منتدى الحوار

مشاكل الترجمة العربية لمؤلفـــات شكسبير

جابر عصفور:

أنا سعيد بهذا اللقاء لأكثر من سبب، أولاً لأنه يجمع عددًا من الأساتذة المختصين، وثانيـــاً لأن الموضوع عن الترجمة وأنا عاشق للترجمة، وقد انتهينا في المجلس الأعلى للثقافة مؤخرًا من ترجمة الألف كتاب الأولى في المشروع القومي للترجمة، ثالثـــاً أن الترجمات الخاصة بأعمال شكسبير وأعماله نفسها لعبت ولا تزال تلعب دورًا مهمًّا في ثقافتنا. وبما أننا في الإسكندرية، فكان لابد من مراعاة أهل الإسكندرية، ولعل بعض الحاضرين يعرف أن الترجمة الأولى لمسرحية هاملت تمت في مدينة الإسكندرية على يد طانيوس عبده، ثم نشرها في القاهرة عام ١٩٠٢ بعد أن تم تمثيل النص الذي ترجمه في الإسكندرية في جوق سلامة حجازي، والطريف أن صاحب الترجمة بتأثير صاحب الفرقة وجد أن عدد القتلى في مسرحية هاملت أكبر من اللازم، وكان هناك مفهوم المسرح الذي يذهب إليه الناس للتسلية وليس للغم ومشاهدة القتل، ومن المعروف أن أغلب تراجيديات شكسبير فيها كم هائل من القتل، وعلى الرغم من ذلك فقد احتفظت المسرحية المترجمة لطانيوس عبده ببعض الشخصيات دون قتلهم حتى أن هاملت نفسه ظل حيًّا لنهاية المسرحية، وكل ما حدث أن الشبح الذي يظهر لهاملت في البداية عاد ليظهر له في النهاية مرددًا بضع كلمات تساعد هاملت على مواصلة حياته بعد أن حدثت خيانة عمه وأمه، وكان هذا التعديل من أجل أن يستمتع الناس الذين لم يأتوا إلى المسرح لهذا الغرض وليس لمشاهدة العذاب والموت. والطريف أن هاملت في النسخة المترجَمة ألقى مونولوجًا طويلاً يختلف عن المونولوج الشهير الذي يحتوي على عبارة "أكون أو لا أكون"، وهذا المونولوج الثاني عبارة عن قصيدة كتبها الشاعر الكبير أحمد شوقي خصيصًا للمسرحية، وألقى الممثل الذي يقوم بدور هاملت القصيدة التي يتحدث فيها عن مأساته وعن الدهر الخئون والأم الخائنة والعم الخائن ... إلى آخره، وبعد أن ينهي الممثل إلقاءه لقصيدة أحمد شوقي يظهر له الشبح ويخاطبه مخففًا عنه آلامه ودافعًا إياه إلى المستقبل، وتنتهي المسرحية بقدر كبير من الخسائر البشرية والروحية وبقدر أقل من الدماء التي سُفكت في المسرحية الأصلية. وبعد عرض المسرحية في عام ١٩٠١، أصدرها طانيوس عبده في السنة التالية في القاهرة كنص مكتوب متضمنة قصيدة أحمد شوقي، وظلت القصيدة موجودة في الترجمة إلى أن جاء الدكتور محمد صبري السوربوني وقام بحذفها من المسرحية ووضعها في كتابه الشهير "الشوقيات المجهولة".

وبعد أكثر من مائة عام أي بعد عام ١٩٠١، نعود إلى مدينة الإسكندرية ونناقش فيها من جديد موضوع ترجمات شكسبير، ولهذا السبب أصدر المجلس الأعلى للثقافة ترجمة طانيوس عبده في

المشروع القومي للترجمة في الوقت نفسه الذي أصدرنا فيه آخر ترجمة تمت لمسرحية هاملت، وهي تلك التي قام بها أستاذنا الدكتور محمد مصطفى بدوي وذلك لكي نعطي القراء فكرة عن الترجمة الأولى القديمة وعن الترجمة الأخيرة والتي يفصل بينها وبين الأولى ما يزيد عن القرن، ومن الممكن أن تكون المقارنة بين الترجمتين مفيدة وثرية. وأظن أن دراسة ترجمات شكسبير تفيد دراسة الثقافة المصرية ومتغيراتها ووعيها بالآخر الأجنبي، ويُقال إن الترجمات الجادة لأعمال شكسبير والتي لم يُحذف منها الكثير لم تبد أ إلا في عام ١٩١٢، والمفارقة الثانية أن الترجمات الجادة لأدب شكسبير كانت من الفرنسية وليست من الإنجليزية، وهذا الدور هو الذي قام به شاعر القطرين خليل مطران والذي ترجم بالفعل عددًا من المسرحيات عن اللغة الفرنسية مما يعطي مجالاً ممتازًا لدارسي الأدب المقارن لبيان المقارنة والفروق بين الترجمة عن الإنجليزية والترجمة عن الفرنسية، وأعتقد أن هناك كتابًا ممتازًا يقدم لنا معلومات وافية عن هذا الموضوع وهو كتاب الدكتور رمسيس عوض "شكسبير في مصر" وهو الكتاب الوحيد تقريبـــًا الذي أعرفه والذي يتحدث عن تاريخ ترجمات شكسبير وتاريخ وجودها في الحياة الثقافية، وأظن أنني عندما أصف عملاً لرمسيس عوض بأنه ممتاز فإن ذلك يرجع إلى أن هذا النوع من الدراسة يحتاج إلى مراجع أكبر وإلى دراسات أعمق، ونرجو أن يظهر من يهتمون بهذه النوعية من الموضوعات في المستقبل ويقدمون أطروحات أو دراسات لاستكمال صورة الترجمة العربية لمؤلفات شكسبير في اللغة العربية بشكل عام وفي مصر على وجه التحديد.

ويتحدث إلينا في البداية كل من الدكتور محمد عناني والدكتور جمال عبد المقصود، ولا أعرف حقًّا ماذا أقول لأقدم الدكتور محمد عناني، إنه صديق عزيز وزميل كريم والمعلومة التي يحاول دائمًا أن يدفعني لعدم ذكرها هي أنه قد درَّس لي عندما كان معيدًا في كلية الآداب جامعة القاهرة، وبعد أشهر قليلة من تدريسه لي في الجامعة ذهب إلى إنجلترا في بعثة دراسية غاب فيها لسنوات ثم عاد إلينا لنصبح أصدقاء أعزاء وزملاء نعاني ونفكر بالطريقة نفسها في بعض الموضوعات، وأنا لا أكف عن إبداء إعجابي بقدراته في الترجمة وبإنجازاته العظيمة في هذا المجال، ويكفي أن نقول إنه قد ترجم بعض الأعمال الأساسية التي لم يستطع أن يقوم بها أحد سواه.

أما الدكتور جمال عبد المقصود فهو صديق عزيز وزميل كريم وقد ترجم مؤخرًا كتابًا من أهم الكتب لمن يريد أن يعرف الخصائص الخاصة بالمسرح الحداثي في إنجلترا، وهو كتاب المؤلف الأمريكي كارلسون "Haunted Theatre " أو المسرح المسكون، وهو كتاب أنصح من لم يقرأه بقراءته لأنه كتاب ممتاز.

جمال عبد المقصود:

موضوع الترجمة موضوع شائك، بالنسبة لي تحديدًا وقبل أن أترجم لشكسبير، أقيم في السعودية مؤتمر عن ترجمة الأدب العربي إلى الغرب، وقامت فيه أستاذة سعودية معروفة هي الدكتورة

إيمان تونسي بالتحدث عن ترجمة المسرح العربي للغرب مستشهدة في بحثها بمسرحيتين "شهرزاد" لتوفيق الحكيم و"الرجل الذي أكل وزة" والتي قمت بتأليفها، وعلى الرغم من أن المترجم الذي قام بترجمة مسرحيتي كان أستاذًا كبيرًا وحاصلاً على درجة الدكتوراه من إنجلترا، إلا أنها انتقدت بشدة كونه قد حوَّل سخرية بعض الشخصيات في المسرحية إلى حوار جاد في الترجمة، وأفردت لهذا النقد ثلاثين صفحة تضمنت اتهامًا للمترجم بالتغيير في النص، ومن هنا جاء تخوفي وأنا أشرع في ترجمة مسرحية "هاملت" لشكسبير، لذلك قمت بقراءة الترجمات الأخرى، واكتشفت أن كل مترجم يقوم بما يتفق مع أهوائه الشخصية، بمعنى أن مصطلحًا واحدًا قد تتعدد فيه الترجمات، ولذلك ظهر أن من يترجم لشكسبير يعكس مفهومه عن الترجمة وعن مهمة المترجم، وقد واجهتني في هذا البحث مصطلحات مثيرة للدهشة. ومنها عبارة أوفيليا "مات والدك منذ شهرين مضروبين في اثنين" ترجمها أحد المترجمين "لقد مات والدك منذ أربعة أشهر" !! وهكذا يكون المترجم قد تدخل بعقله في النص وحل المسألة كأنه في امتحان حساب، ولكن السؤال: هل ذلك هو المطلوب منه بالفعل؟ أيضًا عبارة يقولها الملك في مسرحية هاملت أنه يريد أن تكون يداه "بيضاء كالثلج"، قد ترجمها أحد المترجمين بقوله "بيضاء من غير سوء" !! وهنا ترك المترجم التراث الذي يكتب من خلاله شكسبير وألغى التشبيه وقام بالترجمة بعد أن بحث في تراثه هو وفرضه على نص شكسبير، صحيح أن النص يُنقل إلى التراث العربي لكن هاملت لا ينتمي إلى الجماعات الإسلامية ولا يمكن أن يفهم استخدام هذا التعبير الخاص بالتراث العربي الإسلامي. وهنا، نقل المترجم التركيز من الحقيقة إلى شيء آخر، والحقيقة التي بين يدي المترجم هي النص، والمفروض أن المترجم لا يترجم المعنى ولكن يُترجم ما قيل تعبيرًا عن المعنى الصحيح، وذلك لأن طريقة التعبير عن المعنى هي جزء من النص، وكان العرب يقولون "المعاني على قارعة الطريق"، والمهم ما الذي فعله المترجم بهذا المعنى؟ إن الكاتب الأصلي يختار صورة دون صورة وكلمة من بين مترادفات في بناء يعبر عن خصوصيته. ويحدث الخطأ الكبير عندما يشرع المترجم في هدم هذا البناء كاملاً ويشرع في إنجاز بناءٍ آخر مغاير كما رأينا في نموذج "بيضاء من غير سوء"، إن فكرة أننا ننقل إلى القارئ العربي لا تبرر هذا الفعل لأن الترجمة ليست تزييفًا والذي يشتري الكثير بنقود مزيفة يستفيد وقتيًّا لكن نقوده هذه لن تفيد أحدًا بعد ذلك بل وستضره في يوم من الأيام.

إن الترجمة فيها شبه من الفلسفة التي تعتمد على تأييد الواقع، والواقع عند المترجم هو النص، وهناك الكثير من الدراسات التي تساند فكرة عدم التقيُّد بالنص وأن هناك اختلافات ثقافية وحضارية بين الشعوب، وهذا صحيح لكن السؤال هو: إلى أي مدى تصل هذه الاختلافات الحضارية والثقافية؟ كما أن الغرض من ترجمة نص أجنبي هو وجود اختلاف فيه من حيث الثقافة واللغة والفكر والتراث تجعل نقله بالحفاظ على محتواه الثقافي الأجنبي هامًّا وأساسيًّا وليس كما يتصور بعض المترجمين من أن المطلوب هو تقريب النص المترجَم إلى المتلقي. إننا نترجمه لأنه غريب عنا، لكن هذا لا يعني أن نمحو غرابته وإلا لماذا نترجم أصلاً.

وفي هذا السياق، أود أن أذكر أنني قد اطلعت على الترجمات الإنجليزية لأعمال الكاتب الروسي "باختين" ووجدت أنها مترجمة بلغة رديئة للغاية ولكنها تمكِّن قارئ الإنجليزية من أن يتفهم موهبة "باختين" وذكاءه وجهده الكبير والذي لم يتفتق ذهن من سبقوه عنه رغم اللغة غير الرشيقة، والسؤال المطروح أمام المترجم هو: هل الهدف هو أن يوضح حقيقة آراء "باختين" ككاتب مبتكر للقارئ أم أن يهتم أساسًا بالاستعراض اللغوي الإنجليزي مع فقد الكثير من محتوى كتابة "باختين"؟ وفي الحقيقة، إن الإنجليز أنفسهم قبلوا بالفكرة الأولى، أما عن شخصية المترجم التي لابد وأن تظهر في الترجمة، ففي أثناء اشتراكي في أحد المؤتمرات عن الترجمة، ذكر الأستاذ إدوار الخراط الروائي المبدع وأحد أساتذة الترجمة أنه يتعمد أن تظهر شخصيته كمترجم في كل كتاب يترجمه، وأن الكتاب يجب أن يكون "خرَّاطيـــًا"، وقد علقت على ذلك قائلاً إنه إذا ترجم لموباسان فسيكون الكتاب خرَّاطيـــًا، وإذا ترجم لبرنارد شو فسيكون الكتاب خرَّاطيـــًا، وإذا ترجم لهيمنجواي فسيكون خرَّاطيـــًا؛ وتكون النتيجة جمعًا متعسفًا بين ثلاثة كُتَّاب مختلفين عن طريق إيجاد عنصر دخيل ثابت غير موجود في هذه النصوص وموجود فقط في عبقرية المترجم؛ مما يخفي على قارئها الصورة الحقيقية لكتَّابها.

إن الأدب ليس بهذه الصورة البسيطة التي قد يتصورها البعض، وترجمة الأدب مسألة بالغة الصعوبة، وقد قيل إن الإنسان اخترع الكلام حتى يكذب ولا يقول تمامًا ما يدور بداخله، وتكون مهارة المترجم في التقاط ما بين السطور وفي بذل المجهود لتفهم ما وراء الكلام المقروء للكاتب. وبصراحة لا توجد جملة واحدة في الترجمات المعاصرة إلا نواجه أمرين أولاً ملاحظة أن هناك معاني مهمة في النص الأصلي قد أُسقطت تمامًا، ثانيًا أن هناك معاني غير موجودة على الإطلاق تُضاف، وهذه ليست الحرية ولا يجب التذرع هنا بأن الترجمة لا يجب أن تكون حرفية بحيث يفعل المترجم ما يريد بالنص، ويحدث أن يمنح نفسه فرصتين إما الإضافة إلى النص وإما الحذف منه، ولا يجب على المترجم أن يضيف أي شيء من جعبته على النص الأصلي، كذلك لا يجب عليه أن يحذف أي شيء منه، إن كل جملة تُقال في النص الأصلي مثل اللقطة التي تحتويها عدسة المصور، إن الجملة لها بنيتها وشكلها وهناك كلمات منها يركز عليها الكاتب وكلمات أخرى لا يركز عليها، وهنا يكمن الجهد العظيم للمترجم الذي يجهد نفسه لتوضيح كل ذلك، أما أن يترك المؤلف نفسه في وهم أنه يؤلف أو يبدع في النص الأصلي فإنه يكون قد خرج عن وظيفته كمترجم.

وبالنسبة لشكسبير، فقد قرأت الكثير من ترجمات أعماله وخصوصًا "هاملت" والتي قمت بعد ذلك بترجمتها، ومن الأمور التي شجعتني على ترجمتها ما رأيته في النصوص المترجمة المختلفة لهذه المسرحية والتي كانت تحتوي على عبارات لا علاقة لها بما كتبه شكسبير على الإطلاق وبشكل غير مبرر، وقد أصبت بدهشة شديدة أثناء قراءتي لبعض هذه الترجمات وإن كنت لا أنكر مجهود المترجمين حيث إن الترجمة عملية شاقة، إلا أنهم يعطون لأنفسهم رُخصًا لا مبرر لها للتصرف في النص الأصلي. وأود أن أوضح إحدى مشاكل الترجمة لمؤلفات شكسبير أن يكون المترجم غير متفهم لفن المسرح،

خصوصًا وهو يمارس هذه الحرية التي أعطاها لنفسه في تعديل النص، ويعتقد أن الجملة في المسرحية مثل الجملة في الجامعة التي تُطرح في سؤال في مادة النقد، وفي المسرح، يفعل الكاتب المسرحي كل ما بوسعه حتى يعطي للمتلقي إحساسًا بالواقعية وذلك حتى يصدقه، ففي كلامنا المرسل في الحياة لا يتم ترتيب الكلام ترتيبًا فلسفيًّا، وهذه الفروق كلها يجب مراعاتها عند الشروع في الترجمة. ففي "هاملت" يحاول الملك أن يقنع لايرتس بأنه لم يقتل والده، فيستخدم الضمير "نحن" طوال حديثه؛ وحين يأتي لرغبته في التعبير المباشر عن مشاعره تجاه المتوفى يستخدم الضمير "أنا"، لكن بعض المترجمين تجاهلوا هذا الفارق بين حديثه كملك وبين رغبته في التعبير عن مشاعره الشخصية الإنسانية وترجموا الضمير "أنا" من الإنجليزية بالضمير "نحن" في العربية، معتمدين على أن الملك المعظم لا يمكن أن يقول أنا! دون أن ينتبهوا لما يريد شكسبير توصيله إلى المتلقي. وإذا لم يكن المترجم يعرف تقنيات المسرح فعليه أن يكتـــفي بترجمة النص كما هو موجود أمامه، خاصة وأن شكسبير يعرف جيدًا ما يفعل وعلى المترجم أن يجتهد في الاقتراب من النص ليوضح المعاني الضمنية فيه.

إن الترجمة باختصار تعني أن يهتم المترجم بما قاله صاحب النص الأصلي، وعن تجربتي في ترجمة مسرحية "هاملت" فقد أصدرت لها طبعتين، الطبعة الأولى صدرت تحت عنوان إعداد النص وذلك لأنه ليس من حقي كمترجم – مهما كنت أعتقد في نفسي أنني مترجم جيد – أن أصوِّب للكاتب، بل إن مهارتي كمترجم تظهر في كيفية إبرازي لمحاولة هذا الكاتب في التعبير عن نفسه في هذا الشكل الفني، ومن هنا يجب على المترجم أن يقترب من الأصل وأن يرى من خلال النص وجهة نظر الكاتب حتى وإن اختلف معه، لو أن الكاتب قد ارتكب أخطاءً فليس من حق المترجم أن يصححها، وقد لاحظت وجود هذه التصويبات في الكثير من الترجمات لأعمال شكسبير وخاصة "هاملت"، وفي أحد مشاهد "هاملت" يأتي على لسان التـــرَبي وهو أحد الشخصيات عبارة :"إن هذا الدباغ سوف يستغرق تعفن جثته تسع سنوات" وعندما تمت ترجمة هذه العبارة من قِبَل أحد المترجمين المحترفين أضاف إلى هذه الجملة كلمة "مثلاً" إمعانًا في الدقة مع العلم أن قائلها تـــرَبي ولا يمكن أن يؤهله مستوى ثقافته لأن يكون بهذه الدقة، وشكسبير يعرف ذلك فلم يضع كلمة "مثلاً" في النص الأصلي لأنه راعى الشخصية التي تتحدث ولأنه لا يعطي درسًا في التعبير. ولذلك على المترجم أن يلتزم التزامًا شديدًا بالنص ولا يغير أي شيء منه ولا يسبح إلا في اتجاه الشاطئ وهذا الشاطئ هو النص، وفي النهاية أقول إن ترجمة الفن وجماله هو الالتزام بما قاله الكاتب في النص الأصلي.

جابر عصفور:

قبل أن ننتقل إلى الدكتور محمد عناني اسمحوا لي أن أقوم بتعقيب صغير، وأنا أظن أن الترجمة هي صاحب النص الأصلي بالإضافة إلى المترجم، وأن النص الأصلي ينعكس بالضرورة على مرآة المترجم ومن هنا يظهر بطريقة مختلفة ما بين مترجم وآخر. ولهذا السبب عندما ترجم الدكتور مصطفى

بدوي مسرحية "هاملت" كانت هذه الترجمة منتسبة إليه كترجمة ومنتسبة إلى شكسبير كنص، وعندما ترجمت الدكتورة فاطمة موسى "الملك لير" فإن الترجمة تنتسب إليها كترجمة وتنتسب إلى شكسبير كنص، وذلك لأن الترجمة في نهاية الأمر وكما تؤكد النظريات الحديثة هي فعل من أفعال التفسير، وكل مترجم يفسر بشكل أو آخر، وتختلف طريقة اختيار المترجم للكلمات وللتراكيب وإيثاره كلمات دون غيرها وكيفية بنائه للجملة عن غيره من المترجمين، ومن هنا يمكن أن نجد عشرين أو ثلاثين ترجمة لنص واحد مثلما سيحدث قريبـــاً لنص "هاملت" لشكسبير، وإذا تأملنا وتمعنا في الترجمات الجيدة المتميزة فسوف نجد أن كلاً منها تختلف عن ترجمات أخرى متميزة كذلك لأن كل ترجمة تحمل بصمات المترجم، وكما تعلمنا من التجربة ومن كتب نظريات الترجمة فإن كل ترجمة هي النص الأصلي بالإضافة إلى المترجم؛ وهذا يعني أننا حتى لو كان عندنا جهاز حاسب آلي للترجمة فلا يمكن أن يُخرج نص "هاملت" مثلاً كما كتبه شكسبير حرفيًّا، بل لابد أن يحدث تحوير ما أو تغيير ما، وهذا التغيير ليس عدم أمانة ولكنه تصرف منسوب إلى المترجم.

محمد عناني:

في الحقيقة، لقد ركز الدكتور جمال عبد المقصود أكثر مما ينبغي على ما أطلق عليه الدقة أو الالتزام بالنص الأصلي، وقد أصبح ذلك قضية خلافية في ضوء ما يسمى الآن "مبحث دراسات الترجمة"؛ وهو مبحثٌ بينيّ أي مشترك بين عدة تخصصات أهمها بطبيعة الحال الأدب واللغة والدراسات الثقافية المحيطة بهما. إن دراسات الترجمة نشأت في أواخر الثمانينيات – نحو عام ١٩٨٧– واشتد عودها في التسعينيات واشتبكت مع الدراسات الثقافية اشتباكًا وثيقًا إلى درجة جعلت علم اللغة ينسحب تقريبًا من الميدان ويحل محله خليط من الدراسات المتعددة التخصصات. ومن أهم النظريات التي اشتد عودها في التسعينيات نظرية "أنواع النصوص" وهي نظرية ألمانية الأصل وصلت ذروتها بترجمات الكاتبة الألمانية كريستيان نود التي تجيد اللغة الإنجليزية وتكتب بها وتترجم كتبها الألمانية بالإنجليزية، ولولا ذلك ما استطعنا قراءة كتبها وذلك في أواخر التسعينيات وأوائل القرن الحادي والعشرين، وقد قدمت هذه الكاتبة نظرية اثنين من الألمان من باحثي الترجمة هما كاترينا رايس وفيرمير وهذا الأخير لم يكن على قدر كبير من الأهمية، ولكن الأهمية كانت تنصب على كاترينا رايس التي كانت العقل المفكِّر في هذا الثنائي الذي أنتج هذه النظرية، وطبقًا للتقسيم الذي تقدمه هذه النظرية فإنه ليس كل نص يتشابه مدخله في الترجمة مع نص آخر، وبصفة عامة فقد قسمت هذه النظرية النصوص إلى ثلاثة أنواع: النوع الأول هو النوع الإخباري الذي ينقل الأخبار والمعلومات، والنوع الثاني هو النوع التعبيري الذي ينقل مواقف أو مشاعر أو أفكارًا حيث يتميز هذا النوع في الأدب بوجود ظلال للمعاني ومترادفات لنفس الكلمة وبسياقات تغير من معنى الكلمة، والنوع الثالث هو النص الداعي للعمل وهو النص الذي لا يتم تصنيفه كإخباري أو كتعبيري لكنه يحث السامع على سلوك معين،

ومثال ذلك نصوص وكلمات الإعلانات، إذن، ليس ضروريًّا أن يقوم أسلوب النص الداعي للعمل ليصبح أمرًا أو نهيـــًا أو طلبًا أو أي أسلوب إنشائي، لكن الغرض منه أن يكون الدعوة إلى العمل. ويوجد نوع رابع من النصوص نشأ حديثًا لكن لم تترسخ جذوره، وهو النص الذي تتوقف وظيفته على إقامة الصيغ الكلامية ويكون غرض الكلام هو استبقاء السامع فقط دون أن يكون هناك معنًى لكل كلمة تُقال له، مثلما يحدث نقاش في مزاد مثلاً ويظل المشتري يقول "صلي على النبي"، هو هنا لا يقصد الصلاة على النبي ولكنه يقصد لفت نظر البائع والحفاظ على انتباهه والحصول على موافقته على سعر معين، وهذا النوع الرابع لم يدخل بعد رسميًّا ضمن أنواع النصوص المعترف بها.

ومن هذه النظرية ظهرت في السنوات الأخيرة نظرية "الغرض من الترجمة" أو الغرضية أو الترجمة الوظيفية واقتبس اسمها من الكلمة اليونانية *Skopostheorie* والتي أصبحت في اللغة الإنجليزية *skopos* theory، وتقول النظرية إنه لا يمكن محاسبة مترجم النص الإخباري بالمعايير نفسها التي يتم بها محاسبة مترجم النص التعبيري ولا مترجم النص الإعلاني، لأننا سنجد بانتظام أن عامل الثقافة يزداد من النص الإخباري إلى النص الإعلاني، وقد يترجم أحدهم إعلانًا بألفاظ ومعانٍ مختلفة لكن في النص الإخباري يكون هناك محتوى علمي لا يمكن للمترجم العبث به، لكن النصوص العلمية نادرًا ما تكون علمية بالمعنى الرياضي ولابد أن يقوم كاتب بصياغتها حيث يتم استخدام ألفاظ علمية بلغة استُخدمت في سياقات أدبية وإخبارية وإعلامية، ومعنى ذلك أن معيار التعادل اللفظي الكامل بين لفظتين من لغتين مختلفتين غير موجود، وأننا نلجأ إلى ما يُسمى المصطلح أو ما اتفقنا عليه في مجتمع معين وفي وقت معين، واليوم نترجم كلمة Mobile إلى كلمات عدة مثل المحمول والنقال والخلوي على الرغم من وجودنا في وطن عربي واحد ونتحدث لغة واحدة هي اللغة العربية، وهذه هي المسميات الحالية ولا نعرف بماذا سيسمي الجيل القادم هذا الجهاز، وقد يسميه الرحال أو الطيار أو غير ذلك. فالمصطلح هو أقرب مدخل إلى الدقة، لكن الدقة مرتبطة بزمن وبثقافة وبمكان، وحتى الدقة المطلقة التي تحدث عنها الدكتور جمال عبد المقصود تكون أحيانًا صعبة المنال إن لم تكن محالة. وتأتي نظرية "الغرض" لتجعلنا نحكم على النصوص من منطلق غرض كل نص، وقد قرأت في مقدمة ترجمة مسرحية **"الملك لير"** التي قامت بها الدكتورة فاطمة موسى أنها قصدت أن تصوغ نصًّا سلس العبارة ينطق به الممثلون بسهولة وله كل السمات التي تساعد على إخراج كل المعاني المختبئة وراء النص على المسرح، وبهذا المعيار سوف يتم قياس النص دون الاستعانة بمعايير أخرى. لكن، لو قمت في يوم من الأيام بصياغة نص أدبي فيجب أن تكون ترجمته متوافقة معه بمعنى أن يُترجم الشعر شعرًا والنثر نثرًا، وفي إحدى مقاطع مسرحية **"روميو وجولييت"** يصف روميو حبيبته جولييت بأن "بلاغة عينيها سماوية" أي لا تنتمي لهذا العالم، وقد أصبح هذا التعبير جزءًا من اللغة الإنجليزية. وقد ترجمت مسرحية **"تاجر البندقية"** نظمًا، وفي النثر الذي وضعه شكسبير في هذه المسرحية لم أترجمه نظمًا بل ترجمته في صورة رَجَز حر لأن الرَجَز ليس شعرًا صعبًا في اللغة العربية، وقد كانت ترجماتي جميعًا من نوع الشعر البسيط السلس، إلا أنني في بعض

الأحيان ألجأ إل الرَمَل والذي أوازي به بحر الشعر الذي التزم به شكسبير، وقد حاولت قدر الطاقة أن أبذل جهدًا في هذا الصدد في ترجمة بداية مسرحية **"ماكبث"**، وعندما يغير شكسبير بحر الشعر أغيره أيضًا، وهذا هو ما قصدت إليه والمعيار الذي وضعته لمحاسبتي لمن يريد أن يحاسبني، وقد حاولت كمترجم أن أقدم صورة مفهومة أقرب بها النص الشعري المسرحي للقارئ العربي متوسط الثقافة. وإذا كان غرض المترجم هو تضخيم الصورة فإن شكسبير يميل بطبيعته إلى ما يسمى بالصور الممتدة أو الصور الملحمية، وقد لاحظت أن أكثر مسرحيات شكسبير شعبية في مصر هي مسرحية **"هاملت"**، ولهذا اخترت أن أتحدث عن مسرحيات أخرى، وأذكر أنه كانت هناك محاولة لتقديم مسرحية **"تاجر البندقية"** على المسرح القومي وتم رفضها مرتين، المرة الأولى لأنها كانت مكتوبة باللغة العربية الفصحى حيث طلبوا أن تكون باللغة العامية واستعانوا بالدكتور رفيق الصبان لهذا الغرض، ومع ذلك لم يتم قبول المسرحية، ثم جاء شخص آخر وحاول إحياء هذا الموضوع مرة أخرى إلا أن العرض رُفض ثانية وتوقف الأمر، وأمنيتي أن يتم عرض "تاجر البندقية" كاملة أو ناقصة كما قدمها لورانس أوليفييه والذي حذف بعض التفاصيل من المسرحية الأصلية ليكون أكثر تحديدًا حول الشخصية التي يمثلها.

وعندما ننظر إلى ترجمات أعمال شكسبير منذ أول القرن العشرين نتبين أن مسرحية **"ماكبث"** مثلاً قد ترجمها الأستاذ محمد عفت نظمًا، وهذا النص موجود هنا في مكتبة الإسكندرية وقد تعجبت لوجوده نظرًا لقدمه، وقد ترجمها الأستاذ محمد عفت نظمًا بشعر عمودي بحيث كان يأخذ قطعة من شعر شكسبير الأصلي ويكملها من عنده مع مراعاة القافية، وعند قراءة هذه الترجمة سنجد أنه قد أضاف أكثر من اللازم إلى نص شكسبير، ولا نقول إن الأستاذ محمد عفت كان شاعرًا عظيمًا ولا صاحب رؤية، ولكن يمكن أن ننسب ترجمته لماكبث إليه لأنهما يبتعدان عن بعضهما البعض. وبعض طلابي يعرضون عليّ ترجمات قديمة جدًّا لأعمال شكسبير يشترونها من سور الأزبكية يعود تاريخ بعضها إلى عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين، وأقرأ أسماء مترجمين أمثال الأستاذ أحمد زكي أبو شادي، كما أن هناك ترجمة قام بها الأستاذ رمزي إسكندر لتعليم الطلاب صدرت في شكل عمودين أحدهما باللغة الإنجليزية والآخر المقابل له باللغة العربية، ولذلك تجب محاسبة كل مترجم وفق ما أراد أن يفعل وما إذا كان قد حقق ما أراده أم لا. أما المشكلة الحقيقية في دقة الترجمة فالمسألة تعود إلى إمكانيات التفسير لدى المترجم وأنا عانيت -وما زلت أعاني- من هذا الأمر، وأذكر أنه في مسرحية "العاصفة" في القطعة الشهيرة التي يقول فيها روسبرو "our little life is rounded with sleep"، أجمع النقاد المحدثون باستثناء واحد فقط على إن rounded معناها sealed وذلك رجوعًا إلى معجم أكسفورد الكبير الذي يُعد حُجة بين المعاجم، لكن هناك أستاذًا إنجليزيًّا يسمى كتريدج نشر طبعة في عام ١٩٣٦ قال فيها إن rounded هنا تعطي معنى أن الحياة عبارة عن طريق نأتي إليه من نوم ونذهب منه إلى نوم، ويصبح المعنى المراد "إننا نأتي من نوم ونصير إلى نوم" وهذه الفكرة أنكرها معظم النقاد

الذين قالوا إن هذه أبيقورية جديدة وهي غير موجودة بوضوح في أدب شكسبير، وأنا شخصيًّا أذكر في الهوامش الخاصة بترجماتي المعاني المطروحة للكلمة موضحًا سبب أخذي لمعنى دون الآخر، وعندما يتفق جمهور الفقهاء مثلما يقال في الشريعة على قراءة معينة فلا توجد مشكلة، وقد كنت في حيرة من أمري إزاء ترجمة هذه العبارة، ثم ذكرت في الهوامش الترجمات المطروحة لهذه العبارة مع الأخذ في الاعتبار ما قاله الأستاذ الإنجليزي والذي لا يملك أحد أن يقول إنه مخطئ، وقد ذكرت ذلك أيضًا في مقدمة الترجمة لأن هذه لغتهم وهم يفهمونها أفضل منَّا. إذن، مسألة التفسير هامة جدًّا في الترجمة.

وعن مونولوج "أكون أو لا أكون" في مسرحية **"هاملت"**، فقد كتبت عنه ثماني صفحات أعرض فيها جميع النظريات النقدية في تفسير هذا المونولوج وذلك حتى أخلي نفسي من المسئولية، وقد اكتشفت أن هذا المونولوج لا يحتوي أبدًا على كلمة "أنا" ولا على ما ينسب هذا الكلام إلى قائله **"هاملت"**، فكيف إذن يمكن للمترجم أن ينسب هذا الكلام إلى قائله هاملت، وقبل ذلك في مطلع المسرحية يتحدث عن الانتحار دون أن ينسب الفعل لنفسه، وهنا طرحت نفس السؤال هل هو يتحدث عن نفسه؟ وكيف يُنسب هذا الفعل له إذن؟ وقد فعل غيري من النقاد ذلك، وما أفعله هو مقارنة بين كل تلك الدراسات النقدية والعمل على النص الموجود بين يدي، ولا يمكن أن تتم ترجمة To be or not to be لتصبح أحيا أو أموت لأن ذلك يكون إضافة زائدة على المعنى، أضيف إلى ذلك أن الناس حفظت هذا المونولوج الشهير باسم مونولوج "الكينونة" وقد أشاعه خليل مطران وأفشاه حتى أصبح مصطلحًا مقبولاً، ولهذا لا يمكن أن يأتي مترجم اليوم ويترجم هذا المعنى بقوله "أحيا أو أموت" وفي الترجمة التي قمت بها لهذه المسرحية تعاملت مع هذا المونولوج بتصريف الفعل "كان".

والمشكلة الثانية التي تواجه المترجم لأعمال شكسبير هي أنه يستخدم في الترجمة لغة مجتمعه ولغة جيله، ونحن نستخدم الآن الفصحى المعاصرة وشتان بينها وبين الفصحى التراثية والكلاسيكية، وهنا تختلف معاني الكلمات، وأنا أتحدث إلى جيل أعرف أنه سيفهمني ولكن هل سيفهمني الجيل القادم أو بعد القادم، وإذا بُعث الجيل السابق فهل سيفهمني أم لا؟ إذن، أنا ملتزم بلغة جيل معين وأقول دائمًا إن من حق كل جيل أن يُخرج رؤية وتفسيرًا وترجمة جديدة للأعمال الأدبية الشائعة والخالدة والمهمة. وفي العصور القديمة كان من الممكن أن يمتد الجيل الواحد مائتي عام حتى تحدث دورة جديدة يأتي فيها جيل جديد، أما الآن مع سرعة الحياة وتقدمها فإن الجيل قد لا يتعدى ربع قرن بل قد لا يتعدى عشرة أعوام أو خمسة عشر عامًا. إن السرعة اللاهثة التي يجري بها العالم من شأنها تغيير اللغة والمصطلحات، وما أسرع تقبل الناس للمصطلحات الجديدة، ويعود الفضل إلى أساتذة اللغة العربية في بلادنا الذين ساهموا في إدخال مصطلحات جديدة في لغتنا لم تكن موجودة من قبل لأنه كانت هناك حاجة إليها، وأعترف أنني كنت من كبار المقاومين لهذه الطفرة، لكن اصطلح الناس على هذه المصطلحات وفهموا بعضهم البعض بها، وهذا هو دور اللغة: أن يتفاهم بها الناس، ولا أستبعد أبدًا أن يخرج من الجيل الجديد من يحب الشعر والمسرح واللغة العربية مثلي ليحقق ما قصدت إليه خيرًا مني.

جابر عصفور:

نشكر الدكتور محمد عناني على هذه المداخلة الممتعة التي أضافت إلى المتعة التي سبق أن زودنا بها الدكتور جمال عبد المقصود، ويأتي الآن دور المداخلات والأسئلة.

أحمد عبد العظيم الشيخ (مدرس بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب – جامعة الإسكندرية):

بالنسبة لأستاذنا الدكتور محمد عناني، فقد خُيل لي أنه قال إن مبحث الترجمة ونظرياتها قد بدأ في الثمانينيات، وأظن أنه بدأ قبل ذلك حيث صدر في عام ١٩٦٥ كتاب بعنوان "نظرية لغوية للترجمة" للكاتب كاتفور، وقبل ذلك الكاتب نايدا والكاتب هاوزي ثم نيو مارك في أوائل الثمانينيات، وللدكتور فوزي عطية كتاب "علم الترجمة: مدخل لغوي" والذي صدر في عام ١٩٨٥، وهناك الكثير من الكتب الأخرى التي تتحدث عن الترجمة، ويعتبر موضوع نظرية الترجمة من الموضوعات المهمة لكن حتى مسألة أنماط النصوص فهي مسألة ترجع أساسًا إلى ما كتبه نيو مارك، وإلى فكرة المدخل إلى الترجمة بأنواعها المختلفة لأننا بالفعل نترجم كل نص وفق النمط الخاص به، لذلك لابد من ذكر حق من بدءوا في الحديث عن الترجمة وألا نغمط حقهم.

وبالنسبة للدكتور جمال عبد المقصود وحديثه عن الدقة، أقول إن الدقة معناها أن أقوم بترجمة المعنى ولا أترجم الكلمات، وعندما يقول شكسبير "crawling unwillingly to school like a snail" وهو يصف الطفل فهل هنا أترجم كلمة "snail" لتصبح القوقع حتى أكون دقيقًا؟ إن الأولى أن أترجمها "السلحفاة" وأكون أيضًا دقيقًا لأن الدقة هنا لا تعني الالتزام اللفظي ولكن تعني التزام تأثير النص. وشكسبير الآن عندما يقرأه القارئ المعاصر أو خريج الجامعة المعاصر فهو يشعر أنه غريب عنه بلغته، وأنا أوجه الآن سؤالي للدكتور محمد عناني: هل معنى أن نترجم بلغة هذا الجيل ألا يشعر القارئ العربي المماثل للقارئ الإنجليزي خريج الجامعة أنه غريب عن نص شكسبير؟ وهل بهذه الطريقة يكون المترجم قد فعل ما يجب عليه فعله أم لا؟

مهدي بندق (رئيس تحرير مجلة تحديات ثقافية):

لا يماري أحد في أن اللغة المصرية العامية المنحدرة من صلب اللغة القبطية ذات الامتداد الديموطيقي إنما هي اللغة الأم بالنسبة للمصريين، فهي إذن اللغة الأولى بينما اللغة العربية وهي لغة الكتابة والتخاطب بين المثقفين تعد لغة ثانية يتعلمها الطلاب في المدارس والجامعات حيث فُرضت هذه اللغة لغة للدولة بدواوينها ومعاملاتها الرسمية وآدابها المعترف بها دون الأدب الشعبي، ومنذ فُرضت هذه الفصحى في عهد الخليفة عبد الملك بن مروان تحديدًا عام ٨٧ هـــ أي ما يعادل ٧٢٨ م وحتى الآن صار واجبًا على الناس أن يترجموا خواطرهم المنبثقة من لسانهم الأم إلى لغة ثانية، نعم هي لغة عزيزة

بحكم كونها الوعاء الثقافي للعقيدة الإسلامية التي بات معظم المصريين يؤمنون بها، ومع ذلك تظل القضية اللغوية قضية ترجمة بين لغتين لا تنتسبان إلى فرع واحد في الشجرة اللغوية، فالعامية المصرية ذات أصل حامي إفريقي والعربية تنتمي مع العبرية والسريانية إلى الفرع الآرامي من شجرة اللغات السامية، والعبرة هنا بالتمصر الذي يعتمد على خاصية البنية العميقة عند تشومسكي، بل العبرة بالتميز المورفولوجي سواء في نحت الكلمة المفردة أو في بناء الجملة، والسؤال هو إلى متى تظل لدينا نحن المصريين إشكالية الازدواج اللغوي قائمة بغير حل؟ وإلى أي مدى يمكن أن تذهب معالجة هذا الأمر علميـــاً؟ هذا إذا بدأنا عبر آفاق الترجمة تحقيقًا للوحدة الثقافية بين الشعب المصري وطلائعه النخبوية بعيدًا عن أفخاخ الأيديولوجيا وما أكثرها.

سعيد حسن زلط:

لي وجهة نظر أتشرف بعرضها، من المعروف في بريطانيا وفي الولايات المتحدة الأمريكية أنه في كل منـــزل يوجد كتاب الإنجيل وكتاب لشكسبير وكتاب لجون لوك، وكنا نتمنى نحن أبناء هذا الوطن العربي أن تكون هناك غيرة وحماسة وطنية وتاريخية في مقابل هذا الأوروبي العنيد الماكر الكاره للشرق المسمى شكسبير، ويجب على العالم العربي أن يجتهد في تعريف العالم بالعلماء العرب الأفذاذ، وكفانا دعاية تاريخية لشكسبير وشيللر وغيرهما.

وأرجو من هذه المنصة أن تفعِّل قوانين حماية اللغة العربية ومنها القانون رقم ٦٢ لعام ١٩٤٢ والقانون رقم ٦٦ لعام ١٩٥٦ والقانون رقم ١١٥ لعام ١٩٥٨.

أبو الحسن سلام (أستاذ علوم المسرح – كلية الآداب – جامعة الإسكندرية):

لقد أحالني الحديث في الندوة على ترجمة "ماكبث" التي قد تصل إلى عشر ترجمات، وما بين المنطق واللامنطق في الموقف الخاص بالليدي ماكبث والذي ليس له باعث منطقي من ورائه بخلاف الطموح الشديد، كما أنني أعود إلى كتابة "ماكبت" بالتاء ليوجين يونيسكو والذي أجد معالجته وإعادة إنتاج مسرحية "ماكبث" تحت مسمى "ماكبت" أكثر منطقية ومعقولية من الموقف الذي عولج عند شكسبير.

وفيما يتعلق بالترجمات، أقف مخالفًا لما ذكره الدكتور جمال عبد المقصود، وإذا نظرنا مثلاً إلى ترجمة الدكتور لويس عوض لمسرحية "أنتوني وكليوباترا" وخاصة في المشهد الذي تدخل فيه كليوباترا إلى غرفة نوم أنتوني غاضبة لأنها سمعت أنه سيعود إلى روما مهددًا بذلك سيطرتها على الحكم، وتدخل وراءها الخدم والحشم باحثة عنه قائلة "Where is he?" وترجمها الدكتور لويس عوض "أين أنطونيوس؟" ثم يدور المونولوج كله بضمير الغائب، وتأتي هنا كلمة "أنطونيوس" في رأيي غير مناسبة لحالة الغضب التي لابد وأن تكون الملكة عليها، حتى الجرس الموسيقي لذكر الاسم لا يتناسب مع ثورة

الملكة. ومن هنا أقول إنه أحيانًا تكون الترجمة الحرفية ضرورية لكن قد يكون البعد عنها أكثر ضرورة، وهناك جملة شهيرة تصف أحد الرجال أنه "sugar man" والتي إذا تُرجمت حرفيًّا فستفقد معناها الحقيقي وهو وصف الرجل بأنه شاذ.

عبد المجيد الحفناوي (أستاذ بكلية الحقوق – جامعة الإسكندرية):

أريد أن أؤكد على أن شكسبير جزء من التراث الإنساني وهو لا يقتصر على أوروبا، ربما حسب أصله فقط فهو أوروبي لكنه جزء من التراث الإنساني مثل الفارابي مثلاً وغيره من علماء المسلمين الذين درسهم الغرب وتعلم منهم دون أن يقول إنهم علماء مسلمون، ولكن يتم اعتبارهم جزءًا من التراث الإنساني، حتى اللغة العامية واللغة العربية لا يوجد بينهما صراع بل إنهما معًا أيضًا جزء من التراث الإنساني، ولا نريد أن ننغلق على أنفسنا ونقول إن ذلك باسم الدين أو باسم التراث التاريخي، خاصة أنه قد مرت على مصر قرون عديدة لم تستيقظ وتتقدم إلا عندما فتحت أبوابها. ولنتذكر معًا البعثات التي أرسلها محمد علي باشا ولنتذكر مساهمات الدكتور طه حسين، وقبل محمد علي باشا كانت مصر منغلقة على نفسها قرونًا طويلة تحت نير الاحتلال العثماني حتى أصيبت بالجمود، وأول ما يمكن أن يقضي علينا هو الجمود، وأتمنى أن تزول النعرات القومية أو على الأقل أن تكون في إطار ضيق لا يجعلنا ننغلق على أنفسنا.

جابر عصفور:

أرجو ألا يكون هناك خوف من انغلاق مصر ثانية، ولو أحصينا الترجمات الموجودة إلى الآن نجد أن هذه الأمة لم تنغلق على نفسها قط. ولولا هذا ما تُرجم كل هذا العدد من أعمال شكسبير، وبالمناسبة فإن أعلى معدلات الترجمة لأعمال شكسبير في مصر، أما البلاد العربية ككل فإنها أيضًا تشارك في الترجمة، ومن هنا نتبين أن عندنا مكتبة كاملة تحتوي على عدد هائل من ترجمات شكسبير فقط، وهذا يؤكد أننا لم ننعزل قط ولا يمكن أن ننعزل أبدًا على الرغم من الأحداث المحيطة والتي أعتبرها مسائل وقتية تنفجر فجأة لكنها سرعان ما تزول، وستظل الإسكندرية التي قدمت مسرحية "هاملت" لأول مرة كما هي حتى لو عبرت في سمائها بعض السحب الغائمة، لكن في النهاية سوف تنقشع كل السحب لتعود الإسكندرية كما كانت.

جمال عبد المقصود:

إن النظرية الألمانية التي ذكرها الدكتور محمد عناني لا تقدم جديدًا، وكلام الألمان مبنيّ على مغالطة منطقية، وقد حسم الدكتور جابر عصفور المسألة تمامًا عندما أوضح أن الترجمة في النهاية تفسيرات تعود إلى طبيعة كل مترجم، ولكن ذلك مع ملاحظة أن تفسير المترجم ليس مطلق العنان

ولكنه مرتبط بالنص، وقد تسببت النظرية الألمانية في أن تُترجم لفظة "الملكية بالانتخاب" المذكورة في ستة مواقع في هاملت إلى أن تكون "الملكية وراثية" وذلك طبقًا للمجتمع الشرقي الذي نعرفه، وهذه عملية هدم لخصوصية الآخر، ففي إحدى مسرحيات شكسبير تذكر إحدى الشخصيات أنها ذهبت لتبيع الفحم في بلاد الفحم، فتُرجمت في النص العربي "ذهب ليبيع الماء في حارة السقايين" !! وهذا بالطبع تعبير نابع من الثقافة المصرية وليس الثقافة الإنجليزية، وليس من حق المترجم أن يقص ويختزل المسافات بين الثقافتين، بل إن ثراء الثقافة الإنسانية يحتم ذكر عادات وتقاليد الآخر وأفكاره وليس فرض أفكار ثقافتنا عليه، فنحن محكومون بالنص ولا يوجد ما يسمى بالترجمة الحرفية لأنه لا يمكن أن نترجم مثلاً أم أربعة وأربعين لتصبح Mother of forty four!! إن اختلافات ممارسات الترجمة أساسها مغالطات منطقية بمعنى أن أبدأ بمقدمة صحيحة ثم أستنتج استنتاجًا خاطئًا، ولا مفر للترجمة من النص، وأذكر مثالاً يوضح الاختلاف بين العصور عندما ذُكر في إحدى المسرحيات أن الجرس يدق لإعلان الساعة الثانية عشرة مساء، تُرجمت "دقت الساعة الثانية عشرة مساءً" على الرغم من أنه في زمن شكسبير لم تكن هناك ساعات بالمعنى المعروف حاليـــًا، ومن هنا أقول إن للنص قدسيته وخصوصيته ويجب أن يُحترم وتُحترم ألفاظه وإلا سيفقد النص كيانه ومصداقيته.

جابر عصفور:

في أحد الكتب القديمة بعنوان "الكشكول" للعاملي يوجد نص مهم وقديم يقدم نوعين من الترجمة عرفهما العرب، لكن من الواضح أنهم مالوا للنوع الثاني، فهناك طريقة تتبنى ترجمة الكلمة بكلمة بمعنى أن تأتي الكلمة العربية مقابل الكلمة اليونانية مثلاً، وتكون الصياغة العربية في النهاية بهذا الشكل؛ لذا تصبح النتيجة في نهاية الأمر هي ترجمة لا تُقرأ، أما الطريقة الثانية فهو تمثل معنى الجملة أولاً ثم ترجمها وهذه طريقة متى بن يونس وغيره من المترجمين العرب. إذن، ففي تراثنا العربي توجد أفكار نظرية عن الترجمة، وأظن أن ما نتحدث عنه الآن لا يعني الدقة بمعنى كلمة مقابل كلمة ولكن نتحدث عن ترجمة نص متمثل في جزئياته لكي يـــُؤدى في لغة أخرى لها خصائصها، والمترجم نفسه له بصماته وميزاته.

محمد عناني:

عندما قلت إن مبحث دراسات الترجمة لم يصبح مبحثًا مستقلاً إلا في أواخر الثمانينيات كنت أعني ما أقول، وهذا لا يعني أن الترجمة لم تُدرس على امتداد القرن العشرين وقبل القرن العشرين ومنذ شيشرون قبل الميلاد، أما مبحث الترجمة الذي صدر في عام ١٩٦٥ فقد كان سيئًا للغاية ويطبق قواعد على الإنجليزية والفرنسية وهي لغات متقاربة في الجذور اللغوية وفي المعاني وهي لغات مشتركة في الثقافة ولا تصلح للمقارنة، وفي عام ١٩٦٥ لم يكن علم اللغة قد وصل للذروة التي وصل إليها الآن،

وباستثناء الفكرة الوحيدة التي أتى بها عن compositional analysis يجب أن نمر به مرور الكرام. وقد ظهر غيره مثلما ذُكر حتى زينوتشي في التسعينيات ومنى بيكر ذات الأصل المصري وماستريك وغيرهم، فقد توسع أفق هؤلاء بسبب نشأة ما يسمى مبحث Translation Studies وهذا ليس معناه أن الترجمة لم تُدرس قبل ذلك، بل أقول إنه أُطلق على هذه الدراسات مبحث دراسات الترجمة في أوائل الثمانينيات بمعنى أن عمره الآن عشرون عامًا واشتد ساعده في التسعينيات، وكل ذلك موثَّق بالتاريخ وبالمراجع في كتابي "نظرية الترجمة الحديثة" الصادر في عام ٢٠٠٣ في ثلاثمائة صفحة والذي تطلب مني مجهودًا كبيرًا فلم أترك كتابًا في الموضوع إلا واطلعت عليه. وأنا هنا لا أدعي أي شيء على المتخصصين في اللغويات والذين يشعرون الآن بسحب البساط من تحت أقدامهم.

جابر عصفور:

لتوضيح ما يقوله الدكتور محمد عناني أؤكد على فكرة أن نظرية الترجمة قد تغيرت تغيرًا جذريًّا وخرجت منها تيارات بمعنى أنه قد أصبح هناك ما يسمى بالـــ Post-colonial discourse أو خطاب ما بعد الاستعمار وله دراساته الخاصة به في الترجمة، وقد أشار إلى الأستاذة منى بيكر وهي أحد من يتبنون هذا التيار.

وأتشرف الآن بتقديم الأستاذ الدكتور محمد مصطفى بدوي والذي علم جيلي بكامله، وأنا شخصيًّا عندما كنت طالبًا وقبل تخرجي قرأت ترجمته الرائعة لكتاب آي إيه ريتشاردز "مبادئ النقد الأدبي" وقرأت ترجمته الأخرى للكاتب نفسه عن كتاب "الشعر والعلم" وكتابه الثالث عن "الشعر والتأمل"، وكانت هذه الكتب التي تعد نموذجًا استثنائيًّا في الترجمة بمثابة مرشد ودليل لنا في عالم النقد الأدبي وربما بفضله أقبلنا على ما يسمى بمدرسة النقد الجديد، صحيح أنني تخليت عن هذا النقد الجديد وتجاوزته، لكن الفضل للدكتور مصطفى بدوي في تعليم جيلي بطريقة ندر أن يشاركه فيها أستاذ آخر، وهو في الأساس أستاذ في جامعة الإسكندرية التي تركها إلى إنجلترا. والطريف أنني عندما انتقلت فكريًّا ونقديًّا من مدرسة النقد الجديد إلى البنيوية التي كانت شائعة في ذلك الزمان عرفت معلومة جميلة تخص الإسكندرية أيضًا، وهي أن رولان بارت وهو أهم ناقد بنيوي كان يعاني من مرض صدري في بدايات الأربعينيات وأنه استغل ثغرة في نص القانون الفرنسي تذكر أن من يخدم عبر البحار أو خارج البحر المتوسط يمكن أن يُعفى من التجنيد، وكان أن ذهب إلى اليونان ثم بعد ذلك جاء ليدرس في قسم اللغة الفرنسية في كلية الآداب بجامعة الإسكندرية، وهنا التقى بأحد التلامذة المباشرين لسوسير فتحول من شخص ذي اهتمامات وجودية إلى شخص له اهتمامات لغوية أدخلته في البنيوية، وعندما عاد من الإسكندرية اختلفت كتاباته، فبعد أن كان يكتب على طريقة "درجة صفر الكتابة" أخذ يدخل في أشياء أخرى منها نظام الموضة ومنها كتبه البنيوية المتتالية؛ وهذا يدل على تأثير قسم اللغة الفرنسية على

حركة البنيوية بشكل لا يكتب عنه للأسف إلا المؤرخون الأجانب للنظريات، و لم أقرأ هذه المعلومة أبدًا عند كاتب عربيّ ولا عند أستاذ من أساتذة اللغة الفرنسية، وأقول لكم هذا للعلم.

والآن أقدم لكم الأستاذ الذي علَّم جيلي والذي يدين له جيلي بالكثير من الفضل والمعرفة ونحن نرحب به في موطنه.

مصطفى بدوي:

إن كلمتي شخصية إلى حد كبير، منذ ما يربو على نصف قرن من الزمان، عقب عودتي من إنجلترا لاستئناف التدريس في جامعة الإسكندرية، بعد أن تعمقت في دراسة الأدب الإنجليزي وشكسبير بالذات، أذكر أن أول محاضرة ألقيتها في مادة الترجمة في الجامعة كانت تدور حول موضوع صعوبة ترجمة شكسبير، وكانت نصيحتي للطلبة حينذاك أن لا يحاولوا ترجمة شكسبير أبدًا وعلى الإطلاق. كان هذا كما قلت منذ أكثر من نصف قرن أيام شبابي وتحمسي ومثاليتي وعدم استعدادي لقبول الحلول الوسط. ومن المفارقات أو مما يكاد يشبه سخرية القدر أنني وجدت نفسي في نهاية نشاطي الأدبي منهمكًا في ترجمة مآسي شكسبير الأربع الكبرى. وقد فرغت من ترجمة ماكبث والملك لير وعطيل وآخرها هاملت.

وهاملت بالذات هي المسرحية التي استشهدت بها على مدى صعوبة -إن لم يكن استحالة- ترجمة شكسبير لعدة أسباب منها تعدد معاني اللفظ الواحد. ففي المشهد الأول من الفصل الثالث يقول هاملت لأوفيليا وقد تملكه الغضب: "روحي. اذهبي وادخلي ديرًا. هيا إلى دير وبسرعة!"

Get thee to a nunnery, to a nunnery go and quickly too

لا شك أن القارئ الإنجليزي المعاصر نفسه سيفوته شيء مما قصده هاملت حين يظن أنه يريدها فقط أن تتنسك وتمتنع عن صحبة الرجال، ولا يدري أن كلمة nunnery كانت في اللغة الدارجة أيام شكسبير تعني أيضًا "دار بغاء" أو "ماخور". وبذلك فهو لا يدرك مدى التعقد والتناقض في مشاعر هاملت إزاء أوفيليا بل إزاء النساء عامة بعد أن صدمه سلوك أمه. فكيف يجد المترجم لفظة عربية تعني الدير كما تعني دار بغاء؟ كذلك في المشهد الثاني من الفصل الثاني من هاملت حين يريد بولونيوس أن يكتشف ما إذا كان هاملت مجنونًا حقًّا أم أنه يدَّعي الجنون فيسأله "أتعرفني يا مولاي؟" ويكون جواب هاملت "جيد المعرفة. أنت صياد سمك fishmonger". إن هدف هاملت ليس فقط أن يوحي لبولونيوس بأنه مجنون يقول كلامًا لا معنى له، وإنما كما اقترح الناقد كولردج يريد أيضًا أن يلمِّح له عن طريق غير مباشر بأنه يعرف حيلة بولونيوس ومحاولته أن يصطاد سره أي يكشف سره، وفي الوقت نفسه يلومه لأنه يستغل ابنته أوفيليا استغلالاً فاضحًا فيستخدمها كمجرد طعم لكي يعرف سر هاملت وبالتالي يعاملها كما لو كانت مومسًا عاهرة، فكلمة fishmonger أيام شكسبير كانت

في اللغة الدارجة تعني قوَّاد نساء؛ وهذا التعدد في معاني الألفاظ الذي يؤدي إلى كثافة أسلوب شكسبير لا يدركه إلا من له معرفة وثيقة باللغة الإنجليزية وفي عصر شكسبير بالذات. وغني عن الذكر مدى صعوبة نقل مثل هذا التعدد والغزارة والغنى في المعاني أثناء عملية الترجمة إن لم يكن استحالته.

ولا شك أن أهم أسباب صعوبة ترجمة شكسبير أن مسرحياته مسرحيات شعرية والفرق بين المسرحيات الشعرية والمسرحيات النثرية ليس فقط هو أن الأولى مكتوبة شعرًا بينما الثانية وسيلتها النثرية. إن المسرحيات الشعرية الكبرى مثل مسرحيات شكسبير تعبر عن تجربة إنسانية أبعد مما يبلغه النثر، تجربة تمس طبقات من الشعور أشد عمقًا وغموضًا. وهي تفعل ذلك عن طريق مصادر الشعر الفنية عن طريق الموسيقى والإيقاع وكثافة الألفاظ وتركيزها وتعدد معانيها ودلالاتها وتعقدها وعن طريق الصور، فالإيقاع والموسيقى والنغم تؤثر في نفوسنا بأسلوب غامض يصعب تحديده وعلى نحو يكاد يكون لا شعوريـــًا، فقد يعبر إيقاع الكلام عن انفعالات الشخصية وحالاتها النفسية العارضة من جذل وطرب إلى حيرة وتردد، ومن ثقة بالنفس وتفاؤل وأمل إلى يأس وقنوط، وللأسف الشديد لا يسهل نقل هذا الجانب من الشعر إلى لغة أخرى ولا سيما إلى لغة جد مختلفة مثل العربية، بل ربما تستحيل ترجمته. هذا وإن كنا لن ندع هذا الاعتبار يمنعنا من محاولة إيجاد بديل له في لغتنا. إن أبلغ مَثَلٍ لتأثير الإيقاع ما نجده في مناجاة ماكبث الشهيرة عقب سماعه خبر موت زوجته (في المشهد الخامس من الفصل الخامس).

To-morrow, and to-morrow, and to-morrow
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time.

فالبيت الأول بوقفاته الثلاث التي يرد كل منها بعد الإيقاع الهابط لكلمة To-morrow يعبر عما اعتور ماكبث من يأس وخذلان، لقد حاولت نقل هذا الشعر بوقفاته بهذه الألفاظ:

هكذا يزحف الغد، ثم الغد، ثم الغد
بهذا الخطو الوئيد الضئيل من يوم إلى يوم
حتى المقطع الأخير من سجل الزمن

وبالمثل فإن الصور الشعرية لها أهميتها القصوى، فأي قراءة عاجلة لشكسبير كفيلة بأن تبين لنا مدى ما في أسلوبه من الصور البيانية. وقد لاحظ الناقد الكبير كولردج في القرن التاسع عشر أن أسلوب شكسبير "يتميز بالحيوية والعضوية على نحو غريب"، فالاستعارة فيه تتولد بتأثير شبه خفي من الارتباط باستعارة سابقة بحيث إن صوره تبدو مرتبطة جميعًا بأوثق الروابط، ولعل مناجاة ماكبث التي

اقتبسنا منها توفر لنا أوضح مثل لقدرة شكسبير المذهلة على التفكير من خلال الصور، لقد سمع ماكبث منذ لحظة نبأ وفاة زوجته التي حملته على ارتكاب جريمة قتل الملك ولكن تلك الجريمة غيرت مجرى حياته كلية وإن كانت أوصلته إلى عرش إسكتلندة، وهكذا كانت هذه لحظة مناسبة لكي يلقي نظرة إلى الوراء، ويقدر ما أنجزه وما ساعدته هي على إنجازه في حياته، يقول:

She should have died hereafter,

There would have been, time for such a word

يختلف الشُراح في تفسير البيت الأول، فمنهم من يقول إنه يعني "كانت ستموت لا محالة في وقت ما"، والرأي الآخر يقول ما معناه "ما كان ينبغي لها أن تموت الآن بل فيما بعد حين يكون الوقت أكثر ملاءمة".مهما كان تفسيرنا، فإن ما يعنينا في هذا الصدد هو أن أزمة ماكبث الحالية تدفعه إلى التفكير في المستقبل، مستقبله و"غده" الذي لم يعد له معنى في نظره الآن وإنما يزحف ويظل يزحف حتى نهاية حياته اليائسة:

كانت ستموت في الغد لو لم يتم اليوم
وكان الوقت سيأتي لمثل هذا الخبر
هكذا يزحف الغد، ثم الغد، ثم الغد
بهذا الخطو الوئيد الضئيل من يوم إلى يوم
حتى المقطع الأخير من سجل الزمن
وكل أمسٍ مضى أنار السبيل
لبني الإنسان الحمقى إلى تراب الموت
انطفئي، انطفئي أيتها الشمعة الوجيزة الأجل
فما الحياة إلا خيال يسير، ممثل مسكين
يقضي ساعته على المسرح بين الاختيال والاهتياج
ثم يصمت إلى الأبد. إنها حكاية
يرويها أبله، مليئة بالصخب والغضب، ولكن
ما لها معنى

عبارة "المقطع الأخير" أوحى بها "هذا الخبر"، والترجمة الحرفية تقول "هذه الكلمة" وهي بدورها أوحت بـــ"سجل الزمن" ولفظة "أس" أوحى بها "الغد" و"الشمعة" أوحت بها عبارة "آثار السبيل" وهي بدورها أدت إلى "خيال" ولفظة "خيال" أدت إلى "الممثل" و"الممثل" أدت إلى حكاية

يرويها مليئة بالصخب والغضب و"أهبل" أوحت بها "بني الإنسان الحمقى" التي وردت سابقًا. وهكذا نرى أن المناجاة تولدت على نحو عضوي بحيث ترتبط كل صورة فيها بصورة أخرى عن طريق ترابط الأفكار أو تداعي المعاني الواعي أو غير الواعي. والمناجاة بأكملها تعبير دقيق عن رؤية ماكبث لحياته وللحياة العامة في هذه اللحظة، لا شك أن القارئ أو المستمع سيدرك في التو أن إحباط ماكبث ويأسه إنما تم التعبير عنهما عن طريق الصور. إن اللقب الذي خلعه عليه الملك، ولكن في بداية المسرحية والذي اعتقد ماكبث أنه سيقربه من العرش لأنه أثبت صدق الساحرات اللاتي تنبأن له بالعرش أيضًا فرآه "مقدمة سارة للفصل الأعظم من مسرحية الملك الجليل"، الآن وهو يلقي بنظرة إلى الوراء، إلى ماضي حياته ثبت له أنه مجرد خداع وأن مسرحية الملك الجليل التي غامر في سبيلها بكل شيء ليست إلا حكاية يرويها أبله، ممثل مسكين يقضي ساعته على المسرح بين الاختيال والاهتياج، حكاية مليئة بالصخب والغضب ولكن ليس لها معنى. وبدلاً من أن يقول ماكبث ببساطة إنه ضيع حياته أو إن كل ما بذله من جهد وعناء كان سدى، فإنه يرى مأساته ويعرضها في صورة استعارة مستمدة من عالم المسرح، استعارة تمت على طول المسرحية، وواجب المترجم أنه يحافظ على هيمنة هذه الصور المستمدة من المسرح بقدر الإمكان، فهذه الصور لها دلالتها العميقة بما تثيره من قضايا ميتافيزيقية تتعلق بالتعارض أو التناقض بين الحقيقة والسراب؛ بين المظهر الخادع والجوهر الذي لا يريم.

سأكتفي بذكر مثل آخر يؤكد صعوبة ترجمة شكسبير، وهو مثل ورد في ترجمتي لمأساة عطيل. كما هو معلوم استمد شكسبير قصة مسرحيته من حكاية لكاتب إيطالي "جيرالدي سينثيو" وتتلخص في أن دزدمونة وهي سيدة جميلة فاضلة من البندقية وقعت في غرام مغربي بارز في جيش الجمهورية وتزوجته رغم عدم تحمس أهلها لهذا الزواج، وعاشا معًا في وئام عدة سنوات حتى أرسلت الحكومة المغربي إلى قبرص ليقود جيشها فأبحر ومعه زوجته ووصلا سالمين إلى قبرص بعد رحلة خالية من المخاطر عبر بحر هادئ. وكان في صحبة المغربي ملازم وسيم خلبته دزدمونة بجمالها فهام بها وحاول أن يغويها فصدته، فظن أن سبب صدها هو غرامها بجندي شاب كان يتردد على بيت المغربي وتحول حبه لها إلى كراهية شديدة وعزم على الانتقام منها، فأقنع المغربي بأن زوجته تخونه مع ذلك الجندي فقرر المغربي قتلها وعاونه ملازمه على الإجهاز عليها بضربها بجورب محشو بالرمل، ثم استُدعي المغربي فيما بعد إلى البندقية للتحقيق معه ولكنه على الرغم من تعذيبه لم يعترف بجرمه لكن أهل دزدمونة أمكنهم الانتقام منه بقتله في نهاية الأمر.

هذه الحكاية الساذجة التي تزخر بمثلها الآداب الشعبية في كل مكان وزمان تمكن شكسبير من أن يصهرها في بوتقة خياله وأن يصنع منها عملاً يعد من أروع ما كتبه من المسرحيات وأشدها تركيزًا وشاعرية. حور شكسبير أحداث الحكاية لخدمة أهدافه الدرامية فمثلاً جعل دزدمونة تفر من أهلها لتقترن بعطيل، وبذلك أتاح الفرصة لعطيل لأن يدافع عن سلوكه أمام مجلس شيوخ البندقية في خطبة

تتميز بالرومانطيقية والغرائبية وبمستوى رفيع من الشاعرية، كذلك جعل شكسبير عطيل ودزدمونة يبحران منفصلين ويجابهان عاصفة عاتية تعرضهما للخطر، وبوصولهما إلى قبرص كل على حدة هيأ الفرصة لملازمه كاسيو ليرحب بدزدمونة بلغة مثالية أقرب إلى التقديس. كما جعل أهل قبرص ينتظرون مجيء عطيل بفارغ الصبر لخلاصهم وإنقاذهم من خطر الغزو التركي، ويستقبلونه استقبالاً يؤكد بطولته ويكاد يضفي عليها بُعدًا أسطوريًّا. كذلك أدخل شكسبير على الحكاية شخصية رودريجو وجعله عنصرًا جوهريًّا في تطوير الأحداث، فأصبح هيامه بدزدمونة بمثابة العقدة الثانوية في المسرحية. كما أن شكسبير رفض الطريقة البشعة التي قُتلت بها دزدمونة في الحكاية إذ ن عطيل لم يعتبر ما فعله بدزدمونة في النهاية جريمة قتل وانتقام وإنما رآه دفاعًا عن الشرف وتضحية وقربانًا يقدمه للعدالة، وفي ذلك من الشاعرية بقدر ما فيه من خداع النفس. كذلك لم يأخذ بمصير عطيل كما ورد في الحكاية لأنه أراد أن يحافظ على كرامته ووقاره وإبائه ويؤكد مأساوية المسرحية.

والشخصيات في الحكاية كما هو متوقع في حكاية أقرب إلى الحكايات الشعبية –مجرد أنماط جامدة– تعوزها الحيوية، فنفخ شكسبير فيها الحياة وكساها لحمًا ودمًا وأكسبها تعقيدًا وواقعية. ويتضح ذلك بشكل خاص في تصويره لشخصية ياجو الذي يعجز النقاد عن تفسير مقدار ما يضمره من الشر كلية؛ فيظل الشر في نهاية الأمر سرًّا من الأسرار. كل هذا يقدمه لنا شكسبير بلغة متعددة المستويات تتفاوت بين ما يقترب من اللغة الدارجة أو لغة الحديث في مطلع المسرحية وبين ما يسمو إلى آفاق الشعر البعيدة، بين ما يرتفع إلى أعلى درجات الفصاحة وبين ما يهبط إلى الهذيان، وعلى المترجم أن يحاول بقدر المستطاع أن يجد ما يقابل هذه المستويات.

تبدأ أحداث المسرحية أثناء الليل أمام بيت برابانشيو والد دزدمونة، نرى ياجو وصنيعته رودريجو الذي يبتز ياجو ماله ويغرر به ويمنيه بالوعود الزائفة لكي ينال مآربه من دزدمونة، وكان قد تزوج عطيل منها منذ ساعات. يعاقب رودريجو ياجو غاضبًا لأنه لم يخبره بموضوع هذا الزواج من قبل فيقول:

- كلام فارغ! لا تقل لي، أنت يا ياجو الذي تصرف في مالي كما لو كان كيس نقودي ملكك وحله وربطه بيدك — كيف أغفر أنك كنت تعرف هذا؟

ويدافع ياجو عن نفسه فيخبره بأنه لم يدر في خلده أن شيئًا مثل هذا كان سيحدث ويؤكد له أنه يمقت عطيل وأنه لا يتبعه إلا لكي ينتقم منه لأنه فضل عليه كاسيو وعينه ملازمًا بينما ظل ياجو حامل علمه. ولذلك فهو يتدبر الوسائل ويتحين الفرص للانتقام منه وللإيقاع بكاسيو. ويحرص رودريجو على الصياح والصراخ في جوف الليل الساكن لإيقاظ برابانشيو من نومه ويستثير برابانشيو ضد عطيل بلغة بذيئة فاحشة. فيصعق الرجل حين يكتشف أمر فرار ابنته ويتوجه إلى دوق البندقية ينشد محاكمة عطيل وعقابه، إذ يتهمه بإغواء دزدمونة وإفساد عقلها بالسحر

والشعوذة. عندئذ تتاح الفرصة لعطيل للدفاع عن نفسه أمام مجلس شيوخ البندقية بهذه الخطبة التي يضفي أسلوبها الوقار والنبل على شخصية البطل:

سادتي النبلاء الأجلاء العظام، يا أولي السلطة والحكمة
والوقار. صحيح أنني أخذت كريمة هذا الشيخ. صحيح
تمامًا. وصحيح أيضًا أنني تزوجتها. هذا هو أقصى
ما ارتكبت من ذنب، غايته ومنتهاه. إنني رجل خشن الكلام
و لم أرزق القدرة على ما تجلبه حياة السلم من ليِّن الحديث،
فمنذ أن بلغت ذراعاي عنفوان السابعة من عمري وحتى
الآن قرب انصرام التسعة أهلة الماضية كان أعظم بلائي
في ميدان الحرب، وحيث تُضرب الخيام ولا أستطيع
الحديث عن هذا العالم الواسع إلا فيما يخص المعارك
والقتال، ولذلك فحين أتحدث دفاعًا عن النفس لن أستطيع
تحلية الدفاع أو التأثير بسحر البيان، ومع ذلك أرجو أن
تتكرموا فتصبروا حتى أحكي لكم القصة الكاملة الصادقة
لحبي وأي العقاقير والتعويذات والرقى والسحر الجبار
وما أنا متهم باستخدامه لكسب كريمته.

ويمضي فيقول:

لقد حباني والدها بعطفه، وكثيرًا ما كان يدعوني لبيته
ليطلب مني دائمًا أن أقص عليها سيرة حياتي بالتفصيل
سنة بسنة، ما جزته من المعارك والحصارات
وما صادفني من أحداث الدهر وتقلباته من حظ سعيد وحظ
عاثر. سردتها له جميعًا منذ أيام صباي حتى اللحظة
التي طلب مني فيها أن أروي قصتي، رويت له غرائب
الصدف والكوارث في البر والبحر، عن نجاتي بأعجوبة من
الموت المحيق من ثغرات في الحصون. عن وقوعي أسيرًا
في يد العدو الوقح الذي باعني كالرقيق ثم كيف كان
عتقي وسلوكي خلال تاريخ حياتي المضني، عن الكهوف
الشاسعة والفيافي الخاوية والمحاجر الصلدة، والصخور

والجبال الشاهقة التي تلمس رءوسها عنان السماء.
كانت دزدمونة تنصت إلى حديثي
بشغف شديد ورجتني أن أروي لها قصة حياتي كاملة لأنها
لم تسمع منها إلا شذرات دون أن تركز عليها، أجبتها إلى
طلبها فكانت تذرف الدموع أحيانًا عطفًا عليّ حين
وصفت لها بعض الأحداث الأليمة التي مررت بها في
شبابي، وحين فرغت من حكايتي كافأتني بالغزير من
التنهدات وقالت إنها حكاية عجيبة عجيبة حقًّا وأليمة أليمة
جدًّا، لقد شكرتني ثم طلبت مني إن كان
لديّ صديق يحبها أن أعلمه كيف يروي قصتي فيكون ذلك
كفيلاً بأن أستحوذ على قلبها. عندئذ تشجعت فبحت لها
بحبي. لقد أحبتني لما جزته من المخاطر وأحببتها
لشفقتها عليّ. هذا يا سادتي هو فن السحر الوحيد الذي
استخدمته معها.

هذا الأسلوب بما يتميز به في الأصل من نغم هادئ رزين وإيقاع بطيء عذب هو الذي جعل العديد من النقاد يتحدثون عن موسيقى عطيل، أي الموسيقى التي يتصف بها كلام عطيل والتي تميزه عن كلام غيره من أبطال مآسي شكسبير.

ونلاحظ أن هذا الأسلوب يكاد يختفي تمامًا بعد أن يتمكن ياجو بمهارة شيطانية من إثارة مشاعر الغيرة في نفس عطيل، يتغير عطيل كلية بعد أن سرى سم ياجو في دمه وأثر في نفسه تأثيرًا عميقًا، بحيث أصبح إلى حد ما يتحدث نفس اللغة التي يستخدمها ياجو وهي لغة ملؤها صور الحيوان والشهوة والخسة والقبح، فيقول (ص ١٢٧ – ١٢٨):

لعلها تحولت عني لأني أسود وليس في كلامي من الرقة والنعومة ما في كلام
المرفهين من رواد الخدور أم لأنني هبطت في وادي العمر، ومع ذلك فلم أتقدم
في السن كثيرًا. لقد ذهبت وخدعتني وليس لي عزاء سوى أن أمقتها ... إنني
لأوثر أن أكون ضفدعًا يعيش من أبخرة القبو على أن يظل السنين في الشيء الذي
أحبه ركن شاغر يستمتع به الآخرون

ويقول (١٦٧ – ١٦٨):

لو أن السماء شاءت أن تمتحنني بالبلايا والأرزاء، لو أنها أمطرت على رأسي العاري
وابلاً من شتى صنوف الذل والعار. لو أنها أغرقتني في الفاقة حتى شفتي
وقضت عليّ بالأسر وعلى أقصى آمالي بالخيبة، لكنت وجدت في زاوية من روحي قطرة من الصبر
ولكن المكان الذي أودعت فيه قلبي وعواطفي وآمالي والذي لا أستطيع العيش إلا
فيه، الينبوع الذي يجري منه تيار حياتي وبدونه ينضب ويصيبه الجفاف – هذا
المكان الطاهر يتحتم عليّ إما أن أنبذه وإما أن أحتفظ به بعد أن تحول إلى مستنقع
النجاسة يعج بالقاذورات وتتواقع وتتناسل فيه ضفادع الطين

وجدير بالذكر أن ياجو يتمكن من أن يعمي بصيرة عطيل وذلك عن طريق ما يملأ به من مخيلته من صور بشعة يرسم له فيها زوجته وكاسيو في أوضاع جنسية يجزع منها الرجل الشريف وتبعث في نفسه انفعالاً صاخبـــًا يشله عن التفكير الواضح السليم ويجعله عاجزًا عن رؤية الحقيقة فيصدق ما يقدمه له ياجو من أكاذيب ويعتبرها أدلة قاطعة على خيانة دزدمونة. ويمضي ياجو في تعذيبه واستفزازه لعطيل حتى يتحول كلام عطيل إلى مجرد هذيان ويفقد القدرة على الكلام كلية إذ يغمى عليه. ومن التقاليد المسرحية المتبعة أحيانًا أن يطأ ياجو بقدمه جسد عطيل المنبطح على الأرض وهو في حالة الإغماء رمزًا لانتصار الشر الساحق على الخير.

بيد أن عطيل في الفصل الأخير وبعد أن يعقد العزم على قتل دزدمونة في نهاية الأمر تهدأ ثائرته بعض الشيء، ويقل هيجانه ويستفيد شيئًا من أسلوبه القديم في مناجاته الأخيرة التي هي أجمل ما كتب شكسبير (ص ١٩٣):

(دزدمونة نائمة في سريرها وبجانبها مصباح يضيء)
(يدخل عطيل)
عطيل: إنه السبب، إنه السبب يا نفسي، لن أذكره لكِ أنت أيتها
النجوم الطاهرة، إنه السبب ومع ذلك فلن أريق
دمها ولن أخدش بشرتها الأشد بياضًا من الثلج، الملساء
مثل مرمر الضريح، غير أنها يتحتم عليها أن تموت
وإلا خانت رجالاً آخرين، سأطفئ نور المصباح هذا ثم
أطفئ نورها، إن أطفأتك أنت يا خادم اللهب المضيء
فبوسعي أن أستعيد نورك إن ندمت على فعلي وعدلت عن
رأيي. أما نورك أنت يا أدق نموذج أبدعته يد الطبيعة

الصناع فمتى ما أطفأته لن أدري أين أجد رب النار الذي
يستطيع أن يشعل نورك من جديد، متى ما قطفت
الوردة لن يكون بمقدوري أن أعيد إليها الحياة والنمو فهي
لا محالة ستذبل، سأشمها وهي في منبتها على الشجرة
(يقبلها) ما أعطر نفسها، إنه يكاد يقنع العدالة بأن
تكسر سيفها، قبلة ثانية وقبلة ثالثة، كوني هكذا بعد
الممات فأقتلك ثم أحبك بعدها، قبلة أخرى وهي الأخيرة.

لا يحدد لنا عطيل كنه هذا السبب ولذلك ذهب النقاد مذاهب شتى في تفسير السبب، فبعضهم وهم الأغلبية فسروه على أنه خيانة دزدمونة ومنهم من قال إنه يعني سواد لونه بل ومنهم من ظن أنه بقصد ضعف رجولته، ولكن مما يدعم التفسير الأول (أي خيانة زوجته) هو أن عطيل لا يود أو يخشى أن يذكر السبب للنجوم الطاهرة، ففي الأساطير الإغريقية نجد أن النسوة اللاتي قاومن الإله زيوس المعروف بشبقه وشهوته العارمة أي النسوة الطاهرات مسخهن زيوس في صورة نجوم في السماء. وتظهر في هذا المقطع صعوبة ترجمة عبارة Promethean heat، ويمكن تبين سبب ذلك عند قراءة النص الإنجليزي :

Othello:

It is the cause, it is the cause, my soul
Let me not name it to you, you chaste stars!
It is the cause. Yet I'll not shed her blood,
Nor scar that whiter skin of hers than snow,
And smooth as monumental alabaster:
Yet she must die, else she'll betray more men.
Put out the light, and then put out the light:
If I quench thee, thou flaming minister,
I can again thy former light restore,
Should I repent me, but our thy light,
Thou cunning'st pattern of excelling nature,
I know not where is that promethean heat
That can thy light relume, when I have plucked the
Rose,

I cannot give it vital growth again,

It needs must wither, I'll smell it on the tree,

He kisses her

O balmy breath, that dot almost persuade

Justice to break her sword! One more, one more,

Be thus when thou art dead and I will kill thee,

And love thee after. One more, and this the last.

So sweet was ne'er so fatal. I must weep.

But they are cruel tears: this sorrow's heavenly-

It strikes where it doth love. She wakes.

ومن الواضح أنه لا تحسن ترجمة promethean heat ترجمة حرفية فنقول "الحرارة البروميثية" وهذه عبارة لا تستسيغها الأذن كما أنها لا تعني شيئًا لمن لا يعرف أسطورة بروميثيوس بالكامل. فالإشارة هنا ليست فقط إلى بروميثيوس الذي سرق النار من الآلهة وأعطاها للبشر وإنما أيضًا إلى كون بروميثيوس قد خلق الإنسان من طين. لذلك قررت بادئ الأمر أن أترجمها " أما نورك أنت ... فمتى ما أطفأته لن أدري أين أجد رب النار الذي يستطيع أن يشعل نورك من جديد" ثم عدلت أخيرًا عن هذه الترجمة ووجدت أن الأدق والأوضح أن أترجمها هكذا: "أما نورك أنت يا أدق نموذج أبدعته يد الطبيعة الصناع فمتى ما أطفأته لن أدري أين أجد القبس الإلهي الذي يستطيع أن يشعل نورك من جديد ويبعث فيك الحياة".

وهذا مثل آخر لصعوبة ترجمة شكسبير إلى العربية، صعوبة مردها في هذه الحال إلى مدى تغلغل الأساطير اليونانية في الحساسية الإنجليزية في عصر شكسبير. ولا شك أن هذا يؤكد لنا حاجة المترجمين إلى مناقشة مثل هذه الصعوبات والاستفادة من تجارب بعضهم البعض.

وأود أن أختم كلمتي هذه بالتعبير عن أسفي الشديد لعدم وجود منبر عندنا يعنى بشئون الترجمة ويرصد ما يصدر من الترجمات وبمناقشته وتقييمه، فالمترجم منا يبذل الكثير من الجهد المضني ويتكلف عناء الاجتهاد لا يدفعه إلا حبه للأدب ورغبته في أن يشاركه القارئ متعة قراءته. وإنه مما يدعو للأسف حقًا أن المترجم عندنا يشعر بالعزلة ليس فقط أثناء عملية الترجمة وإنما يظل يشعر بالعزلة حتى بعد نشر الترجمة وظهورها إلى حيز الوجود.

جابر عصفور:

نشكر الدكتور مصطفى بدوي على هذه المداخلة الممتعة والعميقة، والآن ننتقل إلى الدكتورة فاطمة موسى، وهي أستاذتي أيضًا، هي لم تدرس لي حقًّا إنما تعلمت منها الكثير، وهي بمثابة أمي في واقع الأمر، ولهذا أحييها تحية هائلة وأقول لها حمدًا لله على السلامة. وقد قدمت ترجمة لمسرحية الملك لير ولحسن الحظ أن هذه الترجمة قُدمت على المسرح القومي بإخراج الأستاذ أحمد عبد الحليم، وهو موجود معنا بين الحاضرين. ولهذا بعد أن تنتهي الدكتورة فاطمة موسى من إلقاء كلمتها سأطلب من الأستاذ أحمد عبد الحليم أن يقص علينا بعض المشاكل التي واجهته أثناء إخراج هذا النص الصعب، والذي ترتب على هذا الإخراج أن امتلأ المسرح القومي وهي من المرات النادرة، وكنت كل مرة أسال فيقال لي إن العدد كامل في المسرح، وأنا كنت أظن قبل ذلك أن مسرحية لشكسبير لا يمكن أن تستهوي الناس الذين تعودوا على لهو تافه ساذج، فأثبت الأستاذ أحمد عبد الحليم بإخراجه لنص الملك لير. وبترجمة الدكتورة فاطمة موسى أن إقبال الناس ممكن إذا ما قدمنا لهم العميق بلغة سهلة ميسرة يستطيعون فهمها ويستطيع الممثلون على خشبة المسرح أن يؤدوها.

فاطمة موسى:

أشكر ابني العزيز الدكتور جابر عصفور الذي يسعدنا جميعًا الآن في كنف المجلس الأعلى للثقافة ويحاول تقديم ما يمكن من ترجمات ومازلنا نوالي العمل معًا، لقد تحدث الدكتور جابر عصفور عن ترجمة الملك لير، أولاً، أنا شخصيـــًّا درست شكسبير كطالبة ثم درّسته كمدرسة، ولابد أن أذكر أننا كنا محظوظين أكثر من الأجيال الحالية لأننا كنا نشاهد في السينما كثيرًا من الأعمال التي تأتينا مباشرة بعد إنتاجها في الخارج. ولقد شاهدت في السينما فيلم عطيل لأورسون ويلز، والمسرحية الشهيرة لشكسبير وهي مسرحية هنري الخامس، وشاهدت هاملت للورانس أوليفييه، وهي ترجمة وتعبير عن فكرة وتفسير فرويد لشكسبير، وفيها يبدأ المنظر بسرير الأم، وهو أول شيء في المدخل، وأقصد أنه كان بإمكاننا مشاهدة أعمال مختلفة، ولا نقتصر على ما هو موجود الآن في التليفزيون والسينما، كانت الآفاق أوسع أمامنا مما يحدث الآن. هذا بالإضافة إلى أنني عند سؤالي للطلبة عن عدد المسرحيات التي يدرسونها لشكسبير في نصف العام الدراسي الواحد والذي لا يزيد عن شهرين فلا وقت لديهم للاستفادة من أي شيء خارج قاعة الدرس، وطبعًا لا أظن أنه يمكن لأي شخص أن يتوقع أن يقوم الطلبة بقراءة أي شيء بعد ذلك سواء كان مسرحًا أو رواية.

وعندما كنت طالبة أدرس رواية لكاتب، كنت أقرأ أعماله كلها، ولا أظن أن هناك من يفعل ذلك الآن. وكمدرسين مصريين تولينا قسم اللغة الإنجليزية منذ بداية الخمسينيات وكنا ندرس كل الفروع، فأنا مثلاً قمت بتدريس شكسبير لسنوات ودرَّست الرواية سنوات أخرى، ودرَّست الترجمة وكل المواد الأخرى في القسم، وبعد ذلك حينما ذهبت إلى جامعة الملك سعود اضطررت إلى أن أقوم

بتدريس النقد. فالمدرس منا كانت له خبرة في كل المجالات، وقد أغرمت بتدريس شكسبير ودرسته مع التدقيق في كل شيء، وكما قال الدكتور جابر عصفور، قمت بترجمة مسرحية الملك لير بعد أن كنت قد درَّستها لعشرة أعوام وترجمتها في أواخر الستينيات بناء على طلب المرحوم الأستاذ نبيل الألفي وكان وقتها الصديق الدكتور عبد العزيز الأهواني يرحمه الله هو المسئول عن هيئة ومؤسسة المسرح، وكنت أتعامل معهم كثيرًا لأنني كنت عضوًا في لجنة القراءة، ومهمتي أن أقرأ العديد من المسرحيات لتحديد ما يصلح منها وما لا يصلح، وطلبوا مني أن أقوم بترجمة الملك لير. وبعد انتهائي من ترجمة أول فصل عرضته على المخرج، فقد كانت لدي نظرية بالنسبة لشكسبير ولغة شكسبير، فهو يخلط بين النظم والنثر، ويستخدم النثر للتعبير عن شخصيات إما مستواها الاجتماعي منخفض كالفلاحين والعمال أو في الخطابات والرسائل، أو أن يكون الحديث لشخص مجنون، مثلما فعلت زوجة ماكبث عند سيرها أثناء نومها، فتكلمت بالنثر وليس بالنظم. فالنظم للشخص المثقف الذي له سيطرة على نفسه. وتقوم فكرتي على ترجمة الأجزاء الكوميدية في الملك لير والأجزاء التي بها هلوسة –وهي كثيرة في هذه المسرحية– باللغة العامية. وكنت صغيرة ومتحمسة، ولذلك قمت بتطبيق هذه النظرية في الفصل الأول، وعندما رآها الأستاذ نبيل الألفي رحمه الله صعق، وبعدها قرأها أحد النقاد من الأصدقاء وسألني متعجبًا كيف سيتم التمثيل بـــهذه اللغة؟ هذه ليست لغة تمثيل، وذلك لأن فكرتهم عن التمثيل أنه صراخ وخطابة مثلما تعودوا من جورج أبيض ويوسف وهبي وغيرهما، وطبعًا هذه اللغة لم تكن تصلح. المهم أنني لم أعلق وسحبت منهم هذا الفصل، ولكن بعد استشارة الدكتور عبد العزيز الأهواني استكملتها ولكنني لم أعد إليهم وصرفت النظر عن التعاقد معهم وإعطائهم المسرحية لتمثيلها، ومع الأسف صدرت عن هيئة الكتاب وأنا خارج البلاد عام ١٩٧٠، وكنت قد أعددت لها المقدمة وكل شيء، ولكن كان بها أخطاء كثيرة، فظلت هكذا منذ سنه ١٩٧٠ إلى أن عدت أدراجي بعد سنوات. وقد عملت بجامعة الملك سعود طوال عقد الثمانينيات، وكنت أشاهد كل يوم في حوالي الساعة الثالثة مسلسلاً أو مسرحية من دولة عربية مما جعلني أدرك أن اللغة العامية ليست العامية الخاصة بنا فقط، بل هناك عاميات عربية متعددة، ومع أن عاميتنا المصرية هي الأقرب إلى الفصحى وأن الجميع يعرفها، فإن العراقيين مثلاً ينطقون حرف الراء على أنه هاء، وغير ذلك من اللهجات في الدول العربية، ومن هنا أصبح عندي تصور أنضج للعامية. وعندما أردت إعادة طبع المسرحية مرة أخرى في التسعينيات، أي بعد مرور أكثر من عشرين عامًا قمت بعمل تغييرات، لم أقم بتغيير الترجمة ولكني قللت من استخدام العامية وحاولت أن أقترب من الفصحى بقدر الإمكان، وهذا هو ما يجب فعله. ولا يمكن جعل الرجل المجنون يتكلم باللغة العربية الفصحى، ولكن يجب الاقتراب من الفصحى قدر الإمكان. كما أني جعلت شكل النص نفسه نثريًّا ولكنه منغم والتزمت بالسطور، وبذلك خرج النص أفضل بكثير من نص عام ١٩٧٠، وما جعلني لا أستمر في هذا الاتجاه هو أنني رأيت إخراج نبيل الألفي في الستينيات لماكبث وهي أقصر مسرحية لشكسبير. كان العمال يقومون بتغيير المناظر بين الفصول مما جعلنا نجلس حتى الساعة الثانية بعد منتصف الليل في أقصر مسرحية لشكسبير، وكان حارس بيت ماكبث، وهو من

المفترض حارس بوابة جهنم يؤدي النص الخاص به بلغة عربية فصحى، ومن المفترض أن محتوى كلامه متدنٍ للغاية، منها كلمة "براز"، وغيرها من الألفاظ. وهذا ما جعلني لا أحاول أن أعطي النص المسرحي لأية جهة لتمثيله.

وبعد عودتي من السعودية في التسعينيات وكنت أعمل على إتمام مشروع قاموس للمسرح صدر ١٩٩٦-١٩٩٨، عدت إلى مسرحية الملك لير، وكنت قد شاهدتها عدة مرات في إنجلترا وتعرفت على أنواع مختلفة من الإخراج. واكتشفت وأنا أبحث عن نسخ منها أنها قد نفدت، وأنني لم أقم بعمل عقد رسمي مع الهيئة بخصوصها، ولكن عندما طلبوا من الفنان يحيى الفخراني تمثيل دور الملك لير، طلب كل الترجمات وانتقى ترجمتي، وقام بإخراجها الفنان أحمد عبد الحليم إخراجًا جيدًا، وهو فنان تخرج في إنجلترا ويعرف كل ذلك. وقد قام بعمل بعض التغييرات البسيطة، وسوف يحكي لكم الأستاذ أحمد عبد الحليم كيف تم استخدام هذا النص دون استئذان مني وعرضه دون علمي!! ونجحت هذه المسرحية نجاحًا كبيرًا وامتلأ المسرح بالمشاهدين كل ليلة، وكان كثير من المتفرجين "غير المثقفين" يفهمونها جيدًا، وكان الناقد أحمد عباس صالح وهو الذي كان قد سألني "كيف سيتم التمثيل بهذه اللغة؟" في البداية، كان موجودًا في المجلس الأعلى للثقافة لسبب ما، وقلت له إنه هو المسئول عن تأخر المسرح المصري في تقديم شكسبير للجمهور لمدة ثلاثين عامًا، ولكنه لم يتذكر أبدًا أنه سألني في يوم من الأيام كيف سيتم التمثيل بهذه اللغة؟ ولكن في الحقيقة كان ذلك من العوامل التي جعلتني عدلت مرة أخرى -وبجهود صديقنا المرحوم عبد العزيز الأهواني الذي ساعدني بعد أن جعلني أحكمه في الأجزاء العامية- ونجحت المسرحية نجاحًا كبيرًا والحمد لله ونرجو أن يعاد عرضها. وقد حاولت عند الطبع أن أضفي عليها صورة استوحيتها من أول مرة رأيت فيها مسرحية الملك لير في لندن لجون جيلجرت، ووضعت خريطة عمل تتضمن مقدمة جيدة، هذا لأنني استخدمت طبعة الأردن، وكثير من المترجمين لم يذكروا نهائيًّا أية طبعة من الطبعات التي استخدموها لأن هناك اختلافًا بينهم، ولا يوجد شكسبير واحد بل إنه يختلف حسب الطبعة. ولكن ابتداءً من الوقت الذي قمت فيه بالعمل على الطبعة الأولى للملك لير، وعندما بدأ الأساتذة الزملاء المتخصصون بالدخول إلى ترجمة أعمال شكسبير أصبح هناك اهتمام بالطبعة.

وبالنسبة لترجمة أعمال شكسبير عمومًا وبالنسبة لتقديم هذه الأعمال إلى القارئ العربي، فنحن مهتمون بهذا الموضوع منذ الستينيات، وأنا أتذكر أن أول كتاب نشرته في الهيئة حين كان الدكتور شكري عياد هو المسئول عن هذا الكتاب الثقافي، كتبت له عن شكسبير شاعر المسرح، لأن شكسبير شاعر للكثير، واستخدمت فيه كمرجع أحد الكتاب الإنجليز المشهورين واسمه هاريسون وكان له كتاب الكتابات عن شكسبير شاعر المسرح، ومن منطلق عضويتي في جمعية شكسبير أو Shakespeare Association التي تعقد اجتماعاتها كل عام، طُلب مني أن أقوم بعمل بحث على ترجمة مسرحية هاملت إلى اللغة العربية لمجلة يابانية خصصت أحد أعدادها لترجمة هاملت. وعملت على هذا الموضوع، وفعلاً قرأت الترجمات المختلفة لهاملت واكتشفت أن هناك باحثة كويتية لا أستطيع تذكر اسمها الأول ولكن لقبها هو "البحر"، وهي تلميذة لأستاذة من الأساتذة المتخصصين في شكسبير،

وعندما كنت في المؤتمر السنوي في مسقط رأسي، حدثتني عن هذا البحث، وأعطته لي وعملت أنا لمدة عامين وقرأت جميع الترجمات، وبالطبع كان للدكتور مصطفى بدوي أحد الأبحاث المنشورة عندنا في دراسات القاهرة Cairo Studies وكنت قد عارضته في العديد من الموضوعات، ثم انتهيت من البحث وأرسلته للنشر في اليابان ثم أرسلوا إليّ النسخ، وصادف أنني كنت وقتها في مهمة علمية في فرنسا، فقام العاملون بالإدارة بإرجاع هذه النسخ مرة أخرى، ولا يوجد لدي أي منها، وكان اليابانيون مهتمين بنص هاملت، وقد نشرت البحث في أول عدد تذكاري لدراسات القاهرة Cairo Studies، التي يصدرها قسم اللغة الإنجليزية على شرف أستاذ في كل مرة، وهذا العدد كان على شرف مجدي وهبة، وقمت بنشر موضوع "هاملت في مصر" أو Hamlet in Egypt في هذا العدد التذكاري، وأثبت فيه العديد من الأفكار، وأولها أنني عرَّفت المترجمين الأوائل وهم طانيوس عبده وسامي الجريديني ويوسف حداد، والأخير هو أول من قام بإعداد مسرحية روميو وجوليت لسلامة حجازي، وسُميت وقتها شهداء الغرام، وكانت أول مسرحية تُعرض باللغة العربية لشكسبير وكانت مليئة بأشعار باللغة العربية يغنيها سلامة حجازي لأن الناس في هذا الوقت كانت تذهب إلى المسرح من أجل سلامة حجازي وليس لأي سبب آخر. وبعدها عندما قام بعرض هاملت، وكانت من ترجمة طانيوس عبده نصحه المثقفون ألا يضيف إليها أغاني فكانت النتيجة أن المشاهدين كانوا يجلسون ويرفضون الخروج من المسرح في النهاية معتقدين أنه لا يزال هناك فصل ناقص، وعندما بحث عن المترجم ولم يجده ووجد أحمد شوقي، وكان لا يزال في شبابه، فنظم بعض المقطوعات، ثم قام سلامة حجازي بغنائها وكانت أول أغانٍ تم تسجيلها على أسطوانات عندما تم افتتاح قاعة أوديون في مصر عام ١٩٠١. وبعد ذلك جاءت مسرحية هاملت ترجمة طانيوس عبده بعد شهداء الغرام، ووقتها أصاب سلامة حجازي المرض وظل يغني ويمثل وهو يجلس على كرسي إلى أن مات، وبعده أخذت أحد الفرق الربرتوار الخاص به ومثَّلت هاملت، وهناك سامي الجريديني الذي كان قد قام بترجمة هاملت. ثم جاء مطران الذي ترجم ثماني مسرحيات لشكسبير، وقد قمت بإجراء بحث باللغة العربية عن ترجمات مطران، فإنه في أحد المؤتمرات في جامعة القاهرة منذ فترة من المفروض أنه معد للنشر في مجلة الترجمة في المجلس الأعلى للثقافة منذ ثلاثة أعوام، ومن المفروض أن تصدر الشهر المقبل، ولهذا أزكيها لقراءتها.

كان مطران مشهورًا بترجماته فقد كان شاعرًا بالفعل، ولكنه كان يترجم عن الفرنسية وليس عن الإنجليزية، وفي الغالب أيضًا عن نص فرنسي غير مكتمل لأنه دائمًا كان يتم عمل نصوص مختصرة لشكسبير يتم فيها حذف بعض الفصول والمقاطع التي تحتوي على ألفاظ فاضحة، وكان هذا في الغالب عن نص فرنسي خاص بالتلاميذ في لبنان، وبالتالي فإن كل ترجماته عن نصوص فرنسية. وقد قام مطران بترجمة عطيل وهاملت والملك لير وماكبث وجميع التراجيديات الكبيرة ولكنه لم يترجم الكوميديات، لأن الكوميديات لا يمكن أن تتم ترجمتها ترجمة فصيحة لأن لها عدة أنواع من الحبكات. الكوميديا الوحيدة التي ترجمها هي تاجر البندقية لأنها ليس بها مشاهد لا يمكن ترجمتها إلى العربية، ولذلك فإن تاجر البندقية من المسرحيات التي يتم عرضها إلى اليوم، وأنا أتذكر أن أول مسرحية شاهدتها وأنا

تلميذة في الثانوي على مسرح المدرسة كانت تاجر البندقية، وأظن أنه تم تمثيلها أيضًا في الجامعة، المهم أن ترجمة مطران بسبب شعره الفصيح باللغة العربية قدمت شكسبير بشكل جعلنا نحن المتخصصين نقول إن هذا ليس شكسبير ولكن تم تقديم "أكون أو لا أكون" وغيرها من المقاطع الشهيرة في هذه المسرحية.

من ألطف الترجمات والعروض كان العرض الخاص بفاطمة رشدي الممثلة المشهورة والتي كانت متزوجة من عزيز عيد وهو أحد المخرجين البارعين، وبما أنه تم تمثيل هاملت في أوروبا ومازال يتم تمثيلها على أن شخصية هاملت هي سيدة، حيث كانت سارة برنار الممثلة الفرنسية الكبيرة هي التي اشتهرت بأداء دور هاملت، فقام عزيز عيد بإخراج فيلم جعل فيه فاطمة رشدي تقوم بتمثيل دور هاملت، ثم قام يوسف وهبي بإخراج فيلم جعل فيه أمينة رزق تلعب دور هاملت ولكنهما لم يلاقيا نجاحًا كبيرًا.

وقد ذكر الدكتور جابر عصفور ترجمة طانيوس عبده وكيف تخلو النهاية من ذكر الكثير من القتلى، ففي الواقع، في مسرحيات شكسبير كانوا يضطرون إلى إدخال جيش لرفع الجثث لأن المسرح وقتها لم تكن له ستائر ولا أنوار تُطفأ ويسود الظلام ليقوم القتلى ويخرجوا بأنفسهم، فتم تغيير النهاية و لم يُقتل هاملت ولا أية شخصية أخرى في المسرحية، وبدلاً من ذلك قاموا بوضع نهاية سعيدة حتى لا يحزن الجمهور، وجاء إلى هاملت أبوه الشبح وقال له "اصعد إلى عرشك ميمونًا..." إلى آخره.

إن ترجمة شكسبير ممتعة، ولا يستطيع المترجم الانتهاء من الترجمة دون الرجوع إليها مرات، وقد اكتسبت الكثير بعد أن أعددها للنشر بفكر جديد، وأول شيء اعترض عليه الدكتور مصطفى بدوي عندما قرأه في الترجمة الأولى كان وجود العديد من النصوص والمقاطع بالعامية، وطبعًا لا يزال هذا موجودًا خصيصًا في دور المهرج وفي مشاهد الهلوسة. واللطيف أن يتم الآن عمل إصدارات أو versions حديثة من مسرحية الملك لير، ومن درس في قسم اللغة الإنجليزية يعرف إدوارد بوند الذي كتب مسرحية الملك لير الحديثة وهي شيء مختلف تمامًا، وهناك أيضًا حركات نسائية تجعل شخصيات المسرحية نسائية، والمسرحية مازالت تجتذب الناس وتدعوهم أن يضيفوا إليها ويقوموا بإجراء التغييرات فيها، ويحدث هذا في مسرحيات كثيرة، وقبل مرضي في آخر مرة كنت فيها في لندن شاهدت إخراجًا جيدًا جدًّا لهاملت قام به شقيق الممثلة المعروفة فانيسا ريدجريف واسمه هول ريدجريف، وكان بها الكثير من العناصر الجديدة، لكن لاتزال روح المسرحية نفسها لم تتغير. ومازال مسرح شكسبير في ستراتفورد يقدم أدوارًا جديدة كل عام، هذا بالإضافة إلى ما يعرض في لندن وفي البلاد الأخرى، وهذا يعني أن شكسبير مازال حيًّا ولايزال يُترجم وتُعرض أعماله. ومن حسن حظي أنني كنت في إنجلترا عام ١٩٦٤ أيام الاحتفال بمئوية شكسبير وشاهدت العديد من مسرحياته ومنها عطيل للورنس أوليفيه،

ووقتها حصلت أهداف سويف ابنتي بعد الوقوف طويلاً في الصفوف على تذكرة واحدة، فدخلت هي نصف العرض ودخلت أنا النصف الآخر.

وفي النهاية، أتمنى أن نولي اهتمامًا أكثر لهذه الترجمات، وأعتقد أن أحد الحضور سأل عن الترجمات العربية، وأنا أتفق معه لأن العربية مطلوبة ولكننا يجب أن نظل نترجم ونعالج هذه الروائع الثابتة.

جابر عصفور:

قبل بدء التعقيبات اسمحوا لي أن أعطي دقائق قليلة لمن أخرج مسرحية الملك لير وهو الأستاذ أحمد عبد الحليم، الذي سيروي لنا تجربته في الإخراج، وقد أنتج المسرح القومي في الفترة الأخيرة مسرحيتين لشكسبير، مسرحية قام بإعداد النص العربي لها جمال عبد المقصود وكان إخراجها من أردأ ما رأيت في حياتي، ولكن كان الإخراج في مسرحية الملك لير متميزًا للغاية.

أحمد عبد الحليم (مخرج بالمسرح القومي):

أود أن أشكر هذا المنتدى الرائع الجميل الذي أثار قضية من أهم القضايا وهي قضية الترجمة لأن معظمنا حتى كمخرجين عندما نتعامل مع ترجمة ما، أحيانًا نصادف بعض التركيبات اللغوية الصعبة، وأقول إن المترجم مبدع أيضًا بمعنى أنه يغوص في أعماق الفكر المطروح ويكتب، فلا تكون الترجمة حرفية.

هناك موضوعان أحب أن أتكلم عنهما، عندما كنت أدرس في إنجلترا في الأكاديمية الملكية لفن الدراما كان هناك قسم للتمثيل وقسم للإخراج والتقنيات، وفي الفترة الأولى كنا نمارس التمثيل فقمت بتمثيل دور عطيل، وشرفت بحضور الدكتور محمد عناني الذي كان يدرِّس في ذاك الوقت وكتب عن هذه المسرحية. وكنت أتعامل في هذا الوقت مع مخرجة اسمها إلين كوليك وهي إحدى الممثلات الكبيرات لمسرح برنارد شو وإحدى صديقاته. في الحقيقة أنه عند تعاملي معها وقراءتنا للنص وجدت أنها تشطب على بعض الجمل الخاصة بي، وعندها أخذتني العزة وسألتها عن سبب شطبها لهذه الجمل التي من المفروض أن أقولها، فأجابت أنها تشطبها لأن الإنجليز أنفسهم لن يعرفوها، وذلك لأن شكسبير يستخدم بعض المفردات المهجورة بالنسبة للحياة المعاصرة. وبذلك نجد أنه حتى الإنجليز يقومون بشطب ما يجدون فهمه وإدراكه صعبًا.

هذا إذا كان من الجائز أن نعتبر المترجم هو مبدع وخلاق وأن الترجمة ليست صنع أو مهنة. هذا لأنه كما قلت سابقًا إن المترجم يغوص في أعماق الفكرة وتأخذه الفكرة ويكون منفعلاً بالقضية التي يطرحها المؤلف ويبدأ بصياغتها صياغة ترضيه خاصة أنه تقني مرتبط بفن الدراما، ولا يستطيع أي

شخص أن يترجم. وأنا لا أستطيع أن أستدعي أستاذًا في الأدب الإنجليزي لترجمة معجم طبي، إن أستاذ الأدب الإنجليزي هو الذي يجب أن يترجم الدراما.

الشيء الآخر هو ما يتعلق بمسرحية الملك لير، أهم ما يميز هذه المسرحية هو أن الترجمة كانت سلسة أو كما يُقال السهل الممتنع، وأنا مع الدكتورة فاطمة موسى حينما قالت إنه توجد بعض الأجزاء في أعمال شكسبير يكتبها شكسبير نفسه بما نسميه باللغة الدارجة وهي الشخصيات الدنيا، وأعني بهم الشخصيات التي في القاع. طبعًا عند التعامل مع شكسبير، كنت أشعر بالفزع عند إخراجي للمسرحية لأن هدف المخرج في الحقيقة أن يعرض هذه المسرحية ويأتي الكثير من الناس ليشاهدوها. إن كلمة شكسبير تدعو إلى الفزع، وهنا نسأل لماذا كان شكسبير خالدًا؟ والإجابة هي أنه تعامل مع أفكار أو themes إنسانية عالمية، تحدث عن الغيرة والحب والطموح وقضايا إنسانية تهم كل بلاد العالم، وكلنا نستشعرها ونعيشها. وفي الحقيقة، فقد استهوتني هذه المسرحية لسببين الأول أنها تتعامل مع قضية اجتماعية إنسانية آنية يومية نقرأها في الصحف وهي عقوق الأبناء، والثاني سياسي هام جدًّا فيما يتعلق بالملك الذي الذي يقوم الجميع بعمل تعظيم سلام له عندما يقول أية كلمة. إن تحوله وخروجه من السلطة يبين لنا أن الناس كانوا يجيبونه بكلمة نعم على كل شيء عندما كان ملكًا، ولكنه الآن لا يسمع أي صوت، وهذه هي الفكرة السياسية. وكان الأهم هو رؤية المدخل إلى المسرحية أو "كيف أخرج هذه المسرحية؟" خاصة أنني أبغي أن يشاهد هذه المسرحية جميع شرائح المجتمع المصري، بدءًا من البسطاء إلى نخبة المثقفين. وفعلاً حققت هذه المسرحية، من وجهة نظري طبعًا، هذه المعادلة وذلك لسبب رئيسي هام جدًّا، فالمهرج في المسرحية يتحدث معظم الوقت باللغة العامية الدارجة، ويختفي المهرج في ثلثي المسرحية ولا ندري ما هي الأسباب إلا أنني قرأت أن غياب هذا المهرج في الأجزاء الأخيرة من المسرحية يرجع إلى أن الملك تحول إلى مهرج أيضًا، فكيف يكون هناك اثنان من المهرجين؟ أيضًا، استطعت أن أستحضر هذا المهرج طوال المسرحية من أولها إلى آخرها، ولكن في الجزء الأخير لم يكن ملتحمًا مع الملك لير، فكان إما في الخلفية أو في وسط الجمهور؛ بحيث أستطيع أن أشكِّل من خلاله ضمير الشعب والجماهير وهو الذي يقول كل شيء بمنتهى الصراحة.

طبعًا استخدمنا فيها أشعار أحمد فؤاد نجم، وحتى الدكتور جابر عصفور كان معترضًا على هذا الموضوع، ولكني قلت له إذا كان شكسبير نفسه استخدم اللغة العامية فأنا أدخلت هذه الأشعار كنوع من الفاكهة الدرامية حتى أستطيع أن أصل إلى كل المستويات من المتفرجين، وأعتقد والحمد لله أن المجموعة كانت ممتازة جدًّا وحققت نجاحًا كبيرًا.

عبده الراجحي (أستاذ اللغويات، قسم اللغة العربية، جامعة الإسكندرية):

اسمحوا لي أن أشارك في تحية الأستاذ الدكتور مصطفى بدوي فهو أستاذي، وأود أن أشير إلى السبب الحقيقي والمباشر في تأسيس قسم لتعليم اللغة العربية للأجانب في الإسكندرية. والحقيقة، أننا

سعداء جدًّا أن هذه من الندوات القلائل التي يكون فيها معنا أربعة من الأقطاب المنغمسين في معاناة الترجمة، والذي يتحدث عن الترجمة إذا لم يكن معانيـــًا معاناة حقيقية فإن طريقة كلامه تكون بعيدة عن الموضوعية هذا لأن الترجمة فعلاً هي قضية معاناة، وواضح من الحديث أنه على الرغم من كل شيء، ففي النهاية إن الترجمة هي مشاكل لغوية، مشاكل في المعنى اللغوي الكبير الذي نقصد به اللغة باعتبارها أنظمة، وباعتبارها ثقافة مرتبطة بالأساطير وبالأفكار والمعتقدات، ولكنني أريد أن أنتهي من هذا إلى سؤال عام وهو: ماذا بعد؟ لا شك أن الكلام عن شكسبير يتم باعتباره نموذجًا للمشكلات، فكل الأعمال الأدبية الكبرى طبعًا أعمال مفتوحة لن تنتهي إطلاقًا ولابد أنه سيأتي أناس آخرون يترجمون وسوف يحاولون، ويأتي كلام الدكتور جمال عبد المقصود من ناحية اللغة وعصر اللغة وتأتي فكرة الثقافة، وإلخ ... ومع تهنئتنا للدكتور جابر عصفور باكتمال مشروع الألف ترجمة. وسؤالي الآن هو: مع وجود مشكلات في الترجمة مثل التي أمامنا في مسألة أدبية عالية القيمة، كيف يمكن أن نستفيد من مثل هذا؟ وللحقيقة، إنه في السنوات الأخيرة، توجد كما يقول البنائيون "صرعة" اسمها صرعة ندوات الترجمة، أو صرعة مؤتمرات الترجمة في كل بلد تقريبًا، وفي خلال السنوات الخمس الماضية دعيت في كي أحضر مؤتمرات عديدة للترجمة في العالم العربي، وللأسف فإننا في العالم العربي نقيم المؤتمرات والندوات وينتهي الأمر، وبلا شك أنا لا أحمِّل المجلس الأعلى للثقافة وحده المسئولية لأن القضية في التعليم، وأنا يائس من الكلام عن التعليم لكن كيف يمكن أن نزرع في مصر مرة أخرى شجرة الترجمة بمعنى أن تكون هناك ثقافة الترجمة، لأنه حقيقة ثبت علميًّا وتاريخيًّا، قديمًا وحديثًا أن حيوية الأمم تقاس بقدرتها على الترجمة، إن الترجمة ليست مسألة استيراد، ولكنها عنوان على أن شعبًا ما يعلم أن العالم كله وحدة واحدة وأن النوافذ لابد أن تكون مفتوحة وأن الهواء لابد أن يتجدد، وحين يأتي الخمول يستنيم الناس إلى فكرة أنهم يمتلكون كل شيء، لكن حين تكون هناك ترجمة سيختلف هذا المنظور، عندما نزرع الترجمة، فإننا نزرع في حقيقة الأمر الانفتاح العقلي الحقيقي الذي يستطيع به الناس أن يزرعوا قيمًا علمية حقيقية. ولا أريد إطلاقًا أن أشير إلى أنه يوجد الآن في مصر مع الأسف عدد من المعاهد وعدد من الكليات التي تسمى الآن كليات ومعاهد وأقسام للغات والترجمة، وكنت سأقدم هذا الموضوع في مؤتمر الترجمة في المجلس الأعلى للثقافة في العام الماضي ولكن مع الأسف حال سفري دون هذا، وذلك لكي أبين أن المسألة كلها تتحول كما تعلمون إلى لا شيء في النهاية حتى نقول إن عندنا معهدًا للترجمة وغيره. والسؤال هو كيف يمكننا أن نزرع الترجمة في عقول الطلبة منذ نعومة أظفارهم. والآن حينما نسمع عن ترجمات الدكتور مصطفى بدوي والدكتورة فاطمة موسى والدكتور محمد عناني، نتساءل: كيف لا تمثل هذه الترجمات جزءًا من مقرراتنا التعليمية، إن أولادنا الآن يتخرجون وهم لا يعرفون شيئًا عن الأعمال العربية أو الأعمال العالمية، كيف يمكن أن نزرع قيم الترجمة في العالم العربي والتي لن تزرع في العالم العربي إلا إذا زرعت في مصر؟

جابر عصفور:

أود أن أشير إلى أن الدكتورة فاطمة موسى عندما كانت رئيسة مشروع الترجمة في المجلس الأعلى للثقافة ظلت رئيسة هذه اللجنة لفترة طويلة، وقامت بجهد ينبغي أن نسجله لها بالتقدير وهو إنشاء ورشة ترجمة والتي كانت تجمع عددًا من الشبان وتقوم بعمل نوع من التدريب لهم على الترجمة، وهذه الورش كانت ذات فائدة ممتازة لدرجة أننا استعرنا هذه الفكرة في مشروع إنشاء المركز القومي للترجمة وقررنا إنشاء قسم خاص بتدريب المترجمين، بمعنى أن نختار من لديه الرغبة حيث يتم تدريبه في مجالات نوعية إلى أن يصل إلى المستوى المطلوب لأن المترجم الممتاز يصبح الآن أندر من الكبريت الأحمر خاصة وأن العدد يتضاءل، وليس هناك الآن مستوى مثل الدكتور مصطفى بدوي ولا الدكتورة فاطمة موسى ولا الدكتور محمد عناني، وللأسف يضاف إلى هذا كارثة أخرى وهي أن بلدنا بثقافتها وبحكومتها لا تقدر الترجمة، وأنا شخصيًّا أذكر أنه عندما ترجم سليمان البستاني إلياذة هوميروس نظمًا وشعرًا وهو أمر من أصعب ما يمكن ونشرها عام ١٩٠٤ قامت الدنيا في مصر ولم تقعد وأقيمت الاحتفالات وألقيت القصائد، وجُمعت هذه القصائد والمقالات التي احتفلت بصدور هذه الترجمة في كتاب بعنوان هدية الإلياذة وكان هذا في عام ١٩٠٤. وذات مرة كنت في السويد حيث كنت أعمل أستاذًا زائرًا في جامعة استكهولم، وفي هذا العام من حسن حظي أن أكملت إحدى المترجمات السويديات ترجمة رواية بروست الشهيرة "البحث عن الزمن الضائع" أو "المفقود" إلى اللغة السويدية وقامت قيامة السويد احتفالاً، وكانت الترجمة بأجزائها معروضة في كل واجهات منافذ بيع الكتب والملك شخصيًّا أقام لها احتفالاً ومنحها أعلى وسام في السويد. نحن عندنا رجل موهوب اسمه الأستاذ حسن عثمان ظل عشرين عامًا يعمل لكي يترجم الكوميديا الإلهية أو The Divine Comedy فأين تقديره؟ لا شيء، وأظن أنه إن لم نتدارك هذا الأمر فستظل الترجمة في حالة ضعف.

مصطفى بدوي:

لدي ملاحظة على كلمة الدكتورة فاطمة موسى، فقد فهمت أنني اعترضت على غلبة العامية في النص الخاص بها، في الواقع، هناك مسألة معينة، فلم يكن اعتراضي على كثرة العامية بقدر ما كان اعتراضي على استخدام العامية في حدود نظرتي للمأساة، فهي ليست مأساة بسيطة، فالعالم الذي يعرضه شكسبير في مسرحية الملك لير عالم وثني لا ديني وهذه هي بشاعة المسرحية، وهي أنه لا يوجد ما يبرر ما يحدث من المأساة تبريرًا دينيًّا بحيث يعطي الإنسان الأمل ولذلك تعد من أكثر المسرحيات يأسًا. وكان اعتراضي على استخدام معين وهو أن الدكتورة فاطمة موسى جعلت المهرج يتحدث بالعربية المصرية وجعلت المهرج يحلف ويقول "والنبي"، وهذه الكلمة استوقفتني لأنها ثقافيًّا تدخل ضمن

مفهوم إسلامي حقيقي، وكان يمكن أن تستخدم بدلاً منها "وحياتك" لكن كلمة "والنبي" تضفي عنصرًا دينيًّا على مأساة لا أرى للدين فيها أي مكان.

جابر عصفور:

في النهاية أشكر الأساتذة المتحدثين على ما أمتعونا به اليوم، وأقول إنه في اللغة العربية عندما نحول اسم المرَّة إلى اسم هيئة ننتقل من مجردٍ إلى معنىً يتميز بالقيمة والأهمية، لقد بدأنا في هذا المساء وفي نيتنا أن نعقد جَلسة فإذا بها بالثراء الذي سمعناه تتحول إلى جِلسة بكسر الجيم والفرق بينهما كبير جدًّا فقد أصبحت جِلسة فيها قيمة وغنى وثراء ولم تعد اسم مرَّة وإنما أصبحت اسم هيئة.