باكثير وشكسبير

مسرحية *روميو وجوليت*
بين النص المُؤلّف والنص المُترجم

د.عبدالله عبدالرحمن بكير

عميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة الأندلس

فبراير ٢٠١٤م

2003
١٤٢٤
جامعة الأندلس
للعلوم والتقنية
Alandalus University For Science & Technology

(AUST)

باكثير وشكسبير

مسرحية *روميو وجوليت* بين النص المُؤلّف والنص المُترجم

توطئة :

البحث الذي بين أيدينا هو في الأساس دراسة للنص المترجم لمسرحية (**روميو وجوليت**) للشاعر والكاتب المسرحي (وليام شكسبير) ***William Shakespeare*** (١٥٦٤ – ١٦١٦) الذي قام بترجمتها إلى العربية عام ١٩٣٦ الأديب الشاعر والكاتب الروائي والمسرحي علي أحمد باكثير (١٩١٠ – ١٩٦٩).

ويهدف البحث إلى استنطاق النص المترجم ومعرفة مدى قربه أو بعده من النص المؤلف، وجوانب الإبداع الفني لدى المترجم في المحافظة على الحبكة الدرامية وبناء الشخصيات وتوضيح الفكر والموضوعات الأساسية كما أرادها المؤلف أن تكون.. وقدرة المترجم على نقلها إلى العربية بلغة هي أقرب إلى لغة القارئ أو المشاهد بحيث تكون مستوعبة لبلاغة العربية ونكهتها المميزة.

والترجمة كما نعرف هي من أكثر العلوم والفنون أهمية في نقل المعرفة والثقافة الإنسانية بين الشعوب والأمم. وهي كما يعرّفها (**معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**) [٩٣]:

> *"هي إعادة كتابة موضوع معين بلغة غير اللغة التي كتبت بها أصلاً. ومع قِدَم الترجمة قِدَم الأدب نفسه هناك جدل مستمر بين من يرون فيها التقيد بالأصل حرفياً، ومن يرون التصرف، ومن يرون عدم الجدوى في الترجمة لمن يريد أن يتذوق الأثر الأدبي على الوجه الصحيح، ومن يرونها ضرورة لابد منها في نشر القيم الثقافية العالمية".*

وما دمنا في مجال الحديث عن الترجمة فلا مناص من توضيح معنى مصطلح التعريب الذي يخلط البعض بين معنييهما. فالترجمة شيء والتعريب شيء آخر. وحتى نبعد اللبس بينهما فإن (**المعجم الأدبي: ٧٢**) قد عرّف التعريب بأنه:

" هو ما استعمله العرب من الألفاظ الموضوعة لمعان في غير لغتهم بعد كتابتها بالحروف العربية واخضاعها لتعديل طفيف في لفظ حروفها، وإخراجها على الأوزان العربية المألوفة بحيث تصبح مع تقادم الزمن سائغة حلوة الجَرس كأنها أصيلة"

وتأسيساً على هذا التعريف فقد استوعبت العربية الكثير من المفردات الأعجمية على مدى الأزمان. أما في عصرنا الحاضر، عصر التقدم العلمي والتقني وعصر تقنية المعلومات فقد استوعبت اللغة العربية من المفردات والمصطلحات الأجنبة أضعاف ما استوعبته في الأزمان الغابرة.

وكون الدراسة هنا تعالج موضوعاً مترجماً فلا ضير من الإشارة إلى أهمية الترجمة كجسر للتواصل الفكري والثقافي بين مختلف المجتمعات الإنسانية على مر العصور والأزمان.

ولا تزال الترجمة وسيلة نموذجية في نقل الآداب والفنون والمعارف الإنسانية بين الشعوب والأمم بمختلف ثقافاتها وحضاراتها.

وكثيراً ما تقرّب الترجمة بين وجهات النظر والمواقف والاتجاهات الإنسانية المختلفة.. بل هي مصدر في إثراء التفاعل الإيجابي والتكامل النهضوي الحضاري الإنساني.

والقول المأثور: (مَنْ تَعَلَم لُغَةَ قَومٍ أمِنَ مَكْرَهم) لا نفهمه في الإطار الضيق لمعنى اللغة كالألفاظ والرموز والإشارات وقواعد النحو والصرف والعبارات والجمل والمصطلحات، وإنما هي لغة الحوار الفكري والثقافي والحضاري التي تشكل قاسماً مشتركاً ونقاط التقاء بين الشعوب والأمم لنقل المعرفة وقاعدة للتفاهم. وهي بالتالي تسقط نظرية صراع الثقافات والحضارات لتؤكد نظرية حوار الثقافات والحضارات.

هكذا كانت حركة الترجمة في العصر العباسي حيث نقل إلينا المترجمون العرب أمثال حنين بن إسحاق (٨٠٨ – ٨٧٣) معارف وعلوم الحضارة الإغريقية والرومانية والفارسية. كما كان للترجمة من العربية إلى اللغة اللاتينية ومنها إلى لغات أوروبية أخرى دورها في نقل كنوز العلوم والمعارف والآداب والفنون العربية الإسلامية إلى بلاد

الغرب، فأغنت بذلك الحضارة الأوروبية. بل هكذا كانت حركة الترجمة إلى اللغة العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين جسراً لعلوم الغرب ومعارفه الإنسانية.

أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث وأصالته في كونه أول محاولة علمية بحثية- على حد علمنا- في دراسة النص المترجم لمسرحية (**روميو وجوليت**) للأستاذ الأديب على أحمد باكثير.

إذ لم نقف أثناء عملية البحث والدراسة على أي نص نقدي يبحث في هذا الاتجاه. خاصة أن الكثير من الباحثين والدارسين قد أثروا أدب باكثير وقدموه إلى القارئ العربي كرائد من رواد الأدب العربي الحديث في الشعر والرواية والمسرحية قل نظيره بين أقرانه.

وتتأتى أهمية البحث أيضاً كونه يعالج نصاً أدبياً " *هو مزيج من النظم المرسل المنطلق والنظم الحر*" كما يقول المترجم في مقدمته، وكما هو أيضاً في الأصل الإنجليزي نظماً مرسلاً. وهي تجربة أدبية غير مسبوقة في الأدب العربي شهد بها الكثير من أدباء العربية وشعرائها وفي مقدمتهم الأديب الشاعر بدر شاكر السياب أحد رواد الشعر المرسل والشعر الحر وأحد معاصري باكثير.

منهجية البحث :

كون الدراسة التي بين أيدينا تتعلق بنصين أدبيين مختلفين في اللغة بين النص المؤلف والنص المترجم ولما كان هدف البحث المقاربة وليس المقارنة فقد كان من المناسب أن يتخذ البحث المنهجية التالية في معالجة الموضوع قيد الدراسة:

أولاً: قراءة موجزة في النص الإنجليزي للمسرحية من حيث الحبكة الدرامية، وكذا المضامين والأفكار الأساسية لها.. ثم البناء الدرامي للشخصيات... ومن ثم اللغة الأدبية التي كتب بها الشاعر مسرحيته بهدف استيعاب النص المترجم فيما بعد.

ثانياً: قراءة موضوعية للنص المترجم على خلفية النص المؤلف واستيعابه، وتقييمه تقييماً موضوعياً من خلال مقاربته للنص المؤلف.

ثالثاً: قراءة لبعض المقاطع المختارة من النص المترجم لتبيان الملكة الإبداعية للمترجم وبالذات في الترجمة الشعرية كما هي في النص الإنجليزي المؤلف.

أولاً : شكسبير ومسرحية *روميو وجوليت*

أكثر الشواهد التاريخية تؤكد أن المسرحية قد تم عرضها على خشبة المسرح لأول مرة في عام ١٥٩٥.. وتمت طباعتها الأولى في عام ١٥٩٧، غير أن الطبعة الثانية وهي المنقحة فقد طُبعت عام ١٥٩٩ وهي ثاني مسرحيات شكسبير التراجيدية بعد تيتوس اندرونيكوس ***Titus Andronicus*** (١٥٩٠) وهي الحادية عشر بين كل أعمال شكسبير المسرحية.

مصدر القصة وأحداثها

مصدر قصة هذه المسرحية قصيدة مطولة بعنوان (**القصة التراجيدية لروميوس وجوليت**) التي طبعت في عام ١٥٦٢. [***The Tragical History of Romeus and Juliet***] كتبها الشاعر (آرثر بروك)[١] ***Arthur Brooke*** بالإنجليزية عن رواية فرنسية مأخوذة هي الأخرى عن رواية كتبت في الأصل باللغة الإيطالية.

وبقلم الشاعر والكاتب المسرحي المبدع (وليام شكسبير) ولدت هذه الرائعة المسرحية لتكون إضافة نوعية في كتابة المسرحية التراجيدية في عصر النهضة الإنجليزية في عهد الملكة اليزابث الأولى، ولتغطي بعد ذلك سماء الأدب العالمي طراً.

وقد عمد (شكسبير) على القيام بتغييرات في مسرحيته خلافاً لأحداث القصة الأصلية في قصيدة (بروك)، تمشياً مع توجهاته في كتابة النص المسرحي التراجيدي.

ففي الوقت الذي تمتد فيه أحداث قصيدة (بروك) لتغطي فترة تزيد على التسعة أشهر[٢] فقد اختزل (شكسبير) فترة احداث المسرحية في زمن لا يتجاوز خمسة أيام.

وفي قصيدة (بروك) يعيش روميو وجوليت كزوجين معاً بضعة أسابيع، بينما لم يمهلهم (شكسبير) أن يعيشا معاً أكثر من ليلة واحدة. وبذلك أبدع (شكسبير) أيما إبداع في إحكام الحبكة الدرامية للمسرحية واستطاع بذلك أن يزيد من تعاطف المشاهد أو القارئ مع بطلي المسرحية، وأن يضاعف من قبضة القضاء والقدر وقسوته المسيطرة على تفكير وتصرفات بطلي المسرحية وبالتالي على كل أحداث المسرحية. وبذلك تحولت المسرحية بحق إلى ما يسمى بـ(تراجيديا القدر) ***tragedy of fate*** .

أما أحداث المسرحية فتتلخص في العداء المستحكم بين عائلتي (كابيوليت) ***Capulet*** و(مونتاجيو) ***Montague*** في مدينة (فيرونا) ***Verona*** الإيطالية دون أن يحدد (شكسبير) فترة تاريخ هذه الأحداث.

---

[١] - لم نعثر على تاريخ ولادته ولا على تاريخ وفاته.

[٢] - انجليديو في مقدمته للنص الانجليزي صـ xiv.

وتبدأ أحداث المسرحية بمعركة بين أتباع لكلا الأسرتين يتدخل على إثرها أمير المدينة (إسكالوس) ***Escalus*** لفض هذا النزاع ويدعو الجميع إلى الهدوء والسكينة وإقرار الأمن والسلام.

ويتقدم الكاونت الشاب (باريس) ***Paris*** أحد أنسباء أمير المدينة لخطبة **(جوليت)** من والدها السيد (كابيوليت) لتكون زوجة له. وفي احتفال يقيمه السيد (كابيوليت) في منزله يدخل **(روميو)** خلسة إلى ذلك الحفل مع عدد من أصدقائه فيتعرف على **(جوليت)** وتبدأ علاقة حب بينهما. ويلاحظ الشاب المتهور (تيبالت) ***Tybalt*** من أقرباء أسرة (كابيوليت) وجود **(روميو)** بين الحاضرين فيهم بطرده، إلا أن والد **(جوليت)** يمنعه من ذلك معتبراً **(روميو)** أحد شباب (فيرونا) النبلاء ومن ذوي الأخلاق الفاضلة.

يتفق **(روميو)** و **(جوليت)** رغم العداء المستحكم بين عائلتيهما على عقد زواج سري بمساعدة الراهب (لورانس) ***Lawrence*** الذي يؤيد الفكرة لعل هذا الزواج يفضي إلى التصالح والمسامحة وإنهاء حالة الاحتراب والاقتتال بين العائلتين.

غير أنه بعد عقد القران مباشرة تتدخل قسوة القدر وبطشه حيث يتشاجر (مركيشيو) صديق **(روميو)** في أحد شوارع (فيرونا) مع الشاب الطائش (تيبالت) ويتدخل **(روميو)** لفض النزاع بينهما فيتسبب ذلك الشجار في كارثة يروح ضحيتها (مركيشيو) قتيلاً بيد (تيبالت).

وفي مبارزة بين **(روميو)** و(تيبالت) لا تستغرق سوى دقائق يجهز **(روميو)** على (تيبالت) ليرديه قتيلاً. فيأمر أمير المدينة (إسكالوس) بنفي **(روميو)** من المدينة وإلا فإن القتل مصيره. يغادر **(روميو)** مدينة (فيرونا) إلى مدينة (مانتوا) ***Mantua*** بعد ليلة وحيدة يقضيها مع زوجته **(جوليت)**.

وفيما كان **(روميو)** يعيش بعيداً عن مدينته وأسرته في (مانتوا) يقرر السيد (كابيوليت) ضرورة زواج ابنته **(جوليت)** من الكاونت الشاب (باريس). ويتسبب رفض **(جوليت)** الزواج من (باريس) في غضب وسخط والديها عليها، غير أنها تعود بعد نصيحة الراهب (لورانس) إلى القبول بالزواج من (باريس) وفق خطة يعدها الراهب

(لوانس) يجمع فيها شمل الزوجين (**روميو**) و (**جوليت**) وإعلان الزواج ليجعله حقيقة واقعة يمني فيها النفس بلم شمل الأسرتين.

وتتلخص خطة الراهب (لوارنس) في أن تتناول (**جوليت**) جرعة من دواء مخدر يعطيه لها تشربه قبل نومها فيظهرها صباح يوم زفافها من (باريس) وكأنها ميتة. ويستغرق مفعول هذا المخدر اثنين وأربعين ساعة تؤخذ على إثره (**جوليت**) إلى مقبرة عائلة (كابيوليت). يكون خلالها الراهب (لورانس) قد أرسل إلى (**روميو**) رسالة يطلب فيها قدومه إلى مقابر (آل كابيوليت) ليجد زوجته (**جوليت**) قد أفاقت من غيبوبتها.

إلا أن القدر والقضاء يكون لهما دوماً بالمرصاد حيث يخفق الرسول الذي يرسله الراهب (لورانس) في إيصال رسالته إلى (**روميو**).. في الوقت الذي يفجع فيه (**روميو**) بخبر وفاة (**جوليت**) فيقرر الانتحار بتجرع السم الزعاف في نفس ضريحها. وعند الضريح يلتقي (**روميو**) بالسيد (باريس) فيقتتلان عن سوء فهم بينهما فيلقى (باريس) مصرعه على يد (**روميو**) ثم يحتسي السم ليفارق الحياة.

عندما تفوق (**جوليت**) في الموعد الذي يحدده الراهب (لورانس) تجد إلى جوارها (**روميو**) وقد فارق الحياة، فتأخذ خنجره لتنهي به حياتها.

فكرة المسرحية وأهم شخصياتها

ربما تكون قصة الحب بين الفتى (**روميو**) والفتاة (**جوليت**) هي المسيطرة على أجواء المسرحية، غير أن الفكرة الأساسية التي تعالجها هي فكرة الصراع بين الحب والكراهية.. بين المودة والبغضاء.

وافتتاح المسرحية بمشهد قتالي بين أنصار كلا العائلتين له مدلوله الخاص لتأكيد هذه الفكرة.. كما يوضح لنا أن المأساة الشخصية لبطلي المسرحية أساسها هذه الشرور الاجتماعية والعداء المستحكم بين العائلتين.. وليؤكد أيضاً استحالة أن يجد هذا الحب طريقه إلى السعادة الزوجية في ظل أجواء من الكراهية والبغضاء داخل المجتمع الواحد. وبذلك يرينا (شكسبير) كيف أن هذه الأجواء لا يمكن إلا أن تكون سبباً في تدمير العلاقات الإنسانية.

لقد تسبب هذا العداء بين الأسرتين في مأساة أودت بحياة روميو وجوليت بعد علاقة حب طاهر ونقي وزواج لم يكتب له النجاح سوى ليلة واحدة فقط.

كما جلبت هذه الكراهية والبغضاء إلى جانب وفاة البطلين، وفاة ثلاثة من شباب المدينة هم (مركيشيو) و(تيبالت) و(باريس). ثم بعد ذلك وفاة السيدة (مونتاجيو) كمداً وحسرة على ابنها (**روميو**).

إن أجواء الكراهية والبغضاء والعداء المستحكم بين آل (كابيوليت) وآل (مونتاجيو) قد ألقى بظلاله على العلاقة الوليدة بين بطلي المسرحية (**روميو**) و(**جوليت**) عند لقائهما الأول.. واكتشاف كل منهما انتماء الآخر إلى عائلة هي عدوة لدودة لعائلته.

كيف يا ترى ستكون علاقة الحب بينهما؟ وأنى لها أن تستمر في ظل هذه الأجواء المشحونة بالكراهية والعداء؟ أسئلة عنت في ذهن كل منهما وهو يرى البداية ويستشرف مستقبلها.

يصف (**روميو**) الفتاة (**جوليت**) بقوله [**الفصل الأول- المشهد الخامس: سطر١١٨**]:

ويلي! أهي من أسرة خصمي؟ وامصابي!

أحياتي أصبحت رهن عدوي!

كما تصفه (**جوليت**) بالمقابل [**نفس الفصل- نفس المشهد- سطر ١٣٧- ١٤٠**]:

ويلتا .. حبي الوحيد، ثم من بغضي الوحيد قضي الأمر،

فليت العين- إذ أجهله- لم تره،

أو ليتني أعرفه حين رأيته!

يا له حباً نذيراً بالأمس مولده،

حب عدوي أبغض الناس إليّ.

وإذا كانت الكراهية تولد الكراهية وتذكيها.. فإن الحب أيضاً بين (**روميو**) و (**جوليت**) – رغم المأساة- قد ولد هو الآخر فيما بعد روح الحب وصفاء العلاقة بين الأسرتين من خلال روح التسامح وعملية المصالحة التي تتم في نهاية المسرحية.

وعلى الرغم من كآبة المشهد الذي يخيم في نهاية المسرحية بموت البطلين، إلا أننا نرى في نهاية النفق المظلم وميض نور وبصيص أمل لمستقبل أفضل بين الأسرتين، لنصل إلى حقيقة أن الحب أقوى من الكراهية وأن التسامح طريق إلى السلام والأمان.

أما شخصيات المسرحية فقد أتقن الكاتب بناءها الدرامي كما يقتضيه سياق المسرحية التراجيدية نفسها والفكرة الأساسية التي تعالجها.

فشخصية (**روميو**) تجسد معنى السلام وحب السلام.. فقد رسمها (شكسبير) في شخص إنسان يمقت العداء القائم بين الأسرتين. وهمه في الحب أقوى من كل نوازع الكراهية والبغضاء بين الأسرتين. وهو يعتقد أن إفشاء روح المحبة والتسامح بين الفرقاء كفيل بإنهاء حالة الاحتراب والاقتتال بينهم، وإصراره على مواصلة علاقة الحب مع (**جوليت**) حتى بعد علمه أنها من عائلة مخاصمة لعائلته.. وقراره بإتمام عقد الزواج بها دليل على إيمانه بقوة الحب وانتصاره أخيراً على الكراهية والبغضاء.

أما شخصية (**جوليت**) فقد رسمها (شكسبير) كشخصية متطورة ***developing character*** كما هي شخصية (**روميو**).. تنتقل من طور الحب الطفولي أو المراهق ***adolescent love*** إلى طور الحب الذي تنضجه التجربة، ليعبر عن حب عميق لامرأة ناضجة. ويبدو أن معاناتها تكاد تكون أكبر من معاناة (**روميو**). فبعد أن يتم نفيه ويبتعد عنها ينبذها أبوها ثم أمها. ويزيد من آلامها ومعاناتها اكتشافها حقيقة

أنها غير قادرة على الوثوق من (حاضنتها) التي كانت كاتمة أسرارها وملجأ أفراحها وأتراحها.. ولم تجد لها ملجأ آخر في ظل أجواء هذه المعاناة وغياب **(روميو)** عنها إلا في الراهب (لورانس) الذي هو الآخر ترتابها الشكوك والظنون في أمانته وصدقه.

والحقيقة أن (شكسبير) قد أبدع في إضافة الواقعية على شخصيتي **(روميو)** و**(جوليت)** بأن مزج بشكل درامي رائع بين فضائلهما وأخطائهما.

ومن الشخصيات التي أجاد (شكسبير) بناءها الدرامي شخصية الراهب (لورانس) فقد قدمها إلى المشاهد أو القارئ في شكل إنسان عملي سريع البديهة قادر على التصرف بروية وحكمة يمثل بحق صوت الحكمة والسلام في مجتمع مضطرب تسيطر عليه روح الكراهية والبغضاء المفتقر إلى الحكمة.

كل أحاديث الراهب (لورانس).. وكل تصرفاته ومواقفه تتجه نحو الصالح العام لمواطني مدينة (فيرونا). وإذا كان قد اعترف بأنه قد ساعد في عقد زواج سري بين **(روميو)** و **(جوليت)** إلا أن دافعه في ذلك كان نبيلاً يحاول من خلاله جمع الأسرتين على كلمة سواء وبالتالي إشاعة روح المحبة والوئام بينهما التي تفضي في النهاية إلى مجتمع آمن مطمئن يعم فيه الأمن والأمان والسلام.

وإذا كنا نرى في هروبه من المقبرة نقطة ضعف في شخصيته لا تليق برجل دين مؤمن ومثال للحكمة والوقار، إلا أن هذا التصرف يعد تصرفاً إنسانياً يعطي بعداً واقعياً لشخصية الراهب مثله مثل غيره من بني البشر.

وكما رسم (شكسبير) هذه الشخصيات كشخصيات واقعية، فهكذا كان مع بقية الشخصيات وبالذات شخصية (الحاضنة) التي كانت مزيجاً إنسانياً من الطيبة والسوء: جلفة أحياناً ومختالة أحياناً أخرى ولكنها أيضاً ذات قلب رحيم عطوف، كثيرة الزهو والحب بفتاتها **(جوليت)**. وكذا شخصية (مركيشيو) التي هي في الأساس إضافة إبداعية من (شكسبير) ليست موجودة في قصيدة (آرثر بروك) وهي أكثر جاذبية وحيوية ولكنها لا تعرف معنى الحب كما يعرفه **(روميو)**. وبموته يشعر المشاهد أو القارئ أن نوراً متلألئاً في المسرحية قد خبا وبهت ألقه.

لغة المسرحية :

لقد أجاد (شكسبير) بأسلوبه المتميز المزج بين لغة الشعر المرسل ***blank verse*** ولغة النثر كما هو في كل مسرحياته التراجيدية... ويكاد الشعر المرسل يشكل ثلثي حوار المسرحية هذه بينما يشكل النثر الثلث الآخر.

والشعر المرسل[٣] هو الشعر غير المقفى ذات التفاعيل الخمس اليامبية في الشعر الإنجليزي ويرجع الفضل في ذيوعه وانتشاره في المسرحية الإنجليزية في القرن السادس عشر للشاعر والكاتب المسرحي (كريستوفر مارلو) ***Christopher Marlowe*** (١٥٦٤- ١٥٩٣).

أما الشعر الحر[٤] ***free verse*** فهو ذلك الشعر الذي لا يعتمد وزناً ولا قافية وإنما يعتمد على تجنيس الأصوات بدلاً من القافية وعلى الإيقاع بدلاً من الوزن. وقد ابتدعه الشاعر الفرنسي (لافونتين) ***La Fontaine*** (١٦٢١ – ١٦٩٥) في القرن السابع عشر.

واستخدام الشعر المرسل في كتابة المسرحية هو أكثر ملاءمة في لغة الحوار من الشعر العروضي المقفى وهو أقرب إلى اللغة اليومية غير أنه يضفي على لغة المسرحية رفعة وسمواً.

كما يلاحظ القارئ استخدام (شكسبير) في هذه المسرحية –كما في مسرحياته الأخرى- (الدوبيت)[٥] ***couplet*** بشكل واضح وبالذات في نهاية الأحاديث المطولة ليختتم بها ذلك الحديث أو ليختتم مشهداً بعينه.

أما استخدامه للنثر ففي المشاهد الفكاهية والأحاديث التي تأتي على لسان الشخصيات الثانوية والأقل منزلة في السلم الاجتماعي.. بينما نجد استخدام الشعر المرسل بشكل لبق وأكثر أناقة مع الشخصيات ذات المقام العالي في المجتمع. وهذا لا يمنع أن نجد هذه الشخصيات أيضاً تتحدث النثر في بعض المشاهد والمواقف ولكن في حدود ضيقة.

---

[٣] - انظر معجم المصطلحات في اللغة والأدب صـ٢١٥.

[٤] - نفس المصدر صـ٢١٣.

[٥] - مقطع شعري مكون من بيتين بوزن واحد وقافية واحدة.

ولقد ابدع (شكسبير) في خلق العالم المأساوي للمسرحية من خلال عدد من الصور الشعرية للهواجس والأحلام والرؤى النذيرة بالشر حتى ليشعر المشاهد أو القارئ أن سطوة القدر تسيطر على مجرى الأحداث لتتجاوز في سطوتها وقوتها قوى الشخصيات وإراداتها.

ويكمن نجاح المسرحية في الحبكة الدرامية البسيطة الواضحة المكتملة.. فليس هناك سوى حبكة درامية أساسية واحدة لا سواها هي قصة الحب بين الفتى **(روميو)** والفتاة **(جوليت)** حوادثها مترابطة بمهارة فنية عالية. ويزيد من نجاحها أيضاً الشعر الغنائي المتألق.. جنباً إلى جنب مع البناء الدرامي للشخصيات.

ثانياً: باكثير.. والنص المترجم

يبدو واضحاً أن الذي دفع الأستاذ باكثير إلى ترجمة مسرحية **(روميو وجوليت)** من الإنجليزية إلى العربية هو ما تفوه به أحد أساتذته المحاضرين من الإنجليز ما يفيد أن اللغة العربية عاجزة عن أن تستوعب ما استجد من فنون الشعر العالمي كالشعر المرسل والشعر الحر. ويبدو أيضاً أن الأستاذ الإنجليزي أخذ يتباهى أمام تلاميذه بمقدرة اللغة الانجليزية دون غيرها من اللغات باستخدام الشعر المرسل في كتابة المسرحية، غير ان هذا التباهي رافقه – كما يعن لنا- حالة من التعجرف عندما يضيف أن العربية غير قادرة على استيعاب هذا النمط من فن الشعر أفقد الأستاذ الإنجليزي موضوعيته العلمية ومحاولته التقليل من شأن العربية، ونسي أو تناسى أن اللغة العربية هي أقدم من اللغة الانجليزية الحديثة في عصر (شكسبير). وهي لغة حضارة وثقافة تمتد جذورها في أعماق التاريخ. كما نسي أن اللغة الإنجليزية لم تكن لغة آداب وفنون إلى ما قبل القرن الرابع عشر الميلادي. وأنها لم تتلمس طريقها نحو الآداب والفنون إلا بعد كتابات (جيفري تشوسر) ***Geoffery Chaucer*** (١٣٤٥- ١٤٠٠) ومعاصريه.. وحتى في تلك الفترة كان تأثير اللغة الفرنسية بمفرداتها وتركيباتها اللغوية العديدة وحتى أنماط أساليبها الأدبية مهيمنا عليها عندما وقعت بريطانيا تحت نير الغزو النورماندي لها عام ١٠٦٦. بل إن هناك من

يقول بتأثير اللغة العربية وآدابها في الآدب الإنجليزي منذ مطلع القرن الرابع عشر الميلادي من خلال الحضارة العربية الإسلامية الأندلسية.

إذن فالذي أثار الأستاذ باكثير رحمة الله عليه غيرته على عربيته وسعيه في إثبات أن العربية هي لغة حضارة وثقافة قادرة على استيعاب الجديد والحديث.

هذا من جانب ومن جانب آخر فإن الشواهد تدلل أن باكثير كان متأثراً بالشاعر والكاتب المسرحي (شكسبير) خاصة إذا أدركنا أن الأستاذ باكثير ومنذ ذلك الوقت قد كان شاعراً وكاتباً مسرحياً طموحاً في بناء شخصيته الأدبية.

ويمكننا القول أيضاً أن باكثير وقد دخل في تحد واضح مع أستاذه الإنجليزي ليثبت له عكس فكرته ونظرته تجاه العربية.. فكأنى به كذلك قد دخل في تحد مع ذاته غيرة على عربيته وإعلاء لشأنها، فأقدم على ترجمة مسرحية **روميو وجوليت** بأوزان الشعر المرسل المختلفة وربما لأول مرة في تاريخ الشعر العربي. إذ لم يسبقه إلى ذلك أحد من معاصريه لا الشاعرة نازك الملائكة (١٩٢٣- ٢٠٠٧) رحمها الله، ولا الشاعر بدر شاكر السياب (١٩٢٦- ١٩٦٤) رحمه الله، الذي اعترف صراحة في أحد مقالاته[٦] بريادة الاستاذ باكثير لهذا النمط من الشعر يقول الاستاذ باكثير في مقدمة ترجمته للمسرحية (صـ٥)

> *"والنظم الذي تراه في هذا الكتاب هو مزيج من النظم المرسل المنطلق والنظم الحر، فهو مرسل من القافية، وهو منطلق لانسيابه بين السطور. فالبيت هنا ليس وحدة وإنما الوحدة هي الجملة التامة المعنى التي قد تستغرق بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القارئ إلا عند نهايتها" .*

ولو قرأ الأستاذ الإنجليزي في تاريخ اللغة العربية – وهو الذي يعيش في موطنها- كما فعل آخرون من بني قومه كالبروفسور (ها ملتون جب) ***H.A.R.Gibb*** أستاذ اللغة العربية في جامعة هارفارد في ذلك الوقت، والذي كتب كثيراً عن اللغة العربية

[٦] - انظر زيد الحلي، " السياب يحدد رؤيته للشعر الحر ويمنح الريادة لعلي أحمد باكثير.. حكاية مسودة أدبية من أرشيف عتيق" ميدل ايست اونلاين.

وآدابها منذ العصر الجاهلي وحتى العصر المملوكي[٧] لوجد لغة قومه لا ترقى إلى مستوى اللغة العربية لا من حيث عمقها التاريخي ولا من حيث ثراؤها وخصوبتها.

وربما كان من أسباب ما دفع الأستاذ باكثير إلى ترجمة هذا العمل المسرحي الفكرة الأساسية التي تعالجها المسرحية المتمثلة في المواجهة بين مفهومي الحب والكراهية. وهي من المواضيع الشائكة ليس في مجتمعنا العربي فحسب ولكن في كثير من المجتمعات الإنسانية الأخرى.

ونحن نتحدث عن النظم المرسل وفن الكتابة المسرحية لا يفوتنا الإشارة إلى أحد عمالقة الأدب الإنجليزي في عصر النهضة الإنجليزية ورائداً من رواد هذا الشعر، ألا وهو (كريستوفر مارلو).

نشير إلى ذلك لكثير الشبه بين الاثنين في ريادة الشعر المرسل وفن الترجمة الأدبية. ولا نستبعد هنا إطلاقاً أن يكون باكثير وهو على مقاعد الدراسة الجامعية لدراسة اللغة الإنجليزية وآدابها قد تعرف عن كثب على أدب (مارلو) وريادته في كتابة المسرحية بالشعر المرسل لغة سهلة سلسة.. ليمهد الطريق أمام (وليام شكسبير) وغيره من معاصريه في استخدام هذا النوع من الشعر كأسلوب أمثل ورفيع في كتابة المسرحية وبالذات التراجيدية منها.

وكما وجد (مارلو) ضالته في الأدب الكلاسيكي: الإغريقي والروماني.. كذلك وجد باكثير ضالته في أدب عصر النهضة وأدب (مارلو) و(شكسبير) المسرحي على وجه الخصوص.

وكما نهل (مارلو) وترجم من الأدب الكلاسيكي وهو لم يزل في مقاعد الدراسة الجامعية في كامبريدج كذلك فعل باكثير مع الأدب الإنجليزي فنهل من منابعه الثرة وترجم إحدى روائعه المسرحية وهو لم يزل طالباً في الجامعة المصرية.

وشبيه بمارلو أيضاً الذي استخدم الشعر المرسل في مسرحياته كرائد مبدع في هذا الفن.. كذلك كان الأستاذ باكثير رائداً مبدعاً في كتابة الشعر المرسل عندما

---

[٧] - من أهم كتبه: Arabic Literature: An Introduction. London; Oxford University Press. 1926/1963

ترجم مسرحية **روميو وجوليت**. وحالة التحدي مع الذات لدى (مارلو) نراها أيضاً جلية واضحة لدى باكثير.

لقد أجاد الأستاذ باكثير فن الترجمة في رائعة شكسبير **روميو وجوليت** ولئن سبقه إلى ترجمتها غيره من المترجمين ونخص بالذكر الترجمة التي قدمها إلى المسرح معدلة الاستاذ نجيب حداد عام ١٨٩٩ بعنوان **شهداء الغرام**، فسيظل باكثير هو أول من ترجمها إلى العربية شعراً مرسلاً كما هي في الأصل الإنجليزي شعراً مرسلاً.

وهناك ترجمة متأخرة ظهرت عام ١٩٩٣ للأستاذ الدكتور محمد عناني (١٩٣٦) أستاذ اللغة الإنجليزية وآدابها، وهي من أفضل النسخ المترجمة. فقد حققها بأسلوب علمي منهجي ودبجها بمقدمة وافية. والدكتور عناني هو أحد أساتذة علم الترجمة في الوطن العربي الذي ترجم العديد من مسرحيات شكسبير كما ترجم العديد من الآثار الأدبية الانجليزية من ضمنها ملحمة **الفردوس المفقود** ***Paradise Lost*** (١٦٦٧) للأديب الشاعر (جون ملتون) ***John Milton*** (١٦٠٨ – ١٦٧٤).

والحديث يطول عمن ترجم روائع (شكسبير) من ضمنهم الشاعر خليل مطران (١٨٧٧- ١٩٤٩) وكذا الأديب جبرا إبراهيم جبرا (١٩١٩ – ١٩٩٤) الذي ترجم أهم مسرحيات شكسبير التراجيدية[٨].

أما أثر مسرحية **روميو وجوليت** في الأدب العربي واستلهامها شعراً ونثراً فنجد صداها في كثير من الأعمال الأدبية منها على سبيل المثال لا الحصر قصيدة الدكتور لويس عوض (١٩١٥ – ١٩٩٠) **أموت شهيد الجراح** (١٩٤٧). أما الشاعر بدر شاكر السياب فقد استلهم في قصيدته **الأسلحة والأطفال** ما قاله (روميو) مخاطباً (جوليت) في مشهد الشرفة:

[٨] – انظر جبرا ابراهيم جبرا، وليم شكسبير المآسي الكبرى عربها وقدم لها مع دراسات نقدية: بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الثانية ٢٠٠٠ وضمت المسرحيات: هاملت، الملك لير، عطيل وماكبث.

دعيني فما تلك بالقبرة

دعيني أقل إنه البلبل

وأن الذي لاح ليس الصباح.

وفي ترجمته لمسرحية **روميو وجوليت** نرى الأستاذ باكثير يترجم بنبض الأديب المتمكن من قدراته الشعرية وبقلم الكاتب النحرير العارف الماهر في فن الكتابة المسرحية.

كما جاءت الترجمة تحمل بصمات الشاعر المبدع في فن الشعر المرسل الذي كان باكثير رائداً من رواده في الأدب العربي إن لم يكن أول الرواد، فقد جاءت كما يقول السياب "*بأول شكل للشعر الحر بل هي الشعر الحر نفسه*"[٩].

لقد وضع الأديب باكثير نفسه في هذا العمل المسرحي المترجم كشاعر وكاتب مسرحي فأبدع في ذلك وتميز. ولقد طوع العربية، وهي مطواعة بطبيعتها، في ترجمة هذه التحفة الأدبية الشكسبيرية ونقل نصوصاً من اللغة الإنجليزية كأبدع ما يكون النقل، وإنك لتقرؤها أو تسمعها وكأنها كتبت أساساً بالعربية.

وهناك مفردات وعبارات وأبيات شعر مرسل لا يمكن ترجمتها بهذه الحِرَفية الفائقة وهذه الألمعية الفذة إلا على يد أديب مبدع لا يقل حنكة ولا دراية بالشعر وفن الكتابة المسرحية عن كاتب النص المؤلف نفسه. إذ لم يقف الاستاذ باكثير عند حَرْفية النص ولكنه كان دائماً إما طائراً محلقاً في سماء العربية فيختار ما هو أسمى وأجل.. وإما غواصاً ماهراً يغوص في أعماقها لينتقي منها اللآلئ والدرر.

[٩] - انظر مقالة الأستاذ زيد الحلي التي سبقت إليها الإشارة.

النسخة التي اعتمدها باكثير في الترجمة

لقد اعتمد باكثير في ترجمته للمسرحية كما يشير في مقدمته على نسخة صادرة عن دار (ماكميلان) ***Macmilan*** للطباعة والنشر لم يشر إلى تاريخ طباعتها ونشرها. كما أن المقدمة للنسخة العربية لم تحدد هي الأخرى تاريخ كتابتها، إلا أن النسخة التي بين أيدينا صادرة عن مكتبة مصر- سعيد جوده السحار وشركاه- برقم إيداع ٢٥٦٢ بتاريخ ١٩٧٧.

وقد اعتمدتُ في قراءتي للنصين المؤلف والمترجم على طبعة (لونجمانز) ***Langmans*** (١٩٦٥)، تحقيق الأستاذ (جون إنجليديو) ***John Ingledew***. وربما شكل هذا الاختلاف بين الطبعتين سبباً في وجود اختلاف هنا أو هناك في سقوط بعض الأبيات الشعرية التي لم يأت المترجم على ترجمتها، وهو الذي يذكر في المقدمة (صـ٦) تقيده "*بالأصل ولم أتصرف تصرفاً يخالفه إلا في موضعين أو ثلاثة مواضع نبهت عليها في أماكنها وما يجد القارئ من نثر في هذه الترجمة فهو كذلك في الأصل*".

ومسألة الكتابة النثرية في هذه المسرحية يقودنا إلى التذكير بحقيقة تاريخية في كتابة المسرحية الانجليزية في ذلك العصر، وربما في عصور لاحقة، تفيد بأن (شكسبير) كما هو حال معاصريه من كتاب المسرحية يرون أن يتحدث علية القوم شعراً وأن يتحدث غيرهم نثراً. وقد سبقت الإشارة إلى ذلك عند الحديث عن اللغة التي كتب بها (شكسبير) مسرحيته هذه.

ولقد تقيد الأستاذ باكثير بما وجده في النص المؤلف، إلا أن هذه الاختلافات في الترجمة قد دفعتني إلى مراجعة النص المترجم للدكتور محمد عناني باعتباره مرجعاً أكاديمياً لم يعن بالترجمة فقط بل بتحقيق النص وشرح الغامض من ألفاظه وعباراته.

ثالثاً: بعض الفروقات بين النص المؤلف والنص المترجم

يجد الباحث فروقاً بين النص المؤلف والنص والمترجم، القليل منها جوهرياً وما عدا ذلك يعود في أكثر الظن إلى اختلاف طبعات النص الإنجليزي للمسرحية ولا يخل بالحوار بين الشخصيات ولا بالسياق الدرامي للمسرحية لا من حيث الحبكة الدرامية وتتابع الأحداث، ولا من حيث المعاني والأفكار، ولا من حيث بناء الشخصيات.

ما يؤخذ على النص المترجم في الإطار العام تجاوزه عن ترجمة معظم التوجيهات المسرحية ***stage directions*** والتي يقصد بها تلك التوجيهات والإرشادات الموجودة في النص المسرحي، والمعنية بالحركات والوقفات والسكنات والإيماءات الضرورية الواجب على الممثل التقيد بها لضرورات ومدلولات فنية مختلفة في بناء المسرحية وإخراجها على خشبة المسرح.

والاختلاف الجوهري الآخر هو خلو النص المترجم من نصين نعتقد أنهما اساسيان في المسرحية.. هما (برولوج) ***Prologue*** الفصل الأول من المسرحية و(برولوج) الفصل الثاني من المسرحية، والذي اختص بهما **(شكسبير)** الفصلين الأول والثاني فقط. وهذان النصان موجودان في ترجمة الدكتور محمد عناني. وليس لدينا ما يوضح لنا تجاوز الأستاذ باكثير عن ترجمة هذين النصين ما لم يكونا غير موجودين أصلاً في النسخة الإنجليزية التي اعتمدها.

و(البرولوج) يعني المقدمة التي تستفتح بها المسرحية. وهو تكنيك في الكتابة المسرحية ابتدعه قدماء الإغريق في كتاباتهم المسرحية القديمة منذ (إيسكيلوس) ***Aeschylus*** (٥٢٥- ٤٥٦ ق.م) و(سوفوكليس) ***Sophoclese*** (٤٩٦- ٤٠٦ ق.م) ثم أقتفى أثرهم كتاب المسرح في العصور اللاحقة.

ويهدف (البرولوج) أو المقدمة غالباً إلى تلخيص فكرة المسرحية للمشاهد أو القارئ بشكل موجز جداً. وغالباً ما يقدم (البرولوج) مجموعة تسمى (الكورس) ***chorus*** أو الجوقة وهو أيضاً تقليد كلاسيكي منذ عهد الإغريق، اتبع في عصر النهضة ثم في عصور لاحقة من خلال عدد من الأشخاص وربما شخص واحد كما هو الحال في مسرحية (أوليفر جولدسمث) ***Oliver Godsmith*** (١٧٣٦- ١٧٧٤) الكوميدية بعنوان **تمسكنت فتمكنت** ***She Stoops to Conquer*** (١٧٧٣). وقد استخدم هذا التكنيك

المسرحي في القرن العشرين الشاعر والكاتب المسرحي والناقد الأدبي (تي. اس. اليوت) **T.S.Eliot** (١٨٨٨- ١٩٦٥) في مسرحيته الشعرية **اغتيال في الكاتدرائية** ***Murder in the Cathedral*** (١٩٣٥) من خلال (جوقة) من النساء.

وأتى (البرولوج) الأول والثاني في صيغة القصيدة (السونيتة)**sonnet** وهي شكل من أشكال القصيدة دخل على الأدب الإنجليزي من الأدب الإيطالي في عصر النهضة الأوروبية.

وقد استخدمه العديد من شعراء ذلك العصر وحتى العصر الحديث. وهذا الشكل من القصيدة يتكون غالباً من أربعة عشر بيتاً من الشعر المقفى وله أوزانه الشعرية الخاصة. وأغلب الظن أن هذين النصين لم تضمهما النسخة الإنجليزية التي اعتمدها الأستاذ باكثير في ترجمته. إذ لو كانا موجودين لانبرى لهما المترجم بترجمة شعرية ذات عروض وأوزان وقافية وهو الملم بكل بحور الشعر وتفعيلاته بل هو أحد أمراء العروض والقافية في الشعر العمودي.

ولما كان الأمر كذلك فقد رجعت إلى ترجمة الدكتور محمد عناني التي اعتمد فيها نسخة للمسرحية حققها وقدم لها (ج. بلاكمور إيفانز) **G.B.Evans** أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة هارفارد والتي نشرت في سلسلة: ***The New Cambridge Shakespeare*** ١٩٨٤/ ١٩٨٨.

غير أن الدكتور عناني لم يتقيد في ترجمته لهذين النصين بالشعر العمودي المقفى وإنما مزج بينه وبين الشعر المرسل.

ولقد وجدت من المفيد الإتيان بنص (البرولوج) الأول و(البرولوج) الثاني لخلو ترجمة الأستاذ باكثير منهما لاستكمال الفائدة:

في بلدة فيرونا الحسناء (حيث المشهد)
عائلتان يزينهما كرم المحتد،
تصحو عندهما أحقاد الماضي الهوجاء
فيلوث دمُ أهل البلدة أيدي الشرفاء
لكن من أصلاب الخصمين الرعناء
يخرج للنور صبيان

تعبس لهما الأفلاك

وتذيقهما أسواط هلاك

فتواري في الأرض بموتهما حقد الآباء!

ولسوف نصور هذي الساعة فوق المسرح

قصة حب ذي أهوال يترصده الموت

ونزاع شيوخ لم تدفنه سوى مأساة الأبناء

فإذا أصغيتم وصبرتم سادتنا

فلسوف نعوض ما فاتكم من قصتنا .

أما (البرولوج) الثاني والذي هو الآخر على صيغة القصيدة (السونيتة) والذي يأتي في مقدمة الفصل الثاني كما في النسخة التي اعتمدناها- والذي نعتقد أنه يفترض أن يكون كذلك- فهو في النسخة التي اعتمدها الدكتور عناني وترجمها فيأتي استكمالاً للمشهد الخامس من الفصل الأول (الأسطر الأخيرة ١٤٤- ١٥٩). ولا نرى ضرورة منطقية أو فنية في أن يكون كذلك كونه يتحدث عن ماض انتهى وعلاقة حب جديدة ستنشأ بين البطلين (**روميو وجوليت**). وهو في الواقع (برولوج) – أي مقدمة- أنسب من أن يكون (ابيلوج) ***epilogue*** – أي خاتمة- يورد الدكتور عناني في هامش الصفحة (٢٥٧) من ترجمته أن [*السطور ١٤٤- ١٥٧ تتضمن حديث الجوقة، وهي عادة ما تعتبر بداية للفصل الثاني، ولكنه من الأفضل لنا أن نعتبرها ختاماً للفصل الأول، كما هو الحال في الدراما الكلاسيكية الجديدة، ويجدر بنا إيراد تعليق جونسون[١٠] على هذا الحديث: "ليس من السهل اكتشاف سبب استخدام الجوقة في هذا الموضع، فهي لا تضيف شيئاً يمضي بحدث المسرحية إلى الأمام، بل تحكي وحسب ما نعرفه سلفاً أو ما سوف يفصح عنه المشهد التالي، وهي تحكي ذلك دون إضافة أي ارتقاء بالمشاعر" وسوف يلاحظ القارئ أن السطور الأربعة عشر تشكل سوناتا شكسبيرية مثل حديث الجوقة في البداية*] وهو –كما أشرنا- يأتي بصيغة القصيدة (السونيته) وهي من الشعر المقفى غير أن المترجم الدكتور عناني نراه مرة أخرى

[١٠] - الدكتور صامويل جونسون (١٧٠٩ – ١٧٨٤) علامة وأديب وشاعر وناقد سترد الإشارة إليه لاحقاً عند الحديث عن أعمال شكسبير المسرحية.

يترجمه بالشعر المرسل حتى لا يقيد نفسه بأوزان وقافية تسلبه حرية التعبير بشكل سلس. كما أننا نعتقد- وهذا من حسن الظن- لو أنها ترجمت بقلم باكثير لوجدناها موزونة مقفاة كما أريد لها أن تكون كذلك. ولا يعيب ترجمة عناني بأن يقدمها شعراً مرسلاً فقد أبدع في ترجمتها وأجاد. واستكمالاً للفائدة هنا أيضاً لا يسعنا إلا أن نورد النص كما ترجمه الدكتور عناني [**المشهد الخامس من الفصل الأول: الأسطر ١٤٤ – ١٥٩**]

الآن يرقدُ سالف الشوق المهدم في فراش الموت
والحبُ ذاك الشابُ يفغرُ فاه في كهف لكي يرثه!
أما الجميلة التي كان المحب يئن من صدودها
بل كاد أن يموت في سبيلها
فلم تعد جميلة إن قورنت بجوليت الرهيفة
فالآن روميو قد غدا صباً ومعشوقاً معاً
فكلاهما سحرته آيات الجمال وفتنته!
لكنه لابد أن يشكو إلى بنت الأعادي ما يعانيه الحبيب
وكذا عليها أن تُخلّص حلو طعم الحب من شصٍ[11] رهيب!
لكنه أيضاً عدو في عيون العاشقة
ولذا فليس بقادرٍ أن يحلف الأيمان
وكذاك فهي على عميق غرامها
لا تستطيع لقاء عاشقها الجديد بأي وقت أو مكان
لكن مشبوب الغرام يهيئ القوة
والدهر يحنو كي يهيئ الوسيلة
فإذا اللقاءُ حقيقة
شذبت بمعسول السعادة ما اعتراها من صعاب.

[11] الشص : جمعها شصوص : حديدة عقفا يصاد بها السمك وتسمى السنارة. (المنجد في اللغة والاعلام) ص 368

في الفصل الأول – المشهد الأول: السطر رقم (٢٠) في حديث (شمسون) إلى (جريجوري) كانت الترجمة: *فمتى حاربتُ الرجال فسأقسو على النساء وأطيح برؤسهن.*

بينما السطر ذاته في النسخة الانجليزية التي اعتمدناها يقول

.. when I have fought with the men, I will be
Civil with the maids; I will cut off their heads.

وكلمة ***civil*** تعني لطيف أو مهذب، بينما ترجمها الأستاذ باكثير بكلمة "قاسي" وبذلك تكون الترجمة "*فسأكون مهذباً مع النساء*".

وبالعودة إلى ترجمة الدكتور عناني نجده قد ترجم السطر على النحو التالي:

فبعد أن أحارب الرجال سأكون مهذباً
مع العذارى وأقطع رؤوسهن.

غير أن عناني يضيف في هامش الصفحة أن كلمة ***cruel*** بمعنى "قاسي" قد وردت في إحدى طبعات المسرحية. وبذلك يستقيم المعنى الذي ترجم منه الأستاذ باكثير. إلا أن استخدام كلمة ***Civil*** في نسخ أخرى يعطي للعبارة معنى السخرية أو التهكم فيستقيم المعنى أيضاً. وربما كان استخدام أسلوب السخرية هنا أجمل ويتسق مع التعامل مع النساء في وصف موقف قتالي كهذا.

وفي نفس المكان من الحوار بين (شمشون) و(جريجوري) وفي صفحة (١٠) من النسخة المترجمة للأستاذ باكثير يتجاوز المترجم ترجمة خمسة أسطر أخرى تبدأ بحديث (جريجوري) السطر (٢١)

The heads of the maids?
Sampson : Ay, the heads of the maids, or
Their maidenheads; take it
in what sense thou wilt.
Gregory: They must take it in the sense they feel it.
Sampson: Me they shall feel while I am able to stand; and it is known lam a pretty piece of flesh.
Gregory: 'T is well thou art not fish, if thou hadst, thou hadst been poor John.

بعد هذه الأسطر يستمر الحديث وتستمر ترجمة الأستاذ باكثير.

وكلمة ***maidenheads*** فسرها (إنجليديو) في هامش صفحة (٤) من النسخة الانجليزية بمعنى "العذرية" (***virginity***). كما فسر عبارة "***poor John***" بمعنى السمك المملح من النوع الخشن الرديء".

هذه الأسطر التي أوردناها بنصها الإنجليزي والتي لم يأتِ باكثير على ترجمتها لم يغفلها الدكتور عناني.. ربما لأنها غير موجودة أصلاً في النص الإنجليزي الذي ترجم منه الأستاذ باكثير، وواضح أنها وردت في النسخة التي ترجمها عناني. وساقها على النحو التالي:

جريجوري: *رؤوس العذارى؟*

سمسون: *نعم رؤوس العذارى .. أو لا*

اجعلهن عذارى وافهم من هذا ما تريد.

جريجوري: *لابد أن يفهمنه بالمعنى الذي يشعرن به!*

سمسون: *سوف يشعرن بي طالما كنت قادراً على الوقوف، والكل يعرف قوة جسدي!*

جريجوري: *من حسن الحظ أنك لست سمكة.. وإلا كنت سردينة مملحة.*

ومع بداية المشهد الرابع من الفصل الأول هناك أربعة أسطر لم يأت المترجم باكثير على ذكرها ربما لأنها غير موجودة في الأصل الإنجليزي الذي ترجم منه.. ولأهميتها في البناء الدرامي لشخصية (**روميو**) رأينا من المفيد الإشارة إليها. كما أنها تحمل شيئاً من أسلوبية (شكسبير) واستخدامه للتورية ***pun*** أو ***quibble*** يحاول (مركيشيو) إقناع (**روميو**) بالمشاركة في الرقص بقوله [السطر ١٣].

Nay, gentle Romeo, we must have you dance.

فيرد عليه روميو بالقول [السطر ١٤ – ١٦]

Not I, believe me. You have dancing shoes
With nimble soles: I have a soul of lead
So stakes me to the ground I cannot move.

وهذه الجملة التي تأتي على لسان (**روميو**) تعني فيما تعنيه: لست أنا ممن يرقص. أنتم لديكم أحذية مناسبة للرقص، أما أنا فلدي روح من رصاص ثقيل تشدني إلى الأرض وتمنعني من الحركة. وقد ترجم الدكتور عناني هذه الأبيات على النحو التالي:

روميو: ***كلا .. كلا صدقوني أنكم تلبسون أحذية الرقص ذات النعال الخفيفة، أما أنا فنعلي ثقيل مثل نفسي.***

كأنه رصاص يلصقني بالأرض فلا أستطيع الحركة!

وإذا نظرنا إلى هذه الأبيات التي لم ترد في ترجمة الأستاذ باكثير، لأي سبب كان، فإننا نجد أهميتها في أنها تضيف إلى البناء الدرامي لشخصية (**روميو**) المرتبطة إلى حد كبير بالجو العام للمسرحية. فهذه الأبيات تظهره في وضع نفسي تسيطر فيه الكآبة على جو الفرحة والبهجة وروح الدعابة والمرح التي يتمتع بها صديقيه (مركيشيو) و (بنفوليو).

وحالة الكآبة المسيطرة على نفسية (**روميو**) ليس مبعثها الحب في إطاره الفردي الضيق وإلا فقدت المسرحية عمقها الاجتماعي والإنساني وبالتالي فقد (شكسبير) قامته الأدبية العظيمة.. ولكنه الحب الذي ينكر البغضاء والشحناء ليفضي إلى السلام والأمان في مجتمع مدينة (فيرونا). ومفهوم الحب لدى (**روميو**) يعني الأمن والسلام ويعني الحياة. وشخصية (**روميو**) كما يلحظها (إنجليديو) هي أساساً حب السلام

"Romeo is essentially peace- loving"

والعنصر الثاني في أهمية هذه الأبيات تكمن في استخدام (**شكسبير**) لأسلوب التورية ***pun*** أو ***quibble*** التي كثيراً ما يستخدمها (شكسبير) في أعماله المسرحية. ففي السطر الخامس عشر وردت لفظتي ***soles*** و ***soul***.. وهكذا يستقيم المعنى كالتالي "فهم لهم نعال خفيفة مناسبة للرقص أما روميو فروحه مثقلة بالهموم تصده عن المرح والجيور" فهذه اللفظة عندما يسمعها المشاهد من الممثل على خشبة المسرح- دون أن يقرأها من النص تعني المعنيين.

ومن الملفت للانتباه أن (شكسبير) قد استخدام نفس اللفظ "***soles***" في بداية مسرحية (**يوليوس قيصر**) ***Julius Caesar*** الفصل الأول- المشهد الأول: الأسطر

١٤ – ١٩] عندما يتحدث أحد المواطنين وهو إسكافي بالمهنة أنه يستطيع إصلاح النعال البالية ***"amender of bad soles"*** وهي أيضاً تعني إصلاح النفوس المريضة.

وقد أخذ عليه الدكتور (صامويل جونسون) ***Samuel Johnson*** (١٧٠٩-١٧٨٤) استخدامه المفرط لأسلوب التورية وافتتانه الجم به، واعتبر ذلك من معايب (***demerits***) شكسبير في الكتابة. فيقول في ***مقدمة شكسبير Preface to Shakespeare*** (١٧٦٥) ما معناه: *إن استخدام التورية عند شكسبير كالنور الضبابي للرحالة يتبعها مهما كانت المجازفات، إنها لا محالة تقوده إلى خارج الطريق الذي يسلكه حتى توقعه في الوحل بكل تأكيد. إن لها قوة ضارة على تفكيره وفتنتها لا تقاوم*[12].

وغير بعيد من الأسطر السابقة وبالتحديد الأسطر [٤٠- ٤٣] يشير الأستاذ باكثير في ملاحظته في هامش الصفحة [٣٦] من هذه الأسطر بقوله " *في هذا الموضع من الأصل جملة في غاية من الغموض من مقال مركيشيو فاضطررنا إلى التصرف في الترجمة بحيث يكون المعنى مناسباً لما قبلها*" وبالعودة إلى النص الإنجليزي في المسرحية فإن الجملة تقول وعلى لسان (مركيشيو):

Tut, dun's the mouse the constable's own word;
If thou art Dun w'll draw thee from the mire,
Or, save your reverence, love wherein thou strickest
Up to the ears. Come we burn daylight, ho.

ويكمن الغموض هنا في استخدام لفظه ***"dun"*** التي وردت أصلاً في آخر جملة من حديث (**روميو**) قبل العبارة المشار إليها آنفاً (لمركيشيو) وهي [السطر ٣٩]

The game was ne'er fair, and I am dun.

يفسر (انجليديو) هذه العبارة من حديث (**روميو**) والعبارات التالية لها من حديث (مركيشيو) في هامش صفحتي ٣٦ و ٣٧ بما معناه: يقول (**روميو**) أن الحفل في أوج

[12] - " A quibble is to Shakespeare what luminous vapours to the traveller; he follows it at all adventures; it is sure to lead him out of his way and sure to engulf him in the mire. It has some malignant power of his mind, and its fascinations are irresistible" Preface to Shakespeare p.96

تألقه وأنا في مزاج كئيب. و ***"Dun"*** تعني اللون البني الغامق. وهذه اللفظة تعني الفأر ذي اللون الغامق. وهي كذلك تسمية للحصان في ذلك الوقت.

ويقتنص (مركيشيو) لفظة ***"dun"*** ليبدأ حديثه بالمثل القائل "ابق هادئاً مختبأً" (مثل الفأر) كما يقول مفتش الشرطة، لأن رجال الشرطة المعنيين بحفظ الأمن يبقون هادئين مختبئين عند مطاردتهم للخارجين عن القانون. وربما أيضاً لأنهم معتادون على إبقاء سجنائهم هادئين عند القبض عليهم.

وإذا كانت كلمة ***"dun"*** تعني أيضاً الحصان في اللغة العامية لذلك العصر فإن المعنى يستقيم إذا علمنا أن عبارة "الحصان في الوحل" ***"dun in the mire"*** هي تعبير شائع يعني وقوع الإنسان في مأزق يتطلب من يساعده على الخروج منه. و(مركيشيو) هنا يريد أن يقول أن (**روميو**) يفسد جو المرح كونه غارق حتى أذنيه في هموم الحب والغرام كالغارق في الوحل بحاجة إلى من يخلصه منها.

إلا أن الأستاذ باكثير في تجاوزه لترجمة هذه الأبيات قد أجاد بألمعيته الثاقبة عند تصرفه في الترجمة تصرف العارف بفنون الكتابة الأدبية وكتابة فن المسرح على وجه الخصوص.

ويترجم عناني هذه الأسطر على لسان (مركيشيو) والتي يكتنفها الغموض في صفحة [٨٤]

هراء ! لم ينته إلا الفأر، كما يقول الشرطي !
فإذا كنت مغروساً في الطين فسوف ننتشلك منه
أو (ولا مؤاخذة) إذا كنت مغروساً في الحب
حتى أذنيك. هيا ! إننا نذيب شموع النهار.

في الفصل الثاني- المشهد الأول سقطت بعض الأسطر التي لم يأت الاستاذ باكثير على ترجمتها.. ففي حديث (مركيشيو) صفحة [٥٠] في النص المترجم:

كلا لن يغضب مني. ألم أدعه مخلصًا في ابتهالي. (٢٣)
وناشدته باسم من يهوى ليثوب الينا؟

بينما حديث (مركيشيو) في النص الإنجليزي يبدأ من السطر [٢٣] وينتهي بالسطر [٢٩] وعلى النحو التالي [ص٥٩]:

This cannot anger him. 'T would anger him (23)

To raise a spirit in his mistress circle,
Of some strange nature, letting it there stand
Till she had laid it, and conjured it down;
That were some spite. My invocation
Is fair and honest: in his mistress' name
I conjure only but to raise up him (29)

وقد ترجم الدكتور عناني هذه الأبيات على النحو التالي [صـ١١١ – ١١٢]

لا يمكن أن يغضبَ من هذا ! بل يغضبُ (٢٣)
إن أنا أحضرتُ غريباً في دائرة المعشوقةْ
روحاً من نوعٍ آخر، فأنتصَبُ هنالكَ
حتى تَصرِفَهُ وينامْ! ذلك يدعو للضيق!
أما استدعائي روح صديقي
فبريء وشريف وأنا باسم حبيبته
أرجو أن أجعله ينتصب أمامي لا أكثر! (٢٩)

واستمراراً للحوار بين (مركيشيو) و(بنفوليو) يقول (مركيشيو) في ترجمة باكثير السطر [٣٣]:

أيصيب الأعشى الهدف؟ (٣٣)
روميو عم مساءً، سأوي إلى مرقدي. (٣٨)
إن هذا السرير سرير العراء لأبرد من
أن أنام عليه. هلم لنذهب (٤٠)

وهنا يقفز باكثير في ترجمته من السطر [٣٣] حتى السطر [٣٩] بينما هي في النسخة الإنجليزية:

If love be blind, love cannot hit the mark. (33)
Now will he sit under a meddlar tree,
And wish his mistress were that kind of fruit
As maids call meddlars when they laugh alone.
O Romeo, that she were ! O that she were
An open- arse and thou a Poperin pear! (37)
Romeo, good night. I'll to my truckle – bed:

This field – bed is too cold for me to sleep.
Come, shall we go? (40)

والخمسة الأبيات غير المترجمة في نص باكثير ترجمها الدكتور عناني هكذا:

وإذن فليجلس صاحبنا تحت الشجرةْ (٣٤)
ويمني النفسَ بأن تُصبحَ معشوقته ثمرةْ
مما تدعوه ذوات اللهو فمَ الزهرة
روميو! ليت حبيبتك فمُ الزهرة
كي تصبح أنت الكمثرى! (٣٨)

وفي الفصل الثاني أيضاً ولكن في المشهد الرابع ترجمة غير مكتملة في الحوار بين (**روميو**) و (مركيشيو) تبدأ من السطر [٦٢] من حديث (**روميو**) وتنتهي بالسطر [٧٨] من حديث (**روميو**) أيضاً: الصفحة (٧٤) في النسخة المترجمة والصفحة [٨٣ و ٨٤] في النسخة الإنجليزية.

Romeo:
Osingle- soled jest, solely singular for the singleness! (62)
Mercutio:
Come between us, good Benvolio; my wits faints .(63)
Remeo: Switch and spurs, switch and spurs! Or I'll cry a match . (64)

وينتهي الحوار بحديث (**روميو**)

Romeo:
Istrectch it out for that word "broad' which added to the "goose", proves thee far and wide a broad goose. (78)

وإذا اقتطفنا أيضاً جزءاً من هذا الحوار في ترجمة الدكتور عناني.. فإننا نجده على النحو التالي [صـ١٤٠]

روميو: *بل إن فكاهتك هزيلة، وليس فريدة إلا سخافتها (٦٢)*

مركيشيو: *اشترك معنا يا بنفوليو الكريم.. فلم أعد قادراً على متابعة هذه الفكاهات. [٦٣]*

روميو: *اجتهد وكافح.. استعمل أسلحتك.. وإلا أعلنت انتصاري* [٦٤]

وينتهي الحديث بحديث (روميو) السطر (٧٨):

روميو: *إذن سأمطها حتى "القدم" فإذا أضفتها إلى الطفل الصغير.. أصبحت يا صديقي طفلاً طوله قدم واحدة (٧٨)*

وفي ذات المشهد الرابع وأثناء الحوار الجاري بين (**روميو**) و (مركيشيو) و (بنفوليو) تدخل (الحاضنة) تسأل عمن يدلها على (**روميو**) وتتعرض لبعض الألفاظ البذيئة من (مركيشيو) وقبل خروجهما- (مركيشيو) و(بنفوليو)- من على خشبة المسرح هناك أغنية يتغنى بها (مركيشيو) يذم فيها (الحاضنة). هذه الأغنية لم يأت باكثير على ترجمتها.. ربما لأن فيها من الألفاظ النابية ما جعله يتجاوزها.. وهذا افتراض ضعيف لأن أمانة الترجمة تحتم عليه ترجمتها ولو بأسلوب فيه من الحشمة ما يتجاوز به الألفاظ الواردة.. وهو الضليع باللغة العربية مفردات ولغة بلاغة وبيان.

و(مركيشيو) في هذه الأغنية يتلاعب بالألفاظ التي تعني أكثر من معنى. وفي هذا الصدد يقول (انجليديو) في هامش صفحة [٨٨] ما مفاده:

أن (مركيشيو) هنا يتلاعب بمعنى لفظة "***hare***" فهي تعني حيواناً أشبه بالأرنب الوحشية الضخمة وقد تعني أيضاً المرأة غير المحافظة على أخلاقها "***a woman of loose morals***" كما يتلاعب (مركيشيو) أيضاً بلفظة "***hoar***" التي تعني الشخص المسن.. ولكنها في نطقها وسماعها تعطي معنى كلمة ***whore*** وهذه الكلمة تعني المرأة المومس أو البغي.. فكلمة "***hoar***" التي تعني الشخص المسن سماعاً وليس كتابة قد تفضي إلى المعنى الآخر. وسبق أن قلنا أن (شكسبير) مولع باستخدام أسلوب التورية في أعماله المسرحية وهو ما اعتبره (صامويل جونسون) من معايب (شكسبير) في كتاباته المسرحية.

وبالعودة إلى ترجمة الدكتور عناني فقد جاءت ترجمة الأغنية [صـ١٤٣] على الشكل التالي:

الأرنب العجوز التالفة

والأرنب العجوز التالفة

ولحمها اللذيذ عندما تصوم

لكن هذي الأرنبة

وقد أصابها التلف

تصيب بالضيق أو القرف

إعفّنت ولم يمسها محروم.

علماً بأن (مركيشيو) في حواره وقبل خروجه من على خشبة المسرح قد وصف (الحاضنة) بصريح العبارة بأنها "قوادة " أو "مومس" ***"bawd"***

في الفصل الثالث- المشهد الأول- في الصفحة [٩٥] من نسخة باكثير المترجمة .. يقول (تيبالت):

روميو بغضي لك يعجز أن يلقاك

بأحسن من أن يقول لوجهك "أنت لئيم" .

وكلمة "بغضي" تأتي منسجمة تماماً في سياق الكره الذي يكنه (تيبالت) (لروميو) كونه من أعدائه من أبناء أسرة (مونتاجيو).. غير أنه في النسخة الانجليزية التي اعتمدناها، استبدلت كلمة "البغض" بكلمة "حب" حيث وردت على النحو التالي [السطرين ٥٧ و ٥٨]:

Tybalt: Romeo, the love I bear thee can afford (57)
No better term than this: thou art a villain. (58)

وعلى هذا الأساس تكون الترجمة (حسب عناني) على الشكل التالي:

تباليت: ***روميو إن الحب الذي أكنه لك***

لا يملك إلا أن يقول لك: أنت وغد.

وإذا أخذنا كلمة "حب" هنا باستخدام أسلوب السخرية أو التهكم باعتبار أن (تيبالت) لا يكن حباً (لروميو) بل يكرهه ويبغضه، فالمعنى يستقيم أيضاً بل هو أكثر

وقعاً في النفس خاصة إذا علمنا أن شخصية (تيبالت) أكثر تهوراً وتعطشاً للقتال بينما شخصية (روميو) تجسد الحب والتسامح وأكثر ميلاً للسلام. يؤكد ذلك كلمات (روميو) وردة فعله على ما تفوه به (تيبالت) عندما قال له:

لم تعلم يا تيبالت بما يقتضي أن
أهواك، ويجعل هُجر كلامك عندي تحية !
ما كنت لئيماً .. وداعاً إذن
أني لا أخالك تجهلني.

فأسلوب (تيبالت) الساخر وتهكمه.. بل واستفزازه (لروميو) بهدف استدراجه للمنازلة والقتال يضفي بعداً أكبر لشخصية (روميو) المحبة للسلام.. بل وتضفي عمقاً أكبر لمعنى الحب في مواجهة الكراهية والبغضاء.

في الفصل الرابع – نهاية المشهد الخامس- يتحفنا الأستاذ باكثير بترجمة أبيات من الشعر الموزون المقفى وهو في الأصل الإنجليزي كذلك [صـ١٥٨]:

إذا قرح القلب برحُ الأسى
وجار على الفكر شجوُ الهموم
فلذ باللحون، ففي صوتها اللـ -
- جيني طبٌّ جميع الغموم.

هذه الترجمة تثير في القارئ ما سبقت الإشارة إليه في عدم ترجمة الأستاذ باكثير للقصيدتين اللتين وردتا كمقدمتين (برولوج) للفصلين الأول والثاني.

ونعتقد أن الأستاذ باكثير – لو أن هاتين القصيدتين وردتا في النسخة الإنجليزية التي اعتمدها- لأجاد ترجمتها بوزن وقافية كأفضل ما يكون الشعر العمودي المقفى. مذكرين أيضاً أن الدكتور محمد عناني قام بترجمتها بشعر مرسل وليس بالشعر الموزون المقفى كما هو في الأصل الإنجليزي.

ونخلص إلى القول أن معظم الفروقات المشار إليها بين النص المؤلف والنص المترجم يعود في اعتقادنا إلى اختلاف طبعات المسرحية إلا ما أشار إليها المترجم في موضعها. وكان من الطبيعي.. بل من الواجب الموضوعي العودة إلى نصوص أخرى وترجمات أخرى لمقتضيات علمية وزيادة في المعرفة.

رابعاً : قراءة لبعض المقاطع المختارة من النص المترجم

وحتى لا نغمط المترجم حقه فالواجب يحتم علينا بل إن الموضوعية العلمية تفرض علينا أن نقتطف بعضاً مما ترجمه الأستاذ باكثير على أن يكون ذلك مما له علاقة بفصاحة اللغة العربية وبيانها وبلاغتها واستيعابها للنظم المرسل والحر.. أو مما له علاقة بأهم فكر وموضوعات المسرحية، ومنها على وجه التحديد: فكرة الحب والسلام باعتبارها أساس موضوع المسرحية، وفكرة الضياء والنور المرادفة والمعززة لفكرة الحب والسلام، ثم فكرة القضاء والقدر كونها تصيغ ملامح عالم المسرحية التراجيدية.

فكرة الحب والسلام

مما لاشك فيه أن هذه الفكرة تشكل القاعدة الأساسية لموضوع المسرحية، فإذا كانت المسرحية تؤكد علاقة الحب التراجيدية بين **(روميو) و(جوليت)** ومن ثم النهاية المأساوية لتلك العلاقة، فإن البعد التراجيدي الآخر للمسرحية هو في ما يمكن أن نصفه بتراجيدية الحب والسلام في مفهومه الإنساني العام. وإذا كان القدر قد تسبب في غرس مدماك عصي في التفريق بين الحبيبين.. فإنه قد حفر خنادق من الكراهية والبغضاء على مستوى المجتمع الإنساني كله في مدينة (فيرونا).

فإذا أمعنا النظر في حديث الأمير (إسكالوس) بعد حادثة الاقتتال بين أسرتي (مونتاجيو) و (كابيوليت) نجده يتناسب مع ويرتقي إلى خطورة الموقف الذي يهدد الأمن والسلام في مدينة (فيرونا). ولما كانت شخصية الأمير تمثل النظام والقانون فقد جاءت الكلمة معبرة عن قوة السلطة وحرصها على استتباب الأمن والسلام.

وكما أجاد (شكسبير) في إختيار اللفظ وسمو العبارة فقد أبدع الأستاذ باكثير في ترجمة هذه الكلمات، وكأننا أمام نص كتب في أساسه باللغة العربية، وأمام فن جديد من فنون الشعر الحديث.. هو الشعر المرسل [صـ١٤]

عصاة الرعية حرب السلام

وممتهني السيف إذ أوردوه دماء الجوار

أما يسمعون؟ ألا فاسمعوا يا رجال اسمعوا يا وحوش!

أما تفتأون تبلون نيران حقدكم الملتهب

لتبرد فيما تمج شرايينكم من عيون الدم المنسرب!

لترمنّ أسيافكم هذه في التراب

ولتسمعن قضاء أميركم المستفز

أو لتذوقن سوء العذاب!

أمن أجل ما قولة عابرة

أثرتم ثلاث حروب بقلب مدينتنا العامرة

فعكرتمو صفو أحيائها واضطررتم مشايخها

للخروج لكم في ثياب الوقار وهم يحملون حراباً

علاها الصدأ مما تركت في السلام،

لكي يحجزوا بينكم

يا قلوباً تآكلن من صدأ الحقد والبغضاء!

فوالله إن جئتم مثلها لتكونن أرواحكم طعمة للسلام.

لينصرف الآن كل لشأنه.

أما (**روميو**) فيرى المعركة لا من وجهة نظر رجل الدولة المسئول عن حفظ الأمن والسلام ولكن من وجهة نظر فلسفية ترى في إشاعة روح الحب والمودة ما يطفئ نار الكراهية والبغضاء وما يجلب لمجتمعه الخير والأمان. ومرة أخرى نجد في ترجمة الأستاذ باكثير ما يغني عن الاسترسال والاستفاضة في فكرة الصراع بين الحب والكراهية حيث إن هذه الأبيات في وضوح اللغة وسلامة اللفظ وسلاسة الأسلوب قد أجادت توضيح الفكرة [صـ١٨].

لا تقل شيئاً فقد أعلمتُ عنها كل شيء:

شبها البغض.. ولكن الهوى أبلغ إذكاءً لها!

إي وربي ذلك الحب المعادي، ذلك البغض المحب،

يا هباء يشغل الناس جميعاً،

يا خفيفاً ينقض الظهر الشديد ؛

يا اضطراباً في نظام. يا نشوزاً

في انسجام، يا جناحاً من رصاص،

يا ضياء من دخان، يا سقاماً في شفاء
يا وقوداً بارداً، يا أي شيء
ليس في الحق بشيء، يا سراباً
باطلاً يحسبه الظمآن ماء،
يا مناماً صاحياً فوق سريره،
أيها الشيء الذي ليس بذاته.

لقد أبدع الأستاذ باكثير في نقل عمق الأحاسيس والانفعالات الجياشة التي تعتمل في نفس (**روميو**) والصراع الداخلي الذي يلتهب في داخله من خلال مجمل المتضادات والمتناقضات من الصور الخيالية التي يقولها ويرسمها في هذه الأبيات.

وبنفس القدرة الإبداعية يترجم لنا الأستاذ باكثير هموم وأحزان (**روميو**) التي يبديها لقريبه وصديقه (بنفوليو) الذي بدا الخوف والجزع يسيطر عليه مما يراه في معاناة (**روميو**) [صـ١٩]:

لا يروعنك فذا شأن الهوى،
وهمومي جاثمات فوق صدري، هي حسبي،
لا تزدها بهموم منك تلقيها عليّ
إن ذا العطف الذي أبديته لي
هاج أحزاناً إلى أحزان قلبي.
إنه الحب.. دخان صاعد تزجيه أنفاس المحب
فإذا شيف فنار تتلظى في عيونه
وإذا أحرج فهو البحر صخاباً بأمداد دموعه،
ثم ماذا بعد؟ نوع من جنون
كله طيش وحمق- حنظل مر وحلواء شهية!

ويترجم لنا الاستاذ باكثير بقلم الأديب المبدع وريشة الفنان الملهم صورة الحب الطاهر العفيف بين (**روميو وجوليت**) التي رسمها (شكسبير) في لوحة تغشيها خيوط من نور ديني ونفحات روحانية قدسية. يأتي هذا الحوار عندما تمس يد (**روميو**) يد (**جوليت**) لأول مرة: فيرى في لمس يدها وكأنه قد دنّس حرماً مقدساً [صـ٤٥ – ٤٦].

روميو: *إذا ما بكفي الحقيرة لوثت هذا الحرم*

فأحسن كفارة لي تؤديها شفتاي

بأن يمس – وهما الحاجتان الخجولان-

ما دنس المسُ بالقبلة الناعمة.

جوليت: *أيها الحاج لقد جُرتَ عليها.*

ما جنت كفك ذنباً، بل أتت محض التُّقى

راحة القديس ركن لاستلام الزائرين.

واستلام الكف بالكف هي القبلة للحاج الأمين،

روميو: *أو ما للحاج والقديس كالناس شفاه؟*

جوليت: *أيها الحاج بلى، لكنها وقف لأذكار الصلاة.*

وكما تبدأ المسرحية بدعوة الأمير(اسكالوس) للسلام والمحبة تنتهي كذلك بالحديث عن "السلام الحزين" "***Aglooming peace***" الذي يتحقق على حساب الفاجعة الختامية ***catastrophe*** للمسرحية بوفاة بطلي المسرحية (**روميو وجوليت**).. وكما أبدع الأستاذ باكثير في ترجمة الحديث الأول للأمير فقد أبدع أيضاً في ترجمة الحديث الثاني وهو آخر كلمات المسرحية [ص١٨٦]:

بالسلام الحزين أطلّ محيّا الصباح،

والشمس أبتْ تجلو غرّتها من فُرط الأسى والنّواح

اذهبوا من هنا، وخذوا في أحاديث هذا المصاب

سينال العفو فريقُ ويلقى فريقُ أشدّ العذاب.

ما روى الدهرُ قطّ على مسمع الخافقين

مأساةً كمأساة هذين العاشقين.

فكرة الضياء والنور

ومن أجمل ما ترجم الأستاذ باكثير في هذه المسرحية الصور الشعرية والشاعرية التي زخرت بها المسرحية عن فكرة الضياء والنور التي تعكس روح الحب والمودة. ومن هذه الصور مشهد الشرفة التي تطل منها (**جوليت**) لمخاطبة (**روميو**).. هذا المشهد الذي ألهب مشاعر شعراء آخرين، وموسيقيين ورسامين كبار على مدى أجيال لاحقة.

في هذا المشهد تشرف (**جوليت**) من الشرفة فيصفها (**روميو**) بقوله [صـ٥٢ – ٥٣]:

صه! تأمل ماسنا ثم من الطاق انفلق؟
ذلك الشرق وجوليت ذُكاء!
اطلعي أيتها الشمس الوضيئة،
واقتلي حاسدك البدر الذي
كاد من غيرته يقضي شحوباً وأسى.
ربة العفة والنور "ديانا" منك غارت
إنها دونك حُسناً وبهاء فانبذيها.

....

ويستمر وصف (**روميو**) **لجوليت** إلى أن يقول:

فعسى نجمان من أبهى النجوم
ذهبا في حاجة والتمسا من مقلتيها
أن أضيئا في مكانينا إلى أن ترجعا.
لو ثوى النجمان مثوى ناظريها،
وهما في موضع النجمين، ما كان يكون؟
لاستحى النجمان من لألاء خديها كما
يستحي المصباح من ضوء النهار؟
ولأجرى ناظراها في السماء
جدولي نور يفيضان وينسابان أثناء السكاك[١٣]
فتغني الطير ظنا أنه قد أدبر الليل وقد لاح الصباح

[١٣] السكاك : الهواء في اعالي الجو . المنجد في اللغة والاعلام ص 341

... ...

وفي مشهد آخر تكون فيه **(جوليت)** في انتظار (الحاضنة) على أحر من الجمر، متلهفة إلى خبر من **(روميو)** عن تحديد موعد لقاء بينهما.. يعيد (شكسبير) رسم مشهد آخر لفكرة الضياء والنور تتلقفه ريشة باكثير وسنة يراعه لتصيغه صياغة عربية تبهر مخيلة القارئ وتشنف أذن السامع.. تقول **(جوليت)** في ذلك [صـ٨٠ – ٨١]:

دقت الساعة تسعاً إذ بعثت الحاضنة.

وعدتني أنها ترجع لي في نصف ساعة.

علها لم تلقه، كلا فهذا لا يكون.

هي يا رباه عرجاء، ورسل الحب أحرى أن

تكون هذه الأفكار، إذ تسبق في سرعة مسراها.

ضياء الشمس يجلو الظل عن أوجه آكام عوابس.

ولهذا عنيت فينوس أن تبعث بالحب الحمامات السراع،

واستعار الطفل كوبيد من الريح جناحه.

هذه الشمس استوت فوق التلال،

وطوت عن سيرها اليومي ساعات ثلاثا

منذ ولّيتِ، ولما ترجعي يا حاضنة.

آه لو لامسها الحب، وفي أعصابها وقد الفُتُوّة

لجرت مارقة اسرع من ماضي الرصاص

ولكانت قذفتها كلماتي نحو من أهوى

ونحوي كلماته!

واعذاب القلب من هذي العجائز!

يتماوتن ويبدين ثقالاً شاحبات كالرصاص.

لقد استطاع باكثير في هذا المشهد أن يلبي طموح (شكسبير) في التعبير عن لهفة الحب وصعوبة الانتظار وارتباط الحب بضياء الشمس ورمزية الزمن في حركة الشمس ودورانها. كما لم تنس (**جوليت**) أن تتذكر ربة الحب والجمال (فينوس) وهي تبعث برسائلها بواسطة الحمام الزاجل السريع.. كما لم تنس ذكر (كيوبيد) الإله الطفل ابن (فينوس) وهو إله آخر للحب وله جناحان يطير بهما بسرعة الريح أي مكان يشاء.

والصورة هنا ينقلها لنا الأستاذ باكثير بلغة عذبة جميلة وكلمات رشيقة ونغمات موسيقية لا تقل في روعتها عن النص الإنجليزي الشكسبيري.

فكرة القضاء والقدر

تكاد فكرة القضاء والقدر تشكل خطاً متوازياً ومتساوياً من حيث الأهمية مع الفكرة الأساسية للمسرحية – فكرة الحب والسلام- ، بل لقد ذهب بعض النقاد بتصنيفها في مصاف ما يسمى بمسرحية القدر ***tragedy of fate*** حيث يد القدر مسيطرة سيطرة شبه تامة على مجرى أحداث المسرحية وعلى تفكير وتصرفات وخطوات بطلي المسرحية.

وتتضح جلياً هيمنة القدر وتدخله بقوة في حياتهما. وتكمن أهمية هذه الفكرة في الإشارة الصريحة التي تضمنها (البرولوج) الأول بأن (**روميو وجوليت**) قد حكم عليهما القدر منذ الأزل بحياة مأساوية ليس لهما القدرة على تجنبها أو تغييرها:

لكن من أصلاب الخصمين الرعناء

يخرج للنور حبيبان

تعبس لهما الأفلاك

وتذيقهما أسواط هلاك

فتواري في الأرض بموتهما حقد الآباء!

وهو ما عبر عنه (شكسبير) في النسخة الإنجليزية بـ ***"A pair of star-crossed lovers"***. بمعنى أن نجميهما أو برجيهما متضادان متناقضان لا يمكن الجمع بينهما. وفي هذا المعنى يقول (انجليديو) في تفسيره لهذا المفهوم الخرافي ما معناه [***xxviii***] "

كان الاعتقاد في زمن شكسبير لدى الكثيرين بأن النجوم والأفلاك وما شابههما من أجرام سماوية لها تأثير على مسيرة حياة الإنسان. حيث يعتقد أن شخصية الإنسان ومصيره في هذا الكون يحدده النجم الذي ولد فيه هذا الشخص سعيداً أم شقياً" .

لذلك كان (شكسبير) واضحاً منذ البداية في هذا (البرولوج) من أن يد القدر ستعبث بمصير (**روميو وجوليت**) وأن لا فرصة لهما في حياة زوجية سعيدة، وإنما مصيرهما الموت المفجع. وبذلك حدد (شكسبير) هوية هذا العمل المسرحي التراجيدي بأنه من "تراجيديا القدر" ***"tragedy of fate"*** .

وفكرة القضاء والقدر هي إحدى عناصر العمل التراجيدي في المسرحية الكلاسيكية منذ قدماء الأغريق، وهي في **روميو وجوليت** تحتل حيزاً كبيراً وقد وردت الإشارة إليها صراحة أو ضمنياً في مواقع متعددة وبصور مختلفة.

ففي الرؤيا التي رآها (مركيشيو) في منامه ويقصها على (**روميو**) دلالات بالغة على أن حياة (**روميو**) سيعترضها أهوال كثيرة ومصاعب جمة. هذه الرؤيا ينقلها لنا الأستاذ باكثير بلغة جميلة وبإيقاعات ونغمات تلتقي وتتوافق مع المعاني والصور الخيالية التي يرسمها (شكسبير) على لسان (مركيشيو). ولطول القصة ومدى أهميتها نقتطف فقط هذه المقاطع [صـ٣٦ – ٣٨]:

سأقص إذن رؤياي عليك،
رأيتك يا روميو والملكة (مابا)[١٤] قابلة الجنيات،
وهي في حجم العقيق الصغير على سبابة شيخ بلد!
تحملها مركبة ذرتان هبائيتان جواداهما
تتدهده عُرض أنوف الرجال وهم نائمون،
وروافد أعجالها أرجل العنكبوت الطويلة،
ومظلتها من رياش الجنادب،
....
....
في هذي الهيئة تسري الملكة ماب

[١٤]- تقول الخرافة أن الملكة (مابا) هي إحدى الجنيات التي تنقل إلى واقع الحياة ما يراه المرء حلماً في منامه.

وتطوف بأدمغة العشاق فبالحب سرعان ما يحلمون.

....

وتغضب حيناً فترمي الشفاه بشهب النفط

عقابا لتلويث أنفاسهن بعرف اللبان المطيب.

وتركض حينا بأنف أثير البلاط،

فيحلم بالطيب ينفح من ردن منصب

....

وتجوز طوراً حلق جندي فيحلم بالشفار الماضية

وبقطع أعناق العدو بالطلائع والكمين وبالمواثق تنتقض

....

ويحلم بالطبول تدق دقا هائلاً

فيهب من فزع ويتلو آية أو آيتين من الدعاء

لكشف ما يلقاه ثم يعود للنوم العميق ! هي هذه

ماب التي تسري لأعراف الخيول

ليلاً فتضفرها وتتركها جدائل.

وتصيب بالداء الشعور إذا تقادم

بالنظافة عهدها، فتحيلها عقداً تتر دماً

فإن تركت فقد تقضي إلى شر المآل

وفي المشهد الأول من الفصل الخامس والأخير من المسرحية يتحفنا الاستاذ باكثير بترجمة رؤيا أخرى يراها (**روميو**) في منامه، وهو بعيد عن (**جوليت**) في مدينة (مانتوا) حيث مكان نفيه. يقول في هذه الأبيات في مناجاة مع نفسه وهو ينتظر خبراً ساراً يأتيه من (**جوليت**)، غير أن ما يقوله عن هذه الرؤيا يخيم عليه شبح القدر الذي يهدد حياتهما ويترصد خطواتهما منذ لقائهما الأول وحتى نهايتها المفجعة [صـ١٦٠]:

قد رأيت كأن حبيبة قلبي أتت فرأتني ميتاً:

عجباً والله لحلم يحس الميت فيه ويفكر

حلم صب تلك الحياة على شفتي من القبلات

حتى استيقظت وفي بردتي مليك الملوك!

ونرى قوة القدر وسطوته على مقدرات الأمور أكثر وضوحاً في حديث الراهب (لورنس) إلى (**جوليت**) بعد أن تيقن من موت (**روميو**) ينقلها إلينا الأستاذ باكثير عربية عذبة نقاخ [صـ١٧٥ – ١٧٦]:

قوة فوق مقدورنا أن نقاومها أحبطت

سعينا .. فانهضي ودعينا نُولٌ سراعا سراعا.

هازوجُك بين يديك لقي مابه من حراك

وكذا باريس النبيل صريعاً إلى جانبه.

فهلمي معي وسأبغيك ديراً تقيمين فيه مع الراهبات.

إذن لقد جاء النص المترجم مطابقاً للنص المؤلف إلا فيما ندر وبالقدر الذي أشرنا إليه والأسباب المؤدية إلى ذلك، بل إن المترجم استطاع بمقدرته اللغوية والبلاغية أن ينفذ إلى أعماق النص الأدبي المسرحي الشكسبيري ويسبر غوره ويتحفنا بعمل هو أقرب إلى الإبداع الأدبي منه إلى الترجمة الأدبية.

لقد كان المترجم أميناً مع النص الإنجليزي في نقل مفرداته ومعانيه ومضامينه بلغة شعرية سلسلة وبنظم مرسل أكثر سلاسة في أول تجربة له مع الترجمة – إذا استثنينا كما أشرنا آنفاً إلى ترجمته المسرحية **الليلة الثانية عشر** التي لم يستكمل ترجمتها- وفي أول ترجمة له مع هذا النوع من الشعر، وفي تحد كبير في واحد من أعظم فنون الأدب وهو المسرح. هذا إذا أضفنا إلى ذلك كله أنه دخل التجربة ودخل التحدي من أوسع الأبواب، ومع رائعة من روائع أحد عمالقة الأدب الانجليزي ليس في عصر النهضة فقط ولكن في كل عصور الأدب اللاحقة وحتى يومنا هذا.

خامساً: خاتمة البحث:

لقد أبدى الاستاذ باكثير وهو لما يزل في باكورة نشأته الأدبية مقدرة لغوية وأدبية، وحِرفية فنية متميزة في كتابة المسرحية الشعرية أهلته لأن يكون رائداً من رواد العربية وقامة أدبية في مجال الشعر وكتابة المسرحية.

ولئن كانت مسرحية **روميو وجوليت** هي تجربته اليتيمة في مجال الترجمة المسرحية الشعرية (إذا استثنينا محاولته غير المكتملة في ترجمة مسرحية (شكسبير) الكوميدية **الليلة الثانية عشر** التي ترجمها بالشعر العروضي المقفى) فيكفيه مجداً أدبياً أنه كان الرائد بلا منازع في فن كتابة الشعر المرسل في اللغة العربية. ويكفيه تألقاً أنه أول من ترجم للشاعر والكاتب المسرحي (وليام شكسبير) بنفس ما كتب به من أنواع الشعر الحديث.

وإذا كنا قد أشرنا لبعض الفروقات والملاحظات في معرض قراءتنا للنصين المؤلّف والمترجم، فإننا نكبر في الاستاذ باكثير جرأته الأدبية حينها في التعامل مع النص الشكسبيري، ثم قدراته الإبداعية في تجاوز ترجمة بعض المفردات والعبارات، ومن ثم سبك جمله الشعرية والنثرية بأسلوب المعي وصياغة غاية في الدقة والبراعة. وقدم لغته العربية، وهو الغيور عليها، بخصوبة مفرداتها وثراء مرادفاتها، وتميز بيانها وبلاغتها، وأثبت بما لا يدع مجالاً للشك جدارتها في استيعاب الجديد من فنون الأدب والشعر. وقدم لنا مسرحية (شكسبير) التراجيدية **روميو وجوليت** كأبدع ما يكون البيان العربي وأبدع ما يكون فن الكتابة المسرحية الشعرية.

مصادر البحث

١- باكثير، علي أحمد (١٩٧٧) (ترجمة) **روميو وجوليت**. القاهرة: مكتبة مصر، دار مصر للطباعة.

٢- عناني، محمد (ترجمة) (١٩٩٣) **روميو وجوليت**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

3- Ingledew, John (edit) (1965) William Shakespeare: **Romeo and Juliet.** London: Longmans.

المراجع:

١- عبد النور، جبور (ط 2: ١٩٨٤) المعجم الأدبي. بيروت: دار العلم للملايين.

٢- وهبه، مجدي وكامل المهندس (ط ٢: ١٩٨٤) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب بيروت: مكتبة لبنان.

3- Jall, Ramji (edit.) (2011). **Dr. Samuel Johnson: Preface to** Shakespeare. **New Delhi: Rama Brothers.**