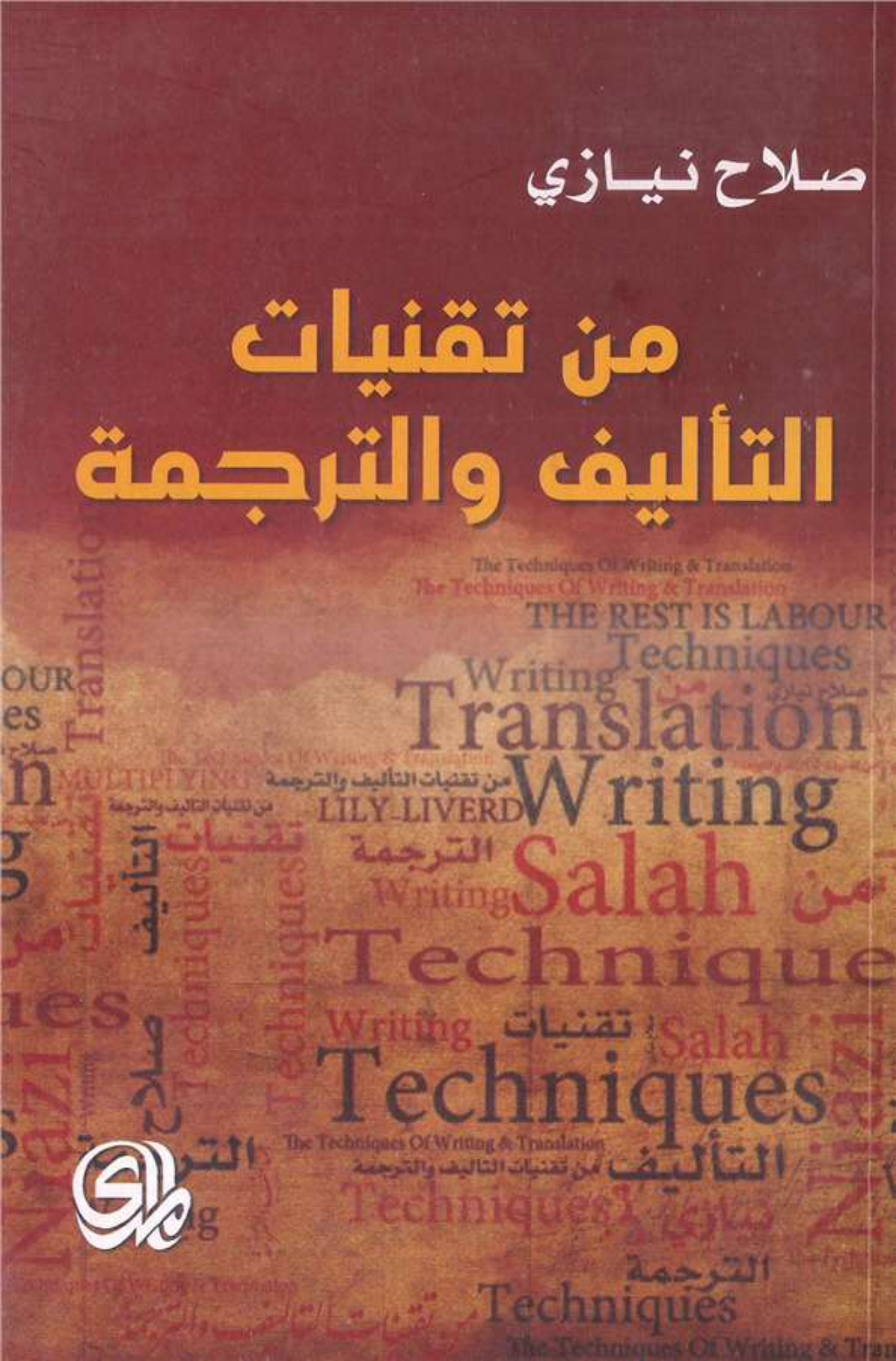
صلاح نيازي

من تقنيات التأليف والترجمة



مقدمة

لأعترفُ من البداية أنني دخلت إلى الترجمة من الباب الخلفي. و لم يدُرْ بخَلَدي أنني سأمارسها في يوم ما بأية صورة. أوّلاً لأنني كنت أثق ثقة عمياء. بما كنتُ أقرأ من ترجمات يوم كنتُ وحيد اللغة. لكنْ بعد سنين طويلة من العيش بهذه الجزر البريطانية، ومتابعة اللغة ومداخلها، شرعت بقراءة نصوص باللغة الأمّ و تعمدت أن تكون من النصوص المترجمة إلى العربية. كان همّي تعلّم اللغة لا ترجمتها. حتّى هذا الحدّ، وما كانت ترجماتهم موضع نقاش قطّ.

المصادفة وحدها هي التي رمتني في هذه المعمعة الغريبة. فبعد أن أنهيت دراستي العليا في جامعة لندن، انتدبت لإلقاء محاضرات في الترجمة في دورة خاصة بإحدى الجامعات الأسكتلندية. أعددت العدّة وتأبطت بعض النصوص الانكليزية وما تيسر لديّ من ترجمات لها. ولأنني سأناقشها مع الطلبة، طفقتُ أقرأها بتمعن ومسؤولية هذه المرّة، آخذاً الحيطة لكل سؤال قد يعنّ بأذهان الطلبة. هنا تكشفت لي اجتهادات في الترجمة غير مستساغة تبلغ درجة الأخطاء. إنها أخطاء حقيقية لا يستقيم معها المعنى.

لم يعُدْ السكوت عنها إلاّ تهرّباً من نوع ما. ولكنني سكتّ عن مضض. في تلك الأثناء شغلت نفسي بأدْواء مجتمعنا وكيف نقيل عثراته. خطر ببالي ابن المقفع. كان أديبا بالمصطلح القديم، ولكنه فوق ذلك كان تربويا من الطراز الأول. ربما كان هو التربوي الأوّل الذي

عُنيَ بصناعة الإنسان المتحضر، في تراثنا الفكري. في كتابيه: الأدب الكبير والأدب الصغير كانت طروحاته العلمية نظرية، وفي ترجمته لكليلة ودمنة المرمزة أصبحت عملية.

بات قبلتي في التبشير بإنسان المدينة (مقابل إنسان الصحراء). كنت أثناءها أقرأ عن الرهبان الأسبان وكيف اندفعوا بحماسة، لترجمة امهات الكتب العربية والإسلامية مهما كانت مضامينها. أصبحت تلك الكتب، أساس النهضة الأوروبية. على هذه المثابة لماذا إذن لا تكون الترجمة بالنسبة لنا الآن أساساً في نهضة مجتمعاتنا، لا سيّما إذا أفلحنا في خلق الإنسان المتحضر بترسّم كتابات ابن المقفع.

الترجمة إن كانت هادفة تكون إمّا علاجا لداء متفشّ، وإمّا لزرق دم جديد، أو قيم مستجدة. كنتُ تصورت أن أشرس أدواتنا بالعراق هو العنف والدم وأشعار الحماسة. سطوة العضلة أكبر من أية سطوة عقلية. أي السيف أنبل من القلم وسوح الوغى أشرف من المختبرات. هل مسرحية مكبث ستكون دواءً لكلّ الأدواء *Panacea*؟ هكذا تزينت لي فكرة ترجمة المسرحية وشعارها: "الدم يورث الدم". هذه المسرحية كما يقول مارك دورن: "تنزف دماً.. دماً مغثياً حقيقياً، نراه ونحسه ونشمّه في كل شئ". إنها وصفة ناجعة للتقزّز من الدم. تأثر بها دوستويفسكي وجون بول سارتر والبير كامو.

هل كانت أحد الأسباب في رفع عقوبة الإعدام بأوروبا؟

أكثر من ذلك يقول تيرنس هوكس: "يتحدث بطل مسرحية مكبث بصوت معاصر من داخل وضع سياسي وأخلاقيّ معاصر عن قضايا معاصرة" بالإضافة فإن بعض النقاد يعتبر مكبث: "أعظم ما كتب شيكسبير من مآسٍ، لغزارة ثيماتها، وثراء استعاراتها".

كذا تحتمت ترجمة مكبث إن لم يكن لثيمتها المنفرة للدم، فلفذاذة شعرها.

الهمّ الثاني هو مسرحية: "ابن المستر ونسلو" لترنس راتكن. إنها معنية بالقانون والعقلية التدوينية، على العكس منّا نخوض الحياة بعقليّات شفاهية بائسة.

آبن المستر ونسلو على الضد من مكبث. تخلو من أية شعرية ومن أية صور، ومن أيّة بلاغة، ومن أيّة تفجرات: عاطفية أم نفسية، ومن هنا فرادتها. كلتاهما دواء، وكلتاهما دواء فعّال ومختلف.

المسرحية معنية بالقانون. لا يمكن لمجتمع، أيّ مجتمع أن يبني ديقراطية، من دون سيادة القانون. في هذه المسرحية برهان أكيد على أنّ الديمقراطية رغم عراقتها ببريطانيا منذ الـ *MAGNA CARTA* التي أجبر فيها ما يُدعى النبلاءُ الإنكليز، الملكَ جون على إقرارها عام ١٢١٥، لم تستطعْ حلّ مشكلة آبن المستر ونسلو لولا القانون.

قطب المسرحية طالب في الكلية البحرية، لم يتعدّ الثالثة عشرة. آتهم بسرقة حوالة بريدية، فطُرِدَ. اقتنع والده بعد استجوابه ببراءته، فوكل للدفاع عنه أشهر المحامين للدفاع عنه، مما كلفه مالاً فوق طاقته. في أثناء ذلك طفقت صحة الأب بالتدهور، بشكل مفجع. (حوادث المسرحية وقعت فعلاً)

ترافقت وقائع هذه المسرحية مع الاضطرابات بالبلقان. التنافس على أشدّه بين البلدان الأوروبية لبناء الأساطيل البحرية، وكانت نقابات عمال البحارة والسكك والموانئ قد أعلنوا إضراباً عاماً عام ١٩١١.

كان جون المنحدر من عائلة ارستقراطية خطيب كاثرين شقيقة الطالب المتهم قدهددها بفسخ الخطوبة إن هم استمرّوا بالدعوى قائلاً لها:"والآن انظري. ثمّة حرب أوروبية مندلعة، ثمة آضطراب عمال الفحم، ثمة آحتمال واضح بقيام حرب أهلية،... ومع كل تلك المشاغل فإن مجلس النواب يخصص يوماً كاملاً لبحث قضية شقيقك..." تجيبه كاثرين:"كلّ ما أعرفه يا جون، إذا جاء وقت وعندما تكون مشاغل النواب كثيرة جداً، ولا يستطيع أن يجد وقتاً لبحث قضية أيّ صبيّ كقضية شقيقي روني وحوالته البريدية التي آتهم بسرقتها فإن هذا البلد سيكون أكثر فقرا مما هو عليه الآن...".

بهذه المثابة ولكن لأسباب مختلفة، قد نجد في رواية "العاصمة القديمة" لياسوناري كاواباتا، علاجاً لنقص يعاني منه التأليف العربي.

تختلف رواية العاصمة القديمة، عن كل روايات كاواباتا السابقة حيث يتحول فيها البشر إلى نباتات وأشجار وصوامع تتخاطب بصمت... العجيب أن هذه الرواية تخلو من أيّ طير من أيّ نوع، ومن أي حيوان من أيّ نوع. إنها إيقاعي نباتي كامل، يعيش كما وُجِدَ دون آحتجاج أو صراخ أوضجيج...نباتات تستجيب للفصول، ومعاناتها في داخلها، مشتركة في الوجود ومنقطعة... ولأنها رواية نباتية فهي معنية بالنموّ البطئ... الأبطال الآخرون في الرواية: الصمت، الحرف اليدوية، الفن، الأشجار، المهرجانات، المعابد"

في الأدب العربي غناء بحصاد، وفي هذه الرواية كاميرا ترصد نموّ بذور من أوّل ما تلين بطونها داخل التربة إلى أن تصبح شجرة. عملية بطيئة تقطع النفس. لم نتعود على مثل هذا التأليف المختبري.

لولا ضيق المجال لتبسطت في الأسباب الداعية لترجمة الكتب

الأخرى، ولا سيما رواية يوليسيس لجيمس جويس. إنها من الأعاجيب السبع في الفكر الإنساني. كان لا بدّ أن تتزين بها رفوف المكتبات.

بالمناسبة (بالتأكيد من دون مناسبة)، لا أعتبر نفسي مترجماً محترفاً، ولا حتى هاوياً. أقف أمام كل نصّ جديد أترجمه، بنفس التهيّب الذي وقفته أمام أوّل نص وكأني أترجم للمرّة الأولى.، فالمرأة التي خبرت الآلام في الولادة الأولى لا تعفيها من الآلام في الولادة الثانية. إنّه طلْقٌ سواءٌ بسواء.

بعض وجوه آستحالة الترجمة

قد يجد القارئ المهتمّ بموسيقى الشعر، ضالّته في كتاب الناقد والشاعر الكندي فيليب ديفس روبرتس المعنون: *Howpoetryworks*، (كيف يؤثّر الشعر)، والذي هو ربّما من أهمّ الكتب المتخصّصة في دراسة موسيقى الشعر الإنكليزي. هذا النوع من التأليف مختبري يجعل بالمقارنة جُلّ ما كُتِبَ عن موسيقى الشعر العربي، ساذجاً رغم خلوص النيّة، والجهد المبذول.

لهذا الكتاب، علاقة وثيقة بموضوع البحث، أي متى تستحيل الترجمة، حتى لو توفرتْ في المترجم كلّ الشروط اللازمة؟

تقتصر الأمثلة أدناه على ترجمة نماذج من الشعر العربي، ولا سيّما الشعر السمعي: *Ear poetry* وعلى بعض الآيات القرانية الكريمة التي تصل في مفعولها الايقاعي، إلى درجة لا تُضاهى.

تتبّع روبرتس الأصوات لدى الجنين، ودقّات قلب الأمّ إلى أعقد التراكيب الموسيقية الشعرية، لدى أفضل الشعراء، حتى ليُشعر القارئ، بأنّ من المستحيل ترجمة تلك الايقاعات إلى لغة أخرى، بغضّ النظر عن قابلية المترجم.

يبدو أنّ الايقاعات والأوزان هي من خصوصيّات البيئة. هي حصيلة أصوات أشجارها وأنهارها وجبالها وحيواناتها، وحصيلة تطوّر اللغة ومفرداتها، وتوالد معانيها وموسيقاها من بعضها

بعضاً. بهذا المعنى تنتقل الكلمة من معناها القاموسي *Denotation* إلى سلسلة من التداعيات والمعاني أيْ إلى ما يسمّى باللغة الإنكليزية *Connotation* بهذه الحالة لا يمكن للمترجم أن ينقل إلاّ بعضاً منها في أحسن الأحوال. لو تتبعنا كيف يختلف نطق الكلمات حتى في البلد الواحد (بين البصرة والموصل، أو بين حلب ودمشق، أو الاسكندرية والقاهرة، والشئ نفسه ينطبق على كلّ اللغات دون آستثناء) لأدركنا أنّ آلات السمع، صماخاً ومطرقةً وسنداناً، تتكيّف، كل إلى بيئتها. الأوتار الصوتية، القصبات الهوائية تتدوزن، كما يبدو، حسب خصوصية عناصر الطبيعة، من حرّ وبرد، ومن جفاف ومطر وشمس وغيم وعواصف رملية أو ثلجية. بكلمات أوضح، تختلف طريقة النطق من موقع جغرافي إلى آخر. لهجة السكان الذين يعيشون على ضفاف الأنهار هي غيرها لدى سكان الصحارى أو المناطق الجبلية. أي أن الإيقاعات الموسيقية لدى المتنبي تختلف عنها لدى أبي نواس، أو المعرّي حتى وإن كتبوا في موضوع واحد، ووزن شعري واحد. كذلك يختلف إيقاع شعر الشاعر الأسكتلندي: بيرنز، عن إيقاعات الشاعر الايرلندي ييتس، وكلاهما كتب باللغة الإنكليزية.

مهما دار الأمر، فإن الرنين لا يترجم، والأصعب أن الرنين نفسه له دلالات تكاد تختلف حتى من شخص إلى شخص.

خذْ كلمة: "ضيزى" في الآية الكريمة: «ألكمُ الذكر وله الأنثى. تلك إذنْ قسمة ضيزى» (سورة النجم). صحيح انّ معناها: قسمة جائرة، أو غير عادلة، إلا أنّ آجتماع حروفها بهذه الصورة المرعبة يثير في الأذن تداعيات صوتية في الآشمئزاز والتهكّم والحيف.

هذا مَثَلٌ آخرُ من المتنبّي. لنتمعّن قليلاً في كلمة «جرّاها»:

جرّاها =«جرّاءها»، وهي هنا لا تعني: بسببها فقط، وإنّما تصرف الذهن إلى عملية الجرّ، وكأنّ الشاعر في المقدّمة يجرّ الخلق وراءه. لو آستعمل الشاعر جراءها، لأصبحت الصورة عادية روانية، لا لذعة فيها ولا هول. تأكّد معنى الجرّ، لأنّه عامل الخلق، وكأنّهم واحد، أو كتلة واحدة مفردة بدليل آستعماله فعلاً مفرداً: «يختصم» بدل الجمع: يختصمون.

سنضرب أمثلة أخرى لاحقاً.

كلمات مثل: جرّاها، لا يمكن أن يأتي بها الشاعر بوعي، أي لا يمكن أن تُستحضر مختبرياً. إنها حصيلة من القراءات الواسعة المتفاعلة، تُختزن في العقل الباطن، وتتفاعل.

حتى القراءات الواسعة قد لا تكفي لآستيلاد مثل تلك الكلمات الصوتية المتعدّدة الإيحاءات، ما لم يكن الشاعر مجبولاً ومفطوراً على التعامل مع العالم تعاملاً لغويّاً. شعراء من هذا النوع قلّة في كلّ أمّة، مثل بوشكين في الأدب الروسي، هيلدرلين في الأدب الألماني، شيكسبير في الأدب الإنكليزي، والمتنبي، وأحمد شوقي في الأدب العربي.

قلنا إنّ الكلمات المتنادهة صوتيّاً، لا يمكن إنتاجها مختبرياً، أي لا يمكن أن تُلقّن. مع ذلك يمكن آستدراجها من العقل الباطن، إذا مرّ الشاعر بتجربة شديدة، تُستنفر معها الحواسّ، وتنصهر فتبات وكأنّها حاسّة واحدة. تجربة تغيّبه عن كلّ شئ سواها، بحيث تتشكّل الحياة، زمانها ومكانها، من هيكل لغوي. أكثر من ذلك، تأخذ الكلمات

بيئة موسيقية إضافية بما قبلها وما بعدها. بهذا التداخل، بهذا التصاهر والتذاوب، يظهر نسيج صوتي جديد: قديم ومبتكر في آن واحد.

هل ترجمة تلك الأصوات ضرب من المستحيل، لا سيّما إذا علمنا أنّ نباح الكلب يسمعه الإنكليزي: هُفْ هُف، ويسمعه العراقي: عوْ عوْ، بينما يسمعه المصري: هَوْ هَوْ؟ هل نسمع الموسيقى الكلاسيكية كما يسمعها الأوروبي؟

قد يكون من الطريف أن نستشهد بمقدّمة الدكتور رشيد مفلح في ترجمته لبعض أشعار بوريس باسترناك (مجلّة البيان – العدد – ٣١٤): «الخاصّية الثانية الرئيسة في شعر باسترناك، هي الموسيقى، وبشكل خاص، السياق اللفظي للحروف في الكلمة والعبارة... أي أن الآرتكاز الموسيقي اللفظي متمحور بالدرجة الأساس، حول التجانس الذي يفرعه باسترناك بمهارة فائقة، حتى أن هندسية خاصة تبدو بين أسطره، بشكل غير مباشر، تعطي ميزة، لها نكهتها المتفردة لقراءة شعره إيقاعيّاً، فمن حرف رنّان يتردّد بعد بضعة حروف مموسقة، إلى حرف جامد يكون جسراً لإيقاع موازٍ. ولا شكّ إننا لا نستطيع في الترجمة إعطاء الملامح الحقيقية لهذه الخاصّية».

أمّا الناقد الإنكليزي أ. تي. جونس، فيحلّل في كتابه: دراسة الشعر – مقدّمة»، معظم أمثلته الشعرية تحليلاً موسيقيّاً دقيقاً من حيث بطءُ وآسترخاء المقاطع إلى السرعة اللاهثة، ودلالتها في المعنى. على هذا حلل قصيدة أنرومارفيل: «إلى خليلته الحيية»، وقصيدة د. أج. لورنس: «القنغر».

قد يكون من المفيد – لهذه المقالة في الأقلّ – أن نتوقّف معه

عند تحليله لسوناتا رقم ١٨٣، فهي من أعمق ما كتب شيكسبير من سوناتات، وربّما من أكثرها شجناً وبؤساً.

تتحدّث لنا السوناتا عن عاشقيْن: آمرأة زائفة، ورجل مسنّ، هو راوية القصيدة. يتظاهر هذا العاشق المسنّ، أنّها مخلصة له، لدرجة أنْ أقنع معها نفسه أنّه يصدّقها.. يفعل ذلك لكي يبدو بسيطاً وغرّاً أيّ بلا تجربة، وبهذه الوسيلة يمكن له أن يظهر بمظهر شابّ.

كذا سلسلة الخداع المتبادلة وكأنّها تمتدّ إلى ما لانهاية مثل صورة في مرآتيْن متقابلتيْن، فهي تعرف أنّه يعرف أنها تعرف... مع ذلك يتظاهر كلّ منهما أنّه لا يعرف مطلقاً. نشأتْ إثر ذلك سلسلة من الزيوفات، لكنّهما يتغاضيان عنها. غير أنّ العاشق المسنّ يتساءل: لماذا لا يضعان حدّاً لهذه اللعبة المرعبة، فيعترفان هي بخديعتها، وهو بشيخوخته؟

الجواب: حتى يستديم الحبّ فمن الضروري لهما أنْ يُبقيا على مظهر الثقة بينهما وعلى وهم الشبوبية. الوهم والتظاهر خير من الحقيقة.

يظنّ أ. تي. جونس أنّ سبب تأثير هذه السوناتا وقوّتها يكمنان في بنائها الموسيقي. يقول: «إنّ جزءاً كبيراً من تجاوب القارئ معها هو بهجته بالتنسيق الدقيق للعبارات – كلّ تعبير أو فقرة يشكّل سطراً من عشرة مقاطع، بدون جرس، وكأنّما حدثتْ عفويّاً، وسطران يجاوبان سطريْن ينسجمان إيقاعيّاً معهما»

ما الذي يفعله المترجم في هذه الحالة ؟

المعروف أنّ ثمّة بحراً شعرياً واحداً هو الأكثر شيوعاً في الشعر

الإنكليزي، ويدعى *Iambic*، وكُتبت فيه معظم "حكايات كانتربري" لتشوسر، ومعظم مسرحيّات شيكسبير تقريباً، و"الفردوس المفقود" لملتن، وهجائيات بوب*Pope*، ومقدّمة وردزْويرث الشهيرة.

تزداد ترجمة موسيقى الشعر تعقيداً، لا سيّما إذا علمنا أنّ الأوزان العربية ومجزوءاتها وتنوّعاتها تصل إلى أكثر من ثلاثين. بالإضافة، فإن اللغة العربية من أقدم اللغات المتداولة اليوم، وإن معظم ما نُقل من شعرها كان في البداية غير مدوّن، أيْ أنّه يُلقى ويحفظ، ليُلقى ثانية وهكذا دواليك. بكلمات أخرى كانت الموسيقى في الشعر العربي أساسية لأنها تساعد في الحفظ والاستظهار والإطراب. وبسبب قِدَم اللغة العربية، فإنّ للكلمات بالذات أصداء سحيقة ذات دلالات أعمق مما يجمعها قاموس.

فإذا قُيّض لهذه اللغة شخص كالمتنبي – وهو كما يبدو – أكبر مؤلف موسيقي في الشعر العربي، تصبح الترجمة ضرباً من المستحيل.

قدّم لنا الدكتور حسين الواد في كتابه المهم: "مدخل إلى شعر المتنبي"، دراسة متبحرة طريفة، للقصيدة الرائية:

عذيري من عذاري من أمورٍ سكنّ جوانحي بدل الخدورِ

ومبتسماتِ هيجاواتِ عصرٍ عن الأسياف ليس عن الثغورِ

يذكر حسين الواد: «يستوقف الناظر أوّل ما يستوقف في هذين البيتين تكرار الأصوات وترديدها وتجاوبها في نغم حرص الشاعر كلّ الحرص على إظهاره وإبرازه. ففي البيت الأوّل كرّر أبو الطيب صوت «الراء» أربع مرّات وكرّر في البيت الثاني صوت «السين» مراتٍ ثلاثاً، وآختار أن تتعاود الأصوات، التي حرص على ترديدها،

أكثر ما تتعاود، في موطنيْن من مساحة البيتين هما صدر البيت الأول وعجز البيت الثاني».

رغم هذا الرصد النافع، إلا أن الأستاذ الواد لم ينظر، كما ينبغي، في تكرار حرف السين في البيت الثاني. فهو ليس لازمة إيقاعية ليُستشفّ منها حالة نفسية، كما في قوله مَثَلاً:

يا ساقيَيّ أخمرٌ في كؤوسكما أمْ في كؤوسكما همّ وتسهيدُ؟

حرف السين في هذا البيت يضرب في دهاليز النفس البشرية وما فيها من أسرار مكتومة. الخمرة في البيت ساعدتْ، في فتح رتاج تلك المواطن الموصدة، وتلك وسيلة – كما لا يخفى – لمَاحة.

ليت الأستاذ الواد توقّف أكثر عند تأثير تكرار حرف الراء.

لو قرأنا صدر البيت بصوت عالٍ عدة مرّات: «عذيري من عذاري من أمورٍ»، لسمعنا تموّجاً غريباً، صعوداً ونزولاً كسباحة فرس. حرف الراء هنا وَتَرٌ صوتي زاد من هارمونية الصورة الشعرية. في الواقع إنّ حرف الراء يرنّ ويتذبذب في معظم القصيدة، مما يجعلها وكأنّها غابة من الأصوات الناجمة عن حركة. من هنا حيوية القصيدة.

مع ذلك فتعليقات الواد اللاحقة مثار للإعجاب. يقول مثلاً: «... إنّ أبا الطيّب المتنبي لا يقنع من صناعة الشعر بالاتزان الناجم عن تعاود التفعيلات (صحيحة أو منهوكة بأصناف العلل والزحافات)، التعاود العروضي، وإنما يسعى، شأنه في ذلك شأن كبار الشعراء القدامى، إلى حمل الأصوات على التداعي والتجاوب وإشاعة موسيقى في الكلام تعتمد تخيّر أجراسه وإحكام توزيعها. وهذا يعني أنّ المتنبي قد أدرك أنّ الشعر إنما تأسيس، أوّلاً وبالذات، على التصرّف في الأصوات

التصرّف الذي يولّد إيقاعاً أنسب لماهية الكلام الفنّي، وأوفق له في النهوض بما يتعلّق به من عديد الوظائف».

هذا بالضبط ما نحن بصدده من آستحالة الترجمة. كيف نترجم التداعيات الموسيقية؟ لاسيما إذا كان المعنى هامشياً بالمقارنة إلى الطريقة الموسيقية التي وُضِع فيها ذلك المعنى. بيد أنّ المعنى هو الآخر شيء نسبي. يقول آر. تي. جونس: «نستطيع أن نفهم فهماً تامّاً ما يقوله شخص ما، ولكننا لسنا متأكدين مما يعنيه، أو أنه عنى ذلك. ليس من العجب، أننا حينما نقرأ الشعر، حيث أمامنا كلمات مطبوعة فقط، غير مشفوعة بنبرات صوت، وتعابير في الوجه– نواجه هذا النوع من الصعوبة أكثر مما نواجه في المحادثة».

توقّفتُ في مناسبة أخرى عند الآية الكريمة «فأجاءها المخاض إلى جذع النخلة» (سورة مريم).

فتكشّفتْ لي أمور خفية.

أوّلاً: أجاءته إليه أيْ ألجأته، وآضطررته إليه. قال زهير:

وجارٍ سار معتمداً إليكم أجاءتـه المخافـة والرجـاءُ

قال الزمخشري: «فأجاءها منقول من جاء إلاّ أنّ آستعماله قد تغيّر بعد النقل إلى معنى الإلجاء». الزمخشري لم يذكر لماذا تغيّر، وما وجه الضرورة إلى نقله من جاء إلى أجاء، وألجأ موجودة؟ أضف إلى ذلك أنّ معنى الجيئة: الدم الذي يخرج من الجرح. ثمّ ما أقرب فأجاءها المخاض إلى فاجأها المخاض. لو كرّرنا فأجاءها عدة مرّات وبسرعة لأصبحتْ فاجأها. لا يخفى إنّ إيقاع حروف فاجأها التي تتراوح من الشفة (الفاء) إلى البلعوم (الهاء) وصعوبة نطق تدرجاتها الصوتية، لا

يدلّ على المخاض فحسب، ولكنه يتداعى ويتصادى إلى أحاسيس لا يمكن الإحاطة بها بالكلمات».

كيف يتمكن المترجم من أن يجمع في ترجمته لتلك الآية، مجيء المخاض ومفاجأته، وكيف يضيف إليها الدم وهو غير موجود أو غير ظاهر في النصّ، وكيف يمكن أنْ ينقل التدرجات الصوتية من الشفة إلى البلعوم؟.

بالمثابة نفسها، لنتوقّفْ عند البيت التالي لأحمد شوقي، وهو يتحدّث عن النيل، وعن طقوس إلقاء أجمل فتاة فيه لتهدأ سورته:

زُفّتْ إلى مَلِك الملوك بحتّها ديـنٌ ويدفعهـا هـوىً وتشـوّقُ

جمع شوقي في كلمة: «زُفّـتْ» معنيين في الأقلّ: زفاف العروس، وهو المراد، ورمي الطائـر بنفسه وبسط جناحيه، بالإضافة إلى المعنى العـام أيْ أسرَع، كما في الآية: «فأقبلوا إليـه يزفّون». ثمّ أن: «زُفّتْ» بصيغتها المبنية للمجهول، إنما جعلها شوقي منضمة إلى بعضها وكأنها حمامـة ملمومة يـدور حولها طيرٌ ذَكَر بغلمةٍ وآنتفـاخ حوصلة. كذا النيل سيتزوج الفتاة.

لم يذكر أحمد شوقي في البيت أعلاه نهر النيل بالآسم، ولكنّه كنّى عليه بـ «مَلك الملـوك». الصيغة الإيقاعية لملك الملـوك (ميم مفتوحة فـكاف مكَسـورة، ثم الواو الممتـدة في: الملوك توحـي أوّلاً بحركة متموجة: آلتمام فآنبسـاط، وثانياً بجريان الماء. أكثر من ذلك، حينما اضفـى الشاعر على النهر صفة الوحدانيـة أو التفرد بين الأنهار أيْ: «ملـك الملوك»، إنما أضفى عليه صفة القدسية والرفعة، مما يتناسب مع معاني: «زُفّـتْ»، في السرعة = الجريـان، وفي السموّ = جناح الطائر،

وفي تهادي الموج = ملك الملوك. قد يجد القارئ تداعيات أخرى بين شراع الزورق وجناح الطائر.

لكنْ أهمّ من ذلك، آستعمال حرف الهاء في البيت أعلاه. ففي: «يحُثّها»، و«يدفعها» قامت الهاء مقام الريح في الدفع. وكأنّ: ها: في نهايتهما تعني هيّا. أمّا الهاء في: «هوىً» فقامت مقام زفير لذيذ لا بدّ منه، يصاحب الإنسان في البداية عادةً عندما يدخل في الماء.

ترجمة مكبث

يعتبر بعض النقاد الإنكليز مسرحية «مكبث» أعظم ما كتب شكسبير من مآسٍ، لغزارة ثيماتها، وثراء استعاراتها.

لكن لم كل هذا الاهتمام بمسرحية « تنزف دماً.. دماً مغثياً حقيقياً، نراه ونحسّه ونشمّه في كل شيء»؟ كما يقول مارك دورن.

أبسبب من مادتها التاريخية – والتاريخ فيها محرّف ومشوّه؟ – أم بسبب فداحة المآسي التي اجتاحت بطليها الرئيسين – وهما مجرمان ؟ – أم بسبب صورها الشعرية الحية ومجازاتها البالغة العمق؟

يقول تيرنس هوكس : « تركتْ مسرحية مكبث بصمتها على القرن العشرين كمسرحية ذات مغزى معاصر يدعو الى الدهشة، فعلى الرغم من استغراقها بعا لم قديم وبالساحرات وتعاويذهن ورقاهن إلا أن الذين كتبوا عن المسرحية في عصرنا هذا يشيرون إلى حس متنامٍ بأن بطل المسرحية يتحدث بصوت معاصر من داخل وضع سياسي وأخلاقي معاصر عن قضايا معاصرة».

تعتبر «مكبث» في الوقت الحاضر قصيدة شعرية من أعلى المستويات، مقابل مسرحية تاريخية أو تراجيديا . وهي بلا شك قصيدة ممسرحة، قصيدة أوبرالية متعددة الأصوات، ولكنها متواشجة كعلاقة

الدلتـا بالنهر، أو علاقة الأغصـان بالجذر، فهي على هذا، لا تُفهم من خلال شخصياتها ولكن من خلال ثيماتها وصورها المجازية.

يقول سن غوبتا : « ثمة اتفاق بين النقاد على أن الرموز في مسرحية مكبث، هي التي يجب ان تكـون همنا الأول، وليست الشخصيات أو عقدة المسرحية».

في هذه المسرحية المدماة يجعلك شكسبير، لا متفرجاً على مسرحية، بل جزءاً منها. منذ البداية تشعر أنك مدفوع في سرعة الحوادث وقصر المشاهد. دوامة تعطل فيك القدرة علي التمييز. ودوار يفكك مملكتك الصغيرة – كيانك الخاص . وحتى يزيد من لهاثك العاطفي والفكري شحن شكسبير في هذه القصيدة، أسئلة حادة مقتضبة، والإجابة عنها تزيدك ارتباكاً وخوفاً.

تبـدأ «مكبث» – أول ما تبدأ – بالساحرات يتساءلن: متي اللقاء؟ وأول جملـة ينطقها الملك : « ما هذا الرجـل المتسربل بالدم؟» هكذا تبدأ «مكبث» «بنوع من اليقين في اللايقين» كما يقول برادفورد.

نرى في «مكبث» رموزاً من الشر على المسرح، حقائق ملموسة، لم تظهر قبل ذلك على هذه الصورة في المسرحيات الشكسبيرية، وللمرة الأولى نرى الجحيـم ينزل إلى المسرح. العقاب هنـا أمامنا بكل أبعاده العنفية والمأسوية. عالم متزلزل لا يستقر أمام العين.

كان همُّ مكبث أن يقتل الزمن، وأن يقتل النوم، وأن يقتل المستقبل. قتلهـا جميعاً. لكنها عـادت إليه أشباحاً تمزقه مـن الداخل. «حرمت عليه النوم» و «صار كل صوت يرعبه». عيناه تريان ولا تريان . ثم ما لبث أن شرعت حواسه بالصراع والتقاتل فيما بينها. أغرب معركة ربما

في تاريـخ الأدب. الذي يسمعـه لا يراه، لا يلمسه، وكذلك لا وجود لما يشمّه.

ثـم أنّى لمكبـث أن يمنع المستقبـل من القدوم؟ وقبل ذلـك أراد أن يجمع رائحة جريمته، بشبكة صيد الأسماك. وكأي طاغية، لا يستشير إلا نزواتـه، ولا يخاف عاقبة ، فإن مشكلـة مكبث الإنسانية تركزت في تقليـص المسافة بين الفكرة والعمل، بين النيـة والتطبيق، أراد ليده أن تفكـر بالنيابة عن عقله، وهكـذا كان أو كاد. كممثل لا يجد وقتاً لاستظهار كلماته، فأخذ يرتجل دوره. لكن الدم الذي تلطخت به يداه « لم تستطيـع البحار أن تزيله» والليدي مكبث في ركن آخر، مغمضة العينين، وفي يدهـا شمعة، تهذي وتفرك يديها، متصورة الدم ما يزال عالقـاً بهما: « هنـا ما تزال رائحة الدم: كل عطـور العرب لن تطيب هذه اليد الصغيرة أوه!أوه!أوه!». حتى طبيبها يائس : «هذه العلة وراء نطاق علومي».

كذلـك كان مكبـث: شخصية واقعيـة تفتش عـن دور خيالي ثم أصبح ممثلاً لا وقت لـه لاستظهار الكلمات، وأخيراً أصبح مخرجاً بلا ممثلين، فأخذ الأدوار جميعاً، وفشل فيها جميعاً قائلاً:

«يزحف غدٌ، وغدٌ، وغدٌ

بهذه الخطى البطيئة من يوم إلى يوم

إلى أخر لحظة مكتوبة للحياة

وكل أيامنا الماضية أنارت للحمقى

الطريق إلى الموت المعفر

انطفئي، انطفئي أيتها الشمعة القصيرة الأجل

ما الحياة إلا ظل سائر، ممثل بائس

يؤدي ساعته على المسرح بتبجح و حماسة

ثم لا يُسمع منه شيء. الحياة حكاية

يرويها ممثل أخرق، مشحونة بالصخب والنزق

ولا تعني شيئاً».

متى تجوز الإضافات في الترجمة؟

من حق المترجم أن يضيف كلمة هنا، أو كلمة هناك، شرط ألاّ يخلّ في البناء العضوي للنص أولاً، أو إذا ارتأى أن الإضافة لمصلحة القارئ فهماً وتأثيراً.

مع ذلك فالتشابيه التي أضافها المترجم جبرا، قد تبدو لبعض القراء في غير محلها. لنأخذ ثلاثة أمثلة:

١ في طبخة السحر التي تعدها الساحرة، جمعت في قدرها حراشف تنين، وسن ذئب، ومسحوقاً من جزء من جسد مومياء.

يقول المترجم:

«حراشف تنين هذه

وأنياب ذيب كالقنطريب»

أضاف المترجم هنا على النص الإنكليزي: «كالقنطريب»، وهذه الكلمة لم أعثر عليها في القواميس المتيسرة لديّ.

٢ وفي الطبخة نفسها قدّم المترجم أبياتاً وآخر دون أن يذكر سبباً قال: «... وأنف تركي افندي»، وهنا أضيفت «أفندي» في النص العربي، وقد لا تكون لها ضرورة.

ممـا يلفت النظر، ما أضافه المترجم في بداية المسرحية، حين تتساءل الساحرة الأولى عن زمان لقاء الساحرات ومكانه:

«متى نلتقي ثانية نحن الثلاث

في رعود وبروق وأمطار كاللهاث».

فأضـاف أولاً كلمـة: «كاللهـاث»، وهي كما يبـدو قلقة في هذا المجـال بالذات، ذلك أن الساحرات الثلاث ينتقلن بلا عناء، وبرمشة عـين من مكان إلى آخر قـد يصل إلى آلاف الأميـال. وهذه الساحرة الأولى صاحبـة السـؤال هي التي قـررت أن تقتصّ من امـرأة سمينة قـذرة طلبت منها بعض كستناء فطردتها. فما كان من الساحرة إلا أن أبحرت إلى حلب لتحطيم سفينـة زوجها. وحتى إبحارها إعجازي، فقد ذهبت إليه في منخل!

لا شكّ أن ساحرة قادرة على أشياء خارقة كهذه لا يمكن أن تلهث. بالمناسبة تصف الساحرة تلك المرأة التي لم تعطها الكستناء بـ: *Rump-Fed Ronyon*

وتُرجمت «الحيزبون المدللـة»، إلا أن النص الإنكليزي لم يشر إلى عمـر المـرأة ولا إلى مكانتها العائلية. ربما يكون المعنـي بها: «السمينة القـذرة». فسمينة توحي بفـراغ أيامها، وكثرة ما تـأكل بسبب الملل نتيجة غياب زوجها. تقول عنها الساحرة: (تمضغ وتمضغ وتمضغ).

لنعد الآن إلى البيتين الأولين:

«متى نلتقي ثانية نحن الثلاث

في رعود وبروق وأمطار كاللهاث».

بـ «واو العطف» هنا جمـع المترجم أسماء الجنس الرعد والبرق والمطر، ثم ترجم أو *or* ربما من الأفضل فصل الكلمات الثلاث، لأنها أوقات ثلاثة أي متى نلتقي في بداية المعركة أم أثنونها أم في نهايتها عند نزول المطر، أي الدم. لذا تجيب الساحرة ٢ حين تضع الحرب أوزارها .. أما الساحرة ٣ فتقول: قبل غروب الشمس، والزمن لدى شكسبير يصبح مكاناً في بعض الأحيان. بالإضافة إلى أن العدد (ثلاثة) المشؤوم يتردد دائماً في تضاعيف المسرحيـة. فالساحرات ثلاث، «ولهيكاته» الساحرة: ثلاثة أسماء، ولمكبـث ثلاثة ألقاب، وقبل إن مكبث عندما قتل الملك، إنما اقترف ثلاث جرائم مرة واحدة: أوّلاً لأنه ضيفه، وثانياً لأنه ابن عمه، وثالثاً لأنه ملك.

يقـول لـزلي أ. فيدلر: الرقم ٣ هو التعويـذة السحريـة، لأن المرأة صوّرت مـن البداية على أنها ثالوث بالنسبـة إلى الرجل: أوّلاً حبلت به، ثانياً احتضنته بالحب، وأخيراً كفّنته عندما مات».

ومـا دمنا في ذكر الساحرات، فإنهن يقلن قولة شهيرة لا تزال محل جدل وتعليق بين النقاد وهي:

Fair is Foul,and Foul is Fair ترجمها الأستاذ جبرا :

"الجميل هو الدميمُ، والدميمُ هو الجميلُ على الدوام".

هنـا أيضاً أضيفت عبـارة: «على الدوام» فأعطيـت صفة الحقائق الثابتة في نص يتفق النقـاد على أنه مهلل. فلغة الساحرات هنا ركيكة قصـداً، وفيها خلل في القواعـد المنطقية، أما التركيـب العربي: «هو

الدميم» و «هو الجميل» فكأنما أعطيا ثقلاً بلاغياً لا يتماشى وعبثية النص الإنكليزي.

أما تفسير البيت، فهناك ثلاثة شروح في طبعة آردن التي اعتمد عليها المترجم، والجمال والدمامة هو واحد منها فقط . ما السبب في اختياره؟ خصوصاً وأن مسرحية مكبث والغة في الظلام والدم، والغة في الشر والفوضى، و لم ترد كلمة جمال في المسرحية إلا مرة واحدة موجهة إلى طفل، وفيها من الحنان أكثر مما فيها من الجمال.

يتفق معظم النقاد على أن المعنيّ بالبيت – أعلاه – هو الطقس وهو رمز أيضاً لما يعتمل في صدر قائله. أو يعني كل متضادين مثل : المشمس مغيم والمغيم مشمس، أو الظفر خسارة والخسارة ظفر. وأقرب مثل في لغتنا، هو الآية الكريمة (وَعَسى أن تكرَهُوا شَيئاً وهُوَ خَيرٌ لكُم وَعسىَ أن تُحبوا شَيئاً وَهو شرٌ لكُم) (سورة البقرة)

يقول أس.سي.سن غوبتا: «بما أن الطقس كان فعلاً رديئاً، فإن التناقض يجب أن يشير إلى اللغز الأخلاقي للحياة حيث الصالح والطالح امتزجا فلا ينفصلان. فمن الصعوبة معرفة ما هو الصالح وغير طالح وما هو الطالح وغير صالح». ومن الجدير بالذكر أن أول جملة ينطقها مكبث هي صدى لما قالته الساحرات:

So Foul and Fair A day I Have not Seen

لا يتحدث مكبث هنا عن الجمال،وهو أبعد ما يكون عنه، كجنرال عسكري لا يؤمن إلا بالقوة والبطش.

هذه بعض النماذج من الاجتهادات التي قد لا يتفق القراء فيها مع المترجم جبرا.

١– عندما أعطي الملك الإمارة إلى آبنه، حزّ ذلك في قلب مكبث الذي كان يتوقع أنْ يمنحها له لتكون درجة يتسلق منها إلى درجة أعلى، فقال:

« ... تلك عتبة

عليّ أن أكبو عليها، أو أطفر فوقها

لأنها في طريقي».

أراد المترجم أن يقول: «عليّ إما أن أكبو، وإما أن ...»، ولكن ربما لم يؤاته التعبير. المعنى الذي رمى إليه مكبث من جراء إعطاء الإمارة إلى ابن الملك، أن هذا المنصب يقف حائلاً بينه وبين طريق صعوده، وهو مثل درجة في سلم، فهو إما سيعثر بها، أو ينطلق منها إلى درجة أخرى.

٢– أعلن الملك عن نيته زيارة قلعة مكبث وزوجته ، فقرر مكبث أن يكون هو الرسول لإبلاغ زوجته هذا النبأ فقال:

«... أما البقية فجهد ، لا عليكم به

سأكون أنا الرسول».

أضاف المترجم هنا « لا عليكم به» ، ويبدو أنها في غير محلها، لأن مكبث كان يخاطب الملك وحاشيته، وما من أحد سيقوم بهذه الهمة. أما «البقية جهد» كترجمة لـ: *THE REST IS LABOUR* فليست هناك بقية، وإنما راحة.

المعنى العام هو : كل خدمة عبء إلا التي تقدم إليكم. وهناك

تفسير آخر يقول : « إنه لمملّ أن نكون عاطلين عندما نعرف أننا يجب أن نقوم بشيء لخدمتكم».

٣- عندما رأى مكبث خنجراً يسير أمامه أراد أن يمسكه فلم يستطعْ، وهنا بدأ شكّه في حواسه . فقال:

«أمست عيناي أضحوكة حواسي الأخرى

وهما لولا ذلك في قدرهما جميعاً.

كيف يكون البصر بقدر كل الحواس ؟ المعنى أن ما رآه بأم عينيه حقيقة، وما لم يستطعْ لمسه، حقيقة أيضاً، فأيهما الزائف؟ أو كما يقول لوت: « عيناي إما تخدعان الحواس الأخرى، أو أنهما أكثر منها جدارة بالثقة. يجب أن يثق إما بعينيه اللتين تخبرانه بالحقيقة، أو أن يثق ببقية حواسه «أي ليس هناك من خنجر لأنه لا يستطيع أن يلمسه» .

أما هنتر فيقول: « إما أن الخنجر ليس له وجود، وفي هذه الحالة تكون رؤيته أعلى من التجربة الاعتيادية للحواس».

٤- كان مكبث يمنّي نفسه أن يكون ملكاً، بناء على ما تنبأت به الساحرات الثلاث

وما دام الأمر كذلك فإنه سيُتوج فيما بعد حتى من دون سعي منه. ثم يقول:

« ... مهما حدث

فإن أعسر الأيام يخرقها الزمن والساعة».

هذه جملة غامضة، ربما لأنها حرفية، لم تتعمق في ما رمى إليه شكسبير .

المعنى عموماً :

« ستأتي الفرصة

مهما كانت الأيام متعسرة في مرورها».

٥- يتصور مكبث أنه في طريقه إلى قتل الملك، فيطلب من الأرض الراسخة أن تخفي صوت خطاه، حتى لا تعرف وجهته، لأنه يخشى أن تشي الحجارة بحركته. يقول مكبث:

«لا تسمعي خطاي، وفي أي اتجاه أسير، لئلا تفصح الحجارة نفسها عن مكاني

فتنال من هول الساعة

والهول يلائمها».

هذه - كما يبدو - ترجمة عويصة وغامضة في آن واحد، لا يظهر فيها المعنى لا من قريب ولا من بعيد. ما معنى: « فتنال من هول الساعة / والهول يلائمها»؟

المعنى العام لهذه الأبيات كما يقول لوت : « (خشية أن تفصل الحجارة) هول اللحظة (القتل) من الوضع الحالي (الزمن) الذي هو مناسب الآن للقيام به» . أي أن هذه الفرصة مؤاتية وقد لا أجد فرصة أخرى مثيلة لها لعملية القتل.

٦- في المشهد الثالث من الفصل الأخير، يدخل مكبث، وعلى الرغم من خوفه، كان واثقاً من أن أحداً لن يستطيع قتله إلا إذا تحركت غابة بيرنام، بالإضافة إلى ذلك فما من أحد ولدته امرأة يستطيع كذلك قتله حسب نبوءة الساحرات. يقول مكبث:

«.. الأرواح التي تعرف

عقابيل البشر كلها قالت لي».

إذا لم يكن هناك خطأ مطبعي، فلا أحد يعلم كيف دخلت هذه « العقابيل» وهي الدواهي لغة . والمعروف أن معنى هذين البيتين : إن الأرواح التي تعرف ما يحدث للبشر في المستقبل قالت لي.

وفي هذا المقطع يتجهم مكبث بوجه خادمه المرتعب صائحاً ، حسب ترجمة جبرا:

« .. سخطك الشيطان عبداً أسود يا وغداً حليبي الوجه من أين لك سحنة الأوزة هذه».

أضاف المترجم هنا عبداً ، وترجم "*CREAM. -FACED*" حرفياً

ولكن ما معنى سحنة الأوزة هذه ؟ المقصود:

مسخك الشيطان أسود يا وغداً أبيضّ وجهه من الخوف.

من أين جئت بقشعريرة الجلد هذه؟

وعلى هذا المنوال يخاطب مكبث خادمه، محتقراً إياه فيصفه بـ *Lily-liver 'd* وهي لا تعدو أن تكون يا صبياً رعديداً، إلا أن المترجم نقلها حرفياً فقال « يا ولداً زنبقي الكبد».

ويقول له ايضاً "*WHEY-FACE*"، يا وجهاً بلون مصل اللبن، إلا أن المترجم نقلها حرفياً فقال «يا وجهاً من لبن».

هذه الترجمة الحرفية أضرّت بالمصطلحات الإنكليزية وضيّعت الألوان التي قصدها شكسبير وكيف تتغير في الخوف، في الحوار أعلاه.

من المصطلحات الشكسبيرية التي ترد مرات عدة في مسرحية مكبث مصطلح "*NATURE*"

الذي يترجم في النص العربي (طبيعة). وحيثما وردت طبيعة يغمض المعنى ويرتبك.، يتفق دارسو شكسبير على أن "*NATURE*" تعني عند شكسبير الحياة : أو الشيء الحيّ. مثلاً، عندما سأل مكبث، إن كان بانكو قد تم قتله، أجاب القاتل بتهكم، بأنه فعل ذلك قائلاً، كما ترجمها جبرا:

«نعم مولاي الكريم، سليم في خندق

وفي رأسه حفرت عشرون طعنة

أصغرها موت للطبيعة».

أية طبيعة يعني المترجم؟ ربما الأصوب أن نقول:«.. عشرون طعنة/ أصغرها كافية لقتل أي شيء حي».

هذا مثل أخر . كان أحد القتلة يروي للملك دنكن عن سير المعركة، فأخبره بأنها لا تزال سجالاً، وهي مثل سباحين منهكين يتشبثان ببعضهما، فيعرقل أحدهما مسيرة الآخر. إلا أن العدو ماكدونالد

الذي التمّت فيه – كالحشرات والديدان– جرائم مريعة هي من طبعه. فجاءه مدد من مشاة أيرلنديين بأسلحة خفيفة وتابعين بأسلحة ثقيلة:

جاءت الترجمة بالصورة الآتية :

«لقد ظلت بين بين

كسباحين منهكين، يتشبث كلاهما بالآخر

فيختنقان فنهما. والجائر مكدونالد

(وما أجدره بالتمرد. إذ لتلك الغاية

راحت نزالات الطبيعة المتكاثرة تنغل عليه) من جزء الغرب يأتيه

مدد من المشاة والخيالة..» .

فضّل المترجم هنا المعنى يخنق *choke* على يعطّل وقد تكون أقرب إلى السياق العام للنص، خصوصاً أن الملك كان يسأل عن سير المعركة: بالإضافة إلى أن مسرحية «مكبث» تتميز بسرعة الحوادث، وقصر الأسئلة. ولكن ما معنى: « راحت نزالات الطبيعة المتكاثرة/ تنغل عليه؟».

أولاً إن الفعل انغلّ بمعنى: دخل في الشيء، مما لا ينسجم مع ما قبلها. إضافة إلى ذلك فإن الفعل انغل لا يتعدى بـ (على).

يقول الشارح (لوت): "إن الأعداد الغفيرة من الأفعال الشنيعة في طبع مكدونالد التمت عليه". أما كلمتا *SWARM* و *MULTIPLYING* فتوحيان بغيمة من الحشرات المخيفة وهي تستقر في مكان واحد.

يبدو أن شكسبير كان يطابق بين حشود الخسة في داخل مكدونالد ، وحشود جنود الإمدادات المتراكمة كالحشرات والديدان. إن تناظراً كهذا بين ما يعتمل في داخل الإنسان وما يجري في الخارج، خاصية شكسبيرية فريدة في غناها وعمقها وتأثيرها.

في مناسبة أخرى، تظهر على مكبث علامات الارتباك. تنصحه زوجته، بالنوم، لأنه صائن أو حافظ لكل حياة، إلا أن الترجمة العربية جاءت كالآتي:

« بك حاجة للنوم ملح كل طبيعة»

اجتهد المترجم في كلمة (ملح) وهو اجتهاد مصيب كما في بعض الشروح الإنكليزية، لأنه مادة حافظة للمأكولات إلا أن «كل طبيعة» جعلت الصورة غامضة ووسعت من المسافة القصيرة بين المريض نفسياً (مكبث) وبين طبيبه (الليدي مكبث).

وأخيراً، حين تضع الليدي مكبث مخدراً في شراب حارسي الملك تمهيداً لقتله، تقول:

«حتى ليتنازع الموت والطبيعة حولهما

أفي عداد الأحياء هما أم الأموات؟»

إلا أن الشارح يقول: «إن الموت والحياة *NATURE* تجادلان في ما إذا كانا سيعيشان أم سيموتان».

إن نقل الأفعال سيعيشان أم سيموتان إلى أسماء: أحياء أم أموات، أضرّ بما توحيه الصورة من قلق وحيرة، ذلك أنك باختبار بسيط

تستطيع أن تحقق هل هما ميتان أم حيان، بعكس الفعل: يعيشان، يموتان، كما جاء في النص الإنكليزي، يؤزمان الموقف أكثر.

ومن المصطلحات التي ترد عشرات المرات في مسرحية مكبث مصطلح *TIME* الذي يجتهد المترجم (جبرا) فيترجمه (الزمان)، ومن جراء ذلك، كثيراً ما يصيب الترجمة، الغموض والتشوش، لأن *TIME* في نظر كل الدارسين والمحررين، يعني من بين ما يعني:

(العالم) أو (الناس). مثلاً عندما يخبر مكبث زوجته عن قدوم الملك لزيارتهما، تسأله الليدي مكبث عن وقت مغادرته، فيخبرها غداً، عندئذ تقول، كما في ترجمة جبرا:

«لا لن ترى شمس ذلك الغد

وجهك يا حبيبي كتاب، للناس

أن يقرأوا فيه أموراً غريبة، لكيما تخادع الزمان

اجعل محياك في شبه الزمان».

هذا هو نص الترجمة العربية. لكن ما هو الزمان حتى يخادعه مكبث؟ و كيف يجعل محياه في شبه الزمان؟

يقول هنتر، أحد شارحي «مكبث» : « حتى تخدع الناس، فاظهر بالمظهر الذي يتوقع أن يراك الناس فيه». ويقول لوت في تفسير *TIME* :«إذ أردت أن تخدع العالم (العالم الحاضر) فابدُ كما يبدو عليه العالم. تصرف بالطريقة الاعتيادية وما من أحد سيلاحظك أي ما من أحد سيشك في ما تضمر.

أما محقق طبعة آردن التي اعتمدها المترجم فيقول: «إخدع العالم، ضلل كل المراقبين». ويضيف الشارح أيضاً :*TIME* يعني العصر الحاضر، أناساً وأشياء عموماً».

وهذا مثل آخر، عندما كان مكبث وزوجته يخططان لقتل الملك، وكأنهما يستظهران دوراً في مسرحية، قبل الظهور على خشبة المسرح، وضّح مكبث أنه مصمم تماماً على القيام بالجريمة، وطلب من زوجته أن يذهبا بعيداً، كما طلب منها أن تخدع الناس – في هذه الأثناء– بوجه سعيد.

جاءت الترجمة بالصورة الآتية:

« لقد صممت، ولسوف أشد

كل عضو في الجسد لهذه الفعلة الرهيبة

هيا واخدعي الزمان بأجمل المظاهر...».

أولاً الشدُّ هنا وكأنه شد وتر القوس، فالشد متوتر، لم يبق فيه منزع لإطلاق نشابه أو سهمه. أما ترجمة *AWAY* بـ: «هيا» فيضرُّ بالتوقيت، وكأن مكبث وزوجته سيذهبان فوراً لتنفيذ عملية القتل، و لم يكنْ الأمر كذلك بالإضافة إلى أن تعبير «إخدعي الزمان» لا يعني سوى العالم أو الناس.

من الأمور التي – كما يبدو – فاتت المترجم أو اجتهد فيها اجتهاداً مختلفاً، كلمة *PITY* وكيف أن شكسبير والبلاغيين في عصره، اعتقدوا أن الألفاظ المجردة، أو المعنوية، لها ما للبشر من صفات مجسمة محسوسة. يسمى التجسيد هذا بالإنكليزية *PRESONIFICATION* أي الشخصنة، وهو إعطاء الصفات البشرية للنبات والحيوان والجماد

، وحتى الأفكار المجردة ، وهذا ما تفرد به شكسبير أكثر، أو بلغ فيه مبلغا لم يطله غيره من قبل .

مثلاً، في المناجاة التالية يصور شكسبير محكمة أخلاقية وعاطفية ، حيث يكون فيها مكبث الحاكم والمدعي العام في آن واحد ، وكذلك الشاهد والمحكوم. إنها قيامة صغيرة عقابها

–وما من ثواب– فوري على الأرض .

تصور مكبث إن هو أقدم على قتل الملك، فإن فضائله ستترافع عنه كالملائكة، وإن الرحمة – *PITY* مثل طفل عار ولد حديثاً، ستمتطي الزوبعة، وإن رياح الاحتجاج، ستهب على كل عين، وتغرق الريح بالدموع.

ثم صور شكسبير نية مكبث كالحصان، وطموحه مثل راكب ، من فرط حيويته وحماسته قفز عالياً على سرج حصانه فسقط على الجانب الثاني.

إلا أن الترجمة جاءت كالآتي:

« بحيث أن فضائله

سترافع كملائكة ملسنة بالأبواق

ضد الفظاعة اللعينة في مصرعه

والشفقة كطفل وليد عار

يمتطي الزوبعة، أو كملائكة السماء خيلها

رواكض الفضاء الخفية

ستنتفخ الفعلة الشنيعة في كل عين

حتى تغرق الريح بالدموع، لا حافز لي

يهمز جانبي مأربي سوى

طموح شاهق القفز، يبالغ بقفزته

فيهوى على الجانب الآخر».

هكذا جعل المترجمُ الطفلَ الوليّد العاري هو الذي يمتطي الزوبعة لا الشفقة (كذا)

ولكن لنحلل الترجمة أولاً:

« ... بحيث أن فضائله

سترافع كملائكة ملسنة بالأبواق».

هل هي ملسنة بالأبواق؟ وما معنى ملسنة؟

يقول برنارد لوت في شرحه: « بألسنة عالية كالأبواق»

ويقول ميور الذي اعتمد عليه المترجم: « تعني *RUMPET TONGUED* إما استعمال الأبواق في الكلام أو، وهو الأكثر احتمالاً، بأصوات واضحة ونافذة وموسيقية مثل الأبواق» . ويعتقد ولسون: « أنها تشير إلى يوم القيامة».

قد يكون هذا التفسير أقرب إلى المنطق وإلى قيامة مكبث الصغيرة. ومما يذكر أن أم. سي. برادفورد ذكرت أن صورة يوم القيامة التي كانت مرسومة على قوس المذبح في الكنيسة المجاورة لبيت شكسبير في ستراتفورد، صورت الملائكة في هذا المشهد بأبواق تدعو الأموات إلى القيامة. أما القسم الآخر من الترجمة:

« والشفقة كطفل وليد عار

يمتطي الزوبعة، أو كملائكة السماء خيلها

رواكض الفضاء الخفية... »

لا أدري لماذا تُرجمتْ *Pity* بالشفقة بدلاً من الرحمة خصوصاً إنها مصطلح ديني في التوراة والانجيل والقرآن..

ثم جعل المترجم – كما ذكرنا – الطفل الوليد العاري، هو الذي يمتطي الزوبعة، على خلاف كل شارحي مكبث الذين يتفقون على أن الرحمة – لا الطفل – هي التي تمتطي الزوبعة.

تقول برادفورد: « إنها الرحمة مثل المولود حديثاً يصاحب ملائكة السماء، تمتطي الزوبعة.. وهذه صورة المسيح عندما يدخل العالم لايجاد شفاء».

يقول جي. كي. هنتر عن الرحمة إنها: « ستمتطي الرياح وتنفخ الفعلة الشنيعة في كل عين كالتراب».

أما عن تجسيم المجرد، فيقول وولفغانغ كليمن عن تصوير الرحمة كشخص: « .. إلى أي مدى انتقل شكسبير من النوع التقليدي

للشخصنة، وكيف مالت صوره الشعرية إلى الغريب والفريد منها.

ومن الواضح الآن أيضاً أن هذه التجريدات وُضعت في فضاء واسع، ونقلت إلى عالم غير متناه من الغيوم والرياح».

يبدو أن شكسبير استقى هذه الصورة الشعرية من المزمور الثامن عشر: « طأطأ السماوات ونزل وضباب تحت رجليه. ركب على كروب وطار وهف على أجنحة الرياح» .

والكروب مأخوذة من الكلمة العبرية Chirubins وحتى نقرب صورة الرحمة كشيء مجسد، ولها صفات بشرية، نذكر أن هناك ثلاث آيات في القرآن الكريم، يأتي فيها ذكر الرحمة ولها يدان:

١ (وهو الّذي يُرسلُ الرّياح بُشراً بين رحمته) (سورة الأعراف).

٢ (وهُو الّذي أرسل الرّياح بُشراً بين يدي رحمته) (سورة الفرقان) .

٣ (ومن يُرسل الرّياح بُشراً بين يدي رحمته) (سورة النمل) .

يعلق ضياء الدين بن الأثير الجزري على قوله تعالى : (وأدخلناه في رحمتنا) ، بأن هذا مجاز عدل فيه لمعان ثلاثة وهي الاتساع والتشبيه والتوكيد. وأما الاتساع فهو أنه زاد في أسماء الجهات والمحال آسماً هو الرحمة، وأما التشبيه فإنه شبه الرحمة، وإن لم يصح دخولها، بما يجوز دخوله، وأما التأكيد فإنه أخبر عما لا يدرك بالحاسة، وذلك تغالٍ بالمخبر عنه وتفخيم له إذا صير إلى منزلة ما يشاهد ويعاين. ألا ترى إلى قول بعضهم في الترغيب بالجميل «لو رأيتم المعروف لرأيتموه حسناً جميلاً وذلك بأن يخيل متجسماً ، لا عرضا متوهجاً ».

قال علي بن أبي طالب: « لو كان الفقر رجلاً لقتله» ، ولكن الفقر بالنسبة إلى البلاغيين الإنكليز، هو مثل الرحمة والعدالة والمصلحة الذاتية والأنانية والعدالة والظلم وكل الأسماء المعنوية المجردة، لها ما للبشر من صفات، فهي ترى وتسمع وتلمس. بينما البلاغيون العرب يؤولون شخصنة الجماد، فإذا فسروا الآية : (واسأل القرية) قالوا أي أهل القرية ، ولكن ماذا لو كانت القرية مهجورة أو مطمورة أو مضروبة بالقنابل الكيماوية وليس فيها أحد؟ ألا تستطيع الأشلاء الميتة، أو الحجارة المدماة أن تخبر عما جرى؟

يتفق النقاد على أن موطن القوة والتأثير في شعر شكسبير، يكمن بالدرجة الأولى في الاستعارات والكنايات والتشابيه. على هذا فكل ترجمة لا تلتفت إلى ذلك، فلا بد أن تعتبر مبتسرة، وكأنها فواكه مجففة، فيها الشكل ولكنها خالية من الروح. لا بد أن المترجم عارف بهذه الحقيقة، ولكن لماذا أهملها ؟ هذه بعض الأمثلة .

١ كانت الليدي مكبث تُحرض مكبث على قتل الملك، مهوّنة عليه الأمر ومزينة له الفعلة . وكأن مكبث بين يديها ممثل صغير، وهي المخرج الذي يلقنه ويدفعه إلى مسرح الأحداث. لكن مكبث ما زال متردداً فيقول لها «وإذا أخفقنا؟» فتجيبه الليدي مكبث:

«نحن نخفق؟!

فقط شد شجاعتك حتى نقطة ثباتها ،

ولن نخفق».

وضع جبرا بعد كلمة « نخفق» علامتي استفهام وتعجب في آن

واحد، على الرغم من أن طبعة آردن التي اعتمدها المترجم فضّلت علامة الاستفهام فقط .

فالاستفهام يعني هنا استفهاما استنكارياً، أما التعجب فيعني: إما : كيف نخفق وقد أعددنا كل شيء بحرص وحذر، وإما : فليكن ما يكون إذا أخفقنا. من نافلة القول، أن التنقيط في اللغة الإنكليزية يعادل التشكيل في اللغة العربية تقريباً .

ولكن ما معنى: فقط شد شجاعتك حتى نقطة ثباتها/ ولن نخفق»؟ أين نقطة الثبات هذه، حتى تشد عليها الشجاعة؟

في هذه الصورة الشعرية، تطلب الليدي من مكبث أن يكون إما آلة موسيقية وتربة ، فيضبط أوتارها بالمفاتيح أو الملاوي، أو يكون كالقوس الذي لم يبق فيه منزع.

٢ في المقطع الآتي يصور مكبث كيف أنه طمس إلى ركبتيه في الدم. فهو الآن في وسط النهر، عودته صعبة، صعوبة عبوره إلى الضفة الأخرى.

وبما أن فكره انشلّ تماماً في هذه المرحلة من المسرحية، فلا بد له من معرفة الأسوأ بأسوأ الوسائل، إذ لم يعد هناك إي اعتبار في نظره لأي شيء. أفكاره الشريرة في رأسه يجب أن تترجم إلى عمل تنفذه اليد. بكلمات أخرى، لا بد له من الفعل قبل التفكير. لننظر الآن كيف ترجم هذا المقطع:

« سأذهب غدا

(ومبكراً سأذهب) إلى أخوات القدر

لسوف أستنطقهن المزيد. فقد عزمت الآن

معرفة أسوأ الأمور بأسوأ الوسائل. ولصالحي

يعنو كل سبب. لقد خطوت في الدم

بعيدا فحتى إذا لم أخض المزيد

لكان النكوص مرهقاً كما المضي.

في رأسي أمور غريبة ستنتقل إلى يدي

لا بد من فعلها قبل أن ينظر فيها أحد».

قد لا يشعر القارىء – إذا اعتمد على الترجمة العربية فقط – بوجود نهر غير منظور من الدم، وهذا ما عناه شكسبير، خصوصاً أن النهر هنا يرمز إلى الزمن الذي يتصارع معه مكبث منذ التقائه بالساحرات الثلاث.

أما تعبير (ولصالحي/ يعنو كل سبب) فقد لا يكون واضحاً للقارىء.

فالمعنى هو : من أجل مصلحتي الذاتية/ سأضرب بعرض الحائط كل اعتبار. أي أن مصلحتي تأتي بالدرجة الأولى، وما عداها في الدرجة الثانية.

أما السطر الأخير: « لا بدّ من فعلها قبل أن ينظر فيها أحد « فاجتهاد غير مقنع كما يبدو، أولاً لأن مكبث قرر قبل أسطر أن مصلحته فوق كل اعتبار، وما هم بعد ذلك إن نظر فيها أحد أم لا ، ثانياً لأن مكبث

قرر أن يترجم الفكرة إلى فعل، أي لا يهاب النتيجة. إن البيت الأخير استعارة من المسرح ويعني أن ليس هناك من وقت لاستظهار الدور، لا بد من التمثيل فوراً. وعلى هذا يمكن ترجمته « لا بدّ من إلقائها قبل استظهارها» أي لا بدّ من تنفيذها قبل التفكر فيها. باختصار: ارتجالاً.

من أفانين شيكسبير وتأثيرها في الترجمة

- مكبث مثالاً -

لم تتعمّق الأبعاد التراجيدية، في مسرحية مكبث، إلاّ بعد أنْ جعل شيكسبير، بطله مكبث يفتّش عن اليقين في اللايقين، وفي الوقت نفسه، جعل الليدي مكبث تفتّش عن الخير في الشرّ. بسبب ذلك باتت مسرحية مكبث في نظر جلّ النقّاد أكبر دلتا دموية في تأريخ الأدب. مع ذلك استحوذت هذه المسرحية المنقوعة بالدم، على معظم الدراسات الشيكسبيرية، لكنْ لِمْ؟

إلى ذلك فمسرحية مكبث قصيدة ليلية، مكتوبة بحبر مخلوط بدم. اجتمعتْ في هذه المسرحية ظلمة الكون، بظلمة المسرح بعد انتهاء العرض المسرحي، بظلمة العقل. ثلاث ظلمات تتنافس في قتل النوم، حُرِّم النوم في هذا الليل الذي لا ينطبق فيه جفنان. أغرب ليل لا ينطبق فيه جفنان، وسوسةً وهلعاً. حتى النور- على قلّته- في هذه المسرحية عقيم لا يضئ شيئاً. النور في شمعة الليدي مكبث، أعمى لا يدلّها على طريق.

بهذه الظلمة المسنونة، هيّأ شيكسبير خشبة المسرح لأغرب نزال في تأريخ المسرح، أغرب مبارزة بين الإنسان والدّ أعدائه: الوهم.

دخل الوهم إلى الحلبة مع دخول الساحرات الثلاث اللواتي كنّ يمهدن، بمجرّد ظهورهنّ، على المسرح، للتطويح بوعي النظارة وبالتالي تهيئتهم للإيمان بالخوارق. حيلة فنية لإبعاد العقل عن الواقع

وربطه بالغيبيات. النظارة يترقبون مستفزين. بهذا التوقيت الدقيق يدخل مكبث وكأنه أحد تلك الخوارق. لم يكنْ دخوله عادياً. كان للتوّ بين الحياة والموت في المعركة. لا تدري وأنت بين صليل السيوف، من أين تأتيك الطعنة. النصر غير مضمون والاندحار أقرب من حبل الوريد. لا تدري أيهما أقوى: نشوة دحر الخصم، أم نشوة النجاة. اجتمعت النشوتان في رأس الضابط مكبث، فطاش وثمل. إنّ رؤوساً كرأس مكبث، على شفا الموت وتنتصر لتمتلئ عادة بالغرور، ولا حدّ لطموحها. كذا وجدت الساحرات الثلاث رأس مكبث الآن في أنضج مراحل تصديق الوهم. فما أنْ تنبأت له الساحرات بأنّه سيصبح ملكاً، حتى صدّق على الفور النبوءة، فإنْ تظاهر بعدم التصديق، فذلك، لأن النبوءة كانت مفاجئة، وخطرة، وممكنة. كيف له أن يصدّق ضربة الحظّ هذه؟

الوهم الذي ركّبه شيكسبير لمكبث في هذه المسرحية، آتخذ ثلاث صيغ مرّة واحدة. من هنا ثراء شيكسبير في التأليف. بالمقارنة فإن الوهم لدى كتاب آخرين يتخذ صيغة واحدة.

الوهم الذي طبخه شيكسبير إذن؛ ذو رؤوس ثلاثة، تهجم على مكبث، مرة واحدة. ابتدأت معركة الوهم مع مكبث بالرأس أوّلاً، فكانت الثغرة الأولى، في العقل، وبعد ذلك فتحت الثغرة الثانية في القلب، مركز العاطفة، وحتى يندحر مكبث نهائياً فلا بدّ من فتح ثغرة ثالثة في الجسد لتفكيك هيكله نهائياً. وبذلك يكتمل العدد ثلاثة وهو رقمٌ مسحور في هذه المسرحية.

كذا ابتدأت المعركة الأولى بين الوهم والعقل، ساعة قالت الساحرات لمكبث: "سلاماً مكبث! ستكون ملكاً فيما بعد".

أُرتج على بانكو رفيق مكبث، بعد اختفاء الساحرات كالفقاعات في الهواء، وكأنّه لم يُصدّق ما رأى، وقال متعجباً مما رأى:" هل أكلنا جذوراً تسبب الجنون؟".

الجنون هذا كان العلامة الأولى لانفتاح الثغرة القاتلة في العقل الذي راح يتخيّل فيها مكبث قتل الملك. قال مكبث:"ما يقع سيقع، الفرصة المؤاتية آتية مهما كانت الأيام عسيرة". هكذا زيّن الوهم لمكبث أن القدر إلى جانبه مهما كانت ولادته عسيرة، لذا سرعان ما عقد العزم، لاسيّما بعد أن أوصى الملك بالعرش من بعده إلى آبنه الأكبر مالكوم. بات مالكوم هذا حجر عثرة في طريق مكبث للتاج:" أيتها النجوم أحجبي أنوارك!، لا تجعلي النور يرى رغباتي السود والدفينة، دعي العين لا ترى ما تفعل اليد، ليقعْ ما تخشاه العين ولا تراه، إلا بعد تنفيذه" (الفصل الأوّل– المشهد الرابع).

نرى دليلاً آخر لتمكّن نبوءة الساحرات من مكبث، من الرسالة التي بعث بها إلى زوجته الليدي مكبث. يذكر لها أن الساحرات أشرنَ إلى الزمن القادم فقلْنَ:"سلاماً ستكون ملكاً".

كذا بدأت مرحلة جديدة في حياة مكبث في التفتيش عن اليقين في اللايقين.

بالإضافة إلى ذلك، فإن هذه الرسالة فتحت بدورها ثغرة قاتلة أخرى في القلب مركز العاطفة. يبدو أن الليدي مكبث، على رأي أحد النقاد الإنكليز هي الجانب الآخر من مكبث. كفلقتيْ بذرة. يكمّل أحدهما الآخر.

طفح قلب الليدي مكبث بالثمل من الأنباء، وطاشت بأكثر الأفكار وحشية. ما من تعقّل. تسمّمتْ بمطامحها فراحت تتوسّل

الأرواح الشريرة، أن تنتزع عنها أنوثتها، وأن تملأها من الرأس إلى القدم بأفظع توحّش:

"خثّري دمي، أوقفي مجراه إلى الرحمة
سدّي كلّ مسرب يصل إلى الضمير
... استبدلي حليبي بالمرّة، أنتنّ يا معيلات الجريمة
... تعال أيّها الليل البهيم
ولفعْ نفسك بأعتم دخان في الجحيم
حتى لا ترى سكّينتي الحادّة
الجرحَ الذي تصنع
أو تبرق روح خيّرة من السماء
من خلال حجاب الظلام
لتصرخ:"قفي، قفي!".

هل الليدي مكبث، استهترت بكلّ رادع سماوي (ديني) حينما قالت:" روح خيّرة من السماء"؟ ألا تدل الصفة:"خيّرة"على أنّ الليدي مكبث تميّز الخير من الشر ولكنها انساقت للشرّ بتحدّ؟

لم تبقَ الآن إلاّ الثغرة الثالثة، ويتهاوى مكبث:"فلا يعاد له سبكُ".

يبدأ المشهد الخامس من الفصل الثالث بمشهد " هيكاته " كبيرة الساحرات، وهي غاضبة مما فعلته الساحرات الثلاث لمكبث دون أنْ يستشرنها، فأرسلتهنّ إلى نهر الجحيم على أن يقابلْنها في الصباح.

إما هي فقد طارت لتحضير أقوى طبخة سحر، ستجرّ مكبث "إلى الفوضى، سوف يسخر من القدر، ويستخفّ بالموت، ويبقى في أمل، رغم إنذار الحكمة والشرف والخوف"، ثمّ قالت "هيكاته" جملتها الحكيمة الرهيبة: "إنّ الثقة العالية بالنفس، ألدّ أعداء البشر"، وهي تُذكّر بالحكمة العربية: "من مكمنه يؤتى الحذر".

في بداية الفصل الرابع تبدأ الساحرات بتحضير طبخة السحر، وعند آنتهائهنّ يدخل مكبث هشّاً، منهاراً، متفككاً. راح يتوسّل إليهنّ، أن يعلمنه بما يخبئ له المستقبل. أخرجن له ثلاثة أطياف. الطيف الأوّل حذره من مكدف أحد النبلاء الأسكتلنديين،(وهو الذي سيقتل مكبث في النهاية). الطيف الثاني طمأنه على حياته، قائلاً له: "كنْ سفاكاً وجريئاً ووطيد العزم، إضحكْ واحتقرْ قوّة أيّ رجل، فما من أحد ولدته أمّ سيؤذي مكبث". أمّا الطيف الثالث فقال له:"مكبث لن يندحر أبداً إلى أن تأتي غابة "برنام" العظيمة، إلى قلعة" دنسينان" العالية لتحاربه".

بهذه النبوءات ظنّ مكبث أنّ لحم جسده أصبح قلعة محصّنة لا يقوى أحد على اقتحامها. فمَنْ ذا الذي لم تلدْه أمّا ؟ ومَن ذا الذي يستطيع إجبار الغابة على اقتلاع جذورها العميقة، والمشاركة في الحرب ضدّه؟

الغريب، وما من غرابة، إن مكبث هلك بسبب إيمانه المطلق بهاتين النبوءتين المُطَمْئنتيْن، في الظاهر. كذا تحققت نبوءة" هيكاته" أعلاه: "إنّ الثقة العالية بالنفس، ألدّ أعداء البشر".

تحرّكت الغابة بخدعة عسكرية، حيث كان المقاتلون يحملون على

رؤوسهم أغصان الاشجار، فتبدو كغابة تتحرّك، ومن ثمّ قابله بالنزال مكدف الذي لم تلدْه أمّ، "وإنّما شُقّ خديجاً من بطن أمّه".

هكذا استحم الدكتاتور مكبث بدمائه الشاخبة المذعورة التي أصبحت بمثابة بزّته العسكرية الأخيرة.

اللون الأبيض يفترس مكبث

تُرى ما أسباب شطط بعض المترجمين عن الأصل ووقوعهم في أخطاء محزنة، حتى لو كانوا متضلعين من اللغتين؟ هم في أحسن الأحوال ينقلون المعنى ولكنّهم حتى لو نقلوه صحيحاً إلاّ أنّ شيئاً ما يبقى مفقوداً. قد نصطلح على تسمية هذا الشئ المفقود بالروح، فنقول إنّ هذه الترجمة أو تلك خالية من الروح. ونشير بذلك إلى عدم قابلية النص المترجَم على التفاعل. ولكنّ ألفاظاً مثل: «شئ مفقود» و «روح» و «تفاعل» وتنويعاتها، ألفاظ لا علمية وبالتالي لا يمكن الاطمئنان إلى حدودها أو مدلولاتها.

قد نهتدي إلى جواب أكثر إقناعاً لو أننا وُفّقنا إلى جواب أو أجوبة عن الأسئلة التالية: لماذا تعددت نسخ كل مسرحية من مسرحيات شيكسبير؟ بكلمات أخرى، ما الفرق بين هذا المحقق وذاك؟ هل مردّ ذلك، إلى الاختلافات في المخطوطات الأصلية، أم في ثقافة المحققين؟ أمْ يا تُرى في فهم صناعة التأليف عموماً، والإحاطة بمعرفة تقنيات شيكسبير على وجه الخصوص؟

من المحتمل أنّ معرفة تقنيات الكاتب، شاعراً كان أمْ ناثراً، هي سرّ الاختلاف بين المحققين وبالتالي المترجمين، وسر البعد أو القرب من النصّ الأصلي.

خشية الإطالة، سنتناول هنا تقنية واحدة من تقنيتين هما: ١- الحواس. و٢- المنظورية: *Perspective*

كيف يؤدي فهمهما إلى اقتراب الترجمة من النصّ الأصلي. على هذا، فشطط بعض المترجمين يعود إلى إهمالهم أو عدم التفاتهم إلى هاتين التقنيتين. هذا الإهمال ينطبق على المحقق الإنكليزي كما ينطبق على المترجم العربي.

لم يلتفت جبرا إبراهيم جبرا، على ما يبدو إلى قدرة شيكسبير العجيبة على استعمال الحواس، ولا إلى أهمية المنظورية في رسم الصور الشعرية.

على سبيل التطبيق، لنأخذ الحوار التالي بين مكبث وخادمه (الفصل الخامس -المشهد الثالث). بلغ ممرّق مكبث في هذه المرحلة، حدّاً، بات معه يكره النور، ويتطيّر من اللون الأبيض.

أدناه ترجمة المرحوم جبرا:

مكبث: سخطك الشيطان عبداً أسود، يا وغداً حليبي الوجه
من أين لك سحنة الأوزة هذه؟

خادم: هناك عشرة آلاف -

مكبث: أوزّة يا نذل؟

خادم: جندي يا سيدي

مكبث: إذهبْ وخزْ وجهك، وموّهْ خوفك بالأحمر
يا ولداً زنبقي الكبد. أيّ جنود، يا مهرّج؟
موتاً لروحك خدّاك بلون الحمام
يلقنان الفزع. أي جنود، يا وجهاً من حليب؟

قد لا يخلو سطر من الترجمة أعلاه، من تحذلق موذٍ.

لا يمكن ردّ شطط كهذا، إلى عدم تمكّن المترجم من اللغة الإنكليزية، ولكن إلى عدم التفاته إلى دور الحواس أوّلاً، وإلى التقنية التي استعملها شيكسبير في تصوير الخوف عن طريق استعمال اللون الأبيض.

أوّلاً لنتذكرْ أنّ شيكسبير، صوّر في الحوار أعلاه حالة رهيبة من الهلع تتراوح بين الحياة والموت. ومما يجعل هذا التراوح يأخذ طابع الطوارئ هو أنّه يحدث في زمن محدود وقصير وحاسم، وأكثر من ذلك لا يقبل التأجيل.

جَلَبَة الأعداء زاحفة على مكبث. زاحفة خلال سمعه وبصره. سمعه وبصره هما الثغرتان الواهيتان في حصن جسده. سمعه وبصره يقاتلانه. حاستان تستميتان في إنكار وجودهما. كأنّهما لفرط هلعهما تصطفّان إلى جانب أعدائه. بكلمات أخرى، بدأت المعركة في داخله قبل أن تبدأ معركته الحقيقية مع أعدائه في الخارج. أجلُهُ يجيء مع ما يحمل إليه خدمه من أنباء، ومصيره يتجسد فيما يراه من زحف. أيّ بلاء أشدّ من تراوح بين الحياة والموت؟ عزّ الظلام. ما من ظلام، إذنْ ما من مهرب. يصيح مكبث: «لا مهربَ من هذا المكان، ولا مكوثَ هنا».

بلغ الهلع حدّ الهذيان، واندلق اللسان. الحوار لهاث بالكامل وأخذ صيغة فعل الأمر. فعل الأمر يكتسح كلّ صيغ الفعل الأخرى. ما من ماضٍ ولا حاضر ولا مستقبل. أمرٌ فقط. ولأوّل مرّة ربّما في تاريخ الأدب، تتحوّل الألوان من صفات لمواد، إلى مجرّدات قائمة بذاتها. ألوان بلا موصوفاتها. و ها هو اللون الأبيض يفترس مكبث.

كان وجه الخادم مبيضّاً من الخوف، فكيف ترجمها جبرا إبراهيم جبرا: «يا وغداً حليبي الوجه» ؟ ولكن هل: حليبي الوجه صفة مذمومة؟ ولو أُخذتْ الجملة على حدة فهل يفهم منها معنى الخوف؟ ولماذا أضاف كلمة عبداً؟ في البيت: «سخطك الشيطان عبداً أسود». أوّلاً كان شيكسبير معنياً بالمجردات في هذا المقطع، وثانياً لم يكنْ عنصرياً قط. راح مكبث يفتش عن اللون الأسود، عن لون الظلام، حتى وإن كان بلون اللعنة.

كانت «سيماء الخادم مقشعرّة كجلد الأوزّة»، فكيف تُرجمتْ إلى «سحنة الأوزة». ما من سحنة هنا، وإنما المقصود: قشعريرة الجلد التي يعبّر عنها بالإنكليزية: *Goose flesh*، عند الخوف أو البرد.

يطلب مكبث من خادمه، أن يخز وجهه ليجعل: "بياضه أحمر بالدم". إلاّ أن جبرا عبّر عن ذلك بما يلي: "ومؤدّه خوفك بالأحمر". ما من تموية في النصّ، ووضْع اللون الأبيض بدلاً من الخوف أفضل وأكثر منطقية وتأثيراً.

كذلك يصف مكبث خادمه بأنّه: *Lily–liver'd*، أيْ مخلوع الفؤاد، وهو تعبير لا يخلو من اللون الأبيض، إلاّ أنّ جبرا ترجمه: "يا ولداً زنبقيّ الكبد». هل هذا تعبير ينبئ عن خوف أمْ عن غَزَل؟.

يقول مكبث أيضاً: «خذّاك الأبيضان كالكتان، يدفعان الآخرين إلى الخوف». جاءت ترجمة جبرا بالصيغة التالية: «خذّاك بلون الحمام يلقنان الفزع». ليس في البيت تلقين، وإنّما عدوى تصيب الآخرين، كما أنّ بياض الكتان، يذكّر ببياض الكفن.

ثُمّ يخاطب مكبث خادمه بقوله: «يا وجهاً بلون مصل اللبن»، إلاّ أنّ جبرا ترجمها: «يا وجهاً من لبن». ما من لبن. مكبث أراد اللون.

كان يشبّه وجه خادمه بلون مصل اللبن أيْ اللون الأبيض. ربّما الأبيض المائل إلى الصفرة.

هـذه الصفـرة تتوضح بعد ذلـك مباشرة عندما ييأس مكبث من نجاته، فيخاطب خادمه سيتون:

«لقد عشتُ طويلاً: إنّ سياق حياتي

مثل ورقةٍ خريفٍ ذابلة صفراء»

مـن نافلة القول، إنّ سقوط «ورقة خريف» لا يعني بأية حال نهاية الشجرة. على العكـس إنها تستعدّ لحياة جديـدة. إلاّ أنّ تشبيه موت مكبـث بـ «ورقة خريف»، إنما جاء لتجسيد المأساة أكثر لأنه سيموت قتلاً وهـو بعدُ ممتلئ بالحياة. تزداد الصورة الشعرية مأساوية أشد حين جعـل شيكسبير ورقة الخريف مفردة أوّلاً ونكرة ثانياً، وكأنما سيكون موت مكبث موتاً زهيداً وليس بذي بال.

علـى أية حال، ربّما بهذا البياض المرتعـد والصفـره المتوشلة تأثّر الرسّام الإنكليزي تيرنر فرسـم أشهر لوحاته عن الموت في شيخوخته وكأن اللونين، فقدا كلّ قدرة على النبض أو الحركة أو حتّى اللمعان.

قلعتا المتنبي وشكسبير

لا أدري حقّـاً مـا وجـهُ الصلة بين قلعـة الحَدَث التـي بناها سيف الدولـة الحمداني، وبـين قلعة دنسينـان بأسكتلندا، لكنني مـا ان اقرأ قصيـدة المتنبي: «على قدْر أهـل العزم تأتي العزائمُ» حتى يخطر ببالي فجأة شكسبير، وما كتبه عن ممرّق مكبث داخل القلعة تلك. ربما لعدم وجـود صلة ولا حتى أدنى تشابه هو الـذي يغري على وضع النصّين في معيار واحد، فربما من خـلال الاختلافات والتضادات نتعرف إلى بعض تقنيات الكتابة، لدى كل منهما.

الموضـوع واحد لدى الشاعرين: احتـلال قلعة الحدث من جهة، واحتـلال قلعة دنسينان من جهة أخرى. ولكـن أين كان يقف المتنبي حينمـا شنّت قوات سيف الدولة الهجوم على قلعة الحدث؟ وبالمقابل أيـن كان يقف شكسبير حينمـا حوصرت قلعة دنسينـان؟ وهل يؤثر ذلـك في الأسلوب والبنـاء والإيقـاع واختيار الكلمـات؟ بكلمات أخرى: هل تؤثر زاوية النظر في التشكيلة النهائية للنص؟

المتنبي تحت الجبل مع جيش سيف الدولة. لم يذكر قطّ أيّ شئ كان يـدور داخل قلعة الحدث، فهو إذن كان ينظر من أسفل إلى أعلى. وإذا أخذنـا بنظر الاعتبار أن آحتـلال قلعة جبلية ليس شيئـاً هيناً، إذ لا بد لـه من عضلات جسمانية مدرّبة، ولا بدّ مـن جلَد ودأب، عرفنا لماذا اختار المتنبي لوصف هذا الحدث الجسيم، إيقاعاً بطيئاً، تمثّل هنا ببحر الطويل: « فعولنْ مفاعيلنْ فعولنْ مفاعلنْ»، وهذه التفاعيل حتى بدون كلمـات، توحي جـراء تكرارها الموسيقي بإجهاد مـن نوع ما، بزفير

قصير وشهيق أطول، بانبساط خاطف وانقباض ثقيل، إنه هنا اللهاث الذي يعاني منه المتسلق، إنه الخطوات الحذرة التي يتصف بها مقاتل يصعد جبلاً. كتمهيد لهجوم صعب كهذا، استهل المتنبي قصيدته ببيتين حكيمين، هما كالكوابح لأية سرعة:

على قدْرِ أهلِ العزمِ تأتي العزائمُ
وتأتي على قَدرِ الكرامِ المكارمُ
وتعظمُ في عينِ الصغيرِ صغارها
وتصغرُ في عينِ العظيمِ العظائمُ

ثم ينتقل بعد ذلك مباشرة إلى:

يكلّفُ سيفُ الدولةِ الجيشَ همّه
وقد عجزت عنه الجيوشُ الخضارمُ

حيث كلمات مثل: يكلف وعجزت و الخضارم تدل على الصعوبة التي سيعاني منها جيش سيف الدولة القليل العدد بالنسبة إلى الجيوش الخضارم.

ثمة دلالتان أخريان على هذا البطء. الأولى تتعلق بالحركة الزاحفة أي بلا أقدام. ففي تضاعيف القصيدة ثمة صور عديدة لهذا النوع من الحركة الزاحفة مثل: موج المنايا... / متلاطم خميس... زحفة /، إذا زلقت مشّيتها ببطونها/، كما تتمشى في الصعيد الأراقم/.

في هذه الصور إنما كان المتنبي يهيئ لأكبر طوفان في تاريخ الأدب. خاصة أن في القصيدة ميزةً أخرى، ألا وهي الحركة المعاقة، أي تصادم قوة بقوة أو فكرة بفكرة، أو قنا يقرع القنا.

فبالحركة الزاحفة كوّنَ موج الطوفان، وبالحركة المعاقة، أنشأ

الشدة والاضطراب، وأهم من ذلك الصوت والجلجلة اللازمين نفسياً لكل هول.

لنعدّ ثانية إلى زاوية نظر المتنبي، من أسفل إلى أعلى حيث يصبح الغمام والعقبان والنسور جزءاً طبيعيا في مجال بصره. هكذا جاءت هذه العناصر بعيدة كل البعد عن التكلف والإقحام، وقد وظّفها أدق توظيف في مجمل القصيدة إذ بهذه الحيلة البصرية، تلتقي عينه بقلعة الحدث حيث اصطبغت بالدم:

هل الحَدَثُ الحمراءُ تعرفُ لونه وتعلمُ أيُ الساقيَين الغمائمُ؟

سواء أكان المطر هنا ماء أم دماً، فإنه في كلتا الحالتين زَلَقٌ يعيق حركة الجيش الزاحف. ولكن كيف تتمّ السيطرة على قلعة محصّنة في جبل؟

لقد أكمل المتنبي وصف العُدة العسكرية وعناصر الطبيعة المجنّدة، ولكن ما هي الحملة الفنية – إن صح التعبير – التي سيشنّها المتنبي لهذا الغرض؟ هنا لا بد من الافتراض أن الشاعر يرجع في حالة كهذه عادةً إلى مخزونه الثقافي، علّه واجد شيئاً شبيهاً، يستمدّ منه وحياً ما. أو استلهاماً.

أول ما يخطر على البال، قصة الطوفان، والآية الكريمة: « قال سآوي إلى جبل يعصمني من الماء قال لا عاصم اليوم من أمر الله إلاّ من رحم» (سورة هود).

ببراعة مذهلة يصنع المتنبي طوفاناً فنياً من نوع غريب تشترك فيه حاستا السمع والبصر:

بناها فأعلى والقنا يقرع القنا وموجُ المنايا حولُها متلاطمُ

هذا الطوفان، هو محور القصيدة، كما يبدو، وأهم ما فيها. ففي الأبيات الأولى لم يظهر إلا شخص سيف الدولة، وكأنه حيزوم السفينة في مقدمة المعركة، ومن ثمّ تأتي الأمواج البشرية باشكال غريبة:

أتوك يجرّون الحديد كأنما
سروا بجياد ما لهنّ قوائمُ
إذا برقوا لم تعرف البيض منهم
ثيابهم من مثلها والعمائمُ

يكتمل هذا الطوفان بالعدد الكثيف من العسكر، وأصوات الرعود المجلجلة:

خميس بشرق الأرض والغرب زحفهُ
وفي أذُنِ الجوزاءِ منه زمازمُ

هذا الطوفان الخالي من الماء، أغرب طوفان في تاريخ الأدب. أمواجه دروع وخوذ وحديد، وقرشه وكواسجه، هي السيوف والصوارم، وأشرعته الغمائم والنسور والعقبان.

أما بالنسبة إلى قلعة دنسينان في مسرحية مكبث، فزاوية النظر معكوسة تماماً، حيث يقف شكسبير داخل القلعة المطلّة على غابة بيرنام، أي أنه كان ينظر من أعلى إلى اسفل، وأهمّ من ذلك كان ينظر في صميم مكبث من الداخل، ويشهد انهياراته وتلمّاته إرباً ومزقاً، حتى لتبدو القلعة وكأنها سفينة تخوض في الدماء التي سفكها. رياح الخوف من الخارج وأعاصير الخوف من الداخل تفككان هيكلها وهيكله، وتقطعان صواريها وأوردته الدموية.

الفصل الخامس من مسرحية مكبث، وهو ما يعنينا هنا – مكتوب

باللهاث والفحيح والهلع، كما أن سرعة الانتقال من مشهد إلى مشهد، واقتضاب الحوار. وكثرة استعمال فعل الأمر الذي يندر وجوده بهذا القدر في مسرحية أخرى، تومئ إلى قبطان على وشك الخبال وفقدان كل أمل في النجاة، ولكن مع ذلك يبقي مكبث بصورة ما، رابط الجأش لأنه الوحيد الذي ظل يعتقد أنه أقوى قلعة بشرية من لحم ودم، لا تنوشه أية أذية من أي إنسان ولدته امرأة، كما في نبوءة الطيف الثالث.

إن هاتين النبوءتين، أصبحتا بمثابة تعويذتين جعلتاه يطمئن إلى انتصاره، ويستخفف في الوقت نفسه، بأي تحدّ بشري من أي نوع.

ولكنهما أيضاً فصلتا عقله الآمن عن صدره المضطرب.

وبموت الليدي مكبث تدخل قوة أخرى في ميدان مكبث الحربي، ألا وهي قوة العقل الباطن التي تجعل منه شاعراً فيلسوفاً من نوع متأمل، لا سيما حينما جاءه نبأ وفاة زوجته الليدي مكبث:

«كان عليها أن تموت في وقت آخر
فثمة زمن أفضل لخبر كهذا
غدٌ، وغد، وغد
يزحف بهذا البطء الفاجع من يوم إلى آخر..
إلى آخر كلمة مدوّنة في الكتاب.
وكل ما مضى من سالف الأيام
أنار للحمقى الطريق إلى الموت المُترب،
إنطفئي أيتها الشمعة الوجيزة فالحياة مجرد ظل يمشي،

ممثل مُحزن يمثل باختيار وحماسة دوره على المسرح

وبعد ذلك لا يُسمع عنه شيء.

الحيـاة حكاية يرويها ممثـل أخرق، ملؤها الصخـب والحمق ولا تعني شيئاً».

يختلف – ولا غرابة – معظم الشارحين في معاني الأبيات أعلاه، ونصّ كهذا يُفهم بالشعور، ويكون مـن العبث التفتيش فيه عن معانٍ واضحـة. إن أبطـال شكسبير حينما يبلغـون ذروة نفسية لا تتحملها الحواس، تمتلئ تعبيراتهم بالغموض العميق، الشديد التأثير.

موج المنايا المتلاطم يشتد حول مكبث، فتتهدم قلعته النفسية أجرّة أجـرّة وعظماً عظمـاً. إن الحصار لم يبدأ من الخـارج حسب، بل من داخل مكبـث الذي ظلّ يتقلص وينكمش ومـا أن جاءه رسوله بخبر تحـرّك غابة بيرنام إلى قلعة دنسينان (وهـي نبوءة الطيف الثالث) حتى نسي مقامه الملكي وخاطبه مخاطبة الندّ بقوله:

«إذا كان ما تقوله كذباً

فسأعلقك على اقرب شجرة حيّاً

إلى أن ينكمش جلدك من الجوع،

وإن كان كلامُك صادقاً فإنني لا أهتمّ إن فعلتَ بي ذلك..»

هـذه الأبيـات وإن صَوّرت ثقة مكبث بنفسـه، إلا أنها في معناها الباطـن تظهر كيـف أصبح مكبـث يعامل رسوله معاملـة الندّ، بمعنى آخر، هذا أول نذير علـى تضعضعه، خاصة أنه يأمر أصحابه بالتسلح بعد ذلك ويقول:

«فإذا تأكد وظهر ما يقوله

فلا مهرب من هنا ولا بقاء».

هكذا توصل مكبث إلى حقيقة باردة برودة الموت، وهي من ناحية أخـرى أكبر اختناق لا أمل في الإفلات منه بأية صورة. لم تبق لديه إلا تعويذة واحدة، لم يبق لديه إلا مجداف واحد، وتمتلئ سفينته هو بدمه. غرقُها من داخلها، وهذا بلا شك أعجب غرق.

يسقـط فعل التعويذة فجأة ونهائيـاً، حينما يخبر «مكدف» عدوّه مكبـث، بأنه انتُزعَ من رحم أمه قبـل أوانه. ولكن مكبث الذي مزقه الأمـل وشتته الوهـم، عاد يجمعـه اليأس ليصبح كتلـة واحدة روحاً وجسداً وعقلاً لأول مرة:

«رغم مجيء غابة بيرنام إلى قلعة دنسينان

وإنك يا خصمي لم تلدْك امرأة

فإنني سأحاول المحاولة الأخيرة».

يسقط مكبث متسربلاً بدمائه، وهي الكسوة الوحيدة التي لم يكن يفكر بهـا، خاصـة إذا علمنا أن الملابـس في مسرحية مكبث، هي من عناصرها الأساسية ومن أهم مقوماتها.

بدوي وترجمة «خبز وخمر» لهيلدرلن

نشر الدكتور عبد الرحمن بدوي، ترجمةً لقصيدة :«خبز وخمر» الشهيرة، للشاعر الألماني هيلدرلن، مع مقدمة في كتاب :«في الشعر الاوربي المعاصر» (الطبعة الثانية ١٩٨٠– بيروت).

لدى مقارنة هذه الترجمة العربية، بالترجمات المتيسرة باللغة الإنكليزية، ظهرت اختلافات أساسية. اختلافات تدعو إلى التساؤل. أهو بسبب طريقة فهمنا للشعر الأجنبي الموضوعي، أم إلى تكيّف ذائقتنا الشعرية إلى الشعر الغنائي حسب؟

من النافلة، إن مهارات بدوي لم تكنْ في يوم ما على المحك. ترجماته العديدة، ومن لغات مختلفة تشير إلى تمرّس طويل في هذا المضمار.

هذه المقارنة، بين الترجمتيْن، محاولة لإيجاد مبادئ عامة في فهم قصيدة أجنبية موضوعية، وبالتالي كيفية ترجمتها. لكنّ نظراً لطول القصيدة، وكثرة الاختلافات، انصبّ الاهتمام على المقطع الأوّل من القصيدة. من الطريف أن: *Clemens Brentano* امتدح هذا المقطع، و «اعتبره قصيدة قائمة بذاتها».

قورنت الترجمة العربية هنا، بثلاث ترجمات إنكليزية هي:

١–ترجمة *J.B. Leishman*

٢– ترجمة *Christopher Middleton*

٣– ترجمة *Michael Hamburger*، الذي قام بترجمتها ثلاث مرات، مرتين شعراً، وثالثة نثراً.

بالإضافة إلى هذه الترجمات، كان لا بدّ من الرجوع إلى الدراسات المتخصصة المكرسة لهذه القصيدة، والمقاطع المترجمة في ثناياها.

لكي نكون على بينة من أمر الترجمة العربية، لا بدّ من التوقف قليلاً عند المقدمة التي كتبها بدوي، فقد تلقي ضوءاً على طريقة فهمه للنص. قال: «إن هيلدرلن الشاعر الرومانتيكي المتوفى سنة ١٨٤٣ هو اليوم أوفر الشعراء حظاً من العناية به والاحتفال لقصائده (كذا)».

المعروف بين النقاد ومؤرخي الأدب، أن هيلدرلن لم يكنْ شاعراً رومانتيكياً، ولكنه على رأي أحد النقاد: «أعظم الشعراء الرومانتيكيين والكلاسيكيين في الشعر الألماني، ولكنّه لم يكنْ واحداً من أي منهما». وقال *J. B. Robertson*: "طالما صُنّف هيلدرلن مع الأدباء الرومانتيكيين... لقد تلقّى أفضل إلهامه من العصور القديمة، وأصبح شعره– كما اكتشف ذلك القرن العشرون – شيئاً سرمدياً كما الشأن في الأدب القديم. شعره بقي حياً بعد الرومانتيكية. «خبز ونبيذ»، نبذت ، بما لا يقبل الشك، النزعة الرومانتيكية وما تصبو إليه من حالات القوة والموت والحلم».

يقول بدوي في المقدمة ايضاً : «القصيدة تبدأ باستلهام الليل، والليل عند الرومانتيك، رمز حافل بالمعاني، ولهذا طالما مجدوه... فالليل رمز الموت: موت الروح والجسد» ثم يقول : «وبدت احاسيس الليل تدبّ بها الحياة من حنين بين العشاق، وشوق عارم إلى الأصدقاء الغائبين، وذكرى الصبا ببراءته الناعمة القصية». يبلغ تناقض بدوي أقصاه في مفهوم ليل هيلدرلن، حين يقول: وفي المقطعة

الثانيـة يكشف هيلدرلن عـن المعنى العميق لليل في حيـاة الروح، ما أروعَ تأثير الليل فينا! لكنه مغلف بالأسرار، فلا يستطيع الكشف عنها أحد، لهذا يميل الناس إلى تفضيل النهار ذي الأنوار. أمّا النظرة النافذة فتهـوى الظلام والظلال. ثمّ الليل أليس هو وقت النعاس» ومن منّا لا يهوى النعاس؟! بوركت أيها الليل بما تمنح من نِعَم: فأنت واهب النوم والنسيان والشكر المقدّس!»

كذا التخاليـط. إنْ كان الليل رمز الموت: مـوت الجسد والروح، فكيـف إذنْ تـدبّ في أحاسيس الليـل الحياة من حنين بـين العشاق، وشوق عارم، إلى الاصدقاء وذكرى الصبا ببراءته الناعمة القصية.

يستطـرد بدوي :«...ثم الليـل أليس هو وقـت النعاس، ومن منا لا يحـبّ لا يهوى النعاس!»لا أحد يدري كيف دخـل النعاس هنا، خاصة وأن هيلدرلن يدعو إلى اللانوم. الليل في مفهوم هيلدرلن هو: «زمـان أو مـكان التأمّل»، ولا فرق هنـا بين المكان والزمـان، الليل والنهار جانبان رمزيان لئيمة واحدة هي:«الآلهة ووجودها بين البشر»، وهـذان المصطلحان مفعمان بأهمية معقّدة متشعبة، وقد آستخدمهما هيلدرلن: «للإشارة إلى فلسفة لحياة، طوراً، وطوراً آخر إلى نوع الحياة التـي تنبعث بفعل تأثير فلسفةٍ كتلك، وطوراً ثالثاً للإشارة إلى المراحل المختلفة لحياة البشر تحت تأثير تلك الفلسفة».

ليـل هيلدرلن كما قـال أحد النقـاد : «له صلـة بالفوضى بالمعنى الأسطوري، أيّ طوفان أشياء يسبـق ظهور الأشكال والنماذج، وذو صلة بالمـادة – مقابل الروح– وذو صلة بالطبيعـة حينما تُصوّر على أنهـا الأرومة الحبلى للحياة... كما انّ هيلدرلن يرمز بالليل في التأريخ الإنساني إلى غياب الآلهة».

قـال هامبرغر :«عاد هيلدرلن ينظـر إلى الحاضر كفترة ليل ضروري ضرورة النهار، وعلى البشر ان يُجمعوا أمرَهم لقدوم الآلهة الجديد». على هذا يجب على الذين يمجدون الآلهة:» أن يبقوا يقظين في الليل؟.

هكذا ببساطة فإن المترجـم الذي تفوت عليه الرموز، لا يكون إلاّ عاجزاً عن فك المغاليق.

لا ريب؛ ان الإحاطـة بترجمة قصيدة موضوعية تقضي بأن يكون المترجـم ملمّاً بـ–١– تقنية الشاعر مـن حيث ١– استعمالـه للأفعال. ٢–المنظـور المـكاني والزمـاني للقصيـدة. ٣– الحواس التـي وظفها الشاعر في تدرج البناء العضوي لوناً وإيقاعاً للقصيدة.

ب– لا بـدّ للمترجـم أيضاً أن يلـمّ برمـوز الشاعـر ومـا يعنيـه بالموجودات من حيوان ونبات وجماد.

أمّا بالنسبة إلى هيلدرلـن فلا بدّ للمترجم أيضاً أن يكون ملماً إلماماً عميقاً بالمغازي المعقدة لأسمـاء الجبال والأنهار التي شاعت في شعره بإفراط. هي على العموم ليست أماكن جغرافية، بل وحدات حضارية وفنيـة متتامة ومتطوره. بمـا أن هذه المقالة غير معنيـة بخصائص شعر هيلدرلـن، بقدر عنايتها بالترجمـة، إلاّ أنه قد تجمل الإشارة إلى كتاب مهم للغاية مخصص لدراسة المواقع في شعر هيلدرلن من تأليف «*David J. Constantine* وعنوانـه : *The Significance Of Locality In The poetry Of Friedrich Holderlin*.

أمـا عـن تقنية هيلدرلن من حيـث استعماله للأفعـال، وللمنظور الزمـاني والمكاني، فمـا في اليد حيلة سوى إحالة القـارئ إلى المقدمة التي كتبها *Christopher Middleton* لكتابه المعنون :

Friedrich Holderlin, Edward Morke حيث قام بتحليل الأفعال، وتحليل المنظور في قصيدة: *Heidelberg* .

لنضعْ أمام القارئ، ترجمة عبد الرحمن بدوي، وقد رقمت الأشطر حتى تسهل الإشارة إليها.

الخبز والخمر

١- حولي الهدوء على المدينهْ
٢- والدرب وضّاء السكونْ
٣- وضجيج عزْبات تجللها المشاعلْ
٤- والناس أرضاها النهار فيممتْ صوب المنازل تستريحْ
٥- والراس يحسب ما أصاب من المكاسبِ والخسائرْ
٦- والسوق فارقهاالنشاط وكل زهر أوْ ثمرْ
٧- ومن الحدائق رنّت الأوتار بالنغم البعيدْ
٨- يا ليت شعري مَنْ يكونْ
٩- أهو الحبيب أم الغريبْ
١٠- يتذكر الماضي وأحلام الشبابْ
١١- وهناك تنبثق العيونْ
١٢- وفراتها عذب يطن على وسائد مزهرات
١٣- دقت نواقيس الغروبْ
١٤- والحارس الليلي يحسب ما تدق شبيه ذاكرة الزمان

١٥- قد هبّ نسمٌ هز هامات الشجرْ
١٦- والبدرُ ظلُّ الأرض أقبل في هدوء
١٧- والليل أشرف هادياً ومرصعاً بالأنجم
١٨- بهمومنا لا يعبأ
١٩- الليل ساحرْ
٢٠- الليل بين الناس كافرْ
٢١- يعلو وينشر في الجبالْ
٢٢- حزناً يمازجه البهاءْ

أولاً حذف بدوي من ترجمته آسم هينزه الذي أهدى له هيلدرلن القصيدة، وإن كان قد أشار إليها في المقدمة، مكتفياً بالقول: (وأهداها إلى أستاذه هينزه).

الإهداء هنا مفتاح آخر لفهم القصيدة فهو لم يكنْ إهداء لاعتراف بفضل، كما تعودنا في ادبنا العربي، وإنما هو من أساسيات القصيدة. يظهر هينزه مرة أخرى في تضاعيف القصيدة. من ناحية جدية أخرى ، لم يفسر بدوي معنى : «خبز وخمر»، ففوّت على القارئ فرصة مهمة للاحاطة بموقف القصيدة الفلسفي. يقول مايكل هامبرغير: «القصيدة تؤكد على تكافل *Symbiosis* قوتين مختلفتين هما القوى الإغريقية والمسيحية وقد رمز لهما هيلدرلن بـ «الخبز والخمر». لا بدّ من التذكير ، أنّ هيلدرلن لم يكنْ مؤمناً بالمسيحية بالمعنى التقليدي، ولكنه على العموم آعتبر المسيح آخر الآلهة في سلسلة الآلهة الإغريق.

لنتابع القصيدة بيتاً بيتاً. في الأسطر الثلاث الاولى.

حولي الهدوء على المدينهْ
والدرب وضّاء السكونْ
وضجيج عربات تجللها المشاعلْ

في الشطر الأول تناقض بين الهدوء في مساحة صغيرة مرموزاً لها بكلمة : «حول» اي حول المتكلم، وبين: «على» المدينة. في الترجمة الإنكليزية : «كل ماحول المدينة يستكن»، وكأن راوية القصيدة كان يقف في مكان عال يستشرف منه المدينة. الاستكنان هنا يرمز، أكثر ما يرمز إلى توقف الحركة التي تبدأ عادة في أطراف المدينة.

أما: «والدرب وضاء السكون»، فلم يكن السكون وضاء لاسيما وأن المدينة مقبلة على ليل. ترجمة هذا الشطر : «الشارع المضاء يصمت» . في هذا الشطر دلالتان تفيدان بعضوية القصيدة، فالصمت تطوير للاستكنان، والإضاءة اليدوية تطوير لقدوم الليل. مع قدوم الليل تنحسر حاسة البصر. المفروض من الآن فصاعداً يوظف الراوية حاسة السمع.

البيت الثالث: «وضجيج عرْبات تجللها المشاعلْ». قبل كل شئ فإنّ تسكين الراء في عرْبات لضرورة الوزن، لا تهضم. على أية حال الصورة في ترجمة بدوي لا توحي بأن العربات تبتعد، وهذا هو بيت القصيد، بل كأنما الضجيج ما يزال قائماً، وهو ما يتعارض مع الصمت. كان راوية القصيدة يرمز بابتعاد العربات إلى انفضاض السوق والبيع والشراء. الترجمة الإنكليزية لهذا الشطر : «والعربات المزينة بالمشاعل تقعقع، مبتعدة».

ما فات على المترجم العربي هنا هو الدقة التي تميّز بها هيلدرلن في استعمال الحواس . القصيدة ابتدات بحاستي البصر والسمع. ثم تنحسر حاسة البصر بقدوم الليل وبالتالي هيمنة حاسة السمع. تعود حاسة البصر بواسطة المشاعل. أخذت الحاستان تنحسران.

بهذه التنقلات المعقدة المذهلة كانت الأفعال التي استعملها هيلدرلين مهمة جدا في تصوير الحركة المبتعدة وفي تدرج النور المنحسر. إلا أن بدوي ترجم الافعال في الأبيات الثلاثة أعلاه إلى أسماء فأجهز على عامل النموّ في القصيدة.

الأبيات ٤، ٥، ٦:

فيممتْ صوب المنازل تستريحْ
والراس يحسب باتزان ما أصاب من المكاسب والخسائرْ
والسوق فارقها النشاط وكلّ زهر أو ثمرْ

هذه الأبيات التي تبدو بسيطة، مشحونة برموز فلسفية. مرة أخرى لم يلتفت إليها بدوي ربما لأنه تعامل مع هذا النوع من الشعر بذهنية عربية على انه تراكم لفظاني لا رابط له إلا الوزن الشعري.

الترجمة الإنكليزية: «الناس يذهبون إلى بيوتهم بهدوء وهم طافحون بمسرّات النهار».

مما يجمل ذكره ان العودة للبيت،(كما في قصيدتين أخريين هما: العودة إلى المنزل وشتوتغارد *Stutgard* يرمز بها هيلدرلن إلى «بداية فترة جديدة في الحياة... وإلى بداية الأشياء لدى كلّ فرد». إذا كانت العودة بداية فكيف تكون استراحة كما في الترجمة العربية؟

الشطر السادس : «والرأس يحسب باتزان ما أصاب من المكاسب والخسائرْ».

حـذف المترجم هنا صفة الرأس في القصيدة أي الرأس المكترب أو المتفكـر *Pondering Pensive* . أمـا باتزان فلا معنى لها لأن هؤلاء الباعة رغم رؤوسهـم المكتربة إلا انهم كانوا راضين بما كسبوا.(شبح المسيح والباعة يلوح في خلفية الصورة)،لذا فتعبير باتزان عاطل باطل.

الشطـر السابع: «والسوق فارقهـا النشاط وكل زهر أو ثمرْ». لكـنْ لماذا حذف المترجـم البضائع المصنوعـة باليد *Hand-made goods* ولماذا ترجـم الاعناب *Grapes* بالثمر ولماذا ترجم *And* بـ: أوْ؟

الترجمة الأنكليزية لهذا الشطر : «سكنت السوق الناشطة وخلتْ من أعنابها وأزهارها وبضائعها المصنوعة باليد».

الأعنـاب والأزهـار والبضائع المصنوعـة باليد رمـوز أساسية في قاموس هيلدرلن. يحـرّم تغييرها ، أو حذفهـا. فالعنب مثلاً «مقدس لديونيسوس وهو يتكرر مرات ومرات ، كأعمق رمز للحياة» في شعر هيلدرلن.

الأبيات من ٧–١٠ :

ومن الحدائق رنت الاوتار بالنغم البعيد
ياليت شعري من يكون
أهو الحبيب ، أم الغريب
يتذكر الماضي وأحباب الشباب».

بين يدي القـارئ الترجمة الإنكليزية للمقارنـة. «إلاّ أن موسيقى وتريـة تطفو برفق من الحدائـق عن بعد، قد يكون ثمـة عاشق يعزف هنـاك، أو أنّ إنسانـاً وحيـداً يسترجع ذكـرى أصدقـاء بعيدين وأيام صباه».

في الأبيات أعلاه تنفرد حاسة السمع في رسم الصورة، لأن الظلام انتشر على الموجودات.

أضـفْ إلى ذلك، أن هيلدرلن هنـا يهيّئ القارئ من خلال السمع إلى ربط الماضي بالحاضر، إلى ربط العام بالخاص، إلى ربط النهار بالليل المفعم بالجلال والكشف.

يقـول بـدوي في ترجمته :يا ليت شعري من يكـون؟ جعل راوية القصيدة يتساءل عن شخص العازف، وبالجواب التالي :«أهو الحبيب أم الغريـب» جعله وكأنه ينتظـر حبيباً ولكن ما مـن انتظار ، كما أن كلمة الغريب غير موجودة في النص.

أكـثر من ذلـك استعمل بـدوي في ترجمته التعبير التـالي :«رنتّ الأوتـار بالنغم البعيد» لا شك أن كلمة رنّت عالية النبرة وهي تتضادد مع: «نغم بعيد» بالكاد يُسمع. الترجمة الإنكليزية حافظت على الجو الحـالم : «موسيقى وترية تطفو برفق مـن الحدائق عن بعد». حافظت أيضاً على الجو الساهر الذي ينتظر فيه الإنسان عودة الآلهة.

البيتان ١١ و ١٢ :

وهناك تنبثق العيون
وفراتها عذب يطن على وسائد مزهرات

باستعمال كلمتيْ هناك وتنبثق إنما جعل الصورة بصرية وما هي كذلك، كما جعل الفرات نهراً وهو صفة. كلمة طنّ غير موفقة والطاء وتشديد النون يفسدان نعومة الصمت.

الترجمة الإنكليزية: «والينابيع دائمة التدفق ونقية، تترشرش على مستنبتات أزهار عطرة».

بكلمة تترشرش إنما جعل الشاعر تلك الينابيع صغيرة الحركة وذات حيوية، وبكلمة عطرة جعل الأزهار تتمتع بالصحة والنماء. في «تترشرش» أصوات صغيرة هل هي تهيئ إلى صوت أوسع ولكن من نفس مادة النقاء والإلهام الإيقاعي؟

البيت ١٣: «دقّت نواقيس الغروب».

لكنْ ما من غروب بهذا الوضوح. النص الأنكليزي: «قرع النواقيس يدق برفق في الهواء الواهن الإضاءة». يحاول هيلدرلن في هذا الشطر أن ينتقل بالقارئ من الأسفل إلى الأعلى، من الأرض إلى السماء، ولكنْ بحيلة شعرية بارعة. الظلام مطبق على المدينة وما من وسيلة ولا حتى أدنى مبرر للانتقال من حاسة السمع إلى حاسة البصر. حينما قُرع الناقوس، التفت الراوية إلى مصدر الصوت. كان المعبد فوق الجبل. نظر إلى الجبل (حاسة البصر) فتكشفت له جملة رموز جديدة منها المعبد وسلسلة الجبال، والشعاع الذابل. ومعها تتدفق رموز جديدة. (النهر رمزٌ لجريان الزمن، والمواقع الغريبة عواصم ثقافية سابقة انتقلت من أطلالها وجغرافيتها لتلتقي هنا على الجبل)

كان هيلدرلن يمهد بهذا المقطع أعلاه إلى الإحساس بالآلهة، وقد

مضى شطر طويل من الليل. يقول مايكل هامبرغر: «أما عن فكرته عن الشعاع الذابل» وميض الآلهة غير المتحمل، فتمتد جذورها في التراث الديني والرؤيوي والشعري، كما في الفردوس المفقود لملتن *Milton*، وكذلك في شعر وليم بليك *Blake* الذي كتب في قصيدة: «الولد الأسود الصغير»:

«ووُضعنا على الأرض، مكان صغير،

حتى نتعلّم كيف نتحمل أشعة الحب»

أما البيت الرابع عشر بصيغته العربية: «والحارس الليلي يحسب ما تدق شبيه ذاكرة الزمان»، فمن الصعوبة تبيّن ما رمى إليه المترجم. الترجمة الإنكليزية: «الخفير منتبه لمرور الزمن معلناً الوقت» وكأن هذا الخفير ينتظر وصول الآلهة ساعة ساعة وكل ساعة تحمل في طياتها إحباطاً أكبر، ليبدأ أمل جدّة، وأقرب.

الأبيات من ١٥–٢٢:

قد هبّ نسم هزّ هامات الشجرْ
والبدر– ظل الأرض– أقبل في هدوء
والليل أشرف هادياً ومرصعاً بالأنجم
بهمومنا لا يعبأ
الليل ساحر
الليل بين الناس كافرْ
يعلو وينشر في الجبال
حزناً يمازجه البهاءْ

هنا اختلطتْ الصور والرموز على المترجم، فالبدر لا يأتي بهدوء، وإنّما سرّاً وهو ليس ظلاً للأرض. أين ذهبت كلمة العجيب في النصّ،، ولماذا أصبح الليل كافراً بين الناس؟

كتب هيلدرلن إلى صديقه هينزه : «جئنا إلى هذا العالم متأخرين جدّاً، وأمجاد الإغريق انحسرتْ، ولو أن الآلهة القديمة ما تزال تعيش، إلا أنها تعيش فوقنا بعيداً، غير آبهة إنْ عشنا أم متنا، حياتنا ليستْ أكثر من الحلم بهم».

ترجمة الأبيات أعلاه :

«والآن تهبّ نسمة وتنفش أعراف الغابة
القمر وهو الصورة الغامضة لأمّنا الأرض
يأتي سرّاً أيضاً
الليل ذلك العجيب يأتي ممتلئاً بالنجوم وغير آبه بنا كثيراً
الليل، المدهش، هناك، ذاك الغريب عن كل شئ إنساني
فوق قمم الجبال يومض بحزن وروعة».

أخيراً مما يجعل ترجمة شعر هيلدرلين على وجه الخصوص صعبة، ذلك لأنه هو نفسه كان يعتقد، كما ذكر كرستوفر مدلتن *Middleton* :«بأنّ الحياة تجربة لغوية، ويعبر هيلدرلن عن الروح بأنها لغة، وهذه الروح واعية بوجودها في عالم زماني خاضع للتقلبات والحالات النفسية. هذا الشعور الجديد بذاتية اللغة في الزمان والمكان جعلت الشاعر مدشناً لا مقلّداً، وله يد في عملية الخلق المتواصلة».

أكبادنا تمشي على الأرض

في التأليف الشعري، لا بدّ، ولو غريزياً، من معرفة التدرجات الهارمونية في اللون والحركة والصوت أوّلاً، ومن المهارة في تزمينها، أو توقيتها، في النصّ وهو الأهّم.

بالتوقيت الدقيق تبدو اللفظة على أشدّها وقعاً وجرساً، حتى وإن كانت حروفها كامدة، وعلى اشدّها لألأة، وإن كانت غائمة ومعتمة.

في حالة واحدة فقط، حينما يُتقن الشاعر تصوير السكون، سيكون لصوت الأبرة زلزلة آرتطام صخور. في حالة واحدة فقط، حينما يُجسد صلابة الظلمة، يحدق، يكون للنورٍ طعم الماء في صحراء قحط.

في الشعر الغريزي، و شيكسبير وكذلك المتنبي، أكبر شاعرين غريزيين، يعمد الشاعر لسكب عواطفه إلى إحدى حواسّه الخمس. لا تتكشف الصورة الشعرية، أو تعمق إلاّ باستعمال حاسّتين أو أكثر معاً، كما اجتمعت في قصيدة «الشرفة» المدهشة لبودلير، أو في قصيدة: «على قدر أهل العزم» للمتنبي، أو قصيدة النيل لأحمد شوقي. أمّا شاعر كرامبو مثلاً فإنّه يعمد إلى «تدمير» الحواس، أي إلى مزجها أو صهرها جميعاً، فتظهر لنا صورة شعرية متواشجة مؤثرة وكثيفة، بعد ذلك يختار الشاعر، فطرياً لا إرادياً، الوعاء الذي يسكب فيه تلك الحواس المنصهرة، فقد يختار اللون وتدرجاته، أو الصوت وتدرجاته، أو الحركة وتدرجاتها.

هذه التدرجات هي إحدى معاني الموسيقى الداخلية للوحة أو النحت أو الرقص، أو النصّ اللفظي، وما همّ بعد ذلك إن كان النصّ نثراً أم شعراً.

لنأخذ مقطوعة قديمة، ونحاول أن نتتبع تدرجات الحركة وأصداءها:

أنزلني الدهرُ على حكمِهِ
من شامخ عالٍ إلى خفضِ
لولا بنيّاتُ كُرُغبِ القطا
أجمعنَ من بعضٍ إلى بعضِ
لكان لي مضطربٌ واسعٌ
في الأرضِ ذاتِ الطولِ والعرضِ
وأمّنا أولادنا بيننا
أكبادنا تمشي على الأرضِ
لو هبّت الريحُ على بعضهم
لامتنعت عيني عن الغمضِ

هذه المقطوعة التي لا تنسب إلى أحد، وتنسب إلى آحاد (من بينهم.، حطان بن المعلى)، هي من معجزات الشعر العربي في موسيقاها الداخلية. لننسَ للحظات أنها من مجزوء بحر السريع (أو مجزوء بحر الرجز): أيّ (مستفعلن مستفعلن فعلنْ)، و لنحاول إيجاد العلاقة الهارمونية بين الأمزجة المتقابلة المتضادة. بهذا التضاد الحاذق يظهر حسن المقطوعة على أفضل وجه، أو كما يقول شاعر قديم: «والحسن يُظهر حسنَه الضدُّ».

حتى بقراءة سريعة لهذه المقطوعة ندرك على الفور، أنّ الشاعر قد تمثّل لنا نصفا طيراً، ونصفاً بشراً. بكلمات أخرى، أصبح للإنسان جناحان وعشّ وفراخ. هكذا أضاف الشاعر إلى جبلّته الإنسية، جبلّة طيورية، وإلى حركاته المقيّدة، خفقات أجنحة، وإلى حناناته، حنان حوصلة وهديل.

منذ البداية، وبجملة «على حكمه»، صوّر الشاعر حالة لا مفرّ منها، قدراً محتماً لا رادّ له. وبكلمة: «أنزلني»، جمع الشاعر حالتين: الدرجة المتدنية للإنسان، والكفّ عن التحليق لدى الطائر. تدلّ على ذلك كلمة:»شامخ» وهي صفة ربما تعمّد الشاعر إلى حذف موصوفها حتى يتداعى إلى ذهن القارئ كلّ شامخ. عدم تحديد الموصوف كثّف الغموض وزاد من سعته. بهذه الحيلة الفنية بات القارئ طرفا في الفضول. وحتى يُعطي الشاعر ذلك الشيء الشامخ، مسافة بصرية أخرى تدقّ على النظر الحديد أضاف كلمة: «عالٍ»، ليصبح السقوط مأساوياً وصاعقاً. وبكلمة «خفضٍ» (فعْلنْ) الحادّة النبرة، أصبح السقوط أسرع ومرّة واحدة، وكأنّه ارتطام.

بالمناسبة يعرف مربّو الطيور كيف ينزل الطير البيتي الذكر من علياء سمائه، ومرّة واحدة، وكأنّه كتلة بلا جناحين، إن هو رأى أنثاه داخل البيت.

هذا السلّم في الحركة المتضادّة، الصاعدة الشامخة، مقابل الهبوط المفاجئ، هو احد مظاهر الموسيقى الداخلية للشعر، بغضّ النظر عن الوزن الشعري الذي كُتبت فيه. ثمّ إن كلمة: خفض، قاموسيّاً لا تعنى السقوط كليّاً على القاع والأرض، وإنما تعني الطيران الواطئ، أو الطيران المشدود إلى بقعة معينة.

الطير مشدود إلى بقعة محدودة حيث أنثاه، والأب مشدود إلى بيته حيث بناته. يتجسّد حنوّ الانشداد هذا، أكثر فأكثر إذا ما قورن بـ: «لكان لي مضطربٌ واسعٌ».

كما هو واضح، فإنّ الموسيقى الداخلية للبيت الأوّل لم تنقطع بآنتهائه. لننظر إذن كيف استمرّ الشاعر في تقليص المسافة، وكأنها نتيجة حتمية إلى كلمة: خفض. ففي البيت الثاني نجد أنّ كلمة «بنيّات» مصغّرة تدلّ على قرب الرائي منهنّ، سواء كان آقتراباً ذهنيّاً أم واقعياً. وبتشبيههنّ: «كزغب القطا»، اقتربت المسافة أكثر، فإذا وصلنا إلى الشطر الثاني من البيت: «أجمعن من بعض إلى بعضِ»، فلا تدري هل الشاعر يصف البنات أم فراخ الطير؟ وما همّ؟

في البيت الرابع يتوضّح القربُ أكثر بكلمتي: «بيننا» و «تمشي على الأرض». هنا يظهر السلّم الموسيقي على أشُده وضوحاً وتأثيراً إذا ما قابلنا في البداية، الطيران الشامل، الشامخ العالي، بما آنتهت إليه المقطوعة من «مشي» على الأرض. المظهر الآخر الذي يمكن الآستدلال به على الموسيقى الداخلية، هو مقدرة هذا الشاعر الفائقة على تبعيض الكمية الكليّة إلى أجزاء، منفصلة متصلة، في آنٍ واحد. إن مجرد تصغير بنات إلى بنيّات، إنما نقلك الشاعر من دلالة عامة إي جنس البنات، إلى دلالة تفصيلية خاصة وأثيرة. وحينما ذكر: «كزغب القطا»، لمس في قلبك الوتر الحساس، لا بالتجاوب مع جمالهن، بل باستدرار عطفك، فلا تدري ما الذي تقوله: «أفراخ بذي مرخ، زغب الحواصل لا ماء ولا شجرُ» فتقف مكتوف الأيدي حزيناً وفي الغالب دامعاً وكأنك مع الخطيئة في: «قعر مظلمة»، لا حيلة لك.

أضاف الشاعر بشطر: «أجمعن من بعض إلى بعض»، إلى جمال

البنيّات، ومسكنتهن، صفة جديدة هي الهشاشة، وكأنّ جمعهن «من بعض إلى بعض»، ما هو إلاّ شيء شبيه ببناء عش، محكم وواهٍ في الوقت نفسه.

يبدو أنّ أخطر تبعيض في هذه المقطوعة، جاء في البيت الرابع: «أكبادنا تمشي». انتقل الشاعر بكلمة: أكبادنا إلى جوارحه الداخلية، إلى الأحاسيس اللامنظورة التي لا يمكن دفعها. بالإضافة فإنّ المشي هنا للطير كما هو للإنسان ولكنّه داخل هذا النصّ يثير القلق والخوف، لدى الأبوين خشية أن يدرج الأطفال بعيداً، فلا يُرون، وكأن الشاعر كان يمهّد بهذا البيت، إلى القلق والخوف في البيت الأخير:

لو هبّت الريح على بعضهم

لامتنعت عيني عن الغمض

امتناع العين عن الغمض، يدلّ، لا ريب، على حنو وغريزة رحمية، كما يدلّ على آنفرادية العين عن بقية الأعضاء. هل بدأت حواس الشاعر بالتفكّك؟ الحب العظيم إذا ارتفق بالقلق يقود عادة إلى تفكك الحواس فالجنون. أيّ خطر يحيق بالبنات سيقود الشاعر إلى الجنون إذن.

بالمثابة نفسها يمكن مقارنة الفعل: «أنزلني»، في أوّل القصيدة الذي يدلّ على الإكراه والإجبار من قبل قوّة غامضة هي الدهر، بفعل: «امتنعت» الذي يدلّ على تبنّي موقف غريزي انعكاسي حتى كأنّ الريح، إنّ هبّت لا تهدّد أطفالاً، بقدر ما تهدّد فراخاً، إن هي أودت بعيدان أعشاشها الهشة.

عن ترجمة القرآن

- سورة التكوير مثالاً -

مـا من ترجمة تبتعد عن أصلها، كترجمة القرآن إلى أيّة لغة أجنبية، حتّى لو تمتّع المترجم بأعلى كمال في اللغتيْن. مع ذلك فلا بدّ من المحاولة رغـم استحالة التقرّب من الأصل. ولكن لم يضع معظم الباحثين اللوم علـى المترجمـين الأجانب، متهمـين إيّاهـم إمّا بالقصـور في أحسن الأحـوال، أو بسـوء الطويّة والنية؟ المترجمـون عموماً يعتمدون على المفسرين المسلمين، والمفسرون المسلمون كثيراً ما يختلفون فيما بينهم (كمـا سنرى). فإذا وقف المترجم أمام الآيـة الكريمة: " وإذا الوحوش حشـرت" فهل يأخذ "حُشِرتْ" بمعنى: جُمِعتْ أمْ بمعنى: ماتتْ؟ وهل معنى: "عسعس: أدبر أمْ أقبل؟

هـل يمكن عن طريـق تطبيق تقنيتـيْ: الحواس والمنظورية، تفسير أسبـاب اختلافات مفسري القـرآن، في بعض الآيـات المكية وبالتالي الاقتراب من المعنى بصورة أفضل؟

تلـك الاختلافـات، أربكت بني الضـاد، كما أربكـتْ مترجمي القـرآن إلى اللغـات الأجنبيـة. خـذْ مثـلاً: العشار، في الآيـة: "وإذا العشار عُطِّلتْ" فهي تعنـي إمّا النوق الحوامل في شهرها العاشر، وإمّا السحـاب، فبأيّ المعنيـين يأخذ؟ أم يأخذ بتفسير ابـن عربي الغريب: "وإذا عُطِّلـت عشار الأرجـل المنتفع بها في السير عن الاستعمال في المشي وترك الانتفاع بها، أو الأموال النفيسة"؟

وإذا وجـد أمامه معنى سُجِرت في الآيـة: "وإذا البحار سجرت"، إمّـا ملئتْ نـاراً، وإمّا "ذهب ماؤهـا فلا تبقى فيه قطـرة"، وإمّا جُعِل ماؤها شراباً يُعَذَّب به أهل النار، فأيّ معنى أصلح للترجمة، ولماذا؟

يبـدو أنّ المفسرين، علـى تبحرهم في بلاغة القـرآن، لم ينتبهوا في الظاهـر، إلى دور كلٍ من الحواس والمنظوريـة في تفسير بعض الآيات تفسيراً منطقياً معقولاً.

غير أنّ المفسر، ربّمـا الوحيد، الذي اجتهد اجتهاداً أقرب ما يكون إلى تقنيتـيْ الحواس والمنظورية، هـو الفخر الرازي. ربما لهذا السبب، يُعتبر تفسيره أقرب إلى الإقناع فالصواب.

يذكر الرازي على سبيل المثال، أن معنى العشار ليس النوق الحوامل كما ظنّ بعض المفسرين الآخريـن، وإنّما السحاب، لأنّ "العرب تشبّه السحاب بالحامل" قال تعالى: "فالحاملات وقرا".

تستوقفنـا في تعليل الفخـر الرازي، في تفسير هـذه الآية، الجملة التاليـة: "إلا أنّه أشبه بسائر ما قبلـه" أي أنّ الرازي وجد صلة منطقية وربّمـا فنية مع ما قبلها من آيات. وبهذه المثابة فسر: "الخنّس" في الآية: "فـلا أُقسم بالخنّـس الجواري الكنّس". فذكـر أن فيها رأيين: أوّلاً: النجوم، وثانياً: بقر الوحش. ولكنّه فضّل الرأي الأوّل قائلاً: "والقول هـو الأوّل، والدليـل عليه أمران: الأوّل أنّه قال بعـد ذلك (والليل إذا عسعـس) وهذا بالنجوم أليق منه ببقر الوحش. الثاني أنّ محل قسم الله كلّمـا كان أعظم وأعلى رتبة كان أولى، ولا شـك أنّ الكواكب أعلى رتبة من بقر الوحش".

مـا يهمنا، هو الـرأي الأوّل وفيـه يربط الرازي معنـى الخنّس أي

النجوم بما بعدها: "والليل إذا عسعس". مما يدلّ على أنه قرأ السورة كوحدة عضوية متواشجة، وثانياً فضّل قراءةً على قراءة بمعيار: "المنظورية". لم يتوصلْ الرازي إلى مصطلح المنظورية، ولكنّه توصّل إلى تطبيقه بالقرائن وبمواقعها الجغرافيّة، وهذه مرحلة متقدمة نسبياً في النقد العربي القديم.

السورة كما ذكرنا، ابتدأت بأعلى نقطة في الكون أي الشمس ثمّ شرعت بالنّزول إلى النجوم فالجبال فالسحاب فالبحار، ثمّ إلى باطن الأرض: "وإذا النفوس زُوِّجتْ". تشرع زاوية النظر بالارتفاع مرة ثانية، مع خروج الموؤدة من باطن الأرض. تتوالى الصور بالصعود إلى أن تصل إلى الجنة: "وإذا الجنة أُزلِفتْ". هذه أغرب وأوسع دائرة فنية. ابتدأت بالسماء وعادتْ إلى السماء. المنظورية إذنْ ما تزال في السماء. على هذا يكون تفسير الفخر الرازي للخنّس بأنها النجوم هو عين الصواب. لا ريب يتمتّع الرازي بكلّ صفات الناقد، رغم أنّه لم يطوِّرْ المصطلح و لم يطبقْه على نماذج أدبية أخرى، أيْ لم يجعله نظرية يُهتدى بها.. هذا بالضبط ما أريد التوصّل إليه: لا بدّ للمترجم المعاصر، وهو بكلّ معيار مفسّر بصورةٍ أساسية، من أن يكون ناقداً، بعد أن كان ناقلاً. ولو كان المفسرون القدامى نقاداً أيضاً لكانت اختلافاتهم أقل، ولكانت ترجمة القرآن إلى اللغات الأجنبية أقلّ مشقّة وأكثر قرباً من الصواب.

على أية حال. يبدو أنّ المقصود بالخنّس كواكب بعينها وهي البروج كبرج الجدي والحمل والسرطان والكبش والأسد... التي قدّسها السومريون ومن بعدهم الإغريق، وما يزال يُقرأ بها البخت في الصحف والمجلاّت في الوقت الحاضر.

بهذه المثابة، فالعشار حسب المنظورية لا تعني سوى السحاب، لأن زاوية النظر ما تزال متجهة إلى أعلى، لرؤية الجبال وهي تُسَيَّر، ولا يمكن إنزال زاوية النظر إلى أسفل بدون مبرر مقنع. على هذا فتفسير العشار بالنوق لا يتناسب، كما قلنا، مع الخطّ البياني للصور التي ابتدأت من أعلى نقطة وهي الشمس وانحدرت إلى النجوم فالجبال، فالغيوم. أي أن الصورة لم تنْزلْ إلى الأرض بعد.

بالمعيار نفسه، لا يمكن تفسير: سجرت بمعنى: اشتعلت. إذ إنّ اشتعال البحار وما يرافق ذلك من نور وحرارة، لا يتناسب مع تكوير الشمس وانكدار النجوم، أيْ انطفاء حاسة البصر، من جرّاء تعتيمهما. الأفضل تفسير: سجرت: بـ:يبست حسب رأي الحسن. أوّلاً لأنها تعطيل لعمل البحر، ممّا يتناسب مع تعطيل عمل الشمس والنجوم والجبال، وثانياً لزيادة ضياع الإنسان، وما من مفرّ له لأن البحر يابس، وفراغ دامس.

لولا ضيق المجال لطبقنا الحواس في تفسير بعض الآيات التي اختلف عليها المفسرون وما يزالون، ممّا كان السبب في ارتباك بعض مترجمي القرآن حيناً وتخبطهم في أحايين كثيرة.

نظرة في المقامة الاصبهانية للهمذاني

حدّث عيسى بن هشام، أنه كان بأصبهان وهو على أهبة السفر إلى الري، وبين توقعه لقافلة الرحلة، وترقبه لها في كل آن، فإذا بمناد يدعو إلى الصلاة، فأصبحت إجابتها فرضا. يقول ابن هشام: "فانسللت من بين الصحابة، أغتنم الجماعة أدركها، وأخشى فوت القافلة أدركها."

كذا ومنذ البداية، أحكم الهمذاني عنصر التشويق والإثارة بخلق آلة الشد والجذب بين فرض الصلاة، وبين الوقت أي العجلة للحاق بالركب. وحتى يقطع على بطله عيسى بن هشام خط الإنسلال والهروب، جعله يتقدم إلى "أول الصفوف" ابتدأ الصراع عملياً مع الوقت، على الوقت، حينما تقدم الإمام "وقرأ فاتحة الكتاب بقراءة حمزة، مدة وهمزة" يقول الشارح: "أراد أن الإمام كان يطيل في القراءة ويمد بها صوته، فيأخذ وقتاً طويلاً "فيشتغل بالي وتعتريني الهموم والخوف من أن تسافر القافلة".

ثم تبع الإمام الفاتحة، سورة الواقعة، فما كان من عيسى بن هشام " إلا السكوت والصبر، أو الكلام والقبر، لما عرفت من خشونة القوم في ذلك المقام، أن لو قطعت الصلاة دون السلام".

إذن يئس عيسى بن هشام أو كاد من السفر. هنا، وربما نتيجة لما شعر به من إحراج وتذمر، التفت إلى الإمام، فوجد طقوسه مختلفة عليه وقال: "ثم حنى قوسه للركوع، بنوع من الخشوع، وشرب من الخضوع لم أعهده من قبل، ثم رفع رأسه ويده وقال: سمع الله لمن

حمده وقام، حتى ما شككت أنه نام، ثم ضرب بيمينه واكبّ لجبينه ثم انكبَّ على وجهه".

إن تراكم هذه الصورة التفصيلية، التي ظاهرها بريء، وباطنها الإحباط والألم، لا تختلف عن ضحك في بطن مجروح. وهي إلى ذلك تفضح حالة ابن هشام نفسه، لأنه مجرد تتبع حركات الإمام بدقائقها، فذلك ينم على أنه لم يكن مستغرقاً في صلاته ومنقطعاً لها. وهنا ندرك أن العجلة للحاق بالركب أهم. أخذ عيسى بن هشام يتحين الفرصة للإنسلال قائلاً: "ورفعت رأسي أنتهز فرصة، فلم أر بين الصفوف فرجة. فعدت إلى السجود، حتى كبّر للقعود إلى الركعة الثانية "أطال بها إلى يوم القيامة واستنزف أرواح الجماعة".

وكما هو واضح، لم يصف ابن هشام الإمام ولا حركاته في هذه القراءة الثانية، وكأنما أطبقت عليه غيبوبة، فانسلت حواسه إلى حين، كالذي ضاق حيلة، فقنط عاجزاً عى مضض. ويبدو أن ابن هشام لم يصحُ إلا على الإمام وقد "فرغ من ركعته، وأقبل على التشهد بلحييه (عظم الحنك الذي عليه الاسنان) فمال إلى التحية بأخدعيه وقلت "قد سهل الله المخرج، وقرّب الفرج".

يظهر أن استعمال المثنى هنا (ركعتيه، لحييه، أخدعيه) أفاد أيضاً أن عيسى بن هشام عانى من مصيبته مرتين.

لم يكتف الهمذاني، بما أنزل على صاحبه من تأخر، فكرب، فهمّ، بل جعل رجلاً آخر يقوم بعد كل ما حدث ويقول "مَنْ كان منكم يحبّ الصحابة والجماعة فليعرني سمعه ساعة".

لو ألقينا نظرة أخرى على هذه المقامة لرأينا أن الهمذاني، شغل

نفسه بعنصرين أساسيين: الحركة والزمن وأصعب ما في العلاقة بينهما، أنه كلما اشتدت الحركة بطؤ الزمن. هذه العلاقة العكسية هي مصدر الإثارة الحقيقية التي لا تجعل من القارىء متفرجاً، تقع الأحداث بالصدفة وخارجه، بل مشاركاً فعلياً فيها، وهذا من أول مبادئ الأدب الحقيقي..لنأخذ أولاً الحركة ونتبين كيف عالجها الهمذاني. هناك ثلاث حركات في هذه المقامة. الحركة الأولى، هي قرب رحيل القافلة وقلقه المستميت على مرافقتها، فحين يقول عيسى بن هشام: "كنت بأصبهان، أعتزم المسير إلى الري، فحللتها حلول الفيّ أتوقع القافلة كل لمحة، وأترقب الراحلة كل صبحة»" فإنه بكلمة الفيّ (الظل أي التنقل من حال إلى حال)، فإنما وصف نفسه باللاّستقرار وبضرورة السفر. وبكلمة كل صبحة أي في كل آن، فإنه إنما دلل على مدى تحرقه للرحيل.

تختفي هذه الحركة الأولى، حالما يلبّي ابن هشام نداء الصلاة ولكنها وإن اختفت من على مسرح الأحداث، إلا أنها القوة الخفية التي ستؤثر في مجمل الأحداث اللاحقة، ولولاها، لما كانت المشاهد التالية، إلا يومية عادية تمر دون أن تأخذ معاني أوأهمية إضافية.

من الجدير بالذكر، أن القوى الخفية في مسرحيات شكسبير، ومنها موت الملوك هي المصدر الرئيسي والمحرك، لكل الشخصيات والأحداث الدائرة على المسرح.

الحركة الثانية: هي مجموعة الحركات الطقوسية التي قام بها الإمام. وحتى يزيدها الهمذاني بطئاً، فقد أرفقها بالصلوت وقراءة حمزة والتكرار، تمطيطاً وتمديداً وإطالة. بالإضافة إلى ذلك فإن هذه الحركة جعلت الزمن داوياً متورماً يراوح في مكانه وكأنه زمن متجمد. وهذه الحركة، على براءة صاحبها الإمام - مؤذية لمنْ هو يسابق الزمن.

الحركة الثالثة مقيدة تعتمل في داخل عيسى بن هسام، وتجهد في إيجاد منفذ له. فهو لا يستطيع إلا" الوقوف بقدم الضرورة، على تلك الصورة، إلى انتهاء السورة"، وأنه وإن كان قد فكر بالهرب، إلا أنه لم يقو على ذلك لأنه كان في أول الصفوف، أي محط النظر. حتى حينما انكب القوم في السجود، لم ير "بين الصفوف فرجة" بالإضافة فهو مهدد بالقتل، إن أقدم على فعلة كهذه، وأمسك به متلبساً بها.

يمكن بالطريقة نفسها تقسيم الزمن في هذه المقامة إلى ثلاثة أقسام، وهي رغم تزامنها الواحد، إلا أنها مختلفة متضادة.

الزمن الأول: وقت الرحيل، وهو رغم حياديته، يقرر نوعية الزمنين الآخرين.

الزمن الثاني: هو ساعة الدخول في طقوس الصلاة، وهو زمن لولا عجلة عيسى بن هشام، لمر كبقية الأيام من دون أية علاقة له بالزمن الأول أي الرحيل.

أما الزمن الثالث فهو الذي يعتمل في صدر عيسى بن هشام وقد ظهر بصيغتين يائستين مملوءتين بالقلق. صيغة إيجاد توافق بينه وبين زمن الرحيل، وصيغة إلغاء أو في الأقل اختزال الزمن الثاني البطيء (زمن الطقوس) وقد جعل المؤلف ذلك مستحيلاً وعقوبة اختزاله الموت.

بهذه المعادلة الصعبة من الأزمان الثلاثة المتزامنة، جعل الهمذاني قارئه طرفاً فعلياً مسؤولاً عن اتخاذ موقف، بل فيه ما في عيسى بن هشام من "الغم المقيم"..

نظرة عامّة على ترجمات هاملت

الفقرات التالية، تحاول التعرّف على بعض تقنيات شيكسبير التأليفية، وكيف يتسنّى لنا توظيفها في الترجمة.

تقضي النظرة المبسّطة السابقة، أنْ يتمتع المترجم بتضلّع من اللغة الأمّ، والإلمام الكافي باللغة المترجَم عنها. غير أنّ ذاك التضلّع وهذا الإلمام لم يكونا كافيَيْن، عملياً، فيما بين أيدينا من ترجمات عربية لشيكسبير.

يبدو أنّ معرفة التقنية هي من أهمّ شروط الترجمة، وعلى الأخصّ ترجمة شيكسبير.

المعروف أنّ كبار شرّاح هاملت من المتخصصين الإنكليز يسترشدون بآراء مَنْ سبقهم، وبطروحات معاصريهم، قبل أن يجتهدوا.

لذا فالطبعات الكثيرة لهاملت بمحررين مختلفين تتنافس فيما بينها في الشروح والهوامش للأخذ بيد القارئ الإنكليزي، مثقفاً كان أم قارئاً عادياً أم تلميذاً.

المترجمان العربيّان، جبرا والقطّ مثلاً لم يأخذا بيد أحد. تجاهلا تقنيات شيكسبير، في التأليف المسرحي وفي القول الشعري. هل عن لا دراية؟ مَنْ يدري! جاءت اجتهادات جبرا على وجه الخصوص،

مثيرة للاستغراب. مثيرة للحيرة. ربّما اعتمد على معرفته الأدبية للغة الإنكليزية وتصوّرها كافية لتعريب شيكسبير. لو استشار المصادر الإنكليزية المتخصصة لجاءت ترجمته أكثر مقبولية.

اللغة الأدبية وحدها مضللة في ترجمة شيكسبير، لأنّه شاعر مفاهيم، وكلماته مصطلحات.

باللغة الأدبية تلك راح القطّ وجبرا يترجمان هاملت كلمات وجملاً منفصلة، وليس تأليفاً سمفونياً، تكمّل آلاته بعضها بعضاً. على سبيل المثال، لم يلتفت المترجمان إلى أهمية تكرار الكلمات والصور، وما دلالاتها.

ما يفعله شيكسبير في هذه التقنية، أنّه يضع كلمة – مصطلحاً على لسان أحد الأبطال. تعود الكلمة – المصطلح على لسانه أو على لسان بطل آخر، في مشهد آخر، وكأنّها صدى، ولكنّه سرعان ما يصبح هو صوتاً ذا دلالة مختلفة. بهذه الطريقة يبدو النصّ متواشجاً عضويّاً، وينمو نموّاً داخليّاً.

يقول سدني بولت *Sydney Bolt* في معرض تحليله لرثاء أوفيليا: "ليس من المستغرب أن لا تُفهم حادثة في مسرحية ما بمعزل عن بقية الحبكة. ولكنْ ما هو مستغرب، أنها ينبغي أن تُوصَل بقية المسرحية بواسطة علاقات أخرى لا علاقة لها بالعلّة والمعلول، متوحدة مع مظاهر عرضية لإنتاج إيقاع مرنّ كامل": (*Hamlet – A Critical Study*). بكلمات أخرى يكون فهم العبارة أدقّ إذا فُهمت ضمن بيئتها، ويكون فهم النّص أعمق إذا عومل كوحدة متضامّة، مثل لوحةِ رسمٍ لا يمكن تجزئتها.

يشير معظم الشرّاح الإنكليز إلى المرات التي ذُكرتْ فيها الكلمات المعادة، إلاّ أنّ جون أفْ أندروز، *John F. Andrews*، وهو من أهم محرري هاملت، أكثرهم تفصيلاً.

ذكرنا أعلاه، أنّه لم يلتفتْ بعضُ المترجمين العرب، ربّما بتأثير عقليّتنا التجزيئية، إلى تقنية تكرار الكلمات. الأغرب أنّهم ترجموا حتى الكلمات المعادة بكلمات هي غير ما ترجموها في المرّات السابقات.

على أيّة حال، قد يكون من المفيد توضيح التقنيات و كيفية ترجمتها من خلال النظر في بعض النماذج المترجمة.

قبل كلّ شئ، لنقرأ المقطع التالي، كعيّنة للترجمة التي درج عليها جبرا إبراهيم جبرا في ترجمته لهاملت:

"إن هوى الرجل العظيم حسبنا عليه
ما دنا منه حتى ذباب
والحقير إذا علا، انقلب العدوّ صديقاً
فالحبّ من خدم الزمان
...ومن يختبرْ في الفاقة خلاًّ أجوف
في الحال يجدْ فيه عدوّاً"

هذا المقطع ترجمة لـ:

The great man down، you mark، his favourite flies
The poor advanc'd makes friends of enemies
And hitherto doth love on fortune tend

And who in want a hollow friend doth try ...
.Directly seasons his enemy

ما الاختلاف بين الترجمة والنصّ الأصلي؟

١– أين "حتى"؟ وأين "ذباب" في النصّ الإنكليزي؟ يبدو أنّ جبرا تصوّر: *FLIES* تعني: ذباب. كيف خطرت بباله هذه الفكرة؟

يقول *BERNARD LOTT*، وهو أحد محرري هاملت: *FLIES* بمعنى يهرب أو يتخلى عن.

٢– أين الحقير؟ هل هي ترجمة لـ: *POOR* ؟ أي الفقير.

٣– أين الزمان؟ هل هي ترجمة لـ: *FORTUNE* أي الحظ، وهو من الثيمات المهمّة التي يعالجها شيكسبير في هذه المسرحية وفي مسرحية مكبث.

٤– أين الخلّ الأجوف؟ هل هي ترجمة لـ:

HOLLOW FRIEND ?

يذكر هارولد *JENKINS*: وهو محرّر هاملت – طبعة آردن: أنّ هذا التعبير يعني: عدوّ محتمل. ويذكر جون أفْ. أندروز أنّ معناها: رجل لا أهمية له. أمّا في في قاموس ألفاظ شيكسبير، *SHAKESPEAR's words* فمعناها: فارغ، زائف، غير وفيّ.

يرد هذا التعبير في مسرحية هنري السادس – الجزء الثاني حينما تخاطب الملكة، الملك:

« المعروف عنّا أننا صديقان غير وفيين»

إذا صحّت الاعتراضات أعلاه، أو بعضها، فكيف نتوقّع من

المترجم أن ينقـل الأسلوب الشيكسبيري، لغـةً وتراكيب وموسيقى، لا سيّمـا وأنّ لغـة شيكسبـير لغة تلميح لا لغة تصريـح؟ كيف يمكن له أن يحافظ على توقيتـات شيكسبير، وهي من أهمّ مهاراته التأليفية؟. المقصود بالتوقيتات، تزمين وقوع الأحداث وتزمين توظيف الكلمات بحيث تنسلخ عن قاموسيتها وتتخذ هويّة موسيقية ولونية خاصةً.

خشيـة أن يضيع منّا الخيط والعصفور، أو رأس الشليلة كما يقال بالعراق، لنركّز اهتمامنا على الفصل الخامس من مسرحية هاملت.

كان هاملت وصديقه هوراشيو، يسيران في مقبرة فإذا بهما وجهاً إلى وجـه مع حفّار قبور. كان منهمكاً في حفر قبر جديد، وفي الغناء. يرمي الحفار جمجمة إلى خارج القبر. يرفعها هاملت، ويقول:

'Why e'en so, and now my Lady Worm's chopless

.And knocked about the mazard with a sextony's spade

جاءت ترجمة جبرا على الوجه التالي:

«وهنا الآن جمجمة سيدتي المصون دودة وقد سقط شدقها
وضُربَتْ هامتها بمسحاة دفّان...
ثمّ يغنّي المهرّج الأول (أيْ حفار القبور)
هاتوا مسحاة وفأساً
كفّنوا الآن حطامي
واحفروا لي في التراب

حفرة فيها سلامي»

ما الغرابة في هذه الترجمة؟

أوّلاً إنّ الجمجمـة التـي كانت بيـد هاملت هي جمجمـة آدميّ، وليستْ جمجمة دودة. وقـد سقط فكّ الجمجمة الأسفل وليس فكّ الدودة، وضُربت هامة الجثّة، وليست هامة الدودة.

كذلك من أين جاءت كلمـة مصون؟ وهي صفة بشرية أصلاً، ولا يمكن وصف دودة بها؟

نعـود إلى الترجمة وننظـر إليها من زاوية أخـرى. عبارة: *LADY WORM*، تعبير تشاؤميّ ساخر من نهاية الإنسان، مهما كان شكلاً أو منزلة، وهي إحدى ثيمات شيكسبير المفضّلة.

لـو أردنـا المحافظة على تلك السخرية، لـكان، ربّما من الأفضل، ترجمتهـا حضرة الدودة أو جناب الدودة وهي إحدى صيغ السخرية الشائعـة في اللهجـة العراقية. المعنى العـام هي أنّ الديـدان ستمتلك الجثث، مهما كان أصحابها من ذوي الشأن.

أما ترجمة الأغنية أعلاه فلا يمكن التساهل معها حتى لو كانت من تأليف المترجم، وهي لا ريب ركيكة، معنى ووزناً.

أوّلاً ليـس في النصّ الإنكليزي فعـل أمر. بينمـا الترجمة العربية تضمنت ثلاثـة أفعال بصيغة الأمـر: "هاتوا" و"كفّنـوا" و"احفروا". وإذا كان الميت ميتاً فعلاً فكيف يخاطب الآخرين؟ لا سيّما وأنّ حفّار القبور ما أن ينتهي من الأغنيّة حتى يرمي الجمجمة إلى خارج القبر.

من الجدير بالذكر أنّ الأغنيـة أعلاه هي واحدة من ثلاث أغنيات يغنيها حفّار القبور. والثلاث اقتباس محرّف ومشوّه لقصيدة مشهورة لتوماس لورد *VAUX* (١٥١٠ -٥٦) المعنونة: العاشق العجوز يتبرّأ من الحبّ". وفي نسخة خطّية للأغنية تقدمهـا على أنّها تمثّل "صورة الموت". أمّا النصّ الأصلي، (المقطع الثامن) فهو:

«فأسٌ ورفش

بالإضافة إلى كفن

بيت من الطين يُبنى

لضيفٍ كهذا، ملائم جدّاً»

من نافلة القول إنّ مسرحية هاملت هي عدّة مسرحيّات في مسرحية واحدة ومشاهدها متداخلة. الحياة كلّها تمثيل بتمثيل. نحن لسنا نحن، وإنما ممثلون نؤدي أدواراً. وأمواتنا من أكثر الممثلين تأثيراً. يتناوب على إخراج فصول هاملت من داخلها مخرجون أساسيون ثلاثة:

كان المخـرج الأوّل في بداية المسرحية، بولونيوس مستشار الملك، وهو أكبر شخصية فارغة في تاريخ الجعجعة والبلاغة العقيمة. كان هو الـذي يدير دفّة الإخراج وطوع يديه في التمثيل: الملك والملكة و ابنته أوفيليا.

المخرج الثـاني هو هاملت نفسه. وقد أثبت خـلال المسرحية بأنه جمـع إلى دور الإخراج: التمثيل والتأليـف، أيْ أنّه يؤلّف، ثمّ يخرج مـا يؤلف، وبعدئذٍ يمثل ما يخرج. هاملـت – كما لا يخفى– هو ابن الملك القتيل.

المخرج الثالث هو عمه الملك كلوديوس الذي قتل شقيقه واغتصب عرشه وزوجته أي أمّ هاملت.

أمّـا المخرج الرابع، وهو الأقوى والأهم، و اللاّ مرئي، فهو الموت الـذي اتخذ في هذه المسرحية دورين أساسيين هما: أوّلاً السخرية من الإنسـان متمثّلاً بالجمجمـة والدودة، وثانياً القصاص العادل وكأنما تقمّص دور العدالة الإلهية، على الأرض.

من الشخصيّات الأخرى المنفوخة بالتورّمات البلاغية المتشحّمة، شخصيّة تُدعـى «أوْسْرك» وهو أحد أفراد الحاشيـة في البلاط. أرسله الملك ليتفاوض مـع هاملت لترتيب مبارزة مع لَيْرْتـس شقيق أوفيليا. في هـذه المبارزة يكون الملك قد جهّز «ليرْتس» بسيف مسموم، وأعدّ لهاملت كأسا مملوءة سمّاً.

هكذا يكون الملك قد اتخذ الآن دور المخرج، وبيده مصائر أبطال المسرحية، ولا سيّما مصير هاملت.

في المقطـع التـالي يضحـك هاملت على لغـة "أوسـرك " المكتظّة بالزيـف، ويعتبرهـا بمثابة خلقة وُلِـدتْ معه، ما دام قـد وُلد في كنف البلاط. يقول هاملت:

A did comply with his dug before a suck it

Thus has he– and many more of the same bevy that

That I know the drossy age dotes on –...

جاءت ترجمة جبرا على الوجه التالي:

«لا ريـب إنّه تمسّك بـالآداب إزاء ثدي أمّـه قبل أن يرضع

منه! إنّه وأمثاله من...هذا الفصيل ممن يعشقهم زمن الحثالات هذا، لم يكتسبوا إلاّ نبرة العصر ومظاهر اللقاء والتحيّة».

أمّا ترجمة عبد القادر القطّ فجاءت على الوجه التالي:

«لا شـكّ إنّه كان يؤدي التحيّات لثدي أمّه قبل أن يرضعه. هكذا هو وكثيرون غيره من هذا الطراز فمن أعلم أنهم أصفياء هذا العصر المأفون ليس لهم من العصر إلاّ أهواؤه ومظاهره...»

هل الترجمتان أعلاه كلام مفهوم؟

كيـف جوّز جـبرا لطفله أنْ يتمسّـك بالآداب إزاء الثـدي قبل أن يرضعـه؟ وكيف جعل عبد القادر القـط طفله يؤدي التحيات للثدي قبل أن يرضعه؟

ما أراد هاملت أن يقوله في المقطع أعلاه إنّ الذين ينشأون في محيط البـلاط يتكلمون بهذه اللغة العقيمة مذ كانوا في بطون أمهاتهم مجازاً، أي قبـل أن يرضعـوا، وكأنما يرثونها أو تنحـدر إليهم بالفطرة. (يقال بالعاميّـة العراقية: فاسد من بطن أمّه). ويُقـال أيضاً: "الديك الفصيح مـن البيضة يصيـح"، ويقال: "فرخ البطّ عـوّام"، وكلّها مجازات تشير إلى الوراثة بالطبيعة وليس بالاكتساب.

أكثر من ذلك فقد وردت في المقطع أعلاه، كلمة *Bevy* . ربما من المفيـد التوقف عندها، فقد تكون مفتاحاً مهمّاً نستدلّ به على الكيفية التي يترجم بها بعض المترجمين العرب.

ترجمها جبرا: "فصيـل"، وترجمها القط: "من هذا الطراز"، وقد يترجمها ثالث:"من شاكلته" أو "مجموعته"

كلها صحيح أدبياً، وكلها قاصر نصّياً.

لماذا اختار جبرا: كلمة: فصيل، من كل المعاني الأخرى في القاموس، كجماعة وفوج وفئة وسرب...إلخ؟

لماذا اختار القطّ: "هذا الطراز" من المعاني الأخرى أعلاه؟

أوّلاً؛ نظر المترجمان إلى الكلمة في النصّ الشيكسبيري نظرة أدبية، وليس نظرة اصطلاحية أو مفهوماتية. على هذا اختار الأوّل: فصيل، و الثاني: من هذا الطراز، اختياراً عشوائياً، أو اختياراً ذوقيّاً في أحسن الاحتمالات.

ثانيـاً؛ يبدو أنهما ترجما الفقـرات جملة جملة.بمعزل عمّا سبقها. أيْ أنهمـا لم ينظرا إلى النصـ نظرة آستشرافيـة، وكوحدة موضوعية متضامة، يكمّل بعضه بعضاً، كما تكمل أجزاء الإنسان جسده.

قـد تكون ترجمة *Bevy* بـ: السرب الأقـرب إلى المنطق، للأسباب التالية:

أوّلاً؛ شبّه هاملت هذا الشخص أوْشِكْ، بأنّه في مداهناته وبلاغاته الرغويّـة المنحدرة إليه وكأنْ بالفطرة بطائر السقساق أو الزقزاق *Lap wing* . الغرابـة في هذا التشبيه، أن فرخ هـذا الطائر ما أنْ يخرج من البيضة حتـى يركض بـلا دورة حضانة. صوّر شيكسبـير هذا الفرخ بصورة حاذقة:

«هذا فرخ طائر السقساق يفرّ وقشرة البيضة
التي خرج منها ما تزال على رأسه»

ثانيـاً؛ ثمة مثـل إنكليـزي: *Birds of a feather* وهو شبيه بالمثل العربي:"إن الطيور على أشكالها تقع".

ثالثاً؛ ذكر شكسبير في هذا الفصل،(الخامس) قبل التشبيه بفرخ طائر السقساق، طائرين آخرَيْن: غراب الزاغ، ودجاجة الحرش. كان المشهد معنيّاً بالطيور، لذا فالسرب أدقّ من غيرها.

في المشهد الثالث– الفصل الثالث، يتذكر هاملت كيف قُتلَ والدُه، وكيف صبّ شقيقُه(الملك القائم) السمّ في أذنه، وادّعى أنّ أفعى لدغته. هذا القتل كان غدراً لأنّ الملك القتيل لم يُعْطَ فرصة للتكفير عن ذنوبه، حسب الأعراف المسيحية.

A took my father grossly, full of bread
With all his crimes broad blown, as flush as May
And how his audit stands who knows save heaven?

قضى على أبي حين كان منغمساً في ملذّاته
لم يجدْ وقتاً للتكفير عن ذنوبه
وكلّ جرائمه متفتحة مثل ريعان النباتات في شهر ايّار
وكيف سيكون حسابه؟ لا يعلم إلاّ الله"

إلاّ أنّ جبرا ترجمها على الوجه التالي:

" لقد أتى ابي غرّة وهو ملئ بخبزه
وخطاياه مفتحة الأكمام كلّها محمرّة كخدّ أيّار
ولا يعلم حسابه الأخير إلاّ الله"

تصور جبرا أنّ تعبير *full of bread* يعني: ملئ بخبزه. لكنْ كيف يكون الإنسان مليئا بخبزه؟ الجملة هذه لا تعني شيئا، لا باللغة الإنكليزية ولا باللغة العربية. كيف استساغها المترجم؟ ولماذا لم يراجعْ شروح الطبعات الإنكليزية. وهي متيسرة؟

أضاف جبرا أيضا كلمتين لا لزوم لهما وهما تعطيان معنى عكس المطلوب. الكلمتان هما: محمرّة وخدّ. بهاتين الكلمتيْن جعل جبرا الخطايا جميلة جمال أزهار الربيع. ولماذا اختار المترجم اللون الأحمر من بين كل الألوان الأخرى التي يتميّز بها الربيع؟ حمرة الوجوه لا وجود لها في هذه المسرحية، بالعكس إنّ للشحوب دلالات استثنائية فيها. (كان من أوّل أسئلة هاملت عن شبح أبيه: هل كان شاحباً؟).

المعنى الأدقّ لتعبير: *full of bread* أنّ الملك مات و لم يكنْ في حالة روحية جاهزة. قال شبح الملك في الفصل الأوّل– المشهد الخامس:

« قُطعتُ وأنا في عنفوان خطيئتي
لم أعترفْ بخطاياي و لم اطلب الغفران
و لم أتطيّبْ بالزيت
وأُرسلتُ إلى يوم الحساب
وكلّ ذنوبي فوق رأسي»

المعنى العام أنّ المذنب لو ندم وتاب فعلاً، فقد تُغفر ذنوبه.(أنظرْ لوقا:٥–٣٠–٣٢): «فاجاب يسوع وقال لهم لا يحتاج الأصحاء إلى طبيب بل المرضى. لم آت لأدعو أبراراً بل خطاة إلى التوبة». ومتّى: (٦– ١٥): «وإنْ لم تغفروا للناس زلاّتهم لا يغفرُ لكم ابوكم زلاتكم». وأعمال الرسل٩–١– ٣١).

×××

في الفصل الخامس– المشهد الثاني، يرحّب رجل البلاط أوسْرِكْ، بعودة هاملت نفاقاً،بأن الملك رتّب له مبارزة مع شقيق اوفيليا. راح هاملت يكيل السخرية لأوسْرِكْ لأنّه ابن البلاط، وعلى هذا فلغته

ككل أفرلد الحاشية مجرّد جعجعة وما من طحين. دار الحوار التالي بين هاملت وهوراشيو:

Hamlet: I humbly thank you, Sir.

- Doost know this Water- fly?

Horatio: No، my good Lord.

Hamlet: ...He hath much Land and fertile

Let a Beast be Lord of Beasts, and his crib

Shall stand at the King s Mess.Iis a Choughbut,

as Isay, spacious in the Possession of Dirt

هاملت: أشكرك بامتنان يا سيّدي (إلى هوراشيو) اتعرف مَنْ هذا اليعسوب؟

هوراشيو: لا يا سيّدي الطيّب.

هاملت: إنّه صاحب أراضٍ واسعة وخصيبة. وما دام يمتلك ماشية كثيرة وهو ليس خيراً منها- فإنّكَ ستجد معلفه على مائدة الملك. إنّه غراب الزاغ

يمتلك كما قلتُ فدانات واسعة من الأطيان".

تذكر أمل امين زكي في أطروحتها: «*Sakespeare In Arabic*» (ص٢٧٣) ترجمات مختلفة للنصّ أعلاه. قال خليل مطران:

"لو كان سيّد

البهائم بهيمة كسائر رعيّته

لوجد فكّ هذا الآكل على مائدته كل يوم"

ويقول سامي جريديني

:"مكّنْ الوحش من اقتناء وحوش كثيرة ترَ معلفه بجانب موائد الملوك".

امّا عوض محمد فترجمها على الوجه التالي:

"متى كان الحيوان أميراً في مملكة الحيوان، بات

جديراً بأن يجلس على مائدة الملك"

ثمّ تذكر أمل زكي ترجمتيْ جبرا والقط، معتبرة أنّ ترجمة جبرا

"أقرب إلى الأصل". لماذا؟ ما المعيار الذي وازنت به الترجمات المختلفة؟

لنقرأ ترجمة جبرا كاملة:

هاملت: إنني بكلّ تواضع أشكر لك لطفك. (جانبا لهوراشيو) أتعرف ذبابة الماء هذه؟

هوراشيو: كلاّ يا مولاي.

هاملت: ...أينما وُجد حيوان هو سيّد الحيوانات رأيت معلفه على مائدة الملك ولكنّه كما قلتُ يملك الشواسع من القذارة».

أما ترجمة القطّ فلا تختلف كثيراً عن ترجمة جبرا إلاّ في السطر الأخير:

«إنه غراب ناعق ولكنه- كما قلت- كثير الطين»

أيْ بإضافة كلمة ناعق، واستعمال الطين بدل القذارة.

نعود اوّلاً إلى الباحثة الأكاديمية أمل زكي التي لم تعطنا، للأسف،

المعيارَ الذي تفاضل فيه بين ترجمة وأخرى. من الأفضل قطعاً لو ان الباحث، ايّ باحث، حلّل النصوص نقديّا ومن ثَمّ يعطينا رأيه فيما اختاره وفيما تركه، ولماذا.

يتفق كل من جبرا والقط على أنّ *fly–water*: هي ذبابة الماء.

ولكنْ هناك أنواع كثيرة من ذباب الماء. فأيّاً منها عنى شيكسبير؟ ولماذا وظّفها هنا؟ لا ريب يختلف الشراح الإنكليز في إعطاء جواب مرضٍ. وهنا لا بدّ للمترجم من استقراء القرائن.

يبرر القط اختياره لذبابة الماء في الحاشية (ص –٢٥٩): "يُشبّه أوزريك في حركته الدائمة بلا هدف ولا ثمرة بذبابة الماء التي ترفرف صاعدة هابطة فوق الماء بلا غاية واضحة وأوزريك يمثل نموذجاً لرجل البلاط في تكلفه لحركات بعينها على المجاملات الزائدة والتلطّف المسرف في الحديث"

حينما عرّف القط هذه الذبابة وحينما جعلها "ترفرف صاعدة هابطة" وحينما قرر أنها "بلا غاية واضحة" إنّما جعلها مخصوصة ومعروفة وهي ليست كذلك كما رأينا.

يقول ج. أز. *Hibbard* وهو أحد محرري هاملت الأساسيين: من الصعب القول بايّ نوع من الذباب الذي يالف الماء كان يفكر شيكسبير. يبدو أنّ *Dragon–fly* أي اليعسوب هو الأكثر احتمالاً. أنظر *Troillus* – الفصل الأول– س–٣٢–٣٣ حيث اعتبرت اليعاسيب أشياء مزعجة لا قيمة لها. (ورد اليعسوب في ملحمة كلكامش، للدلالة على زوال الأشياء الحيّة بسرعة، في نصائح أتو–نفشتم لكلكامش).

أمّا الغراب كترجمة لـ *chough* فيتفق معظم المترجمين على أنه غراب الزاغ. يشبّه هاملت، لتريس بهذا الطائر، أوّلاً لانّ له صيحات سريعة، ولأنّه يقلّد ما يقال. (ذُكر هذا الطائر في مسرحية ووذستوك: الفصل الثالث–المشهد–٢ :٣–٣)

×××

في الفصل الخامس – المشهد الثاني يعود القائد فورتنبراس مكلّلاً بالغار بعد انتصاره ببولندا. وحين يدخل إلى القلعة يرى أمامه الجثث متناثرة على الارض، فيقول:

This quarry cries on havoc. O proud death
What feast is towards in thine eternal cell
That thou so many princes at a shot
So bloodily hast struck?

"هذه الأكداس من فرائس الموتى تشي بصيّادين
قتلوا بلا رحمة. آه أيها الموت المتغطرس
أية وليمة وشيكة سُتنصب في قبرك اللعين، حيثُ برمية واحدة
اصبتَ بروح متعطشة للدماء هذا العدد الكبير من الأمراء"

استعمل فورتنبراس في المقطع أعلاه استعارتيْن: الأولى من الصيد ولا سيّما صيد الغزلان حين يكومها الصيّادون بعضاً على بعض، والثانية من المصطلحات الحربية مثل *havoc*: وهو نداء حربي يؤذن بالقتل بلا رحمة.

هل ظهرت هاتان الاستعارتان في الترجمتيْن العربيتين؟ وما الاختلافات الأخرى؟. أدناه ترجمة جبرا:

«إنّه الصيد يصرخ بالقتل والدمار!
أيها الموت المصغّر الحدّ كبراً
أيّ وليمة ستو لم في حجرتك السرمديّة
حتّى أصبتَ برمية واحدة هذا العديد من الأمراء
وسفكتَ هذا الدم كلّه؟

يبدو انّ المترجم فاته فنّ التاليف المسرحي كما فاته أسلوب رسم الصورة الشعرية لدى شيكسبير بوجه خاص. فالاستعارتان المشار إليهما اعلاه لم تظهرا في الترجمة، حيث شبّه المؤلف المجزرة البشرية بمجزرة حيوانية. خلت الترجمة كذلك من النداء الحربي للقتل بلا رحمة أيْ *havoc*.

حذف المترجم من ترجمته كلمة: *towards* :أيْ الوشيكة، وربما تعني هنا انّ اللحم ما يزال طازجاً–إذا صحّ التعبير– كما تدلّ من ناحية أخرى على شدّة جوع الموت.

الغريب أنّ جبرا فهم تعبير: *thine eternal cell*: حجرتك السرمدية. كما ترجمها القط: في كهفك الأبديّ، وهي لا هذا ولاذاك.

يذكر محرر طبعة آردن، "أنّ هذه الاستعارة، لا كما يُفترض أحياناً، بأنّها مثوى الشهداء *valhalla*، في الاساطير الإسكندنافية، حيث تستمتع الأرواح بالطعام بعد الموت، ولكنّ الموت هو الذي يستمتع بلحم القتلى" (أنظر مسرحية الملك جون: الفصل الثاني– المشهد الأول– ٣٥٤)

يقول *G.R. Hibbard*: تعني كلمة:

accursed، infernal: eternal

أي اللعينة.(أنظرْ يوليوس قيصر – الفصل –المشهد الثاني–س: ١٦٠): *"the eternal devil"* و(عطيل: الفصل الرابع– المشهد الثاني– س: ١٣١): *"some eternal villain"*

يقول *T.J.B.spencer* إنّ تعبير: *thine eternal cell* يعني القبر: *grave*.

أكثر من ذلك حذف المترجمان للا سبب، تعبير: *bloodily* أي المتعطشة للدماء.

×××

ادناه قبصة أخرى من عشرات الكلمات والمصطلحات التي ترجمها جبرا وكأنّ عشوائياً، أو بصورة لا أباليّة:

ترجم حسك أو إبر القنفذ: الريش المؤثر
ترجم الفأرة : العصفور
ترجم مالك الحزين: الكركي
ترجم الضفدع : السلحفاة
ترجم دجاجة الحرش: العصفور
ترجم النخلة: غصن الزيتون
ترجم الشعر الجنائزي: الشعر المرسل
ترجم السنونو: العصفور
ترجم التراب الناعم: التراب المحترم...،(و كذلك فعل محمود السمرة...)إلخ

لكنْ مهما جوّزنا للمترجم من اجتهاد، أو مهما أتاح هو لنفسه من

حرية التصرف في تعريب بعض الكلمات، إلا أنّه لا يجوز له المساس بها إذا كانت مصطلحات أو مفاهيم أو اقتباسات.

مثلاً ترجم جبرا: النخلة: بغصن الزيتون. لماذا لا يجوز له ذلك؟

أوّلاً، لأن شيكسبير استعمل كلمةالنخلة في التعبير التالي:

A love between them like the Palm

might flourish

(الفصل الخامس – المشهد الثاني)

أمّا القطّ فترجمها: الغار.

الجملة أعلاه اقتباس من المزمور: ٩٢ – ١١ "الصدّيق كالنخلة يزهو وكالأرز بلبنان ينمو". كان شيكسبير في التعبير أعلاه يسخر من اللغة الدبلوماسية التي عادة ما تستعير بعض الألفاظ من التعابير التوراتية.

قلنا كذلك ترجم جبرا العصفور بالسنونو. ما المبرر؟

استعمل شيكسبير التعبير التالي:

Fall of a sparrow

فأين السنونو؟

(العصفور اعلاه اقتباس من: متّى ١٠– ٢٩) "أليس عصفوران يباعان بفلس. وواحد منهما لا يسقط على الأرض بدون أبيكم"

يذكّر نا *John F. Andrews* بمسرحية يوليوس قيصر – الفصل الثاني –المشهد الثاني –٢٦–٢٧: "كيف يمكن تفاديه، إذا كانت الآلهة قد كتبت النهاية"(تفاصيل أخرى في طبعة آردن.)

×××

قلنا كذلك إنّ جبرا ترجم دجاجة الحرش: العصفور، وشتّان. ترجمها القطّ: ديك الغابة. النص باللغة اللانكليزية كما يلي:

Why، as a woodcock to mine own springe،Osric

جاءت ترجمة جبرا:"كعصفور وقعتُ في شركي، يا أوسْرِكُ".

بينما جاءت ترجمة القط:"كديك الغابة وقعت في شركي يا أوزريك." وكتب القط في الحاشية ١٢٣:"ديك يضعه الصيّاد ليجلب الطيور إلى الشراك وقد يقع هو أحياناً فيها."

يذكر *Harold Jenkins* عن هذا التعبير بأنّه جمَعَ بين مثلَيْن. وعليْه فإنّ المرء إذا وقع في أحبولته هو، يصبح مثل الطير الأبله الذي يصاد بسهولة."

المعروف أنّ هذا الطير أي دجاجة الحرش، وهي مضرب الامثال بالغباء، توضع لجذب الطيور إلى المصيدة ولكنّها تذهب هي نفسها لالتقاط الحب فتقع فيها.

أكثر من ذلك لقد ضرب بولونيوس مثلاً بغباء هذه الدجاجة من قبل، حينما نصح ابنته اوفيليا بالكف عن الالتقاء بهاملت واصفاً مواعيده المعسولة بأنّها:" أحابيل لصيد دجاجة الحرش". (الفصل الأوّل– المشهد الثالث). الغريب انّ القط ترجم الجملة نفسها هناك: "طيور الغابة الحمقى".

كذلك نوّهنا أعلاه، بأنّ جبرا ترجم كلمة: فأرة بـ: عصفورة. ربّما أراد باجتهاده هذا تلطيف العبارة، فهل يجوز له ذلك؟

قصّة الفأرة، أنّ هاملت كان يعنّف أمّه، بسبب زواجها من عمّه الذي قتل أخاه والد هاملت. قال لها:

'Let the blowt King tempt you again to his bed،

Pinch wanton on your Cheek،call you his

Mouse

And let him for a pair of reechy kisses،..."

"دعي الملك المنتفخ يغريك إلى الفراش كرّة أخرى

دعيه يقرص خدّك بفسق ويدعوك: يا فأرتي

ودعيه لقاء قبلتيْن كريهتي الأبخرة..."

جاءت ترجمة جبرا على الوجه التالي:

«دعي الملك المنتفخ يغريك ثانية بالفراش(كذا)

ويقرص خدّيْك ماجناً ويدعوك عصفورته

ودعيه لقاء قبلتيْن سخماويْن...»

قبل كلّ شئ، كيف اصبحت: "قبلتيْن : *Reechy kisses* سخماوين؟ المسرحية كلّها معنية بحاسّة الشمّ. ما فعله جبرا هنا، ربّما تعسفاً، أنّه نقل الصورة الشعرية من حاسّة الشمّ إلى حاسّة البصر، ولا

يفعل ذلك إلاّ مَنْ لم يفطنْ إلى أهمية الحواسّ في صناعة الشعر ولا سيّما لدى شيكسبير. (ترجمها محمود السمرة: "ذو قبلات دنسة" أيّ أصبحت القبلتان قُبُلاً وجعلها دنسة، ولكن كيف تكون دنسة وهي زوجته!)

ولكن لنعُدْ إلى الفأرة والعصفور. قد يكون من المفيد أن نقتبس من أطروحة أمل زكي أمين ترجمات أخرى:

١– عوض محمد: "لا تدعي زوجك المتورّم يستدرجك مرّة أخرى إلى فراشه أو يلاطفك بقرص خدّيْك أو يناديك بفأرته العزيزة"

٢– سامي الجريديني: "دعي الملك المنتفخ (كلمة غير واضحة في الأصل) إلى فراشه يضغط خدّيْك ملاعباً ويدعوك فأرته"

٣– خليل مطران: "تسللي إلى ذلك المخمور الشره"

٤– القطّ: "دعي الملك الأجوف يغريك مرّة ثانية إلى الفراش ويقرص خدّك في مجون، ويدعوك فأرته... دعيه– لقاء قبلتيْن قذرتيْن..."

نستخلص من الاقتباسات أعلاه، أنّ خليل مطران حذف الفأرة وجبرا غيّرها. وجعل القط القبلتيْن قذرتيْن.

لكنْ ما أهمية الفأرة؟ ذكرنا سابقاً أنّ من تقنيات شيكسبير تكرار بعض المفردات ذات الدلالة من شخص إلى شخص، ومن حالة إلى حالة، مما يجعل النصّ وحدة متواشجة ومتكاملة. النصّ يتصادى. فالفأرة لم يقلْها هاملت هنا اعتباطاً. إنّها بمثابة صدى.

ظهـرت الفأرة أوّل ما ظهرت، في الفصل الأوّل -المشهد الأوّل- حينما سأل الحارس برناردو زميله فرانسسكو:

برنـــاردو: هل مرّت خفارتك باطمئنان؟

فرانسسكو: ولا فأرة تحرّكت.

وُظّفت الفأرة هنا، فنيّاً، بحذق كما لا يخفى. أوّلاً دللتْ على أنّ الحارس كان فعلاً يصيخ السمع، خوفاً، لكلّ نأمة مهما صَغُرت، فقد كان يتوقّـع هجوماً نرويجيّاً في أيّة لحظة. ودللت، ثانياً، على هلعه من احتمال ظهـور الشبح. بكلمات أخرى ارتبطت الفأرة بالتوجس من ناحية، وبالهاجس من ناحية أخرى.

يظهر الجـرذ، أو الفأرة الكبيرة ثانية، وإن كنّا لا نراها، حينما كان هاملـت يعنّـف أمّه، وبولونيوس يتنصّت خفيـة وراء الستارة. يرى هاملت حركـة وراء الستارة فيصيح: «جُرَذ.. جُـرَذ» ويطعنه، وبهذا الأسلوب يقتل بولونيوس. هكذا ترتبط الفارة هذه المرّة بالجريمة.

هل هـذه العناصـر الثلاثة: التوجّـس والهاجس، والجريمة، تمهّد لحدث آخر جلل؟ هل ستموت الملكة، الفأرة المحبوبة، على يد الملك؟

في الفصـل الخامس- المشهد الثـاني، كان الملك قد أعـدّ الكأس المسمومة لهاملت. إلاّ أنّه لم يشربْها. وبعد جولة من المبارزة بينه و بين ليرتس، يدور الحوار التالي:

الملكة: إنّه يعرق ويلهث

يا هاملت خُذْ منديلي، وامسحْ جبينك.

الملكة تشرب نخب سعدك حتى الثمالة، يا هاملت.

هاملت: يا سيّدتي الطيّبة.

الملك: ياغيرترود لا تشربي.

الملكة: سأشرب يا سيّدي اللورد، أرجوك أعذرني.

(تشرب وتقدّم الكأس إلى هاملت)

الملك (جانبيّاً) إنّه الكأس المسمومة فات الأوان.»

هكذا تموت الملكة على يد الملك وكأنّ حسّاً باطنيا كان قد أوحى لهاملت بتشبيهها بالفأرة.

XXX

العجب، عين العجب، أنْ لا تتساوق المعاني المترجمة مع المنطق أو مـع الواقع، بحيثُ تصبح غريبـة وكأنْ لا علاقة لها بمفهومات ناجمة عن أعراف، أو عادات. أدناه بعض الأمثلة:

كان هاملـت يتحـاور مع أوفيليا ساخراً من قصَـر مدّة الحداد على الميّـت. وذكـر أنّ ذكـراه قد تـدوم نصف سنـة إنْ هو كان قـد شيّد الكنائس، ثمّ يقول كما في ترجمة جبرا:

«وإلاّ وجـب عليـه أنْ يتحمّل نسيان القوم لـه نسيانهم حصان الملاهي المستعار الذي نقش على قبره»مغنياً»: «وا حسرتاه على حصان مستعار هجروه ونسوه...»

إذا قُرئـتْ الترجمة أعـلاه، بدون الرجوع إلى النصّ الإنكليزي، فـأوّل ما يتبادر إلى الذهـن، أنّ هاملت كان يغنـي حصاناً، وخصّصه

جبرا بحصان الملاهي، وخصّصه أكثر بالحصان المستعار.

مـن أين جـاء المترجم بالحصـان؟ ومن أين جـاء بالملاهي؟ وكيف حُشرتْ: المستعـار؟. أكثر من ذلـك ليس في النصّ: واحسرتاه ولا هجـروه. لم يكن هاملت يتحسّر على أحد، كما أنّ هجروه تدلّ على تحسّر ثان، وكأنّ هاملت يقول: يا للأسف.

فيما يلي النصّ الإنكليزي وترجمته.

"...or elseshall he suffer not thinking on،

with the hobby– horse،whose epitaph is،

for o، for o،the hobby– horse is forgotten

يجب أنّ يبني كنائس وخلاف ذلك فلا يُذكر كراقص الحصان»
الخشبي الذي كان يلاحق النساء وكُتبَ على شاهدة قبره:

«لأنّ آه، لأنّ آه،

لقد نُسيَ راقص الحصان الخشبي»

(أضفنـا إلى النصّ، الجملةالتوضيحيـة التالية:)«يلاحق النساء» لأنّ هذه الرقصة غير معروفة في البلاد العربية، لذا يصعب تصوّرها.)

كان هذا الراقص في العصر الإليزابيثي يلاحق النساء، ويقوم بأفعال خليعة. ربّما لهذا السبب منعه «الطهريّون *puritans*.

يذكـر هارولـد *Jenkins*: أنّ راقـص الحصان الخشبـي كان أحد الأفـراد التقليديين في رقصة مورس *Morris* في احتفالات مايو...

وراقص الحصان الخشبي *hobby– horse* يتكون من شكل على غرار شكل حصـان يُشدّ على خصر الإنسان الـذي تدخل ساقاه في جسم ذلك الحصان الخشبي حتى يتمكن من السير...إلخ."

×××

وهذا مثال آخر.

بعـد أنْ أُوقفت المسرحية التـي كانت التي كانت تُمثّـل أمام الملك والملكة، خرج الجميع وبقي هاملت وهوراشيو. قال هاملت، كما في ترجمة جبرا:

«فدع الجريح من الظبا في دمعه

ودع اللعوب من الظبا متفردا

هل أوقف الأكوان في دورانها

ذاك الذي عنها التهى أوسهّدا»

ابتعـد المترجم هنا ابتعاداً كبيراً عن الأصل. فحذف: الأيّل السليم، وأدخـل: «الأكوان في دورانها» جزافاً، وحذف كذلك:«فئة تسهر وفئة تنام»، كما حذف: «سُنّة الحياة». ادناه النصّ الإنكليزي:

Why let the struken deer go weep،

The hart ungalled play;

For some must watch while

some must sleep،

Thus runs the world away

" دع الظبية الجريحة تذهب بعيداً وتبكي

ولْيلعب الأيل السليم

لا بدّ من فئة تسهر، بينما أخرى تنام

كذا سُنّة الحياة"

يذكر بعض الشراح أنّ شيكسبير ربّما أخذ هذه الصورة من أغنية شعبية، وأنّ الظبية الجريحةهي هاملت وأنّ الأيل هو الملك. بالإضافة، كان يُعتقد أنّ الظبية تسفح الدمع حينما تُجرح جرحاً مميتاً.

×××

قد يكون من المفيد، إعطاء مثال آخر لتبيان كيف تحيد الترجمة عن جادّة الصواب، متى ما فاتت على المترجم تقنيات التأليف المسرحي من حيثُ الرموز، ومن حيثُ توقيت الأحداث.

في المقطع التالي نتعرّف على الثياب ودورها في تحديد معالم الشخصية. هنا يقارن هاملت بين الملك السابق والملك الحالي:

A slave that is not twentieth part the tithe
Of your precedet lord. avice of a kings
A cutpurse of the empire and the rule.
That from a shelf the precious diadem
Stole
And put it in his pocket –
Queen. No more.
Hamlet. A king of shreds and patches–

(*Enter ghost*)

Save me and hover o ver me with your wings.
You heavenly guards

هاملت: « عبد لا يبلغ عشر معشار زوجك السابق

ملك يتصرّف كمهرّج في مسرحية

نشّال سرق إمبراطورية الدانمارك والحكم

وسرق من الرفّ التاج الثمين ودسّه في جيبه

الملكة: كفى

هاملت: ملك بثياب مهرّج

(يدخل شبح)

أنقذوني ورفرفوا عليّ بأجنحتكم يا رُسُلَ السماء»

جاءت ترجمة جبرا على الوجه التالي:

«عبد ليس بعشر معشار

سيدك السابق. اضحوكة لا ملك

لصّ من لصوص السؤدد والحكم

اختلس من الرفّ تاجاً غالياً

ودسّه في جيبه

الملكة: كفى، كفى

(يدخل الطيف)

هاملت: ملك من مزق ورقع

خلاصاً يا حرس السماء! رفّوا بأجنحتكم عليّ!»

ما الذي فات المترجم في المقطع أعلاه؟

استعمل شيكسبير هنا مصطلحات مسرحية في غاية الدقّة، مستعيراً ثياب الممثلين، لأنّها بتبدّلها تتغيّر الشخصيّات، أو في الأقلّ تتغير أدوارهم. (تفاصيل أخرى عن أهمية الملابس في هذه المسرحية في صفحات لاحقة)

من هذه المصطلحات: *vice* الذي ترجمه جبرا: أضحوكة. ولكن لم يمرّ في المسرحية ما يوحي بأنّ الملك كان أضحوكة لأحد. إنّها بلا شكّ ترجمة مضللة في فهم شخصية الملك. ثمّ هل فعلاً معنى *vice*: أضحوكة، معجمياً أوْ مجازاً؟

Vice: تشير هنا إلى إحدى الشخصيات التي تظهر عادة في المسرحيات الأخلاقية *Morality plays*، في العصور الوسطى، وفيها يقلّد الممثل، أو المهرّج *buffoon*، ببذاءة، شخصية ملك حقيقي. (عن جون أف. *Andrews*).

حذف المترجم كذلك: إمبراطورية الدانمارك، ووضع بدلها السؤدد، وشتان. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ السؤدد توحي أنّ الملك كان رجلاً طموحاً من نوع ما. وهذه قراءة ليست صائبة كذلك في دراسة شخصية الملك.

جعل المترجم التاج الثمين أو الغالي نكرة، فقال: تاجاً غالياً. لماذا؟ كان هاملت يتحدّث عن تاج بعينه، كما في النصّ الإنكليزي.

قالت الملكة لهاملت كفى مرّة واحدة. لماذا كررّها المترجم: كفى كفى؟ ولكن أهم من ذلك توقيت دخول الشبح أو الطيف. يدخل الطيف عند جبرا بعد أن تقول الملكة: كفى. وهو توقيت لافائدة منه.

التوقيت الحقيقي لا بدّ أن يكون بعد أن يقول هاملت: ملك بثياب مهرّج، (كما في النسخ الإنكليزية) لسببين: أوّلاً؛ لمقارنة الملك المهرج بإطلالة شبح الملك الحقيقي. ثانياً؛ لمقارنة ملابس الملك المهرّج وهي عادة ما تكون مبهرجة، أو "زرق ورق" كما يُقال في اللهجة العراقية، باجنحة الملائكة وهي عادة ما تكون بيضاء بلا شائبة.

إلاّ أنّ جبرا ترجم *shreds and patches* ترجمة حرفية فقال: "ملك من مزق ورقع"؛ وكذلك فعل القطّ ومحمود السمرة. (روائع التراجيديا في أدب الغرب– جمع وتقديم كلينث بروكس– مقالة: عالم هاملت لمينارد ماك– ص ٨٨)

يقول جون اف *Andrews* "من المحتمل أنّ هاملت كان يفكّر مرة أخرى بشخصية المهرج وثيابه الكثيرة الألوان..."

ترجم جبرا: *heavenly guards*: حرس السماء. لم يكن هاملت خائفا كي يستنجد أو يستغيث، وإنما كان يعبّر عن اختناق مما يرى من زيف. لذا فمن المناسب ترجمتها: ملائكة أو رُسُل، وهو ما يتناسق مع ما قاله هاملت في الفصل الاول – المشهد الرابع حينما دخل الشبح: "يا ملائكة السماء ورُسُلها".

لناخذْ على سبيل المثال: الوهج، وكيف يتطوّر في المسرحية، وكيف تتعدد ابعاده، وما دلالات النور الثابت، والنور المتقطع، وما مغازي النيران؟

في الفصل الأوّل – المشهد الثالث، يحذر ليرتس اخته أوفيليا من اهتمام هاملت بها، واصفاً ذلك الاهتمام بالطائش، طالباً منها أنْ تحسبَه:

«...فورة حسّية عابرة

مثل بنفسج قصير الأجل في ريعان تلاقحه

يتفتّح مبكراً ولكنْ لا يدوم، حلو غير دائم

عطر لهنيهة

لا أكثر»

ثُمّ بعد موعظة طويلة في كيفية المحافظة على عذريتها، بحيث تكون «خارج نطاق المرمى الخطر للشهوة الجسديّة»، يقول لها:

«الفتاة الأكثر حرصاً مسرفة إنْ هي عرضت جمالها

على القمر العفيف

الفضيلة نفسها لا تسلم من سهام الاشاعات»

في هذه الأبيات غرس المؤلف أربع بذور مهمة، ستنمو إلى مدلولات مختلفة في تضاعيف المسرحية. هذه البذور هي:

١– الوهج (فورة حسّية عابرة)

٢– بنفسج

٣– القمر

٤– الفضيلة.

أهمية حاسّة الشمّ في مسرحية هاملت

لم تبلغ حاسّة الشمّ أقصى تعقيداتها وخطوراتها كما بلغته في مسرحية هاملت. قد لا يكون لها نظير في أيّ تأليف أدبيّ آخر. باتت أكبر أداة للتعذيب. تقطع التنفّس، وتصبغ الحياة باشمئزازها. (استعملها جيمس جويس في رواية يوليسيس للتعذيب كذلك)

من تلك الاصطباغات، نظرة هاملت للشهوة الجنسية. تشكلت هذه النظرة أو الفلسفة من جرّاء نظرته إلى عمّه، الملك الحالي، ومن نظرته إلى أمّه. لا ريب، تعمّقت المسرحية أكثر فأكثر بحاسة الشم، ولولاها لما أخذت تلك الأبعاد النفسية المدهشة.

العمّ قتل شقيقه بالسمّ، وتزوّج من زوجته برضاها. يبدو هذا الحدث في الظاهر بسيطاً بساطة باب مقبرة، لا ينبئك لأوّل وهلة عن أيّة تواريخ، أيّة أسرار، أيّة إحباطات، واعراس مطمورة تحت التراب، إلاّ أنّ الحدث، سرعان ما يمتحن وجودية الإنسان لحماً ودماً وروحاً. يمتحن الأعراف، وعقود النكاح. يمتحن السماء والدين. على هذا يمكن اعتبار مسرحية هاملت أكبر مختبر نفساني في تاريخ الأدب.

ففي حين ارتبطت الشهوة الجسدية عند هاملت كما سنرى بجريمة عمّه وزنى أمّه، إلا انها مختلفة لدى لرتيس شقيق أوفيليا، وبولونيوس والدها.

يبدأ المشهد الثالث – الفصل الأوّل، بدخول اوفيليا وشقيقها

لرتيس. يبدو أن الحديث بينهما كان يدور عن هاملت ومطارحاته لأوفيليا، قبل ظهورهما على خشبة المسرح.

توقيت الحوار دقيق للغاية. لرتيس على وشك الرحيل إلى الخارج. بهذه الحيلة الفنّية ولقصر الوقت أصبح الحوار أكثر تدفقا ولهاثاً، وأكثر حميمية، واكثر صراحة.

قال لرتيس لأوفيليا:

«أمّا عن هاملت واهتمامه الطائش
فاحسبيه عاطفة متقلبة، وفورة حسّية عابرة
مثل بنفسج قصير الأجل في ريعان تلاقحه
يتفتح مبكراً ولكن لا يدوم، حلو غير دائم
عطر لهنيهة
لا أكثر من ذلك»

تجيبه أوفيليا، ربّما بتخابث برئ:

« لا أكثر من ذلك.»

ستتطوّر الكلمات التي ذكرها لرتيس اعلاه إلى مفاهيم مهمّة ومؤثّرة في المسرحية. فالطيش سيتطوّر إلى جموح يمثّل العاطفة مقابل العقل.

أما الفورة العابرة فستتطوّر إلى رمز مخيف هو الوهج المَرَضي.

اكثر من ذلك فإنّ للبنفسج والتلاقح، دلالات ترافق أوفيليا حتى بعد موتها.

البنفسج أيّام شيكسبير رمز للحبّ. ومن الآن فصاعداً في المسرحية سترتبط أوفيليا بالصفات النباتية، وكأنّ شيكسبير جعل أوفيليا مصنوعة من لحم نباتيّ، في حين جعل الملكة لحماً منطفئاً على حيوانيّته، كما سنرى.

قد يكون في إجابة اوفيليا: «لا أكثر من ذلك»، ما ينمّ عن تجربة حسية من نوع ما، مع هاملت، وهذا ما يظنّه بعض الشارحين الإنكليز.

حاول لرتيس أن يخيف، اخته من الأمراض التي قد تصيبها كما تصاب النباتات الصغيرة مادامت أوفيليا نفسها مصنوعة من لحم نباتي إذا صحّ التعبير:

«... غالباً ما يُهلك البرقان النباتات الصغيرة

قبل أن تتفتّح براعمها في الربيع

وفي فجر اليفاعة وطراوتها الغضّة

تكون الآفات المعدية على أشُدّها إيذاء

إحترسي الآن، خير الأمان يكمن في مخافة العواقب

الشاب يتهيّج حتى وان لم يكنْ أحد قربه»

بعد ذلك تأتي نصيحة الأب بولونيوس:

«اعرفُ حقَّ المعرفة متى تفور شهوةُ الدم، وكيف

تسرف الروح فتقرض الأيمان للسان

هذا وهج يا ابنتي يعطي ضوءاً أكثر مما يعطي من حرارة

إنّه في كلتا الحالتيْن منطفئ حتى

في اللحظة التي يوعد فيها بالضوء والحرارة

من الأفضل ألاّ تحسبي ذلك الوهج ناراً»

قد نرى هنا أغرب توقيت. التوقيت الدقيق عموماً من علامات شيكسبير الفارقة. فبعد أن ينتهي بولونيوس من نصائحه تكون أوفيليا (ومن ورائها النظارة) قد عرفت أنّ وهج عاطفة هاملت خال من النار. على هذه الخلفية ينتهي المشهد الثالث. وعلى إيقاع ذلك الوهج يبدأ المشهد الرابع وكأنّه إيذان بدخول هاملت برفقة هوراشيو. يدور بينهما الحوار التالي:

هاملت: الهواء يلذع بحدّة. الجوّ بارد جداً

هوراشيو: الهواء قاطع وقارس

للبرودة هنا وظيفتان: إنها تواصُلٌ مع قول بولونيوس وتوكيد عليه: «لاتحسبي ذلك الوهج ناراً»، وثانيا يعني البرد في زمن شيكسبير: التوجس خيفة وكأنْ لا أمان مع هاملت. (ستتابع تطورات الوهج ودلالاته حينما نبحث رثاء أوفيليا)

×××

لنحوّل الآن نظرنا إلى الملكة، وكيف عالج شيكسبير نزعاتها

الجنسية، وكيف أثّرتْ في فلسفة هاملت، وفي موقفه منها ومن النساء عموماً، وما هي التقنيات التي وظّفها شيكسبير، على لسان هاملت، لابراز خطورة اللعبة الجنسية.

على أية حال قد لا نجد مقطعاً في المسرحية أفضل لتحليل فلسفة هاملت تلك، من مشهد المكاشفة، أو المجابهة بينه وبين أمّه.

لكن قبل ذلك، لا بدّ من تمهيد سريع لهذا المشهد.

عرف هاملت بواسطة شبح أبيه، بأنّ عمّه أي الملك الحالي، هو الذي صبّ السمّ في اذنه، وأنّ أمّه تزوّجت سفاحاً حسب بعض الأعراف المسيحية. خاطب هاملت أمّه:

«كُفّي عن فرك يديْك. هدّئي من روعك واجلسي

ودعيني أعصر قلبك. سأقوم بذلك

إذا كان مصنوعاً من ماهيّة يمكن النفاذ فيها

إذا لم تُقسّه العادات الشرّيرة

و لم يُصبح بصلابة النحاس

فيكون محصّناً تماماً ضدّ الإحساس بشئ»

ولكنّ الأمّ تسأل – وقد لا يخلو سؤالها من براءة –:

«ما الذي فعلْتهُ بحيث تجرؤ وتحرّك لسانك

بضجيج وقع ضدّي؟»

هنا باللاوعي، يقارن هاملت بين أوفيليا البريئة، ذات اللحم النباتي، وبين أمّه ذات اللحم البهيمي:

«زنى السفاح...

ينتزع وردة الحبّ من الجبين الجميل للحبّ البرئ

ويطمغ مكانها وصمة بنات الهوى

ويجعل مواثيق الزواج زائفة»

ثمّ يقول:

«وجه السماء

يخجل عاراً، بل كأنّما هذه الأرض مركّبة من عناصر

مختلفة تتوقّع بوجهها الكئيب قيام الساعة، وتمرض من الفعلة بهلع»

ما الذي فعله شيكسبير، في الأبيات أعلاه؟ أوّلاً كبّر حجم الخيانة الزوجية بجسامة المسافة بين الأرض والسماء. ثانياً جعلها مؤذنة بقيام الساعة. ثالثاً ربطها بمرض الكرة الأرضية، وهل هناك مرض أكبر من هذا المرض! يتخذ هذا المرض من الآن فصاعداً، صيغاً مختلفة، فمرّة نراه خسوفاً أو كسوفاً، ومرّة آفات زراعية وقرحاً، وأخرى عفونات وقيوحات مغثية.

يقارن هاملت عند هذا الحدّ، بين أبيه المقتول غدراً وبين عمّه

القاتـل. فالأب مصنوع في رأيه من مادّة إلهية، أو تعاونت الآلهة على خلقه، حيث أعطاه كلّ إله خصلة منه:

«... إنّه مزيج من الآلهة، وكلّ إله

ختمه بختمه ليطمئنوا العالم أنّهم خلقوا إنساناً»

(ألا يذكّر هذا الخلق بخلق كلكامش؟)

أمّا العمّ فيصفه هاملت:

«... مثل سنبلة مسفوعة

يصيب باليرقان شقيقه المعافى»

لكـن مـا يهمّنا هو الأمّ، فمعهـا تطوّرت حاسّة الشـمّ، إلى أقصى حالاتهـا قرفاً. تعقّدت حاسة الشـمّ لأنّ هاملت ربط الجنس لدى أمّه بالأعشـاب المستنقعية، وبالسوائل النتنة وبالقيوح والأمراض المُعْدية. فأمّه الآن مثل ماشية لا تفرّق بين حقل خصيب وحقل موبوء:

«ألك عينان؟

كيف لك أن تتركي الرعي في هذا الجبل البهيج

وتتخمي نفسك بحشائش المستنقع العفنة

عجباً هل لديك عينان؟»

يتصـوّر هاملت أنّ فورة الشهوة في دم أمّه، يجب أن تكون مذلّلة بسبب عمرها ويجب أن تكون تابعة للعقل. غير أنّ نوبة الجنون اقوى من العقل في بعض اللحظات:

«أيّ شيطان أغواك

وأنت تلعبين معصوبة العينيْن؟

سمْعٌ بلا يديْن أو عينيْن، شمّ بدونها جميعاً

أو حتّى لو كان هناك جزء

من إحدى الحواسّ يعمل، لمنع حالة بليدة كهذه»

ما أكبر الجرم الذي يتعطّل فيه العقل، وتتعطّل فيه الحواسّ والأفعال الانعكاسيـة! الحواسّ نفسها مفككة. عاطلة. (مـا من مؤلف فكّك الحواسـ وجعلها حتى متعادية فيما بينها، مثلما فعل شيكسبير) (أنظرْ مقدمتنا لترجمة مكبث)

لنتوقّفْ قليلاً عند قول هاملت أعلاه: «شمّ بدونها جميعاً»

قـد يتشابـه ماء البحـيرة والماء الآسـن بصرياً، وقـد تتشابه خضرة الحشيش في الجبل والمستنقـع، بصرياً ولكن الاختلاف في كليهما في الرائحة بلا شكّ.

ربما لم يفلـحْ بعض المترجمين العرب في الاقتراب من روح النص، لأنّهـم كما يبدو لم يفطنوا إلى دور حاسّة الشمّ، وبالتالي إلى الكلمات والمصطلحات التي استعملها شيكسبير لهذا الغرض.

ينتقل هاملت بصورة مدهشة من مخاطبة أمّه إلى مخاطبة شهوتها:

«يا أيّتها الشهوة المتمردة

إنْ استطعـت أنْ تقـودي عصيانك في عظام امـرأة كهلة وتؤجّجي فيها الفـورّة المتوقّـدة، فاجعلي الفضيلـة تذوب كما يـذوب الشمع في ناره

بالـذات، ولا تسمّيها عـاراً إنْ قامـت الشهوه بالهجوم، مـا دام جليد
الكهولة يحترق بحميّة...»

رأينـا أعـلاه أنّ شهوة الشبـاب كما وصفها لرتيـس و بولونيوس لأوفيليـا بأنّها قصيرة الأجل وسريعة و باردة وهي مثل البنفسج، بينما هنا أخـذت الشهوة مع الأمّ طابع البطء، وقد استخدم شيكسبير لهذه الغاية الشمعة.

تتواصـل صـورة الأمّ في شهوتهـا البهيمية مثل شهـوة ماشية في المقطع التالي:

«تعيشين في العرق النزخ في فراش ذفر

تمخرين في الفساد وتتخاطبين بكلمات معسولة

وتواقعين في زريبة مغتية.»

في الواقـع إن لتوقيت إدخال الشمعـة هنا مغزيين، الأول: الإيحاء بحلول الليـل وقد يكون ليلاً روحيّاً، والثـاني تصغير مسرح الحدث، لأنّ الشمعـة لا تضئ إلاّ مساحة صغيرة، تمهيـداً للاقتراب من الجسد وبالتـالي الدخول فيه، ولا يخفـى أن ثمة إشارتـين للجنس عند كبار السنّ هما رفرفة اللهيب الليّنة أيْ اللاتصلّب، و سيلان الشمع الناضّ أيْ دون تنفّط.

هكـذا بدأ هاملت ينصح أمّه أن لا تضع مرهم المداهنة على جراح روحها:

«المرهم يغطّي الموضع المتسرطن بغشاء رقيق

في حين انّ أنّ القيح العفن، وهو يدمّر كلّ شئ في الداخل

يُعدي غير مرئي. اعترفي لله واندمي على ما فات

وتجنّبي الذنوب في المستقبل، ولا تنثري السماد

على الأعشاب الضارّة فتصبح أكثر وفرة»

بهـذه التقنية المدهشـة، انتقلت الأمراض من خـارج الإنسان إلى داخله، واخذت طابعاً متقيحاً، معدياً، وسرطانيّتها تنتشر.

يعود هاملـت في الفصل الرابع – المشهد الرابع إلى صورة متقيّحة شبيهـة. في هـذا المشهـد، يلتقي هاملـت بقائد عسكـري في طريقه «للاستيلاء على رقعة صغيرة ببولونيا» ولا قيمة لها. يقول له هاملت:

«ألا يكفي ألفا رجل وعشرون ألف دينار

لحلّ هذه المسألة التافهة كالقشّة

هذه دمّلة الثراء والسلم

تنفجر في داخل الجسد، وتؤكّد أنّ

ما من سبب خارجي غرها لوفاة الإنسان»

قـد يكون من المفيد العودة إلى مـا ترجمناه، ومقارنته بالترجمات المتيسـرة. قلنا كان لرتيس ينصح اختـه أوفيليا بالابتعاد عن هاملت، و من بين ما قال:

«وغالباً ما يُهلك اليرقان النباتات الصغيرة

قبل أن تتفتّح براعمها في الربيع

وفي فجر اليفاعة وطراوتها الغضّة

تكون الآفات المعدية على أشُدّها ظهوراً»

Virtue itself scapes not calumnious strokes

The canker galls the infants of the spring

Too oft before their buttons be disclos'd

And in the morn and liquid dew of youth

Contagious blastments are most imminent

جاءت ترجمة جبرا على الوجه التالي:

«ما أكثر ما يُفسد السوس زغب الربيع

قبل أن تتفتّح براعمه

والعواصف الموبوءة يشتدّ احتمال هبوبها

عند الصباح ونداه الطريّ»

أمّا ترجمة القطّ فجاءت على الوحة التالي:

«والديدان كثيراً ما تقتل ولدان الربيع

قبل أن تتفتّح أكمامها

وفي باكورة الشباب ونداه الريّان يحدق بالمرء وباء الذبول

والتغضّن»

إذا غضضنا الطرف عن كلمة السوس في ترجمة جبرا لأنها العثّ الذي يقع على الأشياء الميتة كالخشب مثلاً، فإنّ كلمة: الزغب

كترجمة لـ: *infants* أكثر خيبة من سابقتها، ذلك لأنّ عموم الصور هنا نباتية، في حين نقلها جبرا إلى صورة حيوانية، إذ المعروف أن الزغب هو: "صغار الريش والشَّعْر وليّنه، وما يبقى في رأس الشيخ عند رقة شَعْره" (المعجم الوسيط) ثمّ كيف يكون للزغب براعم حتى إذا جوّزنا الصورة مجازاً؟

أكثر من ذلك هل يوافق علماء الأنواء الجوية على ان "العواصف الموبوءة يشتد احتمال هبوبها عند الصباح ونداه الطريّ"؟ وما معنى واو العطف هنا؟ هل المقصود: اشتداد احتمال نداه الطريّ؟

على أية حال، كانت الصورة الشعرية مقتصرة على النبات الغض وعلى الآفات التي تهدده، لا سيّما إذا كان رطباً فيكون مرتعاً خصباً للجراثيم. وما ذكر الصباح في الصورة إلاّ لأن ساعات الرطوبة فيه تكون أكثر، ولا علاقة لها "بهبوب العواصف عند الصباح" كما ذكر جبرا.

أمّا القطّ فترجم كلمة: *infants*: ولدان ولا أدري ما معناها هنا؟ وكيف يكون للولدان براعم؟ ولماذا اثّث الولدان فجعلها تتفتح بدلاً من يتفتحون؟

ولماذا "يحدق بالمرء وباء الذبول والتغضّن في باكورة الشباب ونداه الريّان" من أين جاء بهذا الكلام المتشائم؟.

شيكسبير لم يقُلْ هذا.

مهما يكنْ من امر، يقول *G.R.Hibbard* إن صورة اليرقان والنبات، تنويع على المثل: سيأكل اليرقان الوردة الأكثر بياضاً بأسرع

من غيرها. ويقول إنّ معنى كلمة: *blastments* :آفات تسبّب الذبول في النباتات اليافعة.(قارن السوناتا: ٥٤-٨) (نَفَس الصيف يفتّح البراعم المقنعة). ويذكر محرّر طبعة آردن: أن اليرقان والبرعم، وهو مثل مشهور، مذكور ايضاً في مسرحية " سيدان من فيرونا": البرعم الأقرب إلى التفتح، سيأكله اليرقان قبل تفتحه". (الفصل الأوّل - المشهد الأوّل-٤٥- ٤٦).

أغرب لقاء صامت في غرفة أوفيليا الخاصّة

لم يتعامل مترجما هاملت: جبرا والقطّ، مع مسرحية هاملت، كما ذكرنا أعلاه، كتأليف سيمفوني يُحرّم فيه فصل آلاته عن بعضها دون إنزال النشاز بها، ولا كلوحة رسمٍ متداخلة الألوان، متناغمة.

جاءت ترجمتهما كلمات مثقلة بقاموسيتها، وجملاً منقطعة عمّا قبلها وعمّا بعدها، فأصبحت مثل أشجار صغيرة مثمرة في أصص، ثمارها لا تصلح للأكل.

ربما لهذا السبب، لم يلتفتا إلى أهمية تكرار الكلمات والصور، كما قلنا سابقاً. نسمع الكلمة (وهي في الغالب مصطلح)، على لسان أحد الأبطال، في مشهد ما. تعود الكلمة نفسها، ولكنْ بلبوس مختلف، على لسان البطل نفسه، أو لسان بطل آخر، في مشهد ثان وثالث ورابع. هذه الطريقة التي ينفرد بها شيكسبير في التأليفَ المسرحي، تجعل النّص متواشجاً عضوياً، وينموا نموّا استبطانياً، بالضبط كالتأليف السيمفوني، وكلوحة تشكيلية.

يقول سدني بولت *Sydney Bolt* في معرض تحليله الفطن لرثاء أوفيليا:"ليس من المستغرب أن لا تُفهم حادثة ما في مسرحيّة بمعزل عن بقيّة الحبكة. ولكنْ ما هو مستغرب، أنّ تلك الحادثة ينبغي لها أن تُرْبط ببقية المسرحية بواسطة صلات لا علاقةَ لها بالسبب والنتيجة ولكنّها (أي الصلات) متحدة مع جوانب عرضية لإنتاج إيقاعٍ رنينيّ كامل " *(Hamlet A Critical Study)*.

حرصاً على توضيح الفكرة لا بـدّ من إعطاء بعض الأمثلة. أسرّت أوفيليا أباها بولونيوس:

"بينما كنتُ أخيط في غرفتي الخاصّة
دخل اللورد هاملت وأزرارُ سترته مفتوحةٌ كلُّها
ما من قُبّعة على رأسه، وجورباه ملطخان
فالتان فتهدّلا إلى رسغيْ قدميه كأنّهما حلقتا قيد
كان شاحباً بلون قميصه، وركبتاه تصفق بعضهما بعضاً
ومع نظرة تثير الرثاء في تعبيرها، كأنّما فلت من الجحيم
ليتحدّث عن الفضائع»

Oph. My Lord, as I was sewing in my closet,
Lord Hamlet, with his doublet all unbrac'd,
No hat upon his head, his stockings foul'd,
Ungarter'd and down-gyved to his ankle,
Pale as his shirt, his knees knocking each other,
And with a look so piteous in purport
As if he had been loosed out of hell
To speak of horrors"

وحتّى تكتمل الصورة، لا بدّ من التنويه أنّ أوفيليا قبل أن تروي هذا المشهد لأبيها، قالت له:

«آ، ياسيّدي اللورد، ياسيّدي اللورد
إنني منفزعة تماماً»

يدلّ تكرار: «يا سيّدي اللورد» مرّتيْن، على انقطاع نفَس أوفيليا، وعلى تشتّت أفكارها، فلا تدري من أين تبدأ. أرادتْ إصغاءه التام. يـدلّ التكرار هنا أيضاً على حـدّة استغاثة أوفيليا بأبيهـا، مما يشير إلى عِظَم ثقتها به.

إذنْ بهـذا الانهـلاع والاستغـراب واللاّتصديـق، كانت تروي أوفيليـا المشهد أعـلاه. ولأن أوفيليا براءتها ورِقّـتـا سذاجتها اتخذت لنفسها دور الراوية، لذا يأخذ المشهد قيمة استثنائية، ذلك لأن المشاهد في هـذه الحالة، إنّما يشهد الحدث وكأنه يقع أمام عينيه في التوّ، فيزداد فضوله من لحظة إلى أخرى.

يبدأ المشهد هكذا "بينما كنتُ أخيط في غرفتي الخاصّة"

"الغرفـة الخاصّة"، حيلـة فنّية بارعة الدقّة وظّفهـا شيكسبير لعزل أوفيليـا عن كلّ شئ آخر، حتى تتركز عليها الأنظار كلّية. ولأنها غرفة خاصّة، فإنّ دخـول هاملت عليها بدون موعد سابق وبدون استئذان شئ يبعث على الريبة.

لنقرأ المشهد ثانية كصورة أدبية.

كانـت أوفيليا تخيط. وسواء كانت خياطتهـا قتلاً للوقت أم مللاً، أم جـدّاً، فإنّ حاسّة بصرهـا مركزة في غرزات الإبرة. حاسّة البصر في هذا المشهد والمشهد الذي يليه، تبلغ أو تكاد تبلغ أعلى درجات الحيرة والخبال. ما من حاسّة سواها. لها مفعول صورة مرسومة بلون واحد. حتّى لتبدو كثافته متأزمة متصلبة.

أوّل شئ تخبرنا به حاسة بصر أوفيليا أنّ أزرار سترة هاملت مفتوحة كلّها. لماذا كلّها؟ (هل تناول سترته على عجل؟) تنتقل حاسّة البصر من الأزرار إلى الرأس. كان رأس هاملت بلا قبّعة. (عجلة أخرى، لأنّ القبّعة كانت تُلبس حتى داخل البيوت في العصر الإليزابيثي.)

الغريب تنتقل حاسّة البصر فجأة من الرأس إلى الجوربيْن المتهدلَيْن. ولكن لماذا كانا ملطخيْن وهو الأمير؟ نجد الجواب في: "حلقتا قيد". هل كان شيكسبير يفكّر بقيد ودم؟ وما علاقة الدم بالشحوب، حيث انتقلت حاسّة البصر من الجوربيْن مرّة واحدة، وبلا تسلسل الى الوجه الذي "كان شاحباً بلون قميصه". تنتقل حاسة البصر مرّة أخرى من شحوب الوجه إلى الركبتيْن وهما تصطفقان، ومن هذا الاصطفاق، انتقالة أخرى إلى أعلى، إلى عينيْ هاملت. إلى النظرة فيهما. كانت تلك النظرة تثير الرثاء، وكأنّ فيها أهوالاً، كأنّ فيها رعبَ مخلوقٍ هاربٍ من أهوال. تقاس ضخامة الأهوال هنا بما طرأ على أوفيليا من حزنٍ حنون. لا ريب كانت أوفيليا في بداية الحديث مع والدها، منفرغة تماماً من هاملت، أما الآن فهي مشفقة عليه.

قبل الاستطراد أكثر، ينبغي ألاّ يفوتنا أنّه لم تُنْطَقْ في هذا المشهد كلمة واحدة. الصمت في هذا المشهد كالجرح العميق الحادّ. لا أثر له بادئ الأمر. لا يُؤذي بادئ الأمر. ثمّ ينزف قطرات كبيرة. كان الصمت بين هاملت وأوفيليا كالجرح العميق الحاد. نازفاً وغامضاً. أعمق نزف وأصعب غموض.

على أية حال فما دمنا قد ذكرنا النّزف فقد وردتْ في المشهد أعلاه صورتان مهمّتان. تمثّلتْ الأولى بكلمة: "شاحباً"، والثانية بكلمة: "الجحيم".

إنهما صدى وصوت في الوقت نفسه. أخذا بعديْن إضافييّن لأنهما ارتبطا من قبلُ، بشحوب الأشباح، وجحيم الأموات.

تعرّف المشاهد (أو القارئ) على ذلك الشحوب أوّلاً حينما كان يصف هوراشيو لهاملت منظر شبح والده الملك الذي رآه:

هاملت: كيف بدا الشبح، عابساً؟

هوراشيو: في وجهه أسى أكثر منه غضباً

هاملت: شاحباً أمْ محتقناً؟

هوراشيو: لا بلْ كان شاحباً جدّاً»

تعرّف القارئ على الجحيم من قبل، وكان جحيماً كبريتياً غريباً، من الحوار الذي دار بين شبح الملك وبين هاملت:

«أنا شبح والدك. كُتِب عليّ الطواف طيلة الليل

لزمنٍ معلوم، أمّا في النهار

فمقيّد بلا قوت وأنا وسط النيران

محظورٌ عليّ أن أخبرك

عن أسرار سجني، وإلاّ لرويتُ لكَ قصصاً

وأبسط كلمة فيها تُمزّق الروح شرّ ممزّق

وتُجمّد دمَكَ الفتيّ

وتجعل عينيك تطفران من محجريهما كنجميْن من مدارهما

وتفرق لها خصلات شعركَ المعقودة

وتقف كلّ شعرة على طرفها
مثل حسائك قنفذ خائف
لكنّ أسرار ما بعد الحياة ليستْ
لآذان من لحم ودم...»

رأينا سابقاً كيف وصفت أوفيليا هاملت في نهاية المشهد: «وكأنما فلت من الجحيم ليتحدث عن الفظائع»، ألا نقرأ فيها صدى لانفلات شبح الملك من الجحيم ليلاً؟

الشبح لم يتكلمْ عن أهوال الجحيم لأنّ ذلك محظور عليه ولكن ما الذي منع هاملت من الكلام؟

بهذه الحيلة الصامتة ركّز شيكسبير بحذق حواسّ المشاهدين بحاسة واحدة هي حاسّة البصر كما قلنا أعلاه. بكلمات أخرى أصبحت حاسة البصر أكبر بخمسة أضعاف لأنها جمعت أو أنابت عن كلّ الحواس.

على أية حال، أكملتْ أوفيليا سرد بقية المشهد لأبيها ببرود جرح حادّ قبل النَزف:

«أخذني من معصمي وشدّ عليه بقوّة
ثمّ رجع بمسافة ذراع
واضعاً يده هكذا فوق جبينه
ودقّق في وجهي بإمعان
كأنما يريد أن يرسمه. بقي هكذا مدّة طويلة
أخيراً هزّ ذراعي هزّاً خفيفاً

وثلاث مرّات حرّك رأسه إلى الأعلى وإلى الأسفل
وتنهّد تنهيدة مبكية من أعماق كيانه
كأنما بدت تُكسّر كلّ هيكله
وتُنهي كينونته. بعد ذلك تركني
وأدار رأسه على كتفيْه
فبدا كأنْ يجد طريقه بلا عينيه
لأنّه خرج من الأبواب دون أن يستعين بهما
وحتّى النهاية كانتا توجهان شعاعهما إليّ»:

He took me by the wrist and held me hard.
Then goes he to the length of all his arm،
And with his other hand thus o'er his brow
He falls to such perusal of my face
As a would draw it. Long stay'd he so.
At last، a little shaking of mine arm،
And thrice his head thus waving up and down،
He rais'd a sigh so piteous and profound
As it did seem to shatter all his bulk
And end his being. That done، he lets me go،
And with his head over his shoulder turn'd
He seem'd to find his way without his eyes،
For out o'doors he went without their helps،
And to the last bended their light on me

حينما نقـرأ:" أخذني من معصمي/ وشدّ عليـه بقوّة"، ندرك على الفور أنّ المفاجأة أفقدت أوفيليا الارادة. ما من مقاومة من أيّ نوع.

راح هاملـت يقوم بحركات أشبه ما تكون بحركات رسّام أو هذا ما ظنّتـه أوفيليا:«يده على جبينه/يدقّق بإمعـان في وجهها هكذا فترة طويلة..

تصوّرتْ أوفيليا أن هاملت أراد أن يرسم وجهها، إلاّ أن حركات هاملـت تُوحي بأكثر مـن مجرّد الرسم، وإنْ اشـتركا في محاولة لتخليد الملامح. هل مـرّ ببال هاملت هاجس غيبـي غامض فشعر باللاوعي بـأنّ أوفيليا على وشك الموت أو شعر بأنّـه سيفقدها إلى الأبد لسببٍ مـا؟ فجـاء إليها مدفوعاً بهاجـس غامض كما يبدو لا بـأيّ شبق من أيّ نوع وإلاّ لطارحهـا أو أغراها بكلمات ممغنطة أو بلمسة حبّ لها مفعول البنج في عموم الجسد.

أكثر مـن ذلك ألا تدلّ حركة الرأس البطيئة ثلاث مرّات إلى أعلى وإلى اسفـل على طقوس، لا سيّما وإنّ للرقـم ثلاثة دلالة خاصة لدى شيكسبير؟

إذنْ هل تعني:"أخذني من معصمي وشدّ عليه بقوّة" الخوف عليها من أن يأخذها أحد منه ما دامت لا تعني غزلاً؟

مـن ناحية أخرى فـإنّ توقيت:"فتنهّـد تنهيدة من أعمـاق كيانه" مهم للغاية، لأنّ شيكسبير بهـذه الوسيلة اللمّاحة أنهى الطقوس نهاية طبيعيـة. ولكن لماذا تنهّد تلك التنهيدة التـي ضعضعت هيكله؟ ولماذا تركهـا في تلك اللحظة؟ هـل كانت هذه التنهيدة هـي كل ما أراد أن يقوله لاوفيليا؟

هكذا تـرك هاملت أوفيليـا، وخرج من الأبـواب دون الاستعانة بعينيه لأنهما كانتا توجهان شعاعهما إليها.

لم يكـنْ هذا الوداع وداعاً طبيعياً، وهو أشبه ما يكون بتوديع ميّت حيث تتركز الحواسّ الخمس عادة بحاسة البصر التي تضاعفت حدّتها خمسـة أضعـاف، لتختـزن، لتتشـرّب لتنقش ملامح الوجـه ملمحاً ملمحاً قبل أن يختفي نهائياً.

ملحوظـة: معظم شـروح الترجمـة مقتبس مـن النسـخ المختلفة لهاملت بالإنكليزية.

جنون أوفيليا جحيمٌ بهيج

مـا من جنون، كما يبدو، أكثر إيناعاً ويفاعة كجنون أوفيليا. عطّل فيها الكلام، وجعله غناء. دوزنها فأصبحت آلة موسيقية. أوّل مخلوقة بشرية تتحوّل إلى آلة موسيقية، وحنجرتها نهر يتموّج كسلّم موسيقي. الجنون دلّ أوفيليا على نفسها. وجدت نفسها، كأصفى ما يكون عليه جوهر الإنسان. أكثر من ذلك جنون أوفيليا عميق وفيه رنّة عاقلة.

يبدا المشهـد الخامس – الفصل الرابع بدخـول الملكة وهوراشيو، وهـو عالم متنـوّر، ورجل آخر لا على التعيين. يبـدو أنّ الحديث كان يدور، قبل ظهورهم على خشبة المسرح، على أوفيليا.

أوّل جملة تنطقها الملكة في هذا المشهد: «لن أتكلّم معها».

مَنْ هذه التي لا تريد أن تتكلّم معها الملكة؟ لماذا؟

قال الرجل للملكة:

«إنّها لا تتوقّف،

بجنونة بلا ريب، حالتها تثير الشفقة»

أجابته الملكة: «ماذا تريد؟»

أحكـم شيكسبـير المشهد إحكامـاً فنيّاً دقيقاً، حيـث جمع الملكة مع هوراشيو الـذي يمثّل العقل والحكمة، ومع رجـل نكرة، لإعطائه

صفة الحيـاد والصدق فيما ينقل من أخبار. تتأتى خطورة المشهد أكثر أنّ رجـلاً عاديـا بلا آسم، ولا لقب كان يسـير إلى جانب الملكة، وإلى جانب هوراشيو صديق هاملت.

لا بدّ أنّ النظارة متحرّقون لمعرفة مَنْ تلك المجنونة التي تثير حالتها الشفقـة. هل هـي اوفيليا؟ تركناها في الفصـل الثالث في كامل قواها العقليـة. وحتى حينمـا قالت الملكـة: «ماذا تريد»، بهـذا الجفاف أو الاكفهـرار، فما من أحـد يخمّن أنها أوفيليا، نظراً لمـا تكنّه الملكة لها من ودّ.

بهذه التقنيات كان شيكسبير يحشد عناصر الإثارة والفضول. مَنْ تكون؟ مَنْ تكون؟

آستـدلّ الرجل على جنون تلك الفتاة، مـن هذيانها الموصول عن والدهـا. مرّة أخرى مَنْ والدها؟ حتى اللحظة وما تزال الفتاة مجهولة. واصَلَ الرجلُ وصْفَه لها:

«...تقول إنها تسمع

عن وجود حِيل في الدنيا، وتتنحنح كأنّها

تتفادى قول أشياء، وتدقّ على صدرها

وتتميّز غضباً لأتفه الأسباب، تتحدّث

عن أشياء لا نُفهَم، ولا تحمل إلاّ نصف معنى، مع ذلك

فطريقة كلامها الذي لا رابط له، يحثّ السامعين

على تجميع أجزائه لإيجاد معنى يخمنونه

يرقّعون الكلمات بطريقة تناسب أفكارهم هم

ففي خلجات عينيها، وإيماءات رأسها، وإشارات يديها

ما يُعطي للكلمات معنى"

في المقطع أعلاه أسرار خطيرة. فالفتاة تلك «تسمع عن وجود حيل في الدنيا». الفعل تسمع، يدلّ على أنّ إشاعات تدور. أمّا وصفه لها بأنّها، «تتنحنح كأنها تتفادى قول أشياء»، فهل يعني أنّها تعرف عن مؤامرة إبعاد هاملت عن البلاد، أو مؤامرة قتله؟

قال الرجل كذلك: «طريقة كلامها الذي لا رابط له، يحثّ السامعين على تجميع أجزائه لايجاد معنى». لماذا السامعين؟ هل كانت تتحدّث هاذية أمام جمهور؟ ثمّ هل كان الجمهور مقتنعاً بما كان قد سمع لذا لا يفسّر الآن أقوال الفتاة إلاّ تفسيراً واحداً «تناسب أفكارهم»

بالإضافة، ذكر الرجل أيضاً: «ففي خلجات عينيها وإيماءات رأسها، وإشارات يديها، ما يُعطي للكلمات معنى»، إنما كان وكأنما يصف مشهداً تمثيلياً يُؤدّى أمام جمهورٍ علناً.

لا عجب إذن قول هوراشيو الحكيم بعد ذلك مباشرة:

«من الخير لو تحدّث إليها أحد

قد تنشر أفكاراً خطِرة في رؤوس تميل إلى إثارة الشكوك»

يبدو أنّ هوراشيو حمل كلام الفتاة على محمل الجدّ ومن الخير كما قال، أن يتحدّث إليها أحد.

تستجيب الملكة لنصيحة هوراشيو، وتأمر: «دعها تدخل»،

ثمّ تتحدّث عن هواجسها. ولكن لماذا الهواجس؟ كيف تولّدت الهواجس؟. راحت الملكة تتحدّث إلى نفسها:

«يبدو لنفسي العليلة، وهذه ميزةُ مَنْ

يعاني من إثم، أنّ أيّ شئ تافه

يكون مقدّمة إلى كارثة عظيمة من نوع ما.

المذنبون ممتلئون تمام الآمتلاء

بشكّ لا يمكن السيطرة عليه

فيفضحون أنفسهم خشية ألاّ فيفضحوا»

قبل ذلك جعل هاملت أمّه الملكة تنظر إلى نفسها لترى عِظَم إثمها. أخافتها أعماقها، فراحت تصيح مذعورة:

«آه يا هاملت، كفّ عن الكلام

إنّك تدير عينيّ إلى صميم روحي

وهناك أرى بقعاً سوداً ومتأصّلة

ولن تُمحى صبغتها»

سألها أن تحدّق وكأن في مرآة نفسها. لكنّ الملكة تخاف المرآة، وأوفيليا مرآة الملكة الصافية. هي صورتها الأولى في الجمال والبراءة. الملكة تخاف صورتها الأولى. وها هو القدر يضطرّها كراهية للنظر فيها. تدخل أوفيليا وأوّل جملة تخاطب بها الملكة:

«أين ولّى التزويق في وجه جلالة ملكة الدانمارك؟»

وكأنّ الملكة بزوال التزويق، ظهر وجهها على حقيقته. أو كأنّ الممثّل نزع عن وجهه قناع البراءة التي كان يمثّلها. وحين تسألها عما قد يمكن أن تفعله لها، تغنّي أوفيليا:

«كيف لي أن أعرف حبيبكِ الصادق

من حبيبكِ الآخر
بقبّعته ذات المحارة، وبعصاه
وبحذائه الصندل».

تشير المحارة في هذه الأغنية إلى المحارة المروحية *Scollop shell*–وكانت توضع في القبّعة مشيرة بالأصل إلى شخص حجّ إلى مرقد القدّيس جيمس بأسبانيا. بالإضافة كانت المحارة تستعمل في التعميد، لذا فهي رمز للتوبة، والانبعاث الروحي".

المهم في هذه الاغنية، الرنّة الدينية، والتوبة، وصعوبة التمييز بين حبيب وآخر، إلاّ أنّ الملكة لم تفهم مغزى الأغنية، فسألتْ:

«وا أسفاه ايّتها الفتاة الجميلة
على أيّ شيء تدلّ هذه الاغنية؟»

هل كانت الملكة حائرة حقّاً أم أنها كانت تداري حرجاً ما، مَثَلها مثل أوفيليا، حينما قالت لهاملت كما مرّ بنا أعلاه: «ما الذي تعنيه يا سيّدي اللورد»؟

رغم ذلك فتساؤل الملكة، إنّما يدلّ على أنّ الأغنية، لم تكنْ عفو الخاطر، على ما في أوفيليا من جنون. بكلمات أخرى، إن الملكة أدركتْ مغازي كامنة في الأغنية، قد تمرّ بآخرين دون أنْ تثير فيهم شيئاً غير عادي.

تجيب أوفيليا عن تساؤل الملكة: «ماذا تقولين»؟، وهو جواب لا يليق بمخاطبة ملكة، وكأنّ أوفيليا الآن بلغت درجة كبيرة من الانسجام مع عالمها الخاص، بحيث لم تعد تسمع إلاّ باطنها الروحي، و لم تعد ترى إلاّ ما يجوس في أعماقها.

يبدو أن أوفيليا لم تحققْ نفسها إلاّ في جنونها. وفي غنائها وجدت أرقّ آنسجاماتها الروحية. كان الجنون يدوزن أوفيليا، ليجعل منها أدقّ آلة موسيقية. من الآن وحتى غرقها آستغنت أوفيليا عن الكلام. أصبح غناء. هل انتقلت من العاديّ إلى السامي؟ مع ذلك هل آنسجم جسدها بكلّ خلاياه المشدودة كما آنسجمت وتناغمت ذبذبات روحها، أم ما يزال يتحرّق الى ذلك الوهج الجنسي؟

على أية حال، تغني أوفيليا ثانية:

«لقد مات وذهب يا سيّدتي
لقد مات وذهب
عند رأسه حشيش أخضر
وعند قدميه شاهدة القبر
آه، يا ويلي».

في هذه الأغنية موتان إنْ صحّ التعبير. فالميت إذا كانت معروفة هويته، يوضع «حشيش أخضر على صدره، لابقائه في الأعماق»، أمّا الميت غير المعروف «فتوضع حجارة عند قدميه».

بعد الأغنية يدور الحوار التالي «

الملكة: لا يا أوفيليا
أوفيليا: أتوسّل إليك إسمعي:
(تغني) كفنه أبيض مثل الثلج الجبلي
(يدخل الملك)
الملكة: وا أسفاه أنظرْ هنا ياسيّدي».

حينما قالت الملكة: «لا يا أوفيليا» فإنما يدلّ على أنّ الأغنية أصابت

مقتلاً لدى الملكة، فلم تستطعْ تحمّل المزيد. لذا فتوقيت دخول الملك إنقاذ للملكة من حرجها.

الغريب، إنّ أوفيليا، لم تتوقّفْ عن الغناء عند دخول الملك، وهذا دليل آخر، أنها لم تُعُدْ تسمع ما تسمعه، ولا ترى ما تراه:

«مزيّنٌ نعشه بالأزهار الحلوة

لكنّها لم تذهبْ إليه

مع دموع الحبّ الصادق».

تشير الأغنية إلى أنّ الميت لم يُدْفَنْ بعدُ. إلاّ أنّ الملك لم يسألْها عمّن يكون ذلك الميت الذي لم يدفنْ، وإنما سألها: «كيف حالك، أيتها الفتاة الجميلة»؟

جواب أوفيليا غريب. تختلط فيه الواقع بالأسطورة، والجنون بالحكمة والعقل:

«يقولون إنّ البومة كانت ابنة الخبّاز يا سيدي

نحن نعرف مَنْ نحن الآن، ولكننا لن نعرف

ما سنكون عليه. منح الله البركة لمائدتك».

المعروف أنّ بنات الخبازين، في الأغاني البلدية يصوّرْنَ على أنهنّ داعرات. أمّا البومة فأصلها حكاية شعبية، مفادها أنّ المسيح طلب خبزاً، إلاّ أنّ ابنة الخباز، أصرّت على أن لا يُعطى إلاّ قطعة صغيرة، فما كان منه، إلاّ أنْ مسخها بومة.

هل ثمة إشارة، إلى أنّ أوفيليا نفسها قد مُسخت معنوياً إلى بومة لأنها لم تُعْطِ من حبّها لهاملت إلاّ القليل؟

أمّا قولها: «نحن نعرف مَنْ نحن الآن، ولكننا لن نعرف ما سنكون عليه»، فربما هو تعليق على مصير ابنة الخبّاز غير المضيافة، أو أنه صدى لما قاله هاملت في مناجاته الشهيرة: «أكون أو لا أكون». على أية حال يثير التعبير الحيرة، لأننا لا ندري ما الذي سنكون عليه بعد حين، مما يتناسب تماماً مع وضع الملك وحالته النفسية المضطربة.

(رأينا من قبل كيف شبّه بولونيوس ابنته أوفيليا بدجاجة الحرش).

×××

ظنّ الملك أنّ مردّ جنون أوفيليا، إنما هو مقتل والدها. ولكنْ هناك سبب آخر لا يقلّ أهمية. أجابته أوفيليا:

«أتوسّل إليك لا تقلْ شيئاً عنها ولكنْ

إذا سُئلْتَ ما الذي تعنيه فقلْ هذا:

غداً يوم القدّيس فالنتاين

سأخرج في الصباح الباكر

حتى تراني كأوّل صبية قرب نافذتك

فأكون حبيبتك

عندئذٍ، آستيقظَ، وارتدى ملابسه

وفتح باب حجرة النوم

وأدخل الصبية، و لم تخرجْ عذراء أبداً»

في الأغنية أعلاه، تظهر الطيور، وهي هنا كناية، في أقصى شبقها،

ولا سيّما في يوم فالنتاين، أي اليوم الرابع عشر من شهر فبراير/ شباط. كانت العادة السائدة في ذلك الحين، هي أنّ الرجل يعد أوّل فتاة يراها، بأنْ يكون وفيّاً لها لمدّة عام كامل. لكنْ ما يثير الآنتباه، أنّ الفتاة كانت تنتظر هذا اليوم فذهبت إلى ذلك الفتى طواعية، لفضّ بكارتها.

(حذّر لرتيس أخته أوفيليا أن تكون خارج نطاق المرمى الخطر للشهوة.)

وحين يقاطعها الملك بالقول: «أوفيليا الجميلة»، تجيبه:

«لا ريب بلا تجديف، سأكمل الأغنية
أُقسم بيسوع وبالمحبّة
الويل ياللعار
الشباب يعملونها، إذا آقتربوا منها –
أُقسم به، هم الملومون
قالت له قبل أن تطرحني أرضاً على ظهري
أوعدني بالزواج».

فأجابها:

«لفعلتُ ذلك، قسماً بالشمس البعيدة
حتى وإن لم تأتي إلى فراشي»

في المقطع أعلاه، قَسَم بثلاثة أشياء. القَسَم بالله محرّم في الديانة المسيحية، لذا قالت أوفيليا: «لا ريب بلا تجديف». القَسَم الثاني: *By cock* أي قسماً بالديك وهو يعني *God* أي الربّ. إلاّ أنّ: *cock* تعني باللغة الإنكليزية آلة الرجل.

القَسَمُ الثالث على لسان الفتى: "قسماً بالشمس البعيدة"، وهو قسم غير ملزم، ثمّ أنّ الشمس تدلّ على أنّه يفعلها حتى في النهار، أي بلا نوم.

يبدو أنّ الملك سُقط في يده، فتساءل: "كم مضى عليها وهي في هذه الحالة. بادرت أوفيليا بالجواب، دون غيرها:

«أرجو أنْ يكون كل شئ على مايرام. يجدر بنا الصبر
ما بيدي حيلة سوى البكاء حين أفكّر أنهم
سيدفنونه في التراب البارد. سيعلم أخي بالأمر
لذا شكراً لكم على مشورتكم. هيّا، أين عربتي.
طاب مساؤكنّ، يا سيّداتي، طاب مساؤكنّ
أيتها السيدات المحبوبات، طاب مساؤكنّ،
طاب مساؤكنّ»

أمر الملك أن توضع أوفيليا تحت الرقابة الدقيقة، ظاناً أنّ جنونها وهمٌ، وهو «سمّ الحزن العميق»، ناجم عن موت أبيها. لكنْ لماذا أمر بوضعها تحت المراقبة؟ هل لأنّ في عفوية أغانيها، ما يفضح جريمته وخطيئته، تماماً مثلما فعلت تمثيلية «مصيدة الفئران» التي مُثّلتْ أمامه؟.

قال الملك مخاطباً زوجته:

«إنّ معمعان الأمور
أشبه شئ بمدفع متعدد الطلقات
تصيبني بالموت مرّةً بعد مرّةٍ في عدّة أماكن».

المفارقة هي أن إطلاقات المدفع تسبق عادة مَقْدمَ ملك أو إمبراطور،

إلاّ أنها هنا آذنت بدخول لرتيس شقيق أوفيليا، على رأس قوّةٍ متمردة ضدّ الملك نفسه.

عـرف لرتيس منذ الوهلة الأولى، أنّ أخته أوفيليا أصيبتْ بالجنون. أراد «من غضبه أن يُتلف دماغه، ومن الدموع السافعة تدمير الإحساس والقوّة في عينه». أقسَم أنّه سيثأر لها ممّنْ دفعها إلى الجنون. خاطبها:

«آه يا زهرة أيّار
أيتها الفتاة العزيزة – الأخت الحنون – أوفيليا الحلوة –»

غير أنّ أوفيليا راحت تغنّي:

«حملوه ووجهه مكشوف على عربة الموتى
وفي قبره سقطت دموع غزيرة
وداعاً يا حمامتي».
(أي، وداعاً يا حبيبي).

مـا من شارح لطبعـات هاملت العديدة، يعرف لِمَـنْ كانت أوفيليا توجّه الكلام. مع ذلك يبدو أنّ الجنون بات أكبر من معاني الكلمات. ربّما يكمـن ثِقَـلُ الأغنيـة في تعبير: «ووجهه مكشـوف»، لماذا كان مكشوفاً، وما من طقوس دينية تفرض ذلك؟ تغني أوفيليا بعد ذلك:

A –down، a down

وتسميه *A –down*

آه، كم يناسبها إيقاع قرار الأغنية
إنّ مدير الخدم هو الذي سرق آبنة سيّده"

قلنـا باتت الكلمات تضيق بالمعاني. فاللازمة *A –down، adown* خالية مـن أيّ معنى شائـع في العصرالأليزابيثي. جـاء في النص كلمة *Wheel* أيْ قـرار أو لازمـة الأغنية. ومـن معانيها الأخـرى: المغزل، وكأنّ أوفيليا كانت تغنّي للمغزل، أو ربّما هي حركة معيّنة في الرقص، أو ربّما دولاب الحظّ.

أمـا تعبير "مدير الخدم الذي سرق آبنة سيّـده"، فيشير إلى أنّ الملك أدغـار أرسـل أحد النبلاء المزيّفـين لخطبة سيّدة جميلـة إلاّ أنّه خطبها لنفسه، وكذب على الملك، ولكنْ كُشِفَ أمرُهُ في النهاية وقُتِل.

الغريـب أنه رغم عدم وجود ترابط ظاهر في الأغنية، إلاّ أنّ لرتيس رأى فيهـا معنـى عميقاً: «في هـذا الكلام السخيف تعبـير أكثر ممّا في العقل»

(قـال بولونيوس عن هاملت من قبل: مـع أنّ هذا جنون إلا أنّ فيه نظاماً)

بعـد ذلك تقدّم أوفيليا للرتيـس: «وردة إكليل الجبل إنها للذكرى أرجوك/يا حبيبي أذكرني/ وهذه زهرة الثالوث للتأملات الحزينة»

ثـمّ أعطت للملـك ورد البسباس، والأخيليا (وهمـا ترمزان إلى التوبـة). أمّا الملكة فأعطتهـا الحرمل (وأخذت هي بعضـاً منه)، كما أعطتها أقحوانة (وهـي وردة الحبّ غير السعيد)، وقالت: «بودي لو أعطيتـك بعضاً مـن أزهار البنفسج، إلاّ أنهـا ذبلت جميعاً حين مات والدي» (وهي وردة الوفاء)، ثمّ تغنّي:

«يقولون لطائر أبي الحنّاء الحلو الجميل كلّ بهجتي».

في النص *Robin*. يذكر الشراح أنّ أغنية أوفيليا هذه ربّما هي أغنية داعرة، على غرار فالنتاين السابقة. يشير الطائر هنا إلى: ١- المعشوق. ٢- آلة الرجل. ٣- جزء مركّب من أسماء عدد من النباتات البرية.

يبدو من التفاسير المختلفة المتناقضة أعلاه، أن الجنس قد نفذ في كلّ شئ. هل الحرمان الجنسي كان السبب في آضطرابات أوفيليا العقلية؟

ربّما فطن شقيقها لرتيس لما كانت تعاني منه أوفيليا. قرأ ما وراء الكلمات، منسحراً ببيانها، فقال:

«إنها تحوّل التأمل الكئيب، والأسى
والألم والجحيم نفسه إلى سحر وبهجة».

كيف يوظف شيكسبير الميثولوجيا؟

هموم هذه المداخلة تتركز في الحيل الفنية الحاذقة التي يستخدمها شيكسبير في تجميع عناصرَ ميثولوجية فولكلورية ودينية وثقافية من شتى الثقافات، لتكثيف صوره الشعرية وجعلها أكثر عمقا وتأثيراً.

سنأخذ لهذ الغرض مثلَيْن من مسرحيتيْ هاملت ومكبث.

على سبيل المثال، كيف مهّد شيكسبير للقاء هاملت بشبح أبيه؟ هذا التمهيد الحاذق لا يقلّ أهمية عن اللقاء نفسه. في الواقع لولا هذا التمهيد لما انشدّ النظارة (أو القراء)، ولما استثير فضولهم إلى درجة الخوف وسرعة الخفقان.

أكثر من ذلك حاول شيكسبير بما راكم من مخاطر، أن يصور أخطر جوّ مشحون بالحذر والترقب، قد يعزّ له نظير.

في البداية، حينما ظهر الشبح للخفير كان يشار إليه بـ «الشئ»: «هل ظهر هذا الشئ»؟ وذلك لتصعيد التأزم، وجعل الدراما تتحرّك، وتؤثر بسرعة.

من ناحية الأسلوب، لجأ شيكسبير إلى حيلة ناجعة إذْ جعل شخوص هذا المشهد يتحدثون بجمل متوترة قصيرة، تنتقل عدواها- لا ريب- إلى السامعين. ولكن كيف كبّر شيكسبير الخوف؟ بكلمات أخرى ما المخاطر الرادعة التي سردها شيكسبير لإحباط هذا اللقاء، أي كيف جعله مخاطرة؟

كان البروتستانت في عصره يعتقدون أن الأشباح قد تكون أرواحاً شرّيرة. أما الكاثوليك فكانوا يميلون إلى التصوّر، بأن الأشباح قد تكون أرواح أموات، مع ذلك فهم يوصون بالحذر، «لأن الشيطان نفسه يغيّر شكله إلى شبه ملاك نور». هذا هو الخطر الأوّل فكيف يمكن تجاوزه أو تفاديه؟

الشخصية التي أعطت لهذا المشهد ثقلا عقلانياً نوعياً هي شخصية هوراشيو صديق هاملت والمتميز بالحكمة والعقل. ما الذي سيقوله عن الشبح؟ وكيف سيعلل ظهوره بعد أن قال الدين رأيه كما قلنا أعلاه؟

من الجدير بالذكر ان هوراشيو كان يتكلم اللغة اللاتينية وهي اللغة الوحيدة التي يُخاطَب بها الاشباح.

غير أن هوراشيو رغم توازنه الذهني امتلأ رعباً وانشداها، على حدّ تعبيره، حينما رأى الشبح. قال له صديقه: «ماذا بعد يا هوراشيو؟ إنك ترتجف وتبدو شاحباً». تصور هوراشيو «أن هذا ينذر بكارثة غريبة ستحلّ ببلادنا».

إذا كان الشبح قد خلف الشخصية العقلانية هوراشيو بهذه الحالة، فكيف سيكون أمر هاملت وهو الشخصية العاطفية؟

في المشهد الرابع – الفصل الأوّل يدخل هاملت وهوراشيو ويدور بينهما الحوار التالي:

هاملت: الهواء يلذع بحدة. الجو بارد جداً.

هوراشيو: الهواء قاطع وقارس.

كان البرد يعني في زمن شيكسبير: التوجس خيفة. إذن ضربت الهواجس أفاعيلها حتى قبل مواجهة الشبح.

ظهر الشبح، ولكن مما يثير الرعب أكثر أنه يريد أن ينفرد بهاملت.

بيد أنّ هوراشيو ينصحه أن لا يذهب مع الشبح، ملمّحاً إلى أنّ الشياطين غالبا ما يغرون الأرواح المضطربة إلى قمة الجبل حيث يجعلونهم ينظرون للمياه المتلاطمة، فيستسلمون لليأس ومن ثم الانتحار.

هكذا جعل شيكسبير لقاء هاملت بشبح أبيه رهانا على حياته. النظارة الآن بأقصى الترقب. هل الشبح شيطان أم روح صادقة؟ إلى أين سيقود هاملت؟ حتى هاملت لا يدري، فقامر بكل حياته التي قال عنها «إنها لا تساوي خردلة».

المثال الآخر من مسرحية مكبث حينما التقت الساحرات الثلاث، بالجنرال العسكري مكبث مباشرة بعد انتصاره بالمعركة. تنبأن له أنه سيحمل لقبيْن: أمير غلامس وأمير كودر، كما تنبأن له أنه سيكون ملكاً.

بين مصدق ومكذب أوّلاً، ولكنه سرعان ما كان إلى التصديق أقرب. لمَ لا؟ إنه سيخلف الملك إنْ هو تنازل عن العرش. المهم التوقيت العجيب الذي رافق تلك النبوءات. فالرجل عسكري أثبت كفاءته بالانتصار الحاسم، وما تزال نشوة الانتصار تملأ عروقه، إذن لمَ لا تكون الملكية من نصيبه؟

في الواقع صبت الساحرات الثلاث في أذن مكبث ما أراد أن يسمعه هو. صبين في أذنه أشرس وهم، سيحققه حتى لو خاض أنهار

دماء. هذا ما حدث. قتل الملك. «الدم يورث الدم». لم يتوقف النزيف بعد ذلك، حتى نهاية المسرحية، أغرب دلتا دموية في تأريخ المسرح.

أكثر من ذلك تحصن مكبث ضد أعدائه من القتل بتعويذتين من الساحرات الثلاث. التعويذتان ببساطة هما ما من أحد ولدته آمرأة بقادر على قتله وثانياً إلا إذا تحركت غابة بيرنام إلى قلعة دنسينان.

لكن سقطت التعويذتان. كان الجيش الزاحف على القلعة قد قطع أغصان الغابة وتستر وراءها زاحفا إلى القلعة. هكذا ببساطة تحركت الغابة. سقطت التعويذة الثانية حينما تقاتل مكبث ومكدف. لم تلد مكدف امرأة وإنما شُقّ خديجاً من بطن أمّه.

مأساة الملك لير: جنونه الذي لم يكتملْ

الآجرّة لا تصبح مفهوماً معمارياً إلا إذا تسلسلتْ هندسياً. كذلك الأفكار الشيكسبيرية تقترب من مدلولاتها أكثر إذا ما قَرَناها بما قبلها، وبما يلحقها. يبذر شيكسبير في الصفحات الأولى كلمات هي بمثابة مفاهيم تبدو عائمةً، أو عفو الخاطر. تعود ثانية في موقف آخر على لسان الشخصية نفسها، أو على لسان شخصية أخرى فتأخذ دلالة جديدة، تعود ثالثة ورابعة وفي كلّ مرّة تأخذ بعداً جديداً. فإذا بالشخصيات وكأنْ تتبادل الأدوار، وكأنْ نحن البشر مجرّد ممثلين، نتبادل الأدوار من حال إلى حال.. القراءة الجادة تتقصّى تلك الأفكار، وكيف تنتقل وتتطوّر.

أعاد شيكسبير في مسرحية الملك لير، صياغة الإنسان بنسب ومقاديرَ مختلفة عما جبلته عليه الشرائع الدينية والدساتير الدنيوية. أراد أن يُرجع الإنسان إلى طبيعته. (سنفرد مقالة خاصة لمفهوم الطبيعة التي بدون فهمها تكون الترجمة سطحية ذات عوج).

ولأنّ شيكسبير معنيّ في هذه المسرحية بالإنسان وهو في أتون التكوّن، وبالعالم وهو في أتون التمظهر، لذا ما من شئ ثابت، أو ساكن.

حتى الجنون في رأس الملك لير، غير كامل الصيغة، فهو يتراوح نعمةً ونقمة.. المعركة بين العالم الأصغر (الإنسان) والعالم الأكبر (الكون) لا يمكن لها أن تتوقف لأن الانتصار فيها قلق، والاندحار فيها مؤقت.

بكلمات أخرى؛ ما من شرّ لا يعود بنفع، وما من خير خالٍ من ضرر. إنْ أحببتَ شيئاً قد يكون شرّاً، وإنْ كرهتَ شيئاً قد يكونُ خيراً. قلنا حتى الجنون في رأس الملك لير في طور التشكّل.

بعد فراق سنوات، التقى الملك لير بابنته في السجن حين وقعا اسيريْن. لقاء لم يكنْ متوقعاً. التقاء طيور في قفص. دخل الملك لير القفص وكأنّه دخل جنّة استعاد فيها صحته العقلية. كانت غايته حين تنازل عن ملوكيته التحلل من المسؤليات وما تجرّه عليه من متاعب. هذه إذنْ جنة السجن في الظاهر. ما من من مسؤولية فيه عملياً. هل دامت هذه الجنة أم انقلبت إلى جحيم؟.

في البداية استعاد الملك لير في السجن صحته العقلية، كيف لا وابنته كورديليا قاب قوسيْن. يراها بملء البصر، يسمعها بملء السمع، يلمسها، يشمها. بلغت" النيرفانا" أقصاها. هل دامت؟ وهل استعادة الملك لير لصحته العقلية نعمة أم نقمة، أمْ لا فرق، وذلك امرّ وأدهى؟.

شُنقتْ كورديليا، فأين أضحت النيرفانا؟

الملك لير يحمل جثة ابنته كورديليا بين ذراعيْه. ميتة.

يقول لير:

"أعرف حين يكون الإنسان ميّتاً،

وحين يكون حيّا،

إنها ميتة كالتراب..."

هل أراد الملك لير بهذه البديهيات الساذجة أن يبرهن على صحته

العقلية؟ ولكنّ المأساة إنْ عظُمتْ قد تدحر كلّ قناعة ومعها تختلّ الحواس. في الواقع لم يكن الملك لير متيقناً من يقينيّته. راح يقرّب المرآة من فمها عسى أن تكون فيها مسحة من ضباب أنفاسها. لم يجد. هل ماتت؟ عاد ووضع ريشة على شفتيها عسى أن تحرّكها أنفاسها. هُيّئ له أنها تتحرّك. تحركت الريشة. "إنها ما تزال تعيش".

لو عادت حيّة،" لعوّضته عن كلّ ما عانى من مآسٍ طيلة حياته".

ناداها: كورديليا، يا كورديليا! كأنّها التفتتْ إليه. شُبه له أنها التفتتْ. رجاها: "إبقيْ حيّة قليلاً". وقال لها: "ها، ماذا تقولين؟" لكنّ كورديليا لا تسمع. ميتة. برق الماضي فجأة برأس لير فتذكّر:

"كان صوتها ناعماً دائماً، رقيقاً وخفيضاً".

المعركة العجيبة الآن لا تدور رحاها بين العالم الأصغر والعالم الأكبر، بل اتخذت من رأس لير ميداناً لها. ما فعله شيكسبير للتمهيد لهذه المعركة، أوّلا جعل لير مجنوناً فتحمّل، بالضرورة، كل كوارث الكون بصدر عار. ورأس مكشوف.(كان يُقال إنّ المجنون لا يحسّ بالألم)،وأعاد إليه قواه العقلية عندما التقى بابنته كورديليا ليرى الكوارث الجسيمة التي تُحيق به على حقيقتها.

كورديليا ميتة بين يديه مرّة، وحية بين يديه مرّة. ولير يصحو لحظة، ويجنّ لحظة. لا تدري أيّهما أرحم به: الجنون أم الصحو. معركة لا ريب، لم يشهدْ لها تاريخ الأدب مثيلاً.

×××

ما أنْ دخل لير إلى خشبة المسرح، وكورديليا ميتة بين ذراعيه،

حتى صاح بأقصى ما في الرعد من قصف، وما في الريح من عصف: "إعولوا، إعولوا، إعولوا"، كرّرها أربع مرات، وكأنه يخاطب جهات الأرض جميعاً.

في صفحات سابقة، اقترحت كورديليا على والدها لو أمكنهما لقاء أختيها أو ابنتيْه لدفع الأمور بالتي هي أحسن، فصاح: "لا، لا، لا"، وكأنه يخاطب عموم الجمهور في مسرحٍ دائري.

×××

"لير: إعولوا! إعولوا! إعولوا! إعولوا! آه يا تماثيل صخرية في مقبرة
لو كانت لديّ أسنتكم وعيونكم لأطلقتها
حتى تتصدع قبة السماء. لقد ذهبتْ إلى الأبد
أعرف حينما يكون الإنسان ميتاً، وحين يكون حيّاً،
إنها ميتة كالتراب. أعطوني مرآة
فإذا ضبّب نَفَسُها المرآةَ أو كدّرها
فهي ما زالت تعيش
كَنْتْ: أهذه خاتمة العالم الموعودة؟
أدغار: أمْ صورة من ذلك العالم المفزع؟
ألْبني: لتسقط السماوات ولتنتهِ الحياة
لير: الريشة التي وضعتها على شفتيها تتحرّك
إنها ما تزال تعيش! فإن كانت حيّة
فتلك فرصة تعوّضني عن كلّ المآسي

التي عانيتُ منها أبداً.
كَنْتْ (يركع): آه يا لَسيّدي الطيب!
لير: أرجوك ابتعد
أدغار: إنّه كَنْتْ النبيل صديقك
لير: أيها القتلة، أيها الخونة، لينزلْ بكم الطاعون جميعاً
كان يتسنّى لي إنقاذها. الآن ذهبتْ إلى الأبد
كورديليا، يا كورديليا! إبقيْ حيّة قليلاً. ها!
ماذا تقولين؟ كان صوتها ناعماً دائماً
رقيقاً وخفيضاً..."

النصّ أعلاه يحمل معظم تقنيات التأليف الشيكسبيري، منها أوّلاً أنّ الصور الشعرية تُستولَد من عنصريْن متصادميْن، ومتناقضيْن، وهما في هذا النصّ: الجنون والعقل، وهما يتناوبان في فترات قصيرة، قصيرة مدوّخة، ربما لم يشهدْ لها تاريخ الأدب مثيلاً.

يصحو لير فتتهوّل الأهوال في عينيه. يُجَنّ فتنحسر. مثل تشكّل المنوج. بلا بداية وبلا نهاية. البداية والنهاية في الموجة، تتشكلان معاً. تكوّنات جديدة على الدوام. الأبطال الشيكسبيريون كذلك في تكوّن دائم كما الموج، كأنما يتبادلون الأدوار. الملك بدور الشحاذ، أو البهلول. البهلول ملك. الفتاة العاقة بالأمس أضحت ملاكاً حنوناً اليوم. الشيخ يعود طفلاً، وله شؤون الطفل ودموعه. كذا ظهر الملك لير في جنونه طفلاً في كامل طفولته.

بهذا التحوّلات الخطيرة تنضج ثمار شيكسبير الفنيّة. شأنها شأن الثمار القصوى، في شجرة عالية قد لا تنزلها إلاّ الرياح الشديدة. وفي

مسرحية الملك لير رياح لها مناحات الفتك والتدمير. وحينما تتقاطع أصواتها، يصعب التمييز أيهما الصوت وأيهما الصدى.

ما أنْ يدخل الملك لير، حاملاً جثة ابنته كورديليا، حتى يصيح *Howl* يكررها أربع مرّات. هل هي صوت أمْ صدى؟ يختلف أكبر الأساطين الشيكسبيرين في معناها.

بالطبع ثمة معان متعددة لها قاموسياً، لكنّها هنا لا معنى لها، وإنما هي مجرد صيحة "ألمٍ حيواني": *Animal pain*.

يقول *Jay L. Halio* في كتابه: "مأساة الملك لير" (ص: ٢٥٩: ح: ٢٣١): *Howl* ليست في العادة كلمة ملفوظة بوضوح *Articulated*، ولكنها صوت أشبه بولولة حيوان في الغالب: *Ululation (Rosenberg* ص٣١٢. قارن: *Bratton*: ص: ٢٠٩).

كذلك يقول كنيث *Muir* في كتابه: "الملك لير" (ص: ١١١): "يبدو أنّ *Howl* المكررة ثلاث مرات، الموجهة إلى كلّ هؤلاء الذين على خشبة المسرح" اختصرت النذب إلى صراخ حيواني أساسي".

المعنى اللاقاموسي الآخر لـ: *Howl* هو أنها صدى للعاصفة في الفصل الثالث – المشهد الثاني:

لير: أنفخي أيتها الرياح بأبواقك، إلى أن تنفجر
خدودك (المنتفخة). ثوري! إعصفي!
وأنت يا ميازيب السماء، إنْصبّي
ويا زوابع البحر هبّي

إلى أن تغمري أبراجنا وتغرقي
ديكة تنبوات الريح في أعاليها
وأنتِ أيتها البروق الخاطفة كلمح البصر
المنذرة بالرعود القاصمة لشجر السنديان
أحرقي رأسي الأشيب!
ويا أيها الرعد الراجّ لكلّ شئ، أصِبْ
آنتفاخ الأرض الصلب واجعله مستوياً!
حطّم كلّ الأشياء التي تصنع منها الطبيعة
المخلوقات، ودمّر كل البزور التي تصنع
البشر العاقّين".

قد توحي صورة انتفاخ الأرض الصلب هنا بامرأة حبلى، كما تعني *Seeds*: (البزور): المنيّ أيضاً، وهكذا يكتمل دعاء الملك لير على البشر بالعقم.

المعنى الثالث لـ*howl* الذي تأثر به شيكسبير، كما يقول *Peter Milward* مستقى من سِفْر أشعيا: ١٣: ٦: "ولولوا الأنّ يوم ربّنا قريب، يأتي كخراب من عند القدير".

هذه المعاني الثلاثة لم تظهر في ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، حيث جاءت ترجمته كالآتي:

"اصرخوا وانتحبوا! آه، يالكم رجالاً من حجارة!
لو كانت لي ألسنتكم وعيونكم، لأعملتها
أو تتصدّع قبة السماء، لقد راحت إلى الأبد

أنا أعلم متى يكون المرء ميتاً، ومتى يكون حيّاً
ميتة هي كالتراب، أعيروني مرآة
فإذا ضبّب نَفَسُها الحجر أو لوّثه
كانت حية ترزق"

وضع جبرا بدلاً من *Howl* :"اصرخوا وانتحبوا". أين *Howl* ؟ وأين تكرارها؟ كيف خطر هذا الندب العراقي بباله؟. كذلك حذا مصطفى بدوي حذوه في ترجمته للمسرحية. الصراخ والانتحاب عادة شرقية (عراقية بالأخص) للتعبير عن الحزن. (منذ أكثر من أربعين عاماً في هذه الربوع و لم أرَ رجلاً يبكي وينحب! و لم أرَ في عيون النساء عند الدفن، إلا دموعاً قليلة لا تدوم طويلاً).

أما بقية الشطر:"يالكم رجالاً من حجارة" فهي ترجمة حرفية أضرّت بأبعادها الفنّية و الدينية. أوّلا كان شيكسبير يشير إلى" صومعة الدفن" حيث التماثيل، كما يقول *George Hunter*، وثانياً قد يكون فيها صدى لحزقيال: ١١:١٩:"وأنزعُ منهم قلب الحجر، وأعطيهم قلباً من لحم".

أكثر من ذلك فإن التماثيل الصخرية توجه النظر إلى القبور التي بدورها تصرف الذهن إلى أن مصير الإنسا ن حيث سيكون تراباً أو كما يقول الجامعة: ١٢:٧:"فيرجع الترابُ إلى الأرض التي جاء منها..."

ثمّ ما معنى جملة "لأعملتها " في الشطر الثاني:"لو كانت لي ألستكم وعيونكم لأعملتها"، وما معنى:"أو" في جملة" أو تصدع قبة السماء". كيف تُرجمتْ:"حتى تتصدع" بـ" أو تصدع".

يقول جورج هنتر(مرّ ذكره إعلاه):"تمثّل الألسن والعيون ضمن العالم الأصغر البشري، الرعد والبرق في العالم الأكبر– قبّة السماء وعلى هذا استُذكرت العاصفة" (ص ٢٧٧: ح:٢٥٦).

كذلك تُرجمت المرآة في السطر السادس بـ:"الحجر". ولكن كيف يضبّبُ نَفَسُها الحجر؟

يقول *Stanley Wells* محرر مسرحية الملك لير:"كانت مرايا اليد *Hand mirrors* في القرن السابع عشر تُلبس للزينة على الخصر أو في أماكن أخرى، من قِبَل كثير من النساء والرجال"(ص ٢٧٠: ح:٢٥٧).

لننظر الآن كيف وظّف شيكسبير ضعف البصر الذي ورد ذكره عدة مرّات في هذ المقطع، وفي عموم الفصل الخامس.

المعروف ان ضعف البصر ينذر بقرب الموت حسب المعتقدات الشعبية الأليزابيثية. إذن كان الملك لير عارفاً أنه أقرب إلى الموت. ومن هنا حماساته لمعرفة الأمور على حقيقتها، قبل أن يوافيه الأجل.

لكنّ ضعف بصره أيضاً جرّ عليه مأساة أخرى هي عدم تبينه على وجه اليقين هل كورديليا تتنفس أم لا؟

بيد أنّ الوظيفة الفنية لضعف البصر هنا هي أنها أصبحت بمثابة ذريعة للاقتراب من ابنته كورديليا أكثر. أراد ان يرى هل تتحرك الريشة التي وضعها على فمها، هل تضببت المرآة بأنفاسها. وبهذا الاقتراب أراد ان يصغي إلى أقل نأمة تخرج من فمها.(تقارن بالاعولال الذي تكرر أربع مرات)، قال لها وقد اقترب منها مما وكأنها نائمة وأراد

أن يوقظها بنعومة:

"كورديليا، يا كورديليا ! إبقي قليلاً. ها !

ماذا تقولين، كان صوتها ناعماً دائماً

رقيقاً ومنخفضاً..."

لكنْ ما معنى: ها: *Ha* ؟هل توهم أنه سمعها تتحدث إليه كما يظنّ *J. Stampfer*؟

الغريب أن بدوي ترجمها بـ:"صهْ". كيف؟ الفتاة ميتة. الأب يتلهف لأية كسرة صوت مهما دقّت، فكيف يقول لها: صهْ !

أصيب الملك لير وهو يفتش عن أنفاس ابنته كورديليا بهذيان الحمّى، وراح يختنق هو بأنفاسه، قائلاً:

أرجوكَ فكّ زرّ ياقتي، شكراً يا سيدي

هل ترى هذه؟ أنظرْ إليها، أنظرْ شفتيها،

أنظرْ هناك، أنظرْ هناك !"

كانت تلك آخر كلمات لير، ثمّ خرجتْ روحه، وهو في منتصف هذيانه.

نصّ من مسرحية الملك لير

حَرَمَ الملك لير ابنته كورديليا من إرثها الطبيعي، حين وزع مملكته بين بناته الثلاث، لأنها عبّرتْ له عن حبّها بكلمات قليلة. يبدو أن الصدق لا يمكن التعبير عنه إلا بكلمات قليلة. استزاد منها ولكنها لم تزِدْ، فتنكر لها.

تزوجت كورديليا رغم خلوّ يدها، من ملك فرنسا واغتربتْ. أختاها اللتان أغدق لير على كلّ واحدة منهما ثلث المملكة، خذلتاه. أذلّتاه. تنافستا إلى حدّ السمّ بينهما، على حبّ أدموند الشرير وهما متزوجتان.

حاولت كورديليا عن طريق القوات الفرنسية، إعادة والدها إلى العرش. اندحرت الحملة ووقعتْ أسيرة، وأُلْقِيَ القبض على والدها الذي كان مختبئاً.

النصّ الذي اخترناه أدناه يتحدّث عن هذا اللقاء الفريد بين الملك وكورديليا. لم يلتقيا منذ أن حرمها باستياء من الإرث، ناكراً عليها حتى صلة الرحم بينهما.

أُودعت كورديليا السجن مع والدها.(أمر أدموند برسالة خطية سرية بإعدامهما، وهما لا يدريان).

السجن!

مَـنْ كان يظـنّ أنّ السجن جنّة نزلت من السمـاء على لير بالذات.
يلتقي بكورديليا لأول مرة، يختلي بها لأوّل مرة، ويكفّر عن خطاياه.

في هـذا السجـن تكشفت طبقات عاطفية أبويـة مندثرة. ظهرتْ مـن باطن العقل لغة مطمورة تنتسـب إلى الطفولة وانبهاراتها البريئة. ولأوّل مرّة تلتقي لغات الأرضين بلغات السماوات.

حاولت كورديليا قبل أن يدخلا السجن أن تلطيف الجوّ المشحون. قالت:

"لسنا أوّل مَنْ جلبا على نفسيهما
أسوأ العواقب مع أفضل المزايا
من أجلك أيها الملك المقهور
قهرتني ربّةُ الحظّ في المعركة
وإلاّ لبذذتُ بتقطيبي، تقطيبها الغادر
هل لنا أن نرى هاتيْن الآبنتيْن، هاتيْن الاختين"؟

حاولـتْ كورديليا بقولها: "لسنـا أوّل مَنْ جلبـا" أن تهوّن الأمر، لأنّ مـا حـدث لهمـا شئ عـام، لم يخصّهمـا وحدَهمـا، على غرار الخنساء: "ولولا كثرة الباكين حولي".

يعتقد بعض النقاد أنّ كورديليا إنما اقترحتْ لقاء أختيها لدفع الأمور بالتي هي أحسن.

ولكـنْ ما أن سمـع لير عن لقـاء ابنتيه حتى انتفضـ بكلمة: "لا"، وكررها أربع مرات وكأنها طرق مطرقة لمَنْ لم يسمع:

لا، لا، لا، لا، تعالَيْ لنذهب للسجن

وحيديْن سنغنّي مثل طيور في قفص
وحين تطلبين مني أن أباركك، سأركعُ
وأطلبُ منك المغفرة، هكذا سنحيا،
ونصلّي، ونغنّي، ونروي حكايات الدهور السالفة،
ونضحكُ مع حاشية الملك الزاهين مثلَ الفراشات، ونسمع
الأشقياءَ المساكين يتحدثون عن أنباء البلاط
ونتحدّثُ معهم أيضا
مَن آندحرَ ومَنْ انتصر، مَنْ قُرّبَ ومَنْ أُبعد
ونتظاهر أننا نفهم أسرارَ الوجود البشري الغامضة،
كأننا رُسُل الآلهة: وستطول حياتنا

داخل السجن، أكثر من أعمار الفئات والأحزاب
الذين يصعدون وينحسرون
كالمدّ والجزر اللذيْن يتحكّم بهما القمر

أدموند: خذوهما بعيداً.

لير: الآلهة نفسها يا آبنتي كورديليا
تنثر البخور على تضحيات كهذه،
هلْ أنتِ بين يديَّ حقاً!
ما من قوّة بشرية بقادرة على الفصل بيننا
إلا إذا جاءت بشعلة من السماء

فنخرج كما تخرج بالنار الثعالب من أوجارها

ستلتهمهم القوى الشيطانية بالكامل لحماً وجلداً
قبل أن يجعلونا نبكي
سنراهم يموتون أوّلاً
لنذهبْ»

×××

لا بدّ أن يذهبا.

ولكنْ إلى أين؟

هذا هو شيكسبير في معظم الحالات، ما أن يطفح أبطاله بالأمل حتى يصدمهم بأجهم يأس. ما أن يسدروا بحلم ناعم أو وهْم متخدر، حتى يفاجئهم بكابوس مسنون في عزّ النهار.

مهما دار القول، لننظرْ قليلاً في النص أعلاه.

تكررتْ أداة الزجر: "لا"، أربع مرات. (يتكرر الرقم ٤ عدة مرات في هذه المسرحية بينما للرقم ٣ دلالات سحرية في مسرحية مكبث). الأداة "لا" وتكرارها بهذه الصورة القاطعة بقايا شعور لير بملوكيته. هذا الموقف الذهني الثابت من ابنتيه يقابله موقف جسديّ ثابت لا يريد له بديلاً. في مسرحية لير تقابلٌ عجيب بين الدماغ وما يدور فيه من أعاصير، وبين الطبيعة وتهاويلها الفالتة.

أراد لير أن يتجذر في السجن ويتخلى عن العالم المتضاغن. أليست الطيور سعيدة في أقفاصها ؟

النص بكامله يخلو من أية حركة اللهم إلا تلك الحركة الشبيهة بحركة الأغصان في شجرة.

سيبارك ابنته ويطلب منها، وهو راكع، أن تغفر له. هل هذا الركوع، هو نفس ركوعه أمامها، يوم كانت صغيرة تدرج في المشي؟

كلمات مثل: نصلّي ونروي كلمات ليلية هنا، أشبه بطقوس ما قبل النوم. و"الحكايات السالفة" ألا توحي بامتلاء العين بالخدر، وبالتالي النوم الهانئ؟ولماذا جاءت: "الفراشات" بهذا التوقيت؟ أليست هي لَهْوَ الأطفال في الحدائق الربيعية؟

حين ينتقل الشاعر إلى "الأشقياء المساكين" السجناء إنما انتقل من الحدائق الربيعية، إلى السجن. وفي السجن يكون للشائعات مفعول السينما والتلفزيون. ها هو الملك نفسه الذي تعب من الحكم متفرج ليس إلا. لا ينتصر ولا يندحر، لا يُقرَّب ولا يُبعَد.

الصولجان الوحيد الذي بيده الآن، هو العصا التي يتوكأ عليها.

في هذا السجن– الصومعة تعمقت الصور الشعرية، كذا يفعل التأمل، حين أراد لير أن يفهم كنه الوجود البشري. يقول برنارد لوت *Bernard Lott*:(وهذا الموضوع حيّر لير، وهيمن على المسرحية:

مَنْ ذا الذي يخبرني مَنْ أنا؟) (الفصل الأوّل – المشهد الرابع).

أكثر من ذلك تحركت الصورة الشعرية بـ "المدّ والجزر"، وارتفعت بالقمر.

عند هذا التحليق للعقل الباطن يتدخل أدمونـد الشرّير بجملة صغيرة غير مهادنة: "خذوهما بعيدا" وكأنهما نفايتان. الجمل الرادعة صغيرة دائماً كما يبدو.

بيد أن لير لم يرتدع، كان ما يزال في غواية وهم القمر. ليس من الغريب أن تطلع الآلهة إذنْ ما دام لير لا يزال محلقاً. من بين تلك الآلهة، ومن ذلك العلو الشاهق يختصر لير المسافة، بينه وبين ابنته كورديليا فيناديها. يراها لمس اليد فيرى فيها ضحية، ويشمّ بخوراً لأنها مقدسة. من السماء إلى البخور الأرضي مرة واحدة، صحو من نوع ما، وكورديليا قريبة منه:

"هل أنتِ بين يديّ حقّاً
ما من قوّة بشرية بقادرة على الفصل بيننا
إلا إذا جاءتْ بشعلة من السماء..."

رأينا في بداية النص كيف كانت كورديليا قلقة على والدها من السجن، فراحت تهوّن عليه الأمر، وها هو الآن، في نهاية النصّ يتبادل معها الأدوار، فراح يطمئنها على حتمية موت خصومهما قبلهما. وقال لها: "لنذهبْ" باطمئنان.

لكنْ نُفّذ أمر الإعدام بكورديليا، فيدخل لير في عالم متقلقل، مترجرح، لا يبين فيه أوان. وحتى إن أنتَ أشفقتَ عليه فلا تتمنَ له إلاّ موتاً رحيماً شافيا، أو كما قال المتنبي: "كفى بك داءً أن ترى الموتَ شافيا".

للنصّ أعلاه، بالإضافة إلى صناعته الأدبية، بعد ديني متواتر. لا عجب. في هذه المرحلة عاد لير طفلاً يتشبث بابنته كورديليا كما يتشبث طفل بدميته وأكثر. رجعت عواطفه إلى بدائيتها فوجد في الدين ملاذاً. ففي النص أعلاه، وهو قصير، التجأ لير إلى أكثر من خمسة عشر اقتباساً من الإنجيل. من ذلك مثلاً انه حينما قال: "ونصلّي" و"نغني" إنما كان يشير إلى أفاسُس ٥– ١٩: "حدثوا بعضكم بعضاً بالمزامير

والتسابيح والأغاني التي في الروح. غنوا وأنشدوا لربنا في قلبكم".

وحين يقول: "أسرار الوجود الغامضة" إنما يشير إلى أفاسُس ٣–٩: "وأوضّح للناس معنى السرّ فإنّ الله خالق كل الأشياء، أبقاه مكتوماً في كل العصور الماضية"... (للاستزادة من هذه الاقتباسات الإنجيلية وكل الاقتباسات الدينية الأخرى يستحسن الرجوع إلى كتاب:

Biblical Influences in Shakespeare` s Great Tragedies—By Peter Milward.

XXX

لكنْ كيف تُرْجم النصّ أعلاه إلى العربية؟ (سنفرد مقالة مطولة لترجمة الملك لير إلى العربية)

على سبيل المثال لا الحصر، لم يلتفت المرحوم جبرا إبراهيم جبرا إلى الاقتباسات الإنجيلية فغمضت عباراته، وارتبكتْ.

ترجم جبرا عبارة *like birds I` th` cage*: "كعصفورين في قفص". لماذا استبدل الطيور بعصفورين، وأكثر من ذلك جعل القفص نكرة فأصبح وكأنّه مهمل؟ الطيور أعمّ والقفص بأل التعريف يأخذ سمة المباشرة وكأنّ له موقعاً معلوماً وهو تحت النظر.

دور المنظورية في تضخيم الرعب

– هاملت والملك لير مثالاً –

ارتعب هاملت. وما كان أشدّ ارتباكهُ! حين رأى شبح والده، فخاطبه:

«أخبرْني
لماذا نزعتْ عظامُكَ أكفانها وقد دُفنتْ حسب الطقوس،
لماذا فتح القبر شدقيه الرخاميْن الثقيلين
ليلفظكَ مرّة أخرى، وقد رأينا تابوتكَ يوضع فيه،
ماذا تعني عودتك؟»

أثار هاملت بجملة: «ماذا تعني عودتك»، فضول السامع أوّلاً، وإدخال الخوف في النفوس، خاصة حينما طلب الشبح من هاملت أن يتبعه إلى «مكانٍ أكثر عزلة»، وهاملت لا يعرف هل نوايا الشبح خبيثةٌ أمْ خيّرة.

قد يكون من المفيد أن نتتبع تقنيات شيكسبير في تكبير الخوف مرحلة بعد أخرى.

استنجد هاملت حين رأى الشبح، «بملائكة السماء ورُسلها أن تحميه». كذا تهالك كلية مما رأى، فلم يسعفْه عقله في تفسير هذه

الظاهرة الغريبة، ولا استُنفرتْ قواه الجسمانية للذود عنه؟ خزينه في العقل الباطن عن الأشباح جعله يجفل كردّ فعلٍ آنعكاسي. المعتقدات الاليزابيثية المتفشية آنذاك، تقول: «إنّ الذين يرون الأشباح يجدون شفاههم في كثير من الأحيان تتفطّر، ووجوههم تنتفخ كأنما ضربتهم ريح فاسدة» (*Harold Jenkins*: ص: ٢١١: ح: ٤١). بالإضافة فإن شبح الميت قد يتجوّل هنا وهناك، إذا لم تُقَمْ له طقوس الدفن حسب الأصول المرعية. لذا كان على هاملت أن يفتش عن تفسير آخر، خاصة وأنّه متأكد من أن طقوس دفن والده جرت على ما يرام (*Bernard Lott*: ح: ٣٦).

إذنْ ماذا تعني عودتك؟

وحتى يزيد شيكسبير من الغموض الذي يكتنف ظهور الشبح، جعله يأتي من منطقة لا يصلها ضوء القمر:

"أنتَ الجثة الهامدة، بكامل سلاحك مرّة أخرى
لتسير هكذا في ضوء القمر المتقطّع".

يوحي ضوء القمر هنا، إلى أنّه كان "شاحباً ومتقطعا في هذه الليلة المنذرة بالشؤم" (جون أفْ. *Andrew*: ح: ٥٢).

يضفي وجود هوراشيو، وهو صوت العقل في المسرحية، بتعليلاته الحكيمة بعداً آخر للخوف، حيث أشار إلى معتقد كان شائعاً في العصر الاليزابيثي، "ذلك أن الشياطين كثيراً ما تغري الأرواح المضطربة (وقد اضطربت الآن روح هاملت) إلى قنّة جبل (خارجة منه وداخلة في البحر) حيث تستطيع أن تجمّل في عيونهم اليأس، فينتحرون" (*G. R. Hibbard* : ص١٨٣ ح: ٤٨– ٥٣). طريق المنتحرين إلى الجحيم. طريق واحد لا غير.

وزيادة في غموض المشهد نحت شيكسبير كلمة جديدة هي: *Cermens* وهي منحوتة من: *Cerecloth* (قماش مشمّع يُلَفّ به الموتى)، وكلمة: *Cermonies* (أيْ: شعائر).

كانت روح هاملت تلوب. لا يثنيها شئ. لا بدّ من معرفة سرّ الشبح. هذا بحدّ ذاته عاملُ شدّ آخر. قال هاملت: "إنّ حياتي لا تساوي شروى نقير": *Pin's fee*. ثُمّ تبع الشبح حاملاً روحه على كفّه، "إلى حيث ألقتْ رحلها أمُّ قشعم"..

لم يكفّ هوراشيو عن ثني هاملت، بل آستعان هذه المرة بالطبيعة:

"ماذا لو أغراك صوب البحر، يا سيّدي اللورد
أو إلى قمّة المنحدر الصخري المرعبة
تلك المعلّقة على قاعدتها في البحر
وهناك يتحول شكلاً مخيفاً آخر،
قد يجرّدك من السيطرة على عقلك
ويسحبك قريباً من الجنون. فكّرْ في ذلك.
المكان وحده دون باعث آخر،
يضع في كلّ دماغ حوافز للانتحار
إذا هو نظر إلى مسافات بعيدة في البحر
وسمع هديره من الأسفل"
(الفصل الأوّل- المشهد الرابع)

×××

ظهرت مثل هذه المنظورية الجوية، في مسرحية الملك لير، ولها

ما لتلك من تضخيم للخوف، إلاّ أنها هنا أكثر تعقيداً. تدور هذه المنظورية بين أدغار الابن المتنكر صوتاً ولهجة، وأبيه غلوستر الذي فقأت آبنتا الملك عينيه، وهو يريد الآن أن ينتحر.

غلوستر شخصية على طبيعتها، متفانياً في حبّ الملك. لكنه شخصية متسرّعة. جرّ عليه تسرّعُهُ أعقد النكبات، ففقد عينيه. كان له ولد شرعي آسمه أدغار، وآخر غير شرعي آسمه أدموند.

زوّر أدموند رسالة باسم أدغار زعم فيها أنه يريد قتل أبيه للاستحواذ على إرثه. يهرب أدغار ويخلو الجو لأدموند فـ"باض وصفر".

فقأت غونريل، وريغن آبنتا الملك، عينيه لأنه كان يحبّ أباهما.

أدرك غلوستر، لكنْ "بعد خراب البصرة"، بلاهته في إيلاء دزموند ثقته العمياء. أدرك كذلك سوء حكمه على أدغار.

بسبب تسرّعاته تلك، قرّر غلوستر الانتحار، وعيّن لمن يقوده (كان يقوده ابنه المتنكر أدغار) الصخرة الجبلية التي يريد أن يرمي نفسه منها في البحر:

غلوستر: هناك جرف صخريّ، رأسه عالٍ وناتئ،
يطلّ برعب على بحر عميق محبوس
في مضيق ضيّق
خذني إلى حافته الأخيرة بالذات
وأنا سأقوم..."

كان غلوستر يقول ما يمكن أن يكون مفتاحاً أساسياً للمسرحية، حسب بعض النقاد: "إن الأرباب السماوية وحوش سادية".

مهما دار الأمر؛ فقد قاد أدغار والده إلى الجرف الصخري المنشود، أو هكذا ظنّ الأب. الواقع لم يكنْ سوى ربوة صغيرة، صوّرها أدغار لأبيه الأعمى على أنها قمّة شاهقة، وخطرة شديدة الانحدار. معها صوّر الهاوية السحيقة للبحر، بأغرب منظورية جوية مركبة من ثلاثة مستويات.

أراد أدغار من البداية أن يدخل التردد في قلب والده، حيث قال:"النظر إلى الأسفل بهذه الدرجة، شئ مخيف ومدوّخ".

تتكوّن هذه المنظورية كما قلنا أعلاه من ثلاثة مستويات:

أوّلاً؛ الغربان والزيغان الطائرة، وهي تبدو بحجم الخنافس. المستوى الثاني؛ مشهد رجل في منصف الجبل يجمع الأشنان، وهو يبدو لبعده، بحجم رأسه. المشهد الثالث؛ يشمل صيادي الأسماك الذين يبدون كالفئران، ويشمل كذلك البواخر العالية الراسية التي لا تبدو إلاّ زواراق صغيرة.

حينما تكتمل العدة البصرية، ينتقل أدغار إلى حاسة السمع، لأوّل مرة في هذه المنظورية:"وجيشان البحر على الحصى العقيم الذي لا يحصى لا يُسمع".

يشير أدغار في نهاية المنظورية إلى الخوف من النظر إلى البحر الشاهق، وهو شبيه بما ابتدأ به:

" لنْ أنظر أطول خشية أن أصاب بالدوار

ويجعلني نظري القاصر أسقط على رأسي"

قفز غلوستر، فلم يجدْ نفسه إلاّ في مكانه. بينما يعلّل أدغار خديعته هذه لأبيه، بقوله:"أعبث هكذا بيأسه لأشفيه".

المنظورية من مسرحية الملك لير

أدغار: قفْ

النظر إلى الأسفل بتلك الدرجة

شئ مخيف ومدوّخ

إن الغربان والزيغان التي تطير في منتصف الهواء

بالكاد تبدو أكبر من حجم الخنافس

وفي منتصف الجبل

يتعلق رجل يجمع الأشنان، مهنة مروّعة

أظنّ أنه لا يبدو أكبر من رأسه

والسمّاكون الذين يسيرون على ساحل البحر

يبدون مثل الفئران، وهناك باخرة عالية راسية

تضاءلتْ كأنها قارب نجاة صغير

وتضاءل زورقها إلى عوامة صغيرة جدّاً

لا يكاد يُرى

وجيشان البحر على الحصى العقيم الذي لا يُحصى

لا يُسمع

لنْ أنظرَ أطول خشية أن أُصاب بالدوار

ويجعلني نظري القاصر أسقط على رأسي».

الترجمة: معنى أم تقنية؟

يبدو أنّ الرعيل الأوّل من المترجمين، كالمنفلوطي، أوفيلكس فارس، أو أحمد رامي، وفيتزجيالد في ترجمة الخيّام، أو ريتشارد بيرتون في ترجمة "ألف ليلة وليلة" عند الإنكليز، كانوا معنيين بالدرجة الأولى بنقل المعنى. وسواء فهموا اللغة الأجنبية مباشرة، أمْ عن طريق مَنْ يفسر لهم النصّ فإنهم وضعوه في لغتهم الأمّ وضعاً سليماً فنال القبول وانتشر. غير أنّ المترجم الحديث لا يكتفي بنقل المعنى فقط، وإنّما يسعى إلى نقل التقنية التي قيل بها النصّ. بكلمات أخرى، كان المترجم السابق يسأل نفسه: ما الذي قاله المؤلف؟ بينما يسأل المترجم الحديث نفسه: كيف عبّر المؤلف عن فكرته؟ أي ما هي التقنيات التي توسّلها في إظهار المعنى؟

يمكن أن نضمّ إلى هذه المدرسة المعنية بالمعنى والغافلة عن التقنية، مترجمين نالا شهرة واسعة هما: جبرا إبراهيم جبرا، وطه محمود طه. كلاهما كرّس من حياته سنين طويلة للترجمة، وكلاهما درّس مادّة الترجمة في الجامعات، إلاّ أنهما، جبرا في ترجمة بعض أعمال شيكسبير، وطه في ترجمة يوليسيس اجتهدا في ترجماتهما اجتهادات من الصعب قبولها، أو إساغتها، ذلك لأن أهمّ ما بشيكسبير تقنياته، وأهمّ ما بجيمس جويس أساليبه المنوعة في التعبير. إلاّ أنّ المترجمين أهملا تلك التقنيات التي ميّزهما، فركّكتْ ترجمتُهما وخلت أو كادتْ، من النبض والروح والتفاعل.

ما هي تلك التقنيات؟ وهل يمكن التعرّف عليها؟ ولماذا أصبحتْ مهمةً أو في غاية الأهمية، في العصر الحديث؟ ولكنْ قبل ذلك لنتعرّفْ على بعض الأوهام التي وقع فيها المترجمان المشار إليهما أعلاه ولماذا؟

من المحيّر، كيف يقع مترجم مقتدر كالمرحوم طه محمود طه في زلاّت ترجمية لا تتناسب وتضلعه من اللغة الإنكليزية أو تمرسه في الترجمة. زلاّت وليست اجتهادات، لأن الاجتهاد في أبسط تعريفاته، تفضيلُ حالةٍ على حالةٍ أو حالات.

حرصاً على عدم إفلات خيط الموضوع من أيدينا، ستقتصر هذه المقالة على النظر في ترجمة الجزء الثامن من يوليسيس أو على قسم منها، لطول الاختلافات وتنوعها، بالمقارنة مع ما جاء من شروح في كتاب: "*Ulysses Annotated*"، قام بها *Don Gifford* و *Robert J.. Seidman*.

هذه المقالة مدينة جملة وتفصيلاً في الشروح والتعليقات إلى الكتاب أعلاه.

فاتت مترجمنا المرحوم طه معاني الكلمات العامية، ولا سيّما الإيرلندية التي استعملها جويس، وكذلك المصطلحات الدارجة و الأمثلة الشعبية. من ذلك مثلاً أنّ جويس وصف رئيس إحدى كليات دبلن بأنّه: *TINNED* وهي تعني في لهجة دبلن الدارجة أيضاً: لديه نقود: غني، إلا أنّ المترجم تصوّرها معلب. ومن باب الصدف أنْ كان اسم ذلك الرئيس: سلمون (نوع من السمك). ربما هذا ما زيّن للمترجم أن يضع الصيغة العربية على الشكل التالي: "منْزل... الدكتور سلمون: سلمون معلّب مترب. مترب معلّب جيّداً من الداخل".

كيف يكون الشخص معلباً؟ ولماذا أضاف المترجم: مترب؟ أمّا ما قاله: "مترب معلّب جيّداً في الداخل فزلّة أخرى. ذكّر المنزل، بلوم بكنيسة حفظ الجثث، فرغم صرامة هندسته من الخارج إلاّ أنّ داخله مترف وأنيق. الترجمة الصحيحة هي أنّ: "منزله يشبه كنيسة حفظ الجثث". أدناه النص الإنكليزي:

Provost's house. The reverend Dr. Salmon: tinned salmon. Well tinned in there. Like

A mortuary chapel.

كان جويس يصف زمرة من البوليس، ويذكر أنّ أفضل هجوم على أيّ منهم هو بعد تناولهم حلوى "البودينغ" مباشرة لأنهم يكونون متخمين. سخر جويس من طريقة أكلهم الهمجية فقال:

Prepare to receive"

cavalry. Prepare to receive soup"

.. هذا التعبير إنّما هو أمر يصدر لمفرزة مهددة بالغزو، حيث يتوجب عليهم اتخاذ وضعية الدفاع، عندئذ "يركع الجنود في الصفّ الأمامي على إحدى الركبتين والبندقية بحربتها المائلة إلى الأمام، وعقبها مسند على الأرض".

يبدو أنّ المترجم لم يفهم ما المراد من هذه السخرية من البوليس، فجاءت ترجمته كالتالي: "استعدْ لملاقاة الفرسان، استعد لملاقاة الحساء". وهكذا فبالإضافة إلى عدم استيعاب مغزى التعبير، فإن المترجم غيّر المخاطبين من الجمع إلى المفرد.

من التعابير الأخرى التي فاتت معانيها على المترجم ما يلي:

On the baker›s list: أيْ على ما يرام. يقال هذا، جواباً عمّنْ يسأل: كيف الحال؟. إلاّ أنّ المترجم ظنّها تعني: "لا يشبع من الأكل".

٢–*Turn up like a bad penny*: وتعني: تفاصيل مزعجة لا معنى لها. ظنّها المترجم: "كالعملة الرديئة تلفّ وتدور"

٣–*He has me heartscalded*: ومعناه: يسبب وفاتي وهو ما يزال قيد الاستعمال بدبلن. ظنّها المترجم: "سمّم حياتي"

على أية حال، كثيراً ما يقتبس جويس من أغاني الأطفال، ومن الأغاني الشعبية أيضاً. وطالما كان يمزج كلمات أغنية بأخرى مما أوقع المرحوم طه باجتهادات غريبة. من ذلك مثلاً: *Gammon & spinach*»". ظنّها المترجم تعني: "سمك لبن تمر هندي". الصواب: هذا تعبير عامّي يعني: ماجريات يومية عادية، على غرار ما جاء في الأغنية الشعبية: المقطع الأوّل: "ضفدع ينطلق لصيد الأصوات/ هايْ هوْ قال رولي/ ضفدع ينطلق لصيد الأصوات/ سواء

رضيَتْ أمّه أمْ لا/ مع دجاجة مكتنزة وفخذ خنزير وسيانخ *Gammon & spinach* هايْ هوْ اقال أنتوني رولي."

من الأغاني الأخرى التي اقتبس منها جويس، أغنية من كلمات آني كروفورد. كان جويس يصف البروفسور غوردن في آخر حفلة موسيقية له مع مولي زوجة بلوم، فقال: "بالتأكيد آخر ظهور له على أيّ مسرح "ربّما لأشهر وربّما إلى الأبد". يعيد جويس هنا صياغة الأغنية: "آه هل نسيتِ أننا سننفصل بعد وقت قصير/ آه، هل نسيتِ

أننا سنفترق هذا اليوم/ قد يكون فراقنا لسنين وقد يكون إلى الأبد/إذنْ لماذا أنتِ صامتة ياكاثلين مافورنين؟" إلاّ أنّ المترجم لم يفطن إلى الأغنية فترجمها: "ربما في غضون أشهر، وربّما في المشمش".

قد تكون اقتباسات كهذه صعبة على كلّ مترجم. الأسلم هو الرجوع إلى المصادر المتخصصة. من تلك الصعوبات على سبيل المثال، ما جاء في الحوار ما بين المسز برين والمستر بلوم، وكانت قد أرتْه بطاقة تسلّمها زوجها صباحاً:

"– ما هذا؟ تساءل المستر بلوم، متناولاً البطاقة؟ *U.P*?

–*U.P*: *UP* قالت. شخصٌ ما أراد أن يظهر عجزه. عار عظيم عليهم كائنٌ مَنْ كان"

قال المرحوم طه في ترجمة المقطع أعلاه:

" – وما فيها؟ سألها مستر بلوم وهو يتناول البطاقة. م. س.؟

–م.س. مس. قالت. واحد يحاول أنْ يسخر منه. وهذا عار منهم مهما كان الفاعل»

أيْ أنّ المترجم فسّر *U.P* ب: "م. س. مس"، ولكن ما معناها؟ ما المقصود بهذه الحروف؟

المعنى أن*UP* صفة لشراب الويسكي إذا كان تحت المستوى القانوني المطلوب. استعمل أحد تلامذة الصيدلة تعبير: *UP* للإعلان عن موت وشيك، لامرأة عجوز. وفي الترجمة الفرنسية ليوليسيس ترجمت البطاقة على النحو التالي: *Fou Tu*: أيْ أنتَ مجنون: كنتَ سكرانَ.

جاء في الرواية وصف لزوج بيورفوي:

«*Poor Mrs Purefoy! Methodist husband. Methodist in his madness*"

صاغ المرحوم طه ترجمة السطر على الوجه التالي: «مسكينة مسز بيورفوي! وزوجها الميثودي المنهجي. منهجيّ في جنونه».

جويس يومئ بهذا المصطلح *Methodist* إلى الفصل الثاني – المشهد الثاني ٢٠٧ –٢٠٨ من مسرحية هاملت، وفيه يتظاهر هاملت بالجنون، أمام بولونيوس مستشار الملك الذي بعثه لمعرفة أسباب سلوك مكبث الغريب مؤخراً. كان هذا المستشار متخماً بالألفاظ الجوفاء والبلاغة الفارغة. قارع هاملت لغة بولونيوس الجوفاء بأشدّ منها، جَوَفاً، مع حركات غير سويّة. استغرب بولونيوس، فقال ملاحظة على جانب: "على الرغم من أنّ هذا جنون، إلاّ أنّ فيه نظاماً".

الغريب أن المرحوم طه ترجم: "*Cheese digests all but itself*" أيْ: "الجبنة تكاد تهضم نفسها"، بالصورة التالية: "تهضم الجبنة كلّ شئ عداها". كان هذا التعبير: "الجبنة تهضم نفسها" شائعاً في القرن التاسع عشر، حيث كانت عملية صنع الجبن شعبية واعتبرت مثل عملية الهضم، لأنها تتطلب استعمال الأنفخة (الغشاء المبطّن لمعدة العجل الرابعة)، وهي مادّة تؤخذ من معدة الحيوان وتستعمل لتخثير اللبن.

جاء بعد الجملة أعلاه مباشرة: "*Mity cheese*"، أي الديدان المفصلية، إلاّ أنها في ترجمة طه انقلبت إلى: "الجبنة العظيمة"، متصوراً أنّ *Mity* هي *Mighty*. وقبل ذلك تصوّر أنّ معنى: *All but*: كل شئ

عـدا. المعروف أنّ الديدان المفصلية تتكاثر في الجبنة وتهضمها، تاركة كتلة طحينية بنية اللون حيثما وأينما انتقلتْ.

أكـثر من ذلك ترجم المرحوم طـه بعض الجمل بعكس معناها. من ذلك مثلاً، وصْفُ بلـوم لصبيّ أعمى وكيف يكون احترازه في تجنب المخاطـر، قائلاً: "*Behind a bull: in front of a horse*" أيْ خلف ثـور، أمام حصان" وذلك لانّ الثور لا يـركل إلى الخلف ولا الحصان يرفس إلى الأمام. إلاّ أن الترجمة جاءت عكس ذلك: "أمام ثور خلف حصان".

المعـروف أنّ المرحوم طه ترك التعابير غـير الإنكليزية على حالها، بلغاتها الأصلية، غيرَ محاولٍ إعانة القارئ على فهمها ولو بحاشية. من تلك التعابـير في هذا الجزء موضوع البحث: *LA CAUSA SANTA*: أي القضية مقدسة، ووضعها باللغة الإيطالية.

وردتْ هـذه العبارة في غنـاء انفرادي في الفصـل الرابع من أوبرا *LES HUGUENOTS*. تعالج الأوبرا مذبحة البروتستانت الفرنسيين عام ١٥٧٢.

تصـرّف المترجم كذلك ببعض الكلمـات التي وردت في الكتب الدينية ولم يرجع إلى أصولها، من ذلك:

ترجـم "*Wheels within wheels*": "حلقـات متشابكـة في حلقات"، غير أنّ بلوم استعملها على غرار سِفْر حزقيال: (الإصحاح الأوّل–١٥ –١٦): "فنظـرت الحيوانـات وإذا بكـرةٌ واحـدةٌ علـى الأرض بجانب الحيوانات بأوجهها الأربعة. منظر البكرات وصنعتها لمنظر الزبرجد. وللأربع شكل واحـد ومنظرها وصنعتها كأنها بكرة وسط بكرة".

من ذلك أيضاً ما ورد في ترجمة المرحوم طه: "يا تُرى ما طعم لحم البجـع" بدلاً من لحم البطوط التـي كان شأنها شأن الغربان والنوارس غير نظيفة في سفـر لاويين (الإصحاح ١١/١٣ –١٨). مع ذلك فقد كان لحـم البط من الأطعمة الشهية بإنكلترا في العصور الوسطى. على هذا أُعتبر البط من الطيـور التابعة ملكيتها إلى العائلة المالكة، وللملك وحده حقُّ التصرّف بها.

المترجـم الآخر الذي يجمل التوقف عنده، هو جبرا إبراهيم جبرا، نظـراً لما له مـن صيت في هذا البـاب. يبدو أنّ المرحوم جـبرا لم يُولِ الاهتمـام الـكافي للمصطلحـات الخاصـة بشيكسبير لـدى ترجمته لمكبـث. أو ربّما لم يلتفـتْ إلى تقنيات شيكسبير التعبيريـة، لذا مذقتْ ترجمته لدرجة ضاع معها طعم الأصل.

قـد نهتدي إلى جواب أكثر إقناعاً لو أننا وُفّقنا إلى جواب أو أجوبة عـن الأسئلـة التالية: لماذا تعـددت نسخ كل مسرحيـة من مسرحيات شيكسبـير؟ بكلمات أخـرى، ما الفرق بين هـذا المحقق وذاك؟ هل مـردّ ذلـك، إلى الاختلافات في المخطوطـات الأصليـة، أم في ثقافة المحققين؟ أمْ يا تُرى في فهم صناعة التأليف عموماً، والإحاطة بمعرفة تقنيات شيكسبير على وجه الخصوص؟

من المحتمل أنّ معرفة تقنيات الكاتب، شاعراً كان أمْ ناثراً، هي سرّ الاختلاف بين المحققين وبالتـالي المترجمين، وسر البعد أو القرب من النصّ الأصلي.

خشية الإطالة، سنتناول هنا تقنية الحواس وأهميتها في تقويم النصّ ونرى كيف يؤدي فهمها إلى اقتراب الترجمة من النصّ الأصلي.

الحواس:

ما من شاعر فَصَل الحواس عن بعضها، وجعلها غريبة ومتصارعة، فيما بينها، مثل ما فعل شيكسبير -كما يبدو-، ولا سيّما في مسرحية مكبث.

إنها علامته الفارقة. أمّا تقنيته في ذلك فمدهشة.

أوّلاً يعطّل شيكسبير، الوعي، ويجعل الحواس تنوب عنه بالتفكير، واتخاذ القرار. على هذا يتخذ الصراع بين الحواس، وبغياب الوعي، صيغة مأساويّة أعمق، قد تقود إلى التهلكة. الجنون في كلّ الأحوال مضمون.

فاعتباراً من الفصل الخامس، على سبيل المثال، يعطّل شيكسبير وعيَ الليدي مكبث. تسير في نومها. عيناها مفتوحتان، إلاّ أنّهما عاطلتان. ما من فائدة حتى لنور الشمعة التي كانت تحملها بيدها. لا ترى، ما تراه. أو ترى ما لا تراه. ظلّت تغسل بقعة دم الملك دَنْكَنْ الوهمية لربع ساعة، تغسل وهماً لربع ساعة، وتصيح:

"إمّحي أيتها البقعة اللعينة! إمّحي".

كذا الأمر، بتعطيل الوعي، بتعطيل النور، بتعطيل حاستي البصر والسمع، تظهر حاسة الشمّ بأعلى صورها ضراوة وتوحّشاً: «هنا ما تزال رائحة الدم، كل عطور العرب لن تُطيّب هذه اليد الصغيرة. واه! واه! واه!»

يتمزّق الإنسان أوّل ما يتمزّق حينما تتقاتل حواسّه. تَقاتُلُ الحواس أغرب معركة، أوّلاً لأنّها غير منظورة، وثانياً لأنّ انتصار أية حاسة، إنما هو اندحار شامل للإنسان.

كانت الليدي مكبث تحمل بيدها نوراً عقيماً، شمعة مظلمة. جاء في سفر أيوب -(الإصحاح الثامن عشر -٦-): "النور يظلم في خيمته وسراجه فوقه يظلم". إلاّ أنّ شمعة مكبث تختلف عن شمعة زوجته، وإن تشابهتا شمعاً وفتيلاً. مكبث يصيح: "إنطفئي، انطفئي أيتها الشمعة القصيرة الأجل». أراد أنْ يطفئ الشموع التي كانت تضئ خشبة المسرح، أو أنه يا تُرى أراد أنْ يطفئ نور الوجود؟ الظلام منقذه الوحيد. ما من منقذ سواه. أين يجد الظلام أذنْ؟ أراد أنْ ينتصر على حاسة بصره:

«بدأتُ أتعب من شمس الحياة،
وأرغب الآن لو أنّ هيكل الوجود يتدمّر.-
إقرعوا ناقوس الخطر- إعصفي يا ريح!
تعال يا خراب"

عصفت الريح ولكنها عصفت عليه من داخله. جاءه الخراب من داخله. حواسّه تتفكك، تتفكك وتنفصل عن بعضها بعضاً.

إلاّ أنّ جبرا لم يلتفت إلى قدرة شيكسبير العجيبة على استعمال الحواس، ولا إلى أهمية المنظورية في رسم الصور الشعرية.

من مزالق ترجمة يوليسيس

-القسم الأوّل-

نشر استاذ معني بترجمة يوليسيس مقالة بعنوان «قراءة في الترجمة المصرية لرائعة جيمس جويس»، في صحيفة، مقرّها لندن. تناول الكاتب بعض عيّنات من ترجمة المرحوم طّه محمود طه، وقارنها بأصولها الإنكليزية، مبيّناً الأخطاء. ثمّ قال: «هي غيض من فيض من الأغلاط المتراكمة المتتابعة المتلاحقة نصّياً وأسلوبياً وبنائياً مما يفقد الترجمة مصداقيّتها بصرف النظر عن ضخامة آسم المترجم أو صغره، وكان أملي عند قراءة ردّ الأستاذ صلاح نيازي أن أجده وهو يكشف مثالب الترجمة المصرية وعيوبها البليغةلأن ذلك وحده يكفي مسوّغاً لتقديم ترجمة جديدة لترجمة يوليسيس...».

في الظنّ، أنّ الترجمات المتعددة لنصّ واحد من قبل عدّة مترجمين، لا تكون في معظم الأحايين، تنافساً محموماً وكأنّ الترجمة حلبة ديكة. كلّ ترجمة جديدة فهْم جديد. قد لا تكون له علاقة بما قبله حتى إذا أفاد منها. على هذا درج محرّرو شيكسبير، فظهرت أكثر من طبعة لكلّ مسرحية بآسم محرر جديد.

شخصياً كنت قبل فترة استزيد من معرفتي القليلة بـ: «اعترافات» أوغسطين. عثرت على أكثر من آثنتي عشرة ترجمة لها عن اللاتينية. يبدو أن كلّ مترجم تفاعل معها تفاعلاً خاصّاً فانجذب لترجمتها. الترجمة بهذه المثابة كشرح ديوان شعر، لا يقتصر على شارح واحد.

الترجمة الجادّة، الترجمة المسؤولة، ليست، ويجب ألاّ تكون، على سنّة ألفية آبن مالك: «فائقةً ألفية آبن معطي».

المرحوم طه محمود طه لا يمكن إلاّ أن يكون مترجماً جادّاً. فالرجل ترجم عام ١٩٦٤ الفصل الرابع من يوليسيس ونشره، ثمّ ترجم عام ١٩٦٥ الفصل العاشر. ثم أعدّ ونشر «موسوعة جيمس جويس» واستغرق إعدادها خمس سنوات. وبعد ذلك عاش بدبلن لمدة ثلاث سنوات، قبل أن يتفرّغ نهائياً لترجمتها. فرغ منها كاملة عام ١٩٧٨.. أكثر من ذلك حصل المرحوم طه على منحة إجازة تفرّغ من الحكومة الكويتية قضاها في جامعة تولسا أكلاهوما بكلية الدراسات العليا، راجع فيها كما يقول: «النصّ مع عميدها الأستاذ توماس ستيلي رئيس تحرير مجلة: جيمس جويس، الفصلية وغيره من الأساتذة المتخصصين في جويس والأدب الحديث». (المقدمة: ١٢-١٣).

لا ريب، كنت مديناً للمرحوم طه في الجزء اليسير الذي قمت بترجمته من يوليسيس. ذكرتُ في المقدمة: «لقد ترسّمت خطى الدكتور طه محمود طه في ترجمته الأولى للرواية. كان قد افتتح طريقاً لم يقوَ عليه غيره... لولاه، لولا تدشينه، لما كانت لديّ أيّة شجاعة على الإقدام على الترجمة» (ص ٧-٨).

عود على بدء. نشرتُ بعض المقالات عن بعض اجتهادات المرحوم طه المستغلقة، ولكن- كما يبدو- لم يطلع عليها الدكتور المومأ اليه أعلاه. فإكراماً لاهتمامه واهتمام الآخرين، أضع أدناه ملاحظات سريعة عن الفصل السابع.

لكن قبل ذلك، قد يجمل القول إن المرحوم طه، كرجل تربويّ أيضاً، كان معنياً إلى حدّ ما، بالقارئ فبسّط له المعنى على حساب

تقنيات النصّ، فأهمل إهمالاً يكاد يكون تامّاً بما يُعرَف بالـ: *Stream of consciousness*

لدى جويس أيُّ تيار الوعي.

المعروف كما جاء في "قاموس المصطلحات الإنكليزية"، إن تيار الوعي ابتدعه هنري جيمس في كتابه: "مبادئ علم النفس" (١٨٩٠)، ولكنّ الذي طوّره فعلاً هو روائي فرنسي مغمور يُدعى ادوار دوجاردان. إلاّ أن جيمس جويس استنفد كل احتمالات هذه التقنية وأوصلها في الغالب إلى الذروة في يوليسيس.

في الظنّ أن تيار الوعي، ومايستحضره من تداعيات لا حصر لها، من تناصّ لا حصر له، هو أكبر صعوبة شائكة بوجه كلّ ترجمة.

أدناه بعض الأمثلة عن تيار الوعي وكيف انخذل فيها المترجم.

لنأخذْ هذه الأسطر من المقطع المعنون: "عزيزتي دبلن الحقيرة":

أناس من دبلن

– راهبتان من دبلن منذورتان لفيستا *Vesta* (ربّة "الموقد والوطن")، قال ستيفن. مستتان وتقيّتان. عاشتا بشارع فمبولي لخمسين وثلاث وخمسين سنة.

– أين ذلك؟ قال البروفسور.

بالقرب من بلاك كبتس، قال ستيفن.

ليلة رطبة تفوح برائحة خبز يثير الشهية. على الحائط. وجه كمادة شمعية ذائبة تلمع تحت خمارها القطني. قلبان مهتاجان. مدوّنات أكاسيا. أسرعْ، يا محبوبي!

إفعلها الآن. حاول الإراقة. لتكنْ حياة".

يقول البروفسور في النهاية: (راهبتان حكيمتان).

لا بدّ من الإلمام بالمعلومات التالية في الأقلّ قبل الشروع في الترجمة. (المعلومات مستقاة من كتاب *Ulysses Annotated*).

أوّلا، العنوان المثير هذا "عزيزتي دبلن الحقيرة"، من صنع أدبية إيرلندية تدعى ليدي سدني مورغان ١٧٨٠–١٨٣٩). أعطى جويس لمدينة دبلن بهذا الاقتباس، بعداً ثقافياً وبعداً آخرَ زمانياً، أي أنّ دبلن العزيزة منذ ذلك التأريخ ما تزال، على حالها، حقيرة.

تكاد تكون كلّ عبارة هنا جملة موسيقية خاصة ومستقلّة لا تبرز شخصيّتها إلاّ بما قبلها وما بعدها. تشكّل بمجموعها وشيجة موسيقية متضامّة. فـ: "راهبتان" ترجمة لـ:

(عذراوان: *Vergins*) تتناسبان مع راهبات ربّة الموقد والوطن عند الرومان. لـ: "دبلن" هنا وقع لتماثلها مع روما.

حيث معبد فستا الثابت هناك، كثبوت وجود الراهبتين في شارع واحد، لأكثر من خمسين سنة.

حينما ذُكر شارع فمبولي، تداعت أفكار ستيفن باللاّوعي إلى الليلة التي التقى فيها بمومس هناك. كان فيه جوع وخوف، وذوبان حار لا يقوى على التماسك. حمّى جنسية. كانت رائحتها مثل رائحة خبز مثير للجوع. اشتهى. تردّد. تحثّه. لا يهمّ على الحائط. إفعلها. طلبت منه أن يسرع في الإراقة. من أجل الحياة.

"لتكنْ هناك حياة"، قالت له: *Let there be life*. كيف تداعى الفكر هنا إلى عملية الخلق بمعناه الفني والديني؟ ما التماثلات بينهما؟

المقطع بكامله مبنيّ على التماثلات. جاء في سفر التكوين: "وقال الله ليكن نور فكان نور" (١:٣).

ما علاقة مدوّنات أكاسيا *Akasia Records* ؟(الأكاسا في العقيدة الثيوصوفية هي الوسيلة الوحيدة الكاملة والذاكرة التي لا تفنى للطبيعة الخالدة، كلّ فكرة، صامتة أم منطوقة، تبقى فيها سرمدية).

لماذا قال البروفسور في النهاية: "راهبتان حكيمتان؟ أين الحكمة؟ أين تداعيات اللاّ وعي؟ الحكمة كانت على غرار قصة المسيح الرمزية عن العذراوات العشر. (متّى: ٢٥: ١-١٣).

قلنا لا بدّ من معلومات كهذه، قبل الشروع في الترجمة. يبدو أن هذه المعلومات لم تتيسّر للمرحوم طه، فجاءت ترجمته بالمنسوق التالي:

«إيرلنديون من دبلن

– عاشت عانستان فيستاويتان من دبلن، قال ستيفن. عجوزان متدينتان. واحدة في الخمسين والأخرى ثلاثة وخمسين عاما في حارة فومبلاي

– أين هذا المكان؟ سأل البروفسور

– بالقرب من بلاك بيتس

ليلة رطبة تفوح برائحة عجين مسغب. على الحائط. وجه يلمع وَدَكُهُ تحت شالها الصوفي. قلوب مسعورة. في السجلات الأكاسية. بسرعة يا لوحي!

لنكمل الآن. تجرّأ. لتكن حياة.»

من أين جاءت: «عانستان»؟ لا وجود لهما في النصّ. إنهما عذراوان لأنهما منذورتان. بإرادتهما. إنهما راهبتان منقطعتان. المرأة العانس في أبسط معانيها هي التي حاولت الزواج و لم يحالفها الحظ كما يقولون. وحينما وصفهما بـ: «فيستاويتان» وهي صفة غامضة وربما منفرة، جعلهما منكودتين، ولعلّة فيهما. دعى المترجم شارع فومبلي، حارة إنما جعلهما وكأنّ غير معروفتين. بينما الكل يعرفهما لأنهما تعيشان ومنذ أكثر من خمسين عاما في شارع واحد مما يوحي أنهما محدودتان، ذهناً وتجربة، وحياتهما قفار خالية من أيّ تنويع، أو عمق.

تزداد النفرة من المرأتيْن في ترجمة المرحوم طه حينما جعل «الليلة الرطبة تفوح برائحة عجين مسغب». ما العجين المسغب؟ وتزداد النفرة أكثر حينما جعل الوجه «يلمع وَدَكُه»، أي أنها لم تغتسل.

بينما الصورة التي رسمها جويس للمومس دقيقة وعميقة ونقية. أوّلاً لأنه قرن الوجه بالشمعة، وقرن حمّى الجسد بشمع ذائب. أمّا عمق الصورة فيتبين في الوشاح وكأنه غلالة عروس. ثمّ هل هناك أنقى من بياض القطن؟

على أية حال لم يكنْ صوفاً كما في ترجمة المرحوم طه.

هذا مثال آخر عن تداعيات تيار الوعي، وكيف تُصبح الكلمات معمّيات لا نفاذ إليها. ففي المقطع المعنون «إرحمنا ياربّ»: *Kyrie Eleison*) / كتبها جويس بالإغريقية وهي تشكّل جزءاً من القداس).

يدور الحديث هنا حول أفضلية اللغة الإغريقية على اللغتين العبرية والإنكليزية. فاللغة الإغريقية هي لغة العقل. ومن العقل ينتقل جويس

إلى النقيض، أي العاطفة الدينية التي لها قوّة الغريزة. ينتقل بعد ذلك بسخرية، إلى "الفروسية الكاثوليكية" وكيف آنهارت في معركة الطرف الأغر، ومن الطرف الأغر إلى الإسبارطيين وكيف دمّروا أساطيل أثينا. بعد سنوات يظهر قائد أثيني آسمه بيروس، ويستمر السرد بالمنسوق التالي:

« قام بيروس وقد ضلّله تفسير حلم، بمحاولة أخيرة لاسترداد سلطة الإغريق. مخلصون لقضية يائسة.

ابتعد عنهم بخطوات واسعة صوب النافذة.

– مضوا إلى المعركة، قال المستر أومادن بيرك باكتئاب، ولكنهم يخسرون على الدوام.

– بو هو! بكى ليتهان بصوت ضئيل. بسبب حجارة وقعت عليه في النصف الثاني من النهار. بيروس، مسكين، مسكين، مسكين!».

في هذه الأسطر المقتبسة، أربعة استغلاقات مبهمة لا يعطيك فيها جويس أية إشارة إلى مصدرها. أية إشارة إلى معناها. أية إشارة إلى ضرورة وجودها. ولأنها غامضة فما في يد المترجم حيلة سوى ترجمتها حرفياً كما فعل المرحوم طه.

الجمل المبهمة في المقطع أعلاه هي: (١): بيروس وتفسير حلمه. (٢): مخلصون لقضية يائسة. (٣) مضوا إلى المعركة. (٤): بسبب حجارة.

في هذه الجمل الأربع، حوادث وقعت في جغرافيات وأزمنة مختلفة.

لنتعرف أوّلاً، وإنْ باختصار، على خلفيات هذه الجمل، حتى يلمس القارئ عملياً كم هي صعبة قراءة يوليسيس، ناهيك عن ترجمتها.

قام بيروس القائد الأثيني في نهاية حكمه، وبعد فشله بإيطاليا وصقلية بهجوم على إسبارطة. أمّا الوحي الذي ضلّل بيروس، فهو حلم فسّره على أنّه وعدٌ بنجاحه في محاولته لقهر إسبارطة، لكنّه اندحر، وباندحاره سقطت أثينا.

لكن لماذا مخلصون لقضية يائسة؟ وما سبب توقيتها؟

أوّلاً، الموضوع السابق في هذا الفصل معنون: «قضايا يائسة». أشار فيه جويس إلى ثائر إيرلندي آسمه روبرت أمري (١٧٧٦–١٨٠٢). أراد أن يحتلّ قلعة دبلن، وقد وعده نابليون بإمداده بالعون. لم يأت العون لا من نابليون ولا من الايرلنديين أنفسهم. ألقيَ القبض عليه وشُنق وقُطعت رقبته. لكنْ رغم فشله هذا، إلاّ أنه نجح كأسطورة ممجّدة وحيّة بين الإيرلنديين. يقول شارح يوليسيس: «يكمن نجاح أسطورة أمري في الحاجة لتمجيد الفشل. فالفشل التراجيدي عاد فأصبح جزءاً من الهوية الايرلندية، وهو شئ لا يمكن تمييزه عن القضية نفسها».

أمّا مضوا إلى المعركة: فهو عنوان قصيدة للشاعر الايرلندي ييتس «وردة». أعيدت كتابة القصيدة وأصبح عنوانها: «وردة المعركة». إقتبس ييتس العنوان الأوّل من النعت الذي أعطاه ماثيو ارنولد لكتابه: «دراسة في الأدب الكلتي»(١٨٦٧): «مضوا إلى المعركة، لكنهم يخسرون على الدوام».

أما قصة الحجارة التي أماتت بيروس، فهي أنّ هذا القائد، قطع على نفسه عهداً بنصرة أحد المواطنين في نزاع داخل المدينة. إلا أن بيروس وقع في الفخ، وحينما حاول الهرب من المدينة، اشتبك معه أحد الأشخاص في شجار. وفي الوقت الذي كان فيه على وشك قتل المهاجم، قامتْ أمُّ المهاجم برميه بآجرّة من أعلى البيت. صُعِق بيروس، وسقط من الحصان، فقُتِل.

لنتوقّفْ قليلاً، ونتمعّن في ترجمة المرحوم طه التي جاءت بالمنسوق التالي»

«وقام بيروس بمحاولة أخيرة، وقد أضلّه وحي، لاستعادة أمجاد اليونان. وفياً لقضية خاسرة.

تمشّى بعيداً عنهم نحو النافذة

– لقد كانوا يسيرون للحرب، قال مستر أومادن بيرك بحزن، ليفنوا دائماً.

– بوهو هوّ! بكى لينيهان بأنين خافت. وبسبب طوبة أردته قتيلا في النصف الأخير من الحفلة. بئس بئس بئس بيروس!».

قد لا يجد القارئ غير المدرّب، على القراءة التحليلية، أي خلل في الترجمة، ما دام لا يعرف الأبعاد الخافية للجمل أعلاه، وهي نفسها كانت في الغالب خافية على المترجم.

هل كان غرض بيروس استعادة أمجاد اليونان، أم استعادة السلطة؟ هل كان متهوراً أم متحمساً؟ وكيف عرف المترجم أنّه كان وفيّاً لقضية «خاسرة»؟ لا سيّما وإنه مقتنع كل الاقتناع بحلمه الذي زيّن له

النجاح. أم أنّ جويس انتقل باللاّوعي إلى الشعب الإيرلندي وكيف كان وفيا لقضية روبرت امري التي أشرنا إليها قبل أسطر، رغم فشل محاولته؟

أكثر من ذلك هل قُتِل بيروس في حفلة أم في معركة؟ ولماذا بئس بئس بئس»؟. ألا تشكّل هذه الـ: »بئس» موقفاً معاديا من لدن المترجم تجاه بيروس؟ كان جويس يرأف ببيروس فقال: *poor*، *poor*، *Poor* أي مسكين، فكيف أصبحت بئس؟ ثمّ أين الحفلة التي قُتل فيها بيروس"؟.

نتيجة هذه اللادراية بخلفيات النص، آرتبك المترجم في نقل تقنيات جويس. لا عجب إنْ باتت الجمل سردية مثقلة بالروان ففقدت لذعتها ومفاجآتها. خصوصية الكاتب بتقنياته، لا ريب.

ذكرنا أنّ جويس قارن في البداية بين اللغة الإغريقية، لغة العقل، وبين العبرية والإنكليزية. ثم قارن بين الحضارة الأغريقية والحضارة الرومانية. قارن بين انهيار "الفروسية الكاثوليكية" متمثلة بانهيار أساطيل نابليون وكان كاثوليكياً، (دون أن يذكر آسمه)، مع انهيار الأسطول الأثيني على يد الإسبارطيين. أوصلنا جويس بعد ذلك إلى بيروس.

هذه المعلومات الحربية صُوّرت في النص كأمواج متلاطمة، وكأنها بلا زمن وبلا جغرافية. الأمواج عادة متداخلة. لأنها بلا تأريخ وبلا زمن. لا يمكن فصل موجة عن موجة، ولكنها بمجموعها بحر.

قابل جويس هذا البحر بإيقاع متشابه في الأسلوب. انتقالات سريعة. كمن يراقب معركة محتدمة. الاجساد تتداخل.

عنـد هـذا التوقيت قـال جويس: "ابتعد عنهم بخطـوات واسعة صوب النافذة". الخطوات الواسعة مهمة جداً وكأنه وبسبب مما سمع مـن أهوال دخل في قلبه الرعب. كأنْ سمـع شيئاً في الخارج، فذهب صوب النافذة. من هنا تأتي أهمية توقيت جملة: "مضوا إلى المعركة"، وكأنه كان يراقب أناساً مرّوا وهم في طريقهم إلى المعركة.

الفشل في هذه المعركة يتناده مع فشل بيروس.

ترجم المرحوم طه هذه التقنية الفريدة بشكل مغاير. قال:

"تمشّـى بعيـداً عنهم نحـو النافذة". ألا تدلّ تمشّـى على بطء في الحركـة؟ على لا أبالية مـن نوع ما؟ على النفرة ممـا دار من حديث؟ بالإضافة فإن: "بعيداً" تقوّي الافتراضين السابقيْن، وتدل على شساعة المكان بينما كان المكتب ضيّقاً.

ثمّ قال: "لقد كانوا يسيرون إلى الحرب"

أضـاف المترجم هنا كلمة: "كانوا" فأصابت الجملة بالتلف. ذلك لأنه جعل الحدث تأريخاً عفى وليس واقعاً استحضره تيار اللاّوعي.

أما ترجمة: "*But they always fell*" بـ: ليفنوا دائماً، فقد يكون الاجتهـاد فيها غير دقيق. يفنون غير يخسـرون، لأنك في الخسارة قد تجدد قوّتك وتعاود الكرّة كما فعل بيروس.

في الفناء كيف تستطيع أن تستعيد عظامك وهي رميم؟

القسم الثاني

نوّهنا في المقالة السابقـة إلى أن اجتهادات المرحوم طه محمود طه، قـد لاتكون قلّـة معرفة، ولكـنّ يوليسيس نفسها مضللـة. زلقٌ مهما كانـت قـوة القدم. إنها أشبه بخريطـة بلا أسمـاء. أو أنّ الأسماء فيها مطمورة في أعمق أعماق اللاّوعي.

تسبب إجهاداً ذهنياً وعاطفيّاً وجسديّاً، إجهاداً يتصاحب عادة مع آلام جسدية فعلاً. طعم الفم يتغيّر وتقلّ الشهية.

يضيق النَّفَس. يضيق حتماً.

يبـدو أن هذا الإجهاد هـو علّة بعض اجتهـادات المرحوم طه غير المتّسقـة. مثلاً. في الفصل التاسع مـن يوليسيس تتردّد شخصية آسمها *Mr. Best* (المستر أو السيّـد بيسـتْ)، إلاّ أن طـه عرّبها بـ: المستر جيّـد. لماذا تترجم الأسمـاء؟ وإذا كانت ثمة ضـرورة لترجمتها، وما من ضـرورة، فكيف نتعرف عليهـا في قواميس البسـيَر؟ لا سيّما وأنّ المستر بيست هـذا شخصية حقيقية. آسمه الكامـلَ: ريتشارد ايرونغ بيسـتْ (١٨٧٢ – ١٩٥٩ مدير المكتبة الوطنيـة ومترجم كتاب عن المثولوجيا الكلتيـة المكتوب بالفرنسية، وكان أحـد مؤسسي مدرسة التعليم الإيرلندية.

بالإضافـة، لا شـكّ عندي أن المرحوم طـه بسبب هذا النوع من الإجهـاد أغفل سهـوا ترجمةُ المقطعـيْن التاليـيْن من الفصـل السابع، وهما:

١– صوفيّ يمشي بتعثّر في ميدان المتغطرسة هيلين

إسبارطيّون يحرقون الارم

إثياكيّون يقسمون أنّ المؤلف مقاتل

أنت تذكّرني بـ: انتيثينس، قال البروفسور، تلميذ غورجياس الصوفي. قيل عنه، إنّه ما من أحد يعرف هل كان أكثر مرارة ضدّ الآخرين أمْ ضدّ نفسه. إنّه وُلد من أبٍ نبيل وأمٍّ جارية. ألّف كتاباً وفيه أخذ رمز الجمال من «أرغيف هيلين» وأعطاه إلى بنيلوب المسكينة.

مسكينة بنيلوب. بنيلوب ريتش

كانت تنهياً لعبور شارع أوكون

يشير شارح يوليسيس، في المقطع أعلاه إلى أنّ انتيثينس فيلسوف إغريقي (٤٤٤ – ٣٧٠ ق. م.). أكّد أنّه بدون فضيلة لا يمكن أن توجد سعادة، وأنّ الفضيلة وحدها كافية لأن تكون سعادة. في إحدى مقالاته: «هيلين وبنيلوب»، حاول أنْ يبرهن على أن فضيلة بنيلوب جعلتها أكثر جمالاً من هيلين. كان نصف مواطن أثيني، لأنّ أمّه جارية *Thracia*.

أمّا *Gorgias* فهو صوفي إغريقي وبلاغي عُرف بأنه فيلسوف عدمي لثلاث مسائل. (١) ما من وجود لأيّ شئ. (٢) إذا كان هناك وجود لأيّ شئ، فلا يمكن أن يُعرف. (٣) وإذا كان ثمّة وجود لشئ، ويمكن معرفته، فلا يمكن الاتصال به. لذا فالفلسفة (والحياة) مسائل إقناع وليست مسائل اتصال

×××

لنعترفْ أنّ هناك الكثير من المصطلحات، والنعوت والألقاب المحلية تفوت حتى على أبناء إيرلندا أنفسهم نتيجة تقادمها، فكيف يعرفها المترجم الأجنبي؟. من ذلك أنّ المرحوم طه ترجم: *Skin–the goat* – :بـ: "أبو فروة":

«...حيث قاد أبو فروة العربة...

– أبو فروة، قال المستر أومادن بيرك»

هذه ترجمة آجتهادية مقبولة لدى القارئ العادي، ولكنّها لا تلقي ضوءاً على شخصية هذا الرجل، وآسمه جيمس فيتزهارس، إذا أردنا تحليل شخصيّته وهذا شئ مهم. كان هذا الرجل قد «سلخ جلد معزاته الأثيرة، ليسدّ الديون المتراكمة عليه جرّاء إدمانه على الخمرة». إنّه: «سالخ جلد معزاته» أو «سالخ معزاته».

على هذا النمط ترجم المرحوم طه جملة: *Look out for squalls* بـ: إتّقِ تهوّره"، بدلاً من: "ترقّبوا رياحاً شديدة".

صحيح، إنّ: *Squall*، تعني فيما تعني: الشجار، الصراخ، الريح الشديدة. بيد أنّك مع جويس لا يمكنك آختيار إحدى الكلمات آعتباطاً. يرمز جويس بهذه الكلمة إلى شئ أبعد تأريخاً وجغرافية. ففي الأوذيسة الجزء العاشر، نعرف أنّ أوذيس عاش أشدّ الأهوال في كهف السيكلوب. نجا بأشدّ الاعاجيب غرابة. وبعد مغامرات خطرة، وصل إلى جزيرة يقطنها "إيلوس". كان إيلوس هذا قد أعطى أوذيس قربة من جلد ثور، وقد حبس فيها الرياح المعاكسة لرحلته وعودته إلى الوطن، إلاّ أن البحارة فتحوا القربة أثناء نوم أوذيس، ظنّاً منهم أنها تحتوي على كنوز. أنفجرت الرياح وأبعدته عن وطنه.

كان جويس يشير إلى تلك الرياح حينما قاده تيّار الوعي إلى: *Look out for squalls*.

أدناه مثال آخر، عن الصعوبة البالغة في ترجمة يوليسيس إذْ لا يفصح جويس قطّ عن مصدر تداعياته.

في الجزء السابع، وفي باب معنون: "فأل سيئ بالنسبة لهم" كان المحررون يتحدّثون عن فنّ الخطابة، بيد أن الخطيب فيتزغبون مات، كما مات موسى و لم يدخل أرض الميعاد. ثمّ يتواصل سرد الراوية، كما ترجمها المرحوم طه:

"ذهب مع الريح. حشود من مدينتي مولاماست وتارا حاضرة الملوك. أميال من أروقة الآذان صاغية"، كترجمة لـ: *Miles of ears of porches* مما يلفت النظر في هذه الجملة العربية إضافة كلمة: صاغية وهي غير موجودة في الأصل. إنها مضللة، والشئ الآخر: أروقة. هل في الآذان أروقة؟ وطولها أميال؟

يشير جويس هنا، إلى وصف الشبح لهاملت، الطريقة التي قُتِل بها على يد أخيه كلوديوس:

«وصبّ سمّ خشب الأبنوس المقطّر

في صماخ أذني...»

(الفصل الأوّل – المشهد الخامس).

العجب، هو الدقة التي صوّر فيها جويس الفكرة. فحينما ذكر مدينة تارا، أفاد بأنها حاضرة الملوك؟ ولكن كيف جاء هؤلاء الملوك إلى الحكم؟ تذكّر الراوية الملك كلوديوس وكيف اغتصب عرش أخيه

بصبّ السمّ في صماخ أخيه. من هنا تظهر أهمية: أميال لأنّ الملوك وقد اغتصبوا العروش بصبّ السم، فلا بدّ أن مسافة صماخات الآذان المسمومة تقاس بالأميال.

أمّا جملة: «ذهب مع الريح»؟ فهي اقتباس من قصيدة لايرنست دوسن(١٨٦٧ – ١٩٠٠)، من المقطع الثالث: «لقد نسيت الكثير يا سينارا/ ذهبت مع الريح...»

×××

من المعميّات الأخرى، ما جاء في الباب المعنون: محزن، وفيه يتهكم جويس من محامين إيرلنديين، يلبسون جمّة الشّعر المستعار للتدليل على ذكائهم. ثمّ آنصب الحديث بعد ذلك على محامٍ بعينه. قال المرحوم طه في ترجمته:

«وهن عزمه. قمار. ديون الشرف. يحصد الزوبعة...وشعرهم المستعار ليظهروا المُعيتهم. مخّهم على أكفهم كذلك التمثال في جبانة جلاسنفين...»

في هذين السطرين مزالق غير مأمونة. ما معنى ديون الشرف؟ ما معنى يحصد الزوبعة؟ ما معنى مخهم على أكفّهم؟ ولماذا يشبه مخّهم على أكفّهم التمثال؟

ترجم المرحوم طه: *Debt of honour* ب: ديون الشرف، وربما الأكثر صواباً هنا: الديون غير المستوفاة. أما يحصد الزوبعة فإشارة إلى تهديد يوشع بتدمير إسرائيل بسبب وثنيّتها ولا تقواها: "إنهم يزرعون الريح ويحصدون الزوبعة" ((هوشع:٨–٧).

وترجم: "*Brains on their sleeves*" بـ: "مخّهم على أكفهم". كيف يكون ذلك؟

يبدو أن جويس هنا نسج هذا التعبير سخرية من تعبير

Up one 'sleeve

أيْ مخفي ولكنه جاهز للاستعمال

على هذا يكون معنى التعبير أن قوة عقولهم غير خافية.

أما التمثال فله حكاية يقول عنها الشارح، إنّ "بلوم" لاحظ تمثالاً في المقبرة يحمل قلباً كرمز على الحبّ والإخلاص."

يتهكّم بعد ذلك جويس من الصحفيين، ويستغرب من لسانهم؛ فيقول: "غريبة تلك الطريقة التي يناور بها الصحفيون حينما يستروحون فرصة ملائمة. ديكة رياح. ثمّ يقول:

"*Hot and cold in the same breath*"

ترجمها المرحوم طه: "أنفاس حارة وباردة من فم واحد..."

تصح هذه الترجمة حرفياً وربما أدبياً لدى القارئ لأوّل وهلة، ولكنّها لا تصحّ إن وضعت في سياق الجمل التي قبلها.

الإشارة هنا إلى إلى حكاية إيسلوب الخرافية: "الرجل والساطير" (أحد آلهة الغابات عند الإغريق)، وهي: "أنّ رجلاً ضلّ طريقه في إحدى ليالي الشتاء الباردة، فأنقذه ساطير. كان الرجل ينفخ في يديه ليدفئهما، كما قال جواباً عن استفسار الساطير الذي أخذه معه إلى

بيته. قدّم الساطير له صحناً من الثريد الساخن، فراح الرجل ينفخ عليه ليبرده. طرد ساطير هذا الرجل، قائلاً "لا علاقة لي برجل ينفخ حارّاً وبارداً في نفس النفَس"

×××

× ملحوظة: حاولت جهدي أن أجد بعض المبررات لصعوبة ترجمة يوليسيس نفسها. تجنبت المساس بقدرة المرحوم طه في فهم اللغة الإنكليزية. فإذا بدر مني سهواً ما يوحي بالنيل منه بأية صورة، فذلك تطاول من جانبي لا مبرّر له، فأعتذر

مقابلة مع المؤلف

إعد الحوار الناقد: عدنان حسين أحمد

تحتاج الأعمال الأدبية العويصة والمُضلِّلة من طراز «يوليسيس» الملأى بالمعميّات والإحالات والهوامش الكثيرة إلى فريق عمل أو مؤسسة بكاملها كي تتبنى ترجمة هذا النص الأدبي من لغته الأم إلى اللغة العربية لكن الناقد والمترجم العراقي صلاح نيازي قام بهذه المهمة الشاقة لوحده مستعيناً بالمصادر والمراجع الإنكليزية المتوفرة بلندن، ومعتمداً على بعض أصدقائه الخبراء المتخصصين بأدب جويس وروائعه الفنية وبالذات «يوليسيس» التي يعتبرها نقّاد الأدب أهمّ رواية صدرت في القرن العشرين. لم يترك المترجم صلاح نيازي شاردة أو واردة في هذا النص الإشكالي إلاّ وسأل عنها مستوضحاً عن دلالاتها ومعانيها الخفيّة. ومَنْ يُمعن في قراءة الهوامش مع متن الرواية سوف يكتشف من دون شكّ حجم الجهد الأسطوري الذي بذله نيازي في ترجمة هذا النص الذي وصل إلى مستوى التُحفة الروائية وترك تأثيراً بالغاً على الكُتّاب المعاصرين له والذين جاؤوا من بعده. لم يكن نيازي أول من ترجم هذه الرواية فلقد سبقه فهمي جمعة الذي ترجم أجزاءً مبتسرة منها، وطه محمود طه الذي ترجمها

بالكامل «مُمصّراً» الكثير من حواراتها. أما ترجمة نيازي فهي أنموذج للدقة والفرادة والإتقان. ولمناسبة صدور الجزء الثالث من هذه الرواية التقينا نيازي وكان لنا معه هذا الحوار:

× ما سرّ تعويلكَ الدائم في الترجمة على تقنية النص التي تفضي بك إلى الدقة في التقاط المعنى؟ وما هي الغضاضة في ترجمة ما هو مُترجَم إذا وجد المترجِم زاويةً جديدة لقراءة النص المُترجم غير مرّة؟

– مرّت الترجمة العربية بمرحلتين في الأقل، كما يبدو. كان المترجم في المرحلة الأولى يسأل نفسه: ما الذي قاله تشوسر؟ أو ما الذي قاله شيكسبير؟ أو ما الذي قاله جويس؟ إنه يحاول أن يفهم المعنى بالدرجة الأولى، ثم يضعه بلغة عربية خالصة لا أثر فيه لخصائص النص المترجَم.

في المرحلة التالية الحالية هي تبيّن تقنية النص ومحاولة نقلها إن أمكن. أيْ أن المترجم في هذه المرحلة يسأل نفسه: كيف قال تشوسر أو شيكسبير أو جويس المعنى؟ الفرق واضح بين المقاربتين في الترجمة أي بين: ما الذي قاله المؤلف، وبين: كيف قاله؟ المنفلوطي مثلا كان يتوسل المعنى عن طريق مترجم آخر يدلّه على المعنى مشافهة، وما عليه إلا أن ينقله إلى العربية دون الاعتناء بكيفية القول أو صيغته. كذلك فعل فيتزجيرالد حين ترجم رباعيات الخيام إلى الإنكليزية، و لم يكن يعرف الفارسية.

لا ريب نجح المنفلوطي بين القراء، ونجح فيتزجيرالد وكذلك أحمد رامي، لأن القراء في المراحل السابقة، كانوا مأخوذين بفضول من نوع خاص، فضول معرفة ما تفكر به الشعوب الأخرى أيْ التعرف على المعاني بالدرجة الأولى. أما وقد تطورت العلوم شتاها

والمختبرات وأنابيقها، ونظريات علم النفس ومشافيها، فلابدّ من الإمعان في التعمق بالتقنيات. تقنية النص وحدها تكشف، من باب تحصيل الحاصل، عن معانٍ جديدة غائصة بعمق.

ولأن الكُتّاب إنما يختلفون بعضهم عن بعض بالتقنية. إذن، قلت، ليكن ديدني التركيز على هذه الخصيصة المهملة تقريباً في النقد العربي أي خصيصة التقنية. منذ البدايات الأولى كنت مسحوراً بما يولده العقل الباطن من أساليب من تقنيات قولية وصياغات أسلوبية. أي كيف، مثلا، تبدأ القصيدة؟ كيف تتطوّر؟ كيف تكمّل دورتها؟ ما الألفاظ التي استعملها الشاعر؟ ما الألوان التي ركّز عليها؟ ما الإيقاعات وتدرجاتها الصوتية؟ ما الحواس التي وظفها، وكيف انصهرت ببعضها كما عند رامبو في بوتقة واحدة، وكيف انفصلت عن بعضها بعضا كما في مسرحية مكبث وهو أخطر تفكك مرعب للحواس في تأريخ الأدب.

التقنية هي من مبرراتي الضرورية لترجمة الأعمال الضخمة مرة ثانية، كأعمال شيكسبير وبوليسيس. من نافلة القول إن ترجمة ما تُرجم ديدن قديم وسُنّة جارية في الأدب الانكليزي. خذ ترجمات المسرحيات الإغريقية وعدد ترجماتها. خذ المعلقات وعدد مترجميها إلى الإنكليزية. حتى شيكسبير نفسه أعاد صياغة هاملت التي كانت من تأليف مسرحيّ آخر. أما في العربية فقد ترجمت بعض أعمال شيكسبير عدة مرات منذ ترجمة خليل مطران. فأية غضاضة في ذلك إذا وجد المترجم زاوية جديدة لقراءة النص. إنه إثراء.

× لماذا تعتبر «يوليسيس» نصاً مُضللاً، زلقاً أو حتى خريطة بلا أسماء؟

– حينما تكون لديك معايير للجمال فلديك مقاييس، لكن وأنت

أمام «يوليسيس» تحتاج إلى معايير جديدة لأن خصائص هذه الرواية أو فنّيتها لا تنتمي إلى أية خصائص أخرى. لذا يصعب تقنينها أو رسم خطوط بيانية لها. بوصلتها في داخلها إذا صحّ التعبير.

تقنيات يوليسيس جديدة ولا حصر لها. في كل حلقة تقنية مختلفة، ثماني عشرة حلقة بثماني عشرة تقنية. حتى في الحلقة الواحدة تقنيات منوعة لأنها تتعامل مع تيار الوعي ولا تدري ما الذي يطلع عليك به هذا التيار الجارف العجيب. إنها رواية القرن العشرين فأيّ عجب.

مثلا في الفصل السابع عشر الذي انتهيت منه للتو اهتمام حريص ودقيق بالعلوم، وكأن الرواية استحالت إلى رواية علمية بحت. وماهي إلا أسطر حتى تنقلب إلى وقائع فلكية يختلط فيها العلم بعلم النجوم والدين والأساطير والمعتقدات الشعبية.

في السماء، ما هي أبعاد النجوم؟ متى تظهر؟ متى تختفي؟ كم سرعتها؟ وعلى الأرض ما هو الماء؟ وكيف يتكوّن؟ لماذا اهتم بلوم بطل الرواية بالماء؟ لماذا نقله؟ لماذا أحبّه؟ هل الماء ديمقراطي؟ ما هي أوجه ديمقراطيته؟

تقنية جويس في هذه الحلقة تعتمد على ما يسمى باللغة الإنكليزية *Catechism* وهي تقنية كان يستعملها رجال الدين في كراريسهم التعليمية في تعليم الدين عن طريق السؤال والجواب. هذه التقنية لا علاقة لها بالحلقة التاسعة التي عُنيت بهاملت تأريخا وفلسفة وسايكولوجية. رواية يوليسيس وإنْ اختلفت حلقاتها مبنى ومعنى إلا أنها كالأعضاء البشرية تختلف عن بعضها بعضا ولكنها بمجموعها تكون هيكل الإنسان. وبما أنه لا يمكن إيجاد تعريف واحد ينطبق على كل إنسان فإن رواية يوليسيس تكوين خاص تعريفه فيه لا يشبه أي تعريف آخر.

× هل تكمن صعوبة "يوليسيس" في متنها أم في هوامشها الكثيرة؟

– القارئ العربي الآن مع الهوامش أسعد حالاً من القارئ الإنكليزي بالتأكيد. ما يحدث في هذه الرواية أن الكلمة حتى إذا كانت مفهومة وبسيطة فإنها ليست مفهومة ولا بسيطة. القاموس لا ينفع. جويس من أكبر علماء اللغة الإنكليزية، ويُتقن عدة لغات مثل السنسكريتية واللاتينية والكلتية والأغريقية والفرنسية والألمانية، والأسبانية، والإيطالية، من ناحية، ومتبحر في عشرات الثقافات. الثقافة الموسيقية فقد كان موسيقيا، والعلوم الطبية لأنه درس الطب. الكلمة عند جويس في هذه الحالة معبأة بأغرب التداعيات التي تقودك إلى حوادث تاريخية ودينية وجغرافية وموسيقية وأوبرالية وما إلى ذلك وهذا هو وجه التضليل أولاً.

أما التضليل الآخر الذي يخيف فهو حين ينهمك في حديث ما يستمر وتستمر معه فإذا بك تدرك بعد صفحات أنه كان قد انتقل إلى موضوع آخر بفعل تيار الوعي. الصعوبة هنا أن تعرف متى انتقل وأين انتهى؟

× ما حدود الاجتهاد في ترجمة المصطلحات والعبارات والجُمل العويصة التي تصادفك في أثناء الترجمة؟

– ليست هناك قاعدة في الترجمة. هي عملية يشترك فيها الدماغ مع الرئة مع الدورة الدموية مع المزاج، بالإضافة إلى الثقافة. لا بدّ من دوزنة نفسك قبل الشروع بالترجمة. حينما تترجم تنتفي كل النظريات السابقة، والحديث هنا عن الترجمات الجليلة القدر، المعقدة الإبداع. لا تستطيع أن تقول إنّ نظرية ما يجب أن تُتبع. لو قرأت كل كتب لغتك في كيفية تقبيل امرأة

فإنّك في أتون التقبيل تنسى كل نظرية تعلمتها وتبتكر أو ترتجل أنت نوعية القُبل.

بالنسبة لي لا بدّ لي من دوزنتي، كما أشرت إلى ذلك سابقا. العقل، العاطفة، القلب، الرئة، لا بدّ لها أن تنسجم في إيقاع موحّد. أبسط ما يقال عنه تأليف موسيقي. حين يغيب المترجم بغير وعي منه، يبدأ بسماع أصوات من داخل النص لا علاقة لها بالأصوات الخارجية، ويتعرف على ألوان يعز إيجاد مثيل لها خارج النص...

× هل يتوجب على المترجم إدراك تقنيات التأليف الروائي والمسرحي والشعري والقصصي قبل ترجمة النصوص الأدبية؟

– يتوجب ونصف. أتمنى أن تكون الترجمة بهذا الأسلوب. قراءة النظريات النقدية ليست هي كل شيئ ولكنها تودع في نفسك الثقة. النص الجديد عادة يأتي بنظرياته الترجمية والنقدية وإلا كان تقليدا لنص سابق. النص الأصيل لا يشبه إلا نفسه. كالإنسان لا يشبه إلا نفسه وإن تماثل شكلاً.. حتى هذه النظريات الطالعة من النص نفسه تختلف إذا ترجمتَ صباحاً عما تترجمهُ ظهراً أو ليلاً، الترجمة تختلف من وقت لآخر، ومن حالة نفسية لأخرى. فرحك وحزنك وقلقك سيظهر في ترجمتك لا محالة. قلنا آنفاً إن المترجم ناقد أو لا بدّ أن يكونه، وإلا سيكون عالم آثار يجمع الكيان ولكنه لا ينحته.

× ما الصعوبة الكامنة في الحلقة الخامسة عشرة التي اعتبرتها شَرَكاً حقيقياً؟

– أبسط صعوباتها أن جويس نقل النص من صيغته الروائية إلى صيغة مسرحية، أصوات وأصوات أصداؤها مختلفة إذا صح التعبير. هنا نطّق جويس حتى الجمادات. لها ما للإنسان من آراء. عالم واقعي

ولكنه يبدو أبعد ما يكون عن الواقع. مثلاً امرأة تتحول إلى رجل على المسرح أمامك. وبالعكس. التلفون يتكلم، كذلك شجر الطقسوس. جويس كما قلنا متخصص بالعلوم الطبية. الحلقة الخامسة عشرة معنية بطلاب الكلية الطبية واستهتاراتهم ومعنية بالنساء والولادة وعسر الولادة والآلام والعلاجات بتفصيلات لا يمكن أن يجاريها مترجم عربي لأننا نفتقر إلى قواميس طبية مشابهة. إذا خرج جويس من معجم المستشفى المفصل ودخل في علم الفلك والكواكب بتفاصيل منهكة تجد نفسك في حيرة أكبر. أضف إلى ذلك ما يستعمله جويس من مصطلحات دينية كاثوليكية، وطقوس وتراتيل، هي جديدة على مترجم مثلي، والقاموس العربي ملجأ غير آمن.

× يقول ت.س. إليوت "أنت أمام الطبيب إنسان فإذا تمددت وبنّجت على طاولة التشريح فأنت شيء".

– كنت أقف أمام النصّ بهذه المثابة وكأنها عملية جراحية لا تحتمل التهاون أو الخطأ. لا بدّ من الدقة. لا بدّ من الصبر. قد لا تنطبق ما نتداوله في العامية: "العجلة من الشيطان" إلّا على ترجمة يوليسيس. إنها مثل زراعة شجر الزيتون لا بدّ لجني ثمره من سنين، كذلك يوليسيس شجرة زيتون، وليست محاصيل فصلية. حاولت بإخلاص أن أكون أمينا لتقنيات جويس من ناحية، وحريصا كل الحرص على إفادة القارئ. عسى أن أكون قد حالفني الحظ في التوفيق بين جويس والقارئ العربي وهما، أغرب طرفيْ معادلة واجهتها في حياتي.

المحتويات

بعض وجوه آستحالة الترجمة ١١
ترجمة مكبث ٢١
متى تجوز الإضافات في الترجمة؟ ٢٥
من أفانين شيكسبير وتأثيرها في الترجمة ٤٦
اللون الأبيض يفترس مكبث ٥٢
قلعتا المتنبي وشكسبير ٥٧
بدوي وترجمة «خبز وخمر» لهيلدرلن ٦٤
أكبادنا تمشي على الأرض ٧٧
عن ترجمة القرآن ٨٢
نظرة في المقامة الاصبهانية للهمذاني ٨٦
نظرة عامّة على ترجمات هاملت ٩٠
أهمية حاسّة الشمّ في مسرحية هاملت ١٢٢
أغرب لقاء صامت في غرفة أوفيليا الخاصّة ١٣٥
جنون أوفيليا جحيمٌ بهيج ١٤٤
كيف يوظف شيكسبير الميثولوجيا؟ ١٥٧
مأساة الملك لير: جنونه الذي لم يكتملْ ١٦١
نصّ من مسرحية الملك لير ١٧١

دور المنظورية في تضخيم الرعب ١٧٨
المنظورية من مسرحية الملك لير ١٨٣
الترجمة: معنى أم تقنية؟ ١٨٤
من مزالق ترجمة يوليسيس ١٩٤
القسم الثاني ٢٠٥
مقابلة مع المؤلف ٢١٢

لأعترفْ من البداية أنني دخلت إلى الترجمة من الباب الخلفي. ولم يدُرْ بخَلَدي أنني سأمارسها في يوم ما بأية صورة. أوّلاً لأنني كنت أثق ثقة عمياء. بما كنتُ أقرأ من ترجمات يوم كنتُ وحيد اللغة. لكنْ بعد سنين طويلة من العيش بهذه الجزر البريطانية، ومتابعة اللغة ومداخلها، شرعت بقراءة نصوص باللغة الأمّ وتعمدت أن تكون من النصوص المترجمة إلى العربية. كان همّي تعلّم اللغة لا ترجمتها. حتّى هذا الحدّ، وما كانت ترجماتهم موضع نقاش قطّ.

المصادفة وحدها هي التي رمتني في هذه المعمعة الغريبة. فبعد أن أنهيت دراستي العليا في جامعة لندن، انتدبت لإلقاء محاضرات في الترجمة في دورة خاصة بإحدى الجامعات الأسكتلندية. أعددت العدّة وتأبطت بعض النصوص الانكليزية وما تيسر لديّ من ترجمات لها. ولأنني سأناقشها مع الطلبة، طفقتُ أقرأها بتمعن ومسؤولية هذه المرّة، آخذاً الحيطة لكل سؤال قد يعنّ بأذهان الطلبة. هنا تكشفت لي اجتهادات في الترجمة غير مستساغة تبلغ درجة الأخطاء. إنها أخطاء حقيقية لا يستقيم معها المعنى.

صلاح نيازي