شكسبير: من مطران إلى جبرا

حنا عبّود

أهمية شكسبير

قد تكون الترجمة إلى العربية مدخلاً إلى التمثيل العربيّ. فلولا ترجمةُ بعض المسرحيات من أمثال **السيد** و**سيرانو دو برجراك** وسواهما، لما ازدهر المسرحُ العربيّ. ولكنّ العكس ليس صحيحاً؛ فمسرحية **غادة الكاميليا** مُثِّلتْ مئات بل آلاف المرات، لكنها لم تَظْهر في كتابٍ ـ على ما نعلم ـ كما ظهرتْ روايتها: لقد احتكر المسرحُ المسرحيةَ وترك الروايةَ للقراء.

أما شكسبير فإنه لم يترجَم كما يجب، ولم يقدَّم [مسرحيّاً] كما يجب، أو بالأحرى كان يترجَم ليُقَدَّم، إلى أن صار يترجَم ليُقرأ ولم يعد يقدَّم إلا نادراً في دنيا العرب. وإذا استثنيْنا مصر وبلاد الشام، قلنا إنّ شكسبير لم يدخل العالمَ العربيّ. بل إنّ بعض الأقطار لم تعرف شكسبير على المسرح إطلاقاً حتى اليوم؛ وما تزال بعضُ الأقطار لا تعرف منه بالعربية سوى مسرحيتين أو ثلاث مسرحيات...

تجربة خليل مطران

لا نعرف قبل خليل مطران مَنْ تعامل مع النص الشكسبيريّ بمثل هذه الدقة والاحترام الكبير والخبرة المسرحية. فقد كان مطران من أوائل المؤهَّلين لترجمة شكسبير: فهو شاعر كبير يُدْرك منعطفات القول الشعريّ وتأويلاته؛ وهو من المطّلعين على المسرح والآداب الأجنبية نظراً إلى معرفته بلغاتها؛ وكان في صحبة كبار الممثلين والمخرجين في مصر.

ترجم مطران أربعَ مسرحيات هي **تاجر البندقية**، **وعطيل**، و**هملت**، و**مكبث**. والمعروف أنه هو الذي ابتكر اسمَ «عطيل»، الذي ظل وسيظل شائعاً؛ فلم نسمع أحداً يقول «أوثيلو». وقد سار في ذلك على سُنّة قدامى العرب في التعريب، وبذلك لم يترك مجالاً لاسم آخر ينافسه. وكان مطران يرى أنّ «عطيل» اسمٌ معروف في شمال أفريقيا، «عطا الله»، ويطلَقُ على العربيّ الأسمر.

وقد حدّد مطران خطته في الترجمة بمقدمة **عطيل** حيث قال: «تناولتُ الرواية لأعرِّبها وكأنني أنوي ردَّها إلى أصلها كما رددْتُ اسمَ «عطيل». وقبل أن أشْرع فيها تفكّرتُ في الأسلوب الذي أختارُه لها. أهو ذلك الأسلوبُ المخرق الذي تشفّ الفصاحةُ فيه عن وَقْع العامية؟ لا والف لا. فَتًا لله لو ملكتُ تلك العامية لقتلتُها بلا أسفٍ، ولم أكن بقتلي إيّاها إلا منتقِماً لمجدٍ فوق كل مجد، نزلتْ من هيكله الذهبيّ الخالص الرنّان منزلةَ الرِّجْلَيْن الخزفيتيْن القذرتيْن فهو فوقهما متداعٍ وبهما مشوٌه، منتقِماً لأمةٍ كسرتِ العاميةُ وحْدَتَها وكانت عليها أكبرَ معوانٍ للتصاريف التي مزّقتها في الشرق والغرب كلَّ ممزّق، منتقِماً للفصاحة نفسِها؛ وأية فصاحةٍ في خشارةٍ لا تصيب فيها تِبْرَ الأصل إلا وقد تلوّث بذريْراتٍ لا تُحصى من أوضار الرطانات بأنواعها؟!. بُعْداً لهذا الأسلوب، إذن، ولنختَرْ غيرَه... أنؤْثِرُ الجَزْلَ المتينَ القديمَ؟ لا، ولا، لأنّ الروايات إنما تُكتب ليفهَمَها القومُ ويستفيدوا منها مغزى بجانب التفكّه... بعد هذا لم يبق إلا الأسلوبُ الوسطُ، وهو الذي بمقتضاه تكون الألفاظُ كلُّها فصيحةً لكنْ سهلة، وتفكك الجمل تفكيكاً يقرِّب مدلولاتِها من الأفهام...»[1].

هناك الكثير من السِّجالات التي يمكن أن يجريها القارئُ مع هذا الأسلوب الذي اختاره مطران، وعلى الأخصّ المنحى القوميّ أو النظرة القومية لِنَقْلِ مسرحيةٍ أجنبية... والمنحى البلاغيّ الذي لا يمكن أن يتقارب في دلالاته مع المنحى البلاغيّ الأجنبيّ. ففي حين تقوم البلاغةُ الأجنبيةُ (في أوروبا كلها تقريباً) على الميثولوجيا التي ما تزال تَغْرف منها وتُغْني أسلوبَها بها حتى اليوم، فإنّ العربية لم تعرف هذه الميثولوجيا، أو هي عَرفتْها في العهود القديمة فقط وصار لها غيبياتُها الخاصة. يضاف إلى ذلك أنّ العربية أقربُ إلى الغناء وأبعد عن الدراماتيك، في حين أنّ اللغات الاوروبية ـ أو بعضها على الأقلّ ـ كانت مثل العربية بعيدةً عن الدراماتيك ولكنها تكيفتْ مع اللغة الدرامية تكيُّفاً سريعاً وَفَتَحَتْ صدرها للتعامل مع هذه اللغة من دون غضاضةٍ أو اجتفاءٍ قوميّ.

١ ـ شكسبير: **عطيل**، ترجمة خليل مطران بك، دار المعارف بمصر، ١٩٥٠، ص ٨.

ما أفصح عنه مطران يفسِّر لنا كثيراً من الأشياء التي إذا قرأناها بالعربية شعرنا أنّها في غير موضعها رغم إخلاصه لأمانته. فقد ترجم على لسان ياجو قولَه: «لم تجئ الساعةُ العاشرةُ أيها الملازم، وإنما صرَفَنا قائدُنا الليلةَ قبل الأوان من أجل غرامه؛ ولا ملامَ عليه لأنه لم يقضِ إلى الآن ليلةً كاملةً مع ديدمونة على كونها قطعةً تليق بالمشتري»[1]. «والمشتري» هو «جوپتر»، كبيرُ الأرباب، ولكنّ مطران أبى أن يستخدم كلمةً لها مقابلٌ عربيٌّ، مع أنّ «المشتري» في العربية مقصورٌ على الفلك، بعد أن عرّته العربيةُ في القرن السابع من أيّ صلة بالميثولوجيا. ولا ندري من أين جاء بكلمةٍ «قطعة»، إلا إذا عرفنا إصرارَه على البلاغة العربية. فالكلمة الأصلية هي رياضة sport أي «لعبة رياضية»؛ والمعنى هو أنّ ديدمونة تَصلُح لأن تكون إحدى الألعاب الرياضية لجوپتر. وعلى هذه الشاكلة تظهر لدى مطران بعضُ التعثرات الواضحة، كاستخدام كلمة «العسس» لضلوعها في العربية، وإن لم يكونوا عسس المدينة في الليل... وهكذا.

ليس فيما نقول ملامةٌ لو لم يشعر القارئُ بأنّ مطران مصرٌّ على بلاغته إصراراً ولا يتركها تَردُهُ عفواً. وإفصاحاً لما أعنيه أنقُلُ الحوارَ التالي لمترجمٍ آخر لشكسبير، هو زاخر غبريال: «إنّ هذا النائب العقيم سوف يحيل المدينةَ بلقعاً قَفْراً من الناس بحنبليّته، فالعصافير حَرَمَ عليْها ـ لانغماسها في الشهوات ـ أن تبني أعشاشَها في أفاريز منزله...» (مسرحية **العين بالعين**، من المسرح العالمي ١٨، ص ٢٣٦). وغبريال يستخدم التحيةَ العربيةَ المشهورة: «السلام عليكم» (ص 242)، فلا يشعر المرء أنه خرج عن سياق النصّ الأصليّ، ولا أنّ كلمة «حنبلية» دخيلةٌ، بل هي تُبْرِزُ شخصيةَ هذا المتشدِّد الذي يأخذ على العصافير سفادَها؛ فيعرف القارئُ مدى ما رسمه هذا النائبُ لنفسه وفَرَضَه على الناس من أوامر وأحكام. فكلمة «حنبلية» لا بديل لها في هذا النصّ، وهي تؤدي معناها تماماً من دون أيّ تهافت على التعريب.

ومع أنّ مطران وَعَدَ بنقل الجو المسرحيّ وما فيه من ظروف القوم، فإنّه يتصرف عكس ذلك. فهو يترجم كلام ياجو[2]:

Sblood, but you'll not hear me
If ever I did dream of such a matter
Abhor me

على النحو التالي: «العجب أنك لا تريد أن تصغي إلى كلامي؛ ولَعمْري لو انني فكرتُ مرةً في خديعتك لكان لك أن تمقتني كلَّ المقت»[3]. فمطران هنا أهمل الكلمة الأولى، وهي يمينٌ يمكن ترجمتها: «وحقِّ دم الرب» أو «وحقِّ دم المسيح». وبدلاً من «امقتْني لو أني...» استخدَمَ نائبَ المفعولَ المطلق، على عادة الجاحظ وطه حسين، فقال: «لكانَ لك أن تمقتني كلَّ المقت»؛ وهذا غير موجود في النصّ. ويحوّل مطران كلامَ ياجو: And let the canakin clink[4]، وترجَمَتُهُ: «دعني أصلصلْ كوبَ الخمرة»، إلى: «دعوني أرنّن الدنّ»[5]، تمسُّكاً بـ «دنّ الخمرة» كما ورد في اللغة الجاهلية. وعندما يواجه البيت: A life's but a span[6] يترجمه: «ما العمر إلا دقّاتٌ». ولا يفهم القارئُ من هذه «الدقّات» شيئاً؛ ولو قال: «ما العمر إلا لحظة عابرة» لكان ذلك أدقّ.

وفي **هملت** نجد مطران يتمسّك بالعربية الرفيعة. فبدلاً من أن يقول على لسان برناردو في أول كلمة في المسرحية: «من هناك؟» نراه يقول: «من الزّوْل؟» (Who's there?).

إذا كان نص **عطيل** قد نجا من الإعداد للتمثيل، فإنّ نص **هملت** خَضَعَ للإعداد؛ فقد دمج مطران فصلاً بفصل، وحَذَفَ بعضَ الحوارات، كما في الفصل الرابع. ولكنّه عندما دمج الفصليْن الرابع والخامس نحّى جانباً مشاهدَ تُعتبر من أعمق ما كتب شكسپير. فقد حذف خمسة وثلاثين بيتاً من «مشهد المقبرة»، وهي الحوار الذي دار بين حفّاري القبور عن موقف الكنيسة من المرأة المنتحرة. والزعم الذي قدّمه مطران أنه عمل بنصيحة مرشديه من أصحاب الاختصاص بفنّ التمثيل. وقد يكون هؤلاء محقّين، من حيث أنّ الحركة بطيئةٌ في النص المحذوف، ولكنهم غير محقين لأن الحوار يبلغُ أغواراً نفسية عميقة ويُلمع إلى الهيمنة الدينية على دنيا الآخرة.

والأرجح أنّه اعتمد على النسخ القديمة التي لم تخضع للدراسة والتدقيق فقال: «الفلاّح الأوّل والفلاّح الثاني»، بدلاً من «حفّار القبور الأول وحفّار القبور الثاني»، وهكذا. وبعضُ النسخ استخدمتْ مصطلح «المهرج» بدلاً من «الفلاّح». لكن النسخ المدقّقة وقفتْ عند «حفار القبور»، مراعيةً المشهدَ الذي يدور في المقبرة وحفر القبور.

خلاصة القول في تجربة مطران:

١ ـ انّها مدخل قوميٌّ إلى النصّ، وَقَفَ صاحبُها بين الأمانة والتعريب.

٢ ـ انّها اختارت اللغة الوسطى التي لم تَعُدِ اليومَ وسطى إثر انتشار أسلوب الصحافة المُرْسَل.

٣ ـ انّها راعت فنونَ التمثيل (وقد ظلّ مطران سبع سنوات مديراً للفرقة القومية للتمثيل)، الأمر الذي أثّر في الترجمة.

٤ ـ انّها لم تراعِ الترتيبَ والتبويبَ والشروحات التي وضعها المختصون على مسرحيات شكسبير.

٥ ـ انها وقعتْ في بعض الأخطاء في الترجمة، وقد أشار اليها النقّاد (مثلاً محمد يوسف نجم في كتابه **المسرحية في الأدب العربي الحديث**).

---

١ ـ مرجع سابق ص٧٤.

٢ ـ **عطيل**، بالانكليزية (طبعة پوكيت بوكس) ص١.

٣ ـ **عطيل**، تر. خليل مطران ص١٢.

٤ ـ **عطيل**، بالإنكليزية، الفصل الثاني، المشهد الثالث، ص٤٢.

٥ ـ **عطيل**، تر. خليل مطران ص٧٧.

٦ ـ **عطيل**، بالإنكليزية، ص٤٢.

٦ ـ انها دمجتْ عدة جمل في جملة واحدة؛ وهي ظاهرة منتشرة عند مطران.

تجارب متنوعة

أ ـ لعلَّ أكملَ تجربة لنقل تراث شكسبير إلى العربية قد تحققتْ على يد «الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية». واشترك في الترجمة عددٌ كبيرمن أساتذة اللغة الإنكليزية ومتقنيها، من أمثال محمد فريد أبو حديد وعبد الحق فاضل ومصطفى طه حبيب.. الخ. ولأول مرة صرنا نجد الأبيات مرقّمةً ترقيماً دقيقاً. وقد اعتُمِد الترقيمُ الخماسيُّ أو العشاريُّ، وهو المعتمد عالمياً.

واللافت للنظر عذوبةُ الترجمة وسلاسةُ اللغة. ولم يكن ثمة مذهبٌ معيَّنٌ للترجمة سوى الدقة. فإذا اضطر المترجمُ إلى كلمةٍ مقابلةٍ سعى إليها في مظانّها الفصيحة؛ فإن لم يجدْها أخَذَها من العامية سواء كانت مصريةً أو عراقية، لكنها في الأغلب تكون معروفة وواضحة.

ولكنْ لا توجد في هذه التجربة دراساتٌ أجنبيةٌ مختصة تلقي الأضواءَ على المسرحية، ولا توجد ملاحقُ تاريخيةٌ للمصادر، ولا إشاراتٌ محدّدةٌ إلى الجو العام. ويبدو أنّ جامعة الدول العربية اكتفتْ بتكليف عبّاس محمود العقّاد بتقديم كتابٍ كاملٍ عن «التعريف بشكسبير» يُغْني القارئ عن كل شيء، ولم تكن تميل إلى الأخذ بالدراسات الموسّعة الأجنبية. وقد أدّى العقّاد مهمتَه المحصورة بعنوان الكتاب، وعرّف بشكسبير تعريفاً جيداً، وكتب عن مسرحياته، ورَصَدَ الأجواءَ العامة اللندنية والإنكليزية، وقام بمسح للاتجاه العام الذي كان قبل النهضة اتجاهاً تقشفياً يرفض المسرحَ وكلَّ ما يُبهج الروحَ البشرية. ولكنّ هذا كله لا يُغْني عن الدراسات الموسّعة التي تُرفَقُ مع كلّ مسرحية على حدة.

ولقد فضّلتْ جامعةُ الدول العربية النشرَ الكاملَ على النشر الإفراديّ. وفي إنكلترا وغيرها عندما يُصْدرون المجموعةَ الشكسبيرية الكاملة لا يُرْفقونها بالدراسات الموسّعة، وأحياناً لا يرفقونها بأيّ دراسة تخصصية، بل يكتفون بالتمهيد العام. ونحن قد نحتاج إلى مثل هذا النشر الذي يجمع كاملَ مؤلَّفات الرجل في مجلدٍ أو مجلديْن، لكنّ هذا لا يكفي أبداً، بل هناك ضرورة تقتضي إلحاقَ كلّ مسرحيةٍ بالدراسات والوثائق والمصادر والاقتباسات؛ فشكسبير ليس كاتباً مسرحياً عادياً.

ومما يُحسب لتجربة جامعة الدول العربية هذه أنّها لم تأخذ في حسابها ضروراتِ التمثيل التي حدَّثَنا عنها خليل مطران. وحسناً فعلتْ، لأنّ هذه الضرورات لا تخصّ المُخْرجينَ، بل تخصّ القرّاءَ الذين يريدون أن يتعمّقوا النصّ

يتمسّك مطران بالعربية الرفيعة، ويدمج الفصول، وينحّي مشاهد عميقة، ويحذف عشرات الأبيات

لاستجلاء غوامضه ومعرفةِ أجوائه العامة والخاصة.

ب ـ ومع تجربة جامعة الدول العربية التي استغرقتْ سنواتٍ وسنوات، ظهرتْ تجربةُ لويس عوض. فقد ترجم مسرحيةَ شكسبير الشهيرة **أنطونيوس وكليوبطرة** عام ١٩٦٨.

يفتح القارئُ صفحةَ العنوان فيفاجأ فوراً بالفصل الأول؛ فلا تمهيد للمسرحية، لا بقلم لويس عوض ـ وهو الضليع بالإنكليزية أدباً ولغةً وتاريخاً ـ ولا بقلم المختصّين الأجانب. والترجمة هي، كما عوّدنا عوض، جريئة جداً، وعلى الأخص في ترجمة الأناشيد والأغاني والأشعار وتوفير القوافي لها. خذ مثلاً الأبيات التالية:

يا ملكَ الكرمة يا باخوس
اصطبغتْ بوردك الكؤوس
واغرقتْ أحزانَها النفوس
وحملتْ أعنابُك الرؤوس
وحملت أعنابك الرؤوس
وحملت أعنابك الرؤوس[1].

فهذه ترجمة غير موفقة كثيراً كما يدلّنا الأصلُ الإنكليزيّ:

Come thou monarch of the vine
Plumy Bacchus with pink eyne
In thy fats our cares be drowned
With thy grapes our hairs be crowned
Cups up till the world go round
Cups up till the world go round.[2]

وهذه ترجمةٌ للأصل الإنكليزيّ أقترحُها فيما يلي:

هَلُمَّ يا ملك الخمرة
يا باخوس الزغبي، بعينيْك القرنفليتين
ففي هِباتك غرقتْ همومُنا
وبأعنابك تَوَّجْنا شعورَنا
فَلْنرفعِ الكاساتِ حتى تدور بنا الدنيا
فَلْنرفعِ الكاسات حتى تدور بنا الدنيا.

في ترجمة لويس عوض تغيب عنا صورةُ باخوس كما رسمها شكسبير: تغيب أزاغيبُ الكرمة التي عليه، وتغيب عيناه اللتان غدتا قرنفليتيْن من فعْلِ الخمرة. ولا ندري سبباً لتكرار البيت الأخير ثلاثَ مراتٍ سوى الخطإ الطباعيّ. ولا ندري من أين جاء بكلمةِ «وَرْد»، التي تَليق بربّة الربيع الرومانية «فلورا» لا بديونيسيوس الإغريقيّ. كما تغيب عن القاوئ أيضاً صورةُ الدنيا التي تدور بشارب الخمرة. وباختصار نقول إنّ الترجمة كانت من الجرأة بحيث تكاد تكون من تآليف لويس عوض نفسه!

١ ـ مسرحيات عالمية رقم ٥٤ ص ٧٠.
٢ ـ **انطونيو وكليوباطرة** (بالانكليزية طبعة DELL)، ص ١٠٨.

وأما في نهاية المسرحية فثمة مقتطفات مما كتبه بلوتارك عن موضوع المسرحية، ويقول الدارسون إنّ شكسبير اطّلع عليها واستفاد منها. وهذا كلُّ ما أرفقه عوض بالمسرحية.

ج ـ بعد بضعة سنوات، تظهر تجربةُ زاخر غبريال في ترجمة مسرحية **العين بالعين**. وتتميز هذه التجربة بأنها الأكمل حتى الآن:

١ ـ فهناك مقدّمة بقلم اختصاصيّ من أشهر الاختصاصيين بشكسبير، تضيء النصّ بقضّه وقضيضه، وتضاهي المسرحيةَ حجماً. فيها يعالج غبريال موضوع المسرحية وتطوّره، ويعرض كلَّ مَنْ تطرّق إليه. كما يشرح معالجةَ الزمن في العهد الإليزابيتيّ، وكيف عالجه شكسبير نفسه.

٢ ـ سارت الترجمة وفق الترقيم الخماسيّ العالميّ للأبيات.

٣ ـ جاءت الهوامش في أسفل الصفحات موضحةً ودقيقةً وفي مكانها، ولا ندري إنْ كانت من وضع المترجم أم من وضع الناشر الأجنبيّ.

٤ ـ ألحق المترجمُ بالمسرحية ثلاثة تذييلاتٍ تتعلق بموضوعها، وهي مفيدة جداً، وإنْ كان المقدِّم قد أشار إليها وعالجها بإسهاب.

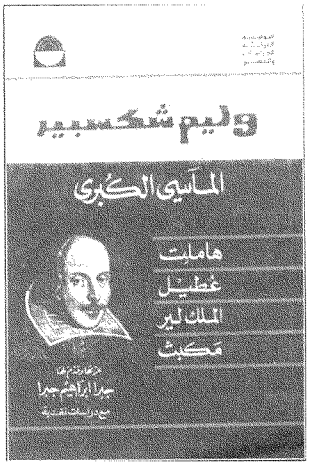
٥ ـ الترجمة سهلة رشيقة تحافظ على الأمانة قدرَ الإمكان.

د ـ وهناك تجارب أخرى صدرتْ عن دور نشر تجارية في طبعات رخيصة. والملاحظ أنّ بعضها يمتاز بالدقة، ولكنها لا تأخذ بأيّ منهج يُبرز النصَّ وهوامشَه ومقدماتِهِ وتعقيداتِهِ، ولا يوجد فيها أيّ ترقيمٍ للأبيات.

تجربة جبرا إبراهيم جبرا

إنّ تاريخ ظهور كتابٍ ما لا يعني تاريخَ إنجازه من قِبل مؤلّفهِ أو مترجمه. ففي مقدمة **أدونيس وتموز** يُخبرنا جبرا أنّ هذا الكرّاس منجَز منذ ١٩٤٨، لكنه ظَهَرَ بعد ذلك التاريخ بعدة سنوات. ولا نستطيع أن نحزر أين تقع تجربةُ جبرا بالضبط في الترتيب الزمنيّ؛ فقد تكون بعض الترجمات حصلتْ قبل عام ١٩٥٠. وقد يقال إنّ تجربته متأخرة لأنها استفادت مما سبقها من تجارب. غير أنّ هذا ليس ضرورياً، فربما أخذ هذا النهجَ من الطبعات الأجنبية (الكثيرة والمتنوعة) لا من الترجمات السابقة (ونقصد تجربة زاخر غابريال). ثم إنّ هناك ترجمتيْن لا منهج لهما، بل ظهرتا سائبتيْن، هما مسرحيتا **هاملت** و**الملك لير**.

ليس بين أيدينا طبعاتٌ أخرى غير طبعة دار القدس لمسرحية **هاملت**، لنحكمَ إنْ أدخل عليها جبرا تعديلاً فيما بعد أم لم يُدْخل. والطبعة مورّخة في ١٣ كانون الأول ١٩٥٩، وهي لم تأخذ بالمنهج الذي ظهر في المسرحيات الأخرى، ولا تضع



بين يَدَي القارئ الدراساتِ الاختصاصية. إنها تشبه تجربة مطران، إذ قدّم لها المترجمُ تقدمةً عامةً بعنوان «هاملت بين العبث وضرورة الفعل». ونظن أنّ أجواء فلسفة العبث التي شاعت في الثقافة العربية ـ على يد كامو بالدرجة الأولى ـ هي التي شجّعتْ على هذا الاتجاه في التقديم. فالعبث موجود في كل مسرحيات شكسبير وغير شكسبير، والتركيز عليه وحده يُضعف المظاهر الأخرى لبطل المسرحية. وهذه من المخاطر التي يجازف بها الكثيرون: فكلُّنا نمتطي الموجةَ السائدةَ في التقديم ونَنْظر بها إلى الآثار الأدبية؛ ولو تأخرتْ دراسةُ جبرا لـ **هاملت** لجاء تحليلُهُ لها من باب البنيوية مثلاً لا من باب العبث، لأنّ البنيوية سادت بعد ذلك ببضع سنوات فقط. ولو ظهرتْ **هاملت** قبل هذا التاريخ، لربما كانت تحلَّلُ تحليلاً ماركسياً صرفاً، لأنّ الماركسية كانت سائدة في الخمسينيّات.

أراد جبرا في هذه الترجمة أن يقدم نصّاً واضحاً قبل أيّ اعتبار آخر. فتصرّف بالتوريات الشكسبيرية لتوضيحها، مع أنه لو احتفظ بها لَمَا خان وضوحَ النصّ. ومثال ذلك المشهدُ الأول من الفصل الخامس لـ **هاملت**. فقد ورد الحوار بين الحفّارَيْن على النحو التالي:

٢ ـ أكان آدم نبيلاً؟

١ ـ كان أول مَنْ ملك الأرض.

٢ ـ ولكنه لم يملك الأرض.

١ ـ أكافر أنت؟ كيف تفهم الكتاب المقدّس؟ يقول الكتابُ المقدّس إنّ ادم أول مَنْ حفر. وهل يحفر مَنْ لا يملك الأرض؟...

تُبعدنا هذه الترجمة عن الجو الإنكليزيّ. فكلمة «نبيل» gentleman تورية يُقصد بها السُّترةُ التي كان النبلاءُ يرتدونها وكانت مزدانة الأردان، ولذلك كَنَى عن الكمّيْن بالذراعيْن، فقال «الذراعيْن» و«قَصَدَ» «الكمّيْن». وفيما يلي ترجمة حرفيةٌ للمقطع من دون أيّ تأويلٍ للكناية الشكسبيرية:

٢ ـ أكان آدم نبيلاً؟

١ ـ كان أول مَنِ ارتدى ذراعيْن.

٢ ـ يا للعجب، لم يكن يملك ذراعيْن.

١ ـ ... وهل يحفر مَنْ كان دون ذراعين؟...

وترجمناها كما وردتْ في الأصل: «كان أول مَن ارتدى ذراعيْن». لكنّ ترجمتها بـ«الكمّين» قد تكون أفضل. وأما ترجمتُها بـ «أول مَنْ ملك الأرض» فلا نجد لها مسوِّغاً كبيراً، ولا تضيء النصَّ، لأنّ آدم في النص الدينيّ هو الأول في كل شيء: أوّلُ مَنْ أكل وأولُ مَنْ شرب... الخ، لكنّ السياق كان متخصصاً بالحفر فقط.

في ترجمة المسرحيات الأخرى كان جبرا جريئًا أكثر مما ينبغي وسنكتفي بمقطع صغيرٍ من المشهد الأول لمسرحية **مكبث**:

1 When shall we three meet again?
In thunder, lightning, or in rain?
2 When the hurlyburley's done
When the battle's lost and won.
3 That will be ere the set of sun.
1 Where the place?
2 Upon the heath.
3 There to meet with Macbeth
1 I come, Graymalkin
2 Paddock calls
3 Anon
All fair is foul, and foul is fair
Hover through the fog and filthy air.

١ ـ متى نلتقي ثانيةً نحن الثلاث؟
في رعودٍ وبروقٍ وأمطارٍ كاللهاث؟
٢ ـ حين يكف الهرجُ والمرجُ رعباً
ويمسي القتالُ خسراناً وكسباً
٣ ـ ذلك قبل مغيب الشمس حاصلْ
١ ـ أما المكان؟
٢ ـ ففي القفراء ماثلْ
٣ ـ حيث نلتقي بمكبث
١ ـ قطتي الشهباء لبيك
٢ ـ علجومتي تنادي
٣ ـ لبيك لبيك
معاً ـ الجميل هو الدميم، والدميم هو الجميل على الدوام
فهيّا حوموا في حلكة من ضبابٍ وقتام.

إنّ جبرا، حفاظاً على القافية، أضاف كلمة «اللهاث» لتوافق «الثلاث»، وأضاف كلمة «رعباً» لتطابق «كسباً»، وجاء بـ «حاصل» و«ماثل» من عنده، وكذلك «الدوام» و«القتام». أما قوله: «الجميل هو الدميم» فتناقضٌ صارخٌ ومغالطةٌ منطقيةٌ فاضحة، لا نعتقد أنّ شكسبير كان ليرتكبها. كما أنّ كلمة foul هنا تعني «الشرير» لا «الدميم»، تمشياً مع المعتقد القديم الذي يرى أنّ إله الحرب «مارس» يرافق «فينوس» ربةَ الجمال؛ فكلُّ شرور حرب طروادة كانت بسبب الجمال.

ولسوف نترجم هذا المقطع محاولين التقيد بكلمات شكسبير، لنبيّن أنّ التقيد لا يعكس المعنى ولا يغيِّره... وإنْ لم يوفِّرِ القافيةَ، التي يجب الاستغناءُ عنها إن كانت تؤدي إلى مثل النتائج التي رأيناها آنفاً!:

١ ـ متى نلتقي ثانيةً نحن الثلاث؟
أفي الرعد أم في البرق أم في المطر؟
٢ ـ نلتقي عندما ينتهي الهرجُ والمرج
ويحدث الانكسارُ والانتصارُ في المعركة.
٣ ـ سيكون ذلك قبل مغيب الشمس
١ ـ وأين المكان؟
٢ ـ في القفر
٣ ـ هناك حيث نلتقي بمكبث.
١ ـ لبيكِ يا قطتي الشهباء
٢ ـ علجومتي تنادي.
٣ ـ اهرعي إليها على الفور.
معاً ـ الجميل شرير والشرير جميل
فهيا حوِّمْنَ عبر الضباب والهواء القذر.

يتصرف جبرا بالتوريات لتوضيحها، ويضيف كلمات من عنده ليحافظ على القافية

وقبل إنهاء هذا العرض نشير إلى أنّ في ترجمات جبرا الأخيرة اهتماماً بالترتيب والترقيم العدديّ للأبيات والمقدمات التخصصية والملاحق المضيئة (باستثناء **هاملت** و**الملك لير**، حسب الطبعتين اللتين لدينا).

خاتمة

لم يكن غرضنا تقصي التجارب وتدقيق الترجمات؛ ففي هذه العجالة لا مجال إلى ذلك أبداً. بل اكتفينا بأمثلة بسيطة، وركّزنا على الإطار العام وكيف كان سائباً تقريباً ثم راح ينتظم بالتدريج، احتراماً للروح الأدبية. وحَسْبُنا الآن أن ننهي بحثنا بالاقتراحات التالية:

١ ـ في الترجمة الأدبية: لستُ من أنصار التشدد في الترجمة العلمية والتساهل في الترجمة الأدبية، كما نسمع من الكثيرين. فالدقة مطلوبة في كل شيء، بل هي مطلوبة في الأدب قبل العلم، لأنّ النص الأدبيّ ثابت، بينما النصُّ العلميُّ يتآكل مع الزمن. أين اليوم مثلاً نظرية طاليس او نيوتن؟ كل ذلك تغيَّر وتبدَّل، وظهرتِ الأخطاءُ القاتلةُ في قلب النظرية ذاتها. أما **الإلياذة** أو **الملك لير** أو سواهما فما تزال نصوصُهما ـ وكلُّ نصوص الأدب الراقي ـ قائمةً ومستمرة. يجب أن نغيّر نظرةَ الناس إلى الترجمة الأدبية فلا نبيح التصرف إلا عند الضرورة. ولا يعني هذا أن نبيح التصرف في ترجمات العلوم الأخرى حتى في العلوم السريعةِ التغيرِ والتبدل.

٢ ـ في النشر المترجم: ضرورة إصدار طبعات متنوعة، للمختصين والدارسين والطلبة، كما لعامة الناس، لنشر الرهافة الأدبية في النفوس، ولإتقان الفنّ المسرحيّ النبيل.

٣ ـ تجميل الأدب: إنّ الإساءة إلى الأدب هي إساءة للناس جميعاً. وعلينا أن نعلي من شأن الأدب من بين إنتاجات الجنس البشريّ، لأنه المسؤول الأول عن رقيهم. وإذا كان عالَمُ اليوم يشيح بوجهه عن الأدب وينخرط في دنيا الاقتصاد الماديّ البائس الذي يجرّ على الناس صراعاً مريراً مدمِّراً، فإنّ الأدب هو الأداة الوحيدة التي ترقى بالإنسان حتى لا يقتل أخاه بسبب رائحة شواء بفك حمار كما فعل قايين بأخيه، وكما يفعل اليوم سماسرةُ الاقتصاد الماديّ

حمص