

هاملت أو نقاء الضمير

يوسف سامي اليوسف

مما هو صادق في ذهني أن وليم شكسبير (1564-1616) هو فيلسوف بقدر ما هو شاعر وكاتب مسرحي وخبير باللغة الإنجليزية التي وظف عشرين ألف جذر من جذورها في تراثه الواسع، أي أربعة أخماس المفردات التي تؤلف المعجم الانجليزي. وتتلخص فلسفته في أن الحياة الم أو مأساة وأن الإنسان شرير إلا من عصم ربك. ولهذا فإنك تراه حساساً ضد الشر إلى الحد الذي جعله يقترب من الإيمان بوجوب اجتناب الحياة. وهذا يعني أنه، بالدرجة الأولى، فيلسوف أخلاقي، وأن مسرحياته، أو معظمها، هي صراع بين القوى الخيرة والقوى الشريرة ذات اللون الكالج.

ولدى العودة إلى الكتاب المنقطع النظير في بابيه، والذي نشرته كارولين سبيرجن سنة 1935، أعني «المجاز عند شكسبير»، فإننا سوف نتعرف على فلسفته الإنسانية النفيسة والبسيطة في آن واحد. ففي نظره، كما بينت تلك الناقدة النادرة، أن الإنسان الطيب هو كائن من أجل الآخرين. أن نصادق البشر، أن ندعمهم، أن نساعدهم، أن نبهجهم وأن ننيرهم بأنوار العقل والفكر الصحيح، ذلك هو الموضوع الجوهرى والكلى لوجودنا أو لكينونتنا الحية. ولئن أخفقنا في هذا المسعى، أو قصرنا في إنجاز هذا الهدف، فإننا لن نكون سوى قشور خاوية، أو كائنات جوفاء تفتقر إلى كل قيمة أو فحوى.

يقول شيكسبير في مسرحية له عنوانها «دقة بدقة»: «لم تسوّ أرواحنا على نحو رائع إلا من أجل أغراض رائعة.» وما من غرض رائع أو نبيل في نظر شكسبير أبعد من الاهتمام بإنسانية الإنسان. فالمهم عنده هو كيف نحيا الحياة بحيث نعامل أبناء جلدتنا من البشر بوصفهم غايات موجودة لذاتها، وليسوا وسائل إلى غايات يبتغيها الشر ويكدنهم من أجل تحقيقها.

وتضيف تلك الكاتبة الموهوبة ما فحواه أن ثلوث شكسبير هو الحب والحنان والرحمة. أما أعظم الشرور عنده فهو الخوف الذي من شأنه أن يطرد الحب وينفيه. وأما ما يثير غضبه أكثر من سواه فهو الظلم، أو لاء، والنفاق، ثانياً. وما من شيء يجعل شكسبير يمتعض ويستاء أكثر من الخوف الذي يراه تدميراً لشخصية الإنسان. ومما لا يخفى أن الحب والحنان والرحمة، وكذلك اللطف الذي يبجله شكسبير أيما تبجيل، هي صفات إنسانية مستمدة من لباب المسيحية بالضبط.

وعندي أن من واجب الذهن النقدي ألا ينظر إلى شكسبير بوصفه داعية أخلاق بالدرجة الأولى، وذلك لأن أعظم ما فيه هو رؤيته للمأساة الكونية الشاملة، أو شدة شعوره بالكارث والفاجع، وكذلك تلمسه للهول المريع الرابض في صميم الحياة البشرية. ولا مرأ في أن هذه الرؤيا لا يتيسر انتحاليها بتاتاً، بل هي لا تعنو قط لأي تعلم أو تعليم. فإما أن يولد المرء محروماً منها أو مزوداً بها، ولا شيء سوى ذلك. ومع أن شكسبير قد انتفع بألف مصدر ومصدر (شأنه في هذا شأن دانتي)، فإن شعوره المأسوي العميق هو العنصر الأول في تفردته وبنية شخصيته. أما العنصر الثاني فهو القدرة على التصوير وإحالة الأفكار أو المعاني إلى مجازات، وكذلك قدرته على التماهي مع اللغة إلى الحد الذي لا يضاهيه، بل لا يدانيه، أحد.

ولعل مما هو ناصع تمام النصوص أن الأخلاق الخيرة التي يتبناها ذلك الكاتب هي الأخلاق المسيحية نفسها. ويلوح أن أصالة النظرة الأخلاقية التي تؤلف شطراً كبيراً من قوامه هي جذر متين بين الجذور التي مكنته من بناء شخصيات لا تنسى. ومما هو من المسلمات عند النقاد

الغربيين أن عظمة شكسبير تتأسس على عدة ركائز شديدة الصلادة، ومن بينها هذه القدرة على بناء الشخصيات الاستثنائية ذات الحضور القوي.

ولكن الأمر الذي لا يجوز إغفاله حين يكون المرء في هذا الصدد هو أن المسيحية نفسها ديانة مأسوية، أو يتألف صميمها من مأساة، وذلك على غرار ديانات الخصب الوثنية، ولاسيما ديانة تموز وأوزير وأدونيس، التي هي عقائد موت الإله وفقاً لمذاهب أتباعها. ولكن المسيحية تبتذلك الأديان من جهة الشعور المأسوي، وذلك لأن المقتول هنا (وفقاً للأناجيل) هو شاب يجسد الطيبة واللطف، والأهم من ذلك أنه ما صلب على أيدي الأشرار إلا من أجل افتداء الإنسان، بينما قتل تموز أو أدونيس أو أوزير من أجل لاشيء. وهذا يعني أن المسيحية أكثر نبلاً من تلك الديانات الوثنية التي تشبهها. ولهذا، فإن قارئ شكسبير يملك أن يلاحظ النبيل في شخصياته التي تهوي وهي تكافح ضد الشر والأشرار دون أي خوف أو دون أية هوادة.

ثم إن الفرق ناصع بين مسرح شكسبير والمسرح اليوناني. فقد جاء مسرح ذلك الانجليزي الفذ أرقى من المسرح الكلاسيكي الذي هو خلاصة لتطور طويل في ثقافة مصر والشام والعراق، أو ثقافة منطقتنا التي لم يكن بناء الأهرام، أو برج بابل السامق الباذخ، سوى إنجاز واحد من إنجازاتها التي لا تحصى.

وآمل أن أكون حليف السداد إذا ما زعمت بأن المأساة الإغريقية بطيئة الحركة والصراع فيها كثيراً ما يكون فاتراً أو فقيراً إلى الحرارة الكافية، بينما يخلق شكسبير عاصفة جامحة يحملها الفعل الدرامي المتوتر والمتصاعد باستمرار صوب المصير النهائي للمسيرة الدرامية بأسرها. وهذا يعني أن شكسبير أعمق من أي كاتب مسرحي إغريقي، وأكثر قدرة على تحري الحياة، وكذلك على تخريج الانفعالات أو بثها في شكل فني مخضب باليخضور أو بالحيوية الدافقة.

ويلوح لي أن ذلك الكاتب، وهو يمعن في التنقيب عن كنه النفس والحياة البشرية، إنما يمعن في التمتع، وكذلك في جعلنا نعوص في المتعة، مع أن الحقائق لا تتطوي إلا على الكارث في صميمها المكنون. وهذا هو جدل اللذة والألم الذي تضمه المأساة، والذي لا أحسب أن أرسطو قد عثر عليه في أي يوم من الأيام. نحن نتلذذ بالألما. هذه هي خلاصة الاقتراب من شكسبير. وهذا صنف من أصناف اللذة قد لا توفره لنا سوى المأساة واديان الخصب، وذلك لأنها تأخذنا إلى أعماقنا السحيقة، أو إلى قرارة النفس التي هي ماهية واحدة لدى جميع البشر (أعني القرارة). وربما كان ميلنا المكنوم إلى التلذذ بالألما رئيس الأسباب التي أدت إلى انتشار المسيحية على نحو نادر في التاريخ.

ويما أن الصراع شديد العرام في مسرح شكسبير، فقد راح ذلك المسرح يتألف من مثنويات متجادلة على نحو حاد: جدل الداخل والخارج، جدل الذات والموضوع، جدل النفس وبيئتها التي تتحكم بها وبمصيرها على نحو حاسم. إنه التضاد المانوي وهو يتجلى في أزخم أصنافه المألوفة طوال التاريخ. وهذا واحد من الأسباب التي مكنت مسرح شكسبير من أن يتفوق على المسرح الإغريقي، بل على أي مسرح آخر في أي زمان ومكان.

ويسبب من صدوره عن التضاد العميق بين الخير والشر، وهو ما يؤلف صميم الديانة المسيحية، فقد جاءت نظراته المأسوية إلى الحياة مختلفة أشد الاختلاف عن نظرة سوفوكليس في مسرحية «أوديب ملكاً»، التي أراها ذروة المسرح الكلاسيكي كله، وواحدة من أعظم المسرحيات التي كتبها الجنس البشري بأسره. ففي هذه المسرحية الأخيرة، التي قد تكون شرقية المصدر، ينشأ المأسوي

عن قدر غيبي خلق ظرفاً حتمت الفاجع أو السقوط النهائي، أو جعلته حادثاً إجبارياً لا تجدي فيه إرادة الإنسان.

بيد أن شكسبير لا يقيم أيما وزن للقدر الغيبي، بل يرى مصدر الشر والمأساة في جوف الإنسان، أو في صلب النفس قبل سواه. وهذا مذهب أتاه من صميم المذهب البروتستانتي الذي عمق الحياة الباطنية وجعل الأولوية للداخل لا للخارج. ولهذا أراني أعتقد بأن شكسبير يتعذر فهمه على نحو جيد بمعزل عن رؤية العناصر البروتستانتية التي تؤسس الشطر المأسوي من مسرحياته الخالدة. فهاهو ذا يقول في مسرحية «يوليس قيصر»: «ليس العيب في طالعنا، يا بروتس، إنما العيب في أنفسنا.»

ومن الضروري أن أتوه في هذا الموضع بان عمق الرؤية المأسوية في مسرح شكسبير قد نتج عنه بصورة تلقائية أن جاء الأسلوب اللغوي ناضجاً الى حد غير مسبوق في تاريخ المسرح، بل في تاريخ الأدب كلها. فلا مرية في أن ثمة اختلافاً كبيراً بين أسلوب شكسبير ذي الماهية الشاعرية بامتياز، أو الطافح بالحيوية على نحو استثنائي، والذي يسعك أن تتعته بأنه جليل وجميل وورصين في آن واحد، وبين أساليب المسرح اليوناني ذات الطابع النثري، أو الذي لا يتمتع إلا بالقليل من الانزياح الشعري أو من الخيال التصويري الصانع للمزية الفنية.

ففي الحق أن شكسبير خليل اللغة، وأن اللغة سميرة شكسبير ومؤنسته، والتعويض الذي يناله عما يكابده من الم واغتراب. ولا غلو إذا ما زعمت بان له عليها سلطة كسلطة الملوك على رعاياهم. ومع ذلك، فإن قارئ شكسبير، قد يشعر بأن اللغة لا تتسع لما في سريرته من محتوى شعوري فياض، على الرغم من أنه قد وظف أكبر حشد ممكن من جذور اللغة الانجليزية. وهذا يعني أن سبب ضيق اللغة هو الزخم أو الدفق الغزير الذي يتمتع به وجدان ذلك الشاعر المنكب بغزارة على ماهية الحياة ابتغاء تصويرها أو عرضها داخل شكل أدبي حي. ومما هو لافت للانتباه أن سبيرجن لم تبين لنا لماذا كان أسلوب شكسبير أخاذاً فاتناً، أو ما هي السمات المبنوثة في لغته والتي أضفت عليها المتانة والجلال، بل القدرة على الخلب في كثير من الأحيان، دون أن يسرف في التخيل كما أسرف غوته طوال الجزء الثاني من مسرحية «فاوست».

* * * * *

في مسرحية «هاملت أمير الدانمرك»، ثمة مفارقة حادة لا بد لها من أن تلفت انتباه المتأني، ومع ذلك فإنني لا أعرف من ذكرها بتاتاً. فمن الجهة الأولى، يتواتر فيها ذكر الضمير عدة مرات، بل يسعك القول بأن بطلها هو الضمير حصراً، أو هاملت الذي جسد الضمير على خير وجه ممكن. وما هاملت في هذه المسرحية إلا شكسبير نفسه. فحتى حين تسبب ذلك الشاب الراض لما هو قائم بإعدام كل من روزنكرانتس وغلدنسترون، فإنه قد فعل ذلك بوحى من ضميره الحي النقي، واستجابة لغريزة العدالة التي هي لب محتويات الضمير. فالرجلان منافقان فاسدان يستحقان الإعدام جزماً. فلئن كان «الشرف» هو الكلمة المفتاحية في مسرحية «عطيل»، كما بين وليم امبسن ذات مرة، فإن الضمير هو الكلمة المفتاحية التي من شأنها أن تفتح جميع التفاصيل في مسرحية «هاملت» بكل نصوع.

ومن الجهة الثانية، تتواتر كلمة «مومس» عدداً من المرات لافتاً للانتباه، بحيث لا يفوت اللبيب ما فحواه أن ذلك التواتر ليس بغير دلالة بنيوية ناصعة. كما تتواتر الإشارات التي تؤشر إلى الفعل الجنسي على نحو مقصود، ولكن بطريقة لا تخلو من البذاء أحياناً، وربما جاز للمرء أن ينعتها بانها إشارات غوغائية دون أن يخرج عن جادة الصواب. ولا ريب عندي في أن ذلك الكاتب لم يقصد تلك الإشارات لذاتها، أو لتهييج الغريزة الجنسية عند القارئ، أي ليس هنالك من غاية إباحية، أو بورنوغرافية، بتاتاً، وكل ما في الأمر أن شكسبير قد وضع البذاء، أو الإشارة الجنسية، في مواجهة النقاء، أو في مواجهة الضمير نفسه، كما وضع شيئاً من الإشارات التي تؤشر إلى المرض في مواجهة الصحة والسواء. فهناك بيت يقول: «ثمة شيء ما متعفن في دولة الدنمرك» وفي صلب الحق أن شكسبير، مثل ماني، لا يرى إلا بنية تتركب من أصداد أو متناقضات. والآن، ما دلالة هذه المفارقة؟

قد لا أجافي السداد إذا ما زعمت بأن تواتر كلمة «المومس» في المسرحية وغياب كلمة «الزواج»، وهي المؤشرة إلى نقاء الصلة بين الذكر والأنثى وفقاً للأعراف المرعية، وكذلك حضور الإشارات الجنسية الخادشة للحياء، وغياب الحب الذي هو أنبل وأصفي علاقة بين الرجل والمرأة، إن من شأن هذا كله أن يؤشر إلى ما فحواه أن المدنس قد حل محل المقدس في البيئة الاجتماعية التي تحيط بجو الحدث المسرحي كله ومن الواضح تماماً أن شكسبير قد جعل من الضمير بيتاً للمقدس، ولكنه جعل من الدعارة موطناً للمدنس الذي ينتصب في مواجهة خصمه أو نقيضه النظيف. ولن يفوتني أن أشير إلى أن الزواج الوحيد المذكور في المسرحية، هو ذلك الزواج المحرم بين الملك والملكة، والذي يراه هاملت بوصفه دعارة صريحة لأن الدين المسيحي يجرمها بكل تأكيد، إذ لا يجوز لرجل أن يتزوج أرملة أخيه. كما أن الحب النبيل، حب هاملت لأوفيليا، مكتوم وأيل إلى الدمار.

ويلوح لي أن ما أراده شكسبير يتلخص في أن انتهاك المقدس هو أخطر أشكال الفساد. وهو ما يمارسه الملك والملكة، أي ذروة السلطة. وفي الحق أن شكسبير عدو لكل سلطة. فلئن كان ماركس قد صرح بأن «كل سلطة قمع»، فإن الكثير من مسرحيات شكسبير يضمم فكرة فحواها أن كل سلطة فساد. وأظن أن الكاتب قد أراد أن يقول ما فحواه، فضلاً عن إدانة السلطة، أن جميع الصلات القائمة في المسرحية هي صلات فاسدة وغير إنسانية، بل صلات جوهرها النفاق بكل وضوح، اللهم باستثناء الصلة التي تربط هاملت بصديقه هوراشو المترع بالروح والطيبة ومكارم الأخلاق.

وهنا قد يجوز الزعم بأن شكسبير في مأسية الكبرى لا يؤمن بأن الإنسان مخلوق على صورة الله. فمع أن بعض البشر طيبون، كما يظهرون في تراثه كله، وهذا تجسيد لفكرة بروتستاننتية خلاصتها أن الله قد خصَّ بعض الناس بنعمته الروحية، مع ذلك فإنه يعطي انطباعاً خلاصته أن الإنسان (ولا سيما ياغو في مسرحية «عطيل» والملك في مسرحية «هاملت») قد صيغ على صورة الشيطان بالضبط. يقول هاملت: «نعم، يا سيدي، أن تكون شريفاً هو في حقيقة الأمر أن تكون قد اصطفت من بين عشرة آلاف»

ومع أن هاملت يحب أوفيليا حباً حاراً ونقياً بالفعل، وذلك كما اتضح في برهة دفن الفتاة التي أغرقها النهر، مع ذلك فليس في المسرحية من حضور للحب لأن هاملت قد بلغ به تضاده مع شرطه الاجتماعي الفاسد إلى العدمية، فنصح أوفيليا بالذهاب إلى الدير والبقاء في حال العزوبية الدائمة بدلاً من الزواج وإنجاب الحياة. وتنطوي هذه الفكرة على فكرة أخرى مؤداها أن الحب والزواج والإنجاب هي شؤون متعذرة في هذا الشرط الفاسد الملوث الممروض، وأن العدم هو ما

يليق بهذه الحياة التي تحكمها علاقات ليست إنسانية بتاتاً. وهذا شطح بودي وما هو بالمسيحي. إذن، يجوز الزعم بأن الاغتيال الذي مارسه كلوديس الملك على أخيه المغدور لم يؤدّ إلى اغتيال شخص واحد فقط، بل أدى إلى اغتيال الحياة كلها في الوقت نفسه. وبسبب الموت الشامل الذي يغلغل في مملكة الدنمرك بأسرها (أي في الحياة بمجملها)، كما يرى هاملت، فقد اضطر إلى خنق الحب العارم الذي يكنه لأوفيليا، وأن ينصحها باللجوء إلى الدير حيث لا ولادة ولا إنجاب ولا أي جهد تبذله الحياة من أجل تجديد نفسها.

والحقيقة أن شكسبير يتهم السلطة ويحملها مسؤولية كل ما يجري في الحياة من فساد. ففي حوار يدور بين هاملت وروز نكرانتس يقول الأول بأن الدنمرك سجن، فيضيف الثاني بأن الدنيا نفسها سجن. وعندئذ يقول هاملت: «سجن حقيقي، مملوء بالقيود والسراديب والزنازين. إن الدنمرك واحد من أسوأ السجون.»

* * * * *

ولدى التأمل المتأنى قد يتيسر للمرء أن يرى هذه المسرحية وهي تتألف من ثلاثة عناصر على الأقل، وهي القتل، وضمونه الانتحار، والزنا واحتجاج الضمير النقي. ومما هو معلوم أن الاحتجاج تقليد بروتستانتى أرساه لوثر وسواه من كبار المحتجين في عصر النهضة. ويلوح لي أن هاملت يحمل بعضاً من صفات لوثر، ولاسيما تربيته وقلقه أو توتره الشديد، وحرارته واشمئزازه ورفضه لكل زيف أو فساد، ثم إدانته لما هو قائم أو سائد. وربما جاز الزعم بأن عدمية هاملت نفسها قد تجدلها جذراً في شخصية لوثر قبل سواه. ولا أدري ما إذا كان النقد في الغرب قد تنبه لأوجه الشبه القائمة بين لوثر وبين هاملت الذي يختبئ شكسبير وراءه دون خفاء.

أما الفرق بين الاثنين فيتلخص في أن الأول يحتج على الفساد الذي يلتهم بنية الكنسية، على حد قوله، بينما يحتج هاملت على الفساد الذي يلتهم بنية الدولة، بل يلتهم الدنيا بأسرها. لقد رأى شكسبير أن المعضلة الكبرى تكمن في البنية السياسية وليست في البنية الدينية. وعندي أن هاملت لم يكن في مقدوره أن يجيء إلى الوجود قبل لوثر الذي أراه شرطه الشارط حقاً. وهذا يعني أن مسرحية «هاملت» ليست مسيحية اللباب وحسب، بل هي إنجاز بروتستانتى على وجه الحصر والضبط، سواء أكان شكسبير البروتستانتى المذهب يدرك ذلك أم لا يدركه.

ولكن لا بدلي من التصريح بأنني أتنصل من الاعتقاد بأن يكون لب الأمر، أوسر المزية، في هذه المسرحية الخالدة النادرة، فكرة مؤداها أن ذلك الشاب الذي يكابد الشقاء والإحباط ومرارة العيش، ويرى الدنيا عجوزاً بالية ورهاء، ولا خير فيها بتاتاً (وهذا موقف مانوي لا يخفى)، هو شخصية احتجاجية تشبه شخصية لوثر، وذلك لأن صميمها يتلخص في الرؤيا المأسوية التي تعرضها المسرحية، ولاسيما في جنون أوفيليا وموتها المفاجيء والحامل لمحمول جوهرى هو الشعور الكارثى أو المأسوي نفسه. ففي الحق أن الكاتب يرى المأساة وهي تغمر الدنيا بأسرها وتتسج نسيج الحياة البشرية في كل مكان وزمان، حتى لكأنه لا يرى شيئاً في الوجود سوى الفاجع أو الكارث. ولهذا فقد راح هاملت ينصح أوفيليا بدخول الدير والكف عن ممارسة هذا العبث العايب، بل هذا العبث الشديد القذارة والفساد. ومما يجب ألا يفلت من شبكة الانتباه أنه نصحها بالدير ست مرات في ذلك اللقاء الذي جمعهما لأول مرة.

وهنا يلتقي هاملت، أو شكسبير الحساس، مع روح المسيحية التي لا ترى إلا عالماً ساقطاً إلى الأبد، ولا أمل البتة في تخليصه من سقوطه الذي هو انحطاطه أو الفجيعة التي لا يتيسر اجتنابها،

وأن كل فرد متميز في هذا العالم (هاملت الذبيح، وأوفيليا الغارقة (المنتحرة؟) في الماء، وهوراشو الذي شرب السم عمداً فمات) هو كائن منذور للصلب، شأنه في ذلك شأن السيد المسيح نفسه. وههنا يتبدى الشبه بين هاملت وبين أصله الراخم في شخصية الإله المصلوب (وفقاً للعقيدة الوثنية، والمسيحية فيما بعد). إن لحاء هاملت هو الذي يشبه لوثر، أما نواته أو صميمه فيشبه الأضحية بالدرجة الأولى، أي إنه يكاد أن يكون كبش فداء يفندي عالماً ساقطاً إلى الأبد، شأنه في ذلك شأن السيد المسيح، وفقاً للديانة النصرانية نفسها.

هذا هو السطر الأول في مسرحية «هاملت»: «من أنت؟» ومما لا يخفى البتة أنه سؤال الهوية، أو سؤال الماهية الداخلية بالضبط. إن عليك أن تحدد ماهيتك، أن تجيب عن هذا السؤال الزردشتي: هل أنت مع الخير أم مع الشر؟ إذن، هذا هو السؤال الجوهرى في مسرحية «هاملت» كلها. وربما جاز الزعم بأن المسرحية بأسرها جواب عن هذا السؤال الذي يشكل سطرها الأول حصراً. إن شكسبير مهموم جداً بهذه المثوية الزردشتية.

يقول هوراشو: «ولكن انظروا إلى الصباح المتدثر بدثار وردي، ويسير على ندى تلك الربوة الشرقية العالية.»

(الفصل الأول، المشهد الأول) ولعل في الميسور الزعم مرة ثانية أن شكسبير يريد أن يصنع ضداً للسواد الذي يسفح الحياة في المسرحية، ولاسيما بنية الدولة الدانمركية حينئذ. وكأنه يريد أن يقول: إن الازهار والصحة من نصيب الطبيعة، أما البلاط فما حل وعقيم ومريض ولا مصير له سوى الكارثة.

ويلوح لي أن الذهن البشرى، حين يلتزم بمثوية الخير والشر، فلا بدله من التفكير بمثويات أخرى موازية، مثل الصحة والمرض، ومثل الإنجاب والعقم. فمما هو لافت لانتباه اللبيب ههنا أن هذه المسرحية لا تضم في مجالها أيما طفل بتاتاً، بل هي لا تضم أية زوجة سوى الملكة التي ترتبط برجلها الثاني، ولا أقول زوجها، برباط أتم، فضلاً عن أنه عقيم. إنه عالم بلا غد هذا العالم الذي يراه شكسبير البالغ إلى تخوم العدمية البوذية.

أما أول كلمة يقولها هاملت في المسرحية فهي هذه: «أنا أكثر من قريب بقليل، ولكنني أقل انتماءً إلى صنفك.» وهو بهذا القول يخاطب عمه الملك، فيصرح له بأنه من أقربائه في الدم، وليس في الروح. وفي هذا تأكيد على الفرق أو على هوية الفرد وخصوصيته التي رسختها البروتستانتية التي هي ديانة البرجوازية الصاعدة في أوروبا يومئذ. وهو يقول هذه الجملة المفتاحية في البيت الخامس والستين من المشهد الأول في الفصل الأول. وهذا يعني أن القرابة بين هاملت وعمه تأتي من جهة الجسد الذي تحنقه المسيحية أيما احتقار.

وحين يسأله الملك قائلاً: «لماذا لازالت الغيوم تخيم فوقك؟»، فإنه يجيب قائلاً: «ليس الأمر كذلك، يا سيدي، فانا في الشمس إلى حد بعيد.» ومن الواضح تماماً أن الملك قد جاء بكلمة «الغيوم» لتكون بمثابة كناية عن الغم الذي يهيمن على هاملت منذ موت والده قبل ذلك الوقت بشهر أو أكثر بقليل.

أما هاملت فقد جاء بكلمة «الشمس» والدة النور المضاد للغيوم ذات الطابع الظلامي، وذلك ليتخذها كناية عن الوعي حصراً. هذا بالإضافة إلى أن النور مقولة كبرى من مقولات الديانة المسيحية. فهي تؤشر إلى الاستنارة والإيمان، بل حتى إلى شخصية السيد المسيح الذي هو النور وأمير النور في آن واحد. ثم يشير هاملت إلى أنه يعي ما يجري، أي إنه في النور، مرة ثانية، وذلك حين يقول: «ولكن ثمة في داخلي ما يئد عن البصر.» ومع أن هذه العبارة قد تتضمن ما

فحواه أن باطن الإنسان لا يرى بالعين الخارجية بل بالعين الباطنية وحدها، إلا أن هاملت يريد التأكيد مرة ثانية على الوعي الشبيه بالنور والمستتب في سريرة الإنسان. وههنا يلوح لي أن هذه المسرحية هي مزيج من وعي الدلالة ووعي الثمالة، أي من الذهن والوجدان، في أن معاً.

وبعد ذلك بقليل يشرح هاملت حقيقته النفسية في أول مناجاة له. وههنا تراه يشير إشارة سريعة، ولكنها صريحة إلى الرغبة في الانتحار. وفضلاً عن ذلك، فإنه يقول: «لكم تبدو لي منهكة، بالية، كثيبة وغير مجددة جميع أمور هذا العالم بأسره» وههنا تتبدى بكل نصوص شفاف عدمية هاملت الذي أبصر نواة الوجود نفسها. وبذلك فقد هياه الكاتب للموقف العدمي الذي سوف يقفه في حوار مع أوفيليا، وذلك في المشهد الأول من مشاهد الفصل الثالث.

ولكن الضمير النقي يتبدى للعيان حين يصرح شبح الملك المغدور بأنه سوف يظل يتعذب في نار المطهر ريثما تحترق الذنوب التي ارتكبتها في الدنيا. فمما يقض مضجع الشبح أنه مات قبل أن يعترف بخطاياها، وذلك لأن الاعتراف يخلصه من العقاب بعد الموت. ومن شأن هذا كله أن يتضمن ما فحواه أن الرجل نادم على كل خطيئة عاشها خلال حياته. والندم دليل واضح على نقاء الضمير. ومما هو بيّن في ذاته أثناء هذه اللحظة نفسها أن الشبح يقول لهاملت: اصغ، اصغ، اصغ.

إن على الإنسان الطيب أن يصيح السمع للواقع، أي أن يدرك ما يجري بدقة. ثم يضيف الشبح قائلاً: «ياللهول! ياللهول! ياللهول!» وليس بخاف أن هذين المقبوسين ينطويان على توجيه المرء باتجاه الوعي أو الإدراك. وفي هذا تأكيد على أن الذهني في هذه المسرحية لا يقل حضوراً عن العاطفي أو الانفعالي.

ثم إن الشبح نفسه ينم على سمو أخلاقي ينطوي في داخله على نقاء أصيل، لأنه يصدر عن ضمير حي ونقي، وذلك حين يوصي هاملت بأن يترك أمه نفسها لضميرها. فهاهو ذا يقول: «اتركها. للأشواك التي تقيم في صدرها» أي اتركها لضميرها الذي سوف يعذبها لا محالة لأنها ارتكبت الشرحين تزوجت شقيق زوجها الأول. وبهذا التعذيب الداخلي الذي تمارسه على نفسها، فإنها تتال القصاص الذي تستحق.

وبعد أن يصف هاملت نفسه بأنه جد كئيب، وذلك في قطعة نثرية نادرة في قوتها، فإنه يصرح بان الأرض ليست سوى جرف صخري ماحل وعقيم ثم يضيف على الفور بأن هذا الكون الرائع جداً، هذا السقف الملكي، لا يتبدى له إلا بوصفه «غلطة ووباء وحشداً من الأبخرة». ثم يتلو ذلك قوله بأن الإنسان، هذا الانجاز الرائع الشبيه بالملاك، لا يزيد عن كونه شيئاً من فصيلة الغبار. وههنا تراه يضيف على الفو: «إن الرجل لا يبهجني، لا، ولا المرأة أيضاً»

وينتهي هذا المشهد الثاني من الفصل الثاني، وهو الذي أراه أغنى فصول هذه المسرحية، بقول هاملت بأنه يريد أن يكتشف ضمير الملك بواسطة مسرحية سوف يمثلها ممثلون وافدون عنوانها «مصيدة الفئران»، وهي التي لا تمس الأرواح البريئة بتاتاً، على حد زعمه. ولكن الملك يصرح قبل أن يشاهد المسرحية الاختبارية بأن ضميره يعذبه كأنه سوط مومج، وذلك لأنه يستخدم النفاق في علاقته بالآخرين

وفي مناجاة للملك يعترف صراحة بجريمته النتنة التي بلغت رائحتها إلى عنان السماء. ثم يطلب من السماء الطيبة مطراً يكفي لغسل يديه الأثمتين حتى تصيرا نظيفتين أو بيضاوين كالتلج. ومما هو واضح أن شكسبير قد جعل هذا القاتل الجلف يشعر بتوبيخ الضمير. حتى هذا المجرم العاتي الذي قتل أخاه غدرًا يعذبه ضميره في عالم شكسبير القائم على أرضية مسيحية. بل هو

يستجد بملائكة السماء كي تخلصه من العذاب الوجداني الذي يسوطه دون رحمة. وبذلك يملك المرء أن يعتقد بأن الضمير هو بطل مسرحية "هاملت أمير الدنمرك" بالفعل.

ومن شأن لحظة الاستنجاد بمطر سماوي يقدر على أن يجعل يديه نقيتين كالثلج أن يذكر المرء بليدي ماكبت التي تقول، بعد الجريمة التي شاركت زوجها بارتكابها، إن عطور العرب كلها لا تنظف يدها المطلخة بدم بريء. أما مسرحية «صيد الفئران»، وهي مسرح داخل المسرح، فهدفها أن يتأكد هاملت من أن عمه قد اغتال أباه، أي أن يبلغ إلى الحقيقة من خلال سبر الضمير عبر استفزازه. وبالفعل يصاب الملك بنوبة مرض مفاجئ حين راح يشاهد جريمته وهي تمثل على خشبة المسرح. إن هاملت لا يريد أن يقتل عمه لأن شبحاً قد يكون وهمياً أوحى إليه بأنه ضحية غدر خسيس. إذن، لا بد من إثبات صحة الجريمة كي لا يكون الملك الذي سوف يقتل قد تعرض للحيف.

وهنا يملك المرء أن يؤكد ما فحواه أن هاملت لم يفتر ولم يتردد في الثأر لأبيه. لقد أصاب نيتشه حين قال في كتاب له عنوانه «ولادة المأساة من روح الموسيقى» بأن هاملت قد «نظر في قلب الأشياء». ولكن نيتشه لم يحالفه السداد حين أضاف ما فحواه أن هاملت قد كف عن العمل بسبب هذه الرؤية العميقة أو الناقبة. ففي الحق أن ذلك الشاب لم يكف عن العمل من أجل قضية أبيه المغدور، والدليل على ذلك أنه قتل بولونيس ظناً منه أنه عمه، وتسبب في قتل الرجلين المكلفين بمراقبته لصالح الملك، أعني زوزنكرانتس وغلدنستيرن. كما أنه قتل لرتيس في مبارزة عادلة لأنه متواطئ مع السلطة ضده. ثم قتل الملك نفسه عقاباً له على اغتيال والده. أو كل هذا ويقال بأنه كف عن العمل؟

لقد رفض هاملت أن يقتل الملك وهو يصلي لأنه عندئذ سوف يذهب إلى الجنة. وهذه مكافأة وليست عقوبة. فالملك قتل والده فجأة، أو قبل أن يجد الوقت الكافي للتكفير عن ذنوبه، قتله وهو يتمرغ في الآثام، أو وفقاً لما صرح به: «مع جميع جرائمه الواسعة، والمتوهجة مثل شهر نوار» وهنا قد يخطر في بال المرء أن ما يبتغي شكسبير إن يؤكد هو هذا: ما من شيء في الريعان سوى الجريمة، أو سوى الشر وحده.

وتفاقت الحوادث الآن وافتحلت، بعد ما أقدم هاملت على قتل بولونيس، والد أوفيليا ولرتيس، ظناً منه أنه الملك وقد اختبأ وراء الستار ليسمع الحوار الدائر بين هاملت وأمه، التي قال بأنه سوف يكلمها خناجر. وفي هذا الحوار نرى هاملت وهو ينصح تلك المرأة بان تعترف بذنبها أمام الله، وبأن تندم على ما ارتكبه من ذنوب، وألا ترش السماد على الأعشاب الضارة لتصير أكثر فساداً. وفي هذه الدعوة إلى الاعتراف بذنبها، ثم الندم على ما سلف من إثم، فإن هاملت، الذي يصدر ههنا عن التقليد المسيحي، يحرض ضميرها على أن يصحو لتدرك ما هي فيه من فساد بسبب زواجها غير الشرعي من شقيق زوجها. ولقد سلف أن صارحها بأن ما تفعله هو الزنا بالضبط. وقبل أن يغادرها وهو يجر جثة بولونيس قال لها بأنه سوف يطلب بركتها عندما ترغب في أن تكون مباركة من الرب، أي طاهرة بغير آثام. وفي هذا كله تأكيد قوي على أن مسرحية «هاملت» تصدر عن الديانة المسيحية، أو عن مذهبها البروتستنتي حصراً.

ويبلغ الفاجع أوجه بجنون أوفيليا وموتها غرقاً في الماء واهب الحياة والري. إن هذا الحزن اليسوعي الجليل قلما يملك أن ينتج أحد سوى شكسبير الجليل. لقد غرقت في النهر تلك الفتاة التي كانت مرشحة للزواج من هاملت بغية إنجاب الحياة. وههنا تكمن مفارقة مهيبة: إن الماء، صانع الحياة، قد أفنى الفتاة القادرة على تجديد الحياة. وههنا تتبدى هذه المسرحية وكأنها إجهاض لما هو

مضمر أو مكنون في جوف الممكنات. فقد انتحرت اوفيليا، أو ماتت غرقاً، وذلك نتيجة لما أصابها من جنون. وبموتها قد يشعر المرء أن المستقبل تعرض للإغلاق. فما من امرأة أخرى في المسرحية كلها مهياة للإنجاب. ويبدو أن الكاتب قد تعمد أن يكون موتها بالماء. وربما كان اللاشعور هو الذي تعمد ذلك. فكأنه يريد أن يقول بان الحياة (ممثلة بالماء ههنا) تقتل الحياة وتبيدها أو تخرجها من الوجود. وفي هذا المنحى تكمن فكرة صراع الإنسان ضد الإنسان.

ومما هو مفيد ههنا أن أذكر ما فحواه أن أباها لرتيس ينعتها بأنها «زهرة نوار». ويبدو أن الكاتب قد أراد أن يقول بأن انطفاء هذه الزهرة ليس انطفاء الربيع وحده، بل انطفاء الحياة كلها. ومما هو لافت للانتباه أن عدداً كبيراً من الزهور، ولاسيما البنفسج، يذكر في هذه المسرحية التي تسير بالتدرج نحو الذبول أو نحو الزوال. إذن، عقم وزهور في آن واحد.

وعندي أن اوفيليا هي الكارث، بل هي الألم والحزن والأسى، أو قل إنها الشيء في ذاته الذي لم يستطيع امانول كانت أن يعثر عليه في داخل الأشياء. ولا أحسب أن سيد جميع الكتاب الأدبيين في التاريخ البشري بأسره قد أنجز شخصية نسوية أكثر تأثيراً في النفس من اوفيليا، لاكورديليا ولاميراندا ولا بورشا. وقد استثنى شخصية دزدومونه وحدها. ولا ضير إذا ما نوهت ههنا بأن شكسبير شديد القدرة على تصوير شخصيات نسائية ذات أرواح فاتنة. ولسوف أغامر وأصرح بأنه قد تعلم هذه المزية من دانتى، ذلك العاشق الملهم والنادر في تاريخ الجنس البشري كله.

فبينما كانت ملكة الدنمرك تتوقع أن تصير اوفيليا زوجة لابنها هاملت، وأن تزين الزهور فراش عرسها، لا أن تنتثر على قبرها، فقد فوجئ الجميع بموتها الفاجع بعد ما جنت بسبب وفاة والدها. وحين رأى لرتيس العائد من إنجلترا جثة أخته وهي توشك أن تنزل إلى القبر، فقد رمى نفسه داخل الضريح، ثم طلب من الناس أن يهيلوا التراب عليه وعلى جثة أخته معاً. ولكن هاملت العائد من البحر، بعدما كان في طريقه إلى إنجلترا، قد شاهد الدفن الوشيك، فوثب إلى القبر هو الآخر واشتبك بالأيدي مع لرتيس الذي رأى فيه سبباً لموت اوفيليا بعد ما قتل أباه. ولكن هاملت يقول الآن في هذه البرهة الكاشفة للمكنون: "لقد أحببت اوفيليا إلى الحد الذي يعجز عنه أربعون ألف أخ، يحبونها حباً كبيراً جداً، فيبقى حبهم لا يعادل حبي"

أما بقية أحداث المسرحية فهي نتيجة طبيعية، بل حتمية لما سبقها من أحداث. وقد أكون على صواب إذا ما صرحت بأن المقتلة التي تنتهي بها المسرحية لا تثير الشجن كثيراً، وذلك لأنها فقدت عنصر المفاجأة وصارت بحكم الأمر الحتمي، أو ذلك الذي يسمونه تحصيل حاصل. ولهذا أملك حق الزعم بأن عنصر الشجن الأصيل في هذه المسرحية يتجلى عندما تدلف اوفيليا إلى طور جنونها، ثم عندما تموت. وهذان أمران لم يكونا متوقعين بتاتاً.

وههنا، أرى أن من المناسب أن أذكر رأياً طريفاً لواحد من أشهر نقاد شكسبير، وهو ا.س. برادلي، عرضه في كتاب له عنوانه «مآسي شكسبير»، الذي نشر سنة 1904، فصار مشهوراً جداً طوال القرن العشرين كله تقريباً. يقول برادلي بأن بطل المأساة عند شكسبير يذهب إلى حتفه كما لو أنه ذاهب إلى حفلة عرسه. ومع أن هذه الفكرة هي موضع ريب عندي، فإنها لا تنطبق على أحد من أبطاله المأسويين أكثر مما تنطبق على هاملت حصراً. فقد رأى هاملت من الشر والتعفن والفساد والنفاق والعدوان ماجعله يشعر بالغثيان ويفضل العدم المحض على هذا الوجود الذي لا يملك إلا أن يكون خمجاً مذرأ لا يرجى له أي صلاح. ولكم أصاب ناقد آخر من بلدان الغربيين حين لاحظ بأن هاملت ميت منذ بداية أمره. وبما أنه ميت سلفاً، فإن موته لا يفاجئ ولا يدهش بتاتاً.

لا أحسبني قد وقّيت هذه المسرحية حقها من الشرح والتفسير، بل أخالني تركت الكثير مما يحتاج إلى سبر وربما إلى تأويل، ولكنني قد فعلت شيئاً ما في هذا الموضوع، كما أن ما فعلته هو أحسن من لاشيء. وعندني أن من واجبنا نحن العرب أن نقوم بدراسات نكرسها لتقييم المنجزات الأدبية العالمية، ولاسيما الأوروبية، منذ الإلياذة والأوديسة حتى أوائل القرن الراهن. فلا ريب في أننا مقصرون في هذا المضمار الذي يحتمه علينا مبدأ المعاملة بالمثل. ولهذا، فإن من واجبنا أن نتدارك هذا التقصير، وذلك ابتغاء للحاق بالركب العالمي الحي، أو ابتغاء المشاركة في الحياة الكونية، بعدما دخلنا حلبة الركود الميت.

وعليّ أن أعترف بأن سماتها الجمالية لم تنل حقها من العرض والتبيان، مع أن يخضورها المخضب بالحيوية والعافية قد جعل منها تحفة فنية نادرة في تاريخ الكتابة الأدبية واتضحت أصالتها في وضاعة الأسلوب الحي، من جهة، والكثيف من الجهة الأخرى. وكان من شأن هاتين السمتين، أعني الكثافة والحيوية أن مكّنتا الأسلوب من جمع المتانة واللدانة في بنية تركيبية واحدة. وفي الحق أن الأسلوب في هذه المسرحية الخالدة قد بلغ كمال اقتداره على التعبير الخاطف الشفاف، وذلك بفضل كونه مزيجاً من التكتيف والتلطيف والجرأة على الاقتحام. وعندني أن الأسلوب هو كل شيء في الأدب، وأن كل كاتب أدبي هو أسلوب خاص يتفرد به صاحبه ويتميز ويعرف من خلاله، وذلك لأنه يتماهى معه إلى حد التطابق.

وأخيراً، أشعر بأن بي رغبة في التأكيد على واجبنا، نحن العرب، تجاه أنفسنا، أو تجاه وضعنا الدوني في العالم الراهن الذي يتميز بحراك تاريخي لم يعرفه أي زمن سالف. إن علينا أن نعود من جديد إلى سياق التاريخ أو إلى مجراه الحي، وأن ننتزع الزمان من أشداق الفراغ، وأن نساهم في تطوير الثقافة البشرية كما كنا نفعل منذ غابر الدهور وحتى عهد قريب. لقد أمضينا مئات السنين نتمطى على أرصفة التاريخ، أو على هوامشه الشديدة الضيق، حيث رحنا نترهل ونتخمج، ثم نكتفي بالصراخ نتخذه بديلاً، أو تعويضاً زهيداً عن الفعل الحي. وهذا يعني أننا قد دخلنا في طور انعدام الوزن، أو خرجنا من الوجود الأصلي إلى الوجود الزائف البليد.