت رسالةً تطلُب قتْل روزنكرانتس وجيلدنتشترن قبل أن يعود إلى الدانمرك على مركبِ قراصنة)؛ والجنون («المسلك الغريب» (الفصل الأول، المشهد الخامس، السطر ١٧٠) من قِبَل هاملت)؛ وفقدان أوفيليا لعقلها بعدما يقتُل هاملت عن غير قصدٍ والدها؛ بولونيوس)؛ وتفكير هاملت نفسه في الانتحار وانتحار أوفيليا الفعلي بالغرَق. ومع ذلك فإنَّ الأدعى للاستغراب في النوع الأدبي المُتعلِّق بتراجيديا الانتقام هو أنه عندما تصِل فرقة من المُمثِّلين إلى مدينة إلسينور، في استراتيجية تُمحِّص بالتأكيد الحدود المقبولة للانتقام كنوعٍ أدبي، يُقرِّر هاملت ألَّا يقتل الملك وإنما أن يختَبِر جُرْمه بأداءٍ تمثيلي لمسرحية «مصيدة الفئران» (الفصل الثالث، المشهد الثاني)، وهي مسرحيةٌ تُجسِّد جريمة قتل تُشبِهُ كثيرًا الجريمة التي ارتكبها كلوديوس. تُؤكِّد ردَّة فعل كلوديوس جُرمه، ومع هذا لا يتَّخِذ هاملت — الذي تظهر أمامه فرصةٌ مِثالية لقتل كلوديوس وهو يُصلِّي («الآن أستطيع أن أفعل فَعلتي»، الفصل الثالث، المشهد الثالث، السطر ٧٣) — إجراءً. في هذا الظرف، الذي ينطوي على التردُّد الأَوضَح في المسرحية، يُسَوِّغ مُماطلتَه في القيام بفعلٍ بفكرة أنه، على العكس من والده،

الذي مات وهو يرى أنَّ «آثامي ما برحَت كلها على رأسي» (الفصل الأول، المشهد الخامس، السطر ٧٩)، فإنَّ صلاة كلوديوس قد تُجنِّبه الجحيم: «أثناء تطهيره لروحه من الإثم، وقد تأهَّب واستعدَّ للانتقال من العالم الفاني إلى العالم الباقي» (الفصل الثالث، المشهد الثالث، السطران ٨٥–٨٦).

وهكذا، فإنَّ المسرحية حافلة بالإبطاء الزاخر بالأحداث، والذي يُتيح لكلوديوس أن يبقى على قيد الحياة حتى حلِّ عقدة المسرحية عندما يتآمَر مع لايرتِس لقتل هاملت بِسَيفٍ رَفيعٍ مُثلمٍ مسمومٍ في سِجالِ مُبارَزة. يُجرَح هاملت؛ وتشرب جرترود من كأسٍ مسموم. وفي خِضَمِّ المبارزة، يُبَدَّل سيفا المُبارزة ويُصبح لايرتس هو الآخر ضحيةً للسُّمِّ. وبينما يأخذ السُّمُّ الزُّعاف وقتَهُ ليؤتي أَثرَه، عندئذٍ يكشف لايرتس عن مَكيدة كلوديوس لهاملت، ممَّا يجعله يقتل كلوديوس أخيرًا، ويعفو عن لايرتس، ويُوصي هوراشيو بأن يعيش حتى «تقُصَّ على الناسِ قِصتي» (الفصل الخامس، المشهد الثاني، السطر ٣٠٣). والواقع أنَّ القصة التي يُورثها هاملت تبدو أَهمَّ من حقيقة أنَّ هاملت أخذ أخيرًا بثأره.

وبينما كانت حبكة مسرحية «هاملت» بحقٍّ موضعَ افتتانٍ شديد منذ أن كُتِبَت للمرة الأولى، كذلك كانت لغة المسرحية. من المُهمِّ إن لم نعتبِر المسرحية ««أفضل» قطعةٍ شعرية» لشكسبير، (بما أنَّ تلك المُقارنات بين روائع شكسبير قد تكون مُثيرة لاستياء البعض) فأقلُّ شيء إذن أن «نعتبرها» شعرًا. ثَمَّةَ جزالةٌ وافرة في اللغة؛ حتى في النثر؛ فعندما يتساءل هاملت، غير عالِمٍ بموت أوفيليا: قبر مَن الذي يُحْفَر؟ يُجيب المُهرِّج بتلاعُبٍ في الألفاظ عن أنَّ الموت هو انطماس الهُوية؛ الهُوية الجنسانية في هذا الموضع تحديدًا:

هاملت: من الذي سيُدْفَن فيه؟

حفَّار القبور: شخصٌ كان يومًا امرأة، يا سيدي؛ ولكنَّها مَيِّتة، فلْترقُد روحها في سلام!

(الفصل الخامس، المشهد الأول، السطران ١٢٦–١٢٧)

يبدو أنَّ الحَيويَّة البادية في خِفَّة ظِلِّ حفَّار القبور تزيد من التمايُز الذي كان لدى مُعاصِري حِقبة أوائل العصر الحديث بين the quick (الأحياء) والأموات. إذن، حتى في هذَين السطرَين النثريَّين القصيرَين، لدى شكسبير القُدرة على إعادة صياغة لغز الموت وفصله للرُّوح عن الجسد.

ومع ذلك فيُمكن القول بأنَّ موت أوفيليا، الذي تصِفه جِرترود، بعيدًا عن أنه كان مصرعًا يفتقِر إلى التشويق، هو الأكثر شاعرية في الأدب:

هناك شجرةُ صفصافٍ مالت بفرعِها فوق غدير،
يعكس أوراقَها البيضَ في صفحتِه.
أَقبلَت أوفيليا إليها ومعها أكاليلُ غريبة،
من وَردِ الغراب، والحَسَك والأُقحوان، والسحلب الأُرجواني
الذي يُطلق عليها الرُّعاة الأَفظاظ اسمًا وقِحًا
ولكنَّ فتَياتِنا البريئات يدْعونه «أصابع الرِّجال الموتى».
وبينما هي تَتسلَّق الشجرة لكي تُعلِّق ما تحمله من أكاليلَ
على أغصانها المُتأرجِحة، إذا بغُصنٍ حاقد ينكسِر،
وإذا هي تسقُط، هي وما تحمِل من عُشب وزهر، في ماء الغدير
الباكي.
فانتَشرَت ثيابها على الماء، وحملَتها بُرهةً من الزمن كأنها جِنيَّة
الغدير ...
حتى ثقُلَت ثيابها بما تَشرَّبَته،
ونَزلَت بالمسكينة من أُغنيتِها الجميلة
إلى قَرارٍ من الطين.

(الفصل الرابع، المشهد السابع، الأسطر ١٦٤–١٨١)

حتى هنا بين طيَّات الشاعرية الرَّعوية لهذا الوصف، تظهر جُثث موتى إضافيةٌ على هيئة «فتَياتِنا البريئات» (وهن بناتٌ مُحتشِمات يتجنَّبن اللغة السوقية، ولكنَّهن أيضًا مَيِّتات)، و«أصابع الرجال الموتى» (الاسم الشائع للأزهار) وضمنًا، الأعضاء التناسُلية للرجال الموتى. يُوصَف كلٌّ من الفتَيات والرُّعاة «الأفظاظ» من ناحية طريقة كلامهم (المُنضبِطة والفاحِشة على الترتيب) وطبيعتهم الجنسية (الباردة أو الشهوانية بأشكالٍ مُتنوِّعة، والنقِيَّة أو النشطة جنسيًّا). ومثل الأشكال التي نجدها في الأسلوب الفني المُسمَّى «رقصة الموت» والتي كانت تُبيِّن بالصُّوَر ما جاء في كتب الصلاة التي نُشِرَت من قِبَل جون داي سنة ١٥٩٠، وحتى في غمرة شباب وخصوبة هؤلاء الشباب، نجد الموت يحُوم حولهم، وهم الذين يبدو في الأغلب أنهم كانوا يستمتعون بأزهار الصيف في مشهدٍ طبيعي

رَعَوي خلَّاب، حينما أُتيحت لهم فرصة تسمية الأزهار. وفي أثناء ذلك، تحوَّلَت أوفيليا، الجُثة نفسها، إلى حورية ماءٍ قبل أن تغرَق في تُربة قاعِ الغدير.

بالطبع لم يَعنِ الهلاك الشائع جدًّا لأعدادٍ من السكان نتيجة للطاعون والأوبئة الأخرى أنَّ الناس في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر سَلِموا من الوَفَيات العرَضية التي يبدو أن جِرترود تُلْمِح إليها أو من اليأس العميق الذي كان ذروته الانتحار؛ ففي شهر ديسمبر من عام ١٥٧٩، عندما كان شكسبير فتًى في الخامسة عشرة من عمره وبعد شهورٍ فقط من وفاة شقيقته، آن، ذات الثماني سنوات، غرِقَت امرأةٌ شابَّة كانت تُدعى كاثرين هاملت Katherine Hamlett في نهر أفون عند تيدنجتون، على بعد ميلٍ من بلدة ستراتفورد، بينما كانت تشرع في ملء دَلْوها بالماء. ومثل أوفيليا، قد «أحاطت بمَوتها الريبة» (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطر ٢١٦)؛ أي إنه ربما كان انتحارًا. قُرِّر أنَّ الغرق، الذي يُذَكِّرنا كثيرًا بموت أوفيليا في «قرارٍ من الطين» (الفصل الرابع، المشهد الثالث، السطر ١٨١) كان عرضيًا (إذ اعتُقِد أنها انزَلقَت)، ولم يكن بسبب «قتل النفس» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ١٣٢)، وهو الاصطلاح القانوني الذي كان يُستخدَم للإشارة إلى الانتحار. إن عدم وجود اختلاف بين اسم أوفيليا الحياة الواقعية، كاثرين هاملت، واسم أمير الدانمرك إلَّا في حرفٍ ساكنٍ واحدٍ لَهو أمرٌ يسترعي انتباهنا لزامًا من جديد إلى نقاط التقاطُع بين الحياة الواقعية، أو بتعبيرٍ أدق، الوفَيات الواقعية، وإعادة صياغة شكسبير لها.

باعتبار مسرحية «هاملت» أكثرَ عملٍ مُعترَف به لشكسبير، يُمكن أن نكون مُصيبِين في توقُّع أنها تملك نوعًا من الرسوخ النَّصِّي؛ أي تصوُّرٍ واضحٍ لما شَكَّل صيغة شكسبير النهائية والمكتملة للمسرحية، بيْد أنَّ هذا التوقُّع أبعدُ ما يكون عن الصحة؛ فمسرحية «هاملت» هي عبارة عن حقلِ ألغامٍ نَصِّي؛ إذ تختلف أول طباعة للمسرحية، وهي طبعة قَطع الرُّبع الأُولى التي ترجع لعام ١٦٠٣، كثيرًا عن الصِّيَغ الأخرى التي بقِيَت إلى الآن؛ فهي ضعيفة في نَظْمِها وأقصر بكثير، لدرجة أنه عادةً ما يُشار إليها باسم «طبعة قطع الربع الرديئة». ثَمَّةَ شكٌّ في أن طبعة قَطْع الرُّبع الأُولى هي نسخة لا يُعَوَّل عليها للمسرحية جَمَّعَها شخصٌ آخَر غيرُ شكسبير، رُبَّمَا يكون واحدًا أو أكثر من المُمثِّلِين الذين كانوا قد نَسَخوا المسرحية من ذاكرتهم غير المِثالية نقلًا عن الأداء المسرحي. وأَشهرُ مثالٍ على

الاختلاف النَّوعي بين السطور التي ننسِبُها إلى مسرحية «هاملت» ومُرادفها المنقول في طبعة قَطع الرُّبع الأولى هو أنَّ عبارة «أكون أو لا أكون؛ تلك هي المشكلة» (الفصل الثالث، المشهد الأول، السطر ٥٥)، تُصبح «أكون أو لا أكون، ذلك هو بيت القصيد.» ومع ذلك، كان لطبعة قطع الربع الأُولى مدافعون عنها خاصةً لأنه ثَبَتَ أنها مُحرِّكةٌ للمشاعر ومُؤثِّرةٌ في الأداء المسرحي على نحوٍ مُدهش. تُوجَد نظرياتٌ مُتعددة بشأن وضع طبعة قَطع الربع الأُولى، وبعض التكهُّنات بشأن ما إذا كانت ببساطةٍ هي صيغة شكسبير الأقدم للمسرحية. غير أنَّ جون جويت يُشير قائلًا: «إنْ كانت طبعة قَطع الربع الأُولى لمسرحية «هاملت» هي مُسوَّدةً أولى، فإنها تُمثِّل جانبًا غريبًا ومن ناحيةٍ أخرى غير معروف لكتابة شكسبير.»[26] وفي عام ١٦٠٤، ظهرَت طبعة قَطع الربع الثانية، وهي صيغةٌ أخرى للمسرحية، مع زعمٍ مَفاده أنها طُبِعَت «حسب النسخة الصحيحة والكاملة.» هذا النصُّ يبدو حقًّا أنه أُعِدَّ من مخطوطة شكسبير أو من «مُسوَّداته»، وأُعيد طبعها في عام ١٦١١ (طبعة قطع الربع الثالثة). وفي «المطوية الأُولى» التي ترجع لعام ١٦٢٣ طُبِعَت نسخةٌ ثالثة من المسرحية وكانت تلك النسخة مُختلفةً اختلافًا كبيرًا عن كل النسخ السابقة. ولزيادة الأمور بلبلةً، يبدو أنه كانت تُوجَد، كما أشرْنا سابقًا، مسرحيةٌ مجهولة المؤلِّف تُسمَّى «هاملت» (التي عادةً ما يُشار إليها باسم «أور-هاملت») — والتي من المُحتمَل أنها كُتِبَت على يد توماس كيد — والتي هي أقدَمُ من كل هذه الصِّيَغ الأخرى. ويتَّسِم الجدل الأكاديمي حول هذا اللُّغز النَّصِّي بالتعقيد وإثارة الخلاف.[27] ومع ذلك فإنَّ هذا الموقف يفرض علينا أن نضع في اعتبارنا أن أفكارنا حول السَّنَد النَّصِّي وعدم تغيير نصٍّ بعد طبعه قد تكون مختلفةً إلى حدٍّ كبير عن أفكار شكسبير ومُعاصِريه.

لم تنشأ حبكة مسرحية «هاملت»، بالطبع، مع شكسبير أو مع المسرحية الأقدم، «أور-هاملت»، وإنما مع كتاب ساكسو جراماتيكوس «التاريخ الدانمركي» الذي يعود تاريخه إلى القرن الثاني عشر مع أنه لم يُطبع حتى عام ١٥١٤. لا شكَّ في أنَّ شكسبير اقتبس القصة من كتاب فرانسوا دي بيلفورست «قصص تراجيدية» (طبعة ١٥٧٠).[28] تُقِّدم قصة مسرحية شكسبير، بما تتَّسِم به أحداثها من تعقيد، أدلةً على بيئةٍ تُنقَل فيها الأفكار، والقصص، والنصوص، والمسرحيات المُقدَّمة على خشبة المسرح بطُرُق يكاد يكون من المستحيل الآن إعادة تشكيلها؛ وَمِن ثَمَّ فإن شكسبير لم يُؤلِّف مسرحية «هاملت» في عُزلة عن ثقافته، وإنما بالأحرى من خلال الحوارِ معها.

عطيل

حسب النَّقش الموجود على قبر سوزانا شكسبير في كنيسة الثالوث المُقدَّس في بلدة ستراتفورد-أبون-أفون، فقد كانت امرأةً ورِعة وصالحة: «كان لدى السيدة هول الصالحة الحكمة للخلاص.» وكما ذكرْنا في الفصل الثاني، كانت شخصًا ذا ذكاءٍ مُفعمٍ بالحيوية، «فاقت بنات جِنسِها في الذكاء»، ولكنها أيضًا موصوفة بممارستها صفة الرحمة المسيحية المُثلى، بطريقة تتَّسِم بالاستعداد والتواضُع؛ فقد أظهَرَت في الحياة تعاطُفًا حاضرًا نحو الحزَانَى وقدَّمَت لهم مُواساةً شفوقة:

ألدَيكَ، إذن، أيُّها المارُّ، دمعةٌ قريبة،
تَبكيها على من بكتْ على كلِّ النائحِين؛
التي بكتْ عليهم، بل نَذرَت نفسها
لإسعادهم بتعزياتٍ حارَّة؟
سيحيا حبُّها، وستنتشِر رحمتها،
عندما يكون لَديكَ دمعةٌ قريبة تَذرِفها.

تزوَّجَت سوزانا زيجةً صالحة من الطبيب جون هول سنة ١٦٠٧، وبما أن شكسبير عيَّن الزَّوجَين مُنفِّذَين لوصيته وجعل سوزانا الوريثة الأساسية لمتلكاته، فلا بدَّ أنه كان زواجًا أسعدَه كثيرًا. واستنادًا إلى النَّقْش على شاهد قبر جون الذي يصف سوزانا بأنها «زوجةٌ مُخلصة»، فيبدو أنها هي وزوجها كانا زوجَين سعيدَين. مع ذلك، في عام ١٦١٣ تبدَّد لِفترةٍ وجيزة مشهد السعادة الزوجية هذا جرَّاء اتهامٍ مُفترًى بأنَّ سوزانا أُصيبَتْ بمرضٍ تناسُلي مُستفحل وأنها ارتكَبَت الزنا مع رجل في الخامسة والثلاثين يُدعى راف سميث، ابن صانعِ نبيذ كان يعمل في ستراتفورد بائع قُبَّعاتٍ وخردواتٍ ولوازم خياطة. كان لسميث صلاتٌ قوية بعائلة شكسبير؛ إذ كان ابن شقيق الأب الروحي لهامنت وجوديث شكسبير، هامنت سادلر. ردَّت سوزانا على هذه الاتهامات في الخامس عشر من يوليو من عام ١٦١٣ عندما أقامت دعوى تشهيرٍ على العائب فيها، جون لين، في المحكمة الكنسية بكاتدرائية ووستر، تلك التي جاء فيها: «منذ حوالي ٥ أسابيع أبلغ المُدَّعى عليه أن المُدعية أُصيبت بالسيَلان، وكانت غيرَ مُحتشمةٍ مع راف سميث.»[29] مُمارسة «عدم الاحتشام» مع شخصٍ ما كانت تلطيفًا لغويًّا لكلمة الاتصال الجنسي، ولكن لين كان له سجِلٌّ فيما يتعلق بالسُّكر والسلوك المُخِلِّ بالنظام، ورَبِحَت سوزانا دعواها.

تاريخ هذه الواقعة يلي زمنيًّا مسرحية «عطيل» (التي قُدِّمَت على خشبة المسرح لأوَّل مرةٍ ما بين عامَي ١٦٠٠ و١٦٠٤)[30] بزهاء عِقد من الزمن، ولكنه مع ذلك تقارُبٌ زمني مُثير للاهتمام لأن المسرحية بالِمثل تدور حول زواج ابنة والتشهير بسُمعة زوجة. هربَ عطيل، الذي جعلته بسالته الحربية قائد جيش، مع ديدمونة، الأصغر منه كثيرًا في العمر، والابنة الجميلة لأحد الفينيسيِّين، والذي يُدعى برابانشيو. ورغم أن برابانشيو كان يدعو عطيل باستمرار إلى بيته، فإنه يُصاب بالذُّعر عندما يُوقِظه ياجو ورودريجو بفظاظة في منتصف الليل حاملَين نبأ الزَّواج. يتلاعَب ياجو، كجزءٍ من تخطيطه الخبيث، برودريجو الساذج، واعدًا إياه بأن يجعل ديدمونة في مُتناوَلِه جنسيًّا مُقابل مبلغٍ من المال. إضافةً إلى ذلك، نظرًا لأن ياجو يَغار من كاسيو لأنَّ عطيل جعله مُلازِمَه بدلًا منه ولأنه يعلم بسهولةٍ تَأثُّر كاسيو غير العادي بالكحول، فإنه يجعله مخمورًا في الحِصن بقبرص ويبدأ في الشجار الذي يقودُ إلى تجريده من رُتبته. بعد ذلك يقترح ياجو بمكرٍ أن يستعطف كاسيو ديدمونة كي تشفَعَ له عند عُطيل من أجل إعادته إلى رُتبته السابقة، وهو ما يستغلُّه ياجو بعد ذلك باعتباره دليلًا على أنها عشيقة كاسيو. كاسيو نفسه تعشقه عاهرة، وهي امرأةٌ اسمها للمُفارقة بيانكا (أي، البيضاء)، ويستغلُّ ياجو احتقار كاسيو لبيانكا لِولَع بيانكا به كجزءٍ من شبكة الخداع التي تُوقِع عطيل في شرك الاعتقاد بأن محبوبته وزوجته العفيفة غير مُخلصةٍ له. يُخطِّط ياجو لِمُحادثةٍ من أجل أن يسمعها عطيل خلسةً فيفهم أن نِكاتِ كاسيو المُتهكِّمة على بيانكا تُشير إلى ديدمونة. وتسرق إميليا، زوجة ياجو وأيضًا خادمة ديدمونة، منديل سيِّدتها بإيعازٍ لَجوجٍ منه. ويدُسُّه ياجو في مخدع كاسيو وبعد ذلك يُظْهِر حيازة كاسيو له على أنها دليلٌ دامغ على خيانة ديدمونة الجنسية. يغتال ياجو — الذي حاوَل أن يُرتِّب لأن يجعل رودريجو يقتل كاسيو — رودريجو فيما يُظْهِر أنه يُعاونه. ويهرُب كاسيو دون أن يُصاب إلَّا بجرحٍ في ساقه، وهو ما يُتيح الفرصة لبرهنةٍ مُحركةٍ للمشاعر على حبِّ بيانكا له رغم محاولة ياجو أن يُلقي عليها بلائمة الإصابة. يُباغِت عطيل زوجته، غير عابئ بتوسُّلاتها ودُفوعها بالبراءة ويقذِفها علانيةً بالعُهر، ويخنقُها حتى الموت في فراشهما. تكشف إميليا، المذهولة من خداع ياجو، الأَمْرَ لعطيل، وكاسيو، والفينيسيَّين (مُواطِنَي مدينة البندقية لودفيكو، وجراشيانو (شقيق برابانشيو)، ومونتانو، حاكم قبرص، ولدى قيامها بذلك يطعن ياجو فيها واصفًا إيَّاها بـ «العاهرة» و«الدَّنِسة» قبل أن يقُتلها. يقتل عطيل نفسه، واقعًا على الفِراش الذي ترقُد فيه أيضًا

ديدمونة الميِّتة في كنايةٍ مُؤثِّرة أخيرة عن جِماع العُرس: «قبل أن أقتُلكِ، قبَّلتُكِ: وما من سبيلٍ آخر إلَّا هذا، أن أقتُل نفسي، لأموت على قُبلتكِ» (الفصل الخامس، المشهد الثاني، السطران ٣٥٦–٣٥٧) [ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، وهي الترجمة التي اعتمدْنا عليها على نحوٍ أساسي في ترجمة الاقتباسات من المسرحية في هذا القسم، وإن كان ببعض التصرُّف اليسير في بعض المواضع]. يُقتاد ياجو إلى السجن ليُعَذَّب حتى الموت بينما يُتْرَك كاسيو ليدافع عن المصالح الفينيسية في قبرص.

لسْنا بحاجة للاعتماد على التواريخ وحدَها لنعرِفَ أن ما يربط بين حالة سوزانا هول وحبكة مسرحية «عطيل» ليس مُصادفةً لا تُصدق. بالطبع؛ فلم تكن الحالات المُماثِلة لحالة سوزانا فريدةً من نوعها بالنسبة لعائلة شكسبير، وفي الحقيقة إنَّ وقوع تلك الحالات تَزايَد في ظلِّ أجواء الخصومة التي اتَّسَمَت بها إنجلترا في حقبة أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر. وما تُبرهِن عليه تلك الحالات هو أنه حتى زواج المرأة الفاضلة الناجِح قد لا يكون كافيًا لحماية سُمعتها. إضافةً إلى ذلك، إن الطبيعة الرحيمة، العطوفة التي تتشارك فيها ديدمونة مع السيدة هول (إذ نجدها توافق على التوسُّط نيابةً عن الملازم كاسيو المجرَّد من رتبته) تجعل «ديدمونة رقيقة الجانب» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٢٥)[31] عُرْضةً أكثر للتشهير. بيْد أن ما لا تشترك فيه ديدمونة مع ابنة شكسبير هو مُباركة المجتمع لزواجها؛ فهي، حسب الأعراف الاجتماعية الشائعة لكلٍّ من مدينة فينيسيا الخاصة بالمسرحية وإنجلترا أوائل العصر الحديث، لم تتخيَّر زيجةً مُتوافِقة، وإنما، بزواجها من مُوري (مغربي)، اختارت زيجةً مُريعة بَلغَت من سُوئها حدَّ أنها تُودِي بحياة والدها رغم التصديق عليها من قِبَل مجلس الشيوخ الفينيسي: «كان زواجُكِ قاتلًا له» (الفصل الخامس، المشهد الثاني، السطر ٢٠٣).

أخذ خيال شكسبير جمهوره بعيدًا جدًّا عن إنجلترا في هذه المأساة إلى مَشاهدَ طبيعية غريبة («كهوفٍ هائلة وصحارَى خاوية، ومقالعَ وَعْرة وصخور وشواهق تُلامس رءوسها السماء» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطران ١٤١–١٤٢)) يقطنها سكانٌ غريبون («أَكَلة البشر … والأنثروبوفاجيون، وأُناس تَنبُت رءوسهم من تحت أكتافهم» (الفصل الأول، المشهد الثالث، الأسطر ١٤٤–١٤٦))، وإلى مغامراتٍ عظيمة («إنجازات القتال والمعركة» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ٨٨))؛ أو «أحداثٍ مُثيرة من فيضانات وحروب»؛ أو «النجاة مرارًا بقَيد شعرة من الثغرة المُهدَّدة بالتهلكة» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطران ١٣٦–١٣٧). هذه هي القصص التي كان برابانشيو في السابق يسمعها

من عطيل: «كان يدعوني إلى روايتها» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ١٣٤). تتَّسِم الخلفية الذي تتكشَّف عنها الأحداث المأساوية للمسرحية بالروعة والجسامة؛ الصراع الكبير بين الغرب والشرق، بين المسيحية الأوربية والإسلام، ولكن شكسبير يُوضِّح بجلاءٍ تامٍّ ذلك الصراع في دراما أُسرية عن المسار التراجيدي للعلاقات المُتضمَّنة بداخل تلك الأسرة. في هذا الأمر، تتوافق المسرحية مع النوع الأدبي الفرعي المُسمَّى التراجيديا العائلية. إن مسرحية «عطيل» هي، أكثر من أي شيءٍ آخر، عبارةٌ عن تراجيديا عن الزواج.

إنَّ إحداث توافقٍ زوجي مُناسب كان شأنًا بالِغَ الجدية في إنجلترا في أوائل العصر الحديث. ونجد أن كُتُب الإرشاد السلوكي تحُثُّ على الزواج من شخصٍ مُماثل في «العمر، والمنزلة، والحال، والورع»؛[32] أي شخصٍ شبيه بالمرء قدْر الإمكان من ناحية المركز الاجتماعي والمعتقدات الدينية، وكذلك أن يكون شخصًا في مرحلةٍ عمرية مُماثلة من حياته. ومع ذلك، تتزوَّج ديدمونة من شخصٍ مختلف عنها تمامًا؛ فهو رجلٌ أسودُ أكبرُ منها في العمر، تختلف خِبرته الحياتية كجُندي أشدَّ الاختلاف عن خبرتها الآمنة والهادئة في مدينة فينيسيا. بَيْد أنَّ عدَم تناسُبهما هو بالضبط ما يخلُق الشِّدة الشهوانية للعلاقة بينهما. وعندما يصِل الأمر ببرابانشيو إلى اللجوء إلى مجلس الشيوخ، مُتهِمًا عطيل بأنه سرق ابنتَه وسحَرَها، يصدِم أباها اعترافُ ديدمونة الصريح والنابع من القلب بانجذابها الجنسي بالتحديد لزَوجِها؛ إذ كان يعتقد أنه من المستحيل على ابنته، التي كانت قد رَفضَت «كل عزيزٍ ثري مُرسَل الشَّعْر من أُمَّتِنا» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٦٨)، أن تُحبَّ الذي يُقَدِّر برابانشيو أنها «كانت تَفزَع من النظر إليه» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ٩٩). وتزداد مُعارضتها له عندما تطلُب من مجلس الشيوخ بأن يُسْمَح لها بأن تُرافق عطيل في مهمَّته في مواجهة الأتراك في قبرص حتى يتسنَّى لها أن تستمتع بـ «الحقوق التي من أجلها أُحِبُّه» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ٢٥٨).

انتَهكَت ديدمونة، بهروبها مع عطيل، في نظر الكثيرين من مُعاصِري حقبة أوائل العصر الحديث الوصية الخامسة التي تقول: «أكرِم أباك وأُمَّك.» يرى البعض، مثل جون ستوكوود الميَّال للبيوريتانية، أنَّ القضية كانت واضحة؛ إذ تُصَرِّح أطروحته، «معرض القديس بَرثُولَماوُس للآباء» (١٥٨٩) في عنوانها الفرعي أنه «لا يحقُّ للأبناء أن يتزوَّجوا، من دُون رضا والِدَيهم».[33] كان أحد الشواغل الرئيسية لستوكوود أن يمتَثِل الأبناء لاختيار آبائهم فيما يتعلق بدِيانة شريك الحياة المُستقبلي. وعلى الرغم من أنَّ المذهب الكاثوليكي

كان محظورًا رسميًّا وكانت البيوريتانية مُجرَّد توجُّهٍ في إطار المذهب البروتستانتي ولم تكن ديانةً مُنفصلة تمامًا، فقد ظلَّت تلك الاختلافات عقباتٍ أمام الزِّيجات المُتوافِقة. هذا شكلٌ من التجاوُز؛ وأعني تجاوُز الحدود الطائفية والمذهبية، لا تقترِفُه ديدمونة، في ظاهر الأمر، بزواجها من عطيل، الذي يُعَد، باعتباره موظفًا بالدولة الفينيسية، مُتحولًا للمسيحية. تُخالف ديدمونة، بِالأَحْرَى، افتراضاتٍ ضمنيةً حول الفصل الجنسي للأفارقة والأوروبيِّين. ورغم أنه كان ثَمَّةَ وجودٌ للسُّود في إنجلترا منذ العصور الرُّومانية، فعندما عُيِّنَت فرقةٌ عسكريةٌ أفريقية على سور هادريان، ورغم أنه كان يُوجَد أقليةٌ بالِغة الصِّغَر، وإن كانت ملحوظة، من الأفارقة في لندن المُعاصِرة لشكسبير، فعلى عكس برابانشيو، لم يكن ثَمَّةَ ما يدعو الإنجليز للقلق بشأن هروب بناتهم مع «الزُّنوج». ومع ذلك، عندما قدَّم ستوكوود حُجته المُؤيِّدة للتماثُل الدِّيني في الزواج، وخاصةً في الزواج بما يتماشى مع الميول الدينية للآباء، استخدَم تحريم الكتاب المُقدَّس للزواج من الوثنيِّين دليلًا على ذلك:

> فيما يتعلق … بعدم التسليم لاختيار الأب في مسألة الدِّيانة المُخالفة، فالأَمر ثابتٌ قطعًا بحسب مشورة الرسول [القديس بولس]؛ حيث يأمُر بأنَّنا لا ينبغي أن نكون تحت نِير مع [نتزوج من] غير المؤمنِين، وهو الأمر الذي إذا كان ينطبق في حالاتٍ أخرى من شئون هذه الحياة، فيجِب بالأحرى أن يكون جبرًا في شئون الزواج؛ (أعني) الزواج الذي سوف يقع في المستقبل وليس الزِّيجات التي تمَّت بالفعل؛ لأنه ما إن تُعْقَد العُقدة فعلًا، حينئذٍ لا يكون عدم التناسُب، أو عدم التكافُؤ في الدين، مُسوِّغًا مشروعًا للانفصال.[34]

يرى ستوكوود — على عكس برابانشيو، الذي يُعَد احتجاجه إلى مجلس الشيوخ محاولة لإبطال الزواج — أنه ما إن تُعْقَد «عقدة» الزواج فإنه حتى «عدم التناسُب، أو عدم التكافُؤ» في أمور الدِّيانة لا يمكن أن يُستخدَما بصفتِهما تسويغًا من أجل فكِّها. بعبارةٍ أخرى، لا انفصام للرباط الزَّوجي، بمُجرَّد الدخول فيه. ومع ذلك، فالشأن الذي انطلاقًا منه يُسوِّق ستوكوود حُجَجَه ليس الزواج بين أشخاصٍ يعتنقون صنوفًا مختلفةً من المسيحية وإنما، اتباعًا للقديس بولس (الذي يُشير إليه بلقب «الرسول»)، بين المسيحيِّين وأولئك الذين لا يعتنِقون أيَّ شكلٍ من أشكال الاعتقاد اليهودي المسيحي على الإطلاق؛ أي «غير المؤمنِين»: «لا تكونوا تحت نِير مع غير المؤمنِين؛ لأنه أيُّ خلطة للبرِّ والإثم؟ وأيُّ شركة للنُّور مع الظلمة؟ وأيُّ اتفاقٍ للمسيح مع بليعال [الشيطان]؟ وأيُّ نصيب للمؤمن

مع غير المؤمن؟ ... لذلك اخرُجوا من وسطهم واعتزلوا، يقول الرب ...» (رسالة بولس الرسول الثانية إلى أهل كورنثوس، الإصحاح ٦، الآيات ١٤–١٧).

كان تعبير «قرين النِّير» تعبيرًا شائعًا في أوائل العصر الحديث إشارة إلى الزوج/الزوجة، وكان يُشير إلى المُزاوَجة بين حيوانَي جرٍّ كان عُنُقاهما يُدْخَلان بحيث يَمُرَّان عبر هيكلٍ خشبي حتى يستطيعا أن يَدمُجا قوَّتَهما في سحْب المحراث؛ حيث من شأن الاقتران بين حيوانَين غيرِ مُتوافِقَين أن يثبت كونُه مُعوِّقًا أمام عمليةِ حِراثةٍ فعَّالة. في مسرحية «عطيل»، يطرح شكسبير حرفيًّا سؤال القديس بولس بشأن قُرناء النِّير أولئك: «وأية شركة للنور مع الظلمة؟» تُجيب المسرحية بإظهار أنه من ناحية التبايُن العِرقي في إطار هذه الزِّيجة على وجه التحديد، يُمكن للجمع بين النور والظلمة أن يكون جمعًا لنقيضَين يُكمل بعضهما بعضًا وليس جمعًا لضدَّين لا يمكن التوفيق بينهما كالخير (المسيح) والشر (بليعال). بيْد أن هذا ليس تأويل برابانشيو؛ فبينما يُصَدَّق على زواج عطيل وديدمونة من قِبَل الدولة، يَتوقَّع برابانشيو أنه يُنْذِر بانهيار النظام والتمدُّن: «فأفعالٌ كهذه إن أُجيزت، فلن يُصبِح رجال دولتنا إلَّا الأقنانَ وعبدةَ الأوثان» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطران ٩٨–٩٩). إن عُطيلًا، بالطبع، ليس عبدًا حاليًّا، ولكن شكسبير يُذَكِّر جمهوره الذي أغلبه من البروتستانت بأنه كان كذلك ويُحيل الجمهور إلى وقت ما قبل تحوُّله إلى المسيحية، حينما كان بالفعل وثنيًّا. ومع ذلك، فالآن عطيلٌ مُكلَّف من قِبَل مجلس الشيوخ الفينيسي بالدفاع عن قبرص ضِدَّ قُوى الأسطول التركي الكافرة المُعْتَدِية، وهو عدوانٌ بدأ، في الواقع التاريخي، في عام ١٥٦٩. هذا الزواج الذي ينتهك المعايير الاجتماعية المقبولة والقلاقل السياسية التي يُبرِزها، يُصبِحان هما الحُجَّة التي يستطيع حامل الراية، ياجو، أن يُعلِّق عليها مكيدته للثأر من عطيل من أجل ترقِيَته للفلورنسي مايكل كاسيو.

ما إن تنتقل الأحداث من مدينة فينيسيا إلى قُبرص، تُركِّز المسرحية تركيزًا تامًّا على تدمير ياجو للزَّواج. ونظرًا لأنَّ ديدمونة طاهرة الذَّيل من كل فعلٍ خاطئ، فلا يستطيع ياجو أن يُقيم الدليل على أنها ارتَكبَت الزِّنا مع كاسيو، ولكن يُمكِنه أن يتلاعب بافتراءٍ بظواهر الأمور. يُقَدَّم «الدليل العيني» الذي يطلُبُه عطيل على خيانة زوجته في هيئة المنديل الذي يعرف ياجو أنه «أوَّل هديةٍ لها من المغربي» (الفصل الثالث، المشهد الثالث، السطر ٢٩٥). كتب توماس ريمر في نهاية القرن السابع عشر، في كتابه «رؤيةٌ مُوجَزة عن التراجيديا» (١٦٩٣)، يقول إنه شَعَر أن مسرحية «عطيل» كانت مسرحيةً مُبتذلة حول غسيلٍ وأنه كان ينبغي إعطاؤها عنوان «مأساة المنديل»: «قد يكون هذا تحذيرًا لكلِّ

الزَّوجات الصالحات، بأن يعتنين جيدًا بِبَياضَاتهن.»[35] ودفع بأنَّ أمورًا أكثر ممَّا يجب في المسرحية مُعلَّقة على سرقة منديل ديدمونة: «لو أنه كان مِشَد جورب ديدمونة، لربما كان المورِّي الحصيف قد شك في وجود خيانة، ولكن المنديل هو شيءٌ تافِهٌ بعيد الصِّلة؛ فلا يُمكن لأي أحمق من هذه الأنحاء [من] «موريتانيا» أن يُعطي له أي أهمية ... بيْدَ أنَّنا نجد أنه قد خطَر في بال شعرائنا أن يصنعوا عملًا تراجيديًّا عن هذه «التفاهة».»[36] من المؤكَّد أن ريمر مُصيبٌ في ملاحظة أنَّ شكسبير لم يختر دليلًا ماديًّا كان له روابطُ جنسية على وجه التحديد. إلَّا أنَّ المنديل يُشكِّل في المسرحية كلًّا من حلقة الوَصْل والفاصل بين الأمور الغريبة بطريقةٍ سحرية («ثَمَّةَ سِحرٌ في نسجه» (الفصل الثالث، المشهد الرابع، السطر ٧١)) وبين، وعفوًا على التعبير، الغسيل؛ الأمور المنزلية بطريقةٍ عادية. يُصبِح المنديل «المفقود»، الذي تأخُذُه إميليا بناءً على تحريضٍ بإلحاح من زوجها، بمنزلة اللُّب الرمزي للمسرحية، مُستودَع الرمزية الأسطورية. فضلًا عن ذلك، فإنَّ المنديل هو شيءٌ خاصٌّ وحميمي جدًّا، وليس «بعيد الصلة جدًّا» حسبما يحكم ريمر. أثناء شكِّه في الأمر، يُدبِّج عطيل الكلمات عن المنديل العزيز بالفعل كونَهُ كان هديةَ عطيل الأُولى لديدمونة؛ شيئًا «تُبقيه معها دائمًا وأبدًا، تُقبِّله وتُحدِّثه» (الفصل الثالث، المشهد الثالث، السطران ٢٩٩–٣٠٠)؛ بحيث يُصبح تميمةَ فحولةٍ رهيبة:

بالضبط. ثَمَّةَ سِحرٌ في نسجه؛
فإنَّ كاهنةً عرَّافة عدَّت في الدُّنيا
للشمس في جريانها مائتَي دورة،
طرَّزتِ الوَشْي في نوبةٍ من وَحْيها،
والديدان التي أَفرزتِ الحرير كانت مُقدَّسة،
وجرى صَبغه بسائلٍ استقطرَهُ البارعون
من قلوب العذارى المُحنَّطات.

(الفصل الثالث، المشهد الرابع، الأسطر ٧١–٧٧)

سواء أكانت هذه الحكاية الساحرة عن الأصول العجيبة والرهيبة للمنديل تاريخًا حقيقيًّا أو مُجرَّد محاولة لبثِّ الرعب في نفس ديدمونة فهو أَمرٌ يمكن القول بأنه ليس بيتَ القصيد؛ وذلك لأن عطيلًا كان منذ البداية القصَّاص الغريب لرحلته التي هو بطلها، «أيام تَجوالي وتَرحالي» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ١٤٠)، «حتى منذ أيام صباي»

(الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ١٣٣) حتى «وقوعي أسيرًا في يدِ العدُوِّ الوقِح، الذي باعني عبدًا» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطران ١٣٨–١٣٩). والآن، فيما يتعلَّق بالمنديل، يتحوَّل إلى صانع أساطير، وهو من يختلق حكاية، وفي الأسطورة عادةً ما نجد قصصًا مُتضاربةً فيما يتعلق بأصل الأشياء. وعلى هذا النحوِ نجِد في المشهد الثاني من الفصل الخامس أنَّ المنديل هو «هديةٌ قديمة، أعطاها أبي لأُمِّي» (الفصل الخامس، المشهد الثاني، السطران ٢١٤–٢١٥)، في حين أنه سالفًا، في المشهد الرابع من الفصل الثالث، أُعطي المنديلُ لأُمِّه على أنه تميمةٌ من أجل «إخضاع» أبيه (الفصل الثالث، المشهد الرابع، السطر ٦١). بيْد أن ديدمونة تفقد المنديل وهي تُبادر إلى «إخضاع» عطيل؛ في هذا الحالة، وهي تعتني بآلامه؛ بوجعٍ في الرأس ألَمَّ به جرَّاء قُرون الدَّياثة التي يعتقد أنه يضعها. وهو يصُدُّ محاولة زوجته لِعصْب رأسه بالمنديل، يُطيح عطيل بالمنديل، قائلًا: «منديلُكِ صغيرٌ جدًّا» (الفصل الثالث، المشهد الثالث، السطر ٢٩١).

«الشأن العائلي» مُمثَّل في المسرحية في المقام الأول عن طريق عالَم النساء؛ عالم المناديل والأَغطِية الذي يربط ديدمونة العفيفة ببيانكا الشبِقة جنسيًّا (ليس من الجليِّ كونها عاهرةً بالفعل حتى وإن كان كاسيو يُشير إلى نفسه بوصفه «زبونًا» لها). إن بيانكا مُطرِّزة أيضًا، ومن الواضح أنها مُطرِّزة تمتلك مهارةً كبيرة نوعًا ما؛ فعند اكتشاف كاسيو للمنديل، وهو لا يعلم أن هذا الغرَض دُسَّ في مَخدِعه على يد ياجو كجزءٍ من مَكيدته للإساءة إلى سُمعة ديدمونة، يُكلِّف بيانكا بنسْخِ أو «نقل» شكل الفراولة الموجود على المنديل: «أحببتُ تطريزه؛ فقبل أن يُطلَب منِّي، إذا كان سيُطلب على الأرجح، فكَّرتُ في استِنساخه. خُذِيه وانقلِيه» (الفصل الثالث، المشهد الرابع، الأسطر ١٨٩–١٩١). هذه المهارة في أشغال الإبرة هي شيء تتشارك فيه بيانكا (التي يدلُّ اسمها، بغضِّ النظر عن عدم عفَّتِها، على النقاء) مع ديدمونة. وحتى في غمرة آلام الغَيرة يُقِرُّ عطيل ببراعة ديدمونة في فنون أشغال الإبرة النسائية: «ألا فلتُشْنَق، أنا إنما أقول عنها ما هي. ما أَرهفَها بإبرتها!» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطران ١٨٤–١٨٥).

ما يُقدِّره ياجو حق قدْره — وهو ما لا يفعله ريمر — هو حقيقة أنه في الزَّواج وفي المنزل، «الأمور التافهة»؛ وأعني بذلك الشئون المنزلية البسيطة، وبخاصة النسائية، تبدو أكبر ممَّا هي: «فللغَيران تكون الأمور التافهة الخفيفة خفَّة الهواء، أدلةً دامغة كبراهين الكُتُب المُقدَّسة» (الفصل الثالث، المشهد الثالث، الأسطر ٣٢٥–٣٢٧). بالفعل، يغدو عالم الأغطية مُتعاظِم الأهمية بينما تتكشَّف مكيدة ياجو. وقبل الكارثة المأساوية، تتجرَّد

ديدمونة من ملابسها، مُتيحةً للجمهور أن يرى لمحةً من عالم النساء من الداخل، منظرٍ داخلي منزلي، مشهدٍ يحوي المنسوجات، وأفرُخ الأَردية بدون دبابيس، وملابس النوم، المنسوجات التي هي نتاجُ عمل النساء وتُشكِّل بكل معنى الكلمة نسيج عالمهن. ليست دسائس ياجو وحدَها هي التي حطَّمَت عطيلًا وإنما أيضًا عدم أُلفَته بهذا العالم. يُصرِّح عطيل بأنه ليس مُعتادًا على «لغة السِّلْم «الناعمة»» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ٨٣، أقواس التنصيص الداخلية من عندي) وأنه قبلَئذٍ، بصفته مُحاربًا، كان «طليقًا» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٢٦)، وأنه مُعتادٌ على لوازم المعيشة المُؤقَّتة للحملات العسكرية وليس على الأثاث المُمتِع داخل المباني المنزلية الفينيسية:

لقد جَعلَتِ العادة المُستبِدة، أيها الشيوخ المُبجَّلون،
من سرير الحرب بفُولاذه وصَوانه
فِراشي الناعم الريش والزغب.

(الفصل الأول، المشهد الثالث، الأسطر ٢٣٠–٢٣٢)

إنه ينظر بشكٍّ إلى الأَسِرَّة المصنوعة من الريش (كانت الأَسِرَّة «الناعمة الريش» هي أَنعمَ الأَسِرَّة المُتاحة؛ إذ كان ريشها يُنْخَل ليس أقل من ثلاث مرَّات)، والكماليَّات المنزلية العادية، وضمنيًّا، الحميمية الزوجية التي تُتيحها.[37] ومع ذلك، فإنَّ مِحنة عطيل هي من نواحٍ كثيرة ليست سوى نسخةٍ مُتفاقِمة ممَّا هو على أيِّ حال موضوعٌ مألوف جدًّا عن تَحوُّل حياة المرء عند دخوله «حالة الزواج»، الذي يُعتبر أَهمَّ نقلةٍ في دورة حياة مُعاصِري حِقبة أوائل العصر الحديث. في مسرحية شكسبير «ترويض النمرة»، التي هي بلا شكٍّ مسرحيةٌ تتناول الأمور العائلية، كما أشرْنا في الفصل السادس، يُغنِّي بتروشيو المُتزوِّج حديثًا جزءًا صغيرًا من أغنيةٍ مشهورة عبَّرَت تمامًا عن هذا الإحساس: «أين الحياة التي كنتُ أعيشها رغدًا؟» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ١٢٠)، وهي عبارةٌ مُتكرِّرة تعكس حَيرة الرجل الحديث الزواج.

مِمَّا له أهميةٌ حاسِمة أنَّ المُتلكات المسرحية الرئيسية في مسرحية «عطيل» هي أغراضٌ منزلية مُرتبطة تحديدًا بجِماع العُرس. إنَّ «المنديل» أو «المنديل المُنقَّط بشكل ثمرة الفراولة» (الفصل الثالث، المشهد الثالث، السطران ٤٣٧–٤٣٨)، هو رمزٌ لمُلاءات فِراش الزفاف بعد الجِماع التي جرى العُرف على استخدامها بمنزلة دليلٍ على بكارة المرأة.

يُشير كتاب روبرت بيرتون «تشريح المالَنْخُوليَا» (١٦٢١)، الذي يستخدم كلمتَي «منديل» و«مُلاءة» بالتبادُل كمُترادفَين، إلى أنَّ اليونانيِّين، واليهود، والأفارقة كانوا يحتفظون بـ «المُلاءة المُلطَّخة بالدم»؛ أي مُلاءة العُرْس التحتية، دون أن تُغْسَل. واحتَفظَت بها أيضًا ملكة إنجلترا كاثرين من أراجون، التي تمكَّنَت من تقديم المُلاءة الخاصَّة بها دليلًا عندما سعى هنري الثامن إلى تطليقها. وعندما تطلُب ديدمونة من إميليا قائلة: «ضعي على فِراشي مُلاءات عُرسي. تَذكَّري» (الفصل الرابع، المشهد الثاني، السطر ١٠٧)، لا نعرف، بالطبع، إن كانت المُلاءات، في غضون الفترة بين الهروب مع عطيل والوقت الحالي، قد غُسِلَت، أو، فيما يتعلق بمسألة جماع العرس؛ لا نعرف إن كان قد حدَث جماع عُرس الزواج أصلًا أم لا. وبالعودة إلى مدينة فينيسيا، بدا ياجو مُتشكِّكًا من هذا الأمر عندما سأل عطيلًا «هل تزوَّجتَ شرعًا؟» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ١١). هذا يتعارَض مع مُعايراته السابقة عند نافذة برابانشيو التي يُصوِّر فيها جِماع العرس تصويرًا بشعًا: «ابنتك والمغربي الآن مُتكوِّنان في شكل وَحشٍ ذي ظهرَين»؛ «الآن، في هذه اللحظة عينها، ثَمَّةَ كبشٌ أسودُ كبير، يطأ نَعجتَك البيضاء!» (الفصل الأول، المشهد الأول، الأسطر ٨٧–٨٨، ١١٦–١١٧). في قبرص أيضًا عندما يجتمع شمل الزوجَين ثانيةً، لا يُوضِّح مقطع عطيل الشعري المُبهَم ذو البيتَين الأمور كثيرًا: «إذا ما البيع تم، تلَتْه الثمار، وذلك الربح سنجنيه بيني وبينك بعدُ» (الفصل الثاني، المشهد الثالث، السطران ٩–١٠). «البيع» هو مُبايَعة أو اتِّفاق الزواج، ولكن الثمار أو الرِّبح، يُمكن أن يكون إما متعة العلاقة الجنسية الحميمية، أو ولادة طفل. إن كان جِماع العُرس قد حدَث بالفعل، فربما يكون طلَب ديدمونة الذي يأتي لاحقًا «إذا مِتُّ قبلكِ، فرجائي إليكِ أن تُكفِّنيني بإحدى تلك المُلاءات بالذات» (الفصل الرابع، المشهد الثالث، السطران ٢٢–٢٣)، هو دليل يُؤيِّد حقيقة أنَّ مُلاءات العُرس هي بمنزلة تذكير ودليلٍ مادي على عُذريتها في ليلة زفافهما؛ ومن ثَمَّ فهي علامة على عفَّتها الزوجية اللاحقة.

في تبايُنٍ واضحٍ مع حَيرة عطيل في مواجهة الحياة المنزلية وبالتَّبعية النساء والجنس، نجد ياجو، في المشهد الأول من الفصل الثاني، يتفاخَر بإلمامه بسهولةٍ بعالم «ربَّات البيوت» مع لمحةٍ ذكية من كراهية النساء تلك التي تعزف على وَتَر الارتباط بين مديرة المنزل ربَّة البيت، العفيفة، الدءوبة، وبين «الفاسقة»:

هيَّا، هيَّا، إنكنَّ خارج بيوتكنَّ صور،
أمَّا داخل حُجراتكن فأجراس، وفي مطابخكن قِططٌ وحشية،

في شكواكن أنتنَّ قدِّيسات، وإذا استأتُن، فشَيطانات،
في أشغالكنَّ المنزلية عابثات، أمَّا في الفراش، فسليطات!

(الفصل الثاني، المشهد الأول، الأسطر ١٠٩–١١٣)

يزعم ياجو هنا معرفته بما تمنحه النساء حقًّا اعتناءهن الجِدِّي؛ ليس لواجباتهن المنزلية وإنما لمُتعِهنَّ الجنسية، أو، بدلًا من ذلك، يُهمِلنَ التزاماتهن المنزلية وكذلك يَعتبِرْنَ أن ممارسة الجنس مع الزوج هي بمنزلة عملٍ غيرِ مرغوب فيه. في كِلتا الحالتَين، تَجاهَل ياجو تمامًا كُتب السلوك المنزلي بأحكامها المُتَكلفة الجِد عن السلوك المِثالي العفيف.

ومع ذلك، فإنَّ إميليا، بسرقتها الصغيرة، قد أطاعت، كزوجة بارَّة، أمر ياجو، بيْد أنها قد أَخلَّت أيضًا بثقة سيِّدتِها. كانت الأُسرة المعيشية في أوائل العصر الحديث — التي هي وحدة أكثر اتِّساعًا من الأُسرة المَعيشية في عصرنا — عبارةً عن تسلسُلٍ هرَمي من مجموعة من العلاقات التي يُرسِّخها ظاهريًّا تعاطُفٌ مُتبادَل بين القوَّامِين والتابعِين، سواء من خلال أواصر الزَّواج، أو القُربى، أو العمل ليس إلَّا. ولكن الأمر البالغ الأهمية هو أنَّ هذه العلاقات كانت ذات صلةٍ تناظُرية بعلاقات المجتمع ككل؛ ومن ثَمَّ كان التمرُّد واختلال النظام في الأُسرة المعيشية يُفهَمان عمومًا، كما هو الحال في مسرحية «عطيل»، ليس باعتباره مُناظرًا للاضطراب المدَني فحسْب وإنما كذلك باعتباره من العناصر المُشكِّلة له. مرةً تلوَ الأخرى، تُكرِّر المسرحية لغة التسلسُل الهرَمي المُناسب: «الحب»، و«الخدمة»، و«الواجب». يُؤكِّد عطيل نفسه في بداية المسرحية وكذلك في نهايتها على خدمته لـ «سادتي النُّبَلاء الذين عَرفتُ فيهم الطيبة دومًا» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ٧٨) في مجلس الشيوخ. والخدمة هي، في المقام الأول، ما يحمي زواجه من الإبطال على الرغم من تظلُّمات برابانشيو:

ليفعل ما شاء له حِقده؛
فالخدمات التي قمتُ بها للدولة،
ستعلو لِسانًا على شكواه.

(الفصل الأول، المشهد الثاني، الأسطر ١٧–١٩)

يُثبت صحَّة تقدير عطيل لشأنه عند سادته تمامًا ويُشير إلى حقِّه في الحلِّ المأساوي لعُقدة المسرحية بقوله: «لقد أدَّيتُ للدولة بعض الخِدمات وهم على علمٍ بها» (الفصل الخامس،

المشهد الثاني، السطر ٣٣٧). في التسلسُلات الهرَمية للنظام الاجتماعي لِحقبة أوائل العصر الحديث، كان وضْع الخادم هو وضع لم يكن أي أحد (ولا حتى الملك الذي كان خادمًا للرب) مُستثنًى منه. كما أقرَّ ويليام جوج في أطروحة «عن الواجبات المنزلية» (١٦٢٢)، أن تكون خادمًا بالمعنى الشامل للكلمة كان وضعًا عامًّا و«ينطبق على الجميع مِثل أن يكون من خلال أي رابطةٍ مدنية خارجية، أو حق، يفرض عليهم خدمتهم لآخر.»[38] ومع ذلك، فأولئك الذين ينطبق عليهم لقب «خادم» على النحو الأقل مجازيةً كثير وهو قيامهم بالعمل نيابةً عن آخر، الذي يُصاحبه قدْرٌ كبير من علامات الانصياع، عادةً ما يشاركون ياجو الشعور بالسُّخط على مذلَّة «ثَنيِهم للرُّكَب» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٤٤). يُبدي ياجو، باعتباره تابعًا، سُخطه على واجبات الوظيفة باعتبارها «لعنة الخدمة» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٣٤)، ويذُمُّ الرجل الذي يُؤدِّي واجباته نحوَه بإخلاصٍ على نحو «يُشبِه كثيرًا كونه حمار سيِّده» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٤٧). بدلًا من ذلك، يتبع نهج «أشكال ومظاهر الخدمة» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٤٩) فحسب. وفي ذلك، كما بيَّن فرانسيس إي دولان، مسرحية «عطيل» هي ببساطة تنويعٌ على غرار حبكة الأعمال التراجيدية العائلية مثل «أردين من فيفرشام» (١٥٩٢) المجهولة المُؤلِّف، التي يتآمَر فيها خادمٌ مؤتمَن، مثل «ياجو الأمين»، لقتْل سيِّده وذلك مع آخرين، منهم زوجة سيِّده. نجد في الدراما العائلية، أن الشرَّ قريبٌ من البيت ويرتكِبُه «قُرَناء خطرون» وليس بعض «الغرباء» البادين للعِيان الذين يُتسرَّع في الشك فيهم.[39]

وفي ذلك، يُلائم ياجو المُغتاب النَّمَط المسرحي لشخصية الميكيافيلِّي، المُتآمِر بالشر، الذي كان تفسيرًا إنجليزيًّا سائدًا لكتاب نيكولو ميكيافيلِّي «الأمير»، وهو كتيبٌ للحُكَّام يحُثُّ على اتِّباع الدَّهاء السياسي والبراجماتية وليس على الفضيلة أو اعتباراتٍ أخلاقية لأولئك الذين تولَّوا مقاليد السلطة. ولكن دوافع ياجو تتجاوَز الطموح السياسي؛ فهو لا يشعُر بالغَيرة من تفضيل كاسيو فحسب، بل إن ياجو يُعرِب عن ريبةٍ لديه — وهو ما يَستقيه شكسبير من مصدره، وهو الرواية الإيطالية القصيرة «هيكاتوميثي» لجيرالدي سينثيو — بأن ثَمَّةَ إشاعة، قد تكون مستندةً على الصورة الثقافية النمطية عن الموري الشهواني الفاسق، مَفادُها أن عطيلًا قد أقام علاقةً جنسية مع إميليا: «لقد دار بين الناس أنه بين شراشفي أدَّى مهمَّتي. لستُ أدري أصحيح هذا، ولكنَّني لُمجرَّد الريبة في أَمرٍ مِثله، سأتصرَّف كأنَّني مُوقِن به» (الفصل الأول، المشهد الثالث، الأسطر ٣٨٦–٣٨٩). في أحيان أخرى، يُحَرِّضُ شرَّ ياجو اعتباراتٌ أكثر تجريدًا: «إنَّ في حياته جمالًا يوميًّا»

(الفصل الخامس، المشهد الأول، السطر ١٩). هذه تبريرات شعَرَت أجيالٌ من القُرَّاء أنها لا تُضيف الكثير لدافعٍ كهذا؛ من أجل ذلك، يرى الشاعر الرومانسي صامويل تايلور كولريدج أنَّ ياجو كان يتَّصِف بما سمَّاه «حِقْد بلا دافع».[40] لم يُرَ دافع ياجو على أنه حتمًا دافعٌ عنصري إلَّا في أواخر القرن العشرين. وحتى الآن، كان أمر تهميش البُعد العِرقي للمسرحية أكثر سهولة لأنه في القرنَين الثامن عشر والتاسع عشر كان يُعتقَد أنَّ عطيلًا لم يكن أسودَ حَقًّا على الإطلاق، أو حسب عبارة كولريدج الشهيرة، ليس «زنجيًّا حقيقيًّا»، وإنما كان عربيًّا من شمال أفريقيا.[41]

يَظهَر السِّجال في المسرحية بين الخير والشر أيضًا من ناحية النَّوع الأدبي الدِّرامي ذي النشأة المحليَّة للأعمال الدرامية الأخلاقية. في تقليد العصور الوسطى عن «معركة الأرواح»، تتقاتل ملائكة الخير والشر للظفَر برُوح المسيحي. في مسرحية «عطيل»، نجد لهذَين الكِيانَين نظيرَيهما في ياجو «نصف الشيطان ذاك» (الفصل الخامس، المشهد الثاني، السطر ٢٩٨)، وعطيل «الشيطان الذي يزداد سوادًا على سواد» (الفصل الخامس، المشهد الثاني، السطر ١٢٩)، وديدمونة «الملاك الذي يزداد نقاءً على نقاء» (الفصل الخامس، المشهد الثاني، السطر ١٢٨). ما يُعَقِّد السيناريو في مسرحية «عطيل» أن الشيطان الحقيقي هو رجلٌ أبيض، في حين أنه في التقليد الدِّرامي المحلي، كان الشيطان يُمَثَّل تقليديًّا على هيئة شخصٍ يضع مكياجًا أسودَ على وجهه. يُحَرِّف شكسبير سيناريو الدراما الأخلاقية أكثر مُستخدمًا الفرضية المُعادية للنساء ذات الانتشار الثقافي الواسع القائلة بأنَّ جمال النساء هو صورةٌ خادعة مُضلِّلة تهدف إلى اصطياد الرجال التُّعَساء الحظ. هذا هو التغيير في الفكرة المُعادِية للمرأة الذي نجده أيضًا في مسرحية «هاملت» والذي يُثبت صحتَّه في حالة ياجو، بأن «للشيطان مَقدرةً على أن يتَّخِذ مَظهرًا مُحبَّبًا» (مسرحية «هاملت»، الفصل الثاني، المشهد الثاني، السطران ٥٣٤–٥٣٥).[42] يُفصِح برابانشيو أيضًا عن الفكرة القائلة بأن النساء مُخادِعاتٌ بطبيعتهن عندما يكتشف زواج ابنته السِّري، ويمكن القول بأن تحذيره لِعطيل يغرس أوَّل بذرة شكٍّ حول عروسه: «لقد خَدعَت أباها، وربما تَخدعُكَ أنت أيضًا» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ٢٩٤).

تُعيد سونيتة شكسبير رقم ١٤٤، وهي إعادة صياغة لما نُشِرَ لأوَّل مَرَّةٍ في كتاب بعنوان «الحاج المُغرَم» (١٥٩٩) وفي نسخةٍ مُنقَّحة في عام ١٦٠٩، أيضًا ذكر السِّجال الثلاثي للمسرحيات الأخلاقية: «لديَّ حبيبان؛ أحدهما للتفاؤل، والآخر لليأس» (البيت ١).[43] إلَّا أنه في هذه التركيبة الغنائية، يُشكِّل الملاكان والشاعر ثلاثية حُب، تتكوَّن من

الشاعر، و«إنسانٍ جميل الطلعة» (البيت ٣) الذي هو «ملاكي الطيب» (البيت ٦)، و«رُوح شريرة» (البيت ٧) التي هي «امرأةٌ بغيضة اللون» (البيت ٤). تتردَّد هذه اللُّغة نفسها قبيل نهاية مسرحية «عطيل» عندما يجزم جراشيانو؛ عم ديدمونة، لدى رؤيته لجُثَّتها، بأنَّ أباها هو الآخر ميت:

لو كان الآن حيًّا،
لدفعه هذا المشهد إلى اقتراف فعلٍ يائس،
أجل، إلى إقصاء مَلاك الخير عنه باللعنة،
والإعراض عن رحمة الرب.

(الفصل الخامس، المشهد الثاني، الأسطر ٢٠٤–٢٠٧)

تُلَخِّص هذه الأسطُر القليلة دراما النفس البشرية التي تُجابِه الاختيار بين الخير والشر، والنهاية هنا هي ذُروة المأساة في اللاهوت المسيحي التي تتمثَّل في الإبعاد المُطلَق عن الرب. هنا، كما في الأعمال الدرامية الأخلاقية للعصور الوسطى، المأزِق هو مأزِقٌ نموذجي للنفس المُتأرجِحة بين الخلاص واللعنة. هذا السيناريو، بالطبع، ليس جنسيًّا في التقليد الدرامي المحلي، في حين أنه في سونيتة شكسبير يتَّخِذ طابعًا جنسيًّا بشدَّة. ورغم هذا الاستحداث، لا تزال القصيدة تُحافِظ على الارتباطَين التقليديَّين للرُّوح الشريرة (الشيطان) بالسواد وللمَلاك بالبياض، وهو بالضبط الترميز اللَّوني الذي يُعتبَر مشكلةً في مسرحية «عطيل».

في مسرحية «عطيل»، أيضًا، تُستخدَم الموضوعات المحورية المتعلقة بتقليد الدراما الأخلاقية للتشديد على التماسِّ بين المحلي والأجنبي عندما يُترجَمان إلى مسألة الصراع العسكري بين المسيحية الغربية والإمبراطورية العثمانية؛ القوة العظمى في العالم في حقبة أوائل العصر الحديث. فَهِم مُعاصرو شكسبير هذا الصراع على أنه لا يقِلُّ عن كونه المعركة التي يخوضونها في سبيل إنقاذ رُوح العالم. إنَّ عطيل، باعتباره مُتحوِّلًا للمسيحية، يُؤيِّد كلًّا من الدين الذي وُلِد عليه والعقيدة التي اتَّبَعَها، واصفًا نفسه قُبيل نهاية المسرحية على نحوٍ غير مُباشر بأنه «كلبٌ مُختتَن» (الفصل الخامس، المشهد الثاني، السطر ٣٥٣)؛ ومن ثَمَّ يُشير إلى الأَثَر الذي لا ينمحي من هُويته غير المسيحية السابقة. وبهذا، تُقدِّم المسرحية نموذجًا للاختلاف الديني الذي يبدو مُختلفًا تمامًا عن الصراعات الطاحنة التي كان قد زُجَّ بالمسيحية الإنجليزية فيها، إلَّا أنه كان في الوقت نفسه مُناظرًا لها على نحوٍ

يبعث على القلق. إنَّ شكسبير، إذن، لا ينقل فحسبُ بوعيٍ ذاتي تامٍّ منه تقليدًا مسرحيًّا محليًّا ويضعه في إطارٍ أجنبي، بل هو أيضًا يستخدم المنديل المفقود ليُكرِّر المجاز المحوري للمسرحية الأخلاقية، وتحديدًا التهديد الموجود دومًا باللعنة الأبدية: «أمَّا فقدانه أو التخلِّي عنه، «فخُسران مُبين»، لا يمكن لأي شيءٍ آخرَ أن يُضاهِيَه» (الفصل الثالث، المشهد الرابع، السطران ٦٨–٦٩، أقواس التنصيص الداخلية من عندي). تزيد لفظة Perdition (الخسران المبين، الهلاك، اللعنة الأبدية) من ربط المنديل بالسياق العالمي لـ «الهلاك التام للأسطول التركي» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، السطر ٣) وبسقوط عطيل المأساوي: «فلتحلَّ عليَّ اللعنة الأبدية، إن لم أكن أُحبُّكِ!» (الفصل الثالث، المشهد الثالث، السطران ٩٠–٩١).

نُشِرَت مسرحية «عطيل»، التي تُعتبَر واحدةً من أكثر مسرحيات شكسبير شهرةً وتقديمًا على خشبة المسرح، لأوَّل مَرَّة في شكل قَطْع الربع في عام ١٦٢٢، وطُبِعَت ثانيةً بعد ذلك بعام، مع اختلافاتٍ نصِّية كبيرة، في «المطوية الأُولى». لم يكن بطل مسرحية «عطيل» الأفريقي أوَّل شخصيةٍ سوداءَ على خشبة مسرح حقبة أوائل العصر الحديث؛ فقد ظهر الموريون الأشرار في مسرحية جورج بيل «معركة ألكازار» (١٥٨٨–١٥٨٩) وفي مسرحية «هيمنة الشهوة» (١٥٩٨–١٥٩٩) المشكوك في هُوية مؤلفها. كان شكسبير نفسه قد استمَدَّ من هذا التقليد الأدبي في تصويره لشخصية هارون الموري الخبيث في عمله التراجيدي السابق «تيتوس أندرونيكوس». إلَّا أنَّ شكسبير، حتى في ذلك العمل، كان قد بدأ يُعطي صبغةً إنسانية للصورة النَّمطية المسرحية بجعل هارون يُظهِر اعتناءً أبويًّا مُؤثِّرًا بابنه غير الشرعي. إلَّا أن إنسانية عطيل، خلافًا لهارون، مُكتمِلة اكتمالًا تامًّا. وعلى الرغم من أنَّنا يُمكِننا القول بأنه ارتَدَّ إلى البربرية التي تُنسَب بصورةٍ نمَطيَّة إلى الشخصيات ذات البشرة السوداء («سأقطعها نِتَفًا!» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ١٩٧)) عندما يسقُط في النهاية من حالة النعمة، فلا نجده في أي مرحلة من المسرحية ذلك الشرير المُبتدِع الشرَّ الذي يَحيق به. ولا ندري إن كان توسُّع شكسبير في شخصية عُطيل — بغضِّ النظر عن أَوجُه القصور في تجسيد شخصية رجلٍ أسود عبر مكياج وجهٍ أسود — كان نتيجةً لمُقابلاتٍ فِعلية مع بعضٍ من الأفارقة القلائل الذين تواجَدوا في لندن في أوائل العصر الحديث.[44] لا شكَّ في أن معرفة شكسبير بالأماكن النائية اعتَمدَت

بالكامل على قراءة مجموعةٍ مُتنوعة ومُثيرة للإعجاب من الكُتب، اشتَملَت على ترجمة السير توماس ليوكينور لكتاب الكاردينال كونتاريني «كومنولث وحكومة فينيسيا» (١٥٩٩)؛ وكتاب ريتشارد نولِس «التاريخ العام للأتراك» (١٦٠٣)؛ وقصيدة الملك جيمس «ليبانتو» (التي نُشِرَت لأول مرة سنة ١٥٩١)؛ وكتاب «التاريخ الطبيعي» لبلينيوس (قد يكون شكسبير قد قرأ ترجمة فيليمون هولاند لهذا الكتاب التي طُبعَت سنة ١٦٠١)؛ وكتاب «رحلات السير جون ماندِيفيل» (الذي أُعيد نشره سنة ١٥٨٢)؛ وكتاب السير والتر رالي «اكتشاف جيانا» (١٥٩٦)؛ وكتاب ليو أفريكانوس «التاريخ الجغرافي لأفريقيا» (١٦٠٠). في مسرحية «عطيل» لَبَّى شكسبير أذواق جمهورٍ مُتزايد الاهتمام بعالم يتجاوز حدود شواطئ إنجلترا ومع ذلك نجح في جعل ذلك العالَم غير الإنجليزي قَطعًا مُدرَكًا بواسطة موضوعات المسرحية المحلية تمامًا.

إنَّ القُدرة التراجيدية للمسرحية تنشأ في الواقع من الامتزاج المُثير بين المعتاد والغريب، بين المحلي والأجنبي. وما يُحوِّل الانتباه عن الطبيعة المحلية في جوهرها للمسرحية هو أنه في حين أن التابِعِين الغدَّارِين، والزَّوجات المُفترَى عليهن، والشراشف المفقودة كانت مَظاهرَ مألوفة، بل وحتى عادية، للحياة في أوائل العصر الحديث في إنجلترا، فإنَّ سادة البيوت السُّود لم يكونوا كذلك. يَستخدِم شكسبير نهَم الجمهور لما هو أجنبي وغريب — خوفهم ونفورهم بالإضافة إلى انجذابهم للاختلاف العِرقي والجغرافي — لاستكشاف المُؤسَّسات الرئيسية في الحياة المنزلية الإنجليزية، من خلال استعارات المسرح المحلي.

الملك لير

«تكاد» مسرحية «هاملت»، كما رأيْنا، أن تكون سُمِّيت تيمُّنًا باسم ابن شكسبير المُتوفَّى. أمَّا في مسرحية «الملك لير»، فقد أعطى شكسبير واحدًا من أعظم شخصياته الشرِّيرة اسم شقيقِهِ الأحدث سنًّا منه بكثير، إدموند، الذي وُلِد سنة ١٥٨٠ والذي تَبِع شقيقه الأكبر الذائع الصِّيت إلى المسرح. كان لإدموند ابنٌ غيرُ شرعي، ولكنه على ما يبدو كان مُعترفًا به، وهو الذي ربما يكون قد تشارك مع والده في اسمه المسيحي، استنادًا إلى خطأ كاتب أبرشية القِدِّيس المُخلِّص في منطقة ساذرك في كتابة اسم «إدموند» على أنه «إدوارد».[45] تُوفِّي الصبي في ١٢ أغسطس من عام ١٦٠٧: «إدوارد، ابن إدوارد شكسبير، ممثل؛ وضيع المَولِد.» لا نعرف كم كان عُمر الابن غير الشرعي لشقيق شكسبير، وإنما نعرف أنَّ وفاة والده سُجِّلَت في ديسمبر التالي: «إدموند شكسبير، مُمثِّل.» بالصدفة كان هذا بعد شهرٍ

فقط من تسجيل مسرحية «الملك لير» (التي ربما أُلِّفَت في عام ١٦٠٤–١٦٠٥) في سِجِلِّ الورَّاقِين في ٢٦ نوفمبر من سنة ١٦٠٧ تحت عنوان «كتاب دعاه السيد ويليام شكسبير قصَّتَهُ عن الملك لير كما مُثِّلَت أمام جلالة الملك في بلاط قصر وايتهول في ليلة القِدِّيس إسْتِفَانُوس في عيد الكريسماس الماضي من قِبَل خُدَّامه الذين يُمثِّلون عادةً على مسرح «ذا جلوب» في حي بانكساید».

إن مسرحية «الملك لير» هي المسرحية الوحيدة من بين المسرحيات التراجيدية لشكسبير التي تحتوي على حبكةٍ فرعية. أدمج شكسبير بعنايةٍ قصة الأخَوَين غير الشقيقَين المُتنافِسَين، المُقتبَسة من عمل السير فيليب سيدني «أركاديا» (١٥٩٠) — الذي يُدعى الأخوان فيه ليوناتوس وبليكسيراتوس — مع قصة الملك لير وبناته. ومما يجدُر ذِكْره أن المسرحية تبدأ بتلك الحبكة. الشقيقان عند شكسبير هما ابنا دوق جلوستر، الحليف الكبير للير. الابن الأكبر هو الابن الشرعي إدجار، الذي هو أيضًا ابن لير بالمعمودية: «ابن أبي بالمعمودية ... هذا الذي أسماه أبي، ابنك إدجار» (الفصل الثاني، المشهد الأول، السطران ٩١–٩٢).[46] الابن الأصغر، إدموند، هو نجل جلوستر غير الشرعي، المُنكَب على الشر. يُماثل سقوط جلوستر، الأب الجليل الذي له تاريخٌ جنسي مُتقلِّب، سقوط لير عندما ينحاز بحماقةٍ إلى جانب ابنه الشرِّير غير الشرعي على حساب ابنه الشرعي الصالح. بيْد أن الجمهور يشهَدُ عند ابتداء المسرحية جلوستر وهو يمزح، على مسمعٍ من إدموند، بشأن الكيفية التي جاء بها «ابن العاهرة» إلى العالم عبر بعض «اللهو» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٢٢) الذي ربما كان فسقًا، ولكنه بالتأكيد غير مشروع. وحيث إن إدجار «يكْبُر هذا بزُهاء سنة» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطران ١٨–١٩)، فإن جلوستر إما كان أرملًا في الوقت الذي يُشير إليه بلطفٍ بأنه وقت «صنع» إدموند (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٢٢)، أو إنه كان لا يزال مُتزوِّجًا من أم ابنه الشرعي ووريثه. يرى جلوستر أن إدموند هو مَبعثُ خزيٍ له؛ إذ يقول عنه: «لطالما خَجِلتُ من الاعتراف به» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٩)؛ لذا عندما يتحدَّث إدموند في مُناجاته الذاتية عن الظُّلم الواقع على النَّسل غير الشرعي في بداية المشهد الثاني، تصطبغ المودَّة المعهودة بين الشخصية الميكيافيلِّية المُدبِّرة المكائد (الشخصية التي يُحبُّ الجميع أن يكرهها) والجمهور بدرجةٍ غير عادية من التعاطُف.

المشهد القصير في مَطلع الفصل الأول عن الأخَوَين غير الشقيقَين، المولود أحدهما «ولادةً شرعية» والآخر الذي «جاء إلى الدُّنيا مع بعض المُجون» (الفصل الأول، المشهد الأول،

الأسطر ١٨–٢٠)، هو مشهدٌ جوهري فيما يتعلَّق ببعض موضوعات هذا العمل التراجيدي المحورية، وتحديدًا الموضوعات المُتعلِّقة بالآباء، والتنافُس الأخوي، وطبيعة السلطة؛ «النظام القانوني». إنَّ مسرحية «الملك لير» هي مسرحية عن عائلتَين مُضطرِبتَين، بِلا أم.[47] يتسبَّب ردُّ كِنت المُتحيِّر على إقرار جلوستر المُبهَم بأُبوته لإدموند، «لم أفهمك» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ١١)، في الوجود الوحيد المُدرَك بجلاءٍ لِذكر الأمِّ في هذه المسرحية التي لا وجود فيها للأُمَّهات:

أُمُّ هذا الفتى فهِمَتني، يا سيدي؛
فارتفَع بطنُها، وإذا هي تجد، يا سيدي،
ولدًا لِمهدِها قبل
أن تجد زوجًا لفراشها.
أتشمُّ خطأً فيما جرى؟

(الفصل الأول، المشهد الأول، الأسطر١٢–١٥)
[ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، وهي الترجمة التي اعتمدنا
عليها على نحوٍ أساسي في ترجمة الاقتباسات من المسرحية في هذا
القسم، وإن كان ببعض التصرُّف اليسير في بعض المواضع]

وحيث إنه من المُسَلَّم به أنَّ الأمَّ غير المُسمَّاة لـ «ابن العاهرة» هذا، هي عاهرة، فإنها مُستهان بقدراتها الإنجابية، ويُنظَر إليها على أنه يمكن التخلُّص منها بعد استعمالها. بالإضافة إلى ذلك، لم تكن لفظة «عاهرة» كلمة يُمكن أن تُستعمل لوصف البغايا فقط وإنما أيضًا لوصف أي امرأةٍ يُعتقد أنها قد مارَسَت اتصالًا جنسيًّا خارج روابطِ الزوجية، أو أيضًا، أي امرأةٍ على الإطلاق.[48] وقُبيل نهاية المسرحية، عندما يكون شرُّ إدموند قد صار واضحًا تمامًا وأبوه قد أُصِيبَ بالعَمى على نحوٍ شنيع، يقول إدجار لأخيه غير الشرعي إنه، رغم ذلك، ثَمَّةَ عدالةٌ كونية من نَوعٍ ما تعمل حتى في هذا الفعل الشنيع:

عادلةٌ هي الآلهة، وهي من لذيذ معاصينا
تصنع أدواتٍ لعذابنا؛

فالبُقعة الظلماء الخبيثة التي أَنطَفكَ منها
كلَّفته عينَيه.

(الفصل الخامس، المشهد الثالث، الأسطر ١٦٨–١٧١)

«لذيذ معاصينا» في هذه الحالة هو فعلةُ ممارسة الجِماع مع أم إدموند التي تبدو وكأنَّ لا ضرر منها. «البقعة الظلماء الخبيثة»، الموضع المشئوم الذي منه حُبِل بإدموند، هو رَحِم أُمِّه وربما أيضًا بيتُ دعارة أو ماخورٌ ربما كان جلوستر قد نشد فيه المُتعة الجنسية. يُؤكَّد أيضًا على هذا الارتباط بين الانحلال الجنسي الذكوري، باعتبار أنه هو ما يجعل الرجال عُرضةً للتدنيس، والتوالُد الأُنثوي، عندما يلتقي لير الذي أصابه الاضطراب العقلي بجلوستر الذي أصابه العمى، والذي يَتعرَّف عليه لير عن طريق تشبيهه بكيوبيد الضرير الذي كان يُستخدَم في شعارات المواخير: «افعل ما بدا لك يا كيوبيد الضرير، لن أُحب» (الفصل الرابع، المشهد السادس، السطر ١٣٤).

تُقَدِّم «الملك لير»، التي هي مسرحيةٌ حول مأساة صراع الأجيال وعداء الأبناء والتي تدور أحداثها في عالمٍ يكاد يكون خارج نطاق الزمن، وهو عالم بريطانيا القديمة في حقبةِ ما قبل المسيحية، انتقادًا شديد القسوة لنظام سيادة الأب، حتى وإن كانت تُظهِر أنَّ الآباء الجبَّارِين هم بعضٌ من أكبر ضحايا هذا النظام: «قالوا لي إنني كل شيء؛ هذه أكذوبةٌ فاضحة» (الفصل الرابع، المشهد السادس، السطران ١٠٣–١٠٤).

في الحبكة الرئيسية، التي هي عبارةٌ عن مأساةٍ مُتعلِّقة بالأبوة، نجد لير الهَرِم وقد قسَّم مملكته بين بناته الثلاث وفي المُقابل يطلب أن يعرف مِقدارَ حُبِهنَّ له. تقدِّم جونريل وريجن اللئيمتان الإجابة المُتملِّقة المُتوقَّعة. وعندما تُسأل كورديليا، أصغر بنات لير، وابنته المُفضَّلة، وغير المُتزوِّجة، عما يمكنها قولُه للتفوُّق على تصريحَي شقيقتَيها المُبالَغ فيهما بحُبِّهما المُفرِط لأبيهما، ترفض التحدِّي، وتكون إجابتها على مطلَب أبيها المُتسلِّط ببساطة: «لا شيء يا سيدي» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٨٧). وبعد ذلك تحتجُّ بقولها: «لمَ تزوجَتْ إذن أختاي، إن صحَّ ما قالتاه، من أنهما «لا تُحبَّان سواك؟»» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطران ٩٩–١٠٠، أقواس التنصيص الداخلية من عندي). وفي ثورةٍ غاشمة، يطرُد لير كورديليا من قلبه ومن مملكته، ونتيجة لذلك أيضًا، يلفظها أحدُ خُطَّابها، وهو دوق برجندي. ويتَّخِذها ملك فرنسا، الذي يُدْرِك طهارتها بغضِّ النظر عن أنها الآن قد صارت بلا متاعٍ تأتي به لزَوجها عند الزواج، عروسًا له. يُحاول إيرل كِنت

أن يدافع عن كورديليا، ولكن لأنه هو الآخر يُثير غضب لير، فإنه يتنكَّر حتى يبقى في عون الملك الذي أقصاه، في حين تستمرُّ جونريل وريجن في إساءة مُعاملة أبيهما كما هو مُتوقَّع.

مُهرِّج لير، الذي لا يظهر في المسرحية إلَّا بعد أن تكون كورديليا قد ذَهبَت إلى فرنسا، هو الوحيد الذي له حُرية ٱلتكلُّم بالحقِّ أمام صاحب السلطان. يجد لير نفسه غايةً في الغضب وبلا مأوًى في فلاة أثناء عاصفة، وهي تجربة تُلْهِب في البداية غضبه على شرور النساء، ولكن آخر الأمر تُعطيه منظورًا أخلاقيًّا عن مِحنة البشرية. إن أكثر ما يُشير إلى تطهر لير؛ أي فَهمه الجديد للكيفية التي يطغى بها «مَثَل السلطة العظيم» (الفصل الرابع، المشهد السادس، السطر ١٥٤) على الضُّعفاء، هو تعاطُفه مع البغايا وغضبُه مِن نفاقِ مَن يُعاقِبُهن:

لِمَ تَجلِد تلك البَغي؟ عرِّ ظهركَ أنت؛
فأنت مُلتهِب الشبَق لتفعل معها
ما أنت تجلِدها من أجله.

(الفصل الرابع، المشهد السادس، الأسطر ١٥٧–١٥٩)

وبعد أن يُحقِّق هذا المستوى الإنساني للغاية من التبصُّر، تصِل كورديليا لإنقاذ أبيها، ولكن يُقبَض عليها وتُشنَق وكأنها مُجرمةٌ مُعتادة للإجرام. تشهد خاتمة المسرحية لير يحتضِن جثمانها، ويمسك لها بمرآة لَيرى إن كانت ما زالت تتنفَّس، في رجاءٍ عقيم منه بعَودتها إلى الحياة.

يعرض أيضًا مسار هذه الحبكة تأمُّلًا شكسبيريًّا آخر في طبيعة السلطة والمُلك؛ فعندما يتخلَّى لير عن العرش، يقول له المُهرِّج: «جعلتَ من كلتا ابنتَيك أُمًّا لك؛ إذ حين أَعطيتَهما العصا وأَنزلتَ سراويلك ...» (الفصل الأول، المشهد الرابع، الأسطر ١٦٣–١٦٥). في مسرحية «ريتشارد الثاني»، قسَّم الملك إنجلترا إلى ثلاثة أجزاءٍ حتى يمكن له أن يُصبِح مالِك أرضها، وفي مشهد خلْعِه يأخذ مرآةً ليرى إن كان لا يزال بمقدوره أن يُمَيِّز صفاتِ السيادة في صورته. إنَّ نهاية ريتشارد هي نهايةٌ مأساوية، ولكن في حين أنَّ انحلاله الأخلاقي هو المُقوِّض لسُلطته، فإنَّ حماقته لا تُدمِّر علاقاته الأُسرية تدميرًا بالغًا. قد يكون ريتشارد «مغلوبًا» (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطر ٣١) مثل لير فيما يتعلَّق بالحُكم، ولكنه، بخلاف لير، يحظى بالتبجيل والاحترام في بيته؛ فزوجته، إيزابيل، لا تزال

تُحبُّه وتَوَدُّ أن «تُنعشه وتُحييه بدموع الحُبِّ المُخلِص» (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطر ١٠). إن إيزابيل هي التي تُحذِّره من الرضوخ، في كلماتٍ تُشبِهُ كلمات المهرج في مسرحية «الملك لير»، قائلةً: «فكيف تقبل أنت العقاب خانعًا مِثل التلميذ، وتُقبِّل العصا التي تضرِبُك» (مسرحية «ريتشارد الثاني»، الفصل الخامس، المشهد الأول، السطران ٣١-٣٢). ومِمَّا له مغزاه أن المُدرِّس هنا، وليس الأم، هو من يُنفِّذ العقاب. في واقع الأمر، إنَّ ما يأذن في مسرحية «الملك لير» بواحدةٍ من أكثر النتائج كآبةً وبؤسًا في تاريخ التراجيديا هو أنَّ العائلة والدولة يقترنان اقترانًا وثيقًا.

يرى صامويل جونسون، مُحرِّر أعمال شكسبير في القرن الثامن عشر، أن خاتمة المسرحية كانت «مُناقضة للأفكار الطبيعية عن العدل»،[49] وبالفعل فإنَّ النهاية المأساوية أُغفِلَت، طيلة قسطٍ كبير من تاريخها المسرحي، لصالح الخاتمة السعيدة. إنَّ حلَّ شكسبير التراجيدي لعقدة المسرحية هو حلٌّ ينفرِد به شكسبير تمامًا ولا يُشارِكه فيه أيٌّ من مصادره. ومِمَّا لا شكَّ فيه أنه لا بُدَّ أن الكارثة المأساوية قد كان لها وقْع المفاجأة على جمهور شكسبير، الذي إما كان يعرف الأصول الشعبية للحبكة الرئيسية أو أصولها الأسطورية التاريخية، بما في ذلك كتاب هولينشيد «تاريخ إنجلترا واسكتلندا وأيرلندا» (١٥٧٧)، الذي يذكر أن الملك لير قد حكم حوالي سنة ٨٠٠ قبل الميلاد.[50] الحبكة الرئيسية حول البنات الثلاث اللواتي أَمَرهنَّ أبوهنَّ أن يُفصِحن عن مقدار حُبِّهنَّ له كانت جزءًا من التراث الشعبي الذي تزعم فيه الأختان الشرِّيرتان بأنهما تُكنَّان لأبيهما مشاعرَ مُبالغًا فيها وتجيب الابنة الصالحة، إجابةً غريبة نوعًا ما، بأنها تُحِبُّه كالملح. وفي التراث الشعبي يسعد الملك وابنته باجتماع شملهما في نهاية القصة. وهذا ينطبق كذلك في حالة كتاب جيفري مونماوث الذي يرجع إلى القرن الثاني عشر بعنوان «تاريخ ملوك بريطانيا»، الذي يموت فيه لير بعد أن يبلُغ أرذل العمر وتُصبح كورديليا ملكة، ومع ذلك فثَمَّةَ إضافةٌ مأساوية لتلك القصة: وهي أنها تُسجَن بعد ذلك على يدِ أبناء أختَيها المُتمرِّدِين وتنتحِر في السجن. ظَهرَت صيغٌ أخرى من هذه الرواية شِبه التاريخية في مَظلمَةٍ شعرية خيالية كتَبَها جون هيجينز تنقل وجهة نظر «كورديلا» في طبعة سنة ١٥٧٤ من كتاب «مِرآة للقضاة» وفي قصيدة ويليام وارنر «ألبيونز إنجلاند» (١٥٨٦). بالإضافة إلى ذلك، يُوجد مَصدرٌ درامي لنصِّ شكسبير، وهو مسرحية قُدِّمَت على مسرح «ذا روز» سنة ١٥٩٤ وطُبِعَت سنة ١٦٠٥ بعنوان «الوقائع التاريخية الصحيحة للملك لير وبناته الثلاث، جونريل، وريجن، وكورديلا». غير أنَّ خطة لير في هذه المسرحية هي أنْ يُزوِّج كورديلا برجلٍ لا تريده.

المشكلة الأساسية لمسرحية شكسبير ليست أن لير، مثل شكسبير نفسه، لديه بنات وبالتالي ليس لديه ابنٌ يُمكنه أن يُورِّثه المملكة بكاملها، وإنما أنَّ أملاك لير يتعين أن تبقى كوحدةٍ واحدة، ليس «بعدما» يموت، وإنما «قبل» وفاته. وفي هذا الشأن، قد تكون حبكة شكسبير قد تأثَّرَت على الأرجح بمُصادفةٍ أخرى مُتعلِّقة بالأسماء (بالإضافة إلى تلك المُتعلقة باسم «إدموند»)، وهي مُصادَفةٌ يبدو أنها تنتمي إلى الفنِّ أكثر من انتمائها للحياة. كتب أحد أتباع إليزابيث الأولى، يُدعى برايان آنيسلي، وصِيَّته في عام ١٦٠٠ مُورِّثًا مُعظَم ثروته لابنته الصُّغرى غير المُتزوِّجة، كورديل. طَعنَت ابنتاه الأكبر سِنًّا المُتزوِّجتان في صحة الوصية استنادًا على إصابة والدهما الهَرِم بالجنون، ولكن الغلبة كانت مع ذلك لكورديل. إنَّ التَّشابُه جَلِي، ولكن شكسبير هو الآخر كانت له تجربته الخاصة مع والدَيه الطاعنَين في السن؛ فكلاهما بلغ السبعين، وكان أبوه قد مات سنة ١٦٠١ ودُفِنَت أُمُّه سنة ١٦٠٨؛ أي بعد عامَين من كتابة شكسبير لمسرحية «الملك لير». كانت جونريل وريجن قد لاحظتا بالفعل التدهوُر التدريجي الذي أصاب لير: «إنكِ تَرينَ ما أكثر تقلُّباته في شيخوخته. وما لحَظناه منها ليس بالقليل» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطران ٢٩٠–٢٩١).

مع تقدُّم المسرحية، تُصبح الأختان الشرِّيرتان خاليتَين من التعقيد وكأنهما شخصيتان في قصةٍ خيالية، مع أنه يُتاح للجمهور في بداية المسرحية أن يُلقي نظرة على علاقتهما بأبيهما؛ فثَمَّةَ مرارةٌ غيرُ مُصطنَعة في كلام جونريل، والتي ظهر بجلاء سببها؛ «كان دومًا يُحبُّ أُختنا أكثر مِنَّا» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٢٩٢). إن معرفة جونريل وريجن الوثيقة بوالدهما الشارد هي معرفةٌ دقيقة بطريقةٍ مُقنعة: «إنه كان أبدًا قليل المعرفة بنفسه» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطران ٢٩٤–٢٩٥)؛ «لقد كان في أفضلِ أيامه وأعقلِها شديد الاندفاع» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطران ٢٩٦–٢٩٧). لذا عندما تشتكي جونريل من أنَّ فرسان والدها ومُرافقِيه هم «رجالٌ كلهم عربدة وخلاعة»، لدرجة أنهم يجعلون قصرَها «أشبَهَ بالحانة أو الماخور» (الفصل الأول، المشهد الرابع، الأسطر ٢٣٣–٢٣٦)، فإنَّ الجمهور يتذكَّر ما كشفه جلوستر بشأن ماضيه في افتتاحية المسرحية. كشأن جونريل وريجن، نجد أن إدموند، أيضًا، هو شخصيةٌ أكثر تفهُّمًا في البداية؛ فهو يفعل الأمر الذي ما زالت تفعله المجموعات المُهمَّشة وذات الثقافة المُضادة؛ أي إنَّه يأخذ التسمِيات المهينة التي تُطلَق عليه — «ابن طبيعي (ابن سِفاح)» و«ابن زنا» — ويُعيد صياغتها في هيئة هُوية شخصيةٍ إيجابية: «فيا أيتها الآلهة، شُدِّي

أَزْرَ أولاد الحرام!» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٢٢). إنه لا يعترِض فقط على «العُرف» و«حَذلَقة الأُمم» اللذَين يحُطَّان من قدْر أولئك الذين يُولدون خارج إطار رباط الزوجية، وإنما أيضًا على حقِّ البكورة ذاته، وهو وضعٌ قد تسبَّب في الحسرة لِلكثيرين من الأبناء الشرعيين تمامًا في إنجلترا: «إنني تأخرتُ بالميلاد عن أخي، اثنَي عشر أو أربعة عشر شهرًا» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٦).

وهكذا فإنَّ لير وجلوستر قد يكونان بالفعل واهنَين ويُرثى لهما نتيجةً للقسوة المُسلَّطة عليهما من قِبَل نَسلِهما الشرِّير أثناء المسرحية، ولكنهما يبدآن المسرحية في هيئة الأبوَين حادَّي الطبع، المُستبدَّين اللذَين يُجابهان أي إبداءٍ لمناهضة سُلطتهما بوابلٍ من العُنف اللفظي. عندما يخدع إدموند والده ويقوده إلى الاعتقاد بأن إدجار يسعى إلى أنْ «يُدير الدخل» في سنوات شيخوخة والده، يكون رد جلوستر عبارةً عن تقريعٍ مُطوَّل: «يا نذلٌ كريهٌ! يا نذلٌ، شاذٌّ، مقيتٌ، وحشيٌّ، بل أَحَطُّ من الوحشي!» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطران ٧٦–٧٧). ويشتمل إبعاد لير لابنته «المُفضَّلة» على قَدحٍ أكثر هولًا بكثير:

أو ذاك الذي يجعل من أبنائه طعامًا
يَنهمه نهمًا، أقرب إلى قلبي،
وأكثر إثارةً لِشفقَتي ومَدعاةً لِعوني،
منكِ أنتِ، يا من كنتِ يومًا ابنتي.

(الفصل الأول، المشهد الأول، الأسطر ١١٨–١٢١)

إن لير سوف يتصادق مع آكلٍ لِلُحوم البشر يأكل أطفاله قبل أن يُقَرِّب كورديليا منه. والمُفارقة أن لير قد أصبح قَطعًا مِثل الشيء الذي يستقبحه؛ فهو يُشبِع شهيَّته للغضب على حساب ابنته. ومن هذه النقطة فصاعدًا، يتباعد الخير والشر دراميًّا في المسرحية، ويستفحل الشر. وبعد أن تنبذ جونريل وريجن لير، يكتشف أخيرًا أنهما هدفٌ أنسبُ لغضبه من كورديليا. ومع ذلك، فطبيعةُ غضبه لا تتغيَّر، وإن كان الآن البغض العنيف للنِّساء يزيده تفاقمًا:

إنهنَّ قناطرُ من الخَصْر فما دونه،
وإن يكُنَّ من فوق الخَصر نساء. ولكن الآلهة لا تملك منهن
إلَّا ما يعلو الزُّنَّار، وكل ما دونه إن هو إلا مِلك الشيطان؛

هناك الجحيم، هناك الظلام، هناك حفرة الكبريت،
نارٌ وسَفْعٌ، ونَتَنٌ وسَقَم. أُف، أف، أف! آه، آه، آه!

(الفصل الرابع، المشهد السادس، الأسطر ١٢١–١٢٥)

تُلخِّص لُغة لير فيما يتعلَّق بابنتَيه الكُبريَين مضمون النظام الأبوي بأَسْره، وهو المضمون الذي يتَّسِم بخوفٍ من النساء وبُغضٍ لهن؛ إذ يُسَلِّم بأن بشريَّتهن لا تعدو أن تكون ظاهرية. هذا كان جزءًا من لغة الحياة اليومية لعالم شكسبير، ومع أنَّ هذه الكلمات قد تنطبق تحديدًا على العاهرات، اللواتي كان ارتباطهن بالتهاب الأعضاء التناسُلية، «حُفرة الكبريت»، هو الأكثر قُربًا، فإنها كانت تُستخدَم أيضًا فيما يتعلَّق بكلِّ النساء بما أن من الفرضيَّات الأساسية لمُعاداة المرأة أن كل النساء سواء. ويُجَسِّد تصويرهن هنا بأنهنَّ مخلوقاتٌ شيطانية نصفُ بشرية، نصفُ حيوانية، الأوصاف المُتَّسِمة بالاستقطاب لأم إدموند من ناحية أنها حسناء، «غير أنَّ أُمَّه كانت جميلة» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٢١)؛ ومن الناحية الأخرى بأنها، «البُقعة الظلماء الخبيثة» للحمل (الفصل الخامس، المشهد الثالث، السطر ١٧٠).[51]

يلعن لير إمكانية أن تُصبح ريجن أُمًّا حينما يتضرَّع إلى الإلهة الطبيعة أن «تُنْزِل العقم» برحِمها. ويُشير إلى خصوبة «جسمها المُنحطِّ» بأنها القابلية لـ «الإفراخ»، وهي كلمة لا تُستخدَم عادةً فيما يتعلق بالتكاثر البشري، وإنما تُعْتَبر جزءًا من مفردات تربية الحيوانات (الفصل الأول، المشهد الرابع، الأسطر ٢٧٠–٢٧٣). إن التعبيرات الثقافية المُبتذَلة التي يُكرِّرها لير، مثل المُعادلة بين المهبل وفُوَّهة الجحيم، حُفرة الكبريت المُستعِرة، كانت تعبيراتٍ مُنتشِرة، وربما يدلُّ مجيئها على لسانه بهذه السهولة على بعض عيوبه كأبٍ لِبنات. ومع ذلك، فهذا الخطاب المُعادِي للمرأة لم يكن فقط جُزءًا من إرث مُعاداة المرأة الموروث من العصور القديمة والوسطى، وإنما أيضًا جزءًا من جدلٍ شمل عموم أوروبا حول النساء عُرِف باسم «قضية المرأة»، الذي، كما أشرْنا فيما يخصُّ مسرحية «ترويض النمرة»، اتخذ شكل حربِ نشراتٍ بَدأَت في منتصف القرن السادس عشر. ولنأخذ مثالًا بارزًا سيئ السمعة، وإن كان مثالًا يلي زمنيًّا المسرحية؛ ففي عام ١٦١٥ ارتأت نشرة جوزيف سويتنام «إدانة النساء بما يتَّسِمن به من فِسق وتفاهة ووقاحة وخيانة.» أن «بين أثدائهن وَادِي الدمار، وفي مضاجِعِهنَّ يُوجَد جحيم، ولَوْعَة، وندم.»[52]

ومع ذلك فإن أَوْج عنف المسرحية ليس لفظيًّا وإنما جَسدِي. إنه عندما تُقتلَع عينا جلوستر على خشبة المسرح بناءً على أَمْر جونريل. يُكبَّل جلوستر إلى كرسي بينما يُشوِّهه كورنوول، زَوج ريجن الشرِّيرة: «اخرج، أيُّها الهُلام النجس» (الفصل الثالث، المشهد السابع، السطر ٨٢). الصوت الوحيد الذي يرتفع اعتراضًا هو صوتُ خادمٍ يُحاوِل أن يُوقِف الانتهاك، وهو الذي يُقتَل على يد ريجن، ولكن شجاعته هي واحدةٌ من لحظات الوفاء القليلة في المسرحية:

لقَد خَدمتُكَ منذُ كنتَ طفلًا،
ولكني ما أدَّيتُ لكَ خِدمةً خيرًا
من نهيكَ الآن عما تهمُّ به.

(الفصل الثالث، المشهد السابع، الأسطر ٧٢–٧٤)

من حيث التسلسُل الهرَمي في أوائل العصر الحديث، لم يكن رب العائلة مُتحكِّمًا في كلِّ النساء والأطفال في عائلته فحسب، وإنما أيضًا في «جميع» أفراد أُسرته المعيشية. وخادم كورنوول، في تذكيره لسيِّدِه بأن كان في خِدمته منذُ «كان طفلًا»، يُعيد باختصارٍ مشهد مقاومة كورديليا لِلير؛ إذ يَثْبُت بما لا يدع مجالًا للشكِّ أن هذا النوع من العِصيان هو فعلٌ حسن، كما يُدرِك لير فيما بعدُ: «إن قولهم «نعم» و«لا» لكلِّ شيءٍ قلتُ عليه «نعم» و«لا» لم يكن تمسُّكًا بأهداب الدين [عن اقتناع]» (الفصل الرابع، المشهد السادس، الأسطر ٩٨–١٠٠). بالإضافة إلى ذلك، بسبب نمط التفكير المُناظِر الذي ساد في إنجلترا الإليزابيثية، كان للمقاومة داخل الأُسرة المعيشية بُعدٌ سياسي باعتبارها ضربًا من الخيانة العائلية.[53] يتبيَّن لنا مرةً تلو أخرى في المسرحية أنَّ هذا النوع من الخيانة «هو» أَمرٌ مُبرَّر باعتباره ردًّا على الاستبداد لأنَّ كلَّ الحكام، الملكيِّين والأُسريِّين منهم، بشر، غيرُ معصومِين، وعُرضة للضعف، والشيخوخة، وتضاؤل القدرة على التصرُّف العقلاني. يُنقِذ إدجار — الابن المطرود والمُكرَه على أن يَتنكَّر في هيئة توم الفقير، وهي هيئة شحَّاذٍ مجنون — جلوستر من انتحاره المُزمَع من على جرف دوفر. ويُعيد إلى الأذهان، وهو يقتاد أباه من يدِه، واحدًا من أشهر التصويرات الكلاسيكية لرأفة الأبناء بآبائهم؛ وتحديدًا رأفة إنياس الذي يحمل أنخيزِس، والده الكفيف، على كتِفِه خارجًا من مدينة طروادة المُحترِقة.

أحد أكثر المَشاهد المُثيرة للمشاعر في المسرحية، والذي كان مبعث أوسعِ جدل، هو مشهد لير نفسه وهو يحمل جثمان كورديليا: «يدخل لير حاملًا كورديليا ميتةً بين ذراعَيه» (الفصل الخامس، المشهد الثالث، السطر ٢٥٥). تَركَّز النقاش النقدي المُتعلِّق بالمسرحية بشأن ما إذا كانت هذه الخاتمة المُقبضة بشدَّة، والتي يمكن القول بأنها عدَمية، حيث «كلُّ شيء جهم، ومُظلم، وفاتِك» (الفصل الخامس، المشهد الثالث، السطر ٢٨٧)، تُقِرُّ بأي شيء ينطوي على تكفيرٍ عما سبق. تكشف المسرحية بالتأكيد عن تشكُّكٍ وَثَني أو كلاسيكيٍّ قديم من شأنه أن يكون مستحيلًا لولا الإطار الوثني الذي تدور فيه أحداث المسرحية، وهو ما يُشبه التوجُّهات التي تشتمل عليها ترجمة مارلو لمَرثيَّة أوفيد في وفاة الشاعر تيبولوس: «عندما تختطف الأقدار الرديئة رجالًا أخيارًا، فإنَّ الخواطر الدفينة تمنعني من الاعتقاد بأن ثَمَّةَ إلهًا» (الكتاب الثالث، المرثية ٨، السطران ٣٥–٣٦).[54] في نهاية المسرحية، والمَيتان يُحملان بعيدًا عن خشبة المسرح، نجد أن المَقطعَين المسجوعَين اللَّذَين يتلفَّظ بهما إدجار يلتجِئان بالفعل إلى تصنُّعٍ زائد بوضوح يُعلن عن خُلاصة للمسرحية بشأن الأرواح التي أُزهِقَت بالفعل:

علينا أن نخضع لِوَقْر زماننا المحزون هذا،
وأن نقول ما نشعُر به، لا ما ينبغي أن نقوله.
أكبرُنا قد فاقَنا بما عانى؛ نحن الشباب
لن نرى كلَّ ما رآه، لا ولن نُعمَّر بقدْر ما عُمِّر.

(الفصل الخامس، المشهد الثالث، الأسطر ٣٢٢–٣٢٥)

قُدِّمَت مسرحية «الملك لير» في البلاط الملكي في شهر ديسمبر من عام ١٦٠٥ وطُبِعَت في عام ١٦٠٨ في شكل قَطع الرُّبع بعنوان «الوقائع التاريخية الصحيحة للملك لير». بيْدَ أنه يبدو أنَّ شكسبير قد عدَّل هذه المسرحية تعديلًا كبيرًا، لأنه في «المطوية الأُولى» التي ترجع إلى عام ١٦٢٣ ظَهرَت نسخة بعنوان «مأساة الملك لير» كانت تعديلاتها وتصويباتها على النُّسخة الموجودة في طبعة قَطع الرُّبع الأُولى لعام ١٦٠٨، التي طُبِعَت بشكلٍ سيئ، عظيمةً إلى حدٍّ أن بعض الباحثِين ذهبوا إلى أنَّ هذَين ليسا مُجرَّد نصَّين مُختلفَين وإنما مسرحيتان مختلفتان.[55] وعلى الرغم من أنه يُوجَد جدلٌ كبير حول ما إذا كانت التغييرات فيما بين طبعة قَطع الرُّبع الأُولى و«المطوية الأُولى» هي بالفعل تغييرات أُجرِيَت على يد

شكسبير، كما يُبيِّن ستيفن جرينبلات، «فثَمَّةَ توافقٌ مُتزايد في الآراء بين الباحثِين على أنَّ نصَّ عامِ ١٦٠٨ لمسرحية «الملك لير» يُمثِّل المسرحية كما كتبها شكسبير أولًا وأن نصَّ عامِ ١٦٢٣ يُمثِّل تنقيحًا كبيرًا.»[56] ظلَّت النُّسختان المُتَمَايِزتان، مع حُجية كلٍّ منهما، مُتداوَلتَين طَوالَ القرن السابع عشر؛ الأمر شكَّل حقل ألغام تحريريًّا للأجيال اللاحقة. ومن القرن الثامن عشر وحتى إصدار طبعة أكسفورد للأعمال الكاملة لشكسبير في عام ١٩٨٦، اختار المُحرِّرون الجمع بين النصَّين؛ فمُعظَم الطبعات هي عبارة عن خليطٍ من نَصِّ عامِ ١٦٠٨ والمسرحية المُنقَّحة لاحقًا المطبوعة في «المطوية الأُولى». الأمر المُدهِش بشأن هذه القصة المُتعلِّقة بالنصِّ هو أنه من الواضح أن شكسبير أعاد صياغة بعض الأفكار، ربما تلبيةً لضغط فرقته، أو لِتجاوُب الجمهور، أو لمجرد تغيُّر رأيه في الموضوعات المطروحة. إنَّنا نرى في حالة هذه المسرحية ربما على نحوٍ أوضح من أي مسرحيةٍ أخرى أن نصَّ المسرحية؛ السيناريو، حتى وإن كان قد طُبِع بالفعل، لم يُفهَم من قِبَل مُؤلِّفه على أنه نقشٌ على حجَر؛ لا تغيير فيه ولا تعديل، وإنما على أنه شيءٌ أكثر عضوية يُمكن إعادة تشكيله وفق الظروف أو الأفكار المُتغيِّرة؛ بعبارةٍ أخرى، إن الفن لا يصل أبدًا إلى مُنتهًى ما دامت الحياة مُستمِرَّة.

ماكبث

حسبما بيَّنَت موريل برادبروك منذُ فترةٍ طويلة أن شكسبير، خلافًا لبن جونسون، «لم يُطلَب منه أبدًا أن يكتب مسرحيةً قناعية للبلاط، لا من قِبَل الملك جيمس ولا أي أحدٍ آخر.»[57] كانت مسرحيات البلاط القناعية عبارة عن احتفالات، تتَّسِم بالمُغالاة، بالقِيَم الأرستقراطية، وخاصةً بسُلطة الحاكم المُطلَقة، وثرائه، وعظمته. تكلَّفَت مسرحية جونسون القناعية احتفالًا بمنح الأمير تشارلز لقب دوق يورك مبلغًا مُذهلًا بلغ ٢١٠٠ جنيه، ولكن استثمار البلاط في المسرحية القناعية لم يكن مُجرَّد استثمارٍ مالي؛ فحسبما يُشير ستيفن أورجيل، فإن المسرحية القناعية «أعطت مَعْنًى أعلى لحقائق السياسة والسلطة؛ إذ أَوجدَت قصصها الخيالية أدوارًا بطولية لقادة المجتمع.»[58] وفي حين أن جونسون كتب أيضًا للمسرح التجاري، فإنه بحلول عام ١٦٠٣، كان قد أصبح بالفعل شاعر حفلاتِ بلاطِ النُّخبة، وحصل على الرعاية القوية لإيزمى ستيوارت؛ ابن عمِّ الملك، ولورد أوبيني.

على النقيض، كان شكسبير على نحوٍ واضح شاعرًا للمسارح العامة، حتى حين كانت مسرحياته تُقَدَّم في البلاط بأَمرٍ ملكي. حَصلَت فرقة شكسبير على مرتبةٍ جديدة هي «خدَم الملك» بعد تولِّي جيمس الأول العرش سنة ١٦٠٣؛ حينئذٍ صُرِّح لهم بأن «يُمارسوا بِحُريةٍ فنَّ ومهنة تمثيل الأعمال الكوميدية، والتراجيدية، والتاريخية، والفواصل الترويحية، والمسرحيات الأخلاقية، والرعوية، والأعمال المسرحية وما إلى ذلك ... لِيَعرِضوا ويُمارسوا علنًا ما لدَيهم على أفضل نحو.»[59] بيْد أنه كانت تُوجد حدودٌ مُقَيِّدة بصرامةٍ للحُرِّيات فيما يتعلق بـ «فن ومهنة التمثيل»، وحين أدَّت الفرقة في ذلك العام نفسه مسرحية بن جونسون التراجيدية الرومانية «سقوط سيجانوس» مع وجود شكسبير ضِمن طاقمها (ربما في دور الإمبراطور، تيبيريوس)، استُدعي جونسون أمام مجلس شورى الملك بتهمتَي اتِّباع العقيدة الكاثوليكية والخيانة، ولم يُعفِه من العقاب إلَّا تدخُّل اللورد تشامبرلين؛[60] وبالتالي، فإن صِلات جونسون بالبلاط لم تمنحه حريةً مُطلقة، لكنها أتاحت له على الأقل قدْرًا ضئيلًا من الحماية من أسوأ العواقب المُترتِّبة على التعرُّض لسخط أصحاب النفوذ. من المُستبعد أن يكون شكسبير، الذي لم يكن معروفًا للبلاط بقدْر جونسون، قد حظِيَ بحمايةٍ مُماثلة.

في العام التالي مباشرةً لنكسةِ مسرحية «سقوط سيجانوس»، وَقعَت فرقة شكسبير في المشاكل من جديد، هذه المرة بسبب تقديمهم مسرحيةً تصِف النجاة المزعومة لجيمس الأول بأعجوبةٍ من ألكساندر روثفن؛ شقيق إيرل جاوري، والذي ثَمَّةَ اتفاقٌ عامٌّ على أنه كان قد حاول اغتياله في اسكتلندا سنة ١٦٠٠. لا يُعرَف مُؤلِّف مسرحية «مأساة جاوري» كما أنَّ النصَّ فُقِد في طيَّات التاريخ. ومع أنها قُدِّمَت مرَّتَين، فإن كاتب الرسالة الإخبارية جون تشامبرلين يُورد أن «بعض المستشارين الكبار مستاءون كثيرًا منها، لذلك يُعتقَد أنها ينبغي أن تُمْنَع.»[61] ومن المؤكَّد أن المسرحية لم تُقَدَّم ثانيةً أبدًا. ومع ذلك فإن مخاوف المجلس إزاء تمثيل مُحاولاتٍ لقتل الملك لم تكن في غير محلِّها بنحوٍ كامل؛ فبعد عامٍ واحد فقط، في الخامس من شهر نوفمبر من عام ١٦٠٥، أمكن بِشِقِّ الأنفس تجنُّب مؤامرة البارود، التي كانت ستُؤدِّي إلى تفجير مبنى البرلمان في اللحظة التي كان جيمس سيُلقي فيها خطابه الافتتاحي.

وبالتالي تبدو مسرحية «ماكبث»، التي هي بنحوٍ واضحٍ مسرحيةٌ يَعقوبية تدور حول قتل ملك، اختيارًا مُستبعدًا لشكسبير وفرقته في حوالي سنة ١٦٠٦ (مع أنها لم تُنشَر حتى عام ١٦٢٣ في «المطوية الأُولى»). تتناول المسرحية، التي أُلِّفَت لحاكمٍ جديد

ونظامٍ جديد، اغتيال ماكبث للملك الصالِح دنكَن بتحريضٍ من زوجته الطامحة إلى العرش، الليدي ماكبث. ابتكر شكسبير، آخذًا كتاب رافايل هولينشد «تاريخ إنجلترا واسكتلندا وأيرلندا» مصدرًا رئيسيًّا له، ويُكمِله، ضِمن مَصادرَ أُخرى، كتاب جورج بوكانان «تاريخ اسكتلندا» (١٥٨٢)، شخصيةً شريرةً، مُتعطشةً للسلطة، ومع ذلك يجِد الجمهور أن أفعالها ودوافعها مُثيرةٌ للتعاطُف. ومع أنَّ تَوجُّه الجمهور الملكي يُشكِّل بالفعل الموضوعات والقضايا الرئيسية للمسرحية، التي تتناول التاريخ الاسكتلندي وليس الإنجليزي، وأحد شخصياتها الرئيسية، وهو بانكو، هو أحد أسلاف الملك جيمس، فإن المسرحية أبعدُ ما تكون عن التملُّق؛ فشكسبير يعرض على المسرح أكثر شيء كان جيمس يخشاه؛ وهو قتْل الملك بتحريضٍ من الساحرات، «أخوات القدَر»، اللواتي تُشجِّع نبوءاتُهنَّ المُبهَمة المُلغِزة، التي ترى ماكبث ملكًا مستقبليًّا، الأخير على سفك «الدم الذهبي [الملكي]» للملك المُتوَّج. الأكثر من ذلك، أن المسرحية تكاد تكون دراسةً تحذيرية في مسألة السُّلطة المُفرِطة وعدالة التمرُّد في حالات كتلك. في مسرحية «ماكبث» يُناقِش شكسبير بجراءة أكثر مبدأً مُقدَّرًا لدى جيمس، وهو مبدأ الحق الإلهي للملوك. تسبر المسرحية بتعمُّقٍ أكبر غَور تساؤلات اهتمَّ بها شكسبير منذ بداية حياته المهنية حول هوية الأشخاص وماهية الأشياء التي تحديدًا تُشَكِّل، وتمنح، وتكفل ذلك الحق، والأمر الأخطر من ذلك هو ماهية الأمور التي تُهدِّد بتقويضه. ولا تَشِي المسرحية بأي تَطلُّعات لا لجماليات ولا لأيديولوجيات المسرحية القناعية.

لم يُعيَّن جيمس السادس ملك اسكتلندا خلفًا لإليزابيث إلَّا وهي على فراش الموت، وذلك كونه ابن ماري مِلكة الاسكتلنديين المذمومة التي أُعْدِمَت. وكانت قضية مَن الذي سيرث العرش الإنجليزي بعد إليزابيث واحدةً من أكبر المُشكِلات العالقة طَوالَ أغلبِ عهدها الذي بلغ خمسةً وأربعين سنة. والسبب في ذلك، كما بيَّن شكسبير تكرارًا في مسرحياته، أنَّ انتقال السلطة السيادية كان دومًا أضعَفَ حلقاتها، ومن شأن كيفية تسليم تلك السلطة أن تُحدِّد مدى ومُدَّة إمكانية الاحتفاظ بها والحِفاظ عليها. ورغم أن أزمة الخلافة حُلَّت نهائيًّا باعتلاء جيمس للعرش، فلا تزال ثَمَّةَ قصة لتُروى حول ما يمكن أن ندعوه مسار نَسَبه الطويل إلى المُلْك؛ إذ كيف آلَ الأمر بملكٍ اسكتلندي، أجنبي، إلى الجلوس على العرش الإنجليزي؟ ومع أنَّ أحداث المسرحية تجري قبل مولد جيمس بقرون، فإنَّ شكسبير يستخدِم مسألة الحقِّ الإلهي هذه — تلميحًا «إلى العرش الإنجليزي» بقدْر ما هي بشأن

العرش الاسكتلندي — مُقَدِّمًا بطريقةٍ غير مُباشرة ما قد نراه التاريخَ الاسكتلندي السابق على اختياره.

كان جيمس نفسه مُنشغلًا بهذه الأمور؛ كونه مُثقفًا رغم غرابه أطواره؛ فقد كتب ثلاث أطروحاتٍ تحمل علاقةً مباشرة بمسرحية شكسبير: «القانون الحقيقي للممالك الحرة» (١٥٩٨)، و«الهِبة الملكية» (التي أَوَّل طبعةٍ إنجليزية منها نُشِرَت سنة ١٦٠٣)، و«دراسة الشياطين» (١٥٩٧). كانت الحُجَّة التي يتناولها كتاب «القانون الحقيقي للممالك الحرة» هي أنَّ الملوك كانوا، تبعًا لمثال العهد القديم، مُختارِين من قِبَل الرب، وأن مُخطَّط العناية الإلهية للربِّ كان يفرض عليهم أن يحكموا. كُتِبت أطروحة «الهبة الملكية»، التي هي عبارةٌ عن دراسة في الطبيعة العملية للمُلك، لابن جيمس الأكبر ووريثه، الأمير هنري، الذي كان أميرًا شابًّا رائعًا كان يُبَشِّر بأن يكون الحاكم المثالي، ولولا وفاته في عُمر الثامنة عشرة، لكان بالتأكيد قد حقَّق نجاحًا أفضل من شقيقه الأصغر، الذي أصبح لاحقًا الملك تشارلز الأول. على النقيض، وَصفَت أطروحة «دراسة الشياطين» مخاوف جيمس بشأن ضَعف مُلكه. ذهبت حُجة الكتاب إلى أن الشيطان سعى إلى الانقلاب على النظام الإلهي؛ ومن ثَمَّ، فإنَّ الساحرات — مثل المرأة الاسكتلندية التي وُجِد معها دُميةٌ من الشمع تمثل جيمس ومغروزٌ فيها دبابيس — كُنَّ يُهدِّدن النظام الراسخ للرب، الذي كان على رأسه جيمس نفسه. بالفعل كانت النساء هُنَّ أعظمَ أعداء حُكم جيمس، وقد استجوب هو بنفسه الساحرات اللواتي كنَّ قد سَعين، حسبما يُزعَم، إلى قتله في اسكتلندا. ضمَّ هؤلاء النساء امرأةً اعتَرفَت تحت التعذيب بأنها ومائتَين أُخرياتٍ خُضنَ كلُّهن البحر في مصفاة بِنِيَّة جلب كارثة لسفينةٍ ملكية. لربما كانت أم جيمس، التي شاع اعتبارها ساحرةً من قِبَل بعض البروتستانتيِّين الإنجليز، عقبَتَه الأعظم أمام اعتلاء العرش الإنجليزي، وكان قد انفصل عنها وهو رضيع، ولكن بعد وقتٍ قصير من وصوله إلى إنجلترا عَهِدَ إلى ماكسيميليان كولت بنَحْت التِّمثال الذي نصبَهُ في دير وستمنستر بالقُرب من قبر إليزابيث الأولى في المُصَلَّى الذي بناه جَدُّهم. في عام ١٦١٢، عندما اكتَملَت المقبرة، أعاد دفن رُفاتِ أمه، التي دُفِنَت في البداية بكاتدرائية بيتربورو بعد إعدامِها.

وفي انحرافٍ له مغزى عن هذه المُلابسات التاريخية، النقيصة الحقيقية لماكبث في مسرحية شكسبير من ناحية كونه قائدًا هي أنه تحت إمرة نساءٍ، وهنَّ الأخوات الخارقات للطبيعة وزوجته؛ الليدي ماكبث. يُكْتَب النصر لَمَاكْدَف؛ الغريم الذي يهزم ماكبث في النهاية؛ لأنه يحلُّ ألغاز القُوى الأُنثوية الخارقة للطبيعة ببراجماتية ذكورية. وعندما

يُحاط بماكبث في نهاية المسرحية ويُحاول أن يتَّخِذ مَلاذَه الأخير في أن الساحرات تعهَّدنَ بأن «ما من وليد لامرأة» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ٨٠)[62] يمكن أن يهزمه، يرُدُّ مَاكْدَف بأنه لم يُولَد ولادةً طبيعية وإنما بجراحةٍ قيصرية. من ناحية، يمكن رؤية أن المسرحية تُصوِّر عالمًا فيه انتقال السلطة في نظامٍ أبوي يُمكن أن يقَع دون اللجوء إلى النساء على الإطلاق؛ عالمٍ بلا أمهات؛ نظامٍ يُمكنه تجنُّب استخدام النساء بمنزلة «وسطاء» في نظامٍ قائم على حق البكورة الأبوية. ومن الناحية الأخرى، تُلِحُّ المسرحية إلحاحًا لافتًا على ذِكر تفصيلات الولادة والفطام؛ أي الجانب المادي المُجسِّد للأمومة.

إن كان كشفُ مَاكْدَف عن ولادته غير الطبيعية يبدو أمرًا نسائيًّا مُثيرًا للفضول في الحبكة، فإنه يُشير إلى صورٍ عديدة سابقة في المسرحية: شبَح الرضيع المتوَّج؛ «طفلٌ خنيق بالولادة، وَضعَته في خندقٍ أمُّه القوَّادة» (الفصل الرابع، المشهد الأول، السطران ٣٠–٣١) الذي وجد سبيله إلى قِدْر الساحرات. والشيء الأبرز هو تصوير الليدي ماكبث على أنها شخص، باعترافها هي ذاتها، يمتلك القدرةَ على ارتكاب أشنع الفعلات وهي قتل الأطفال:

لقد كنتُ يومًا مُرْضعًا وإني لأعرف
كم جميلٌ أن أُحبَّ الطفل الذي أُرْضِع:
لكنتُ، وهو يبتسم في وجهي،
انتزعتُ حلَمتي من لَثَته الطرية،
وهَشمتُ دماغه …

(الفصل الأول، المشهد السابع، الأسطر ٥٤–٥٨)
[ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، وهي الترجمة التي اعتمدْنا
عليها على نحوٍ أساسي في ترجمة الاقتباسات من المسرحية في هذا
القسم، وإن كان ببعض التصرُّف اليسير في بعض المواضع]

إن خطأ الليدي ماكبث هو أنها عندما تتخلَّى عن قُدرتها على الإنجاب؛ سعيًا للاستيلاء على السلطة بالقوة، فإنها بغير قصدٍ تَتنازَل عن القوة الوحيدة التي تملكها. نجدها تتوسَّل إلى «الأرواح التي ترعى خطط القتل والدمار» أن «انزِعِي جِنسي عنِّي هنا» (الفصل الأول، المشهد الخامس، السطر ٤٠)؛ أي أن تُخلِّصها مما يُفترَض أنه أضعف وأرهف الخِصال

المُميِّزة للنساء، وبخاصة النساء اللواتي هنَّ أُمَّهات؛ ومن ثَمَّ فإنها تصبح مُتَّسِقةً مع الساحرات ذوات اللُّحى، اللواتي ترمز خُنثويتهنَّ إلى أُنوثتهن المُختلَّة؛ إلى أنوثةٍ متحالفةٍ مع قوى الظلام. بيْد أن الليدي ماكبث وهي تتخلَّى عن الأنوثة السوية، تستحضر صورة لرعاية الأمِّ تتعلَّق بشدَّة بالحياة المنزلية، ومع ذلك لها قُدسية وحُرمة: «كم جميل أن أُحبَّ الطفل الذي أُرْضِع» (الفصل الأول، المشهد السابع، السطر ٥٥). ومع ذلك، فإن هذه الذكرى المتعلقة بالإرضاع هي أيضًا لافتة في هذه الفترة لِسببٍ مُغاير تمامًا، وهو أنَّ النساء الأرستقراطياتِ والميسوراتِ عادةً لم يكُنَّ يُرضِعنَ وإنما كن، مثل الليدي كابيوليت في مسرحية «روميو وجولييت»، يستأجِرنَ مُرضعةً لِتُرضع أطفالهن. ومع أن استئجار أحدٍ للقيام بعملٍ حميميٍّ كهذا هو أَمرٌ غريب جدًّا على الجمهور المُعاصر، فإنه كان مُمارسةً مُعتادة حتى الحرب العالمية الأولى. كان الموضوع مَثارَ جدلٍ في القرن السابع عشر عندما بَدأَت تبرُز الحُجج المُؤيِّدة لإرضاع المرأة لأطفالها. اشتَملَت الأطروحة المُؤثِّرة لرجل الكنيسة ويليام جوج التي تحمل اسم «الواجبات المنزلية» (١٦٢٢) على بابٍ مُطوَّل عن فضائل إرضاع النساء لأبنائهن. وفي العام نفسه نُشِرَت أُطروحة إليزابيث كلينتون «الإرضاع عند كونتيسة لنكولن»، والتي ارتأت أن «إرضاع [النساء] وتغذية أطفالهن من صُدورِهن لَهُو أَمرُ الرب.» أكَّدَت كلينتون أيضًا على الرغبة «الطبيعية» من جانب الأم لإرضاع طفلها: «إن عاطفة الأمِّ شديدةُ الارتباط بمُوجب قانون الطبيعة برضيعها الغَض؛ إذ لا تجِد في نفسها القُدرة على حرمانه من أن يَرضَع من ثدييها، ولا حتى عندما تكون مُعرَّضةً لخطَر أن تفقد حياتها، جرَّاء هذا الأمر.» النساء اللواتي «يرفُضنَ إرضاع أطفالهن.» «يُخالِفنَ الطبيعة.» وهن «أكثر وحشيةً من الحيَّات.»[63] قد تكون الليدي ماكبث، بالطبع، أكثرَ وحشيةً من حيَّة، لكنها قد «أَرضعَت». حُجَّتها القائلة بأنها سوف تقتل دنكَن، إن كانت قد أَقسمَت أن تفعل، تقوم على حقيقة أنها كانت أُمًّا مُثابرة، وابنةً صالحة أيضًا على ما يبدو. ينْبَثِق تورُّعها عن قتل دَنْكَن بنفسها بدلًا من حثِّ زوجها على القيام بالأمر، من الشَّبَه بينه وبين والِدها وهو مُستلقٍ نائمًا في سريره.

عَزمُ الليدي ماكبث على القتل أكثرُ إثارةً للفزَع من الصورة الذهنية التي تستحضِرها الساحرات للبَغيِّ التي تقتُل المولود الذي أَنجبَته في الحُفرة لأنَّ تلك الظروف — على الأقل هذا ما يستطيع المرء تَصوُّره — ربما كانت أخف. في تلك الفترة، كانت النساء بالفعل يرتكبنَ جريمة قتل المواليد؛ إذ كُنَّ يتخلَّين عن رُضَعائهن ويترُكنَهم في العَراء، ولكن

السجلَّات القضائية نادرًا ما كانت تُظهِر مستوى العُنف الذي عبَّرَت عنه الليدي ماكبث. شَهدت فترة أوائل القرن السابع عشر ارتفاعًا حادًّا في المُحاكمات الخاصة بقتل الأطفال، والأَمرُ المُذهِل بنحوٍ خاص بشأن هذه الإحصائيات هو أنها تقترِن بانخفاضٍ في أعمال الاضطهاد المُتعلقة بمُمارسة السحر؛ بعبارةٍ أخرى، كانت الاتهامات تُوجَّه إلى النساء بسبب كونهنَّ أمهاتٍ سيئات وليس بسبب كونهنَّ ساحرات، وهذه تحديدًا هي العلاقة بين هذَين الشكلَين من الانتهاك والإجرام الأُنثويَّين اللذَين يُعالجهما شكسبير في مسرحية «ماكبث».

فعلى الرغم من أنَّ النساء هامشياتٌ فيما يتعلق بتاريخ السلطة الأَبوية، فهُن لا غِنى عنهنَّ من أجل استمراره، وأزمة ماكبث تتمثل في أنه ليس له وريث. كان لليدي ماكبث طفل، ولكن لا تُطلِعنا المسرحية عمَّا حدَث له وما إذا كان قد عاش أم لا. بيْد أن الليدي ماكبث تستخدِم بالفعل ضميرًا للمُذكَّر للإشارة إليه، «لَثَته الطرية» (الفصل الأول، المشهد السابع، السطر ٥٧). من المُحتمل، إذن، أن تكون عازمةً على قتل وريثٍ للعرش من أجل الاستحواذ على السلطة فيما يتعلق باللحظة الراهنة. تُولي المسرحية اهتمامًا بسِلْسِلة النَّسَب أكبر من ذلك الذي تُوليه للسلطة الراهنة، ويمكن القول إن هذا هو نفسه حال تاريخ حِقبة أوائل العصر الحديث؛ لأنَّ السلطة الراهنة تُصبح هَشةً حالما لا يكون في استطاعتها تأمينُ استمراريَّتها. هذه القدرة على إنشاء (إعادة إنشاء) السلطة تُشكِّل أيضًا مصدر سلطة بانكو؛ فهو رأس سُلالةٍ من الملوك حتى مع أنه لن يكون هو نفسه ملكًا، وهذا، بالطبع، هو السبب في أنه لا بُدَّ لماكبث أن يعمل على اغتياله. الأمر المهم هو أن فليانس؛ ابنه الصغير، يَهْرُب؛ وهروبه ونجاته يُتيحان في النهاية لجيمس نفسه أن يكون ملكًا مُتوَّجًا على إنجلترا وأيرلندا فضلًا عن اسكتلندا. لا يُوضِّح شكسبير هذا الأمر صراحةً، والسبب في ذلك ببساطة هو أنه ليس بحاجة لأن يفعل؛ فالأمر واضح وضوحًا بديهيًّا في عالم تعتمد فيه السلطة اعتمادًا شديدًا على النَّسَب.

في حين أن مسرحية «ماكبث»، تبعًا لإحدى وجهات النظر، هي عبارة عن مأساة «رجلٍ عظيم» كما وصفها إيه سي برادلي في كتابه «التراجيديا الشكسبيرية» (١٩٠٤)،[64] ويعني بذلك أنها قصة بُزوغِ وأُفولِ نجمِ بطلِها الذي تحمل اسمه، الذي هو عبارة عن رجلٍ عظيم له عيبٌ قاتل؛ فهي، من وجهةِ نظرٍ أُخرى، مثل مسرحية «عطيل»، قصة زواجٍ مأساوي؛ وذلك لأنَّ الليدي ماكبث وزوجها يمتلِكان ما تُعَدُّ ميزةً مشكوكًا فيها وهي كونهما أكثرَ زوجَين مُتقاربَين في زواجٍ مُستقرٍّ في أعمال شكسبير. نجد ماكبث يحُثُّ خُطاه

إلى البيت لمشاطرة خبر نبوءة الأخوات؛ فزوجته هي شريكته في المؤامرة وموضِع ثقته، ولكن عندما يتسبَّب ضميره في جعله يتردَّد عندما يصل إلى مرحلة اغتيال الملك، نجدها تُحرِّضه على ارتكاب جريمة القتل بطعنها في رجولته: «عندما جرؤت على ذلك، كنت حقًّا رجلًا» (الفصل الأول، المشهد السابع، السطر ٤٩). وبالطبع، فإن البطل في «مأساة الرجل العظيم» يتعيَّن إظهارُه بمظهر العظَمة في بادئ الأمر، قبل الانهيار المأساوي. يُؤسِّس شكسبير لأَمرِ بسالةِ ماكبث من مرحلةٍ مُبكِّرة في المسرحية، في الأنباء التي تَرِد عن المعركة بين قوات الملك والمُتمرِّدِين، الذين يقودهم سيد كَوْدُور الحالي. وحتى قبل ظهوره على خشبة المسرح، يُوصَف ماكبث أولًا وقبل كلِّ شيء باعتباره رجلًا متزوجًا، بأنه عريس إلهة الحرب: «إلى أن جابَهَه عريس بيلونا، مَكسُوًّا بالدروع» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٥٥). قد يبدو هذا الاقتران الأُسطوري للوهلة الأولى زواجًا مختلفًا اختلافًا كبيرًا عن حال زواجه بعيدًا عن أرض المعركة، بيْد أن ثَمَّةَ وجهًا تكون فيه الليدي ماكبث بمنزلة بيلونا المحلية. ومما يُثير الاهتمام أن الإلهة الرومانية هي التصوير القوي الإيجابي الوحيد للأُنوثة في المسرحية، وهي على النقيض من الليدي مَاكْدَف، على سبيل المثال، ليست ضحية ولا أُمًّا، بل أداة لسفك الدماء.

كحال نفوذ الساحرات باعتبارهنَّ تهديدًا للسيادة الشرعية، يتضاءل نفوذ الليدي ماكبث خلال المسرحية مع دُنُوِّ بادرة الترتيب الإلهي واقتراب نهاية الطغيان. بدلًا من ذلك، يُعذِّب الإحساس بالذَّنب الملكة الشيطانية ويُسيطِر عليها الوسواس القَهري بأن تغسل يدَيها من الوصمة الدموية جرَّاء ذنبِ قتلِ دنكن. وقُرب نهاية المسرحية، نعرف أنها قد «قضت على حياتها، بيدَيها العاتيتَين» (الفصل الخامس، المشهد التاسع، السطران ٣٦–٣٧).

في حين كان تركيز المسرحية على الشر والقوى الخارقة للطبيعة ثمرة العديد من الخُرافات المسرحية، فمن المُهمِّ التأكيد على أن السحر كان قضيةً حقيقية ومطروحة في أوروبا في حقبة أوائل العصر الحديث. يُقَدِّر المُؤرِّخون أن ما يُناهِز الستين ألف شخصٍ في أوروبا في حِقبة أوائل العصر الحديث كانوا ضحايا لما يُسمَّى هوَس الساحرات. إن مُعظم ضحايا عمليات الاضطهاد على خلفية السحر كُنَّ نساءً عجائز، كسيحاتٍ، لا حول لهن ولا قوة، وغالبًا ما كُنَّ قد تعرَّضنَ بالفعل للنبذ الاجتماعي، ورغم كونِهنَّ مُهمَّشاتٍ بالمعنى الحرفي للكلمة، فقد أصبحن رمزيًّا محورياتٍ باعتبارهنَّ كَباشَ فداءٍ لمجموعةٍ من الأمراض الاجتماعية والمصائب اليومية. وفي حين أن بعض هؤلاء النساء قد سعَينَ دون

شكٍّ إلى تمكين أنفسهن عن طريق مُمارسة السحر الأسود، فإن الغالبية كُنَّ غيرَ مؤذِيات، ومُسِنَّات، ومُعْدِمات. وكان التهديد الذي اعتُبِر أن هؤلاء النساء يُمثِّلنه غيرَ مُتناسبٍ على الإطلاق مع الواقع الاجتماعي؛ فقد أصدر مُقيما الدعاوى على الساحرات الألمانيان هاينريش كرامر وجيمس سبرنجر كتابًا موجزًا باسم «مطرقة الساحرات»، ذاك الذي انتشر في كلِّ أنحاء أوروبا ويتحدَّث بالتفصيل عن السحر لصالح أولئك الذين يُفتِّشون عن الساحرات ويُلاحِقونهن، ولكن بحلول القرن السابع عشر تضاءل الاعتقاد في وجود الساحرات، وبَزغَت نزعةٌ من الشك الصحي حول حقيقة مُمارسة السحر. وكان الكتاب الأبرز في إنجلترا في هذا المجال هو كتاب ريجينالد سكوت «اكتشاف السحر» (١٥٨٤). وقد تحوَّل جيمس نفسه — الذي كان في اسكتلندا مؤمنًا بشدةٍ بفاعلية الشر الذي تبتغي الساحرات إلحاقه بالآخرين — إلى مُتشكِّكٍ في وقتٍ ما بعدما اعتلى عرش إنجلترا. ويبدو أنَّ النساء اللواتي يُبْحِرن في مَصافٍ قد فقدْنَ سُلطانهن على الملك الجديد.

لا يُنَحِّي شكسبير أبدًا عن ماكبث مسئولية قتل دنكن، ولكن كونه عُرْضة للتأثير الأُنثوي يجعل أفعاله قابلةً للتفسير على الأقل، إن لم تكن أقلَّ جُرمًا؛ فأفعاله ليست شريرةً من أجل الشرِّ نفسه وإنما نتيجة للطموح الذي أَجَّجَته الساحرات وزوجته. إن امتلاكه لضميرٍ يقِظ، وبخاصة في المراحل الأُولى من انحداره في طريق الوحشية — فنجده يَتردَّد بشأن قتْل دنكن ويتطلَّب الأَمرُ إقناعه ودفعه إلى القتل لأنه ليس بالأَمر اليسير عليه — يكشف عن استطاعته فِعلَ أمورٍ أخرى غير الشر؛ فعندما يَهذي ماكبث قائلًا: «أخنجرٌ هذا الذي أرى أمامي [؟]» (الفصل الثاني، المشهد الأول، السطر ٣٣)، يشهد الجمهور ثورة الضمير الذي يُحاول جاهدًا أن يخمدها. يتَّخِذ ماكبث خيارًا مشئومًا باختيار قتل دَنكن، ولكنه يختار أن يستمرَّ في سبيل الشر ذاك بنحوٍ مُستقلٍّ تمامًا عن زوجته والأخوات. والأمر الذي يُثْبِت إدانته بما لا يدَع مجالًا للشكِّ هو أنه يضطلع بالدور الذي يُميِّز حضاريًّا النساء وهو دور قاتل الأطفال، مُغتال «الأطفال» (الفصل الرابع، المشهد الثالث، السطر ٢٠٤)؛ «الأفراخ الجميلة» (الفصل الرابع، المشهد الثالث، السطر ٢١٨)؛ فيشرع في قتل فليانس الصغير ويَأمُر بقتل الليدي ماكدف وابنها الناضِج قبل أوانه. وعند هذه النقطة، لم يعُد ثَمَّةَ نساء ليُلْقَى باللوم عليهن: «لقد خطوتُ في الدمِ، وخُضتُ فيه بعيدًا؛ فحتى لو لم أَخُضِ المزيد، لكان النكوص مُرهِقًا كما المُضِي» (الفصل الثالث، المشهد الرابع، الأسطر ١٣٥–١٣٧). إن عدم إمكانية الرجوع عن اختيارٍ شرير، بغضِّ النظر عن المشقَّة الكائنة في القيام به، وعواقبه على الحياة الباطنية للفرد هما السبيلان اللَّذان يُعيد بهما شكسبير

الحياة إلى حدثٍ هامٍّ في التاريخ الاسكتلندي، بغض النظر عن الشكِّ في صحة الوقائع الخاصة به؛ فهذا هو التاريخ من داخل قلب الأطراف الفاعلة فيه. ومن هذا المنظور، فإن الاستقامة الأخلاقية وحدَها هي التي يُمكن أن تكفُل حقَّ الملوك في الحكم.

أنطونيو وكليوباترا

على الرغم من أنه منظورٌ غريب على وجهة نظرنا، فيظلُّ من الثابت، من وجهة نظر التسلسُل الهرَمي الإليزابيثي واليعقوبي، أنه ربما كان أعظم إنجاز لشكسبير هو الوضع الاجتماعي الذي أهَّلَه له نجاحه في المسرح وليس وسيلة تحقيقه له؛ فبعد نضال شكسبير لنَيل شعار النَّبالة نيابةً عن والده، كما طالعنا في الفصل الرابع، كان له تجربةٌ شخصية ليس فقط من ناحية التكلفة المالية وإنما أيضًا المؤهِّلات الثقافية التي كانت تتطلَّبها منزلة النبالة المُبيَّنة في كتاب هنري بِيتشام «الرجل النبيل الكامل» (١٦٢٢)، الذي هو بمنزلة دليلٍ لكلِّ الأمور التي يتوجَّب على رجلٍ نبيل حسن الثقافة أن يعرفها. ومن بينها اختبارٌ ثقافي نعرِف أن شكسبير اجتازه بنجاحٍ باهر، وهو القدرة على تحديد ما يمكن أن نُميِّز به كليوباترا؛ وهو «الأفعى»؛ أي الحيَّة التي انتَحرَت بواسطتها.

وممَّا يُثير الاهتمام أن بِيتشام لا يُقدِّم إرشاداتٍ موازية بشأن كيفية التعرُّف على أنطونيو. يرجع هذا إلى أن أنطونيو، من بين النُّبلاء الرومان من العصور الكلاسيكية القديمة المُسجَّلة سيرتهم في كتاب بلوتارخ «تراجم نُبلاء الإغريق والرومان» (الذي ترجمه توماس نورث سنة ١٥٧٩)، والذي هو مصدر شكسبير عن أنطونيو وكليوباترا، لا يُوجَد في سيرته رغم كونها بارزةً أي شيء يمكن اتِّخاذه ليرمُز بوضوحٍ شديد إليه مثلما تملك الملكة المصرية. إن كليوباترا كانت متميزة بنحوٍ ملحوظ ويمكن بسهولةٍ التعرُّف عليها. قد يقول أحدهم إن «لها» صورةً ذهنية، أو إن لدَيها نوعًا ما نزعةً متأصِّلة لأن تُصبِح صورة. في واقع الأمر، إن أحد أشهر المقاطع في مسرحية شكسبير، والمأخوذ مباشرةً من ترجمة نورث، لا ينقل كليوباترا بالطابع الخاص لوصف الفرد — فعلى سبيل المثال، نحن لا نعرِف لَون شعرها أو عينَيها — وإنما كصورةٍ مُتألِّقة لملكةٍ مُتوَّجة يتخطَّى جمالها حتى جمال أكثر التمثيلات المثالية المُتخيَّلة لفينوس في الفن:

أمَّا شخصها،
فقد كان يقصُر عن وصفه كلُّ بيان؛ كانت ترقد في

خيمتها، المُوشَّاة بخيوط الذهب،
فبدَتْ أجمل من فينوس ربَّة الجمال التي أبدعها الخيال
ففاق بها ما تُبدِع الطبيعة.

(الفصل الثاني، المشهد الثاني، الأسطر ٢٠٧–٢١١)[65]
[ترجمة د. لويس عوض، وهي الترجمة التي اعتمدْنا
عليها على نحوٍ أساسي في ترجمة الاقتباسات من المسرحية في هذا
القسم، وإن كان ببعض التصرُّف اليسير في بعض المواضع]

عندما يموت أنطونيو قبل كليوباترا في الفصل الرابع، فإن وفاته المُبكرة (على الأقل من ناحية البناء التراجيدي) تُشكِّل تكثيفًا إضافيًّا لقوة الحضور الطاغية بالفعل لكليوباترا؛ ففي استعارةٍ مُناسبة للدلالة على تفوُّقها، نجد فينوس تُخْضِع مارس، وهما الإلهان الوثنيان الأُسطوريان اللَّذان يُشبَّه بهما أنطونيو وكليوباترا.

في قصيدة شكسبير السردية «فينوس وأدونيس» ذات الشعبية الهائلة، التي ترجع إلى عام ١٥٩٣، كانت فينوس قد تفاخَرت بهذا الانتصار وبأنها قد اقتادت مارس، قرينها المسلوب اللُّب، في «سلسلة بلون الورد» (البيت ١١٠)، وفي مسرحية «أنطونيو وكليوباترا»، نجد أنطونيو، الذي يُشبَّه من بداية المسرحية بمارس المُصفَّح («المُدَرَّع») مفتونًا، مثله مثل الجمهور، بمرأى كليوباترا ذات البشرة الداكنة («السمراء في لون النحاس»):[66]

وقد كانت عيناه الجميلتان تِلكُما،
تبرُقان على حشود الحرب وجنود الوَغى
كأنهما عينا مارس المُدرَّع. فإذا هما الآن كسيرتان،
وإذا هما الآن تنصرِفان بالولاء
والتفاني إلى وجه امرأةٍ سمراءَ في لون النحاس.

(الفصل الأول، المشهد الأول، الأسطر ٢–٦)

لا تُقدِّم كليوباترا — التي تسلُب «العمود الثالث الذي ارتكزت عليه الدنيا» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ١٢) قوَّته — استعراضًا للجمال الأُنثوي فحسب، وإنما أيضًا لسُلطان الأُنثى. كان نظير ذلك في إنجلترا في عصر شكسبير هو الصورة المَصوغة

بعناية لإليزابيث الأولى التي كانت قد تُوفِّيَت مؤخرًا، سنة ١٦٠٣؛ أي قبل كتابة مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» بثلاثة أعوام (التي لم تُطبَع حتى عام ١٦٢٣ في «المطوية الأولى»). كان سلطان إليزابيث قد جُسِّد في الشخصيات المُؤلَّهة جلوريانا، وسيريز، وديانا، وكانت، مثل كليوباترا، بؤرة الاهتمام الفاتنة لرعاياها الإنجليز. ولم تكن إليزابيث وحدَها من اختَبرَت قالب السلطة الأبوية الذي كان يفترض أن السلطة والأُنوثة أمران يستبعِد أحدهما الآخر، وإنما أيضًا فَعلَت ماري تيودور وماري ملكة اسكتلندا. بيْد أن ما حدث نتيجة هذه العوارض التاريخية والبيولوجية — عدد كبير حقًّا من الحُكَّام الإناث في فترةٍ زمنية قصيرة — كان أن النموذج الذكوري قد اتَّسع ليستوعب الملكات الإناث دون إحداث تعديلٍ جوهري في وضع النساء في المجتمع. وبالفعل، استمرَّ ذلك الوضع حتى تغيَّر في المقام الأوَّل نتيجة حدوث تحوُّلات في الأوضاع الاقتصادية.

تحايَلَت إليزابيث على منع النظام الأبوي للحكم الأُنثوي باختيارها للعفَّة الأبدية؛ ومن ثَمَّ تكيَّفَت مع أحد النماذج السائدة للعفَّة الأنثوية. أتاحت لها هذه المُناوَرة الأيديولوجية أن تستأثِر بوفاء رعاياها القديم للتقديس الكاثوليكي للعَذراء المُباركة الذي كان قد فقد مصداقيته في ذلك الوقت، والذي كان قد جسَّد المُفارَقة الإلهية للأُمومة العذراء. استلزم تقديس إليزابيث، الذي تُرجِم إلى رموزٍ وثنية ودنيوية دالَّة على العفَّة والسلطة الأُنثوية، ولاءً من رعاياها حتى إنه كان أشبهَ ما يكون بالحماس الدِّيني. كذلك استَخدمَت التكوين الاستقطابي للصفة النسوية لصالحها. فَهِم هذا البناء الاستقطابي النساء على أنهنَّ «إمَّا» عفيفات «أو» غير عفيفات، مع عدَم الاعتقاد في وجود أمرٍ وسط بين الأَمرَين. ومن ثَمَّ مثلت ماري ملكة اسكتلندا، التي وُصِمَت بأنها عاهرةٌ كاثوليكية، النقيض لطهارة إليزابيث الجنسية التي لا جدال فيها.

لذا، مع أن الإنجليز كانوا على درايةٍ جيدة بمسألة وجود النساء في موضع السلطة، اقتَصرَت معرفتهم المباشرة على ماري، الزوجة الورِعة لملك إسبانيا؛ وماري ملكة اسكتلندا، البغِي المخلوعة، التي انتُزِعت منها السلطة؛ وإليزابيث البالغة العفَّة. إن كليوباترا في مسرحية شكسبير هي، على النقيض من هذه السوابق التاريخية، امرأةٌ ذات سلطةٍ دنيوية «و» جنسيةٍ هائلة. لا يُوجد أي نموذج للنساء في السلطة يُلائم المرأة اللَّعوب، ملكة مصر غير المتزوِّجة، عشيقة يوليوس قيصر، وبطليموس، وبعد ذلك أنطونيو، الأم لأولادٍ من كلٍّ من قيصر وأنطونيو. تنجح كليوباترا في تجسيد النفوذ السياسي المُمتلئ بشهوانيةٍ غير مألوفة، وحتى عندما يصِمها أنطونيو بأنها «البغي التي تقلَّبَت بين أحضان ثلاثة»

(الفصل الرابع، المشهد الثاني عشر، السطر ١٣)، لا تحتمل الإهانة التي قد نتوقَّع أنها تُواكب ذلك الدور.

وثَمَّةَ أَمرٌ بالغ الأهمية وهو أن مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» لا تدور فقط حول امرأةٍ فاتنة، مُعَقَّدة، بل الأهم من ذلك، أنها مسرحية حول «إلهة». تُشبَّه كليوباترا مرارًا وتكرارًا ليس بفينوس فحسب، وإنما أيضًا بالإلهة المصرية العظيمة إيزيس، بينما تُشَبَّه وصيفة كليوباترا، كارميان، بأسلوبٍ فيه تجديفٌ نوعًا ما بمريم العذراء. كما أشرْنا سابقًا، كان شكسبير قد استكشف الأنوثة المُفرِطة في وقتٍ سابق في مساره المهني في القصيدة السردية «فينوس وأدونيس»، ولكن التجسيد الدرامي للأُنوثة الإلهية المُرتبطة بعِظَم قَدْر كليوباترا، ما تحمله من «الأشواق إلى الخُلْد» (الفصل الخامس، المشهد الثاني، السطر ٢٨٠)، كان يُمثِّل تحدِّيًا أكبر؛ وبالفعل، منذ زوال المسرح الذي يمثل فيه الرجال أدوار النساء، لا شكَّ في أن المُمثِّلين والمُخرِجين وجدوا الأمر كذلك. قد يبدو الأَمرُ وكأن التحدي الأكثر إلحاحًا الذي شكَّلَته شخصية كليوباترا على مسرح حِقبة أوائل العصر الحديث هو العثور على ممثلٍ شابٍّ لديه ما يلزم دراميًّا للنجاح في إنجازٍ ليس فقط العاطفة الفتية المُقنِعة التي يتطلَّبها الدور النسائي الرئيسي في مسرحية «روميو وجولييت» وإنما أيضًا المشهد المُغري للغريزة الجنسية الأُنثوية الناضجة وغير المألوفة أمام جمهورٍ ينتمي إلى الحِقبة اليعقوبية وهو الذي ليس على اقتناعٍ تامٍّ بالقدرات الشعورية أو الفكرية للنساء.

بيْد أن المسرح الذي يُمثِّل فيه الرجال أدوار النساء ربما يكون، خلافًا لهذا التوقُّع، قد ساعد على تمكين تصوير مثل هذا التعقيد الأُنثوي. تفادت الصفة النسوية، المُكثَّفة عن طريق ارتداء ملابس الجنس الآخر، ببراعةٍ الحاجةَ إلى تشخيصٍ طبيعي. تتعلق المسرحية بالأساس بمرتبةٍ موصوفة وصفًا لا مُتناهيًا، ومذمومة، ومُقدَّسة من الأُنوثة المتَّسِمة بالمُبالغة والتكلُّف، وهي التي ربما لم يكن من الممكن أن يتوفَّر لها مُقوِّمات الوجود دراميًّا إلا في مسرحٍ كلُّ مُمثليه من الذكور وهو ما ينطوي على مُفارقة. السبب في هذا أنه من المُرجَّح أن تضخيم الأنوثة التقليدية البيولوجية على مسرحٍ كلُّ مُمثليه من الذكور كان أكثر معقوليةً مما لو كانت امرأةٌ حقيقية هي التي لعبت الدور.

يتصدى شكسبير، إذن، للمأزق الخاص الذي تُبرِزه الملكة المصرية في مسرحه الذي كُلُّ مُمثليه من الذكور ويستخدمه كأداة لتقديم ليس مجرَّد امرأةٍ بشرية وإنما امرأة بمقوماتٍ إلهية. إنه ينطلق من فرضية أن خشبة المسرح التي كلُّ مُمثليها من الذكور

لا تُشكِّل قيدًا وإنما أداة تمكين، بل إنه حتى يمكن القول إنها هيكلٌ ضروري لتصوير الأُنوثة الإلهية. فضلًا عن ذلك، فإنه يجعل كليوباترا نفسها هي التي تنزع أي شكٍّ من صدور الجمهور بشأن قُدرة المُمثل الذكر الذي يلعب دورها على القيام بالدور كما ينبغي:

يُمثِّل أشخاصنا في الملاهي المُمثِّلون المَهَرة
ويرتجلون فينا النكات ويُصوِّرون
مآدب الإسكندرية، فيُظهِرون أنطونيو
على المسرح سكران؛ ويمثل
غلامٌ حادُّ الصوت كليوباترا
العظيمة في هيئة بغِي.

(الفصل الخامس، المشهد الثاني، الأسطر ٢١٥–٢٢٠)

مما لا شكَّ فيه أن مخاوف كليوباترا بشأن إساءة التجسيد المُضحكة، في سياق مسرح أوائل العصر الحديث والممارسة الراسخة فيه المُتعلِّقة بتمثيل أدوار النساء، لَهي مخاوفُ لها أساس؛ فكلَّما كان المُعاصرون يشتَكون بشأن تجسيد النساء، لم يكن قصور المظهر الأُنثوي من جانب فتيان المُمثِّلين هو ما كانوا يُعلقون عليه وإنما القصور الصوتي؛ كتقطُّع الأصوات أو انخفاضها أكثر ممَّا ينبغي؛ ومن ثَمَّ، فإنه عندما يصِل المُمثلون إلى إلسينور، نجد أن ما يشغل هاملت هو جودة صوت الصَّبي الذي يُؤدِّي دَور امرأة والذي كبِر كثيرًا منذ رآه آخر مرة لدرجة أن صوته ربما يكون قد تقطع: «أرجو ألا يكون صوتك ... قد تصدَّع كعملةٍ ذهبية ضاعت قيمتها» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، السطران ٤٢٦–٤٢٧).[67] من الأهمية بمكانٍ الإشارة إلى أن كليوباترا لا تستخدِم كلمة boy (غلام) في الاستشهاد السابق كاسم، بل كفِعل، كما في قول to boy greatness (أن تستصغر العظمة)؛ بمعنى أن المقاييس المُقتضَبة لصفات الرجولة اليافِعة غير قادرة على بسط مداها الفني ليصِل إلى أبعد من كوميديا مُبتذَلةٍ عن بغِي.[68]

وبالطبع لم يكن تجسيد أُنوثة كليوباترا الإلهية سوى مشكلةٍ واحدة مُثارة من المشكلات المتعلقة بتجسيد الشخصيات التي واجهها مسرح أوائل العصر الحديث؛ ففي مسرحية «هنري الخامس»، يُواجه شكسبير صعوبةً في تصويرِ حرارةِ وَطيس المعركة داخل حدود المسرح «الخشبي المُستدير» (المقدِّمة، السطر ١٣).[69] تتقلَّص بالضرورة

مقادير الواقع المادي في المسرح، الذي يفتقر، كما ينبغي له أن يفعل، إلى القُدرات التقنيَّة على توصيل القصة التي يَحكيها بإقناعٍ يتَّسِم بالمُحاكاة بأي وسيطٍ آخر سوى اللغة. تتطلَّب مسرحية «أنطونيو وكليوباترا»، التي تتجاوز بكثير «ميادين فرنسا المُترامية الأطراف» (مسرحية «هنري الخامس»، المقدمة، السطر ١٢)، في تحدٍّ لكل قواعد المُلاءمة الكلاسيكية، ملحمةً لم يسبِق لها مثيل، مُتَّسعًا بانوراميًّا في تصوير الإقليم الرُّوماني من مركزه إلى الامتدادات الشاسعة لمُحيطه المصري، «النطاق الواسع للإمبراطورية المترامية الأطراف» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطران ٣٤–٣٥). ومن أجل استيعاب هذا النطاق الإقليمي، أنشأ شكسبير بناءً دراميًّا يتَّسم بتغييراتٍ سريعة في مشاهده الثلاثة والأربعين: ثلاثة عشر مشهدًا في الفصل الثالث وخمسة عشر مشهدًا في الفصل الرابع، على سبيل المثال.

فيما يتعلق بالتاريخ السياسي للإمبراطورية الرومانية، تحذو المسرحية حذو مسرحية «يوليوس قيصر» في تناوُل حِقبة الحروب الأهلية الرومانية؛ أي الحقبة التالية لموت قيصر ولكن السابقة على إقامة الإمبراطورية الرومانية تحت حكم أغسطس، الذي كان يُعرَف سابقًا باسم أوكتافيوس قيصر. يحكم أعضاء الحكومة الثلاثية؛ أنطونيو، وأوكتافيوس، ولِبيدوس، الإمبراطورية في ذلك الوقت، على الرغم من أن بومبي، ابن الغريم السابق لقيصر المُتوفَّى، يُهدِّد حاليًّا حكومتهم. تُظهِر المسرحية أنطونيو في «صَبابته» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ١)؛ أي في مَخاض عشقه الجامح للملكة المصرية بينما تظلُّ زوجته، فولفيا، في روما. يُمكن تلخيص الحبكة في أنها المعركة بين مُثُل الوسطية، والاعتدال، والبسالة الذكورية الرومانية من جهة وعالم المُتعة والشهوانية النشوانة الأُنثوي المصري من الجهة الأخرى. تكشف كليوباترا عن أن أنطونيو في لحظاتهما الحميمية ارتدى ملابسها، «مئزري وردائي» (الفصل الثاني، المشهد الخامس، السطر ٢٢)، وأنها اتَّشحَت بعَتاده العسكري: «حُسامه الذي يدعوه فيليبان» (الفصل الثاني، المشهد الخامس، السطر ٢٣). إن أنطونيو، بالطبع، ليس أول من سقط فريسةً لاستئثار كليوباترا بقوَّة عضو التذكير المرموز إليه بالسيف: «لقد جَعلتُ قيصر العظيم يُلقي حُسامه على الفراش» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، السطر ٢٣٨). بيد أن أنطونيو لا يستطيع أن يتعافى ويجد نفسه مُنغمِسًا في علاقته الجنسية معها: «ألا فلتذُب روما في نهر التيبر» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٣٤). يتَّهِمه زميلاه في عضوية الحكومة الثلاثية بإهمال واجباته. غير أن أنطونيو يخوض أيضًا حربًا مع نفسه؛ فهو يعرِف أنه «حتمٌ عليَّ أن أخرج من حبائل هذه الملكة الساحرة» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ١٣٥)؛ لذلك، فهو أيضًا بطريقةٍ ما في حالة حربٍ مع

كليوباترا. إنه «يميل إلى المرَح»، ويستمتع بسعادةٍ بمُصاحبة حبيبته، إلى أن «بدأ فجأةً في التفكير في روما» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطران ٨٧–٨٨). في روما يُوجَد الواجب بينما «في الشرق أجد مُتعتي ونعيمي» (الفصل الثاني، المشهد الثالث، السطر ٣٩).

عندما تموت فولفيا، يعود أنطونيو إلى روما. ويُعَدُّ تعبير كليوباترا عن الفقد واحدًا من أكثر التعبيرات المُحرِّكة للمشاعر في الأدب: «وا أسفاه، إن ذاكرتي تهجُرني كما فعل بي أنطونيو» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ٩٢). ما يُثير جزَع كليوباترا هو أنَّ أنطونيو في الوقت الذي كان فيه بعيدًا عنها، تزوَّج من أوكتافيا؛ أخت أوكتافيوس قيصر. ومع ذلك فحتى هذا لا يمكن أن يُقْعِده عن مصر وعن كليوباترا، التي هو مُتوَّج معها الآن حاكمًا مشتركًا للإمبراطورية الشرقية. شكَّل اتحاد القادة الثلاثة منهم أيضًا ملوكًا بسلطانٍ أدنى. يشتبك أوكتافيوس، الذي يُثير هذا الأمر سُخطه، مع أنطونيو في معركةٍ بحرية عند أكتيوم، ولكن كليوباترا تدور بسُفنها في لحظةٍ حاسمة وتُبحِر مُبتعدةً، تاركةً أنطونيو ليقاتل وحيدًا. وبجُبن، يتبَعها «مثل ذَكرِ بطةٍ برية مُتيَّم بالعشق» (الفصل الثالث، المشهد العاشر، السطر ٢٠). حتى إينوباربوس؛ قائم مقام أنطونيو المؤتمَن، عندما يُدرك حالته المُستعصية، ينشَقُّ وينضم إلى أوكتافيوس الذي يدحَر أنطونيو. ومع ذلك، وفي دلالةٍ هامة، لا تحين هزيمته إلا بعد أن كان بالفعل قد سلَّم مختارًا نفسه الرومانية؛ العقلانية، والعسكرية، والتي تتَّسِم بحسٍّ الواجب، لِغواية كليوباترا الجنسية التي تنزِع عنه رجولته. تلجأ كليوباترا إلى معبدها وتبعث بخبرٍ (كاذب) إلى أنطونيو مَفادُه أنها لقِيَت حتفَها.

في هذه المرحلة من المسرحية، ينخرِط أنطونيو انخراطًا تامًّا في عالم الأسطورة بدلًا من عالم التاريخ الروماني، الذي سعي جاهدًا حتى هذه اللحظة إلى الاعتصام به. يتخيَّل أنطونيو الموت طقوسَ زواجٍ ويتخيَّل نفسَه عريسًا مُشتاقًا، يسعى «إلى فِراش عروسه» (الفصل الرابع، المشهد الرابع عشر، السطران ١٠١–١٠٢). وفي إعادة النظر التي يُقدِّمها أنطونيو لأسطورة الملكة الأفريقية، ديدو، والمُحارب الطروادي إنياس، الذي هجرها، نرى الثنائي الشهير الآن وقد اجتمع، على ما يبدو، شملُهما بسعادة ويجوبان الحقول الإليزية معًا، وهو الحال الذي لم يكونا عليه أبدًا في ملحمة فرجيل (التي يظلَّان بنحوٍ صريح فيها بلا وفاق):[70]

إني قادمٌ يا مَليكتي [...] انتظريني.
حيث تفترِش الأرواحُ الرَّياحين، هناك نخطُر معًا
في سعادة وبهاء فتَشخَص إلينا الأشباح الأخرى.

وينفضُّ الجميع من حول ديدو وحبيبها إنياس،
وسيكون المأوى كله لنا.

(الفصل الرابع، المشهد الرابع عشر، الأسطر ٥٠–٥٥)

إن تخيُّل أنطونيو المُنتحَل من فرجيل عن الحياة الأُخرى هو تخيُّل تُنقَل فيه بحبوحة عيش ورفاهية مصر إلى عالمٍ بلا جاذبية، «حيث تفترش الأرواح الرياحين» وحيث يُصبحان فيه، وهما يخطوان برشاقةٍ عبر المروج الإليزية («المأوى»)، محطَّ الأنظار بطريقةٍ كانت، في الوجود الدُّنيوي، حكرًا على كليوباترا دون سواها. يُشير تلاعُب شكسبير اللفظي بكلمتَي «أشباح» و«مأوى» (ملجأ) كذلك إلى نُسختَين أثيريَّتَين من نفسَيهما غير مُثقلتَين بالضغوط الثقال للوجود المادي. ومن الملائم تمامًا أن تختلف أسطورة أنطونيو عن أسطورة فرجيل، الذي كان الشاعر الرسمي لنظام الإمبراطور أغسطس الروماني، كما كان يعرف المُثقَّفون من جمهور شكسبير. وهكذا، فإن أنطونيو حتى وهو في مَخاض موته يربط مصيره بكليوباترا والأُسطورة ويُدير ظهره للتاريخ ولروما؛ فقد اكتمل الآن تحوُّلُه إلى قرين الإلهة.

حينما يخِر أنطونيو ساقطًا على سيفه، بطريقةٍ رومانية، فإن مشهد النهاية الخاص به في الفصل الرابع، مع ذلك، ليس بمشهدٍ مشين؛ فهو يُنهي حياته، بعد أن يُؤتَى به إلى المعبد ليموت بين أحضان كليوباترا، وهو عاشقٌ كبير ومحاربٌ عظيم. لا تتبرهن منزلته عند الموت بشهادته هو فحسب؛ «رومانيٌّ أنا قَهرَني روماني، فسَقطتُ سقوط الأبطال» (الفصل الرابع، المشهد الخامس عشر، السطران ٥٩–٦٠)، بل أيضًا بشهادة الحُرَّاس الذين كانوا حوله: «لقد هَوى النجم» (الفصل الرابع، المشهد الرابع عشر، السطر ١٠٧). إن تخصيص الفصل الخامس لكليوباترا — التي تنتحِر بوضع الأفعى السامَّة، التي تنطوي على دلالةٍ رمزية، على صدرِها قبل أن يصِل أوكتافيوس ليأمُر بأن يُدفن العاشقان معًا — يدُلُّ على أن تركيز شكسبير في المأساة العاطفية مُنصبٌّ على شخصيته الأُنثوية (وهو الأمر الواضح بجلاءٍ أكبر حتى ممَّا عليه الحال في مسرحية «روميو وجولييت»).

على الرغم من أنَّ عاطفة أنطونيو وكليوباترا هي عاطفةٌ تنطوي على علاقةٍ آثمة تنتهي بانتحار كليهما، فإن علاقتهما لا تزال العلاقة الباقية الأنجح في الأعمال التراجيدية لشكسبير. يحذو نصُّ شكسبير بعناية حَذْو نصِّ نورث، ومع ذلك، في تغييرٍ هام عن قصة بلوتارخ — التي فيها تموت فولفيا ويكون أنطونيو قد تزوَّج ثانيةً بالفعل عندما يشرع

في علاقته مع كليوباترا — يُغيِّر شكسبير تسلسُل الأحداث ليجعل موت فولفيا وزواج أنطونيو من أوكتافيا بمنزلة أزمةٍ درامية في علاقته بكليوباترا. وهذا أمر بالغ الأهمية في البرهنة على أن المحارب أنطونيو يتَّسِم بالتقلُّب تمامًا مثل كليوباترا. لكنها، رغم تقلُّبات سلوكها، مُخلصة وصادقة في حُبِّها لأنطونيو؛ لذلك عندما يشكو أنطونيو في معركة أكتيوم قائلًا: «لقد خَدعَتني كغجريةٍ أصيلة، ولعِبَت بي حتى انتهيتُ إلى دمارٍ ليس بعده من دمار» (الفصل الرابع، المشهد الثاني عشر، السطران ٢٨–٢٩)، لا يملك المرء إلَّا أن يشعُر بأنه رغم كونه «العمود الثالث الذي ارتَكزَت عليه الدنيا»، لا يملك حُججًا وجيهة تدعم موقِفَه.

انتهاء المسرحية بموت كليوباترا وليس بأنطونيو يتبع المسار الأُسطوري وليس القواعد التقليدية المعروفة للبناء التراجيدي، التي تستلزم انتهاء أجل البطل في الفصل الأخير. ولأن شكسبير، كما سبق أن أشرْنا، لا يألو جهدًا في التشديد طَوالَ المسرحية على أن كليوباترا هي تجسيد إيزيس؛ إلهة القمر المصرية، التي تكتسي كليوباترا بثيابٍ تُحاكي شخصيتها «ثياب الربَّة إيزيس» (الفصل الثالث، المشهد السادس، السطر ١٧)، فإن بقاءَها حتى الفصل الأخير مُتَّسقٌ مع أسطورة هذه الإلهة؛ ففي الأسطورة المصرية، استعادت إيزيس الجسد المُقطَّع لشقيقها التوءم وحبيبها، أوزوريس. كانت قصَّتُهما قد تُرجِمَت على يد فليمون هولاند سنة ١٦٠٣ نقلًا عن كتاب بلوتارخ «الأخلاق»؛ لذا فإنَّ هُوية إلهة كليوباترا هي الهُوية التي يمكن لكليوباترا أن تُجسِّد فيها جميع أشكال التناقُضات. على سبيل المثال، على الرغم من أنها تُصاب بحَرْقٍ شَمسِي وتشيخ «أنا التي، على يد عاشقي فيبوس اسوَدَّ جسدي، وحُفِرَت فيه أخاديدُ الزمن العميقة» (الفصل الأول، المشهد الخامس، السطران ٢٩–٣٠)، في عالم لم يكن يُقَدِّر إلَّا الشباب المُكتسِي ببشرةٍ بيضاء، فلا يزال صحيحًا أنها «امرأةٌ لا تُبلي نضارتَها السنون، ولا يَنفَد لها فنٌّ فيعافها العاشق» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، السطران ٢٤٥–٢٤٦). إن طبيعتها الأُفعوانية المُلتوية هي طبيعةٌ مُتحدةٌ مع طبيعة الإلهة: «حيَّة النيل العريق الخاصة بي» (الفصل الأول، المشهد الخامس، السطر ٢٦)، وحتى حينما تكون «شهوانية» (مُستثارة أو منحلَّة جنسيًّا)، فإنها تكون مُباركة من قِبَل «الكهنة الصالِحِين» (الفصل الثاني، المشهد الثاني، السطران ٢٤٩–٢٥٠). ليس الأمر، إذن، أن النُّعوت التي تنطوي على كراهيةٍ للنساء لا تنطبق عليها؛ على العكس، فهي تُذَم بأنها مثل «غَجَرية» (الفصل الرابع، المشهد الثاني عشر، السطر ٢٨)، و«ذاتُ سحرٍ فتَّاك» (الفصل الرابع، المشهد الثاني عشر، السطر ٢٥)،

و«عاهرة» (الفصل الثالث، المشهد السادس، السطر ٩٧)، و«بغِي» (الفصل الرابع، المشهد الثاني عشر، السطر ١٣)، و«مُتقلِّبة» (الفصل الثالث، المشهد الثالث عشر، السطر ١١٥)، و«دنَس» (الفصل الثالث، المشهد الثالث عشر، السطر ١١٨)، بل بأنها مثل فضَلات الطعام: «كاللُّقمة الباردة على مائدة قيصر القتيل» (الفصل الثالث، المشهد الثالث عشر، السطران ١٢١-١٢٢)، ولكن في جوار النيل، حيث السيادة لإيزيس، الذي فيه يُفَرَّق جسد أوزوريس، فإن هذا الطين لا يعلَق. تبقى كليوباترا الخاصة بمسرحية شكسبير «بلا نظير» (الفصل الخامس، المشهد الثاني، السطر ٣١٥).

هوامش

(1) All references from *Romeo and Juliet* are from William Shakespeare, *Romeo and Juliet: Texts and Contexts*, ed. Dympna Callaghan (Boston: Bedford/St. Martin's, 2003).

(2) Reproduced in Callaghan, ed. *Romeo and Juliet*, pp. 296–7.

(3) See, for example, Harry Levin, "Form and Formality in *Romeo and Juliet*," in *Shakespeare and the Revolution of the Times* (New York: Oxford University Press, 1976), pp. 103–20.

(4) Callaghan, ed., *Romeo and Juliet*, 313–14.

(5) Susan Snyder, *The Comic Matrix of Shakespeare's Tragedies* (Princeton: Princeton University Press, 1979), pp. 56–70.

(6) See Callaghan, ed., *Romeo and Juliet*, pp. 196–8.

(7) See Dympna Callaghan, "Marlowe's Last Poem," in *Marlowe the Craftsman*, ed. M.L. Stapleton and Sarah Scott (Aldershot: Ashgate, 2010), pp. 159–78.

(8) See Jill L. Levenson, *Shakespeare in Performance: Romeo and Juliet* (Manchester: Manchester University Press, 1987), pp. 17–18.

(9) Ben Jonson, "On My First Son," in Richard Dutton, ed., *Epigrams; and, The Forest* (New York: Routledge, 2003).

(10) Quoted in Richard Harp and Stanley Stewart, *The Cambridge Companion to Ben Jonson* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), p. 2.

(11) Quoted in Harp and Stewart, *Ben Jonson*, p. 2.

(12) David Riggs, *Ben Jonson: A Life* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989), p. 97.

(13) All references to *Hamlet* are from William Shakespeare, *Hamlet: The Texts of 1603 and 1623*, ed. Ann Thompson and Neil Taylor (London: Arden Shakespeare, 2006).

(14) See Stephen Greenblatt, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare* (New York: Norton, 2004), p. 311.

(15) Stephen Greenblatt, *Hamlet in Purgatory* (Princeton: Princeton University Press, 2001), p. 241; Michael Neill, *Issues of Death* (New York: Oxford University Press, 1997), p. 244.

(16) Excerpted from *Romeo and Juliet: Texts and Contexts*, ed. Dympna Callaghan (New York: Bedford/St. Martin's 2003), p. 437.

(17) Samuel Schoenbaum, *William Shakespeare: A Documentary Life* (Oxford: Oxford University Press, 1975), p. 250.

(18) Susan Zimmerman, *The Early Modern Corpse and Shakespeare's Theatre* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005), p. 18.

(19) Book of Common Prayer (1559), excerpted from Callaghan, *Romeo and Juliet*, p. 430.

(20) Book of Common Prayer (1559), excerpted from Callaghan, *Romeo and Juliet*, p. 430.

(21) Quoted in Callaghan, *Romeo and Juliet*, p. 430.

(22) Quoted in Callaghan, *Romeo and Juliet*, p. 430.

(23) This was Ben Jonson's disparaging remark about *Pericles*.

(24) John Kerrigan, *Revenge Tragedy: Aeschylus to Armageddon* (Oxford: Clarendon Press, 1996), p. 15.

(25) See Michael Neill's observations on the cemetery as a location, "at once a place of oblivion and a site of memory" (*Issues of Death*, p. 234).

(26) John Jowett, *Shakespeare and Text* (New York: Oxford University Press, 2007), p. 97.

(27) For a thorough account of the textual issues see Thompson and Taylor, *Hamlet*, pp. 74–91.

(28) These stories were published over a period of time, but 1570 is probably the date of the one that bears upon *Hamlet*.

(29) See Samuel Schoenbaum, *Shakespeare: A Compact Documentary Life* (New York: Oxford University Press, 1987), pp. 236–7.

(30) Michael Neill, ed., *Othello* (Oxford: Oxford University Press, 2006), p. 2. Some scholars suggest that the later date, 1604, is probably more accurate on grounds that Shakespeare seems to have read Richard Knolles, *History of the Turks*, which was not published until 1603.

(31) All references to *Othello* are from William Shakespeare, *Othello*, ed. E.A.J. Honigmann (Walton–on–Thames: Thomas Nelson and Sons, 1997).

(32) William Gouge, *Of Domesticall Duties* (London, 1622) STC/12119, p. 188.

(33) John Stockwood, *A Bartholmew Fairing for Parentes, to Bestow upon Their Sonnes and Daughters, and for One Friend to Give unto Another: Shevving that Children are Not to Marie, Without the Consent of their Parentes, in Whose Povver and Choise it Lieth to Provide Wives and Husbandes for Their Sonnes and Daughters* (London, 1589) STC/23277, title page.

(34) Quoted in Dympna Callaghan, ed., *Romeo and Juliet: Texts and Contexts* (Boston: Bedford/St. Martin's, 2003), p. 271.

(35) Thomas Rymer, *A Short View of Tragedy* (London, 1693) Wing/R2429, p. 135.

(36) Rymer, *Short View*, pp. 140, 145.

(37) Dympna Callaghan, "Looking Well to Linens: Women and Cultural Production in *Othello* and Shakespeare's England," in Jean Howard and Scott Shershow, eds, *Marxist Shakespeares* (New York: Routledge, 2001), p. 59.

(38) Gouge, *Domesticall Duties*, p. 160. See also David Schalkwyk, *Shakespeare, Love and Service* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), pp. 245–61. For full-length studies of servitude, see Mark Thornton Burnett, *Masters and Servants in English Renaissance Drama and Culture: Authority and Obedience* (New York: St Martin's Press, 1997) and David Evett, *Discourses of Service in Shakespeare's England* (New York: Palgrave Macmillan, 2005).

(39) See Frances E. Dolan, *Dangerous Familiars: Representations of Domestic Crime in England, 1550–1700* (Ithaca: Cornell University Press, 1994), p. 67.

(40) Honigmann, *Othello*, p. 34.

(41) Samuel Taylor Coleridge, *Lectures and Notes on Shakspere and Other English Poets* (London: 1883), p. 386.

(42) William Shakespeare, *Hamlet: The Texts of 1603 and 1623*, ed. Ann Thompson and Neil Taylor (London: Arden Shakespeare, 2006).

(43) William Shakespeare, *Sonnet 144*, in Katherine Duncan-Jones, ed., *Shakespeare's Sonnets: The Arden Shakespeare* (London: Methuen Drama, 2010).

(44) See Dympna Callaghan, "Othello was a White Man: Properties of Race on Shakespeare's Stage," in Dympna Callaghan, ed., *Shakespeare Without Women: Representing Gender and Race on the Renaissance Stage* (New York: Routledge, 2000), pp. 75–96.

(45) See Samuel Schoenbaum, *William Shakespeare: A Documentary Life* (Oxford: Oxford University Press, 1975), p. 26.

(46) Laurie Maguire points out that the anachronism of having a god-parent in a pre-Christian play is typically Shakespearean: *Shakespeare's Names* (New York: Oxford University Press, 207) 189, fn. 25. All references to *King Lear* are from William Shakespeare, *The Arden Shakespeare: King Lear*, ed. R.A. Foakes (London: Thomas Nelson and Sons, 1997).

(47) For a fuller discussion of absent mothers more generally, see Mary Beth Rose, "Where Are the Mothers in Shakespeare? Options for Gender Representation in the English Renaissance," *Shakespeare Quarterly* 42. 3 (1991): 291–314.

(48) See Kay Stanton, "Made to Write Whore Upon? Male and Female Use of the Word 'Whore' in Shakespeare's Canon," ed. Dympna C. Callaghan, *The Feminist Companion to Shakespeare* (Oxford: Blackwell, 2000), pp. 91–2.

(49) H.R. Woudhuysen, Samuel Johnson *on Shakespeare* (London: Penguin, 1989), p. 222.

(50) See Catherine Belsey, *Why Shakespeare?* (New York: Palgrave, 2007).

(51) Janet Adelman points out that Lear fantasizes that his daughters are bastards in an attempt to separate himself from them but that he ultimately cannot sustain the fantasy. See *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to The Tempest* (New York: Routledge, 1992), p. 109.

(52) Joseph Swetnam, *The Araignment of Lewde, Idle, Forward, and Unconstant Women: Or the Vanitie of Them, Choose You Whether* (London: STC/23533), p. 16.

(53) See Frances E. Dolan, *Dangerous Familiars: Representations of Domestic Crime in England: 1550–1700* (Ithaca: Cornell University Press, 1994), p. 12 on Lear's attempt to displace responsibility for familial disorder onto demonic agents.

(54) *Ovid's Elegies in The Complete Works of Christopher Marlowe*, ed. Fredson Bowers, 2 vols. (1973; Cambridge University Press, 1981).

(55) On the striking differences between the two texts in relation to the death of Cordelia see John Jowett, *Shakespeare and Text* (Oxford: Oxford University Press, 2007), p. 3.

(56) Stephen Greenblatt *et al.*, eds, *The Norton Shakespeare* 2nd edn (New York: W.W. Norton, 2008), p. 2326.

(57) M.C. Bradbrook, *Shakespeare: The Poet in His World* (New York: Columbia University Press, 1978), p. 181.

(58) Stephen Orgel, *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance* (Berkeley: University of California Press, 1975), p. 38.

(59) E.K. Chambers, *The Elizabethan Stage* (Oxford: The Clarendon Press, 1974), Vol. 2, pp. 208–9.

(60) The evidence for Shakespeare's role in Jonson's play survives in the list of actors that was published in Jonson, *The Workes* (1616).

(61) John Chamberlain, *The Letters of John Chamberlain*, ed. Norman Egbert McClure, 2 vols (Philadelphia: American Philosophical Society, 1939), Vol. 1, p. 199.

(62) All references to *Macbeth* are from William Shakespeare, *Macbeth: The Arden Shakespeare*, ed. Kenneth Muir (Walton–on–Thames, Surrey: Thomas Nelson and Sons, 1997).

(63) Elizabeth (Knyvett) Clinton, Countess of Lincoln, From *The Countess of Lincoln's Nurserie* (Oxford: 1622).

(64) A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth* (London: Macmillan, 1904). p. 377.

(65) All references to *Antony and Cleopatra* are from William Shakespeare, *Antony and Cleopatra: The Arden Shakespeare*, ed. John Wilders (London: Routledge, 1995).

(66) William Shakespeare, *Shakespeare's Poems: Venus and Adonis, The Rape of Lucrece and the Shorter Poems*, ed., Katherine Duncan–Jones and H.R. Woudhuysen (London: Arden Shakespeare, 2007).

(67) William Shakespeare, *Hamlet: The Texts of 1603 and 1623*, ed. Ann Thompson and Neil Taylor (London: Arden Shakespeare, 2006).

(68) See Juliet Dusinberre, "Squeaking Cleopatras: Gender and Performance in *Antony and Cleopatra*," in James C. Bulman, ed., *Shakespeare, Theory, and Performance* (New York: Routledge, 1996).

(69) William Shakespeare, *King Henry V: The Arden Shakespeare*, ed. T.W. Craik (London: Routledge, 1995).

(70) See Wilders, *Antony and Cleopatra*, p. 67; and Laurie Maguire, *Helen of Troy: From Homer to Hollywood* (Oxford: Wiley–Blackwell, 2009), p. 30.

الفصل التاسع

المسرحيات الرومانسية

شكسبير والسِّحر المسرحي

«حكاية الشتاء»
«العاصفة»

حكاية الشتاء

على الأرجح أن شكسبير كتب مسرحية «حكاية الشتاء» فيما بين عامَي ١٦٠٩ و١٦١١، وظَهرَت مطبوعةً لأول مرة في «المطوية الأُولى» التي ترجع إلى عام ١٦٢٣؛ حيث أُدرِجَت في صفحة المُحتويات على أنها آخر المسرحيات الكوميدية. بيْد أن هذه المسرحية، مثل مسرحيات «سيمبلين»، و«بيريكليس»، و«العاصفة»، تُعَدُّ من مسرحيات شكسبير المُتأخِّرة أو الأخيرة، التي تضعها بِنيتها الحلقية ضمن النوع الأدبي المُسمَّى المسرحية الرومانسية. استعان شكسبير بمؤلَّف غريمه المزعوم السابق؛ وهو رواية روبرت جرين الرومانسية النثرية المُسمَّاة «باندوستو أو انتصار الزمن» (١٥٨٨)، ليكون بمنزلة مصدره الرئيسي للمسرحية، مع أنه غيَّر أسماء الشخصيات الرئيسية. شاهَد سيمون فورمان المُحبُّ النهِم للمسرح، الذي يعمل كطبيب ومُنَجِّم، المسرحية على مسرح «ذا جلوب» في الخامس عشر من مايو، سنة ١٦١١. وكان من بين زبائن فورمان، ماري ماونتجوي؛ التي سكن معها شكسبير في منزل عائلتها في شارع سيلفر ستريت، وجين دافينانت؛ أم المؤلف المسرحي ويليام دافينانت، الذي كان يُحبُّ دومًا أن يتصوَّر أن شكسبير هو أبوه الحقيقي. أغلب

مُشاهدي شكسبير هم أشخاصٌ غير معروفِين، ونوعية التسجيل الذي تركه فورمان هو واحدٌ من ردود الفعل على مسرحيات شكسبير المُعاصرة لزمنه القليلة جدًّا الباقية إلى وقتنا هذا. بيْد أن جمهور شكسبير الملكي هو أبعد ما يكون عن كونه مجهولًا؛ فقد عُرِضَت مسرحية «حكاية الشتاء» لأول مرة في البلاط الملكي في نوفمبر من عام ١٦١١، وعُرِضَت مُجدَّدًا أثناء فترة احتفالات زفاف الابنة الوحيدة الباقية على قيد الحياة للزَّوجَين الملكيَّين، الأميرة إليزابيث، على البلاطين المُنْتخب، فريدريك الخامس أثناء فترة أعياد الكريسماس لعام ١٦١٢–١٦١٣. كانت العروض الملكية اللاحقة في سنة ١٦١٨، وربما مُجدَّدًا بعد عام في سنة ١٦١٩، ومرةً أخرى سنة ١٦٢٤، وللملك تشارلز الأول سنة ١٦٣٤. لا شكَّ في أنَّ موضوع المسرحية المتعلق تَعلُّقًا وثيقًا بالسُّلالة الحاكمة (وهي فكرة كان من الضروري إبقاؤها مُعلقةً أثناء عهد إليزابيث الذي يخلو من الذُّرِّية) راق لعائلةِ بلاط بيت ستيوارت. إنَّنا لا نعرف ردود أفعالهم الشخصية على المسرحية، ولكن لأنَّ تفصيلات حياتهم مُسجَّلة تسجيلًا جيدًا، فإنَّنا نعرف بعضًا من التجارب الحياتية التي زوَّدوها بها. سوف يتناول هذا القسم المسرحية من وجهة نظر بعضٍ من هؤلاء المشاهِدِين المعروفِين؛ وهم كلٌّ من فورمان وجمهور العائلة الملكية اليعقوبية غير النَّمَطي بلا جدال.

تبدأ مسرحية «حكاية الشتاء» بزيارة بوليكسنيز، ملك بوهيميا لبلاط الملك ليونتيس بصقلية. تشارك الاثنان فيما مضى عالم الطفولة المثالي، وبعد التأمُّل في علاقتهما الحميمية المُتَأَصِّلة في ذلك الوقت، عندما كانا «مثل حَملَين توءمَين» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٦٧)، كما يذكر بوليكسنيز، «لم يكن أمامهما اختيارٌ إلا أن يترعرعا مُنفصلَين مُنذئذٍ» (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ٢٤). بعد ذلك، يُصبح ليونتيس على قناعة بأن بوليكسنيز استأثر بمشاعر زوجته؛ هيرميوني. واقتناعًا منه بأن بوليكسنيز هو والد الطفلة التي هي حُبلى بها الآن، يُقدِّم هيرميوني للمحاكمة قبل حتى أن تنقضي فترة التعافي من النفاس التي تُقِرها الأعراف الثقافية، «حُرِمتُ من امتياز النفاس» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، السطر ١٠١).[1] تفتك هذه الاتهامات التي لا أساس لها بابن الزوجَين الصغير ماميليوس؛ وريث العرش، حينما تُقتاد أُمُّه بعيدًا عنه إلى السجن. ودون جدوى تُدافع بولينا؛ وصيفة الملكة، عن سيِّدتها طوال الوقت. يستشيط ليونتيس غضبًا باستبداد، فيأمر بأن يأخذ زَوج بولينا؛ أنتيجونوس، الابنة الرضيعة التي أنجبتها هيرميوني وأن يترُكها في مكانٍ مُوحِش. فضلًا عن ذلك، يأمر كاميللو، أحد رجال الحاشية الملكية، بأن يدُسَّ السُّمَّ لبوليكسنيز. وبدلًا من أن يقترِف كاميللو جريمة القتل، يهرُب مع بوليكسنيز،

في حين يأخُذ أنتيجونوس الرضيعة؛ بردیتا (وهو اسم لاتيني يعني «الضائعة») إلى بوهيميا، فيضع الطفلة في سلةٍ مباشرةً قبل أن يُطارد إلى خارج خشبة المسرح إلى حَتفه بأشهر إرشادات الحركة على خشبة المسرح في أعمال شكسبير: «يخرج، يُطارِده دُب» (الفصل الثالث، المشهد الثالث، السطر ٥٧). وبأعجوبة، يُنقِذ راعٍ وابنه (المُهرِّج) بردیتا. عند هذه المرحلة، ينتهك شكسبير القواعد الجمالية للوحدات الكلاسيكية للزمان، والمكان، والحدث بشدَّةٍ بقيامه بقفزةٍ زمنية مداها ستة عشر عامًا، يُنبئ بها فرْد الجوقة الذي يُمثِّل الزمن نفسه. وبدءًا من هذه المرحلة، تتحولَّ المسرحية من الحالة التراجيدية إلى آفاق الكوميديا.

تعيش بردیتا حياةً بسيطة في بوهيميا، غيرَ عالمةٍ بهُويَّتها الملكية الحقيقية، وتُغرَم بحبِّ فلوريزل؛ ابن الملك بوليكسنيز. وتُؤدِّي دور الملكة في احتفالٍ بِجَزِّ صوف الخِراف، وهو فاصلٌ رعوي رائع لا وجود له في المادة الأدبية التي استخدمها شكسبير باعتبارها مصدرًا لعمَلِه. تحضُر مجموعةٌ مختلفة من الشخصيات الريفية هذا الحدث، بما في ذلك موبسا، ودوركاس، وأبرزُهم جميعًا، بائع الأغاني الشعبية، والبائع المُتجوِّل، واللص، أوتوليكوس، الذي، بالإضافة إلى هروبه بأموال المُهرِّج، يُمِدُّ المسرحية بقسطٍ كبير من حسِّها الفكاهي. يحضر بوليكسنيز هو الآخر الطقس الريفي الخاص بجَزِّ صوف الخِراف في صحبة كاميللو، وكلاهما مُتنكِّر لأن الملك يبتغي أن يتثبت بنفسه من الرواية القائلة بأن ابنه أُغرِم بحبِّ راعيةٍ حسناء. وفي مشهدٍ مسرحي فلسفي بليغ، يتحاور بوليكسنيز وبردیتا حول الفضائل النسبية للطبيعة والفن. تُحاجج بردیتا، المُصوِّرة استنادًا إلى الهيئة الأسطورية لبروسربينا، المُرتبطة بالأزهار وطقوس الربيع، لصالح الطبيعة، في حين يسوق بوليكسنيز الحجج فيما يتعلق بفضائل الصنعة الفنية والإبداع البشري في تطعيم النباتات ببعضها البعض. ومع ذلك لا يمتدُّ موقفه الفلسفي المتعلق بالحياة النباتية إلى المجال الاجتماعي؛ حيث يعتقد أنه يجب الحفاظ على الدم الملكي خاليًا من شائبة سلسلة النَّسَب الأدنى. وإذ يستشيط بوليكسنيز غضبًا من أنَّ وريثه قد يُعَرِّض العرش للخطر بزواجه من بردیتا، يأخذ دوره الآن في غضبة السلطة الأبوية. غير أن كاميللو، الذي يأبى مرةً أخرى أن يطيع ملكًا مُستبدًّا والمُتلهِّف لرؤية وطنِه مُجدَّدًا، يُرتِّب لهروب العاشقَين اليافعَين إلى صقلية؛ حيث على بردیتا أن تتظاهر بأنها عروس فلوريزل الجديدة؛ أميرة ليبيا.

كان نبأ براءة هيرميوني، الذي قرَّرته كاهنة دلفي، قد بلغ بالفعل ليونتيس في الجزء الأول من المسرحية. وسرعان ما تلا رفضه المبدئي للحُكم الندَم، وعاش حياة النادم المُنعزِلة مدَّة الستة عشر عامًا المُنصرِمة. وعندما يصِل العاشقان إلى صقلية، يتبيَّن أن برديتا، التي تتبعها عائلتها الريفية، الراعي والمُهرِّج، هي أميرة صقلية. عند هذه المرحلة، يتَّخذ شكسبير تحوُّلَه الأكثر جذرية عن مصدره؛ ففي رواية جرين، تموت الملكة قطعًا وليس ثَمَّةَ أملٍ في استعادة الرباط الزوجي. إلَّا أنه في مسرحية شكسبير، يمضي ليونتيس، وبرديتا، وأفراد البلاط الملكي الآخرون، بناءً على دعوة بولينا، لرؤية تمثالٍ بالحجم الطبيعي لهيرميوني جرى نحتُه حديثًا بواسطة الفنان الإيطالي جوليو رومانو. يفترض الجميع، بنحوٍ حاسم، موت هيرميوني ولا يقتصر ذلك على كلِّ الشخصيات الأخرى في المسرحية وإنما أيضًا جمهور شكسبير. وهكذا كان من شأن أولئك الذين كانوا على اطِّلاعٍ على رواية «باندوستو» أن يتوقَّعوا نهايةً مأساوية. لكن في تطوُّرٍ مُفاجئ ومُذهل في أحداث المسرحية، يتحرَّك التمثال، وتبدو الملكة وكأنها عادت بأعجوبةٍ إلى الحياة. يُكتشف بعد ذلك أن هيرميوني ما زالت على قيد الحياة، ويتبع ذلك المُصالحة بين الزوجَين والتئام شمل الأسرة. يُعوِّض اقتران كاميللو وبولينا مسرحيًّا عن فقد أنتيجونوس، وحظي ليونتيس، بالطبع، بزوجٍ لابنته. على الرغم من ذلك، لا تزال ثَمَّةَ خسارةٌ لا تُعوَّض ولا سبيل إلى تدارُكها، وهي خسارة ماميليوس؛ الوريث الذكر لليونتيس. إنه الشخصية التي تصرح بعنوان المسرحية: «إن حكايةً حزينة تُناسب الشتاء» (الفصل الثاني، المشهد الأول، السطر ٢٥). يُجسِّد موته إحساسًا بحزنٍ مُقيم حتى وسط انتصار الحياة بإعادة انبعاثها وتجدُّدها.

إنها قصةٌ مُذهلة عن الميلاد من جديد والتجدُّد، من الشتاء إلى الصيف، ومن الموت إلى الحياة، ومن أوهام الكراهية إلى قوَّة الحبِّ الشافية. تشتمل حبكتُها على كلِّ السمات غير القابلة للتصديق والمُستحيلة للمسرحية الرومانسية، والتي تُعَدُّ ضربًا من الفنِّ وليس من الحياة، كما يليق بهذا النوع الأدبي. وتتَّضِح لغة المسرحية، الصعبة في مُعظم الأحيان، على نحوٍ بارز في الخطبة الطويلة العنيفة التي تكاد تكون غير مفهومة لليونتيس المُرتاب، في كلامه المُشوَّش عن ملامح الوجه «الأُنُوف، والآذان، والشفاه» الذي يعكس شهوة التلصُّص المُتَّسِمة بالشكِّ لديه وهو يُراقِب زوجته وصديقه أثناء حديثهما. ومع ذلك فلُغة المسرحية، كما أشار ستيفن أورجِل، غالبًا ما تكون غامضة، ليس فقط في تلك المقاطع التي ترمي إلى التعبير عن الجنون المؤقَّت. وهذا يعمل على تعميق فكرة أنَّ الحياة سِرٌّ غامض لا يمكن

استيعابه عن طريق المعرفة السطحية القائمة على الحقائق اللازمة في الحياة اليومية ولكن يمكن استشرافُها من خلال تدابير الفن.

كيف، إذن، تجاوَبَ جمهور شكسبير مع مسرحية «حكاية الشتاء»، وبخاصة مع مُلاحقةِ دُبٍّ لأنتيجونوس (لم تُحسَم بعدُ مسألة ما إذا كان دبًّا حقيقيًّا أو مُمثلًا في هيئة دُب) أو مع عودة هيرميوني إلى الحياة في نهاية المسرحية؟ إن كان سيمون فورمان قد فُوجئ أو تأثَّر بالدُّبِّ أو مشهد التمثال، فإنه لم يَرَ أن الأمر يستحقُّ الذكر. قد يرجع ذلك إلى أنَّ وجود دُبٍّ على خشبة المسرح، أو بدلًا من ذلك، تمثيلًا له، لم يكن بالأمر الجديد؛ نظرًا لقُرب مسرح «ذا جلوب» من حديقة باريس جاردن، التي تضمَّنَت استعراضات تعذيب بالدِّبَبة. كانت العروض التي تنطوي على القسوة مثل استعراضات تعذيب الدِّبَبة والإعدامات العلنية تحظى بشعبيةٍ هائلة في إنجلترا في أوائل العصر الحديث وكانت تُعتَبر ضربًا من الترفيه؛ الأمر الذي يعني أنه لا يُمكننا افتراض أنه كان بالضرورة ثَمَّةَ تشابهٌ كبير بين تجاوُبنا مع مسرحية «حكاية الشتاء» وتجاوُب مُشاهِدي شكسبير. ومن منظورٍ آخر، وهو منظور الشعائر الدينية، ربما لم يكن مشهد التمثال باللحظة المُذهِلة للجماهير المُتأقلِمة مع معجزة قيامة المسيح باعتبارها حدثًا يُقدَّم في دراما العصور الوسطى باعتباره ليس فقط حقيقةً مُقدسة وإنما حقيقةٌ تاريخية أيضًا. ممَّا لا شكَّ فيه أن البعث الدرامي لهيرميوني هو أَمرٌ يتوافَق مع مسألة المُعجِزات الدينية، التي كانت تُمثِّل أفكارًا أساسية في الثقافة الدينية وكذلك الدُّنيوية.

من نواحٍ كثيرة، أَبرزُ ما في سرد سيمون فورمان المُوجَز للمسرحية هو ما لا يذكره، وتحديدًا الدب والتمثال. بيْد أن فورمان يتذكَّر مشهد القسوة الذي يستهلُّ سير الأحداث في المسرحية، وأعني بذلك غضب ليونتيس واتِّهامه لهيرميوني. ويتذكَّر أيضًا كاهنة أبوللو. يُمكننا أن نتوقَّع الأخيرة؛ لأنه هو نفسه كان طبيبًا مُنجِّمًا تَنبَّأ بدقةٍ بتاريخ موته، الذي حدث بينما كان يُجدِّف بقاربٍ عبر نهر التايمز بعد أربعة أشهرٍ فقط من مُشاهَدَته للمسرحية، في الثامن من سبتمبر من عام ١٦١١. ما ارتآه فورمان أمرًا لا يُنسى كان «الشقي الذي دخل رَثَّ الثياب تمامًا»، شخصية أوتوليكوس الكوميدية المُفعَمة بالحياة الذي: «احتال على الرجل الفقير وسلبه كلَّ ماله، وبعد ذلك قَدِم إلى احتفال جَزِّ صُوف الخِراف ومعه صُرَّة بائعٍ متجوِّل، وهناك احتال عليهم مُجدَّدًا وسلبَهم كلَّ أموالهم.»[2] والأَهمُّ من ذلك، تعليق فورمان الأخير بأن ما خرج به من المسرحية هو أَمرٌ أخلاقي: «حذارِ من الوثوق بالمُتسوِّلين الزائفِين أو الأشخاص المُتودِّدِين.»[3] استمرَّ هذا المَيل إلى استخلاص

مغزًى أخلاقي من الأدب منذ العصور الوسطى حتى إنَّ النصوص غير التوجيهية، مثل مسرحية «حكاية الشتاء»، التي تُقاوِم هذا النوع من القراءات قد تظلُّ خاضعة لهذه العادة المُتفشِّية المُتمثِّلة في التأويل.

ولكن ماذا بشأن مُشاهِدِي البلاط الملكي الذين ربما يكونون قد اهتموا اهتمامًا كبيرًا بالخطر السياسي الذي بيَّنَته الكاهنة: «سيعيش الملك بدون وريثٍ للعرش إذا لم يُعثَر على ما هو مفقود» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، السطران ١٣٢–١٣٣). وبما أنه عُثِر على برديتا، وزواجها من فلوريزل يُبشِّر بتوحيد مملكتَي صقلية وبوهيميا، وأيضًا بذُريةٍ مُقبلة، فيبدو أن المسرحية قد تفادت الفوضى السياسية. وعلى نحوٍ مُشابِه، وخاصة بالمُقارنة بالعهود المنقطِعة الذُّرية لحُكام إنجلترا الثلاثة السابقِين، فإنَّ خصوبة جيمس الأول وآن من الدانمرك تُبشِّر بالخير لمُستقبل المملكة. لم يكن بإمكان شكسبير أن يعلم وقت عرض المسرحية في البلاط الملكي أن الأميرة إليزابيث سوف تُصبِح يومًا ما ملكة بوهيميا عندما، في عام ١٦١٩، يُمنَح عرش تلك المملكة لزَوجها، الذي لم يكن له ارتباطٌ وراثي مُباشر بها، ولا كان بمَقدوره أن يعرف أنه في عام ١٦١٢، بعد شهورٍ قليلة من عرض المسرحية في البلاط الملكي في نوفمبر من عام ١٦١١، سيُفارِق الأمير هنري؛ وريث العرش الإنجليزي، الحياة وهو في الثامنة عشرة من عمره. بيْد أنه عرف أنَّ الأميرة إليزابيث كانت، في عام ١٦٠٨، قد اتَّخذَت مقرَّ إقامتها في البلاط الملكي؛ حيث شاركت، مثل برديتا، في احتفالاتٍ باذخة ومُسرفة تخُصُّ البلاط ورَقصَت، برفقة شقيقها هنري، في مسرحية البلاط القناعية «تيثيس» في عام ١٦١٠.

ومع أن إنجاب وليٍّ للعهد دلَّل على أن ولادات ووفَيَات المواليد الملكيِّين كانت أحداثًا حياتية مُعَظَّمة تعظيمًا تناسُبيًّا مُقارنةً ببقاء وموت الرُّضَّع والأطفال، من عامَّة الناس، فإن جيمس الأول وآن من الدانمرك تشارَكا مع أدنى فئةٍ حتى في جمهور المسارح العامة في الأفراح والأحزان فيما يتعلق بأطفالهم؛ فبحلول عام ١٦١١، كان جيمس وآن قد فقَدا بالفعل أربعة أطفال: مارجريت، وروبرت، وماري، وصوفيا. كانت هذه الخسائر فادحةً لدرجة أنَّ الزوجَين الملكيَّين أبيا حضور أي جنازةٍ مرةً أخرى.[4] كانت آن في الرابعة عشرة فقط من عمرها عندما تزوَّجَت جيمس سنة ١٥٨٩، وبعد سلسلةٍ من حالات الإجهاض، أنجبَتْ أخيرًا الأمير هنري سنة ١٥٩٤، وأصبح هذا مبعثًا للخلاف بين الزَّوجَين الملكيَّين، اللذَين كانا سعيدَين في السابق، عندما أَصَر جيمس على تربية ابنهما بالطريقة التي رُبِّي بها. بدأ النزاع بين والدَي هنري حول رعايته عندما لم يكن قد تجاوز عمرُه يومَين. تعهَّده

بالرعاية جون إرسكين؛ إيرل مار وأُرسِل ليقطُن في قلعة ستيرلينج، وفُصِل قانونيًّا عن أُمِّه؛ آن من الدانمرك. وعُهِدت أيضًا رعاية شقيقَيه الأصغرَين، إليزابيث وتشارلز، لآخرِين.

وفي حين أنَّنا لا نستطيع أن نعرف رأي الملكة آن في المسرحية، فإنه يظهر بسهولةٍ عددٌ من أَوجُه التشابُه التي تبعث على الدهشة بين وضعها كأم ووضع ملكة مسرحية شكسبير المُفترَى عليها. تصِف هيرميوني إبعادها عن ماميليوس وعن ابنتها بأنها أحزانٌ غير مُحتمَلة: «حُرمتُ من طلعتِه»؛ «انتُزِعَت من ثديي، وكان اللبن الصافي لا يزال في فمها البَريء، وأُخِذَت لتُقتَل» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، الأسطر ٩٥–٩٦ و٩٧–٩٩). ومن المهمِّ القول إنَّ هذا يُفصِح عن أنَّ برديتا كانت ترضَع رضاعةً طبيعية مع أنَّ ليونتيس في خِضَم شكِّه في الفصل الثاني، يَنِمُّ غضبه عن أن هيرميوني لم تُرضِع ماميليوس: «يسُرُّني أنكِ لم تُرضعيه» (الفصل الثاني، المشهد الأول، السطر ٥٦). لم يكن، بالطبع، من غير المألوف على سَليلي الطبقة الأرستقراطية أن يُعطَوا لمرضعات، لكن هذه العادة كانت تتعرَّض للمُناهَضة في هذه الفترة استنادًا بالأساس إلى أنَّ الأطفال كانوا جرَّاء ذلك مُعرَّضِين للسلوكيات والأخلاقيات المُريبة لهذه النوعية من النساء. لهذا السبب، في أطروحة «الإرضاع عند كونتيسة لنكولن» (١٦٢٢) حثَّت إليزابيث كلينتون النساء المُوسِرات على إرضاع أطفالهن بأنفُسهن. ومع ذلك فمُلاحظة ليونتيس تُوحي بأنه كان قد رتَّب لفصل هيرميوني عن ولدِها حتى قبل خطبته العنيفة المُسهِبة المُفعَمة بالشك، وأن سلوكها هو الذي يُشكِّل تأثيرًا ضارًّا وليس سلوك أي مُرضعة.

كان هناك ما لا يقلُّ عن ثلاثةٍ وعشرين توقيعًا على المرسوم الصادر في فبراير من عام ١٥٩٤ والذي يُلزِم بإبعاد هنري الصغير عن أمه: «ليس من الحكمة إبعاد أو نقل شخصٍ سُمُوِّه خارج القلعة المذكورة إلى أي مكانٍ آخر.»[5] ووَصلَت تقارير إلى إنجلترا عن النزاع بين جيمس وآن، التي يتزايد ميلها إلى الكاثوليكية، على أطفالهما، وزعم الملك بأن «أمني من أَمن ابني.»[6] وفي الحادي والعشرين من أكتوبر، سنة ١٥٩٨، عندما كانت آن حُبلى بالملك المُقبل تشارلز الأول، كتب السير جون كاري؛ نائب حاكم بيريك، إلى روبرت سيسل يقول إن آن كانت تخضع للمُراقبة:

> وَصلَتنا أخبارٌ تذكُر أن ملكة اسكتلندا تتعرَّض لمُتابعةٍ دقيقة جدًّا، وأن ثَمَّةَ رقابةً صارِمة مُستمرَّة عليها؛ ويُقال كذلك إنها بعد أن تلِد، سوف تبقى سجينةً إلى الأبد، وإن الملك لن يقرب المكان الذي هي فيه بعدئذٍ.

ولكن اعتراضات آن كانت شعواءَ وجَمعَت حولها بعضًا من أعداء زوجها في محاولةٍ لإضفاء قوَّة على مُطالبتها بابنها. وحيث إن الأمور الشخصية والسياسية فيما يتعلق بالذُّرية الملكية كانت مُرتبطةً ارتباطًا وثيقًا، فإنه سيكون من الخطأ فصلُ مطالَبات آن بابنها ومشاعرها كأمٍّ عن عواقبها الحتميَّة المُتعلِّقة بالسُّلالة الحاكمة. كان مَيل آن المُتزايد نحو الكاثوليكية سببًا كافيًا لرغبة جيمس في إبعاد ابنه عن تأثيرها. يُورِد «سجل وثائق الدولة الخاصة باسكتلندا» مسألة «الشك والريبة» اللذَين شعر بهما جيمس تجاه زوجته وأنصارها.[7]

في عام ١٦٠٣ كانت آن حُبلى في شهرها الرابع عندما ماتت إليزابيث الأُولى وانتقل جيمس إلى لندن. أُمرت آن بالسفر إلى هناك أيضًا، وكانت خطة جيمس تقضي بأن يُترك الأطفال الثلاثة جميعهم في اسكتلندا. لكن في الرابع من مايو من عام ١٦٠٣، ذَهبَت آن إلى قلعة ستيرلينج من أجل ابنها، وتَوقَّفَت في الطريق لزيارة أُختها، إليزابيث. وبناءً على أوامر جيمس، رفض إيرل مار أن يترك الأمير الصغير هنري يذهب مع أُمِّه. بلغ اليأس من آن مبلَغَه حتى إنها تعرَّضَت للإجهاض، وهو الأمر الذي أَورَد ديفيد كالديروود نبأه لجمهور القُرَّاء.[8] وفي بيانٍ سِرِّي، أوضح السفير الفينيسي أن الملكة «مرَّت بغضبٍ عنيف، وإذ كان قد مضى على حملها أربعة أشهر، ضَربَت بقوَّة بطنها؛ لذا يقولون إنه من الواضح أنها مُعرَّضة لخطر الإجهاض والموت.»[9] أَزعَج خبر تعرُّضها للإجهاض في العاشر من مايو، سنة ١٦٠٣، جيمس على نحوٍ كافٍ حتى إنه سمح للأمير هنري ذي الثمانية أعوام بأن يُرافِق أُمَّه في مسيرها إلى البلاط الملكي الإنجليزي.

ماميليوس، صبي مسرحية شكسبير الصغير — مثل ابن مَاكدَف في مسرحية «ماكبث» ولوشاس ذي الذكاء الحادِّ في مسرحية «تيتوس أندرونيكوس» — هو واحدٌ من أطفال شكسبير الأذكياء السَّريعي الخاطر. يسأل ليونتيس ابنه في الفصل الأول: «يا صديقي الحميم، هل ستسمح لأحدهم أن يخدعك؟»، فيُجيبه برجولة قبل الأوان قائلًا: «لا يا مولاي، سوف أُقاتل» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطران ١٦٠–١٦١). ومع أنه لا يزال في تلك المرحلة من حياته في رعاية النساء، نجده يقول لهنَّ ألَّا يتحدَّثن إليه «كما لو أنَّني ما زلتُ رضيعًا» (الفصل الثاني، المشهد الأول، السطران ٥–٦). كتب ويليام هايدون؛ «أكبر الخدَم سنًّا» ضمن القائِمين على مخدع الأمير هنري، رواية لحياة الأمير الصغير، مُبرزًا بالأخصِّ مُحادثاتِه مع والده، التي تنطوي على نحوٍ لافت على ذكاءٍ حاد؛ فعندما سأله جيمس إن كان يُفضِّل الإنجليز أو الألمان، أجاب بأنه يُفضِّل الإنجليز، وعندما سُئل عن السبب في

ذلك باعتبار أنَّ أُمَّه كانت ألمانية (فرغم أنها، في الواقع، كانت أميرةً دانمركية، فإن الألمانية كانت لُغة البلاط الملكي الدانمركي)، أجاب قائلًا: «سيدي، أنت سببُ ذلك.»[10]

هذه الحقائق التاريخية تُشير إلى الأهمية الفائقة الممنوحة للأطفال الملكيِّين، «وريث العرش والبديل» وهي التَّسمية التي يُعرَف بها شعبيًّا أفراد السلالة الملكية الإنجليزية الحالية في الوقت الحاضر. كان لا غِنى عن النساء لإنجاب وريثي العرش، ولكن فيما عدا ذلك، كانت سُلطتهنَّ محدودة. كانت آن من الدانمرك؛ ابنة فريدريك ملك الدانمرك، وشقيقة كريستيان الرابع ملك الدانمرك والنرويج وزوجة جيمس، مُولَعةً بترديد أنها زوجة، وابنة، وشقيقة ملك. تُذكِّر هيرميوني هي الأخرى ليونتيس في مُحاكمتها بأن «إمبراطور روسيا كان أبي» (الفصل الثالث، المشهد الثاني، السطر ١١٧)، وهو تذكيرٌ بمكانتها اللائقة في النظام الأبوي ولذا ينبغي أن تحظى بالاحترام والحماية.

في المسرحية، أَهمُّ صوتٍ أُنثوي هو صوت بولينا، التي تجرَّأَت على قول الحقيقة في وجه السلطة، مجابِهةً ليونتيس حتى في أعتى لحظات غضبِه المُستبِد. إنها هي التي تَحمي هيرميوني وهي التي تُميط عنها اللثام في النهاية في «طَرفة عين» على نحوٍ يُحاكي رواية القديس بولس لقيامة الأموات في يوم الدَّينونة في الآية ٥٢ من الإصحاح ١٥ من رسالة بولس الرسول الأولى إلى أهل كورنثوس أو، حسبما يَصُوغها إنجيل الأساقفة طبعة سنة ١٥٦٨: «في لحظة، في طرفة عين، عند البوق الأخير؛ فإنه سيبوق، فيُقام الأموات عديمي فسادٍ ونحن نتغير.» ومع ذلك فإن فكرة التحوُّل الفوري هذه تتعارَض مع اتجاه الكشف التدريجي عن الأحداث والتعاقُب الزمني الطبيعي (غَلَبَة زمن مصدر شكسبير) الذي ربما يكون موصوفًا وصفًا مُناسبًا في كلمات تراجيديا شكسبير العظيمة عن الغَيرة، «عطيل»: «إنَّ في رحِم الزمان أحداثًا كثيرة لا بدَّ لها من ولادة» (الفصل الأول، المشهد الثالث، السطران ٣٧٠-٣٧١). في تلك المسرحية، هذه الكلمات يَتَلَفَّظ بها المُتلاعب الأكبر، ياجو، ولكن في مسرحية «حكاية الشتاء»، ثَمَّةَ، بلا جدال، زمانيةٌ أنثوية تتحكَّم فيها النساء من الحَبَل الذي يُهيمِن على افتتاحية المسرحية، إلى الكشف النهائي وانجِلاء الأحداث الذي هو توليدٌ للحقيقة التي كانت حُبلى في مسار الأحداث: «لو كان للحقيقة أن تَحبل» (الفصل الخامس، المشهد الثاني، السطران ٣٠-٣١). نرى في البداية هيرميوني في المراحل الأخيرة من الحمل، ورغم أنها وُضعت رهنَ نوعٍ من الركود الزماني لستة عشر عامًا، فإن جسدَها، البعيد تمامًا عن أن يكون غيرَ قابلٍ للفساد مثل الأجساد المُقامة من الموت في رسالة بولس، موسومٌ بوضوحٍ بعلامات الزمن؛ فكما يُلاحظ ليونتيس بفظاظةٍ نوعًا ما عندما يتأمَّل ما

يعتبِره تمثالًا: «لم تكن هيرميوني مُتغضِّنة كثيرًا بهذا القدْر» (الفصل الخامس، المشهد الثالث، السطر ٢٨). هذا الشعور بـ «زمنٍ مُفعَم» pregnant time، مثل التعبير الشائع في حقبة أوائل العصر الحديث، «حصافة مُفعَمة» pregnant wit، ينقل شعورًا في الوقت نفسه بكونه كامنًا ومشحونًا. كما كتب هايدون عن الأمير هنري، الذي كان في كنَف رعايته: «أتطرَّق الآن إلى عددٍ من خُطَبه الباعثة على السرور والمُتوقِّدة الذكاء أثناء سنوات شبابه ونعومة أظفاره، التي يظهر فيها إفعام ذكائه ومسلكه الصالح.»[11] هذا المعنى المُوحي بوقتيَّة الحمْل التي تتَّسِم بالأحرى باللُّطف، التكشُّف التدريجي لشخصية طفل أو لأحداث الحياة، هو نقيض الطريقة التي اختزل بها ليونتيس باستبدادٍ مدَّة امتياز نِفاس زوجته وغضباته المُرتبطة بقتل الرضيعة برديتا: «سوف أُهشِّم دماغ ابنة السفَّاح بيديَّ هاتَين/حتى يخرج مخُّها منه» (الفصل الثاني، المشهد الثالث، السطران ١٣٨–١٣٩).[12] في الواقع إن المسرحية تحتاج إلى أن يتَّخِذ فرد جوقة هيئة «الزمن» ليتيح لحقيقةٍ أُنثوية نهائية بأن تتكشف:

> أنا، الذي أُسْعِد البعض، واختبر الجميع؛ جالبًا السرور وكذلك الرعب،
> للصالحِين والطالحِين، وأصنع الأخطاء وأُصلحها،
> الآن عليَّ، باسم الزمن،
> أن أستخدِم جناحيَّ. لا تعتبروه جُرمًا،
> أنَّني مَررتُ مرور الكرام
> على ستة عشر عامًا ...
>
> (الفصل الرابع، المشهد الأول، الأسطر ١–٦)

كلمة الاستهلال «أنا» هنا في الحقيقة لا تُشير إلى الزمن؛ وإنما بالأحرى الزمن هو الشكل الذي سيأخذه هذا الراوي الذي يتحدَّث بصِيغة المُتكلِّم في السطر الثالث؛ إنه ليس سوى مؤلف المسرحية نفسه. إنَّ الحديث بصيغة المُتكلِّم هو بمنزلة كشفٍ جدير بالاعتبار، وفي أعمال شكسبير هو كشفٌ غيرُ اعتيادي للغاية.[13] هنا يُكرِّر شكسبير؛ إذ كان يكتب قبل أن تُوافيه المنيَّة بحوالي ستة أعوام، بعضًا من الموضوعات الرئيسية التي وَردَت في أعماله السابقة؛ الغَيرة، والتنافُس الأخوي (الذي يبرُز بنحوٍ خاص في مسرحية «هاملت» فيما

يتعلق بالتنافُس بين كلوديوس وملك الدانمرك الراحل)، وموضوع التئام شمل الأُسرة المُنتشِر في أعماله؛ وفي المقام الأول، موضوع الاتهام الباطل للنساء (الذي يبرُز على نحوٍ خاص فيما يتعلق بشخصية هيرو في مسرحية «ضجةٌ كبيرة حول لا شيء» وديدمونة في مسرحية «عطيل»)؛ وموضوع المرأة الثرثارة، الناطقة بالحق، «السليطة» (الذي يبرُز على نحوٍ كبير في شخصية بياتريس في مسرحية «ضجةٌ كبيرة حول لا شيء»، وإميليا في مسرحية «عطيل»، وكيت من مسرحية «ترويض النمرة»). كانت أفكاره وأعماله الأدبية لا تزال آخذةً في التكَشُّف.

العاصفة

أحد أكثر الحقائق المتعلقة بسيرة شكسبير جدارةً بالمُلاحَظة هي أنه لم يُغادر إنجلترا مُطلقًا. وهو في هذا يختلف عن كُتَّابٍ آخرين من كُتَّاب الحِقبة نفسها التي عاش فيها، الذين، كشأن جون دون، عادةً ما كانوا يُمضون فتراتٍ مُمتدَّةً في القارة الأوروبية. كان دون عضوًا في شركة فرجينيا، وهي شركةٌ مُساهمة صرَّح بإنشائها جيمس الأوَّل في عام ١٦٠٦ لغرَض الاستكشاف والاستيطان الاستعماري للعالم الجديد. إن مَرثية دون رقم ١٩، «إلى عشيقته الذاهبة إلى الفِراش»، تستخدِم ببراعة التَّشابُه بين الاستكشاف الجنسي والجغرافي في بيت «آه يا أمريكتي، يا أرضي المُكتشفة حديثًا.» إضافة إلى ذلك، تعرَّض دون نفسه لعاصفةٍ مُروِّعة في البحر عندما كان ضِمن الحملة إلى قادس في يوليو من عام ١٥٩٧، وقصيدته «العاصفة» هي جزئيًّا تسجيل لتلك التجربة.[14] وعلى الرغم من أنه لا يُوجَد تسجيلٌ يُثبِت أنَّ شكسبير ركب البحر أو سافر إلى الخارج أبدًا، فإنَّ ثَمَّةَ دلائلَ كثيرةً على معرفته بأدَب الرحلات، بالإضافة إلى صِلاته بأولئك من مُعاصِريه الذي كانوا قد غامَروا بالتَّرحال إلى مناطقَ أجنبية.

تُوجَد، بالتأكيد، سلسلةٌ مُشوِّقة من الصِّلات الشخصية التي تُفسِّر إشارة شكسبير الفنية الساحرة والنابعة من وعيٍ ذاتي في مسرحية «العاصفة» إلى أحداثٍ حقيقية وَقعَت في الجانب الآخر من العالم. تبدأ هذه السلسلة بليونارد ديجز (١٥٨٨–١٦٣٥)، الذي تُشير مُساهمته بشِعر مديحٍ لـ «المطوية الأُولى» إلى أنه كان واحدًا من أصدقاء شكسبير. انحدَر ديجز من عائلةٍ مرموقة من العُلماء، ومن المؤكَّد أن جَدَّه، الذي يُدعى ليونارد ديجز هو الآخر (حوالي ١٥١٥–١٥٥٩)، كتب أطروحاتٍ رائدةً عن استخدام أدوات مسح

الأراضي وأَوجُهٍ أخرى من الهندسة العملية. كان السير دودلي ديجز؛ الأخ الأكبر لليونارد ديجز، عضوًا في مجلس لندن لشركة فرجينيا وساهم بشِعر مديحٍ لواحدٍ من أشهر كُتب الرحلات في تلك الحقبة؛ وهو كتاب «رحلات كوريات» (١٦١١)، الذي كتبه توماس كوريات. كانت والدة ليونارد ودودلي، آن (أو أجنيس) ديجز، جارةً لمحرِّري «المطوية الأولى»، جون هيمنجز وهنري كونديل وبالتأكيد شكسبير نفسه عندما قطن في شارع سيلفر ستريت. حُبِكَت شبكة العلاقات هذه بين آل ديجز وشكسبير أكثر من ذلك عندما تزوَّجَت السيدة ديجز، بعد وفاة زوجها الأول في عام ١٥٩٥، من توماس راسل، الذي تلقَّى لاحقًا تركةً بمقدار خمسة جنيهات في وصية شكسبير وعُيِّن واحدًا من مُنفِّذي وصيَّتِه. من المُحتمَل أن يكون شكسبير قد عرف راسل طَوالَ حياته لأنه عاش في قرية ألديرمينستر، التي لا تَبعُد كثيرًا عن ستراتفورد.[15]

كان السير دودلي، كشأن والده، عضوًا في البرلمان ومُناصرًا مُتحمِّسًا للاستكشاف، وكان شَغوفًا بخاصةٍ باكتشاف الممرِّ الشمالي الغربي باعتباره طريقَ تجارة جديدًا. كان توماس ديجز واحدًا من أبرز عُلماء الرياضيَّات بالبلاد، واشتمل جهده العلمي على مراجعةٍ لنظرياتٍ سابقة عن الملاحة وتصميم السفن والموانئ. لكن المُهمَّ أن توماس ديجز كان معنيًّا بالتطبيقات العملية للرياضيات، واختَبر حساباته الملاحية أثناء خمسة عشر أسبوعًا قضاها في البحر. هذه كانت خبرته المُباشرة مع البحار، والتي لم يمتلِكها شكسبير نفسه.

ومع ذلك فإنَّ ما كان يمتلكه شكسبير بوفرةٍ كبيرة، هو القُدرة على تخيُّل أحداثٍ لم يكن قد مَرَّ بها. وفيما يتعلَّق بمسرحية «العاصفة»، هذا أَمرٌ له أهميةٌ خاصة لأنه، كما سنرى، صيغةٌ معكوسة لأحداثٍ جارية. وفي هذا الشأن، هي تختلف اختلافًا كبيرًا عن أغلب مسرحيَّات شكسبير الأخرى، التي عادةً ما تكون الحبكة فيها مُقتبَسةً من نصوصٍ تاريخية أو أدبية يُمكن تحديدها. وكما يُشير بيتر هولم وويليام إتش شيرمان: «لم يُتعَرَّف على مَصدرٍ كهذا لقصةٍ مسرحية «العاصفة».[16] وعلى الرغم من أنَّ مسرحية «العاصفة» كُتِبَت في مرحلةٍ مُتأخِّرة جدًّا من حياة شكسبير المهنية، فإنه كان ما يزال آخذًا في توسيع قُدرات الابتكار لدَيه وفي تناوُل هذه الأحداث الجديدة، رحلات الاستكشاف، التي كانت في ذلك الوقت جاريةً على قدمٍ وساق. في شِعر مديحٍ ثانٍ، يُشير ليونارد ديجز إشارةً جليةً إلى فطنةٍ كبيرة تنطوي عليها العملية الإبداعية لدى شكسبير:

أيها القارئ، إنَّ أعماله هي مثالٌ للبراعة
(فتأليف مسرحية بالنسبة له ليس بالعمل الشاق)؛

فهي فنٌّ دون تصنُّع لا يُضاهيه شيء.
الطبيعة وحدَها هي التي مدَّت إليه يدَ العون؛ فلتتأمَّل
هذا الكتاب برُمَّته، وستجِد أنه لا يَقتَبِس،
أو يُحاكي أي عبارةٍ مكتوبة باللغة اليونانية، أو اللاتينية،
ولا يترجِم مرةً من لغاتٍ أخرى،
ولا يسرِق أفكارًا من الآخرِين،
ولا يتسوَّل مشهدًا من كل صديقٍ حاذق
ليُرقِّع فصوله به؛ فكلُّ ما يكتُب،
هو خالصٌ من عنده؛ الحبكة، واللغة البديعة.[17]

يمدح ديجز عمل شكسبير واصفًا إيَّاه بأنه فطري وتلقائي، «فنٌّ دون تصنُّع»، والنتاج الخالص لإبداعه وليس تقليدًا مصطنعًا لمُؤلِّفين كلاسيكيِّين أو أوروبيِّين؛ وبالتالي، فإن خيال شكسبير المُبدِع هو «مثال للبراعة.» وفي حين أن اهتمامًا نقديًّا دءوبًا فيما يتعلق بمصادر شكسبير قد بُذِل عبر السنين، فإنَّ ثناء ديجز المُبكِّر على شكسبير عوضًا عن ذلك يُشدِّد على أصالته، ومقدرته، إن جاز التعبير، على «الاستِحداث». هذا البعد فيما يختصُّ بصنعة شكسبير الأدبية له دلالةٌ خاصَّة فيما يتَّصِل بمسرحية «العاصفة»، التي هي عبارةٌ عن مسرحيةٍ حول كلٍّ من العالم القديم والجديد، ويرجع ذلك في جانبٍ منه إلى أنَّ كل أحداث المسرحية تقع على أَثَرِ تحطُّم سفينة على جزيرةٍ مجهولة؛ مكانٍ نابع من الخيال يتملَّص عمدًا من الأمور المتعلقة بالتحديد الجغرافي. يجِد الأوروبيُّون الذين تحطَّمت سفينتُهم أنفسهم في مكانٍ ما يبدو أنه ما بين إيطاليا وتونس؛ وبالتالي، فمن المُفترض أنه في البحر المتوسط، على الرغم من أن التضاريس الطوبوغرافية للجزيرة مُتَّصِلة على نحوٍ مؤكَّد بـ «برمودا العاصفة دومًا» القاصية (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٢٢٩).[18]

مع ذلك يستحقُّ زعم ديجز المُطلق (وإن لم يكن الدقيق تمامًا)، بأنَّ شكسبير لم «يقتبِس» أو «يُحاكي» في كتابته، منْحَه اعتبارًا فيما يتَّصِل بمسرحية «العاصفة». فهو يلفت انتباهنا إلى حقيقةٍ مَفادُها أن شكسبير لم يكن مَعنيًّا في المَقام الأول بالماضي التاريخي ولا بالسوابق الأدبية في هذه المسرحية، بل كان يُعالج أحداثًا جارية مُستجدَّة؛ فقد كان مُهتمًّا اهتمامًا خاصًّا بجهود وأعمال السفن المملوكة لشركة فرجينيا، وخاصَّة

سفينة «سِي أدفنشر»، التي كانت جزءًا من أسطولٍ أَبحَر من مدينة بليموث في الثاني من يونيو، سنة ١٦٠٩ وجَنحَت دون خسائر في الأرواح في جزيرة برمودا أثناء «عاصفةٍ عنيفة» في رحلتها الخطِرة صوب ساحل فرجينيا. كان حاكم مُستعمرة فرجينيا، السير توماس جيتس، على متنِها عندما انفرَط عِقد الأسطول جرَّاء عاصفةٍ عاتية في الرابع والعشرين من يوليو. وفي الثالث والعشرين من مايو، سنة ١٦١٠، وصل الملَّاحون أخيرًا إلى مُستوطنة جيمستاون وبحوزتهم قصةٌ جديرة بأن تُحكى عن مكوثهم على الجزيرة التي كانت غيرَ مأهولة ولكنَّها كانت خِصبة. وبينما كان هذا هو محورَ حديث المدينة في لندن في سنة ١٦١٠، فالجدير بالمُلاحَظة هنا هو أنه من الواضح أنَّ شكسبير تمكَّن من الوصول إلى ما كان يُعتبَر بالضرورة وثيقةً سرية؛ وهي «التقرير الدقيق عن التحطُّم وإنقاذ السير توماس جيتس»، والذي أَعدَّه لصالح شركة فرجينيا سكرتير مجلس فرجينيا، ويليام ستراتشي. كُتِبَت مخطوطة هذا التقرير سنة ١٦١٠، ولكنها لم تُنشَر حتى عام ١٦٢٥. قد يكون شكسبير قد تمكَّن من التوصُّل إلى المخطوطة بطرقٍ شتَّى، والسبيل الذي غالبًا ما يُقترَح هو عن طريق ويليام هربرت؛ إيرل بيمبروك، وهي نظريةٌ يُحبِّذها بخاصة أولئك الذين يعتقدون أنه هو من أُهدِيَت إليه «السونيتات». كذلك كان هربرت هو من أُهدِيَت إليه «المطوية الأُولى»، وكان عضوًا في شركة فرجينيا. لا شكَّ في أنَّ هربرت يُمثل مصدرًا مُحتملًا، ولكن من المُرجَّح أن المصدر هو شقيق ليونارد ديجز، السير دودلي، الذي كان مشاركًا في العمليات المُفصَّلة الخاصة بالشركة والذي كان لعائلته روابطُ قوية للغاية مع شكسبير.[19]

تدين مسرحية «العاصفة» بالفضل أيضًا إلى التقارير المطبوعة عن الرحلة إلى العالم الجديد التي كان اللندنيُّون يقرءونها بشغَف. كان كتاب سلفستر جوردين «اكتشاف برمودا؛ التي تُسمَّى أيضًا بجزيرة الشياطين» (١٦١٠) رواية شاهدِ عيان، وكان تقرير مجلس فرجينيا «البيان الدقيق المُتعلِّق بحالة المُستعمرة في فرجينيا، مصحوبًا بتفنيدٍ للتقارير المُفرِطة في الافتراء التي كانت تميل إلى تلويث سُمعة شركةٍ بارزة للغاية» (١٦١٠) هو التقرير الرسمي والدفاع الرسمي من قِبَل الشركة، الذي من المُحتمَل أن يكون قد تولَّى تحريره السير دودلي. ومع ذلك فإنَّ «التقرير الدقيق عن التحطُّم وإنقاذ السير توماس جيتس»، الذي لم يكن في مُتناوَل الجمهور، لا يُسجِّل فحسب الوسيلة التي نجا بها الرجال الناجُون من السفينة الغارقة وإنما أيضًا انهيار السلطة بمجرَّد أن حطَّ جيتس وطاقمه على الجزيرة. استطاع جيتس أن يقمَع كلَّ التهديدات بالتمرُّد، وأن يبني

مركبَين جديدَين، وأن يصِل في النهاية إلى جيمستاون. كشفت الواقعة بأكثر التعبيراتِ صرامةً أنَّ هياكل السُّلطة التي كانت تُعتبَر في الديار أمرًا مفروغًا منه لم يكن من الممكن فرضُها إلا بصعوبةٍ كبيرة وبعض العُنف عندما انتُزِعت من سياقها الإنجليزي الطبيعي تمامًا.

تبدأ مسرحية «العاصفة» وسط عاصفةٍ هوجاء على ظهر سفينةٍ ركَّابُها في طريق عودتهم من زفاف ابنة ملك نابولي على ملك تونس الأفريقي. يرافق الملك ألونزو، الذي معه موكبٌ من العديد من أفراد الحاشية والخدَم، ابنه فيرديناند وحليفه أنطونيو، دوق ميلانو الحالي، الذي كان قد استولى منذ اثنَي عشر عامًا على الدوقية من حاكِمها الشرعي، شقيقه؛ بروسبيرو. أَنقذَت مساعي جونزالو الحميدة بروسبيرو من الموت آنذاك، وتُرِك الدوق المخلوع مع ابنته ميراندا، في قاربٍ لِيَهِيما على غير هُدًى في عرض البحر، ومعه كتُبه، وهو ما ينطوي على أهميةٍ كبيرة حتى وصلا لجزيرةٍ مُقفِرة. هذه الكُتب كانت مصدر إلهاءٍ له عن الحُكم في ميلانو، ولكنَّها أيضًا مصدر معرفته وسِحره على الجزيرة. يتحكَّم بروسبيرو في الطبيعة هناك ويختلِق العاصفة التي تُلجئ أعداءه إلى الجنوح إلى الجزيرة؛ ومن ثَمَّ تُؤدِّي بهم إلى الدخول في سُلطته.

عندما جاء بروسبيرو نفسه إلى الجزيرة لم يكن يسكنها سوى إنسانٍ واحد فقط هو كاليبان، وشبحٍ واحد هو آريل. حرَّر بروسبيرو آريل من محبسِه في شجرةِ صنوبر مفلوجة كانت الساحرة سيكوراكس؛ أُمُّ كاليبان التي كانت قد ماتت حينذاك، قد حَبسَته فيها، ولكن بروسبيرو لا يُخلي سبيل آريل، وإنما بدلًا من ذلك، هو الآن تحت أمرِه ويجِب عليه أن يُنفِّذ أوامره، وهو وضعٌ يُجاهر آريل بشأنه بالشكوى المُتكرِّرة. وفي حين أن آريل هو نوعًا ما خادمٌ بالسُّخرة، يظلُّ كاليبان عبدًا مُحتقرًا، ولكن لا غِنى عنه، مسجونًا على صخرة: «إنه يُضرِم نارنا، ويجلب خشبنا، ويُؤدِّي مهامَّ فيها نفعٌ لنا» (الفصل الأول، المشهد الثاني، الأسطر ٣١٢–٣١٤). يكتشِف الجمهور أنَّ الأمر لم يكن دومًا على هذا النحو، وأن كاليبان عاش مع بروسبيرو إلى أن حاول أن يغتصِب ميراندا. بيد أنَّ بروسبيرو لدَيه خططٌ أخرى لميراندا التي يسعى إلى أن يُزوِّجها من فيرديناند؛ ابن ووريث ملك نابولي. اعتمد بروسبيرو (اعتمادًا صائبًا) على أنها سوف تقَع في حبِّ أول رجلٍ أوروبي عداه تقَع عليه عيناها. بعدئذٍ يستعبِد بروسبيرو فيرديناند، ليختبِره، ولكنه أخيرًا يحتفل بخطبته على ميراندا في مسرحيةٍ قناعية مُطوَّلة وإن تعرَّضَت مع ذلك للإيقاف.

تتوزَّع مجموعات الحاشية الأخرى في أنحاء الجزيرة حسب تخطيط بروسبيرو، وفيما بينهم، تتغلغل صراعات السلطة الخاصة بنظام الحُكم الأوروبي القديم وبالوضع الاستعماري الجديد. وفي الفصل الأخير من المسرحية، يتخلَّى بروسبيرو عن أَردِيَته السحرية وكُتب التنجيم الخاصَّة به، ولكنه لا يحرِقها، بل بدلًا من ذلك «سوف أُغرِق كتُب السحر الخاصة بي، أعمَقَ ممَّا وَصلَت إليه أي مرساة» (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطران ٥٦–٥٧). ولا يتخلَّى عن السلطة السحرية والفكرية إلَّا ليعود لُممارسة السلطة المدنية ويتسرْبَل من جديدٍ بأثواب منصبه الدوقي. ويضُمُّ إليه أيضًا الثوار على سُلطته من الطبقات الدُّنيا؛ كاليبان، وستيفانو، وترينكولو، ويعترف كاليبان بأنَّ تأييده لشركائه في التآمُر كان حماقة. ويَعِد آريل بمنحه حُريَّته بمُجرَّد أن يُمِدَّ الإيطاليِّين بريح تسمَح لهم بالعودة إلى الديار.

في مسرحية «العاصفة» لم يكتُب شكسبير دراما وثائقية بل قدَّم على نحوٍ درامي مجموعة من الموضوعات المُعقَّدة حول السلطة والهياكل الاستعمارية الناشئة. إنَّ قصة تحطُّم وغرَق السفينة ومشروع العالم الجديد بوجهٍ عام فتَحا المجال للتشكُّك بشأن مسائل السلطة ووجوب الطاعة التي لم تستطِع النظريات الأوروبية عن حُكم الفرد المُطلق حتى حينه أن تبُتَّ فيها بسهولة. إنَّ مقال كاتب المقالات والفيلسوف الفرنسي ميشيل دي مونتين، «عن أَكَلَة لحوم البشر» (١٥٨٠)، الذي ترجمه إلى الإنجليزية جون فلوريو في سنة ١٦٠٣، تأمَّلَ ببعض الإعجاب حياة السُّكان الأصليِّين للبرازيل. وَفَّر مونتين لشكسبير مصدر معلوماته فيما يتعلَّق بكلٍّ من اسم كاليبان الذي ينطوي على جناسٍ تصحيفي وكلام جونزالو عن المدينة الفاضلة التي من شأنه أن يُؤسِّسها لو كان الأمر بيده. هذه في الوقت نفسه يوتوبيا خياليةٌ وإزالةٌ جذرية بصورةٍ مُذهلة، بل تحريضية، للوَهْم المُتعلِّق بالتبريرات السياسية التقليدية الخاصَّة بالسُّلطة التي يسعى البشر لُممارستها بعضهم على بعض:

لن أسمح بأي نوع
من أنواع التجارة؛ ولن يكون ثَمَّةَ حاكم؛
ولن يكون ثَمَّةَ وجود للتعلم؛ وسأكافح الغِنى والفقر
واستخدام الخدَم؛ ولا وجود أيضًا للعقود، ولا الوراثات،
ولا استغلال الأراضي، ولا الأَسِيجَة، ولا الحراثة، ولا مزارع الكروم؛

ولا وجود كذلك للاستثمار في المعادن، ولا الغلال، ولا الخمور ولا الزيوت؛
ولن يكون ثَمَّةَ عمل؛ فكل الرجال سيكونون عاطِلِين، كلهم.

(الفصل الثاني، المشهد الأول، الأسطر ١٤٩–١٥٥)

بيد أن جمهور شكسبير، سواءٌ الملكي منه أو العادي، من الواضح أنه لم يعِشْ في عالمٍ تُثمر فيه الأرض الخصبة من تِلقاء نفسها ما يكفي لإمداد كافَّة السكان دون حكومة («حاكم»)، أو عقود، أو ثروة، أو استعباد، أو حقوق ميراث، أو كدْح («عمل» أو زراعة («الحراثة»، و«مزارع الكروم»)؛ ومن ثَمَّ صِيغ الأمر في سياق تخيُّلٍ مِثالي، لن يُفهَم تطرُّفه الكامن على أنه تهديدٌ مُحدِق بالفوضوية: «من شأن الطبيعة أن تُنتِج كلَّ شيء دون كدٍّ أو سعي، وسيتشارَكُه الجميع» (الفصل الثاني، المشهد الأول، السطران ١٦٠–١٦١). بيد أنه لاحقًا في القرن السابع عشر، بعد إعدام تشارلز الأول، من شأن مجموعةٍ مثل جماعة الحفَّارِين أن تسعى إلى تأسيس نظامٍ اجتماعي ليس فيه طبقيةٌ هرَمية، وقاموا بذلك رغم ضرورة كلِّ أشكال العمل الشاق. البند الذي قد يلفِتُ نظر قُرَّاء العصر الحديث باعتباره بندًا شاذًّا في قائمة جونزالو للأشياء التي من شأنه أن يُلغِيَها هو معرفة القراءة والكتابة: «لن يكون ثَمَّةَ وجود للتعلُّم» (الفصل الثاني، المشهد الأول، السطر ١٥١). المعنى المقصود هنا هو أنَّ التعلُّم والمعرفة هما شكلان مُساعدان للسُّلطة؛ فالكتابة تحديدًا هي وسيلة صياغة تلك الوثائق التي تُقيِّم حقوق الملكية، والتي يتولَّد عنها التجارة، والتي تصُوغ السلطة في صورة القانون.

يتناقَض مُجتمع جونزالو المِثالي مع علاقة السيد والعبد بين بروسبيرو وكاليبان. هذه العلاقة هي العلاقة الأكثر غموضًا في المسرحية. يُضمِر بروسبيرو مقتًا مُفرِطًا لسيكوراكس أمِّ كاليبان، «الساحرة الدَّنِسة» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٢٥٨)، «العجوز الشَّمطاء ذات العينَين الغائرتَين» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٢٦٩)، اللافتة للانتباه إلى أقصى درجةٍ لأنَّ بروسبيرو، حسْب روايته هو، لم يُقابلها أبدًا؛ فهي قد ماتت، أو ذلك ما يقوله، قبل أن يصِل إلى الجزيرة. يتذكَّر كاليبان هو الآخر وقتًا قبل أن يتكدَّر صفوُ علاقته مع بروسبيرو؛ وقتًا كان فيه بروسبيرو وميراندا لطيفَين معه وعلَّماه لُغتَهما: «علَّمْتني الاسم الذي يُطلَق على الضوء الأكبر [الشمس] وعلى الضوء

الأدنى [القمر]» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطران ٣٣٥–٣٣٦). وهكذا، كما يُقرِّر، «لقد علَّمتُماني اللغة، وكل ما جَنيتُه من ذلك هو أنني صِرتُ أعرِف كيف ألعَن» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطران ٣٦٤–٣٦٥). اللغة هي السِّمة المُميزة للهُوية البشرية، ولغة كاليبان هي من أقوى وأفصح اللغات في المسرحية. ومع ذلك يُعامله بروسبيرو على أنه دون البشر، ويَعتبره ترينكولو، الذي يجده يحتمي تحت «عباءة» (gabardine) في المطر، وحشًا؛ وهي كلمة مُستخدَمة على نحوٍ مُتكرِّر للإشارة إليه أثناء المسرحية. كلمة gabardine (عباءة) (الفصل الثاني، المشهد الثاني، السطر ٣٧)، هي أيضًا كلمةٌ مُثيرة للاهتمام. استخدمها شكسبير لوصف ثوب شَيلوك العِرقي في مسرحية «تاجر البندقية». وعلى خلاف سُكان البرازيل الذين وصفهم مونتين، الذين كانوا عُراة، فإن كاليبان يرتدي ملبسًا يراه الأوربيُّون بمنزلة علامةٍ على همجيَّته، وهو الملبَس الذي كان الثوب التقليدي للسُّكان الأصليِّين الأيرلنديِّين. وبالفعل فإنَّ الإنجليز زعموا أنه في أيرلندا، التي تُعَدُّ أقرب المُستعمرات لإنجلترا، كان السكان الأصليُّون، مثل كاليبان، همجيِّين وأدنى من البشر. يُظهِر رسم جون سبيد التوضيحي لخريطة أيرلندا في أطلس «مسرح أحداث إمبراطورية بريطانيا العُظمى» (١٦١١)، الذي نُشِر في نفس العام الذي كُتِبَت فيه مسرحية «العاصفة»، «الرجل الأيرلندي الهمَجي» بشعرٍ طويل وعباءة، والتي تُعرَف بأنها وشاحٌ أيرلندي، يَسِمه بأنه آخر عُنصريٍّ غير مُتحضِّر. وفي زمن شكسبير، كان يُنظَر إلى السكان الأصليِّين الأيرلنديِّين على أنهم مُختلفون اختلافًا تامًّا من ناحية العِرق عن الإنجليز مثل اختلافهم، على سبيل المثال، عن السكان الأصليين الأمريكيِّين أو الأفارقة السُّود. كذلك، كان يُوجَد اعتقادٌ راسخ بأن الاختلاف في الملبس أخفى المزيد من الاختلافات التشريحية الجوهرية بين الأيرلنديِّين والإنجليز. وبعد مسرحية شكسبير بثلاثين عامًا، شَهِدَت فرقة ميليشيا بأكملها تحت القَسَم بأنهم عندما جرَّدوا جُثث القتلى الأيرلنديِّين من ملابسهم بعد مذبحة كاشِل سنة ١٦٤٧، وجدوا أنَّ لدَيهم ذيولًا طولها تِسع بوصات.[20] هذا الخلط بين الطبيعة الوحشية والشيطانية كان سِمةً مُعتادة لالتقاء المُستعمِرين بالسُّكان الأصليِّين منذ أن أبحر كولومبوس لأول مرَّة إلى العالم الجديد، ويظهَر فيما يتَّصِل بوحشية كاليبان الشيطانية المزعومة، أو ما تدعوه ميراندا، «جِنسك الدنيء» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٣٥٩). يُشير هذا إلى الرُّعب الأوروبي من أولئك الذين يُعتبَر اختلافهم مُقلقًا، ذاك الذي استُخدِم استخدامًا مأساويًّا لتبرير الفصل العُنصري، وخاصةً الفصل الجنسي بين الأجناس. يُوضِّح كاليبان عواقِب الاختلاط

الجنسي الذي من شأنه أن يُثير أعصاب المُستعمِرين: «لكنتُ ملأتُ هذه الجزيرة بعشيرةٍ من الكاليبانيين» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطران ٣٥١–٣٥٢).

يحفل حوار بروسبيرو مع كاليبان بلغةٍ بذيئة: «قذارة» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٣٤٧)، «العبد الكاذب» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٣٤٥)، «النغل» (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطر ٢٧٣)، «نسْل العجوز الشمطاء» (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ٣٦٦). ومع ذلك، في نهاية المسرحية، يُدلي بروسبيرو باعترافٍ مُذهلٍ وإن كان مُبهمًا: «إنَّني أُقِرُّ أن هذا الشيء الشرير لِي» (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطران ٢٧٥–٢٧٦). هل يُقِرُّ بروسبيرو بالمسئولية عن الملكية؛ مسئولية السيِّد عن العبد؟ أم، هل ينتسِب الشرُّ في واقع الأمر في هذه الحالة إلى بروسبيرو؟ أم إن كاليبان ليس سوى تجسيدٍ لبعض «الشر» — تعويذةٍ ما؛ «حيلةٍ» شرِّيرة من قِبله (الفصل الأول، المشهد الثاني، السطر ١) — يتحمَّل بروسبيرو مسئوليتها؟ لا تُوضِّح لنا المسرحية الأمر، رغم أنَّ إقرار بروسبيرو يُلْمِح على نحوٍ غريب إلى العلاقات التعذيبية، والخسيسة، والاجتماعية، والسيادية التي ستُصبح السمات المميِّزة لتجارة الرقيق التي انتمى فيها الكثير من أبناء «الشر»، غير المُعترَف بهم، إلى آبائهم/سادتهم البِيض. في هذا الشأن، كما هو الحال في كثيرٍ من الأوجه، تتنبَّأ مسرحية «العاصفة» بنحوٍ رائع بـ «العالم الجديد الشُّجاع» (الفصل الخامس، المشهد الأول، السطر ١٨٣) الذي لم يكن قد وُلِد بعدُ.

اعتُقِد لوقتٍ طويل أنَّ مسرحية «العاصفة» هي آخر عملٍ قدَّمه شكسبير للمسرح؛ ففيها، يُعلن الساحر، بروسبيرو، تخلِّيه عن سِحره المسرحي ويستعدُّ لمغادرة الجزيرة التي عاش فيها الاثنَي عشر عامًا الماضية مع ابنته؛ ميراندا. ممَّا لا شكَّ فيه أن مسرحية «العاصفة» أُولِيَت مكانةً بارزة في «المطوية الأُولى» (١٦٢٣)؛ حيث طُبِعَت باعتبارها المسرحية الأُولى في الكتاب، وهو ما قد يُضفي قدْرًا من المصداقية على الفكرة القائلة بأنَّها وُضِعت هناك لأنها كانت الأحدث تأليفًا ضِمن أعمال شكسبير. بيْد أنه لو أنَّ هذا كان بمنزلة وداعٍ للمسرح، فإن رحيل شكسبير عنه كان تدريجيًّا أكثر بعضَ الشيء ممَّا يدلُّ عليه إقلاع بروسبيرو عن السحر؛ إذ إنَّ شكسبير استمرَّ واشترك مع جون فليتشر في تأليف مسرحية «كاردينيو» (المسرحية المفقودة الآن)، ومسرحية «كل هذا صحيح» أو «هنري الثامن»، ومسرحية «القريبان النبيلان».

شَهِدَت مسرحية «العاصفة» أَوَّل عرضٍ لها في البلاط الملكي في نوفمبر من عام ١٦١١ وعُرِضت ثانية في شتاء عام ١٦١٢–١٦١٣ إبَّان احتفالات زواج الأميرة إليزابيث على فريدريك، البلاطين المُنتَخِب. كان يمكن لمسرحية «العاصفة»، المليئة بالموسيقى، والغناء، وتعاويذ النوم، أن تكون مُناسبة تمامًا لمناسبةٍ كتلك. بيْد أن العالم الذي تصِفه هو، كما رأينا، عالم يدين كثيرًا في وجوده إلى حقائقَ تاريخية، وفي الواقع إلى الأخبار الجارية، بقدْر ما يدين إلى النزعة الوجدانية الحالِمة التي يتَّسم بها الفن. وبالطبع فإنَّ شكسبير هنا يدين أيضًا بالفضل لأعمالٍ أدبيَّة أخرى، بخاصة قصيدة «التحوُّلات» لأوفيد في الأسطُر من ٣٣ إلى ٥٧ من المشهد الأول من الفصل الخامس، والنص الكلاسيكي العظيم عن التَّرحال، «إنياذة» فرجيل، وخاصةً فيما يتَّصِل بمكوث إنياس في قرطاجة وعلاقته العاطفية مع مِلكتها ديدو وهجره لها. ومن قصَّة ميديا لأوفيد، أخذ شكسبير مسألة تخلِّي بروسبيرو عن سِحره؛ فميديا ساحرة ليست خَيِّرة على الإطلاق، ولُغتها ليست النموذج المناسِب لخطبة تقاعُد. بيد أنه حتى هنا، في واحد من اقتباسات المسرحية الجلية، يظهر واضحًا التوتُّر بين الجانب الخيالي والواقع التاريخي. ما يُقلِع بروسبيرو عنه تحديدًا هو مصدر قُدرته السحرية، الذي، كما أشار كاليبان بإلحاح أثناء أحداث المسرحية، يكمُن في كتُبه، ومن المُحتمل أنه استلهم جانبًا من هذه الفكرة من علاقته بعائلة ديجز؛ فجَدُّ ليونارد ديجز (الذي سُمِّي باسمه) كان قد مات قبل أن يتمكن من إنهاء تعليمِ ابنه (توماس الذي سوف يشتغل مُستقبلًا في المِلاحة البحرية)؛ لذا ترك أمر تعلُّمه للرياضيات في عُهدة أعظم ساحر في إنجلترا؛ وهو جون دي (١٥٢٧–١٦٠٨). حظي دي لبعض الوقت برضا إليزابيث الأُولى بصفته خيميائيًّا، ومُنجِّمًا، وساحرًا. ومن ثَمَّ فإنه كان ينتمي إلى العالم الأقدم، عالم ما قبل العِلم، وإن كان لدَيه اهتماماتٌ جادَّة بالعوالم الجديدة للرياضيَّات، والملاحة، والجغرافيا. أيضًا يتشابَهُ دي مع بروسبيرو في أنه أنشأ مكتبةً ضخمة للكُتب والمخطوطات في بيته في ضاحية مورتليك بمُقاطعة كِنت. وكان يراوِدُه كابوسٌ مُتكرِّر بشأن الناس الذين «يأتون إلى منزلي لإحراق كتُبي.»[21] في المسرحية، نجد أن كاليبان في المقام الأول، وليس الأوروبيون، هو من يرى أن كُتب بروسبيرو مصدَر قوَّته:

لا تَنسَ
أن تستولي أولًا على كُتبه؛ فهو بدُونها
ليس سوى أحمق، مِثلي، ولا يُمكنه

أن يأمُر شبحًا واحدًا؛ فكلُّ الأشباح تكرَهُه
بقدْر ما أكرَهُه. لا بُدَّ من إحراق كتُبه.

(الفصل الثالث، المشهد الثاني، الأسطر ٩١–٩٥)

يشرع بروسبيرو في إحراق كتُبه، ولكن جون دي لم يُحالِفْه التوفيق بنفس القدْر؛ إذ تحقَّق كابوسه سنة ١٥٩٠ لأنه حينما كان غائبًا في أوروبا نُهِبَت مكتبته وسُلِبَت منها كتُبه وأدواته العلمية. وكما يُشير ويليام إتش شيرمان: «كان دي مُدركًا تمام الإدراك لِقيمة مكتبته وللمدى الذي ارتَبطَت به قُدرتُه على التمكُّن من المعلومات، والتأثير على الناس، وصياغة الأحداث بما يمتلِكه من كُتب؛ وهذا الشكل من السحر هو ما يربِط دي ببروسبيرو وليس اشتهاره بمُمارسة السحر الأسود.»[22] كذلك لم تُخَرَّب مكتبة دي على يدِ غوغاء جهَلَة. على العكس، كما يستطرِد شيرمان مُدلِّلًا بقوله: «تقريبًا كلُّ مجموعة كتبٍ هامَّة مُعاصرة.» كانت عُرْضةً للارتياب أو القمع «الحكومي».[23] إن تقديم شكسبير مسرحيًّا لما يبدو أنه الفكرة العصرية للغاية القائلة بأنَّ المعرفة قوةٌ تُعادِل القوة الغاشمة لا يدلُّ من ثَمَّ فحسْب على البصيرة العجيبة لخياله بل أيضًا على تأمُّله الحصيف للعالَم من حوله.

ثَمَّةَ كلمةٌ أخيرة من المُلائم قولها حول بناء هذه المسرحية؛ إذ تُراعي مسرحية «العاصفة» بحرصٍ الوحدات الكلاسيكية للزمان، والمكان، والحدَث. لم يُحاول شكسبير مُراعاة هذا الأمر الجمالي بالتحديد قبل ذلك إلا مرةً واحدة، في مسرحية «كوميديا الأخطاء» الأقدَم كثيرًا، وفي مسرحيةٍ مُتأخِّرة أخرى، هي مسرحية «حكاية الشتاء»، يبدو وكأنه يبذُل قُصارى جهده لمُخالفته. تجري أحداث المسرحية كلها في يومٍ واحد، وفي مكانٍ واحد؛ على الجزيرة. المُفارَقة هنا، إذن، أنه بينما تلتزِم مسرحية «العاصفة» بوحدتَي الزمان والمكان، نقَل شكسبير جمهوره إلى عجائب العالم القاصي؛ العالم الذي كانتِ المعلومات حول أبعاده، في عام ١٦١١، لا تزال جديدة نسبيًّا.

هوامش

(1) All quotations from *The Winter's Tale* are from William Shakespeare, *The Winter's Tale*, ed. John Pitcher (London: Methuen, 2010).

(2) *The Winter's Tale*, ed. Pitcher, p. 85.

(3) *The Winter's Tale*, ed. Pitcher, p. 85.

(4) Maureen M. Meikle and Helen Payne, "Anne [Anna, Anne of Denmark] (1574–1619)," *ODNB*.

(5) J. Leeds Barroll, *Anna of Denmark, Queen of England: A Cultural Biography* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2001), p. 21.

(6) Barroll, *Anna of Denmark*, p. 23.

(7) *Calendar of State Papers Scotland*, 11: 662–3.

(8) David Calderwood, *History of the Kirk of Scotland* (Edinburgh: The Woodrow Society, 1844); Barroll, *Anna of Denmark*, p. 28

(9) Barroll, *Anna of Denmark*, p. 29

(10) Excerpted in Mario DiGangi ed., *The Winter's Tale: Texts and Contexts* (Boston: Bedford St Martin's, 2007), p. 230.

(11) Excerpted in Mario DiGangi ed., *The Winter's Tale*, p. 229.

(12) Frances E. Dolan notes that the play allows for forgiveness by not associating him with female infanticides and the cultural belief in maternal violence. *Dangerous Familiars: Representations of Domestic Crime in England, 1550–1700* (Ithaca: Cornell University Press, 1994), p. 167.

(13) See R.S. White, *Let Wonder Seem Familiar: Endings in Shakespeare's Romance Vision* (New Jersey: Humanities Press, 1985), p. 146.

(14) See Theodore Redpath, ed., "Introduction," in *The Songs and Sonets of John Donne* (New York: St. Martin's, 1983), p. 7.

(15) Peter Alexander, *Shakespeare's Life and Art* (London: J. Nisbet, 1946), p. 212.

(16) Peter Hulme, and William H. Sherman, eds, *A Norton Critical Edition: The Tempest* (New York: W. W. Norton, 2004), p. vii.

(17) *Upon Master William Shakespeare, the Deceased Author, and his Poems*, prefixed to *Shakespeare's Poems* (1640). Reproduced in Brian Vickers, ed., *The Critical Heritage: William Shakespeare Volume 1, 1623–1692* (1974; New York: Routledge, repr. 2000), p. 27.

(18) All references to *The Tempest* are from William Shakespeare, *The Tempest: The Arden Shakespeare*, ed. Virginia Mason Vaughan and Alden T. Vaughan (London: Thomas Nelson and Sons, 1999).

(19) Hobson Woodward makes the case for the printer William Welby as Shakespeare's source for the manuscript, though we do not, in fact, know that Welby had it in his possession. *A Brave Vessel: The True Tale of the Castaways Who Rescued Jamestown* (New York: Penguin, 2009), p. 155.

(20) See Dympna Callaghan, *Shakespeare Without Women: Representing Gender and Race on the Renaissance Stage* (New York: Routledge, 2000), p. 97.

(21) William H. Sherman , *John Dee: The Politics of Reading and Writing in the English Renaissance* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1995), p. 52.

(22) Sherman, *John Dee*, p. 51.

(23) Sherman, *John Dee*, p. 52.

هنـــداوي