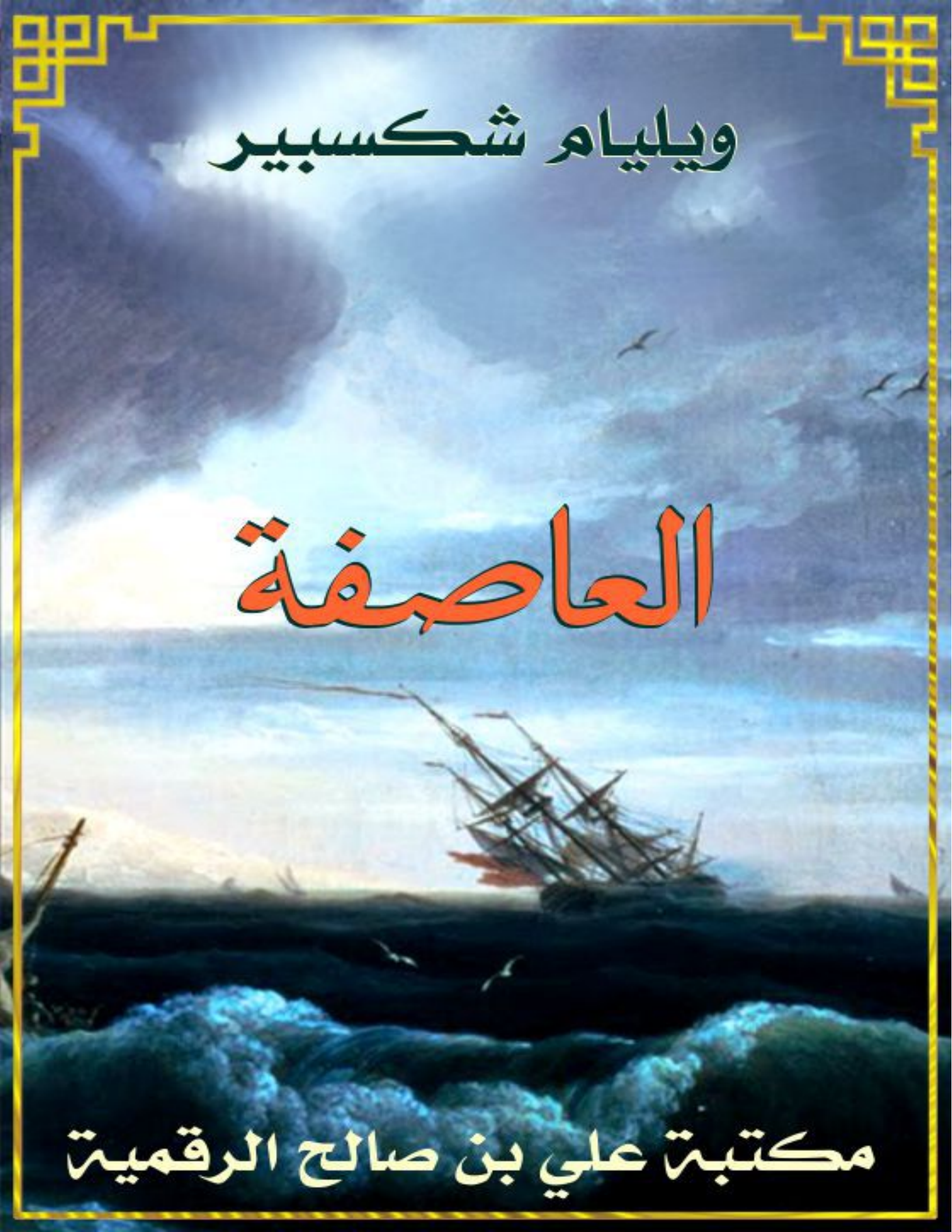
ويليام شكسبير
العاصفة
مكتبة علي بن صالح الرقمية

ويليام شكسبير

العاصفة

مسرح

ترجمة محمد عناني

1610

كتب أونلاين
كتب للجميع

مكتبة علي بن صالح الرقمية

المقدمة

(١) النوع الأدبي

هذه مسرحيةٌ من نوعٍ خاص، تمثِّل في نظري أصدق تمثيل مفهوم الشعر المسرحي (أو الدراما الشعرية)، الذي وضعه ت. س. إليوت في القرن العشرين، استنادًا إلى خبرته الواسعة بهذا الفن الأدبي إبداعًا ونقدًا، ألا وهو الْتقاء الشعر والمسرح وتضافرهما تضافرًا من المحال «تفكيكه»؛ بمعنى أن أعمق اللحظات الدرامية فيها هي ذاتها أعمق اللحظات الشعرية، وذلك إذا لجأنا إلى قدرٍ ما من التبسيط، فقلنا إن من أهم سمات الدراما الصراع بين قوى متكافئة، خارجية أو داخلية، أو خارجية وداخلية معًا، وما يصاحب هذا الصراع من توترٍ أو من توترات تصعد بالحدث (أو الفعل الدرامي) إلى ذروته المحتومة، فاجعة كانت أم هانئة، وإذا اعتمدْنا التبسيط نفسه فقلنا إن من أهم سمات الشعر الاستعارة، أو التصوير الاستعاري أو الرمزي، وضغط التعبير وتكثيفه، في إيقاعٍ يتفاوت انتظامه بتفاوت اللحظات الشعرية وتركيزها، ومعنى الْتقاء هذين الفنَّين الْتقاء فنون أدبية كثيرة في الدراما الشعرية، مثل فنون البناء والنسيج وتجاوب الدلالات الصريحة والضمنية، وتجاوز العرَض إلى الجوهر أو الْتقاؤهما، إلى آخر ما تميزَت به آداب البشر منذ أقدم العصور، ففي الدراما الشعرية نجد جنسًا أدبيًّا قائمًا برأسه، نتحرج من اعتباره مسرحًا فقط أو شعرًا فقط.

وهذا ولا شك هو السبب في كثرة ما كُتِب عن هذه المسرحية، وتفاوت النظرات النقدية إليها على امتداد القرون الأربعة الماضية؛ لأن الذين يتناولونها يندر أن يذكروا تضافر الشعر والمسرح هذا التضافر الوثيق فيها، فإذا كان من يتناولها من أهل المسرح — ناقدًا أو مخرجًا أو ممثِّلًا — عمد إلى اعتبارها عملًا مسرحيًّا فحسب، وتركزَت جهوده في جوانب البناء الدرامي والشخصيات، وتطور الحدث ودلالاته الدرامية، وإذا كان من أهل الشعر رأي في نسْج رؤاها وأفانين صياغتها ودلالات صورها ما يربط بينها وبين الأعمال الشعرية الأخرى، وإذا كان ممن فتنتهم فنون «النقد الثقافي» التي ازدهرَت في أواخر القرن العشرين؛ فقد يتجه إلى دلالاتٍ أخرى قد تتصل بالتفسير الرمزي (allegorical interpretation) الديني أو البيوغرافي، أو تتصل بما يُسمَّى النقد النسوي (أو نُصرة المرأة) (Feminism)، أو علاقات الاستعمار وما تلاه (Post-colonialism) أو الدلالات السياسية، خصوصًا فيما يتعلق بعلاقات السلطة (Power relations) وخضوع المحكوم للحاكم (أو ما يسمِّيه هيجل علاقة العبد بالسيد)، أو الدلالات التي أتى بها التحليل النفسي (Psychoanalysis) الفرويدي في علاقات الشخصيات، أو الربط بين الحدث

المسرحي/الشعري وبين أحداث عصر المسرحية أو علاقتها بالشاعر المسرحي نفسه، وسوف أعرض في هذه المقدمة لشتَّى هذه المناهج التفسيرية حتى عام ٢٠٠٢م، بعد محاولةٍ موجَزة لوصف المسرحية وبيان خصائصها الأدبية التي لا يختلف الكثيرون عليها.

(٢) وصف المسرحية

يرى معظم النُّقاد أن النوع الأدبي الذي تنتمي إليه هذه الدراما الشعرية هو الرومانس، فهي «رومانسة» (a romance) (والرومانس تعريفًا: أيُّ عملٍ شعري يتضمن قصة حب، إلى جانب مجالدة الأخطار وخوض المغامرات التي تنتهي بالنصر)، ولكنهم يضيفون (أو يضيف بعضهم على الأقل) إلى هذا الوصف خصيصة الشعر الرعوي (pastoral)، وهي الابتعاد عن المدنية ونشدان المثالية في نقاء العاطفة وصدقها، والمقابلة بين الطبيعة (أو حياة الفطرة) وبين الحضارة (أي التعقيد الاجتماعي)، فهي إذَن «رومانسة رعوية»، ويذهب بعضهم إلى أنها كوميديا (بسبب نهايتها السعيدة) أو إلى أنها تراجيكوميدي، أي ملهاة تجمع بين عناصر الملهاة والمأساة، وإن قال البعض أخيرًا إنها مسرحية «تجريبية» أيضًا، وهم يؤكدون في هذا الصدد أهمية الماضْك — أي العرْض الغنائي الراقص — بل إن أحدهم يذهب إلى أن المسرحية كلها يمكن أن تعتبر ماضْك!

أما أحد منابع الشعر في هذه «الرومانسة الرعوية» فهو، في تصوري، ما يقول به روبرت لانجبوم (Langbaum)، في مقدمته لطبعة سيجنت (Signet) من المسرحية، وإن لم يقل صراحةً بانتمائه للشعر، من إحساسنا بالدهشة والعجب (ص٣٢)، ويقصد بذلك — في تصوري أيضًا — قدرة الشعر على أن يكشف للإنسان في لحظةٍ عن حقيقة أو حقائق كانت ماثلةً أمام عينه دون أن يراها، ومن ثَم يدهش لاكتشافها، رغم معرفته السابقة بها، وهو يسمِّي ذلك «مظاهر التحول في الإدراك» أي (transformation of perception)، فكأنما يشير من طرفٍ خفي إلى ما ذكره الرومانسيون عن نزع «لثام الألفة» عن الشيء العادي حتى يبدو غير عادي، وهو مصدر الدهشة الذي يُلح عليه كلينث بروكس عند الشعراء الرومانسيين، (انظر كتابي النقد التحليلي – ط٧ ١٩٩٥م)، بل ما عاد إليه أصحاب النظرية النقدية الحديثة في مصطلح «إزالة الألفة» (defamiliarization) (انظر كتابي المصطلحات الأدبية الحديثة – ط٣ – ١٩٩٨م)، وإن كان لانجبوم يربط بين الدهشة هنا وبين «الكشف» الدرامي، ضمنًا، ويضرب لذلك أمثلةً من التورية الدرامية الساخرة (dramatic irony) في مشهد إغواء أنطونيو لزميله سباستيان بارتكاب القتل، قائلًا إن هذا المشهد يماثل إغواء زوجة ماكبيث لزوجها على قتل الملك دنكان، وإذَن فإن «المادة» فيه مأساوية، ولكننا نراه فكاهيًّا بسبب إدراكنا أن آرييل — الجني الذي يخدم بروسبيرو — يراقب ما يحدث دون أن يراه أحد، وأنه قد تسبب في وقوع ذلك الحدث نفسه تنفيذًا لأوامر سيده (ومن ثَم فلا

خوف من وقوع الجريمة؛ لأن آرييل يتدخل في اللحظة المناسبة لمنعها). ويقول لانجبوم تعليقًا على ذلك: «إن المنظور الكوميدي لا يجعلنا مع ذلك نضحك، بل يجعلنا نعجب» (ص٣٢). ويقول لانجبوم: «بل إن الشخصيات والمشاهد الكوميدية نفسها لا تجعلنا نضحك بقدر ما تجعلنا ندهش؛ فهي على درجةٍ من الغرابة تثير التعجب أكثر مما تثير الضحك.» وانظر أيضًا كتاب «فلتبدُ الدهشة مألوفة: النهايات في رؤية شيكسبير للرومانس»، من تأليف ر. س. هوايت (White) ١٩٨٥م.

وقد اشتهر الخطاب الذي يوجهه بروسبيرو في آخر المسرحية إلى فرديناند، في الفصل الرابع (١٤٦–١٦٣) بخصائصه الشعرية، حتى لقد أصبحْنا نردد منه عبارات أو أبيات ترديد الأقوال المأثورة، بل والتي دخلَت مصطلح اللغة الإنجليزية الحديثة، مثل قولنا: «إنا خُلِقنا من خيوطٍ تُنسَج الأحلام منها.» أو قولنا: «وهكذا يُكلِّل النعاس ... حياتنا القصيرة الضئيلة.» (وهذا هو التفسير لدى الجمهور لفعل round، الذي ناقشتُه في مقدمتي لكتاب المذاهب النقدية للدكتور شبل الكومي (٢٠٠٤م)، وإن كان يمكن تفسيره على النحو التالي: «وعيشنا القصير في الدنيا يحيط النوم به.» (السطران ١٥٧–١٥٨)، كما تكثر إشارات الكُتاب إلى فكرة الوهم التي يطرحها بروسبيرو عند تصوير الحدث الدرامي، فالممثِّلون في المسرحية الغنائية الراقصة (الماصْك) من الجن الذين يماثلون آرييل في انتمائهم إلى الريح أو إلى العالم الخفي (وهو المعنى الاشتقاقي للجن)، وهم يعودون إلى الريح فينتفي وجودهم المرئي، وإن استمر وجودهم الفعلي:

فلم يكن ممثِّلونا هؤلاء
غير أرواحٍ وأشباحٍ تلاشت بل وذابت في الهواء
في أرق ذرات الهواء! وهكذا تذوب
مثل هذه الرؤيا التي بنَت نسيجها من العدم
قلاعنا التي يكلِّل السحاب رأسها
قصورنا الجميلة الشماء والمعابد الوقورة الرزينة
والكرة الأرضية العظيمه! وكل ما ترث!
ومثلما خبا وهم احتفالنا الكبير وانتهى بلا أثر
لن يترك الذي يمضي نثارًا من سحاب!

(ف٤/م١/١٤٨–١٥٦)

والكُتاب يجدون في هذه الصورة مثالًا لفكرة الزوال المادي، الذي لا ينفي خلود الروح، ومن ثَم فهي فكرةٌ رمزية أو صورةٌ شعرية أتى بها إلى ذهن بروسبيرو، ونجاحه في قهر اعتزامه الانتقام من أعدائه بعد أن أصبحوا «تحت رحمته»، فهو يعفو عنهم عفوًا يثير الدهشة (في رأي لانجبوم)؛ لأنه يكشف عن وهم عجيب مدهش، وفكرة العفو عند المقدرة نفسها من الأفكار الأساسية في المسرحية (وهي التي دفعَت بعض النُّقاد إلى منهج التفسير الديني للحدث)، وهي فكرةٌ تحدد مسار الحدث الدرامي في النهاية؛ إذ تأتي بالمصالحة والسعادة، ولكنها، كما نرى تتخذ صورةً شعرية لا شك في تكثيفها وجمال صوغها، وهذا يؤكد ما ذهبت إليه من تضافر الشعر والدراما في الشعر المسرحي (أو المسرح الشعري).

وهذا ما أريد تأكيده للقارئ العربي الذي لم يدرج على تذوُّق هذا النوع الأدبي (المختلط) قبل القرن العشرين، بل إننا نستطيع أن نعتبر المسرحية كلها حدثًا رمزيًّا شعريًّا يمثِّل ما يمر به الإنسان في حياته، أو حتى حياة الإنسان نفسها في الدنيا التي لا تزيد عن وهم «يتلاشى ويذوب في أرقِّ ذرات الهواء!» والهواء هنا هو الريح، رمز الروح (بدلالتَيها الاشتقاقية والاستعارية)، والمواجهة بين السحر وبين الواقع قد تكون السبيل إلى إدراك طبيعة هذا الوهم، فلولا سحر بروسبيرو ما اطَّلعْنا على العالم الخفي، بل وما وعيْنا وجوده أصلًا، وعندما يكسر بروسبيرو عصاه السحرية في آخر المسرحية، ويعلن العودة إلى إيطاليا، نكون قد مررْنا بالتجربة التي مر بها فرديناند عند مشاهدة الماصْك، وأحسسنا بما مر بنا إحساس من بهره الاطلاع على العالم الخفي الدائم، الذي يؤكد زوال عرَض الدنيا، وأن ما نظنه واقعًا ماديًّا صلبًا ما هو إلا رؤيا عابرة!

(٣) تاريخ المسرحية

دأب ناشرو هذه المسرحية ومحررو طبعاتها على نشدان بعض جذور الحبكة أو الحدث في المكتشفات الجغرافية التي شهدها مطلع القرن السابع عشر، وتحديد تاريخ كتابتها وعرضها، ومشكلات النص وما تعرَّض له من تعديلات أو «تصويبات»، وكل هذا لا يعني القارئ العربي كثيرًا، وإن كان لا بد أن يشغلنا نحن المتخصصين، ولسوف أُجمل ذلك كله في كلماتٍ معدودة قبل عرض المعالجات النقدية ومذاهبها.

فأما تاريخ كتابة المسرحية فالأرجح أنها كُتبَت في عام ١٦١٠م، فالثابت أنها قُدمَت على المسرح في عام ١٦١١م في أول نوفمبر (وهو عيدٌ ديني)، ثم في شتاء عام ١٦١٢–١٦١٣م في إطار الاحتفالات بزواج الأميرة إليزابيث (ابنة الملك جيمس الأول) إلى أمير بلاتين (الألماني)، وقد شُغِل الدارسون بتحديد تاريخ الكتابة، مستندين إلى دلائل نصيةٍ داخلية، أي إلى ما يومئ إليه النص نفسه من نجاة سفينةٍ ظُن غرقها، وهو ما يشير في ظنهم إلى نجاة سفينة السِّير توماس جيتس (Gates) التي تُسمَّى سي فينتشر

Sea Venture، بعد أن تصور الجميع غرقها عند جزُر برميودا في البحر الكاريبي، وقد أفاض محرر طبعة آردن (الأستاذ فرانك كيرمود) كما أفاض مَن سبقوه، في تبيان هذه الإشارات؛ فخصص لها ٢٨ صفحة من مقدمته، ولا شك أن قصة السفينة مسلية، ولكنها لا تفيدنا في تذوق النص إلا قليلًا، وإن كان الدارسون لا يزالون يكتبون الأبحاث ويصدرون الكتب في هذا الموضوع بسبب علاقته باكتشاف أمريكا، وبطبيعة الإنسان «البدائي»، وموضوع «الطبيعة» نفسه؛ ولذلك فسوف نعود إليه عند التعرض لهذا الموضوع، والذي يهمنا هنا هو رصد الحقائق فقط قبل التعرض لتاريخ تطور النظرات النقدية للمسرحية.

(٤) بناء المسرحية

يقول دافيد لندلي في مقدمته لطبعة نيو كيمبريدج (٢٠٠٢م): إن المسرحية لا تمثِّل، كما ذهب إلى ذلك العديد من النُّقاد، جيلًا بعد جيل، «صفوة فن شيكسبير»، باعتباره آخر أعماله، بل إنها مسرحيةٌ «تجريبية» مثل غيرها، مؤكدًا أنها:

> «رغم إعادة طرحها لأفكار وموضوعات وقضايا سبق له استكشافها في مسرحياتٍ سابقة، ورغم روابطها النوعية الواضحة بالرومانسات التي سبقَتها مباشرة، فإنها تفتح أراضي شيكسبيرية جديدة في تشكيلها الدرامي، وفي استخدامها للموسيقى والمناظر بوجهٍ خاص.»
>
> (ص٣)

فأما عن البناء الدرامي، فإن المسرحية تراعي بعض الوحدات الدرامية الكلاسيكية، مثل وحدتَي الزمن والمكان، وهو ما احتفل به النُّقاد الكلاسيكيون وهلَّلوا له، وذلك يؤدِّي إلى تكثيف الحدث، ويزيد من تكثيفه إقامة التناظر بين عناصرها على كل مستوى، فلدَينا فيها والد وابنته يناظرهما والد وولده، وأخوان يقابلهما أخوان، والمتآمران في المسرحية يناظران (أو يعيدان تمثيل) التآمر السابق للحدث، والذي أدَّى إلى خلع بروسبيرو من حكم دوقية ميلانو، ووصول بروسبيرو إلى الجزيرة مع ابنته يوازي وصول الساحرة سيكوراكس قبل بداية المسرحية مع ابنها كاليبان، و«رجال الخطيئة الثلاثة» (ف٣/م٣/٥٣). وهم ألونزو، وأنطونيو، وسباستيان، نجد صدًى لهم في الثلاثي الآخر وهم ستيفانو وترينكولو وكاليبان، وهكذا فإن المسرحية تمثِّل قاعة من «المرايا المتجاورة» (تعبير جابر عصفور، وكما يقول هارولد بروكس (Brooks) — الذي استخدم هذا التعبير أيضًا — في دراسةٍ له بعنوان «العاصفة: أيُّ نوع من المسرحيات؟» نشرها عام ١٩٧٨م)، بمعنى أن انعكاسات الصور تؤثِّر في بعضها البعض،

وتؤكد الإحساس بانغلاق هذا العالم الدرامي وتركيزه، وهو الذي يؤدِّي إليه تحكُّم بروسبيرو في الحدث، وهيمنته على مصائر الجميع، ولا شك أن دوره يذكِّرنا بدور أوبرون — ملك الجان — في مسرحية حلم ليلة صيف، أو بدور الدوق في مسرحية دقة بدقة، ولكن سيطرة بروسبيرو على الحدث في العاصفة أكمل من كلَيهما، وهو يختلف عنهما في أنه يستعملها لتحقيق غاياته الشخصية المحددة، وأهمها الانتصار على أعدائه، واستعادة سلطانه السليب (وتزويج ابنته).

وقد دفع هذا البناء المكثَّف بعض الدارسين المتخصصين إلى القول بأن شيكسبير كان يحاول — ولو على استحياءٍ — محاكاة ما يُسمَّى بـ «الكوميديا الجديدة» (الرومانية) عند بلاوتوس (Plautus) وتيرنس (Terence) من الكلاسيكيين، وأهم دراسة لعلاقة العبد بالسيد ودلالتها في هذه الكوميديا هي التي كتبها برنارد نوكس (Bernard Knox) عام ١٩٥٤م بعنوان: «العاصفة وتراث الكوميديا القديم» الواردة من كتاب كوميديا المسرح الإنجليزي، وأحدثها الدراستان اللتان كتبهما ليو سالنجر (Salinger) في كتابه شيكسبير وتقاليد الكوميديا (١٩٧٤م)، وروبرت س. ميولا (Miola) في كتابٍ متخصص بعنوان شيكسبير والكوميديا الكلاسيكية: تأثير بلاوتوس وتيرنس) (١٩٩٤م)، وأهم ما يذهب إليه الأخير هو أن البناء يمثِّل صدًى «لمبدأ التركيب الثنائي» (binary construction)، الذي تتميز به الكوميديا الكلاسيكية (ص١٥٥)، وهو المبدأ الذي يستعين به كُتاب الرومانسات، كما ذهب آخرون إلى أن بعض مظاهر البناء يتجلى فيها تأثير الكوميديا الإيطالية المرتجَلة (كوميديا ديلارتي)، وخصوصًا باحثة تُدعَى لويز جورج كِلَب (Clubb)، التي تقول في كتابٍ لها بعنوان الدراما الإيطالية في زمن شيكسبير (١٩٨٩م): إن وجود الساحر الذي يتحكم في الأحداث بعصاه السحرية، وبكتاب السحر الخاص، وزمرة الصاخبين الذين يقضون الوقت في السكْر والعربدة، يشيع في تقاليد الكوميديا «الرعوية» الإيطالية (ص٢٠). كما ذكر نقادٌ آخرون أن بناء التراجيكوميدي في هذه الرعويات كان يشبه ما حاوله شيكسبير في العاصفة، مثل هنتر (Hunter) (١٩٧٥م) وهنكه (Henke) (١٩٩٧م). ولكن القضية لسيت قضية تأثر وتأثير، فهذا واردٌ وشائع، ولكنها تدل — كما تقول الباحثة المذكورة — على أن الوعي بوجود النماذج الكلاسيكية والإيطالية:

> «يكتسب أهميةً خاصة إذا أردْنا إنصاف شيكسبير ... فإن عمله يتطلب الإقرار بأنه دراما طليعية، استخدم فيها أحدث فنون العرض المسرحي في تشكيلاتٍ جديدة باهرة.»
>
> (ص١٥٧)

وأما أحدث فنون العرض المسرحي فقد تناولها أندرو جور (Gurr)، في دراسةٍ له بعنوان «عاصفة العاصفة في مسرح بلاكفرايرز» (Blackfriars) (١٩٨٩م)، يبين فيها مزايا استخدام المسرح المغلق،

وأساليب العرض الجديدة (ومنها الاستعانة بفرقةٍ موسيقية، وفترات التوقف ما بين الفصول لتهذيب الشموع وتجديدها)، وقد استغل شيكسبير هذه الأساليب في جعل كل فصل ينتهي بذروةٍ درامية، تُعتبَر تنويعًا على خيطٍ من خيوط الحدث الرئيسي وهو خيط العبودية والحرية، فالفصل الأول ينتهي بإخضاع فرديناند لسلطان بروسبيرو، وينتهي الثاني بأغنية كاليبان احتفالًا بالحرية، والثالث بفزع اللوردات من ظهور آرييل في شكل طائر الهاربي الخرافي، والرابع بطرد كاليبان وزملائه المتآمرين، والخامس بعودة الحرية بعد العفو والصفاء وباحتفالات الزواج المرتقبة!

وربما كان علينا أن نتوقف قليلًا في دراستنا للبناء عند مظهرٍ آخر من مظاهر تأثُّر شيكسبير بالدراما الكلاسيكية؛ لأنه مظهرٌ يؤكد تضافر فن الشعر مع فن المسرح، في هذا النوع الأدبي الخاص الذي لم نعتدْه في العربية، ألا وهو المزج الدقيق بين الحدث الواقعي والحدث الخرافي، فالقارئ الحديث الذي اعتاد لونًا منهما دون الآخر، أو اعتاد تطويع ذهنه لتقبُّل كلٍّ منهما على انفراد، سوف يدهش لمدى تأثير هذا المزج في إخراج الهياكل الاستعارية المركَّبة والموحية، التي تلعب دورًا دراميًّا أساسيًّا (على نحو ما سوف نشرح في القسم الأخير)، وقد تكون هذه «الهياكل» أو الأبنية مستقاة من عالم الطبيعة أو من عالم الخرافة، ولكنها بسبب طاقتها الرمزية تربط أجزاء القصيدة الدرامية (التي هي المسرحية الشعرية)، وتهبها وحدة انطباعٍ نهائية قد يحار المرء في تفسيرها إذا لم يقدم على هذا التحليل.

لننظر إذَن إلى المشهد الأول في المسرحية، الذي كتبه شيكسبير نثرًا لا شعرًا: إنه مشهدٌ يصور عاصفةً حقيقية على المسرح، أي إنه مشهدٌ طبيعي، وتقاليده في الآداب الكلاسيكية عريقة، فقد تبدأ بها الرومانسات الطويلة والملاحم، مثل الإنيادة لفيرجيل، ومثل أركاديا لسيدني، كما تبدأ مسرحية الحبل (Rudens) لبلاوتوس بعاصفةٍ لا نراها على المسرح، وقد سبق لشيكسبير نفسه استخدام «البرق والرعد» في بداية مسرحية ماكبث، وفي مشاهد من الملك لير ومن مسرحية بيريكليس، وقد يؤدِّي مشهد العاصفة على المسرح في تهيئة الجمهور، كما يقول بعض النُّقاد (ليزلي طومسون – ١٩٩٩م) (Thomson) لتقبُّل «أحداث خرافية»، ولكن القضية ليس الخرافة أو الأحداث الواقعية، بل قدرة الصورة الحية على الإيحاء، وهي الطاقة التي ترتبط دومًا بالشعر، فالسفينة التي تتقاذفها الأمواج صورةٌ شعرية شائعة لتقلبات الحياة البشرية وتفاوُت حظوظ الإنسان، ومع ذلك فإن المشهد مكتوب بالنثر، وبلُغةٍ واقعية مفرطة في دِقَّتها، وليس به من الرموز «الواضحة» ما يميز الشعر الذي نراه في مواقف لاحقة في المسرحية، أي إنه مشهدٌ لا يبدو كالشعر في كثيرٍ أو قليل! ولكن هذا المشهد نفسه، الذي أقدم بعض المخرجين في بريطانيا على حذفه، (بل ظل يُحذَف حتى مطلع القرن العشرين)، عامرٌ بالإشارات الموحية التي تترك في النفس انطباعًا يماثل انطباع الصور الشعرية، فلقد أدَّى هبوب العاصفة (في الطبيعة) إلى ما يشبه الثورة التي ينعدم فيها النظام وتسود الفوضى، فأصبح هيكلًا أو بناءً استعاريًّا، لِما نحسُّه في دنيا البشر في انقلاب «السلَّم الاجتماعي» على متن السفينة؛ فالضابط يرفض قبول «سلطة الملك»، ويسخر من مشورة جونزالو، فيثير مسائل تتعلق بالسلطة والتحكم ما تفتأ تتردد أصداؤها في

ثنايا المسرحية — كما ألمح إلى ذلك دافيد نور بروك (Norbrook) في دراسةٍ بعنوان «هل تعبأ الأمواج الهادرة باسم الملك؟ اللغة واليوتوبيا في العاصفة» في كتابٍ عنوانه السياسة والتراجيكوميدي (١٩٩٢م)، وهو مجموعة دراسات من تحرير جوردون ماكمولان (McMullan) وجوناثان هوب (Hope) — وسخرية الضابط من أنطونيو وسباستيان حين يدعوهما إلى العمل بدلًا منه، صورة حية للانقلاب الذي أحدثَته العاصفة، وللخلل الاجتماعي (المشار إليه)، وهو الخلل الذي يقبله فرديناند قائلًا: «قد يقدم المرء على عملٍ تافه فيزداد به شرفًا» (ف٣/م١/١-٢). ولا يَقبله بروسبيرو؛ إذ يرفض إحضار الحطب وإشعال النار، على عكس قائد سفينة سي فينتشر (Sea Venture)، الذي شارك الملَّاحين في عملهم، وفقًا للحادثة التاريخية المشار إليها في القسم السابق، على نحو ما أشار إليه ريتشارد سترايِر (Strier) في دراسةٍ له وردَت في الكتاب نفسه (ص٢٢)، وقول جونزالو إنه يتمنَّى لو أُعطي «فدانًا واحدًا من الأرض القاحلة الجرداء» مقابل ألف فرسخ من البحر (ف١/م١/٣-٤)، لا يلبث أن يتحقق في مطلع الفصل الثالث، وبصورةٍ لم يكن يتوقعها حين ينجو، فيجد أنه رسا على جزيرةٍ يصفها قائلًا إنها جرداء مثل الصحراء! وقد جرَت العادة على وصف هذه الإشارات المضمرة (أي التي تشير ضمنًا إلى ما تكشف عنه المسرحية من أحداثٍ فيما بعد بأنها إشارات بنان (finger-posts))، وأضيف هنا: إن الإضمار الذي يتبعه الإفصاح يهب العمل ما يسمِّيه كولريدج وحدته الحيوية، أي وحدته باعتباره كائنًا حيًّا يخضع لقواعد الحياة المعروفة، ومن أهمها الترابط بين أعضائه، فالترابط العضوي يهب الوحدة العضوية، أو الوحدة التي يتميز بها كل كائنٍ حي؛ إذ يقول كولريدج في المحاضرة التاسعة من كتابه النقد الشيكسبيري (Shakespearean Criticism):

> «وقبل أن أمضي إلى أبعد من هذا الحد، سوف أغتنم الفرصة لأشرح ما يعنيه الانتظام الآلي والانتظام العضوي؛ فالأول يعني أن النسخة يجب أن تبدو لِعين الرائي كأنما صُبَّت في قالب الشيء الأصلي نفسه، والثاني يعني أن ثمة قانونًا تطيعه جميع الأجزاء، بحيث تتفق مع الرموز والتجليات الخارجية للمبدأ الأساسي، فإذا تأمَّلْنا نمو الأشجار مثلًا سنلاحظ أن الأشجار التي تنتمي لنوعٍ واحد تتفاوت كثيرًا فيما بينها، وفقًا لظروف التربة أو الهواء أو الموقع، ومع ذلك فنحن نستطيع على الفور أن نعرف ما إذا كانت من أشجار البلوط أو الدَّرْدار أو السَّرْو ... وهكذا الشأن مع شخصيات شيكسبير؛ إنه يكشف لنا عن حياة كل كائن والمبدأ [الأساسي] له بانتظامٍ عضوي، مثل الضابط في المشهد الأول من العاصفة.»
>
> (المجلد الثاني، طبعة إفريمان، ١٩٦٥م، ص١٣١)

ويُفصِّل كولريدج ما يعنيه في هذا السياق، ولا يعنينا هنا إلا في حدود الوحدة الحيوية التي تنشأ من تطوير صورة الخلل، وقد أصبحَت صورةً حية في مشهد العاصفة الواقعي، فارتفعَت بذلك إلى مصاف الصور الموحية، وإذا بخيوطها تمتد في المشاهد التالية فتخرج النسيج المتلاحم، الذي ينمو وفقًا لما يسمِّيه كولريدج بالمبدأ الأساسي أو الحيوي!

ونحن لا ندرك هذه الدلالة البنائية/الشعرية على الفور، بل هي تتكشَّف لنا تدريجيًّا على امتداد المسرحية، بصورٍ شتَّى، منها صورة الخلل في الطبيعة الحية (العاصفة)، الذي نرى محاكاةً له (ما يسمِّيه كولريدج بالنسخة Copy)، في خلل السلوك البشري الذي أدَّى إلى خيانة الأخ لأخيه، في الانقلاب الذي سلب بروسبيرو سلطانه، وهو ما يرويه بروسبيرو في المشهد الثاني من الفصل الأول لابنته، ولو أنه يلوم نفسه أيضًا لأن إهماله شئون الدولة يمثِّل أيضًا خللًا من نوعٍ آخر!

وإذا تجاوزْنا مظاهر البناء التي تؤكِّد ما ذهب إليه كولريدج من وحدةٍ حيوية، وجدْنا أن «التنويعات اللحنية»، إن صح هذا التعبير، على ثيمة الخلل التي تدعو إلى الإصلاح تشبه التنويعات الشعرية في الصورة الأساسية، ومن أهم هذه التنويعات محور السلطة والطاعة، أو قل مصدر السلطة وواجب الطاعة، والمقابلة بين تحقيق الرغائب وإحباطها، وبين التوافق الموسيقي والنشاز، وبين التذكر والنسيان، وبين المنطوق والمسكوت عنه، وكلها تصب في ثيمة الخلل التي يبدأ بها مشهد العاصفة على ظهر السفينة، وتؤكدها المشاهد الاحتفالية التالية (مثل مشهد الماصْك) أو المشاهد الباهرة على المسرح، مثل مشهد المائدة التي تختفي أمام الجميع، ومشهد الكلاب التي تطارد اللوردات، وهي جميعًا وهمية أي من إبداع خيال شاعر، هو في هذه الحال بروسبيرو، وشيطان شعره هو العفريت الصغير آرييل، أي إن بروسبيرو يسخِّر شعره (أو شيطان شعره إن شئنا الدقة) لإبداع أوهام من المحتوم أن تنقشع في النهاية، لتأكيد الطابع الفاني لكل مظاهر هذه الحياة — حتى الخلل وإصلاحهً — وهو ما يقول به لفرديناند ثم للجمهور!

(٥) الماصْك

وقد استعنتُ ببعض الدراسات التي نُشرَت في ثلاثة كتب عن الماصْك، باعتباره من فنون البلاط المعتمدة في أواخر القرن السادس عشر ومطلع السابع عشر، منها كتابٌ كتبه ستيفن أورجل (Orgel) عن الماصْك الجونسوني (أي الذي أبدعه بِن جونسون) (١٩٦٧م)، وكتاب يضم عددًا من الدراسات بعنوان ماصْك البلاط الملكي (١٨٩٤م) من تحرير دافيد لندلي (Lindley)، وكتاب يضم دراساتٍ أحدث بعنوان الجوانب السياسية للماصْك في عصر أسرة ستيوارت المالكة (١٩٩٨م)، من تحرير دافيد بفنجتون (Bevington) وبيتر هولبروك (Holbrook)، وكلها تؤكد أهمية فكرة الوهم المحورية في هذه العروض

الموسيقية الراقصة. صحيح أن التقاليد الاحتفالية في البلاط كانت تقضي بتقديم عرضٍ غنائي راقص يمثِّل الآلهة الوثنية ويتميز بالمرح والسرور والنهاية السعيدة، ولكن الخلاف استعر بين مذاهب كبار الشعراء الذين مارسوا هذا الفن الأدبي حول مغزاه والهدف منه؛ فقد كان بن جونسون يعتقد أن المشهد الباهر، بالملابس الفاخرة والمُعدات الباهظة التكاليف ولليلة عرضٍ واحدة، له ما يبرره، فما هو إلا أداة لاستكشاف ألغازٍ عميقة في حياة الإنسان والتعبير عن حكمةٍ بالغة وعميقة، أي إنه كان يرى فيه تصويرًا رمزيًّا لحقائق قد تخفى عن «المحتفلين» بالمناسبات، وأهمها احتفالات عيد الميلاد المجيد، وزفاف الأمراء، حسبما يقول في مقدمته لطبعة الماصْك الذي كتبه بعنوان أرباب الزواج (*Hymenaei*) (١٦٠٥م)، وقدَّمه في حفل زفاف فرانسيس هوارد (Frances Howard) على روبرت ديفرو (Devereux)، وربما كان الماصْك في العاصفة قد استقى منه بعض التفاصيل، بل إن بن جونسون كان ينتقد بذلك موقف الشاعر صمويل دانيال، الذي كان قد قدَّم في العام السابق ماصْك بعنوان رؤيا الربَّات الاثنتي عشرة، تعمَّد فيه تحاشي الإشارات الرمزية القائمة على الدراسة المتخصصة للأساطير اليونانية والرومانية، وقال في مقدمته له إنه اختار الربات والأرباب «وفقًا للمناسبة المحتفى بها، ودون مراعاة للتفسيرات التي قد تكشف عن ألغاز الحياة وأسرارها»، وعندما قرأ دانيال انتقاد جونسون له، عاد إلى الحلبة في المقدمة التي كتبها لماصْك كتبه عام ١٦١٠م بعنوان احتفال تثيس (Tethys Festival) (ابنة الأرض والسماء)، قائلًا إن كُتاب هذا اللون الأدبي وهو منهم لا يملكون إلا ابتداع الأطياف، وإنهم يبدعون تصاوير لا ثمرة لها، بل ويختتم ذلك العمل بالأبيات التالية:

فيا عيونًا ظامئاتٍ صادياتٍ نهِمَة
أسرِعْن الارتواء بالرؤى المُنْبهِمَة
ولْتزْدرِدْن ما يزول فجأةً في غَمضَة
كأنه الأطياف في عبورها مُنفضَّة

أي إنه يحث الجمهور على «الارتواء» بالرؤى و«ازدرادها»، على عكس بن جونسون الذي يدعو إلى تجاوزها، والنظر فيما وراءها من «حكمةٍ بالغة» (جميع الإشارات هنا من كتاب لندلي المشار إليه — ١٩٨٤م — في صفحتَي ١٠ و٥٥)، فإذا تأمَّلْنا الماصْك في الفصل الرابع من العاصفة، وجدْنا أنه مكتوبٌ من وجهة نظر دانيال، لا جونسون، ولا غرو إذَن أن يعترض جونسون عليه، ولكن الماصْك هنا مهمٌّ باعتباره أطيافًا عابرة «منفضَّة» — كما يقول دانيال — فهذه هي الصورة الشعرية التي يجسِّدها بروسبيرو على المسرح، بعد أن طلب من شيطان شعره آرييل إعداد مشهدٍ غريب، قائلًا إنه يريد أن يعرض على «عيون الزوجَين الصغيرَين خدعةً ما/من أفانين سحري» (ف٤/م١/٤٠–٤١). والواقع أن مشهد الماصْك في العاصفة قد أصاب النُّقاد بخيبة أمل، حتى لقد افترض بعضهم أنه مدسوسٌ على شيكسبير، أو أنه كتب خصوصًا لحفل الزفاف الملكي، أي إن شيكسبير قد أضافه إلى نص

المسرحية الأصلي، كما يقول روبرت لانجبوم في مقدمته المشار إليها (ص٢٢)، فالنظْم فيه مفتعَل، والشخصيات الأسطورية نمطية، وبعض المخرجين يحذفونه من العرض المسرحي.

ولكن الأبيات الثمانين تقريبًا (التي يستغرقها الماصْك) لا تزيد عن صورةٍ شعرية «زائفة» (ربما عمدًا)، لما أبدعه شيطان شعرٍ خاص (آرييل)، وهي تمثِّل «خدعةً ما» — كما يقول النص — والهدف منها الإلحاح على محور الوهم الذي يمثِّل جوهر الصورة الشعرية الأساسية في المسرحية، وهو الذي يؤكده بروسبيرو في الأبيات التي أوردتها آنفًا (ومثلما خبا وهْم احتفالنا الكبير وانتهى بلا أثر/لن يترك الذي يمضي نثارًا من سحاب!) وهو يغذو بعض التنويعات على ثيمة الخلل، وهي التي أشرتُ إليها في آخر القسم السابق، مثل التذكر والنسيان، والموسيقى والنشاز (إذ ينتهي الماصْك فجأةً كما تقول الإرشادات المسرحية «بصخبٍ مكتوم ومختلط») وتحقيق الرغائب وإحباطها (فالأمل الذي أثاره الماصْك سرعان ما ينقشع ويصيب الجميع بالإحباط، مما يدفع بروسبيرو إلى تهدئة خاطر فرديناند) وآخرها — وأهمها — ذلك التقابل الرائع بين المنطوق والمسكوت عنه! وهذه المفارقة الأخيرة جديرةٌ بالتوقف عندها.

المنطوق هنا هو ما يغنِّيه الجان الذين يمثِّلون أدوار الربَّات الوثنية، والمسكوت عنه هو أنهم يعبِّرون عن أفكار بروسبيرو (دعوة فرديناند إلى الصبر حتى يتم الزفاف قبل أن يلمس ميراندا ... إلخ)، ويجسدون من ثَم صوره الذهنية تجسيدًا حيًّا، فإذا تغيَّر خاطره عند أول بادرة، اختفى المشهد كله (لأنه لا يقع إلا في خياله) وتحولَت الموسيقى إلى صخبٍ مختلَط مكتوم!

والمسكوت عنه أيضًا أن تقاليد الماصْك في البلاط بعد عام ١٦٠٩م كانت تقضي بوجود «الماصْك المضاد» أي الذي يصور تهديدًا ما للنظام القائم، ويثير نفور الجمهور من بوادر الخلل التي يوحي بها ذلك العرض، وما يفتأ أن ينقلب الوضع وتعود المياه إلى مجاريها عند دخول أبطال الماصْك الأساسي، وكان يُعرَض قبل عرض الماصْك الأساسي، وكان عرضًا موسيقيًّا راقصًا أيضًا (وغالبًا فكاهيًّا) يشير إلى من يتآمرون على السلطة الشرعية للحاكم، ولا يقتصر الماصْك المضاد على ما يقول به بعض النُّقاد — مثل إرنست ب. جيلمان (Gilman) في دراسةٍ بعنوان «جميع العيون: الماصْك المقلوب عند بروسبيرو» (دورية رينيسانس الفصلية، ٣٣، ١٩٨٠م) (Renaissance Quartely) — من أن كاليبان وستيفانو وترينكولو يمثِّلون الماصْك المضاد، بمعنى أن أعمالهم وأقوالهم تقلب النظام المعتاد أو الطبيعي للماصْك، وتمثِّل «مفتاحًا نوعيًّا» (generic cue) لولوج باب المعنى في العاصفة، «إذ تجسد هذه المسرحية هذا المعنى، دون التصريح به (silently) في معظم الأحوال، استنادًا إلى قدرة الجمهور المثقف على إدراك إعادة ترتيب أجزاء الماصْك والتجاوب مع هذا الانقلاب» (ص٢١٨)، كما يذكر لندلي في مقدمته لطبعة المسرحية أن «الأشكال الغريبة» (المنصوص عليها في الإرشادات المسرحية) التي تأتي بالمائدة في المشهد الثالث من الفصل الثالث، قد تمثِّل شخصيات الماصْك المضاد، بحيث يصبح هذا المشهد

«نظيرًا للماصْك المضاد، وتصويرًا — إذا وسعنا نطاق الفكرة — لخصائص «رجال الخطيئة الثلاث» باعتبارهم يمثِّلون الخلل (disorder) الأخلاقي والمعنوي» (ص١٥).

وقراءة المسرحية بما تقوله وما تسكت عنه تؤكد وظيفة الماصْك، باعتباره صورةً شعرية تؤكد بعض مَحاور الحدث في المسرحية، وتبرزها في لحظاتٍ مكثفة، فهو وهمٌ يؤكد رؤية بروسبيرو للدنيا، وهو أكذوبةٌ تؤكدها الأغاني التي تلعب دورًا أساسيًّا في المسرحية، وعلى رأسها أغنية آرييل «قاماتٌ خمس» التي يهمس بها في أذن فرديناند ونعرف أنها أكذوبة! ولكنَّ للموسيقى دورًا آخر، وهو جديرٌ بتخصيص قسم للحديث عنه.

(٦) وظيفة الموسيقى

مسرحية العاصفة ثمرةٌ صادقة من ثمار ثقافة القرن السابع عشر، وهي التي عادةً ما تُوصَف بأنها ابنة عصر النهضة الأوروبية، ونتاج التوجه الإنساني الجديد الذي أتى بالعلم الطبيعي، وأنزل الفلسفة «من السماء إلى الأرض»، ولكن هذه الثقافة، إذا أنعمنا النظر فيها، كانت لا تزال تحمل سمات التراث القروسطي، وهو تراثٌ حي نلمح آثاره في رموز الإنسان ودلالاتها (في الفن والأدب والفكر)، بل أكاد أقول إنه تراثٌ لم يمُت أبدًا في ضمير البشرية، ومن هذه الرموز رمز الموسيقى، فلقد شاع النظر إلى الموسيقى في شيكسبير باعتبارها رمز التوافق التقليدي، فموسيقى الإنسان تُحاكي (أو تطمح إلى محاكاة) التوافق الرباني أو الإلهي و«موسيقى الأفلاك»، وهو المدخل الذي يعتمد على النظرة الأفلاطونية الجديدة، ويجد في الشعر نموذجًا لتحقيق مثل هذا التوافق السماوي فيما بين أهل الأرض، على نحو ما يذهب إليه باحثٌ يُدعَى جيمس أندرسون وِن (Winn) في كتابٍ له عن تاريخ العلاقات بين الشعر والموسيقى (١٩٨١م)، وكلُّنا يذكر حديث لورنزو وجيسكا في الفصل الخامس من تاجر البندقية عن قوة الموسيقى وسلطانها، والإشارات إلى أورفيوس وأمفيون وغيرهما من الموسيقيين، الذين أثبتوا هذا السلطان، وهو ما يشير إليه أنطونيو ساخرًا في قوله إن لفظ جونزالو «أقوى من القيثار العجيب الذي ارتفعَت على أنغامه الأسوار» (ف٢/م١/٨٣). وقد نرى في هذه السخرية مجرَّد عبث من «رجل الخطيئة» أنطونيو، ولكن الواقع هو أنه يومئ إلى تساؤلٍ قد لا يخطر على البال لأول وهْلة عن دَور الموسيقى في المسرحية، إن فرديناند يقول:

فإذْ باللحون تسير الهُوَينا
على صفحة الماء تنساب جَنْبي

تُخفِّف من غضْبة الماء حَوْلي
وتمسح باللحْن أحزان قلبي
بإيقاعها العذب من كل صَوْبِ!

(ف١/م٢/٣٩٤-١٩٦)

وقد لا يبدو هذا إلا ترديدًا للنظرة الأفلاطونية الجديدة، ولكننا نعلم ما لا يعلمه فرديناند، وهو أن بروسبيرو هو الذي أمر آرييل باستخدام الموسيقى حتى يأتي به إلى حيث يريد، وأبيات فرديناند تتلوها أغنية آرييل «قاماتٌ خمسٌ كاملةٌ عمْق فراش أبيك الراقدِ في قاع البحر الآن.» أي إن الموسيقى قد استُخدمَت لقضاء حاجةٍ في نفس بروسبيرو، وهي إيهام فرديناند بأن أباه قد مات! الوهم إذَن هو الغاية، وبروسبيرو لا ينكر ذلك بل يذكره صراحة عندما يأمر موسيقاه بأن «تُحدِث ما أبغي من تأثيرٍ في عقل أولئك»، ويشير إلى الموسيقى باسم التعويذة أو الرقية الموسيقية والهوائية (airy charm) (ف٥/م١/ ٥٣-٥٤)، وذلك يذكرنا بالصورة التي استخدمها من قبلُ عندما وصف عمل أنطونيو في سبيل الاستيلاء على السلطة، بأنه «ضبط الأوتار بأفئدة الناس بشتَّى أرجاء الدولة/كي تعزف ما يبغيه من الألحان» (ف١/م٢/٨٤-٨٥). أي إن للموسيقى دورًا جديدًا قد يختلف عن الدور التقليدي للتوافق الرباني! ترى هل يتساءل شيكسبير هنا — كما يقول لندلي — عن صدق النظرة التقليدية إلى الموسيقى؟ (ص١٩ من المقدمة).

إن قارئ المسرحية (أو مشاهِدها) لن يعدم الإحساس بغلبة الأصوات (البشرية وغير البشرية) غناءً أو عزفًا أو في الطبيعة، وأذكر بعد إعادة قراءة النص عدة مرات أنني توقفتُ عند ظاهرة شيوع الموسيقى وتنوعها عند الجميع؛ إذ لا يقتصر الغناء على مَن تعلَّموه، بل يقدِم عليه مَن تعلَّمه ومن لم يتعلَّمه، فها هو ذا كاليبان (المتوحِّش) يقول:

... فجزيرتنا تحفل بالأصواتْ!
منها أصوات غناء أو ألحانٌ عذبَة
تُطرِب أُذْني دون أذًى! أحيانًا آلاف الآلات الوتريّة
تَعزِف أنغامًا مثل طنينٍ يتداخل حَوْلي!
وأُحس بأحيانٍ أخرى هدهدةً من أصواتٍ برّيّة
فأنام ولو كنت أفقتُ لِتوّي من وسَنٍ ممدودْ!

(ف٣/م٢/١٣٤-١٣٨)

وفي أغنية آرييل نسمع أصوات الديك الصادح والكلب النابح، وفي المشهد الثاني إشارة إلى عواء الذئاب، ناهيك بأصوات العاصفة نفسها، وما يتبعها من صيحاتٍ بشرية! والغناء ليس مقصورًا على آرييل، فإن ستيفانو يغنِّي لنفسه أغنيةً ما، في أول دخولٍ له على المسرح:

لن أركب بعد الآن البحرْ
بل سوف أموت على البرْ!

(ف٢/م٢/٤١-٤٢)

ويصِفها بأنها أغنيةٌ بشعة، ومن ثَم يحاول شيئًا جديدًا فيغنِّي أغنيةً مطلعها:

رُبّان المركِب وأنا والكناسْ
ورئيس الملّاحين وكل الحراسْ!

(ف٢/م٢/٤٥-٤٦)

ثم يصفها أيضًا بالبشاعة، ويجد عزاءه وسلواه في الشراب.

وما يفتأ أن يعود إلى الغناء في الفصل الثالث، فيطلب إلى كاليبان مشاركته في ترديد الأغنية التالية:

اسخرْ منهم واشتمْهم
واشتمْهم واسخرْ منهم
إذ لا قيد على الأفكار!

(ف٣/م٢، ١١٩-١٢١)

وعندما يعترض كاليبان قائلًا إنه ليس اللحن الذي يعرفه، يتدخل آرييل غير المرئي فيعزف اللحن المقصود، فيقول ترينكولو إنه «لحن أغنيتنا الجماعية» (الماصْك المضاد!) «يعزفها شبحٌ لا جسد له» (ف٣/م٢/١٢٤). وها هو لندلي يقول في دراسةٍ له بعنوان «الموسيقى والماصْك والمعنى في العاصفة» في كتاب ماصْك البلاط الملكي المشار إليه آنفًا (من تحريره) (صفحات ٤٧–٥٩): إن شيكسبير ربما كان يتحدى النظرة التقليدية للموسيقى، بأن يجعل لها غاياتٍ بشرية ترتبط بالفوضى والشغب. وهو يدعم هذا الرأي باقتطاف عباراتٍ وردَت في كتابٍ صدر في مطلع القرن السابع عشر بعنوان فنون المسرح (*Histriomastix*) لمؤلفٍ يُدعَى وليم برين (Prynne) يقول فيه: «إن مثل هذه الأغاني ... تحط من أخلاق الذين يسمعونها أو يرددونها، فهي تثيرهم، وتحضهم على الشهوة، والفجور، والدعارة، والبذاءة، والاستهتار، والفحش والترف، والسكر، والاستغراق في الملاذِّ، وتبعد أذهانهم عن الله، وعن الغفران وعن السجايا السماوية.»

ولكن شيكسبير يقدِّم، كشأنه دائمًا، صورةً تقبل تفسيرَين معًا لموسيقى المتمردين «المنحطَّة». فإذا كانت أغاني ستيفانو الأولى تجعلنا نسخر من عربدته وسكْره، بل وتُضحِك منه؛ فإن أغنية كاليبان التي يعلن فيها تحرُّره من سطوة بروسبيرو، والتي تبدأ بالأبيات:

لن أبني أي سدودٍ بعد الآنْ
للصيد وحفظ الأسماك لإنسانْ
أو أحضر أحطاب الغابْ
للسيد يأمر فيجابْ!

(ف٢/م٢/١٧٩–١٨٢)

أغنيةٌ قد يتعاطف معها الجمهور، كما إن هذه الأغنية سرعان ما تجد صداها في أغنية آرييل، عندما يستشرف الحرية ويتنسم عبيرها، أي إنهما يعبِّران عن المشاعر نفسها ولو بكلماتٍ مختلفة، وبصورٍ بالغة الاختلاف:

ها أنا ذا أرشف مثل النحل رحيق الزهرْ
في تاج السوسن أرقد أنعم بالعطرْ
أرقد حيث نعيق البوم إلى الفجرْ

أركب متن الخفاش كمثل الطيرْ
في مرحِ أيام الصيف تمرّْ!
مرحًا مرحًا سوف أعيش الآنْ
تحت براعم في بعض الأغصانْ

(ف٥/م١/٨٨-٩٤)

ويقول لندلي في الكتاب المشار إليه إن إحساس آرييل بالحرية في هذه الأغنية، يتناقض مع المستقبل الذي ينتظر بروسبيرو حين يعود إلى تولِّي مقاليد الحكم والسلطة، أي إن إلباس بروسبيرو عباءة المنصب القديم (الطيلسان) تنفي حريته التي نعم بها في الجزيرة زمنًا طويلًا وتتناقض مع روح الأغنية، والتناقض بين حركة الموسيقى وحركة الدراما تولِّد توترًا لا يؤكد النهاية السعيدة في الكوميديا! وقد عارض هذا الرأي كثيرون من بينهم روبن هدلام ولز (Wells) في كتاب أساطير إليزابيثيَّة (١٩٩٤م) (ص٦٣-٨٠)، وهاول تشيكرنج (Chickering) في دراسةٍ نشرها في دوريةٍ علمية عام ١٩٩٤م، ص٧٢-١٣١، وباحثة تُدعَى جاكلين فوكس-جود (Fox-Good) في دراسةٍ بعنوان «أصواتٌ أخرى: الأنغام العذبة الخطرة في مسرحية العاصفة لشيكسبير» (دورية دراسات شيكسبير ١٩٩٦م) (ص٢٤١-٢٧٤)، ولكن رجال المسرح الذين خبروا تقديم النص وإعداد موسيقاه وعرضه على الجمهور، هم الذين دحضوا آراء هؤلاء المعترضين على التوتر بين الحركتَين (الموسيقية والدرامية)، فتاريخ إخراج المسرحية واستجابة الجمهور لها يؤكد هذا التوتر، وإذا كان لندلي يرى أنه يدعم رأيه القائل بأن المسرحية «تجريبية»، فأنا أرى فيه أيضًا عنصرًا شعريًّا يؤكد ما ذهبت إليه (إيمانًا برأي ت. س. إليوت) من تفرُّد المسرح الشعري واختلافه عن كلٍّ من الشعر الغنائي والمسرح النثري، فالموسيقى عنصرٌ من عناصر الشعر الجوهرية، وانتظام الإيقاع فيها لا يجعلها — على عكس ما يقول به لندلي في مقدمته لطبعة المسرحية — «محايدة» بأي معنًى (انطلاقًا من أن الجميع يغنُّون ويقولون الشعر!) (ص٢٢) حتى ولو تفاوتَت وظائفها من موقعٍ إلى آخر في غضون العمل المسرحي! فالتوتر عنصرٌ يشترك فيه مع الدراما، وإن كان يتخذ في الشعر صورة الضغط في التعبير الذي يؤدِّي إلى الانفراج في لحظة الاكتشاف، وفي الدراما صورة الصراع المكثَّف الذي يؤدِّي إلى الانفراج في لحظة الذروة، فإذا توافر التوتر على المستويَين في عملٍ ما، أصبح دراما شعرية، حتى لو اتخذ شكل قصيدةٍ غير حوارية، أو كان حوارًا غير منظوم، على نحو ما نشهد في المشهد الأول وفي المشاهد الأخرى المنثورة في المسرحية!

وقبل أن أستعرض بإيجازٍ أهم «القراءات» النقدية لهذه المسرحية، والتي ألمحتُ إليها في القسم الأول من المقدمة، واعتمدتُ فيها على كتابَين هما: مسرحية العاصفة لشيكسبير (دراساتٌ جديدة) من تحرير ر. س. هوايت (White) (١٩٩٩م) وتطبيقات النظرية [النقدية الحديثة]: العاصفة، من تحرير

نايجيل وود (Wood) (١٩٩٥م)، سأورِد نموذجًا للتناقض الشديد بين هذه النظرة البنائية (وإن لم تكن «بنيوية» بالمعنى المعروف) للموسيقى، وبين رأي «كبير المفسرين» ويلسون نايت (Knight)، في بعض كتبه عن شيكسبير، عن الموسيقى، فهو يقول إنها ترمز للخلود، استنادًا إلى تفسيره لأعمال شيكسبير الأخيرة، فهو يجمع بين ما قاله نقاد مطلع القرن العشرين عن «الرمزية» في تلك الأعمال، وانشغالهم بما قالوا إنه شُغل شيكسبير الشاغل فيها، ألا وهو صورة «المصالحة» أو التوافق، وقدرة الإنسان على البقاء في عالم جديد من خلال الجيل الجديد (ولا شك أن من وراء هذه الفكرة — تاريخيًّا — اكتشاف أمريكا) وهو الرأي الذي قال به كويلر كوتش (Quiller-Couch) في كتابه فنُّ الصنعة عند شيكسبير (١٩١٨م) وجاراه فيه دفر ويلسون (Wilson) في محاضرةٍ بعنوان «معنى العاصفة» نشرها عام ١٩٣٦م، ويعتمد ويلسون نايت على تفسيراتٍ أخرى أيضًا، منها التفسير الديني الصريح الذي أتى به كولين ستيل (Still) عام ١٩٣٥م في كتابٍ عنوانه عاصفة شيكسبير: تفسيرٌ رمزي، بعد أن ألمح إليه في كتابه الأول مسرحيات الأسرار عند شيكسبير (١٩٢١م)، وأفصح عنه في «تفسيره الرمزي» قبل أن يزيد من تفصيل القول فيه في كتبٍ لاحقة، وينتهي ويلسون نايت إلى القول بأن مسرحيات شيكسبير الأخيرة تُعتبَر «أساطير خلود»، بمعنى أنها تسير في خطٍّ صاعد من بيركليس وقصة الشتاء وسيمبلين إلى العاصفة التي تمثِّل قمة التطور في الرمزية؛ فالعاصفة الطبيعية رمزٌ شعري في شيكسبير للتراجيديا السامية والموسيقى للخلود، وما المسرحية في رأيه إلا رمزٌ عظيم للانتقال من سمُوِّ المأساة إلى رمز الخلود، وهو يلخِّص كل ما قاله في كتابه الأخير «إكليل الحياة» (١٩٤٧م)، بل يشير صراحةً إلى ما يسمِّيه فرانك كيرمود بالصورة المركَّبة من العاصفة والموسيقى معًا، «التي يُعبِّر عنها آخر الأمر طرْد بروسبيرو للجانِّ» (ص٨٥ من المقدمة).

وقد نجِد نحن المحدَثين صعوبة في تقبُّل مثل هذا التعميم، حتى ولو كنا من دعاة التفكيكية؛ إذ لن نجد في دلالات الموسيقى (الأرضية والسماوية) في العاصفة ما يبرر اعتبارها رمزًا للخلود، وقد نجد في «حركة» الموسيقى فيها — وأكرر إنني أراها عنصرًا شعريًّا — ما يزيد من قوة «الحركة» الدرامية أو ما يكتسب منها قوة الشعر المسرحي (وهو ما أحاول تقديمه هنا للقارئ العربي)، وقد نجد في اختلاف دور الموسيقى في عروض المسرحية الحالية، والسينما والتليفزيون، تأكيدًا لمفهوم التوتر الذي عرضتُ له في الفقرة السابقة، وهو الدور الذي خصص له دافيد لندلي صفحات كثيرة من مقدمته، وقد نجد في الظواهر الاحتفالية للماضْك تبريرًا كافيًا لعمل الموسيقى هنا، ولكننا قد لا نتفق مع ستيفن جرينبلات (Greenblatt) في اعتبار ما يسمِّيه «القلق الناجع» (Salutary anxiety)، وما أسمَيتُه هنا بالتوتر (tension) ثمرةً طبيعية للسياق التاريخي للمسرحية، كتابةً وعرْضًا، فتفسيره للسياق بيوغرافي وتاريخي معًا، وقد رجعتُ إليه في كتابه اجتياز صعوباتٍ شيكسبيرية (١٩٨٨م) (أو مفاوضات شيكسبيرية)، فوجدتُ أن معنى «القلق» لدَيه يكاد يتفق مع ما أعنيه بالتوتر، وأن قراءته للنص في سياقه الأصلي تغفل عناصر تتجاوز بالنص هذا السياق، وقد تصلح هذه نقطة انطلاق لعرض أهم القراءات الحديثة للمسرحية.

مكتبة علي بن صالح الرقمية

(٧) القراءات الحديثة

(أ) المصادر والتناص

قلتُ إن محرِّري طبعات شكسبير، وبلا استثناء، يولُون أهميةً بالغة لما جرى العرف على تسميته بمصادر الحبكة، أو «المصدر» وحسب، فعرضتُ في القسم الثالث من هذه المقدمة، وفي كلماتٍ موجزة، لحادثة السفينة التي نجت، وكان يُظَن أنها غرقَت، وما تلا ذلك من كتاباتٍ في هذا الموضوع (وهو ما يخصص له الجميع صفحاتٍ كثيرة، من أوائل محرِّري شيكسبير، وقد أشرتُ من قبلُ إلى كيرمود (Kermode) ومن قبله لوس (Luce)، في طبعة آردن وحتى آخرهم ماسون وفون ١٩٩٩م V. Mason & A. T. Vaughan ودافيد لندلي Lindley ٢٠٠٢م)، وها هو جرينبلات يرى في كتابه المذكور أن هذه المصادر تُعتبَر «المادة الخام التي يشكِّلها الفنان» في القالب الشعري الذي يراه (ص٩٥). ولكن النقد الحديث يطالبنا بأن نتساءل عن مدى نجاح المسرحية في تحقيق غايتها، بالإشارة إلى ما يعرفه الجمهور سلفًا عن هذه الحادثة، أو عن الأعمال الأدبية التي سبقَتها وقد تُعتبَر من مصادرها، وعن توقعات الجمهور المعاصر لها، وعن قدرة الناقد الحديث على التصور الدقيق والكامل للمناخ الذي عُرضَت فيه المسرحية أو قُرئَت، كما يطالبنا بمراجعة مفهومنا لما نسمِّيه «المصدر».

فإذا كانت المناهج القديمة تفترض أن «المصدر» يقتصر على النصوص السابقة، التي نجد لها أصداءً لغوية في النص الجديد، ولو كانت نصوصًا غير أدبية، فإن المناهج الحديثة تصر على تجاوُز مفهوم «المادة الخام»، وتقول بأن كل نصٍّ جديد يقيم حوارًا، ليس مع القارئ فحسب (كما يقول باختين Bakhtin في كتابه الخيال الحواري)، بل مع النصوص الأخرى أيضًا وبصفةٍ عامة، حتى دون تناصٍّ واضح فيما بينها، على نحو ما تقول به جوليا كريستيفا (Kristeva)، وبصفةٍ خاصة مع النصوص المشابهة، ومع الإطار العريض للثقافة التي يُكتَب النص الجديد ويُقدَّم إلى المتلقي في كنفها، ومعنى «الحوار» هنا هو التفاعل بالقبول أو الرفض أو التعديل، لا مجرَّد ترديد الأصداء، لغويةً كانت أم غير لغوية، بحيث تتضح لنا في النهاية العلاقات القائمة بين النص ومصادره وسياقه.

ولكن النص المسرحي (مثل أي نصٍّ أدبي) لا تتحدد قيمة مصدره (أيًّا كان؛ أدبيًّا أو ثقافيًّا، ومعاصرًا أو قديمًا) إلا بإمكان إدراك الجمهور لوجود هذا المصدر، فهذا الإدراك هو الذي يجعل «التفاعل» (الحوار) ممكنًا، ونحن نعرفه في الأدب العربي في صورة المعارضات الشعرية، أي نسْج قصيدة على منوال قصيدةٍ أخرى وزنًا وقافية، فإذا اشتركتا في الصور أو ما يسمِّيه بعض نقاد العرب «المعاني»، كانت الأصداء واضحة، وعدَّها بعضهم حالة «سرقةٍ شعرية»، وإذا كانت الإشارات غير مباشرة عُدَّت القديمة من مصادر الجديدة، ولكن هذا كله لن يكون له مغزًى إلا إذا أدرك السامع للقصيدة الجديدة ما فيها من الإشارات (ولو غير المباشرة) للقصيدة القديمة (المصدر!) فالذي يستمع إلى قصيدة

شوقي المشهورة ومطلعها «مُضناك جفاه مرقده»، لن يتبين أي دلالة للمصدر إذا لم يكن يحيط بقصيدة الحُصري القيرواني «يا ليلُ! الصبُّ متى غدُه؟» ومن يستمع إلى قصيدة شوقي الأخرى، ومطلعها «اختلاف النهار والليل ينسي/ جدِّدا لي الصبا وأيام أُنسي»، لن يدرك أي مغزًى لمصدرٍ ما إلا إذا كان يعرف قصيدة البحتري (صُنتُ نفسي عمَّا يُدنِّس نفسي/ وترفعتُ عن جَدا كل جبسِ)، وقارئ قصيدة فاروق جويدة رسالة إلى شارون، لن يدرك أي إشارة إلى التراث الديني أو الثقافي، ما لم يُحِط بقصيدة البردة للإمام البوصيري، أو على الأقل بقصيدة نهج البردة لشوقي، ولن تكون للأصداء اللفظية (verbal echoes) أي دلالة فنية، ما لم يتوافر للقارئ إلمام بالتراث المذكور، وهكذا الشأن في المسرح؛ فإن وعي الجمهور الإليزابيثي بحادثة السفينة المذكورة كان لا شك من العوامل، التي قد نقول بأنها كانت من مصادر القلق أو التوتر التي يقول بها جرينبلات، وكذلك وعي قطاع من المثقفين على الأقل من جمهور ذلك المسرح بالإشارات الكثيرة إلى الشعر الملحمي عند فيرجيل (الإنيادة)، وإلى مسخ الكائنات للشاعر الروماني أوفيد، ومقال الفرنسي مونتاني (Montaigne) «عن أكلي لحوم البشر» الذي نُشِر عام ١٦٠٣م من ترجمة جون فلوريو، ومعظم الطبعات للمسرحية تورد هذه النصوص مترجمة (وأحيانًا باللغات الأصلية). وباستثناء هذه الإشارات، فإن المسرحية لا تستقي «الحبكة» من مصدرٍ تاريخي، شأنها في ذلك شأن مسرحيتَي خاب سعي العشاق وحلم ليلة صيف، وربما مسرحية تيتوس أندرونيكوس أيضًا، كما يقول جوناثان بيتس (Bates) في مقدمته للمسرحية الأخيرة في طبعتها الصادرة عام ١٩٩٥م (طبعة آردن).

ولكن شيكسبير في الواقع لا يستعمل هذه الإشارات (في الألفاظ أو الأحداث) إلى الأعمال الكلاسيكية في سياقٍ يجعلها من مصادر مسرحيته، بل إنها تتحول عنده إلى ما أسماه جرينبلات بالمادة الخام، فإذا قارنَّا «وظيفة» كل إشارة من هذه الإشارات عند القدماء وعند شيكسبير، وجدْنا تعديلاتٍ تُغير من معناها في ذاتها وفي سياقها تغييرًا يكاد يقطع الصلة بينها وبين «المصدر» المزعوم، وهو ما أصبح مجالًا للبحوث الأكاديمية المبثوثة في الدوريات المتخصصة، بل وخَصصَت له إحدى الباحثات واسمُها دونا ب. هاميلتون (Hamilton) كتابًا كاملًا عنوانه فيرجيل والعاصفة: الجوانب السياسية للمحاكاة (١٩٩٥م). فالمحاكاة تتطلب تشابُه السياق لا تشابُه الأصداء اللفظية فحسب، إلى جانب العامل الأهم وهو قدرة جمهور المسرح على إدراك السياق الأصلي حتى حين يختلف قليلًا أو كثيرًا عن سياق العمل المسرحي، لا قدرة الباحثين في غُرف الدرس المغلقة في الجامعات. وأما الجمهور الذي استطاع إدراك مغزى الإشارات الكلاسيكية في المسرح؛ فلا شك أنه سيخرج بنتيجةٍ تؤكد التغيير والاختلاف، لا محاكاة أصلٍ ما أو مصدرٍ من المصادر، وقد تولَّى الباحث بيتس (المذكور) في كتابٍ عنوانه شيكسبير وأوفيد (١٩٩٣م)، تبيان مدى التغيرات التي أدخلها شيكسبير على المادة المستقاة من الإنيادة، والتي حدَت به إلى القول بأن «مسرحية شيكسبير يمكن وصفها بأنها إعادة تشكيل بأسلوب الرومانسات لمادةٍ ملحمية، وقد سبقه إلى مثل هذا التشكيل الجديد، أو إعادة التشكيل، الشاعر الروماني أوفيد في مسخ الكائنات،

فالأسفار الأخيرة منها تتناول بعض الأحداث التي تتناولها الإنيادة ولكن بصورةٍ معدَّلة» (ص٢٤٤). ولقد قارن غيره من الباحثين أيضًا ملامح التغيير في دلالة ما يقتبسه شيكسبير من فرجيل وأوفيد ومونتاني، منذ عام ١٩٤٨م الذي شهد أول إشارة إلى اشتباك شيكسبير مع فرجيل في الدوريات الأدبية (بقلم ج. م. نوزويرذي Nosworthy)، وحتى عام ١٩٩٧م الذي شهد نشر كتاب الباحثة هِذَر جيمس (James) بعنوان: طروادة شيكسبير: الدراما والسياسة وترجمة الإمبراطورية، وعام ١٩٩٨م الذي نُشِر فيه كتاب باحثةٍ أخرى اسمها مارجريت تودو–كلايتون (Tudeau-Clayton) بعنوان: جونسون وشيكسبير وأولى صور فرجيل الحديثة. وكلها يبين مدى اختلاف شيكسبير عن «مصادره»، وهو ما نفترض أن قِطاع المثقفين من رواد مسرح شيكسبير قد فطن إليه، ما دُمنا نفترض إحاطة هذا القطاع بما قيل إنه من «مصادر» شيكسبير.

والحديث عن تغير النظرة إلى المصدر أو المصادر يقودنا إلى الحديث عن القضية التي شغلَت النُّقاد ما يقرب من مائتَي عام، أي قضية الاستعمار، أو ما يُسمَّى الآن ما بعد الاستعمار، منذ أن نشر مالون (Malone) كتابه عام ١٨٠٨م وعنوانه وصف الأحداث التي استقَت منها مسرحية العاصفة لشيكسبير عنوانها وجانبًا من حبكتها. فكان أول من أشار إلى تلك الحادثة التاريخية تفصيلًا وعلاقتها بالمسرحية. ومنذ ذلك الحين اتفق الباحثون على أن هناك ثلاثة نصوصٍ أفاد منها شيكسبير، الأول هو كتابٌ كتبه سيلفستر جوردان (Jourdain) بعنوان اكتشاف جزائر برميودا (١٦١٠م)، والثاني كتابٌ أصدره مجلس (شركة) فيرجينيا بعنوان «الإعلان الصادق عن حالة المستعمرة فيرجينيا» (١٦١٠م)، والثالث خطابٌ كتبه وليم ستراتشي (Strachey) عام ١٦١٠م (واطلع الشاعر على مخطوط هذا الخطاب قبل أن يُنشَر عام ١٦٢٥م)، بعنوان التقرير الصادق عن جنوح السفينة، وقد تولَّى أستاذٌ مرموق هو كينيث ميور (Muir) الرد على الباحثين الذين هلَّلوا لاكتشاف هذه «المصادر» المفترضة، فبيَّن أنه لا يوجَد في المسرحية ما يدل على تأثُّر شيكسبير بأي شيءٍ فيها، وهو ينكر أنها من المصادر في كتابه مصادر مسرحيات شيكسبير (١٩٧٧م، ص٢٧٨–٢٨٣)، كما أشار باحثٌ آخر إلى أن كتيِّبًا صغيرًا صدر عام ١٦٠٥م بعنوان الرواية الحقيقية، من تأليف جيمس روزيار (Rosier) يعتبر من المصادر، وإن كانت نجاة السفينة التي ظُن غرقها قد وقعَت عام ١٦٠٩م! ويتجه الرأي الآن بين جمهور كبار النُّقاد (لا الصغار الذين يريدون ركوب أي موجةٍ جديدة) إلى أن هذه الكتب والكتيبات تُعتبَر من بين المؤلفات الكثيرة التي تتناول المغامرات الاستعمارية الإسبانية والإنجليزية، والتي نُشرَت في عصر شيكسبير، ولا بد أنه اطلع على الكثير منها.

(ب) ما بعد الاستعمار

أما قضية الاستعمار فتتعلق في المقام الأول باكتشاف أمريكا، وإنشاء مستعمرة فيرجينيا (التي أُطلِق عليها هذا الاسم تيمُّنًا بالملكة «العذراء»، فالاسم نسبة إلى لفظ العذراء بالإنجليزية)، وما تلاه من مناقشاتٍ حامية الوطيس حول سكان هذه الأراضي التي كان يُظَن أولًا أنها جُزر، وكذا غرائبهم وحياتهم في أحضان «الطبيعة»، وأهم من ذلك كله حق أبناء أوروبا في استعمارها ونقل «حضارتهم» ولغتهم إليها. ولقد شُغل النُّقاد المحدَثون بهذه المسألة منذ نشر دراسة في دورية بعنوان فصلية شيكسبير (١٩٧٩م) وهي بالغة الأهمية، بقلم تشارلز فراي (Frey) بعنوان «العاصفة والدنيا الجديدة» (العدد رقم ٣٠، الصفحات ٢٩–٤١). ويُفصِّل فراي القول في العلاقة بين المستعمرين وبين أصحاب الأرض في هذه الدنيا الجديدة، مستندًا إلى العلاقة بين الإسبان أولًا (والإنجليز من بعدهم) وبين أبناء الأمريكتَين من ناحية، وبين العلاقة التي تُصورها المسرحية بين بروسبيرو وبين كاليبان من ناحيةٍ أخرى، باعتبار أن بروسبيرو يمثِّل السيد أو المستعمر الأوروبي، الذي وصل إلى جزيرةٍ تنتمي لغيره فاستولى عليها بسحْره (أي بقوة حضارته أو ثقافته)، ومستندًا إلى ما كان الأوروبيون يفعلونه مع السكان الأصليين، وعادة إحضار بعضهم إلى أوروبا وعرضهم على الجمهور والتكسب من وراء ذلك، على نحو ما يُشار إليه في المسرحية (ف٢/م٢/٦٠–٦١)، بل إن ناقدًا خصص كتابًا كاملًا لهذا الموضوع عنوانه: حالات الْتقاء الأوروبيين بالدنيا الجديدة: من عصر النهضة إلى الرومانسية (١٩٩٣م)، واسم الناقد أنطوني باجدن (Pagden)، ويقول فيه: إن هذا الالْتقاء أدَّى إلى مواجهةٍ ما لبثت أن أصبحَت صريحة، وأثارت مشكلاتٍ أساسية للحضارة الأوروبية في إدراج مكتشفاتها «في المفاهيم الخاصة بصورة الكون، وجغرافيا الأرض، وسلالات الإنسان وثقافاتها آخر الأمر» (ص٥). ولم تكن أهون هذه المشكلات مشكلة العثور على مفرداتٍ يمكن التعبير بها عن قضايا هذه الدنيا الجديدة وتفهُّمها، قائلًا: «وكان من الصعب الإبقاء على مسافةٍ تفصِل بين الحديث عن هذه الدنيا الجديدة والتي تبدو غريبة، وبين الأصقاع التي تصفها رومانسات الفروسية» (ص٦١–٦٢). وهي الصعوبة التي واجهها كُتاب أدب الرحلات، وتصدَّى لها الكاتب المسرحي بنجاحٍ حين استخدم المفردات الأدبية القديمة في مخاطَبة جمهوره، على نحو ما يتضح في مشهد المائدة الوهمية في الفصل الثالث (المشهد الثالث)، عندما يدور الحديث عن حكايات الرحَّالة التي ثبت صدقها! ويقول جونزالو عن أهل الجزيرة: إنهم رغم أشكالهم الغريبة الوحشية «يزيدون نُبلًا وطِيبة عن الكثيرين/من بني جنسنا، بل عن أيٍّ منهم تقريبًا» (ف٣/م٣/٣٣–٣٤). ولقد كانت المناقشات الدائرة آنذاك حول ما يُسمَّى «بالمشروع الاستعماري» تتضمن التساؤل عن درجة «تحضُّر» الهنود الحمر، وتضارب وجهات النظر حول ما إذا كان من الممكن اعتبارهم من البشر أصلًا (أو قل من الحيوان)، أم إن حضارتهم تمثِّل نقاءً في الخلق والطبع حتى دون اكتساب المظاهر المادية للحضارة الأوروبية. وسرعان ما انتقلَت مناقشة هذه القضية إلى مناقشة «استعمار» أيرلندا، أي إن النُّقاد حولوا مناقشتهم لحبكةٍ تحيطها التساؤلات، وتتضارب فيها وجهات النظر في عملٍ درامي شعري، إلى مناقشة قضيةٍ سياسية وثقافية أحيانًا من وجهة نظرٍ واحدة، وهي اعتبار أن السكان الأصليين يمثِّلون «الآخَر» الذي قد يتعين احترامه، أو على العكس من ذلك يمثِّلون مرحلةً متأخرة عن ركب الحضارة،

ولا بد من قهرهم وتولي مهمة «تحضيرهم»! وأهم الكتب التي صدرَت في هذا الصدد هي: كتاب يتضمن مجموعة دراسات من تحرير جوناثان دوليمور (Dollimore) وألان سنفيلد (Sinfield) بعنوان الجانب السياسي لشيكسبير: مقالات في المادية الثقافية (١٩٩٤م)، وكتابٌ آخر مِثله بعنوان شيكسبير وأيرلندا: التاريخ والسياسة والثقافة، من تحرير مارك ثورنتون بيرنيت (Burnett) ورومانا راي (Wray) عام ١٩٩٧م، وأخيرًا كتاب بعنوان شيكسبير بغير نساء، من تأليف ديمينا كالاهان (Callaghan) (٢٠٠٠م).

ويقول دافيد لندلي في مقدمته للمسرحية (٢٠٠٢م): إن تاريخ عرض العاصفة على المسرح، يؤكد استمرار المناقشة الدائرة حول طبيعة السكان الأصليين، وضرورة تعليم أبنائهم اللغة الإنجليزية، ومبادئ الدين واكتساب وُدِّهم بالحسنى، ويقتطف عبارات تفيد هذا المعنى المحدَّد قائلًا: إنها وردَت في كتيِّبٍ نُشِر عام ١٦١٢م بعنوان: الحياة الجديدة في فرجينيا، (بقلم روبرت جونسون) توحي بانشغال أبناء إنجلترا آنذاك بالمشكلات التي أوجدها الاستعمار (ويقول إن هذا المقتطف ورد في كتابٍ من تأليف بورتر (Porter) بعنوان المتوحش الخائن: إنجلترا وهنود أمريكا الشمالية ١٥٠٠–١٦٠٠م، الصادر عام (١٩٧٩م)) ثم ينتقل إلى عرض تفاوت وجهات النظر إلى كاليبان عند تقديمه على المسرح في صفحاتٍ كثيرة قائلًا إنه اعتمد فيها على دراسة تريفور جريفيث (Griffith)، منذ أن قدَّم درايدن ووليم دافينانت مسرحيتهما المقتبسة عن العاصفة وعنوانها الجزيرة المسحورة في القرن السابع عشر؛ إذ إن الصورة الفكاهية التي رسماها لتلك الشخصية المتوحشة سادت القرن الثامن عشر، ثم حلَّت محلها في القرن التاسع عشر صورةٌ تسمح للمشاهدين بالإشفاق على كاليبان، ولو إلى درجةٍ محدودة، ثم تغيرَت النظرة في القرن العشرين صعودًا وهبوطًا بذلك التعاطف، فكان العرض الذي قُدِّم عام ١٩٣٤م يقدِّم لأول مرة ممثِّلًا طُلي وجهه باللون الأسود، ويقتطف لندلي تعليقًا للناقد أيفور براون (Brown) يمتدح فيه ذلك العرض قائلًا: «إن شخصية كاليبان يجب أن تجمع بين القهر الذي يخضع له السكان الأصليون وفجور المتوحشين، بحيث يثير تعاطُف السياسيين المتحررين بقدر ما هو جديرٌ بعقاب بروسبيرو له.» وأحب أن أؤكد في هذا الملخَّص المقتضَب لصفحات لندلي الكثيرة (٣٣–٤٣) ما ذكرتُه عن الصعود والهبوط في تصوير كاليبان باعتباره من ضحايا الاستعمار، واستحقاقه التعاطف والعقاب معًا، وأختتم هذا الملخَّص بترجمة حاشيةٍ وردَت في ص٤٣، قبل مناقشة قراءة المسرحية في ضوء ما يُسمَّى بمدخل «ما بعد الاستعمار». يقول لندلي في المتن بعد مناقشة القراءة المذكورة (وسوف نعرض لها بعد ترجمة الحاشية): «إنني لا أسعى إلى إنكار فائدة وأهمية العاصفة لكُتاب ما بعد الاستعمار بصفةٍ عامة، ولا إلى الإيحاء بأن قضايا العلاقات الاستعمارية كانت خافية على الجمهور الأصلي للمسرحية، أو أنه من الواجب استبعادها من التفسيرات الحديثة.» ثم يستأنف العبارة في الحاشية (استدراكًا) قائلًا:

«وذلك على الرغم من أن المسرح قد بدأ الابتعاد، فيما يبدو، عن القراءات الاستعمارية، أو كما قال رالف بيري Berry في عام ١٩٩٣: «لقد تناقص الإقبال على هذه القراءة حاليًا، وأظن أن المخرجين أصابهم الملل من تصوير كاليبان في صورة ضحية القهر الاستعماري ... فإطار الاستعمار تقييدٌ للمسرحية، ومن المحتمل أنه لم يعُد مفيدًا» (شيكسبير على المسرح، ص١٢٩). والواقع أن الاتجاه الحديث إلى تجاهُل الذكورة والأنوثة ولون البشرة في توزيع الأدوار على الممثِّلين، قد بدأ يقوِّض النظرة النقدية للمسرحية في ضوء مدخل ما بعد الاستعمار، فعندما نشهد في عرض المسرحية في ليدز عام ١٩٩٩م فرديناند نفسه يلعب دوره ممثِّلٌ أسود، ونتابع لقاءه مع والده الذي تلعب دوره ممثِّلةٌ بيضاء، أو عندما تقوم فانيسا ردجريف بدور بروسبيرو «في صورة رجل»، على نحو ما رأينا في مسرح الجلوب الشيكسبيري عام ٢٠٠٠م، نشعر باختلاف التأثير فينا، وهو يختلف قطعًا عن لجوء المُخرج ميلر عام ١٩٧٠م إلى استخدام ممثِّلين من السود، وعن إخراج ريتالاك للمسرحية عام ١٩٨١م، حيث أسند دور بروسبيرو إلى امرأة، مما استتبع تعديلات في النص والإشارة إلى البطل بألفاظٍ أخرى مثل: «السيدة»، «أمي»، «سيدتي» (ديموفسكي، ص١١٩). أما بيتر بروك الذي أخرج المسرحية في باريس عام ١٩٩٠م بممثِّلين من جنسياتٍ متعددة؛ فقد اختار لدَور كاليبان ممثِّلًا ألمانيًّا «حتى يقدِّم الدور برؤيا جديدة، بعد أن كثر تقديمه إما في صورة وحش من المطاط والبلاستيك أو في صورة زنجي، استغلالًا للون البشرة في تجسيد مفهوم العبد، وهو تجسيدٌ بالغ الابتذال (لا توجد أسرار، ١٩٩٣م، ص١٠٧).»

(مقدمة لندلي لطبعة المسرحية عام ٢٠٠٢م، ص٤٣)

وقد فضلتُ ترجمة الحاشية على طولها؛ لأنها تُجْمل ما فصَّله الناقد في صفحاتٍ كثيرة، وحتى ننتقل من انشغال الباحثين بقضية الاستعمار (وما أخصبها لمن يريد كتابة بحثٍ أكاديمي ونشْره ولو كانت قراءته متعسفة)، إلى ما قد يُرى فيها دون تبصُّر من أيديولوجيةٍ استعمارية، فلو كان بروسبيرو مستعمِرًا (بكسر الميم)، لما ظهر بالصورة التي يصورها شيكسبير، فهو أولًا لم يسْعَ إلى القيام برحلةٍ إلى تلك الجزيرة، استكشافًا أو استعمارًا، بل ألقَته المقادير على شاطئها، وهو لا يهتم بإقامة مستعمَرة (بفتح الميم) في الجزيرة، بحيث تكون تابعة لسلطان ميلانو، ولا يُبدي أي رغبة في تحويل الثروات التي تزخر بها الجزيرة، والتي دلَّه عليها كاليبان، إلى سلع تجارية تُدر عليه الأرباح، وتلك من الأغراض الأساسية للاستعمار، بل من الأغراض التي كانت الدعاية لمستعمرة فيرجينيا تؤكدها بإلحاح. وقارئ المسرحية لن يعدم الإحساس بضيق بروسبيرو بالجزيرة وشوقه إلى تركها، مهما كانت خيراتها، والعودة إلى وطنه، مما يوحي بأنه أقرب إلى الدوق سنيور قبل الحياة على مضضٍ في غابة آردن — في مسرحية كما تحب — منه إلى السِّير توماس جيتس، رُبان السفينة التي جنحَت عند جزائر برميودا،

وظُن أنها غرقَت. ومن الناحية الفنية الصرفة، نجد أن الجزيرة تنتمي نوعيًّا إلى ما يُسمَّى «بالعوالم الخضراء» في ملهاوات شيكسبير الأولى، منذ مسرحية سيِّدان من فيرونا، ولا تُستدعَى إلى ذهن المُشاهد أو القارئ صورة المستعمَرة، وبهذا تؤكد النظرة التقليدية إلى المسرحية باعتبارها ملهاةً رعوية (انظر القسم الثاني من هذه المقدمة).

وقد ذكر أخيرًا ناقدٌ شهير يُدعَى روبرت ميولا (Miola) في كتابٍ له صدر عام ٢٠٠٠م بعنوان قراءة شيكسبير، أن الشاعر اختار الجزيرة مسرحًا لأحداث المسرحية حتى تمثِّل ما يُسمَّى بالمكان البهيج (*Locus amoenus*)، الذي يتميز به النوع الرعوي من الشعر، وأنه — أي المكان — يمثِّل المَهرَب من صخب الحياة في البلاط (أو في المدينة)، وهو ما درج على تصويره الشعراء الرعويون، فكأنما يضم ميولا صوته إلى أصوات الذين درجوا في الستينيات على اعتبار المسرحية «رعوية» مثل باربر (Barbar) في كتابٍ عنوانه كوميديا شيكسبير الاحتفالية (١٩٥٩م) ونورثروب فراي (Frye) في كتابه منظورٌ طبيعي ١٩٦٥م، وكأنما يبقى على هذا التصنيف حيًّا برغم القراءات الحديثة! وإذا جارَينا دعاة نظرية ما بعد الاستعمار في تحليل المسرحية نشدانًا للأدلة قلنا إن كاليبان نفسه، الذي يقول إنه كان يملك الجزيرة قبل قدوم بروسبيرو، ويقول النُّقاد إنه يمثِّل السكان الأصليين، ليس إلا ابنًا للساحرة التي وفدَت إلى الجزيرة (من مدينة الجزائر)، فاستعمرَت المكان وأخضعَته لسحْرها «الأرضي»، وقهرَت آرييل — ساكن الجزيرة الأصلي — بسلطانها! وهكذا فإن كاليبان يُعتبَر من الجيل الأول لأبناء المستعمِرين (بكسر الميم)، ومن ثَم يمكن اعتباره منهم، على نحو ما نعتبر الإنجليزي الذي وُلِد في الهند إبَّان الاستعمار البريطاني لها لوالدَين إنجليزيَّين من المستعمِرين (بكسر الميم)، ولو استقر في مكانٍ ما بالهند واتخذها وطنًا! وقد قدَّم أكثر من ناقدٍ أدلةً أخرى على صعوبة ما توحي به المسرحية من قراءة في إطار ما بعد الاستعمار، مثل جيفري ناب Knapp في كتاب إمبراطورية في اللامكان (١٩٩٢م)، بل إن بعضهم يرفض هذه القراءة برمتها، مثل بريان فيكرز (Vickers) الذي يقول في كتابه الذائع (والذي أثار ضجة في الصحف البريطانية والأمريكية عند ظهوره) الاستيلاء على شيكسبير: معارك نقدية معاصرة (١٩٩٣م): إن عادة قراءة ما يحلو لك في النص قد جرفَتنا بعيدًا عن الأدب وعن الفن، ومزجَت الغث بالسمين، فليس نص شيكسبير نصًّا يعالج موضوع الاستعمار، ولمن يريد مناقشة الموضوع أن يبتعد عن المسرحية ويتفرغ لمناقشته باعتباره قضيةً مستقلة خارج إطارها (ص٢٤٦).

ويبني بعض مَن يعارضون قراءة النص في ضوء ما بعد الاستعمار حججهم على حقائق النص نفسه؛ إنسانيًّا وجغرافيًّا، مثل مناقشة تصوير كاليبان نفسه، قائلين إننا نستطيع أن نراه في أطرٍ أخرى غير إطار سكان المستعمرات، فقد ينتمي إلى أنماط المخلوقات الغريبة التي كانت الرومانسات القديمة تحفل بها على مر التاريخ، أو الكائنات الخرافية التي تجمع بين الإنسان والحيوان، إلى جانب الصور الخيالية عن «الإنسان المتوحش»، وهي التي شاعت في العصور الوسطى، إلى جانب ما ذكره البعض من أن هذه القراءة تتجاهل عمْدًا سياق البحر المتوسط الذي تجري فيه أحداث المسرحية. فالجزيرة تقع

في مكانٍ ما بين إيطاليا وشمال أفريقيا، وتهبُّ العاصفة على السفينة في أثناء رحلة العودة من تونس، ولا يكتفي شيكسبير بهذا التحديد الجغرافي، بل يجعل «بروسبيرو» يسأل «آرييل» عن موطن «سيكوراكس» (الساحرة التي حبسَت الجني في شق شجرة البلوط)، حتى يخبرنا الجني بأنها من مدينة الجزائر، وأنا أقول يخبرنا لأن بروسبيرو يعلم ذلك حق العلم؛ بل يفصِّل القول بعد ذلك (ف١/م٢ السطر ٢٦٣ وما بعده) في تاريخ هذه الساحرة، ولكنه يريد أن يؤكد للنظارة أو لقُراء المسرحية أن الأحداث تقع في البحر المتوسط، وكانت تونس والجزائر من ولايات الدولة العثمانية، وطالما تنازعَت أساطيلهما وجنودهما مع الإسبان الذين كانوا يغيرون عليهما ويحاولون غزوهما، وفي هذا الوقت تحديدًا ذاع لجوء القراصنة إلى الجزائر، كما ذاع استرقاق الأوروبيين وبيعهم لتجار الرقيق فيها. أما وظيفة هذه الإشارات إلى «الأبعاد الشرقية» للحدث (أو للأبعاد «الإفريقية»، إن شئت) والتأثير الذي تُحدِثه في القارئ أو المشاهد، فهما لا يزالان يستعصيان على التحديد، ولا يكاد النُّقاد يتفقون على تفسيرٍ واحد، مقنع أو غير مقنع، لهذه الإشارات، فالناقدة بربارا فوكس (Fuchs) تقول في دراسةٍ نشرَتها في دورية فصلية شيكسبير عام ١٩٩٧م (العدد ٤٨) بعنوان غزو الجزر: وضع العاصفة في سياقها (ص٤٥–٦٢): إن إرغام كلاريبيل على الزواج من ملك تونس نموذج لقهر المرأة في سبيل تحقيق أهداف سياسية، أي «احتواء التوسع الإسلامي»، ولكن ريتشارد ويلسون (Wilson) يقول في دراسةٍ نُشرَت في دوريةٍ أخرى (هي التاريخ الأدبي الإنجليزي — ELH — العدد ٦٤) في العام نفسه بعنوان «الرحلة إلى تونس: التاريخ الجديد والعالم القديم في العاصفة»: إن تحطيم سفينة ألونزو يجعل من بروسبيرو «ملكًا للقراصنة»، ويقول إنه يشبه الابن المارق للورد ليستر (روبرت دَدْلي)، وأما دافيد كاستان (Kastan) فيركز بصفةٍ عامة في كتابه المهم: «شيكسبير بعد النظرية» (ويقصد بها النظرية النقدية الحديثة) الصادر عام ٢٠٠٠م (في الفصل العاشر) على عالم سياسات الأسر الأوروبية الحاكمة، ويشير مثل غيره من النُّقاد إلى أوجه التشابه بين بروسبيرو وبين الإمبراطورية الرومانية المقدسة، أي رودولف الثاني، الذي أقصاه أخوه عن الحكْم بسبب انشغاله بالدراسة والسحر. وبالرغم من ذلك كله، ومع احتمال زيادة وعي جمهور المسرحية في عام ١٦١١م بمغزى الإشارات إلى تونس والجزائر عن وعي القارئ أو المشاهد الحديث بدلالاتها اليوم، فإن «الأبعاد الشرقية» (أو الإفريقية) لا تزيد عن إشاراتٍ غير جوهرية في حدث المسرحية، مهما ألح عليها الدارسون، ولكنها على أي حالٍ موجودة، ووجودها قد يخفض قليلًا من حماسنا لتبني آراء دعاة التفسير الحديث في ضوء «ما بعد الاستعمار» وحده، وإن لم يكن يلغي أو ينفي إمكان هذا التفسير، فنصوص شيكسبير الشعرية الدرامية تقبل التفاسير المختلفة بل والمتعارضة، وحماسنا لأحدها لا يجب أن يجعلنا نغفل عن غيرها.

وإذا كنت قد أطلتَ في عرض الآراء المؤيدة والمعارضة للتفسير في ضوء ما يُسمَّى بمدخل «ما بعد الاستعمار»؛ فذلك لأنه مدخلٌ جديد (ولكل جديدٍ لذة) ولأنه — ربما بسبب هذه الجدة وحدها — يجتذب الدارسين لدَينا نحن أبناء العالم الثالث إلى الحد الذي قد يجعله يتخطى حدود التفسير الخاص، أي

«التفسير» الذي يرتبط برؤيةٍ قد تقابلها رؤًى معارضة لا تقل وجاهة عنها وتدعو إلى «تفسيراتٍ» أخرى، بل وقد تجعله يتخذ طابع التحليل العلمي (الذي لا يقبل النقض)، وذلك هو ما لا أومن به ولا أدعو إليه. وسوف أسوق في عرضي للقراءات الحديثة مثالًا آخر لما أتى به التطور في المعالجة النقدية للأدب في الخمسين عامًا الأخيرة من تغييرٍ في مفهومنا للتفسير، باعتباره مرادفًا للشرح والإيضاح مرة، ومرادفًا للتأويل والتخريج مرةً أخرى! وهو مثالٌ يربط بين التفسير وفق المدخل المشار إليه، والتفسير الديني باعتبار المسرحية حدثًا رمزيًّا يدعو للصفح والغفران.

وقد نجِد اليوم مفارقةً واضحة في هذا الربط، ولكننا إذا أعدْنا فحْص كتابات كبار النُّقاد (وأنا أقصد بالكبير مَن أحدث أكبر تأثير) حتى مطلع النصف الثاني من القرن العشرين، وجدْنا أن الدعوة الاستعمارية عمومًا كانت تقيم مبرراتها على أسسٍ ثقافية، حتى تجتذب من بين أبناء البلدان المستعمرة من يقتنعون بها ويدعون لها بين أهلهم، وأعني بالأسس الثقافية غايات نشر القِيم العليا والحضارة ومكارم الأخلاق والدين! إنها مجموعةٌ منوعة حقًّا من الغايات، ولكن ارجع معي إلى ما كتبه ويلسون نايت في كتابه إكليل الحياة (١٩٤٧م) عن اعتقاده بأن العاصفة «أسطورة الروح القومية» (ويقصد بها الروح القومية البريطانية)، وبأنها تمثِّل جهود بريطانيا «الاستعمارية، وخصوصًا تصميمها على رفع مستوى الشعوب المتوحشة من درك الخرافة، وأضحيات الذبح، والتابوهات (المحظورات الاجتماعية) والسحر، وما يرتبط بذلك كله من مخاوف وحالات الاسترقاق، إلى مستوى الوجود المتنور» (ص٢٥٥). ولقد عدَّل نايت آراءه هذه فيما بعد، كما نعرف، ولكن الكتاب يردِّد اتجاهًا في النقد الأدبي تجاوزه العالم بسرعةٍ كبيرة، وهو لا يمثِّل إلا محاولة من النُّقاد لتسخير آرائهم لخدمة «أغراض خارجية» (وهو ما كان ماثيو أرنولد يحذِّر منه، وما رفضه النقد الجديد رفضًا قاطعًا، وإن كانت النظرية الحديثة قد فتحَت له بابًا مريبًا!) ترى هل كان نايت يؤمن حقًّا بأن تحرير الشعوب من الخرافة والسحر يمثِّله ما يفعله بروسبيرو على المسرح مع العفريت آرييل؟ ولأتخذ إذَن نقطة انطلاقي في تناوُل ما يُسمَّى بالتفسير الرمزي (الديني) من هذه الدعوى الغريبة!

كان ويلسون نايت في مطلع الستينيات أستاذًا في جامعة ليدز، وكانت كتُبه الواسعة التأثير قد اجتذبَت إليه الطلاب من شتَّى أنحاء الأرض، وكان من بينهم زميلي عبد اللطيف الجمال الذي كان قد سافر إلى إنجلترا قبلي بعدَّة سنوات، وكان يرسل إليَّ خطاباتٍ حافلة بالإشارات إلى «حلقات درس» شيخه ويلسون نايت، فلما وصلتُ إلى إنجلترا وحكى لي تفصيلًا عن «الحلقات» عجبتُ لما أصابه في شيخوخته من «دروشة»، ورجعتُ إلى كتُبه التي قرأتُها في مصر، فوجدتُ أن بعض الطبعات الجديدة قد أصبحَت تكتسي لونًا أشد حذرًا واعتدالًا، على عكس ما قال لي الجمال عن «دروشته»! وعندما عُدتُ إليها من جديد استعدادًا لكتابة هذه المقدمة، وجدتُ أنها — كما يقول كيرمود في مقدمته لطبعة آردن للمسرحية — تشكِّل أساس التفسير الرمزي الديني، وأن هذا التفسير يرتبط بمذهبه الذي أصبح يقبَل

الخرافة في كنف «الدروشة»، ويبرِّر «سحر» بروسبيرو باعتباره «العلم اللدني» المنسوب إلى أولياء الله الصالحين، ويكاد يوازي بين «عباءة سحره» وبين عباءة الهداية والتقوى!

وفرانك كيرمود — وهو من هو شهرةً ومكانة بين النُّقاد — يفسر سحر بروسبيرو في الإطار الذي وضعه ويلسون نايت، بل وينص في مقدمته التي حلَّت في الطبعة التي اعتمدتُ عليها محل مقدمة لوس (Luce)، على أن محور المسرحية أو أحد محاورها الأساسية هو المقابلة بين «السحر» (بمعنى الحكمة المستلهمة من الملأ الأعلى)، وبين الطبيعة بوحشيتها وفظاظتها وقسوتها! ومع إعجابي الشديد بفرانك كيرمود محققًا وأستاذًا ضليعًا في اللغة، أُصبتُ بخيبة أمل في ذلك الذي ذهب إليه، وعكفتُ على استكْناه معنى السحر والألفاظ المتعددة التي تُطلَق عليه بالإنجليزية، حتى أتبيَّن جذور هذا الترابط بين النظرة الاستعمارية القديمة وبين هذه النظرة إلى السحر، وكيف أثَّر ذلك في التفسيرات الحديثة للمسرحية.

(ج) السحر

إن شيكسبير يشير إلى القوة الخاصة التي يتمتع بها بروسبيرو باسم (Art)، وهو المصطلح الذي أصبح يعني في عصرنا «الفن» فقط، أو الفن والأدب، أو «الآداب» وأصلها (Liberal Arts)، وكانت تمثِّل في العصور الوسطى العلوم التي يدرسها «الأحرار»، وتتكوَّن من شقَّين: شقٌّ أدنى وهو النحو والمنطق والبلاغة، وشقٌّ أسمى وهو الرياضيات والهندسة والفلك والموسيقى، وكان القدماء يطلقون لفظ «الثلاثي» (trivium) على الشق الأدنى، والرباعي (quadrivium) على الشق الأسمى، وقد ظل هذا التقسيم معمولًا به حتى عصر النهضة، ثم أصبح المصطلح يشير إلى دراسة الأدب والفلسفة واللغات والتاريخ إلى جانب مبادئ العلوم الطبيعية النظرية، فاكتسب معنى العلوم النظرية للتفريق بينها وبين الدراسات العملية أو التطبيقية، فما العلاقة بين (Art) هنا والتي تُكتَب دائمًا بحرفٍ كبير، وكلمة (magic) وهما اللتان يستعملهما بروسبيرو في ٥٠/٥١ من الفصل الأخير (م١)؟

… By my so potent Art. But this rough magic
I here abjure;

… وبقوة سحري الجبار!
لكني أعلن أني أنبذ هذا السحر الفظ!

الملاحَظ أنه يوازي بين الكلمتَين؛ إذ يصف فن السحر لدَيه بأنه سحرٌ فظ، ويشير إليه باسم الإشارة «هذا» (this)، أي إنه تولَّى تحديد طابع هذا السحر، بعد أن حدد ما مكنه من إنجازه بفضل قوة هذا

السحر الجبار/الفظ في الأبيات السابقة على هذين البيتَين؛ إذ يقول مخاطبًا «الجنيات» (elves) إنه استعان بهن:

> حتى عتَّمتُ ضياء الشمس بوقْد الهاجرة هنا،
> ودعوتُ الريح العاصفة إلى الثورة،
> بل أنشبتُ الحرب الهادرة الهوجاء
> ما بين البحر الأخضر وسماء خضراء القبة!
> أضرمتُ النار بأيدي الرعد القاصف والمرعب،
> وفلقتُ بأسهم رب الأرباب البلوط الصلب —
> أشجار تُنسَب له — زلزلتُ الجبل الثابت،
> وذراعي اقتلعَت أشجار صنوبر أو أشجار الأرز من الجذر،
> وأمرتُ القبر بأن يوقظ مَن في القبر
> فانفتح وأخرجهم …
>
> (ف٥/م١/٤١–٥٠)

الموازاة بين كلمتَي (Art) و(magic) واضحة إذَن، ولكن ما معنى الكلمة الأخيرة؟ إن أصولها الاشتقاقية تربطها بكلمة ماجوس (magus) أي المجوسي بالعربية، وجمعها magi، وكانت تُطلَق في العالم القديم بصورتَيهما اليونانية (Màgos) واللاتينية (magus) على فئة كُهَّان الفُرس القدماء، قبل أن يتطور معناها فيشمل مَن يمارسون السحر — أي sorcery (أي استخدام التعاويذ أو الرقى عادة في أغراض الشر) — فكان فن السحر يُدعَى (Magikos) باليونانية و(magicus) باللاتينية، وكان التعبير في الأصل يوحي بفنون المجوس (باليونانية *magike techne*) أي فن سحر (المجوس)، ثم حذف لفظ «فن» وظلت الصفة في صورة اسم يعني السحر وحسب.

وفرانك كيرمود يستخدم في الإشارة إلى بروسبيرو كلمةً مهجورة في الإنجليزية هي (mage)، مما يقطع بأنه يدرك الأصل الاشتقاقي، وأما سائر النُّقاد فيستخدمون أشباه المترادفات في الإشارة إلى هذه «القوة الجبارة» التي يشملها لفظ «السحر» العام (magic)، ويجمل بنا التفريق بينها هنا قبل مناقشة رأي كيرمود؛ فالكلمة الأولى (sorcery) قد سبق تعريفها وهي قريبة الصلة بالكلمة الثانية (necromancy)، التي تحمل المعنى نفسه أو السحر الأسود (بعد أن تطورَت في اللاتينية الوسطى إلى *nigromantia*، والمعروف أن التحريف الصوتي الذي استبدل الجيم بالكاف هو الذي أوحى بلَون السواد)، وكان المعنى الأصلي لها

مرتبطًا بصورتها الاشتقاقية، أي التكهن بالمستقبل عن طريق التخاطب مع الموتى؛ لأن (necro) اليونانية تفيد ذلك (الميت أو الموتى)، والكلمة الثالثة هي (wizard) التي تُطلَق على الرجال، والرابعة هي (witch) التي تُطلَق على الإناث، وعمل هؤلاء يُسمَّى (wizardry) و(witchcraft) على الترتيب، وهو الزعم بالتمتع بقوًى خارقة للطبيعة عن طريق التخاطب مع الشياطين أي الجن الشريرة!

ويجهد فرانك كيرمود نفسه في تأكيد «اللون الأبيض» لسحر بروسبيرو، ونسبته إلى قوى الخير لا إلى قوى الشر، فيصف سحر بروسبيرو بأنه «سحرٌ مقدَّس» (holy magic)، وسحر سيكوراكس بأنه «سحرٌ طبيعي» (natural magic)، وهو بهذا يُناقض المعنى الذي شاع في عصر شيكسبير، ولا بد أنه كان يقصده بالتعبير الأخير؛ ففي المعجم الجغرافي (*Glossographia*) الذي وضعه توماس بلاونت Blount عام ١٦٥٦م، نجد تمييزًا واضحًا بين هذا التعبير الأخير وبين ما يقصده كيرمود به، والتعريف مقتبَس في مقدمة لندلي، نقلًا عما يُسمَّى قاعدة بيانات المعاجم الإنجليزية الأولى، على شبكة الإنترنت، وها هي ترجمته الحرفية نقلًا عن لندلي:

> السحر الطبيعي بصفةٍ عامة هو الحكمة، أو تأمُّل العلوم السماوية، وينقسم إلى شقَّين؛ الأول هو الطبيعي، وهو مشروع، وهو أساس كل علم طبيعي حقيقي، وهو الحكمة الخبيئة في الطبيعة، وهي التي إن فُقدَت أصبح عقل الإنسان ومعرفته مرادفَين للجهل. والثاني هو السحر الشيطاني، الخرافي وغير المشروع، والذي يُسمَّى بالسحر الأسود، وبه يكتسب الناس المعرفة بالأشياء بمعونة الجن الشريرة.

> Magic Art (magia) in general, is wisdom or contemplation of heavenly sciences, and is two fold; Natural, which is lawful, and is the ground of all true physick, and the occult wisdom of nature, without which all mans reason and knowledge is Ignorance; The other is diabolical, superstitious and unlawful, and is called necromancy: whereby men attain to the knowledge of things by the assistance of evil spirits. (p. 45)

وقد فضَّلتُ الإتيان بهذا التعريف النادر بلفظه الأصلي بعد ترجمته، حتى يتسنَّى للدارس أن يدرك المشكلات الكامنة في التفسير الذي يحاوله كيرمود، وربما لم يكن الخطأ خطأه، بل خطأ النظرة النقدية إلى المسرحية، وتجاهل اعتبار العاصفة مسرحيةً شعرية، فالاتجاه النقدي الذي لا يأخذ في اعتباره

الطابع الشعري للعمل، وهو ما ألححتُ عليه في بدايات هذه المقدمة، بل يعاملها كما لو كانت دراما واقعية، لا بد أن يصطدم بمشكلة السحر!

ولقد حاولَت بعض القراءات النقدية الحديثة أن تربط بين السحر الأبيض والعلم الطبيعي، وأذكر أن انبهاري بكتاب منزل الدكتور دي، الذي وضعه الكاتب اللوذعي بيتر أكرويد (Ackroyd) في مطلع التسعينيات (وهو مؤلف سيرة حياة ت. س. إليوت، وسيرة حياة ديكنز ... إلخ)، جعلني أقرأ المزيد عن الدكتور «جون دي» (John Dee) العلَّامة الذي مارس السحر، أو وُصِف بممارسة السحر في عصر الملكة إليزابيث، فوجدتُ كتابًا بعنوان الفلسفة الطبيعية عند جون دي: بين العلم والدين (١٩٨٨م) وضعه باحثٌ يُدعَى نيكولاس هـ. كلولي (Clulee)، يرصد فيه تداخُل التعريفات للسحر التي ورثها عصر النهضة من العصور الوسطى، (ص١٣٤)، وقرأتُ تعريفًا آخر ورد في كتابٍ حديث يحدد صاحبه، واسمه ألن ديبوس (Allen Debus) فيه معنى «السحر الطبيعي»، قائلًا: إنه في جوهره «النشاط الذي يتمثل في معرفة الأشياء الخبيئة وفن تحقيق العجائب.» أي في الإحاطة بمكنونات الطبيعة وأسرارها الخفية، وإنه كان يشغل موقعًا مشروعًا من بين طموحات النخبة المثقفة في ذلك العصر، أي إنه كان يماثل ما أصبحنا نسمِّيه «العلم الطبيعي» في أيامنا هذه. وأما الكتاب الذي اطلعتُ فيه على هذا التعريف فهو التفكير مع الشياطين: فكرة السحر في مطلع العصر الحديث في أوروبا، (١٩٩٧م) ومؤلفه هو ستيوارت كلارك (Clark)، (الذي يقتطف التعريف المذكور ويورده في ص٢١٦)؛ ولذلك فإن الاتجاه الحديث في النقد هو اعتبار سحر بروسبيرو صورةً رمزية (شعرية) للعلم الطبيعي، الذي اكتسبه بروسبيرو من الدرس في الكتب، والميل إلى تفسير ما يفعله على المسرح أو ما يأتي به من «عجائب» في صورة ممارسة طاقاتٍ روحية خاصة، وجدها علماء النفس أخيرًا عند بعض الأشخاص، مثل: «تنويم» ابنته، و«تجميد» ذراع فرديناند، وإيهام اللوردات بأنهم يسمعون صوت الضمير الذي يلومهم ويحضهم على التوبة!

والواقع إن إنكار قوة سحر بروسبيرو ليس وليد النظرية النقدية الحديثة، بل هو قديمٌ قِدم نشأة العلم الطبيعي الحديث في القرن السابع عشر، فعندما أعاد جون درايدين وويليام دافينانت صياغة مسرحية شيكسبير وإصدارها في عام ١٦٦٩م باسم الجزيرة المسحورة — كما سبق أن أشرتُ — كتبا في المقدمة استهلالًا (برولوج) يُعربان فيه عن رفضهما لبناء المسرحية على فكرة السحر، ويبرران لجوء شيكسبير إليه قائلًا: إنه «كان يكتب آنذاك وفقًا لمعتقدات الناس.» (انظر الجزيرة المسحورة المنشورة في كتابٍ من تحرير ساندرا كلارك بعنوان تطويع نصوص شيكسبير، ١٩٩٧م، ص٨٨)، وكانت صور الساحر المقدمة على المسرح تتفاوت من عصرٍ إلى عصر، ولكن الاتجاه العام الذي لاحظه من تتبع هذه الصور المتفاوتة كان يسير نحو «تحريره» من صورة السحر التقليدية، حتى انتهى الأمر إلى تقديمه في صورةٍ تشبه صور علماء القرن العشرين (في عرضَي المسرحية ١٩٨٨ و١٩٩٩م)، بل إن المخرج ليفيو شيولي (Liviu Ciulei) قدَّم بروسبيرو في العرض الشهير في أمريكا (منيا بوليس) عام ١٩٨١م في صورة «عالمٍ عبقري حديث ... يمكن اعتباره نظيرًا لأينشتاين.» (كما تقول كريستين ديمكوفسكي

مكتبة علي بن صالح الرقمية

(Dymkowski) في طبعتها للعاصفة عام ٢٠٠٠م (ص٢٧) في سلسلة إخراج شيكسبير، الصادرة عن كيمبريدج)، وقد يكون هذا التفسير وغيره قد تأثَّر بفيلم الخيال العلمي وعنوانه الكوكب المحرَّم، الذي يقدِّم المسرحية في كوكبٍ آخر هو الطائر – ٤ عام ١٩٥٦م، ويقول لندلي تعليقًا على هذا الاتجاه: إنه محمود بصفةٍ عامة؛ لأن طموح العلم الحديث إلى تفهُّم أسرار الكون يشبه «طموح الساحر الطبيعي في عصر النهضة، وهو يواجه رد الفعل نفسه الذي يتراوح بين الانبهار به والخوف منه» (ص٥٠ من المقدمة).

ولكن السحر بهذا المعنى العلمي «الجديد» لا يرتبط بالدلالة الدينية لما ينتهي إليه بروسبيرو من صفحٍ وغفران عمن أساءوا إليه، وبالدلالة الدينية للكثير من آيات الكتاب المقدس التي يُشار إليها عرَضًا في ثنَايا المسرحية! أي إن الربط بين الخصال والفعال البشرية التي تتفق مع ما أمر الدين به ويدعو له وبين ممارسة السحر، بأي تعريفٍ من تعاريفه السابقة، ربط تعسفي، ولا يفيد الإدراك الصحيح لطابع المسرحية الشعري، ويتعذر قبوله على المستوى الواقعي، صحيح أن علم الشياطين (demonology) كان مشبعًا بالقيم الدينية — كما يقول كلارك في الكتاب المشار إليه (التفكير مع الشياطين) (ص٤٣٧) — ولكن الحدث لا يربط — كما يقول روبرت وست (West) في كتابه شيكسبير وأسرار الظواهر (١٩٦٨م) (أي ظواهر الطبيعة) — «بين سحر بروسبيرو واستعانته بالجن وبين الدين ربطًا صريحًا ... بل يحافظ على الطابع العلماني والتجريبي لأحداث مسرحيته» (ص٨٤). ورغم اختلاف بعض النُّقاد المحدَثين مع هذا الرأي، ومن أهمهم ديبورا شوجار (Shuger) في فصلٍ ساهمت به في كتابٍ حديث عنوانه الدين والأدب والسياسة في إنجلترا بعد الإصلاح الديني ١٥٤٠–١٦٨٨م (١٩٩٦م)، وقد اطلعتُ على هذا الفصل وحده دون سائر فصول الكتاب، فإن الربط بين القيم الدينية و«علم الشياطين» ربطٌ لا يفيد المسرحية، بل قد يضلل القارئ ويدخله في متاهاتٍ لا لزوم لها.

وأما القيم الدينية المشار إليها فعلى رأسها كما سبق أن ذكرتُ قيمة الصفح والغفران، إلى جانب قيمة الندم والتوبة، وهذه القيمة الأخيرة لا تتأتَّى إلا بمواجهةٍ مع النفس وحسابها عما فعلَت، الأمر الذي يتطلب تذكُّر أفعال الإنسان، ومن ثَم تبرز الذاكرة باعتبارها عاملًا فعالًا في الحدث الدرامي، وهو ما يهمنا هنا، خصوصًا إزاء ما أؤكده وأُلح عليه في هذه المقدمة من ضرورة اعتبار المسرحية دراما شعرية، والذاكرة هي التي تعمل مع الخيال في تعاونٍ وثيق على إبداع أعمق اللحظات الشعرية والدرامية في آنٍ واحد!

(د) التفسير الديني

وليس «التفسير الرمزي» للمسرحية — أي اعتبارها حدثًا رمزيًّا دينيًّا — من ابتداع العصر الحديث، ولكنه قديمٌ نسبيًّا، وكيرمود يشير إليه في مقدمته ويرفضه، ذاكرًا كتابَين لم أستطع الحصول

على أيِّهما هما عاصفة شيكسبير: تفسيرٌ رمزي (١٩٣٥م) والفكرة اللازمنية (١٩٣٦م)، والأول من تأليف أ. ب. واجنر (Wagner) والثاني من تأليف كوين سميث (Smith)، وهو يذكر كتبًا غيرهما ويشارك دون أن يدري في أمثال هذه التفاسير حين يقول «أعتقد أن شيكسبير يقدِّم عرضًا لفكرتَي السقوط والتكفير عنه من خلال قصص مماثلة، وإن لم نكن بحاجةٍ إلى الاشتطاط عند البحث عن أصولٍ لهذه القصص» (ص٨٣). وأما رأس التمثيل الرمزي فهو ويلسون نايت، بلا منازع، وقد سبق لنا عرْض آرائه ولا داعي للخوض فيها من جديد، بل الأفضل أن نرصد كيف يستخدم شيكسبير قوة الذاكرة والنسيان في عمله الشعري الدرامي!

ما إن يبدأ المشهد الثاني من الفصل الأول (بعد مشهد العاطفة والظن بغرق السفينة)، حتى تبدأ كلمات الذكرى والنسيان تلحُّ على سمع القارئ أو المشاهد؛ إذ يبدأ بروسبيرو قصته لابنته بسؤالها: «هل تذكرين؟» (٣٨)، ويجيب السؤال بنفسه: «لا أظنك تذكرين» (٤٠)، وحين تقول: «بل أذكر» (٤١)، يقول لها: «فما الذي تذكرينه؟ هل تذكرين ... حدثيني عما لا يزال عالقًا بذاكرتك!» فتقول: «ما تحمله ذاكرتي بعيدٌ غائم!» فيقول: «إن كنتِ تذكرين ... فاذكري»، وتردُّ: «ذلك ما لا أذكره» (٤١–٥٣). وإذا كان قصُّ البطل لما سبق من أحداثٍ قبل رفْع الستار مألوفًا؛ فإن هذا التكرار لثيمة التذكر وبألفاظٍ مباشرة غير مألوف، وهو غير موجَّه للمشاهد أو للقارئ، بل هو أول خيط من خيوط الصورة الشعرية، التي يستمر نسْجها على امتداد النص كله، وعندما ينتهي بروسبيرو من سرد القصة التي عاشت في ذاكرته اثنتَي عشرة سنة، ندرك أثناءها كيف ظلَّت أحداثها حيةً نابضة في نفسه، وكيف تربط الماضي بالحاضر، يجعل ابنته تنام ويستدعي آرييل — العفريت الذي يخدمه — ليلتقط خيط الثيمة المذكورة: «دعني أذكرك» (٢٤٣)، «أرجوك تذكر» (٢٤٧)، «وهل نسيت» (٢٥٠)، «بل تنسى» (٢٥٢)، «هل نسيت الساحرة» (٢٥٦)، «بل نسيتها» (٢٦٠)، «لا بد أن أذكرك» (٢٦٢)، «فأنت تنسى» (٢٦٣). وهو تكرارٌ يكفي كما قلتُ لربْط الماضي بالحاضر حتى نتابع — نحن المشاهدين — أحداث المسرحية باعتبارها امتدادًا لما حدث منذ اثنتَي عشرة سنة، فكأنما أحيَت الذاكرة الماضي ودفعَت به إلى خشبة المسرح، وهو لا يمضي ويختفي حين يتذكر «رجال الخطيئة الثلاثة» ما فعلوه ويعربوا عن الندم والتوبة، وعندها فقط يقول بروسبيرو في الفصل الخامس «لا تزد يا سيدي! لا تُثقل ذاكرتنا بما مضى من الأحزان» (١٩٩). وهذه هي المرة الأولى بل والوحيدة في المسرحية التي يتحرر فيها بروسبيرو من ذاكرته، وسرعان ما يتبعها تحرُّره من سحره كما تقول مارجريتا دي جراتسيا (de Grazia)، التي تقول في مقالٍ لها بمجلة دراساتٍ شيكسبيرية، العدد ١٤ (١٩٨١م): «إن ممارسة بروسبيرو للسحر تُعتبَر بمثابة سجنٍ له ... إذ أبعدَته عن غيره من البشر» (٢٦١). وها أنا ذا أضيف أن حبسه في طلب الثأر من عواقب انحباسه في ذاكرته على تلك الجزيرة المهجورة، والتي لا نرى لها في المسرحية مستقبلًا يربطها بنابولي أو ميلانو (مما يناقض رأي أصحاب نظرية ما بعد الاستعمار).

والواقع أنني أميل إلى قبول رأي دي جراتسيا، وأدعم رأيي بما جاء في خاتمة المسرحية التي يلقيها بروسبيرو مواجهًا الجمهور، ويطلب منهم أن يعينوه «في كسر قيوده»، وبألا يقضوا بأن يبقى في الجزيرة الجرداء، أي بأن «يُحبَس في هذا القفر»، ويختتم الخاتمة نفسها بالأبيات التي تلخِّص ما أومن بأنه من محاور المسرحية حقًّا، أي إحساس بروسبيرو بأنه مخطئ مثل الآخرين (لنشدان الثأر؟ لاستعمال السحر؟) وبأنه كان حبيسًا فتحرر نفسيًّا ويبقى التحرر ماديًّا أيضًا:

واليأس خليقٌ أن يختتم حياتي
إلا بصلاةٍ وبخير دعاء!
فصلاتي تنفذ من أقطار الكون
إلى الرحمة كي تمحو كل ذنوب الحوباء!
وكما تبغون الغفران لكل الآثام لدَيكم
أبغي الصفح لألحق بالطلقاء!

(ف٥/م١/١٥–٢٠)

أي إنه إنسانٌ أولًا وأخيرًا، أحسَّ بالظلم فسعى للانتقام من ظالميه، واستعان بطاقات العلم التي سخَّرَت له الطبيعة والطاقات النفسية التي مكَّنَته من إخضاع الآخرين لسلطانه (على المستوى الواقعي)، أو بالسحر الذي يمثِّل على المستوى الرمزي قوة الخيال الشعري، التي يجسِّدها شيكسبير في أشكالٍ نراها ونسمعها، وإن كانت تنتمي لعالم الخيال أو الخرافة، حتى إذا وصل إلى لحظة الثأر همس له الهامس (آرييل) إنه يشفق على ما آل إليه أعداؤه، فإذا به يتحول من رغبة الانتقام إلى سماحة الغفران! وأكرر إنني أرى في هذه القراءة مدخلًا يحافظ على طابع الدراما الشعرية بل ويبرزه؛ فإن بروسبيرو لا يكتمل تحرُّره إلا بتخلُّصه من الطاقات المذكورة (التي قلتُ إنها سخَّرَت له كل شيء)، فأصبح من جديدٍ يشعر بأنه إنسانٌ فانٍ، إنسانٌ ضعيف إزاء قوى الكون:

طاقاتي تقتصر الآن على ذاتي
ولذلك ما أوهى طاقاتي!

(الخاتمة ١، ٢)

وبعد أن يعدِّد لندلي أصداء بعض آيات الكتاب المقدس في المسرحية، مؤكدًا أنها تشهد بوجود «الدين» في المسرحية، يستدرك العبارة قائلًا: «ولكن هذا لا يعني — وأكرر هنا أداة النفي كي أؤكد أن هذا لا يعني — أن العاصفة حدثٌ رمزي ديني، ولكنه يعني أن علينا أن نذكر أن معالجتها للصورتَين الدينيتَين للتوبة والغفران، والسلطة وحدودها، معالجة يستند إليها عمل «قضيةٍ فكرية» أخرى، لا مناص من أخْذها مأخذ الجد، كشأن جميع القضايا والسياقات الأخرى» (ص٥٢–٥٣). ويعني لندلي بهذه القضية الفكرية «قضية السلطة والقوة»، (power and authority) كما يُطلَق عليها، أو قضية «علاقات السلطة» كما يطلق عيلها غيره من النُّقاد، وسوف أعرض لأحداث الآراء في هذه القضية التي تتصل دون شك بقضية الدين ونظرية «ما بعد الاستعمار».

(هـ) علاقات القوة

قلتُ في مطلع دراستي لوظيفة الموسيقى (في هذه المقدمة): إن المسرحية ثمرةٌ صادقة من ثمار ثقافة القرن السابع عشر، وهو القرن الذي شهد تحوُّل اتجاه الفكر السياسي الإنجليزي من سلطة الملك المطلَقة (المستمدَّة من اعتباره ظِل الله على الأرض) إلى سلطة البرلمان أو سلطة الشعب، مع ما يقتضيه ذلك من تحديدٍ لسلطة الملك، وكان استناد الملك إلى «أمر الله» في حكمه للناس يعني أن طاعته من طاعة الله، فهي إذَن طاعةٌ محمودة، وأن العصيان ذميم، وفي هذا الإطار اتجه بعض النُّقاد إلى تفسير سلطة بروسبيرو في المسرحية تفسيرًا يقرِّب البطل من الملك، فهو يأمر فيطاع، وهو يعاقب أو يغفر، سواء إذا اعتبرناه حاكمًا أو أبًا أو مالكًا للعبد الذي يخدمه (أو حتى مستعمرًا). ومن الطبيعي لمن يتبنَّى وجهة النظر المذكورة أن يشعر بالهُوة التي تفصل عالمنا عن عالم بروسبيرو، وأن يحرمه «التعاطف» الذي كان يتمتع به ولا شك أمام جمهور عصر شيكسبير.

ولكن هذه النظرة «مضلِّلة» (بكسر اللام)؛ لأن بروسبيرو ليس حاكمًا، وإلا فأين المحكومون؟ يقول بعض النُّقاد إنهم كاليبان وآرييل وميراندا! ولكن كاليبان خادم يشغل موقع العبد، أو عبدٌ يقوم بعمل الخادم، ولفظ (serve) يعني أن يخدم أو يعبد، أيهما شئتَ، وآرييل جنِّي يسيطر عليه بروسبيرو بقوة سحره (على نحو ما نعرف في قصص الجن عبر العصور وفي كل اللغات)، وهو مدين لسيِّده بروسبيرو بتحريره من الحبس في الشجرة، ويسدِّد دَينه بأداء خدماتٍ معيَّنة ينال بعدها حريته! وأما ميراندا فهي ابنة بروسبيرو، وطاعة الأب أثناء الطفولة واجبة حتى يبلغ الطفل سِن الرشد، وهذا أيضًا لا علاقة له بسلطة الملك على الرعايا، بل هو من تراث الإنسانية في كل زمانٍ ومكان!

وأما علاقة بروسبيرو مع سائر شخصيات المسرحية فلا أثر فيها لعلاقات القوة أو «علاقات السلطة» المذكورة، فنحن نعلم أن أنطونيو قد خان أخاه وسلبه حكْم الدوقية (أو المملكة)، بسبب إهمال بروسبيرو نفسه ممارسة سلطاته، واستغراقه في الدرس وطلب العلم؛ أي بسبب انصرافه عن السلطة!

والصورة التي تقدِّمها المسرحية صورة خيانة للطبيعة ولروابط الأخوة، أي للأسرة، أكثر من كوْنها مؤامرةً سياسية! والأمر الذي يؤكد ذلك هو أننا إذا فحصْنا أقوال بروسبيرو على امتداد المسرحية لم نجد فيها أي عباراتٍ دينية من التي اعتدناها عند من يمارسون السلطة الملكية في المسرحيات التاريخية لشيكسبير! ولا نستطيع أن نجد أي أصداءٍ توحي «بالحق الإلهي» للملوك، حتى وقد وهبه الله — على المستوى الواقعي — قوة السحر التي مكَّنَته من الظفر بأعدائه! بل إن شيكسبير، كما قلتُ من قبلُ، يجعل السحر وليد الدراسة والعلم، لا قوةً ربانية خارقة!

ولن أطيل في تحليل «علاقات السلطة» في المسرحية، بل إننا عندما نتأمل ما ينتهي إليه دث المسرحية من «تحرير» أو «تحرر» على كل المستويات (أي تحرير آرييل وعودته إلى الأجواء، وتحرير المذنبين من ذنوبهم بالتوبة، وتحرير بروسبيرو نفسه من طلب الثأر باكتساب الطاقة على الغفران، وتحرير كاليبان الذي يفترض جمهور النُّقاد أنه سوف يبقى في جزيرته بعد أن وعد سيده السابق «بالتعقل» والسعي للصفح والعفو! وإن كان من المحتمل أن يعود مع الركب إلى إيطاليا ليعمل بخدمة بروسبيرو في المستقبل!) أقول إننا عندما نتأمل هذه النهاية «السعيدة» — خصوصًا بعد زواج فرديناند وميراندا — لن نجد أثرًا من آثار السلطة التي تأمر فتطاع! وحتى لو افترضْنا أن علاقات السلطة كانت تحكم الأحداث في بدايتها، فإن المسرحية تصهرها بإعادة كل فرد إلى ذاته، لا إلى قوى خارجية، وهو ما يمكن استشفافه من آخر بيت في آخر ما يقوله جونزالو:

هل أُخرج من ميلانو حاكم ميلانو
حتى تغدو ذريته حكامًا في نابولي؟
فلنفرح فرحًا فوق الفرح العادي!
ولننقش بالذهب القصة في أعمدة لا تبلى!
في رحلة بحرٍ واحدة ظفرَت بالزوج كلاريبيل في تونس
وأخوها وجد عروسًا من بعد التِّيه وفقدان النفس!
واسترجع دوقيته الدوق بروسبيرو في قفر جزيرتنا!
وجميعًا عُدنا لذواتٍ تاهت منا زمنًا!

(ف٥/م١/٢٠٥–٢١٢)

«العودة إلى الذات» يمكن تفسيرها على أكثر من مستوى، خصوصًا بسبب التعديل الصياغي الطفيف في الترجمة، فالأصل يكرر الفعل «وجد» (٢١٠ هنا) في كل العبارات، ويحذفه أي يجعله

مستترًا في العبارتَين الأخيرتَين، والعبارة الأخيرة تؤكد «التيه» المادي (على الجزيرة) والمعنوي بسبب الاضطراب الذي نشأ نتيجة «الانقلاب السلمي» وخيانة الأخ لأخيه! وربما نستثني من هذا كله «أنطونيو» الذي لا يجد ذاته، ولا يعترف بالضمير، أو قل إنه لم يجد ذاته؛ لأنه لم يعترف بالضمير، ومع ذلك فقد هلَّل له البعض باعتباره الفرد الذي تمرد على السلطة، واحتفل به الشاعر و. هـ. أودن (Auden) في قصيدة البحر والمرآة.

(و) التفسير الرمزي

وهذا التفسير الرمزي الذي أقول به — استنادًا إلى النص الشعري نفسه — من التفاسير الحديثة التي كانت أحيانًا تشتطُّ في الاستدلال والاستنباط، ولكنها مهمة، فهي تمثِّل «الوجه الآخر» للحدث الرمزي، وفقًا للتمييز الذي وضعه نَتُول (Nuttall) بين مفهومَين للقصة الرمزية (أو الحدث الرمزي)، الأول هو اعتباره في مجمله رمزًا لحدثٍ آخر يتَّسم في جوهره بالواقعية، ويعادل الحدث الرمزي في الدلالة، والثاني هو استقراء بعض عناصر الحدث التي ترمز فيما بينها أو تشكِّل «عالمًا رمزيًّا» يزيد من خصب الحدث الواقعي الذي نشهده، وهذا الاستقراء هو الذي أعنيه بالاستدلال والاستنباط، ولقد حاولتُ معالجة الحدث في ضوء المفهومَين اللذين قد يختلطان أو يتميزان (انظر كتابه المهم «مفهومان للقصة الرمزية»، ١٩٦٧م). ولا بد قبل أن أعرض لهذا التفسير «الاستنباطي» أن أقول: إننا نعتمد عليه كثيرًا في تحليلنا للشعر، باعتبار أن الشعر فنٌّ له حركته الرمزية الداخلية (symbolic action) التي تماثل القصة الرمزية (allegory) في أبنيتها الخصبة الحافلة بالدلالات، والتي كانت تكتب شعرًا أيضًا على مَر العصور، والحدث الرمزي في الدراما الشعرية لا يقتصر على «الفعل المسرحي» (أو الحركة الدرامية) (dramatic action)، الذي قد نشير إليه باسم الحدث الدرامي، بل يتجاوز ذلك إلى دلالات الرموز مفردة ومجتمعة، وهو ما تعرَّض له النُّقاد في غير هذا الموضع فأوفوه حقه.

والتفسير الرمزي (allegorical interpretation) الذي أريد عرضه يتصل بما عرضتُه في البداية عن بناء المسرحية، في القسم الرابع من هذه المقدمة، عن التكوينات الثنائية والثلاثية، والمقابلات بينها على مستوى الأحداث ودلالاتها، فإذا كانت الاتجاهات الحديثة لإخراج المسرحية تحاول إبراز المقابلات بين الثنائيات (والثلاثيات) بالحركة الجسدية على المسرح، وبإسناد بعض الأدوار الرجالية للنساء (كما تقول ديمكوفسكي في المرجع المشار إليه آنفًا) تأكيدًا للطابع الإنساني الذي يربط بعضها بالبعض حتى في التقابل والتضاد، فإن النص الشعري يميل إلى الإيحاء بما هو أبعد من الروابط الإنسانية، كما يذهب إلى ذلك أصحاب التفسير الرمزي، فقد يوحي بصورٍ فلسفية وقد يغري بالتحليل النفيس (رمزيًّا) لاستشفاف مستوياتٍ أعمق للحركة الدرامية. ولنركز على الثنائي آرييل وكاليبان اللذين تقاربَت صورهما كثيرًا من بعضهما البعض في العروض الحديثة للمسرحية، ولننظر كيف يمكن تفسير دورَيهما تفسيرًا يميز بينهما

حتى في الربط بينهما على مستوًى آخر: إن آرييل كائنٌ من الهواء («أنت هواءٌ محض» (٥/١/٢٠)) وهو مرتبطٌ بالنار؛ إذ يحكي في الفصل الأول (المشهد الثاني) كيف تبدَّى للملَّاحين «في صورة لهب» (١٩٧)، وتحديده الظهور «على رأس السارية» (١٩٩)، يعني أنه كان يمثِّل ما يُسمَّى بضوء أو نار القديس إيلمو، وهو الذي درج الكُتاب على اعتباره «القديس الراعي» للملَّاحين، وإيلمو هو الاسم المشهور للقديس إرازموس (ت. عام ٣٠٣م تقريبًا)، وأما ذلك الضوء أو النار فهو الوهج أو الشرارة التي يراها الملَّاحون في الظلام، نتيجة الْتقاء رأس السارية أو رأس برج الكنيسة بشحنةٍ كهربية في الجو، وهكذا فإن آرييل يمثِّل عنصرَين رفيعَين هما الهواء والنار معًا، في مقابل كاليبان «الأرضي» الذي يقول له بروسبيرو «يا طين!» (أو يا تراب!) (١/٢/٣١٦)، وهو صاحب «ينابيع الماء العذب» (١/٢/٣٢٩)، التي أرشد إليها بروسبيرو وابنته، فهو يمثِّل عنصرَي التراب والماء معًا، بحيث يضم آرييل وكاليبان فيما بينهما العناصر الأربعة جميعًا، أي العناصر التي كان الناس في عصر النهضة يعتقدون أن الدنيا تتكون منها.

ويقدِّم نَتُول في الكتاب المشار إليه آنفًا رصدًا لتاريخ النظرة الرمزية أو التفسير الرمزي، قائلًا: إن إدراك هذه العلاقة في مطلع القرن التاسع عشر فتح الباب لتفسيرٍ رمزي للروح على أُسس علم النفس السائد في القرن السابع عشر (ص٢)، وهو يتابع تطور هذه القراءات النقدية الرمزية حتى بواكير القرن العشرين، ولكن هذه القراءات قد فقدَت أنصارها ولم تعُد تحظى بالقبول والترحاب الذي تحظى به القراءات «المادية» والسياسية، وهي قراءاتٌ تختلف اختلافًا بيِّنًا، ومع ذلك فقد صدر عام ١٩٨٥م كتابٌ ألَّفه مايكل ستريجلي (Strigley) بعنوان صور بعْث الحياة: دراسة للعاصفة لشيكسبير في إطار خلفيتها الثقافية، ويرى فيه أن المسرحية حدثٌ رمزي «يصور الحياة البشرية في صورة تحولاتٍ خيميائية alchemical تتضمن الانحلال وبعث الحياة وفْق الأفكار التي أشاعتها مدرسة بارسيلوس الطبية» (ص١٩). والمعروف أن بارسيلوس المذكور (Parcelsus) (١٤٩٣–١٥٤١م) كان علامًا في الكيمياء، واشتهر بأنه كان رائدًا للاستفادة من المكتشَفات الكيميائية (آنذاك) في مجال الطب، ولكثرة تنقُّله بين الجامعات الأوروبية (بسبب صعوبة تقبُّل مناهجه الجديدة) ذاع عنه (ربما من باب الافتراء) أنه كان أقرب إلى «علم» الخيمياء (تحويل المعادن إلى ذهب) منه إلى علم الكيمياء! ولعلنا نذكر أن إسحاق نيوتن العظيم نفسه قد أفتتن بهذا العلم القديم، وبذل فيه جهودًا جبارة (بلا طائل، بطبيعة الحال)، والمهم هنا هو التحول أو التحولات التي يقول بها ستريجلي، ويدلل عليها بصورٍ شعرية كثيرة في النص، حتى إن القارئ ليشعر أحيانًا بالإرهاق من مجرَّد تتبع حججه أو «براهينه» وإن كانت نظرته الرمزية لها وجاهتها.

ولكن الرومانس — إذا قر رأينا على هذا التصنيف للمسرحية — نوعٌ أدبي يقبل في جوهره التفسير الرمزي، بل إن ثقافة عصر النهضة كانت مشبعة على كل مستوى وفي كل عملٍ أدبي (مهما كان نوعه) بالدلالات الرمزية، وكما يقول لندلي في مقدمته: «من الصعب أن نتصور أن شيكسبير لم يكن

يتوقع عندما أبدع شخصيتَي آرييل وكاليبان أن تقبلا مثل هذا التفسير» (ص٦٤). أما سبب معارَضة النقد المعاصر لهذا التفسير وأشباهه، فربما كان يرجع إلى أن كل تفسيرٍ رمزي، كما يقول أنجوس فلتشر (Fletcher) في كتابه «القصة الرمزية: نظرية إحدى الطرائق الرمزية» (١٩٦٤م) يعتمد في جوهره على الشكل الهرمي للسلطة (المراتبية)، لا بسبب استخدامه للصور التقليدية فحسب، وهي التي تنتظم في أنساق مقابلاتٍ وتوافقات، بل أيضًا لأن كل شكلٍ هرمي للسلطة يتضمن سلسلة من الآمرين والمأمورين» (ص٢٢–٢٣). ولن أفيض في هذه القضية فقد تعددَت تفسيرات آرييل وكاليبان، التي تؤكد صحة ما ذهب إليه فلتشر، بل وتفسر لنا كثرة ما كتب عن «علاقات السلطة» في المسرحية استنادًا إلى أمثال هذه التفسيرات الرمزية، وإن كان يجب أن نتوقف عند التفسير الذي اكتسب قوة في القرن العشرين، بسبب نشأة التحليل النفسي وذيوعه.

ألا نستطيع من هذه الزاوية أن نعتبر آرييل وكاليبان رمزَين يكمل بعضهما البعض أو قل متكاملَين؟ معنى هذا أنهما يمثِّلان جانبَين من شخصية بروسبيرو أكثر مما يمثِّلان شخصَين متفردَين على المستوى الواقعي! لقد سبق أن أشرتُ إلى إمكان اعتبار آرييل رمزًا لطاقة الخيال في ذهن بروسبيرو، أي الطاقة التي تنفِّذ وتجسِّد الأفكار التي تدور بذهن بروسبيرو، وهو يقول بما يوحي بذلك «أنا رهن فكرك!» (٤/ ١٦٥/١)، وهو يجعل الحياة تدب في أي تصوراتٍ يبتكرها ذهن بروسبيرو، بمعنى أنها تصبح مرئية وملموسة!

وأما كاليبان فما أيسر أن نقرنه بالأنا السفلى أو «الليبيدو»، أو ما كان يُسمَّى في الإنجليزية id، فهي تُفسَّر أحيانًا بالغريزة الحيوانية وأحيانًا بالطاقة النفسية المنبعثة منها (في التحليل النفسي)، أو قل إنه يمثِّل العاطفة المشبوبة الجائحة والجسد المتمرد، وهما ما يحاول بروسبيرو أن يتغلب عليه بل ويلغيه باستغراقه في الدرس والتأمل للكون. وقد شهد القرن العشرون محاولاتٍ ناجحة لتقديم هذه الرؤية الرمزية، أهمها — إبداعًا — قصيدة البحر والمرآة للشاعر أودن التي سبق الإشارة إليها، وفيلم الكوكب المحرَّم الذي سبقَت الإشارة إليه أيضًا.

وقد تطرق التحليل النفسي أيضًا للعلاقة الرمزية بين الأب وابنته باعتبارها علاقةً أسرية، والأسرة في العصر الإليزابيثي كانت ذات قداسةٍ خاصة، ربما كانت مستوحاة من الصورة الدينية المعروفة، أو كانت ذات دلالةٍ أعمق على المستوى الإنساني، كما تقول رُوث نيفو (Nevo) في كتابها لغة شيكسبير الأخرى (١٩٨٧م)، فهي تقول: إنه لا بد من «إنقاذ» الوالد وابنته من هذا الوهم الرائع.

> بل أجمل الأوهام جميعًا، وهو أن يعيش الوالد وابنته، وحدهما معًا، دون منافسٍ يدعو للتحدي، ودون تمرُّد يهددهما، ودون فوَرانٍ جنسي يدمر استمتاعهما الطهور بالجمال، والطاعة، والحب، ومراعاة بعضهما البعض ... وما ذاك إلا وهمٌ من نسْج التمني، مثل وهم الملك لير

الذي يتمنى أن يغنِّي مثل طائرٍ حبيس في قفصٍ مع كورديليا داخل السجن، أو قل إنه وهْم أي أب أو أم.

(ص١٣٣–١٣٤)

والمقارنة التي تعقدها مع مسرحية الملك لير مقارنةٌ تصبُّ مباشرة في التفسير الرمزي لهذه العلاقة من وجهة نظر التحليل النفسي، فتصوير الحرية في صورة سجن من المفارقات التي تنطبق على جزيرة بروسبيرو أيضًا؛ فهي مكانٌ رُفِع إلى مكانة الجنة، وإن كان الفرار منه محتومًا!

(ز) التحليل النفسي

ويقول دُعاة التحليل النفسي — ومن بينهم نقادٌ ومخرجون — إن على بروسبيرو أن يتخلى عن ابنته لمن يتزوجها، وعليه من ثَم أن يعترف بأن لها حياةً جنسية، وهم يفسرون من هذا المنظور معاملته القاسية لفرديناند، كأنما يرى فيه — على مستوى اللاوعي — منافسًا جاء ينتزع ابنته! فهو يجمِّد حركة سيفه في الفصل الأول، ويصر على العفة الكاملة قبل الزفاف في الفصل الرابع، ويفرض عليه عقوبة حمْل الأخشاب، كأنما يوازي في اللاوعي بينه وبين كاليبان الذي حاول المساس بتلك العفة، كما يقول دافيد ساندلسون (Sandelson) في دراسةٍ له وردَت في كتابٍ بعنوان تمثيل شيكسبير: مقالاتٌ جديدة في التحليل النفسي (١٩٨٠م) من تحرير مري م. شوارتز (Shwartz) وكوبيليا كان (Kahn)، (ص٣٣–٥٣). وهو لا يسمح لفرديناند بالظفر بميراندا إلا بعد «تهذيبه» عن طريق الماصْك (الذي غابت عنه فينوس ربَّة الحب)، ونلمح في النص إيحاءً بأن «خسارة» الوالد بفقد ابنته توازي حزنه لفقد آرييل، وهو يغادره في الجزيرة، مثلما يترك ابنته تعود إلى نابولي ويذهب هو إلى ميلانو! وقد ذهبَت مُخرجة للنص تُدعَى نانسي ميكلار (Meckler) إلى تجسيد هذا التوازي على المسرح، بإسناد دور آرييل إلى فتاةٍ في العرض الذي قدمَته فرقة الخبرة المشتركة عام ١٩٩٦–١٩٩٧م، وقالت في «برنامج العرض» (الذي نسمِّيه «البامفليت» في مصر): إن ميراندا هي العامل الحفاز (catalyst) في القصة، فلو كان من الممكن أن تظل طفلة إلى الأبد، وفي جسد طفلة، لما كان هبوب العاصفة لازمًا!

والحديث عن التحليل النفسي — منهج اقتناص الإشارات اللفظية والحركية للاستدلال على ما يمكن أن يكون وراءها من دوافع لا واعية و«عقد» نفسية نتيجة الكبت وما إلى ذلك، وهو المنهج الذي يرتبط باسم سيجموند فرويد، عالم النفس الذي ابتدع المنهج وتسميتَه — حديثٌ يطول، وهو مليءٌ بالتناقضات كشأن كل منهج تفسيري يقتنص الإشارات ولو كانت عابرة أو غامضة؛ ليقيم عليها صرحًا رمزيًّا تأويليًّا يستخدم فيه لغةَ العلم؛ إذ إن سنادلسون المشار إليه يعود بعد زعْم الموازاة بين فرديناند وبين كاليبان في خيال بروسبيرو، فيزعم الموازاة بين بروسبيرو وفرديناند في خياله أيضًا! بل إنه يُرجع إلى الموازاة

الأخيرة جانبًا من «التوافق العميق الذي يميز العاصفة» (ص٤٧). وتقول جانيت أدلمان (Adelman) في كتابٍ لها بعنوان خنق الأمهات (١٩٩٢م): إنها تأسف لتصوير شيكسبير لتلك السلطة الأبوية تصويرًا مفزعًا (وهو النقد المعهود من جانب دعاة مذهب النقد النسوي)، مؤكدة أن بروسبيرو يغتصب لنفسه دور الأم حين «يُخرج» آرييل من «رحم» الشجرة، فكأنما قد أخرجه من رحمه هو، أي كأنما ولده بنفسه! (ص٢٣٧).

(ح) النقد النسوي

عرض الكثير من النُّقاد لتهميش أدوار المرأة في المسرحية؛ إذ لا ذِكر لزوجة بروسبيرو، ولا اهتمام بكلاريبيل التي تزوجَت ملك تونس الإفريقي رغم أنفها، وأما تصوير ميراندا فهو الذي أثار عداوة دعاة النقد النسوي إثارةً عارمة؛ إذ ترى ناقداتٌ كثيرات أنها سلبيةٌ مطيعة تُوافق على ما يفرضه عليها والدها من «صَون لعفافها»، ولا تعترض على أن تكون قطعة شطرنج «تتبادلها الأيدي» في المفاوضات السياسية بين الرجال، بقبولها الزواج الذي يضمن توريث السلطة للرجال (وهو ما يتعرض للتهديد في نظرهن من جانب كاليبان). بل إن إحداهن وتُدعَى لوري جيريل لايننجر (Leininger) تختتم دراستها، التي تهاجم فيها المسرحية هجومًا ضاريًا، وتوازي فيها بين كاليبان وبين ميراندا المقهورة، بأن تكتب خاتمةً للمسرحية تقولها ميراندا وفي ذيلها ما يلي:

لا بد إذَن من وضع يدي في يد كاليبانْ
بل كل ضحايا الاستغلال وقهر الإنسانْ
حتى تتشابك أيدينا في يد كاليبانْ!

وهي الخاتمة التي يجب في رأيها أن تحل محل خاتمة بروسبيرو، التي لا تشير إطلاقًا إلى ميراندا بل تنصب على مشكلة «السلطة» عند بروسبيرو، التي تمثِّل في رأيها سلطة الرجل «الغاصب»! (انظر مقالها بعنوان «شرَك ميراندا: التعصب الجنسي والعنصري في مسرحية العاصفة لشيكسبير» في كتابٍ بعنوان دور المرأة (١٩٨٠م)، حررَته كارولين لينز (Lenz) وأخريات (٢٨٥–٢٩٤)). كما اتجهَت إحدى الناقدات واسمها كيت شدجزوي (Chedgzoy) إلى افتراض خضوع كاليبان لسلطة الاستعمار، فأقامت توازيًا جديدًا بين ميراندا وكاليبان، قائلة: إن ميراندا تستمد القوة من أبيها المستعمر لموازنة ضعفها الأنثوي، وكاليبان يستمد القوة من رجولته لموازنة ضعفه في ظل الاستعمار! (انظر كتابها أطفال شيكسبير الأغراب (ص٩٩)، وانظر كتاب لورا أ. دونالدسون (Donaldson) «تحرير المذاهب النسوية من الاستعمار» (١٩٩٢م)، حيث تستخدم تعبير «عقدة ميراندا» في فحص صورة ميراندا «المركبة» التي أشارت إليها شدجزوي).

ولكن النقد النسوي على هذا المنوال قد يدفعنا إلى التساؤل عما إذا كان من المشروع أن يقيم الناقد نظرته لعملٍ أدبي على أساس القيم أو الأيديولوجيات السائدة في عصره، وهو ما تفعله آن طومسون (Thompson) في دراسةٍ لها عن العاصفة في كتاب النقد النسوي: النظرية والتطبيق (١٩٩١م) من تحرير سوزان سيلرز (Sellers)؛ إذ تنعي عليها «الخنوع» والاستسلام لوالدها، وإن كان ذلك يتخذ صورة «الطاعة» التقليدية (ص٥٤).

ويذكرنا لندلي في مقدمته بأن ما يوصف بالانصياع ظاهري فحسب؛ فميراندا تُثبت استقلالها حين تدفعها عاطفة الحب، فتعارض والدها، قائلًا: إنها هنا تشبه هيرميا في حلم ليلة صيف، وهي «تؤكد معارَضتها له في ف٣/م١، حيث تقوض تمامًا محاولة أبيها للسيطرة عليها، بأن تتزوج الرجل الذي تظن أنه يعترض عليه؛ إذ إن ما يحدث في الواقع هو زواجٌ سرِّي، وإن كان صحيحًا شرعًا في المشهد» (ص٧٢ من المقدمة).

ويشرح لندلي ذلك في حاشيته على الحوار التالي:

> **ميراندا:** أنت زوجي إذَن؟
>
> **فرديناند:** نعم! بقلبٍ يريده مثلما يريد العبد أن يتحرر!
> هاكِ يدي!
>
> **ميراندا:** وهاك يدي أيضًا، وقد وضعتُ قلبي فيها! الآن وداعًا!
>
> (ف٣/م١/٨٧–١٩٠)

فيقول: إن شروط الزواج الملزم قانونًا في إنجلترا في ذلك الوقت كانت تختلف عن أيامنا هذه؛ «إذ يقول مارتن إنجرام Martin Ingram ما يلي: «لم يكن الشرط الأساسي والجوهري لرباط الزوجية الملزم قانونًا، يتمثَّل في الاحتفال الرسمي بالزفاف في الكنيسة، بل يقتصر على عقد (contract) يُسمَّى باللغة الشائعة «عقد العرس» (spousals) أو التثبت (making sure) أو ضم الأيادي (hand fasting)، وهو الذي يجعل الرجل والمرأة زوجًا وزوجة، حين يشيران إلى ذلك بكلماتٍ في الزمن الحاضر (per verba de praesenti)» (من كتاب *Church courts, sex and Marriage in England*, 1570–1640 الصادر عام ١٩٨٧م، الصفحات ٩٠–٩٢).» ويستمر لندلي في حاشيته قائلًا: «وقد فعل هذا فرديناند وميراندا (السطر ٨٥ وما بعده) وقد بُذلَت جهودٌ جبارة في القرنَين السادس عشر والسابع عشر، لفرض الاحتفال بالزواج في الكنيسة والحصول على موافقة الوالدين، ولكن أمثال العقود المذكورة كانت لا تزال تعتبر ملزمة، رغم المعترضين عليها، وكثيرًا ما أدَّت إلى إتمام دخول الزوج بزوجته قبل أي احتفالٍ علني بالزفاف. وعلينا

إذَن أن ننظر إلى قلق بروسبيرو وحرصه على ضرورة ممارسة العروسَين لضبط النفس (ف٤/م١/ ١٥–٢٣، ٥١–٥٤) في هذا السياق؛ إذ كان يُعرَف من مشاهدة ذلك اللقاء خلسةً أن الزواج قد تم فعلًا» (ص١٦٢ من طبعة المسرحية).

وقد ترجمتُ هذه الحاشية كلها في هذه المقدمة بدلًا من تلخيصها؛ لأنها ذات دلالةٍ جوهرية لمعنى الحدث، حتى على المستوى الواقعي، وبعيدًا عن تفسيرات المفسرين، وإن كان ينبغي علينا ألا نبالغ في مدى تمرُّد ميراندا على والدها، فلا بد أنها تشرَّبَت ثقافة عصرها (التي علَّمها والدها لها، وأقرَّها جمهور المسرحية في عصر شيكسبير) بشأن قيمة العفة؛ فهي تقول لفرديناند: «أقسم بعفتي/جوهرة صداقي» (ف٣/م١/٥٤–٥٥). فهكذا كانت تقاليد العصر، وإن وجدَتها نصيرات النقد النسوي «متخلفة»! ولكن نصيرات النقد النسوي لا يعترضن على أقوال ميراندا نفسها بقدر ما يعترضن على ما يرينه من «تحكُّم بروسبيرو في الحياة الجنسية لميراندا قبل تسليمها إلى فرديناند» على حد تعبير آن طومسون في الكتاب المشار إليه آنفًا ص٥٠، وقد رد أحد النُّقاد على هذه الناقدة فقال إن هذه وجهة نظرٍ منحازة، حتى إذا أحسنَّا تقديرها؛ إذ إن بروسبيرو يدافع عن ابنته وينقذها من محاولة اغتصاب، ويحاول أن يضمن أن الرجل الذي تقع في غرامه يتمتع بمكانةٍ لائقة وخلقٍ كريم، وهي طموحاتٌ معتادة في الآباء! ولعلنا لا ننسى أن بروسبيرو لا يحاول كبت ميول ميراندا الجسدية في مقدمته للماصْك بل ميول فرديناند، ويقول أحد النُّقاد إنه بذلك يعارض ازدواجية المعايير في عصره، وهي التي كانت تُعلي من شأن عفة المرأة إلى أقصى حد، وتتهاون كثيرًا في موقف الرجل، فكأنما يبشر بما قاله جون دَن (Donne) الشاعر في إحدى مواعظه الشهيرة!

ويضيف لندلي في مقدمته إلى هذه الأقوال أو «التراشقات» بين دعاة النقد النسوي ومن يتهمونهن بالمغالاة، رأيًا أراه جديرًا بالتلخيص هنا، فهو يقول: إن ميراندا لا يمكن اتهامها بعدم الوعي برغباتها الجسدية؛ فإنَّ رد فرديناند على بروسبيرو في (ف٤/م١/٥٤–٥٥):

إن الثلوج البكر الباردة البيضاء
تحيط بقلبي وتخفف من وقدة كبدي.

ودلالة التصوير في رقصات رجال الحصاد مع الحوريات؛ تتفق — فيما يبدو — مع افتراض ذلك العصر أن حرارة قلب المرأة لا تتولد تلقائيًّا بل يشعلها زوجها، ورغم أن ميراندا تقِلُّ صراحةً عن جوليت في التعبير عن شوقها إلى زوجها (انظر: روميو وجوليت (ف٣/م٢/١))؛ فإن ميراندا تعي تمامًا ما تقول، إنها «ترغب في مَنحه»، وأن عدم حصولها عليه «يقتلها» (ف٣/م١/٧٧–٧٨). وهي لا تنتظر أن يشعل زوجها (أو خطيبها) نار الحب أو الرغبة، بل تأخذ بزمام الحدث في ذلك المشهد قائلةً: «إنني زوجتك إن أردتَ الزواج مني»! ويختتم لندلي عرض وجهة نظره قائلًا: «وعلى هذا الأساس إذَن، فمن

الممكن أن نقول إن المسرحية تصور ميراندا في صورةٍ أكثر استقلالًا مما يسمح به دعاة النقد النسوي» (ص ٧٣ من المقدمة). ونحن لا شك نذكر ما قاله كولريدج عن بناء هذا المشهد، وقد سبق لنا إيراد مقتطف من حديثه عن «البناء العضوي» (أو الحيوي) في المسرحية، ونضيف هنا أنه يعتبر المشهد تحفةً رائعة بسبب إشراق عِصيان ميراندا لأبيها لأول مرة! (المرجع السابق ص٢٢٧) مضيفًا أنه مشهدٌ مصوَّر بحذقٍ بالغ ونقاءٍ خلَّاب!

(٨) لغة الشعر والمسرح

وأنتقل في الختام — خشية أن تطول «المقدمة» إلى أبعد مما قدَّرتُ لها — إلى مشكلةٍ تتصل بهذه الترجمة العربية نفسها، وكيف تصديتُ لهذا النص القصير نسبيًّا، والذي يتميز «بالضغط» (condensation) الذي تزهو به لغة الشعر، وبندرة «الصور الشعرية» التقليدية، واعتماد الحوار على الأبنية «الحيوية» للشخصيات لا على التتابع المنطقي للأفكار، وكل ذلك (وإن كان معروفًا في العربية الفصحى) غيرُ مألوف في فنون اللغة العربية الحديثة، ولأبدأ بإيضاح ما ذكرتُه في مطلع المقدمة عن الْتقاء الشعر والمسرح وتضافرهما تضافرًا يصعب تفكيكه: إن البناء المسرحي هنا يأخذ من الشعر هيكل الاستعارة العام، وهو الهيكل الذي يتبدَّى لنا — كما سبق أن أوضحتُ — في الحدث الأساسي وعلاقة بروسبيرو بمن حوله، ويتجلَّى في ومضات الصور المتفرقة التي تمثِّل بناءً داخليًّا (نفسيًّا) يتطور مع تطوُّر الحدث إلى ذروةٍ درامية، ومثلما يأخذ المسرح من الشعر هيكل الاستعارة العام، يأخذ الشعر من المسرح ملامح الصراع الدائر بين «قوى» الفعل المسرحي، فينزع أحيانًا إلى الانتظام بالتزام الوزن والقافية في الأغاني مثلًا؛ ليبرز لحظات التوافق الظاهري المستمد من غلبة الموسيقى، ولكنه يميل في سائر العمل إلى التمرد على الانتظام، فتخرج سطورٌ كثيرة في إيقاعٍ يقارب إيقاع النثر، بل ويتحول إلى نثرٍ صريح في عدة مشاهد، اعتمادًا على «الأبنية الحيوية» للشخصيات في اللحظات الدرامية المختلفة، أي على الحركة النفسية الداخلية لا على حركة الأفكار! فإذا بالصور الشعرية القليلة وقد أسهمَت في تلك الحركة الداخلية، وهو ما يغفله منهج كارولاين سبيرجون (Spurgeon) الإحصائي، وتشير إليه روزموند تيوف (Tuve) في دراستها للصور الإليزابيثية والميتافيزيقية.

خذ مثلًا: إيقاع النظْم المرسل (غير المقفَّى) في بعض المشاهد (أي بخلاف الأغاني المنظومة المقفَّاة والمَشاهد النثرية). إن فرانك كيرمود يقول محقًّا إن هذا الإيقاع خافِت لا نكاد نستشعره، كأنه وهمٌ لا تكاد تدركه الأذن في تدفُّق الأفكار، (وهو يستخدم كلمتَي ghostly و faint في وصفه)، مثل الصور التي يجرفها تيار الحدث (ص٧٩ من المقدمة). ولكن شيكسبير يستند هنا، بدلًا من الصور الممتدة (extended) التي اشتهر بها، على الطباق والتكرار، فيقدِّم لنا في حديث فرديناند مثلًا في مطلع الفصل الثالث سلسلة

من المقابلات التي تجسد المفارقة التي تتميز بها هذه المرحلة من مراحل الحدث: متعة/ألم، تافه/شريف، جليل/صغير، حياة/موت، جهد/لذة، رقة/قسوة ... إلخ، وهي سلسلةٌ تربط استعاريًّا (أو رمزيًّا) هذا «الشريف» (ابن الملك) «بالوضيع» كاليبان، العبد الذي يخدم سيده بإحضار الحطب لإشعال النار مثل فرديناند! وهذا الربط الدفين يوازي ربطًا آخر يتكشف لنا في غضون المشهد، وهو كيف استطاع ذهن فرديناند تحويل «عبودية نقل الحطب» (سطر ٦٢) (wooden slavery) التي يمثِّلها ما يقوم به في خدمة (service) بروسبيرو إلى «عبادة» (service) للحبيبة التي قال إنها «ربة» من ربَّات الجزيرة؟! والتورية في الكلمة الإنجليزية غير مباشرة؛ بمعنى أنه لا يفصح عنها في عبارةٍ مباشرة بل هي مضمرة في معنى الحدث الذي يكشف عنه حديثه كله! أي إننا نشهد مفارقة لا على مستوى الصورة الشعرية المفردة، بل على مستوى حدثٍ كامل أدَّى إلى توازن الأضداد، وبزوغ عاطفةٍ تبرر هذا التوازي وتجعله مستساغًا!

ولن أتوسع في تحليل بناء هذا المشهد القصير، ولكنني أود أن أوضِّح فحسب أن ضغط البناء هنا يشبه ضغط لغة الشعر؛ فالبدايات التي تراعي ما يُسمَّى «باللغة الرسمية» تتوقف فجأةً حين تفاجئ ميراندا حبيبها بسؤالها المباشر:

> **فرديناند:** ... في اللحظة التي شاهدتُك فيها أول مرة
> طار قلبي إليك، شوقًا لعبادتك! وأقام لدَيك
> حتى يستعبدني! ومن أجلك أصبحتُ حمَّالًا صبورًا للحطب!
>
> **ميراندا:** هل تحبني؟
>
> (ف٣/م١/٦٤-٦٧)

وبعد حوارٍ يراعي ما أشرتُ إليه باسم «اللغة الرسمية» المعهودة في حوارات العشاق، تفاجئ ميراندا حبيبها من جديد بعبارةٍ تفاجئنا أيضًا: «إنني زوجتك إن أردتَ الزواج» (سطر ٨٣)، وتتبعها بتشابك الأيدي الذي يتم به «عقد» القران، كما أوضحتُ ذلك في الفقرة المترجمة عن لندلي آنفًا، وتكرِّر له أنها على استعداد، إذا رفض الزواج منها، لقضاء عمرها خادمةً له/أمةً له، أي إنها تكرر صورة عبودية الحب باستخدام التورية في الكلمة الإنجليزية (serve)، بعد أن وازى هو بين المعنيَين في الحوار المقتطَف هنا باستخدام كلمة (service) في السطر ٦٥ وكلمة (enslave) في السطر ٦٦.

وأنا مدينٌ بهذا الرأي إلى كتاب شيكسبير وطبيعة المرأة، الذي كتبَته جوديث دوزنبير (Dusinberre) عام ١٩٧٥م، وأود أن أختتم هذا العرض لهذا المشهد القصير باقتطاف عبارة لها تقول فيها: إن

«شيكسبير يستخدم صورة العبادة المتبادلة للكشف عن طبيعة الحب، لا ليكشف عن تصوراتٍ مسبقة عن طبيعة المرأة، كشأن عبادة الرجل» (ص١٥٧). ومن الطبيعي ألا يلقى هذا الكتاب إلا الهجوم من جانب دعاة النقد النسوي، وإن كان يتبنى في الواقع وجهة نظر النقد النسوي «المعتدِل» أو الهادئ في مراحله الأولى، قبل المغالاة والتشدد!

هذا المشهد وأمثاله إذَن من المشاهد التي لا يلعب النظْم اللفظي فيها دورًا كبيرًا، بل يأخذ من الشعر ما سبق أن أسميتُه ضغط التعبير وهيكل الاستعارة العام الذي يكشف عنه الحدث، ومن الطبيعي — والحال هكذا — ألا أضحِّي بدقة التعبير المضغوط نشدانًا لإيقاع النظْم في الترجمة العربية، بل وجدتُ في دقة الصياغة التي تحاكي ما يرمي إليه الأصل ما يكفي لإبراز خصائص الدراما الشعرية.

وأما استخدام النظْم باعتباره العنصر الأساسي للشعر في عددٍ كبير من المواقف، وفي الأغاني المقفاة، دون الْتفاتٍ مماثل إلى ضغط التعبير وسائر مظاهر الشعر المعروفة؛ فلقد جاريتُه في الترجمة العربية بالنظْم المقفَّى، فأما الأغاني فوضعتُها في صورتها الأصلية، وفي شعرٍ عمودي إن كان الأصل عموديًّا، وفي سطورٍ متفاوتة الطول إن كان الأصل كذلك، وأما «القِطع» الأخرى التي يلعب فيها النظْم دورًا كبيرًا (حتى دون قافية)، مثل مشهد الماصْك في الفصل الرابع، أو مناجاة بروسبيرو للجنيات في الفصل الخامس وما يتلوها من استدعاء الموسيقى حتى تعيد «المذهولين» إلى صوابهم، فقد ترجمتُه بالشعر المرسل؛ لأن ترجمة الشعر في نظري لا تقتصر على تقديم المعنى دون الشكل، فإذا كان الشكل يقوم على النظْم (لا على الضغط والدقة) كان لا بد من النظْم!

وختامًا لهذا العرض للقراءات الحديثة لنص شيكسبير، أُحيل القارئ إلى كتابٍ أعتبره من أوفى ما كُتِب في الموضوع وعنوانه حُرِّياتٌ جديدة: النظرية [النقدية الحديثة] والأدب الإنجليزي في عصر النهضة (١٩٩٢م)، ومؤلِّفه يُدعَى توم هيلي (Healy)، ويبين فيه أن علاقتنا بشيكسبير مثل علاقتنا بأي نصٍّ أدبي قديم من المحتوم «أن تتشكل من خلال التشابك المعقَّد بين الماضي والحاضر؛ فلحظات استقبال أو تلقِّي النص لا تقل أهمية عن لحظات إبداعه أو إنتاجه» (ص١١). أي إننا لم نعد نقتنع بما يزعمه أصحاب المدرسة الشكلية بأن النص الأدبي عالَمٌ قائم برأسه خارج اللحظة التاريخية، وبأنه ذو نفوذ «لا زمني» لأنه يجسد حقائق إنسانية «لا زمنية»، بل لقد سقط الاستناد إلى التاريخ في ذاته (أي حقائق التاريخ «الموضوعي» لو استطعْنا تحديدها بأي قدرٍ من الدقة!) باعتباره العامل الذي يضمن التوصل إلى ما كان يُسمَّى بالمعنى الأصلي أو الحقيقي (authentic) ... سقط التاريخ بهذه الصفة، مثلما سقطَت الثوابت النقدية القديمة وحلَّت محلها نظرياتٌ نسبية، تجعلنا نزداد وعيًا بتدخل «افتراضاتنا» التي تحكمها ثقافتنا في أي تفسير للنص، بل لقد وصل الأمر ببعض النُّقاد الذين بالغوا في أهمية «لحظات التلقِّي» (المشار إليها)، إلى الزعم بإنكار «وجود النص في ذاته» بل أبدلوه بسلسلةٍ من «صور النص» التي تتغير على امتداد التاريخ!

ويقول هيلي أيضًا: إنه من الطبيعي أن نجد «أن انغماسنا في الحاضر هو الذي يملي اهتمامنا بالماضي» (ص١٠). على نحو ما رأينا من قراءاتٍ في إطار «ما بعد الاستعمار»، وعلاقات القوة أو السلطة، والتحليل النفسي، والنقد النسوي، والتفسيرات الرمزية وغيرها مما خصصتُ له الجانب الأكبر من هذه المقدمة، ولكن هذا لا يعني إسقاط التاريخ تمامًا، بمعنى اختبار صحة ما يُفترض عن القرن السابع عشر في ضوء النص القائم بين أيدينا، ولا يعني أن النص عاجزٌ عن ممارسة قدر من «النفوذ» أو «السلطة» (!) — وهو ما ينكره أصحاب النظرية (أي نظريات النقد الحديثة) — بحيث يمكنه أن يحدد لنا مدى اتفاق بعض السياقات، التي يضعها المحدثون له معه أو افتراقها عنه.

ويقول لندلي في مقدمته: «إذا كانت إزالة الحواجز بين النصوص المختلفة قد أثمرَت في السنوات الأخيرة ثمارًا يانعة ووافرة، فأثْرَت تفهُّمنا للتشكيل الثقافي، فإن الخطر الملازم لهذه الإزالة هو تصور الألمعي أن أي شجيرةٍ دب!» (ص٨٢). أي إن نشدان القراءة الثقافية وحدها للنصوص قد يوقعنا في أوهامٍ أو تصوراتٍ خاطئة، ويضيف قائلًا: «وهكذا أيضًا فإن الكثير من القراءات الحديثة العهد للمسرحية، على الرغم من إعلانها استحالة تحديد معنى العمل، تقدم على تحديد معناه بصورةٍ قاطعة، بل تتميز بانحيازٍ واضح في القراءة التي تقدمها» (نفس المرجع والصفحة).

وتقول آن بارتون (Barton) في مقدمة طبعتها للمسرحية عام ١٩٦٨م: إن العاصفة مسرحية «كريمةٌ كرمًا لا حدود له! إذ سوف تسمح بأي تفسير — تقريبًا — أو بأي «مجموعة» من المعاني التي نفرضها عليها! بل إنها سوف تجعل هذه المعاني تسطع وتتوهج!» (ص٢٢). ولا شك أن المسرحية تشير إلى نطاقٍ واسع من القضايا و«اللغات» الثقافية والسياسية والاجتماعية، وعلينا كما تقول بارتون وكما يقول تيرنس هوكس (Hawkes) في كتابه: ما نعنيه بشيكسبير (١٩٩٢م)، أن ندرك تفاعلها وتشابكها؛ حتى لا نحبس النص في معنًى واحد وهو خطأٌ نقدي، ما أحرانا أن نتجنبه!

وأخيرًا فأرجو أن أكون قد وُفِّقتُ في تقديم صورةٍ عربية صادقة للمسرحية، وأن تساهم المقدمة في إيضاح ما قد يحتاج إلى إيضاح.

المشهد: جزيرةٌ مهجورة

أسماء الشخصيات

ألونزو: ملك نابولي.

سباستيان: أخوه.

بروسبيرو: دوق ميلانو الشرعي.

أنطونيو: أخوه الذي اغتصب حكْم دوقية ميلانو.

فرديناند: ابن ملك نابولي.

جونزالو: شيخٌ مخلص يعمل مستشارًا للملك.

أدريان وفرانشيسكو: من النبلاء.

كاليبان: عبدٌ شائه الخِلقة ذو طباعٍ وحشية.

ترينكولو: مهرج.

ستيفانو: رئيس خدم القصر (ساقي الملك) سكِّير.

رُبان سفينة.

ضابط السفينة.

ملَّاحون.

ميراندا: ابنة بروسبيرو.

آرييل: عفريتٌ من الهواء.

أيريس: من الجن.

سيريس: من الجن.

- **جونو:** من الجن.
- **حوريات:** من الجن.
- **حصَّادون:** من الجن.

الفصل الأول

المشهد الأول

(سطح سفينة في البحر، عندما يرتفع الستار تعلو أصوات الريح العاصفة ويومض البرق ويهزم الرعد، ثم يدخل ربان السفينة مع أحد ضباط السفينة.)

الربان: أين أنت أيها الضابط؟

الضابط: هنا يا سيدي، ما الأخبار؟

الربان: لا بأس! تحدَّث إلى البحَّارة! هيا! أسرع! وإلا جنحَت السفينة!
هيا أقول! وأسرع!

(يخرج الربان.)

(ويدخل الملَّاحون.)

الضابط: أسرِعوا أيها الأحباب! فلْيسرع كلٌّ إلى مكانه أيها الأحباب!
أسرعوا!
نريد أن نطوي الشراع الرئيسي! وانتبهوا إلى صفَّارة الربان!
وأنتِ أيتها العاصفة! هُبي حتى ينفجر صدركِ، ما دام في البحر
متَّسع!

(يدخل ألونزو وسباستيان وأنطونيو وفرديناند وجونزالو وآخرون.)

ألونزو: أيها الضابط الكريم! خذ الحذر! أين الربان؟ هيا! أثبِتوا
أنكم رجال! ١٠

الضابط: أرجوكم! ابتعدوا عن ظهْر السفينة!

أنطونيو: أين الربان أيها الضابط؟

الضابط: ألا تسمع صفَّارته؟ عودوا إلى حجراتكم! فأنتم تُفسدون عملنا! بل وتساعدون العاصفة!

جونزالو: لا أيها الكريم! اصبر قليلًا!

الضابط: إذا صبر البحر علينا! ابتعدوا أقول! وهل تعبأ الأمواج الهادرة باسم الملك؟ إلى حجراتكم! لا تتكلموا ولا تزعجونا!

جونزالو: تذكَّر أيها الكريم مَن تحمله السفينة!

الضابط: مهما يكُن فلن أُحبه أكثر من نفسي! أنت من كبار المسئولين! فإذا استطعتَ أن تأمر الريح والأمواج بالسكون حتى يعود الصفاء، فلن ألمس حبلًا آخر! استعمل سلطتك! أمَّا إذا لم تستطع، فاحمد الله على نجاتك حتى الآن، وتهيأْ في حجرتك لأسوأ ما قد يحدث، إذا قدر الله حدوثه! (إلى البحَّارة) وأنتم يا أحبابي! أسرعوا! (إلى الركاب) ابتعدوا عن طريقنا أقول!

(يخرج.)

جونزالو: لكَم أطمئن لهذا الرجل! وأظن أن وجهه لا يحمل أي أمارةٍ من أمارات الغرق، بل كُتِب عليه أن يموت شنقًا! أيتها الأقدار الكريمة! أرجوكِ الإصرار على شنقه! ولْيكن حبل مشنقته حبل النجاة لنا؛ فهذه الحبال لن تفيدنا! أمَّا إذا لم يكن الشنق مصيره، فقد كُتِب علينا الشقاء!

(يخرج مع الجميع.)

(يدخل الضابط.)

الضابط: أنزِلوا الشراع من السارية العليا! أسرِعوا! حوِّلوا الاتجاه حتى تسكن السفينة! (تعلو الأصوات من حجرات السفينة السفلى) لعنة الله على هذا العويل! إن أصواتهم أعلى من صوت الريح وأصوات البحَّارة.

(يدخل سباستيان وأنطونيو وجونزالو.)

لماذا رجعتم؟ ماذا تفعلون هنا؟ هل نستسلم ونغرق؟ هل تريدون أن تغرقوا؟

سباستيان: لعنة الله على لسانك السليط! أيها الكلب النابح الكافر اللئيم!

الضابط: إذَن فاعمل أنت بدلًا مني!

أنطونيو: خسِئتَ أيها الكلب! خسِئتَ يا ابن الحرام، أيها السليط الوقح! إننا لا نخاف الغرق قدْر ما تخافه أنت!

جونزالو: أضمن لكم نجاته من الغرق، حتى ولو لم تزد قوة السفينة عن قشور البندق، ولو اتسع خرْقها على الراقع!

الضابط: أوقِفوا حركة السفينة! أوقِفوها! أنزِلوا الشراعَين معًا، فلنتجه للبحر! ولنبتعد عن الشاطئ!

(يدخل البحَّارة وملابسهم مبللة.)

البحَّارة (معًا)**:** ضاع كل شيء! إلى الصلاة! إلى الصلاة! ضاع كل شيء!

(يخرجون.)

الضابط: ألا بد لأفواهنا من برد الشراب؟

جونزالو: إن الملك يصلي مع الأمير! فلنساعدهم؛ لأن قضيتنا واحدة!

سباستيان: لا أستطيع الصبر الآن!

أنطونيو: لقد فقدْنا أروحنا بسبب خداع هؤلاء السكارى! وأنت أيها الوغد الواسع الشدقين، ليْتك تغرق وتظل راقدًا حتى يعلو المَد وينحسر عشر مرات!

جونزالو: لن يموت إلا شنقًا! حتى لو أقسمَت كل قطرة على إغراقه وفغرَت فاها لابتلاعه!

(أصواتٌ مختلطة في الخلفية، نتبين منها بعض الكلمات.)

الأصوات: ارحمنا يا رب! انشقَّت السفينة! انشقَّت السفينة! الوداع يا زوجتي! الوداع يا أطفالي! الوداع يا أخي! انشقَّت السفينة! انشقَّت! انشقَّت!

(يخرج الضابط.)

أنطونيو: فلنغرق جميعًا مع الملك!

مكتبة علي بن صالح الرقمية

سباستيان: بل نذهب لوداعه!

(يخرج مع أنطونيو.)

جونزالو: من ذا الذي يبادلني ألف فرسخ من البحر بفدانٍ واحد من الأرض
القاحلة الجرداء، بأشواكها وقتادها أو أي شيء! فلتكن مشيئة الله
وإن كنت أفضِّل الموت بغير البلل!

(يخرج.)

نهاية المشهد الأول

المشهد الثاني

(الجزيرة، أمام صومعة بروسبيرو.)

(يدخل بروسبيرو وميراندا.)

ميراندا: إن كنتَ بالسحر يا أبي المحبوب قد جعلتَ المياه الطليقة
تهدر هذا الهدير، فخفِّف من فوْرتها!
وإخال أن السماء كانت ستمطر قارًّا أسود
لولا أن البحر الثائر قد علا إلى خد السماء
فأطفأ نيرانها! ويْحي! لقد عانيتُ
مع من رأيتهم يعانون! فيا للسفينة الجميلة الغارقة!

(ولا بد أن بعض النبلاء كانوا يركبونها.)

لقد أصبحَت حطامًا! ويا لصيحاتهم التي أصابت
قلبي في الصميم! ويا للمساكين الذين هلكوا!
لو كنتُ ربة سلطانٍ لكنتُ أغرقتُ ١٠
البحر نفسه في الأرض قبل أن يبتلع تلك السفينة الجميلة
ومن تحمله من البشر!

بروسبيرو: لا تجزعي يا ابنتي ولا تفزعي، وقولي لقلبك الشفوق
إن السلامة كُتبَت للجميع.

ميراندا: ويْلي وويْلهم!

بروسبيرو: بل لم يُصبهم سوء! وما فعلتُ ما فعلتُ إلا من أجلكِ
أنت يا حبيبتي، ويا ابنتي التي تجهل من تكون، وتجهل
موطني الأصلي، بل لا تعرف أكثر من كوني
بروسبيرو، صاحب هذا الكهف المتواضع الفقير، ٢٠
والدك الذي لا يزيد عنه تواضعًا وفقرًا!

ميراندا: لم يخطر لي أن أعرف أكثر من ذلك.

بروسبيرو: لقد حان الوقت لإخبارك بالمزيد. مُدِّي يدكِ
وانزعي ثوبي السحري. هكذا!

(يخلع عباءته.)

انتظري هنا يا طاقتي السحرية. جفِّفي دموعكِ واطمئني!
واعلمي أنني أنا الذي دبرتُ ذلك التحطيم الرهيب للسفينة،
وهو الذي أثار إشفاقكِ وعطفك،
واستخدمتُ من الحيَل السحرية التي أُجيدها
ما استطعتُ أن أكفل به السلامة للجميع،
بل لم يفقد أحدٌ منهم شعرةً واحدة من رأسه، ٣٠
ونجا كل ركاب السفينة الذين كنتِ تسمعين صرخاتهم،
وتشاهدين السفينة أثناء غرقها! اجلسي الآن،
فلا بد أن أحيطكِ علمًا بالمزيد!

ميراندا: كثيرًا ما كنتَ تبدأ في إخباري بمن أكون،
ثم تتوقف وتتركني أتساءل دون جدوى،
قائلًا إن الوقت لم يحنْ بعد!

بروسبيرو: ها قد حانت الساعة! بل إن هذه اللحظة تريدكِ أن
تفتحي أذنَيكِ وأن تطيعي وتنتبهي. هل تذكرين أي شيء
عن الزمن الذي سبق مجيئَنا لهذا الكهف؟
لا أظنكِ تذكرين، فلم تكوني قد أكملتِ الثالثة من عمرك! ٤٠

ميراندا: بل أستطيع التذكر بالتأكيد!

بروسبيرو: وما الذي تذكرينه؟ هل تذكرين منزلًا آخر أم شخصًا آخر
أم صورة أي شيء؟ حدثيني عما
لا يزال عالقًا بذاكرتك!

ميراندا: ما تحمله ذاكرتي بعيدٌ غائم، بل أقرب إلى الحلم
منه إلى الواقع! ألم يكُن يرعاني
أربع نساء أو خمس نساء؟

بروسبيرو: صحيح! بل وأكثر يا ميراندا! ولكن كيف
يظل ذلك حيًّا في ذهنك؟ وما الذي ترَينه غير ذلك
في هُوة الزمن المعتمة السحيقة؟ ٥٠
إن كنتِ تذكرين شيئًا قبل مجيئك إلى هذا المكان
فعسى أن تذكري كيف جئتِ إلى هنا!

ميراندا: ذلك ما لا أذكره!

بروسبيرو: منذ اثنتَي عشرة سنة يا ميراندا، منذ اثنتي عشرة سنة
كان والدكِ دوق ميلانو، وكان أميرًا ذا سلطان!

ميراندا: ألست أنت والدي إذَن؟

بروسبيرو: بلى، كانت والدتكِ آيةً في العفة والطهر، وكانت تقول إنك
ابنتي، وكان أبوكِ دوق ميلانو، وكانت وارثته الوحيدة أميرةً
لا تقل عنه في النبل وكرم المحتد!

ميراندا: يا لله! أي إثم جاء بنا من ذلك المكان؟ ٦٠
أم تُراها كانت عناية الله بًنا؟

بروسبيرو: هذا وذاك يا ابنتي! لقد أتى بنا الإثم كما تقولين،
ولكن عناية الله ساندَتنا هنا!

ميراندا: إن قلبي ليدمى حين أتأمل الأحزان التي سببتُها لك
وسقطَت من ذاكرتي! أرجوك أن تكمل القصة!

بروسبيرو: إن أخي المدعو أنطونيو، وهو عمك —
وأرجو أن تنتبهي لما أقول — يا عجبًا! كيف يُقدِم أخ
على مثل هذه الخيانة؟ — لم أكن أحب في الدنيا أحدًا،

بعد نفسي، أكثر منه! وكنت عهدتُ إليه بتدبير
شئون دولتي، وفي ذلك الوقت كانت ٧٠
دوقية ميلانو أُولى الدوقيات جميعًا
وبروسبيرو أعلى الحكَّام مكانةً؛ لِما ذاع عنه
من العزَّة والمهابة، وكان في الفنون والآداب سبَّاقًا
لا يدانيه أحد. ولما كنت قد شُغِلتُ بالدرس والبحث
فقد ألقيتُ بأعباء الحكم على كاهل أخي، وابتعدتُ
عن شئون الدولة، وانتشيتُ بدراسة الأسرار والسحر،
فإذا بعمكِ الخائن ... هل تصغين إلى ما أقول؟

ميراندا: بل بكل انتباه!

بروسبيرو: أقول إنه أحكم فن إجابة الطلبات،
وفن رفضها، فعرف من يُرقَّى ومن يُمنع ٨٠
إذا تجاوز موقعه، فأعاد إنشاء ما كنتُ أنشأته،
وجعل الكل تابعًا له، أو عدَّل من هذا وذاك،
فأعاد تشكيل كل شيء! ولما كانت بيده مفاتيح
الوظائف والموظفين؛ ضبط أوتار القلوب في الدولة كلها
حتى تعزف ما يروق لأذنه من ألحان، حتى أصبح
اللبلاب المتسلق الذي يحيط بجذع الشجرة، شجرة إمارتي،
فيمتص منها رحيق الخضرة والنماء ... أنتِ لا تصغين!

ميراندا: بل أُصغي يا والدي الفاضل!

بروسبيرو: انتبهي إذَن! كنت قد أهملتُ شئون الدنيا، وكرَّستُ نفسي
للدراسات السرية، والارتقاء بذهني ارتقاءً ٩٠
لا يُقدِّره العامة حقَّ قدره، لولا ما تطلَّبه ذلك من عُزلة
أيقظَت في أخي الخائن طبيعة الشر، فكانت ثقتي
فيه تشبه الوالد الصالح الذي أنجب
ابنًا فاسدًا، وكان فساده عظيمًا
لا يماثله إلا صلاح الوالد العظيم،
أي يماثل عِظم ثقتي، التي كانت بلا حدود،
أو قولي كانت ثقةً مطلقة! ولما أصبح السيد الجديد،

بفضل ما تدرُّه عليه أملاكي من دخْل، وكذلك
بفضل ما يُتيحه له سلطاني، بات
يصدق الكذب بترديده، ١٠٠
وأوقع ذاكرته في الخطيئة الكبرى
حين قَبِلَت أكاذيبه؛ إذ أصبح يعتقد حقًّا
أنه الدوق! واستطاع من خلال التبديل
أن يكتسب المظهَر الخارجي للحاكم
بكل امتيازاته، فازداد طموحه ... هل تسمعين؟

ميراندا: قصَّتك يا والدي تشفي الأصم من الصمم!

بروسبيرو: كان يريد إزالة الحاجز بين الدور الذي يمثِّله
وبين الممثِّل الذي يقوم بالدور، أي أن يصبح فعلًا
دوق ميلانو! وأمَّا أنا المسكين، فكانت دوقيتي
هي مكتبتي وحسب! وأصبح يظن أنني أصبحتُ ١١٠
عاطلًا من كل سلطةٍ زمنية، فتآمر —
لشدة تعطُّشه للحكم — مع ملك نابولي،
ووافق على تقديم الجزية السنوية له، وإظهار الولاء له،
وإخضاع تاج الدوقية الصغير لتاج نابولي الكبير،
بحيث تركع له الدوقية، التي لم تركع من قبل أبدًا لأحد،
ركوعًا مُزريًا! وا أسفا عليكِ يا ميلانو المسكينة!

ميراندا: رحمتك يا ربي!

بروسبيرو: انظري ما فعل وما نجم عن فعلته، وقولي لي
إن كان يصح أن يكون لي أخًا!

ميراندا: سأخطئ إن أسأتُ الظن بجدَّتي!
ولكن أرحام الصالحات قد تحمل شرَّ الأبناء! ١٢٠

بروسبيرو: والآن إلى ما فعل! كان ملك نابولي عدوًّا لدودًا لي؛
ولذلك فقد أصغى لطلب أخي واستجاب له،
ووعده بأن يقوم — في مقابل عهد الولاء والجزية
التي لا أعرف مقدارها — بطردي أنا وأهلي من الدوقية

على الفور، وتعيين أخي في حفلٍ رسمي باذخ
دوقًا على ميلانو الجميلة! وهكذا أعد أنطونيو
جيشًا من الخونة، وفي الليلة التي رصدها القدر،
فتح وكلاؤه أبواب ميلانو،
وفي جنح الظلام طردونا مسرعين منها، ١٣٠
وكنتِ أنت إلى جِواري تذرفين الدموع!

ميراندا: وا أسفا على ما حدث! لا أذكر كيف بكيتُ ساعتها،
لكنني سوف أبكي من جديد! فالحادثة تعصر عيني عصرًا!

بروسبيرو: بل استمعي لباقي القصة،
حتى آتي إلى حالنا الراهن، ولا بد من ذلك
حتى تكتسب القصة مغزاها!

ميراندا: لكن لماذا لم يقتلونا ساعتها؟

بروسبيرو: سؤالٌ في محله يا فتاتي! فالقصة تستدعيه!
لم يجسروا على ذلك يا حبيبتي! ١٤٠
فلقد كان شعبي يحبني حبًّا شديدًا
ولم يريدوا للمؤامرة أن تحمل وصْمة لون الدم!
لكنهم لوَّنوا غاياتهم الدنيئة بألوانٍ أزهى وأجمل!
وبإيجازٍ أسرَعوا بنا إلى ظَهر سفينةٍ
ورافقونا عدة فراسخ في البحر؛ إلى حيث أعدُّوا لنا
زورقًا باليًا، لا حبال فيه ولا أشرعة ولا سواري!
بل إن الفئران نفسها قد هجرَته بالغريزة!
وألقَونا فيه فجعلْنا نصرخ في وجه البحر
وهو يزأر في آذاننا، ونتأوَّه
في وجه الريح التي أشفقَت علينا واستجابت بآهاتها، ١٥٠
فلم تزِد قسوتها عن عتاب العُشاق!

ميراندا: لكَم تحملتَ من المتاعب من أجلي!

بروسبيرو: بل كنتِ لي الملاك الحافظ! كنتِ تبتسمين
وقد ألهمكِ الله الصبر،

وأنا أزين البحر بقطراتٍ من الدموع الملحة،
وأعبائي ترغمني على الأنين!
وكانت بسمتكِ تحيي روح الجلَد والمثابرة في نفسي
حتى أتحمل ما تلا ذلك!

ميراندا: وكيف وصلْنا إلى البر؟

بروسبيرو: بالعناية الإلهية! كان لدَينا بعض الطعام والماء العذب؛
إذ كان جونزالو، وهو من أشراف نابولي،
قد عُيِّن للإشراف على هذه المؤامرة،
وكان طيِّب القلب، فوضعهما في القارب إلى جانب
الملابس الفاخرة، والأقمشة، والأدوات والضروريات،
التي أفادتنا فائدةً كبيرة، كما أثبت كرم معدنه!
كان يعرف أنني أُحب كتبي، فوضع في القارب منها
— ومن مكتبتي نفسها — مجلدات السحر التي أعتبرها
أغلى من دوقيتي كلها!

ميراندا: ليْتني أرى ذلك الرجل يومًا ما!

بروسبيرو: سأنهض الآن (يرتدي عباءته من جديد) ظلي أنت في مكانكِ
حتى أنتهي من رواية أحزان البحر!
وصلْنا إلى هذه الجزيرة، وهنا أصبحتُ معلِّمًا لك،
فعلَّمتُكِ أكثر مما تتعلَّمه غيركِ من الأميرات،
ممن يقضين وقتًا أطول في اللهو، ويبذل معلِّموهن رعايةً أقل!

ميراندا: الحمد والشكر لله! والآن أرجوك يا والدي
أن تجيب على السؤال الذي ما زال يقلقني؛ لماذا
تسببتَ في هبوب هذه العاصفة ؟

بروسبيرو: أرجو أن تكتفي بما سأُفضي به: كان من غرائب المصادفات
أن ربَّة الحظ (التي أصبحَت ترعاني) ساقت أعدائي
إلى هذا الشاطئ، وكنتُ أعلم من قبلُ
أن ذروة سعدي تعتمد على طالع سعدٍ مشرق،
وأنني إذا لم أنتفع بقوَّته الآن أو أهملتُه

فسوف يذوي حظِّي إلى الأبد!
لا تطرحي الآن أية أسئلةٍ أخرى

(يستعمل سِحره لتنويمها.)

فالنوم يداعب جفينكِ، إنه كالخدر اللطيف
فلا تقاوميه، وأعلم أنه لا خيار لكِ في هذا!

(تنام ميراندا.)

أقبِل يا خادمي السحري أقبل! أصبحتُ مستعدًّا لك!
اقترِب يا آرييل! تعالَ هنا!

(يظهر آرييل، يدخل.)

آرييل: مرحى سيدي العظيم! مرحى سيدي المهيب!
حضرتُ لإجابة طلباتك فاطلب ما تشاء! أن أطير
أو أسبح، أو أقفز في النار، أو أركب
متن السحب المكورة! سوف ينهض بأصعب المهام التي تأمر بها
خادمك آرييل ورفاقه من أبناء الجان!

بروسبيرو: قل يا عفريت! هل نفَّذتَ حرفيًّا أوامري بإثارة العاصفة؟

آرييل: بالحرف الواحد يا سيدي! ركبتُ سفينة الملك،
كنت أقفز من مقدمتها، إلى وسطها، ثم إلى سطحها،
وأدخل كل غرفة في صورة لهبٍ يثير الرعب!
كنت أنقسم أحيانًا إلى ألسنةٍ من النار
حتى تلتهب في عدة أماكن، على السارية العليا
والقلوع ومقدمة السفينة، بحيث يستقل كل لهب بنفسه
ثم تلتقي وتندمج! لم تكن تفوقني في السرعة بروق جوبيتر،
وهي التي تنذر بهزيم الرعد القاصف، بل كاد سنا برقي اللمَّاح
يذهب بالأبصار! كانت النيران وأصوات طقطقة
الكبريت المشتعل الهادر تحاصر — فيما يبدو — رب البحر الجبار
وتجعل أمواجه الجَسورة ترتعد، بل وحربته الثلاثية المخيفة أيضا!

بروسبيرو: قل لي أيها العفريت الجميل! هل كان من بينهم
مَن أبدى الصلابة ورباطة الجأش، فلم يصبْه الضجيج
بلوثةٍ في العقل؟

آرييل: لم يَسلَم أحدٌ من حُمَّى الجنون! بل سلك كلٌّ منهم
مسلك اليائس! وألقى الجميع أنفسهم — فيما عدا البحَّارة — ٢١٠
في البحر المالح وهو يُرغي ويُزبد! لقد تركوا السفينة
التي جعلتُها شعلةً ملتهبة! أما فرديناند، ابن الملك،
فقد انتصب شَعر رأسه، فأصبح مثل عيدان القصب!
وكان أولَ من قفز في الماء وهو يقول:
«هل خلَت جهنم من الشياطين فجاءوا كلهم هنا؟»

بروسبيرو: أحسنتَ أيها العفريت! ولكن هل كان ذلك قريبًا من الشاطئ؟

آرييل: كل القُرب يا سيدي!

بروسبيرو: وهل نجَوا جميعًا يا آرييل؟

آرييل: لم يفقد أحدٌ شعرةً واحدة! ولم تتلوث ملابسهم الواقية،
بل على العكس، ازدادت نضرة، وفعلتُ ما طلبتُه مني،
ففرَّقتُهم في جماعاتٍ في أنحاء الجزيرة. وأمَّا ابن الملك، ٢٢٠
فقد أتيتُ به إلى البر بنفسي، وتركتُه يبترد في الهواء،
ويتنهَّد في ركنٍ منعزل من الجزيرة، جالسًا،
وعاقدًا ذراعَيه في حزنٍ على صدره هكذا!

(يحاكيه.)

بروسبيرو: أخبِرْني ماذا فعلتَ بسفينة الملك، والبحَّارة،
وباقي الأسطول؟

آرييل: سفينة الملك في المرفأ سالمة،
خبَّأتُها في الخليج العميق،
حيث استدعَيتَني مرةً في منتصف الليل
لأحضر الندى من جزائر برميودا، ذات الأعاصير الدائمة،
كما خبأتُ الملَّاحين في مخازن السفينة، ٢٣٠
حيث ينامون من شدة الإرهاق ومن تعويذتي السحرية،

وأما باقي سفن الأسطول التي كنتُ فرَّقتُها
فقد اجتمعَت من جديد، وها هي تطفو
على صفحة الماء في البحر المتوسط، وقد سادها الحزن،
في طريق عودتها للوطن في نابولي،
بعد أن ظن الملَّاحون أنهم شاهدوا غرق سفينة الملك،
وهلاك ذلك الرجل العظيم نفسه!

بروسبيرو: اسمع يا آرييل! لقد قمتَ بالمهمة خير قيام، ولكن هناك المزيد! كم الساعة الآن؟

آرييل: تجاوزْنا منتصف النهار!

بروسبيرو: بساعتَين على الأقل! يجب أن نستغل الوقت حتى السادسة خير استغلال!

آرييل: عملٌ آخر؟ ما دمتَ تكلِّفني بالمزيد، دعْني أذكِّرك بوعدك الذي لم تنجزْه حتى الآن!

بروسبيرو: ماذا أغضبك الآن؟ ماذا تريد؟

آرييل: حريتي!

بروسبيرو: قبل انقضاء المدة المحددة؟ محال!

آرييل: أرجوك تذكَّر أنني خدَمتُك على أفضل وجه؛
لم أكذب، ولم أخطئ، ودون شكوى أو تذمُّر!
لقد وعدتَني بإنقاص المدة سنةً كاملة!

بروسبيرو: وهل نسيت العذاب الذي خلصتُكَ منه؟

آرييل: لا!

بروسبيرو: بل تنسى ذلك! وتستكثر أن تمشي على الطين في قاع البحر المالح العميق، أو تركب متن ريح الشمال الباردة،
أو تؤدِّي لي المهام في عروق الأرض التي جمَّدها الصقيع!

آرييل: لا يا سيدي!

بروسبيرو: لا تكذب أيها الخبيث! هل نسيتَ الساحرة الشريرة
سيكوراكس؟ تلك التي تقوَّس ظهرها
شيخوخةً وحسدًا، هل نسيتَها؟

آرييل: لا يا سيدي!

بروسبيرو: بل نسيتَها! أين وُلدَت؟ تكلَّم! قل لي الآن! ٢٦٠

آرييل: في مدينة الجزائر يا سيدي!

بروسبيرو: حقًّا؟! لا بد أن أذكِّرك بما كنتَ عليه مرة في الشهر!
فأنت تنسى! كانت سيكوراكس هذه ساحرةً ملعونة،
وقد نُفِيَت من الجزائر بسبب شرورها العديدة،
وفظائع سحرٍ لا تحتملها مسامع الإنسان،
وقد نفَوها ولَم يحكموا عليها بالإعدام لسببٍ ما!
صحيح؟

آرييل: نعم يا سيدي!

بروسبيرو: وقد أتى البحَّارة بهذه العجوز التي حملَت
فكست الزرقة جفونها وتركوها هنا! وكنتَ أنت، كما ٢٧٠
قلتَ لي، خادمًا لدَيها قبل أن تصبح عبدًا لي!
ولكنك كنتَ عفريتًا رقيق الإحساس، فرفضتَ
تنفيذ أوامرها الأرضية الكريهة، فثارت ثائرتها،
واستعانت بمساعديها الأشدَّاء، وحبسَتكَ
في شق شجرةٍ من أشجار الصنوبر،
فأطبق عليك الشِّق، وظللتَ تتألم فيه حبيسًا
طيلة اثنتَي عشرة سنة!
وماتت الساحرة في أثنائها، وتركَتكَ في الشق!
ولكَم صدرَت منك أنَّات الألم المتوالية السريعة ٢٨٠
مثل ضربات عجلة الساقية للماء!
ولم تكن الجزيرة قد شرُفَت بوجه إنسانٍ
يخطو على ظهرها، باستثناء ذلك الابن الذي ولدَته هنا!
ذلك الجرو الأرقط!

آرييل: نعم! كاليبان! ابنها!

بروسبيرو: نعم! ذلك الغبي! كاليبان هذا الذي أصبح خادمًا لي.
لا يعرف خيرًا منك مدى العذاب
الذي وجدتُكَ فيه! كنتَ تئنُّ أنينًا
يجعل الذئاب تعوي، ويخترق صدور الدِّببة التي
لا يهدأ لها غضب! لقد كان عذابًا جديرًا
بمن حُقَّت عليهم اللعنة، ولم يكن بمقدور سيكوراكس ٢٩٠
أن تنجيك منه! بل إن قوة سحري أنا —
عندما وصلتُ وسمِعتُك — هي التي فلقَت شجرة الصنوبر
وأخرجَتك منها!

آرييل: وأنا لك شاكرٌ يا سيدي!

بروسبيرو: إذا تذمَّرتَ من جديدٍ فسوف أشقُّ شجرة بلوطٍ
وأحشرك في الشق وسْط عُقَد الفروع
حتى تعوي اثنَي عشر شتاءً كاملة!

آرييل: اغفر لي يا سيدي! ولسوف أطيع أوامرك
وأقوم بمهام العفريت بكرم النبلاء!

بروسبيرو: إن صدقتَ أطلقتُ سراحك بعد يومَين!

آرييل: هكذا يكون كرم سيدي النبيل! ماذا أفعل؟ ٣٠٠
قل لي! ماذا أفعل الآن؟

بروسبيرو: اذهب وتحوَّل إلى صورة حوريةٍ
من حوريات البحر! وبحيث لا تراك إلا
عيوننا أنا وأنت فقط! كن خفيًّا
على كل عينٍ أخرى! اذهب واتخذ هذا الشكل
وارجع إلينا به! اذهب! هيا! انطلِق بهمَّة!

(يخرج آرييل.)

اصحي الآن يا حبيبتي! استيقظي! لقد نمتِ طويلًا!

ميراندا (تصحو)**:** آه! غَرابة قصَّتك أثقلَت جفوني!

مكتبة علي بن صالح الرقمية

بروسبيرو: انفضي النوم عنكِ! هيا بنا!
سوف نزور كاليبان — عبدي — وإن لم يُجِبنا يومًا ٣١٠
إجابةً طيبة!

ميراندا: إنه وغدٌ يا أبي، ولا أحب أن أراه!

بروسبيرو: فليكن! ولكن أحوالنا لا تسمح لنا أن نستغني عنه!
فهو يوقد لنا النار، ويأتينا بالحطب،
ويقوم بوظائف مفيدة لنا. أنت يا عبد! كاليبان!
أنت يا طين! تكلم!

كاليبان (من خارج المسرح)**:** لدَيكم حطبٌ كافٍ في الكهف!

بروسبيرو: اخرج من كهفك أقول! لدَي مهمةٌ أخرى لك!
اخرج أيتها السلحفاة! متى؟

(يعود آرييل في شكل حوريةٍ بحرية.)

آه! آرييل! ما أبدعك أيها العفريت! وما أشد ذكاءك!
تعالَ حتى أهمس في أذنك! ٣٢٠

آرييل: سمعًا وطاعة يا مولاي!

(يخرج آرييل.)

بروسبيرو: كاليبان! يا عبدًا مسمومَ اللسان، أنجبَه الشيطان نفسه
مِن أمك الساحرة الخبيثة! اخرج من كهفك الآن!

(يدخل كاليبان.)

كاليبان: فلينزلْ عليكما أخبث ندًى جمعَته أمي
بريش الغراب من المستنقع الفاسد! ولتهبَّ عليكما
الريح الجنوبية الغربية وتملأ الجسد بالبثور!

بروسبيرو: سأعاقبك على هذا بتقلصاتٍ ووخزاتٍ تحبس
أنفاسك بالليل! وبأشواك قنافذ العفاريت حتى الصباح!
لسوف تلسعك مثل إبَر النحل الذي

يملأ قُرص العسل، وكل لسعةٍ أشد إيلامًا
من إبَر النحل الذي يصنع لك القُرص!

كاليبان: دعْني أتناول غدائي! لقد ورثتُ هذه الجزيرة عن أمي
سيكوراكس، وها أنت تغتصبها مني!
لقد تغيرتَ كثيرًا! فعندما جئتَ أول الأمر كنتَ عطوفًا علي،
ترعاني خير رعاية، وتقدِّم لي الماء الحافل بألوان التوت،
وتعلِّمني اسم الضوء الأكبر الذي يتوهج بالنهار، والأصغر الذي
يسطع ليلًا؛ فأحببتُك، وأطلعتُك على
أحوال الجزيرة كلها، على ينابيع الماء العذب،
والبِرك المالحة، والأراضي الخصبة والقاحلة،
فليْتني ما فعلتُ، بل عليَّ اللعنة لذلك!
وها أنا ذا أدعو عليكما بكل خبائث سحر سيكوراكس!
ولتنقضَّ عليكما الضفادع والخنافس والخفافيش!
وهل لكما من الرعية غيري؟ لقد كنت الملك الأوحد
على ذاتي، فإذا بك تحبسني في هذه الحظيرة الصخرية الصمَّاء
وتحرمني من بقية الجزيرة!

بروسبيرو: أيها العبد والكذَّاب الأشر! يا من يستجيب للعصا
لا للعطف! لقد عاملتك رغم انحطاطك بشفقةٍ ورحمة!
وأسكنتك معي في الكهف حتى تطاولتَ وحاولتَ انتهاك
عفة ابنتي!

كاليبان: مرحى مرحى! ليْتني نجحتُ! لو لم تمنعني
لامتلأَت الجزيرة بذرية كاليبان!

ميراندا: عبدٌ حقير من المحال أن يُطبَع فيه الخير،
بل هو قادرٌ على تقبُّل كل شر! لقد رثيتُ لحالك،
واجتهدتُ حتى علمتُك الكلام، وكنت أعلِّمك في كل ساعة
شيئًا جديدًا! وعندما كنتَ تجهل أيها المتوحش
معنى ما تقول، بل تردِّد أصواتًا
لا معنى لها مثل الحيوان الأعجم،
وهبتُك الكلمات التي تُفصح بها عن مقاصدك،

ولكن دناءة طبعك ذات حقارة ٣٦٠
ترفض الطبائعُ الكريمة أن تزاملها،
على الرغم مما تعلمتَه، وهكذا كنتَ جديرًا
بالحبس في هذه الصخرة، وإن كنتَ تستحق
ما هو أنكى من السجن!

كاليبان: بفضل تعليمي اللغة، أصبحتُ أعرف كيف
أسبُّ وأشتم! فليكن الطاعون الأحمر
جزاء من علمني اللغة!

بروسبيرو: انطلقْ يا ابن الساحرة! أحضِر الحطب وأسرع!
فهناك مهام أخرى! أتستخف بكلامي يا شرير؟
إن أهملتَ الواجب أو قمتَ به على مضضٍ ٣٧٠
فسوف أصيب عضلاتك بالتقلصات المؤلمة،
وأملأ عظامك بالأوجاع، حتى ترتفع صيحاتك الهادرة
فترتعد الوحوش لِسماعها بباب كهفك!

كاليبان: لا لا أرجوك! (جانبًا) لا بد أن أطيعه! فقوة سحره
قادرةٌ على هزيمة رب الشر الذي علَّم والدتي
واسمه سيتبوس، بل واستعباده!

بروسبيرو: هيا أيها العبد انطلق!

(يخرج كاليبان.)

(يعود آرييل، في ثوب الاختفاء، يعزف الموسيقى ويغنِّي، وفرديناند يتبع صوت الموسيقى داخلًا.)

أغنية آرييل

هيَّا هيَّا للرمل الأصفرْ
وليُمسِك كلٌّ بيَد الآخرْ
واحنوا القامات تحيةَ حبٍّ
من عند الشفة إلى القلبْ ٣٨٠
فإذا هدأ الموج الثائرْ
نرقص رقص الحَذِق الماهرْ

أيتها الجنيات الحلوة
ردِّدْن قرار الغنوة
أصغوا أصغوا!

القرار:

هوْهوْ! هوْهوْ!

آرييل:

هذا كلب حراستنا ينبحْ!

القرار:

كوكو كوكو! كوكو كوكو!

آرييل:

هذا الديك المزهُو يصدحْ!

فرديناند:

تُرى أين أسمع هذا الغناءْ؟
أفي الأرضِ أم في ثنايا الهواءْ؟
ولكن توقّف صوت النغمْ!
وكان ولا شك لحن ولاءْ
لربٍّ على أرض هذي الجزيرة ٣٩٠
وكنتُ جلستُ على الشط أبكي
وفاةَ المليك الغريق ... أبي!
فإذْ باللحون تسير الهُوَينا
على صفحة الماء تنساب جنبي
تخفِّف من غضبة الماء حولي
وتمسح باللحن أحزان قلبي
بإيقاعها العذب من كل صوبِ

مكتبة علي بن صالح الرقمية

وإذْ بي أسير وراء اللحونْ
بلى! إنها قد أتت بي هنا
لِحيثُ انتهى صوت ذاك النشيدْ
ولكن لأسمعْ فها هو ذا من جديدْ!

أغنية آرييل

قاماتٌ خمسٌ كاملة عمْق فِراشِ
أبيك الراقد في قاع البحر الآنْ
مِن عَظم الوالد ينمو المَرجانْ
عيْناه تحوّلتا فهما هاتان اللؤلؤتانْ
لا يذوي شيءٌ من ذاك الإنسانْ
إلا وتحوّل في البحر إلى
شيءٍ غالٍ وغريب الشانْ!
فإذا مضَت الساعة دوّى صوتٌ رنانْ:
ناقوس النَّعي بأيدي حوريات البحرْ!

القرار:

دِنْدن دِنْدن!

آرييل:

أصغوا! إني أسمعها الآنْ!

القرار:

دِنْدن دِنْدن ... دِنْدانْ!

فرديناند: إن الأغنية تشير إلى أبي الغريق!
لا! ليس ذلك من أصوات البشر، ولا من ألحان
الأرض! إذ أسمعها الآن فوق رأسي!

مكتبة علي بن صالح الرقمية

بروسبيرو (إلى ميراندا)**:** ارفعي ستائر عينيك ذوات الأهداب
وقولي ماذا تبصرين أمامك؟

ميراندا: ما هذا؟ عفريتٌ من الجن؟ يا عجبًا كم يتلفَّت حوله!
صدِّقني! لقد اتخذ صورة إنسيةٍ جميلة، ولكنه عفريت!

بروسبيرو: لا يا فتاتي! إنه يأكل وينام ويتمتع بالحواس
مثلنا تمامًا! هذا الفتى الذي ترينه
كان على ظهر السفينة التي غرقَت، ولولا ما اكتساه
من حُزن — فالحزن ينهش الجمال — لقلتُ إنه وسيم!
لقد فقد رفاقه، ويجوب الأرجاء بحثًا عنهم!

ميراندا: أكاد أقول إنه ملَكٌ كريم!
فلم أشاهد بين البشر مَن يدانيه سموًّا!

بروسبيرو (جانبًا)**:** يبدو أن سحري قد نجح، وبالصورة التي
أريدها! أيها العفريت! أيها العفريت البديع! سأطلق
سراحك بعد يومَين مكافأةً على ما فعلتَ!

فرديناند (يرى ميراندا)**:** هذه ولا شك هي الربَّة التي عُزِفَت لها
تلك اللحون! اقبلي دعائي وأخبريني إن كنتِ تقيمين هنا،
وأرشديني إلى سبُل العيش في هذه الجزيرة!
أما مطلبي الأول، وإن ختمتُ به مطالبي،
فهو أن أعرف منكِ — يا أعجوبة الدنيا —
إن كنتِ متزوجةً أم لا؟

ميراندا: لست أعجوبةً يا سيدي ولست متزوجة!

فرديناند: تتكلمين لغتي؟ يا عجبًا! أنا أعلى مَن يتحدث بها
وليتني الآن بين أهلها!

بروسبيرو: لا أفهم! أعلاهم؟ وماذا يكون موقفك
لو سمعك ملك نابولي تقول هذا الكلام؟

فرديناند: أظل كما أنا، في وحشتي، أتعجب من حديثك
عن ملك نابولي! أما إذا كان يسمعني فلا شك في ذلك!

مكتبة علي بن صالح الرقمية

فلقد أصبحتُ ملك نابولي، بعد موت أبي الذي أبكيه،
بعيونٍ لا تجف دموعها، بعد أن شاهدتُه يغرق!

ميراندا: وا أسفا!

فرديناند: بل وجميع الكبار معه، مثل دوق ميلانو وابنه الجميل!

بروسبيرو (جانبًا)**:** يستطيع دوق ميلانو وابنته الأجمل أن يعارضاك
في ذلك، ولكن الوقت غير مناسب! لقد تبادلا الحب
من أول نظرة! آرييل الرقيق! سأطلق سراحك
لقاء ما فعلت! (إلى فرديناند) تبقى كلمة يا سيدي!
أظن أنك ارتكبت خطأً ما! كلمة على انفراد!

(يهمس له على انفراد.)

ميراندا: لماذا يكلمه أبي بهذه الخشونة؟ إنه ثالث رجلٍ
أراه في حياتي! وأول من يخفق قلبي بحبه!
فليشفقْ علينا والدي، حتى يميل إلى ما أميل إليه!

فرديناند: إن كنتِ لم تتزوجي بعدُ، ولم يرتبط قلبكِ بأحد،
فسوف أجعلك ملكةً على نابولي!

بروسبيرو: صبرًا يا سيد! لم أحادثْك بعد!
(جانبًا) كلاهما تحت سلطان الآخر، ولكن الأمر يجري
بسرعةٍ لا تليق، ولا بد أن أضع بعض العقبات
في سبيله، فما يسهل الحصول عليه تهبط قيمته!
(إلى فرديناند) كلمةٌ أخرى أقول! وآمرك أن تصغي إليَّ!
إنك تغتصب لقب غيرك، وما جئتَ هذه الجزيرة
إلا كجاسوس يطمع في انتزاعها من يدي أنا ... مالكها!

فرديناند: كلا! وأقسم بحق رجولتي!

ميراندا: لا يمكن للشر أن يقيم في مثل هذا المعبد الجميل!
فإذا كان لروح الشر مثل هذا المسكن الجميل
فسوف يطردها الخير ويحل محلَّها فيه!

بروسبيرو: اتبعني! لا تدافعي أنت عنه؛ فهو خائن! هيا!
سأوثق قدمَيك وعنقك معًا!
سأسقيك ماء البحر، وأطعمك محار الجداول والغدران،
والجذور الذابلة، وقشور ثمار البلوط! اتبعني!

فرديناند: كلا! لن أقبل هذا الطعام والشراب حتى
أرى لعدوِّي سلطانًا أقوى!

ميراندا: أرجوك يا والدي الحبيب! لا تتهور في إيذائه؛
فهو ذو نُبلٍ ولا يعرف الجبن!

بروسبيرو: عجبًا! طفلتي تعلمني؟ أغمِد سيفك يا خائن!
يا من تتظاهر بالشجاعة ولا تجرؤ على الضرب!
فلقد شل الشعور بالذنب ضميرك! كفى هذا التأهب للدفاع!
إذ أستطيع تجريدك من السيف بهذه العصا!

ميراندا: أتوسل إليك يا أبي!

بروسبيرو: ابتعدي يا ابنتي واتركي ملابسي!

ميراندا: أشفِق عليه يا سيدي، وأنا أضمنه لك!

بروسبيرو: اسكتي! لو قلتِ كلمةً أخرى فسوف أعنِّفكِ،
بل وأغضب منك! يا عجبًا! هل تدافعين عن محتال؟ كفى!
تظنِّين أنه لا يوجَد مثيلٌ له لأنك لم تشاهدي قَبْله
إلا كاليبان؟ يا لكِ من بلْهاء!
إذا قُورِن هذا بمعظَم الرجال بدا مثل كاليبان!
وإذا قُورِنوا به كانوا ملائكة!

ميراندا: قل إذَن إن مشاعري في غاية التواضع،
فلا أطمح إلى من هو أوسم!

بروسبيرو (إلى فرديناند)**:** هيا معي، وأطِعْني! فقد ارتخَت عضلاتُك تمامًا!
بل فقدَت قوتها وأصبحَت مثل عضلات الأطفال!

فرديناند: هذا صحيح! فالقيود تشدُّ قواي كلها كأنني أحلم!
ولكن فقدان والدي، والضعف الذي أحسه،

وغرَقُ جميع أصدقائي، وتهديدات هذا الرجل
الذي يُخضِعني لسيطرته؛ كل هذا يهون إذا استطعتُ،
وأنا حبيسٌ، أن أشاهد هذه الفتاة، ولو
مرةً كل يوم! فلينعم الأحرار بأركان الأرض!
أما أنا فتكفيني حدود هذا السجن وحسب!

بروسبيرو (جانبًا)**:** نجحَت الخطة! (إلى فرديناند) هيا معي!
(إلى آرييل) أحسنتَ صنعًا يا آرييل الرائع! (إلى فرديناند) اتبعني!
(إلى آرييل) استمع إلى ما سوف أكلفك به من مهام!

ميراندا (إلى فرديناند)**:** اطمئن! طبْع والدي أفضل يا سيدي
مما يوحي به حديثه! وليس من عادته ٥٠٠
أن يفعل ما فعل الآن!

بروسبيرو (إلى آرييل)**:** ستتنعم بحرية الرياح في الجبال،
بشرط أن تنفِّذ جميع ما أطلبه؛ وبدقة!

آرييل: وبالحرف الواحد!

بروسبيرو (إلى فرديناند)**:** هيا! اتبعني! (إلى ميراندا) لا تُدافعي عنه!

(يخرجون.)

نهاية الفصل الأول

الفصل الثاني

المشهد الأول

(جانبٌ آخر من الجزيرة.)

(يدخل ألونزو، وسباستيان، وأنطونيو، وجونزالو، وأدريان، وفرانشيسكو، وآخرون.)

جونزالو: أرجوك، سيدي، أن تطرح الأحزان! فهناك ما يدعوك
بل يدعونا جميعًا للفرح! نجاتنا أهم مما ضاع منا
بل تفوقه كثيرًا! أمَّا دواعي حزننا فشائعة!
تشاركنا كل يوم فيها زوجة بحَّارٍ ما،
والملَّاحون العاملون لحساب تاجرٍ ما، والتاجر ذاته؛
الجميع يكابدون الحزن نفسه! وأما عن المعجزة،
أي نجاتنا من الهلاك، فلا يذكرها مثلنا
إلا القليل من ملايين البشر! إذَن فوازِن سيدي بحكمةٍ
بين ما فقدناه، وما يعزِّينا عن فقده!

ألونزو: اسكت أرجوك! ١٠

سباستيان (جانبًا إلى أنطونيو)**:** يتلقى التسرية مثل الحساء البارد!

أنطونيو (جانبًا إلى سباستيان)**:** ولن يتركه من يسرِّي عنه!

سباستيان (جانبًا إلى أنطونيو)**:** إنه يشحن زنبرك الساعة! ساعة بديهته!
وسوف تدق بعد قليل!

جونزالو: سيدي!

سباستيان (جانبًا إلى أنطونيو)**:** أول دقة! عد معي!

جونزالو: إنْ حَزِن الإنسان على كل ما ينزل به، فسوف يأتيه ...

سباستيان: دولار!

جونزالو: دُوَار! صدقتَ وإن لم تقصد!

سباستيان: بل أنت حرَّفتَ الكلمة فبدَت ذات حكمة!

جونزالو (للملك): وإذَن يا مولاي ...

أنطونيو: تبًّا له من مبذر للكلمات!

ألونزو: أرجوك أن تقتصد!

جونزالو: قد انتهيتُ ولكن ...

سباستيان: ما زال يتكلم!

أنطونيو: فلتتراهن: من منهما سيبدأ الكلام؟ هو أم أدريان؟ وليكن الرهان ذا قيمة!

سباستيان: الديك العجوز!

أنطونيو: بل الكتكوت الصغير!

سباستيان: مرافق! وقيمة الرهان؟

أنطونيو: ضحكة!

سباستيان: موافق!

أدريان: رغم أن هذه الجزيرة، على ما يظهر، صحراء ...

أنطونيو (يضحك): ها ها ها!

سباستيان: إذَن أخذتَ قيمة الرهان!

أدريان (مستمرًّا): ورغم أنها لا تصلح للإقامة، ويتعذر الوصول إليها تقريبًا ...

سباستيان: فإنها، مع ذلك ...

أدريان: فإنها، مع ذلك ...

أنطونيو: ما أيسر استكمال العبارة عليه!

أدريان: تتَّسم قَطعًا بصفاء الجو، في رقة ورهافة واعتدال!

أنطونيو: اعتدال كانت فتاة فيها رقة!

مكتبة علي بن صالح الرقمية

سباستيان: ورهافة، على نحو ما أفتى بأسلوب العلماء!

أدريان: فالهواء يرسل أنفاسه فائقة العذوبة.

سباستيان: كأن لدَيه رئتَين، فاسدتَين!

أنطونيو: نعم، أو يحمل العبير من مستنقع.

جونزالو: فكل شيء هنا مفيد للأحياء.

أنطونيو: صحيح، إلا وسائل العيش.

سباستيان: بل لا يوجَد منها شيء، أو قُل أقل القليل!

جونزالو: ما أغزر ما يبدو الكلأ، وما أشهاه وما أينع خضرته!

أنطونيو: الأرض سمراء بالفعل.

سباستيان: وبها عينٌ خضراء!

أنطونيو: لا يفوته الكثير!

سباستيان: إلا الحقيقة! فلا يصيب شيئًا منها!

جونزالو: أما الغريب العجيب حقًّا؛ بل الذي لا يكاد يُصدَّق ...

سباستيان: مثل الكثير من الغرائب والعجائب!

جونزالو: فهو أن ملابسنا التي تشرَّبَت ماء البحر، لا تزال على نضرتها، ولا تزال زاهية كأنما لم يغمرها ماء البحر، بل صُبغَت بألوانٍ جديدة!

أنطونيو: لو قُدِّر لأحد جيوبه أن ينطق لأعلن أنه يكذب!

سباستيان: نعم! أو لَعمَد إلى إخفاء كذبه فيه!

جونزالو: يُخيَّل إليَّ أن ثيابنا الآن على حالها من النضرة الأولى، عندما لبسناها أول مرة في تونس، في حفل زفاف كلاريبيل، ابنة الملك الحسناء، على ملك تونس.

سباستيان: لقد كان زفافًا جميلًا! وها قد انتعشَت أحوالنا في طريق العودة!

أدريان: ما زان عرش تونس من قبل مثل هذه الملكة!

جونزالو: منذ زمن دايدو الأرملة!

أنطونيو: الأرملة؟ لعن الله الكلمة! ما الذي أتى بها؟ دايدو الأرملة!

سباستيان: ولنفترض أنه قال الأرمل إينياس أيضًا! ماذا يضيرك؟ وكيف تغضب لذلك؟

أدريان: هل قلت الأرملة دايدو؟ هذا يدعوني إلى دراسة الموضوع، فلقد كانت ملكة على قرطاج لا على تونس!

جونزالو: تونس اليوم يا سيدي هي قرطاج الأمس! ٨٠

أدريان: قرطاج؟

جونزالو: نعم وأؤكد لك ... قرطاج!

أنطونيو: لفظه أقوى من القيثار العجيب الذي ارتفعت على أنغامه الأسوار!

سباستيان: لقد رفع الأسوار والمنازل أيضًا!

أنطونيو: لقد يسَّر حدوث المحال! فما الذي ييسره الآن؟

سباستيان: أظن أنه سيضع هذه الجزيرة في جيبه ويعود بها إلى المنزل، ويعطيها لابنه، باعتبارها تفاحة!

أنطونيو: ثم يرمي البذور في البحر حتى تنبت جُزرًا أخرى!

جونزالو: نعم! (تونس هي قرطاج)! ٩٠

أنطونيو: نطقتَ أخيرًا؟!

جونزالو (إلى ألونزو)**:** كنا نتحدث يا سيدي عن ملابسنا التي لا تزال نضيرة مثلما كانت في حفل زفاف ابنتك في تونس، التي أصبحَت الآن ملكة!

أنطونيو: وأفضل من جلس على عرشها!

سباستيان: باستثناء الأرملة دايدو، أرجوك!

أنطونيو: آه! دايدو الأرملة! الأرملة دايدو، طبعًا!

جونزالو: أليس صداري يا سيدي نضيرًا مثلما كان في أول يوم أرتديه؟
أقصد النضرة النسبية!

أنطونيو: وُفِّقتَ في اختيار الكلمة الأخيرة! ١٠٠

جونزالو: عندما ارتديتُه في حفل زفاف ابنتك؟

ألونزو: إنك تحشر هذه الكلمة في أذني، ولكن عقلي
لا يشتهيها ولا يستسيغها! ليْتني ما ذهبتُ
لتزويج ابنتي هناك! ففي طريق العودة فقدتُ ابني،
وأظن أنني فقدتُها هي أيضًا! فهي تعيش بعيدًا كل البعد
عن إيطاليا، وقد لا أراها من جديدٍ أبدًا!
أوَّاه يا وارث مُلكي في نابولي وفي ميلانو!
أية أسماكٍ غريبة تغذَّت بك؟!

فرانشيسكو: ربما لا يزال على قيد الحياة! لقد شاهدتُه ١١٠
وهو يضرب الأمواج من تحته، ويركب ظهرها،
كان يتقدم رافعًا هامته في الماء، غير عابئ بعدائها،
ويتلقى بصدره أعلى الأمواج التي صادفَته!
وظل يرفع رأسه الجَسورة فوق الأمواج المصطخبة،
ويجدِّف بذراعَيه القويتَين، بضرباتٍ شديدة،
حتى وصل إلى البر، حيث انحنَت الصخور
فوق الشاطئ الذي أبلت الأمواج أطرافه،
كأنما لتتلقاه جاثيةً وتريحه من وعثائه!
لا شك عندي أنه وصل إلى البر سالمًا!

ألونزو: لا لا! لقد ذهب!

سباستيان: سيدي! لا تلومنَّ إلا نفسك على هذه الخسارة الكبرى
بعد أن رفضتَ أن تُنعم بابنتك على أوروبا ١٢٠
وفضَّلتَ أن تتزوج في تونس، فحرمتَ عينَيك رؤيتها،
ودفعتهما إلى البكاء حزنًا عليها!

ألونزو: اسكت أرجوك!

سباستيان: ركعنا جميعًا أمامك، وألححنا عليك أن ترجع عن عزمك،
والحسناء نفسها وازنت بين بُغض الزواج وطاعة الآباء
أي الكفتَين ترجح! وأخشى أن نكون قد فقدنا ابنك أيضًا
وإلى الأبد! ولقد أدَّى ذلك إلى زيادة عدد الأرامل
في ميلانو ونابولي زيادةً كبيرة، بل لن يستطيع العائدون من الرجال
تعويضها! والخطأ خطؤك أنت!

ألونزو: وأفدح الخسائر خسارتي!

جونزالو: مولاي سباستيان! ما تقوله حق، ولكنك تقوله
بأسلوبٍ فظ وفي غير الوقت المناسب!
إنك تنكأ الجرح بدلًا من تضميده!

سباستيان: هذا صحيح!

أنطونيو: مثل جرَّاحٍ ماهر!

جونزالو: الجو يكفهر يا سيدي الكريم عندنا جميعًا
إذا تكاثرت الغيوم في وجهك!

سباستيان: الجو يكفهر؟

أنطونيو: يكفهر جدًّا!

جونزالو: لو توليت استعمار هذه الجزيرة، يا مولاي ...

أنطونيو: لبذر فيها بذور الشوك!

سباستيان: أو بذور الحُميض والخُبيزة!

جونزالو: ولو أصبحتُ ملكًا عليها، ماذا أفعل؟

سباستيان: تنجو من السكْر لعدم وجود النبيذ!

جونزالو: سأصل إلى أسمى غاياتي في هذه الجمهورية
بمخالفة كل ما هو متَّبع! سوف أحرِّم التجارة
بأنواعها، وأُلغي القضاء، والتعليم، والغنى والفقر،
وتشغيل الخدم، والعقود، والمواريث، وحدود الأراضي،
وفلاحتها، وزراعة الكروم، وسأُلغي استخدام

المعادن، والقمح، والنبيذ، والزيت،
والمهن والحِرف، فيغدو الرجال بلا عمل، جميعًا، ١٥٠
والنساء أيضًا، ولكن عفيفات طاهرات، ولا سيادة لأحد ...

سباستيان: لكنه يود أن يصبح ملكًا ذا سيادة!

أنطونيو: إن ذيل جمهوريته ينسى رأسها!

جونزالو: وجميع الأشياء في الطبيعة المألوفة سوف تؤتي أكلها
دون عرق أو جهد، ولن يكون عندنا خيانة أو جريمة
أو سيف أو رمح أو خنجر أو مدفع أو نحتاج إلى أي آلة
من آلات الحرب، ولكن الطبيعة سوف تأتينا،
من تلقاء ذاتها، بالوفرة والخير الكثير
لإطعام أفراد شعبي الأبرار. ١٦٠

سباستيان: ألن يتزوج أفراد رعاياه؟

أنطونيو: مطلقًا يا أخي! فالكل عاطل! بغايا وأوغاد!

جونزالو: وسوف أبلغ الكمال في حكمي لهم حتى أتجاوز العصر الذهبي!

سباستيان: فليحفظ الله جلالته!

أنطونيو: عاش جونزالو!

جونزالو: كما إنني ... هل تسمعني يا سيدي؟

ألونزو: اسكت أرجوك! فكلامك عندي خواء!

جونزالو: أُصدِّق سمُوَّك كل التصديق، وما قلتُه إلا لأتيح فرصة الضحك
لهذين السيدَين، فبصدر كلٍّ منهما رئة حساسةٌ رهيفة، تدفعهما
إلى الضحك من الخواء! ١٧٠

أنطونيو: كنا نضحك منك!

جونزالو: وأنا في سياق هذا الهذر خواء بالقياس إليهما، وهكذا تستطيعان
أن تُواصلا الضحك من لا شيء!

أنطونيو: يا لها من ضربةٍ شديدة!

سباستيان: لولا أن السيف وقع على بطنه!

جونزالو: أنتما من معدنٍ أصيل، وقد تحوِّلان القمر عن فلكه إن ظل فيه
خمسة أسابيع دون تغيير وجهه!

(يدخل آرييل — في خفاء — يعزف موسيقى رزينة.)

سباستيان: نحوِّل مسار القمر، ثم نصطاد الطيور النائمة بمضاربنا في الظلام!

أنطونيو: أرجوك يا مولاي الكريم ... لا تغضب!

جونزالو: لا لا! أؤكد لكما! لن أغامر بسمعتي واشتهاري بالتعقل! لن
أبدي مثل هذا الضعف! وأرجو أن تضحكا حتى أنام؛ إذ
أحس بتثاقل في الحواس!

أنطونيو: تهيأ للنوم إذَن واسمعنا!

(ينام الجميع فيما عدا ألونزو، وسباستيان وأنطونيو.)

ألونزو: يا عجبًا! نام الجميع بهذه السرعة؟ ليْت عينَي
تتوليان، وحدهما، حبس أفكاري تحت الجفون،
بل أحس أنهما تريدان ذلك.

سباستيان: أرجوك يا سيدي! لا تتجاهل تثاقُل الجفون،
إذ يندر أن يزور النوم أجفان الحزين،
فإن زاره أراحه وواساه.

أنطونيو: سوف نتولَّى كلانا يا مولاي حراستك
أثناء راحتك ونسهر على سلامتك.

ألونزو: شكرًا لكما! ما أروع هذا الثقل العجيب!

(ينام ألونزو، يخرج آرييل.)

سباستيان: ما أغرب النعاس الذي ملك حواسهم!

أنطونيو: إنها طبيعة الجو هنا!

سباستيان: إذَن لماذا لا يغلق أجفاننا؟ لا أحس بنفسي
ميلًا إلى النوم!

مكتبة علي بن صالح الرقمية

أنطونيو: ولا أنا! فحواسي يقظة! لقد ناموا معًا كأنما اتفقوا على ذلك!
بل تهاوَوا كأنما أصابتهم صاعقة! ماذا يمكن
يا سباستيان العظيم أن ... (يتردد) ماذا يمكن أن ... ولكن كفى! ٢٠٠
ومع ذلك فأظنني أرى أفكاري في وجهك،
أي ما ينبغي لك أن تكون! فالفرصة سانحة تناديك
وخيالي القوي يرى تاجًا يهبط فوق رأسك!

سباستيان: ماذا تقول؟ هل تتكلم وأنت نائم؟

أنطونيو: ألا تسمعني أتكلم؟

سباستيان: أسمعك، ولا شك أنها لغة النوم، وأنت تتكلم
في نومك! ما ذكرت الآن؟ يا له من نومٍ غريب!
كيف تنام هذا النوم العميق وعيناك مفتوحتان،
وتظل واقفًا، تتكلم وتتحرك؟

أنطونيو: سباستيان، أيها الشريف النبيل! ٢١٠
كيف تترك حظَّك الرائع ينام — بل يموت —
وتغفو وأنت صاحٍ يقظ؟

سباستيان: أنت تغطُّ غطيطًا واضحًا، وله معانيه!

أنطونيو: لستُ أمزح كما اعتدت ... ولكنني جاد، وعليك بالجد أيضًا
إن انتهبتَ لما أقول! فإن فعلتَ تضاعف قدرك ثلاثة أضعاف!

سباستيان: قل إنني الماء الساكن؛ لا يتقدم ولا يتراجع!

أنطونيو: سأعلِّمك كيف تتقدم!

سباستيان: علِّمني كيف! فما ورثتُه من كسلٍ علَّمني التراجع فقط!

أنطونيو: ليْتك تعلم فحسب مدى اهتمامك وإعزازك
للغاية التي تسخر منها الآن! وكيف يزيد تنكرك لها ٢٢٠
من قبولها واحتضانها! فكثيرًا ما يفشل من يتراجع
بل ويهوي إلى القاع بسبب خوفه أو تكاسله!

سباستيان: أكمِل حديثك أرجوك! إن في عينَيك وخدَّيك
ما يدل على أهمية ما لدَيك! بل أرى مَولد فكرةٍ

مخاضها عسير عليك!

أنطونيو: ها هي ذي: لئن كان هذا النبيل الضعيف الذاكرة،
والذي ستضعف ذكراه أيضًا عندما يُوارَى التراب،
كاد أن ينجح في إقناعنا بأن ابن الملك حيٌّ يُرزَق،
فهو روح الإقناع، وحرفته الوحيدة هي الإقناع، ٢٣٠
فمن المحال أن يكون قد نجا من الغرق،
كما إنه من المحال أن يكون هذا النائم سابحًا في الماء!

سباستيان: قد انقطع أملي في نجاته من الغرق!

أنطونيو: لا تذكر انقطاع الأمل! فما أعظم الأمل الذي يراودك!
فانقطاع الأمل في نجاته معناه انتعاش الأمل الأعظم ...
الفائق! بل الذي لا يرى الطموح نفسه ما يعلو عليه!
وإن كان من الصعب على بصره إدراك الغاية! هل توافقني
على أن فرديناند قد غرق؟

سباستيان: انتهى!

أنطونيو: قل لي إذَن مَن الوريث التالي لعرش نابولي؟

سباستيان: كلاريبيل! ٢٤٠

أنطونيو: هذه ملكة تونس! وهي تقيم في مكانٍ بعيد
يقضي الإنسان عمره راحلًا ولا يصل إليه،
ولن تصلها أنباء نابولي إلا إذا حملَت الشمس البريد،
فالقمر أبطأ مما ينبغي، بل لن تصل حتى يكبر الصغار
وتنبت اللحى على ذقونهم، ويفصلها عن نابولي بحرٌ شاسع
كاد أن يبتلعنا جميعًا، وإن أرجع بعضنا،
بفضل القدَر وحده، حتى نقوم بدورٍ مرسوم!
كان ما مضى يمثِّل المقدمة المكتوبة، وأما المستقبل
ففي يدك، وسوف أنهض به معك!

سباستيان: ما هذا كله؟ ماذا تقول؟ صحيح أن ابنة أخي ٢٥٠
هي ملكة تونس، ولكنها أيضًا وارثة عرش نابولي،
وبين المكانَين مسافةٌ ما!

أنطونيو: مسافةٌ طويلة! ويبدو أن كل ذراع فيها يصيح:
«كيف تستطيع كلاريبيل أن تقتفي آثارنا
عائدة إلى نابولي؟ فلْتمكث في تونس، ولْيستيقظ سباستيان!»
لكأن الموت قد أخذهم الآن، في نومهم هذا! بل لن يزيدوا
به سُوءًا عما هم عليه! وهناك من يستطيع أن يحكم نابولي
مثل هذا النائم! ونبلاء يستطيعون الثرثرة طويلًا
وبلا داعٍ مثل جونزالو هذا! بل إنني أستطيع ٢٦٠
تعليم الببغاء أن يضارعه في عمق الألفاظ! ليْتك تدري
ما يدور بخاطري! فما أروع الفرصة التي
يتيحها النوم لانطلاقك! هل تفهمني؟

سباستيان: أظن أني أفهمك!

أنطونيو: وكيف ترى ذاتُك طالِعَ سعدك؟

سباستيان: أذكر أنك خلعتَ أخاك بروسبيرو وأخذتَ مكانه!

أنطونيو: صحيح، وانظر كيف تناسبني ملابسي،
بل لقد أصبحَت أكثر ملاءمةً لي، كان خدَمه في حكْم زملائي
وأصبحوا الآن من أتباعي!

سباستيان: لولا وخْز ضميرك! ٢٧٠

أنطونيو: نعم نعم! وأين وخْز ذلك الضمير؟
لو كان من دمَّلٍ في قدمي، لبستُ حذاءً واسعًا،
ولكنني لا أحس بوجود ذلك الإله في صدري!
ولو كان بيني وبين ميلانو عشرون ضميرًا
لأصبحَت كقطع السكَّر التي تذوب فلا تعترضني!
ها هو ذا أخوك النائم، وسوف يستوي بالأرض التي
يرقد عليها، إذا بات في حالٍ لا تختلف كثيرًا؛ أي إذا مات!
وأستطيع أنا، بهذا الصارم المطيع، بل بثلاث بوصات فحسب،
أن أُذيقه النوم الأبدي! وفي الوقت نفسه، تفعل أنت فعلي،
فترسل تلك المضغة الهرمة، أستاذ الحكمة (جونزالو)، ٢٨٠
إلى عالم الرقاد السرمدي، فلا يلومنا على ما فعلنا!

مكتبة علي بن صالح الرقمية

أما سائر الرجال، فسوف يستمتعون بنوازعنا
كما تلْعق القطة قطرات اللبن! بل يوجِّهون عقارب الساعة
إلى الوقت الذي نحدده ونراه مناسبًا!

سباستيان: السابقة التي أعتمد عليها هي ما فعلتَه أنت!
فكما حصلتَ يا صديقي العزيز على ميلانو
سأحصل أنا على نابولي! جرِّد سيفك! ضربةٌ واحدة
تعفيك من دفع الجزية، وتأتيك بحبي؛ حب الملك!

أنطونيو: فلنستلَّ السيفَين معًا، وعندما أرفع يدي، ارفعْ يدك
واهبط بها على جونزالو!

سباستيان: نعم ولكن ... كلمةٌ واحدة!

(ينتحيان جانبًا للتهامس.)

(يعود آرييل (غير مرئي) ويعلو صوت الموسيقى والغناء.)

آرييل:

مولاي بفن السحر رأى الخطر المحْدق حقًّا
بك يا صاحبه النائمْ! ولذلك أرسلني فورًا
حتى أنقذ الاثنين وإلا ذهبَت خطته بددًا!
(يغنِّي في أذن جونزالو.)
وبينما تغط هنا في سُباتِكْ
صحا من يدبِّر أخْذ حياتِكْ
وللوقت يرنو ويلحظ
إذا كنتَ تبغي الحياة فبادِرْ
بنفْضِ نعاسِ الجفون وحاذِرْ
تيقَّظْ! تيقَّظْ تيقَّظْ.

أنطونيو: فلْنفاجئه إذَن معًا!

جونزالو (يفتح عينيه)**:** أيها الملائكة الكرام! احفظوا الملك!

(يصحو الآخرون.)

ألونزو: يا عجبًا كل العجب! هل صحا كلاكما؟
ولماذا استل كلٌّ منكما سيفه؟ ولماذا هذا الشحوب المرعب؟

جونزالو: ماذا في الأمر؟

سباستيان: كنا نقف لحراستكم أثناء نومكم، فإذا بنا
منذ لحظة، نسمع هديرًا راعدًا كخوار الثوار أو زئير الأسد!
ألم توقظكم تلك الجلبة؟ لقد صكَّت أذني صكة مخيفة!

ألونزو: لم أسمع شيئًا!

أنطونيو: كان ضجيجًا ترتعد له آذان الوحوش ويزلزل الأرض!
قطعًا كان زئير سِربٍ كامل من الأسود!

ألونزو: هل سمعتَه يا جونزالو؟

جونزالو: أقسم بشرفي! لقد سمعتُ يا سيدي طنينًا غريبًا أيقظني!
ومن ثَم هززتُك يا سيدي وصِحتُ! وعندما فتحتُ عيني
وجدتُ سيوفهما مشهرة في أيديهما! لقد سمعتُ ضجةً ما
لا شك في هذا! وعلينا إذَن أن نحترس ونحترز
أو أن نغادر هذا المكان. فلنجرِّد سيوفنا إذَن!

ألونزو: هيا نترك هذه البقعة، ولنستكمل البحث
عن ولدنا المسكين!

جونزالو: فلتحفظه السماء من هذه الوحوش! فلا شك أنه في الجزيرة!

ألونزو: سيروا بنا هيا!

آرييل:

سأمضي إليك بروسبيرو حتى تحيط بما قد فعلتُ بأمركْ
ويا ملِكًا صحبَتك السلامة في رحلة البحث عن ولدكْ!

(يخرج الجميع.)

نهاية المشهد الأول من الفصل الثاني

مكتبة علي بن صالح الرقمية

المشهد الثاني

(ناحيةٌ أخرى في الجزيرة.)

(يدخل كاليبان حاملًا كومة من الحطب، يدوِّي هزيم الرعد.)

كاليبان: فلْتنزل على رأس بروسبيرو جميع الجراثيم التي ترفعها
الشمس من المستنقعات والأوحال والسهول، ولْتملأ
بقاع جسمه كلها بالأمراض! أعرف أن العفاريت التابعة له
تسمعني، ولكنني لا بد أن أشتمه! وإن لم تجرؤ على قرصي
أو تخويفي بأطياف الأشباح، أو إلقائي في الوحل،
أو تضليلي بوهج المستنقعات في الظلام، إلا إذا
أمرها بذلك! ومع ذلك فهو يسلطها عليَّ
لأتفه الأسباب! تتمثَّل أحيانًا بالقرود التي
تكشِّر عن أنيابها وتعوي في وجهي ثم تعضني!
وأحيانًا بالقنافذ التي تُلقي بنفسها في طريقي
وأنا أسير حافي القدمَين، فتغرس أشواكها
فيهما كلما خطوتُ، وأحيانًا تلتفُّ الأفاعي حولي
وتفحُّ بألسنتها المشقوقة في وجهي حتى يطير عقلي!

(يدخل ترينكولو.)

وانظروا ها هو ذا أحدهم! جاء يعاقبني
على التباطؤ في جمع الحطب! سأنبطح على وجهي
فربما لم يلمحني!

ترينكولو: لا أرى هنا أشجارًا كبيرة أو صغيرة تحمي الإنسان من تقلبات
الجو، وأحس بهبوب عاصفةٍ أخرى، وأسمع صفيرها في
الريح، وأرى على البعد امتداد السحاب الأسود، وسحابةً
ضخمة تشبه قربة النبيذ القبيحة التي توشك أن تسكب خمرها!
فإذا سمعتُ قصف الرعد من جديد فلن أعرف أين أختبئ!
وأما تلك السحابة فلن تملك إلا أن تنهمر مدرارًا! آه! ما هذا؟
إنسان أم سمكة؟ ميتٌ أم حي؟ قد يكون سمكة، فرائحته
كالسمك! رائحة سمكة معتقة! لا كرائحة «البكالاه» الطازج!

مكتبة علي بن صالح الرقمية

سمكةٌ غريبة! لو كنتُ الآن في إنجلترا — وقد زرتُها يومًا ما — لرسموا صورتها وعلَّقوها حتى تجذب السياح، ولَدفع السياح نقودهم للتسلي برؤيتها، ولجاءت بثروةٍ لصاحبها! فأي مخلوقٍ غريب هناك يثري صاحبه! فالإنجليز يستكثرون دفع قرشٍ واحد لمساعدة شحَّاذٍ أعرج، ويدفعون عشرة ليشاهدوا أحد الهنود الحمر، حتى بعد موته! هذه السمكة لها رِجلان مثل البشر، وزعانف مثل الذراعَين! ما زال جسده دافئًا قسمًا بالله! سوف أقول الآن رأيي، ولن أكتمه عنكم! ليس هذا سمكة، بل أحد سكان الجزيرة، بعد أن صعقَته صاعقة منذ قليل! (صوت هزيم الرعد) يا للقرف! هبَّت العاصفة من جديد! سوف أحتمي بعباءته، وأندسُّ تحتها! فلا يوجَد مأوًى لي سواها! فالشقاء يرغم الإنسان على الرقاد مع أغرب الغرباء! سوف ألتحف بالعباءة حتى تشرب الأرض العاصفة حتى الثمالة!

(يدخل ستيفانو وهو يغنِّي، حاملًا زجاجة خمر.)

ستيفانو:

لن أركب بعد الآن البحرْ
بل سوف أموت على البرّْ!

لا يليق إنشاد هذه الأغنية البشعة في جنازة أحد! على أي حالٍ هذا عزائي!

(يشرب.)

يغنِّي:

ربان المركب وأنا والكنَّاسْ
ورئيس الملّاحين وكل الحراسْ
والمدفعجي ومساعده أيضًا
أحببْنا كل بنات الناسْ
مولا وميجا ومارجي وماريانْ
لكنْ ما أحببْنا المدعوّة كيتْ

مكتبة علي بن صالح الرقمية

فلها في فمها شر لسانْ
تصرخ في وجه البحَّارْ
اشنق نفسك يا إنسانْ!
تكره نكهة قار المركب والقطرانْ!
أما إن شعرَت يومًا بالحكَّة
فيد الحائك تنقذها في كل مكانْ!
وإذَن هيا للبحر أيا شُبَّانْ
ولتُشنَق كيتُ الآنْ!

هذه أغنيةٌ بشعة أيضًا! ولكن في هذا عزائي وتسليتي.

(يشرب.)

كاليبان (يتأوَّه)**:** لا تعذبْني! آه! آه!

ستيفانو: ماذا هناك؟ ألدَينا شياطين هنا؟ هل هذه حيَل السحرة الذين يعرضون المتوحشين والهنود الحمر؟ وهل نجوتُ من الغرق حتى أخاف من أرجُلك الأربع؟ فكما جاء في الأمثال: ما سار إنسان على أربع أرجل يستطيع أن يغلبه! وسوف أكرر المثل، ما دام ستيفانو يتنفس من أنفه!

كاليبان: العفريت يعذبني! آه آه!

ستيفانو: هذا وحشٌ من وحوش الجزيرة، له أربع أرجل، وأظن أنه يعاني من الحمَّى! أنَّى له أن يتكلم لغتنا؟ سوف أسعفه مكافأة على علمه باللغة! إذا استطعتُ أن أشفيه؛ فسوف أستأنسه وأصحبه إلى نابولي معي، فهو جديرٌ بالإهداء إلى أي إمبراطور لبس يومًا حذاءً من جلد البقر!

كاليبان: لا تعذبني! أرجوك! سأسرع بإحضار الحطب إلى المنزل!

ستيفانو: إنها نوبة الحمَّى وهو يهذي ويخرف! سأذيقه طعم خمري، فإذا لم يكن قد ذاقها من قبل، فسوف تقضي على النوبة! إذا استطعتُ أن أشفيه وأستأنسه، فلن أطلب ثمنًا باهظًا له، ولكنني سأبيعه إلى من يدفع أعلى الأسعار!

كاليبان: لم تؤلمني إلا قليلًا حتى الآن! ولكنك ستزيد من الألم حالًا! عرفتُ ذلك من ارتعاشك! لقد عمل سحر بروسبيرو عمله فيك!

ستيفانو: اعتدِل على جنبك وافتح فمك! هيا اشرب! هذا سيعلمك الكلام؛ فالمثل يقول: «الجِعَة أنطقَت القطة.» افتح فمك أيها القط! سينفض هذا عنك انتفاض الحمَّى! وأؤكد لك! بل سوف ينفضها حقًّا! أنت لا تعرف أصدقاءك! افتح فكَّيك من جديد! هيا!

ترينكولو: أنا أعرف هذا الصوت! إنه صوت ... لا لا! لقد غرق! وهؤلاء من الشياطين! رحمتك يا رب!

ستيفانو: أربع أرجُل وصوتان؛ وحشٌ بالغ الرقة! صوته الأمامي يمتدح صديقه، وصوته الخلفي يسبه ويشتمه! لسوف أشفيه ولو أفرغتُ في فمه كل ما في الزجاجة من خمر! هيا اشرب! كفى! سوف أفرغ بعض الخمر في فمك الآخر!

ترينكولو: ستيفانو!

ستيفانو: هل يناديني فمك الآخر؟ رحمتك يا رب! رحمتك يا رب! هذا شيطانٌ لا وحش! سوف أتركه فليس في يدي ملعقةٌ طويلة كالتي تلزم لصحبة الشيطان!

ترينكولو: ستيفانو! لو كنتَ ستيفانو حقًّا فالْمسني بيدك، وتحدَّث إليَّ، فأنا ترينكولو! لا تخف! صديقك المخلص ترينكولو!

ستيفانو: إن كنت ترينكولو حقًّا فاخرج من ذاك المكان! سأجرك من الأرجل الصغرى! أنا أعرف أرجل ترينكولو، وهذه هي حقًّا ها أنت خرجت، ولا شك أنك ترينكولو بلحمه وشحمه! ما الذي أدخلك في ثوب هذا الوحش؟ أم إنه قادرٌ على ولادة أمثالك؟

ترينكولو: كنت أظن أنه مات بعد أن صعقَته صاعقة! ولكن ألم تغرق أنت يا ستيفانو؟ أرجو ألا تكون قد غرقتَ! هل مرَّت العاصفة؟ لقد اختبأتُ في عباءة الوحش الميت خوفًا من

العاصفة! وهل أنت حيٌّ تُرزَق يا ستيفانو؟ مرحى يا ستيفانو!
لقد نجا رجلان من نابولي!

ستيفانو: أرجوك لا تقلبْني بين يديك، فمعدتي مقلوبة أصلًا!

كاليبان: هذان كائنان رائعان، إذا لم يكونا من العفاريت! وأحدهما — هذا — إلهٌ جميل، وفي يده شرابٌ سماوي! سأركع له!

ستيفانو: ولكن كيف نجوتَ؟ وكيف أتيتَ إلى هنا؟ قل الصدق وأقسِم على هذه الزجاجة! قل كيف جئت إلى هنا؟ أما أنا فقد نجوتُ على ظهر برميلٍ من الخمر الإسباني، وكان البحَّارة قد ألقوا به في الماء، قسمًا بهذه الزجاجة — وهي، كما ترى — قمقم صنعته بنفسي من لحاء إحدى الأشجار، بعد أن ألقت الأمواج بي إلى الشاطئ.

كاليبان: قسمًا بهذه الزجاجة، سأصبح من رعاياك المخلصين، فمذاق هذا الشراب لا ينتمي إلى الأرض!

ستيفانو: ها هي الزجاجة! أقسم عليها أن تقول الصدق وقل لي كيف نجوتَ!

ترينكولو: سبحتُ إلى الشاطئ يا صاحبي مثل البط! إذ أستطيع أن أصبح مثل البط وأقسم!

ستيفانو: إذَن قبِّل الكتاب ... تفضل! ذق! ربما تستطيع السباحة مثل البط، فقد خُلِقتَ تشبه الإوز!

ترينكولو: ستيفانو! هل لدَيك المزيد من هذا الشراب؟

ستيفانو: البرميل كله يا صاحبي! وقبو خموري في كهفٍ صخري على شاطئ البحر، وفيه أخفيتُ النبيذ عن العيون! وأنت أيها الوحش! كيف حالك الآن؟ هل ذهبَت الحمَّى عنك؟

كاليبان: ألم تهبط من السماء؟

ستيفانو: بل من القمر! وأؤكد لك! كنتُ في يومٍ من الأيام الرجل الذي ترى وجهه في القمر!

كاليبان: لقد شاهدتُك في القمر، وأنا أعبدك! وأذكر أن سيدتي دلّتني عليك، وعلى كلبك ومكنستك!

ستيفانو: أقسِم على ذلك! قبِّل الكتاب! سوف أملؤه قريبًا بالمزيد! أقسم!

ترينكولو: قسمًا بضوء النهار المبارك، إنه لوحشٌ تافه! كيف خفتُ أنا منه؟ وحشٌ ضعيف هزيل! الرجل الذي في القمر! وحشٌ مسكين يصدِّق كل ما يقال له! (بعد أن يشرب كاليبان) هنيئًا مريئًا أيها الوحش!

كاليبان: سأدلك على كل شبرٍ من الأرض الخصبة في الجزيرة، وسوف أقبِّل قدمَيك! أتوسل إليك: كن إلهي المعبود!

ترينكولو: قسمًا بهذا الضوء إنه لوحشٌ خنُّون سكِّير إلى أقصى حد! فما إن يغفو إلهه حتى يسرق زجاجته!

كاليبان: سأقبِّل قدمك، وأقسم أن أكون من رعاياك!

ستيفانو: هيا إذَن! اركع وأقسم!

ترينكولو: سأموت من الضحك من هذا الوحش الذي يتذلل كالكلب الصغير! وحشٌ بالغ البشاعة! تحدثني نفسي بأن أضربه لولا ...

ستيفانو: هيا! قبِّل!

(يشرب كاليبان.)

ترينكولو: لولا أن الوحش المسكين سكران! وحشٌ كريه!

كاليبان: سأدلك على أفضل الينابيع، وأقطف لك أنواع التوت البري، وأصيد لك الأسماك، وأجلب لك الحطب الكافي!
لعنة الله على الطاغية الذي أخدمه!
لن أحمل إليه الحطب بعد الآن، بل سأخدمك أنت أيها الرجل الرائع!

ترينكولو: وحشٌ مضحك، يرى في السكِّير رجلًا رائعًا!

كاليبان: أرجوك! دعني أصحبك إلى أشجار التفاح المثمرة، وسوف أستخرج لك بأظفاري الطويلة جذور جوز الأرض

وأَريك أعشاش الطيور، وكيف تنصب الفخ لصيد
القرد ذي اللحم الطيب، وأدلك على عناقيد البندق، ١٧٠
وآتيك بأفراخ طيور البحر من أعشاشها فوق الصخور!
فهل ستأتي معي؟

ستيفانو: أرجوك تقدَّم، سوف أسير خلفك، وعليك بالصمت! اسمع يا ترينكولو! لقد غرق الملك وجميع الرفاق، ومن حقِّنا أن نرث هذا المكان! اسمع (إلى كاليبان) احمل زجاجتي! (إلى ترينكولو) سوف نملؤها من جديدٍ بعد قليل!

كاليبان (يغنِّي بصوت مخمور)**:** وداعًا أيا سيدي الوداع الوداع!

ترينكولو: الوحش يعوي! الوحش سكران!

كاليبان (يغنِّي)**:**

لن أبني أي سدودٍ بعد الآنْ!
للصيد وحفظ الأسماك لإنسانْ ١٨٠
أو أُحضر أحطاب الغابْ
للسيد يأمر فيُجابْ!
أو أعمل في تنظيف الأخشابْ
أو غسل الأطباق بأي مكانْ
بان بان بان ... كاليبانْ
بدّل سيّدَه السلطانْ!

:

ستيفانو: أيها الوحش الجميل! تقدَّم وسوف نَسير وراءك!

(يخرجون.)

نهاية الفصل الثاني

مكتبة علي بن صالح الرقمية

الفصل الثالث

المشهد الأول

(أمام كهف بروسبيرو.)

(يدخل فرديناند حاملًا كومة حطب.)

فرديناند: قد يكون الجهد المبذول في بعض الألعاب أليمًا
ولكن متعتها تمحو الألم! وقد يُقدم المرء على عملٍ تافه
فيزداد به شرفًا! والغايات الجليلة قد تقتضي
أداء الصغائر! وربما استثقلتُ هذا العمل التافه
وكرهتُه، لولا أن حبيبتي التي أعمل في سبيلها
تُحيي في النفس ما يموت، وتحيل جهدي الجهيد
إلى متعةٍ ولذة! ألا إنها تتحلى برقةٍ ورهافة
تزيد عشرة أضعاف عن قسوة والدها وغلظته!
بل إن الغلظة مركبةٌ في طبعه! إذ حكَم عليَّ بحمل
الآلاف من هذه الأخشاب، وتكديسها، ١٠
وإلا عاقَبني عقابًا مرًّا! وحبيبتي الرقيقة
تبكي عندما تراني أعمل وتقول إن هذا العمل الحقير
لم يقم به شريفٌ مثلي من قبل! لقد توقفتُ عن العمل!
ولكن هذه الأفكار العذبة تزيد من طاقتي عليه،
وهكذا يزداد جهدي بالتوقف عنه!

(تدخل ميراندا، ويقف بروسبيرو في جانب المسرح؛ بحيث لا يَريانه.)

ميراندا: يكفي هذا الآن! لا تُجهد نفسك هذا الإجهاد!
ليْت البرق قد أحرق هذه الأخشاب التي كُتب عليك جمعها!
أرجوك ضعها على الأرض واسترح! وعندما نشعلها للوقود
ستنزل منها القطرات كأنما تبكي تعبك وجهدك!

والدي منكبٌّ على كُتبه، فاسترح الآن أرجوك! ٢٠
فأنت في مأمنٍ منه ثلاث ساعات!

فرديناند: يا أعز حبيبة! قد تغرب الشمس قبل أداء
ما كلفني به والدك!

ميراندا: اجلس الآن وسوف أحمل عنك الأخشاب بعض الوقت!
أرجوك دعني أحملها إلى الكومة!

فرديناند: لا يا أغلى المخلوقات! لن أجلس مكتوف اليدين،
وأدعك تعملين هذا العمل التافه،
ولو مزقتُ عضلاتي، وكسرتُ ظهري!

ميراندا: لسوف يناسبني مثلما يناسبك،
بل هو أيسر عليَّ لأنني أريده، ٣٠
ولا تريده أنت!

بروسبيرو: أيتها المسكينة! لقد أصابتك العدوى!
وهذه الزيارة دليلٌ عليها!

ميراندا: تبدو مرهقًا!

فرديناند: لا أيتها النبيلة! إنني أرى نضرة الصباح حولي
ما دمتِ إلى جِواري، حتى في الليل البهيم! أتوسل إليك
أن تذكري لي اسمك! ولو لأذكره في صلواتي وحسب!

ميراندا: ميراندا! أوَّاه يا أبي! لقد خالفتُ أمرك وذكرتُه!

فرديناند: ميراندا! من تثير الإعجاب! بل قمة الإعجاب!
يا من تُوازين أعز ما في الدنيا! ما أكثر النساء اللائي
أُعجِبَت عيني بهن! وما أكثر المرات التي ٤٠
وجدتُ أذني الدءوب أسيرةً لأنغام ألسنتهن!
وقد سبق لي الإعجاب بالكثيرات لخصالٍ متفرقة في كلٍّ منهن!
فإذا بدا أن الكمال تحقق في واحدة، ظهرَت نقيصة
تنقض أفضل شمائلها، وتطمسها أو تلغيها!

أما أنتِ! أنتِ أيتها الكاملة التي لا تُضارَع،
فلقد خلقكِ الله من أفضل صفات الإناث جميعًا!

ميراندا: لا أعرف واحدةً أخرى من بنات جنسي،
ولا أذكر وجه امرأةٍ أخرى
إلا وجهي الذي أراه في مرآتي! بل لم أشاهد
من أستطيع أن أدعوه رجلًا سواكما، أنت يا صديقي الكريم،
ووالدي العزيز، وأما ملامح الآخرين من رجالٍ ونساء
فلا علم لي بها، ولكنني أقسم بعفتي،
جوهرة صداقي، إنني لا أرجو رفيقًا لي
في الدنيا غيرك، لا ولا يستطيع خيالي
أن يصوِّر شكلًا يحبه سواك أنت!
ولكن ها أنا ذا أتكلم على سجيتي فأشتط،
ناسية بذلك أوامر أبي!

فرديناند: إني الآن يا ميراندا أمير، وأعتقد أيضًا أنني
أصبحتُ ملكًا، ولو أنني لا أتمنى ذلك، ولا أطيق — إذَن —
عبودية نقل الحطب أكثر مما أطيق ذبابةً واحدة
تحطُّ على فمي! فلْتسمعي حديث روحي إليك:
في اللحظة التي شاهدتُك فيها أول مرة،
طار قلبي إليك شوقًا لعبادتك! وأقام لدَيك
حتى يستعبدني! ومن أجلك أصبحتُ حمَّالًا صَبورًا للحطب!

ميراندا: هل تحبني؟

فرديناند: أيتها السماء اشهدي! ويا أيتها الأرض اشهدي على ما أقول!
ولْتكلِّلا اعترافي، إذا قلتُ الصدق،
بتاج الهناء والعطف! وأما إن كان كذبًا
فلْينقلب ما كُتب لي من نعيم، إلى بؤسٍ وشقاء!
إن حبي وتقديري وإجلالي لكِ يفوق حدود
ما أُكنُّه لكل شيءٍ آخر في الدنيا!

ميراندا: إني بلهاء! أبكي لما يفرحني!

بروسبيرو: لقاءٌ جميل بين عاطفتَين نادرتَين! فلتمطر السماء
بركاتها على ما رأى النور بينهما!

فرديناند: لماذا تبكين؟

ميراندا: لِضعف حيلتي؛ إذ لا أجرؤ أن أقدِّم لك
ما أرغب في منحه، ولا أن آخذ منك،
ما يقتلني عدم الحصول عليه! ولكن كلامي هذا لا يجدي،
فكلما اجتهد حبي في التخفي، زاد كشفه عن ذاته! ٨٠
لا بد أن أتخلى عن الخجل الذي يدفعني إلى المراوغة!
بل سوف ألتزم الصراحة في إطار البراءة المقدسة!
أنا زوجتك إن أردتَ الزواج،
وإذا لم تكن تريده، فسوف أقضي حياتي عذراء في خدمتك!
قد ترفض أن أكون رفيقة لك، ولكنني سأكون
خادمةٌ لك، شئتَ أم أبيت!

فرديناند: حبيبتي يا أعز الناس! ها أنا ذا أركع لك طائعًا!

ميراندا: أنت زوجي إذَن؟

فرديناند: نعم! بقلبٍ يريده مثلما يريد العبد أن يتحرر!
هاكِ يدي!

ميراندا: وهاكَ يدي أيضًا! وقد وضعتُ قلبي فيها! الآن وداعًا ٩٠
حتى نلتقي بعد نصف ساعة!

فرديناند: ألف ألف وداع!

(يخرج فرديناند وميراندا منفصلَين.)

بروسبيرو: لا يُقارَن فرحي بفرحتهم،
وإن كنا قد فُوجِئنا جميعًا بما حدث!
ولكن فرحي به يفوق فرحي بأي شيءٍ آخر!
لا بد أن أعود إلى كتبي، فلا بد أن أنجز أعمالًا كثيرة
في هذا الصدد، قبل موعد العشاء.

(يخرج.)

مكتبة علي بن صالح الرقمية

نهاية المشهد الأول من الفصل الثالث

المشهد الثاني (من الفصل الثالث)

(جانبٌ آخر من الجزيرة.)

(يدخل كاليبان وستيفانو وترينكولو.)

ستيفانو: لا تقل هذا! لن نشرب الماء إلا عندما يفرغ البرميل، ولن
نذوق قطرة ماءٍ واحدة قبل ذلك! وإذَن فلنشرب ولنجرع!
اشرب نخبي يا خادمي الوحش!

ترينكولو: خادمٌ وحشي! ما أغرب أهل هذه الجزيرة! يقولون إنهم خمسة
فحسب، ونحن ثلاثة منهم، فإن كانت عقول الآخرين مثلنا
انهارت الدولة!

ستيفانو: اشرب يا خادمي الوحش عندما آمرك! عيناك ثابتتان تقريبًا في رأسك!

ترينكولو: وأين يكونان إلا في الرأس؟! سيزيد جمال الوحش إن كانا في ذيله! ١٠

ستيفانو: أغرق خادمي الوحش لسانه في النبيذ! أما أنا فلم يستطع البحر
أن يغرقني، ولقد سبحتُ خمسة وثلاثين فرسخًا، مقبِلًا مدبِرًا،
قبل أن أصل إلى الشاطئ! قسمًا بضوء النهار، سوف أجعلك
نائبي يا وحش، أو حامل لوائي!

ترينكولو: نائبك — إذا أردتَ — فهو لا يصلح لحمل اللواء واقفًا!

ستيفانو: لن نفر من العدو يا سيد وحش!

ترينكولو: لن تفرَّا ولن تكِرَّا بل ستهِرَّا مثل الكلاب! بل لن تنطقا بشيء!

ستيفانو: تكلم أيها الوحش ولو مرة في العمر ... إن كنت وحشًا صالحًا! ٢٠

كاليبان: كيف حال حضرتك؟ دعني ألعق حذاءك! ولكنني لن أخدم
ترينكولو ... فليس مقدامًا!

ترينكولو: هذا كذب يا أجهل دابة! لقد شربتُ حتى أصبحتُ قادرًا على منازلة أي شرطي! عجبًا لك يا من تشبه السمك! يا أيها الفاجر! هل يجبن رجلٌ شرب؟ هل تكذب كذب الوحوش، ونصفك كالسمك والآخر وحشي؟

كاليبان: عجبًا كم يسخر مني! هل ستتركه يسخر مني يا مولاي؟

ترينكولو: «مولاي»؟ كيف يكون وحشٌ بهذه البلاهة؟ ٣٠

كاليبان: هل سمعت؟ لقد عاد للسخرية! أرجوك أن تعضه وتعضه حتى يموت!

ستيفانو: اسمع يا ترينكولو! هذِّب لسانك في رأسك! أما إذا أعلنت العصيان، فسوف تُشنَق على أقرب شجرة! الوحش المسكين من رعاياي ولن أسمح بأي إهانة له!

كاليبان: أشكر مولاي النبيل! هل تتفضل بالاستماع من جديدٍ إلى الطلب الذي رفعتُه إليك؟

(يدخل آرييل غير مرئي.)

ستيفانو: أي والله! اركع وكرر طلبك! سأقف لأستمع، وكذا ترينكولو!

كاليبان: سبق أن ذكرتُ لك أنني خاضعٌ لطغيان طاغية ... ساحر! ٤٠ تحايَل وخدعني واستولى على جزيرتي!

آرييل: أنت كذاب!

كاليبان: بل أنت الذي يكذب! أيها القرد المهرج! أتمنى أن يقضي عليك أستاذي المقدام! ولست كذابًا!

ستيفانو: اسمع يا ترينكولو! إذا عكَّرتَ عليه صفو قصته من جديد، فأُقسِم بقبضتي أن أخلع بعض أسنانك!

ترينكولو: ولكنني لم أتكلم!

ستيفانو: اسكت إذَن ولا تزِد. تحدَّث يا كاليبان! ٥٠

كاليبان: كنت أقول إنه استولى على هذه الجزيرة بسحره، أخذها مني أنا! فإذا استطاعت عظَمتكم

أن تثأر لي منه؛ وأعلم أنك تستطيع
وهذا المخلوق لا يستطيع!

ستيفانو: قطعًا ... بالتأكيد!

كاليبان: فسوف تصبح ملِكًا عليهم، وأصبح خادمًا لك.

ستيفانو: وكيف يمكن تحقيق ذلك؟ هل يمكنك أن تصحبني إليه؟

كاليبان: طبعًا طبعًا يا مولاي! سوف آتيك به نائمًا
وعندها تستطيع أن تدق مسمارًا في رأسه! ٦٠

آرييل: أنت تكذب! لا تستطيع ذلك!

كاليبان: لكأنك مهرجٌ يرتدي حلةً مخططة! يا لك من أحمق سخيف!
أتوسل إلى عظَمتكم! سدد إليه اللكمات،
وخُذ تلك الزجاجة منه! فإذا ذهبَت الزجاجة،
لن يشرب إلا ماء البحر! فلن أدله على الينابيع العذبة
الدفاقة!

ستيفانو: اسمع يا ترينكولو! لا تعرِّض نفسك للخطر من جديد!
فإذا قاطعت هذا الوحش بكلمةٍ أخرى، فأقسم بقبضتي
أن أطرد الرحمة من قلبي، وأضربك حتى أبططك
مثل شرائح السمك! ٧٠

ترينكولو: عجبًا! ماذا فعلتُ؟ لم أفعل شيئًا! سأبتعد عنكما!

ستيفانو: ألم تقل إنه يكذب؟

آرييل: أنت كذاب!

ستيفانو: هل أنا الذي قال ذلك؟ خذ هذه الضربة (يضربه)
ما دمت تحب الضرب، فكذِّبني مرةً أخرى!

ترينكولو: أنا لم أكذبك! هل فسد عقلك، وفسد سمعك أيضًا؟
لعنة الله على زجاجتك! هذا ما يفعله النبيذ والشرب!
فليهلك وحشك، وليأخذ الشيطان أصابعك!

كاليبان: ها ها ها! ٨٠

ستيفانو: هيا يا كاليبان! أكمل القصة! وأنت يا ترينكولو! أرجو أن تبتعد!

كاليبان: اضربه كما يجب! وسأتولى أنا الضرب بعد قليل!

ستيفانو: ابتعد يا ترينكولو! وهيا بنا كاليبان! أكمل!

كاليبان: نعم! كما قلتُ لك! من عادته أن ينام ساعة العصر
وعندها تستطيع أن تستولي على كتبه
ثم تهشم رأسه، أو تهوى بخشبةٍ على جمجمته،
أو تغرس وتدًا في بطنه،
أو تقطع رقبته بسكينك،
لا تنس أن تستولي على كتبه أولًا،
فبدونها لن يقِل بلاهةً عني! ولن يستطيع
أن يأمر عفريتًا واحدًا فيطيعه!
وكلهم يكرهونه كرهًا عميقًا مثلي!
لا تحرق إلا كتبه! فلدَيه مواعين جميلة —
وهذا هو الاسم الذي يطلقه عليها —
وهو يريد أن يزين بها منزله عندما يصبح له منزل!
أما ما يجب أن تتأمله بعمقٍ فهو جمال ابنته
وهو نفسه يرى أنها لا تُبارَى ولا تُجارَى! لم أشاهد
في حياتي من النساء غير سيكوراكس، والدتي،
وتلك الفتاة، وشتان ما بين الاثنتَين!

ستيفانو: هل هي رائعة الجمال؟

كاليبان: نعم يا مولاي! سوف تليق بفِراشك، بالتأكيد!
وتنجب لك أجمل ذرية!

ستيفانو: اسمع أيها الوحش! سوف أقتل هذا الرجل، وأصبح مع ابنته
ملِكًا وملكة — حمانا الله من العيون! — وتصبح أنت
وترينكولو نائبين للملك! ما رأيك في هذه الخطة يا ترينكولو؟

ترينكولو: ممتازة!

ستيفانو: فلنتصافح إذَن! أعتذر لأني ضربتك، ولكن لا بد أن تحفظ
لسانك طول عمرك!

كاليبان: سوف ينام خلال نصف ساعة!
هل تقتله خلالها؟

ستيفانو: نعم! وأقسم بشرفي!

آرييل: سأطير لأخبر سيدي بذلك!

كاليبان: هذا يفرحني! والسرور يغمرني!
فلنمرح إذَن! هل تبدأ الأغنية الجماعية
التي تعلمتها منك منذ قليل؟!

ستيفانو: سأفعل ما تطلب أيها الوحش، إن كان معقولًا! سأفعل أي
شيء معقول! اسمع يا ترينكولو! هيا نغني معًا!

(يغنِّي.)

اسخر منهم واشتمهم
واشتمهم واسخر منهم
إذ لا قيْد على الأفكار!

كاليبان: ليس هذا هو اللحن!

(آرييل يعزف اللحن على الناي بمصاحبة الدف.)

ستيفانو: ما هذا؟ إنه نفس اللحن!

ترينكولو: إنه لحن أغنيتنا الجماعية! يعزفها شبحٌ لا جسد له!

ستيفانو: إن كنت من الإنس فاظهر على حقيقتك! وإن كنت شيطانًا
فاظهر في أي صورةٍ تريدها!

ترينكولو: أرجوك أن تغفر لي ذنبي!

ستيفانو: الموت يسدد كل الديون! إني أتحداك! (يجبن فجأةً) الرحمة!
الرحمة!

كاليبان: هل أنت خائف؟

ستيفانو: لا، لا، يا وحش! لست أنا الذي يخاف!

مكتبة علي بن صالح الرقمية

كاليبان:

لا تخشَ أذًى! فجزيرتنا تحفل بالأصوات!
منها أصوات غناءٍ أو ألحانٌ عذبة
تُطرب أذني دون أذًى! أحيانًا آلاف الآلات الوتريَّة
تعزف ألحانًا مثل طنين يتداخل حولي!
وأحس بأحيانٍ أخرى هدهدةً من أصواتٍ بريَّة
فأنام ولو كنتُ أفقتُ لتوّي من نوم ممدودْ!
فأرى في الحلم كأن سحاب الخضراءِ
قد انشق وفيه انفتحَت طاقة
وتكاد بأنْ تُلقي بكنوزٍ بين يديّْ!
بل إني أبكي عند الصحوْ
طلبًا للعودة للنوم وللحلم المجلوّْ!

ستيفانو: ستغدو مملكةً رائعة لي، أسمع فيها الموسيقى مجانًا!

كاليبان: بعد مقتل بروسبيرو!

ستيفانو: لن يتأخر ذلك؛ أذكر التفاصيل.

ترينكولو: الصوت يتباعد! فلنتبعه ثم ننجز عملنا فيما بعد.

ستيفانو: هيا بنا! سِر أمامنا يا وحش! وسوف نسير خلفك! ليْتني أستطيع أن أرى عزاف الدف الخفي! ما أبرعه في العزف!

ترينكولو: هل ستمضي يا ستيفانو؟ تقدَّم أنت وسوف أتبعك!

(يخرجون.)

نهاية المشهد الثاني من الفصل الثالث

المشهد الثالث (من الفصل الثالث)

(منطقةٌ أخرى في الجزيرة.)

مكتبة علي بن صالح الرقمية

(يدخل ألونزو، وسباستيان، وأنطونيو، وجونزالو، وأدريان، وفرانشيسكو، وآخرون.)

جونزالو: أقسم إني لا أستطيع أن أخطو خطوةً أخرى!
سيدي! إن عظامي الهرمة تؤلمني! ونحن نسير في متاهةٍ
بلا شك! مرة يستقيم الطريق ومرة ينحرف!
لا بد أن أستريح قليلًا، بعد إذنك!

ألونزو: لا ألومك أيها العجوز؛ إذ هدَّني الإرهاق أنا أيضًا
وأخمد نشاطي، لا بأس! اجلس واسترح.
لقد بدأتُ أتخلى عن الأمل، ولن أسمح له أن
يستمر في خداعي. لقد غرق ابني
بعد أن ضللْنا الطريق في البحث عنه، والبحر يسخر
من بحثنا عبثًا على البر!

أنطونيو (جانبًا إلى سباستيان)**:** لكَم يسرني أنْ فقد الأمل تمامًا!
اسمع! إن كنت فشلتَ مرةً في تحقيق ما اعتزمتَه
فلا تتراجع عنه أبدًا!

سباستيان (جانبًا إلى أنطونيو)**:** سنغتنم الفرصة التالية على خير وجه.

أنطونيو (جانبًا إلى سباستيان)**:** فليكن ذاك الليلة! فلقد هدهم السفر الآن،
ولن ينتبهوا إلينا، بل لن يستطيعوا ذلك،
مثلما انتبهوا وهم مستريحون!

سباستيان (جانبًا إلى أنطونيو)**:** أقول الليلة! لن نتأخر بعد ذلك!

(موسيقى ورزينة غريبة، وبروسبيرو في أعلى المسرح (غير مرئي)، تدخل أشكالٌ غريبة متفرقة، وتأتي بمائدةٍ عامرة، وترقص حولها مع إيماءات التحية والترحاب، ثم تدعو الملك ورفاقه إلى الطعام قبل أن تنسحب وتخرج من المسرح.)

ألونزو: ما هذه الموسيقى؟ أصغوا يا صحبي الكرام!

جونزالو: موسيقى عذبة رائعة!

ألونزو: أُرسل إلينا الملائكة الحارسين يا رب! ماذا كان هؤلاء؟

سباستيان: «خيال الظل» أصبح حيًّا مجسدًا! الآن أصدِّق من يحكي
عن وحيد القرن! أو أن في بلاد العرب شجرةً واحدة

تتخذها العنقاء عرشًا لها، وأن العنقاء تتولّى الحكم الآن!

أنطونيو: سأصدق هذا وذاك! وإن حكيت لي أي قصة خيالية؛
سأقسم إنها قد وقعَت، وإن الرحالة لم يكذبوا أبدًا،
وإن كان المغفلون في بلدنا لا يصدقونهم!

جونزالو: إذا حكيتُ ذلك في نابولي الآن، فهل يصدقونني
لو قلت إنني رأيتُ من بين أهل الجزيرة —
فلا شك أن هؤلاء من أهل الجزيرة — ٣٠
من يتخذون أشكالًا غريبة، ومع ذلك —
وانتبه لكلامي — يزيدون رقة وطيبة عن الكثيرين
من بني جنسنا، بل عن أيٍّ منهم تقريبًا!

بروسبيرو (جانبًا)**:** أحسنتَ وصدقتَ! إذ إن بعض الحاضرين هنا
شرٌّ من الشياطين!

ألونزو: لا أستطيع مهما قلتُ أن أصف دهشتي
من هذه الأشكال وهذه الحركات وهذه الأصوات التي —
حتى دون لسان — تتحدث نوعًا من الحديث الصامت الرائع!

بروسبيرو (جانبًا)**:** لا تمتدح حتى تنتهي الحفلة!

فرانشيسكو: لقد اختفت الأشباح اختفاءً غريبًا! ٤٠

سباستيان: لا يهمنا هذا ما داموا قد تركوا الطعام وراءهم!
ولدَينا بطون! هل تحبون أن تذوقوا ما تركوه هنا؟

ألونزو: لا أحب أنا!

جونزالو: أؤكد لك يا سيدي أن لا داعي للخوف. وهل كان
أحدٌ منا يصدق في طفولته أن بعض سكان الجبال
لهم رقابٌ متهدلة كالثيران، وفي حلوقهم زوائد لحمية
مثل الأكياس؟ أو أن بعض الناس لهم رءوس في صدورهم؟
وهو ما يؤكده لنا الآن كل من راهن على ألا يعود الرحالة
بنسبة خمسة إلى واحد!

ألونزو: سأنهض وآكل، ولو كانت آخر وجبة لي! لا يهمني!
إذ أشعر أن أجمل ما في العمر قد مضى! قم يا أخي الدوق!
انهض وشاركنا ما نفعل.
(برقٌ ورعد. يدخل آرييل في صورة «هاربي» وهو طائرٌ
خرافي ضخم له وجه امرأة، ويصفق بجناحيه على المائدة،
وبحيلةٍ بارعة تختفي المائدة.)

آرييل: يا رجال الخطيئة الثلاثة! إن القدر الذي
يسخر الدنيا وما فيها لتحقيق غاياته، قد
قضى بأن يلفظكم البحر، وهو الذي لا تتخم له شهية،
ويلقي بكم على ظهر هذه الجزيرة، التي لا يعيش فيها البشر،
لأنكم أقل بني البشر جدارة بالعيش، لقد أصبتُكم بالجنون؛
بل بالإقدام الذي يجعل الرجال ينتحرون شنقًا أو غرقًا!

(ألونزو وسباستيان وآخرون يستلُّون سيوفهم.)

يا لكم من حمقى! ما أنا وزملائي
إلا جنود القدر! أما العناصر التي صُنعَت منها سيوفكم
فلن تستطيع انتزاع ريشةٍ واحدة من ريشي،
إلا إن استطاعت أن تجرح الرياح المدوية، أو تقتل
المياه بطعناتٍ تثير السخرية؛ إذ لا يلبث سطح الماء أن يلتئم!
وزملائي الجنود مثلي، من المُحال أن يُصابوا بأذًى!
وحتى إن كنتم قادرين على جرح أحد، فسوف تجدون
سيوفكم قد ثقلت ولم تستجب لقوتكم
بل لن تستطيعوا رفعها! أما رسالتي إليكم، فهي أن
أذكِّركم أن ثلاثتكم قد خلعتُم بروسبيرو الصالح
من عرش ميلانو، وألقيتم به مع ابنته البريئة في البحر،
وها هو قد عاقبكم! بل إن الملائكة
التي تطيع من يمهل ولا يهمل، ومن أغضبَته جريمتكم،
قد أثارت البحار والشطآن، بل وجميع المخلوقات
حتى تحرمكم السكينة! لقد حرمَتك ابنك يا ألونزو!
وها أنا ذا أعلن أنها قضَت بالهلاك البطيء عليكم،
وهو أسوأ من الموت الذي يأتي دفعةً واحدة؛

إذ يقتفي آثاركم أينما تكونوا، وأما الغضب
الذي قد يقع على رءوسكم في هذه الجزيرة الموحشة
فلن تتَّقوه إلا بالندم الصادق على ما فعلتم
وحياة الطهر والبراءة بعد ذلك.
(يختفي في الرعد، ثم تعود الموسيقى الهادئة، وتعود
الأشكال الغريبة إلى الدخول، وتنخرط في الرقص ساخرة
بالحركات والإيماءات، ثم تخرج وهي تحمل المائدة.)

بروسبيرو: ما أبرع أداءك لشخصية هذا الطائر الجارح
يا آرييل الحبيب! لقد مثَّلتَ الدور برشاقةٍ خلابة
وأطعتَ تعليماتي فلم تُسقط كلمةً مما كلفتُك بقوله!
وهكذا فعل خدمي الأقل شأنًا منك؛ إذ أدوا المهام التي
تناسب كلًّا منهم بدقةٍ رائعة فأضفوا عليها حياةً دافقة!
كما إن تعاويذي السحرية تفعل فعلها فيهم،
فها هم أولاء أعدائي يتخبطون في حبائل حيرتهم وذهولهم!
وأصبحوا جميعًا تحت سيطرتي! سأتركهم في نوبات همومهم
وأزور فرديناند الصغير — الذي يحسبون أنه غرق —
وكذلك محبوبته ومحبوبتي العزيزة!

(يخرج.)

جونزالو: حلَّفتُك بالمقدسات سيدي أن تقول لي سبب هذه
الوقفة الذاهلة والحملقة الغريبة!

ألونزو: إنه لشيءٌ خارق خارق! لقد خُيِّل إليَّ أن الأمواج
تكلَّمَت وحدَّثَتني عن فعلتي! بل لقد أشار إليها
نشيد الريح في أذني! وأما الرعد، ذلك المزمار العميق
الرهيبة من مزامير أرغن الطبيعة، فقد نطق باسم
بروسبيرو! كأنه الصوت القراري في نشيد آثامي
وهي التي تسببت في أن يرقد ابني في الطين بقاع البحر
سأنشده في أعمق بقعة لم يصل إليها مقياس الأعماق
فأرقد معه في الطين!

(يخرج ألونزو.)

سباستيان: لو جاء الشياطين فُرادى، سأنازلهم شيطانًا شيطانًا!

أنطونيو: وسوف أكون المساعد والظهير لك!

(يخرج سباستيان وأنطونيو.)

جونزالو: لقد استولى اليأس على الثلاثة جميعًا! إن جزيرتهم،
مثل السم الذي لا يفعل فعله إلا بعد فترةٍ طويلة،
بدأَت تُقرَض خيوط عزيمتهم. أرجوكم يا من تتمتعون بنضرة
الشباب أن تسرعوا إلى اللحاق بهم!
امنعوهم من فعل ما قد يدفعهم هذا الجنون
إلى فعله!

أدريان: فلنتبعهم إذَن ... أرجوك!

(يخرج الجميع.)

نهاية الفصل الثالث

الفصل الرابع

المشهد الأول

(أمام كهف بروسبيرو.)

(يدخل بروسبيرو وفرديناند وميراندا.)

بروسبيرو: إذا كانت قسوتي في معاملتك قد زادت عن الحد،
فإن في مكافأتك تعويضًا عن ذلك! فلقد وهبتُك الآن
ثلث حياتي نفسها، بل الغاية التي أحيا من أجلها!
وها أنا ذا أضعها في يدك! لم تكن ألوان
معاناتك إلا امتحانًا لِصدْق حبك!
وقد اجتزتَ الامتحان بتفوقٍ مدهش!
وها أنا ذا أشهد أمام الله بأنني أؤكد هذه
الهدية النفيسة! وأرجو يا فرديناند
ألا تعجب من تفاخُري بها، فلسوف ترى
أنها فوق كل مديح، وتتجاوز
كل ما أقوله عنها.

فرديناند: بل أصدق ما تقول ولو أنكره العرافون!

بروسبيرو: إذَن خذ ابنتي هديةً مني، عروسًا
دفعتَ فيها مهرًا غاليًا! ولكن إذا
لامستها قبل إتمام الشعائر المقدسة جميعًا،
وطقوس الزفاف المرسومة لدَينا،
فلن تُنزِل السماوات بركاتها على هذا الزواج
لينمو ويترعرع، بل ستنثر الكراهية العميقة،
والشقاق، والاحتقار، ومرارة النظرات
فوق فراشكما، وتملؤه بالأعشاب الضارة البغيضة

حتى تكرهاه معًا! وإذَن فحاذِرا واحترسا
ومصابيح رب الزواج تضيء لكما الطريق!

فرديناند: أرجو لكلَينا أيامًا هادئة، ونسلًا جميلًا، وحياةً مديدة،
ودوام الحب القائم بيننا الآن؛ ولذلك لن يفلح أظلم عُش
ولا أفضل الفرص السانحة، ولا أشد وسوسة
يوسوس بها الخناس في صدورنا، في قهر شرفي
وتحويله إلى شهوة، أو حرماني من متعة حفل ذلك اليوم،
فشدة شوقي تجعلني أظن خيول موكب الشمس قد تعثَّرَت
فلا تسير، أو أن الليل مغلولٌ لا يأتي!

بروسبيرو: أحسنتَ القول! اجلس معها وحادثها فقد غدَت ملك يمينك!
أين أنت يا آرييل؟ خادمي المجتهد! آرييل! أين أنت؟

(يدخل آرييل.)

آرييل: ها أنا ذا! بماذا يأمر سيدي الجبار؟

بروسبيرو: لقد أنجزتَ ببراعةٍ آخر المهام التي طلبتُها منك،
أنت وزملاؤك الأقل منزلةً منك! لكنني أحتاج إليكم
في لعبةٍ أخرى مماثلة! اذهب وأحضِر زملاءك
إلى هذا المكان، وأنا أمنحك السيادة عليهم!
حثهم على سرعة الحركة، فأنا أريد
أن أعرض على عيون الزوجَين الصغيرَين خدعةً ما
من أفانين سحري، كنت وعدتُهما بها، وينتظرانها مني!

آرييل: حالًا؟

بروسبيرو: في لمحة عين!

آرييل:

من قبل أن تقول اذهب وعُد يا خير تابِعْ
أو تأخذ الأنفاس مرَّتَين في تتابُعْ
سيحضر الجميع مسرعين فوق أطراف الأصابعْ
بكل تقطيبٍ وإيماءٍ من الأشكال رائعْ

فهل تحبّني يا سيدي؟ أجب إن لم تكن تمانعْ!

بروسبيرو: بل أحبك كثيرًا يا عفريتي الرقيق آرييل! لا تدخل حتى تسمع النداء!

آرييل: فهمتُ! فهمتُ!

(يخرج آرييل.)

بروسبيرو: احرص على الإخلاص يا فرديناند! حذار أن ترخي
الزمام للغزل بأكثر مما ينبغي! أغلَظ الأيمان تحترق كالقش
في النار الموقدة في دم العاشقين! اكبح جماح حبك،
وإلا ضاعت الأيمان التي حُلِفَت!

فرديناند: أؤكد لك يا سيدي أن الثلوج البكر الباردة البيضاء
تحيط بقلبي وتخفف من وقدة كبدي!

بروسبيرو: جميل! ادخل الآن يا آرييل! تعالِ يا عزيزي مع الجميع!
زيادة العدد أفضل من النقصان! اظهروا وتحركوا بخفة
أرجو الصمت التام! كونوا عيونًا دون ألسنة!

(موسيقى هادئة. وتدخل أيريس.)

أيريس:

سيريس يا أكرَم ربّة! ذات المروج العامرات الخصبة
قمحًا وشوفانًا، شعيرًا، ثم بازلاء بل وشيلمًا وبِيقَة!
هذي جبالك التي تموج بالكلأ! وتقضم الأغنام منها كل قضمة!
وهذه المروج في انبساطها تزخر للأغنام بالأعلافْ
وتلك أغصانٌ تشابكَت لتدعم الضفافْ
وأبريل المطير وشّاها بأزهارٍ تجيب مطْلبكْ
بأنْ تَزِين حورياتك المقرورَة ... بإكليل العفافْ!
فيها خمائل الرَّتْم التي يهوَى ظلالها المكدود
مَن يشكو لَظاه من الصدودْ!
هذي حقول الكرْم بالنواصي المشذَّبة،
وساحل البحر العقيم قد بدَت صخوره الصلبة!
إذ تتشقين عنده النسيم! قد أرسلَتني ملْكة السماءْ

فإنني رسولها — قوس الغمام — وقد أتيتُ كي أدعوكِ
أن تغادري ذاك المقامْ، وتصحبي ذات الجلالْ
في اللهو والمراح عندنا! وسط الأراضي السندسيَّة!
هذي عُرَيبَتها التي تجري بها الطَّواوِسْ
هيا اهبطي سيرِيسُ يا ذات الثراء حتى نأتنِسْ!

(تدخل سيريس.)

سيريس:

مرحى رسولَ الملِكة! يا من زهَت ألوانه المتعددة!
لم تعصِ يومًا زوجة الرب الكبير جوبيترْ!
يا من نثرتَ بريش أجنحةٍ بلَون الزعفران على زهوري
قطر طلٍّ أو شآبيب السماء المنعشة!
يا من يميل على المروج المُورقة ... وعلى السهول القاحلة ... ٨٠
طرَفاك في قوسٍ كسَته الزرقة!
ليوشِّح الأرض التي تزهو بكل ثرائهْ!
ما سر دعوة ملْكتكْ ... لي كي أجيء إلى هنا
في بقعة الكلأ القصيرْ؟

أيريس:

كي تحضري معنا زفاف العاشقين المخلصين وتبذلي
بعض العطايا في سخاءٍ للحبيبَين اللذين كسَتهما البركة!

سيريس:

قل لي إذَن قوسَ السماء فهل أتت فينوس أيضًا؟
وهل جاء ابنها — إن كنت تعرفْ — في معية هذه الملكة؟
إني امتنعتُ عن اللقاء لأنه عارٌ كبيرْ! وأعاف لُقياها هنا
ولقاءَ ذاك الغر مكفوف البصرْ ٩٠
منذ استطاعا أن يُعينا ذلك الكالح «ديسْ»
في أن ينال كريمتي!

أيريس:

لا! لا تخافي هذه اللقْيا! فلقد رأيتُ الربَّة المذكورة
في مركبٍ وسط السحاب تجرُّه بعض الحمائم نحو «بافوسْ»
هي وابنها! بل حاوَلا بالسحر إغواء الحبيبَينِ هنا!
أما هما فقد تعاهدا ألا يُقاربا الفراش قبل أنْ
تضيء مصباح الزفاف «هايمينْ»!
عبثًا تحاوِل أن تعود إليهما ذاتُ الشبقْ!
تلك التي كانت لِرب الحرب في يومٍ خليلة!
هذا ابنها قد حطّم الأسهم في جعبتهْ
(رغم احتداد طبيعتهْ) بل بات يحلف إنه
ما عاد يُطلق السهام لا! بل أن يمارس لهوه
مثل الصغار مع العصافير الوديعة! ١٠٠

(تدخل جونو.)

سيريس:

ها هي ذي أسمى الملكاتْ! «جونو» العُظمى!
أعرفها من مشيتها!

جونو:

ما حالك يا أختي المِعطاءْ؟ هيا لنبارك هذين الزوجَين!
هيا ندعو لهما برخاءٍ وبأكرم أبناءْ!

(تغنِّيان.)

جونو:

جونو تدعو لكُما بالبركاتْ
بالشرف وخير زواجٍ والثرَواتْ
وبفرح القلب بكل الأوقاتْ
وبطول العمر وأبناءٍ وبناتْ!

مكتبة علي بن صالح الرقمية

سيريس:

هلَّا أتى الربيع وحده في آخر الحصادْ
بخير هذي الأرض والنماء في كل البلادْ
ليملأ الأجران بالحبوب والأهراءْ
تفيض بالرزق العميم سابغ الأرفادْ
في كل كرْمةٍ عناقيد بطبعها النماءْ
وينحني النبات مُثقَلًا بزاهر الرخاءْ
نجَوتُما من فاقةٍ! رعاكما خيرُ الجَداءْ
قد باركَتكما سيريسُ هكذا بذا الرفاءْ

فرديناند: هذه رؤيا في غاية الجلال، متناغمة تسحر الألباب!
هل أجرؤ على القول بأن هؤلاء من الجن؟

بروسبيرو: إنهم من الجان الذين استحضرتُهم بسحري
من محابسهم ليمثِّلوا ما أتصوره الآن!

فرديناند: ليْتني أقيم هنا إلى الأبد! إن مثل هذا الوالد الحكيم
ذي العجائب نادر الوجود! وقد أحال المكان جنة!

(تتهامس جونو وسيريس، ثم ترسلان أيريس في مهمةٍ خاصة.)

بروسبيرو: أيها الحبيب! أرجو الصمت الآن! فإن جونو وسيريس
جادَّتان في التهامس؛ وأمامنا المزيد من العمل!
أرجو الصمت التام، وإلا فشل سحرنا!

أيريس:

يا أيتها الحوريات! يا من يُدعَين النايِيداتْ
بجداول تجري ملتوياتْ! والزهر يزين الهاماتْ!
والعين تشع بريء النظراتْ!
اترُكنَ الماء المتموّج، أقبِلن إلى الأرض الخضراءْ!
هذا أمرٌ من جونو! يا حوريات العفة هذا حفل هناءْ
شارِكن زواجَ حبيبَين يَزينهما الإخلاص وهيا دون أناءْ!
(تدخل بعض الحوريات.)

مكتبة علي بن صالح الرقمية

يا من يحمل مِنجله والشمس تلوّحه، ويعاني حر أغسطسْ!
اترُك مِحراثك هيا! أقبِل للفرح وللمرح هنا!
اجعل عطلتك اليومْ! ضع قبعة القش على رأسك!
هيا جمعًا للرقص الريفي بصحبة هاتيك الحوريات النضراتْ!
(يدخل عددٌ من العاملين بالحصاد، يرتدُون أزياءهم المميزة،
ويشاركون الحوريات في رقصاتٍ رشيقة، وعند نهاية الرقص ينهض
بروسبيرو فجأةً ويتحدث، وبعد ذلك، يختفي الجميع حزانى،
بمصاحبة صخبٍ مكتوم ومختلط.)

بروسبيرو (جانبًا)**:** كنتُ نسيتُ تلك المؤامرة الخبيثة التي دبَّرها
الوحش كاليبان وشريكاه لقتلي! ١٤٠
لقد حان تقريبًا وقت تنفيذها! (إلى الجن)
أحسنتم! كفى! انصرفوا! كفى!

فرديناند: هذا غريب! لقد داهم أباك غضبٌ يثيره ويربكه!

ميراندا: ما رأيتُه قبل اليوم بمثل هذا الغضب وتعكير الصفو!

بروسبيرو:

يبدو عليك الاضطراب يا بني! كأنما أصابك الفزعْ!
هون عليك وابتسمْ! قد انتهت أفراحنا!
ومثلما ذكرتُ قبل الآن لم يكن ممثِّلونا هؤلاء
غير أرواحٍ وأشباح تلاشت بل وذابت في الهواءِ
في أرقِّ ذرات الهواءْ! وهكذا تذوب —
مثل هذه الرؤيا التي بنت نسيجها من العدمْ — ١٥٠
قلاعنا التي يكلل السحاب رأسها!
قصورنا الجميلة الشمَّاء والمعابد الوَقورة الرزينة!
والكرة الأرضية العظيمةْ، وكل ما ترثْ!
ومثلما خبا وهْم احتفالنا الكبير وانتهى بلا أثرْ
لن يترك الذي يمضي نُثارًا من سحابْ!
إنا خُلِقنا من خيوطٍ تُنسَج الأحلام منها!
وهكذا يكلِّل النعاسْ ... حياتنا القصيرة الضئيلة!

يا سيدي! لقد أصابني القلقْ! فاصبرْ! تحمل ضعفي!
ذهني العجوز مضطربْ! لا تتزعجْ لما تراه فيَّ من وهن!
فلتسترح إذا أردتَ في كهفي قليلًا ريثما أعودْ!
إذ إنني سأذرع الشط العريض رائحًا وغاديًا
حتى يعود قلبيَ المهتاج للسكينة!

فرديناند وميراندا: مع السلامة!

(يخرجان.)

بروسبيرو: شكرًا لكما آرييل! احضر بسرعة الأفكار!

(يدخل آرييل.)

آرييل: أنا رهن أفكارك! ماذا تطلب؟

بروسبيرو: اسمع يا عفريت! لا بد أن نستعد لمواجهة كاليبان!

آرييل: نعم أيها القائد! كنت أريد أن أخبرك عند تقديم «سيريس»
ولكنني خفتُ أن أغضبك!

بروسبيرو: قل لي من جديد أين تركتَ هؤلاء الأوغاد؟

آرييل: قلتُ لك يا سيدي إن الخمر ألهبَتهم حتى احمرَّ لونهم
وأفعمتهم بالإقدام حتى طعنوا الهواء
لأن أنفاسه تهبُّ في وجوههم، وضربوا الأرض
لأنها قبَّلَت أقدامهم، لكنهم لم ينثنوا عن خطتهم.
وعندها ضربتُ الدف في يدي، فإذا بهم يقفون
مثل الخيل التي لم يركبها أحدٌ بعد، ويشرعون آذانهم
ويرفعون أجفانهم، ويفتحون خياشيمهم لاشتمام الموسيقى!
وهنا أعملتُ السحر في آذانهم، حتى ساروا خلفي،
مثلما تتبع العجول خوار أمها، خلال الأشواك الحادة،
والقتاد المسنون، والحسك الذي يلدغ، وغيرها مما اخترق
سيقانهم الواهنة، وأخيرًا تركتهم في مياه البركة التي
كستها طبقة من القذارة، خلف كهفك، وهي ترقص حولهم

حتى الأذقان! بل إن رائحة البركة طغت على
رائحة أقدامهم!

بروسبيرو: أحسنتَ يا طيري المقرب! احتفظ بشكلك الخفي الآن!
واسمع! أنت تعرف العباءة البراقة وما شاكلها في منزلي!
اذهب وآتني بها حتى تكون الطُّعم الذي أُوقع به هؤلاء اللصوص!

آرييل: ذهبتُ! ذهبت!

(يخرج.)

بروسبيرو: كاليبان شيطان! شيطان بطبعه! والطبع
يغلب التطبع! وقد بذلتُ في تقويمه جهودًا جبارة
إشفاقًا ورحمة! لكنها ضاعت جميعًا وذهبَت سدى!
وكلما تقدَّم السن وازداد قبح جسمه،
نخر السوس في عقله. لسوف أُنزل العذاب بهم
حتى يصرخوا من الألم!

(يعود آرييل حاملًا العباءة البراقة وما شاكلها.)

تعالَ! ضعها جميعًا على شجرة الليمون هناك!

(يظل بروسبيرو وآرييل غير مرئيَّين.)

(يدخل كاليبان وستيفانو وترينكولو وثيابهم مبللة.)

كاليبان: أرجوكم! خفِّفوا وقْع أقدامكم حتى لا يسمعكم أحد!
لا ولا خُلد الأرض الأعمى! فقد اقتربنا الآن من كهفه!

ستيفانو: اسمع يا وحش! تلك الجنِّية التي تتبعك، والتي قلتَ إنها
مأمونة، خدعَتنا واتضح أنها كالأنذال!

ترينكولو: اسمع يا وحش! إني أشم رائحة بول الخيل! وأنفي يتأفف ويستاء!

ستيفانو: وكذلك أنفي! هل تسمعني يا وحش؟ إنني أحذرك من غضبي!
فلو غضبتُ عليك ...

ترينكولو (يكمل العبارة)**:** ستصبح في عداد المفقودين!

مكتبة علي بن صالح الرقمية

كاليبان: يا سيدي الكريم! لا تحرمني رضاك أبدًا!
اصبر قليلًا! فالغنيمة التي آتيك بها
ستغم عيون سوء الحظ الذي صادفَنا! لا تجهر بالصوت إذَن!
فكل شيءٍ ساكن كأننا في منتصف الليل!

ترينكولو: لا بأس لا بأس! ولكن ضياع زجاجات الخمر في البركة ...

ستيفانو (يكمل العبارة)**:** لا يعني العار والشنار فحسب! بل فيه يا وحش خسارة لا تُعوَّض!

ترينكولو: خسارة أفدح من إصابتي بالبلل! وكل ذلك بسبب الجنية التي قلتَ إنها مأمونة يا وحش!

ستيفانو: سأنقذ زجاجتي من البركة، حتى لو غُصتُ فيها إلى أذني!

كاليبان: أرجوك يا مليكي! اسكت! هل ترى تلك الفتحة؟
إنها مدخل الكهف! لا تُحدِث جلبةً وادخل!
افعل الشر الذي يأتي بالخير! فربما ملكتَ هذه الجزيرة
إلى الأبد! وأصبحتُ أنا — كاليبان —
ألعقُ قدمَيك إلى الأبد أيضًا!

ستيفانو: أعطني يدك! بدأَت تراودني أفكار سفك الدماء!

تريكنولو: أيها الملك ستيفانو! أيها اللورد العظيم! يا ستيفانو الجليل!
تأمَّل الملابس التي تنتظرك هنا!

كاليبان: اتركها أيها المغفل! إنها لا تساوي شيئًا!

ترينكولو: لا، لا أيها الوحش! نحن نعرف الملابس المستعملة! (يلبس العباءة البراقة) انظر أيها الملك ستيفانو! (ألا تناسبني؟)

ستيفانو: اخلع تلك العباءة البراقة يا ترينكولو! بحق هذه اليد سآخذها!

ترينكولو: خذها يا صاحب الفخامة!

كاليبان: فليغرق هذا الأحمق في مرض الاستسقاء! ما معنى
غرامك بمثل هذه الملابس التي تعوق الحركة؟ اتركها الآن
وعليك بقتله أولًا! إنه إذا استيقظ

فسوف يبعث من يقرصنا ويلدغنا حتى تمتلئ أجسامنا
بالبقع! سنصبح في حالةٍ عجيبة!

ستيفانو: اسكت أنت أيها الوحش! سيدتي شجرة الليمون! أليست هذه
السترة سترتي؟ ها أنا ذا أنزلتُها فتجاوزَت حدود الشجرة! ومَن
يتجاوز الحدود يحلق شعره! وإذَن يا أيتها السترة! ستفقدين
وبَرك! ستصبحين سترة بلا وبر! صلعاء!

ترينكولو (يضحك)**:** ها ها ها! لا بأس! فنحن لا نتجاوز الحدود في
السرقة إذا سمحَت لي فخامتكم! ٢٤٠

ستيفانو: أشكرك على هذه الفكاهة! خذ هذا الرداء مكافأة عليها!
ما دمتُ ملكًا على هذا البلد، فلن يُحرَم أحد من المكافأة على
فكاهته! «نحن لا نتجاوز الحدود في السرقة» فكاهة ممتازة! هاكَ
رداءً آخر مكافأة عليها!

ترينكولو: هيا يا وحش! جهز يديك واسرق الباقي!

كاليبان: لا، لا، لا! هذا عبث! سوف نهدر الوقت
ويحولنا بسحْره إلى إوز أو قرود
بجباهٍ منخفضة بشعة!

ستيفانو: اسمع يا وحش! استعمل يدَيك! ساعدْني في نقل هذه إلى ٢٥٠
برميل الخمر! هيا وإلا أخرجتُك من مملكتي!

ترينكولو: ونقل هذه أيضًا!

ستيفانو: نعم! وهذه!

(تعلو أصوات رياضة صيد الثعلب: صهيل الخيل، نفير قائد الركب، ونباح الكلاب. يدخل المسرح عفاريت في صورة كلاب الصيد، ويهجمون على الثلاثة، ويطاردونهم، ويقوم بروسبيرو وآرييل بحثِّ الكلاب على الهجوم.)

بروسبيرو: اهجم يا كلبي شمهورش! اهجم عليهم!

آرييل: اهجم يا عفريت! انبح وعض!

بروسبيرو: إنهم يجرون هناك! أدركوهم! اخرجوا خلفهم!

(يخرج من المسرح جريًا كاليبان وستيفانو وترينكولو.)

اسمع يا آرييل! كلِّف الآن هؤلاء العفاريت
بأن يصيبوا الثلاثة بتشنجاتٍ أليمة تطحن المفاصل!
وبالتقلصات التي تصيب الشيوخ وتتكمش منها العضلات!
ويملئُوا بشرتهم بالبقع الزرقاء من اللدْغ والعض ٢٦٠
حتى تصير مثل جلد النمر أو الفهد!

آرييل: هل تسمعهم؟ إنهم يصرخون ويبكون!

بروسبيرو: اقتفوا آثارهم بلا هوادة! لا تتركوهم!
جميع أعدائي أصبحوا الآن تحت رحمتي!
وبعد قليلٍ أنتهي من جميع أعمالي،
وتعود لك أنسام الحرية، أما الآن، فعليك
أن تتبعني قليلًا وتؤدي لي بعض المهام!

(يخرجان.)

نهاية الفصل الرابع

الفصل الخامس

المشهد الأول

(أمام كهف بروسبيرو.)

(يدخل بروسبيرو مرتديًا عباءته السحرية مع آرييل.)

بروسبيرو: بدأَت خطتي تأتي بثمارها، ولم تخفق
تعويذةٌ واحدة من تعاويذي، والجن التابعة لي مطيعة،
والزمان يسير منتصب القامة بما يحمله على كاهله. كم الساعة؟

آرييل: السادسة! هذا هو الوقت الذي حدَّدَته يا سيدي
موعدًا للانتهاء من عملنا.

بروسبيرو: لقد قلت ذلك فعلًا، عندما أثرت العاصفة أول الأمر.
قل لي أيها العفريت: ما حال الملك وأتباعه؟

آرييل: محبوسون معًا بالصورة التي أمرتَ بحبسهم فيها،
ومثلما تركتهم تمامًا! إنهم محبوسون جميعًا يا سيدي
في خميلة الليمون التي تحمي كهفك من الأنواء ١٠
ولن يستطيعوا الخروج حتى تأمر بإطلاق سراحهم.
أما الملك، وأخوه، وأخوك فقد استولى الجنون
على ثلاثتهم، والباقون ينعون ذهاب عقلهم!
لقد أفعمهم الحزن والفزع، وخصوصًا جونزالو
الذي وصفته بأنه عجوزٌ طيِّب كريم؛
إذ تتسرب دموعه من لحيته مثلما تتسرب قطرات الشتاء
من سقفٍ من قش القصب! إن تأثير سحرك فيهم جبار
حتى إنك لو شاهدتَهم الآن، للانَت مشاعرك تجاههم!

بروسبيرو: هل تظن ذلك أيها العفريت؟

آرييل: لو كنتُ من البشر يا سيدي لوجدتُ مشاعري تلين!

بروسبيرو: وسوف تلين مشاعري! أنت هواءٌ محض، ومع ذلك، فأنت تحس وتشعر بمعاناتهم، فكيف لا أزيد عنك، وأنا من جنسهم، إحساسًا بها، بل وأزيد عطفًا عليهم منك؟!
لقد أصابني ظلمهم الشديد بطعنة في صميم قلبي،
ومع ذلك فإنني أنحاز إلى سمُوِّ عقلي ضد غضبي العارم!
ما أكثر ما ينزع المرء إلى الثأر، وأندر الحِلم والعفو!
وما داموا قد أبدَوا الندم، فلن أتمادى في غضبي!
اذهب فأطلق سراحهم يا آرييل! سألغي تعاويذي السحرية، حتى يعود إليهم عقلهم، ويعودوا إلى طبيعتهم.

آرييل: سأحضرهم هنا يا سيدي!

(يخرج.)

بروسبيرو:

يا جنيات تلال وجداول وبحيرات ساكنة وخمائل!
يا من لا يتركن على رمل الشاطئ آثار الأقدامْ
أثناء طراد إله البحر إذا انحسر الماءْ
أو أثناء الفر أمام الماء إذا عادْ! يا من تُشبِهن دُمَى صُغرى
تصنع في ضوء البدر دوائر خضراء من الطحلب ذات مذاقٍ مر
لا تقربها نعجة! يا من تتسلّين بصُنع الفُطْر بمنتصف الليل
وتُرجِّعن بصوت الناقوس إذا أعلن وقتَ غروب الشمسْ!
منكن طلبتُ العون فجاء العون، على ضعفٍ فيكُن،
حتى عتَّمتُ ضياء الشمس بوقْد الهاجرة هنا،
ودعوتُ الريح العاصفة إلى الثورة،
بل أنشبتُ الحرب الهادرة الهوجاءْ
ما بين البحر الأخضر وسماءٍ زرقاء القبة!
أضرمتُ النار بأيدي الرعد القاصف والمرعبْ
وفلقتُ بأسهم رب الأرباب البلّوط الصلبْ —

أشجارٌ تُنسَب لهْ — زلزلتُ الجبل الثابتْ
وذراعي اقتلعَت أشجار الأَرْز من الجِذرْ!
وأمرتُ القبر بأنْ يوقظ من رقدوا في القبرْ
فانفتحَ وأخرَجهم يسعَون بفضْل السحر الأكبرْ
لكني أعلن أني أنبذ هذا السحر الفظ!
فإذا استدعيتُ لحونًا من موسيقى الملأ الأعلى —
وأنا أدعوها الآنْ — حتى تُحدِث ما أبغي من تأثيرٍ
في عقل أولئك (أي من يستهدفهم سحر الموسيقى)
فلسوف أقوم بكسْر عصا سحري
وسأدفنها في أعماق الأرض وأغرق كتبي في البحرْ
وبأعماقٍ ما وصل إليها يومًا مسبار الغورْ!
(موسيقى رزينة.)
(هنا يدخل آرييل، ثم ألونزو، وهو يومئ ويتحرك
كالمجانين، ومعه جونزالو، وسباستيان وأنطونيو،
وهم يومئون ويتحركون بالأسلوب نفسه، يرافقهم أدريان
وفرانشيسكو، ويدخلون جميعًا حدود الدائرة التي رسمها
بروسبيرو، ويقفون فيها مسحورين، وحين يلاحظ بروسبيرو
ذلك يعود للحديث.)

بروسبيرو:

فليعمل هذا اللحن الهادئ برزانته عملهْ
حتى يشفي مخًّا يغلي في الجمجمة الآن بلا طائلْ!
(ذلك أفضل ما عالج زعزعة العقل الناشزْ)
فلتقفوا حيث وقفتُم في أسْر السحرْ
يا جونزالو ذا التقوى والشرف الصادقْ!
عيني تتعاطف مع ما يبدو في عينكْ
وبذا تذرف عبرات أُخُوَّة! ما أسرع ما ذاب السحرْ!
وكما يسترق الخطو ضياء الصبح بجوْف الليل فيصهرَ ظُلمتَه
يشرق ضوء الرُّشد الآن ويبدأ في تبديد سحائب جهلٍ
كانت تغشى العقل الصائبْ! اسمعني يا جونزالو الطيبْ!
يا من تحفظ عهدي حقًّا! يا من صُنتَ ولاءك لرئيسكْ!

سوف أكافئ بالقول وبالفعل شمائلك العليا
ما أقسى ما كنتَ ألونزو حين أسأتَ معامَلتي مع بنتي!
وتواطأ معك أخوك بتلك الفعلة!
ولقد نلتَ عقابك عن ذلك يا سيباستان!
«أما أنتْ! يا لحمي ودمي وشقيقي!
فلقد أغواك طموحكْ، ونبذتَ الشفقة ودواعي الفطرة»
إذ شاركتَ سباستان عملهْ —
(مَن يلدغُه أقسى اللدغات الآن ضميرُهْ!) —
بمؤامرةٍ تُزهق روح مليككما! إني أصفح عنكْ!
وبرغم تنكّرك — كما قلتُ — لفطرتك البشرية!
ها هو ذا موج الإدراك يعودْ! والمَد الزاحف لن يلبث أن
يغمر شط الرشد الزاخر بالطين وشر الأكدارْ!
لا ينظر أحدٌ منهم في وجهي حتى يعرفني حقّا!
اذهب يا آرييل! أحضِر قبّعتي وحسامي من كهفي
فسأكشف عن نفسي وأقدِّم نفسي في صورتيَ الأولى
حاكمَ ميلانو! أسرِع يا عفريتْ!
فلسوف تنال الحرية بعد قليلْ!

(يحضر آرييل الملابس ويساعده في ارتدائها ويغنِّي الأغنية التالية ...)

آرييل (يغنِّي):

ها أنا ذا أرشف مثل النحل رحيق الزهرْ
في تاج السوسنِ أرقد أنعم بالعطرْ
أرقد حيث نَعيق البوم إلى الفجرْ
أركب مَتن الخفاش كمثل الطيرْ
في مرحِ أيامُ الصيف تمرّ!
مرحًا مرحًا سوف أعيش الآنْ
تحت براعم في بعض الأغصانْ!

بروسبيرو: أحسنتَ أحسنتَ يا صديقي الظريف! سوف أفتقدك يا آرييل، لكنني لا بد أن أمنحك حريتك. (وهو يعدل ملابسه) هكذا هكذا!

مكتبة علي بن صالح الرقمية

اذهب الآن بصورتك غير المرئية، إلى سفينة الملك،
وسوف تجد الملَّاحين نائمين في المخازن،
أيقظ الربان والضابط، وأحضِرهما
قسرًا إلى هذا المكان! وليكن ذلك فورًا، أرجوك!

آرييل: سأعب الهواء في طريقي عبًّا وأعودْ
قبل أن ينبض قلبك نبضتَين!

(يخرج.)

بروسبيرو: انظر سيدي الملك! أَبصِر دوق ميلانو
الذي حاق به الظلم؛ بروسبيرو! ها أنا ذا أمامك!
وزيادة في تأكيد حياة الأمير الذي يخاطبك الآن
ها أنا ذا أعانق جسدك، وأرحب أصدق ترحيب
بك وبرفقائك!

ألونزو: لا أدري إن كنتَ إياه أم لم تكن،
أو كنتَ شبحًا مسحورًا أُرسِل لخداعي،
مثل الذين رأيتهم أخيرًا! لك نبضٌ يخفق،
ككل حيٍّ من لحم ودم! والواقع إنني منذ أن شاهدتك،
والذهول الذي أصابني يخف ويتلاشى،
بعد أن خشيتُ معه أن يكون الجنون قد حل بي!
ولا بد أن وراء ذلك قصة بالغة الغرابة؛ إن كان
ما أشهد يحدث في الواقع! ها أنا ذا أتخلى عن رئاسة الدوقية،
وأتوسل إليك أن تغفر أخطائي، ولكن كيف تسنَّى
لبروسبيرو أن ينجو ويعيش هنا؟

بروسبيرو: دعني أعانق جونزالو أولًا! أهلًا بك يا صديقي الكريم!
أيها الشيخ الذي يتجاوز شرفه كل مقياس وكل حد!

جونزالو: لا أستطيع أن أقسِم أن هذا يحدث في الواقع!

بروسبيرو: لا يزال تأثير غرائب الجزيرة قائمًا فيكم،
وما زال يمنعكم من تصديق ما هو حقيقي وواقع مؤكد!
مرحبًا بكم جميعًا يا أصدقائي! (جانبًا إلى سباستيان وأنطونيو)

أما أنتما، أيها السيدان، فلو شئتُ لألقيتُ عبوسَ سمُوِّه
في وجهَيكما، بإثبات خيانتكما له! ولكنني
لن أشي الآن بشيء!

سباستيان (جانبًا): الشيطان ينطق بلسانه!

بروسبيرو: لا! أما أنت يا أنطونيو، يا شر الأشرار! ١٣٠
يا من يلوِّث فمي أن أدعوه يا «أخي»! فإنني أعفو
عن أحط آثامك، بل أغفرها جميعًا! وأطلب منك
إعادة دوقيتي إليَّ! وأعلم علم اليقين
أنك لا بد أن تُعيدها!

ألونزو: إن كنتَ حقًا بروسبيرو، فأخبرْنا بتفاصيل نجاتك وبقائك حيًّا!
وكيف قابلتَنا هنا، نحن الذين تحطَّمَت سفينتهم
منذ ثلاث ساعات، فألقى البحر بهم إلى الشاطئ، حيث
فقدتُ ولدي الحبيب فرديناند، وما أعظم ألمي لذكراه!

بروسبيرو: وا أسفا عليه يا سيدي!

ألونزو: خسارتي فيه لا تُعوَّض! وربة الصبر تقول إنها ١٤٠
لا تملك شفائي!

بروسبيرو: بل أظن أنك لم تطلب منها العون،
فلقد طلبتُ منها أن تتكرم بأنعمها عليَّ في خسارةٍ مماثلة
فأعانتني على التحمل راضيًا قانعًا!

ألونزو: خسارة مماثلة لك؟

بروسبيرو: مماثلة في فداحتها لي، وقرب العهد بها!
ووسيلة تحملي الخسارة البالغة أضعف كثيرًا من وسائل
عزائك وسلواك! إذ إنني فقدتُ ابنتي!

ألونزو: ابنتك! أيتها السماوات! ليْتهما يعيشان الآن معًا
في نابولي! وليتهما كانا ملكًا وملكة! ولو كانا لتمنيتُ ١٥٠
أن يغشاني وحْل القاع الذي يرقد ابني في فراشه اللزج!
متى فقدتَ ابنتك؟

بروسبيرو: في هذه العاصفة الأخيرة! ألاحظ أن هؤلاء السادة
قد تملكَتهم الدهشة من هذا اللقاء إلى حد ابتلاع عقولهم،
فلا يكادون يصدِّقون أن عيونهم ترى ما ترى، أو أن ألفاظهم
تخرج من أفواههم! ولكن مهما أبعدَتكم الدهشة
عن رشدكم، عليكم أن تعلموا علم اليقين
أنني أنا بروسبيرو، وأنني الدوق نفسه
الذي أُخرِج من ميلانو، وانتهى بمصادفةٍ غريبة ١٦٠
إلى هذا الشاطئ الذي تحطمَت سفينتكم عليه،
فأصبح سيدًا على الجزيرة. لن أزيد على ذلك الآن
لأن رواية الأحداث تتطلب أيامًا عديدة
لا ساعة إفطار واحدة، ولا هي تناسب
هذا الاجتماع الأول. مرحبًا بك يا سيدي!
هذا الكهف هو بلاط قصري، وحاشيتي محدودة العدد،
ولا رعية لي خارج القصر! أرجوكم تفضلوا!
ما دمتَ قد رددتَ عليَّ دوقيتي،
فسوف أجازي الإحسان بالإحسان،
وأكشف لك عن أعجوبةٍ ترضيك الرضاء ١٧٠
الذي جاءني باسترداد دوقيتي.
(يدخلون الكهف، ويكون ذلك على المسرح بإزالة الستارة الخلفية
التي تفصل بين المقدمة والمؤخرة، فنرى فرديناند وميراندا يلعبان الشطرنج.)

ميراندا: سيدي الرقيق! أنت تُغالِط في اللعب!

فرديناند: لا يا أعز حبيب، ولو أُعطيتُ الدنيا وما فيها!

ميراندا: بل تفعل إن أُعطيتَ الدنيا! وحتى لو اختلفت معي حول ما هو أقل
— مملكة كانت أو عشرين — فلن أقول إنك تغالط في اللعب!

ألونزو: إذا ثبت أن هذا وهمٌ متجسِّد من أوهام الجزيرة،
فسوف أفقد ولدي للمرة الثانية!

سباستيان: معجزةٌ علوية!

فرديناند: رغم جميع أخطار البحار، فهي رحيمة! وقد لعنتُها دون سبب.

مكتبة علي بن صالح الرقمية

(يركع أمام والده.)

ألونزو: فلتغمرْك بركات والدٍ مسرور! انهض وقل كيف جئتَ إلى هنا؟

ميراندا: يا عجبًا! ما أكثر الخلق الذين زانهم هذا البهاء ها هنا!
ما أجمل البشر! يا عالَمًا جديدًا رائعًا
فيه أمثال أولئك!

بروسبيرو: إنه جديدٌ عليك!

ألونزو: ما تلك الفتاة التي كنتَ تلعب معها؟
لا يمكن أن تتجاوز معرفتك بها ثلاث ساعات!
أهي الربة التي فرَّقَتنا ثم جمعَت شملنا على هذا النحو؟

فرديناند: لا يا أبي! إنها من البشر الفانين،
ولكن العناية الإلهية الخالدة جعلَتها من نصيبي!
لقد اخترتُها بنفسي لأنني لم أتمكن من مشورة والدي،
بل ولم أكن أظن أنه حيٌّ يُرزَق! إنها
ابنة دوق ميلانو الشهير، هذا الذي أمامنا،
وكنت كثيرًا ما أسمع عن ذيوع صيته، وإن كنتُ لم أرَه
قبل الآن! ولقد وهبني عمرًا ثانيًا، كما جعلَته
هذه الفتاة الكريمة أبًا ثانيًا لي!

ألونزو: كما جعلتَني أنتَ أبًا ثانيًا لها!
ما أغرب وقْع ما سأقول في الآذان؛ إذ ينبغي عليَّ
أن أطلب الصفح من ولدي!

بروسبيرو: لا تزِد يا سيدي! لا تُثقل ذاكرتنا بما مضى من الأحزان!

جونزالو: لقد منعني البكاء في أعماقي من الحديث قبل الآن.
يا أيها الأرباب! انظروا من علٍ وعلى رأسي هذين الزوجَين
ضعوا إكليل البركة! إذ إنكم أنتم الذين هديتمونا
إلى السبيل الذي أتى بنا إلى هنا!

ألونزو: آمين آمين يا جونزالو!

جونزالو:

هل أَخرج من ميلانو حاكمُ ميلانو
حتى تغدو ذريّته حكّامًا في نابولي؟
فلْنفرح فرحًا فوق الفرح العادي!
ولْننقش بالذهب القصة في أعمدةٍ لا تَبلى!
في رحلة بحرٍ واحدة ظفرَت بالزوج كلاريبيل في تونسْ،
وأخوها وجد عروسًا من بعد التِّيه وفقدان النفسْ!
واسترجع دوقيته الدوقُ بروسبيرو في قفْر جزيرتنا!
وجميعًا عُدنا لذواتٍ تاهت منا زمنًا!

ألونزو (إلى فرديناند وميراندا)**:** سأضع يدَي في أيديكما! هيا!
ألا فلتحتضن الأحزان والأتراح — إلى الأبد — قلب مَن لا
يتمنى لكما السعادة!

جونزالو: آمين آمين!
(يعود آرييل، ويتبعه الربان وضابط
السفينة! وهما يسيران في دهشة.)
عجبًا! انظر يا سيدي! هذان آخران من رجالنا!
لقد تنبأتَ، يا سيدي، أن هذا الشخص لن يغرق
بل لا يمكن أن يغرق ما دامت لدَينا مشانق على البر!
والآن يا صاحب أيمان الكفر والإلحاد!
يا من حلفتَها فحرمت السفينة من رحمة الله في البحر!
هل تحلف غيرها على البر؟ هل ضاع فمك هنا؟ ما الخبر؟ ٢٢٠

الضابط: أحسن خبر هو عثورنا على مليكنا ورفاقه سالمين!
ومن بعده تأتي سلامة سفينتنا، وكنا نظن أنها
تحطَّمَت، منذ ما لا يزيد على ثلاث ساعات!
إنها سليمة، في أكمل صورة، ورائعة التجهيز، مثلما كانت
عندما نزلنا بها البحر أول مرة!

آرييل (جانبًا إلى بروسبيرو)**:** أنا الذي فعلتُ هذا كله منذ ذهابي!

بروسبيرو (جانبًا إلى آرييل)**:** أحسنتَ يا عفريتي ... يا واسع الحيلة!

ألونزو: ليست هذه أحداثًا طبيعية، بل تتزايد غرابتها كل لحظة!
قل كيف جئتَ إلى هنا؟

الضابط: ليْتني كنتُ يقظًا آنذاك يا سيدي فأجبتُك! ولكنا كنا مستغرقين
في النوم، ومحبوسين في المخازن ... لا أدري كيف!
فإذا بضجةٍ غريبة توقظنا، ولم تبرح سمعي حتى الآن!
ضجة متباينة الأصوات! فيها الهدير والصراخ والعواء
وقعقعة السلاسل، وشتَّى ألوان الجلبة الأخرى،
رهيبة مفزعة! وإذا بنا أحرار! وإذا بنا —
سالمين كاملي العدة — نشهد سفينتنا الملكية الجميلة
سالمةً كاملة العدة أيضًا! وإذا بالربان يتواثب فرحًا
لرؤيتها! وفي لمحة عين، أو إن صح التعبير،
في حلم من الأحلام، فصلَتنا قوةٌ ما عن سائر البحَّارة
وأحضرَتنا ذاهلين إلى هنا!

آرييل (جانبًا إلى بروسبيرو)**:** هل أحسنتُ؟

بروسبيرو: كل الإحسان أيها النشيط! وسوف أطلق سراحك!

ألونزو: هذه أغرب متاهةٍ سار فيها إنسان! وفيها من الطرق
ما رسمَته أيادٍ غير أيادي الطبيعة! ونحتاج إلى عرَّاف
يصحح لنا معلوماتنا!

بروسبيرو: سيدي ومولاي! لا ترهق ذهنك بالتفكير في غرابة ما حدث!
سنختار وقت فراغٍ قريب نخصصه لتفسير جميع هذه الأحداث
وسوف يبدو لك التفسير مقبولًا! فافرح وامرح
ريثما تحين تلك اللحظة! أحسِن الظن بكل شيء!
(جانبًا إلى آرييل) تعالَ هنا أيها العفريت!
أطلِق سراح كاليبان ورفيقَيه، أريدك أن تزيل
تأثير السحر فيهم!

(يخرج آرييل.)

كيف حال مولاي العظيم؟ ما زِلنا نفتقد بعض أفراد
حاشيتك ... قلة من الغائبين ... ولا تذكرهم!

(يعود آرييل وهو يسوق أمامه كاليبان وستيفانو وترينكولو
وهم يرتدون الملابس التي سرقوها.)

ستيفانو (بلهجة السكران)**:** فليضع كلٌّ منكم مصالح الآخرين نصب عينَيه! وليتجاهل كلٌّ منكم مصلحته الشخصية! كل شيءٍ قسمة ونصيب! تشجَّع يا وحش يا بلطجي! تشجع!

ترينكولو: إذا صدقَت عيناي — وأنا أبصر بهما من رأسي — فأمامنا مشهدٌ جميل!

كاليبان: بحق رب الشر، سيتبوس، رب والدتي! ما أجمل هذه العفاريت! ما أبدع ما يبدو سيدي (في هذا الرداء)!
أخاف أن يعاقبني!

سباستيان: ها ها ها! ما هذه يا مولاي أنطونيو؟
هل نستطيع شراءها بالنقود؟

أنطونيو: على الأرجح! فلا شك أن إحداها سمكة ونستطيع بيعها في السوق!

بروسبيرو (إلى إخوانه)**:** يكفي أيها السادة أن تتأملوا ملابسهم وشاراتها لتعرفوا إن كانوا شرفاء أم لصوصًا! هذا الوغد الشائه كانت أمه ساحرة، بل ذات سحرٍ جبار استطاعت به أن تتحكم في جاذبية القمر، وتُحدث المد والجزر، وتتدخل في مملكة القمر خارج نطاق سلطانه!
لقد سرقني هؤلاء الثلاثة، كما إن هذا المخلوق — وهو نصف شيطان؛ لأنه ابن سفاح للشيطان — قد تآمر معهم على قتلي! من بين هؤلاء اثنان من رجالكم، ولا بد أنكم تعرفونهم، أما هذا الآخر، ربيب الظلام، فهو خادمي.

كاليبان: سوف يلدغني ويقرصني حتى الموت!

ألونزو: أليس هذا هو ستيفانو؟ رئيس الخدم السكِّير في قصري؟

سباستيان: إنه الآن مخمور، فمن أين جاء بالخمر؟

ألونزو: وترينكولو يترنح من السكْر! أين عساهم وجدوا
تلك الخمر الفعَّالة التي دفعَت بالدم إلى وجوههم؟
(قل يا ترينكولو) كيف وقعتَ في برطمان الخل؟

ترينكولو: وقعتُ في الخل — فأصبحتُ كالمخلل — منذ رأيتُك آخر مرة،
وللأسف! لن يخرج الخل من عظامي أبدًا! والمخلل
لا يخشى الذباب!

(ستيفانو يتوجع.)

سباستيان: عجبًا! ماذا بك يا ستيفانو؟

ستيفانو: اتركني في حالي أرجوك! فلستُ أنا ستيفانو، بل جسمٌ
يتقلَّص ويتوجع!

بروسبيرو: تريد أن تصبح ملكًا على الجزيرة يا ولد؟!

ستيفانو: ملكٌ يتوجع في طغيانه!

ألونزو: هذا أغرب مخلوقٍ شاهدتُه في حياتي!

(مشيرًا إلى كاليبان.)

بروسبيرو: أخلاقه مختلَّة متنافرة مثل أعضاء جسمه!
اذهب يا ولد إلى كهفي، وخذ معك رفاقك،
وإن كنتَ تطمع في عفوي عنك، فنظف المكان
حتى يبدو في أجمل صورة!

كاليبان: سمعًا وطاعة! أعدك بأن أتعقل منذ الآن
وأسعى للصفح والعفو! لقد أُصبتُ بغباءٍ مضاعَف مركَّب
جعلني أتخذ ذلك السكير ربًّا، وأعبد هذا الأحمق البليد!

بروسبيرو: تبًّا لك! انصرف! هيا!

ألونزو: وانصرفا أنتما أيضًا فأعيدا تلك الملابس إلى حيث كانت!

سباستيان: إلى حيث سرقاها، تقصد!

بروسبيرو: سيدي، إنني أدعو سمُوَّك وحاشيتك
إلى كهفي المتواضع؛ كي تستريحوا فيه ليلةً واحدة،

وسوف أقضي جانبًا منها في الحديث إليكم،
ولا شك أنه سوف يساعد على انقضائها بسرعة،
إذ سأحكي لكم قصة حياتي، والأحداث التي مررتُ بها
منذ قدومي إلى الجزيرة. وسوف أصحبكم في الصباح
إلى سفينتكم، وعلى متنها نُبحر إلى نابولي
حيث أرجو مشاهدة الاحتفال الرسمي
بزفاف هذين اللذين نحبُّهما حبًّا جمًّا!
وبعد ذلك سوف أعود أنا إلى بلدي ميلانو ٣١٠
حيث أتهيأ في فكري وقلبي لملاقاة الموت.

ألونزو: لكَم أتوق إلى سماع قصة حياتك
فلا شك أنها تسحر الآذان بغرابتها!

بروسبيرو: سأروي كل شيء! وأعدكم ببحارٍ هادئة،
ورياحٍ مواتية، وسرعةٍ كبيرة في البحر
تجعلكم تدركون سفن الأسطول الملكي البعيد!
(جانبًا إلى آرييل) يا آرييل العزيز! يا طائري الصغير!
هذه آخر مهمةٍ لك! وبعدها أنت حرٌّ طليق
تذرع أجواز الفضاء! فالوداع الوداع!
(إلى الجميع) تفضلوا لو سمحتم! تفضلوا!

(يخرج الجميع.)

الخاتمة

يُلقيها بروسبيرو

سقطَت تعويذاتي السحرية جمعاءْ
طاقاتي تقتصر الآن على ذاتي
ولذلك ما أوهى طاقاتي!
وصحيحٌ أن بأيديكم أن أُحبَس في هذا القفرْ
أو يُبعَث بي في الحال إلى نابولي الفيحاءْ
لكن ما دامَت قد عادَت لي مملكتي
وعفوت عن الخائن وخديعته الشنعاءْ
لا تَقضوا بالسحر بأنْ أبقى
في أرض جزيرتنا الجرداءْ
وأعينوني في كسر قيودي
تصفيقًا بأيادي الكرماءْ
لن تَدفع أشرعتي في البحر سوى
ريح من ألفاظ مديحٍ حسناءْ
ذاكً وإلا أَخفق مسعاي لِكسْب الإرضاءْ
لم يَبقَ لدَي عفاريتٌ تأتمر بأمري
أو رقية سحرٍ ذات مَضاءْ
واليأسُ خليقٌ أن يختتم حياتي
إلا بصلاةٍ وبخير دعاءْ
فصلاتي تنفذ من أقطار الكونِ
إلى الرحمة كي تمحوَ كل ذنوب الحوباءْ
وكما تبغون الغفران لكل الآثام لدَيكمْ
أبغي الصفح لألحق بالطُّلَقاءْ!

(يخرج.)

(نهاية المسرحية.)

مكتبة علي بن صالح الرقمية

الفهرس

المقدمة

المشهد: جزيرةٌ مهجورة

أسماء الشخصيات

الفصل الأول

الفصل الثاني

الفصل الثالث

الفصل الرابع

الفصل الخامس

الخاتمة