كلية الآداب والعلوم
College of Arts and Sciences
QATAR UNIVERSITY جامعة قطر

جامعة قطر
QATAR UNIVERSITY

قسم اللغة العربية
برنامج الماجستير
مسار الأدب والنقد

المُختلِف والمُؤتلِف بين مسرحيتيْ "تاجر البندقية" لشكسبير و"شيلوك الجديد" لعلي أحمد باكثير

دراسة تناصيّة مقارنة

بحث مقدم لاستكمال متطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

إعداد الطالبة:
أسماء محمد الجمل
رقم القيد: 201200663

إشراف الدكتور:
محمد الشحات

أعضاء لجنة التحكيم	الصفة	الرتبة العلمية	الجامعة
د. حبيب بوهرور	رئيساً	أستاذ مشارك	جامعة قطر
د. محمد الشحات	مشرفاً	أستاذ مشارك	جامعة قطر
أ.د. سعد البازعي	عضواً	أستاذ	جامعة الملك سعود
د. امتنان الصمادي	عضواً	أستاذ مشارك	جامعة قطر

السنة الجامعية 1435-1436 هـ/ 2014-2015 م

SAMPLE COMMITTEE PAGE

The thesis of **Asmaa Mohamed Elsaysd** was reviewed and approved by the following:

We, the committee members listed below accept and approve the Thesis/Dissertation of the student named above. To the best of this committee's knowledge, the Thesis/Dissertation conforms the requirements of Qatar University, and we endorse this Thesis/Dissertation for examination.

عنوان الرسالة: المختلف والمؤتلف بين مسرحيتي (تاجر البندقية لوليم شكسبير وشايلوك الجديد لعلي باكثير) . دراسة تناصية مقارنة

Name : Dr. Habib Bouhrour

Signature _____ Date 8/6/2015

Name : Dr. Mohamed AlShahat

Signature _____ Date 8/6/2015

Name : Prof. Saad Albazei

Signature _____ Date 8/6/2015

Name : Dr. Imtenan AlSamadi

Signature _____ Date 8/6/2015

إهداء

إلى كل من كان له الفضل فيما وصلت وسأصل إليه، بعد

الله سبحانه وتعالى..

إلى والديّ

المرسى .. والموطن .. والمتكأ

شكر وتقدير

بالغ الشكر والتقدير، وعظيم العرفان بالجميل

إلى كل من مد لنا يد العون

بكلمة، أو معلومة، أو دعوة ، أو نصح وإرشاد و توجيه..

إلى الموجه، والمعلم بتفان

المشرف الفاضل: د.محمد الشحات

إلى مسك الختام في رحلة الدراسات العليا

منسق برنامج الماجستير: د.رشيد بوزيان

المقدمة

- 1 -

حَسْبُ الدراسات الأدبية المقارنة مكانةً وتأثيراً في غيرها من الدراسات والبحوث أن تكون وسيلتها في مقاربة النصوص هي الفحص والتحليل، والنظر والتأسيس، ثم الحكم والتقييم، بما تُظهره في كل مرحلة من مراحلها من أدلة وبراهين وموازنات ومقايسات؛ لأن جوهرها التساؤل والبحث عن مصادر التأثير والتأثّر، فضلاً عن انشغالها ببحث أوجه التعالق -أو التناصّ، بمعنى ما- بين الثقافات التي قد تبدو متباعدة. إن الحديث عن الائتلاف والاختلاف بين نص وآخر، هو أمر قديم العهد وبالغ الحداثة في آن معاً؛ ذلك أن مقاربة أي نص -مهما كانت طريقة المقاربة المعتمدة ومنهجيتها- تتطلب الخضوع لحالةٍ فكريةٍ مقارنة، تقيَم هذا النص أو ذاك، وتفحصه فحصا عميقًا، وتعيد النظر فيه عبر إحالته إلى ما ترسّخ في وعي الناقد أو القارئ من معارف ونصوص وخواطر وأحداث، ثم عكس ذلك في صورة آراء موافقة أو مخالفة .. إلخ. ووفقاً لهذا التصوّر، يمكننا القول إن المقارنة حالة ملازمة لهرمنيوطيقا النقد وسيكولوجية الناقد على حد سواء. فعلى مستوى النقد تمثل المقارنة وجهيْ العملة؛ فهي تثير سؤال الهويّة (هويّة النص)، كما أنها لا تقف عند حد كون الناقد ناقداً أو المؤلف مؤلفاً فحسب، بل تتعدّى هذا الدور إلى الطبيعة البشرية العامة، بحيث يصبح الأدب نشاطاً إنسانياً عاما يمارسه الأفراد في أوساط مجتمعاتهم وبيئاتهم.

وتأسيساً على ما سبق، فإذا كانت "المقارنة" هي الاشتغال المستمر بسؤال "الأصل" فإن "التناصّ" هو أحد وجوه الإجابة عن هذا السؤال، وذلك بسعيه الدائم إلى الكشف عن نقاط الائتلاف والاختلاف، الحضور والغياب، في أثناء سريان فعل المقارنة. لقد مثَّلت دراسات التناصّ أحد أبرز الوجوه الحاضرة على الساحة النقدية الحديثة. فمنذ بداية تبلور المفهوم عند ميخائيل باختين (الحواريّة)، وصياغة المصطلح (التناصّ) على يد جوليا كريستيفا، وتتويجاً لأنماط جيرار جينيت الخمسة (التناصّ، التوازي النصّي، النصيّة الواصفة، النصيّة المتفرعة، النصيّة الجامعة)، يلعب التناص دوراً مهماً في كافة المناحي النقدية والفكرية والاجتماعية والسياسية والإعلامية على حد سواء؛ إذا تعدّى مفهوم الفضاء النصي الذي تتلاقى فيه النصوص وتتلاقح، ليشمل أفقاً أوسع يتناول العلاقات النصوصية والثقافية والحضارية.

- 2 -

في بحثنا هذا، طرحنا سؤال الاختلاف والائتلاف كإشكالية مركزية بين مسرحيتي **(تاجر البندقية) لوليم شكسبير**(1564-1616) و**(شيلوك الجديد) لعلي أحمد باكثير**(1910-1969)،

واستعنّا بالتناص وفق رؤية مقارنة بوصفه استراتيجية تستطيع سبر أغوار ما اختلف وما ائتلف بين النصين، وذلك تلبية لجملة من الأسئلة الملحّة التي يمكن اختزالها فيما يأتي:

أ- ما هذه النظرة الواحدة اللا متغيّرة التي يشترك فيها النصان تجاه اليهود؟ (يفنى الزمان ولا تفنى، ويمضي بما فيه ومن فيه وتبقى؛ بحيث تجمع بين قطبين متباعدين غرباً وشرقاً، وبعدين مختلفين ثقافة وبيئة ولغةً وحدّاً: شكسبير وباكثير!).

ب- ما الذي تنطوي عليه مسرحية (تاجر البندقية) بما يجعل المجتمعات الأوروبية عموما، والأمريكية على وجه الخصوص، تمنع تناولها في المدارس أو تداولها في الأكاديميات التعليمية؟ (هذا في حين أن كثيراً من الباحثين والكتاب يجتهدون بلا هوادة في رسم صورة مغايرة تماماً لمقاصد شكسبير من المسرحية، متعلّلين بالغوص وراء المعنى، وتفسير المضمر، واستكناه البواطن، وتتبع الإشارات، والتي عادة ما تقود إلى براءة شكسبير من معاداة السامية كبراءة الذئب من دم ابن يعقوب، وأنه ما هدف إلاّ إلى إظهار المحبة، أو التعاطف، أو رصد المعاناة الإنسانية، وكل شيء وأي شيء، باستثناء أنه أراد تصوير وحشية المرابي اليهودي !).

ج- لماذا سلك باكثير مسلكاً تناصياً غايةً في الوضوح مع شكسبير، دون مواربة أو مداراة، أو أية محاولة للاختباء خلف بضع إشارات- وهو الأديب الأريب الذي لا تعوزه وسيلة، ولن تعوقه كلمة- عوضاً عن هذا الحضور الصارخ للنص الشكسبيري بين حنايا نصه؟ (أينما تحولنا، وكيفما قرأنا وقاربنا، نجد شكسبير حاضراً أمامنا هنا أو هناك!).

- 3 -

إن مثل هذه الأسئلة، وغيرها، كانت بمثابة الدعوة إلى الخوض في غمار بحر متلاطم الأمواج، ما بين نظريات وأفكار وثيمات وصور ومصطلحات ومفاهيم عدّة، تتقاطع حيناً وتتقابل حيناً آخر؛ الأمر الذي قد يُكسب هذا الموضوع أهمية تتلخّص فيما يأتي:

- الطموح في الربط بين حقلي الدراسات الأدبية المقارنة ودراسات التناص بحيث تتم معالجة النص بشكل متواز لبلورة نتائج أكثر وضوحاً.

- حاجة المجال الأدبي إلى مثل هذا النوع من الدراسات المقارنة خاصة فيما يتعلق بالحقل المسرحي، وذلك لقلة المشتغلين به مقارنة بدراسات الشعر والسرد.

- الجدّة في وسائل معالجة الموضوع، وذلك عبر طرح التناص الحجاجي في المسرح وسيلة لمقاربة الحوار، والتنويع في المباحث الأخرى ما بين المقاربة التناصية المقارَنة المباشرة، أو محاولة تجاوز ذلك إلى العمق الداخلي للنصوص بإظهار التناص في العوامل أو الوظائف أو دراسات الصورة.

- إعادة النظر في عمل باكثير المسرحي في ضوء رؤية تناصّية جديدة بخلاف ما عهدناه من دراسات حوله، خاصةً وأن المسرحية موضوع الدراسة (شيلوك الجديد) قد عُدَّتْ من قبل الكثير من النقّاد والباحثين بمثابة استشراف للمستقبل أو تنبؤ من قبل المؤلّف على قيام الكيان الصهيوني

في فلسطين. لقد كانت هذه الدعوة السابقة --رغم ما تظهره من جاذبية مندسّة بين تلافيفها تدعو لقبولها دون قيد أو شرط- أعسر منالاً مما يظهر في واقع الأمر؛ وذلك لسببين رئيسيين:

الأول: تعدّد المنطلقات التي يقف عليها البحث، والمتمثّلة في الدراسات الأدبية المقارنة، ودراسات التناص ودراسات المسرح والدراما، يحيط ذلك كله تساؤل عن أوجه الائتلاف وحدود الاختلاف.

الثاني: جدّة الموضوع فيما يتعلق بالربط بين التناص والأدب المقارن معاً في فضاء دراسة نصّية تجمع بين شكسبير وباكثير. فعلى الرغم من كثرة المؤلفات حول أدب باكثير، شعراً وقصة ومسرحاً، فإنها تكاد تستحيل صحراء جرداء فيما يتعلق بالتناول التناصي عموماً، والجمع بينه وبين الدراسات الأدبية المقارنة في مجال الدراما المسرحية على وجه الخصوص، حيث غلب على تلك المؤلفات التناول المعهود لباكثير، سواء فيما يتعلق بفكره وتوجهاته الأيديولوجية والعوامل المؤثرة في إبداعه والدراسات الفنية التطبيقية .

– 4 -

لقد كانت الندرة عنواناً دقيقا فيما يتعلق ببحثنا، في مرحلة الإعداد لهذه الرسالة، عن **دراسات سابقة** تطبيقية تجمع ما بين التناص والأدب المقارن بين جنباتها، ولم يكن أمامنا سوى البحث عن كل منها على حدة، باستثناء دراستان مثّلتا بالنسبة إلينا أهمية خاصة؛ **أولاهما:** (اليهود في مسرحيات شكسبير وباكثير/ 1990م) لعدنان محمد وزان، وثانيتهما (التأثير الشكسبيري على مسرح علي أحمد باكثير/ 1994م) لنورة السفياني. أما فيما يتعلق **بمصادر البحث الرئيسية** فقد تمثّلت في مسرحية (شيلوك الجديد) لعلي أحمد باكثير بالإضافة إلى اعتماد النسخة العربية من (تاجر البندقية) بترجمة الدكتور محمد عناني فيما يتعلق بالاستشهادات والاقتباسات والتحليلات، ونسخة آردن الشهيرة (*The Merchant of Venice*) لوليم شكسبير، والتي حرّرها *J.R Brown* ، وذلك فيما يتعلق بدراسات المصادر أو الحِجَاج النقدي حول تاريخ الكتابة أو المقارنة بين التحولات التي طرأت على أصل المخطوطة والعصر الحاضر فيما يتعلق بدراسة العتبات ونحوه.

– 5 -

وللخروج من إشكالية تعدّد المنطلقات لمقاربة نصّين مسرحيين مقاربة تناصية مقارنة، بهدف بلورة ملامح **المنهج المتّبع**، كان علينا تشكيل جهاز مفاهيمي يتناسب ومتطلبات هذا البحث، بحيث يُراعي خصوصية وتعددية واختلاف زوايا النظر. فالأدب المقارن، على سبيل المثال، لا يمكن حصره في منهج واحد؛ فهو -مع اعتماده أساليب التفسير والتحليل والوصف- يستعين بآليات مختلفة من سائر المناهج النصيَة والسياقية والأخرى. وعليه، فإن المبادئ والاستراتيجيات المنهجية لهذا البحث تتمثل في كل من: استراتيجيات الدراسات الأدبية المقارنة، استراتيجية التناص بوصفها أساساً لسائر الأنماط الأخرى، مصطلحات نقد ما بعد الاستعمار.

فضلاً عن ذلك، تجدر الإشارة إلى أن الإشارات المرجعية والحواشي في الهامش قد مثّلت لنا متناً موازياً للمتن البحثي لا غنى عنه، فهو بمثابة النصف الآخر له يقيّمه ويكمله، ويضيف عليه في أحايين كثيرة. وقد اعتمدنا في ثبتها الأسلوب العربي المتعارف عليه فيما يتعلق بالمصادر والمراجع العربية، وأسلوب (هارفارد) فيما يتعلق بالمصادر الأجنبية.

-6-

من حيث هيكلة الفصول والمباحث، فقد تمّ تناول موضوع هذه الدراسة عبر فصلين كبيرين. **أولهما نظري** بعنوان (**التناص والأدب المقارن في فضاء المسرح: مقاربات نظريّة**)، تضمّن خمسة مباحث، هي: "الأدب المقارن المفهوم والإشكالات"، "التناص بين الأخذ الأدبي والتداخل النصي"، " بين التناص والأدب المقارن: حدود وتقاطعات."، "النص المسرحي بين باكثير وشكسبير"، " الإطار العام: النظرية والمنهج والإجراءات".

وثانيهما تطبيقي (تحليلي مقارن) بعنوان (**المختلف والمؤتلف في استراتيجيات النص المسرحي**)، وهو دراسة أفقية ورأسية في آن واحد، تمّ فيه تناول مسرحيتي شكسبير وباكثير بالشرح والتفسير والتحليل والتأويل، مستعينين في ذلك بما تمّ عرضه من آليات واستراتيجيات في الجانب النظري، وقد اشتمل على أربعة مباحث؛ هي "العتبات"، "الشخصيات: سطوة الأصل وتحوّلات الصورة"، "الحوار والتناص الحجاجي"، "المؤامرة بين الصراع والفعل المسرحي". وأخيرا تأتي الخاتمة التي حاولت فيها تلخيص أهم النتائج التي أفرزها هذا الجهد العلمي المتواضع، فضلاً عن مناقشة بعضها ومقارنتها.

والله من وراء القصد ، وهو يهدي السبيل،،

الفصل الأول

"التناص" و"الأدب المقارن" في فضاء "المسرح":

مقاربات نظريّة

"التناص" و"الأدب المقارن" في فضاء "المسرح": مقاربات نظريّة

❖ توطئة

❖ المبحث الأول:
الأدب المقارن: المفهوم والإشكالات.

❖ المبحث الثاني:
التناص بين الأخذ الأدبي والتداخل النصي.

❖ المبحث الثالث:
بين التناص والأدب المقارن: حدود وتقاطعات.

❖ المبحث الرابع:
النص المسرحي بين باكثيروشكسبير.

❖ المبحث الخامس:
الإطار العام: النظرية والمنهج والإجراءات.

توطئة:

يكاد الحديث عن العلاقة بين "التناص ***Intertextuality***" و"الأدب المقارن ***Comparative Literature***"، وما بينهما مشابهةً ومخالفةً، وتداخلاً إشكالياً، يرجع بنا إلى البدايات الأولى لمفهومي التأثير والتأثر" ***influence*** "، حيث البحث عن أسبقية الدلالة، أو فاعلية التطبيق لدى كل منهما، ومدى قدرتهما على الإحاطة بكافة الجوانب المختلفة أياً كان الموضوع محل الدراسة: "فالنصوص يحكمها عامل التداخل سواء كان من حيث الفكرة أو المنهج أو الأسلوب أو اللغة أو حتى في البناء الشكلي للنص"[1]. لقد خاض الكثيرون في هذه الإشكالية باستفاضة لوقت غير قصير، وخاصةً فيما يتعلق بالمنشأ، بدءًا بالحديث عن انبثاق نظرية التناص إبّان أزمة الفنون والعلوم خلال انتقالها من الحداثة إلى ما بعدها[2]، ومروراً بالتعالق المفاهيمي بين التناص -بوصفه نظرية- ودراسات الأدب المقارن من حيث ارتكازهما معاً على مفهومي التأثير والتأثر. ثمة جدل مسكوت عنه، هنا، يبدو كأنه متعلق بما يمكن دعوته بهواجس الأسبقية أو الأصل أو الريادة!

هل كان "التناص" حاضرًا منذ بداية المسار جنباً إلى جنب الأدب المقارن لكن مغفولاً عنه؟ ولذا تبوأت الدراسات الأدبية المقارنة صدارة المشهد، وحضرت لتمثل البدايةَ في طريق طويل، ولتكون المرحلة الأولى من مراحل تطورٍ متعددة لبلوغ نظرية متمثلة في التناص وبلورتها. من ناحية أخرى، هل يمكن القول إن الأدب المقارن، بآلياته وعدّته وميادين ممارسته، كان صاحب الريادة، وما التناص إلا استراتيجية[3] يُتكأ عليها في خضم تطبيقات الأدب المقارن، وأداة يُستعان بآلياتها لترسيخ مقدار التداخل في الموقف المقارن وإظهاره وإعادة رسم حدوده؟

---

[1] العمري، حسين منصور: **إشكالية التناص: مسرحيات سعد الله ونوس نموذجاً**، عمان: دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص14.

[2] Juvan, Marko 2008, 'Towards a History of Intertextuality in Literary and Culture Studies'*CLC Web: Comparative Literature and Culture*, Vol. 10, no. 3, p. 2.

[3] بخلاف النظرة المعتادة التي تتعامل مع التناص بوصفه "نظرية"، هناك العديد من الباحثين ممن يتناولون مفهوم التناص بوصفه "استراتيجية" لا "نظرية"، تُستخدم آلياتها وإجراءاتها للوصول إلى الغرض المطلوب من الموضوع محل الدراسة، بل إن البعض اختار اللفظة عينها "استراتيجية" عنوانًا لمؤلَّفه كما هو بالعربية لدى محمد مفتاح في كتابه (**تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص**)، انظر: مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط4، 2005.

ونرى مثالاً لمثل هذا الاستخدام القائم على على اعتباره "استراتيجية" بالإنجليزية في:

LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE 2011, Intertextuality and Intermediality as Cross-cultural Communication Tools: A Critical Inquiry, *Cultural International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*, vol.8, no. 2.

بالابتعاد عن الحدود الخارجية العامة لإشكالية الأدب المقارن والتناص، والتعمّق داخلياً في محورها الأساسي المتمثل في مفهومي "التأثير والتأثر"، سنجد أن العديد من الدراسات تناولت هذا الأمر بشكل مستفيض، بل إن بعض الدارسين يرون أن التناص -بوصفه قائماً على عاملي التأثير والتأثر- ظهر بوصفه ردَّ فعلٍ إبان النظرة السلبية التي وُجِّهت إلى الدراسات الأدبية التاريخية والكلاسيكية التي وُصِفت بكونها رجعية عَفَا عليها الزمن، وهذا ما أورده ماركو جوفان ***Marko Juvan*** في بحثه الموسوم بـ"نحو تاريخ التناص في الأدب والدراسات الثقافية"، حيث يقول:

> **"وُلِدت فكرة التناص، فيما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، في الطلائع الجديدة لدوائر النقد الحديث، وبطريقة ما، تمّ تصوير التأثير والطريقة الأكاديمية في المقارنة التاريخية بشكل مُزْدَرَى به وكأنه نوع من المعارف المتعلقة بالبحث في الآثار العتيقة. وبهذه الطريقة غير الاعتيادية شكَّل مفهوم التأثير أصل نشوء التناص، بحيث نجد أن هذا الأفق السلبي -تجاه التأثير والمقارنة- قد أسَّس بطريقة غير مباشرة لظهور عدد من نظريات الفكر الجديدة "[4].**

وانطلاقًا من أن مفهومي التأثير والتأثر يتطلبان بداهةً وجودَ عناصرَ تفيد الإرسال والتلقّي، أي تعمل على تفعيل دور كل من المرسِل والمستقبِل معاً، فإننا لن نجد ممثلاً لهما خيراً من النص المسرحي بوصفه واحداً من أرقى صور التعبير الإنساني و أقواها عبر عصور الآداب و الفنون. من هنا، سوف يتضح لنا الرابط الوثيق بين "المسرح" و"التناص" و"الأدب المقارن"؛ فالمسرحية بوصفها نصاً معدّاً بشكل مسبق للتمثيل -أي يقصدُ من ورائه إعادة بعث تلك الكلمات الجامدة الميتة على الأوراق، وتحويلها إلى صور حيةٍ ناطقةٍ عبر شخوصها على خشبة المسرح- هي برهان واضح، ودليل بيّن على كونها جنساً فائقاً وفريداً، تنداح عبره النصوص المكتوبة

وكذلك في:

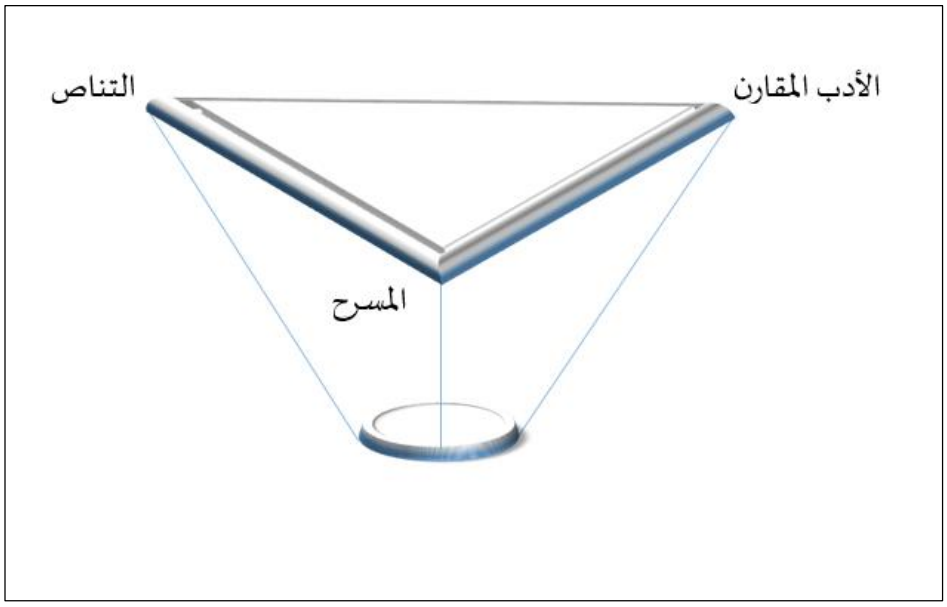
Elkad-Lehman, Ilana. Greensfeld, Hava 2011, Intertextuality as an interpretative method in qualitative research, *Narrative Inquiry*, Vol. 21, no. 2.

ولعل السبب في تعامل بعض النقاد مع التناص بوصفه "استراتيجيةً" لا "نظرية"، أن التناص مفهوم تتغيّر آليات ممارسته بتغيّر الجنس الأدبي أو غيره من الأجناس وأنواع الخطابات الأخرى التي يُمارس فيها. وعليه، يمكننا القول إن هناك إشكالية أخرى سوف تتبدّى لنا في الأفق حول التناص، تستدعي الانتباه وتستوجب الوقوف والنظر المتعمّق، ممثَّلةً في السؤال التالي: هل التناص نظرية أم إستراتيجية؟ (وذلك بخلاف قضايا التقاطع مع الأدب المقارن، وحداثة المفهوم أو قدمه بين السرقات والمبادلات ... إلخ).

[4] Juvan, Marko, *Op. Cit.*, p. 2.

وتتداعى بما تحمله بين طياتها من إحالات وتحولات لما سبقها؛ لنشهد بعدها التبدّل والتبلور الذي يتمظهر في صورة مشاهد تتناسل، فتارةً تتماثل فتتناسخ[5]، وتارة تختلف فتتمايز.

هكذا، يتطلّب منّا البحث، أن نقوم في هذا الفصل النظري بإلقاء الضوء على "الأدب المقارن" و"التناص"، وعلى مدى التعالق الماثل بينهما، والانطلاق من ذلك إلى توصيف حالة التقاطع بين هذين الحقلين المعرفيين، ثم النظر إلى المسرح عبر منظاريهما، انطلاقًا من أن عنصر "التأثير" هو العامل فيها جميعاً؛ وذلك من خلال خمسة مباحث؛ هي: (الأدب المقارن: المفهوم والإشكالات)، (التناص بين الأخذ الأدبي والتداخل النصي)، (بين التناص والأدب المقارن: حدود وتقاطعات)، (النص المسرحي بين باكثير وشكسبير)، (الإطار العام: النظرية والمنهج والإجراءات). ويمكن تلخيص مداخل هذا الفصل في الشكل التالي:



شكل: (1)

[5] نقصد هنا التناسخ بالمعنى الوارد في القرآن الكريم ﴿ما ننسخ من آية...﴾ [سورة **البقرة**: آية 106]، بمعنى أن التماثل هنا يجعل أحدهما يبطل الآخر ويقوم مقامه. انظر: ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: **لسان العرب**، بيروت: دار صادر، ط6، 2008، ص243. مع الأخذ في الحسبان عدم النظر هنا إلى اشتغال عنصر الترتيب العامل في الأحكام القرآنية (الثاني ينسخ الأول).

المبحث الأول

الأدب المقارن- المفهوم والإشكالات

"ولكن أنتم أيها المقارنون، ماذا تقارنون؟"[6]. بهذا السؤال ابتدأ دانييل باجو ***Daniel-Henri Pageaux*** حديثه عن الأدب المقارن في محاولة لرصد التساؤلات والعلاقات بين الآداب والنصوص والثقافات، ورغبةً منه في رسم ملامح حقل معرفيّ يتطور بلا توقف. إن هذا التساؤل البسيط ظاهرياً الذي ساقه إلينا باجو يحمل في طيّاته العديد من الإشكالات المحيطة بالأدب المقارن: ماذا نقارن؟ وكيف نقارن؟ وما الغاية القابعة وراء كل ذلك؟ وقبل أن نورد المفهوم العام لهذا الحقل المعرفي علينا أولاً أن نلقي الضوء سريعاً على تاريخ خطواته الأولى في حقل المعرفة الإنسانية.

1.1.1 البدايات:

اتفق كل من باجو وغويار ***Marines François Guyard*** على أن بداية الأدب المقارن كانت في "12 آذار (مارس) عام 1830" في ثانوية مرسيليا [7] على يد جان جاك أمبير ***J.J.Ampère*** "الذي وضع دروساً لتلامذته تحت عنوان تاريخ الآداب المقارنة"[8]. بينما يُرجع بعض الدارسين البداية الفعلية لهذا الحقل المعرفي إلى الناقد الفرنسي فيلمان ***Villemain*** الذي استعمل مُسمَّى (الأدب المقارن) في محاضراته في السوربون عام 1828 عندما عبّر عنه بأنه "السرقات الأدبية الأبدية التي تتبادلها كل الدول"[9]. ولا يعني هذا بحال أن الدراسات المقارنة لم تمارَس قبل الفترات الزمنية المذكورة آنفاً، فالمعرفة بوجود تأثيرات أدب كاتبٍ ما أو ثقافته وحضارته في أدب الآخر وثقافته أو حضارته وُجِدت في تاريخ المعرفة الإنسانية، قبل أن تتشكّل لاحقا وتتطور وتتخذ مسمىً لها في عبارة "الأدب المقارن" على لسان فيلمان.

يعود بنا هذا الأمر إلى الكلمة المحورية العاملة في هذا الحقل ألا وهي "التأثير ***influence***"، التي أشرنا إليها في توطئتنا لهذا الفصل. فمفهوم هذه الكلمة كان له بالغ الأثر في نظرتنا وتعاملنا مع الأدب، بدءًا من منتصف القرن الثامن عشر الميلادي عندما "واجهت الشعرية

---

[6] باجو، دانييل-هنري: **الأدب العام المقارن**، ترجمة: غسان السيد، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص 9.

[7] **المرجع نفسه**، ص 11.

[8] غويار، ماريوس فرانسوا: **الأدب المقارن**، ترجمة: هنري زغيب، بيروت - باريس: منشورات عويدات، ط 2، 1988،ص11.

[9] هلال، محمد غنيمي: **الأدب المقارن**، القاهرة: مطبعة دار العالم العربي، 1980، ص 10.

الكلاسيكية وعقيدة المحاكاة نهايتها"[10]، وحتى المراحل اللاحقة في تاريخ المعرفة الإنسانية. والكلمة ذاتها تعود إلى الأصل اللاتيني" ***influere***"[11]، حيث "استُخدمت سابقاً في اللاهوت والطب والتنجيم وعلم الفلك" [12] بوصفها إشارةً ترمز إلى الطاقة التي تتدفّق من أعلى (بواسطة قوى الآلهة، القِدّيسين... إلخ) إلى روح الفانين لتُغيّر سلوكهم وطرق تعبيرهم عن أنفسهم، وكاستخدام أوليّ لهذه الكلمة "أن تكون متأثراً (خاضعاً للتأثير) فهذا يعني تلقّي دفق أثيري يجري في مسار واحد من النجوم، يؤثر في الشخصية والقدر على حد سواء"[13].

ووفقاً للمعنى السابق، فإننا نجد نقاطاً أساسية ثلاثاً يقوم عليها مفهوم "التأثير"؛ هي:

أ- المؤثر(المرسِل والطاقة العليا).

ب- والمتأثِّر (المتلقّي).

ج- الدفق الأثيري (موضوع التأثير ورسالته).

وما سبق نرى له مرادفاً في العربية فيما يتعلق بمعنى التأثير وبالعوامل الثلاثة المذكورة؛ فنقرأ في (المعجم الوسيط): "(أثّرَ) فيه: ترك فيه أثراً، وتأثّرَ الشيءُ: ظهر فيه الأثرُ، و(بالشيءِ) تطبع به و(الشيءَ) تتبع أثره"[14]. ويمكننا أن نلحظ ظواهر تحقق هذا التأثير والتأثر منذ القدم، وذلك بالنظر عبر التاريخ والاطلاع على ما أثَّر به الأدب اليوناني في الأدب الروماني قديماً، ولا أدلّ على ذلك من قول هوراس ***Horace***: "اتبعوا أمثلة الإغريق، واعكفوا على دراستها ليلاً، واعكفوا على دراستها نهارا"[15]، وفيما تلا ذلك نرى وضعية الكوزموبوليتانية ***Cosmopolitanism*** الأدبية في بداية العصور الوسطى "الموحّدَة بالإيمان المسيحي، واللغة اللاتينية"[16]، بالإضافة إلى طابع الفروسية الذي كان أحد أبرز العوامل المشتركة في الآداب الأوروبية في تلك الحقبة التاريخية؛ لننتقل بعدها إلى عصر النهضة وتيار الإنسانية في بداية القرن السادس عشر الذي كان أشبه ما يكون بثورة على العباءة المسيحية التي التفّت بها أوروبا في عصور الظلام، لكنهم في عصر النهضة آثروا العودة إلى الوراء، حيث استلهموا روح الثقافة اليونانية نظرًا لطابعها الإنساني الذي جعل

---

[10] Juvan, Marko, *Op. Cit*., p. 2.

[11] Bloom, Harold 1996, *the Anxiety of Influence*, (2nd ed) Oxford University Press, Inc., New York, p. 26.

[12] Juvan, Marko, *Op. Cit*., p. 2.

[13] Bloom, Harold, *Op. Cit*., p. 26.

[14] (أنيس، إبراهيم)، (منتصر، عبدالحليم)، (الصوالحي، عطية)، (أحمد، محمد خلف الله): **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية-القاهرة، الدوحة: مطابع قطر الوطنية، ط2، ج1، 1985، ص5.

[15] هلال، محمد غنيمي: **الأدب المقارن** ، مرجع سابق، ص 20.

[16] غويار، ماريوس فرانسوا: **الأدب المقارن**، مرجع سابق، ص12.

الإنسان وما يحيط به نصب عينيه: صفاته، مشكلاته، إنجازاته وجولاته، حتى حدا الأمر بالناقد الفرنسي دي بِلاَي ***Joachim du Bellay*** أن يقول إنه: "بدون محاكاة اليونانيين والرومانيين لن نستطيع منح لغتنا ما أُشتهر به الأقدمون من سمو و تألق"[17]. تثور الثورة على الثورة، ويُتجاوز عصر النهضة إلى عصر "الفلسفة وأوروبا الفرنسية" على حد تعبير غويار[18]، حيث الفلسفة هي العنوان الأبرز، وحيث أسئلة الماهيَة والكيفية هي الجواب الأمثل؛ ليتحول الموضوعيّ إلى ذاتيّ والمطلق إلى نسبيّ لا يثبت على حال.

وفيما تمّ ذكره من الحقب التاريخية المتتالية السابقة، نلاحظ عددًا من الظواهر مشتركة في كل منها على حدة، تنطق كلها بمدى تغلغل تبادل التأثيرات في آدابهم ومعارفهم؛ ولا أدلّ على ذلك من قول جوته ***Goethe*** في كتابه (الديوان الشرقي للمؤلف الغربي): "هذه باقة من القصائد يرسلها الغرب إلى الشرق، ويتبين من هذا الديوان أن الغرب قد ضاق بروحانيته الضعيفة الباردة؛ فتطلع إلى الاقتباس من صدر الشرق"[19].

من هنا، ندرك مدى امتداد جذور ظواهر التأثير والتأثر عبر التاريخ ونرى الشرارات الأولى لإذكاء نار هذا الحقل المعرفي" الأدب المقارن" في فرنسا على يد المقارنين الأوائل: فيلمان، أمبير، ومدام دي ستال ***Madame de Staël***؛ ليتأسس على مدى نصف قرن بعد ذلك مدرسة الأدب المقارن في فرنسا أولاً ثم المدرسة الأمريكية لاحقاً. و على الجانب الآخر فيما يتعلق بالبدايات الأولى لنشأة الدراسات المقارنة في تاريخ الأدب العربي -ونقصد بالبدايات هنا دراسات التأثيرات التي مهدت لاحقا لظهور دراسات أدبية مقارنة- نجد أن بعض كبار النقَّاد والأساتذة العرب يرون أنها ضاربة في عمق التراث العربي الأدبي: "فمنذ أن تشكّلت الحضارة العربية الإسلامية دخلت في حوار حيّ مع مختلف الحضارات الإنسانية... ولأنها حضارة عريقة... لم يفقدها ذلك الحوار خصوصيتها... بل خرجت منه بأفق أوسع ودماء جديدة... كل هذا يعني أن فكرة التأثير والتأثر موجودة منذ أن بزغ الأدب العربي إلى الوجود"[20]. ومن ذلك دراسة الموازنات الأدبية والنقائض والمعارضات، التي تعدّ الأصول الأولى للدراسات المقارنة، ومهّدت الطريق لما هو أمامنا في العصر

---

[17] هلال، محمد غنيمي: **الأدب المقارن**، مرجع سابق، ص 23.

[18] غويار، ماريوس فرانسوا: **الأدب المقارن**، مرجع سابق، ص 12.

[19] من مقدمة ديوان الشاعر الموسوم بـ"الديوان الشرقي للمؤلف الغربي" للاستزادة يُنظر، جوته: **الديوان الشرقي للمؤلف الغربي**، ترجمة: عبدالرحمن بدوي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.

[20] إبراهيم، عبدالحميد: **الأدب المقارن من منظور الأدب العربي: مقدمة وتطبيق**، القاهرة. بيروت: دار الشرق، ط1، 1997، ص27.

الحديث، "فقد صارت العادة أن نَعُدّ الأدب المقارن علماً حديث النشأة"[21]، على حدّ قول الطاهر مكّي، "ولكنه في الحقيقة لا يفتقد إلى الماضي البعيد، ويمكن البحث عن أصوله حتى التاريخ القديم"[22]. وذلك على أساس أنه متى ما وُجِد الأدب في عصر ما، وجدت الحاجة إلى فحصه ونقده والنظر في نصوصه والموازنة بينها.

ومن جهة أخرى، يرفض البعض رؤية الموازنات و النقائض، وغيرها، بوصفها أدبًا مقارنًا، فنرى غنيمي هلال ينبّه على "أنه ليس من الأدب المقارن في شيء ما يساق من موازنات في داخل الأدب القومي الواحد، سواء كانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارنة أم لا"[23]، وهو ما يوافقه فيه عدنان وزان، ويمثل له مشدِّداً في الوقت نفسه على أهمية تباين اللغات، فـ"الموازنة بين أبي تمام والبحتري في الأدب العربي لا يمكن اعتبارها ضمن موضوعات الأدب المقارن، ولكنّ دراسة رسالة الغفران مقارنةً مع الكوميديا الإلهية...تدخل ضمن الدراسات المقارنة لتباين اللغات..."[24]، كما يرى علوش أن كل دراسات "الاتصالات والتبادلات والتأثيرات في الآداب القديمة لم تخرج عن حيز الموازنات والاقتباسات واكتشاف السرقات"[25].

وعلى الرغم من كوننا في هذا البحث نسير مع الاتجاه القائل بأن الموازنات والمفاضلات والسرقات والوساطات الأدبية داخل الأدب الواحد ليست من الدراسات الأدبية المقارنة، وليس ذلك لعدم وجود شرط تباين اللغات فحسب، فاللغة هي الفكر وهي أسلوب حياة، وطريقةٌ مشتركةٌ بين هوية الذوات المتحدثة بها، ولكن مثل تلك الموازنات والمفاضلات داخل الأدب الواحد تقع ضمن الشروط والأحكام نفسها والمتغيرات الاجتماعية والثقافية ذاتها التي تنشأ فيها تلك النصوص محل الموازنة أو المفاضلة.

ولا يعني هذا بحال أننا ننزع عن أجدادنا حُلّة الفطنة اللازمة للانتباه إلى مثل تلك القضايا، وملاحظة مدى أهمية دراسة التأثيرات المختلفة بين الآداب، إلا أننا نوجه رفضنا اعتبارَ الموازنات دراساتٍ أدبية مقارنة منحنىً آخر، لنؤسسَ عليه تساؤلاً إشكالياً نقدياً مقارناً يتعلق بالباحثين في النقد والدراسات الأدبية المقارنة، ألا وهو: لماذا اعتاد كبار الباحثين والنقاد من

---

[21] مكي، الطاهر أحمد: **الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه**، القاهرة: دار العالم العربي، ط1، 2010، ص11.

[22] **المرجع نفسه**.

[23] هلال، محمد غنيمي: **الأدب المقارن**، مرجع سابق، ص 13 .

[24] وزان، عدنان محمد: **مطالعات في الأدب المقارن**، جدة. الدمام: الدار السعودية للنشر والتوزيع، 1983، ص 17.

[25] علوش، سعيد: **مدارس الأدب المقارن دراسة منهجية**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط1، 1987، ص11.

العرب –في أثناء سعيهم إلى التأصيل لتاريخ الدراسات والآداب المقارنة، والحديث عن الجهود الأولى التي أسهمت في اتصال الآداب ونقل المعارف والصور الثقافية للبلدان الأخرى– أن يشيدوا بدور مدام دي ستال وذهابها إلى ألمانيا، والدور الذي لعبته هذه الرحلة والكتاب المؤلف خلالها عن "ألمانيا"[26] في التواصل الأدبي والتبادل عبر الثقافي، واعتباره دليلاً على وجود اهتمام سابق بالثقافات والآداب الأخرى، وخطوة أولى في رحلة دراسات التأثيرات، في حين لا يذكر أحدهم مثلاً كتابات أبي الفداء أو ابن بطوطة وغيرهما[27]، خاصة هذا الأخير الذي احتوت كتاباته على كمّ هائل من المواد الأدبية والصور الثقافية والمعلومات الجغرافية و"الإثنوجرافية ***Ethnography***" [28]؟ ولماذا يُحتفى بجهود فولتير ***Voltaire*** في الترجمة ودورها في نقل الثقافات والآداب، وحسبانها حجر أساس من الأحجار المكوِّنة لصرح الدراسات المقارنة لاحقاً، ولا تُذكر مثلا جهود مركز نيسابور أو ابن المقفع وغيرهما؟!.

لا يعني هذا أننا نحاول أن ننسب للعرب فضلاً أو سبقاً فيما يتعلق بالدراسات الأدبية المقارنة، ولكننا ننظر بعينٍ مقارنةٍ محايدة، فبين من يدّعي للعرب سبقاً قديم العهد في شتى العلوم والمعارف، ومن لا يراه ولا يعرف لها أصلاً إلا إن كانت مرتدية قبّعةً ورابطة عنق؛ نقول: بين هذا وذاك يكمن السؤال ويتوجب الوقوف. لقد كان الأولى والأجدر بالذكر أن تُذكر تلك الجهود العربية فيما يتعلق بالترجمات ودراسات الآداب الأخرى والثقافات، ثم يُشار إلى أنها وقفت جامدةً عند هذا الحد أو ذاك، ولم تتطور أو تتقدم لاحقاً لتتبلور في صورة (الأدب المقارن) -كمثيلاتها في أوروبا وفرنسا، التي اتخذت طريقاً ثابت الصعود- لا أن نُغْفِلها ونتجاهل ذكرها على الصورة التي ذكرناها آنفاً.

2.1.1 أدب مقارن أم دراسات مقارنة؟ بين المصطلح والمفهوم:

في حديثه عن مفهوم الأدب المقارن، يشير محمد غنيمي هلال إلى أن الخطأ قد كثر في "تحديد المفهوم في دراسته عندنا حتى اليوم وفي نشأته في كثير من الأمم" [29]؛ مما أدى إلى غموض ملامحه وتداخله. غير أننا نرى أن جزءاً من هذا الخطأ في تحديد المفهوم يعود أساساً إلى إشكالية

---

[26] الأديبة والناقدة جيرمين نيكر *Germaine Necker*، التي عُرفت بمدام دي ستال *Madame de Staël* (1766-1817)، لها من المؤلفات إضافة إلى ما ذكرناه: (كورين) عام 1807، و (دلفين) عام 1802، و(عن الأدب منظوراً إليه في علاقته مع المؤسسات الاجتماعية) عام 1800.

[27] للاستزادة يُنظر: غريب، جورج: **أدب الرحلة تاريخه وأعلامه**، ضمن سلسلة "الموسوع في الأدب العربي"، بيروت: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1991.

[28] الإثنوجرافية *Ethnography*: علم دراسة وصف الأعراق أو الأجناس البشرية (الناسية) ووصف أحوال الناس، انظر: الكرمي، حسن: **المغني الأكبر**، بيروت: مكتبة لبنان،1987، ص402.

[29] هلال، محمد غنيمي: **الأدب المقارن**، مرجع سابق، ص 9.

المصطلح، وذلك بمجرد النظر إليه في بلد المنشأ فرنسا (***Literature compare***)؛ ومن ثم الدول الأخرى التي تناقلته فيما بعد. ففي الإنجليزية نجد الصيغة النعتية "الأدب المقارن" (***comparative literature***)، وفي البلغارية "مقارنة الآداب" (***sravnitlna literature***)، وفي الألمانية "علم الأدب المقارن" (***vergleichende literaturewissen schaft***)[30]. لقد دعت تلك الاختلافات السابقة بعض الباحثين ممّن يخوضون مجال الدراسات المقارنة إلى طرح سؤال على النحو التالي: "هل أحسن أئمة الأدب المقارن اختيار اسم علمهم"[31]؟ وذلك بالنظر إلى كلمة الأدب معنىً ونوعاً، سواء من حيث الإفراد أو التثنية أو الجمع. فمن المعلوم سلفاً أن مجال الدراسات المقارنة يُخضِع أكثر من أدب للدراسة، وعليه يتساءل رينيه إتيامبل ***René Etiemble*** قائلا: "هل علينا أن نقول بالأدب المقارن أو الآداب المقارنة؟ فإذا ما استعملنا المفرد، بأي شيء نقارن الأدب؟ هل نقارنه بنفسه أم بأي شيء آخر؟ "[32]، هذا بالإضافة إلى أن معنى كلمة الأدب لا تبعد حقيقةً عمّا يمارسه المقارنون من دراسات نقدية، فالأدب هنا هو موضوع الدراسة والنظر والنقد، لا نوع الممارسة التي تمارس عليه؛ ولذا لا نفاجأ حين يرى لين كوبر ***lane Cooper***في مصطلح "الأدب المقارن" "اصطلاحاً زائفاً لا يفهم معناه ولا تركيبه اللغوي"[33]، وبالتالي قد يبدو الوصف الأكثر دقة بالنظر إلى كل مما سبق هو "الدراسة المقارنة للأدب"[34]، إلا أن شيوع مصطلح "الأدب المقارن" وذيوعه بين أرباب هذا النوع من الدراسات دفع الكثيرين للإبقاء عليه كما هو، سواءً استخدمت كلمة المقارن بفتح الراء أم بكسرها.

لعلنا نرى لهذه الإشكالية المصطلحية في الاسم مرادفاً يتعلق بالمفهوم وفقاً للمدرسة التي أنشأته أو المنظور الذي يُنظر إليه من خلاله، فبدءاً ببول فان تيغم ***Pol Van Tigem*** الذي يرى أنه "العلم الذي يدرس على نحو خاص آثار الآداب المختلفة في علاقاتها المتبادلة"[35]، ومروراً بغويار الذي يؤكد أن "الأدب المقارن ليس المقابلة، فهذه ليست سوى واحدة من طرائق علم يمكن تسميته: تاريخ العلاقات الأدبية الدولية"[36] بحيث يحدد لنا جانبين: الجانب الوطني المتعلق بالمقابلة بين نصين، والجانب العالمي المتعلّق بشمول الدراسة لعدة آداب عالمية. وهذا كلود بيشوا ***Claude Pichois*** يشير إلى أن الوصف التحليلي والمقارنة والتفسير هي مكونات للأدب المقارن؛

---

[30] المناصرة، عز الدين: **مقدمة في نظرية المقارنة**، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ط1، 1988، ص 13.

[31] طحان، ريمون: **الأدب المقارن والأدب العام**، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط1، 1972، ص 8.

[32] علوش، سعيد: **مدارس الأدب المقارن دراسة منهجية**، مرجع سابق، ص 19.

[33] براور، اس اس: **الدراسات الأدبية المقارنة مدخل**، ترجمة: عارف حذيفة، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ط1، 1986،ص10.

[34] **المرجع نفسه**.

[35] مكي، الطاهر أحمد: **الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه**، مرجع سابق، ص163.

[36] غويار، ماريوس فرنسوا: **الأدب المقارن**، مرجع سابق، ص7.

وذلك باعتباره – الأدب – وظيفة فيقول: "الأدب المقارن وصف تحليلي، ومقارنة منهجية تفاضلية، وتفسير مركب للظاهرة اللغوية الثقافية، من خلال التاريخ والنقد والفلسفة؛ وذلك من أجل فهم أفضل للأدب، بوصفه وظيفة تميز العقل البشري"[37].

على الرغم من تباين المفاهيم السابقة فإننا نلاحظ عدة نقاط مشتركة في أفق النظرة الفرنسية للدراسات المقارنة، أبرزها: الإلحاح على عامل التأثيرات المتبادلة، والنظرة التاريخية بوصفها منهجيةً تُمارس خلال دراسة العمل الأدبي، وإن كانت هذه الأخيرة قد خفّت كثيراً عند بيشوا مقارنة بسابقيه. يظهر هذا التباين في المفاهيم أوضح ما يكون عند انتقالنا إلى المدرسة الأمريكية، فـ"تحت تأثير النقد الجديد في أمريكا قدم رينيه ويلك ***René Wellek*** في الأربعينيات وجهة نظر أمريكية جديدة، فقد أعلن الثورة على "الأدب المقارن" بوصفه علمًا مستقلاً، ويرى أنه -الأدب المقارن- لا يزال يغطي مجالات متميزة من الدراسة ومجموعة من المشكلات"[38].

يسير هنري ريماك ***Henry H. H. Remak*** في طريق الثورة نفسه، ولا يتوقف عند دراسة العلاقات و المشكلات بين الآداب فحسب، بل يتعدّى ذلك إلى العلاقات المتبادلة بين الأدب وباقي المجالات المعرفية الأخرى، فلا يشترط أن تقوم الدراسة المقارنة بين عملين أدبيين، بل قد تقوم على دراسة العلاقة بين عمل أدبي وآخر إعلامي أو ديني... إلخ، فيقول في وصفه لمفهوم الأدب المقارن إنه: "دراسة الأدب خارج حدود بلد معين، ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة و مجالات المعرفة والمعتقدات الأخرى، مثل الفنون والفلسفة والتاريخ والعلوم الإنسانية والعلوم و الديانات.... وهو باختصار علاقة أدب بأدب آخر أو بآداب أخرى، ومقارنة الأدب مع مجالات أخرى من التعبير الإنساني" [39]، وهكذا نرى مفهوم الأدب المقارن وقد امتد ليشمل فضاءات أخرى في العلوم والمعارف الإنسانية؛ بهدف تحليلها وسبر غورها من خلال دراسة علاقاتها المتبادلة مع الأدب.

تجدر الإشارة هنا إلى أن المفهوم السابق رغم البريق الذي ينبع من سعة أفقه، واضطلاعه بحمل العديد من الدراسات والنظرات المتفحصة للإشكاليات الأدبية المختلفة في جعبته فإنه يضيف في الوقت نفسه عبئاً جديداً حول إشكالية تباين المفاهيم، خاصةً فيما يتعلق بهذا الفرع من فروع المعرفة، فبدلاً من المضيّ قدماً في محاولة بلورة مفهوم واضح ومحدد للأدب المقارن،

---

[37] علوش، سعيد: **مدارس الأدب المقارن دراسة منهجية**، مرجع سابق، ص 12.

[38] المناصرة، عز الدين: **مقدمة في نظرية المقارنة**، مرجع سابق، ص 14.

[39] **المرجع نفسه**، ص 15.

تظهر لنا مفاهيم أخرى جديدة، فيضاف إلى المفهوم المتعارف عليه -أي "مقارنة الآداب"- مفهوماً آخر هو "مقارنة الآداب بمختلف أنواع العلوم"[40].

على الجانب الآخر، نرى أكثر الروّاد العرب في دراسات " الأدب المقارن" قد تبنّوا المفهوم الفرنسي في الدراسة، ونذكر منهم روحي الخالدي، ومحمد غنيمي هلال، الذي يؤكد أن مدلول (الأدب المقارن) تاريخي[41] في الأساس، بل ويقترح مسمىً بديلا لهذا "النقص في التسمية" من وجهة نظره، وذلك بأن يُدعى (التاريخ المقارن للآداب) أو (تاريخ الأدب المقارن)[42].

مع كثرة المفاهيم وتعددها واختلافها، كان لزاماً علينا أن نورد تعريفاً للأدب المقارن يجمع بين دفتيه مزايا جيل الروّاد من المدرسة الفرنسية، ويتجاوز وقوفهم عند التاريخ إلى مستجدات عالم الجيل الجديد ورحابته، ويقرِّب بين وجهتي النظر الفرنسية والأمريكية تقريبا معقولًا، وهذا ما وجدناه عند كلود بيشوا الذي ينص على أن:

> **"الأدب المقارن هو الفن المنهجي، عبربحث التشابه / القرابة و التأثير/ وتقريب الأدب من باقي ميادين التعبير أو المعرفة، أو الأحداث أو النصوص الأدبية فيما بينها، سواء كانت متباعدة**

---

[40] ليست إشكالية الاسم -وما ينتج عنها من تباينٍ في المفاهيم- هي الإشكالية الوحيدة التي تواجه الباحث في الدراسات الأدبية المقارنة، فثمة إشكالية كبرى تتعلق بالترجمة في الدراسات المقارنة اتباعاً أو ابتداعاً، وكيف تؤثر النظرة النقدية في الترجمة والآليات المتبعة أو المستخدمة في كل مما سبق. والأمر لا يتوقف عند الترجمة فحسب؛ بل يتجاوز ذلك إلى إشكاليات أخرى يخوض فيها الباحثون اتفاقاً واختلافاً، كعلم الصورة والأدب المقارن، ودراسات التناص، والتلقي المقارن، والنقد الثقافي... الخ، وصولاً إلى ما يعده البعض ظاهرة أفول الأدب المقارن.

ولا أدل على ذلك من عنونة بعض أبرز المؤلفين لمؤلفاتهم بفحوى الظاهرة السابقة، فمثلاً ما إن تمسك بكتاب المناصرة (التناص والتلاص) حتى تجده في أول صفحاته، معنوناً للفصل الأول بـ (التناص والتلاص.. وداعاً أيها الأدب المقارن)، انظر:

المناصرة، عزالدين: **علم التناص والتلاص (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)**، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص5.

ورغم اختلافنا مع وجهة نظر من يرى أفول الأدب المقارن؛ إذ الأمر يحتاج إلى بحث دقيق ودراسة مفصلة، فإننا نسوق هذه الأمثلة هنا لا من قبيل إصدار الأحكام، وإنما من باب عرض مختلف أنواع الإشكاليات التي تواجه الباحث في الدرس المقارن.

[41] هلال، محمد غنيمي: **الأدب المقارن**، مرجع سابق، ص9.

[42] المرجع نفسه، ص 10.

أم لا في الزمان والفضاء، شريطة أن تنتمي إلى لغات متعددة، أو ثقافات مختلفة، تعود إلى نفس التقليد، حتى يمكن وصفها و فهمها وتذوقها"[43].

وهكذا يتحقق عامل دراسات التشابه وعلاقاتها، وهو ما قام عليه الأدب المقارن أولاً، ثم ما يتعلق بدراسة التأثيرات، وصولاً إلى تقريب الأدب من باقي الميادين المعرفية، وهو ما يتم انتهاجه من قبل المدرسة الأمريكية إلى الآن.

[43] بيشوا، كلود. روسو، أندريه: **الأدب المقارن**، ترجمة: أحمد عبد العزيز، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية،ط3، 2001، ص257.

المبحث الثاني

التناص بين الأخذ الأدبي والتداخل النصيّ

1.2.1 مفهوم التناص:

إن الطرق المتعددة التي تشير إلى كيفية إحالة النص الواحد إلى نصوص أخرى، أو ما تم التعارف عليه في النظرية الأدبية والنقدية باسم "التناص" قد تلقت في الآونة الأخيرة اهتماماً كبيراً، وذلك في مقابل الهاجس السابق بالنص الذي سيطر على رواد النقد الحديث، وظل هو المتفرد بالمكانة نصب أعينهم لا ما يحيط به، وذلك باعتبار النص بنية محايثة لها خصوصيتها في الاستغناء عما حوله والاكتفاء بذاتها، وبرغم أن دي سوسير ***Ferdinand de Saussure*** رائد "البنيوية" يشدد على أهمية العلاقة المتبادلة بين الإشارات؛ فإن "التوجه لعلاج النصوص بوصفها كيانات منفصلة مغلقة والتركيز حصراً على البنيات الداخلية لطالما كان واحداً من نقاط ضعف البنيوية".[44] ولعل الدافع وراء هذا الانتشار الواسع لمفهوم "التناص"، والأهداف التي يحققها، نجد له تفسيراً بإعادة قراءة كتابات باختين ***M.M. Bakhtin*** الذي يعد أول من بلور المفهوم في كتاباته بحديثه عن تقسيم خطابات الآخرين فيقول:

> **"إن عملية نقل وتقييم حديث الآخرين لخطاب آخر، هو أحد المواضيع الأساسية والأكثر انتشاراً في كلام البشر. ففي كل مناحي الحياة والأنشطة الأيديولوجية، سنجد أن كلامنا ممتلئٌ حتى الفيضان بدرجات متفاوتة للغاية من الدقة والنزاهة، وبمقدار ما تكون الحياة الاجتماعية الجماعية أكثر كثافة وتبايناً وعلى درجة عالية من التطور، بقدر ما تزيد أهمية الربط بين مواضيع أخرى محتملة في الكلام بكلمة شخص آخر أو بأقواله، وذلك مذ كانت كلمة الآخر هي موضوع التواصل الشغوف، وموضع التفسير والمناقشة والتقييم والطعن والدعم والتطوير وهلم جرا ".[45]**

وعليه - وفق رؤية باختين- فإن "استخدام اللغة في الواقع ما هو إلا انعكاس لعلاقة المتحدثين بالسياق، والمجتمع، والعالم، أو الثقافة الأوسع المحيطة بهم، أكثر من كونها انعكاساً لفردية المتحدثين الداخلية "[46]، وهنا يبرز مفهوم "التناص" انطلاقًا من أنه يمثل علاقة مشتركة تجمع بين نص ما ونص آخر سابق له، أو عبر الحضور المباشر لنص آخر.

وعلى الرغم من المأخذ السابق على البنيويين باعتمادهم للبنية المغلقة في تعاملهم مع النصوص، فإن الناظر لمفهوم "التناص" الذي عرضته جوليا كرستيفا ***J. kristeva*** في المقام

---

[44] Chandier, Daniel 2004, *Semiotics: The Basics*, (2nd ed) Routledge, U.S.A, p. 201.
[45] Bakhtin, M.M. 1981 *The Dialogic Imagination: For Essays*, University of Texas press, Austin, p.337.
[46] Supamit, Chansea Wrassamee 2007, *Bilingual development of Tow Thai brothers during Their sojourn in The U.S*, Ph. D Thesis ,University of Maryland, U M I Dissertations publishing United states. Available from: pro Quest [10 May 2014].

الأول يجده متماثلاً مع التنظير البنيوي في محورين: "محور أفقي يربط بين المؤلف وقارئ النص، ومحور رأسي يربط بين النص ونصوص أخرى "[47]. وعليه، رأت كرسيتيفا أنه من الأهمية بمكان إعادة تحديد مركز الاهتمام، فبدلاً من "حصر انتباهنا على بنية النص ينبغي علينا دراسة كيف جاء إلى حيز الوجود"[48]، ومن هنا كان تقعيد مصطلح "التناص" على يدها عبر دراساتها النقدية في نهاية الستينيات.

يُعرف "التناص" بأنه "تحويل للنصوص"، انطلاقًا من أنه "في فضاء النص عدد من الملفوظات مستمدة من نصوص أخرى تتقاطع ويلغي بعضها بعضاً"[49]، وذلك وفقاً لجوليا كريستيفا. بينما ينظر إليه جيرار جينيت ***Gérard Genette*** بوصفه أحد خمسة أنماط من علاقات التعددية النصية، فيقول عنه إنه: "علاقة حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية ***eidetiqument***، وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر"[50]. ولعلنا لا نجد مصطلحاً كان له هذا الانتشار، وتوَلَّد عنه هذا الكمّ الهائل من المصطلحات والمفاهيم والدلالات، وتعددت السوابق فيه واللواحق، كما حدث مع التناص والتي نذكر منها:- ***paratext - hypertext – hypotexte - intertext – extratext - transtext***[51]. بل يجدر بنا القول إنه لا يوجد مصطلح تعددت ترجماته بمقدار ما تعددت وتباينت ترجمة المصطلح "*تداخل النصوص* ***intertextuality***" لدى النقاد العرب والمفكرين، فنقرأ: التعالق النصي، التداخل النصي، التنافذات النصية، التفاعل النصي، التناصية، البينصية،...[52]. ولعل هذ يتضح لنا بشكل أكثر دقة بعد قليل، في حديثنا عن التداخل والأخذ، ما بينها وبين التناص، فإشكالية المصطلح لا تقف عند ترجماته أو تحديد مفهوم واضح له فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى إشكالية تتعلق بتداخله مع مفاهيم ومعارف أخر.

من بين هذه الإشكاليات الاصطلاحية التداخل الحاصل بين التناص والحجاج، فكلاهما خطاب يستدعي خطاباً أو أكثر؛ هذا الارتباط بكافة أشكال الخطاب هو ما يربط التناص بالحجاج

---

[47] Chandier, Daniel, *Op. Cit*., p. 201.

[48] *Ibid*, p. 201.

[49] بيجي-غروس، ناتالي: **مدخل إلى التناص**، ترجمة: عبدالحميد بورايو، دمشق: دار نينوى، ط1، 2012، ص 14.

[50] جينيت، جيرار: "طروس: الأدب على الأدب "، بحث مترجم ضمن كتاب: **آفاق التناصية المفهوم والمنظور**، ترجمة: محمد خير البقاعي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998،ص 132.

[51] يقطين، سعيد: **انفتاح النص الروائي**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط 3، 2006، ص93.

[52] للاستزادة يُنظر: قنوش، محمد: **من الأخذ الأدبي إلى التداخل النصيّ**، الأردن: عالم الكتب الحديث، 2013.

بعقدٍ وثيق؛ فـ"ليس هناك تلفظ مجرد من التناصّ"، و"كل خطاب يعود على الأقل لفاعلين"[53] وفقاً لباختين. على هذا، يمثل التناص خطاباً يعيد إنتاج اللغة، كما يقيم علائق عدة بين ما هو ملفوظ في لحظته الآنية، وبين ما سبقه من ملفوظات يتم تداعيها بلا وعي أو استرجاعها في حال الحاجة إليها. التناص إعادة تحويل للنصوص، كما أشرنا آنفا؛ تتمايز وتتناوع في أنماط خمسة - وفقاً لرؤية جينيت- بحيث تشمل: العتبات، النصية الواصفة أو المتفرعة ..الخ، بما تتضمنه من معان الاقتباس المباشر أو التضمين ونحوه، كما أنه لا يتوقف عند حدود المضمون أو المفردات، بل يتعدّى ذلك إلى التراكيب وسبل المحاكاة وغيرها. في ضوء هذا الفهم، يغدو التناص استراتيجية ترتدي حلة حجاجية، وتكتسب كافة مقوماتها؛ إذ إنه يدفع باتجاه إقناع الآخر-القارئ أو المؤوّل- والتأثير فيه، متوسّلاً لذلك بمختلف الأنماط التناصية.

2.2.1 تناصية أم تلاصية؟

تداخل نصي أم أخذ أدبي؟ سرقة أم اقتباس؟ استحضار أم استيحاء؟ تأثر واعٍ أم تأثرٌ لا واع؟ وغيرها الكثير والكثير من التساؤلات والإشكالات التي تصدّر بعضها عناوين الكتب والأبحاث [54]، و وُضع بعضها على مائدة المناقشات ليُنظر فيه ويُحلل، وهو ما ليس بالأمر اليسير، وإن كانت هذه الصعوبة سمة في مختلف المفاهيم الأدبية بشكل عام فإنها تتكاثف هنا وتتعاظم بحضور "التناص" على وجه خاص.

ومع زيادة حضور مصطلح "التناص" وانتشاره واندماجه مع عدد من الأروقة المعرفية، أصبح المفهوم واضح المعالم وعصيَّ التحديد في الوقت نفسه، حتى لكأنه البيت القائل: من شدة الظهور الخفاء على حد قول صاحب الهمزية![55] بل إن شيوع المصطلح، أصبح في استخدامه وذيوعه مثل مصطلح "بنية" و"بنيوية" "يدل على ضرب من القاسم المشترك هو في غاية الابتذال"[56]، وفق رؤية مارك أنجينو ***Mark Anginot***، ويبرر لذلك بالعودة إلى النظرة الأولى لموضوع دراسة "البنية" قبل خمسة عشر عاماً، عندما كان يقال: "كلُ موضوع دراسةٍ- إلا أن يكون

---

[53] تودوروف، تزفيتان: **ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**، ترجمة: فخري صالح، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1996، ص124.

[54] من ذلك نذكر على سبيل المثال لا الحصر: المناصرة، عز الدين: (**علم التناص والتلاص نحو منهج عنكبوتي تفاعلي**)، وقنوش، محمد: (**من الأخذ الأدبي إلى التداخل النصي**)، والأسدي، عبدالستار: (**التناص والسرقة الأدبية والتأثر**)، وهدارة، مصطفى:(**مشكلة السرقات في النقد العربي دراسة تحليلية مقارنة**)، وجمعة، حسين: (**نظرية التناص: صك جديد لعملة قديمة**)... وغيرهم الكثير.

[55] هو محمد بن سعيد البوصيري اشتهر بمدائحه النبوية (1213 – 1295م).

[56] أنجنيو، مارك: "التناصية: بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره"، ضمن كتاب: **آفاق التناص المفهوم والمنظور**، ترجمة: محمد خير البقاعي، مرجع سابق، ص 64.

عديم الشكل تماماً-له بالضرورة (بنية) وبذلك كان الناس (بنيويين) دون أن يعلموا "[57]. ويقال اليوم: "إن كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى يتجذر منذ ذلك في تناص، وإن الكلمة هي بالتالي ملك كل الناس؛ لأنها تدل على مسلمة من مسلمات الحس السليم لكل دراسة ثقافية"[58]. وعليه، وإثر حسبانه مطلباً لكل دراسة ثقافية، فإننا نعاود السؤال هنا حول وضع التناص في الميزان بين دفتي الأخذ والتداخل، وهو ما يرتبط ارتباطاً مباشراً فيما نحن بصدده من دراسة مقارنة تناصية في هذا البحث.

لا يعني الطرح السابق أننا نسير هنا وفق "الخطاطة" المقترحة من قِبَل عز الدين المناصرة[59] التي يرى فيها أن "التناص والتلاص" يمثلان علماً يقودنا للوصول إلى النقد الثقافي المقارن[60]، وذلك في إطار توديع الأدب المقارن الذي "ارتبط بفكرة المركزية الأوروبية "[61] وخالطه اللبس في "الاسم والمجالات والحدود "[62]؛ مما أدى إلى أن يطلق بعض النقاد صرخة الاحتجاج والاعتراض في مواجهة عنصرية الأدب المقارن على حد تعبير المناصرة، ومثَّل لذلك بالفرنسي رينيه إتيامبل عام 1963 الذي دعا إلى الخروج من أسر هذه المركزيات جميعا.

ونلاحظ هنا أن المناصرة خلال محاولته إسدال الستار على الأدب المقارن -لما يتصف به من عنصرية حسب وجهة نظره- قد وقع في ممارسة العنصرية ذاتها التي يرفضها! فالقول بتنحية حقل معرفي ضخم كالأدب المقارن جانباً تحت ادّعاء مركزيته، وهو المتطلب أساساً لوجود ممارسة عقلية انفتاحية كونية من قبل الناقد المقارن، هو أمر يجانبه الصواب تماماً[63]، كما أن إطلاق لفظ "التلاص" -فيما اقترحه بقوله: "وضع علم جديد هو التناص والتلاص" [64]- هو نوع من الممارسة العنصرية بإطلاق الأحكام المسبقة؛ وذلك عبر إضفاء الصفة السلبية أو الطابع القصدي مسبقاً على ما يتم جعله محل بحث ودراسة، وأخذ وردّ.

---

[57] **المرجع نفسه**.

[58] **نفسه**.

[59] انظر الشكل في ملحق الأشكال ص 138، شكل 1.

[60] المناصرة، عز الدين: **علم التناص والتلاص (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)**، مرجع سابق، ص 28.

[61] **المرجع نفسه**، ص29.

[62] **نفسه**.

[63] و الأمر لا يتوقف عند عقلية الناقد المقارن فحسب، فعالمية الأدب وعواملها هي أولى الخطوات التي تبدأ بها عادة بحوث الدراسات الأدبية المقارنة، وهي التي تثير التساؤلات حول الصلات: من أثَر ومن تأثَر وأين يكمن التَأثير؟ هذه التساؤلات التي تبدو ظاهرياً وكأنها تفك خيوط النسيج المتشابك؛ لترجع كل خيط إلى نوله الذي أتى منه، إلا أنها في واقع الأمر تعيد نسج ثوب آخر متعدد الألوان والأعراق فيما يطلق عليه الكوزموبوليتانية.

[64] المناصرة، عز الدين: **علم التناص والتلاص (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)**، مرجع سابق، ص 29.

لعل الوسيلة المثلى للنظر فيما سبق من إشكالات حول قضايا الأخذ الأدبي والتداخل النصي، هي محاولة العودة للوراء بالنظر في اللفظ قبل النص، ومعاني التفاعل قبل التناص والتداخل، فدلالة نص ما [65] ترتبط بما يحويه من "منظومة متجانسة من الكلمات المنسوجة بطريقة تماثل عمل النسَّاج"[66]. وعليه، آلينا أن ننظر في أصغر وحدات هذا النسيج التي تمثلها هنا الكلمة أو اللفظ، ولعلنا نبدأ في هذا الصدد بملاحظة باختين الرائدة التي تنصّ على كون "تشكل المادة اللغوية جزءاً فقط من التلفظ، فهناك يوجد جزء آخر غير لفظي يتطابق مع سياق النطق"[67]، هي ملاحظة عدّها تودوروف ***Tzvetan Todorov*** أمراً جُهِلَ العلم به قبل باختين، فلطالما تم النظر إلى السياق بوصفه شيئاً منفصلاً عن التلفظ، في حين نظر إليه باختين بوصفه جزءاً متمماً له، وعليه حدد ثلاثة عناصر يتألف منها سياق التلفظ الخارجي هي: "(1) الأفق المكاني المؤلف لكلا المتحاورين (وحدة الشيء المرئي: الغرفة، النافذة، ..إلخ)؛ (2) معرفة الوضع وفهمه، والمألوف أيضاً لكلا المتحاورين؛ (3) وتقييمها المألوف للوضع "[68].

هذا الحديث عن سياق التلفظ الخارجي بوصفه متمّمًا لعملية التلفظ إضافة إلى (المادة اللغوية)، يدفعنا للتساؤل إن كان حديث الجاحظ قديماً عن النصبة الذي أورده في سياق شرحه للبيان هو طريقة سابقة العهد [69] لقول ما لاحظه باختين. وبإعادة قراءة ما أورثنا إيّاه الجاحظ في (البيان والتبيين) سنجد ما يلي:

1- عرّف الجاحظ البيان بأنه "اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى"[70]، ويمضي في تعريفه حتى يقول: " ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع، إنما هو الفهم و الإفهام"[71].
2- ثم يورد الحديث عن المعنى، و أصناف الدلالات عليه، فنجده لا يتوقف عند اللفظ فحسب كما اعتاد غيره من اعتبار أن اللفظ هو بوابة المعنى، بل يرى وجود دلالات أخرى غير لفظية لها دورها في الكشف عن المعنى بخلاف المادة اللغوية فيقول: "

---

[65] نقصد النص هنا بمفهومه في النقد الأدبي الغربي والنقد العربي الحديث لا القديم، حيث تختلف دلالة النص اختلافاً بيناً بين ما كان في الموروث العربي النقدي وما هو كائن الآن.

[66] تودوروف، تزفيتان: **ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**، ترجمة: فخري صالح، مرجع سابق، ص89.

[67] الأحمد، نهلة فيصل: **التفاعل النصي التناصية، النظرية والمنهج**، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 2010، ص33.

[68] تودوروف، تزفيتان: **ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**، مرجع سابق، ص90.

[69] وهو ما يستدعي الوقوف والتساؤل بالتوسع في الموضوع مستقبلاً بإذن الله، فلا يخفى على القارئ الكريم أسبقية كتاب الجاحظ في القرن الثامن الميلادي، في حين كانت كتابات باختين في القرن العشرين.

[70] الجاحظ، أبو عثمان بن عمرو بن بحر: **البيان والتبيين**، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، بيروت: دار الجيل، ط2، د.ت، ج1، ص76.

[71] **المرجع نفسه**، ص 76.

أصناف الدلالات على المعنى من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء... أولها اللفظ... ثم الحال التي تسمى نصبة" [72].

3- ونأتي بعدها لموطن الاستشهاد، عندما يبدأ الجاحظ بتعريف النِّصبة فيقول: "والنِّصبة هي الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف"[73] قاصداً بذلك باقي أصناف الدلالات: اللفظ والإشارة، والعقد، والخط...إلخ، ويتابع:" فهي الحال الناطقة بغير اللفظ، والمشيرة بغير اليد... فالدلالة التي في الموات الجامد، كالدلالة التي في الحيوان الناطق. فالصامت ناطقٌ من جهة الدلالة"[74].

وعلى هذا، نرى ائتلافا واضحا بين ما قاله الجاحظ سابقاً و ما قاله باختين في أوائل القرن الماضي يتمثل في ما يلي:

- كلاهما يرى أن الدلالة و الإفهام و التفاعل الحواري لا يكون باللفظ "المادة اللغوية" فقط.

- كلاهما يبرز دور الجزء المتمم للتلفظ (سياق النطق) في كشف الدلالة و في العلاقة بين الملفوظات لدى المتحاورين، فهو عند الجاحظ بغير اللفظ كالإشارة والنصبة(الحال الدّالة)، وهو (السياق الخارجي) عند باختين.

غير أن باختين لم يقف عند حدود العلاقة والتفاعل الحواري بين متحاورين مختلفين: الديالوج ***Dialogue*** ، بل تجاوز ذلك إلى نوع آخر من الحوارية في حديث الذات: المونولوج ***Monologue***، بحيث صيّر باختين لحديث النفس بعداً آخر حوارياً تناصياً. وعلى هذا الأساس، إن كان البعد الحواري دائم الوجود مع الذات أو الآخر؛ مما يجعل الكلمات تدخل دائماً في علاقات تفاعل مستمرة بعضها من بعضٍ؛ إذن فلا يوجد مبتكر أو مبدع للكلمة، فكلنا نتحاور ونتفاعل وفق شبكة تناصية رأسية أو أفقية ممتدة حتى بدء البشرية، باستثناء آدم عليه

---

[72] **نفسه**.

[73] **نفسه**.

[74] **نفسه**، ص 81.

السلام[75] "الذي توجه بالكلمة الأولى إلى عالم بكرٍ لم يفتر عليه"[76] . إزاء هذه النظرة [77] ، لربما يجدر بنا إعادة السؤال في هذا المبحث بشكل مغاير، فبدلا من التساؤل حول الهوية: أخذٌ أم تداخل؟ يجب التساؤل حول العلاقة التي تربط النصين معاً ائتلافاً أم اختلافاً؟ وفي أي صورة طرح النقاد والأدباء والمفكرون الأسئلة على تلك القضايا؟!

و بالنظر إلى ذلك يمكن أن نلمح اتجاهين رئيسيين في هذا الصدد:

أ-الاتجاه القائل بالصلة الواقعة بين الأخذ و التداخل، وإبراز ريادة الدرس العربي النقدي وأسبقيته في هذا الصدد عبر الحديث عن السرقات، والاقتباسات، والتضمين، ..إلخ.

ب-الاتجاه القائل بانعدام الصلة وسعة الفارق بين التداخل النصي وما عرض له نقّاد العرب قديما في مؤلفاتهم وأحكامهم [78].

ويبدو هنا أن إعادة تبسيط الأمر والعودة إلى الأسس الأولى هي الوسيلة المثلى لفكّ شفرات هذه التساؤلات قدر الإمكان، ولنبدأ بالتراث العربي النقدي، والذي نجد فيه ما يلي:

- تفطّنهم لقضايا السرقات، والاقتباس والتضمين، وكثرة تداول المعنى، كما في "طبقات فحول الشعراء" لابن سلام الجمحي، و"الشعر الشعراء" لابن قتيبة، بل وإضافة على

---

[75] ونجده يؤكد المعنى نفسه في سياق آخر بقوله: "آدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماماً إعادة التوجيه المتبادلة هذه فيما يخص خطاب الآخر الذي يقع في موضوعه؛ لأن آدم كان يقارب عالماً يتسم بالعذرية ولم يكن قد تكلم فيه وانتهك بواسطة الخطاب الأول". انظر:
تودوروف، تزفيتان: **ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**، مرجع سابق، ص125.

[76] باختين، ميخائيل: **الكلمة في الرواية**، ترجمة: يوسف حلاق، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1988، ص33.

[77] تعيدنا نظرة باختين فيما يتعلق بالكلمات أيضاً إلى قول الجاحظ: "إن المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة، ومحصلة محدودة".

[78] من أنصار الاتجاه الأول: صبري حافظ في دراسته (التناص وإشاريات العمل الأدبي)، وعبدالملك مرتاض في (فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص)، وآخرون. بينما نجد على الجانب الآخر خليل موسى، ثم شكري ماضي الذي رأى التناص مفهوماً جديداً كل الجدة، حيث يقول: " ومن هذه الزاوية يبرز مفهوم جديد يتصل بالنص بدلاً من الوقوف عنده... وعلة هذا كله أنه مفهوم جديدٌ تماماً... هذا المفهوم هو التناص"، انظر:
ماضي، شكري عزيز: **في نظرية الأدب**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط4، 2013، ص183.
وقد يبدو التمسك القاطع لأصحاب هذا الاتجاه بهذا الرأي مثيراً للتعجب نوعاً ما، خاصة أن منظِّري التناص في الفكر الغربي ككريستيفا وجينيت الذي طور النظرية وأسس للأنماط التناصية، قد رأوا أن علاقة الأخذ المباشر من نص في آخر هي إحدى أوجه مظاهر التناص. وعليه فإن التمسك بالرأي القائل بوجود قطيعة تامة بين المفهوم الحديث والتراث النقدي العربي هو أمر مردود عليه، وجدير بالتساؤل حول مدى مناسبة الفرضيات التي بُني عليها هذا الاتجاه لواقع الحال.

ما سبق، فقد تنبّه الأخير إلى أن الاتباع والأخذ قد يتجاوز اللفظ و المعنى إلى الطريقة والمنهج[79].

- الإدراك الواضح لقضايا العلاقات النصية، كالحديث عن الاتباع و الابتداع في "الصناعتين" لأبي هلال العسكري، و"الموازنات" كما في الموازنة بين الطائيين للآمدي...إلخ.
- الدرس المستفيض لموضوع المشترك بين الناس من المعاني وما كان خاصاً، كما في "أسرار البلاغة" لعبد القاهر الجرجاني، و"المثل السائر" لابن الأثير وغيرهما.

وبمقارنة ما سبق مع ما جاء به منظِّرو النقد الغربي حول التناص و آلياته وأنماطه، سنجد أن القول بوجود قطيعة تامة بين التراث العربي النقدي في هذا الصدد والتناص بمفهومه الحديث، هو بمثابة اقتطاع جزء كبير من هذا التراث و إلقائه جانبا دون اعتبار، فليس يصحّ في الأفهام شيء إذا احتاج النهار إلى دليل! ولا يعني هذا بحال أننا نؤكد وجود التناصية "***intertextuality***"بمعناها الممتدّ والمستقرّ في النظرية الأدبية والنقدية الحديثة فيما سبق من دراسات النقد العربي القديم، بل ينبغي هنا التمييز بين أمرين اثنين في غاية الأهمية نصوغهما في صورة سؤالين:

- أولهما: هل وجدت دراسات أو مصطلحات و مفاهيم سابقاً تَمتُّ للدراسات التناصية و آلياتها و أنماطها بصلة ما؟
- ثانيهما: ما الغاية التي قامت على أساسها تلك الدراسات؟

ثمة فارق كبير بين إدراك الحالة، وممارستها، والغاية وراء ذلك الإدراك أو الممارسة ! فلا يخفى على أحد أن كثيراً من تلك الدراسات قامت أساساً على النظر في تراتبية السابق واللاحق، والتمييز بين المتبع و المبتدع...إلخ؛ أي أن رصدهم لتلك العلاقات كان مرهونًا بـ"غاياتٍ تقويمية وتقييمية خاصة" [80]، وهو ما لا يتعارض في الوقت نفسه مع إثبات تفطنهم إلى وجود التداخل النصي وإدراكهم لأنواع و أنماط مختلفة من هذا التداخل.

وعليه، يمكن الذهاب إلى أن العرب مارسوا وجهاً من أوجه الدراسات التناصية، وغالباً ما كان ذلك الوجه متعلقاً بالمعاني والألفاظ، لا بالنظر إلى النص بوصفه مجموعة متداخلة ومتشابكة من النصوص وفق المفهوم الحديث، كما ارتبط غالباً بعلاقات المحاكاة. وتأسيساً على

---

[79] نقلا عن: هدارة، محمد مصطفى: **مشكلة السرقات في النقد العربي دراسة تحليلية مقارنة**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1958، ص 83.

[80] بقشي، عبد القادر: **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي: دراسة نظرية وتطبيقية**، الرباط: أفريقيا الشرق، 2007 ، ص 40.

ذلك، يمكن الإقرار بوجود علاقة وثيقة بين مفهومي "الأخذ الأدبي" بمعناه قديماً و"التداخل النصي"، وهو ما كان منشأ مبحثنا هذا وأساس عودتنا للجذور الأولى، وتبدو هذه العلاقة في أوضح صورها بالنظر إلى مفهوم "التداخل المباشر" فيما يعرف بثنائية المباشر وغير المباشر، ومفهوم "التداخل الواعي (القصدي)" في ثنائية "القصدي واللاقصدي"[81]، أو "الاعتباطي والواجب" كما أورده محمد مفتاح في كتابه (تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص)[82]؛ وعليه يمكن رؤية الأخذ الأدبي بوصفه إحدى درجات التداخل النّصي لا مرادفاً له.

[81] قنوش، محمد: **من الأخذ الأدبي إلى التداخل النصي**، مرجع سابق، ص 260، 261.

[82] مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص**، مرجع سابق، ص 120.

المبحث الثالث

بين التناص والأدب المقارن: حدود وتقاطعات

هل ثمة علاقة تجمع بين التناص والأدب المقارن؟ وإن كان الأمر كذلك فما نوع هذه العلاقة؟ هل أولهما مجرد امتداد لمسيرة تطور الآخر؟ أم أن هناك محاولات متبادلة بينهما لبسط النفوذ، وهو ما استدعى بالضرورة التساؤل عن وجود علاقة بينهما؟ وما مقدار هذه العلاقة أو هذا التداخل وحدودهما؟ وحتى نتمكن من إعادة قراءة الصورة المعروضة أمامنا على نحو مقبول، علينا أن نطرح أسئلة ثلاثة:

- **الأول:** هل ثمة تداخل بينهما؟ أم لا؟
- **الثاني:** ما مكانة كل منهما في الحقل النقدي؟ هل هو -التناص أو الأدب المقارن- منهج؟ أم نظرية؟ أم استراتيجية نصية قرائية؟
- **الثالث:** ما العناصر المشتركة بينهما؟ (تلك التي أدّت إلى الاعتقاد القائل بوجود نوع من التعالق والتداخل في طبيعتهما كدراسات نقدية حديثة).

قد تبدو الإجابة عن السؤال الأول بالإيجاب واضحةً جلية، لا يختلف عليها اثنان، دون الحاجة إلى تأصيلها أو الاستدلال عليها؛ وذلك لأن المقارنة "فعل هرمنوتيكي يتساءل باستمرار عن العلاقات كمصدر وجودي عن كينونة الكائن، بما هو كائن وبما عليه أن يكون "[83]، وهي جزء من الطبيعة البشرية والسلوك الإنساني الممارس للحد من عدم اليقين في أمرٍ ما، وتعلم كيفية فهم عنصرٍ ما (أ) وتعريفه بوضعه في حالة مقابلة مقارنة مع عنصرٍ ما (ب). وباعتماد مبدأ المقارنة صفةً ملازمة للطبيعة البشرية، وخاصيةً أساسية الوجود في كل ما هو عاقل أو يمارس مهارات التفكير[84]، يكون من الواجب الإقرار بأنه مهما تغير موضوع الدراسة، سواء كان تناصاً، أو منهجاً بنيوياً، أو نقداً سيميائياً، ...إلخ، فإن عملية المقارنة حاضرةٌ أبدا في أثناء تلك الممارسات وأياً كان نوعها، ناهيك عن كونها تظهر بصورة أكثر كثافة وعمقاً في دراسات الأدب المقارن. وإزاء هذه النظرة التي تؤكّد وجود علاقات تداخل بين دراسات التناص والدراسات الأدبية المقارنة، فإنه من الواجب هنا النظر في موقع كل منهما من الآخر، أيعلو أحدهما على الآخر؟ أم يستويان؟ أم يتخذ كل منهما طريقًا مختلف الصفة والجهة لاختلاف طبيعتيهما؟

---

[83] علوش، سعيد: **مدارس الأدب المقارن دراسة منهجية**، مرجع سابق، ص 18.

[84] نقصد بذلك أن المقارنة كأحد العناصر المكونة للتفكير توجد في كل من يعقل، سواء كان من البشر أو كان من غيرهم، ومن ذلك مقارنة إبليس لأصل خلقته في مقابل أصل خلقة آدم عليه السلام: ﴿قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ ﴾ [سورة **ص**: آية 76]، والتي كان من نتائجها امتناع الشيطان عن الامتثال لأمر ربه برفض السجود.

وفي هذا الصدد يحضرنا هنا وجهة نظر المناصرة التي يرى فيها أن "الأدب المقارن بصفته علماً نقدياً مستقلاً"[85] يجب توديعه؛ "حيث يتم إدماج فكرة المقارنة في النقد الثقافي المقارن، لتصبح آلية من آليات التحليل الثقافي، والبديل هو علم التناص المقارن"[86]، وهو هنا يضع الأدب المقارن في كفة أدنى من كفة التناص[87]، على الرغم من كون التناص استراتيجية لا تضاهي حقلاً معرفياً ضخماً يبتلع في طياته العديد من المناهج والنظريات، ويستعين بالعديد من الاستراتيجيات والآليات، كالدراسات الأدبية المقارنة، ولربما يتضح حدود الفارق بين كل منهما ومقداره عبر التركيز على العناصر المشتركة بينهما التي يُعد مفهوم "التأثير" من أبرزها.

يرى البعض أنه" على مدى العقدين الماضيين، كانت مفاهيم التأثير والتناص في موقع صراع متبادل [88]، بينما نقرأ في موضع آخر رأيًا مخالفًا من يقول إنه "حتى الفترة السابقة لما بعد البنيوية، وقبل أن يظهره بلوم للعيان، كانت دراسات التأثير قد اتهمت بانعدام صلتها"[89] بالدراسات التناصية. هذا الاختلاف الواضح بين من يرى قدم الصراع ومن يرى حداثته أدعى للقول بالتأكيد على وجود علاقة وثيقة فيما بينهما، وإلا ما ثارت التساؤلات حول ذلك، مع الأخذ في الحسبان أن إثبات تلك الصلة بين دراسات "التأثير والتناص" تعني ضمناً إثبات الصلة القائمة بين التناص والأدب المقارن.

وتأسيساً على ما سبق، يمكن رسم حدود التداخل بين "الأدب المقارن" و"التناص" على النحو التالي:

- يُعنى كل من الأدب المقارن والتناص باستخراج مظاهر التأثير والتأثر، وهو ما دُعِي قديما بالسرقات أو الأخذ، وما يعد الآن تفاعلاً نصياً، وهو الأمر الذي أشرنا إليه سابقاً بوصفه أحد أوجه الدراسات التناصية.

- يقوم كل من التناص والأدب المقارن على مبدأ المقابلة بين النصوص[90]، وإدراك العلاقات والصلات بينها، وما أصابها من تحولات، إلا أن الغاية تختلف فيما بينهما تماماً، ففي حين

---

[85] المناصرة، عز الدين: **علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)**، عَمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص35.

[86] **المرجع نفسه**.

[87] ثمة تداخل غريب وتناقض في الوقت نفسه ينمّ عن خلط واضح في آراء المناصرة، فهو تارة يودّع الأدب المقارن لإنشاء "علم التناص المقارن"، وتارة يودّعه لإنشاء "علم التناص والتلاص" بهدف الوصول إلى ما أسماه "النقد الثقافي المقارن"، وعلى ما يبدو أن الأمر الوحيد الواضح هنا والثابت في آرائه ليست الغاية وإنما الوسيلة، ففي كلتا الحالتين يدعو إلى وداع الأدب المقارن و تأبينه، لكن الغاية وراء ذلك تبدو ضبابية ومهتزة، وهو ما يظهر بشكل واضح في كتابيه (علم التناص والتلاص) و(علم التناص المقارن).

[88] Clayton, Jay. Rothstein, Eric 1991, *Influence and Intertextuality in Literary History*, The University of Wisconsin Press, p.3.

[89] Orr, Mary 2008, *Intertextuality Debates and Contexts*, Polity Press, p.83.

[90] جرجور،مهى: ما بين الأدب المقارن والتناص، **أوراق جامعية**، ع 30، 2008.

يهدف الأول إلى أن يبحث في الإطار الخارجي المحيط بتلك الظاهرة في عدة قطاعات اجتماعية وحضارية مختلفة، نجد أن غاية التناص هي بحث في الحالة التأثيرية (ذاتها) وفي نصوصها، بحيث ينصب جلّ اهتمامه على بيان العلاقات النصّية وبيان تشابك أنسجتها.

- يظهر التداخل والالتباس في أوضح صوره بين التناص والأدب المقارن عند النظر إلى الأخير وفق المنظور الحديث للمدرسة الأمريكية الذي توسّع كثيراً وامتد ليشمل حقولاً ومعارف مختلفة فنية وأدبية وسينمائية وإعلامية... إلخ، وتعددت مفرداته وصوره ما بين الإجناسية والأدب الموازي، وعلم الصورة "الصورولوجيا"، والتشابهات، والدراسات الترجمية...إلخ.

المبحث الرابع

النص المسرحي بين باكثيرو شكسبير

1.4.1 المسرح بين الدراما والأدب:

يقتضي الحديث عن المسرح، بداهةً، حديثًا عن المحاكاة، والتي لا نوردها هنا بوصفها الأرسطيّ الذي أُسس لها قبل نيّف وعشرين قرناً من الزمان [91]، بل بوصفها غريزة بشرية قائمة منذ بدء الخليقة لا تقتصر على أمّة بعينها؛ "ذلك أنها شمولية الإغراء، بحيث تكشف عن ذاتها على أنها أكثر العواطف البشرية بدائية"[92]. يتأكد هذا الاتجاه بالنظر إلى نقطة البدء الأولى؛ بداية البشرية، باستحضار قصة قابيل وهابيل، وقتل أولهما لأخيه وحيرته في التصرّف إزاء جريمته، عندها كان سلوك قابيل غريزياً بمحاكاة فعل الطائر الذي أُرسل إليه[93]: ﴿فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ﴾ [94]. إنّ هذه الأفعال، وغيرها من صور المحاكاة، تُحدّث بخبيئتها وتظهر كنهها في صور عدة، منها العقائدي والشعائري، أو ما يختص بالعادات والتقاليد المتوارثة، بل وحتى على مستوى التمظهرات الفكرية واللغوية والشخصية وغيرها من ضروب المحاكاة [95]. ثمة جوانب إذن لن ندركها ولن نعلمها إلا باتخاذ المحاكاة وسيلة لبلوغها. ولّما كان

---

[91] أرسطو طاليس: **في الشعر**، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حقَّقه وترجمه: شكري عياد، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2012، ص3.

[92] نيكول، ألارديس: **المسرحية في الأدب الإنجليزي**، الجمهورية العراقية- منشورات وزارة الثقافة والإعلام: دار الرشيد للنشر، 1980، ص7.

[93] لم تكن محاكاة قابيل الطائر في مواراته للطائر الآخر بالفعل الأول، فقد سبقه المحاكاة في فعل القتل؛ جاء في تفسير ابن كثير ما أورده ابن جرير عن عجز قابيل عن قتل أخيه لعدم إدراكه بالكيفية، فجعل "يلوي عنقه، فأخذ إبليس دابة ووضع رأسها على حجر ثم أخذ حجراً آخر فضرب به رأسها حتى قتلها، وابن آدم ينظر، ففعل بأخيه مثل ذلك". انظر: الدمشقي، الحافظ أبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي: **تفسير ابن كثير**، بيروت: المكتبة العصرية، ج1، 2013، ص 43.

[94] سورة **المائدة**: آية 31.

[95] وهنا تظهر أولى بوادر التعالق بين ضروب المحاكاة وألوان الفنون، وهو الأمر الذي يتعارض مع الاعتقاد القائل "بأن المجتمعات والشعوب البدائية تفتقر إلى الإحساس بالجمال وتقدير الفن"، فلا يوجد "مجتمع واحد بغير تقاليد فنية متوارثة"، وذلك وفقاً لدراسات علماء الإنثربولوجيا وبحوثهم. للاستزادة، يُنظر: أبو زيد، أحمد: ما قبل المسرح، **عالم الفكر**، ج17، ع4، 1987، ص 14.

المسرح يمثل فناً تُعدّ المحاكاة فيه أحد وجوهه؛ عندها لن نعجب من تأكيد جروتوفسكي أن وظيفة المسرح تتمثل في كونه "يُتمُّ أنفسنا بإضاءة الجوانب المعتمة فيها"[96].

يعد المسرح فناً يقودنا بالضرورة للحديث عن وضعه بين الدراما والأدب، فلطالما تم الحديث عنه باعتباره واحداً من فروع هذا الأخير تأسيساً على أحد المقومات الرئيسية فيه ألا وهي القصة التي تكتب لغرض أيديولوجي أ وترفيهي أو طقسي أو غير ذلك من الأغراض فرادى أو جماعات في آن معاً. ورغم وجود المقوّم السابق إلا أن المسرح يمكن وصفه وفقاً لباكثير بأنه ذلك النوع "الذي يكاد ينفصل انفصالاً تاماً عن كاتبه الفنان ويستقل بوجود خاص به"[97]، ويستدل على ذلك بما عبر عنه ويليام ووردزوورث ***William Wordsworth***[98] في حديثه عن سونيتات شكسبير قائلاً: "إنه قد أودع فيها مغاليق قلبه"[99] ولا يمكن الادّعاء بالمثل في مسرحياته؛ لأن "لها حياة مستقلة عن حياة كاتبها، فهي لا تكشف عن قلبه وذهنه، وإنما تكشف عن قدرته على التغلغل في أذهان وقلوب الآخرين"[100]

وما سبق تقريره في الفقرة السابقة، بوصفه أمراً من المسلمات، يعد في ذاته سؤالاً إشكالياً لدى الكثيرين ممن تعرضوا للمسرح بالنقد والدراسة. فافتراض انتماء المسرح للأدب يقتضي بالضرورة إقصاء النظرة الوظيفية للطبيعة التركيبية للمسرح التي ينضوي في طياتها التمييز بين عناصر مختلفة هي: النص المسرحي، والعرض المسرحي، وذلك لعدم امتلاك الأول - النص المسرحي- الكثير من العناصر التي يتطلّبها العرض المسرحي. وهذا ما قد ينطبق على الكثير من المسرحيات التي لاقت نجاحاً كبيراً على خشبة المسرح، في الوقت الذي لا يُنظر إلى نصها باعتباره أدباً يُقرأ، وهو ما يقودنا بالضرورة إلى الإقرار بأن هذا النوع من الأدب يتطلب عناصر خاصة به "ذات طابع نوعي أولها الفعالية، فالمسرح قبل أي شيء آخر هو (حقل الكلمة العاملة)"[101].

ويمكن بلورة هذا الأمر بالنظر إلى دور النص في المسرحية ككلمة ساكنة في شرنقتها قبل تحولها إلى أخرى عاملة، فالنص يعد "المنطلق الرئيس أو الحلقة الأولى من حلقات العرض

---

[96] البشتاوي، يحيى سليم: **مدارات الرؤية وقفات في الفن المسرحي**، عمان: دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص14.

[97] باكثير، علي أحمد: **فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية**، القاهرة: مكتبة مصر، 1958،ص26، 27.

[98] الشاعر الإنجليزي المعروف ويليام ووردزورث (1770-1850م)، اشتهر بالاتجاه الرومانسي في كتاباته الشعرية.

[99] باكثير، علي أحمد: **فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية**، مرجع سابق، ص26.

[100] **المرجع نفسه**.

[101] خضير، ضياء: **ثنائيات مقارنة: أبحاث ودراسات في الأدب المقارن**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، 2013، ص 103.

المسرحي، بل يعده البعض ملك المسرح"[102]. إذن، ثمة حضور لجانبين: أولهما: المكتوب أو الملفوظ، وهو ما يشير إلى الكلمات بوصفها رموزاً وشفرات ذات دلالة ومعنى. وثانيهما: المحسوس أو المرئي، وهو لغة ناطقة بغير مداد، تتجلى في ما نصفه بلغة الجسد. وهو ما يستدعي وصف النص النصف الدرامي بأنه "نسق رمزي من الكلمات والإشارات الحركية يسعى إلى تكوين دلالة من خلال تبادل حواري حركي يفترض وجود مفسر -أي متفرّج بدلاً من الراوي- [103] (...) هو شكل يتكون من وحدات لغوية وإشارية ويسعى إلى انتظام معنى" [104]. وبين الكلمة والمشهد يكمن السؤال[105]، وتتبدّى أولى بوادر الحاجة إلى وسيلة للائتلاف بين النص وسياق العرض الخارجي، وهذا ما تقوم به السينوغرافيا بوصفها "مظهراً من مظاهر التفاعل بين النص والسياق، وطريقة يُكسِب بها الكاتب نصه بعداً تفاعلياً"[106].

وعليه، يمكننا القول إن المسرحية -بوصفها نصاً أُعِدّ لغاية العرض- يحوي بين جنباته أمرين اثنين:

الأول: إمكانية تناوله بوصفه عملاً أدبيًا، بناءً على ما يحتويه النص من عناصر سردية أدبية شائقة.

---

[102] الربيعي، علي محمد هادي: **الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح**، عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص 165.

[103] وعليه، تجدر الإشارة هنا إلى قضية بالغة الأهمية فيما يتعلق بمقاربة النص المسرحي تحليلاً وتأويلاً، فإن كان النص الدرامي يتطلب افتراض مفسر (متفرج)، فهو يقتضي بالضرورة وجود اختلاف في الفهم والتأويل؛ وذلك تبعاً لاختلاف المتلقي، فالمتفرج الذي خاطبه شكسبير في عينة البحث (تاجر البندقية) يختلف اختلافاً كلياً عن المتفرج أو المفسر في عصرنا الحالي، والأمر لا يتوقف عند اختلاف طرق التلقي وطبيعة تكوين المتلقي فحسب، بل يمتد إلى وسائل وكيفية تقديم وتأدية النص الذي يخضع بالضرورة لفهم الممثل؛ ما جعل البعض يبحث في هذا الإطار متسائلاً حول اختلاف النص المسرحي تأديةً وفهماً من قبل المؤدي والمتلقي على حد سواء، خاصةً بعد تقديم الأدوار النسائية في عصرنا الحالي من قبل نساء لا رجال متنكرين بزي نسائي كما في عصر شكسبير، من ذلك ما قدمته بيني جاي *Penny Gay* في كتابها: *As She Likes It: Shakespeare's Unruly Women*، وذلك بتساؤلها حول تأثير نوع الجنس في تمثيله وفي النص وعرضه على حد سواء، والكتاب يعد فريداً من نوعه بين الدراسات الشكسبيرية والنسوية، للاستزادة ينظر:
Gay, Penny 1994, *As She Likes It: Shakespeare's Unruly Women*, Routledge, London and New York, p. 3.

[104] صليحة، نهاد: **المسرح بين الفن والفكر**، القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص 196.

[105] التساؤل عن الرابط بين الكلمة والمشهد هو نوع آخر من التساؤل عن التعالق بين الكلمة والصورة وأيهما أسبق أو أشد تأثيراً، خاصة وأن المجتمع الإنساني أصبح" مجتمعاً تقوم الصورة بالوساطة خلاله في الأنشطة الإنسانية كافة". للاستزادة، ينظر: عبد الحميد، شاكر: **عصر الصورة: السلبيات والإيجابيات**، الكويت: عالم المعرفة، ع 311، يناير 2004، ص2.

[106] عبيد، حاتم: **في تحليل الخطاب**، عمان: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص 52، 53.

الثاني: كونه دراماياً من جهة أخرى لما يتضمنه من إمكانات العرض المسرحي والمؤثرات المرئية والصوتية وجعلها بديلاً عن اللغة المحكية في أحايين كثيرة [107].

وبخلاف التساؤل السابق عن التعالق بين الدراما والأدب، وبين ما هو مقروء وما هو منظور في النص المسرحي، ثمة نوع آخر من المقابلة هنا بين الدراما المسرحية في الأدب الغربي، والأخرى في الأدب العربي. ففي حين يُنظر للمسرحية باعتبارها وليدة الحضارة الغربية وأن تاريخها يتزامن وتاريخ المعرفة الغربية الضارب بعمق في التاريخ، وذلك بناءً على التعالق الوثيق بينها وبين العقائد والطقوس الوثنية والمسيحية على حد سواء، هذا بخلاف العرب الذين تعذَّر عندهم وجود مثل هذا النوع من المسرح التمثيلي "المعروف لدى الأمم الأخرى التي تدين بتعدّد الآلهة وتقديسها، وإسناد الصفات البشرية لها، إذ كان معظم هؤلاء الآلهة في الأصل من البشر ممن كانوا ملوكاً عظاماً لهم، أو أبطالاً في تاريخهم، فلمّا ماتوا اتخذوهم آلهة وعبدوهم"[108]، هذا التقديس جعلهم لاحقاً يقيمون العروض المسرحية لتكريمهم وتعظيمهم، قبل أن تتطور تلك العروض والمشاهد وتتخذ منحىً آخر مع مرور الوقت، ولا أدل على ذلك من أعمال سوفوكليس ***Sophocles*** ذات البنية الوثنية، أو أعمال راسين ***Jean Racine***، وشكسبير ***Shakespeare*** وتشيخوف ***Chekhov***، التي نرى فيها توجهات كنسية واضحة.

في المقابل نجد رأياً آخر في كتاب (في الفن المسرحي) لإدوارد كريج ***Edward Craig*** يعود بالمسرحية إلى التراث الفرعوني القديم، وذلك بعد العثور على إحدى الوثائق الفرعونية التي تعود إلى القرن الثاني والثلاثين قبل الميلاد، وتضمّنت أول عمل درامي تمثيلي في تاريخ الإنسان[109]. ولا يكتم كريج إعجابه بهذا الفن، بل يعبر عن ذلك صراحة بقوله: "الفن المصري القديم هو الفن المثالي.. الإلهي"[110]، حيث سيُنطق بكل شيء أمامك، لكنك في الوقت ذاته "لن تجد إشارة واحدة من تكلّف الفنان أو عاطفته أو شخصيته المختالة أبدا..."[111]، ويرى أن هذه الروح هي ما انتقلت إلى اليونان وإيطاليا لاحقاً، ومن ثم باقي أوروبا.

ولعل هذا الانتقال السريع والتطور اللاحق والمصاحب له، هو السبب إزاء ما تحدّث عنه المؤرخون من حسبان فنون الأدب والدراما قد عاشت أزهى عصورها في الحقبة الإليزابيثية، خاصة مع وجود شخصية عبقرية مثل ويليم شكسبير، التي أصبحت أيقونة ومثّلت رمزاً سامياً

---

[107] **المرجع نفسه**، ص 104.

[108] باكثير، علي أحمد: **فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية**، مرجع سابق، ص 23.

[109] كريج، إدوارد جردون: **في الفن المسرحي**، ترجمة: دريني خشبة، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2000، ص7.

[110] **المرجع نفسه**، ص 118، 119.

[111] **نفسه**.

في عصره وعلى مدى عصور لاحقة. يُضاف إلى ذلك أن العصر الإليزابيثي هو العصر الذي تبلورت فيه ظهور الحبكات الثانوية أو الثنائية أو المتعددة بصورتها الكاملة على يد جون ليلي ***John Lyly*** ، وروبرت جرين ***Robert Green*** ، وجون بيل ***George Peele*** [112].

من جهة أخرى، لا يمكن الادعاء أن العرب فيما مضى كان لديهم اهتمام قوي نحو الدراما كما رأيناه حاضرا عند الدول الغربية على مدى التاريخ، وذلك ما أورده توفيق الحكيم في بحثه عن "نشأة الأدب التمثيلي" ضمن مقدمة مسرحيته الشهيرة (الملك أوديب)، عندما أقرَّ أن "(الأدب التمثيلي) باب لم يفتح في اللغة العربية إلا في العصر الحاضر! وقد تردَّد (الأدب العربي) في قبول هذا اللون الغريب عليه ! فتركه زمناً خارج جدرانه، يسمع بأمره من أفواه النظّارة، دون أن يحفل بالالتفات إليه أو الخوض فيه"[113]، وقد أوعز توفيق الحكيم هذا التردد في القبول، والتأخر في الممارسة الأدبية والفنية، إلى عدة أسباب؛ منها:

- صعوبة بناء المسارح في ذلك الوقت الذي عاش فيه العرب حياة بدائية بسيطة في كافة مناحي حياتهم.
- هيمنة الشعر بوصفه ديوان العرب، ومكمن أخبارهم، ومعيار الجودة والمكانة الاجتماعية التي تميز قبيلة دون أخرى، فقد ساروا إلى الأمام وأعناقهم ملتفة نحو الخلف، نحو شعر الجاهلية والبداوة والصحراء بوصفه مثلاً أعلى لا يُضاهَى، ولا يجوز الانتقاص من شأنه بإعادة تقديمه عبر هيئة شعر تمثيلي ونحوه.
- ما قيل من "افتقاد العرب للاستقرار"؛ حيث الطبيعة القَبَلية المسيطرة على الحياة العربية القائمة على التنقّل والترحال من مكان لآخر، والكثير من التقاليد العربية الراسخة التي قد تتعارض في بعض جوانبها مع طبيعة الفنون المسرحية[114].

من هنا، يمكننا القول إن المسرح علاوة -على جمعه ما بين خصائص الأدب والدراما في آن - يضم إلى ذلك تفرده بأن لكل أمة بدايتها وجوانبها الدرامية الخاصة فيما يتعلق به. ففي حين ارتبط في الغرب وأوروبا بما هو معظَّم ومقدَّس، نراه عربياً يبتدئ متأخراً ومتمثلاً في عروضٍ لا ترقى لباب التمثيل المسرحي بمعناه المعاصر من مثل: خيال الظل، والأراجوز، وغيرهما من المشاهد والمناظر التي انتشرت في عهد الأيوبيين والمماليك، والتي هي أقرب إلى الوصف بالظواهر التمثيلية منها إلى المشاهد المسرحية [115].

هذا التوقف العصيّ عند تلك الحالة البدائية للمشهد الدرامي، لم يصمد طويلاً أمام محمولات عصر النهضة إبان وُلوج بوابة العصر الحديث؛ فقد شهد العالم العربي تطوراً هائلاً في

---

[112] صليحة، نهاد: **أضواء على المسرح الإنجليزي**، القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1990، ص19.

[113] الحكيم، توفيق: **الملك أوديب**، القاهرة: دار مصر للطباعة، 1988، ص11.

[114] للاستزادة، يُنظر: **المرجع نفسه**، ص 14 – 25.

[115] للاستزادة يُنظر: باكثير، علي أحمد: **فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية**، مرجع سابق، ص 24.

الأدب بشكل عام وفي الدراما بشكل خاص. فحركة النهضة وما تبعها من تطور اجتماعي وثقافي كانا من أبرز الأسباب الدافعة إلى قيام حركة الترجمة والتبادل اللغوي من قبل بعض المهاجرين أولاً، ثم من أبناء العالم العربي لاحقاً الذين ترجموا الآداب اليونانية والرومانية والفرنسية والإنجليزية... إلخ، وقد كانت هذه هي الطريقة التي وصفها توفيق الحكيم بأنها إحدى أفضل الطرق التي أسهمت في إدخال الدراما إلى الأدب العربي، يليه ما قام به من تأسيس الأدب التمثيلي "مسرح الذهن" والذي "استطاع الأدب العربي تقبله منفصلاً عن المسرح" [116].

لقد أنتجت هذه الفترة وما بعدها الكثير من المسرحيين العظماء الذين لم يتوقفوا عند ترجمة الأعمال الغربية فحسب، بل تجاوزوا ذلك إلى التقليد والمحاكاة ثم اعتماد ذلك قاعدةً للإبداع والابتكار فيما بعد. ورغم هذه القفزة النوعية في تاريخ الدراما المسرحية العربية، التي يقابلها نقد بعض الدارسين لحقيقة أن الإنتاج العربي العام ليس وافراً كما ينبغي، فإن هناك مسرحيات حقيقية ذات قيم عظيمة لا يقل مستواها -من وجهة نظرنا- عن المسرحيات العالمية المشهورة، صيغت بإبداع ممّن يُعَدّون مؤسسي المسرح في الوطن العربي، ومن هؤلاء المسرحيين العظماء نذكر على سبيل المثال لا الحصر: (مارون النقاش، محمد تيمور، وأحمد أبو خليل القباني، وتوفيق الحكيم، وأحمد شوقي، وعلي أحمد باكثير)[117]. وهذا الأخير تحديداً سنتناوله بالدراسة من أكثر من منحى وزاوية مختلفة في مسرحيته (شيلوك الجديد) عبر مقابلتها بسابقتها في الأدب الإنجليزي ونظيرتها (تاجر البندقية) لوليم شكسبير، وذلك وفق دراسة تناصية مقارنة.

2.4.1 باكثيرومسرح الآخر:

يُعَدّ علي أحمد باكثير الكِنْدي علماً من أعلام الأدب العربي في العصر الحديث، وأحد أعمدته، حيث تمتّع بموهبة كبيرة تناوعت بين الشعر والنثر قصةً ومسرحاً وقصائدا، وتمثّلت في إبداع أعمالٍ أثبتت مدى تنوع قدراته الأدبية، ووعيه الغني بثقافة الآخر الغربي على قدر تباينها واختلافها، ومهارته المميزة في الانتقاء وحسن الاصطفاء فيما يتم البناء عليه من أعمال، وهو ما دعا عبدالعزيز المقالح إلى القول: "من باكثير؟ هل يحتاج باكثير إلى تعريف؟ إنه أكثر من ستين كتاباً، وأقل من ستين عاماً، ولد في إندونيسيا، ونشأ في حضرموت، وتعلم وكتب ومات في القاهرة"[118]. وإثر هذه الكلمات التي اختصر بها المقالح التعريف بباكثير، آلينا في الأسطر القليلة القادمة أن نلقي الضوء على أبرز المقومات التي أسهمت في تكوينه الثقافي، وجعلت منه أديباً له بصمته الخاصة وطابعه المميز بخلاف غيره من الأدباء، ما جعل الاحتفاء به وتقديره فعلاً تناوبته

---

[116] للاستزادة، يُنظر: الحكيم، توفيق. **الملك أوديب**، مرجع سابق، ص39.

[117] الراعي، علي: **المسرح في الوطن العربي**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، 1980، ص 78-85 .

[118] المقالح، عبدالعزيز: **قراءة في أدب اليمن المعاصر**، بيروت: دار العودة، ط2، 1984،ص 97.

الأجيال في حياته وبعد مماته، عبر المؤتمرات والندوات.. إلخ[119]، معتبرين أنهم فقدوا قلماً بارزاً يمثل هويةً خاصة، ويحمل في طياته هموماً و قضايا وطنية وإسلامية [120].

ويمثل العامل الأبرز في تكوين باكثير الثقافي هو النشأة الحضرمية التي تمتّع بها، فما إن بلغ الثامنة بعد ولادته في (سورابايا) بإندونيسيا عام 1910م، حتى أرسله والده إلى حضرموت لـ"يتعلم اللغة العربية والعلوم الدينية، ولينشأ على عادات قومه وتقاليدهم"[121]، ثم ليرحل بعدها إلى الحجاز مروراً بعدن والصومال والحبشة، حيث استقر زمناً في الطائف ونظم مطولته الأولى (نظام البردة)، كما كتب أول عمل مسرحي شعري له وهو (همام أو في بلاد الأحقاف). وتعد هاتان الفترتان – حياته في حضرموت والحجاز- من العوامل الكبرى في تكوينه الديني، وصبغه بصبغة الفكر والعقيدة السلفية تحديداً [122]. ثم يأتي العامل الثاني وهو انتقاله إلى مصر، ودراسته هناك، ومن ثم اختلاطه بالأوساط الثقافية والصحافية، ليتعرف بعد إقامته فيها بشكسبير، ويبدأ أولى ترجماته مسرحية (روميو وجولييت) بالشعر المرسل، وليؤلف بعدها بعامين مسرحيته (أخناتون ونفرتيتي) عام 1938م بالشعر الحر، ليكون بذلك رائداً لهذا النوع من النظم الشعري في الأدب العربي[123].

---

[119] من ذلك مؤتمر "مئوية باكثير" في القاهرة، وأبحاث ندوة باكثير في سيئون، كما حُوّل مكان معيشته وعمله في اليمن وكذلك في القاهرة إلى متحف يزار، وهو ما يجعلنا نستحضر في أذهاننا على الجانب الآخر من وجهةٍ مقارنة متحف مسرح شكسبير في لندن *Shakespeare's Globe*.

[120] لعل سبب الاحتفاء به لدى بعض النقاد والمتعلق بالاعتزاز بهويته الإسلامية، وقضايا العروبة والإسلام.. إلخ، هو السبب نفسه الذي يرى الآخرون أنه مثّل الدافع الرئيسي وراء غبن حقه إعلامياً ونقده ورفض أدبه واستهجانه من قبل آخرين. ويعد باكثير مثالاً جيداً لبعض القضايا الجوهرية التي تطرح على الساحة النقدية والفكرية من مثل: هل يصنف الأدب؟ وهل يوجد ما يعرف بالأدب الإسلامي؟ أم يوجد أديب ذو اتجاه إسلامي؟ وهل الهوية أو (الصبغة) الدينية الحاضرة بشكل قوي في أدب ما تنقص من شأنه أم تعليه؟ ولماذا؟

[121] العشماوي، عبدالرحمن صالح: **الاتجاه الإسلامي في آثار باكثير القصصية والمسرحية**، الرياض: إصدارات المهرجان الوطني للتراث والثقافة، 1988، ص27.

[122] وهو ما سنعود إلى التحدث عنه وشرحه بشكل أكثر تفصيلاً في الفصول القادمة، وذلك في مقابلة مقارنة مع الفكر الكنسي المسيحي لدى شكسبير، وأثر ذلك في النصوص المسرحية محل الدراسة.

[123] وعلى هذا يتفق عز الدين إسماعيل وصلاح عبدالصبور وآخرون، انظر: إسماعيل، عز الدين: **مسرح باكثير الشعري**، القاهرة: دار الفكر العربي،2005، وعبدالصبور، صلاح: باكثير رائد الشعر والمسرح، **مجلة المسرح**، ع70، 1970، والزبيدي، عبدالحكيم: **باكثير وريادة الشعر الحر**، ضمن أبحاث مؤتمر مئوية باكثير بالقاهرة،يونيو 2010.

تنوّع إنتاج باكثير الأدبي بين الرواية والمسرحية الشعرية والنثرية[124]، وقد كانت ثقافته العربية الخالصة هي المحرك الأول والأخير له في أعماله، حتى دفعته الحركة الثقافية السائدة في مصر آنذاك باتجاه سبل أخرى؛ وذلك إثر دراسته للأدب الإنجليزي في جامعة القاهرة، ليجد نفسه منجذباً للمسرح بشكل أعمق مقارنةً بغيره من الفنون الأدبية عموماً[125]، ومنساقاً خلف مسرحيات شكسبير على وجه الخصوص الذي أثّر عليه بشدة. فبدأ بترجمة مسرحية (روميو وجوليت) كما ذكرنا آنفاً، ثم مسرحية (الليلة الثانية عشرة)، واستلهم منه عدداً من الأعمال الأخرى التي أغرته بمضامينها، ورأى فيها ما يتناسب وأغراضه التي يريد الوصول إليها، ومن ذلك استلهامه الإبداعي لمسرحية (تاجر البندقية) خلال كتابته لـ(شيلوك الجديد) التي كشفت تناصّاً قصدياً مارسه باكثير في تلك المسرحية.

لم يتوقف تأثر باكثير عند الجانب الإنجليزي فحسب، بل امتد ليشمل ثقافات أخرى، فقد كتب (فاوست الجديد) من كتابات جوته ، كما كتب أيضاً (مأساة أوديب) المستوحاة من الثقافة اليونانية ، و(أخناتون ونفرتيتي) التي استنبطها من الثقافة المصرية الفرعونية[126]. وعليه، يمكننا القول في المجمل العام إن إنتاج باكثير الأدبي كان ينهل من مجموعة متنوعة من المصادر المستوحاة من ثقافات متعددة؛ ترتدي ثوباً شرقياً إسلامياً أو تكشف عن مثاقفة غربية حيناً، وتخرج خارج إمكانيات التحديد الدقيق زماناً ومكاناً فتستلهم الحكايات والأساطير حيناً آخر.

لكن شيئاً مما سبق ذكره لم يتجذر حضوره، ولم تمتد صبغته في تلاوين النصوص الباكثيرية؛ كما فعلت نصوص شكسبير، وهذا ما تؤكده دراسة نورة السفياني عام 1994م، والمعتمدة في بحثنا حول مقدار التأثير الشكسبيري على باكثير[127]، حيث اتضح من خلالها مقدار هذا التأثر، الذي اتخذ ثلاثة أنماط رئيسة، يمكن إيجازها على النحو التالي:

أولاً: الترجمة، ومن ذلك ترجمته لمسرحيتي (روميو وجوليت) و(الليلة الثانية عشرة).

ثانياً: التأثر بالمعالجة المسرحية، وطريقة شكسبير في الحبكة الدرامية، أو ممارسة ما يعرف بـ "استعارة الهياكل"[128] كما في مسرحية (السماء،أو أخناتون ونفرتيتي).

---

[124] من أشهر أعماله المسرحية (سر الحاكم بأمر الله) و(سر شهر زاد) التي ترجمت إلى الفرنسية و(مأساة أوديب) التي تُرجمت إلى الإنجليزية.

[125] العشماوي، عبدالرحمن صالح: **الاتجاه الإسلامي في آثار باكثير القصصية والمسرحية**، مرجع سابق، ص37.

[126] للاستزادة، ينظر: **المرجع نفسه**، ص 61 - 91.

[127] السفياني، نورة: التأثير الشكسبيري على مسرح علي أحمد باكثير، دراسة مقارنة، **رسالة ماجستير**، جامعة أم القرى، 1994.

[128] المصطلح يعود للناقد محمد مندور، في دعوته للتفريق بين ما هو سرقة وما هو استيحاء، للاستزادة، يُنظر: مندور، محمد: **النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة**، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1996، ص359.

ثالثاً: الاستيحاء أو الاستلهام المباشر القصدي، كما في مسرحية (شيلوك الجديد) من (تاجر البندقية).

تلك التمظهرات الثلاثة، لايتوقف دورها عند حدود إظهار التأثر الباكثيري بشكسبير فحسب، بل هي برهانٌ بيّن يمكن الانطلاق منه إلى دائرة أوسع تتعلق بالاستدلال على ما لِعاملِ (التأثير والتأثر)- والمشار إليه آنفاً في هذا الفصل- من دورٍ عبر ثقافيّ فاعلٍ بين الدراسات المقارنة والتناصّ والمسرح؛ سواءً تبدّى في صورة ترجمات مقارنة، أو استيحاء تناصيّ، أو محاكاة درامية.

3.4.1 مسرح شكسبير:

شكسبير .. اسم أقام الكسوف على من قبله فلا يُرَوْن، وأمسك مهيمناً بتلابيب من بعده، فلم يجدوا بُداً من السير في ركابه، أو التطلع للحصول على قبس من نوره، لعلهم إذ ذاك يستضيؤون بهالته الوهّاجة، التي استمر وهجها حتى عصرنا الحاضر. هو اسم ما إن يُنطق حتى نستحضر في أذهاننا شخصه بوصفه أعظم الشعراء والمسرحيين الإنجليز؛غطّت شهرته الآفاق وامتدّت حتى تأثّرت به أجيال متلاحقة وصولاً إلى عصرنا الحاضر، وحتى قيل: "ليس رجل عصره فحسب بل كان رجلاً لكل العصور"[129]. فمن بين الفرق المسرحية التي حملت اسمه، مروراً بالروايات والأفلام والقصائد، ووصولاً إلى إنتاج أدبي ونقدي ضخم حوله وحول كتاباته، نجد أن الأمر تعدَّى التأثير الشخصي ليتحول إلى أشبه ما يكون بظاهرة شكسبيرية من نوع خاص، تغلغلت في النفوس بطريقتها الخاصة؛ لتخرج لنا مزيجاً فنياً متمثلاً في صورة إنتاج مكتوب أو منظورٍ مشاهد يختلف طبقاً لمتلقّيه. ففي الغرب، نجد أن أهم عشرة أعمال أوبراليّة عالمية مستوحاة من أعمال شكسبير؛ منها أوبرا (العاصفة ***The Tempest***) لهنري بروسيل ***Henry Purcell*** والمستوحاة من مسرحية شكسبير التي تحمل العنوان ذاته، وأوبرا (ملكة الجنيّات ***The Fairy Queen***) والمستوحاة من (حلم منتصف ليلة صيف ***A Midsummer Night's Dream***)، بل إن البعض قام بالدمج بين أكثر من عمل من أعمال شكسبير كما في بناء أوبرا (الجزيرة المسحورة ***The Enchanted Island***)، التي تم الدمج فيها بين نصيْ مسرحيتيْ (العاصفة) و(حلم منتصف ليلة صيف) ..وهكذا. وعندما نقرأ لمبدع ما كويلْيَم فوكنر ***William Faulkner***، نجده يُقِرّ بتأثير عدد كبير من الكُتّاب عليه خلال رحلته المهنية كدرايزر ***Dreiser***، ومارك توين ***Mark Twain***، وأندرسون ***Anderson***، وديكنز ***Dickens***، وبلزاك ***Balzac*** .. وغيرهم الكثير، غير أن الاسم الذي كان يتكرر مراراً أكثر من غيره وصاحب التأثير الأكبر فيه هو

[129] ويلز، ستانلي: **شكسبير لكل العصور**، ترجمة: عصام عبدالرؤوف بديع، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط1، 2013، ص 5.

ويليم شكسبير، ويكفي تدليلاً على ذلك عنوان روايته (الصوت والغضب ***The Sound and The Fury***)[130]، كما نجد قصائد الشاعر الرومانسي جون كيتس ***John Keats*** تُطابق النمط ذاته في قصائد شكسبير، وهي كذلك مليئة بالصور الشكسبيرية الأدبية التي تميز بها شكسبير دون سواه [131]، بل بلغ به التأثر حداً أن أبقى تمثالاً لشكسبير بجانبه أثناء الكتابة أملاً في أن يلهمه بعض إبداعه[132].

فضلاً عما سبق، فقد استخدم العديد من الكُتّاب الذائعي الصيت من الغربيين الكثير من عبارات شكسبير الشهيرة، إما كعناوينَ لرواياتهم أو ضمن مؤلفاتهم، في أوضح صورة للتناصية، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: (شتاء السخط ***The Winter Of Our Discontent***) للكاتب جون شتاينبك ***John Steinbeck***، و(عالم جديد شجاع ***Brave New World***) للمؤلف ألدوس هكسلي ***Aldous Huxley***، وعشراتٍ من الأفلام السينمائية مثل روميو وجولييت ***Romeo and Juliet***، والأولاد من سيراكوز ***The boys from Syracuse***، وتاجر البندقية ***The Merchant of Venice***، إلخ[133]. أما بالنسبة للتأثير الشكسبيري على العرب، فيمكننا أن نلاحظ ذلك بشكل كبير في أعمال أحمد شوقي في مسرحيته الغنائية الشعرية (مصرع كليوباترا) و(مجنون ليلي) التي حاكى في بنائها (روميو وجولييت)، و(سليمان الحلبي) لألفريد فرج التي استوحى فيها ملامح شخصية (هاملت) وأحاديثه مع نفسه، وكذا(حكاية لعبة) لعبدالله الحمد المستوحاة من نفس المسرحية، و(شيلوك الجديد) لعلي أحمد باكثير المستوحاة من (تاجر البندقية)... إلخ، بالإضافة إلى عدد هائل من الأقوال المأثورة والمستوحاة من كتاباته، التي أصبحت تستخدم بشكل يومي على ألسنة الجميع من مثل: "أكون أو لا أكون.. هذا هو السؤال"، و"الدنيا مسرح كبير"، "وكل الرجال والنساء ما هم إلا ممثلون على هذا المسرح"... إلخ.

4.4.1 (شيلوك الجديد) و(تاجر البندقية):

مسرحية (شيلوك الجديد) هي إحدى مسرحيات باكثير التي حظيت بالاهتمام لسببين: أولهما الجزء المتعلق بمحاكاتها الواضحة لتاجر البندقية، حيث تقوم على الفكرة ذاتها، وتتمحور

---

[130] Hamblin, Robert W.2015, *A Casebook on Mankind: Faulkner's use of Shakespeare,* Southeast Missouri State University. Available from: <http://www.semo.edu/cfs/teaching/4859.html>.[7 January 2014]

[131] Mabillard, Amanda 2013, *Shakespeare's Influence on Other Writers*. *Shakespeare Online*. Available from: <http://www.shakespeare-online.com/biography/shakespearewriter.html>.[5 February 2014]

[132] *Ibid.*

[133] *Ibid.*

حول الشخصية اليهودية نفسها المثيرة للجدل (شيلوك)، والثاني عدّها أحد مظاهر استشراف باكثير للمستقبل العربي فيما يتعلق بقضية فلسطين. وإن أردنا تحليلاً لباكثير ودراسةً لدوافعه، سواءً فيما يتعلق بالاختيار، أو الممارسة، وغيرهما- فلن نجد ما هو أفضل للتعبير عنها مما جاء في كتابه (فن المسرحية)، وهو ما نورده هنا رغم طوله، حيث لخّص فيه دوافعه إلى الممارسة التناصية القصدية لـ (تاجر البندقية)، فيقول:

" كانت قضية فلسطين تشغلني، وذلك سنة 1944م، أي ثلاث سنوات قبل النكبة، حيث احتلت هذه القضية أفكاري وتتبعتُ بفارغ الصبر هذه القضية في الكتب والصحف. وفي مرة من المرات عندما قرأت أن الزعيم الصهيوني (*Jabotinsky*) قد ألقى كلمة في مجلس العموم البريطاني المتّحد، عندما ضرب بيده على الطاولة قائلاً: "أعطونا رطل اللحم.. لن نتزل أبداً عن رطل اللحم"، مشيراً بذلك إلى الوطن القومي الذي تضمّنه وعد بلفور، قلتُ في نفسي قد وجدت الضالّة التي كنت أنشدها! هذه الكلمة حجّة على الصهيونية لا لها، وتذكرتُ تاجر البندقية، فعدتُ لقراءتها ومن ثم شرعتُ بالكتابة " [134].

هكذا، وضع باكثير تصميم المسرحية، وبدأ في كتابتها "بكل سهولة حتى النهاية على حد قوله"[135]. وتبدو المسرحيتان وكأنهما تسيران في توازٍ فيما يتعلق بـ(شيلوك)، وتختلفان فيما يتعلق بالحبكات الأخرى المتداخلة في (تاجر البندقية)، أو المضافة في (شيلوك الجديد)، حيث اعتمد باكثير في بناء مسرحيته على الثيمة الرئيسية المكونة (لتاجر البندقة) والمتعلقة بشيلوك المرابي اليهودي الذي يطلب اقتطاع رطل من اللحم مقابل عدم تنفيذ الطرف الآخر لشروط العقد.

إزاء ذلك، قام باكثير بإعادة إسقاط تصور المسرحية الذي أبدعه شكسبير قبل أربعة قرون تقريباً على واقعه الذي عاش فيه، وذلك من خلال اقتناص مواطن الالتقاء بين (تاجر البندقية) وواقع الأحداث الراهنة أثناء كتابة المسرحية، على النحو التالي:

- الفكرة الجوهرية الجامعة بين الأمرين : اشتراط قطع رطل من اللحم في (تاجر البندقية) ومناداة القائد الصهيوني ***Jabotinsky*** بالأمر نفسه [136]بعد أربعة قرون في صورة المطالبة باقتطاع أرض فلسطين من الوطن العربي.

- قضية الأحقية في المطالبة: فكما يسقط حق شيلوك في المطالبة بشرطٍ يتنافى والإنسانية(لا اقتطاع دون خسائر جسدية)، يسقط حق اليهود في المطالبة باقتطاع وطن لهم، فلا يمكن اقتطاع أرضٍ ما من سكانها وثقافتها وهويتها، وهو حكم بإعدام جماعي لا مجرد أذىً فردي، كما

---

[134] باكثير، علي أحمد: **فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية**، مرجع سابق، ص 49.

[135] **المرجع نفسه**.

[136] تجدر الإشارة هنا إلى أنه كان أحد الداعين إلى رفض الاكتفاء بإقامة (إسرائيل) على أرض فلسطين وحدها، بل مدها إلى حدود الأردن وصحراء سوريا.

أن الوعد المُعطى (وعد بلفور) لا يمكن الوفاء به قانونياً فضلاً عن الجانب الإنساني والجغرافي ونحوه؛ وذلك لأن من أعطاه (بريطانيا) لا يملك حق تقديمه .

- وحدة النظرة تجاه الآخر اليهودي؛ بوصفه الجشع المستغلَ لحاجات الآخرين ، والمحتال المخادع، صاحب الموقف المتعنت مهما كانت عاقبة الأمور.

المبحث الخامس

الإطار العام: النظرية والمنهج والإجراءات

ثمة رؤى مختلفة، ومداخل دراسية متعددة للتعامل مع الأدب وفهم طبيعته، واستكناه مغاليقه، وبقدر ما تختلف تلك الآليات وتتعدد تلك الوسائل؛ بقدر ما تجمعها الغاية ويوحدها الهدف وهو الوصول إلى مقاربة مُثلى قدر الإمكان للنص الأدبي. هذه الرؤى والمداخل ووسائل المقاربات هي ما يُطلق عليه "النظرية الأدبية" والتي يُعبر عنها بوصفها "جسد من الأفكار والوسائل التي نستخدمها في القراءة العملية للأدب، ولا نقصد بذلك الإشارة إلى معنى عمل ما من الأعمال الأدبية، بقدر ما نشير إلى كشف ما يمكن أن يعينه الأدب" [137]. هذا ما يقوله بريتون في بحثه المطول حول النظرية الأدبية وتاريخها وأنواعها...إلخ، وهذا ما نستعيره نحن هنا ونستشهد به، لا بقصد الحديث حول النظرية الأدبية في حد ذاتها؛ بل للاستدلال على ما لهذا الجسد من أهمية في فتح مغاليق عدة تحيط بالعمل الأدبي. ولعلنا نقف هنا عند عبارة "جسد الأفكار والوسائل"، فهذا ما نحاول شرحه هنا وما نحن بصدد الوصول إليه. فمن أجل الإلمام بكافة جوانب الموضوع محل الدراسة، يجب علينا البحث فيه بشكل شبكي، أفقيّ وعموديّ على النحو التالي:

- **محور رأسي:** يتطلّب الإحاطة بالإطار العام النظري للحقبة المحيطة بالنص الأصل (أ) "***hypotext***" عموماً، وهو في هذه الحال مسرحية (تاجر البندقية)، وبـ"النص المتفرع (ب)" ***hypertext*** " خصوصاً، ويمثله هنا مسرحية (شيلوك الجديد).
- **محور أفقي:** قائم علي تفكيك عناصر عنوان البحث (المختلف والمؤتلف بين مسرحيتي ("تاجر البندقية" لشكسبير و"شيلوك الجديد" لعلي أحمد باكثير: دراسة تناصية مقارنة)، عبر تشكيل جهاز مفاهيمي يعي المكوّنات الثلاثة: (المسرح، الأدب المقارن، التناص)، وبالتالي يستحضر مجموعة من المصطلحات النقدية الحديثة، بوصفها مصطلحات لها خلفياتها النظرية من جهة، وبوصفها مفاتيح وأدوات واستراتيجيات فاعلة في قراءة النص وتحليله من جهة أخرى.

1.5.1 الإطار العام لنصّيّ الدراسة:

يمكن معرفة ذلك عبر إلقاء نظرة تاريخية على الفترة التي نشأت فيها كلتا المسرحيتين، ونبتدئ هنا بمسرحية (تاجر البندقية) بوصفها نصاً سابقاً، كُتب عام 1598م وفقاً لما أورده جون

[137] Brewton, Vince 2014, *Literary Theory*, University of North Alabama, U.S.A, Available from: <http://www.iep.utm.edu/literary>. [27 December 2014]

راسل بروان ***John Russell Brown*** [138]، وثمة أدلة أخرى تقول إن النص الأصلي للمسرحية كتب عام 1594م [139]، وذلك بالعودة إلى بعض القرائن التي أدلى بها محققو النصوص في هذا الشأن، بينما اعتمد آخرون تاريخ 1596م نسبة لبعض الحوادث التاريخية في ذلك الوقت، التي كان لها ارتباطات ودلالات واضحة ببعض نصوص المسرحية. واعتماداً على ما سبق، يمكننا القول إن المسرحية قد كتبت لأول مرة بين عامي 1594م - 1598م، وأعيد كتابة أجزاء منها قبل نشرها عام 1600م، ولعل هذا يفسر "التناقض في استخدام النثر والنظم"[140] في عدة مواضع مختلفة منها.

ولا يعنينا، في هذا الشأن، تاريخ الكتابة أو زمنها في حد ذاته، بمقدار ما يعنينا النظر في الحالة الاجتماعية والتاريخية السائدة في ذلك الوقت، فلم "يحدث إلا مرة واحدة فحسب أن ثارت مشاعر الجماهير في لندن ضد اليهود، و ذلك وقت محاكمة لوبيز[141]وإعدامه"[142] في العقد الذي كتبت فيه المسرحية. وما عدا ذلك، فإن المجتمع في إنجلترا نظر إليهم نظرةً خالطها التعجّب والاستغراب إزاء عاداتهم وممارساتهم، لا نظرة الحذر والعداوة [143]، وذلك بخلاف زمن مضى قبل ذلك في عهد إدوارد الأول، حين طرد اليهود من إنجلترا ما لم يقبلوا باعتناق المسيحية[144]. وسواء تم النظر إليهم بسخرية أو بخوف، تعجّب أو استنكار، فإن ما اتفق عليه الجميع هو أن جريمة الربا "كانت قضية مُشكِلة قائمة في العصر الإليزابيثي"[145]، كما نُظِر إليها بوصفها "شراً عظيماً"[146]، وهي الصفة المميزة التي وُصِفت بها الممارسة اليهودية، وعُرِف بها اليهود في ذلك الوقت، والتي بُنيت حولها المسرحية انطلاقًا من كونها الإشكالية الأساسية. هذا بخلاف التاريخ الطويل

---

[138] Brown, J. R. 1955, *The Merchant of Venice*, Methuen& Co Ltd., 2006 The Arden Shakespeare, p. xxi.

[139] *Ibid*, p. xxii

[140] شكسبير، وليم: **تاجر البندقية**، ترجمة وتقديم: محمد عناني، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988، ص 29.

[141] الطبيب رودريجو لوبيز *Rodrigo Lopez*، الذي أدين بعدّة تُهَم ترجع إلى أسباب سياسية؛ ومنها محاولة دس السم لملكة إنجلترا.

[142] شكسبير، وليم: **تاجر البندقية**، ترجمة وتقديم:أحمد أمين، القاهرة: دار الشروق، 1994، ص9.

[143] **المرجع نفسه**.

[144] في مقابل نظرة أحمد أمين السابقة، نقرأ نظرة أخرى في مقدمة ترجمة عناني للمسرحية، يقول فيها: "وكانت شرور اليهود مألوفة لجمهور شكسبير"، ثم يتابع في الفقرة نفسها "وكان هؤلاء يعيشون ويعملون في سلام، وكانوا بصفة عامة يحظون بالاحترام باعتبارهم ينتمون إلى المجتمع..."، علماً بأن ترجمة عناني تسبق ترجمة أمين ب 6 سنوات تقريباً.

[145] Brown, J.R., *Op. Cit.*, p.xiiii

[146] *Ibid*, p.xiii.

لقصة الصراع اليهودي-المسيحي والاضطهاد الذي ارتبط بشكل ما بإشكاليات متعددة متعلقة بالتراث الديني اليهودي وطقوس الدم ***Blood libel*** [147]. ولعل أبرز أسباب هذا الصراع ما يلي:

- **أولاً**: سبب عقائدي، نابع من أسبقية الديانة اليهودية ، بالإضافة إلى العقيدة المسيحية [148] التي يُعد فيها اليهود هم السبب في قتل المسيح عليه السلام [149].
- **ثانياً**: سبب اقتصادي، مرتبط بالأنشطة التجارية، حيث اهتم اليهود بالتفوق في المجال الاقتصادي، وحرصوا على جمع ثروات هائلة "دفعتهم إلى إقراض النقود بالربا"[150]، وحازوا إثر ذلك مبالغَ هائلة مكَّنتهم من استغلال غيرهم؛ بحيث أصبحوا قطعاً من الشطرنج تُحرك تبعاً لمصالح اليهود الخاصة، وتكوين جماعات ضغط تملك مفاتيح التحكم في زمام العديد من الأمور التجارية والسياسية والاقتصادية...إلخ، فيما يعرف في عصرنا الحالي باسم "اللوبي الصهيوني".

تتمثَّل بداية الانعتاق الفعلية لليهود مع مجيء الثورة الفرنسية التي بشّرت بحضور العدل والمساواة والحرية، حيث تنفس اليهود الصعداء، وواصلوا سعيهم الحثيث للمطالبة بحقوقهم وحرياتهم، التي كان أبرزها الدعوة الصهيونية القائمة على "فكرة العودة إلى جبل صهيون في فلسطين بوصفه رمزاً لأرض الميعاد"[151]؛ ومن ثَمّ قيام المؤتمر الصهيوني الأول الذي عُقد في سويسرا على يد هرتزل عام 1897، "والذي صدر عنه التحديد القائل بأن الصهيونية تسعى إلى إيجاد وطن للشعب اليهودي يحميه قانون عام"[152]. وهكذا مضى الأمر حتى تحقق لهم مرادهم في صورة وعد بلفور ***Balfour Declaration*** عام 1917م الذي تمّت المسارعة إلى تجسيده على أرض الواقع قدر الإمكان، ولا أدلّ على ذلك من المذكرة التي وجَّهها بلفور[153] إلى وزير

---

[147] يعد الدم عنصراً رئيسياً في العديد من الطقوس الدينية المختلفة، ولكن ما نقصد الإشارة إليه، هنا، هو الطقوس التي ارتبطت بتقديم أضحيات بشرية.

[148] للاستزادة يُنظر: سميح الزين، غسان: **المسألة اليهودية قصة الصراع اليهودي المسيحي**، بيروت: بيان للنشر والتوزيع والإعلام، 2013، ط1، ص175.

[149] وذلك بخلاف العقيدة الإسلامية "وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم وإن الذين اختلفوا فيه لفي شك منه ما لهم به من علم إلا اتباع الظن وما قتلوه يقيناً "، [سورة **النساء**: آية 157].

[150] الزغبي، تركي قاسم: **اليهود وأرض كنعان**، دمشق: دار مؤسسة رسلان، 2012، ص188.

[151] البازعي، سعد: **المكوِّن اليهودي في الحضارة الغربية**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط1، 2007، ص 52.

[152] **المرجع نفسه**.

[153] قد يبدو للوهلة الأولى أن وعد بلفور نابع من تعاطف مع الصهيونية، وإيمانا بقضيتهم، إلا أن الثابت تاريخياً أن "بلفور كان معادياً لليهود، وأنه حينما تولى رئاسة الوزارة الإنجليزية بين عامي 1903 و 1905، هاجم اليهود المهاجرين إلى إنجلترا لرفضهم الاندماج مع السكان"، حيث أصدر العديد من القوانين والتشريعات التي حدت

الخارجية اللورد كرزون ***Lord Curzon*** التي يقول فيها: "إن الدول الكبرى الأربع ملتزمة بالصهيونية، والصهيونية سواء كانت صائبة أم خاطئة.... تضرب بجذورها في عادات قديمة قدم الدهر.... وهي أكثر أهمية بكثير من رغبات وتحاملات السبعمائة ألف عربي الذين يقطنون الآن تلك الأرض القديمة...."[154] ". وإثر ذلك بدأ الزحف اليهودي إلى فلسطين تحت غطاء الانتداب البريطاني، وصولا إلى عهد هربرت صامويل ومستشاريه -وكان معظمهم من الحركة الصهيونية- الذين طوّعوا القوانين لصالح الوكالة اليهودية الصهيونية في مقابل حظر المقاومة العربية، بحيث تصاعد عدد اليهود في فلسطين عام 1917من 56,000 إلى 680,000 عام 1947[155].

وما ذكرناه الآن لا يتعلق بالحديث عن الحقبة المحيطة بالنص الأول (تاجر البندقية) فحسب، فقد ساقنا الحديث عن اليهودية في طياته حتى وصل بنا إلى الاحتلال الإسرائيلي ونشوء إسرائيل، وهو ما يرتبط بالإطار المحيط بالنص الثاني (شيلوك الجديد)، ففي تلك الفترة، وتحديداً عام 1944 م كتب باكثير مسرحيته التنبّؤية (شيلوك الجديد) التي تنبأ خلالها بمآل القضية الفلسطينية تحت إشراف الانتداب البريطاني، وهذا ما حدث مع صدور قرار الأمم المتحدة رقم 181(د-2) عام 1947م، الذي تمّ بموجبه التصويت على مشروعية إنشاء مستعمرة صهيونية بفلسطين، وتم تقسيم الدولة بين العرب (مسلمين ومسيحيين) واليهود، فقد تم إعطاؤهم "قطعة اللحم" على حد تعبير شكسبير، حتى أصبحت تُعرف لاحقاً بدولة "إسرائيل" التي أصبحت عضواً رسميا في الأمم المتحدة، وتم إسباغ الشرعية الدولية على وجودها، وحصل اليهود على الجسد كله لا قطعة اللحم فحسب. ومع فشل الجهود العربية في استرداد الأراضي الفلسطينية، بسبب النفوذ اليهودي المعتمد على قوى الدول العظمى، كان لزاماً علينا الاستعانة ببعض المرجعيات النظرية المهمة التي ترتبط ارتباطاً مباشراً بظروف نشأة النص الثاني وما أحاط به، وهي نظرية "ما بعد الاستعمار"، و"المركزية العرقية"، وهو ما سيشكل جزءاً من المصطلحات الحاضرة في تكوين الجهاز المفاهيمي لهذا البحث.

من هجرتهم إلى إنجلترا؛ وذلك "خشية الشر الأكيد الذي قد يلحق ببلاده". انظر: المسيري، عبدالوهاب: **موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية**، القاهرة: دار الشروق، 2009، ج2، ص216.

و عليه، يرى المسيري أن وعد بلفور لا يجب أن ينظر إليه في حد ذاته بمفرده، وبمعزل عن الوعود الاستعمارية الأخرى قبله أو بعده، فهو يمثل "الإمكانية الكامنة في الحضارة الغربية" في ذلك الوقت والمتعلقة بالمصالح الاستراتيجية الغربية.

[154] سميح الزين، غسان: **المسألة اليهودية قصة الصراع اليهودي المسيحي**، مرجع سابق، ص65، 66.

[155] **المرجع نفسه**، ص68.

2.5.1 الجهاز المفاهيمي:

بإعادة قراءة عنوان البحث قراءة كشفية (المختلف والمؤتلف بين مسرحيتي "تاجر البندقية" لشكسبير و"شيلوك الجديد" لعلي أحمد باكثير: دراسة تناصية مقارنة)، سنجد أنه من الضرورة بمكان اعتماد عدة مبادئ ومفاهيم واستراتيجيات نسوقها على النحو التالي:

1.2.5.1 استراتيجيات الدراسة المقارنة:

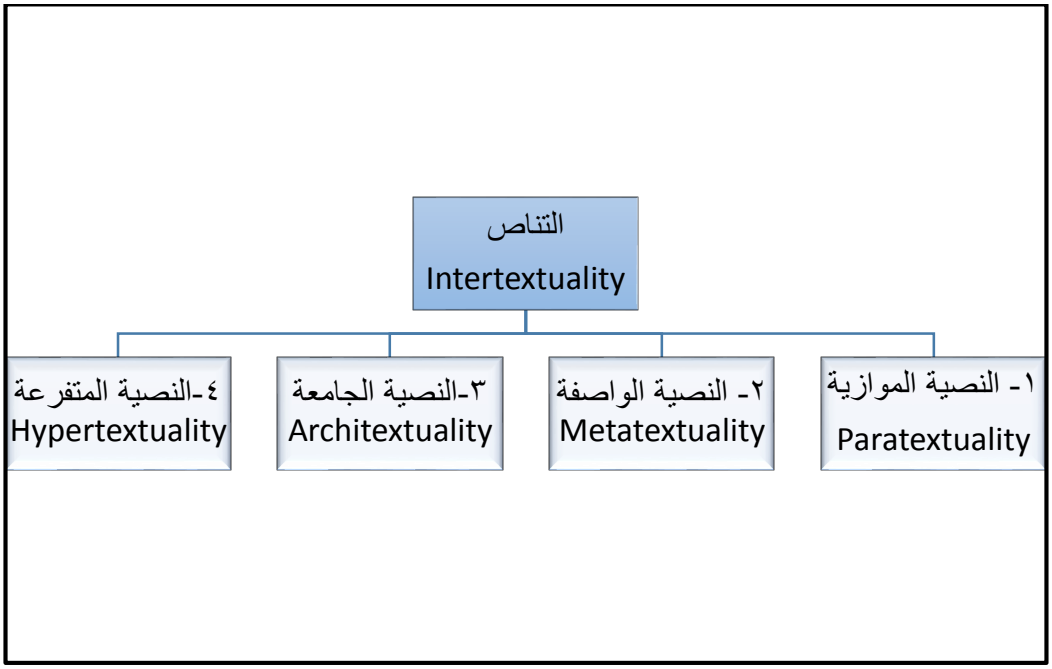
بالحديث عن الاستراتيجيات والآليات، فإننا لا نعني الوقوف عند أصول المدرسة الفرنسية القديمة القائمة على دراسة مظاهر التأثير والتأثر، سواء فيما يتعلق بالمؤلفين، أو الأجناس الأدبية، أو تأثير كاتب ما في أدب آخر، أو دراسة الموضوعات أو عناصر الكوزموبوليتانية، والمصادر والتيارات، ...إلخ، بل سنتجاوز ذلك إلى الإفادة من بعض أدوات المناهج السياقية (التاريخية، التحليل النفسي،...إلخ) والمناهج النصية (البنيوية، السيميائية، التفكيكية... إلخ) ودراسات النقد الثقافي، وذلك وفق ما يتطلبه النص المسرحي من تحليل أو تفكيك أو وصفٍ وتأويل. ومثل هذا التجاوز ليس ملزماً ولا قاصراً، فلن تتم الإحاطة به، كما أنه لن يتم الاقتصار على جانب منه دون آخر؛ بمعنى أننا بالإشارة إلى التجاوز الوارد هنا إنما نقصد الإشارة إلى إشكالية كبرى تتعلق بالدرس المقارن لتعدد مسالكه ومجازاته، واتصاله بمختلف أنواع المناهج والعلوم، فلا يمكن في الدراسات الأدبية المقارنة الاعتماد الحرفيّ بحالٍ من الأحوال على منهج واحدٍ بعينه، فهي تستعين بعدد هائل من الآليات، وتتداخل مع العديد من النظريات والدراسات، كالتلقّي، وعلم الصورة، ودراسات الترجمة، والنقد الثقافي، وأدب الرحلات، ودراسات التناص ودراسات الأساطير، بالإضافة إلى تداخلها الكبير مع حقول معرفية أخرى كالإعلام، والسينما، والفنون، ...إلخ.

وبهذا، فإننا نسير مع نظرة رينيه ويليك التي أشرنا إليها في مقدمة البحث، ونعيد طرحها هنا مرة أخرى، والتي تنصّ على أن الدرس الأدبي المقارن "لا يمكن أن ينحصر في منهجٍ واحد، فالوصف والتشخيص والتفسير والقص والتوضيح تستخدم كلها في معالجته، بنفس القدر الذي نستخدم فيه المقارنة.... ولا يمكن أن نحصر الأدب المقارن في تاريخ الأدب، ونستبعد النقد والأدب المعاصر"[156].

[156] نقلا عن: مكي، الطاهر أحمد: **الأدب المقارن أصوله تطوره ومناهجه**، مرجع سابق، ص 165.

2.2.5.1 استراتيجيات التناص:

يشمل التناص تنوعاً كبيراً من الممارسات والأشكال؛ "استشهادات، إيحاء، سرقة، إعادة كتابة، محاكاة ساخرة، معارضة، وبينها جميعاً نقطة مشتركة، كونها منذ الآن فصاعداً تعتبر ظواهر تناصية".[157] وعليه، فإننا نعتمد في هذه الدراسة استراتيجيات "التناص" وآلياته بوصفه حجر أساسٍ يندرج تحته وتتفرع منه أنماط المتعاليات النصية الأخرى ***Transtextuality*** ، لا بوصفه نمطاً من الأنماط الخمسة التي حدّدها جينيت، وذلك على النحو التالي:



شكل: (2)

ونحن إذ نعيد ترتيب العلاقات التناصية، وفقاً للصورة الواردة أعلاه، خلافاً لما أورده جينيت، فإننا لا نقصد بذلك مجرد الرفض كنوع من المغايرة أو المفاضلة، بل لأن إعادة قراءة مفهوم التناص ذاته والآليات المتعلقة به من حيث هي أدوات للتحليل، مع التمعن في تعريفات جينيت للأنماط الأخرى؛ تتطلّب إعادة الفرز والترتيب على النحو السابق. وحتى ندلّل على ما نقول، فإنه يتوجب علينا العودة إلى منابع المفهوم عند باختين، ومقابلتها بما أورده جينيت في كتابه (أطراس)، حيث نتتبّع الأنماط الخمسة وفق رؤيته، ثم نقابل فيما بينها وبين ما بُني عليه مفهوم التناص عند باختين، وما طورته جوليا كريستيفا لاحقاً.

[157] بييجي- غروس، ناتالي: **مدخل إلى التناص**، مرجع سابق، ص 7.

يبدأ جينيت حديثه عن "المتعاليات النصية" فيقول إنها: "كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوصٍ أخرى"[158]، ثم يمضي تباعاً في تعريف الأنماط الخمسة على النحو التالي:

- **النوع الأول**: هو ما يعرف بالتناص ***Intertextuality*** وهو ما أوضحته جوليا كريستيفا سابقاً، ويعرّفه جينيت بقوله إنه "علاقة حضور بين نصين أو عدة نصوص" [159]، قد تتعلق بالاستدعاء الدقيق والمباشر لنص داخل آخر كما في الاستشهادات (الاقتباسات) ***quoting***، أو في السرقة والانتحال ***plagiarism***، أو بصورة أقل وضوحاً كما في التلميح ***allusion***.
- **النوع الثاني**: عدّه جينيت أقل وضوحاً من السابق، وهو التوازي النصي ***paratextuality*** (النص الموازي ***paratext***)، وقد عَنَى بها العنوان، والعناوين الفرعية،... والحواشي والتذييلات والغلاف، ..إلخ[160].
- **النوع الثالث**: أسماه جينيت بـ النصّية الواصفة/ الشارحة ***Metatextuality*** (الميتانص ***Metatext***)، وقد اعتبره "علاقة الحاشية التفسيرية أو التعليق التي تجمع وتضم نصاً إلى نص آخر دون استدعائه بل حتى دون ذكر اسمه" [161].
- **النوع الرابع**: النصّية المتفرعة ***Hypertextuality*** (النص المتفرع ***Hypertext***)، وقد عرّفها بأنها "علاقة تجمع بين نص فائق متفرع (ب) ***Hypertext*** بنص أصلي سابق (أ) ***Hypotext***"[162].
- **النوع الخامس**: وهو الأخير الذي رآه الأكثر غموضاً بينهم جميعاً، وأسماه النصية الجامعة ***Architextuality*** (جامع النصّ ***Architext***)، حيث تتضمن "علاقة صامتةً بكماء تماماً"[163]، قد تتقاطع مع النص الموازي في جانبين عرض لهما جينيت بالشرح والتوضيح.

وفي مقابل ذلك، بالنظر إلى ما لدى باختين في هذا السياق المفهومي عن التناص، وما أورده عنه تودوروف في كتابه (المبدأ الحواري)، نذكر ما يلي:

---

[158] Genette, Gérard 1997, *Palimpsests: Literature in The Second Degree*, Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky, University of Nebraska Press, U.S.A., p.1.
[159] *Ibid*, p. 1.
[160] *Ibid*, p. 3.
[161] *Ibid*.
[162] *Ibid*, p. 5.
[163] *Ibid*, p. 6.

- ميّز باختين بين العلاقات التي تحدد عمليات تبادل الحوار بقوله: "يمكن قياس هذه العلاقات التي تربط خطاب الآخر بخطاب الأنا بالعلاقات التي تحدد عمليات تبادل الحوار (رغم أنها بالتأكيد ليست متماثلة)[164].
- عَدَّ باختين جميع العلاقات التي تربط تعبيراً بآخر علاقات تناص، فيقول: "يدخل فعلان لفظيان، تعبيران اثنان، في نوع خاص من العلاقة الدلالية ندعوها نحن علاقة حوارية. والعلاقات الحوارية هي علاقات (دلالية) بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي"[165].
- يرى باختين أن للعلاقات الحوارية خصوصية مميزة؛ حيث يقول: "إنها نمط استثنائي وخاص من العلاقات الدلالية..... يقف خلفها فاعلون متكلمون حقيقيون"[166].
- يوضح باختين أن الشرط في أن تصبح العلاقات الدلالية حواريةً هو أن تصبح خطاباً "الذي هو التعبير ، وتستقبل مؤلفاً الذي هو خالق التعبير، ويعبر هذا التعبير بدوره عن موقعه. بهذا المعنى فإن لكل تعبير مؤلفاً نعده في التعبير المجرد خالقاً لهذا التعبير"[167].

إن الغاية هنا ليست سرد ما قاله كل من جينيت وباختين على حدة، بل توضيح التعالق المفاهيمي فيما بينهما، وذلك فيما يمكن صياغته كما يأتي:

- يميز جينيت بين الأنماط الخمسة انطلاقًا من وجود فروق بينها، بحيث يمثل كل منها نمطاً مختلفاً، وهذا ما نجده سابقاً لدى باختين في سياق حديثه عن التناص بقوله "علاقات تربط خطاب الآخر بخطاب الأنا"، ثم ينص على أن هذه العلاقات "ليست بالتأكيد متماثلة"، وهو ما يؤكد ما نذهب إليه هنا بوصف التناص أصلاً يُتفرع منه، لا نمطاً من الأنماط.

- ثم لنتأمل النقطة الثانية حول العلاقات التي تربط تعبيراً بآخر فيما عدّه باختين تناصاً، وعبّر عن ذلك "بدخول فعلين لفظيين، أو تعبيرين في نوع خاص من العلاقة الدلالية... إلخ"، ولنتساءل: أليس هذا هو حال أنماط المتعاليات النصية لدى جينيت على اختلاف أنواعها؟ فجميع المتعاليات النصية تدخل في نوع خاص من العلاقة الدلالية بين نص وآخر، أو نص وعدة نصوص، أو نص وعتبات وحواشٍ وتعليقات، أو استحضاره ضمناً دون الإشارة إليه اسماً وبشكل صريح، ... إلخ!
- وفيما أورده باختين حول العناصر الثلاث اللازمة لتصبح العلاقات الدلالية حوارية (تناصية): "التعبير، خالق التعبير، تعبير التعبير بدوره عن موقعه"، ألا تتوافر هذه العناصر ضمن ما

---

[164] تودوروف، تزفيتان: **ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**، مرجع سابق، ص121.

[165] **المرجع نفسه**، ص 121.

[166] **المرجع نفسه**.

[167] **نفسه**.

أورده جينيت من أنماط التعالي النصي؟ وهل يمكن القول بوجود تفاعل أو تداخل أو علاقات بين النصوص دون ما سبق ذكره؟

في واقع الأمر، إذا تابعنا القراءة لما بعد الأنماط الخمسة للمتعاليات النصية، سنجد أن جينيت نفسه قد أقرّ وجود هذا "الاتصال والتداخل المتبادل"[168]على حد تعبيره، وأنه "لا يمكن النظر إلى الأنماط بصفتها فئات منفصلة"[169]، فالنصية الجامعة تتداخل بشكل هائل مع المحاكاة، وبالتالي مع النصية المتفرعة، بوصف المحاكاة أحد أنماطها. وبالتبعية أيضاً، فإنها تتداخل مع النص الموازي والنصية الواصفة، بوصفها الأدلة التي ستقودنا إلى علاقات التداخل [170]. وهكذا، يمكن القول إن التناص مفهوم شديد الاتساع لا يقف عند الأشكال المباشرة المألوفة لأنماط التداخل، بل يمتد ليشمل كل أشكال التفاعل والتبادل الكائنة بين نص ما وما حوله من نصوص أو خطابات، وتتمايز هذه الأنماط وتتباين في صورة المتعاليات النصية التي أوردها جينيت.

3.2.5.1 أدب ما بعد الاستعمار:

يشير المصطلح بدايةً إلى الفترة التي تعقب انتهاء الاستعمار، لا بالمعنى التاريخي فحسب، بل بالمعنى الثقافي الذي يجعل من خطاب ما بعد الاستعمار خطابًا نقيضًا أو خطابًا مضادًا للاستعمار وكل أشكال الهيمنة والإمبريالية، وعلى الرغم من أن الكلمة تعني عادة ما سبق إيراده، فإنها تُسْتَخدم بوصفها مصطلحاً نقديّاً "***Post- colonialism***" ليشير إلى نوع من التحليل ينطلق من فرضية أن الاستعمار التقليدي قد انتهى، وأن مرحلة من الهيمنة – تسمى أحياناً المرحلة الإمبريالية أو الكولونيالية كما عربها بعضهم- قد حلت، وخلقت ظروفاً مختلفة تستدعي تحليلاً من نوع معين"[171]. وبتعبير آخر، فإن نظرية ما بعد الاستعمار تتعامل مع قراءة أو كتابة الأدب بوصفه خطاباً متعالقاً مع كافة التغييرات السياسية والاجتماعية والثقافية المحيطة به، سواء كان نتاجاً لبيئة مُحتلَّة أو سبق لها الخضوع للاحتلال، أو كان أحد المحمولات الثقافية للخطاب الاستعماري -في البلدان المستعمِرة- والموجه إلى المستعمَر بطبيعة الحال، كما يتعامل مع عدة أمور وإشكالياتٍ مختلفة، منها: الطريقة التي يشوِّه بها الأدب في ثقافة المستعمِر التجارب والحقائق، وتفننه بطرق مختلفة في حفر مركّبات النقص والشعور بالدونية في الشعوب

---

[168] Genette, Gerard 1997, *Op. Cit.,* p.7.

[169] *Ibid.*

[170] *Ibid,* p. 8.

[171] الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد: **دليل الناقد الأدبي**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط3، 2002، ص 158.

المستعمَرة[172]. ثانيهما: أدب الشعوب المستعمَرة الذي يحاول أن يوضح هويتها، ويتمسك بها قدر استطاعته، ويستبسل في استعادة ماضيها، وذلك في مواجهة الغيرية الحتمية التي تواجههم، من خلال التعامل مع الطرق التي تختلف وتتغير فيها اللغة والثقافة والعادات والمفاهيم، في الدول المستعمَرة[173]، أو عبر إعادة توظيف تلك التحولات والتبدلات وما تم اكتسابه من ثقافة المستعمِر في صورة مناهضة كولونيالية للخطاب الاستعماري.

يُعدّ إدوارد سعيد أحد الرواد الأوائل الذين خاضوا هذا الحقل وأبدعوا فيه عبر كتابه (الاستشراق: المعرفة، السلطة، الإنشاء)؛ ذلك أن دراسة سعيد للاستشراق "دراسة لخطاب استعماري، خطاب تلتحم فيه القوة السياسية المهيمنة بالمعرفة والانتاج الثقافي"[174]، كما أوضح فيه " تسلط الأفكار الأوروبية عن الشرق، التي تعيد بدورها تأكيد التفوق الأوروبي على التخلف الشرقي"[175] وعليه، أصبح مجال دراسات ما بعد الاستعمار يحظى بأهمية مطّردة، منذ سبعينيات القرن الماضي، وقد أرَّخ البعض لظهوره في الأكاديمية الغربية؛ منذ اللحظة التي قام فيها إدوارد سعيد بنشر أفكاره عن النقد التأثيري للهياكل الغربية في المشرق من خلال كتابه الآنف ذكره (الاستشراق) والصادر بالإنجليزية عام 1978.

ومع كل هذه التفسيرات، يبدو مصطلح (ما بعد الاستعمار) يتخطّى كونه مصطلحًا يشير إلى آثار تعقب حدث تاريخي معين متجسد، إلى كونه وصفاً للنصف الثاني من القرن العشرين بشكل عام كفترة في أعقاب استعمار بلغ ذروته. وبمعنى آخر، فإنه قد اتسع ليشمل معنى ضمنياً يستخدم للدلالة على موقف عام ضد الإمبريالية والمركزية الأوروبية. وقد أورد المشتغلون بالنظريات الأدبية ودراسات ما بعد الاستعمار عدداً من المصطلحات المفتاحية فيما يتعلق بأدب ما بعد الاستعمار ، التي نرصد بعضها سريعاً على سبيل المثال لا الحصر:

-**التهجين *hybridity*:** يشير إلى "أنماط تثاقفية جديدة داخل نطاق الاحتكاك الذي يخلقه الاستعمار"[176]، ويتمظهر في عدة أشكالٍ مختلفة، حيث يتم الدمج بين الوسائل أو الممارسات الثقافية أو اللغوية أو الاجتماعية .. الخ، ما بين دول الاستعمار والدول المستعمَرة الخاضعة لها.

---

[172] Lye, John 1998, *Some Issues in Postcolonial Theory*. Available from: < http://www.brocku.ca/english/courses/4F70/postcol.php >. [30 September 2014]

[173] *Ibid.*

[174] الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد: **دليل الناقد الأدبي**، مرجع سابق، ص 158.

[175] إبراهيم، عبدالله: **المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزيات الثقافية**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، 2004، ص 602.

[176] (أشكروفت، بيل)،(جاريث،جريفيت)، (هيلين، تيفين): **دراسات ما بعد الكولونيالية، المفاهيم الرئيسية**،ترجمة: أحمد الروبي، أيمن حلمي، عاطف عثمان، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط1، 2011، ص199.

- **الإمبريالية *Imperialism*:** تعد أحد أبرز تمظهرات خطاب ما بعد الاستعمار في العصر الحديث ، ويعني المصطلح في جوهره سياسة السيطرة وتوسيع الحكم والهيمنة على الكيانات الأضعف بوصفها وسيلة لاكتساب مغانم جديدة، أو طريقة ناجعة لضمان بقاء واستمرارية الدول الكبرى ذات النفوذ التوسّعي، ورغم مايتم تقديمه من ذرائع سياسية وحضارية لتلك الممارسة الإمبريالية، إلا أنها لا تخرج في مضمونها عن المعنى الاستعماري السابق، وتتم ممارسته عبر الاحتلال أو الاستيطان المباشر، أو بممارسة قوى ضغط تسلطية اقتصاديةً وسياسيةً دولية[177].

- **الاستحواذ *appropriation*:** يعني في مجمله الطرق التي من خلالها تستحوذ بها مجتمعات مابعد الكولونيالية على المظاهر الخاصة بثقافة القوى الإمبريالية ولغتها وقوالب الكتابة لديها وأفلامها ومسرحها، بل وحتى نماذج الفكر والحجاج "[178] التي قد تستخدمها في محاولة لإعادة صياغة هويتها الخاصة؛ إلا أن المصطلح هنا في خطاب ما بعد الاستعمار يشير بشكل أكبر إلى إعادة توظيف تلك المظاهر في مناهضة القوى الاستعمارية.

- **الشتات *diaspora* :** يشير إلى مجموعة عرقية من الناس أُرغمت أو أُجبرت -أو حتى حُفِّزت بشكل أو بآخر- على ترك أوطانها، بحيث يتم تشتيتها في أماكن متفرقة من العالم، ومن ثم تأتي التطورات التي أعقبت ذلك في ثقافاتها وأفكارها إثر ذلك التفرق والتشتت، ويعد الاستعمار بحد ذاته حركة شتاتية في جوهره.

- **الغيريّة *alterity*:** تعني "الحالة التي يكون عليها الآخر أو المختلف؛ وتعني الاختلاف أو الآخرية"[179]، وتشمل في بعض ملامحها حالة تشكل الذات في السياق المحيط بها، مقابل الذوات الأخرى؛ حيث لا يمكن أن ينظر إلى الذات بمعزل عن الآخر.

هذا بالإضافة إلى بعض المصطلحات الأخرى، كالاستحواذ، ومناهضة الكولونيالية، وتفتيت الاستعمار ...الخ. ومجمل القول أن مصطلح ما بعد الاستعمار - أو ما بعد الكولونيالية - يستخدم من قبل الدارسين، وخاصة في المجال الأدبي لوصف مختلف الآثار الثقافية والاجتماعية والبيئية واللغوية المتعددة التي تخلفها الممارسات الاستعمارية.

---

[177] Siegel, K, *Introduction to modern literary theory*. Available from: < http://www.kristisiegel.com/theory.htm > [8 February 2014]

[178] (أشكروفت، بيل)،(جاريث،جريفيت)، (هيلين، تيفين): **دراسات ما بعد الكولونيالية، المفاهيم الرئيسية**، مرجع سابق، ص69.

[179] Mitchell, Philip Irving, *Key Terms in Post-Colonial Theory*, Dallas Baptist University. Available from: <http://www3.dbu.edu/mitchell/postcold.htm>. [16 October 2014]

الفصل الثاني

المختلف والمؤتلف في استراتيجيات النص المسرحي

المختلف والمؤتلف في استراتيجيات النص المسرحي

- توطئة
- المبحث الأول:

  العتبات.
- المبحث الثاني:

  الشخصيات: سطوة الأصل وتحوّلات الصورة.
- المبحث الثالث:

  الحواروالتناص الحجاجي.
- المبحث الرابع:

  المؤامرة بين الصراع والفعل المسرحي.

توطئة:

من المستبعد أن تُدْرَس مسرحية (تاجر البندقية) وتتم المقارنة بينها وبين مسرحية (شيلوك الجديد) دون الالتفات إلى مكانة الأولى بين أعمال شكسبير المسرحية. فعلى الرغم من كونها لا تُصنَّف ضمن الفئة التي تمثل أفضل إبداعاته كما يرى بعض الدارسين[180]، فإنها تعد عملاً إشكالياً في ذاته بِفتحهِ أفقاً واسعاً لمختلف أنواع التأويلات والتحليلات، سواءً فيما يتعلق بالشخصيات وخاصة شخصية اليهودي (شيلوك)، أو بشكسبير نفسه بوصفه كاتبًا للمسرحية[181]. كما أن الحالة المربكة والمحيرّة التي نبعت من طبيعة المسرحية قد أضافت لها بعداً آخر ميّزها عن غيرها من أعمال شكسبير، التي يبدو انتماؤها وتصنيفها لأيٍّ من نوعيْ الدراما (كوميديا أم تراجيديا) واضحاً منذ الوهلة الأولى، وذلك بخلاف (تاجر البندقية)، فعلى الرغم من انتمائها ظاهرياً للكوميديا؛ انطلاقًا من أنها تمثل ملهاةً تنتهي نهاية سارّة للجمهور، نجد أنها في واقع الأمر غامضة الملامح تُخفي تأثيرات متباينة، وتختلط فيها المستويات؛ بحيث أن ما يظهر لنا نهايةً سعيدة ظاهرياً وإحساساً بإحقاق

---

[180] منهم من النقاد والمترجمين والمختصين بأعمال شكسبير المسرحية والدراسات التي دارت حوله، بل حتى من جمهور المتلقين، ومن ذلك الاستفتاء الذي طرحه موقع *ROYAL SHAKESPEARE COMPANY* الأكاديمي حول أعظم أعمال شكسبير المسرحية -من بين 38 عملاً- وجاءت (**هاملت** *Hamlet*) في المرتبة الأولى بنسبة 26% وبمقدار (431) صوتاً من مجمل عدد الأصوات الذي يبلغ (2222) صوتاً، تليها في المرتبة الثانية (**الملك لير** *King Lear*) بنسبة 18% و (307) صوتاً، ثم (**ماكبث** *Macbeth*) في المرتبة الثالثة بنسبة 10% و(165) صوتاً، وهكذا حتى تأتي (**تاجر البندقية** *The Merchant Of Venice*) في المرتبة الحادية والعشرين بمقدار (20) صوتاً. للاستزادة يُنظر:

http://www.rsc.org.uk/whats-on/henry-iv/shakespeares-greatest-play.aspx

ويمكن الاطّلاع على التوزيع الكامل للأصوات حول المسرحيات في الملحقات، فهرس الأشكال ص 138، شكل2.

ومن الجدير بالذكر أن التصويت السابق قائم على النظر إلى المسرحيات بوصفها نصوصاً وكتباً مقروءة، أما فيما يتعلق بالنظر إليها بوصفها عروضاً على خشبات المسارح، فإن مسرحية (**تاجر البندقية**) لا يفوقها في الإقبال على عرضها غير عرض (**هاملت**)، ولعل ذلك له علاقة مباشرة بتأثير الممثلين في المسرحية الذين يجدون إغراءً كبيراً في شخصياتها التي توحي بتأويلات مختلفة، على حد تعبير أحمد أمين في مقدمة ترجمته للمسرحية، انظر:

شكسبير، وليم: **تاجر البندقية**، ترجمة وتقديم: أحمد أمين، مصدر سابق، ص8.

[181] ومن ذلك ما أثير من كتابات ودراسات حول إن كانت المسرحية تعكس في واقع الأمر وجهة نظر شكسبير الحقيقية حول اليهود، أم أن النقد والتهم الواضحة الموجهة لليهود في المسرحية ما هي إلا وسيلة أخرى غير مباشرة وخفية للدفاع عنهم وتبرير أفعالهم التي ظهرت كرد فعل تجاه ما وقع عليهم، حتى أصبح ذلك عنواناً لعدد من الدراسات الكبرى المتعلقة بشكسبير، والتي نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- Gross, Kenneth 2006, *Shylock Is Shakespeare*. The University of Chicago Press, Ltd., London.
- Adelman, Janet 2008, *Blood Relations: Christian And Jew In The Merchant of Venice*. The University of Chicago Press, Ltd., London.

العدالة سطحياً، نجد فيه على الوجه الآخر نهاية أخرى، وتساؤلاً حول ما إن كانت العدالة قد أقيمت كما يجب أم لا!

والحديث عما أثارته شخصيات هذه المسرحية وأفكارها من عناصر أدّت إلى موجات متعددة ومختلفة من التأويلات والدراسات، يأخذنا بالضرورة إلى الحديث عن عناصر البناء الدرامي العاملة فيها وفي أي نص مسرحي عموماً، وأهمية كل عنصر منها نسبة إلى الآخر، وهو الأمر الذي نجد فيه اختلافاً واضحاً بين المفكّرين وكبار كتاب المسرح والنقّاد والمؤلّفين. فبينما كان يرى أرسطو ***Aristotle*** أن الحركة الدرامية "ذات فترة محددة"[182]، وأن لها "بداية و وسطاً و نهاية"[183]، وأن التراجيديا هي "محاكاة فعل جليل كامل، له عظم ما، في كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه..."[184]، بحيث يقسّمها عناصرَ ستة: "القصة، والأخلاق، والعبارة، والفكر، والمنظر، والغناء"[185] - فإننا نرى أن تلك العناصر تأخذ في التغير تباعاً، وهو التغيّر الذي يمكن ملاحظته مرورا بهوراس ***Horace***، ولودوفيكو كاستيلفيترو ***Lodovico Castelvetro***، وجورج وتستون ***George Whetstone***[186]، وسير فيليب سيدني[187] ***Sir Philip Sydney***، وصولاً إلى مسرح الأفكار في القرن التاسع عشر، ثم الواقعية الجديدة بعد ذلك التي سارت في أسبانيا، وإنجلترا، وروسيا، وإيطاليا، والتي كان من أبرز كُتّابها هنريك إبسن ***Henric Ibsen***، وأوجست سترندبيرج ***August Strindberg***، وتشيكوف[188] ***Chekcov***، بحيث أصبح من المعتاد بين المسرحيين والنقّاد أنّ عناصر البناء الدرامي تشمل كلا من: الحبكة ***Plot***، والشخصيات ***Character***، والحوار ***Dialogue***، والإيقاع ***Rhythm***، والأفكار (الفكرة الجوهرية) ***Theme***، والتقاليد المسرحية ***Convention***، والنوع ***Genre***. بل إن هناك من أضاف عنصراً آخر لما سبق، ورآه عاملاً شديد الأهمية للبناء الدرامي، ألا وهو عنصر الإثارة

---

[182] داوسن. س.و: **الدراما والدرامية**، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، بيروت- باريس: منشورات عويدات،ط2 ،1999، ص29.

[183] أرسطو طاليس: **في الشعر**، حقَّقه: شكري عياد، مرجع سابق، ص 130.

[184] **المرجع نفسه**، ص48.

[185] **المرجع نفسه**، ص50.

[186] Sid nell, Michael I, Conacker, D.J , Kerslake, Baebara, Kleber, Pia, Mcdonough, C.J & Pietropaolo, Damiano 2008, S*ources of Dramatic theory , 1: plato to Congreve* , Cambridge University.

[187] الجدير بالذكر أن سير فيليب سيدني كان من الآسفين؛ لأن بعضاً من أرقى المسرحيات كمسرحية (جوربودك *Gorboduk*) لم تخضع لقواعد المسرح المقررة المعتادة والمتبعة في ذلك الوقت، والتي كانت تُعنى وفقاً لما قرره أرسطو سابقا بالبناء الدرامي إلى حد كبير.

[188] ألارديس، نيكول: **المسرحية العالمية**، ترجمة: شوقي السكري، القاهرة: هلا للنشر و التوزيع، ط1، ج4، 2000، ص5.

والتشويق ***Suspense***، كما فعل مارتن إسلن ***Martin Esslin***، في كتابه (***An Anatomy of Drama***)[189].

لا يتوقف هذا التباين حول تحديد عناصر البناء الدرامي عند نقاد المسرح الغربي ومؤلفيه فحسب، بل نجد لذلك حالة شبيهة في النقد المسرحي العربي، فتارة نقرأ قالباً مسرحياً مقترحاً من قبل توفيق الحكيم،"يقوم أساساً على الحكواتي أو المقلّداتي وأحياناً المدّاح إذا لزم الأمر"[190]، بالإضافة إلى الشخصيات والمواقف والحوار، وتارة آخرى يحاول عبدالعزيز حمودة استخلاص عناصر البناء الدرامي من عدة أعمال مسرحية مختلفة، فيخرج بأنها القصة أو الحدث، والصراع، والحوار، والكورس، دون تخصيص وإفراد للشخصيات بوصفها عنصرًا قائمًا بذاته، بل بدمجه ضمناً في حديثه عن الحوار[191]. بسبب هذا التفاوت الواضح في تحديد عناصر البناء الدرامي آلينا أن نقتصر في التحليل فيها على ما يتناسب مع عينة الدراسة من جهة، وما يشتمل ويتطلب ضمنياً العمل مع باقي العناصر من جهة أخرى، وهذه العناصر هي: الشخصيات، الحوار، الصراع، في كلا العملين الدراميين، حيث سنقوم بمقاربتها من زاوية تناصية مقارنة، علماً بأن التناص بين المسرحيتين مَثَّلَ في معظمه النصية المتفرعة ***Hypertextuality*** على أساس أن (تاجر البندقية) نص أصل (أ) ***Hypotext***، و(شيلوك الجديد) نص متفرع (ب) ***Hypertext***.

---

[189] لا يتوقف مارتن إسلن عن حسبانه عنصراً شديد الأهمية فحسب بل تجاوز ذلك إلى القول إن وجوده أساسٌ خلف كل بناءٍ درامي فيقول:

" The creation of interest and suspense (in their very widest sense) thus underlies all dramatic construction ".

وإن شدّ انتباه الجمهور قدر المستطاع هو أحد المهام الرئيسية لأي مشتغل بالدراما، وعندها يمكن القول إنه قد تم تحقيق الأهداف المرجوّة من العمل الدرامي:

"the basic task of anyone concerned with presenting any kind of drama to any audience consists in capturing their attention and holding it as long as required. Only when that fundamental objective has been achieved can the more lofty and ambitious intentions be fulfilled".

انظر:

Esslin, Martin 1997, *An Anatomy of Drama*, Hill & Wang, New York. P.43.

[190] الحكيم، توفيق: **قالبنا المسرحي**، القاهرة: مكتبة مصر، 1998، ص14، 15.

[191] حمودة، عبدالعزيز: **البناء الدرامي**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998، ص5.

المبحث الأول:

العتبات

1.1.2 قبل المضيّ في الدروب:

لابد من لنا من وقفة عند عتبات المسرحيتين، فإن كانت دراسة العتبات "مفتاحاً مهماً في دراسة النصوص المغلقة؛ حيث تجترح تلك العتبات نصاً صادماً للمتلقّي، له وميض التعريف بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص"[192]، فإن الحاجة إلى دراسة العتبات تزداد حين التعامل مع النصوص المسرحية بكل ما تحتويه من مشاهد وتقسيمات، وما يحيط بها من جمل إرشادية وإشارات، وما يسكن ذلك من تلاوين التأويلات، خاصة إن كنا بصدد النظر إلى بحث مظاهر الائتلاف والاختلاف بين نصين مسرحيين. ولبلوغ تلك الغاية فإننا سنمرّ مروراً سريعاً على بعض الطبعات المختلفة لكلتا المسرحيتين بالقراءة قبل أن نتوقف عند الطبعة المعتمدة في هذا البحث.

2.1.2 كاتبان، وعدّة وجوه:

هذا ما نراه عند الاطّلاع على كل من المسرحيتين على حدة، فعند النظر إلى (شيلوك الجديد) لباكثير سنرى أن المسرحية بعد أن تمّ نشرها للمرة الأولى عام 1944م قد ارتدت ثلاثة أوجه دون تغيّر أو تعديل في محتوى النصوص أو توزيع الهوامش والحواشي وخلافه، ولم يمر باكثير بعدها بمرحلة "النكوص الإبداعي"[193] في أثناء الفترة بين إصدار الطبعتين الأولى والثانية في حياته[194]، وبإمكاننا أن نرى تغيّر الدلالات بتغيّر الأغلفة، التي تمكنّا من العثور على ثلاثة منها على النحو التالي[195]:

---

[192] بن الدين، بخولة: عتبات النص الأدبي: مقارنة سيميائية، **مجلة سمات**، ع1، مايو2013، ص10.

[193] نورد المصطلح هنا كما أبدعه رشيد بوشعير في مؤلفه (**النكوص الإبداعي في الأدب: في سبيل تأصيل نقدي جديد، تطبيقات على أدب الخليج المعاصر**)، وهو مصطلح مثير للاهتمام، ويجمع بين حالتين متناقضتين: الأولى: النكوص الذي ارتبط في الوعي العربي بمعنى سلبي (رجع القهقرى)، وفي **لسان العرب**: "النكوص: الإحجام والانقداع عن الشيء، ونكص: رجع عما كان عليه من الخير". انظر: ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين: **لسان العرب**، مرجع سابق،ج 13، ص 354، 355.

وفي القرآن نقرأ:" فلما تراءت الفئتان نكص على عقبيه" [سورة **الأنفال**: آية 48]. والثانية: الإبداع الذي يحيلنا إلى معنى آخر مخالف تماماً عما سبق، ويُعنى بالخلق والابتكار، وهذا ما يجعل مثل هذه المزاوجة بين النكوص والإبداع مثيرة للاهتمام، خاصةً إن كان المعنى يتضمن الرجوع عما كان عليه من الخير كما أشرنا آنفا.

[194] وذلك بخلاف عدد من الأعمال الشعرية والنثرية التي عاد لها باكثير وأعاد صياغتها وتجديدها عبر التعديل في ملامحها وعناصرها لأغراض مختلفة؛ ومن ذلك على سبيل المثل لا الحصر مسرحية (**الوطن الأكبر**) الشعرية، التي أعاد صياغتها في عمل نثري بعنوان (**إبراهيم باشا**).

[195] تم ترتيب صور الأغلفة تصاعدياً حسب الأسبقية في الإصدار.

(1)

(2)

(3)

شكل: (3)

لن نسترسل في الحديث هنا حول وصف الأغلفة، من حيث الألوان والأشكال، فالصور ماثلة أمام الرّائي غاية في الوضوح، ولكننا سندخل مباشرة إلى ما تقوله الاختلافات بين تلك الأغلفة في كل إصدار، قبل أن نركّز فعل القراءة على مقاربة عتبات النسخة المعتمدة لدينا في هذا البحث،والتي تمثلها الصورة الثانية. وبالنظر إلى ثنائية الصورة والحرف في غلاف الإصدار

الأول سنجد عنوان المسرحية قد بلغ نصف الغلاف عرضياً، ويقطعه طولياً رسم لرجل ضخم حليق أسمر اللون حاسر الرأس، تبدو صورته للوهلة الأولى وكأنها صورة لأحد رجال الغاب أو القبائل البدائية، بإزاره القصير وثلثي قلب مقطوع ينزف دماً، معلق بأوردته في قبضة الرجل اليمنى، وسيف في يسراه ملوث بالدماء، وخلفية تكاد تكون خالية الألوان والأشكال باستثناء سماء زرقاء، وصحراء ممتدة؛ لتسهم هذه المفردات كلها في تشكيل صورة البربريّ الهمجي، وليقع بعدها اسم المؤلف متوسطاً الصفحة في الأسفل.

إنها صورة في مجملها عاطفية، طفولية النضج، مباشِرة، متولّدة عن رغبة عارمة في تصوير الشرّ بأقبح ما يكون، وكأن الأمر أشبه بطفل صغير تعرض لأذىً ما أو يخاف شيئا ما، وعندما تسأله عن هوية من تعرض له بالأذى أو عمّن يخافه، تجده يسترسل في الوصف والشرح مشيراً بيده، ومعبرّاً بكل ما يستطيع من قوة عن مدى ضخامة ذلك الشيء أو الشخص ومقدار بشاعته، ولربما رأى له قروناً أو أنياباً وذيل تنين طائر، على سبيل المبالغة في التخييل!! هذا ما يمثله هذا الغلاف هنا، فتحت تأثير رغبة ملحة في تصوير شر (شيلوك)، وسوء اقتطاع اليهود لجزء من أرض العرب، صُوِّر الغلاف بهذه الطريقة البدائية، وهي أبعد ما تكون عن صورة اليهودي وسماته شكلاً وهيئةً، وفي تناقض تام مع ما يحمله العنوان من دلالات لصفة (الجديد) المنعوت بها (شيلوك).

أما الغلافان (الثاني) و(الثالث) فيمضيان بدلالات أخرى مخالفة تماما، فمن الهمجية إلى المدنية، ومن المباشرة السطحية إلى المحاربة الخفية، ومن الوحدة الفردية إلى تعددية جنسية، تحتل فيها المرأة الصورة الكبرى وتكثر فيها الوجوه، بينما يحتل العنوان ركناً جانبياً في الأعلى، ويقابله اسم الكاتب في الزاوية المقابلة في الأسفل. ولعل أكثر ما يميز غلافي الإصدارين اللاحقين أمران: حضور المرأة كما أشرنا إليه آنفاً، وظهور (شيلوك) في خلفية الغلاف الثاني بضحكة ماكرة من بعيد، واختفاؤه تماماً من الغلاف الثالث! وهو ما يدعو إلى التساؤل حول إن كانت سياسات القبول والرضوخ للأمر الواقع شيئا فشيئا قد امتدّ أثرها إلى حبر المطابع! أم أن الهدف الكامن وراء ظهور الغلاف الأخير بهذا الشكل هو طريقة أخرى لقول: "هذا ما جنته يداي"!

وبإعادة استكناه دلالات عتبات الإصدار المعتمد لدينا في هذا البحث والذي يمثله "النموذج الثاني"، يتبدّى لنا نص المسرحية في صورة العنوان (شيلوك الجديد)، وذلك لما يحمله من أبعاد دلالية ورمزية، وأولها ذلك التناصّ القصدي الواضح مع شخصية (شيلوك) في مسرحية شكسبير؛ مما يستحضر في الأذهان مباشرة شخصية المرابي اليهودي الجشع في (تاجر

البندقية)[196]، ويحيل المتلقّي إلى فحوى مضمون النص مباشرة، في مخالفة صريحة لرؤية أمبرتو إيكو ***Umberto Eco*** [197]، ويضيف في الوقت نفسه تساؤلاً حول دلالة المفردة الثانية من المركّب اللفظي (شيلوك الجديد) الذي تقيم فيه صفة "الجديد" احتمالات أخرى، وتنشئ أفق توقّعات لأبعاد نفسية واجتماعية، بل ربما وجسدية مختلفة.

ويرافق تلك العبارة بشقّيها لوحةٌ اتُّبِع فيها -غالبا- المذهب الواقعي[198]، حيث تطغى عليها صورة امرأة جميلة في المقدمة، ثم يأتي بعدها رجلان وامرأة أخرى تباعاً، وأشخاص لا تظهر لهم ملامح في الخلفية البعيدة. ولعل ما يميّز هذه اللوحة هو سهولة تمييز شخصية (شيلوك) للوهلة الأولى، بأنفه المعقوف وضحكته الماكرة ونظرته الخبيثة وكأس النبيذ المرفوعة في يده، وهو ينظر ملتفتاً إلى الآخرين في الأمام، وهذا ما يجعلنا نتساءل: إذا كان اسمه هو العنوان، والنص هو اسمه، فلماذا يقبع خافياً في الظل ولا يتقدَّم المشهد؟! أم أن هذه سمة أخرى من سمات كونه

---

[196] فلا يمكن بحال أن تلتبس الأمور على ذهن المتلقي حال قراءته لكلمة (شيلوك)، فقد أصبحت الشخصية بالغة الشهرة منذ صدور أول طبعة عام 1600م حتى عصرنا الحاضر، بل إن كلمة (شيلوك) لما بلغته من تداول وانتشار واسع الأرجاء واستعمال على ألسنة الجميع أصبحت إحدى ألفاظ اللغة الإنجليزية للدلالة على معنى "المُرَابي"، وأدخلت الكلمة في معاجم اللغة وقواميسها، فنقرأ في (قاموس أكسفورد) وفي (المغني الأكبر): مُرابٍ مُلِحّ، مرابٍ جشع، مراب مشتط ((n) *Shylock*)، انظر: الكرمي، حسن سعيد: **المغني الأكبر**، بيروت: مكتبة لبنان، 1987،ص1275.

ورغم أن الاسم تحول إلى إحدى مفردات اللغة، فإن الأمر لا يخلو من ثورات من قبل الجماعات الناطقة باسم النضال ضد "معاداة السامية *Anti-Semitism*"؛ وذلك عند استخدام الكلمة حالياً من وقت إلى لآخر، كما حدث مع نائب الرئيس الأمريكي الحالي جو بيدن *Joe Biden* عندما اضطر للاعتذار علانية عن استخدامه للفظ *"Shylock"* في وصفه لأولئك الذين يفرضون على الجنود قروضاً بفوائد سيئة بينما هم يدافعون عن الوطن في الخارج، وذلك خلال كلمته في الذكرى الأربعين لقانون العنف ضد المرأة، وقد عبّر عن أسفه لاستخدام المصطلح بعد استدعائه من قبل رابطة مكافحة التشهير ووصفه بمعاداة السامية، وقد أرجع ذلك إلى أنه سوء اختيار للكلمات *"poor choice of words"* ؛ مما حدا بجريدة التايم *TIME* الأمريكية أن تجري دراسة سريعة لـ(199) موضوعاً ومقالةً جرى فيها استخدام الكلمة خلال السنوات الأخيرة تحت عنوان *When did Shylock become a slur?*. هذا الأمر على ما فيه من واقعية حاضرة أمام أذهاننا، يظل حاضناً لأبعاد رمزية عديدة، سواء فيما يتعلق بنفوذ اللوبي الصهيوني، أو بإحكام قبضتهم على مسرح سياسة دولة تعد من القوى العظمى في العالم. ولمزيد من التفصيلات، يُنظر:

Rothman, Lily 2014, When Did Shylock Become a Slur?, *TIME* 17 September. Available from: <http://time.com/3394403/shylock-biden/>.[12 March 2015]

[197] يرى إيكو أن وظيفة العنوان تكمن في أن يشوّش الأفكار لا أن يثبتها؛ بحيث يُحدث صدمة للمتلقي بمخالفة أفق التوقع لديه.

[198] الواقعية: مذهب فنّي انتشر في منتصف القرن التاسع عشر، وكان يقوم على تصوير الأشياء كما هي في واقعها الحقيقي، بخلاف مذاهب أخرى، كالرومانسية، والسريالية...إلخ.

(جديداً) حيث يدير كل شيء في الخفاء؟ هل يمثل هذا إحدى التحوّلات المصاحبة لتغيرّات الطبيعة الأخلاقية والاجتماعية والثقافية للشخصية اليهودية منذ عصر شكسبير حتى الآن؟ أم أن الأمر يتعلق بالخصم والبيئة المحيطة أكثر من كونه متعلقاً بـ(شيلوك) نفسه؟! وبخلاف سهولة تمييز (شيلوك) في لوحة الغلاف، سنجد أننا نواجه صعوبة في تحديد هوية المرأة، لكن المتلقّي سيدرك على كل حال رسالةً مفادها: لهذه المرأة دور مهم وكبير في المسرحية، ولهذا الثريّ العربيّ بأزرار قميصه الفخمة وملابسه الأنيقة، وسيجاره بين أصابعه، وهو يتطلّع بجدّية تصحبها لمسة من هيئة عامة متغطرسة، دورٌ لا يقل أهمية عن دور المرأة، وإن كان يقع خلفها في المرتبة الثانية. وبالمضيّ قدماً في قراءة المسرحية، سنتعرف على هذا الرجل العربي فوراً متمثلاً في عبدالله الفياض، أما المرأة فسيلتبس علينا الأمر في البداية متسائلين إن كانت تمثل شخصية (نادية) أم (راشيل)؛ لتظهر العلاقة بين النص والصورة أكثر وضوحاً في المسرحية الثانية[199]، ويتأكد عندها أنها تمثل (نادية) تبعاً لحجم الدور المسند إليها في المسرحية. الجدير بالذكر هنا أن هذا التعبير الفني -لوحة الغلاف- بما تحويه من عناصر: (شيلوك، الرجل الثري، امرأة) يبدو في حالة تناصية أقرب إلى الوصف المرفق في المخطوطة الأولى لـ(تاجر البندقية)، منه إلى عنوان باكثير المتموقع في الزاوية والمعبّر عنه بكلمتين (شيلوك الجديد).

وبالإضافة إلى لوحة الغلاف الخارجية، فإننا سنصطدم بلوحة أخرى في منتصف المسرحية، عند نهاية المسرحية الأولى (المُشكِلة)، وقبل بداية المسرحية الثانية (الحلّ) على النحو التالي:

[199] نقصد هنا بالمسرحية الثانية (مسرحية الحلّ)، وهي الجزء الثاني من مسرحية (شيلوك الجديد)، وهو الاسم الذي أطلقه عليها باكثير، وقد عبّر عن ذلك في الغلاف الداخلي للمسرحية بقوله: (مسرحيتان في مسرحية واحدة).

شكل: (4)

وهو ما يدعونا إلى التساؤل حولها:

- هل هو غلاف للمسرحية الثانية على أساس أن باكثير قد أقر بكونهما مسرحيتين في مسرحية واحدة؟

- أم يُراد به الربط بين المسرحيتين بوصف ذلك نوعاً من العتبات المجسّدة في صورة إشارات رمزية؟!

إذا كان ما يميز الصور أنها تومئ وتشير بمختلف أنواع المعاني والدلالات، لما تحويه من ألوان وخطوط، ومنحنيات، ..إلخ، فإن هذا الرسم خالٍ من الألوان بمقدار ما هو مليء بالأيقونات المعبرّة:

- كهل عربي أشيب يقف في حالةٍ تجمعُ بين الاستسلام واللامبالاة فاتحاً صدره بيديه؛ ليتلقّى الطعن بأريحيةٍ تثير الدهشة.

- كهل أشيب آخر أيضاً لكنه يهودي، حاسر الرأس، يمسك خنجرًا في يمناه متوجهاً به نحو الكهل الأول.

- ميزان العدل والقضاء يقبع في الأسفل جهة العربي، وبدلاً من محوره المعتاد الذي يتركز عليه، نُفاجَأ بأيقونة غريبة تجمع ما بين شكلي السيف والصليب معاً[200]، ودائرة تُشعّ في الخلف مشيرة

[200] عادة ما يكون لميزان العدل قاعدة دائرية يرتكز عليها أو نحوها؛ إذ لا يعقل بحال أن يرتكز على طرف مدبَّب، وهو ما يستدعي التساؤل أيضاً حول إن كان هذا أمراً مقصوداً؟ أم لا؟ إذ لا بد والحال هكذا أن يميل الميزان أو

إلى شمس الحق والعدالة، تقودنا إلى عدد من الاستفسارات والتفسيرات اللامتناهية: هل يكمن الحل في الاستسلام؟! أم أن الجزء العلوي يصور واقع الحال، وما اقترن به في الأسفل يشير إلى ما يجب اتباعه للتغيير؟ ولماذا السيف محوراً لميزان العدل؟ ألأنّ العدل يتطلب قوة لتحقيقه؟ أم لأنه مهما طال الوقت وأقيمت المحاكمات وتعدّدت الخطابات ونوقشت القوانين وأثيرت الاقتراحات حول مختلف أنواع الحلول فلا سبيل في النهاية سوى اللجوء إلى منطق القوة؟ ولماذا هذه الازدواجية الأيقونية بين السيف والصليب؟ ألأن معايير القوى الآن غربية مسيحية؟ أم لأن منشأ القضية كان الغرب، وإلى الغرب سيعود الحل، إن كان ثمة حل؟! وبخلاف لوحة غلاف المسرحية الأساسي، فإن هذه الصورة جاءت خالية من أي نص لغوي مصاحب، "فالنص حين يصاحب الصورة يكبح جماح الدلالات الحافّة؛ فلا يدعها تتناسل نحو وجهة فردية وذاتية خالصة"[201].

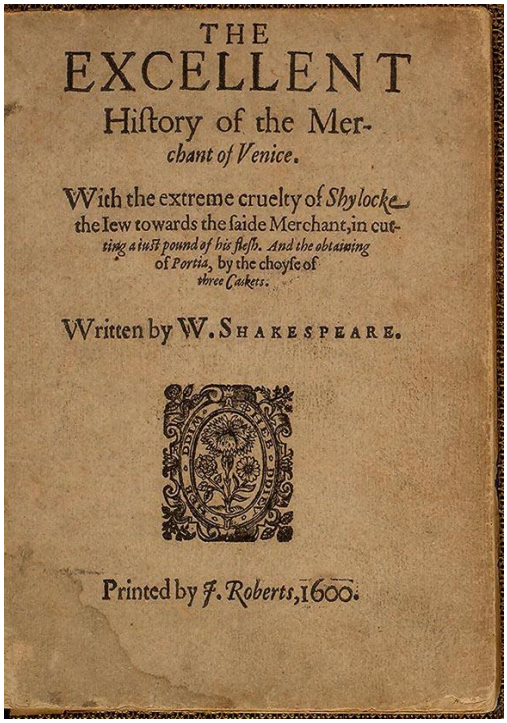
هذا ما سيجعل قراءتنا السابقة للصورة تختلف أحياناً وتتطابق أحايين أخرى بعد اطّلاعنا على النص وإدراكنا للوشائج التناصية بين الصورة بوصفها عتبةً من جهة وبين فحوى النص من جهة أخرى، فلا يعود مشهد الاستسلام مفاجئاً لنا، بل ندرك كونه إحدى مراحل الوصول إلى الحل، ويبدو استشرافنا لمعنى أيقونة (الصليب) -في هذا السياق- صحيحاً إلى حد كبير حين ندرك أن الأثر المسيحي -الغربيّ منه والعربيّ- يلعب دوراً بالغ الأهمية في الجزء الثاني من المسرحية، بل هو من يتولّى الأسبقية في أحايين كثيرة.

وفي المقابل نرى تمايزاً واضحاً للعيان بين أغلفة (تاجر البندقية) يكاد ينطق بما سُكِت عنه، ويشير بين تضاعيف السطور إلى تحولات ثقافية وسياسية كبرى، غيّرت الجهر إلى الخفوت، وصيّرت المواجهة والمباشرة نظراتٍ مختلسةً من خلف جدار من دعاوى اندماج الثقافات ومراعاة المشاعر وعدم استثارة الحفائظ.. إلخ، وهو أمر يمكن ملاحظته لمن يتتبّع مثل هذه العلامات والدّلالات؛ بدءًا من مخطوطة شكسبير الأولى المعنونة بـ:

"The most excellent Historie of the Merchant of Venice"

يسقط.. فهل هذا إشارة أخرى إلى ما يسكن لاوعي الكاتب من أن قضاء الأرض لابد أن يحيد ويحيف ! وأن ما يُعدّ حلاً في الجزء اللاحق من المسرحية ما هو إلا تصور مثالي بحتّ، يُعتقد بإمكانية تحقّقه على خشبة المسرح (أو عالم الدراما) لا مسرح الحياة.

[201] عبيد، حاتم: **في تحليل الخطاب**، مرجع سابق، ص207.

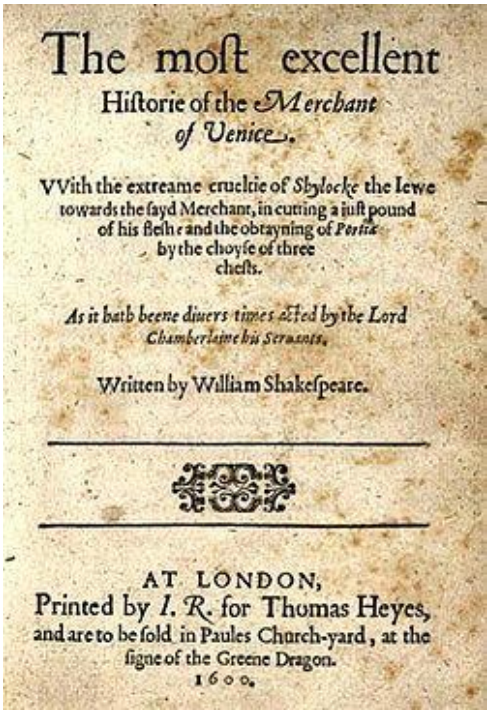

THE
EXCELLENT
History of the Mer-
chant of Venice.

With the extreme cruelty of Shylocke the Iew towards the saide Merchant, in cutting a iust pound of his flesh. And the obtaining of Portia, by the choyse of three Caskets.

Written by W. SHAKESPEARE.

Printed by I. Roberts, 1600.

(2)


The most excellent
Historie of the Merchant of Venice.

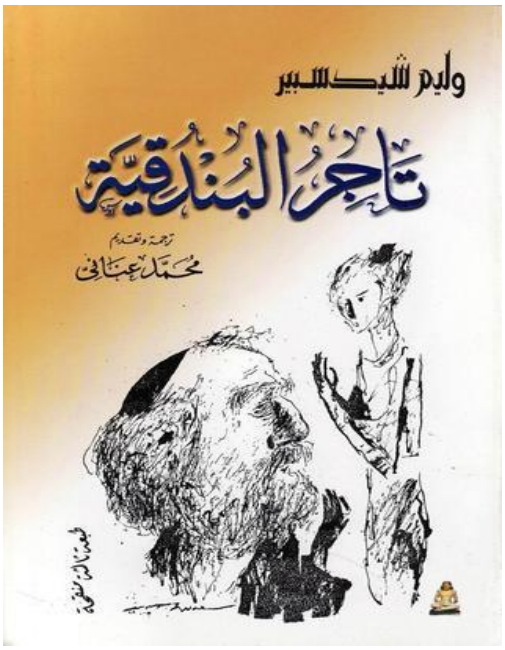
With the extreame crueltie of Shylocke the Iewe towards the sayd Merchant, in cutting a just pound of his flesh: and the obtayning of Portia by the choyse of three chests.

As it hath beene diuers times acted by the Lord Chamberlaine his Seruants.

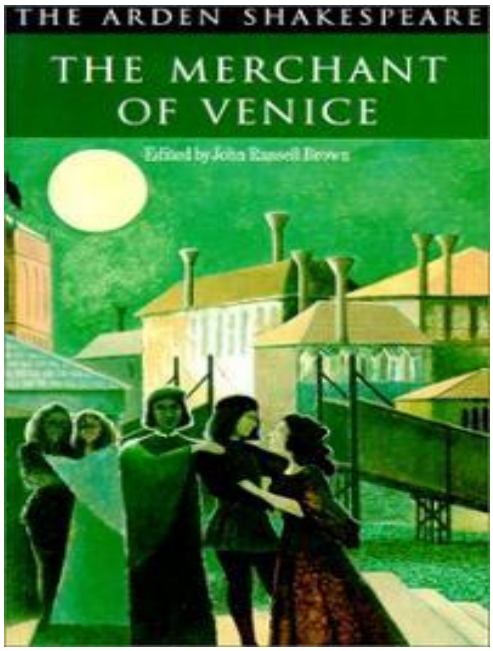
Written by William Shakespeare.

AT LONDON,
Printed by I. R. for Thomas Heyes, and are to be sold in Paules Church-yard, at the signe of the Greene Dragon.
1600.

(1)



(4)

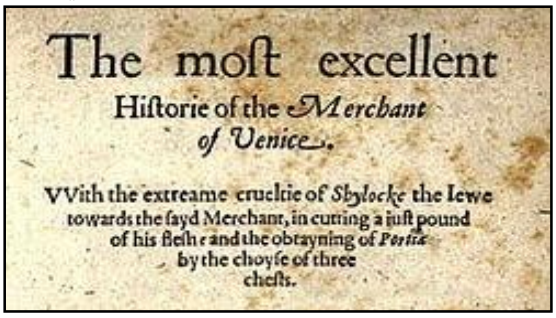


(3)

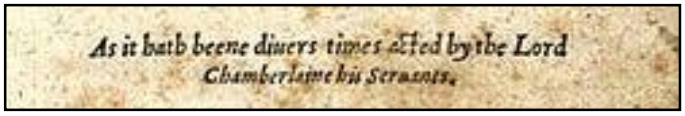
شكل : (5، 6، 7، 8)

والمرفقة بوصف وتفصيل نصيّ دقيق يُغني عن أية صورة، وانتقالًا إلى نسخة آردن الشهيرة تحت عنوان: "***The Merchant of Venice***" مع لوحة في الخلفية تحمل النكهة التجريدية والتعبيرية في آن معاً، والتي يمكننا أن نرى فيها -إن شئنا تأويلها بطريقة ما- البندقية، والأصدقاء، والتاجر، وكل شيء آخر، باستثناء: "شيلوك"!

وقبل المضيّ في قراءة الغلاف المعتمد لدينا في هذا البحث[202]، وجدنا أنه لا مناص من العودة إلى عتبة الغلاف في المخطوطة الأولى، فهي -وإن بعدت الشقة بينها وبين ثوبها الجديد الصادر عن (آردن شكسبير)- فإنها تفرض حالة تماسٍّ تناصية واضحة لا يمكن إنكارها مع (شيلوك الجديد) لباكثير، بما احتوته من وصف لغوي يضطلع بتوجيه القارئ، ويرسم له طريقاً واحداً لا غير، هو ذات الطريق الذي يُطلّ علينا عند باكثير، والذي يمكن اختصاره في الموقف من (اليهودي الشرير والآخر المظلوم)، وهو ما لا نجده في النسخة الإنجليزية الحديثة، ويمكن مقاربة ذلك عبر صورة أكثر وضوحاً بقراءة ترجمة غلاف المخطوطة فيما يلي[203]:


The moſt excellent
Hiſtorie of the *Merchant*
of Venice.
VVith the extreame cruelties of *Shylocke* the Iewe
towards the ſayd Merchant, in cutting a juſt pound
of his fleſh: and the obtayning of *Portia*
by the choyſe of three
cheſts.

"التاريخ الأعظم لتاجر البندقية
مع القسوة البالغة لشيلوك اليهودي
تجاه التاجر لقطع رطل من لحمه،
والحصول على بورشيا عبر اختبار الصناديق الثلاثة".


As it hath beene diuers times acted by the Lord
Chamberlaine his Seruants.

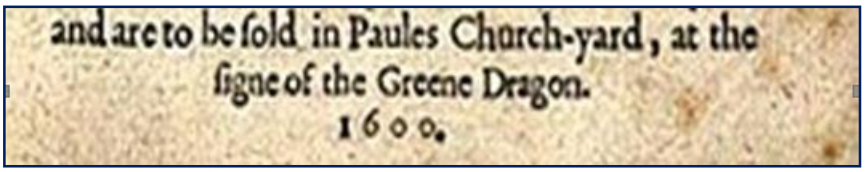
"حيث إنها قدمت للتمثيل من قبل اللورد شامبرلين وخدمه"

---

[202] نعني بذلك نسختيْ عناني العربية وبراون الإنجليزية.

[203] تجدر الإشارة هنا إلى بعض الإشكاليات التي واجهتنا أثناء ترجمة بعض أجزاء المخطوطة ، منها اختلاف رسم الحرف مابين زمن شكسبير والعصر الحالي، مثل حرف: (S)، الذي كتب في المخطوطة بطريقة أشبه بحرف الـ (F) هكذا: (ſ)، بالإضافة لوجود بعض الكلمات المنقرضة والتي لم تعد تستخدم في الإنجليزية الحديثة، مثل: (Sayd)، أو المزاوجة بين الكتابة الفرنسية والإنجليزية للكلمات في الرسم الإملائي، وذلك باعتبار قرب الإنجليزية القديمة من الأصل اللاتيني الذي تحدرت منه باقي اللغات الأخرى.

ورغم أن هذا التعبير الواضح المفصَّل بمختلف النعوت (البالغ القسوة، اليهوديّ، قَطْع رطل من اللحم ..إلخ) يكفي لتوضيح مدى تشابه الموقفين، فإن النظر إلى مكان بيع المسرحية المطبوع أسفل غلاف المخطوطة بشكل واضح للعيان، سَيُبرزُ لنا رسالة أخرى شديد الصراحة والمجاهرة بالمواقف لدرجة الفجاجة، فنقرأ:


and are to be sold in Paules Church-yard, at the
signe of the Greene Dragon.
1600.

"والتي سيتم بيعها في فناء كنيسة القدّيس بولس عند إشارة التنيّن الأخضر"

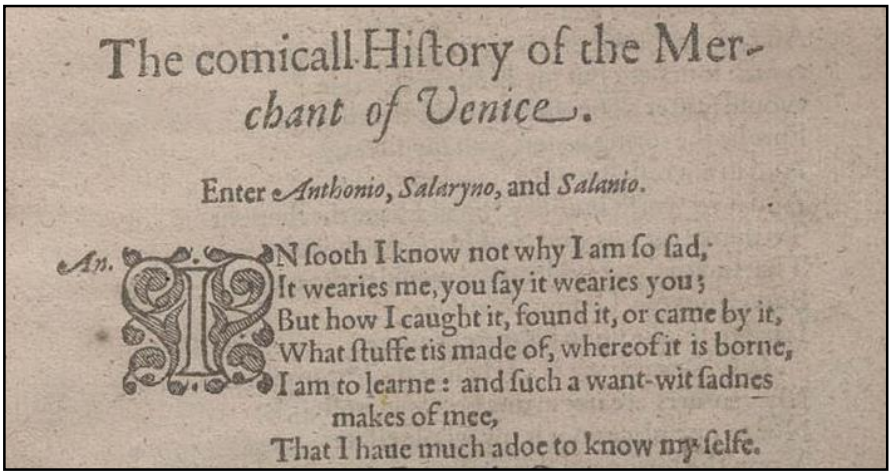
شكل: (9)

إن مثل هذا التذييل هو بمثابة اعترافٍ صريح وَرَدٍّ قوي في الوقت نفسه على مختلف التأويلات والتفسيرات حول طبيعة العلاقة اليهودية المسيحية في القرن السادس عشر، وبإضافة الوصف المرفق للعنوان أعلى الغلاف، يمكن تكوين صورة واضحة حول المنطلقات الفكرية والاتجاهات العقائدية التي انطلق منها شكسبير في كتابته للمسرحية.

في الإصدار الثاني يزول المكان، وتختفي بعض الكلمات من العنوان، ويُستبدل ببعضها كلمات أخرى، مع بقاء قوة التعبير على حاله من وصف قسوة اليهودي البالغة. وهكذا، حتى يصل إلينا غلاف المسرحية بصورته الحالية معنوناً بـ(تاجر البندقية) فقط، مضافاً إليه اسم الكاتب، وصورة عامة للبندقية في النسخة الإنجليزية، تنطق بالهناء والسرور عبر إظهار زوجين سعيدين يتوسطهما التاجر، بينما نرى في النسخة العربية ملامح أكثر جرأة وتعبيراً عن شقيقتها الإنجليزية، حيث يظهر وجه (شيلوك) اليهودي واضحاً في المقدمة بأنفه المعقوف وحاجبيه المعقودين ولحيته الكثة و(الكيباء) تعلو رأسه، وبجانبه وعلى درجة أبعد للخلف قليلاً تظهر لنا صورة رجل القانون، الذي سيدرك القارئ لاحقاً أنه يمثل (بورشيا)، وتقع البندقية أسفل صورتيهما، لتمتد من خلفها يد مستعطفة، لا يمكن الجزم بانتمائها، فقد تكون تابعة (لشيلوك) إثر ما حل به في النهاية، وقد يقصد بها استنجاد البندقية مما أحله بها المرابي اليهودي وأمثاله من التجار اليهود من الفوائد والقروض، فهي تحتمل الأمرين معاً.

وبخلاف "التناص" الضمني بين النص في غلاف المخطوطة الأولى لـ (تاجر البندقية) ودلالة الصورة في (شيلوك الجديد)، والآخر الصريح عبر التقاء الثيمات والأيقونات بين (تاجر البندقية) بنسختها العربية، و(شيلوك الجديد)، وما نشهده من ائتلاف في اتجاه المعاني والأفكار،

فإننا سنلحظ اختلافاً واضحاً في باقي العتبات بين المسرحيتين. فبينما يلج شكسبير مباشرة إلى متن المسرحية بعد أن يعيد صياغة العنوان على النحو التالي:


The comicall Hiſtory of the Mer-
chant of Venice.

Enter *Anthonio*, *Salaryno*, and *Salanio*.

An. IN ſooth I know not why I am ſo ſad,
It wearies me, you ſay it wearies you;
But how I caught it, found it, or came by it,
What ſtuffe tis made of, whereof it is borne,
I am to learne: and ſuch a want-wit ſadnes
makes of mee,
That I haue much adoe to know my ſelfe.

شكل: (10)

نجد أن صفحة الغلاف لدى باكثير يتبعها صفحة أخرى أكثر تفصيلاً يتضح فيها أن (شيلوك الجديد) هي مسرحيتان في مسرحية واحدة، ليتلوها مباشرة ثلاث صفحات تتابعت فيها شتى المقولات والآيات تباعاً عنونها باكثير بـ(كلمات)، وهي أبعد ما تكون عن ذلك، وأقرب ما تكون لأدلةٍ سِيقت بغرض تشكيل وعي ذهني مسبق يتقبل القادم دون جدال، ونوع من إصدار الأحكام وإقامة الحجّة للكاتب والمتلقّي على حد سواء، وكأنه يقول: "لديّ كل الحق فيما أذهب إليه، وعليك أن تسير معي في ذات الاتجاه أيضاً"، خاصة مع ابتدائه بآية من القرآن الكريم: "لَتَجِدَنَّ أَشَدَّ النَّاسِ عَدَاوَةً لِّلَّذِينَ آمَنُوا الْيَهُودَ وَالَّذِينَ أَشْرَكُوا وَلَتَجِدَنَّ أَقْرَبَهُم مَّوَدَّةً لِّلَّذِينَ آمَنُوا الَّذِينَ قَالُوا إِنَّا نَصَارَىٰ"[204]؛ ليورد بعدها عدداً من مقولات المفكرين والنقاد العرب والأجانب، يتوسطها مقولة لنورمان بنتويش ***Norman Bentwich*** يصرّح فيها بأنه من حق "المدنية اليهودية الامتداد على جميع البلاد التي وُعِدوا بها في التوراة... هذه هي البلاد التي أعطيت للشعب المختار"[205].

ففي الوقت الذي تتوالى فيه فصول (تاجر البدقية) تباعاً مقسَّمة إلى خمسة فصول، نجد أن (شيلوك الجديد) تقع في سبعة فصول؛ الأربعة الأُوَل منها تمثل مسرحية (المشكلة)، والثلاثة الأخر يُعرض فيها مسرحية (الحل)، وهنا تتبدى لنا مظاهر الاختلاف والتجديد في (شيلوك الجديد) مقارنة بـ(تاجر البندقية)، ويبدو الاختلاف بينهما أكثر جلاءً عند تأمل عتبات العناوين الداخلية والجمل الإرشادية. ففي حين يتمثل شكسبير العرض (المشهد المسرحي) بشكل مباشر، ويسبقه بكلمات إرشادية قليلة للغاية، محددة ومختصرة:

---

[204] **المائدة**، آية: 82.

[205] باكثير، علي أحمد: **شيلوك الجديد**، القاهرة: مطبوعات مكتبة مصر، 1985، ص 3-5.

الفصل الأول:

المشهد الأول:

شارع البندقية

(يدخل أنطونيو و ساليريو

وسولانيو)[206]

ثم يبدأ عرض المشهد بعدها مباشرة، نجد باكثير على النقيض من ذلك يُسهب في الوصف والشرح والتفصيل:

الفصل الأول

"في مقر آل الفياض بالقدس- بهو استقبال فخم ينطق كل شيء فيه بدلائل الجاه... يتقدمها خادم شديد السمرة... وترتدي فستاناً من الحرير سماوي..."[207].

هكذا يتابع وصف القصر والأشخاص والخدم في (15) سطراً؛ وهو ما ينبئ عن طغيان الجانب السردي الروائي لديه أكثر من تمثُّله للعرض المسرحي[208]، كما أنه يُلقي الضوء على مقدار التحوّل الحاصل في الذهنية المستقبلة ما بين متلقٍ تجتذبه بلاغة الكلمة وقوة الفكرة وبراعة التشبيه والتعبير وبين متلقٍّ تغيرّت من حوله الأشكال وتطورت الوسائل، فأصبحت الكلمة مرافقةً للصورة لا تحضر إحداهما دون الأخرى، فلا غنى عن الوصف والتصوير، شكلاً ولوناً وحركةً وكمّاً وكيفاً. وبالطبع، لا تقف مظاهر التغيير عند ثنائية الكلمة والصورة فحسب، بل يتجاوز الأمر ذلك إلى مناحٍ أخرى سنتعرّض لها بالدرس والتحليل خلال المباحث القادمة.

---

[206] شكسبير، ويليم: **تاجر البندقية**، مصدر سابق، ص43 .

[207] باكثير، علي أحمد: **شيلوك الجديد**، مصدر سابق، ص 10.

[208] ولعل السبب وراء ذلك أن (شيلوك الجديد) تعد ضمن باكورة أعمال باكثير المسرحية.

المبحث الثاني:

الشخصيات: سطوة الأصل وتحوّلات الصور

لطالما كان للشخصية ***character***[209] نصيب بالغ الأهمية في مختلفة الدراسات النقدية والأدبية المتخصصة منذ عهد أرسطو حتى الآن، ويختلف ترتيب أهميتها وفقاً لاختلاف الجنس

---

[209] مصطلح "الشخصية *character*" أحد المصطلحات التي أُشبعت دراسة وتحليلاً وتنظيراً، وقد تأسَّس هذا الاهتمام بناءً على الاهتمام بدراسة "الرواية"، وكما اعترى فنّ الرواية اختلاف وتضارب في التعريف والتشخيص من قبل النقاد والدارسين، فقد انسحب ذلك بالمثل على مفهوم "الشخصية"، إلا أنه رغم هذا الاختلاف ورغم هذا التمايز والتباين الظاهر في تحديد المفهوم بين كبار النقاد والمنظرين، سنجد أنهم في النهاية يتقاطعون في عدة روابط مشتركة ولو كانت خفية، ولعل مرجعها يعود إلى وحدة المعنى المعجمي في أذهان الدارسين، فبالعودة إلى معجم أكسفورد الإنجليزي في تعريفه للمصطلح سنجده يورد خمسة معان مختلفة:

"The distinctive nature of something, The quality of being individual in an interesting or unusual, Strength and originality in a person's nature, A person's good reputation, A written statement of someone's good qualities; a testimonial".

وهي مشتقة جميعها من المعنى الرئيسي:

"The mental and moral qualities distinctive to an individual"

قبل أن يورد المعنى المتداول في النقد والأدب: " A person in a novel, play, or film "

انظر: **قاموس أكسفورد الإلكتروني**، عبر الرابط:

http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/character

ولو عدنا إلى ما قبل ذلك إلى معجم:"*A Modern Dictionary of the English Language*" الصادر عام 1911، لوجدنا الدلالات التالية:

"A distinctive mark; a letter (of the alphabet); a sign; that which a person or thing really is; reputation; personal qualities; a written testimonial; an eccentric person".

دون أي ذكر لدلالة الشخصية بوصفها عنصرًا في المسرحية أو الرواية أو غيرهما من الأعمال الأدبية أو الفنية، وبمقابلة تلك المعاني المعجمية مع ما ذهب إليه المنظِّرون في تعريفاتهم، حينها سنتلمّس تلك الروابط التي أشرنا إليها سابقاً، فحين يحدّد بروب *Vladimir Propp* الشخصية بالنظر إلى وظائفها لا بصفاتها، سنرى أن تلك الوظائف (الحظر، التجاوز،... إلخ) هي ما تؤدي في النهاية إلى إطلاق مسميات حول الأشخاص تتضمن صفاتهم العقلية أو الأخلاقية، بما يميّزهم عمّن سواهم، وكذلك الأمر عند النظر إلى عاملية غريماس *Algirdas Julien Greimas*، أو النظرة اللسانية التي تمّ الانطلاق منها عند تودوروف *Tzvetan Todorov*، "فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات"، وهو ما يجعلنا نسترجع معنى الحرف أو الرمز والعلامة كأحد مترادفات كلمة شخصية في المعاجم اللغوية.

انظر: بروب، فلاديمير: **مورفولوجيا القصة**، ترجمة عبدالكريم حسن وسميرة بن عمر، دمشق: شراع للدراسات والنشر والتوزيع، ط**1**، 1996، ص42.

وانظر أيضا:

- Ducrot, Oswold et Todorov, Tzvetan 1972, *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Éditions du Seuil. p 286.

الأدبي الذي تُوظَّف فيه حيث تختلف طبيعة تناول الموضوعات من جنس لآخر، فدور الشخصية في الشعر الغنائي على سبيل المثال يختلف عن دورها وأهميتها في المسرحية أو الرواية ونحوهما. وربما لا يوجد جنس أدبي أو فنّي تتجلَّى فيه أهمية الشخصية كما تتجلى في المسرحية، "فهي أشبه ما تكون بالوسيلة أو الأداة الحاملة للقصة أو الموضوع"[210]، وبمثابة العصب للنص الدرامي، حيث تسير وفق خطة يأمل الكاتب حصولها، وهي في ذات الوقت تتوسّل التلاعب بالقارئ أو المشاهد عبر ما تسلكه من تصرفات، لتسير به معها وصولاً لما يريده الكاتب، وذلك "وفق ديناميكية البعد العلائقي التي يمنحها الكاتب لشخصيةٍ مع غيرها من الشخصيات التي تجاورها فضائياً، وتختلف عنها سيرورة من حيث حركية الأفعال المنجزة"[211].

تختلف درجة أهمية الشخصية في العمل الواحد تبعاً لدورها حجماً ووظيفة، كما يتباين خطاب الشخصيات وفقاً لتباين حالاتها الاجتماعية والنفسية والذهنية؛ وذلك تبعاً لما يهدف الكاتب الوصول إليه، فنراها تتوافق وتتنافر، وتتقارب وتتباعد؛ لتمثل أنماطاً مختلفة من التمظهرات الأيديولوجية والاختلافات الثقافية والاجتماعية، وبهذا يتجلى لنا ما اصطلح عليه النقاد والمسرحيون بـ(أبعاد الشخصية) الثلاثة: "فالبعد الطبيعي يعني تكوين الشخصية من الناحية المظهرية... وعليه أصبحت الخطوط الرئيسية في رسم أية شخصية مسرحية يمكن أن تتمثّل في الجنس والسن والطول والعلامات الفارقة"[212]. وبخلاف البعد الظاهري هناك بعدان آخران يسيران باتجاهين متعاكسين من الشخصية وإليها، وهما: (البعد النفسي) المتعلق بطبيعة السلوك وسمات الشخصية الخُلُقية ودوافعها ورغباتها الظاهرة والخفية، و(البعد الاجتماعي) الدالّ على الرتبة الاجتماعية أو الطبقة، وعلاقات الشخصية مع مَنْ حولها من الأفراد والجماعات، ويظهر التعالق بين هذين البعدين عبر مقدار التأثير والتأثر المتبادل بين الشخصية وما يحيط بها.

وفي معرض دراستنا لشخصيات المسرحيتين ائتلافاً واختلافاً، وتباين مدى حضور الأصل الممثَّل في (تاجر البندقية) في الفرع ممثَّلا في (شيلوك الجديد)، ومقدار التحولات الحادثة في الثانية مقارنة بالأولى، كان علينا ألا نكتفي بتوضيح أبعاد الشخصية ظاهرياً فحسب، بل الغوص في أعماقها وأفعالها؛ "فالفعل بوصفه ركناً أساسياً من أركان التشخيص يكشف عن جوهر الشخصية، ويشير إلى علاقتها بالشخصيات الأُخَر، وطبيعة عملها، ومدى نجاحها أو فشلها في

---

[210] الصالحي، فؤاد علي حارز: **دراسات في المسرح**، إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص49.

[211] الزامل، منير: **التحليل السيميائي للمسرح (سيميائية العنوان- سيميائية الشخصيات- سيميائية المكان)**، دمشق: دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، 2014، ص87.

[212] الصالحي، فؤاد علي حارز: **دراسات في المسرح**، مرجع سابق، ص 52.

إنجاز الأعمال الموكلة إليها"[213]؛ وعليه فإننا سنتوسل كل ما يمكننا من أدوات لإزالة الغلاف الظاهري الذي قدمت فيه شخصيات العملين، سواء كان ذلك باستقراء نسبيٍ لها، أو عبر ممارسة علم الصورة، أو باقتراضٍ لوظائف بروب أو عاملية غريماس. وسنقوم بالتركيز تحديداً على محاور ثلاثة هي: "شيلوك" بوصفه الثيمة المركزية لكلا العملين، ثم شخصية "المسيحيّ"، وصورة "المرأة". ولم يكن تحديدنا لتلك المحاور الثلاثة اعتباطياً، بل بعد دراسة إحصائية، متصلة بجانبين:

- **الجانب الأول**: ظاهري عددي تضمن عدد مرات ظهور كل شخصية من الشخصيات في (تاجر البندقية) و(شيلوك الجديد) بجزأيها: "المشكلة" و"الحل"، وهو ما كان له دلالته الخاصة فيما يتعلق بحجم الدور المسند لكل شخصية من قبل كلا الكاتبين.

- **الجانب الثاني**: حضور كل شخصية وغيابها في النصين الدراميين سواء عبر أفعالها الخاصة أو عبر تأثير أفعالها في أفعال باقي الشخصيات الأخرى، ويرتبط هذا الجانب بحجم الدور الذي سبق لنا ذكره آنفاً من جهة، وبحبكة المتن الدرامي من جهة أخرى، بوصفه ترجمة لتصرفات الشخصيات. وبالنظر إلى نقاط التحول في الحبكة، يمكن تحديد الشخصيات ذات الأثر الفاعل في تحويل الأحداث أو ظهور ردود فعل بصورة معينة كنتيجة حتمية لقرارتها ومواقفها. وفيما يلي جدول إحصائي بعدد ظهور أبرز الشخصيات في المسرحيتين[214]:

---

[213] إبراهيم، عبدالله: **البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1988، ص 93.

[214] للاطلاع على الجدول المفصل كاملاً بإحصاء شامل لجميع الشخصيات، انظر الملحق، ص 141 - 143.

جدول لبيان مرات ظهور أبرز الشخصيات في عينة الدراسة

1. مسرحية (تاجر البندقية)

الفصول	الفصل الأول			الفصل الثاني									الفصل الثالث					الفصل الرابع		الفصل الخامس	المجموع
المشاهد الشخصيات	1	2	3	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4	5	1	2	1	
أنطونيو ANTONIO	11		13						2					4				11		6	47
بسانيو BASSANIO	6		12	11									16					16		11	72
لورينزو LORENZO	2					7			6				1			3	10			18	47
بورشيا PORTIA		15		3						4		4	14			6		38	3	24	89
شيلوك SHYLOCK			21					7					15		3			33			79

شكل: (11)

2.أ: مسرحية (شيلوك الجديد): المسرحية الأولى: "المشكلة"

المشاهد / الشخصيات	الفصل الأول	الفصل الثاني	الفصل الثالث	الفصل الرابع	المجموع الكلي
عبدالله	99	30	47		176
ميخائيل	62		36		98
كاظم	82		96		178
شيلوك		142		53	195
كساب		56	33		92
نادية			13		13

شكل: (12)

2.ب: مسرحية (شيلوك الجديد)": المسرحية الثانية "الحل"

الفصول / الشخصيات	الفصل الأول	الفصل الثاني	الفصل الثالث	المجموع الكلي
الرئيس	15	60	48	123
سوردز	45	17	12	74
شيلوك	55	49	24	128
عبدالله	21	22	13	56
ميخائيل	25	21	38	84
فيصل	30	58	27	115

شكل: (13)

2.ج: الشخصيات المتقاطعة بين مسرحيتي (المشكلة) و(الحل)

المسرحية / الشخصيات	المسرحية الأولى	المسرحية الثانية	المجموع الكلي
شيلوك	195	128	323
عبدالله	176	56	232
ميخائيل	98	84	182
إبراهام	44	40	84
كوهين	86	48	134
نادية (فيصل)	13	115	128

شكل: (14)

1.2.2 شيلوك شكسبير وشيلوك باكثير:

لعل ما يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى عند إدراك الفارق الزمني الكبير بين شيلوك شكسبير وشيلوك الجديد -وهو فارق زمني تمثَّل في أربعة قرون تقريباً- هو تساؤل عن الاختلاف أكثر من كونه تساؤلاً عن المطابقة والائتلاف بين الشخصيتين، لا سيما أن كل منهما ينتمي إلى خيال مُبدعٍ يمثل الضدّ والنقيض بالنسبة للآخر تماماً، فالأول غربيٌّ حتى النخاع، والثاني شرقيٌّ مغرق في شرقيته. إلا أن ما نجده بين جوانب النصين يخالف الافتراض السابق، ويقودنا إلى تساؤلات عدة حول أسباب الاتفاق بين عقلية غربية سابقة بعدة قرون وبين تابعتها العربية في النظرة اليهودية، وأسباب اختلاف هذه العقلية الغربية في الوقت ذاته عن سليلتها من لحمها ودمها، وابنة الديار نفسها، التي آثرت أن تسير باتجاه آخر مغاير لخُطى الآباء السابقين[215]. ولعلّنا نعثر في المصالح السياسية وتحوّل الكثير من اليهود إلى جماعات وظيفية فاعلة في المصالح الاقتصادية والتجارية، بالإضافة إلى ما يعرف بـ"تهويد المسيحية" و"التراث اليهودي المسيحي"[216]، على نحوٍ يجيب عن جزء كبير من تلك التساؤلات، غير أننا هنا لن نستبق الأحداث عبر إصدار أحكام تتعلق بقضايا الصراع اليهودي المسيحي، بل سننظر إلى "شيلوك " بوصفه شخصية مركزية امتدّت وتطورت لتتحول إلى ثيمة عالمية، مهاجرة أو مرتحلة، أفاد منها كثيرون؛ من بينهم باكثير نفسه في (شيلوك الجديد)، وذلك عبر رصد مدى تناصّه مع الأصل ومقدار التحول والتغير فيه.

---

[215] بخلاف النظرة العربية المشابهة لنظرة شكسبير، و تحديداً العصر الإليزابيثي الكنسي، سنجد أن النظرة إلى الشخصية اليهودية في الآداب الغربية عموماً قد تحوّلت مع مرور الوقت من وضعية الشخصية الشريرة، المتآمرة،...إلخ، إلى رؤيتها بوصفها الضحية المظلومة المضطهدة دائماً لذكائها وتميّزها وتفوّقها، والتي طالما عانت نتيجة لذلك، وتعرّضت للإبادة البشعة والمستمرة، التي يتم توظيفها "كسحابة كثيفة لتبرير الفظائع التي ارتكبها، وترتكبها الدولة الصهيونية "، كما تمّ إصدار "عشرات الأفلام والدراسات والأعمال الفنية ... وأقيمت نصب تذكارية للإبادة بالعبرية والإنجليزية في واشنطن ونيويورك ولوس أنجلوس وغيرها" لترسيخ هذا المفهوم وتأصيله في النفوس. انظر:

- المسيري، عبد الوهاب: **اليهود واليهودية والصهيونية**، مرجع سابق، ص 186.

[216] يشير مصطلح تهويد المسيحية إلى"عمليات التحول البنيوية التي دخلت المسيحية"، وكان من نتائجها "زيادة الاهتمام بالعهد القديم (التوراة)" ، وهو ما يرتبط ارتباطاً مباشراً بالمصطلح الثاني "التراث اليهودي المسيحي"، الذي يعني "أن ثمة تراثاً مشتركاً بين اليهودية والمسيحية، وأنهما يكوّنان كلاً واحداً"، على حد تعبير المسيري في موسوعته، إلا أنه أردف تعقيباً مفصَّلاً على شرحه لتلك المصطلحات، قائلاً إنها تتجاهل حقائق دينية أساسية مختلفة بين اليهودية والمسيحية، كالتوحيد لدى اليهود في مقابل عقيدة التثليث لدى المسيحيين. للاستزادة، ينظر: المسيري، عبد الوهاب: **المرجع نفسه**، ص 133.

إن "شيلوك" يمثل دون أدنى شك شخصية المُعارِض في كلتا المسرحيتين على حد سواء، في أوضح صورة للتناصية بين النصين المسرحيين، فهو يتحرك ضمن عدة حوافز ظاهرة حيناً وخفية حيناً آخر؛ ليكمل نسج دائرة العراقيل والمواقف المضادة لبطل المسرحية. فهو في حُلّته الجديدة -أو (شيلوك الجديد)- ينتزع أملاك الآخرين عبر الربا في تناصٍ مباشر مع (تاجر البندقية)، فنقرأ ذلك على لسان "ميخائيل" في حوار بينه وبين "كاظم":

" - **كاظم:** يا للداهية! ما حمله على ذلك؟

- **ميخائيل:** الحاجة يا كاظم. فبالرغم من مساعدتنا له احتاج إلى المال لشراء البذور والمواشي؛ فاضطر إلى استدانته من شيلوك بالربا الفاحش.

- **كاظم:** لماذا لم تمنعه من ذلك؟

- **ميخائيل:** قد حاولت أنا وكسّاب أن نمنعه عن ذلك، ولكنه اعتذر بحاجته الملحّة، وقال إنه إن لم يتخذ هذه الخطوة فلن يستطيع تسديد الضرائب التي على الأرض"[217].

أو نقرأ على لسان "شيلوك " المباشر مخاطِباً كوهين، في إطار تخطيطه للحصول على أراضي الفلاحين العرب لبناء دولة إسرائيل:

"**شيلوك:** [...] أريد منك أن تكتب تقريرا للحكومة تحسن لها فيه إصدار قانون يمنع تصدير القمح والزيت إلى الخارج هذا العام.. .مهم جدا يا مسيو يعقوب. إن المدينين لنا من الفلاحين العرب أصحاب الأطيان لم يكونوا في موسم من المواسم أكثر منهم في هذا الموسم، وهذه فرصة ينبغي أن لا تضيّعها شركة شراء الأراضي اليهودية، فإذا نجحنا في حمل الحكومة على إصدار هذا القانون فسيسقط معظم هذه الأطيان في أيدينا؛ لأن أصحابها لن يستطيعوا تسديد ديونهم حين تهبط أسعار القمح والزيت. أفهمت يا عزيزي؟"[218].

كما يتفنّن في خلق العقبات والمغريات أمام الذات (عبدالله الفياض) متلاعباً به، فنراه مخاطباً "راشيل":

"**شيلوك:** حاذري يا بنتي أن تكوني جادة في هذا الأمر. إننا إنما نلعب بهذا الشاب العربي لنقضي وطرنا منه"[219].

---

[217] باكثير، علي أحمد: **شيلوك الجديد**، مصدر سابق، ص42، 43.

[218] **المصدرنفسه**، ص 52، 53.

[219] **المصدرنفسه**، ص 47.

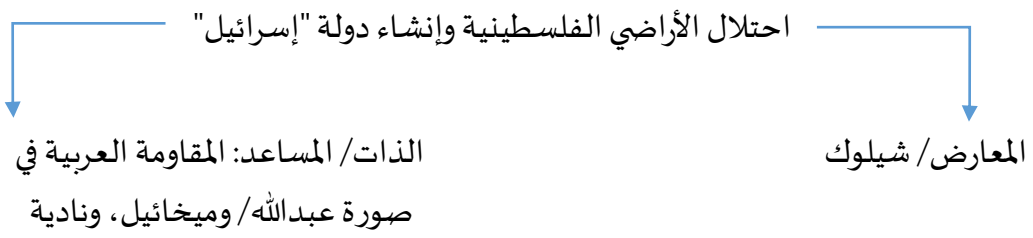
ثم يقوده إلى المهالك مستعيناً "براشيل" الفاتنة لجرّه إلى الموائد الخضراء، ويتابع تحقّق المأمول:

"- **شيلوك**: "يتبسم "ها، تعنين أنه أصبح في أزمة.

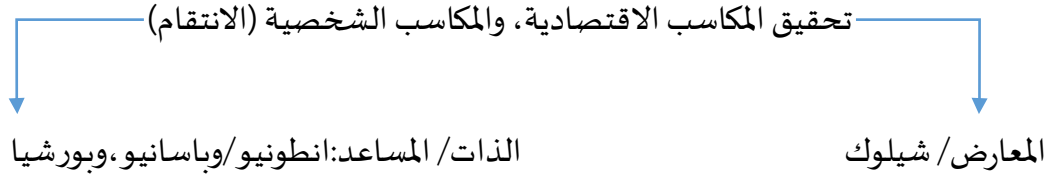
- **راشيل: نعم**. أيعجبك هذا؟

- **شيلوك:** بالطبع يعجبني، ويجب أن يعجبك أيضا يا راشيل. إنك أذكى من أن تجهلي أن هذه الخطوة لابد منها لنجاح عملنا. ليس كالموائد الخضر في طي المسافات الشاسعة!"[220].

ويمكن ترسيم الوضعية العاملية "لشيلوك" بوصفه معارِضًا على النحو التالي:



وهو الأمر الذي نرى نظيره عند "شيلوك" في حُلّته الأولى (تاجر البندقية)، بحيث ستبدو الوضعية العاملية على النحو التالي:



شكل : (15)/ أ

وذلك بوصفه التاجر المُرابِي الذي استغلّ حاجة الآخرين، واستدرجهم للوقوع في فخه، للموافقة على عقد مريب:

"**شيلوك**: [...] أرجوك أن تجيبني: إن فات موعد السداد دون دفع،

ما الذي أربحه من العقوبة؟

ما قيمة الرطل الذي أقتطعه

[220] **المصدرنفسه**، ص48.

من جسم إنسانٍ سوي؟"[221].

إن مثل هذا الاستدراج كان وسيلة ليمارس "شيلوك" رغبة دفينة في الانتقام، وليشفي غليلاً طال تأجّجه، وليتخلص من عوائق مكاسبه الاقتصادية، فيقول محدثاً "توبال" عن "أنطونيو":

"**شيلوك:** نعم نعم هذا صحيح! هيا إذن وكلِّفْ لى وكيلاً، وادفع له أجره،
كلّفه قبل موعدنا بأسبوعين! إنْ أخلف الموعد فسوف أنزع قلبه!
وحينما تخلص منه البندقية، سأعقد الصفقات كيفما أشاء!"[222].

غير أن عبقرية "شكسبير" تتجلى في بناء حبكته بدقة وعناية بالغتين؛ بحيث نخوض في لجة من الحيرة البالغة إزاء تصنيفنا "لشيلوك" بالعامل المعارِض و"لأنطونيو" بالذات، حيث تتبلور أولى بوادر الاختلاف بين شخصيتَيْ العملين، فرغبة "شيلوك" في الانتقام هي صورة أخرى تتخفّى خلفها حاجته الملحّة لأن يعامَل بكرامة وإنسانية، فهو يرزح تحت ضغط الحاجة إلى الشعور بالاحترام والقبول المجتمعي إثر إهانات "أنطونيو" المتكررة له:

"**شيلوك:** يا أيها السنيور (أنطونيو)!
لطالما قابلتني في بورصة (الريالتو)
وطالما سخرتَ بي ولُمتني على الربا
وطالما احتلمتُ ذاك صابراً
فالاحتمال طبع هذه العشيرة!
كم قلتَ إنى كافر وسفّاح وكلب!
وكم بصقتَ فوق جوخ سترتى لأخذ ربحٍ من حلال ثروتي!"[223].

ثم يتجاوز شكسبير أفق توقع للقارئ، الذي قد يظن خطأً أن "أنطونيو" سيتواضع إثر حاجته للمال، إلا أنه يفاجئنا برد أقوى من الأفعال السابقة؛ بحيث نتساءل لوهلة: مَن الضحية؟ ومن الجلّاد؟ وكيف يسلك "أنطونيو" هذا السلوك الممعن في الإهانة والاحتقار، فيرد على معاتبات "شيلوك" له حول شتمه وقذفه بشتى الأوصاف أنه لن يتوقف عن ذلك! ولن يمانع إتيان الفعل نفسه كرةً أخرى فيقول:

"**أنطونيو:** لا أستبعد أن أدعوك بنفس الألفاظ
أو أن أشتمك وأبصق في وجهك
فإذا أقرضت لنا المال لا تقرضه حبا وكرامة
كالودّ الجاري بين الصاحب والصاحب

---

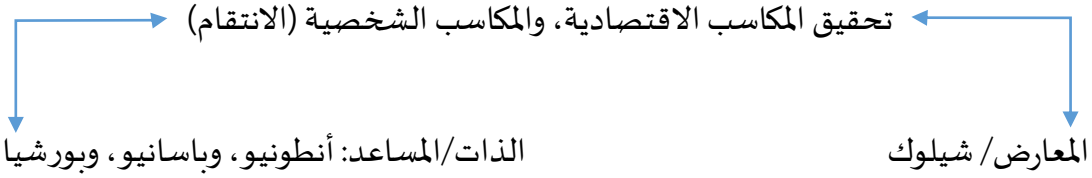
[221] شكسبير، وليم: **تاجر البندقية**، مصدر سابق، ص70.

[222] **المصدر نفسه**، ص 122.

[223] **المصدر نفسه**، ص 67.

إذ أنَّى لصديق أن يأخذ نسلاً من معدن..
ربحاً ورباً.. من قرضٍ أعطاه صديقاً؟
كلا... أقرضه لعدوّ لا لصديق"[224].

تلك مكائد شكسبير ومواطن حيله؛ ففي لحظة تحول الشيطان إلى مثالٍ على أقلية مضطهدة[225] تذوق الأمرين، بحيث يمكن إعادة صياغةالرسم السابق بصورة أخرى يبدو فيها "شيلوك" و"أنطونيو" نموذجين يحويان النقيضين معاً؛ كلاهما ذات، وكلاهما معارض في الوقت نفسه. وعليه، يمكن إعادة رسم الوضعية العاملية لتاجر البندقية على النحو التالي:



شكل: (15)/ب

يتجلّى لنا هذا الاختلاف بصورة أكبر عند الغوص في أعماقهما، والنظر إلى ما يخفيانه من رغبات وحاجات، وذلك عبر الخروج من ظاهر اللفظ الجاري على لسانهما، والالتجاء إلى تلك المعاني الكامنة بين الألفاظ المستخدمة في صورة أحاديث للنفس تارة، أو مع غيرهما من الشخصيات تارة أخرى. وبناء عليه تتكشف لنا (9) عناصر رئيسية، تشهد بما يتناوب شخصية

---

[224] **المصدرنفسه**، ص 68.

[225] ظلّت إنجلترا خالية من اليهود تقريباً حتى بدايات القرن السادس عشر، باستثناء فئات قليلة تحوّلت إلى جماعات وظيفية فيها وفي إيطاليا على حد سواء، إلا أن خلوّ إنجلترا منهم تقريباً لم يمنع وجودهم بوفرة في إيطاليا، التي -رغم وجود البابوية فيها- لم يتعرضوا إلى ما تعرضوا له من اضطهاد في بلدان أوربا الأخرى[...] ووصلت هذه الهجرة إلى قمتها عام 1400". انظر: المسيري،عبدالوهاب: **اليهود واليهودية والصهيونية**، مرجع سابق، ص 44. يُلقِي هذا الأمر بدلالات كاشفة أخرى حول (تاجر البندقية) وطريقة صياغة حبكتها بهذا الشكل، بحيث يرجع السبب في ذلك إلى الكاتب نفسه (شكسبير) والبيئة المجتمعية المحيطة في (إنجلترا) لا إيطاليا (البندقية)، وما يعضّد هذا الاتجاه ما أورده H. Michelson في كتاب *The Jew In Early English* ” *Literature*“ بعد عدة تساؤلات حول أسباب كتابة "شكسبير" عن اليهود، حيث يرى أن الأمر لا يتعلق بوجودهم، بل هو مرتبط بطبيب الملكة DR. LOPEZ اليهوديّ، وبوجود دون أنطونيو ممثل التاج الإسباني الذي دُعي من قبل إيرل إستيكس، حيث اشتبه الأخير بمحاولة د. لوبيز تسميم الملكة وضيفها، وعليه تمّ تقصّي الدلائل وصولاً إلى إعدامه لاحقاً.". انظر:
Michelson, H., 1972, *The Jew In Early English Literature*, Hermen Press, New York, p. 84.

شيلوك سواء في (تاجر البندقية) أو (شيلوك الجديد) من رغبات وحاجات وضغوط، تمثل ما بينهما من اختلافات وتؤكد في الوقت نفسه وحدةَ السمات العامة للشخصية اليهودية:

العناصر	المسرحية	عدد مرات التكرار	النسبة %	المسرحية	عدد مرات التكرار	النسبة %
السيطرة	شيلوك البندقية	4	6.060	شيلوك الجديد	14	17,721
الخداع		3	4.545		21	26.582
ضغط النقص والدونية		3	4.545		2	2.531
ضغط النبذ والإساءة		6	9.090		1	1.265
الرغبة في الاستنجاد		4	6.060		12	15.189
ضغط الإذلال		8	12.121		2	2.531
الحاجة إلى الاحترام		5	7.575		3	3.797
الخسارة أو الحاجة		9	13.636		4	5.063
العدوان		12	18.181		12	15.189
الابتهاج		10	15.151		5	6.329
الانتماء		–	–		3	3.797
الانعزال		2	3.030		–	–

شكل (16)

وبإعادة ترتيب العناصر السابقة، سنجد أن العناصر الأكثر تكراراً لدى شيلوك البندقية على التوالي هي: العدوان (12)، الابتهاج (10)، الخسارة أو الحاجة (9). بينما نجد أن العناصر الأكثر تكراراً لدى شيلوك الجديد، هي: الخداع (21)، السيطرة (14)، العدوان (12)، الاستنجاد (11)، الخسارة أو الحاجة (4). إذن، ثمة نوع من الاختلاف بينهما، والمؤتلف كل في سياقه، فشيلوك (تاجر البندقية) هو الجاني والضحية، الظالم والمظلوم، المعتدِي والمعتدَى عليه في آنٍ معاً، نلحظ ذلك من تقارب نسب التكرار لكل عنصر بما يتواءم في نتائجه مع حبكة المسرحية، فهو معتدّ نتيجة وضعه تحت ضغط الخوف من الخسارة أو الحاجة، وهو أمر ليس بالهيّن بوصفه أقلية مضطهدة في المسرحية، كما أنه لا يمكن إغفال ما للمال من دور كبير في حبكة

المسرحية على حد تعبير جون جروس ***John Gross***[226]، فهو بمثابة الدافع وراء العديد من الأفعال في النص المسرحي.

يبدو شيلوك شديد الابتهاج إثر خسارة أنطونيو لماله وسفنه، وهو متشفٍّ حال بدء المحاكمة ومتشوّق لاقتطاع رطل من اللحم؛ إثر ما تعرَّض له من الإذلال والإساءة، فضلا عن الشعور بالنّبذ، وهنا أضفى شكسبير من خلاله تكويناً متوازناً للشخصية؛ بحيث نرى جانبه بالغ القسوة دون جعله منسلخاً من إنسانيته ودون إخراجه من الإطار البشري العام؛ يتأذّى فيغضب ويحقد، وتُتاح له الفرصة فينتقم.

أما (شيلوك الجديد) فتتباين نسب العناصر لديه تبايناً حاداً، فلا يملك ذات التوازن الذي يملكه سابقه، فعلى الرغم من قلة تعرضه للإساءة، أو الإذلال والنقص، وانعدام عنصر الانعزالية فإنه غاية في الخداع والعدوانية، شديد الرغبة في السيطرة والوصول إلى أهدافه. لا يعير العوائق اهتماماً أياً كان نوعها، ولا نفاجئ إن انقلب إلى مستنجد ذليل حال خسارته كما حدث في نهاية المسرحية، لينتهي الأمر بانتحاره، على سبيل التوافق التام كحتمية تتسق وطبيعته العدوانية المسيطرة التي لا تقبل الاندماج أو التنازل أو الرضوخ.

ولا تقف مظاهر الاختلاف بين شيلوك شكسبير وشيلوك باكثير عند العدوانية أو استخدام القوة المفرطة فحسب، بل تنداح عبر نسيج الحبكة لتتخذ أشكالاً وصوراً مختلفة، تعبر عن جدته مقارنة بسابقه ومواكبته لتغيرات العصر، وبيان أثر اختلاف الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية بين زمن شكسبير وزمن باكثير. فشيلوك الجديد لا يتورّع عن توظيف النساء للوصول إلى غايته:

---

[226] يرى جروس أنه يمكننا معرفة الكثير من أولى كلمات شيلوك في المسرحية؛ حيث يقول:
"Shylock reveals a great deal of himself with opening words: Three thousand ducats".
وهي كلمات تنبع -إن أعدنا النظر إليها في سياقها الصحيح- من الإقرار بحقيقة أن هناك فجوة دائمة بين ما هو قيمي وما هو مادي، فيقول:
"There had always been a gulf between moral doctrine and economic reality. Men needed to raise money, and other men were willing to provide it — at a price".
وعلى الرغم من هذه النظرة العقلانية المغرقة في المادية الغربية، فإننا يمكننا أن نلتمس محاولة لإخراج شيلوك من موقفه العدواني الشخصي، إلى رؤية الأمور من وجهة اقتصادية بحتة، والنظر إليها وفق رؤية عالمية للنزاع الاقتصادي فيقول: إن ابتهاج شيلوك بسَوْق غريمه إلى السجن ليس مجرد لذة النّيْل والانتصار فحسب، بل هو طريقة أخرى لأن يُظهر للعالم مغالطة أنطونيو الاقتصادية، وكأنه يقول بلسان الحال:
"This is the fool that lent out money gratis"

انظر:
Gross, John 1992, *Shylock a Legend & Its Legacy*, Simon & Schuster, New York, London, P 47, 48.

"**شيلوك:** [...] تستطيعين أن تتحملي المشقة شهراً أو شهرين.

راشيل: شهراً أو شهرين؟

شيلوك: نعم. دون أن يظهر عليك شيء حتى تتمّي دورك مع عبدالله الفياض"[227].

في حين أن (شيلوك البندقية) يُجن جنونه إثر هرب ابنته وزواجها من المسيحيّ، حتى إنه ليتمنى زواجها من أسوأ اليهود (بارباس) على أن تفعل فعلتها تلك:

" **شيلوك**: [...] أما ابنتي..

فليتها تزوجت من اليهود حتى من سلالة الأثيم (بارباس)[228].

بدلاً من المسيحي هنا!"[229].

وبعكس (شيلوك البندقية) الذي ساعدته الأقدار لتحقيق انتقامه بإغراق سفن أنطونيو دون تدخل منه، فإن (شيلوك الجديد) يصنع أقداره بنفسه، ويتدخّل بيده لإفساد ما يريد؛ أملاً في الوصول إلى غاياته، ويخطط ويدبّر دون كلل:

"- **شيلوك:** يجب ألا يكون الاغتيال السياسي في فلسطين وحدها، بل في غيرها أيضاً من البلاد. يجب أن نحدث حدثاً كبيراً في مصر!

- **جوزيف:** قل لي من تريد هناك؟

- **شيلوك**: ألم تفهم بعد من أريد؟ الوزير البريطاني. لكن تذكر النتيجة وحدها هي التي تعنيني"[230].

ولا يتوقف عدوانه عند أعدائه من النصارى أو العرب فحسب، بل حتى من بني جنسه وجلدته، كما زوَّر لإبراهام حادثة محاولة قتله، متوسّلاً إلى ذلك بمساعدة زيكناخ:

" - **زيكناخ:** [...] أرني يا سيدي المسدس الذي معك.

- **إبراهام:** "مدهوشاً" ما شأنك به؟ إنه مسدس مرخص.

- **زيكناخ**: أرنيه من فضلك.

- إبراهام: "يُصعّد النظر فيه ويصوبه".

- **زيكناخ:** ماذا تنتظر؟ أرني مسدسك.

---

[227] باكثير، علي أحمد: **شيلوك الجديد**، مصدر سابق، ص50،51.

[228] بارباس سجين يهودي، اشتهر بسفك الدماء وارتكاب الفظائع، ويقال إنه بلغ من انحطاط اليهود في ذلك الوقت أن خُيِّروا -إثر العادة الرومانية السنوية بإطلاق سراح سجين لهم- بين إطلاق سراح بارباس أو صلب يسوع الناصري، فاختارو إطلاق سراح بارباس. انظر: **الكتاب المقدس: العهد الجديد**، إنجيل متى: الإصحاح 27: 15-21.

[229] شكسبير، وليم: **تاجر البندقية**، مصدر سابق، ص 177.

[230] باكثير، علي أحمد: **شيلوك الجديد**، مصدر سابق، ص 127.

- **إبراهام:** "يخرج مسدسه من وسطه" تفضل.

"يأخذ زيكناخ المسدس، وسرعان ما أطلق منه رصاصتين على الجدار الذي يجلس دونه شيلوك، ثم انقلب إلى إبراهام فألقى القبض عليه".

-**إبراهام:** "يحاول المقاومة ويصيح. ما هذا يا لصوص؟ ماذا تريدون مني؟.

- **شيلوك:** ويل لك. أتزورني في مكتبي، وتطلق عليَّ الرصاص يا مجرم؟"[231].

وهو أكثر جرأة ووقاحة في التعبير عن مطالبه، فمقارنة بشيلوك (تاجر البندقية) الذي التزم حدود العقد برطل من اللحم، يتجاوز (شيلوك الجديد) ذلك، ويطالب بما حوله:

"- **سوردز:** هل تعني أنكم ستأخذون الوطن العربي كله لتقيموا فيه الدولة اليهودية؟

- **شيلوك:** ستقوم الدولة اليهودية في فلسطين. ولكنا لن نقتطعها من الوطن العربي لأن هذا الوطن سيكون المجال الحيوي لها ولنشاطها.

- **سوردز:** ولكن ليس في وعد بلفور ما ينص على هذا الذي تزعم.

- **شيلوك**: إن لم يشتمل عليها نصاً فقد اشتمل عليه ضمناً"[232].

كما أنه شديد الوعي بدور الإعلام، يرتب أولوياته، ويخطط للبعيد دوماً:

" **شيلوك:** ما رأيك لو كتبنا كمبيالات أخرى يوقّعها الأستاذ عبدالله؛ ليسحب مبالغها كلما دعت حاجته إليه؛ حتى يمنع بذلك وقوع ماله في يد عمه إذا كسب عمه القضية؟[233].

إن وعيه وعيٌ تاريخي انتقائي، يقوده لقطف ثمار حكمة سلفه، وانتهاج سبل تفكيره دون الوقوع في أخطائه، ويمثل هذا الجزء أبرز حضور للتناص ***Intertextuality*** بشكله السافر بين المسرحيتين:

"**شيلوك:** [...] لقد وعدتمونا برطل من اللحم فأعطونا ذلك الرطل!

سوردز: أيها السادة، لقد فكرت البارحة في هذه الكلمة؛ فعجبت كيف يحتج بها رجل يهودي في عصرنا هذا كما احتج بها سلفه من قبله بقرون [...]"[234].

ونقرأ في موضع آخر:

---

[231] **المصدرنفسه**، ص71، 72.

[232] **المصدرنفسه**، ص151، 152.

233 **المصدرنفسه**، ص 59.

[234] **المصدرنفسه**، ص 143.

"**شيلوك:** إن اليهودي الصميم لا يخدع عن حقه، كما خدع شيلوك الذي اخترعه خيال شكسبير المريض.

[...] إن شيلوك هذا لم يكن يهودياً صحيحاً، وإلا لما عجز وأبلس، ولاستطاع أن يحتج على قضاته الجائرين المتحاملين عليه ليهوديته"[235].

وخلاصة القول إن شكسبير تعامل مع شخصية "شيلوك" بحرفية بالغة، فهي مثيرة للغضب والرثاء، دافعة للاشمئزاز والشفقة، تستثير الضحك ومشاعر الكراهية والتعاطف والرغبة في الحماية في آن معاً، هذا التناقض المميز والمثير البالغ حد العبقرية يعكس فرادة للكاتب لا تضاهيها فرادةٌ أخرى، كما يعكس عمقاً للمؤلف لا يمكن بلوغ قاعه؛ مما جعلها أشهر شخصياته على الإطلاق، وأكثرها نطقاً بتعقيد شكسبير نفسه بوصفه كاتبًا مسرحيًا. إن مثل هذا الثراء أجاد باكثير نقله وتوظيفه كما يجب في (شيلوك الجديد)، ومن ثم البناء عليه في صورة لبنات متسلسلة ومترابطة دون شذوذ أو اعوجاج عبر عدة مشاهد تناصية، كان للاقتباس المباشر فيها الحضور الأقوى، وللتلميح والتضمين درجة حضور أدنى.

2.2.2 المسيحيّ: ما كان وما هو كائن:

لا شيء أيسر من الوقوع في مهاوي الافتتان بشخصيات شكسبير، والخوض في لجّتها بما تثيره من مختلف ألوان التأويلات ومقدار الثراء الخارجي والداخلي لها ولمن حولها، في علاقات بعضها مع بعضٍ. فترانا نعجب بتلك الهالة المحسوسة في شخصياته من الجنون حيناً والعبقرية حيناً آخر، ومن ذلك الخط الفاصل بينهما الذي أبدع رسمه بتمكّن فريد، أو ننقاد وراء ذلك الشعور بالحزن أو الكآبة أو الاستيحاش والتوحّد لدى بعض شخصياته، أو نقف موقف الدفاع والحذر والغضب تجاه عدوان البعض الآخر.. وهكذا. لا غرو إذن، والحال هكذا، أن نقف موقفاً مشابهاً في حضرة أنطونيو بحلة السامري الطيب[236] الذي تكسوه حيناً مع أهالي البندقية، وحُلّة

---

[235] **المصدر نفسه**، ص 149.

[236] على أساس مساعدته للغرباء بإقراضهم دون فائدة وإنقاذهم من براثن شيلوك، وهذا أحد محكّات العداء الرئيسية بينه وبين هذا الأخير، واللفظ (السامري) يطلق على كل من يهبّ لمساعدة غريب عنه، ويغيّر حاله من حالٍ إلى حال، وهو يعود في الأصل إلى إنجيل لوقا، الإصحاح العاشر، عندما يبدأ بسرد قصة الغريب الذي توقّف لمساعدة الشخص الملقى أرضاً بعد تعرّضه للاعتداء:

"But a certain Samaritan, as he travelled, came where he was. When he saw him, he was moved with compassion, came to him, and bound up his wounds, pouring on oil and wine. He set him on his own animal, and brought him to an inn, and took care of hi". Luke 10:30–37, *World English Bible*.

الصديق المخلص المضحّي التي تتجلّى حيناً آخر في (تاجر البندقية). عندها تتسارع الأفكار،للنظر في كافة زواياه وأبعاده كشخصية تقع على الطرف النقيض والمقابل لشيلوك؛ فتكثر وجهات النظر وتتعدد أوجه التحليل.

وفي مقابل هذا نجد حالة من التجاهل أو غضّ الطرف عن المسيحيّ ودوره، باستثناء إشارات وشروح عابرة في مختلف الدراسات التي تناولت (شيلوك الجديد) بالدرس والتحليل[237]. فعادةً ما يتم التركيز على شيلوك، وعبدالله، ونادية، وراشيل، وإبراهام أو كاظم بك دون غيرهم، وهو ما سنمضي بخلافه هنا لسببين:

- **الأول**: حجم الدور المسند إلى المسيحيّ في جزئيّ المسرحية ("المشكلة" و"الحل")، والذي يعد الأكبر إحصائياً بعد اليهودي (شيلوك) وعبدالله مباشرة.
- **الثاني:** نوع الدور الممارس في النص المسرحي، فميخائيل على سبيل المثال يعد شخصية مدوّرة (مركزية أو محورية) في المسرحية وفقاً لتصنيف (إ.م. فورستر ***E. M. Forster***)[238]، كما أن النظر إلى ما يؤديه داخل النص من أفعال أو وظائف يجعل منه بطلاً خاصة في مسرحية (الحل)[239].

وتجاهل دراسة الشخصية المسيحية في المسرحيتين نوع من القول بوجود المعتدِي دون البطل أو الشرّير دون الواهب. فبينما مثّلت الشخصية المسيحية جميع شخصيات (تاجر

والجدير بالذكر هنا أنه ورد في بعض التفاسير أن الشخص المعتدى عليه الذي قد توقّف السامري لمساعدته قد يكون (يهودياً)، انظر:

Green, Joel B. 1997, *The New International Commentary on the New Testament: THE GOSPEL OF LUKE*, Wm. B. Eerdmans Publishing Co, USA, p429.

في المقابل نرى لاسم (السامريّ) دلالة أخرى في الديانة الإسلامية تتعلق باليهودي من قوم موسى (عليه السلام) الذي أغوى بني إسرائيل بعبادة العجل بعد ذهاب موسى للقاء ربه: "فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلًا جَسَدًا لَهُ خُوَارٌ فَقَالُوا هَذَا إِلَهُكُمْ وَإِلَهُ مُوسَى فَنَسِيَ [سورة **طه**:آية 88] "، "قَالَ فَمَا خَطْبُكَ يَا سَامِرِيُّ، قَالَ بَصُرْتُ بِمَا لَمْ يَبْصُرُوا بِهِ فَقَبَضْتُ قَبْضَةً مِنْ أَثَرِ الرَّسُولِ فَنَبَذْتُهَا وَكَذَلِكَ سَوَّلَتْ لِي نَفْسِي" [سورة **طه**: آية 95، 96]. وإزاء إخراجهم من الهدى إلى الضلال، وإفساد حالهم كان العقاب الإلهي: " قَالَ فَاذْهَبْ فَإِنَّ لَكَ فِي الْحَيَاةِ أَنْ تَقُولَ لَا مِسَاسَ وَإِنَّ لَكَ مَوْعِدًا لَنْ تُخْلَفَهُ" [سورة **طه**: آية 97].

[237] من ذلك نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

- السفياني، نورة عبدالله مقبول: **التأثير الشكسبيري في مسرح باكثير دراسة مقارنة**، مرجع سابق، 1994.

- حريري، أناهيد عبدالحميد جمال: **عن مسرح علي أحمد باكثير**، الرياض: مكتبة الرشد-ناشرون، ط 1، 2008، ص129-132.

[238] انظر: الخفاجي، أحمد رحيم كريم: **المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث**، عمان: دار صادر للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص396.

[239] وذلك وفقاً لوظائف بروب، انظر: بروب، فلاديمير: **مورفولوجيا القصة**، مرجع سابق، ص44.

البندقية)، باستثناء شيلوك وتوبال وجيسيكا التي تنصَّرت لاحقاً، فإن الشخصية المسيحية حاضرة في عدة أدوار رئيسية وثانوية بشكل لا خلاف عليه في (شيلوك الجديد). وعليه، سوف نمعن النظر فيها تبعاً لوظائفها وأدوارها التي قامت بها عبر اتخاذ أنطونيو في (تاجر البندقية) وميخائيل في (شيلوك الجديد) نموذجين للدراسة. فإن كان أنطونيو بمثابة "الشخصية التي انعكست عليها كل خصائص شخصية شيلوك، حتى يمكن أن يقال إنه الصورة المعكوسة لشيلوك"[240]، فإن ميخائيل هو الشخصية التي تمثلت هذا الدور في (شيلوك الجديد)، حيث اتبع مساراً من الفضيلة والنبل والشرف والنزاهة والمقاومة والتطور منذ بداية المسرحية حتى نهايتها، وهو ما لا يمكن ادّعاء مثيله لـ(عبدالله)، خاصة في أحداث الفصول الأولى من المسرحية التي كان فيها عنواناً لسوء المنقلَب العربي بانخراطه في كافة أنواع الملذّات والملاهي.

وفي (تاجر البندقية) يمكن تحديد صفات شخصية أنطونيو بسهولة فائقة بمجرد التعرف على وجهها الآخر لدى شيلوك[241]، حيث تحيطها هالة ملكيّة من النبل مقابل الدونية لدى الآخر، والشرف والصلاح والثبات مقابل الخسة والضلال وتقديم التنازلات وهكذا، كيف لا؟ وهو الملك المتوج بلا تاج، يحيط به الجميع ويحظى بالاهتمام، فهو لهم بمثابة نقطة الارتكاز التي يدورون في فلكها، ولا يكاد يخلو حوار جرى فيه اسمه من كيل حميد الصفات والمزايا لشخصه، إثر ذلك تناوعت الوظائف التي قدمتها الشخصية: فهو البطل "المستوحد" في عليائه الصامت الحزين[242]، الذي يتعرّض "للابتعاد ***remoteness*** " النفسي والمادي بسبب خطبة صديقه المقرب الوشيكة وسفره عنه إليها.

---

[240] السفياني، نورة عبدالله مقبول: **التأثير الشكسبيري في مسرح باكثير دراسة مقارنة**، مرجع سابق، ص168.

[241] هذه الصورة لأنطونيو نرى فيها وسيلة لاستعارة شتى الفضائل والصفات الحميدة لصورة "الأنا الشكسبيرية" على أساس انتمائها لصورة أكبر هي "الأنا المسيحية"، وهو ما تمّ حسبانه محوراً عاملاً في هذه المسرحية.

[242] يلاحظ حضور هذه النظرة المستوحدة في كثير من أعمال شكسبير وفي أشهرها على وجه الخصوص، ف "أنا" الموافقة لِـ"وحدي" أو للشعور بالحزن، تنبثق كثيراً من بين جوانب أعماله:

- "أنا هو أنا"، (عن: ريتشارد الثالث).
- "وليس هنا من مخلوق سوى نفسي"، (عن: ريتشارد الثاني).
- "أنا لا أرى الدنيا.. إلا كما أعرف..

هي مسرح قد وزعت أدواره بين البشر.

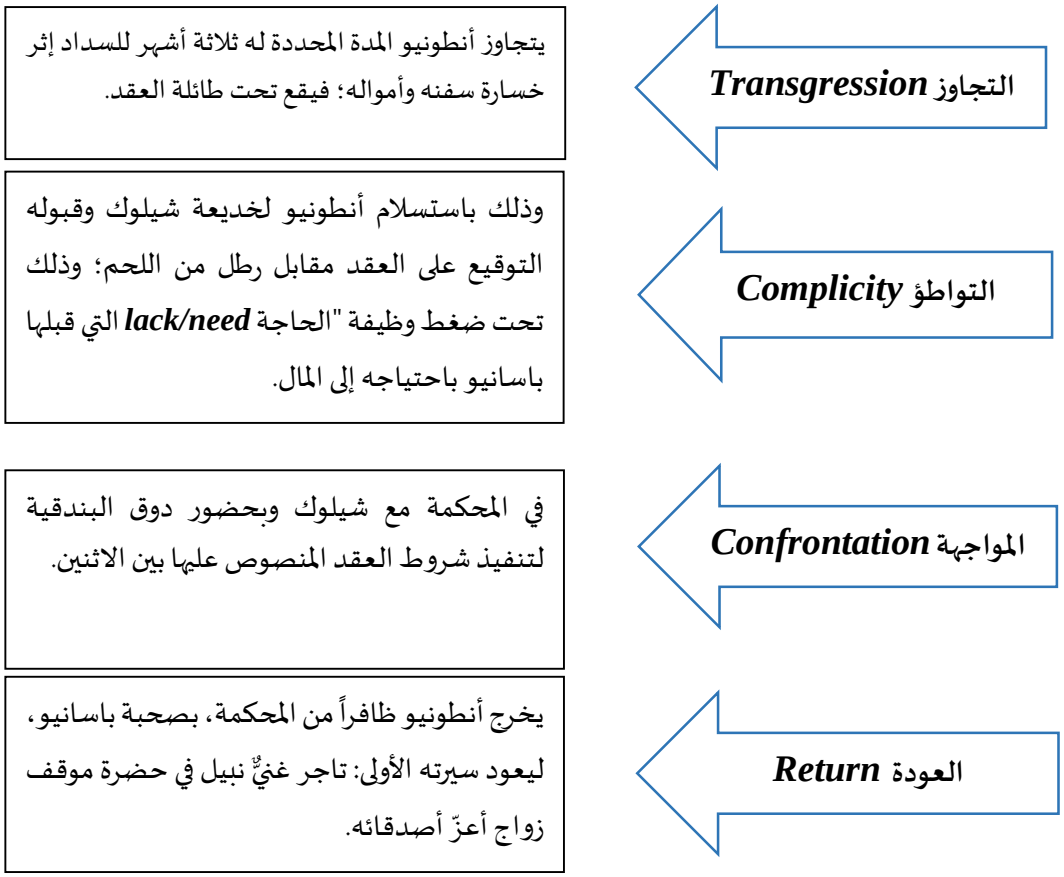
ودوري المكتوب كاسف وحزين"، (عن: تاجر البندقية).

واستخدام مصطلح "الاستوحاد" هنا مقصود لذاته دون غيره من المصطلحات كمصطلح "الفردية" على سبيل المثال، على أساس أن الأخير لم يكن متداولاً لدى الإليزابيثيين في هذا الصدد، حيث استخدموا صفة "استوحاد" لوصف النفوس المنغلقة على نفسها، فهي "صفة كان من رأيهم تصنيفها بأنها تنتمي إلى الزمان أو

وما نلبث أن نرى بعد ذلك ملامح المحظور تلوح في الأفق "الحظر ***Prohibition***" متمثلة في ثلاثة عناصر تهيّئ لوقوعه:

- عدم السداد حسب الوقت.
- عدم عودة باسانيو.
- خسارة السفن والمال.

ويمكن إجمال باقي الوظائف المؤدَّاة فيما يلي:



شكل: (17)

المكان أو الذهن [...]. فالخصلة تدل على الاهتمام بالذات والعالم الداخلي [...]، أو أي تصرف أو مجموع قيم يبدو أنه يحدد الفرد من الداخل دون ربطه بالمجتمع". انظر:

ديلون، جانيت: **شكسبير والإنسان المستوحد دراسة في الاغتراب**، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1986، ص12.

وعلى الجهة الأخرى نرى أن لمعظم الوظائف السابقة حضوراً تناصيّاً بيّناً في شخصية ميخائيل في (شيلوك الجديد)، وهو ما اتخذ صورتين:

1- التناص المباشر *Intertextuality*:

وذلك في عدد من الأدوار والوظائف التي قامت بها شخصية ميخائيل في المسرحية، كـ"المحظور" والمتمثّل في خوفه من عدم كفاية المال، أو لجوء عبدالله إلى المحامي اليهودي كوهين إسحاق لرفع وصاية عمه عنه، أو " التجاوز" في عدم استطاعته مساعدة والده في سداد الدين لشيلوك؛ ومن ثم حصول الأخير على الأراضي، و"المواجهة" النهائية في المحكمة بينه وبين شيلوك، ومن ثم "العودة " بنيل المبتغى وعودة فلسطين، ويسبق ذلك زواج صديقه عبدالله من نادية.

2- النصية الواصفة *Metatextuality*:

وهي التي نستشعر فيها حضور شخصيات النص الشكسبيري ووظائفها دون الإشارة أو الرجوع إليها على الإطلاق، فنستشفّ في الفصل الأول مقدار حالة الاغتراب التي يعيشها ميخائيل، وشعوره العميق بالحزن الذي لا يفارقه (في مقابل حزن أنطونيو)، إلا أن هذا الحزن تم إعادة إنتاجه في صورة أخرى؛ بحيث أصبحت له أسبابه المعروفة:

- " - **ميخائيل:** لقد تدبّرت الأمر طويلاً؛ فوجدت أن لا مناص من تقديم الاستقالة.
- **كاظم:** ولكن بقاءك رئيساً لبلدية القدس لا يخلو من فائدة لقضيتنا يا ميخائيل.
- لقد أصبحت هذه الرئاسة صورية لا نفع لي فيها ولا للبلد"[243].
- " - **ميخائيل:** أَبَوا إلا أن يناقشوا البحوث في المجلس باللغة العبرية التي يجهلها الرئيس ويجهلها الأعضاء العرب [...]، وقد استنكرت هذا الفعل واحتججت عليه[...].
- **كاظم:** فماذا كان الردّ؟
- **ميخائيل:** رُفِض الاحتجاج طبعاً بدعوى أن اللغة العبرية قد اعتُرِف بها لغةً رسميةً ثالثةً للبلاد [...]"[244].

هكذا يمضي بنا باكثير في سرد أسباب ما يعتري ميخائيل من حزن واغتراب نفسيَ؛ ليتم ربطها بصورة فاعلة بأهداف الحبكة المسرحية. كما تتجلى لنا حالة أخرى من "النصية الواصفة" التي تظهر في مرافاعات ميخائيل في المحكمة، حيث يقوم بالنقد والتعليق على مجريات أحداث (تاجر البندقية) دون الإشارة إليها بحال، وكأنه يقوم بنوع من سد الثغرات التي يمكن النفاذ منها والمطابقة بين واقع المسرحيتين من خلالها، كما تجدر الإشارة هنا إلى أن هذا النوع من التناص لم يمثل حضوراً قوياً كبقية الأنواع الأخرى بين المسرحيتين.

---

[243] باكثير، علي أحمد: **شيلوك الجديد**، مصدر سابق، ص 38.

[244] **المصدرنفسه**، ص 39.

3.2.2 المرأة: الخلاص والغواية:

يمثل حضور "المرأة" في عينة الدراسة حالة مفصلية يتوجب الوقوف عندها؛ إذ تظهر بين تلاوينها أوضح مظاهر الائتلاف والاختلاف في الوقت نفسه بين المسرحيتين ، إذ يعمل التناص فيها بصورته الإنتاجية المتحولة، فتارة نراه بصورته المحاكية المباشرة، وتارة يأخذ سبيل المعارضة المؤَسَّسَة على مخالفة الأصل أو السير به في اتجاه آخر. وبالنظر في عينة الدراسة سنجد أن صورة المرأة في المسرحيتين غالباً[245] ما تظهر ضمن فئتين:

- فئة المرأة المخلِّصة والمنقذة، وتمثلها بورشيا في (تاجر البندقية) ونادية في (شيلوك الجديد).
- فئة المرأة المغوية والغاوية، حيث تتبدى الأولى في صورة راشيل في (شيلوك الجديد)، والثانية تمثلها جسيكا في (تاجر البندقية).

كما نلحظ أيضاً أمراً آخر، وهو الغياب التام لأي أدوار أو وجود يُذكر لصورة الأم الفاعلة، وهو ما يستدعي التساؤل خاصة فيما يتعلق بشكسبير،حيث كان للأم دور فاعل وحضور قوي بشكل مباشر أو غير مباشر في معظم مسرحياته[246]. يُظهر لنا هذا الغياب صورة أخرى من صور الائتلاف بين المسرحيتين، وحالة من حالات سير النص اللاحق على خطى النص السابق، ومخالفة للمعهود فيما يتعلق بالمسرحيات أو الروايات التي تتعلق بقضايا المقاومة عموماً والقضية الفلسطينة على وجه الخصوص، حيث عادة ما تحضر الأم فيها في عدة صور مختلفة.

وبالعودة إلى الفئات المستخلصة من المسرحيتين، سنجد للوهلة الأولى عند النظر إلى بورشيا أن شكسبير قد أمَّن لها دوراً خاصاً ومميزاً يجتمع فيه كل ما يمتّ للكمال بصلة، فهي ذكية حكيمة، متحدثة مثقفة، فاتنة جميلة، سامية السلوك، نبيلة الأصول، وفوق هذا كله تملك ثروة ضخمة أورثها إياها والدها، نقرأ ذلك على لسان باسانيو تارة:

" أعرف في (بلمونت) وارثة غنيّة!
جميلة.. لكن شمائلها تفوق جمالها"[247].

وتارة أخرى تتجلى لنا تلك الصفات عبر حديثها المتبادل مع وصيفتها نيريسا، حيث تظهر حكمتها ونضج عقلها:

---

[245] تمت الدراسة هنا وفقاً للشخصيات العاملة ذات الحضور البارز في المسرحيتين، والتي كان لها دور فاعل في مجريات الأحداث، وذلك بخلاف الشخصيات الأخرى ذات الأدوار الهامشية.

[246] Janet, Adelman 1992, *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to the Tempest,* Routledge, Chapman & Hal, Inc., New York, p. 1, 2.

[247] شكسبير، وليم: **تاجر البندقية**، مصدر سابق، ص 51.

"والواعظ حقاً من يتبع الوعظ!
والأيسر لي أن أنصح عشرين بفعل الخير
من أن أصبح منهم كي أعمل بالنصح
والذهن يشرع للنفس شرائع باردة
يفلت من قبضتها الطبع الفائر"[248].

ويتجلى مظهر النقص الوحيد لديها في عدم تمكّنها من الزواج، وذلك لكونها محكومة بوصية تتعلق باختيار الصناديق الثلاثة[249]:

---

[248] **المصدرنفسه**، ص 54 .

[249] قصة الصناديق الثلاثة هي إحدى القصص التي تمثل استلهام شكسبير لبعض أحداث مسرحيته من مصادر غربية وشرقية على حد سواء، من ذلك ما حرّره جون براون في نسخة آردن من (تاجر البندقية)، حيث أعاد القصة إلى (مجموعة حكايات رومانية *Gesta Romanorum*) والتي تمت ترجمتها على يد ريتشارد روبنسون عام 1595م. بينما نجد في واقع الأمر مصدراً يسبق كل ذلك وهو مجموعة حكايات (ألف ليلة وليلة) وذلك في قصة حكاية السندباد البحري.

ويؤكد ما سبق ماقام به عبدالقوي الحصيني وآخرون بإثبات الصلة بين شكسبير والثقافة العربية ومن ضمنها كتاب (ألف ليلة وليلة) عبر عدة أدلة مادية وتاريخية، تم سوقها في بحث مفصل تحت عنوان: "**الجذور العربية للآداب الأروبية: من صحراء العرب إلى مسرح لندن**"، والذي تم نشره في الموقع الرسمي للجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب (واتا)، انظر: http://www.wata.cc .

الجدير بالذكر، هنا، أن قصة الصناديق الثلاثة ليست القصة الوحيدة التي استقاها شكسبير من أعمال ومصادر أخرى، وخاصة الشرقية منها ، فالقصة الأساسية المتعلقة بالمرابي اليهودي والتي تقوم عليها المسرحيتين ذُكر لها مصادر متعددة، منها ما جاء في (ألف ليلة وليلة) في قصة مسرور التاجر وزين المواصف، ونور الدين مع أخيه شمس الدين ...الخ.

ويؤكد أمر هذا الاقتباس أن مسرحية شكسبير(العبرة بالنهاية) مستوحاة من ذات المصدر، الأمر الذي يثبت معرفته به، وهو "ما دعا المستشرق جيب للقول بأنه لولا كتاب ألف ليلة وليلة لما كان قد ظهر أمثال "روبنسون كروزو" و"رحلات جوليفر"، ولولاه لكان الأدب الإنجليزي أفقر مما هو وأتعس"، وذلك نقلاً عن الحصيني في بحثه المشار إليه آنفا.

ثمة مصادر أخرى غربية للقصة تلي المصدر السابق زمنياً، منها ما تم إيراده في كتاب: (**مصادر مسرحيات شكسبير***The sources of Shakespeare's plays*) لِكينيث موير، حيث أرجع القصة إلى الأصول الإيطالية ، وتحديداً لكتاب*(IL Pecorone)* الذي يشمل مجموعة حكايات للمؤلف*(Ser Giovanni Fiorentino)* والتي أظهرت بوضوح استيحاء شكسبير لقصة الشاب (جانتو) ابن أحد تجار البندقية الأغنياء الذي سيلتقي في أحد رحلاته بسيدة (بلمونت) التي حاول كثيرون الفوز بها ونيل رضاها دون أية نتيجة، انظر:

Muir, Kenneth 2005, *The Sources of Shakespeare's Plays*, Routledge Library Edition, London and New York, p. 86.

وما سبق فيما يتعلق بمصادر القصص، يجعلنا نخرج بأمرين :

"لابد لزوج المستقبل أن يختار الصندوق الصائب

من بين ثلاثة:

الأول من ذهب خالص

والثاني صُبّ من الفضة

أما الثالث فهو رصاص مصمت![250].

والرأي الصائب في هذه القرعة يعني الحب الصائب!"[251].

وخلال تلك الاختبارات المتتالية التي يخضع لها خاطبوها، تتجلّى حكمتها وعذوبة منطقها، وهكذا تمضي بها الأيام حتى تُكافَأ في النهاية على وفائها لوصية والدها، فتحظى بمن كانت تريد - وإن لم تعبر عن ذلك صراحة- وهو باسانيو صديق أنطونيو الذي ستتزوج منه، ثم تصبح نِعم العون له لاحقاً في مواجهة شيلوك.

هكذا تغادر بورشيا عش الرومانسية (بلمونت) إلى الواقع في صورته المجردة القاسية في (البندقية)، حيث المال والأعمال والعقود وتصفية الحسابات: اللحم مقابل تجاوز حد العقد، وحيث زوجها باسانيو الذي لم يعلم بمغادرتها إلى نفس غايته، منتحلةً شخصية القانونيّ الشاب (بلتزار). ويبدو أن صفات الكمال التي أسبغتها عليها المسرحية كانت نوعاً من الإعداد والتمهيد

- تساؤل حول ما إذا كانت بعض المصادر الشرقية -ومنها (ألف ليلة وليلة)- هي الأساس في عدد كبير من القصص التي يُنظر إليها أساساً على أنها مصادر أولى للاستلهام الشكسبيري، بالإضافة إلى غيره من المؤلفين من أمثال كريستوفر مارلو وكتابه (يهودي مالطا)، أو الحكايات الإيطالية السابق ذكرها آنفاً .. الخ.

- إن شكسبير يبدو أكثر إبداعاً وتفرّداً في مزج القصص والحبكات ودمج الأحداث، ورسم الشخصيات والأدوار، من كونه خالقاً أصيلاً للقصة ومبدعاً أولياً لها.

[250] يُلاحظ بشكل عام غياب الألوان في المسرحية؛ فباستثناء ألوان الصناديق وعدة إشارات قليلة للغاية -عند الحديث عن جيسكا ابنة اليهودي مثلاً، ووصفها بـ(النبيذ الأحمر) أو بصورة غير مباشرة خلال الحديث عن الدم والعقد- لا يوجد ذكر آخر، وهو ما يستدعي التساؤل حول ما إذا كان للعقيدة السائدة في العصور الوسطى فيما يختص بالألوان علاقة بذلك أم لا! "فالألوان هي خدعة الشيطان المفضلة لديه ولدى زبانيته ... من أجل تضليل البشرية التي تسعى للوصول إلى طريق الخلاص"، كما أنها مرتبطة "بالخطيئة الأولى وسقوط الإنسان من الجنة واستقراره في عالم الزوال والماديات"، للاستزادة، ينظر:

- بلاي، هيرمان: **ألوان شيطانية ومقدّسة: اللون والمعنى في العصور الوسطى وما بعدها**، ترجمة: صديق محمد جوهر، أبوظبي: "كلمة"- هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط1، 2010، ص10.

ولعل هذه النظرة فيما يتعلق بالألوان هي السبب وراء صياغة قصة الصناديق بهذه الطريقة، بحيث يكون الصندوق الصحيح الذي يجب أن يتم اختياره من "رصاص مصمت، ومعتم حقير... إلخ " وفقاً للوصف الوارد في المسرحية، بينما تم التعبير عن الصناديق الأخرى؛ الذهبيّ منها أو الفضيّ، بوصفها "ذهب الفتنة، والزينة شط خادع، العالم يخدعه البهرج دوماً، ..إلخ" .

[251] شكسبير، وليم: **تاجر البندقية**، مصدر سابق، ص55.

للمواجهة اللاحقة في المحكمة، حتى يبدو كلامها البليغ عن الرحمة، ومهارتها وحنكتها في استدراج شيلوك للوقوع في فخ كلامه، أمراً يتناسب وشخصيتها المميزة.

وعلى الجهة الأخرى، تمثل شخصية نادية، في (شيلوك الجديد)، الصنو المماثل لبورشيا بشكل عام، باستثناء ترتيب الأحداث واختلاف بعض تطورات الحبكة القصصية، فهي تنتمي لأسرة مصرية عريقة الأصول، كريمة المنبت (عائلة فوزي بك الوطني الكبير)، يظهر ذلك جلياً من خوف (كاظم بك) من أن تلوث سمعة عائلته في حال عرفت أسرة نادية بسلوك عبدالله المشين:

"**كاظم:** ألست ترى أنه ليس من الرجولة في شيء أن تخطب فتاة مصرية من أسرة كبيرة وهي تثق بطهارتك وإخلاصك، ثم تخونها في وطنك مع بغيّ يهودية؟"[252].

كما أنها تماثل بورشيا ثقافة وذكاء وعلماً :

"عمها كثيراً ما يشيد بنبوغها ويقول إنها حُجّة في القانون الدولي"[253].

إنها تستخدم هذا العلم والذكاء أيضاً في مواجهتها مع شيلوك كما فعلت بورشيا في (تاجر البندقية)، مع اختلاف الدوافع لدى كل منهما. ففي حين كان دافع بورشياً إلى مساعدة صديق زوجها دافعا شخصياً، نجد أن دافع نادية يتجاوز ذلك ليتعلق بمصير شعبٍ وأرضٍ ووطن. وهكذا تحضر المحاكمة في صورة المحامي (فيصل) البديل عن عمها المشهور (عربي باشا)[254].

من الجدير بالملاحظة هنا أنه تم إعطاء المرأة في المسرحيتين مساحة كبيرة من الحرية وقدرة على التحكم في المجريات واتخاذ القرارات، فدور بورشيا مثلاً يشي في ظاهره بدعم شكسبير للمساواة بين الجنسين ولحركة تحرير المرأة، رغم ما عُرف عن العصر الإليزابيثي و العصور السابقة له من اعتبار المرأة مصدراً للشرور والآثام. وبالمثل في (شيلوك الجديد)، عند تتبع الدور المسند إلى نادية، حيث نجد أنها نالت مقدار ما نالته بورشيا من حرية وإعلاء للشأن، إلا أن هذا الأمر يُخفي في باطنه نظرة ذكورية تماما غير ما يُدَّعى في ثنايا النص. فبورشيا في (بلمونت) -رغم

---

[252] باكثير، علي أحمد: **شيلوك الجديد**، مصدر سابق، ص 34.

[253] **المصدرنفسه**، ص 109.

[254] المتأمل في أسماء شخصيات باكثير، التي يقع عليها العبء القانوني في مسرحيته الثانية (الحل) يجد أن لها دلالات عدة ترتبط ارتباطاً واضحاً بأغراض المسرحية، مما يدفعنا إلى القول بقصدية باكثير عند اختيار الأسماء. فاسم (فيصل) له دلالته الواضحة التي تحيل إلى معنى الشيء الفاصل بين أمرين (الفيْصل)، وعادة ما يستخدم لدلالة الفصل بين الحق والباطل، فـ" الفيصل الحاكم، ويقال هو القضاء بين الحق والباطل"، انظر:
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: **لسان العرب** ، مرجع سابق، ص 188.
وهو الدور الذي تقوم به ناديا في المحكمة، كما أن اسم القانونيّ الذائع الصيت (عربي باشا) يحيل إلى نزعة قومية، ورغبة في التوحّد المفقود تحت الصفة العربية، بحيث يكون العرب كلاً واحداً ينهضون بأمورهم، ويهبّون للدفاع إن مسّ أحد أطرافهم شيء في مشرقهم أو مغربهم، دون نظر للعصبيات أو الفواصل والحدود.

كل صفاتها- أنثى ضعيفة لا حول لها ولا قوة، رهنٌ لوصية رجل ميت لا تستطيع منها فكاكاً، وهي في (البندقية) قوية بليغة، تتمكن من ناصية الخصم بسهولة كبيرة. لكن المفارقة هنا أنها لا تتمكن من إظهار هذه القوة والبلاغة والقدرة على المحاججة، بل وحتى الحضور في المحكمة، إلا بصفة الرجولة وتحت غطائها! وكذا الأمر بالنسبة إلى نادية في (شيلوك الجديد). فإن كان توظيف باكثير للمرأة في مسرحياته يكون عادةً "للكشف عن دورها في إقامة الحياة من حولها على مستوى الأسرة والمجتمع والأمة ... وهو بذلك يسهم في الوقت نفسه في الإعلاء من شأن المرأة"[255]، فلماذا ألبسها ثوب الرجل في المحاكمة اقتداء بشكسبير؟ (وإن كان للأخير عذره في عام 1600م تبعاً للنظرة المسيحية للمرأة السائدة في العصور الوسطى)، فلماذا كان على ناديا أن تصبح فيصل في المحاكمة قبل أن تتحول إلى ناديا مرة أخرى؟!

إن باكثير يعيد إنتاج هذا الوجه التناصيّ المؤتلف بين الشخصيتين، فيجعل نادية تعود إلى المحكمة بصورتها الحقيقة كامرأة بعد عدة سنوات من انعقاد المحكمة الأولى، بحيث يصبح القيام بالدور القانونيَ مناصفة بينها وبين عربي باشا. وبالمثل فيما يتعلق بالفئة الثانية، فئة المرأة الغاوية والمغوية، فرغم أن جسيكا تستسلم للإغواء فتقع في هوى فتىً من غير مِلّتها (لورنزو)، وترسل إليه لِيتّفقا على الهرب معاً، فتقول مخاطبة لونسلوت الخادم الذي غادرهم ليعمل تحت إمرة باسانيو:

"اسمع! أفلن تلقى (لورنزو)
بين ضيوف الحفلة في منزل (باسانيو)
من تعمل عنده؟
ضع في يده هذا سراً .. فهو خطاب منّي له!
والآن وداعاً .. أخشى أن يبصرنا الوالد نتحدث" [256].

إنها تنفذ ما عزمت عليه غير عابئة بأبيها فتهرب معه، إلا أن إظهارها بصورة المتمرّدة لم يكن بقصد بيان قوة شخصيتها أو مقدار ما تتمتع به المرأة من حرية اتخاذ القرار أو التصرف كما تشاء؛ بقدر ما هو وسيلة ذكية من شكسبير للتلاعب باليهودي والعبث به؛ الأمر الذي ينطق بحقيقة ميول واتجاهات شكسبير الحقيقية في المسرحية[257].

---

[255] جبريل، محمد: المرأة في أعمال علي أحمد باكثير، ضمن كتاب **"أبحاث مؤتمر علي أحمد باكثير ومكانته الأدبية"**،تقديم محمد سلماوي، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ج1، يونيو 2010، ص498.

[256] شكسبير، وليم: **تاجر البندقية**، مصدر سابق، ص 88.

[257] وهو ما قمنا بتفصيله تحت عنوان: المضمر في السياق ..ما يقوله النص ولا يقوله الكاتبان، انظر الفصل الثاني، المبحث الرابع.

على الجانب الأخر تمثل راشيل[258] في (شيلوك الجديد) الصورة المقابلة لجسيكا ابنة المرابي اليهودي، لكنها تختلف عنها في أمرين جوهريين:

- **اختلاف الصلة:** ففي حين أن جسيكا هي الابنة المباشرة لشيلوك، نجد أن صلة راشيل بشيلوك لا تعدو كونها إحدى الفتيات اللاتي يتعهّدهن شيلوك بالرعاية والاهتمام لتحقيق أغراضه التي يهدف من ورائها إلى خدمة الصهيونية وإقامة إسرائيل.
- **تمثيل راشيل للمرأة المغوية:** التي تغوي غيرها دون الوقوع هي ذاتها في فخ الإغراء، فهي لا تُقبل على الآخر حبّا فيه أو رغبة، وإنما تجعل من الآخر رهينة لهواها تحقيقاً لمآربها :

"- **عبدالله:** ها هو ذا قلبي بين يديك، فتّشيه فلن تجدي فيه إلا حب راشيل.

- **راشيل:** لكن هذا الخاتم يشهد أنك كاذب فيما تقول.

- **عبدالله:** هذا الخاتم في إصبعي وليس في قلبي.

- **راشيل:** أجل هو في إصبعك ولكن صاحبته في قلبك.

-**عبدالله:** (يضحك) قسما بالله إن صاحبته في مصر!

- **راشيل:** أتريد أن تضحك على عقلي؟ إني أعلم أنها في مصر، ولكن حبّها في قلبك.

- **عبدالله:** قد كان ذلك قبل أن أراك يا راشيل، ولكن حبّك نسخه كما نُسِخت شريعة موسى بشريعة محمد!

راشيل: بل شريعة موسى هي الباقية يا عبد الله"[259].

---

[258] يمثل اسم راشيل ثيمة متكررة في عدة مسرحيات أخرى لدى باكثير، كمسرحية (شعب الله المختار)، و(راشيل والثلاثة الكبار)، ... الخ، كما أنه لا يخرج به عادة خارج الدور المرسوم له هنا، فهو دائماً اسم لفتاة جميلة فاتنة، تستخدم فتنتها أو تُستخدم من قبل آخرين لتحقيق مآرب خاصة. والاسم في أصوله عند اليهود يعود إلى راحيل الزوجة الثانية للنبي يعقوب عليه السلام، والتي وصفت بأنها حسنة الصورة وحسنة المنظر: "وأما راحيل فكانت حسنة الصورة وحسنة المنظر". انظر: العهد القديم، سفر التكوين، الإصحاح 29: 17 ، كما كانت متفانية ومضحية رغم معرفتها بخداع لابان له" ومع ذلك، أخذت راحيل مسار التفاني، وسمحت لمكرة أبيها بأن تمضي قدما و لم تخبر يعقوب عنها (التلمود البابلي، بابا بترا ٢٣أ)"، نقلاً عن: الموقع الرسمي للمجلس اليهودي الأمريكي AJC : http://www.aslalyahud.org .

من جهة أخرى، تم اعتبار لقاء يعقوب براحيل عند البئر ومساعدته لها برفع الصخرة، هو رمز لالتقاء العهد القديم (اليهودية) بالعهد الجديد(المسيحية) جاء في تفسير الآيات من (1-14) من سفر التكوين في الكتاب المقدس: "حديث يعقوب مع الرعاة والحجر قائم على فم البئر يشير إلى حديث كلمة الله مع رجال العهد القديم ... أما إخباره لها -راحيل- أنه أخو أبيها إنما يشير إلى إعلان قرابته لنا خلال الصليب"، ودخولهما سوياً إلى منزل والدها دلالة على المصالحة بين الإثنين وأنهم أصبحوا جميعاً أبناء أبيهم السماوي، انظر: سفر التكوين، مصدر سابق ، الآيات (1-14) . وفي ذلك دلالات عدة يمكن استقاؤها فيما يتعلق بالعلاقة اليهودية المسيحية ومسار التحولات اللاحقة في العصر الحديث.

[259] باكثير، علي أحمد: **شيلوك الجديد**، مصدر سابق، ص 19 .

بخلاف محاولات راشيل إيقاع عبد الله والتحكم في مسار مشاعره نحوها بصورة أكبر، نجد أهدافها الخفية تظهر في صورة إجابة مباشرة عليه: "شريعة موسى هي الباقية". وفي هذا الإطار تحاول تعليمه اللغة العبرية التي لا يجد عبد الله غضاضة في تعلمها بعد تعلّقه بها، خاصة مع تمكّنها من العربية. إن مثل هذا التبادل الثقافي اللغوي بين شخصيتي راشيل وعبد الله أشبه بحالة من حالات "التهجين"[260]، إلا أنه بالمضيّ قدماً في الحوارات التالية يبدو الأمر أقرب إلى التدجين منه لمصطلح "الهجنة" المعبر عن المثاقفة المتبادلة. يُقاد فيه عبد الله كيفما تشاء راشيل، ويلتزم خطاها فيما تشير إليه أو ما تريده، ويظل هكذا حتى تنتابه صحوة متأخرة مما هو فيه، فيستفيق على إثرها لاحقاً في نهاية المسرحية الأولى (المشكلة).

وخلال ما سبق يتضح لنا أنه بقدر حضور أوجه الائتلاف بين بورشيا ونادية في عينة الدراسة؛ نجد اختلافاً واضحاً بين راشيل وجيسكا، وكأن باكثير في تناصه مع شكسبير، اتبع ما يكاد يكون محاكاة كاملة لدور بروشيا في المسرحية باستثناء بعض التحولات الفرعية، ثم انحرف تماماً عن المسار فيما يتعلق بجسيكا ليسير على النقيض منها خلال صياغته لدور راشيل، وكأن الجدة التي وصف بها شيلوك تنطلق لتشمل كل ما يتصل به.

[260] للاستزادة، ينظر: (أشكروفت، بيل)،(جاريث،جريفيت)، (هيلين، تيفين): **دراسات ما بعد الكولونيالية، المفاهيم الرئيسية**، مرجع سابق، ص 199-203.

المبحث الثالث:

الحواروالتناص الحجاجي

إن مشاهدة مسرحية يشبه إلى حدٍ كبير الجلوس في قاعة أو غرفة بمكان ما، والاستماع إلى أحاديث الآخرين، ومناجاتهم وحواراتهم. وليس الغرض من هذا الوصف اتّباع القول الشكسبيري "العالم مسرح كبير"، بل القصد من وراء ذلك هو الإشارة إلى النقطة المركزية بينهما التي يرتكز عليها الأدب المسرحي ويميزه عن غيره من أنواع الأدب، ألا وهو الحوار بوصفه عنصرًا يميز النص المسرحي عمّا سواه، وهو ما أسّس له أرسطو في كتابه (في الشعر) عندما تحدث عن أنواع المحاكاة مقسماً إياها ثلاث فئات بقوله: "ويفترق بعضها عن بعض على ثلاثة أنحاء: إما باختلاف ما يُحاكى به، أو باختلاف ما يحاكي، أو باختلاف طريقة المحاكاة"[261]، ويردف ذلك بتفصيل مُحْدِثات المحاكاة من وزن وقول وإيقاع، سواء كانت فرادى أو مجتمعة.

من الملاحظ، بالنظر في مختلف تعريفات "الحوار المسرحي"، أنها قد صيغت وفق ثلاثة مناحٍ:

1- اعتبارًا للوظيفة التي يؤديها الحوار، فهو الوسيلة المثلى لإبراز كافة الخصائص الداخلية التي تميز الشخصية، حيث "يمكن من خلاله هو فقط التعرف على مختلف المشاعر والعواطف والانفعالات وطرق التفكير والاتجاهات الخلقية والمزاجية لكل شخصية من الشخصيات الدرامية"[262].

2- اعتبارًا للغة الحوار، فهي تمثل أحد الوسائل المفتاحية التي تحدد الروح العامة للمسرحية، وكيف سيتم استقبالها من قبل الجمهور[263].

3- اعتبارًا لعنصر الدرامية ومدى توافره، "فليس كل حوار يصلح لأن يكون حواراً درامياً، ثم إن الحوار... لا يقصد لذاته... الحوار إذن أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور"[264].

يمكن الجمع بين وجهات النظر السابقة باستدعاء نظرة آن أوبرسفيلد للنص المسرحي؛ فهو "موجود داخل العرض في شكله الصوتي ***Phone***، ووجوده مزدوج فهو يسبق العرض ثم يصاحبه فيما بعد"[265]. وما يحقق للنص المسرحي هذا الوجود المزدوج هو عنصر الحوار؛ الأمر

---

[261] أرسطو طاليس: **في الشعر**، مرجع سابق، ص 28.

[262] حسان، عبد الحكيم: **أنطونيو وكليوباترا: دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقي**، جدة: الدار السعودية للنشر والتوزيع، ط2، 1987، ص123.

[263] Esslin, Martin, *Op. Cit*. p.55.

[264] حمودة، عبدالعزيز: **البناء الدرامي**، مرجع سابق، ص139.

[265] أوبرسفيلد، آن: **قراءة المسرح**، ترجمة: مي التلمساني، القاهرة: منشورات وزارة الثقافة، 1982، ص 23.

الذي يجعله إحدى الركائز الأساسية والسمات المميزة للمسرحية بوصفها جنسًا أدبيًّا. وإثر هذه الأهمية البالغة للحوار، آثرنا أن ننظر إليه من زاوية "التناص الحجاجي في الحوار بين المسرحيتين"؛ وذلك لعدة أسباب:

- **أولها**: الخروج عن رتابة المألوف من الدراسات المتعلقة بالحوار في النصوص المسرحية.
- **ثانيها:** ما يفرضه علينا واقع النصوص المسرحية الماثلة بين أيدينا فيما يتعلق بطبيعة النص المسرحي من جهة والمشاهد الحوارية من جهة أخرى؛ فمشهد المحاكمة وتوابعه ونتائجه في (تاجر البندقية) يمتد على مدى فصلين كاملين من أصل خمسة فصول، كما يختص بثلاثة فصول من أصل سبعة في (شيلوك الجديد).
- **ثالثها:** التعالق الوثيق بين الخطاب المسرحي والخطاب الحجاجي من جهة، وذلك وفقاً لكون الأول "لا يهدف إلى تحقيق متعة وتسلية المتفرج فقط، ولكن تبليغ خطاب معين يحرص فيه على أن يلبس أجمل حلة... من أجل تحقيق المبتغى"[266]، وبين التناص والحجاج من جهة أخرى؛ وذلك لما للتناص من وظيفة تأثيرية، بوصفه إحدى آليات التحاجج في شتى أنواع الخطابات القانونية والمناظراتية والفلسفية، ...إلخ.
- **رابعها:** ما حققه النص السابق (تاجر البندقية) -بوصفه نصاً أصلاً (أ) ***Hypotext***- من دراسات ونقاشات وتأثير كبير في الأوساط القانونية، وذلك بوصفها "أعظم مسرحيات شكسبير قانونيةً"[267] على الإطلاق، وذلك على حد قول جون جروس ***John Gross*** في كتابه: (**شيلوك: الأسطورة والإرث** ***Shylock: A Legend & Its Legacy***)، حيث اجتذبت المسرحية عدداً كبيراً من الأبحاث والدراسات القانونية[268]، سواء من حيث صلاحية العقد (قرض مالي مقابل رطل من لحم بشري)، أو من حيث صلاحية القضية المطروحة في المحكمة، أو من حيث إجراءات المحاكمة القانونية وأوجه الرد والاستدلال الحجاجي بين جهة الادعاء وجهة الدفاع.

وإزاء ما سبق، سنقوم بعرض أوجه التناص الحجاجي في الحوار بين المسرحيتين، متوسلين بمعنى الحجاج وأهميته ودوره كملَكة أو أداة للإقناع والتأثير، والتي سنرى لاحقاً كيف وُظِّفت بشكل كبير في مشاهد المحاكمة في كلتا المسرحيتين، وكيف مثَّلت أحد الأوجه التناصية بين النصين.

---

[266] ثابت، طارق: "الخطاب المسرحي والقيمة الحجاجية – دراسة تداولية – "مسرحية هاملت لشكسبير نموذجاً" **مجلة الأثر**، عدد خاص: أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب"، 2007، ص 296.

[267] Gross , John, *Op. Cit.*, p. 76

[268] واستشهد جروس على ذلك بما قام به O.Hood Phillips فيقول:

'It has attracted an enormous amount of legal discussion. In a survey published in 1972, O. Hood Phillips examined over fifty studies by lawyers, jurists and legal historians; others have appeared since." *Ibid*, p.76.

1.3.2 التناصّ الحجاجي بين المسرحيتين:

إن أي موقف يُتخذ أو يطرح أمام طرفٍ ما لا بد أن يكون مداره الفكر والحوار الجدلي التناصيّ في آن واحد، سواء كان تناصاً ظاهرياً أو خفياً؛ إذ لابد والحال هكذا أن يستعين صاحب الموقف أو الطرح (المرسِل) أو (الباثّ) -وفقاً للنظرة الحجاجية- بمختلف أنواع الاستشهادات والتفسيرات والحجج التي تدعم طرحه أو تطعن في الطرح المقابل، وهكذا. ولو سلّمنا بالجدال كجزء من معنى الحجاج[269]، و رغم كون الجدال و الحجاج لا يستويان معنى أو هدفا، فبينما القصد من الحجاج هو بلوغ النتيجة بالبرهان أو الدليل، يتعلّق الجدال بإظهار القوة والغلبة على الطرف المقابل- نقول على الرغم من ذلك، فإننا نستحضر قوله تعالى: "وكان الإنسان أكثر شيء جدلا"[270]، وذلك كدليل مؤكد على طبيعة النفس البشرية و علاقتها بالجدل والحجاج. فالأمر هنا لا يتوقف عند علاقة الحِجاج بالتخصصات النوعية فحسب، بل يتعدّاه إلى مجالات أوسع وأعم و أشمل و ذلك لارتباطه بأنواع الثقافات البشرية منذ القدم.

ففي سفر "يشوع بن سيراخ"[271] نقرأ تحذيراً مباشرا من الجدال أو النقاش، كما جاء في تفسير الآية التاسعة من الإصحاح:" لا تجادل في أمر لا يعنيك، و لا تجلس للقضاء مع الخطأة"[272]. وعلى النقيض من ذلك تماما نجد الكتاب المقدس يطالب أتباعه بالدفاع عن الإيمان في مواضع أخرى: "دافعوا عن الرجاء الذي فيكم"[273]، وذلك اقتداءً بيسوع المسيح نفسه[274]، الذي

---

[269] للاستزادة حول المعاني التي يخرج إليها، انظر: شارودو، باتريك . منغانو، دومينيك . **معجم تحليل الخطاب** ، ت : حمادي صمود عبد القادر المهيري، تونس: وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، 2008،ص 66 .

[270] سورة **الكهف**: آية 54.

[271] **العهد القديم**، سفر يشوع بن سيراخ 11، الإصحاح الحادي عشر: الأسفار القانونية الثانية ، الآية (9).

272 من الجدير بالذكر، هنا، عدم امتثال (شيلوك البندقية) باعتباره يهودياً متديناً -كما ظهر من مجريات الأحداث والحوار- بوصايا الكتاب المقدس، خاصة وأنها من العهد القديم. ولا نقصد بذلك الجزء المتعلق بالنهي عن الجدال، فالعقد يخص شيلوك ويعنيه بشكل مباشر باعتباره الطرف الآخر المتعاقد والمُقرِض للمال، وإنما نعني الجزء الثاني من الآية: "ولا تجلس للقضاء مع الخطأة"، فقد أوضح نظرته للمسيحيين مراراً وتكراراً خلال فصول المسرحية، باعتبارهم خطأة مسرفين، انحرفوا عن الطريق القويم، كما قد سبق له اعتبار أنطونيو مخطئا تماماً سواء في تجارته أو تعامله. وعليه، فإن قبوله الجلوس إلى القضاء في محكمة قاضيها مسيحيّ، وخصم يجانبه الصواب من كل صوب، يكشف عن مخالفة صريحة لوصايا العهد القديم.

[273] **العهد الجديد**، رسالة بطرس الأولى 15:3.

[274] ثمة فارق هنا ملاحظ بين أسفار العهد القديم و أسفار العهد الجديد، ففي أغلب المواطن المتعلقة بالأول كانت الدعوة إلى الدفاع تتعلق غالبا بالحرب، بينما في الثاني كان ذكر الدفاع يشمل الأمور العقائدية والروحية والحربية على حد سواء.

قال إنه يجب عليهم "أن يؤمنوا به بسبب البرهان الذي يقدمه[275]"، وتبدو عيّنة الدراسة، ممثَّلة في المسرحيتين، خير مثال يجمع بين المعاني السابقة على النحو التالي:

- تمثل المسرحيتان جانباً جدلياً يهدف إلى الانتصار والحصول على المراد، دون اعتبار لأية نتيجة سوى ما ترسخ في ذهن المُجادل وما يهدف إلى الوصول إليه، ودون اعتبار لأي منطق آخر يستجد ظهوره، حتى وإن كان صحيحاً، حيث نجد الحضور الأكبر لهذا النوع على لسان "شيلوك" في (تاجر البندقية) :

" أنا لا أخشى حكم القانون
ما دمت بريئاً لم أذنب
أوَليس لديكم بعض عبيد؟
أوما ابتعتوهم بالمال؟ أو ما سخرتوهم؟
أفلي أن أطلب منكم توفير الفرش الناعمة لهم
[...] ستجيبوني كلا
فعبيدكم ممّا ملكت أيمانكم وكذاك أجيبكمو!
إني أطلب رطلاً من لحم كنت ابتعته
ودفعت له أغلى الأسعار
ذا ملك يميني ولسوف أناله!"[276].

بينما في (شيلوك الجديد) نرى المثال التالي :

"**سوردز:** تذكر أن ذلك الصك الذي كتبه على أنطونيو كان منتهى الظلم والعدوان.
شيلوك: هبه كما تقول، فقد رضي به أنطونيو وهو صاحب الشأن.
سوردز: إنما أكرهته الظروف على قبوله.
شيلوك: فهمت ماذا تعنون. لعلك تريد أن تقول إن الظروف هي التي حملتكم على إعطاء وعد بلفور؟
سوردز: نعم ظروف الدفاع عن حريتنا [...] .
سوردز: هب هذا الفرض صحيحاً، أفليس [...] لنا نحن أن نستغل هذ الظروف؟ "[277].

- يحضر الحجاج في كلتا المسرحيتين بمعناه القائم على بلوغ النتيجة بتوسّل الدليل، وذلك ما نرى له مثلاً في (تاجر البندقية) عندما استخدمت بورشيا صيغة العقد ذاتها لقلب الأمور لصالح أنطونيو ضد شيلوك:

---

[275] **المصدر نفسه، إنجيل يوحنا** 13:2 ، 25:10 ، 38:10 ، 29:14

[276] شكسبير، وليم: **تاجر البندقية**، مصدر سابق، ص 165 .

[277] باكثير، علي أحمد: **شيلوك الجديد**، مصدر سابق، ص 146.

"اصبر لحظة .. فهنالك أمر آخر ..
إذا وفقاً لنصوص العقد لن تسفك منه قطرة دم ..
أما الألفاظ فواضحة .." رطل من لحم"..
هيا نفِّذْ شرط العقد إذن..
واقطع منه رطل اللحم!"[278] .

ونرى حالة تناصية لذلك في (شيلوك الجديد)؛ إذ سار باكثير على إثر سلفه شكسبير، لكنْ فيما يتعلق بأرض فلسطين بعد أن يتم التنازل عنها لصالح اليهود، ثم اشتراط عدم وجود وشائج بينهم وبين العرب ممّن حولهم، بقصد تضييق الخناق عليهم:

"**فيصل:** أيها السادة، إن لم تنشأ بيننا وبين هذه الدولة اليهودية وشائج المحبّة، فهل تفرضون عليها أن تتعامل معنا أو علينا أن نتعامل معها، أم تتركونا أحراراً في ذلك [...] ؟

الرئيس: بالطبع كلا الفريقين حرّ في التعامل مع الفريق الآخر أو عدم التعامل معه"[279].

و تختلف آليات التحليل الحجاجي ووسائله في مقاربة النصوص والخطابات باختلاف مبعثها ومنشئها، سواء كانت تعتمد مفاهيم أرسطو أو تولمين ***Tolmin*** أو ديكرو ***Ducrot***، وغيرهم[280]. أي أنها في الواقع تتمايز عن بعضها البعض وفقاً لتنوع المشارب التي تتنزّل منها. إلا أننا في سياق التحليل التناصي الحجاجي لعينة الدراسة الممثَّلة في مسرحيتي شكسبير وباكثير، سنقوم بالتركيز على مقومة حجاجية دون غيرها من مقومات أرسطو الثلاث وهي الـ(***Logos***)[281]؛ وذلك لأن ما يتعلق باللغة ذاتها وما تبنى عليه وما تتكون منه؛ هو ما يتناسب مع كافة أنواع النصوص والخطابات، وما يُعدّ عاملاً مشتركاً بينها جميعاً. ناهيك عن ارتباطه المباشر بالحوار موضوع دراستنا في هذا المبحث، وفيما يلي بعض أهم التمظهرات التناصية بين حواري المسرحيتين في توظيف الآليات الحجاجية:

1.1.3.2التناص الحجاجي في الأدوات اللغوية:

---

[278] شكسبير، وليم: **تاجر الندقية**، مرجع سابق، ص 178 .

[279] باكثير، علي أحمد: **شيلوك الجديد**، مرجع سابق، ص 220.

[280] الطلبة، محمد سالم محمد الأمين. **الحجاج في البلاغة المعاصرة .. بحث في بلاغة النقد المعاصر** ، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة ،2008.

[281] صمود ، حمادي. **أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم**، تونس: من منشورات جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، كلية الآداب -منوبة،ج1، د.ت .

- **الأفعال اللغوية:** تتمايز إلى أنواع عدة منها: النفي والاستفهام والإثبات،.. إلخ و" يعدّ الاستفهام من أنجع أنواع الأفعال اللغوية حجاجاً، وهو ما يتوسّل به الكثير في فعلهم"[282]، فبطرح السؤال يتوهّم المتلقّي أنك لا تخالفه الرأي مبدأياً، ثم يتم بعد ذلك التدرّج في الأسئلة شيئاً فشئياً؛ حتى لا يجد المخاطب بُدّاً من الإقرار بما أراد الباثّ الوصول إليه منذ البداية. وهو ما نجد له مثالاً عند شكسبير على النحو التالي:

الأطروحة: " [...] حلفتُ بعهد السبت

أن آخذ حقي وأنفذ شرط العقد

[...] هل رطل من لحمٍ فاسد

أفضل من آلاف الدينارات؟"[283].

الحجة: " [...] هذا ما يمليه مزاجي! أفلا تعتبر إجابة؟

ولنفرض أن ببيتي فأراً يُزعجني

أنفقتُ لكي أضع السم له عشرة آلاف!

أفلا يقبل هذا المنطق؟ أو ليست تلك إجابة؟"[284].

ويقابل هذا الطرح الاستفهامي ما نقرأه عند باكثير:

الأطروحة: "هذا اعتراف منك بأن شيلوك البندقية صورة صحيحة للرجل اليهودي"[285].

الحجة: هبني أعترف بهذا جدلاً.. فماذا يُعاب على ذلك الرجل؟

ألم يتصرّف تصرفاً قانونياً؟

[...] ومن ذلك الإنسان؟ أليس مسيحياً متعصّباً يبصق في وجهه ويدعوه كلباً ويقف له بالمرصاد ليحبط أعماله التجارية؟"[286].

2.1.3.2 التناص الحجاجي في الآليات شبه المنطقية :

- **الحذف والتكرار:** هي علاقات داخل النص تتبلور حجاجيّتها في جعل القارئ يملأ فراغات معينة؛ اعتماداً على جمل حجاجية مساقة مسبقاً كما في الحذف، أو عبر تكرار هذه الجمل لفظاً أو معنى، حيث تبرز الحجة عبر التأكيد عليها.

---

[282] علوي، حافظ إسماعيلي. **الحجاج مفهومه ومجالاته (دراسات نظرية وتطبيقية محكمة في البلاغة الجديدة)**، مجموعة مؤلفين،الجزائر:ابن النديم للنشر والتوزيع، ط1،ص 229.

[283] شكسبير، وليم: **تاجر البندقية**، مصدر سابق، ص 161.

[284] **المصدر نفسه**، ص 162.

[285] باكثير، علي أحمد: **شيلوك الجديد**، مصدر سابق، ص145.

[286] **المصدر نفسه**، ص145.

ففي (تاجر البندقية)، يمكن رصد التكرارا هكذا[287] :

التكرار

- **شيلوك:**كم ديناراً؟ هل قلت ثلاثة آلاف؟
- **باسانيو:** لثلاثة أشهر.
- **شيلوك:** لثلاثة أشهر؟
- **باسانيو:** يضمني فيها أنطونيو.
- **شيلوك:** الضامن هو أنطونيو؟ [...]
- **شيلوك:** هل قلت ثلاثة آلاف لثلاثة أشهر.. والضامن أنطونيو؟

المحذوف: هل سيستطيع أنطونيو رد الدين؟
" أنطونيو رجل فاضل [...] أقصد بالفاضل قدرته المالية ".

الغرض: غاية حجاجية المراد منها الوصول بالمتلقّي إلى عظم الطلب مقارنةً بحال الضامن

ويقابل ذلك في (شيلوك الجديد)[288] ما يلي:

التكرار

- **شيلوك:** ما بالك مكتئبة يا راشيل؟ أما سرك النجاح العظيم الذي أحرزته لنا في برهة وجيزة؟
- [...] **راشيل:** شكراً يا عم شيلوك.
- [...] **شيلوك:** أريد أن تخبريني ما علة هذه الكآبة البادية في وجهك.
- [...] راشيل: كلا لا شيء.
- [...] شيلوك: إذا فماذا بك يا عزيزتي راشيل؟

المحذوف: هل للصمت علاقة بخطط شيلوك تجاه عبدالله؟
"ألم يقدم لك عبدالله هدية أخرى بعد ذلك العقد الماسي الثمين؟ "

الغرض: غاية حجاجية ظاهرها الاهتمام بشؤون المخاطب (راشيل)، وباطنها الوصول لأسباب الصمت والهدوء؛ تحسّباً لحدوث ما يتعارض والأهداف الموضوعة.

---

[287] شكسبير، وليم: **تاجر البندقية**، مصدر سابق، ص 61، 62.

[288] **المصدر نفسه**، ص46، 47.

3.1.3.2 التناص الحجاجي في الآليات البلاغية:

-**التمثيل:** وذلك باستخدام التشبيه، وذكر المثال، حيث يُعدّ التمثيل موضع عقد "الصلة بين صورتين؛ ليتمكن المرسل من الاحتجاج وبيان حججه"[289].

- في تاجر البندقية:

الأطروحة: "يا كلباً لا يعرف رحمة!"[290].

الحجة 1: " إنك لتزعزع إيماني فأكاد أصدق (فيثاغورث)
القائل بتناسخ أرواح المخلوقات
فإذا أرواح الحيوانات.. تسكن أجساد الناس!"[291].

مثال: فالروح الكلبية فيك
كانت في ذئبٍ ضار فتك بإنسان ثم شنق
لكن الروح انفلتت منه على حبل المشنقة وحلت فيك!"[292].

الحجة 2: "فرغائبك رغائب ذئبٍ عطشٍ للدم
قرمٍ للحم.. شره ونهم"[293].

أما في (شيلوك الجديد)، فنلاحظ الآتي:

الأطروحة: "الطرف الثالث يعترف بأن الظروف قد أكرهته على إعطاء هذا الصك فيما لا يملك حين قام ليواجه الطغيان في الحرب الكبرى[...] إن ألمانيا كانت عند ذاك على وشك أن تعرض على الصهيونيين مثل هذا الصك"[294].

الحجة 1: "الصهيونيون كانوا يساومون الدول بنفوذهم المالي والسياسي أيتها تعطيهم الصك"[295].

الحجة 2: "لو رفضت هذه الصفقة الشائنة لسبقها أعداؤها إليها"[296].

مثال: "فبيدي لا بيد عمرو"[297].

---

[289] حشاني، عباس: مصطلح الحجاج بواعثه وتقنياته، **مجلة المخبر**، جامعة بسكرة- الجزائر، ع 9، 2013، ص 281.

[290] شكسبير، وليم: **تاجر البندقية**، مصدر سابق، ص 167.

[291] **المصدر نفسه**.

[292] **المصدر نفسه**.

[293] **المصدر نفسه**.

[294] باكثير، علي أحمد: **شيلوك الجديد**، مصدر سابق، ص 158.

[295] **المصدر نفسه**، ص 159.

[296] **المصدر نفسه**، ص 159.

[297] **المصدر نفسه**، ص 159.

وعلى الرغم من العديد من التمظهرات التناصية في الآليات والوسائل الحجاجية، فإننا نلحظ عدة اختلافات بين المسرحيتين في جوانب أخرى، سواء فيما يتعلق بمقدار الآليات الحجاجية أو الاستراتيجيات المستخدمة وتنوعها، أو فيما يخص غلبة بعض الآليات دون غيرها على حوار نص دون آخر، كآلية (تقسيم الكل إلى أجزائه) في (شيلوك الجديد) مقارنة بـ(تاجر البندقية):

الأطروحة: " قام بثورته [...] ضد سلاح أخطر منها هو سيل الذهب الشيلوكي تجود به يدٌ ما عرف التاريخ [...] أنها جادت بخير قط، وتفيض به أصابع خمس لو شاء المكر والخبث والأنانية و [...] أن تتجسّد [...] لما اختارت غير هذه الأصابع الخمس"[298].

الحجة 1: "أما استغلالهم للموقف فقد أوحى إليهم بتنظيم الجماعات الإرهابية [...]"[299].

الحجة 2: "وأما مكرهم فقد ألهمهم إنشاء اللواء اليهودي [...]"[300].

مثال: واسألوا وادي النيل أيّ يدٍ خضّبت ثراه بدماء ذلك الشيخ الوقور [...]"؟[301].

الحجة 3: "وأما خبثهم فقد سوَّل لهم أن يستغلّوا نفوذهم السياسي والاقتصادي [...]"[302].

مثال: "ويتّخذوا من اضطهاد النازية لهم قميص عثمان يستدِرّون به دموع العالم"[303].

وبالإضافة لما سبق، نلحظ وجهاً آخر من أوجه الاختلاف بين المسرحيتين، يتمثل في البنية العامة للحجاج من حيث تقديم وتأخيرالنتائج مقارنةً بالمعطيات و أدلة الحجاج المساقة خلال الحوار .

---

[298] باكثير، علي أحمد: **شيلوك الجديد**، مصدر سابق، ص161.

[299] **المصدرنفسه**، ص 164.

[300] **المصدرنفسه**.

[301] **المصدرنفسه**.

[302] **المصدرنفسه**.

[303] **المصدرنفسه**، ص 165.

المبحث الرابع

المؤامرة بين الصراع والفعل المسرحي

للمسرحية خصوصيتها وفرادتها الأدبية التي تميّزها دون باقي الأجناس الأخرى، هي ذلك الجنس الجامع المتفرد، إن شئنا حكيناه سرداً، وإن شئنا رأيناه عرضاً؛ إن شئنا سمعناه شعراً، أو قرأناه نثراً، وإن شئنا أحسسناه وأدركناه ووعيناه دون كلمة تُتلَى أو قصة تُروَى[304]. وعليه، فإننا لا نبالغ إن استعرنا تعبير هامتلون لوصفها بأنها: "مَلَكة مُتوَّجة، لا يدخل مملكتها إلا من ينتمون إلى الطبقة الراقية الحقيقية الوحيدة، طبقة ذوي النفوس الشاعرة"[305].إن المسرحية هي ذلك العالم الموازي ***Parallel Universes*** [306] الذي نرى فيه صورة أخرى لأشخاصنا ونفوسنا وأفعالنا دون أن نعلم عنها شيئاً، باستثناء فارق وحيد، أن المؤدِّي فيه له أن يختار متى ما شاء أن يتمسك بأحزانه أو أن يتخلّى عنها، أن يقف في الظل أو أن يتوسط مركز الحدث[307]، ولذا ليس غريباً أن يصف شكسبير العالم بأنه ليس إلا مسرح، وأن جميع الرجال والنساء مجرد ممثلين فيه[308].

من أجل هذا، سنحاول، في هذا المبحث، أن ندرس بعض العناصر التي تكسب المسرحية خصوصيتها، وتجعل عملاً ما يمايز عملاً آخر، فإن كانت المؤامرة (الحبكة) هي التصرّفات والسلوك التي تتوسل بها الشخصيات للتعبير عن نفسها، وإن كان الحوار هو لغتها ولسانها الناطق بها- فإن الصراع هو نقطة البدء الذي تنشأ منها سلسلة التحولات في الأحداث المسرحية،

---

[304] نقصد بالحديث هنا المسرح الصامت *Pantomime*، وهو نوع من الفن المسرحي الذي يعتمد وسائل التواصل غير اللفظي الرمزية والإرشادية والإيمائية والحركية والانفعالية؛ لإبلاغ رسالته وتحقيق التواصل مع الآخرين.

[305] يعود تعبير إديث هاملتون إلى سياق حديثها عن التراجيديا. انظر: عناني، محمد: **دراسات في المسرح والشعر**، القاهرة: مكتبة غريب، ط1، 1986، ص 29.

[306] العالم الموازي *Parallel Universes* أحد المسميات المتعلقة بالأكوان المتعددة في نظرية تعدد الأكوان *Multiverse* أو *Meta-Universe*.

[307] ففي هذا السياق يعبّر أوسكار وايلد *Oscar Wilde* عن ذلك بأن الممثّلين من أكثر الناس حظاً، فيقول:
"Actors are so fortunate, They can choose whether they will appear in tragedy or in comedy"
وانتهاءً بقوله: ما العالم إلا مسرح: "The world is a stage, but the play is badly cast" وذلك في تناص مباشر مع مقولة شكسبير الشهيرة، انظر:
Wilde, Oscar 1994, *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories*, Penguin Books, London.

[308] Shakespeare, William 2011, *As You Like it*, Penguin Books, London.

ويتغلغل في ذلك كله ويحيط به الفعل المسرحي العامل بينها جميعاً من خلال تفاعل الشخصيات والحوار والمؤامرة[309]. ولا أدلّ على أهمية هذا الأخير من قول أرسطو: "التراجيديا محاكاة لفعل"[310]. وبقدر ما تبدو مقولة أرسطو غاية في الجلاء انطلاقًا من أن الفعل بمثابة الوجه الآخر للتراجيديا، يزداد مفهوم الفعل غموضاً[311]: فهل يقصد به الحركة الجسدية المترجمة للنص المسرحي على خشبة المسرح؟! إذن حينها نكون قد وقعنا في نوع من التبسيطية البغيضة، وتجاوزنا معنى آخر حاضراً بعمق رغم غيابه المادي، وهو المعنى الفكري والانفعالي الحاضر دوماً، والمدرك من غير آثار ملموسة في النص المسرحي منذ بدايته حتى نهايته.

إن المؤامرة (الحبكة) في أبسط صورها -وبوصفها "ذلك العنصر في تقنية المسرحية الذي يُضفي شكلاً على الفعل التمثيلي" أو "التنظيم المخطط للشخصيات في تراكمٍ مسلسلٍ للوضعيات التي تكشف عن قصة المسرحية"[312]- هي ما "تستعمل في الكلام العادي لتدل على تتابع

---

[309] لا يعني ذلك بحال أن نلغي أهمية باقي العناصر في المسرحية، فمن المعروف سلفاً أن الخطاب المسرحي لا يعتمد على الخطاب اللغوي (المتن النصي) فحسب، بل يمتد ليشمل الخطاب السينوغرافي بكافة عناصره. ولعل من أبرز من جمع بين عناصر هذا الخطاب المتعدّد هي آن أوبرسفيلد في كتابها المهمّ: (قراءة المسرح) بحديثها عن العرض والشفرة والعلاقة اللفظية وغير اللفظية والعلاقة بين النص والعرض، .. إلخ. انظر:

- أوبر سفيلد، آن: **قراءة المسرح**، مرجع سابق.

كما نقرأ أيضاً دراسات حول القضية ذاتها، لكن عبر وسيلة أخرى، وهي تثبيت الحوار بوصفه وحدة مركزية انطلاقاً من كونه ما يميز المسرحية نصاً وعرضاً، ومن ثم دراسة العلاقة بينه وبين الفكرة من ناحية، وبينه وبين الحبكة ثم الشخصية من ناحية ثانية. انظر:

- الدليمي، منصور نعمان نجم الدين: **إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح**، إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ط 1، 1998.

ومجمل القول هنا أن الشفرات السمعية والبصرية، وغيرها من الوسائل غير اللفظية هي ما تتضافر مع باقي العناصر اللفظية لتكوّن المسرحية التي يتكون بفعل تضافرهما معاً خطاب ثالث هو "خطاب المتلقّي" وما يعكسه من ردود أفعال إيجابية أو سلبية. للاستزادة، ينظر:

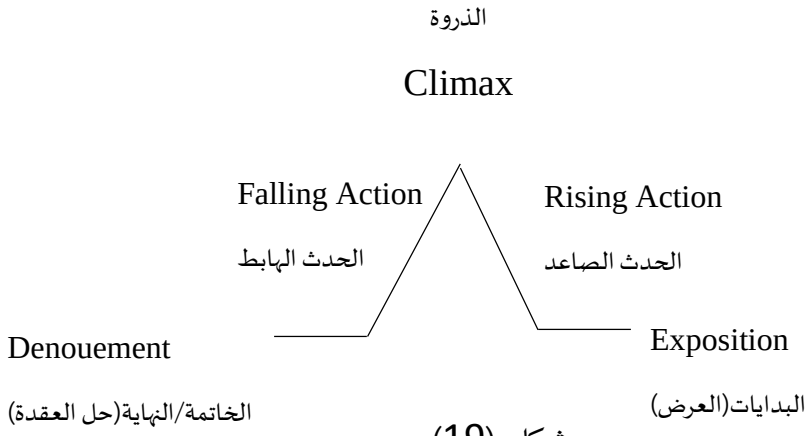
- غجاتي، صورية: الصورة في المسرح: التشكيل السينوغرافي في المونودرام المسرحي "حمق سليم" لعبد القادر علولة أنموذجاً، ورقة بحثية ضمن أبحاث الملتقى الدولي "**واقع الجماليات البصرية في الجزائر**" نوفمبر 2014.

[310] أرسطو طاليس: **في الشعر**، مرجع سابق، ص 50.

[311] يقسِّم أرسطو الفعل إلى قسمين: بسيط ومعقد، فيقول: "الفعل البسيط ذلك الذي يكون حدوثه متصلاً وواحداً، ويقع فيه التغير دون انقلاب أو تعرف. أما الفعل المعقّد فهو ما يكون فيه التغير بانقلاب أو بتعرف أو بهما معاً". انظر: **المرجع السابق**، ص70.

[312] التعريفان لميليت وبنتلي، وأوهارا وماركريت على التوالي، انظر: الدليمي، منصور نعمان نجم الدين: **إشكالية الحوار بين النص والعرض**، مرجع سابق، ص74.

الحوادث في المسرحية"[313]، لم يخلُ الأمر من تضارب في النظرة إليها أو تعريفها أو عدّها مرادفاً للقصة -تبعاً لتصوّر أرسطو- أو غيره، لكنها عادةً ما تُعطى الشكل التالي:



شكل: (19)

لكنّ ما يستوجب الوقوف هنا هو تعارض النظرة الغربية عن "المؤامرة (الحبكة) والصراع" مع النظرة العربية في كثير من المؤلفات. فبينما يُنظر إلى الصراع بوصفه أحد العناصر المكوّنة للمؤامرة في المؤلفات الغربية، نجده يمثل عنصراً أساسياً في مؤلفات عربية أخرى بوصفه أحد مقومات البناء الدرامي[314]، وهو الأمر الذي دفعنا إلى إعادة النظر في المسرحيتين لاستقراء الصورة المثلى للتعامل معهما. وعليه، فإن المؤامرة حاضرة، وكذا الصراع والفعل المسرحي أيضاً،

---

[313] داوسن، ا س.و: **الدراما والدرامية**، مرجع سابق، ص120.

[314] ومن ذلك البناء الدرامي لعبد العزيز حمودة، الذي آثر أن يربط عناصر البناء الدرامي بأقدم ما عرفه الإنسان، ثم السير تدريجياً وفق نشأة الحوادث في تاريخه التي تقابل عناصر البناء الدرامي. وعليه، فقد ابتدأ بالمحاكاة والقصة على أساس أن "الإنسان وُلِد مقلِّدا"، ثم الصراع، فالحوار والكورس، إلخ. انظر:
- حمودة، عبدالعزيز: **البناء الدرامي**، مرجع سابق، ص2.
إلا أن هذا الأمر مردود عليه في حال اتبعنا المنطق نفسه. عندها سيُعدُّ الصراع هو اللبنة الأولى لا المحاكاة، وفقاً لما ورد إلينا، فصراع الخير والشر قديم منذ الأزل، من ذلك: خلق آدم ومعارضة إبليس لربه ورفض السجود: ﴿ وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَى وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ﴾ [سورة **البقرة**، آية: 34]. ثم الحقد عليه، ومحاولة الانتقام منه، وتدبير الحيل لإخراجه من الجنة: ﴿وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَٰذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ (35) فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ ۖ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ لَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَىٰ حِينٍ﴾ [سورة **البقرة**، الآيتان: 35، 36].
ولا يعني هذه أننا نحكم بخطأ اتجاه أو صحّة آخر دون غيره، وإنما أردنا أن نضرب مثالاً لهذا التباين فيما يتعلق بمصادر استقاء عناصر المسرحية.

إلاّ أنه حضور لا يستقل بذاته، بل يتضافر ويتكامل بعضه مع بعضٍ كأدوات كشفية نستظهر بها الخفايا، ونقارب بها الرؤى بين النصين، تحت ضوء "نظرة تناصية مقارنة".

1.4.2 التمظهرات التناصية في المؤامرة والصراع والفعل المسرحي:

إن حديثنا عن "التمظهرات التناصية" هنا هو وسيلة أخرى للقول بالمؤتلف بين المسرحيتين، وهو الأمر الذي سيبنى اعتماداً على استلهام (باكثير) من (شكسبير) نظراً للأسبقية التاريخية بطبيعة الحال. ولكن: هل يعني هذا طعناً في أصالة باكثير؟ أو قصراً للفرادة والابتكار في الأفكار أو البناء على شكسبير دون غيره؟

ثمة نظرة خاطئة تربط الأصالة بالإبداع أو الاستلهام بالتقليد، ولكن عن أي أصالةٍ نتحدث؟ هل هي أصالة السير على خطى السابقين بعيداً عن المعاصرة والتجديد؟ هذا بافتراض صحة المقابلة بينهما في المقام الأول. إن كان الأمر كذلك فإن باكثير لم يَحِد عن الطريق! أم أنها أصالة الابتكار في مقابل الاستلهام والاستيحاء؟ إذا افترضنا صحة هذا القول، فإن شكسبير نفسه لم تخل أعماله من استلهام وتأثر واضحين بما سبقه من أعمال[315]، كما أنه ليس من المنطقي بمكان نفي وجود الوشائج اللغوية في اللاوعي الجمعي بين بني البشر، والوسائط اللفظية وغير اللفظية المتوارثة والمكتسبة على حد سواء[316]، ولعل أبرز مظاهر "التناصيّة" هنا بين باكثير وشكسبير تتجلّى لنا في طريقة بناء المؤامرة (الحبكة) بين المسرحيتين، فبنظرة أولى عامة إلى هيكل المسرحيتين سنجد أن (تاجر البندقية) تدور حول أنطونيو (المسيحيّ) الذي لم يستطع إعطاء صديقه المال -نظراً لأن أمواله كلها كانت تمخر عباب الماء- فاضْطُرّ إلى الاقتراض من (شيلوك) المرابي اليهودي الذي رآها فرصة سانحة للوصول إلى أهدافه التي تمثّلت في إزاحة غريم منافس اقتصادياً عن الطريق، والرد على كافة الإهانات التي تعرض لها باشتراط اقتطاع رطل من لحم المسيحي.

هكذا، نصل إلى الذروة، حين يتمكّن اليهودي من المسيحي، بعد خسارة الأخير لسفنه، ويتوسل بالقانون لتحقيق شروط العقد، فتصل النجدة ممثَّلةً في صورة بلتزار الشاب (بورشيا) لتحقيق العدالة؛ وذلك على النحو التالي:

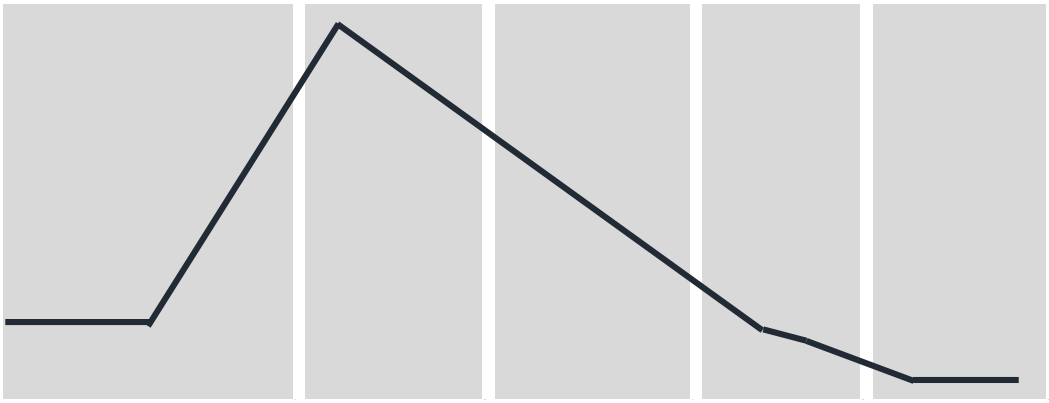
---

[315] كما في الاستلهام الواضح من قصة عنترة وحياته في مسرحية (عطيل)، وقصة الصناديق و(بورشيا)، و(التاجر اليهودي) فيهما تقاطع واضح مع (ألف ليلة وليلة)، وهو ماتم التطرق إليه سابقاً في مبحث الشخصيات من الفصل الثاني.

[316] لعلنا هنا نستحضر بيت زهير بن أبي سلمى القائل:

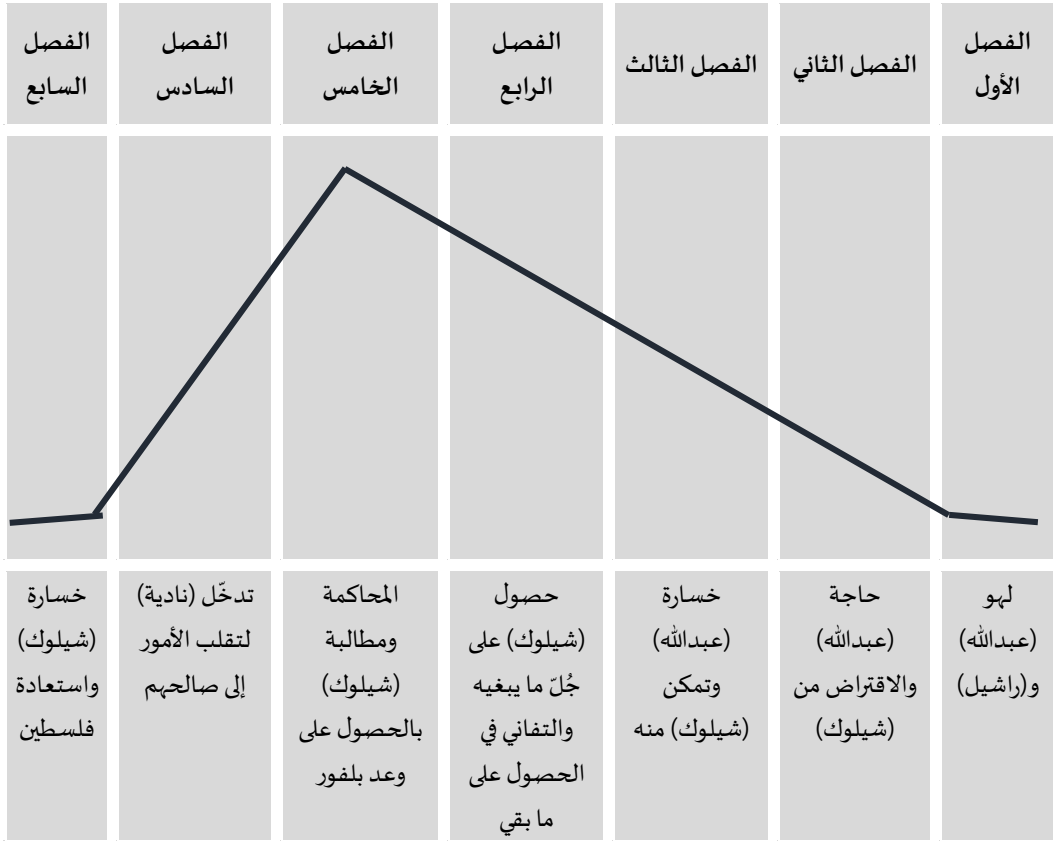
ما أرانا نقول إلا رجيعاً ومعاداً من قولنا مكرورا

انظر: الجويدي، درويش: **ديوان كعب بن زهير**، بيروت: المكتبة العصرية، ط1، 2008، ص45.

الفصل أول	الفصل الثاني	الفصل الثالث	الفصل الرابع	الفصل الخامس
				
حاجة (باسانيو) للمال واللجوء إلى (أنطونيو).	الاقتراض من (شيلوك).	ابنة اليهودي تهرب مع صديق (باسانيو).	يتمكّن (شيلوك) من (أنطونيو).	بدءالمحاكمة، إنقاذ (أنطونيو) علي يد (بورشيا) وخسارة اليهودي(شيلوك)، النهاية السعيدة، العودة إلى بلمونت.

شكل: (20)/أ

في (شيلوك الجديد) يحتاج (عبدالله الفياض) -إثر إنفاقه المستمر بصحبة (راشيل) اليهودية على الموائد الخضراء وأصناف اللهو- إلى مال أكثر مما يعطيه له الوصيّ عليه (عمّه)؛ فيلجأ إلى الاقتراض من المرابي ومدير النشاط الصهيوني (شيلوك)، الذي يستغل الفرصة السانحة للحصول على ما يبتغيه (أرض فلسطين)، فيقرضه بضمان أراضيه- أراضي (عبدالله)- وهكذا، حتى يخسر (عبدالله) أرضه، هو وغيره، ممن اضطروا إلى اللجوء إلى (شيلوك)، وتُقام محكمة، تترافع فيها (نادية) تحت اسم (فيصل) بديلاً عن عمّها؛ ليتحقق المأمول ويعود الحق إلى أصحابه، ويخسر (شيلوك) خسرانا مبيناً.



شكل (20)/ب

لكنّ الاكتفاء بإبراز هذا التقاطع بين هيكل المسرحيتين لا يعدو أن يكون مجرد صورة أخرى من الحالة التي وقع فيها كثير من دارسي التناص بالنظر إليه في صورته التعالقية فقط[317]، لا صورته الإنتاجية، التي تتمثل عدة مناحٍ وتساؤلات مهمة حول كيفيات الحضور في النص الجديد، وأشكال التحوّلات التي طرأت عليه.. هل يقبع في تلك المنطقة الوسطى من مظاهر التحول بين السابق أو اللاحق؟ أم أنه تجاوز تلك الحدود ليشكّل أدواراً ودلالات جديدة؟

إثر ذلك، كان لزاماً علينا تجاوز القالب الظاهري لمسرحية باكثير وإظهار القوالب الأخرى المتولّدة منها، الناتجة عن الثيمة الأساسية الجامعة بين المسرحيتين (شيلوك) واقتطاع رطل اللحم في "التناص" الباكثيري مع شكسبير:

[317] هذا ما حاولنا تجنّبه في هذا البحث، قدر استطاعتنا، وذلك بالوقوف على المعنى الابتدائي في بعض المباحث تارة، وتجاوز هذا المعنى إلى دلالاته الإنتاجية وطرائق عمله في النصوص بين نص سابق وآخر لاحق تارة أخرى.

مجازات التحول من (تاجر البندقية) إلى (شيلوك الجديد)	(تاجر البندقية)	(شيلوك الجديد)
(شيلوك)	- مرابٍ يهودي. - يعاني من الإذلال. - يطالب بتحقيق القانون ويلتزم العقد(رطل اللحم). - يخسر، يتنصر، ينزوي جانباً (مصير فردي).	- مرابٍ يهودي ورئيس النشاط الصهيوني. - لا يعاني اضطهاداً ويبالغ في العدوان. - يطالب بالقانون، وبما يتجاوز العقد (باقي البلاد المحيطة بفلسطين). - يخسر، يعجز عن تقبّل الواقع، ينتحر (المصير الجماعي أمة اليهود)
العَقْد	اقتطاع رطل من لحم المسيحي.	الحصول على الأراضي الفلسطينية لإنشاء وطن لليهود؛ تمهيداً للحصول على ما حولها (مجالاً حيويًا لأنشطتها).
المرأة	- (جيسكا) ابنة اليهودي الجميلة، يخشى عليها والدها، ويقيدها بمحاذيره. - تهرب مع المسيحي وتتنصر مخلصة، وفية لشخص واحد. - (بورشيا) الوارثة الجميلة الغنية تلتقي (بباسانيو) لاحقاً (صديق أنطونيو) وتتزوجه، فتتحول إلى دورها الآخر في النهاية (المحامية الذكية).	- (راشيل) إحدى أذرع (شيلوك) والعاملات لديه يوظفها هي وأخريات مثلها لتحقيق مختلف الغايات، متلاعبة، خائنة، مخلصة (للمال والقضية). - (نادية) خطيبة (عبدالله) منذ بدء المسرحية تنفصل عنه خلال مجريات الأحداث (علاقته براشيل، فقدانه أرضه وماله لليهود)، تأخذ دورها الآخر (المحامية الذكية)، تتزوج (عبدالله) في النهاية.
الصديق	- علاقة أساسية مسيحية صادقة بين (أنطونيو وباسانيو): (أنطونيو) يساعد (باسانيو) بالمال ويهرع باسانيو لإنقاذه في المحكمة. - علاقات ثانوية مسيحية مساعدة صادقة(جراتيانو،ساليريو، سولانيو).	- علاقة صداقة أساسية إسلامية تسودها الخيانة، تسهم في تعريف (عبدالله براشيل)، ومساعدة (شيلوك) للحصول على أراضي (عبدالله) وأمواله: (خليل الدواس) فلسطيني صديق (عبدالله). - علاقة صداقة أساسية (إسلامية-مسيحية) صادقة وعميقة تقاوم (شيلوك) وتساعد (عبدالله) وعمه (كاظم) دائماً، ويهرع كل منهما لمساعدة الآخر : (ميخائيل) - علاقة صداقة ثانوية صادقة (كساب جاد، فوزي بك).

شكل (21)

لا يقف الأمر عند التحوّلات الكبرى، فكل تحول في مسار الأحداث أو طريقة توظيف الشخصيات أو إضافة أو حذف لأحد عناصر الصراع يصحبه عدة تحولات أخرى فرعية، ونضرب على ذلك مثالين مفصلين:

المثال الأول: كيفية نسج أحداث دور (أنطونيو) في مقابل (عبدالله الفيّاض)؛ حيث يبدو التحول الأساسي الظاهر هنا هو رسم شخصية مسلمة عربية تملك الخصائص العامة للشخصية المسيحية الغربية، فكلاهما ثريّ للغاية، وينتمي إلى طبقة النبلاء، وكلاهما تمّ تصويره في بدايتي المسرحيتين في صورة (رجل غني جداً فقير جداً). (فأنطونيو) تاجر ميسور ثري، لكنّ أمواله كلها في سفنه المحملة بتجارته في أعالي البحار، وصنوه (عبدالله) يملك المال والأراضي التي ورثها عن والده، ولكنه لا يملك حق التصرف فيها لخضوعها لوصاية عمه عليه (كاظم بك)، وهنا تبدأ سلسلة التحولات الجزئية في التبلور والظهور. ففي مقابل (أنطونيو) الصالح المسيحيّ المهتدي المتديّن:

"**أنطونيو**: أنا لا أتقاضي الربح ولا أدفع ربحاً
في مال أقرضه أو اقترضه"[318].

والصديق الكريم المسارع لنجدة صديقه:

"**أنطونيو**: فتأكّد أن خزانتي وشخصيتي.. بل أقصى طاقاتي
رهن إجابة حاجاتك"[319].

يقابلنا (عبدالله) المسلم اللاهي العابث المنغمس في نزواته، يعاقر الخمر فلا يكاد يفيق:

"**خليل**: اعذريه يا عزيزتي راشيل، فقد سكر البارحة بعد أن غادرتنا سكْرةً هائلةً لا يمكن أن يصحو منها اليوم قبل العاشرة"[320].

"**عبدالله**: إني رحت البارحة في سبات عميق وما استيقظت إلا قبيل مجيئكما"[321].

---

[318] شكسبير، وليم: **تاجر البندقية**، مصدر سابق، ص64.

[319] **المصدر نفسه**، ص 50.

[320] باكثير، علي أحمد: **شيلوك الجديد**، مصدر سابق، ص11.

[321] **المصدر نفسه**، ص117.

ويقضي وقته في اللهو والعبث مع خليلته اليهودية (راشيل)[322]، دون اعتبار لأصلها ودينها أو واقع حاله (الغاصب والمغتصب) تبعاً للمشهد السياسي[323].

---

[322] قد يبدو الاختيار غريباً للوهلة الأولى: أن يكون محور المسرحية قائم على عربيّ غارق حتى أذنيه مع يهودية دون غيرها من الديانات، بدلاً من أن يُوشى بالنبل أو الاحترام والسمو الروحي ك (أنطونيو أو باسانيو) لدى شكسبير. وقضية العلاقات اليهودية الفلسطينية قضية شائكة قديمة العهد وحتى الآن، ولطالما أثارت ردود فعل مختلفة؛ ومن ذلك ما نشرته صحيفة "معاريف" الإسرائيلية عن مهرجان البيرة (طيبة) في رام الله من مشاركة عدد من اليهوديات فيه، حيث لقي مراسل الصحيفة "استقبالاً مميزاً"، وأشاد أصحاب المهرجان "بالسلام الاقتصادي " السائد. والجدير بالذكر أن ردود الفعل الغاضبة كانت من قبل اليهود الثائرين على تلويث الشرف اليهودي، حسب ما تردَّد في إذاعة (كول براما) العبرية؛ مما حدا ببعض الكُتَّاب العرب إلى السخرية من ذلك، والتعليق عليه تحت عنوان (مشروب الجعة لتحرير فلسطين!) انظر: جريدة "**أمامة نبض الضفة المحتلة**" عبر الموقع الإلكتروني:

http://www.omamh.com/site/pages/details.aspx?itemid=16752

وفي السياق ذاته، نشرت جريدة "الأهرام" المصرية، قبل ذلك بعام، مقالاً بعنوان "روميو الفلسطيني.. وجولييت الإسرائيلية اليهودية" متحدثة فيه عن حالات الزواج بين الفلسطينيين واليهود، انظر: جريدة الأهرام عبر الموقع الإلكتروني:

http://digital.ahram.org.eg/articles.aspx?Serial=1137679&eid=1149

تشير مثل هذه الأحداث وغيرها، وطبيعة العلاقة بين (عبدالله وراشيل)، إلى حالة متوقعة الحدوث، عبّر عنها يونج *Carl Jung* بوصفها (ازدواجاً وجدانياً *ambivalence*)، للتعبير عن الرغبة في الشيء والنفور منه في ذات الوقت، وهو ما استعاره هومي بابا *Homi K.Bhabha* لاحقاً لوصف العلاقة المعقّدة بين المستعمِر والمستعمَر وحال تأرجحها بين مزيج من الكراهية والمحبة والانجذاب والنفور.

انظر: أشكروفت، بيل، وآخرين: **دراسات ما بعد الكولونيالية: المفاهيم الرئيسية**، مرجع سابق، ص60، 61.

[323] لعل في تصوير عبدالله بهذه الصورة -من حيث هو معاقر للخمر، بين السبات واللهو، عابث مع النساء مثل: راشيل اليهودية- رمزيةً قصديةً لحالة العربي عموماً الذي غرق في السبات، وأسكرته الحياة، وأعمته الأهواء عن المطالبة بحقه والسعي نحوه، فهو غائب عن الوعي، متحكَّم به من قبل الآخرين، يحرّكونه يميناً ويساراً وفقاً لأهدافهم، فبيدهم موازين القوى كحال عبدالله تماماً، والمُنْصرف عما هو واجب إلى ما هو مرفوض ومستنكر، لتلاعب الآخرين به (شيلوك، راشيل...إلخ). ثمة تساؤل هنا حول قصدية باكثير: هل كان يقصد توجيه أصابع الاتهام إلى ما آل إليه الحال؟ أم أنه كان يمارس نوعاً من الإسقاط *Projection* عما حدث آنذاك؟ فالخلل ليس في العربي -في صورة (عبدالله)- بل كان نتيجة لما حدث له. وهو -أي العربيّ- وإن انساق، فقد تم التلاعب به تحت ضغط المال والتجارة والاقتصاد، والنزوات، والخيانة، وتكالب الدول ضده (بريطانيا والموقف الدولي)، وذلك في صورة (شيلوك، وراشيل، وخليل الدواس الصديق، وعد بلفور،...إلخ)؛ الأمر الذي يجعلنا نستحضر هنا مصطلح (الفاعلية *Agency*) بوصفه أحد مصطلحات دراسات ما بعد الاستعمار *Post-colonialism* الذي يتساءل حول ما إذا كان "بإمكان الأفراد أن يُبادروا إلى فعل ما بحرية واستقلالية أم أن أفعالهم تتحدد بواسطة المسالك التي تشكلت هويتهم فيها؟"، وبصورة أكثر دقة "قدرة الشعوب على مناوشة القوى الإمبريالية أو مقاومتها"، على أساس أن أي فعل يتم القيام به يكون نتيجة لتلك الأسباب، انظر:

وبينما يفقد (أنطونيو) سفنه وأحواله وفقاً لمشيئة الأقدار:

"**ساليرو:** لم ينكر أحد شائعة الغرق الأولى لسفينة أنطونيو الكبرى، إذ غاصت بتجارتها في بحر المانش، في بقعةِ خطرٍ ضحلة، صارت مقبرة للسفن الكبرى!..."[324].

تتوالى باقي الأحداث معه في خطٍ تصاعدي واضح الملامح وصولاً إلى المحاكمة، فالنجاة من المصير المحاك له، حيث نجد، في مقابل ذلك، سلسلة من الوقائع والتحولات تتعلق بدور (عبدالله) في (شيلوك الجديد)، فهو يخسر أمواله وأراضيه لصالح شيلوك، ولكن تحت تأثير تلاعب محترف مُورِس عليه من قِبَل راشيل وبمعاونة خليل، وبعد أن كاد يبلغ القاع، تنتابه الصحوة، وتعتريه إفاقة وتوبة:

"**عبد الله:** اصفح عني يا عمّاه، ندمتُ على ما كان مني، وتبتُ إلى الله توبةً نصوحاً"[325].

يتطلع إلى الخلاص من ذنبه عبر التطهير:

"- **كاظم:** هبني عفوتُ عنك، فماذا يفيدك عفوي؟

- **عبدالله:** إني قد عزمت على اللحاق بالمجاهدين في الجبل، وأخشى أن ألقى الله وأنت يا عمّاه ساخط عليّ"[326].

ثم ينطلق للجهاد بعد أن ينال الغفران من عمّه أولاً، ومن نادية تالياً، ليعود لاحقاً في مشهد المحاكمة معاونًا لميخائيل جاد، ممثل عرب فلسطين أمام المحكمة الدولية، ليكتشف لاحقاً خلال إجراءات المحاكمة أن (فيصل) ممثّل جامعة الدول العربية هو (نادية)، ويتزوجها قبل انتهاء المحاكمة في صورتها الختامية، وعليه تظهر لنا مجريات التحول في الأحداث عند (عبدالله) مقارنة بـ(أنطونيو) على النحو التالي:

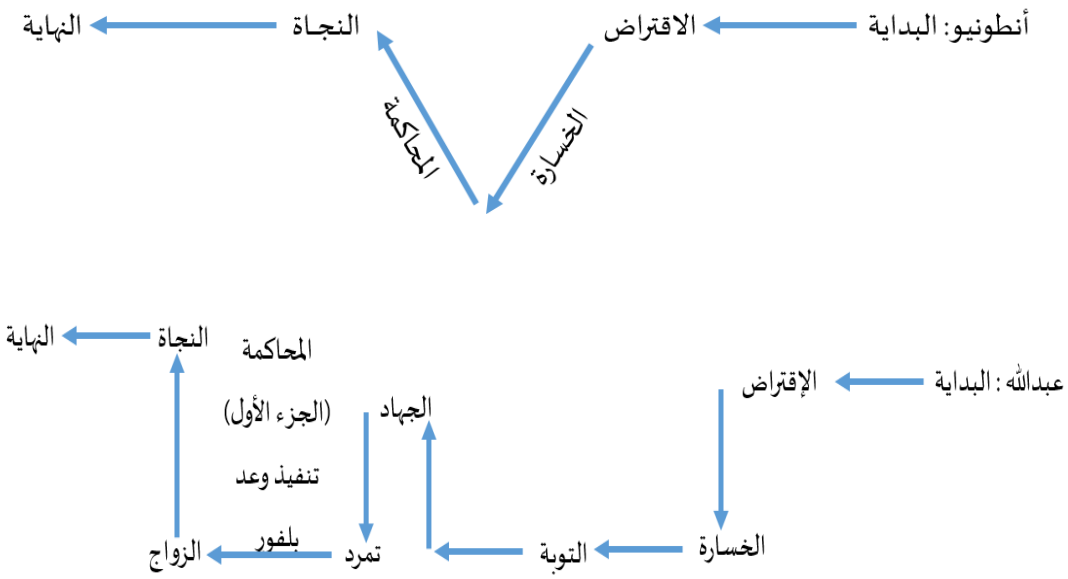
- **المرجع نفسه**، ص54، 55.

لكنّ المؤكد، بشأن ما سبق، أن باكثير سواء كان يتهم أم يبرر لما حدث بشأن (الوعد والاحتلال) هو رافض للواقع، ويقاومه، ويشير بطريق خفي إلى ما سيحدث حال استمرار السكوت، وكيفية إيجاد المخرج.

[324] شكسبير، وليم: **تاجر البندقية**، مصدر سابق، ص117.

[325] باكثير، علي أحمد: **شيلوك الجديد**، مصدر سابق، ص 93.

[326] **المصدر نفسه**، ص 95.



شكل(22)/أ

المثال الثاني: الأحداث التي تقع على يد (بورشيا) مقابل (نادية)، فالأولى تُعرّفُ في المسرحية تبعاً لنفسها؛ فهي الوارثة، الجميلة، ذات الشخصية المميزة التي يأتيها الخُطّاب تباعاً لخوض اختبار الصناديق:

"- **بورشيا:** [...] آه من كلمة "أختار"!

إني لا أقدر أن أقبل من أرضاه

أو أن أرفض من لا أرضاه

فإرادة بنت حية.. كبلها رجل ميت"[327].

بينما نادية تُعرّف في بداية المسرحية تبعاً لعلاقتها بعبدالله مباشرة بوصفها خطيبته، ويظهر ذلك من خلال محاورات راشيل مع عبدالله عن الخاتم في إصبعه، وجداله مع عمه كاظم:

"-**كاظم:** ماذا يكون حال خطيبتك لو بلغها سلوكك المشين؟

-**عبدالله:** أنَّى يبلغها هذا وهي في مصر؟

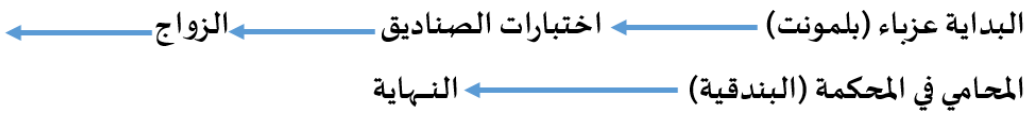
وإن علاقتي مع هذه الفتاة اليهودية لن تبلغ حد الاشتهار"[328].

[327] شكسبير، وليم: **تاجر البندقية**، مصدر سابق، ص54.

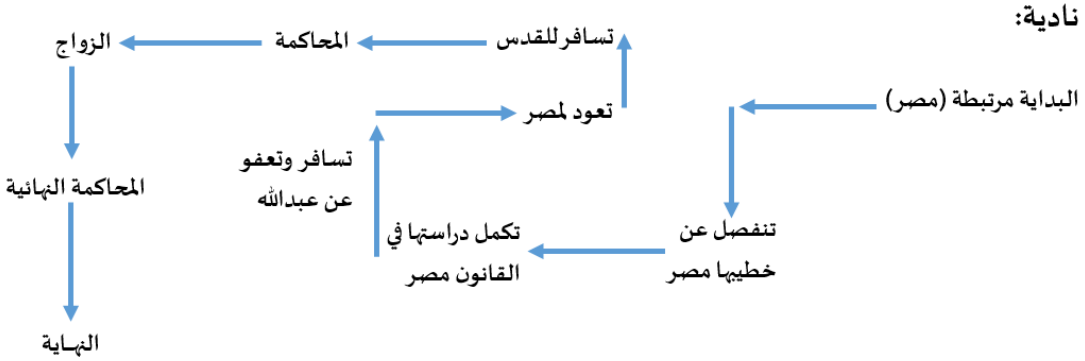
[328] باكثير، علي أحمد: **شيلوك الجديد**، مصدر سابق، ص35.

وتتزوج (بورشيا) بـ(باسانيو) أولاً قبل أن تأخذ دور المساعدة/ الذات فيما يتعلق ببسانيو وأنطونيو، فيما تختفي نادية عن الصورة تماماً وتنفصل عن عبدالله، ولا تعود إلى الظهور إلا قبل ذهابه للجهاد في صورة لحظية مؤقتة، لتختفي مجدداً ثم تظهر في صورة فيصل (المساعدة/الذات).

بورشيا :



نادية:



شكل: (22)/ب

انطلاقًا مما سبق، فإن كان الحدث في مسرحية ما يتبلور من خلال التعارض البيّن بين الحالة الأولى في المسرحية وبين الذروة[329]، فإنه يمثل هنا خير مترجم لاشتغال التناص بدلالته الإنتاجية التي أشرنا إليها سابقاً. فباكثير أعاد إنتاج نص شكسبير عبر المحاكاة حيناً، والتحويل حيناً آخر، في أبرز صورة من صور التناصّية المتفرعة ***hypertextuality***. وبخلاف هذه التمظهرات ذات التعددية الحوارية، يمكننا أن نلحظ جانباً آخر أحادياً خفياً، يُؤخذ فيه بزمام السرد؛ ليُقاد القارئ إلى مسارٍ معين وفق أهداف ومصالح أيديولوجية خاصة، وهذا ما نراه مضمراً في السياق عبر الصراع والفعل المسرحي العامل في المسرحيتين الذي سنقرأ تفصيله تالياً.

[329] للاستزادة يُنظر: كورينكان، م.س: **نظرية الأدب**، ترجمة: جميل نصيف، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1980.

2.4.2 المضمر في السياق: ما يقوله النصّ ولا يقوله الكاتب:

هذا الجانب سيتم استكناه مغاليقه عبر النظر في الصراع والفعل العامل فيه وفي باقي العناصر الأخرى، وإن كان النص المونولوجي يتميّز دون سواه بإمكانية "اللجوء إلى الاستفادة من الوسائل الشعرية التي يستخدمها الكاتب عادة للتقليل من إمكانيات القارئ للقيام بقراءة لا تتوافق مع استراتيجية المؤلف"[330]، فإن النص الحواري يُنتج مونولوجاً خاصاً به يظهر من خلال الأفعال بأنواعها (الفعل الجسدي والفكري والعاطفي)، وعبر مقاطع حوارية عدة لا يُقصد بها التوجه برسالةٍ إلى المخاطب بقدر ما يُقصد بها بيان حديث النفس وهواجسها وأفكارها. ولننظر معاً إلى أحد المشاهد الحوارية في تاجر البندقية على لسان (أنطونيو) حين يقول:

"**أنطونيو:** حقاً لا أعرف سر الحزن الراسخ في نفسي!.

أعرف كم يرهقني.. [...]

لكن لا أعرف كيف أُصبتُ به أو كيف عثرتُ عليه !

لا أعرف كيف أتاني أو مما صنع؟

لا أدري كيف ولد؟

لكن الحزن يصيب العقل بضعف عات

لا أقدر معه أن أعرف نفسي!"[331].

فلو أراد الكاتب، لاكتفى بإظهار (أنطونيو) حزيناً مكتئباً من خلال الإشارة إلى ذلك في النص دون تفصيل خاصة مع ما تتيحه المسرحية من جوانب عرض مرئي لا تتوافر في باقي الأجناس الأدبية الأخرى، ولكنّه عوضاً عن ذلك استرسل في وصف شعوره بالحزن، وفي وصف موقفه الذاتي تجاه هذا الشعور: "أعرف كم يرهقني، لكن لا أعرف كيف أصبت به...!"

بل ويحلل أسباب هذا الموقف "عدم المعرفة": ذلك لأن "الحزن يصيب العقل بضعف عات، لا أقدر معه أن أعرف نفسي !"

إذاً فثمة حوار، وثمة أصوات مختلفة (المسيحي،المسلم، اليهودي، الرجل، المرأة، التاجر، الخادم... إلخ)، وثمة أحاديث نفس منطوقة أو مرئية، نرى عبرها نوعًا من الامتداد لذات الشخصيات المحورية في المتن المسرحي، وثمة أحداث تتوالى وتتلاحق لتبلغ الذروة، وثمة صراعات

---

[330] لحمداني. حميد: **القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط2، 2007، ص37.

[331] شكسبير، وليم: **تاجر البندقية**، مصدر سابق، ص 43.

في سياقات الأحداث وأفعال تحيطها، تقودنا كلها إلى المضمر في السياق، وما يقوله النص ولا يقوله الكاتب.

وفي هذا نتساءل حول فضاءات النصين بوصفهما سماءً تستقبل وتعكس ما تفلّت من قبضة البنى النصية التحتيّة التي تحوطها المؤامرة وعناصرها بزمام محكم ودقيق.. فهل تشابه الكاتبان فيما يضمرانه أم اختلفا؟ هل اتفقت المنابع وتعددت الروافد؟ أم كان الائتلاف مداره المصب لا النبع؟

ولعل أكثر قضية محورية تجعلنا نتساءل حول حقيقة اتجاه الكاتبين هو الموقف إزاء اليهود[332]، ونوع رد الفعل الحقيقي الساكن في لا وعيهما تجاه تلك الأحداث.

وفي هذا الصدد، قدمت لنا جانيت أدلمن ***Janet Adelman*** دراسةً موسعةً تحت عنوان: "علاقات الدم: اليهود والمسيحيين في مسرحية تاجر البندقية: ***Blood Relations: Christian and Jew in The Merchant of Venice***[333]، حيث قدمت قراءة مغايرة للمسرحية تماماً، تتأسَس على نفي اعتبار قضية الصراع الأساسية في المسرحية هي قضية الصراع (اليهودي - المسيحي)، فثمة علاقات محرّمة، وروابط دم وأواصر أولى تعود للعهد القديم.

فالأمر لا يتعلق (بشيلوك) و(أنطونيو) ورطل اللحم إزاء الإهانة أو تطلعاً لمزيد من المكاسب الاقتصادية فحسب، بل هو في واقع الأمر علاقة رغبة محرمة من (أنطونيو) تجاه (باسانيو)، وهو ما جعله يستشعر حزناً عميقاً في البداية إزاء إقبال (باسانيو) على خطبة (بورشيا)[334].

وتسوق في هذا الصدد العديد من التفسيرات والتأويلات الدالّة على اشتهاء المماثل، وترى أن صياغة شكسبير للحبكة وترتيبه للأحداث بحيث يكون لبورشيا دور كبير فيما يتعلق بالمحاكمة كان ضرورياً للغاية؛ ليس فقط من أجل المؤامرة المسرحية، بل لاختبار طبيعة التزام

---

[332] تم اختيار هذه القضية دون غيرها من القضايا بناءً على عاملين مهمين: **الأول**: أن هذا الموضوع (اليهود كثيمة وفكرة الإقتطاع والمحاكمة) كان السبب الرئيسي وراء كتابة باكثير لمسرحية (شيلوك الجديد) والبناء على فكرة مسرحية (تاجر البندقية) لشكسبير. **والثاني**: ما أثارته هذه القضية -خاصة بالطريقة التي عرضها بها شكسبير- من نقاشات وتفسيرات متمايزة ومتباينة لفترة طويلة من الوقت وحتى الآن، بحيث أصبحت مجالاً خصباً للعديد من الدراسات والتأويلات التي أنتجت زخماً ثقافياً ومعرفياً هائلاً.

[333] Adelman, Janet 2008, *Blood Relations: Christian and Jew in the Merchant of Venice, Op. Cit.*

[334] هذا ما أشار إليه محمد عناني في مقدمة ترجمته بقوله: "حار المفسِّرون في تبرير مدى الحب الذي يربط أنطونيو و باسانيو، بل إن بعض النقّاد في أمريكا يرونه شذوذًا.. ولكنّ العجب يزول إذا ذكرنا أنهما قريبان..."، بالإضافة إلى تشابههما خلقاً وروحاً. انظر:

- شكسبير، وليم: **تاجر البندقية**، ترجمة: محمد عناني، مصدر سابق، ص230.

باسانيو تجاه أنطونيو[335] ومن ثم تجاهها، هذا الأخير الذي يرفض الاعتراف بما يشعر به ولا يجرؤ على أن يسمح لنفسه بذلك؛ فنراه يستسلم لحكم شيلوك و لحد السكّين في المحكمة. كما رأت أن حالات التحول من اليهودية إلى المسيحية في المسرحية هي بمثابة نوعٍ من تمثيل خداع الطفل ليتخلى عن الأب[336] مشيرة بذلك إلى التعالق اليهودي المسيحي.

وتمضي آدلمن في مقاربتها على مدى أربعة فصول كاملة، نجد من خلالها نظرة مغايرة لـ(تاجر البندقية)[337]، تتمحور حول:

- الاشتهاء المماثل.
- عقدة الذنب.
- إعادة الحلول (دينياً أو على مستوى الشخوص).

يسبق أدلمن في تبني نظرة مختلفة لتاجر البندقية ولكن عبر اتجاه آخر كينيث جروس ***Kenneth Gross*** في كتابه (شيلوك هو شكسبير ***Shylock is Shakespeare***).

فكما أعطى لشيلوك سابقاً نظرة واقعية اقتصادية، نجده في موطن آخر يضفي عليه سمة الحكمة وبعد النظر والقصدية ذات الأهداف البعيدة والمنطقية لأفعاله، فهو قد تعمد أن يظهر لهم بأسوء صورة ممكنة كيما يتناسب والمخيلة المسيحية؛ ليبدي لهم سوء عواقب مثل هذا التفكير[338]، وهو يتخذ من هذا الغضب الحاد سلاحاً يتم به إضفاء مزيد من الواقعية على

---

[335] يتضح لنا تفصيل ذلك بقولها:

"her role as Balthasar fulfills both her desire to test the nature of Bassanio's commitment to Antonio (perhaps that is one way of understanding why she waits so long to pull the "no- blood" clause out of her legal hat: how far will Bassanio go to demonstrate his love for Antonio?" Adelman, Janet 2008, *Op. Cit*., p. 129.

[336] "conversion from Judaism to Christianity in The Merchant of Venice—at least before Shylock's enforced conversion in is represented as a child's deception and then abandonment of a father" *Ibid*, p. 38.

وتشير أدلمن في أكثر من موضع إلى أسبقية اليهوديّة (العهد القديم) للمسيحية، وتربط ذلك بحالات التحول عن الديانة في المسرحية والشعور بالذنب إزاء ذلك.

[337] لعل اتجاهات الناقدة أو ميولها النقدية لها دور بشكل مباشر أو غير مباشر في سلوكها هذا المسلك، وهو ما حاولت دفعه عن نفسها في بداية الفصل الأول في كتابها بشكلٍ غير مباشر، عبر سرد قصة قدومها لأول مرة لبيركلي، فتقول:

"At the beginning of my career, in 1968, just when I had come to Berkeley … a senior Renaissance scholar told me that Jews shouldn't be allowed to teach Renaissance literature because Renaissance literature was Christian literature … I think that it was provoked by the spectacle of yet another Jew—and a woman to boot—coming to teach his literature in a department already littered with Jews" *Ibid*, p. 1.

[338] يقول:

الحدث (حدث الاستهزاء، حدث العقد، حدث المحاكمة.. إلخ)، ومزيد من القوة الدرامية فيها، فكراهية شيلوك إنما هي مرآة لكراهية المسيحيين، وستولد كراهية أقسى وأعنف[339].

وعلى الرغم من ثراء تلك القراءات السابقة وأمثالها وتنوعها فإنه لا يجب التسليم بها دون تساؤلٍ، خاصة مع ما يطل منها من المداهنة حيناً، ومحاولة غض النظر عما هو واضح وصريح، وممارسة للحيدة وفلسفة التأويل حيناً آخر.

فالقضية كما تظهر للعيان تتعلق باليهود، وبنظرة المسيحيين إليهم، وليست هذه محاولة منّا لتبسيط الأمور، بل هي مقاربة واعية تأسست على أدلة تاريخية ووثائقية ملموسة:

- **أوّلها** ما طرحناه في هذا الفصل عند قراءتنا للعتبات، وذلك بالاطلاع على غلاف المخطوطة الأولى للمسرحية، عندما أردف شكسبير عنوان المسرحية بوصف دقيق للقسوة البالغة للمرابي اليهودي . وشكسبير ليس بالكاتب الغر الذي يخدعه جريان الكلمات، ليسجّل شيئاً تتداوله الأيدي وعقول الناس، وقلوب النظّارة من مختلف الأجناس، في صورة كلمات تابعة للعنوان سيبقى ويظل أثرها، فقد تُنسى المسرحية أو يُفقد بعض أجزائها، ولكن الناس لن تنسى أبداً اليهودي بالغ القسوة ورغبته في اقتطاع رطلٍ من اللحم البشري!
- **الأمر الثاني**: الذي يؤكد الأمر الأول هو جعل نفسه حلقةً ضمن الحلقات العديدة التي ترسخ قصة المرابي اليهودي وقسوته، وربط اسمه بهذه السلسلة إلى النهاية، فمن قبله كريستوفر مارلو ***Christopher Marlowe*** ومسرحية يهوديّ مالطا ***The Jew of Malta*** [340]، وقصص" مسرور التاجر ونحوها من تراث ألف ليلة وليلة،... إلخ ، وهو أدعى إلى تثبيت فكرة ذهنية حول اتجاهاته، التي لو شاء لاتقاها.
- **الأمر الثالث**: ما ثبت تاريخياً حول وضع اليهود في أوروبا عموماً وإنجلترا خصوصاً قبل الحقبة الإليزابيثية، وصولاً إلى نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر، وظهور الفكر المسيحي الداعي إلى "ضرورة وجود اليهود... وضرورة هدايتهم، أي تنصيرهم كشرط أساسي للخلاص"[341].

"He makes himself into exactly the bloodthirsty, invidious, devilish, vengeful, doglike, and scripture-wresting Jew that the Christians expect him to be". Gross , Kenneth , *Op. Cit*., p. 77

[339] وهو ما عبَّر عنه بقوله:

" Shylock's hatred is a mirror of Christian hatred; he shows that hatred in its ferocity and its arbitrariness. Equally or more unsettling is that his performance shows us the glee that can inform such postures of hatred". *Ibid*, 2006, p. 77

[340] Marlowe, Christopher 2003, *The Jew of Malta*, Dover Publication Inc., U.S.A.

[341] المسيري، عبدالوهاب: **موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية**، مرجع سابق، ص 439.

إزاء ما سبق، أعدنا النظر فيما تحدثت فيه المتون – نصا المسرحيتين – وما عبّرت عنه في صورة أحداث أو صراع أو حوار أو أفعال دالّة، توهمنا بأنها بمعزلٍ عن السارد، إلّا أنها تخفي واقعَ تحكمه بالمجريات، وقيادته القارئ في طريق دون سواه، وهو ما يمكن استقراؤه عبر المشاهد التالية:

- في إحدى مراحل الصراع الأولى بين (أنطونيو) و (شيلوك)، وبينما (شيلوك) يخفي فعل الغدر والعدوان، مظهراً وِدّاً غير مألوفٍ (لأنطونيو)، ليقبل التوقيع على العقد، يقول (أنطونيو) مودعاً إياه:

"**أنطونيو**: إذن إلى اللقاء أيها الرفيق!
لربما تنصر اليهودي
إذ لان قلبه ورق!"[342].

فالتعجب من رقة اليهودي يفترض أمرين: أولهما خفيّ غير معلنٍ في الحوار، وهو: لأنكم أيها اليهود قساة، وثانيهما ظاهرٌ للعيان، في صورة إجابة على التعجب: إذاً، لربما تنصرَ اليهودي!

- في المشهد الحواري بين (سولانيو) و (شيلوك)، يبلغ اليهودي درجة من السوء عظمى ، حتى يتحول الدين إلى فعلٍ عاملٍ بين الشخصية والحوار، دال على مقدار السوء والفساد:

"**سولانيو**: قد جاءكم ثالث، من نفس ملّتكم،
هيهات أن تجدو حلّا يناسبكم:
إلّا إذا فسد الزمان.. فتهوّد الشيطان!"[343].

فالزمان ليس فاسداً بوجود الشيطان فيه، بل لأنه اعتنق اليهودية.

واليهودي غير مغفور له، مداره الشقاء، ومصيره الجحيم، حالٌ مشؤوم، وهلاكٌ محتوم:

"**لونسلوت**: الحق أقول لكِ ! فخطايا الآباء، يتحملها الأبناء!
وأنا أصدقكِ القول: كم أخشى لك وعليك [...] لا تبتئِسي
فمصيرك لا شك جهنم!"[344].

ويعاد التأكيد على سوء المآل وحتمية المصير: "**لونسلوت**: الواقع أنّ جهنم مثواك... من والدك ومن والدتك"[345].لكنّ ثمّة أملاً يزدهر في الأفق،

وهو طريق الخلاص ولا سواه: "**جيسكا**: لربما نجوت من جهنم بعد الزواج؛ إذ إنني أصبحت نصرانية!"[346].

---

[342] شكسبير، وليم: **تاجر البندقية**، مصدر سابق، ص71.

[343] **المصدر نفسه**، ص120.

[344] **المصدر نفسه**، ص151.

[345] **المصدر نفسه**، ص152.

[346] **المصدر نفسه**، ص152.

هناك تسليم إذاً بعدة مقومات في المشاهد السابقة تدفع المتلقي إلى النظر باتجاه واحد، هو اتجاه العلاقة (اليهودية-والمسيحية)، ويعضد هذا الاتجاه حالات التشويه السلبي المتبادلة بينهما- التي تمثل أحد حالات فهم الآخر وقراءته في "علم الصورة"- حيث يتم رصدها عبر "ذلك المخزون الواسع من الكلمات"[347] التي توضح لنا تشكل صورة الآخر وتلقيه في آنٍ معاً. وهذا ما يتبدى لنا في المقابلة التالية:

صورة اليهودي عند المسيحي	صورة المسيحي عند اليهودي
- "أنطونيو: يستشهد الشيطان بالتوراة تبريراً لفعله"[348] - باسانيو: لا أطمئن إلى الشروط المنصفة إن صاغها عقل الآثم! "[349] - "لونسلوت: [....] إذ إن مولاي يهودي أصيل! لقد هلكت جوعاً عنده"[350] - "سولانيو: إذ جعل العبراني الكلب يولول في الطرقات"[351] - "ساليريو: إذا أصدر الحكم إبليس"[352] - "سولانيو: فلأقل آمين فوراً! من قبل أن يأتي شيطان فيفسد لي دعائي! بل إنني أراه قادماً في صورة اليهودي"[353].	- "شيلوك: (لنفسه) كم يتظاهر بالتقوى والورع أكرهه فهو مسيحي"[354] - "شيلوك: لم لا؟ سآكل من طعام المسرف النصراني"[355] - "شيلوك: حمقى النصارى في الطريق بالوجوه الزائفة!"[356] - "شيلوك: ما شأن أتباع المسيح هؤلاء؟ ساءت معاملاتهم ما بينهم، فساء ظنهم بغيرهم!"[357] - "شيلوك: بعض الناس.. تنفر من رأس الخنزير المشوي والبعض يجن إذا أبصر قطة [...] فميول الإنسان الفطرية، تتحكم في أعماقه، وتوجه دقة إحساسه [...] والآن أجيب سؤالاك: [...] إذن لن أعطيكم سبباً، إلا بغضاً أحمله في قلبي [...][358].

شكل: (23)

وإزاء ما سبق، كان الإلحاح خلال كافة فصول المسرحية، في صورة مباشرة حيناً وخفية حينًا آخر، على وحدة طريق الهداية، وسبيل الخلاص، فلا وسيلة سوى التنصر ليلين قلب اليهودي، ولا طريق غيره ليقي نفسه من الجحيم مصيراً، وليتطهر من كل ما يشينه حالاً وصفات.

---

[347] حمود، ماجدة: **مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن: دراسة**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص114.

[348] شكسبير، وليم: **تاجر البندقية**، مصدر سابق، ص66.

[349] **المصدر نفسه**، ص 71.

[350] **نفسه**، ص 82.

[351] **نفسه**، ص105

[352] **نفسه**، ص 118.

[353] **نفسه**، ص118.

[354] **نفسه** ، ص63.

[355] **نفسه**، ص 92.

[356] **نفسه**، ص 93.

[357] **نفسه**، ص 70.

[358] **نفسه**، ص 162.

وهنا تتكشف لنا ردود فعل شكسبير الحقيقية المحملة بالنوايا التنصيرية إزاء اليهود كقضية في العلاقات (المسيحية - اليهودية).

وعلى الجانب الآخر لدى باكثير؛ يمثل اليهود قضية أساسية في مسرحيته، شأنه في ذلك شأن شكسبير، إلا أنها صورة أقل حدة-فيما يتعلق بالأسلمة مقابل التنصير لدى شكسبير- منبعها ثلاثة أمور:

- **الأول**: قضية وعد بلفور واقتطاع أراضٍ فلسطينية من أهلها ومالكيها لغير مستحقيها (اليهود)، عبر الاحتلال البريطاني أولاً، ومن ثم تنظيم الهجرة اليهودية للأراضي الفلسطينية ثانيًا.
- **الثاني**: الأساس الديني الإسلامي، الذي يعد أحد الركائز الأساسية في منشأ النظرة إلى اليهود، والذي يحفل بصور وقصص شتى لمواقفهم وتعاملاتهم عبر التاريخ.
- **الثالث**: التحول من الاتجاه اليهودي إلى الفكر الصهيوني.

فاليهودي جبان ضعيف، مداره وأداته الحيلة، يسلك الطرق الخلفية، ويبتعد عن المواجهة:

"**ميخائيل**: [...] إنهم كانوا ولا يزالون – حتى يرث الله الأرض ومن عليها- أضعف وأجبن من أن يحملوا السلاح ويرغموا الناس على ما يريدون، فهم لذلك يعتمدون على ذهبهم الذي جمعوه [...] ليستأجروا بها حراباً تحميهم وتنفذ لهم رغباتهم"[359].

وهو أشد مكراً من سابقه[360]، وأشد أذى وعدواناً دون أن يطاله سوء، ودون أن يوجد لذلك سبب أو مبرر يقبله عقل أو منطق ولا يراعي معروفاً ولا إلاً ولا ذمة: "أيها السادة، إن شكسبير لم يشهد هذا الطراز الصهيوني الجديد [...] ولذلك جعل بين شيلوك وأنطونيو خصومة قديمة، [...] أما نحن العرب فإننا لم نحل بين اليهود وبين مكاسبهم [...] بل أويناهم حين كانت الدنيا ضدهم"[361].

وهم لا يستحقون الإكرام والمراعاة؛ وذلك لما جبلوا عليه من اللؤم والغدر والخذلان في مواطن النصرة: "**عبد الله**: وإذا كان يجري بعد في عروق هؤلاء اليهود دماء الذين قالوا لموسى عليه السلام حينما دعاهم للقتال:"اذهب أنت وربك فقاتلا إنا هاهنا قاعدون"[362].

تتنزل عليهم اللعنات أينما حلوا، وتتبرأ منهم الأديان بما اقترفوا، وليس لهم في وراثة أنبياء بني إسرائيل من شيء:

---

[359] باكثير، علي أحمد: **شيلوك الجديد**، مصدر سابق، ص156.

[360] **نعني** بذلك شيلوك شكسبير .

[361] باكثير، علي أحمد: **شيلوك الجديد**، مصدر سابق، ص157.

[362] **المصدر نفسه**، ص211، 212.

"**ميخائيل**: فقد تبرأ الكتاب المقدس منهم [...] ولعنتهم أناجيل العهد الجديد بما أجلبوا على سيدنا المسيح [...] ولا نقر أنهم ورثة أنبياء بني إسرائيل [...] وقد اتفق المسلمون والمسيحيون على ذلك"[363].

وهم ضالون مضلون، أخطأوا الغاية فأخطأوا الوسيلة، فانحرفوا في مزالق التيه، وكتب عليهم الضياع أبداً:

"**عبدالله**: [...] رد الله كيدهم في نحرهم وأذاقهم لباس الجوع والخوف"[364].

"**شيلوك**: [...] لقد رجعنا إلى تشردنا القديم[...] لقد شاءت الأقدار [...] أن لا يكون لليهود وطن ولا دولة، كأنما لا يصلح هذا العالم إلا إذا بقي اليهود في التيه"[365].

وتأسيساً على ما سبق، يمكن التأكيد على وجود امتداد لقضية "الآخر اليهودي" بين شكسبير وباكثير.. فثمة ائتلاف حول اعتباره قضية عاملة في المسرحيتين، وثمة اتفاق حول ما يثيره في محيط وجوده من إشكالات وصراعات بوصفه شخصية محورية، إلا أن وسائل التعامل الباكثيري معها وردود الفعل تجاهها لم تحمل صبغة الأسلمة بوصفها الوسيلة الناجعة للتعامل معها، بل اتخذت طابعاً ثورياً متمرداً يرفض الرضوخ، فيسوق لنا باكثير في حوارات مختلفة ومن قبل أصوات متعددة، رأياً واحداً يتفق حوله الجميع، ألا وهو الثورة عبر المواجهة المباشرة في الحرب، والوحدة في إحكام الحصار:

فالصوت المسلم الفلسطيني يمثله عبدالله لا يجد وسيلة غيرها:

"**عبدالله**: أنا لا أجهلها يا ميخائيل بك: وإنما العلاج الوحيد عندي هو الثورة"[366].

والصوت المسيحي يقره، ويمثله ميخائيل مخاطباً كاظم:

" **ميخائيل**: يظهر أن ابن أخيك على سفاهته لأحكم منّا إذ قال إن الثورة هي العلاج الوحيد"[367].

وكذلك عند أخيه كساب:

"**كاظم**: أحسنت. على ماذا استقر عزمك؟

كساب: علي الالتحاق بالثوار الليلة"[368].

---

[363] **نفسه**، ص167، 168.

[364] **نفسه**، ص 242.

[365] **نفسه**، ص 244.

[366] **نفسه**، ص 33.

[367] **المصدرنفسه**، ص 40.

[368] **المصدرنفسه**، ص 89.

إذاً ثمة ظاهر للقول عند باكثير يتعارض مع محتوى القول في النص، ظاهره السياسة واللجوء إلى القانون والنقاش والمحاورة، ومحاكمة امتدت على مدى ثلاثة فصول في المسرحية، وباطنه الرفض والثورة والمواجهة، وكأنه يقول بلسان خفيٍّ في نصه لا ما ظهر في سرده: طال الوقت أم قصر لا سبيل إلا هذا.. اتحادٌ ومواجهة! وهنا تتبلور لنا حالة أخرى من التمظهرات التناصيّة والفوارق الدلاليّة في الوقت نفسه، ما بين كنسيّة شكسبير وسلفيّة باكثير! فكلاهما ذو نزعة دينية متأصلة، تموج بها أعماق المسرحيتين، وتجذّرت فيهما كفعل عامل خلال فصولهما، وهو ما يمكن دعوته بـ"الأصوليّة الدينيّة". إلّا أنّ أصوليّة باكثير سلكت به طريقاً مخالفاً لأصولية شكسبير في سبيل التعامل المثالي إزاء ما تواجهه، ففي حين اتخذ شكسبير مسلكاً واحداً دينياً تنصيريّاً، اتبع باكثير مساراً جماعيّاً قوميّاً وثورياً، جمعَ فيه المسلم، مع المسيحي مع اليهودي اللاصهيوني، ولعل ذلك الاختلاف يعود في منشأه لاختلاف منابع الأصولية لدى كلٍ منهما.

الخاتمة

الآن وهنا، ونحن على مشارف الخروج من العتبة الأخيرة لذلك البنيان البحثي الذي أطلنا التجوال فيه بين نصّي ويليم شكسبير وعلي أحمد باكثير، متوسّلين بمبدأ إثارة الأسئلة والإشكالات، أكثر من البحث عن الإجابات الشافية، القاطعة، في محاولة منهجية لاستخلاص بعض التفسيرات والتأويلات؛ يمكننا أن نرصد ثلاث بنيات كبرى تعلن عن نفسها بوضوح. فالدرس المقارن درس ثقافي يعي قيمة إدراك الآخر، من خلال دراسة التمظهرات والتمثيلات المختلفة لكل من الأنا والآخر والهوية والثقافة،.. إلخ. لذلك، ستقوم هذه الخاتمة بمراجعة ذاتية للأسئلة الثلاثة الكبرى التي قامت عليها منذ مقدّمتها: (المختلف والمؤتلف، التناص، الدرس المقارن).

-1-

أولاً: تساءلنا عن "المختلف والمؤتلف"، فإذا بكل منهما طريق نحو الآخر، يقود إليه، يُظهره ويُجليه. فسؤال الاختلاف والائتلاف بين (تاجر البندقية) و (شيلوك الجديد) قد أظهر لنا قدرةً تقمّصيةً متفرّدة للشخصيات الدرامية في عالم شكسبير، ومهارة عقلية تواصلية فائقة مع غيره من العقول، فإذا بنا نجزم بروحه المنبثقة من بين ثنايا تلك الشخصية. لقد كان شكسبير حاضراً معنا في مواضع كثيرة. نراه عبر صورة "اليهوديّ" ، مغرقا في يهوديته، مشبعا بها حتى ذاع صيته في الآفاق وكتب لاسمه الخلود، ونراه كذلك عبر صورة "المسيحيّ"، شديد الالتزام بالتوجه الكنسي، يقصد رفع الأنا المسيحية ولا يرى سواها. ونراه، مرة ثالثة، في ثوب المرأة المختالة بجمالها ومالها، مُقِراً لها حقوقها، مستعرضاً ذكاءها وحكمتها، مظهراً دورها الفاعل في الوقت نفسه الذي يقيدها فيه بحبال النوع الوثيق؛ فهي وإن برزت، أو نالت وانتصرت؛ فذلك لأنها تلتحف عباءة الرجلِ وسيلةً للوصول .

في مقابل ذلك كله، نرى تمكّناً من تمثّل المسرح بمفهوم المحاكاة عند علي أحمد باكثير في مسرحيته (شيلوك الجديد)، وإعادة توظيف شخصية "شيلوك" بما يتناسب وعصر شيلوك الجديد. و هو خلال ذلك التزم ثقافته وهويته دون أن يتماهى قلباً وقالباً مع النموذج الشكسبيري- اقتنص باكثير من أفكار شكسبير ما يخدم هذه الهوية ويساعده على بلوغ تلك الغاية. إن سؤال الاختلاف والائتلاف بين شكسبير وباكثير قد أظهر لنا منطلقات كل منهما، فبينما كان المسرح غاية لذاته حيناً وتلبية لأيديولوجيات العصر الإليزابيثي حيناً آخر لدى شكسبير، نجده وسيلة عند باكثير حيث اتخذت مسرحيته السياسية الطابع الرسالي أو الدعوي لبلوغ رسالة يود بثها ترتبط به بمقدار ارتباطه بأصوله وهويته، وقد تبلور هذا الأمر بصورة أكبر بالنظر إلى الصبغة العامة للعديد من أعماله التي تسير في الاتجاه ذاته، والتي

أظهرت أن محاكاته ليست بغرض إعادة نسخ نماذج سابقة، بل هي محاكاة تتقاطع تقاطعاً مقصودا مع أجزاء بعينها وإعادة إبداعها وإنتاجها بما يخدم أهدافه. وسؤال المحاكاة بينهما ليس انتقاصاً من شأن باكثير أو إعلاءً وانبهاراً أَلفناهُ إزاء الآخر الغربي، بل هو نوع من إعادة القراءة؛ فنحن إذ نتتبّع رحلة شكسبير في عالم التأليف نجد أنها ككثير من رحلات الأدباء تبدأ بالتقليد ثم التجريب، فالإبداع وهكذا، كما أن هذا السؤال يطرح أمامنا جانباً آخر لافتاً للانتباه مؤدّاه: هل كان الأمر محاكاة من باكثير لشكسبير؟ أم أنه يحمل في طياته نوعا من العودة للأصول؟ (هذا خاصة بعد أن تبين لنا استلهام شكسبير للكثير من المصادر الشرقية، والعربية التي أشرنا إليها في مواضع عدّة في ثنايا الرسالة).

فضلا عن ذلك، فقد أظهر سؤال الائتلاف والاختلاف بين شكسبير وباكثير أن مضامين الخطاب الباكثيري في (شيلوك الجديد) تجنح نحو التفصيل حيناً بلمحة تسجيلية واقعية، ونحو الاختزال حيناً آخر لإثارة التفكير وكسر أفق التوقعات لدى القارئ، بلغة واحدة تسير منذ بدء المسرحية حتى نهايتها، الأمر الذي يجعلها تتعارض مع بعض الشخصيات في بعض أدوارها، في حين كان الخطاب الشكسبيري في (تاجر البندقية) مزدوجاً، لغته المبَاشَرة والصراحة والجدية والوضوح فيما يتعلق بعالم التجارة والمال والاقتصاد والأعمال في مدينة البندقية، ليقابل ذلك لغة أخرى في "بلمونت"، حيث الشاعرية الرومانسية، والموسيقى المصاحبة واللغة الشعرية.

-2-

ثانيا: تساءلنا عن التناص، فإذا الكلمة كانت فكرة، والفكرة تولَد مسافرة، ما إن يستقر بها الحال، حتى تشرع بالرحيل في مجازات مختلفة، حيث رحيلها هو أساس بقائها ومصدر تحولها، فتتبدل وتتناسل، وتتغير وتتمايز، وهي بفعل ذلك تضمن بقاءها واستمرارها. وتجلى ذلك بحضور التناص القوي في كافة أجزاء المسرحيتين خاصة (النصية المتفرعة/ النص المتفرّع) *Hypertextuality*، و(التوازي النصي/ النص الموازي) *paratextuality*، و(النصية الواصفة/ الميتانص) *Metatextuality* على الترتيب. وتجدر الإشارة هنا إلى أن تجليات التناص لم تتمظهر بين المسرحيتين فحسب ، بل تعدّتهما إلى مصادر أخرى تختص بكل واحدة منهما دون الثانية؛ ومن ذلك تناص شكسبير مع الأساطير بشكل ظاهر في كافة أجزاء نصه، وتناصّ باكثير مع القرآن الكريم والقصص التاريخي الديني، وهكذا. غير أننا خرجنا بأنواع الوجود التناصي السابق ذكرها فحسب من عينة الدراسة، وذلك لالتزامنا بحدود الائتلاف والاختلاف بينهما، دون مجاوزة.

لقد كان لهذه التمظهرات التناصية بين المسرحيتين حضور واضح ومباشر تارة، من حيث الوقوف عند حدود ما تمّ اقتباسه من قبل باكثير، كما تمّ تجاوز تلك الحدود تارة أخرى في

صورة إنتاجية بحيث أعيد تدويرها وتحويلها، وذلك كما فعل باكثير فيما يتعلق بتركيب الحبكة أو رسم أدوار الشخصيات، أو فيما يتعلق بالأحداث وترتيبها، ..إلخ.

-3-

ثالثا: تساءلنا عن مبدأ المقارنة، أو الموازنة، بين شكسبير وباكثير، من خلال نصّيهما بالطبع، فإذا بفعل المقارنة مبدأ بشري ثابت الوجود منذ بدء الخليقة، وغريزة فطرية طُبِع عليها بنو البشر، وإذا هي وسيلة التفكير ومراد التحليل، وهي ضرورة وحالة مصاحبة لكافة أنواع النظر والتأويل، لا يمكن المضيّ دونها أو البحث إلا بتوسلها. فعلى الرغم من تفادي عدد كبير من الباحثين البدء من مجال الأدب المقارن أو من إحدى أطروحاته، فإنهم عادة ما ينتهي بهم المسار إليه، وكأن البحث في مجال الدراسات المقارنة أشبه ما يكون بحلقة دائرية يفضي بعضها إلى بعض.

برزت لنا قضايا عدة نظرية وتطبيقية، كان من أبرزها التناص في مقابل الأدب المقارن، والذي خلصنا فيه إلى إظهار كنه المفهومين، ومدى التقاطع الحاصل بينهما. أما في الجانب التطبيقي الذي تمحور حول باكثير في مقابل شكسبير، فقد أجْلَت لنا المقارنة بين المسرحيتين مقدار "الأصولية" الجامعة بين المؤلّفين التي تجعلهما على طرفي نقيض في ذات الوقت. ففي مقابل سلفية باكثير تتجذر بعمق كنسية شكسبير، كما أظهرت لنا الدراسة تنوّع الكتابة الشكسبيرية، بين الخيال الرومانسي والواقعية، مع استحضار الخطاب الأسطوري حيناً والديني حيناً آخر، في حين أظهرت خصائص الكتابة وتقنيات النص الدرامي إغراقاً في الواقعية التقريرية لدى باكثير وحضوراً للخطاب التاريخي والديني على حد سواء؛ الأمر الذي جعل من مسرحية (شيلوك الجديد) واحدة من بواكير المسرح التسجيلي، وهي بذلك تتقدم المسرح التسجيلي الأوروبي الذي يؤرَّخ –غالبا- لبداياته في الستينيات من القرن العشرين.

أظهرت المقارنة مستويين متمايزين في البراعة فيما يتصل برسم الشخصية المسرحية. ففي مقابل التوازن العجيب والبالغ الدقة الذي يمتاز به شكسبير في رسم شخصياته في (تاجر البندقية)، والذي يمثل دليلاً حاضراً دوماً على تحكّمه وتمكّنه الكامل من السيطرة على أدواته المسرحية، نجد مهارة أخرى لدى باكثير في توزيع شخصياته وفقاً لأغراض خطابه، فنجده يقوم بتوزيعها تبعاً لما يُعرف بـ(الجماعات الوظيفية اليهودية)، وهو ما يؤكد وعيه بدور هذه الجماعات وأهميتها فيما يتعلق بالرسالة المراد بثها، فنجد "شيلوك" مدير النشاط الصهيوني، و"كوهين" المحامي، و"بنيامين" رئيس الدعاية،.. وهكذا، وذلك في مقابل ما تقوم به الجماعات الوظيفية على أرض الواقع من أجل إسرائيل.

أنتجت المقارنة أيضاً مفارقة مثيرة ينبغي ذكرها؛ ففي ظل مناخ الحرية الذي يسود بلدان أوروبا وأميركا في عصرنا الحالي؛ كانت أغلب المراجع الأجنبية التي اعتمدناها في بحثنا تنأى بجانبها عن الحديث الصريح فيما يتعلق بقضية اليهوديّ، كما أنها تمارس نوعاً من التخفّي والحياد عن ما هو ظاهر وواضح، واللجوء إلى أسباب ومبررات أخرى، ومحاولة ليّ أعناق النصوص للتوافق مع هذه الأسباب.

لا تعد (شيلوك الجديد) هي المثال الوحيد في بيان تأثر باكثير بشكسبير، وإظهار التناصية القصدية الممارسة في كتابته، حيث ارتكز على الاستشهاد به في العديد من الأعمال الأخرى؛ من ذلك مسرحية (أضغاث أحلام) في الحوار الدائر بين "مستر شرشل" وابنته الصغيرة "ماري" إثر استيقاظ الأخيرة فزعةً من نومها قائلة: "إنها رؤية فظيعة" فيجيبها: "بنت، الدماغ العابث اللاهي تجيء بها أباطيل الخيال، كما يقول شكسبير". وعندما تعترض الصغيرة على ذلك شارحةً ما أفزعها يعيد القول: "ماذا أوصلك إلى هذا البلد البعيد؟ لقد صدق شكسبير إذ يقول عن الحلم:" أرق من صافي الهواء، وأشد ذبذبة من الريح ... ترتد مغضبة فتلثم في الجنوب فرائد الطل النثير". ولا يجد القارئ مناصاً من التساؤل حول جدوى الاستشهاد بشكسبير وبتعابيره البليغة في حوارٍ مع طفلة صغيرة، إلا إن كان واقع الرسالة موجَّه من باكثير إلى المتلقّي مباشرة، أو "القارئ المفترض"، لا من الأب لابنته. وليس استصحاب شكسبير وحضوره بصورة ظاهرة في أعمال مختلفة إلا نوع من الحجاج لتأكيد ودعم الرسالة المراد بثها، باعتبار انتماء شكسبير إلى ثقافة الأقوى والمهيمن والمسيطر (بريطانيا)، وهو ما أفرز لنا تمثيلا فنيا وثقافيا لمصطلح "الاستحواذ" الذي مثَّل حالة عامة في الخطاب الباكثيري المتأثّر بحضور الآخر، سواء على سبيل الموافقة أو المناهضة على حد سواء.

-4-

خلاصة القول، يمكن إرجاع مسرحية (شيلوك الجديد) إلى عالم المسرح التسجيلي في مقابل نزوع مسرحية (تاجر البندقية) إلى الجمع بين السمة الكوميدية والتراجيدية في آن واحد. فضلا عن ذلك، تمثّل مسرحية (شيلوك الجديد) مناهضة كولونيالية لواقع العصر الذي كُتبت فيه، مرورا بفترات زمنية لاحقة، إثر استشراف الكاتب لزمنه وثقافته ومستقبله، وهي في مجملها العام تمثل حالة تناصية من نوع النصية المتفرعة *Hypertextuality* ، وذلك عبر حضور النص الشكسبيري (تاجر البندقية) على امتداد المتن الباكثيري (شيلوك الجديد). فباكثير يستلهم -أو يُحاكي- شكسبير بشكل مواز تارة، وبشكل مغاير تارة أخرى، وذلك باعتبار رؤيتنا الخاصة التي ترى في (تاجر البندقية) نصاً سابقاً أصلاً، وفي (شيلوك الجديد) نصاً لاحقاً متفرعاً.

قائمة المصادروالمراجع

- القرآن الكريم.
- الكتاب المقدس .

أولاً:المعاجم والقواميس والموسوعات :

أ- المعاجم والقواميس العربية:

1- (أنيس،إبراهيم)، (منتصر،عبدالحليم)، (الصوالحي،عطية)، (أحمد،محمد خلف الله): **المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية-القاهرة، الدوحة: مطابع قطر الوطنية،ط2، 1985م.**

2- ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: **لسان العرب، بيروت: دار صادر، ط6، 2008م.**

3- الكرمي، حسن: **المغني الأكبر، بيروت: مكتبة لبنان،1987م.**

ب- المعاجم والقواميس المترجمة:

4- شارودو، باتريك . منغانو، دومينيك . **معجم تحليل الخطاب** ، ت : حمادي صمود عبد القادر المهيري ، المركز الوطني للترجمة، تونس: وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، دار سيناترا، 2008م.

ج- المعاجم والقواميس الأجنبية:

5- *A Modern Dictionary of the English Language* 1911, (2nd Ed), MACMILLAN AND CO. LIMITED. London

6- Longman, *Dictionary of Contemporary English* 1989, Longman.

د-الموسوعات :

7- المسيري، عبدالوهاب: **موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية**، القاهرة: دار الشروق، 2009م.

ثانياً :المصادر

أ- المصادرالعربية:

8- باكثير، علي أحمد: **شيلوك الجديد**، القاهرة: مطبوعات مكتبة مصر، 1985م.

9- شكسبير، وليم: **تاجر البندقية**، ترجمة وتقديم: محمد عناني، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،1988م.

ب-المصادر الأجنبية:

10- Brown, J.R 1955,*The Merchant of Venice*, Methuen& Co Ltd, 2006 the Arden Shakespeare.

ج- المصادر الثانوية العربية:

11-أرسطو طاليس :**في الشعر**، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه وترجمه: شكري عياد، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2012م.

12-الجاحظ، أبي عثمان بن عمرو بن بحر: **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، بيروت: دار الجيل، ط2، د.ت.

13-الدمشقي، الحافظ أبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي: **تفسير ابن كثير**، بيروت: المكتبة العصرية، ج1، 2013م.

14-شكسبير، وليم: **تاجر البندقية**، ترجمة وتقديم: أحمد أمين، القاهرة: دار الشروق، 1994م.

د- المصادر الثانوية الأجنبية:

15- Marlowe, Christopher 2003, *The Jew of Malta*, Dover Publication Inc., U.S.A.

ثالثاً: المراجع:

ا- المراجع العربية:

16-إبراهيم، عبدالحميد: **الأدب المقارن من منظور الأدب العربي مقدمة وتطبيق**، القاهرة.بيروت: دار الشرق، ط1، 1997م.

17-إبراهيم، عبدالله: **المطابقة والاختلاف**، بحث في نقد المركزيات الثقافية،بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004م.

18-إبراهيم، عبدالله: **البناء الفني لرواية الحرب في العراق**، دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1988م.

19-الأحمد، نهلة فيصل: **التفاعل النصي التناصية، النظرية والمنهج**، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 2010م.

20-إسماعيل، عزالدين: **مسرح باكثير الشعري**، القاهرة: دار الفكر العربي، 2005م.

21-البازعي، سعد: **المكوّن اليهودي في الحضارة الغربية**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط1، 2007م.

22-باكثير، علي أحمد: **فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية**، القاهرة: مكتبة مصر، 1958م.

23-البشتاوي، يحيى سليم: **مدارات الرؤية وقفات في الفن المسرحي**، عمان: دار الحامد للنشر والتوزيع،ط1، 2012م.
24-بقشي، عبد القادر: **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية**، الرباط: أفريقيا الشرق، 2007م.
25-جبريل، محمد: " المرأة في أعمال علي أحمد باكثير"،ضمن أبحاث مؤتمر علي أحمد باكثير ومكانته الأدبية، تقديم:محمد سلماوي، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ج1، يونيو2010م.
26-الجويدي، درويش: **ديوان كعب بن زهير**، بيروت: المكتبة العصرية، ط1، 2008م.
27- حريري، أناهيد عبدالحميد جمال: **عن مسرح علي أحمد باكثير**، الرياض: مكتبة الرشد ناشرون، ط1، 2008م.
28-حسان، عبد الحكيم: **أنطونيو وكليوباترا دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقي**، جدة: الدار السعودية للنشر والتوزيع، ط2، 1987م.
29-الحكيم، توفيق: **مسرحية الملك أوديب**، القاهرة: دار مصر للطباعة، 1988م.
30-الحكيم، توفيق: **قالبنا المسرحي**، القاهرة: مكتبة مصر، 1998م.
31-حمود، ماجدة: **مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن: دراسة**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م.
32-حمودة، عبدالعزيز: **البناء الدرامي**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
33- الخفاجي، أحمد رحيم كريم: **المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث**، عمان: دار صادر للنشر والتوزيع، ط1، 2012م.
34-خضير، ضياء: **ثنائيات مقارنة (أبحاث ودراسات في الأدب المقارن)**، بيروت: المؤسسةالعربية للدراسات والنشر، ط3، 2013م.
35-الدليمي، منصور نعمان نجم الدين: **إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح**، إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 1998م.
36-الراعي، علي: **المسرح في الوطن العربي**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، 1980م.
37-الربيعي، علي محمد هادي: **الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح**، عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2011م.
38-الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد: **دليل الناقد الأدبي**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط3، 2002م.
39-الزامل، منير: **التحليل السيميائي للمسرح (سيميائية العنوان. سيميائية الشخصيات – سيميائية المكان)**، دمشق: دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، 2014م.

40- الزغبي، تركي قاسم: **اليهود وأرض كنعان**، دمشق: دار مؤسسة رسلان، 2012م.
41- سميح الزين، غسان: **المسألة اليهودية قصة الصراع اليهودي المسيحي**، بيروت: بيان للنشر والتوزيع والإعلام، ط1، 2013م.
42- الصالحي، فؤاد علي حارز: **دراسات في المسرح**، إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 1999م.
43- صمود، حمادي: **أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم**، تونس: من منشورات جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية - كلية الآداب منوبة، المجلد1، د.ت.
44- طحان، ريمون: **الأدب المقارن والأدب العام**، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط1، 1972م.
45- الطلبة، محمد سالم محمد الأمين: **الحجاج في البلاغة المعاصرة .. بحث في بلاغة النقد المعاصر** ، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2008م.
46- عبد الحميد، شاكر: **عصر الصورة: السلبيات والإيجابيات**، الكويت: عالم المعرفة، ع:311، يناير 2004م.
47- عبيد، حاتم: **في تحليل الخطاب**، عمان: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط1، 2013م.
48- العشماوي، عبدالرحمن صالح: **الاتجاه الإسلامي في آثار باكثير القصصية والمسرحية**، الرياض: إصدارات المهرجان الوطني للتراث والثقافة، 1988م.
49- علوش، سعيد: **مدارس الأدب المقارن دراسة منهجية**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط1، 1987م.
50- علوي، حافظ إسماعيلي: **الحجاج مفهومه ومجالاته (دراسات نظرية وتطبيقية محكمة في الخطابة الجديدة)**، مجموعة من المؤلفين، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر: دار الروافد الثقافية، بيروت، ط1، 2013م.
51- العمري، حسين منصور: **إشكالية التناص مسرحيات سعد الله ونوس نموذجاً**، عمان: دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 2014م.
52- عناني، محمد: **دراسات في المسرح والشعر**، القاهرة: مكتبة غريب، ط1، 1986م.
53- غريب، جورج: **أدب الرحلة تاريخه وأعلامه**، ضمن سلسلة الموسوع في الأدب العربي، بيروت: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1991م.
54- قنوش، محمد: **من الأخذ الأدبي إلى التداخل النصي**، الأردن: عالم الكتب الحديث، 2013م.
55- لحمداني، حميد: **القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي،ط2، 2007م.

56- ماضي، شكري عزيز: **في نظرية الأدب**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط4، 2013م.
57- مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط4، 2005م.
58- مندور، محمد: **النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة**، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1996م.
59- المقالح، عبدالعزيز: **قراءة في أدب اليمن المعاصر**، بيروت: دار العودة، ط2، 1984م.
60- مكي، الطاهر أحمد: **الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه**، القاهرة: دار العالم العربي، ط1، 2010م.
61- المناصرة، عز الدين: **علم التناص والتلاص: نحو منهج عنكبوتي تفاعلي**، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2013م.
62- المناصرة، عز الدين: **مقدمة في نظرية المقارنة**، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ط1، 1988م.
63- المناصرة، عز الدين: **علم التناص المقارن: نحو منهج عنكبوتي تفاعلي**، عَمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2006م.
64- صليحة، نهاد: **أضواء على المسرح الإنجليزي**، القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1990م.
65- صليحة، نهاد: **المسرح بين الفن والفكر**، القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2010م.
66- هدارة، محمد مصطفى: **مشكلة السرقات في النقد العربي دراسة تحليلية مقارنة**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1958م.
67- هلال، محمد غنيمي: **الأدب المقارن**، القاهرة: مطبعة دار العالم العربي، 1980م.
68- وزان، عدنان محمد: **مطالعات في الأدب المقارن**، جدة . الدمام: الدار السعودية للنشر والتوزيع، 1983م.
69- يقطين، سعيد: **انفتاح النص الروائي**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط3، 2006م.

ب- المراجع الأجنبية المترجمة:

70- (أشكروفت،بيل)، (جاريث،جريفيت)، (هيلين،تيفين): **دراسات ما بعد الكولونيالية، المفاهيم الرئيسية**، أحمد الروبي، أيمن حلمي، عاطف عثمان،القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط1، 2011م.

71-ألارديس نيكول: **المسرحية العالمية**، ترجمة: شوقي السكري، القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000م.
72-أنجنيو، مارك: **"التناصية بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره"**، بحث مترجم ضمن كتاب: آفاق التناص المفهوم والمنظور، ترجمة: محمد خير البقاعي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
73-أوبرسفيلد، آن: **قراءة المسرح**، ترجمة: مي التلمساني، القاهرة: منشورات وزارة الثقافة، 1982م.
74-باجو، دانييل-هنري: **الأدب العام المقارن**، ترجمة: غسان السيد، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997م.
75-باختين، ميخائيل: **الكلمة في الرواية**، ترجمة: يوسف حلاق، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1988م.
76-بروار، اس.اس: **الدراسات الأدبية المقارنة:مدخل**، ترجمة: عارف حذيفة، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ط1، 1986م.
77-بروب، فلاديمير: **مورفولوجيا القصة**، ترجمة: عبدالكريم حسن وسميرة بن عمر، دمشق: شراع للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1996م.
78-بلاي، هيرمان: **ألوان شيطانية ومقدّسة: اللون والمعنى في العصور الوسطى وما بعدها**، ترجمة: صديق محمد جوهر، أبوظبي: "كلمة"- هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط1، 2010م.
79-بيجي – غروس، ناتالي: **مدخل إلى التناص**، ترجمة: عبدالحميد بورايو، دمشق: دار نينوى، ط1، 2012م.
80-بيشوا، كلود،و روسو،أندريه: **الأدب المقارن**، ترجمة: أحمد عبدالعزيز، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 2001م.
81-تودوروف، تزفيتان: **ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**، ترجمة: فخري صالح، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1996م.
82-جوته: **الديوان الشرقي للمؤلف الغربي**، ترجمة: عبدالرحمن بدوي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980م.
83-جينيت، جيرار: **"طروس: الأدب على الأدب"**، بحث مترجم ضمن كتاب: آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ترجمة: محمد خير البقاعي ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
84-داوسن، اس.و: **الدراما والدرامية**، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، بيروت - باريس: منشورات عويدات، ط2، 1989م.

85-ديلون، جانيت: **شكسبير والإنسان المستوحد دراسة في الاغتراب**، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1986م.
86-غويار، ماريوس فرانسوا: **الأدب المقارن**، ترجمة: هنري زغيب، بيروت-باريس: منشورات عويدات، ط2، 1988م.
87-كريج، إدوارد جردون: **في الفن المسرحي**، ترجمة: دريني خشبة، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2000م.
88-كورينكان، م.س: **نظرية الأدب**، ترجمة: جميل نصيف، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1980م.
89-نيكول، ألارديس: **المسرحية في الأدب الإنجليزي**، الجمهورية العراقية- منشورات وزارة الثقافة والإعلام: دار الرشيد للنشر، 1980م.
90-ويلز، ستانلي: **شكسبير لكل العصور**، ترجمة: عصام عبدالرؤوف بديع، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط1، 2013م.

ج- المراجع الأجنبية:

91- Allen, 2000 *An Introduction to Arabic Literature*, Cambridge press-United Kingdom.
92- Bakhtin, M.M. 1981, *The Dialogic Imagination: For Essays*, University of Texas press, Austin.
93- Bloom, Harold 1996 *the Anxiety of Influence*, (2nd Ed) Oxford University Press, Inc. New York.
94- Chandier, Daniel 2004, *Semiotics: The Basics*, (2nd ed) Routledge, U.S.A.
95- Clayton, Jay. Rothstein, Eric. 1991 *Influence and Intertextuality in literary history*, The University of Wisconsin Press.
96- Esslin, Martin 1997, *An Anatomy of Drama*, Hill |& Wang, New York.
97- Gay, Penny 1994, *As She Likes It: Shakespeare's Unruly Women*, Routledge, London and New York.
98- Genette, Gerard 1997, *PALIMPSESTS: Literature in the second degree*, Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky, University of Nebraska Press, U.S.A.
99- Green, Joel B. 1997, *The New International Commentary on the New Testament: THE GOSPEL OF LUKE*, W M.B. Eerdmans Publishing Co, USA.
100- Gross, John 1992, *Shylock a Legend & Its Legacy*, Simon & Schuster, New York, London.

101- Gross, Kenneth 2006, *Shylock Is Shakespeare*. The University of Chicago Press, Ltd., London.
102- Janet, Adelman 1992, *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to the Tempest,* Routledge, Chapman & Hal, Inc. New York.
103- Janet, Adelman 2008, *blood relations: Christian and Jew in the Merchant of Venice.* The University of Chicago Press, Ltd. London.
104- Michelson. H. 1972, *The Jew In Early English Literature*, Hermen Press, New York.
105- Muir, Kenneth 2005, *The Sources of Shakespeare's Plays*, Routledge Library Edition, London and New York.
106- Orr, Mary 2008, *Intertextuality Debates and Contexts*, Polity Press.
107- Ducrot, Oswold, et Todorov, Tzvetan 1972, *dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions du Seuil.
108- Sid nell, Michael I, Conacker, D.J, Kerslake, Baebara, Kleber, Pia, Mc donough, C.J & Pietropaolo, Damiano 2008, *sources of Dramatic theory, 1: plato to Congreve*, Cambridge University.
109- Wilde, Oscar 1994, *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories*, Penguin Books, London.
110- Shakespeare,William 2011, *As You Like it*, Penguin Books, London.

رابعاً :المقالات والدراسات والدوريات:

أ- المقالات والدراسات العربية :

111- ابن الدين، بخولة (عتبات النص الأدبي: مقارنة سيميائية)، **مجلة سمات**، ع1، مايو2013م.
112- أبو زيد، أحمد: ما قبل المسرح، **عالم الفكر**، ج17، ع4، 1987م.
113- ثابت، طارق: "الخطاب المسرحي والقيمة الحجاجية – دراسة تداولية – مسرحية هاملت لشكسبير نموذجاً" **مجلة الأثر**، عدد خاص: أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، 2007م.
114- جرجور،مهى : "مابين الأدب المقارن والتناص" **أوراق جامعية**، ع 30 ، 2008 م.
115- حشاني،عباس: مصطلح الحجاج بواعثه وتقنياته،**مجلةالمخبر**،جامعةبسكرة – الجزائر،ع 9 ، 2013م.
116- الزبيدي، عبدالحكيم: باكثير وريادة الشعر الحر، ضمن **أبحاث مؤتمر مئوية باكثير** بالقاهرة،يونيو 2010م.
117- عبدالصبور، صلاح: باكثير رائد الشعر والمسرح، **مجلة المسرح**،ع70، 1970م.

118- غجاتي، صورية: الصورة في المسرح: التشكيل السينوغرافي في المونو درام المسرحي "حمق سليم" لعبد القادر علولة أنموذجاً،ورقة بحثية ضمن **أبحاث الملتقى الدولي "واقع الجماليات البصرية في الجزائر"**نوفمبر 2014م.

ب-المقالات والدراسات الأجنبية:

119- Elkad-Lehman, Ilana. Greensfeld, Hava 2011 "Intertextuality as an interpretative method in qualitative research" *Narrative Inquiry*, Vol.21, no.2.

120- Juvan, Marko 2008 'Towards a History of Intertextuality in Literary and Culture Studies'*CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol.10, no. 3.

121- LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE 2011 "Intertextuality and Intermediality as Cross-cultural Comunication Tools: A Critical Inquiry" *Cultural International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*, vol.8, no.2.

122- Rothman, Lily 2014, When Did Shylock Become a Slur?, *TIME* 17 September. Available from: <http://time.com/3394403/shylock-biden/>.[12 March 2015]

خامساً: الرسائل الجامعية :

123- السفياني، نورة : التأثير الشكسبيري على علي أحمد باكثير، دراسة مقارنة ، **رسالة ماجستير**، جامعة أم القرى 1994م.

124- Supamit, Chansea Wrassamee 2007, *Bilingual development of Tow Thai brothers during Their sojourn in The U.S*, Ph. D Thesis ,University of Maryland, U M I Dissertations publishing United states. Available from: pro Quest [10 May 2014].

سادساً: المواقع الإلكترونية:

125- جريدة الأهرام :

http://digital.ahram.org.eg/articles.aspx?Serial=1137679&eid=1149

126-جريدة أمامة نبض الضفة المحتلة :

http://www.omamh.com/site/pages/details.aspx?itemid=16752

127-صحيفة "معاريف" الإسرائيلية : http://www.nrg.co.il

128-قاموس أكسفورد الإلكتروني :

http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/character

129-المجلس اليهودي الأمريكي: http://www.aslalyahud.org

130-الموقع الرسمي للجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب (واتا):

http://www.wata.cc

131- Brewton, Vince 2014, Literary Theory, University of North Alabama, U.S.A, Available from: <http://www.iep.utm.edu/literary>. [27 December 2014]

132- Hamblin, Robert W.2015, A Casebook on Mankind: Faulkner's use of Shakespeare, Southeast Missouri State University. Available from: <http://www.semo.edu/cfs/teaching/4859.html>. [7 January 2014]

133- Lye, John 1998, Some Issues in Postcolonial Theory. Available from: <http://www.brocku.ca/english/courses/4F70/postcol.php >. [30 September 2014]

134- Mabillard, Amanda 2013, Shakespeare's Influence on Other Writers. Shakespeare Online. Available from: <http://www.shakespeare-online.com/biography/shakespearewriter.html>.[5 February 2014]

135- Mitchell, Philip Irving, Key Terms in Post-Colonial Theory, Dallas Baptist University. Available from: <http://www3.dbu.edu/mitchell/postcold.htm>. [16 October 2014]

136- ROYAL SHAKESPEARE COMPANY : <http://www.rsc.org.uk/whats-on/henry-iv/shakespeares-greatest-play.aspx.>

137- Siegel, K, Introduction to modern literary theory. Available from: < http://www.kristisiegel.com/theory.htm > [8 February 2014]

قائمة الملاحق

1. فهرس الجداول والأشكال

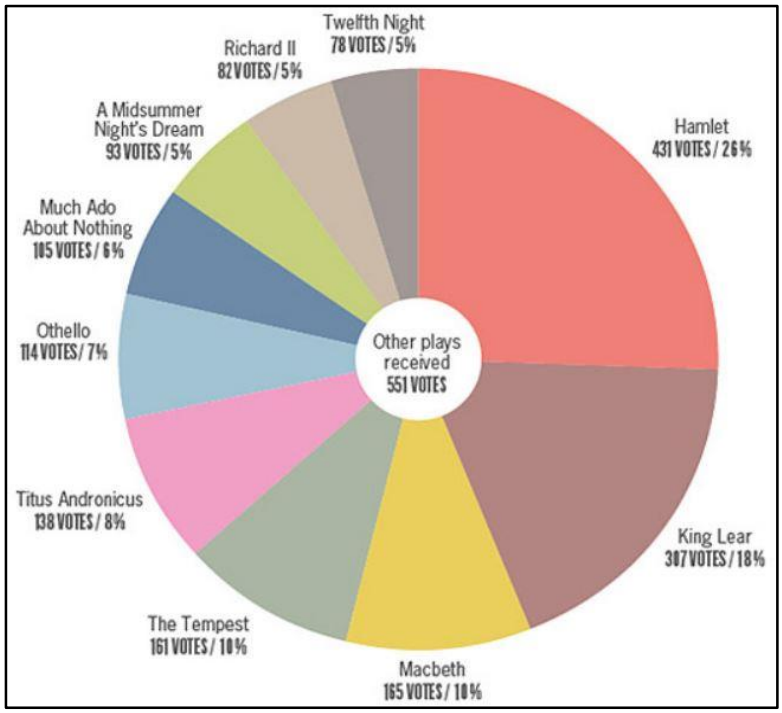
رمز الملحق	عنوانه	الصفحة
1	توصيف مداخل الفصل الأول	5
2	التناص استراتيجية تتفرع منها باقي الأنماط الأخرى	44
3	الغلاف الأول والثاني والثالث لمسرحية (شيلوك الجديد)، ط1، مكتبة مصر.	56
4	الغلاف الداخلي لمسرحية (الحل) من مسرحية (شيلوك الجديد)	60
5	غلاف المخطوطة الأولى لمسرحية (تاجر البندقية) / 1600 م	62
6	غلاف المخطوطة الثانية لمسرحية (تاجر البندقية)/ 1610م	62
7	غلاف نسخة آردن البريطانية لمسرحية (تاجر البندقية)	62
8	غلاف النسخة العربية من مسرحية (تاجر البندقية)، ترجمة محمد عناني	62
9	ترجمة الجزء الأول والثاني والثالث من غلاف المخطوطة	64 ،63
10	متن الصفحة الأولى من مخطوطة مسرحية (تاجر البندقية)	65
11	جدول إحصائي لرصد أبرز خمس شخصيات في (تاجر البندقية)	70
12	جدول إحصائي لرصد أبرز خمس شخصيات في (شيلوك الجديد) : المشكلة	70
13	جدول إحصائي لرصد أبرز خمس شخصيات حضوراً في (شيلوك الجديد) : الحل	71
14	جدول إحصائي لرصد الشخصيات المتقاطعة بين المسرحيتين (المشكلة والحل) وعدد مرات الحضور	71
15	ترسيم الوضعية العاملة لشيلوك في عينة الدراسة. (أ) ، (ب)	76 /74
16	جدول نسب عناصر الحاجات والضغوط لـ (شيلوك البندقية) و (شيلوك الجديد)	77
17	وظائف شخصية أنطونيو في (تاجر البندقية)	84
18	علاقات الحذف والتكرار في التناص الحجاجي	99
19	رسم المؤامرة (الحبكة) البياني	104
20	االحبكة الأساسية لمسرحية (تاجر البندقية) ومسرحية (شيلوك الجديد)	107 ،106
	مجازات التحول من (تاجر البندقية) إلى (شيلوك الجديد)	108
22	أمثلة للتحولات الفرعية بين أحداث عينة الدراسة. (أ)،(ب)	113 /112
23	تشكل صورة "الآخر" بين "اليهودي" و"المسيحي"	119

2. الجداول والأشكال المرفقة

شكل رقم (1)

خُطاطة عز الدين المناصرة للوصول إلى نقد ثقافي مقارن

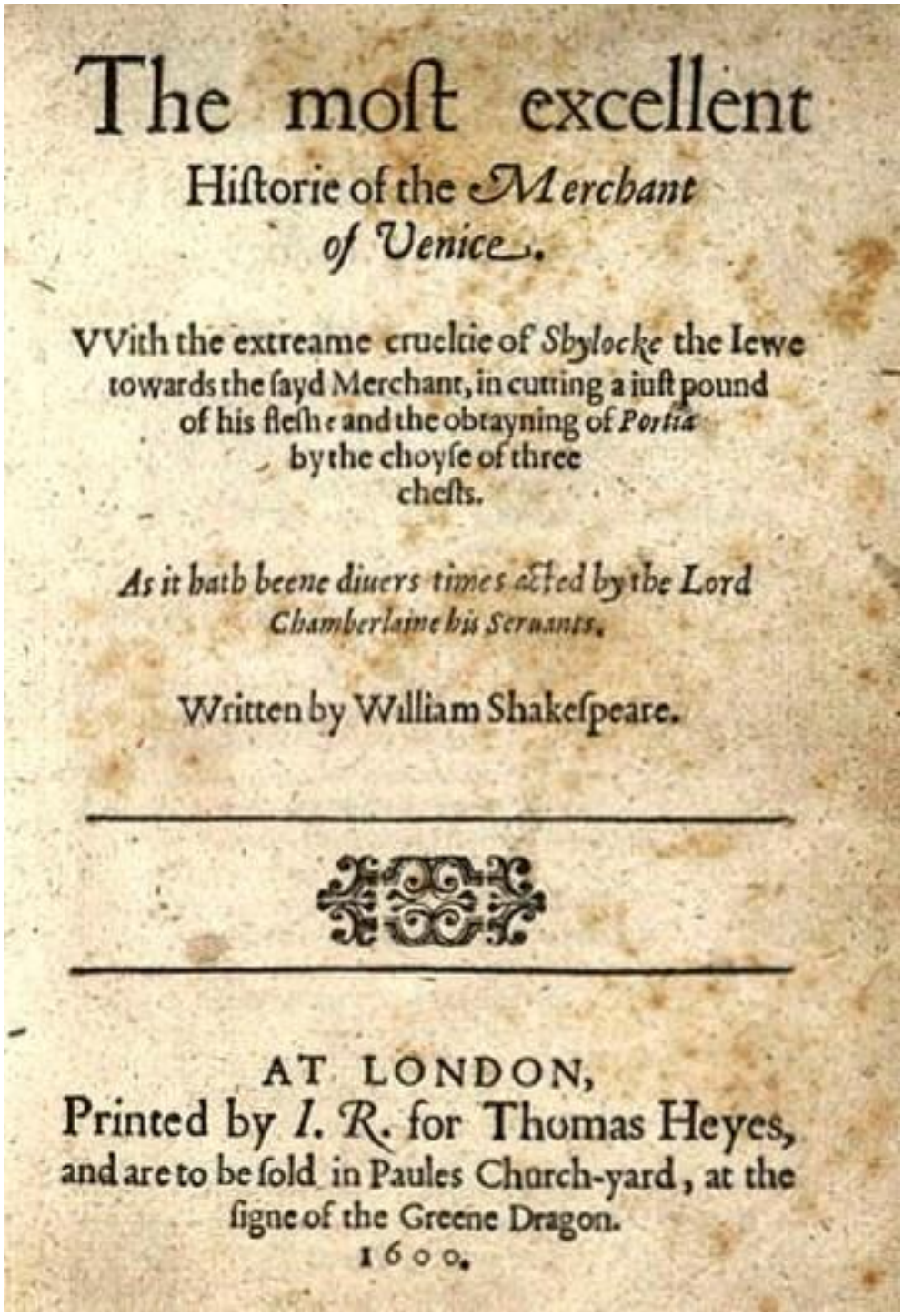
المصدر: المناصرة، عزالدين: علم التناص والتلاص (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، عمان:دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2013، ص28.



شكل رقم (2)

رسم بياني يوضح التوزيع الكامل لأصوات الاستفتاء عن أعظم أعمال شكسبير المسرحية

المصدر: Royal Shakespeare Company.org



The moſt excellent
Hiſtorie of the *Merchant*
of Venice.

VVith the extreame cruelтie of *Shylocke* the Iewe
towards the ſayd Merchant, in cutting a iuſt pound
of his fleſh: and the obtayning of *Portia*
by the choyſe of three
cheſts.

As it hath beene diuers times acted by the Lord
Chamberlaine his Seruants.

Written by William Shakeſpeare.

AT LONDON,
Printed by *I. R.* for Thomas Heyes,
and are to be ſold in Paules Church-yard, at the
ſigne of the Greene Dragon.
1600.

شكل رقم (3)

صورة المخطوطة الأولى لمسرحية(تاجر البندقية)

المصدر: *Internet Shakespeare Editions.* University of Victoria .29 Nov. 2013

الفصول	الفصل الأول			الفصل الثاني									الفصل الثالث								الفصل الرابع			الفصل الخامس
المشاهد / الشخصيات	1	2	3	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	1
انطونيو ANTONIO	11		13		1	2			6						4			11					11		6
ساليريو SALERIO	5				2	3			3		6		8	4									2		
سولانيو SOLANIO	3				2	4					5		7		2										
بسانيو BASSANIO	6		12		1	11								16									16		11
لورينزو LORENZO	2				1	7			6					1				10	3						18
جراشيانو GRATIANO	4				1	3			6					5								2	10		9
بورشيا PORTIA			15		3					4		4		14		6		38	3			3	38		24
نيريسا NERISSA			13		1							2		3		2		3	2			2	3		10
الخادم			1																						
شايلوك SHYLOCK			21		1			7					15		3			33							
أمير مراكش THE PRINCE OF MOROCCO					4				3																
لانسلوت جوبو LANUCELOT GOBBO					22	1	3	5									9								4
جوبو العجوز OLD GOBBO					19																				
لوناردو LEONARDO					2																				
جسيكا JESSICA						2		3	5						1	1	9		1	1	1				5
أمير أراجون THE PRINCE OF ARRAGON												1													
الرسول												2													
خادم أنطونيو													1												
توبال TUBAL													7												
بالتزار BALTHAZAR																		1							
دوق البندقية THE DUKE OF VENUCE																		17							
ستيفانو STEPHANO																									3

شكل رقم (4)

رصد لجميع شخصيات مسرحية (تاجر البندقية) وعدد مرات حضورها

المصدر: مسرحية (تاجر البندقية)

المشاهد / الشخصيات	الفصل الأول	الفصل الثاني	الفصل الثالث	الفصل الرابع	المجموع الكلي
خليل الدواسن	24				24
عثمان	6				6
راشيل	48	42			90
الخادمة	1				1
عبدالله	99	30	47		176
ميخائيل	62		36		98
كاظم	82		96		178
جليلة	12		7		19
شيلوك		142		53	195
كوهين		59		27	86
ابرهام		44			44
زيكناخ		32			32
كساب		56	33		92
الحارسين		2			2
حسام		3			3
ناصر		2			2
رجب			3		3
فوزي			45		45
سلمى			10		10
نادية			13		13
بنيامين				11	11
جاك				9	9
جوزيف				17	17

شكل رقم (5)

رصد لجميع شخصيات مسرحية (شيلوك الجديد): المشكلة، وعدد مرات حضورها

المصدر: مسرحية (شيلوك الجديد)

المشاهد / الشخصيات	الفصل الأول	الفصل الثاني	الفصل الثالث	المجموع الكلي
الرئيس	15	60	48	123
سوردز	45	17	12	74
شايلوك	55	49	24	128
عبدالله	21	22	13	56
ميخائيل	25	21	38	84
ابراهام	12	9	9	30
فيصل	30	49		79
كوهين	16	3	29	48
أحد المستشارين		8		8
السكرتير العام		1		1
نادية		9	27	36
عربي باشا			17	17
عبدالله النقيب			1	1
الحارس			1	1
الشاب			1	1

شكل رقم (6)

رصد لجميع شخصيات مسرحية (شيلوك الجديد): الحل، وعدد مرات حضورها

المصدر: مسرحية (شيلوك الجديد)

المختلف والمؤتلف بين مسرحيتي (تاجر البندقية) لشكسبيرو (شيلوك الجديد) لعلي أحمد باكثير: دراسة تناصيّة مقارنة

أسماء محمد آلجمل

إشراف : د.محمد الشحات

قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر

الملخَّص

تمثّل الدراسات الأدبية المقارنة وسيلة مهمّة للكشف عن حدود الصلات والروابط وعوامل التأثير المتبادلة بين (أناً) و (آخر)، خاصة إذا وُظِّف لاختبارها ظاهرة أدبية ذات أبعاد ثقافية تتمثل في تفعيل مفهوم "التناص" باعتباره استراتيجية نقدية ترسم حدود التداخل الأدبي والثقافي والحضاري بين نص مسرحي وآخر. من هنا، تتعامل الدراسة الحالية مع مظاهر الائتلاف والاختلاف بين مسرحيتي (تاجر البندقية) لوليم شكسبير(1564-1616) و(شايلوك الجديد) لعلي أحمد باكثير (1910-1969) من منظور الدراسة التناصية المقارنة، وذلك في أفق يتصل بعوامل التأثير والتأثر بينهما، وحدود التقاطع والتمايز بين نصين مسرحيين ينتمي كل منهما إلى واقع ثقافي وحضاري مغاير للآخر.

في هذه الدراسة، ثمة رابط وثيق بين "المسرح" و"التناص" و"الأدب المقارن". فالمسرحية - بوصفها نصًّا مكتوبًا بغرض التمثيل على خشبة المسرح، يُقصد به إعادة بعث تلك الكلمات الجامدة الميتة على الأوراق وتحويلها إلى صور حيةٍ ناطقةٍ عبر شخوصها وحواراتها على منصة العرض- جنس أدبي تنداح عبره النصوص المكتوبة وتتداعى، بما تحمله بين طياتها من إحالات وتحولات جمالية وثقافية تتمظهر في صورة مشاهد تتناسل، فتارةً تتماثل فتتناسخ، وتارة أخرى تختلف فتتمايز.

واعتباراً لما سبق، ولما تراهن عليه هذه الدراسة من خصوصية في المنظور وتعددية واختلاف في زوايا النظر، كان لزاماً على الباحثة تشكيل جهاز مفاهيميّ يعي المكوّنات الثلاثة السابقة (الأدب المقارن، التناص، المسرح)، وهو جهاز مركّب من عدة استراتيجيات وآلياتٍ قرائية متنوّعة تتيح لها قراءة مقارنة متماسكة وممارسة نقدية ممنهجة تنفتح على عينة الدراسة الممثلة في (تاجر البندقية) و(شيلوك الجديد). وعليه، فقد بدأ البحث بفصل نظريّ متعدّد المباحث، يناقش طبيعة الدراسات المقارنة ودراسات التناص، مع تبيانٍ مقدار وماهية التقاطع بينهما، ثم النظر إلى المسرح باعتباره مجسّدًا لمفهوميْ (التأثير والتأثر)، وما يتطلبانه من وجود عناصر تفيد الوعي بعمليتي الإرسال والتلقّي. ويعقب الفصلَ النظريَّ فصلٌ ثانٍ تطبيقيٌّ تتناول مباحثه المختلفة مسرحيتي شكسبير وباكثير بما تنطويان عليه من تقنيات ومفاهيم جمالية وثقافية،

بحيث تصبح مثل هذه الدراسة المقارنة وسيلة منهجية فاعلة في استكناه المسرحيتين وإجلاء معالمهما، وطبيعة التأثيرات الحاصلة بينهما سواء من حيث الائتلاف أو الاختلاف.

وأخيرا، تسهم هذه الدراسة في **إثراء الدراسات النقدية المقارنة والدراسات الثقافية التي يمكن أن تضيف الكثير إلى أدب الخليج العربي المعاصر**، عندما تكون مسلّحةً بقدر كبير من الموضوعية وحداثة الطرح وجرأة التعاطي مع الأدب الجديد وما يفرزه من قضايا اجتماعية وثقافية متعدّدة.

كلمات مفتاحية: الأدب المقارن، التناصّ، المسرح، وليام شكسبير، علي أحمد باكثير.

Similarities and Differentials in *The Merchant of Venice* by William Shakespeare and *Shylock AlJadeed* by Ali Ahmed Bakatheer

A Comparative-Intertextual study

Asma Mohamed Al-Jamal
Supervised by: Dr.Mohamed Al-Shahat
Arabic Language Department, College of Arts & Sciences

Abstract

Ego cannot be defined without the "Other" and vice versa. The relation between Ego and the "Other" differs from place to place and from era to era; consequently the nature of their relation varies in terms of explicitness or implicitness, parity or subordination, spontaneity or manipulation according to the extent of the respective influence and affectivity. This is not limited by the definition, extent and relation of the "Other" with the "Ego", knowing that the frames of the "Other" are determined with reference to the "Ego" representing the geographical, historical, cognitive and cultural limits of the "Other". In this regard, *comparative literature studies* are an important method used to reveal the limits, relations, links and elements of the mutual influence between the "Ego" and the "Other"; especially if they are tested by a literary phenomenon with cultural dimensions which is the "intertextuality" concept considered as a critical strategy drawing the limits of literary, cultural and civilizational correlation between one theatrical text and another.

Therefore, this study tackles the aspects of harmony and difference between the plays of *The Merchant of Venice* by *William Shakespeare* (1564-1616) and *Shylock AlJadeed* by *Ali Ahmed Bakatheer* (1910-1969) from the comparative intertextuality study point of view; within a frame connected by the mutual influence and affectivity and restricted by the similarity and difference between the two plays.

In this study, *Theater, Intertextuality* and *Comparative Literature* are closely related. In view of the foregoing and in consideration of the thesis supported in the study namely the distinctive perspective against the plurality and difference in the points of view; the researcher had to establish a conceptual system including the previous three elements (Comparative Literature, Intertextuality, and Theater). This system consists of several strategies and various reading mechanisms to establish a comparative and coherent reading and a systematic critical practice to study *The Merchant of Venice* and *Shylock AlJadeed*. Accordingly, the

research has started with a multi-themed theoretical chapter tackling the nature of the comparative studies followed by the intertextuality along with determining the extent and nature of similarities between them; In this chapter, the theater embodies the concept of (influence and affectivity) requiring elements that inform the conscious with sending and receiving processes. A practical chapter follows the theoretical one tackling in its various themes the plays of *Shakespeare* and *Bakatheer* including aesthetic and cultural techniques and concepts; as such this comparative studying would become an effective conceptual method used to understand and determine the features of both plays.

In my opinion, this kind of study contributes to the enrichment of comparative and cultural studies that ***motivate the Arab Gulf literary thesis***, when it could be armed with a high objectivity and a cultural-critical approach, because it deals with our Arab literature that produces multiple social and cultural issues.

Key Words: Comparative Literature, Intertextuality, Theater, William Shakespeare, Ali Ahmed Bakatheer.

فهرس المحتويات

إهداء..... أ

شكروتقدير..... ب

المقدمة..... ج

الفصل الأول..... -1-

"التناص" و"الأدب المقارن" في فضاء "المسرح": مقاربات نظرية..... -1-

المبحث الأول..... -6-

الأدب المقارن- المفهوم والإشكالات..... -6-

المبحث الثاني..... -15-

التناص بين الأخذ الأدبي والتداخل النصيّ..... -15-

المبحث الثالث..... -24-

بين التناص والأدب المقارن: حدود وتقاطعات..... -24-

المبحث الرابع..... -27-

النص المسرحي بين باكثير و شكسبير..... -27-

المبحث الخامس..... -39-

الإطار العام: النظرية والمنهج والإجراءات..... -39-

الفصل ثاني : ..... -50-

المختلف والمؤتلف في استراتيجيات النص المسرحي..... -50-

المبحث الأول ..... -55-

العتبات..... -55-

المبحث الثاني..... -67-

الشخصيات: سطوة الأصل وتحوّلات الصور..... -67-

المبحث الثالث..... -93-

الحواروالتناص الحجاجي..... -93-

المبحث الرابع..... -102-

المؤامرة بين الصراع والفعل المسرحي..... -102-

الخاتمة..... -123-

قائمة المصادروالمراجع ..... -127-

قائمة الملاحق ..... -137-

الملخّص ..... -143-

فهرس المحتويات..... -147-