روميو وجولييت: تعدّد النهايات
دراسة مقارنة لأربع ترجمات وفقًا لمقاربة لانس هيوسن

نور النصراني صنيفر
مركز الأبحاث في الترجميّة والمصطلح العربي واللغات (CERTTAL)، كلّية اللغات والترجمة، جامعة القديس يوسف في بيروت، بيروت، لبنان

مي حبيقه الحداد
مركز الأبحاث في الترجميّة والمصطلح العربي واللغات (CERTTAL)، كلّية اللغات والترجمة، جامعة القديس يوسف في بيروت، بيروت، لبنان

التلخيص
يعرض هذا المقال لدراسة مقارنة بين أربع ترجمات لمسرحية روميو وجولييت لشكسبير أنتجت في ثلاث مراحل رئيسة من تاريخ المسرح العربي عمومًا والمسرح اللبناني في لبنان ومصر بشكل خاص. ويتوقّف عند تعدّد النهايات التي اختارها كلٌّ من المترجمين والتي اختلفت تبعًا للسياق الاجتماعي والثقافي في كلّ حقبة ووفقا لنظرة الجمهور والمسرحيين على السواء إلى دور المسرح. ويقدّم المقال نتائج تحليل الدراسة الكاملة التي لم تقتصر على النهايات والتي اتّبعت نموذج هيوسن لنقد الترجمة. وقد أفضت الدراسة إلى تصنيف ثلاث ترجمات في خانة الأقلمة وترجمة واحدة في خانة الاختلاف النسبي. واللافت أنّ هذه الترجمة جاءت في الحقبة الوسطيّة بين الترجمات الأقدم والترجمة الأحدث.

الكلمات المفاتيح
ترجمة المسرح – شكسبير – نموذج هيوسن لنقد الترجمة – السياق الاجتماعي الثقافي في الترجمة

Abstract
This article presents a comparative study of four translations of Shakespeare's *Romeo and Juliet* produced during three major phases in the history of Arab theatre in general, and of Lebanese theatre in Lebanon and Egypt in particular. It focuses on the diversity of the endings chosen by the translators, which vary according to the sociocultural context of each period as well as the way both audiences and theatre practitioners have perceived the role of theatre. The article reports the results of a comprehensive analysis that is

not limited to the endings and that follows Hewson's approach to translation criticism. The study ultimately classifies three translations as adaptations and one as an instance of relative divergence. Notably, this latter translation belongs to the intermediate period, situated between the earliest translations and the most recent one.

Keywords
Drama Translation – Shakespeare – Hewson's Approach to Translation Criticism – Sociocultural Context in Translation

لا يمكن تتبّع لحظات الاحتكاك الأولى في العالم العربي مع أعمال شكسبير وترجماته من غير التطرّق إلى العلاقة الوثيقة بين ترجمة شكسبير أو بالأحرى تعدّد ترجماته من جهة، ونشوء المسرح العربي وتطوّره من جهة ثانية. إذ إن ترجمة نصوصه لم تكن منفصلة عن زمن التأسيس المسرحي، بل واكبته وأسهمت في تشكيل معالمه. وقد تنامى الاهتمام بشكسبير سواء من حيث تقديمه على الخشبة، أو من حيث موقعه كأديب عالمي أثار اهتمام المثقفين والنقّاد العرب، ما جعله جزءا من التكوين الثقافي والأدبي في المرحلة التأسيسية كما في المراحل اللاحقة.

كان لبنان مهد المسرح العربي. حتى أنّ عصام محفوظ يعتبر "أنّ المسرح حتى فترة الاستقلالات للأقطار العربية المختلفة التي بدأت مع نهاية الحرب العالمية الأولى، كان مسرحًا لبنانيًّا؛ أو الأصح كان مسرح اللبنانيين في مختلف الأقطار العربية" (Mahfouz, 1981, p. 5). ويُعدّ مارون النقاش (١٨١٧–١٨٥٥) أول من أدخل هذا الفن إلى العالم العربي بالمعنى الفني المعروف اليوم، أي فنًّا قائمًا على نص مكتوب يُمثّل أمام جمهور ضمن مكان مخصّص؛ بل بالأحرى، هو أوّل من قدّمه باللغة العربيّة. فقد تعرّف المصريّون والعرب إلى المسرح بطابعه الغربي مع حملة نابوليون سنة ١٧٩٨، حين أنشأ مسرحًا لجنوده بغرض التسلية، قُدّمت فيه المسرحيات باللغة الفرنسية. أما النقاش، فقد تعرّف إلى المسرح أثناء سفره حيث شاهد الفرق الفرنسية والإيطالية، واستوحى مسرحيته الأولى من "البخيل" لموليير التي قدّمها عام ١٨٤٧. ومن أهمّ النقاط التي يجمع عليها النقّاد في تجربة النقاش، هي أنّه كرّس فكرة التأثّر بالمسرح الغربي مع تطويعه واختيار ما يلائم ذوق الجمهور العربي ويجلب له الفائدة في آن. فكانت المقاطع الموسيقيّة والغنائيّة حاضرة. ومع أنّ مسرحياته لم تكن مترجمة بالمعنى المباشر ولا حتى مقتبسة، فلا شك في تأثّره بالمسرح الغربي وبخاصة بموليير. فبخيله قريب من شخصيّة أرباغون، وسمعان في "الحسود السليط" قريب من شخصيّة ألسيست في مسرحية «Le misanthrope» لموليير، وفي المسرحية نفسها، مشهد تعليميّ يذكّر بمشهد مشابه في مسرحية "Le bourgeois gentilhomme" (Youakim, 2022, p. 188). في هذا المناخ من الانفتاح الثقافي، بدأ يتبلور أيضًا الاهتمام بشكسبير، إذ ظهرت أولى ترجماته وإعادة ترجمته إلى العربية منذ أواخر القرن التاسع عشر، مسهمةً في تشكيل ممارسة مسرحية هجينة تتقاطع فيها الموروثات المحلية مع التأثيرات الأجنبية.

يعرض هذا المقال لدراسة مقارنة بين ترجمات أربع تنتمي إلى حقبات ثلاث، تميّزت كلّ واحدة منها باتجاه خاص في مجال تاريخ المسرح العربي وتاريخ ترجمة المسرح. المترجمون الأربعة هم لبنانيون مع أنّ اثنين منهم عملا في مصر حيث ازدهر المسرح في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على يد اللبنانيين أوَّلا والسوريين الذين عُرفوا بالشوام. تنتمي ترجمتا نجيب الحداد وطانيوس عبده إلى المرحلة الأولى حيث تميزت حركة الترجمة المسرحية منذ أواخر القرن التاسع عشر بدوافع جادة هدفت إلى نقل النصوص الأجنبية وتكييفها مع البيئة المحلية والذائقة العربية. فتمّ تجاوز الترجمة الحرفية نحو الأقلمة والإبداع، ما جعل من تلك المرحلة "عهدًا خصبًا بالنقل والاقتباس والتفكير والتأليف" (Abou Shabkeh, 1988, p.339). سار الحداد على نهج النقاش في تعديل الأحداث وإغناء النصوص بالسجع والأشعار (Mahfouz, 1981, p.97)، في حين توجه طانيوس عبده إلى النصوص الشعبية التي استهدفت تسلية الجمهور أكثر من قيمتها الفنية (Abou Shabkeh, 1988, p. 34). فتكيّفت ترجمات تلك المرحلة مع أذواق الجمهور المولع بالأغاني والفواصل الموسيقية والنهايات السعيدة، حتى وإن اقتضى الأمر تعديل النص الأصلي عند الضرورة (Awad, 1986, p. 77; Abou Mourad, 2002, p. 290). أما ترجمة رياض عبود، فتنتمي إلى مرحلة أصبح فيها المسرح راسخًا على نطاق واسع. هي مرحلة تأسيس معاهد الدراسات المسرحية ومحترفات التمثيل. فقد تطوّر المسرح في لبنان في نهاية الخمسينيات عندما تألّفت "لجنة مهرجانات بعلبك الدولية" وأشركت إلى جانب الفولكلور الذي برز فيه مسرح "الإخوين رحباني" الشعبي الغنائي، مسرحًا عُهد بإدارته إلى منير أبو دبس (Mahfouz, 1981, p. 147-148). وبدأ المسرح القائم على أسس درامية مع أبو دبس عندما أنشأ المسرح الوطني اللبناني عام ١٩٦٠. وفي أعقاب تأسيس هذا المسرح، برزت عدة فرق واستفادت من الخريجين العائدين من أوروبا (Dib, 2016. p. 339). وفي هذا الإطار، بدأ شكسبير يُقدَّم بنسخ غير منقوصة، تعكس حرصًا على الأمانة إلى النص، وتستجيب لرؤية جديدة للمسرح ولسعي إلى تقديم الكلاسيكيات بعيدًا عن الأسلوب المسجَّع والخطابي الذي كان سائدا فيً النصف الأول من القرن العشرين (Abou Mourad, 2002, p. 567; Mahfouz, 1981, p. 210). ومن السمات الأخرى لهذه المرحلة سعي دور النشر إلى نشر ترجمات الأعمال الكلاسيكية، وغالبًا ما تكون مرفقة بمقدمات تحليلية. وتتدرج ترجمة عبود ضمن هذا المسار الأخير الهادف إلى إضفاء الشرعية على روائع المسرح الغربي ونشرها على نطاق أوسع. أما الترجمة الرابعة المختارة، فقد أنجزت في القرن الحادي والعشرين،

وتنتمي إلى مرحلة الانفتاح على أشكال متعددة من الكتابة والاقتباس والأقلمة. فصحيح أن المسرح اللبناني شهد منذ أواخر السبعينيات تحديات كبيرة، خاصة خلال الحرب الأهلية (١٩٧٥-١٩٩٠)، لكنّه في الوقت نفسه كان يؤسّس لمرحلة جديدة في تاريخه. فبعد هذه الحرب وما سبقها سنة ١٩٦٧، عاش المسرح في صراع بين تبني تقاليد المسرح الغربي والسعي إلى تأصيل المسرح العربي. ومن رحم هذا التوتر، ظهرت تجارب مسرحية جديدة ارتبطت مباشرة بواقع الناس، واعتمد بعضها (مثل مسرح الحكواتي) على العمل الجماعي. وهكذا، أصبحت علاقة الموضوعات بالواقعين الاجتماعي والسياسي أكثر وضوحًا. بل إن النص الأجنبي نفسه يغدو مادةً بين أيدي الكتّاب والمخرجين لعرض رؤاهم الخاصة و/أو إيصال رسائلهم. وتندرج إعادة كتابة الأعمال الشكسبيرية في هذا الإطار، إذ تكشف اختيارات المترجم عن رغبة في إدراج شكسبير ضمن النقاشات المعاصرة. يمكن أن نذكر مثالًا على ذلك اقتباس مسرحية هاملت للمخرج جيرار أفيديسيان، إذ حوّل المسرحية إلى مونودراما يروي فيها هاملت الأحداث من وجهة نظره الخاصة. وقد اعتمد أفيديسيان على أكثر من ترجمة للنص، ثم أعاد كتابته مع الحرص على تبسيط اللغة واعتماد العربية الفصحى وليس المحكيّة اللبنانية. وهو يصف عمله هذا بالاقتباس (مقابلة أجرتها كاتبتا المقال مع أفيديسيان في ١٢ كانون الأول ٢٠٢٢). وقد قُدِّمت المسرحية تحت عنوان "الأمير المجنون" عام ٢٠١٩، ثم أعيد عرضها عام ٢٠٢٥ بعد وفاة أفيديسيان، بإخراج لينا أبيض.

يسعى هذا المقال إلى استخلاص الاستراتيجية العامة التي تحكم العلاقة بين الترجمة والنص الأصلي، عبر إبراز درجات الابتعاد أو الاقتراب من شكسبير عبر الحقبات الثلاث وذلك من خلال تحليل مقارن لنهاية مسرحية روميو وجولييت. فيتمثل الهدف أوّلا في إقامة صلة بين هذه الاستراتيجيات والسياق الاجتماعي والثقافي لكل حقبة: كيف استجابت الخيارات الترجميّة المعتمدة لتوقّعات الجمهور، وكيف واكبت التحوّلات في تصوّر المسرح ودوره. يشكّل تحليل هذه النهايات المتعدَّدة جزءا من دراسة مقارنة تناولت اثني عشر مقطعًا من مسرحية روميو وجولييت. سيعرض المقال في ما يلي تعريفًا عامًّا بالترجمات الأربع وبمترجميها، ثم يشرح المنهجيّة المتّبعة المستندة إلى مقاربة لانس هيوسن Lance Hewson من كتابه An Approach to translation Criticism (٢٠١١)، قبل تحليل نصوص النهايات بالتفصيل وعرض النتائج العامّة للدراسة.

الترجمات موضوع الدراسة

يتناول التحليل ترجمات أربع هي:

- ترجمة نجيب الحداد تحت عنوان "شهداء الغرام"، وقد نُشرت عام ١٩٠٤ ولكن يبدو أنَّ المسرحية قدّمت أقلّه منذ عام ١٨٩٨، وهو تاريخ نقد أمين الريحاني لها بعد حضورها. كما أنَّ بعض المراجع تذكر أنها عرضت منذ العام ١٨٩١ (Khoury, 2008, p. 53). وتعتبر ترجمته أكثر الترجمات التي عُرضت على خشبة المسرح من الفرق المعروفة آنذاك.
- ترجمة طانيوس عبده، ترد الترجمة في كتاب صغير تحت عنوان رواية روميو وجوليت، سنة ١٨٩٨[١]
- ترجمة رياض عبود: ترد الترجمة ضمن المجلّد الخامس ل "مسرحيات وليم شكسبير الكاملة – المآسي". لا يرد تاريخ على النسخة التي بين أيدينا وهي عن دار نظير عبود. أما في قوائم بعض المكتبات فنجد نسخة عن دار مارون عبود تبدو الأقدم وهي مؤرخة عام ١٩٧٨. وهذا المجلّد يضمّ ترجمات مسرحيات أخرى لمترجمين آخرين مثل أنطوان رزق مشاطي وخليل مطران.
- ترجمة منصور وأسامة الرحباني، وتوضع في خانة المسرح الغنائي، وقد قُدّمت عام ٢٠٠٤، تحت عنوان "آخر يوم".

أما النُّص المصدر الذي استخدم في هذا البحث فمأخوذ من الكوارتو الثاني الصادر سنة ١٥٩٩ (Shakespeare, 1958, p. 19).

ولد نجيب الحداد (١٨٦٧–١٨٩٩) في بيروت لكنّه تنقّل بين الإسكندرية والقاهرة بعد هجرة عائلته عام ١٨٧٣. خالاه إبراهيم وخليل اليازجي، أي أنه حفيد ناصيف اليازجي. حرّر جريدة الأهرام وغيرها، كما أنشأ جريدة "لسان العرب" ثم "السلام". ألّف الروايات وترجم ونظم القصائد. أسس والده سليمان "جوقه" الخاص أي فرقته في مصر "فوضع نجيب موهبته في خدمة والده". ثم انضم إلى فرقة اسكندر فرح التي كانت تضمّ طانيوس عبده وغيره. وترجم العديد من المسرحيات مثل "البخيل"

---

١. ترد السنة في مقال سامح حنا (Hanna, 2006).

٢. تحديدًا على موقع "المرصد العربي للترجمة" :
https://aotalecso.org/publishers/%D8%AF%D8%A7%D8%B1%20%D9%85%D8%A7%D8%B1%D9%88%D9%86%20%D8%B9%D8%A8%D9%88%D8%AF%20(%D9%84%D8%A8%D9%86%D8%A7%D9%86)?publisher_id=218246

و"الطبيب رغم أنفه" بعنوان "الطبيب المغصوب" عن موليير. كما ألّف بعض المسرحيات. (Zaydan [1902] 2012, p. 363; Najm, 1966; Youakim, 2022, p. 384; Haddad, 1904, p. 5; Abou Mourad, 2002, p. 746).

أما طانيوس عبده (١٨٦٩ – ١٩٢٦)، فولد أيضًا في بيروت ثم هاجر في شبابه إلى مصر وعمل محرِّرا في جريدة الأهرام وكتب المقالات في دوريات عديدة، كما أصدر أكثر من جريدة في مصر وفي لبنان. تنقّل بين لبنان ومصر. له العديد من القصص والمسرحيات المترجمة، كما له ديوان شعري. عُرف بغزارة الإنتاج وبخاصة في ترجمة الروايات (المقصود المسرحيات) حتى عدّه الياس أبو شبكة ضمن الأدباء الذين طمعوا في الربح المادّي إذ تفشّى فيهم "داء النقل السهل" فنقلوا "ما هبّ ودبّ". ولا يمكن اختزال النظرة إلى ترجماته بهذا التقييم، فقد نال إنتاجه وحتى موقعه كأديب استحسانًا لدى آخرين أمثال أنطون الجميِّل وخليل مطران. وعرف عبده أيضًا بأنّه صاحب أوّل ترجمة منشورة لهاملت شكسبير. (Abou Shabkeh, 1988, p. 345; Youakim, 2022, p. 444; Abou Mourad, 2002, p. 289; Hanna, 2006). ومن المرجّح أنّ ترجمته لروميو وجولييت لم تعرض على خشبة المسرح.

لم يكن رياض عبود مترجمًا محترفًا أو كاتبًا. أوضح في مكالمة هاتفية (في ٢٨ تموز ٢٠٢٣)، أن روميو وجولييت هي تجربته الثانية في الترجمة بعد يوليوس قيصر (التي ترجمها قبلها بعام في العطلة الصيفية عندما كان في المرحلة الثانوية البكالوريا – القسم الأول). وهو ترجم روميو وجولييت في عطلته الصيفية عندما كان في البكالوريا – القسم الثاني. أي عندما كان في السابعة عشرة أو الثامنة عشرة من عمره. ووفقًا لتعبيره الخاص، فقد ترجمها "ببساطة"، من دون التقيد بقواعد محددة، مع مراعاة اللغة الهدف، والنص الإنجليزي الأصلي، والنسخة الفرنسية، إضافة إلى المعاجم. وقد اعتمد مصدرًا له طبعة إنجليزية تضم الأعمال الكاملة لشكسبير، غير أنه ارتكز بدرجة أكبر على نسخة فرنسية (لا يتذكرها تحديدًا؛ إذ كانت قد قُدّمت له في المدرسة)، لأن إتقانه للغة الفرنسية كان آنذاك أقوى. أمّا دافعه للترجمة فكان حبّه لروما ولأجوائها. من الواضح إذًا أنّ ترجمته معدّة للقراءة.

النسخة الرابعة تعود لشخصيتين غنيّتين عن التعريف في العالم العربي، هما منصور الرحباني، أحد قطبَي الأخوين الرحباني، وابنه أسامة، الذي كان في بدايات إنتاجه الفني في ذلك الوقت. وتميّزت مسرحيّتهما تحت عنوان "آخر يوم"، بإنتاج ضخم وبالاستعانة بالخبرات الغربيّة في تصميم اللوحات الراقصة.

وفي نظرة عامّة إلى الترجمات الأربع، نستنتج أنّ المكان والشخصيّات لم يتغيّرا في ترجمات الحداد وعبده وعبّود، لكنّ تعريب الأسماء باللغة العربية اختلف بين التّرجمات (جوليت/جولييت،لورانس/لوريان/لوران،باريس/باري/بارس الخ)وقد أضيفت بعض الأسماء (لويزا). أما في ما يتعلّق بالعقدة، فلم تتغيّر في الأساس، بمعنى أنَّ البطليْن روميو وجولييت ماتا في الترجمات كافة، لكن بعض الأحداث أضيفت أو حُذفت. على سبيل المثال، استهلَّ الحداد مسرحية شهداء الغرام بمشهد الشرفة وبقصيدة من البحر الطويل يلقيها روميو، بدلاً من الشجار بين العائلتين الذي يبدأ به النص المصدر، وغيَّر النهاية،فَقَتل الراهب "لوريان"نفسه بعد موت روميو وجولييت،وانتهت بمونولوج للراهب من غير أيّ أثر لمداخلة حاكم فيرونا الأخيرة. وقد يكون الحداد قام بذلك "تطبيقاً للرواية على الذوق الشرقي" (Rihani, 1981, p. 524)، كما حذف مشاهد تؤثّر في فهم أحداث الرواية مثل مشهد القتال بين العائلتين المتخاصمتين.

وأضاف عبده بعض الأحداث، وحَذَفَ بعضها الآخر. والجدير بالذكر أنّ بداية المسرحية تتشابه وترجمة الحداد. فيبدأ عبده، كما الحداد، بمشهد الشّرفة الذي يقول فيه روميو مونولوجًا على شكل قصيدة، لا يشبه الأصل الإنجليزي. وينهي المسرحية بمونولوج لأمير فيرونا أطول بكثير من النصّ الأصلي. أما عبّود فقد التزم بالأصل إلى حدّ بعيد.

تغيّرت العقدة في مسرحية "آخر يوم" للرحباني المستوحاة من روميو وجولييت. فالشّخصيات تحمل أسماء أخرى وسبب الخلاف معروف، وهذا مغاير للأصل الإنجليزي، لكن النَّهاية هي هي: مأساوية تنتهي بموت الحبيبيْن. وقد لَبْنَنَ الرحباني المسرحية مستعينًا بالواقع ومستغلًا التحزّب الطائفي وراء فريقي كرة السلّة الشهيرين الحكمة والرياضي. إنّ الشاب نديم (أي روميو) ابن عائلة آل الراعي الداعمة لفريق الحكمة (المحسوب على المسيحيين) يحبّ الشابّة نسرين (أي جولييت) من آل مطر الداعمة لفريق الرياضي (المحسوب على المسلمين). تدور الأحداث مثل النّصُّ المصدر إذ يلتقيان في حفل تنكري ويعجب نديم بنسرين ثم يتبعها ويلتقي بها خلسة على تلك الشرفة الشهيرة وتتوالى الأحداث حتى يفرّق الموت بينهما. وفي المسرحية الكثير من الإشارات إلى الواقع اللبناني السياسي والطائفي وحتى إلى الحساسيات المذهبية داخل الطائفة الواحدة. فيهدَّد مثلا نديم الكاهن بأن يعتنق المذهب الارثدكسي إذا رفض تزويجه، ما دفع بالكاهن إلى الانصياع الفوري لطلبه. وتجدر الإشارة إلى أن هذه المسرحية موسيقية راقصة يتخلّلها العديد من الرقصات والأغاني التي يؤدّيها الأبطال.

منهجية نقد الترجمات وتحليلها

تمّ اعتماد مقاربة هيوسن التي يعرضها في كتابه: An Approach to translation Criticism (٢٠١١)، لاحتوائها على البعد التفسيري في عمليّة النقد ما يميّزه عن النماذج الأخرى، مع أنّ مقاربته تصنّف، على غرار مقاربة برمان، ضمن النقد ذي الطابع الهرمونيطيقي (Paloposki نقلًا عن Strowe, 2020, p. 490). ولكن أبرز انتقاد يوجهه هيوسن لبرمان هو إصراره في النقد على النظر إلى ما يسمّيه مشروع المترجم أو أفق المترجم. ويرى هيوسن أنّ هذا يفترض أن يكون المترجم مستقلًّا في قراراته وأنّ ترجمته لن تخضع لمتطلّبات الناشر أو تتعرّض لتعديلات قبل النشر. والحقيقة على أرض الواقع تشير إلى العكس بحسب هيوسن الذي يجزم أنّ الكثير من الترجمات لا تحمل أيّ "مشروع ترجميّ" خاص بمترجمها ولكنّها متاحة لعمليّة النقد كسائر الترجمات، وبالتالي فمنهجية برمان غير قابلة للتطبيق (Hewson, 2011, p. 12-13).

سنتناول في ما يلي أبرز مراحل التحليل التي يقترحها هيوسن والتي تمّ اتباعها في هذه الدراسة. يرى هيوسن أنّ نموذجه يتّبع مسارا مزدوجًا، من المستوى الكلّي إلى المستوى الجزئي ليعود تدريجيًا إلى المستوى الكلّي (Hewson, 2011, p.24). وهو يرتكز بشكل أساسي على إطار تفسيري يُقيمه الناقد انطلاقًا من النص المصدر ويشكّل معيارا لقياس درجة الاختلاف بين النص المصدر والنص الهدف. ينطلق هيوسن من فكرة أن النص المترجم لا يمكن أن يكون مشابهًا تمامًا للنص المصدر، والاختلاف ملازم لعملية الترجمة. ويحدد أربع درجات من الاختلاف: التشابه المتباين (Divergent similarity) وهو السيناريو الأمثل إذ تقوم الخيارات الترجمية بنقل الخصائص التي حددها الناقد في الأصل فيعكس هذا المستوى تفسيرًا صالحًا. أمّا الاختلاف الجذري (Radical divergence) والأقلمة (Adaptation) فيؤديان إلى تفسير خاطئ. وبين النقيضين، يقع الاختلاف النسبي (Relative divergence). ويحدّد هيوسن معايير دقيقة للوصول إلى هذه التصنيفات من خلال مفاهيم ومصطلحات سيتطرّق البحث إلى ما استخدمه منها في تحليل ترجمات شكسبير. فتتمثل إحدى نقاط القوة في نموذج هيوسن في الإقرار بالخسارة، أو لنقُلْ، بالتباين بين النص المصدر والنص الهدف. وكذلك فهو يخفف من الطابع التقييمي الجامد لنقد الترجمة، بما أنّ "مهمة الناقد تغدو المقارنة بين الإمكانات التفسيرية في النصّين أو بعبارة أخرى إعطاء بعض المؤشرات عن طبيعة التفسيرات التي يحملها كلّ من النصّين في طياته" (Hewson, 2011, p.23). ويلفت هيوسن إلى أنّ تحديد الإطار التفسيري للأعمال التي تنتمي إلى

الموروث الأدبي يمكن أن يتمّ بالاستعانة بالأعمال النقدية الموجودة. ويمكن اعتبار أنّ أعمال شكسبير تدخل ضمن هذه الفئة.

ومتى تمّ جمع البيانات الأوّلية المتعلّقة بالنص المصدر (وهذا ما قمنا به في الفقرة المتعلّقة بالترجمات موضوع البحث)، وبعد أن يتوضّح الإطار التفسيري، يتمّ تحليل المقاطع المختارة وفقًا لمراحل متعدّدة:

اختيار المقاطع

إنّ المعيار الأساسي الذي تمّ على أساسه اختيار المقاطع الأكثر إشكالاً هو ورودها في العديد من الدراسات وحلقات النقاش في الإنجليزية والفرنسية أو حتّى العربية. وتجدر الإشارة إلى أن الأهمية المعطاة لهذه المقاطع تختلف بحسب المحلّلين (جنسيتهم، اهتماماتهم وغاياتهم من التحليل، الزمن الذي كتبوا فيه تحليلاتهم...). وبناءً على هذا المعيار، تمّ انتقاء ثلاثين مقطعًا. وقد تبيّن لنا أنّ اختيارها يستجيب للإطار التفسيري والذي تحدّدت على أساسه المواضيع الأساسية التي تتناولها المسرحية (من مثل الحب، الصراعات العائلية، تحكّم القدر بالشخصيّات والأحداث، وغيرها). ولكن بعد الاطلاع على الترجمات العربيّة المختارة، تبيّن لنا أن بعض هذه المقاطع أغفل ترجمتها بعض المترجمين، وبخاصة الأوّلون، مثل الحداد وعبده أو اكتفوا بإظهار المرسلة الأساسية بعيدًا عن النصّ المصدر. وبالتالي تغدو المقارنة بين الترجمات غير ممكنة. لذا، اكتفى البحث بمقارنة ١٢ مقطعا. سنكتفي في هذا المقال بعرض مفصّل لترجمات المشهد الأخير، ثمّ نلخّص نتائج البحث الكامل.

تحليل المستويين الجزئي microlevel والوسطي mesolevel

يشمل هذا التحليل النظر أوّلًا إلى البنية الجزئية للمقاطع المختارة من مثل الجانب اللغوي في حوارات الشخصيات، بالإضافة إلى دراسة الحقل المعجمي المستخدم أو الصور. ويتمّ التوقّف عند الخيارات الترجميَّة استنادا إلى الإطار التفسيري من أجل أن يحدّد الناقد أثرها على المستوى الوسطي. ويميّز هيوسن بين فئتين من التأثيرات: ما يسمّيه بالأثر على مستوى الأصوات Voice Effects من جهة، أي ما يؤثّر في الأصوات النابعة من العمل الأدبي، والأثر على المستوى التفسيري Interpretational Effects من جهة أخرى، أي كلّ ما يغيّر سبل تفسير النص.

يميّز هيوسن على مستوى الأصوات، ثلاثة أنواع من التأثيرات الناتجة عن الخيارات الترجمية. يغطي أثر تنامي الوقع accretion المحدد على المستويين الجزئي والوسطي أنواعًا مختلفة من الإضافة التي تطال الأصوات التي يتلقاها القارئ، وتشمل: تعزيز

حدة السجل مما يؤدي إلى صوت أكثر حدة ووضوحًا، إلى جانب مظاهر الزخرفة embellishment الناتجة عن الخيارات النحوية أو المعجمية. وقد ينتج تنامي الوقع أيضًا عن توسيع في الكتابة، سواء من خلال إضافة تفاصيل جديدة أو إظهار المضمر explicitating، ما يؤدي إلى بروز صوت معيّن يتحدث بطريقة خاصة. واختزال الوقع reduction يتجلى في عملية تقليص أو تبسيط العناصر التعبيرية، ويشمل: التبسيط النحوي أو تبسيط التراكيب، خفض حدة السجل، والتسخيف الناتج عن اختيار مفردات ذات دلالة ضعيفة، وتسطيح الايقاعات اللافتة. أما التشوه deformation فيتعلق بتغيّرات تطال بنية الخطاب والصوت، ومن أبرز مظاهره: تغييرات في التبئير focalisation، تغييرات بالخطاب المباشر وغير المباشر، وتغييرات تطال الخيارات المعجمية. أما التأثيرات على المستوى التفسيري، فتنقسم أيضًا إلى ثلاثة أنواع: التوسع expansion ، يتمثل في إثراء المسار التفسيري من خلال اختيارات ترجمية تفتح المجال أمام قراءات أكثر تنوعًا. والتقلص contraction، ويشير إلى تقليص في المسارات التفسيرية المتاحة في النص المترجم مقارنة بالنص الأصلي. إذ تُصبح القراءة أقل تنوعًا أو غنى، دون أن يعني ذلك بالضرورة أن القراءة (أو الترجمة) خاطئة. وأخيرًا التحول transformation، الذي يتعلق بإنتاج قراءات جديدة نتيجة لاختيارات ترجمية معينة بحيث تنتفي العلاقة الواضحة بين القراءات المحتملة في النصّين المصدر والهدف (Hewson, 2011, p. 85-87).

التحليل الكلّي

يرتكز التحليل على المستوى الكلّي على دراسة تراكم التأثيرات على المستويين الجزئي والوسطي. ويتم احتساب نسبة تكرار هذه التأثيرات قياسًا إلى العدد الإجمالي للمقاطع المختارة في الدراسة. ويقابل هيوسن كل تأثير على مستوى الصوت أو التفسير بتأثير على المستوى الكلّي. ويبيّن الجدول الآتي هذه التقابلات:

المستويان الجزئي والوسطي	المستوى الكلّي
تنامي الوقع	موسومية markedness
اختزال الوقع	الإيجاز conciseness
التشوه	التشوّه المنظوري anamorphosis
التوسع	الانتفاخ swelling
التقلص	الانكماش shrinkage

التحوّل	التبدّل transmutation

تُعتبر الموسومية أثرًا تصبح فيه أصوات العمل الأدبي أكثر بروزًا ويكون تأثيرها أقوى في المتلقّي، (القارئ أو المشاهد) في حين يتميّز الإيجاز بكتابة مُسطّحة أقل بروزًا. ومن جهة أخرى، فإن رصد حالة من الانتفاخ يعني أن المسارات التفسيرية (أو إمكانات التفسير) أكثر عددًا أو أغنى مما هي عليه في النص المصدر، بينما عندما يلاحظ الناقد انكماشًا، فهذا يعني أنَّ المسارات التفسيرية أصبحت أقل عددا (Hewson, 2011, p. 178). غير أنّ تحديد وجود هذه التأثيرات الأربعة بدرجات متفاوتة من الشدة على المستوى الكلّي، يقتضي أن تبلغ التأثيرات المقابلة لها على المستويين الجزئي والوسطي ما لا يقل عن ٢٠٪. ذلك أن هيوسُن يرى أن الموسومية والإيجاز من جهة، والانتفاخ والانكماش من جهة أخرى، لا تؤدّي إلى "إرباك" تلقي العمل كما هي الحال بالنسبة الى التشوّه المنظوري الذي له تأثير سلبي، أو التبدّل الناتج عن تراكم أثر التحوّل. ويكفي بلوغ نسبة ١٠٪ من التشوه أو التحوّل لتحديد وجود تشوّه منظوري أو تبدّل (Hewson, 2011, p. 171-176).

بعد تحليل المقاطع على هذه المستويات المختلفة، يستطيع الناقد اقتراح الفئات التي يمكن أن تندرج ضمنها الترجمات المدروسة. ويرى هيوسن أنّه لتصنيف الترجمة ضمن خانة التشابه المتباين، يُفترض وجود آثار صوتية وتفسيرية منخفضة إلى متوسطة الشدّة، من دون أيّ تشوّه منظوري أو تبدّل حتى بدرجة منخفضة. أمّا الاختلاف النسبي فيترافق مع موسوميّة وإيجاز بدرجة متوسطة إلى عالية، إلى جانب الانكماش والانتفاخ، ولكن أيضًا مع تشوّه منظوري وتبدّل لا يتخطّيان الدرجة المنخفضة إلى المتوسطة. ويكفي بلوغ درجة متوسطة إلى عالية من التشوّه المنظوري وللتبدّل لإحداث اختلاف جذري. أمّا الأقلمة، بوصفها الحدّ الأقصى من التباين، فيتمّ تصنيف الترجمة ضمنها عندما تكون "العناصر البنيوية الكلّية الموضوعية" غائبة أو قد جرى تعديلها في النص الهدف، مثل تغيير الحبكة أو سمات الشخصيات الرئيسة، أو إضافة مقاطع أو حذفها، أو أي إجراء آخر يؤدي إلى تلقي مختلف للعمل (Hewson, 2011, p. 184).

المشهد الأخير من روميو وجولييت: الفصل الخامس، المشهد الثالث

في هذا المشهد الأخير، يصل روميو إلى مقبرة كابوليت معتقدًا أن جولييت ماتت. يقابل باريس هناك الذي يحثّه على القتال. يرفض روميو في بادئ الأمر، ثم يتعاركان ويقتل روميو باريس. ثم يدخل روميو القبر، ويصف جمال جولييت الباهر وإشراقها، ويلقي مناجاةً حزينة يعبر فيها عن حبه لها، ثمّ يشرب السّم ويموت. يدخل

الراهب ويرى الجثتين ثم تستيقظ جولييت وتعلم ما حصل. يحثّها الراهب على الهروب معه لكنّها ترفض. تبقى بجانب روميو وتحاول شرب سّم من القارورة ثم ارتشاف السم من تقبيل شفتيه. عندما لا تفلح، تأخذ خنجر روميو وتطعن نفسها به. يتوافد الأمير والعائلتان. ويكشف والد روميو أنّ أم روميو توفّيت بسبب حزنها على نفي ابنها. ويرى الجميع، بمن فيهم الخدّام والحراس هذا المشهد المأساوي. ويعترف الراهب أمام الأمير، في مداخلة طويلة نسبيًّا، بما فعل. وتتكشف حقيقة ما حصل أمام الأمير من خلال كلام الشهود وهم خادما روميو وباريس فضلًا عن الراهب. ويلوم الأمير أهل الحبيبَيْن على هذه المأساة. وتدفع هذه الحادثة المأساوية العائلتين إلى التصالح. وتتعهّدان ببناء نصب تذكاري على شرف ولديهما. وينهي الأمير المسرحية بمداخلته يختتمها بالقول إنَّ ما من قصة أشد ألما من قصة روميو وجولييت.

المساحة المعطاة لهذا المشهد الأخير مختلفة بحسب كل مترجم. وفي ما يلي لمحة عامّة عن المشهد كما ورد في كلّ من الترجمات قبل أنّ نتطرّق بالتفصيل لمقطعين تمّ اختيارهما.

ففي نسخة الحداد، يذهب روميو الى القبر ويتبارز مع الأمير(وهي التسمية التي أعطاها الحداد لشخصيّة باريس) ويقتله، ثم يقتل نفسه بخنجره بعد مونولج طويل. يصل الراهب ويوقظ جولييت ("فينشق جوليت الدواء ثم يلتفت فيرى القتيلين فيقف مرعوبًا") وترى جولييت الجثتين والدماء. يحاول لوريان أن يكلمها لكنها لا تسمعه وتلقي مداخلة طويلة ثم تقتل نفسها بخنجر روميو. وبدوره، يعترف الراهب بذنبه بمداخلة طويلة لا تشبه النّصّ المصدر لأنه يطلب من الرّب السماح ويندب حظّه. وليست مداخلته ردًّا على سؤال الأمير الحاكم لما حصل في المقبرة كما في الأصل. وينتهي المشهد عند الحداد بأن يقتل لوريان نفسه.

ويتَّبع عبده نوعا ما الأصل الإنجليزي، فيبقي على المداخلات بين الأمير ومونتاكو والخادم، ولو باختصار. ويعترف الراهب بفعلته أمام الأمير بمداخلة طويلة وتنتهي المسرحية بمداخلة للأمير الحاكم أطول من الأصل الإنجليزي لأنها تضم مضمونًا لكلام سابق له. أما عبّود فهو الوحيد الذي التزم بالأصل الإنجليزي، فنَقَل الأحداث والشخصيّات كافّة (مشهد الحرّاس وهم يدخلون القبر).

أما الرحباني، فيبدأ عنده المشهد الأخير مباشرة بمناجاة نديم أمام جسد نسرين التي يظنّها ميتة. فلا دور لباريس (أو بالميتو في النسخة الرحبانيّة) ولا للراهب ولا حتى للعائلتين. فهؤلاء لا يظهرون إلا في خاتمة المشهد، من دون كلام، مع الموسيقى التي تختتم بها المسرحية. وتجدر الإشارة أنّ المشهد الأخير يسبقه مشهد موسيقي

راقص معبّر يأتي مباشرة بعد تلقي نديم خبر موت نسرين. ويكون نديم في وسط هذا المشهد الراقص الذي يعكس، ببعده الموسيقي الدرامي وبالأقنعة على الوجوه، جوّ الموت الآتي والنهاية المأساوية.

اختار البحث إذًا مقطعين من المشهد: الأوّل مناجاة باريس والثاني المداخلة الأخيرة التي يلقيها أمير فيرونا، أو بالأحرى كيف اختتم كلّ مترجم المسرحية. لأنّ الخاتمة اختلفت بحسب كلّ ترجمة.

يبدو باريس حزينًا وهو يناجي جولييت. ويشبهها بالزهرة وهو يضع الزهور على قبرها الذي يصوّره على أنّه فراش عرسها. أي أنّه يتحسّر على عروسه التي لم يستطع الاقتران بها بسبب القدر وحزنها على تيبالت كما يعتقد. ويعدها أنّه سيسكب الماء والدموع كلّ ليلة عند قبرها. أما في الأسطر الأخيرة فينزعج لأنّ أحدهم تطفّل وجاء يقطع عليه مراسم التعبير عن حبّه. ويرد المقطع عند المترجمين جميعهم ما عدا الرحباني.

يرد هذا المقطع عند الحداد في الفصل الخامس، الجزء الخامس، وعند عبده في الفصل الخامس، المنظر الثالث، الجزء السادس، وعند عبود في الفصل الخامس، المشهد الثالث.

وإنّ مداخلة الحداد تعجّ بزيادات على النصّ فهو استوحى من النّصّ المصدر وزاد عليه، وصاغ نصّه صياغة شعرية مقفاة: "نماء- نكباء- علاء-رجائي-بكاء-دمائي الخ". وكثّف من استعمال النداء مخاطبا جولييت "يا وردة، يا غصن، يا بدر، يا شمس، أعروس". ولا ذكر لمجيء روميو إلّا في الجزء التالي (الجزء السادس – الأمير وخادمه. روميو وخادمه). والمقارنة بين المصدر والأصل تؤدي إلى التساؤل عمّا بقي من المصدر. فلم يبق في الحقيقة إلا بعض العناصر (أبكي عليك- الإشارة إلى أنّها وردة- أعروس- كلّلت رأسك بالزهور) أما الباقي فهو إضافات. الأثر على مستوى الأصوات تنامي الوقع وتشوّه وعلى مستوى التفسير توسّع وتحوّل.

يبدأ عبده بتفسيرات مسرحية "باري يبحث عن جوليت ..." ثم بجملة شبيهة بجملة الحداد "ايتها الزهرة التي قطفت قبل نمائها" (يا وردة قطفت أوان نماء – الحداد)، ويكمل بتعداد عناصر الطبيعة مثل الحداد "أيها الغصن، أيها النور". ثمّ يضيف جملة أيضًا مثل الحداد "يا ليت يدي قد شلّت قبل أن أمدها الى قرانك" (يا ليت كفي قبل أبسطها الى عقد القران تشل من أعضائي – الحداد). وقد حذف الحداد وعبده نثر الزهور على سرير العرس واستبدلاها بـــ "كللت رأسك بالزهور" و"أنا أكلل قبرك الباهي إذن بمدامع تنهل كالأنواء" (الحداد)، و"يا ليت دموعي لا تنضب فلا أزال

أسقي بها زهور ضريحك" و"ها أنا أيتها الحبيبة أكلل رأسك بهذه الزهور" (عبده). ويذكر عبده مجيء شخص ولكنَّ الترجمة مختصرة. إذا نص عبده كما نص الحداد حافظ على بعض العناصر الموجودة في النص المصدر وأضاف الجزء الأكبر مع إبقائه على الإشارة إلى مجيء روميو في النهاية. وليس من دليل إذا كان التشابه بين نص الحداد وعبده يعني أنّ أحدهما نقل عن الآخر لأنّ الصور المذكورة هي صور متداولة في غالبيتها في ذلك الوقت وإلى اليوم ومعروفة بما يمكن وصفه بال"كليشه". الأثر على مستوى الأصوات تشوه وعلى مستوى التفسير توسّع وتحوّل.

أما عبود فهو الأقرب الى الأصل. ولكنّه استبدل cursed بـــ ضالة. وأغفل ترجمة عبارة "Or wanting that" حيث want تعني في زمن شكسبير "lacking" (Shakespeare, 2004, p. 177) أيأنّه يقول في حال لم أفعل ذلك (إذا لم أروالزهور على قبرك بالماء). وأضافَ تأكيدًا "أجل أريد ان أقيم جنازة". وهذه الزيادة نفسها قام بها هوغو: " Oui, je veux célébrer tes funérailles " (Shakespeare, 1868, p. 363) مما يعزز الاعتقاد بأنّ عبود اعتمد الترجمة الفرنسية. كذلك فاتباع الحرفية واختيار بعض المفردات أخلّ بالمستوى الأدبي. من مثل: "بدموع قطّرتها التأوّهات". وهكذا، فالأثر على مستوى الأصوات تشوّه. أبقى المترجمون على الاستعارة Sweet flower لكنَّ المترجمين الأوّلين أضافا استعارات أخرى. أما من ناحية شخصية باريس، فقد ظهر حزينًا عند الجميع، لكن بدرجات متفاوتة، فقد بدا أشدَّ حزنا عند الحداد ثم عند عبده وأخيرًا عند عبود.

أمّا اختتام المسرحيّة، فيأتي على لسان كلمات أخيرة يلقيها الأمير بعد أن تصالحت العائلتان عند انكشاف الحقيقة. واللافت أنّ المشهد في الأصل تسبقه، كما أشرنا، مداخلة للراهب عندما يطلب منه الأمير إيضاح ما جرى. فيعيد سرد الأحداث كلّها بالتفصيل مع أنّ الجمهور رآها وليست خفيّة عليه. ولعلّ شكسبير أراد مرة جديدة أن يذكّر بتوافق الظروف، فالقدر وتدخّل بعض الشخصيات (مثل الراهب والمربية) أدّيا إلى أن ينتهي مصير الحبيبين بهذا الشكل. ويطلب الراهب في النهاية أن يُحاكم إذا ما رأى الأمير أنّه يستحق ذلك.

أما موقف الأمير فهو موقف رجل السلطة العادل الذي يبغض العنف ويطمح إلى أن يعمّ السلام في المدينة. فهو الذي بادر إلى توجيه اللوم للعائلتين حتى تريا نتيجة خلافهما، ولكنه في الوقت ذاته، لا يعفي نفسه من المسؤولية لأنه لم يكن حازمًا في وقف العداء بينهما. ويحتوي كلامه الختامي في هذا المقطع ثلاث أفكار أو رسائل:

فكرة السلام الذي حلّ على المدينة ولكنّه سلام حزين، وفكرة وجوب تناقل قصة روميو وجولييت التي لم تضاهها قصة أخرى حزنًا، وفكرة العدالة بحيث أنّ البعض سيُسامَح والبعض الآخر سيُعاقَب. تُضاف إلى هذه الأفكار الأسلوب الذي يمتاز بشكل خاص بتشخيص الطبيعة، فالشمس حزينة ولها رأس لن يظهر في الصباح ككلّ يوم.

وكان لا بد من اختيار هذا المقطع لمقارنة نهاية المسرحية في النّسخات المختلفة.

انتهت ترجمة الحداد في الفصل الخامس، الجزء السابع، وعند عبده في الفصل الخامس، الجزء ١٧، وعند عبود في الفصل الخامس، المشهد الثالث. واختلفت النهاية عند الحداد والرحباني.

عند الحداد، تنتهي المسرحية بمداخلة للراهب لوريان الذي يقتل نفسه وهي ليست ترجمة للمداخلة التي يقولها في وقت سابق عندما يمسك به الحرّاس. مع أنّه، كما قلنا، يعترف بذنبه ويبدي استعداده لأن يُحاكَم. ولكنَّه في نسخة الحداد يلقي خطابا شعريًّا طويلًا يلوم فيه نفسه ويعبّر عن ندمه ويقرر أن يعاقب نفسه بنفسه. واللافت أنّ الحداد ينهي جملته الأخيرة بإشارة غير مباشرة إلى العنوان الذي أعطاه للمسرحية أي "شهداء الغرام" ولو اختلف المعنى: "وعلى شهود غرامهم تحسّروا". الأثر على مستوى الأصوات تشوه وعلى مستوى التفسير تحوّل.

أما ترجمة عبده، فهي مداخلة للأمير لكنَّها طويلة جدا جمعت بعض العناصر من مداخلة سابقة له بحسب النص المصدر (الكتاب أو الرسالة التي تركها روميو لأبيه، ودعوة العائلتين إلى الاتعاظ مما جرى). والمداخلة ليست ترجمة للأصل وهي بأسلوبها مليئة بالعِبَر والمواعظ المباشرة "إنِّ من يجن في الحرب فلا بدّ ان يؤَدَّي الغرامة". فضلا عن ذلك، فالأمير يلقي كامل اللوم على العائلتين في حين أنّه في مداخلته السابقة لا يستثني نفسه من الذنب ولا من الخسارة والعقاب "All are punished". فالنهاية عند عبده تفتقد إلى البعد التراجيدي الذي تضمّنته نهاية شكسبير بأفكارها وأسلوبها والتركيز على هذه القصة الحزينة التي تستحق أن يتكلّم عليها الناس. أما نهاية عبده فركّزت على صيغة مخاطبة الجموع (ومنهم على الأرجح الجمهور الحاضر) وحثّهم على السلام من غير أن يُترجَم حلول السلام على أرض الواقع كما في النص المصدر. الأثر على مستوى الأصوات تشوه وعلى مستوى التفسير تحوّل.

وترجمة عبود هي الأقرب إلى الأصل مع بعض التغيّرات على صعيد بعض الكلمات "مغامرة" لـــ story، "الفاجعة" sad things الخ. ولكن لا يمكن اعتبار هذه التغييرات ذات أثر سلبي سواء على مستوى الأصوات أو التفسير.

أما ترجمة الرحباني فهي المشهد الأخير كله مختصرًا بهذا المقطع كما قلنا سابقًا. فتبدأ بمناجاة قصيرة لنديم مجتزأة من مداخلة أطول لروميو يتغزّل فيها بجمال حبيبته رغم الموت. وهي في هذا الجزء مطابقة إلى حدّ بعيد للأصل. يشرب بعد ذلك نديم السم. ولكن على عكس الأصل، تستيقظ نسرين قبل أن يموت ويتبادلان بعض الكلام ثمَّ تقتل نفسها بالضغط على زناد مسدسه. وتسدل الستارة على مشهد الأهل والجموع يبكون ترافقهم الموسيقى الدرامية وبعض الرقص التعبيري، كما نرى في زاوية شبه معتمة والد نديم يضع يده على كتف والد نسرين. ثمَّ يرفع الديكور الخلفي لتظهر من جديد الفتاة الصغيرة التي بدأت بها المسرحية مع كلمات: "إنتِ وحدة حمارة، إنتَ واحد حمار"، ولكنّ الرحباني اكتفى هنا بالموسيقى من دون الكلمات. اللافت في خاتمة الرحباني أنّها ركّزت على فاجعة موت الحبيبين وبقيت عواقب أو نتائج هذه الفاجعة على محيطهم مضمرة. ونقطة الشبه الوحيدة مع الأصل هي في جملة نسرين الأخيرة: "قصتنا بتبقى ...نحنا منموت بس لحكاية بتبقى". أما حلول السلام فلا ذكر له إلا من خلال الحركة الخجولة بين كبيرَي العائلتين. وكأنّ شهادة الحبيبين بقيت بلا ثمن أو ذهبت سدًى لا بل كأنّ لا مجال للسلام على هذه الأرض ولم يكن من مجال للحبيبين إلا أن يهربا منها بدليل قول نسرين: "كأنو البغض رح ياكل الأرض". هذه التغييرات جعلت من مرسلة النهاية مغايرة للأصل. الأثر على مستوى الأصوات تشوّه وعلى مستوى التفسير تحوّل.

الخلاصة

تظهر نتائج التحليلين الجزئي والوسطي للمقاطع الاثني عشر في الجدول التالي:

التحوّل			التقلّص			التوسّع			التشوّه			اختزال الوقع			تنامي الوقع			
ر	عبود	عبده	ر	عبود	عبده	ح	ر	عبود	عبده	ح	ر	عبود	عبده	ح	ر	عبود	عبده	ح	مقطع
			1									1							1
1				1			1				1	1							10
4		2		1	1	1	3			2	4	5	1	1	3		2	2	13
1	1			2	1	2	1		1	1	1	2	1	2					14
	1	8		1	2	3		1	2	1	2	1	1	3		1	2	1	19
			1	1	1	1	1	1				1	1	1	1	1			20
		1	2		1	1			1	1		1		1			1	1	22
1				1	1				1			1	1	1			1		24
							1	1			1	1							25
	1												1						28
		1	1			1			1	1		1	1	1				1	29
1		1	1								1		1	1					30

يُبيِّن هذا الجدول عدد التأثيرات المرصودة في كل مقطع. وتحوَّل هذه المعطيات إلى نسب مئوية قياسًا إلى العدد الإجمالي للمقاطع (١٢)، ثم تُدرج، لكل ترجمة على حدة، في الجداول اللاحقة، مرفقةً بتقديرات تتعلّق بتأثير تراكمها على المستوى الكلّي. ويجدر التنبيه إلى أنّ النِّسب في بعض الفئات قد تتجاوز ١٠٠٪، ويُعزى ذلك إلى وجود أكثر من تأثير واحد في المقطع الواحد.

نتائج ترجمة الحداد:

	تنامي الوقع	اختزال الوقع	تشوّه	توسّع	تقلّص	تحوّل
المجموع	5	9	13	5	9	14
الحد الأقصى النظري	12	12	12	12	12	12
النسبة المئوية للحد الأقصى النظري	42%	75%	108%	42%	75%	117%
الأثر المتوقع على المستوى الكلي	موسوميّة	إيجاز	تشوّه منظوري	انتفاخ	انكماش	تبدّل

نلاحظ إذًا نسبة مرتفعة من التشوّه والتحوُّل، يليها نسبة مرتفعة أيضا من اختزال الوقع والتقلّص. ما يسمح بوضع ترجمة الحداد في خانة الأقلمة.

نتائج ترجمة عبده:

	تنامي الوقع	اختزال الوقع	تشوّه	توسّع	تقلّص	تحوّل
المجموع	6	4	14	5	6	14
الحد الأقصى النظري	12	12	12	12	12	12
النسبة المئوية للحد الأقصى النظري	%50	33%	117%	42%	%50	%117
الأثر المتوقع على المستوى الكلي	موسوميّة	إيجاز	تشوّه منظوري	انتفاخ	انكماش	تبدّل

تكثر آثار التشوّه والتحوّل، يليها تنامي الوقع والتقلّص بنسب متوسطة، فتقع ترجمة عبده ضمن فئة الأقلمة أيضًا.

نتائج ترجمة عبود:

	تنامي الوقع	اختزال الوقع	تشوّه	توسّع	تقلّص	تحوّل
المجموع	2	13	4	8	3	2
الحد الأقصى النظري	12	12	12	12	12	12
النسبة المئوية للحد الأقصى النظري	17%	108%	33%	67%	25%	17%
الأثر المتوقع على المستوى الكلي	موسوميّة	إيجاز	تشوّه منظوري	انتفاخ	انكماش	تبدّل

اللافت في ترجمة عبود النسبة العالية من اختزال الوقع وبالتالي الإيجاز. وقد يعود ذلك إلى بعض الاختلال الأسلوبي في بعض المواضع. كما يُلاحظ نسبة متوسّطة إلى ضعيفة من التشوّه المنظوري والتبدُّل، ما يرجّح تصنيف الترجمة في خانة الاختلاف النسبيّ، على عكس الانطباع الأوّليّ الذي رجّح كفّة التشابه المتباين.

نتائج ترجمة الرحباني:

	تنامي الوقع	اختزال الوقع	تشوّه	توسّع	تقلّص	تحوّل
المجموع	4	5	9	3	7	8
الحد الأقصى النظري	12	12	12	12	12	12
النسبة المئوية للحد الأقصى النظري	33%	42%	75%	25%	58%	67%
الأثر المتوقع على المستوى الكلي	موسوميّة	إيجاز	تشوّه منظوري	انتفاخ	انكماش	تبدّل

كما عند الحداد، نلاحظ نسبة عالية من التشوّه والتحوّل، وبالتالي تشوُّها منظوريًّا وتبدُّلا. يترافق ذلك مع نسبة عالية من التقلّص وبالتالي الانكماش. فتقع ترجمة الرحباني أيضًا ضمن فئة الأقلمة.

تُظهر إذًا نتائج التحليل أنّ ثلاث ترجمات تُصنَّف ضمن فئة الأقلمة. ومن اللافت أنّها تنتمي إلى الحقبة الأولى من ترجمة المسرح وإلى الحقبة الأحدث. غير أنّ إنتاجها تمَّ في سياقين ثقافيين اجتماعيين مختلفين تماما. فقد قدّم الحدّاد وعبده نسختيهما في مرحلة كان فيها المسرح لا يزال في طور التشكّل، وكانت أعمال شكسبير آنذاك تُترجَم غالبًا انطلاقًا من نسخ فرنسية هي نفسها بعيدة نسبيًا عن النص الأصلي (Litvin, 2011, p. 64-66). واللافت أنّ أمين الريحاني انتقد شهداء الغرام لأنها تحطّ من مكانة شكسبير. فانتقد العنوان المغاير وغير المبرّر بالإضافة إلى الحذف الذي طال المشاهد (Rihani, 1981, p. 524). واعتبر أنّ المسرحية لم تعد تُعرف إن كانت شرقية أم غربية لكثرة التغيير والحذف والزيادة. ولم يكتفِ بهذا القدر، بل انتقل إلى الشيخ سلامه حجازي الذي لعب دور روميو وأطرب الجمهور، لكنّ أداءه لم يكن بالمستوى المطلوب، وشكليًّا، ظهر كهلًا وليس شابًّا (Rihani, 1981, p. 525)[٣]. كما انتقد اللجوء إلى النكت المصرية التي لا تمت إلى المسرحية بأي صلة (Rihani, 1981, p. 528)[٤].

وعلى الرغم من هذه الانتقادات، فإن للحدَّاد فضلا لا يُنكر في الإسهام في شهرة شكسبير، ولا سيما روميو وجولييت (Bayer, 2007). وقد نجح في ذلك بفضل التغييرات الكثيرة التي أدخلها على النص، بدعم من إسكندر فرح، رئيس الفرقة، وسلامة حجازي، المغنّي والممثل الرئيسي. فكَان حجازي يختتم عروضه بغناء بعض مونولوجاته وقصائده، وبتقديم بعض الفصول من مسرحية هزلية كتبها أمين عطاالله بعنوان "شهداء الغرام الهزلية" أو غيرها من الكوميديات مثل مسرحية "البخيل" (Awad, 1986, p. 73). وبما أنّ الجمهور اعتاد المطالبة بفصل مضحك في النهاية، حوّل حجازي عام ١٩١٥، نهاية شهداء الغرام الحزينة إلى نهاية سعيدة يتزوّج فيها جولييت وروميو ويغنّي حجازي في حفل الزفاف (Awad, 1986, p. 77). وقد حقّقت مسرحية الحداد نجاحا باهرًا دام أكثر من عشرين عامًا، واستقطبت جمهورًا متنوّعا تراوح بين النخب المثقفة والطبقة الوسطى الصاعدة. وتمكّن الحدّاد من التعبير عن الحب بأسلوب شعري لاقى استحسان الجمهور،

---

٣. وقد ضمَّت المسرحية أخطاء إخراجية مثل ملابس جولييت الباريسية المستوحاة من القرن التاسع عشر والقصة تدور في القرن السادس عشر (Rihani, 1981, p. 527). والراهب لم يكن يشبه الرهبان الدومينيكيين الذين كانوا يحلقون لحاهم وشواربهم ويضعون هامة في أعلى رؤوسهم (Rihani, 1981, p. 528).

٤. مراجعة كتاب مي حبيقة الحداد "على خطى الترجميّة العربية" من أجل تحليل مفصّل لنقد الريحاني (2010, 281-280 .p).

فحوّل المأساة إلى ميلودراما، إلى قصة حب مؤثرة. وبالتالي، كانت الأقلمة في حقبة الترجمات الأولى نهجًا متّبعا لجذب الجمهور وإمتاعه.

أمّا نسخة الرحباني، فتندرج، على العكس من ذلك، ضمن دينامية التملّك ما بعد الحداثي (Litvin, 2017, p. 112)، حيث يُوظّف عمل شكسبير لنقل رسائل معاصرة متجذّرة في المجتمع المتلقّي. فلم يعد الهدف استقطاب الجمهور أو تعويده على ارتياد المسرح. تبقى الغاية الترفيهيّة حاضرة ولكن من المهم، إلى جانب ذلك، إضفاء طابع حديث على العمل وطرح قضايا راهنة. وكانت النُسخ المؤقلمة السابقة لشكسبير قد أدخلت بالفعل حبكات ثانوية أو ابتكرت شخصيات جديدة (Khoury, 2008, p. 54)، غير أنّ المؤقلم في عام ٢٠٠٤ يدرك أنّ قصة روميو وجولييت أصبحت معروفة على نطاق واسع لدى الجمهور، ما يتيح له الانطلاق منها للتعبير عن رؤيته الخاصة.

أما ترجمة عبّود، وهي الوحيدة التي لم تصنّف ضمن الأقلمة، فكان سياق إنتاجها يوحي بلا شكّ بترجمة قريبة جدا من النص الأصلي. فقد نُشرت لدى دار نشر في إطار جهد عام يهدف إلى ترجمة الأعمال الكاملة لشكسبير، وهو جهد بدأ منذ أواخر خمسينيات القرن العشرين[٥]. وكان الهدف من ذلك ترسيخ مكانة الكاتب والتعريف بمجموع إنتاجه لدى الجمهور العربي. وتجدر الإشارة إلى أنّ ترجمة عبّود الصادرة عام ١٩٧٨ سبقتها عروض مسرحية في لبنان، قدّمت مسرحيات شكسبير كاملة، وباللغة العربية الفصحى، مع مراعاة المتطلبات المسرحية والأدائية. وقد أنجز هذه الترجمات كتّاب وشعراء شباب، من أمثال أنسي الحاج وأدونيس، مدفوعين بزخم حركة التجديد الأدبي (Said, 2010, p. 8). وإذا كانت ترجمة عبّود لم تصنّف ضمن فئة التشابه المتباين، فإنها تظلّ مع ذلك معبّرة عن التيار الفكري والأدبي لعصرها. ويُحتمل أن يكون التباعد الملحوظ بينها وبين النص الأصلي مرتبطًا بصِغر سنّ المترجم آنذاك وبخبرته المحدودة.

وقد أظهرت الدراسة أنّ إعادة الترجمات، على خلاف بعض الأفكار الشائعة، لا تتبع بالضرورة مسارًا تصاعديًا ينتقل من النسخ الأبعد عن الأصل إلى النسخ الأقرب إليه. ويُذكَر في هذا السياق نصّ برمان الشهير الذي يرى فيه أنّ الترجمة الأولى تؤدّي دورا تمهيديًا، ولا تبلغ اكتمالها الحقيقي إلا من

٥. هو مشروع ترجمة بتكليف من جامعة الدول العربية، أشرف عليه الكاتب المصري طه حسين، غير أنّه أفضى في النهاية إلى ترجمات عُدّت جيّدة الصياغة، لكنها ليست بالضرورة أمينة للنص الأصلي، بحسب رأي الناقد عناني (Bayoumi, 2009, p. 1).

خلال إعادة الترجمة (Berman, 1990, p. 1). غير أنّ ما توصّلنا إليه هو أنّ إعادة الترجمات تستجيب أساسًا لاحتياجات كل حقبة على حدة، وتتحوَّل تبعا لتطوّر النوع الأدبي الذي تنتمي إليه، وهو هنا المسرح، من أجل الاندراج في التراث الثقافي للجمهور المتلقّي.

RÉFÉRENCES

Abdo, T. (1898). [Traduction]. *Riwāyat Rūmiyū wa Jūliyet: dhāt khamsat fuṣūl* [La pièce Roméo et Juliette : en cinq actes]. Maṭbaʿat al-Maḥrūsah.

Abou Mourad, N. (2002): *Al- masraḥ al-lubnāni fi al-qarn al-ʿishrin* [Le théâtre libanais au vingtième siècle]. Sharikat al-Ṭabʿ wa-al-Nashr al-Lubnāniyyah.

Abou Shabkeh, E. (1988). *al-Majmūʿah al-kāmilah, fī al-nathr – Rawābiṭ al-fikr wa-al-rūḥ bayna al-ʿArab wa-al-Faranjah (1945)* [L'œuvre complète, en prose – Les liens de la pensée et de l'esprit entre les Arabes et les Francs]. Dār Ruwād al-Nahḍah – Dār al-Ūdīsseh.

Awad, R. (1986). *Shakespeare fi Masr [Shakespeare en Egypte].* Al-hayʾa al-masriyya al-ʿāmma lil-kitāb.

Bayer, M. (2007). The martyrs of love and the emergence of the Arab cultural consumer. *Critical Survey, 19*(3), 6–26.

Bayoumi, K. (2009, 12 octobre). « *Ikhtartu al-ibdāʿ fī al-tarjama wa-sa-uqaddimu Shākisbīr ka-annahu yaktubu bi-l-ʿarabī [J'ai choisi la créativité en traduction et je vais présenter Shakespeare comme s'il écrivait en arabe]*», *Roz al-Youssef.* https://www.masress.com/rosadaily/23264

Berman, A. (1990). La retraduction comme espace de la traduction. *Palimpsestes*, (4), 1–9.

Dib, K. (2016). *Tārīkh Lubnān al-thaqāfī, min ʿaṣr al-nahḍah ilā al-qarn al-ḥādī wa-al-ʿishrīn* [L'histoire culturelle du Liban, de l'époque de la Nahda au XXIe siècle]. al-Maktabah al-Sharqiyyah.

Haddad, N. (1904): *Shuhadāʾ al-gharam* [les martyrs de l'amour]. Imprimerie Gergi Gharzouzi

Hanna, S. F. (2006). *al-Tārīkh al-ijtimāʿī li-al-tarjamah fī Miṣr, al-juzʾ al-thānī* [L'histoire sociale de la traduction en Égypte, deuxième partie]. Dīwān al-ʿArab. https://www.diwanalarab.com/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%AE-%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AC%D8%AA%D9%85%D8%A7%D8%B9%D9%89.html

Hewson, L. (2011). *An Approach to Translation Criticism : Emma and Madame Bovary in Translation*. John Benjamins Publishing Company.

Hobeika Haddad, M. (2010). *ʿAlā khuṭā al-tarjamiyyah al-ʿArabiyyah: min al-Jāḥiẓ ilā Ilyās Abī Shabkeh* [Sur les traces de la traductologie arabe : d'al-Jāḥiẓ à Elias Abou Shabkeh]. Université Saint-Joseph de Beyrouth.

Khoury, Y. K. (2008): « Akhir Yom (The Last Day): A Localized Arabic Adaptation of Shakespeare's Romeo and Juliet», *Theatre Research International*, *33*(1), 52–69.

Litvin, M., Oz, A., & Partovi, P. (2017). Middle Eastern Shakespeares. In J. L. Levenson & R. Ormsby (Eds.), *The Shakespearean world* (pp. 97–115). Routledge.

Mahfouz, I. (1981). *Sinaryo al-masraḥ fi miʾat ʿām [Le scenario du théâtre en cent ans].* Dar al-Baḥeth.

Najm, M. Y. (1966). *Al-masraḥ al-ʿarabi, dirāsāt wa nusūs [Le théâtre arabe, études et textes], volume 6- Nagib Haddad.* Beyrouth, Dar al-Thaqāfa.

Rahbani, M., & Rahbani, O. (2012). *Akhir Yawm, Première partie et deuxième partie.* https://www.youtube.com/watch?v=K5Uy6guVoRo https//:www.youtube.com/watch?v=HqNamFPzmLk

Rihani, A. (1981). *Al-aʿmāl al-ʿarabiyyah al-kāmilah [L'oeuvre complete en arabe], Volume 6.* Al-muʾassasa al-ʿarabiyya lil-dirāsāt wa al-nashr.

Said, Kh. (2010). *Munīr Abū Dibs wa-al-ḥarakah al-masraḥiyyah fī Lubnān, 1960–1975* [Munīr Abū Dibs et le mouvement théâtral au Liban, 1960–1975]. Madrasat al-Masraḥ al-Ḥadīth.

Shakespeare, W. (1868). *Roméo et Juliette* (F.-V. Hugo, Trad. & notes). Dans *Œuvres complètes de Shakespeare* (T. VII, *Les amants tragiques*, pp. 237–376). Pagnerre. https://fr.wikisource.org/wiki/Rom%C3%A9o_et_Juliette_(trad._Hugo)

Shakespeare, W. (1958): *Romeo and Juliet.* Dell Publishing Co., Inc.

Shakespeare, W. (2004). *Romeo and Juliet* (B. Raffel, Ed.; fully annotated with an introduction, with an essay by H. Bloom). Yale University Press.

Shakespeare, W. (s.d.): *Rūmiyū wa Jūlyet, [Romeo and Juliet]* (Riad Abboud, Trad.). L'oeuvre complete de Shakespeare, les tragédies, Volume cinq. Dar Nazir Abboud.

Strawe, A. (2020). Reviewing and criticism. In M. Baker & G. Saldanha (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 3rd ed. Routledge.

Youakim, F. (2022). *Al-asrāb al-shāmiyya fi al-samāʾ al-maṣriyya [Les migrants levantins dans le ciel égyptien].* Dar Merit.

Zaydan, G. ([1902] 2012). *tarājem mashāhīr al-Sharq fi al-qarn al-tāseʿ ʿashar [Biographies des célébrités d'Orient au XIX e siècle*]. Muʾassasat Hindāwi.