قراءة مفاهيم تلقي الشعر في حوارات سركون بولص المجموعة في كتاب (سافرت ملاحقاً خيالاتي)

Sargon Paul's group dialogues in the book (I traveled chasing my fantasies) a reading of the concepts

سامي ناجي سوادي كلية التربية – جامعة رابرين- العراق alnaji22@uor.edu.krd

تاريخ الاستلام: 2022/05/29 تاريخ القبول: 2022/07/29 تاريخ النشر: 2022/12/15

ملخص: تهتم الدراسة بتتبع مفاهيم عديدة، تجسّها الدراسة في حوارات الشاعر الستيني سركون بولص[1]، والمجموعة في كتاب (سافرتُ ملاحقاً خيالاتي)[2]، فتأخذ الجدل القائم بين تلك المفاهيم، واضطرابها، ومأزقها الكائن في المشهد الثقافي عامة والأدبي خاصة، من زاوية تجربة شاعر له الريادة في نوع وشكل شعري ينتمي لما بعد الحداثة، أو للحداثة الثانية على حد وصفه، فضلا عن ممارسته للكتابة القصصية التي أجاد فيها وأبدع. مع ما له من ترجمات شعرية مهمة صدرت في مجاميع ومختارات.

إذن : هي مواقف تتجاوز حدود وجهات النظر لما يمكن أن تؤسس مبدءاً، ينبغي أن تهتم به تلك المفاهيم في حقل النقد الأدبي، ومن تلك المفاهيم التي تقرأها الدراسة: المفاهيم التي تتعلق بمتلقي الشعر، ومدى استجابته للشعر العربي الجديد والمعاصر، وإلى أيّ حدٍ يتعامل القارئ معه بالتحليل والدرس والترويج له وتسويقه ونقله، سواء كان ذلك المتلقي قارئاً ضمنياً ومقصوداً (متلقي النص)، أم قارئاً محترفاً (الناقد)، أم قارئاً ناقلاً ومشاركاً (المترجم).

ثم تأخذ الدراسة ضمناً تتبع مفاهيم جزئية قارة في المشهد الأدبي وتحركه، من قبيل: مفهوم الشعر والحداثة والحداثة الشعرية في الثقافة العربية، فضلا عن قصيدة النثر مثار الجدل في الواقع الشعري العربي بعد ستينات القرن العشرين.

كلمات مفتاحية: سركون بولص، حوارات، مفاهيم، التلقي

Abstract: The study is concerned with tracing several concepts, which the study embodied in the poet's dialogues The sixty, Sargon Pauls, and the group in the book (I traveled chasing my fantasies),It takes the controversy that exists between these concepts, their confusion, and their predicament in the cultural scene in general and the literary scene in particular, from the point of view of a poet who is a pioneer in the genre and a poetic form that belongs to postmodernism, or to the second modernity, as he described it, as well about his practice of writing fiction, which he excelled in and innovated with his translations Important poetry issued in the totals and anthologies. So, they are situated that go beyond the limits of points of view that can establish a principle, which should be interested in these concepts in the contemporary monetary field, and among those concepts that the study reads: Concepts related to receiving, whether it is the recipient a simple reader (the regular reader), or a professional reader (the critic), or

as a transmitting and participating reader (the translator), then the study takes by tracing partial concepts a continent in the literary scene, and its movement, such as: the concept of poetry, poet and poem and what is related to these concepts of poetic language, the form of the poem, and poetic commitment.

Keywords: Sargon Pauls, dialogues, Concepts and receiving.

المؤلف المرسل: د. سامي ناجي سوادي، **الإيميل:** alnaji22@uor.edu.krd

مقدمة:

الموروث الفكري والحاضر الثقافي يفرضان مقولاتهما على المعرفة والمصطلحات المعاصرة التي تلتف حولها مفاهيمُ هذه الدراسة، التي مَثّلتْ بمجملها الهاجسَ الأقوى والأهم عند المثقفين العرب، وعند المهتمين بالفن عامة والأدب على وجه الخصوص؛ لما يترتب على ذلك من تشكيل الذوق العام الذي يكوّن مجتمعاً متعافياً معرفيّاً فيما إذا استوى ذلك الذوق على وفق المبادئ السليمة من دون تدخل يد السلطات؛ مهما كان نوع تلك السلطات في تخريبه وتشويهه والحد من نموه بانسيابية وسلاسة.

والشاعر سركون بولص من الشعراء الذين رافقوا الحداثة الثانية، أو تيار ما بعد الحداثة، والمخاضات الفكرية التي تعرض لها المجتمع العربي تحت وطأة الأنظمة الشمولية، والتوجيه التعبوي، والثقافة المُسيّرة للذوق بما يخلق منه عصبة ذوقية جمعية؛ إلا من تخلّص بفكره من تلك الدائرة المغلقة، ولعل سركون بولص واحد من أولئك الشعراء الذين تجاوزوا الخطوط الدولية والحواجز الحدودية العازلة بين المجتمعات، فتنقل بين العراق وبيروت وسان فرانسيسكو وبعدها بين البلدان الأوربية منذ أواخر الستينات حتى وفاته في برلين عام 2007، وله أعماله الشعرية وترجماته لأهم شعراء أمريكا المعاصرين له، ولعل جماعة جيل البيتنكس (Beatniks) أهم أولئك الشعراء؛ مما أغنى مفاهيمه المعرفية التي رصدتْ هذه الدراسة بعضَها وما صوّرتْ حوراتُه تطلعَه ورؤيته للعديد من المفاهيم والمصطلحات التي شغلت الوسط الثقافي العربي من قبيل: تلقي الشعر وتحليله وترجمته، بعد التأمل في مفهوم الشعر والقصيدة الحديثة والحداثة العربية التي تنتمي لها تلك القصيدة وينتمي إليها شاعرها، وتبقى يقظة للأجيال القادمة التي تكونت فيها نصوصٌ ذات قيمة عليا وقيمة معرفية تمثل مرحلة من تجارب البشرية وفق تيارات فلسفية معاصرة، من قبيل الحداثة وما بعد الحداثة، وإن اختلفتْ الرؤى في تعريف تلك المصطلحات، ذلك أنّ " أشكال الحداثة الموجودة في الشعر العالمي ليست أشكالاً جاهزة، فلكل شاعر حداثته، والحداثة كما أراها ليست التي يراها شاعر آخر يكتب بلغة أخرى ... "[3]، فالحداثة موجة عارمة تكتسح العالم ولكلٍ حداثته التي تمثل تجرته الحداثية وما تؤهله ثقافته البدائية التي كان عليها قبل الحداثة، صحيح أن الحداثة انفصال وقطيعة مع الماضي، إلا أن قوة ذلك الماضي وتأثيره في الفرد هو ما يؤهله لمدى تقبّل الحداثة والتطبيع معها. هنا نتحدث عن الحداثة التي تعلي شأن العقل وتقدسه وليس التحديث في الفن والشعر على وجه الدقة، ففي التحديث الأدبي فإنّ حداثتنا مثلتها نصوصٌ شعرية للسياب ونازك

الملائكة وعبد الوهاب البياتي. ولكن هل هذه الحداثة والتحديث في النص الشعري مثل هؤلاء الشعراء كما استقبلوا الحداثة والتحديث أم أنها حداثة جيل ومجتمع ينتمي له هؤلاء الشعراء؟ بالطبع أن ما نقرأه من شعر الحداثة ينفصل عن المجتمع الذي تنتمي له تلك النصوص، وهنا لا نريد القول بأنها نصوص منتمية لمجتمع لم يعهد الحداثة بعد؛ بل يمكننا القول بما هو أقل قسوة من ذلك كونها نصوصاً تنتمي لمجتمعات لها حداثتها الخاصة التي تمثلها وإن كانت نصوصاً بحداثة غربية او تحاول لذلك. حيث نشأ المثقفون من شعراء ونقّاد ومفكرون منذ الخمسينات بين تقليدين متناقضين: الأول يتمثل بتقليد الذات العربية القديمة الأصولية، والثاني يتمثل بتقليد الغرب الأوربي والأمريكي[4]. وعند قراءة نصوص ما بعد الرواد وتحديداً نصوص جيل الستينات فإنّنا نجد سركون بولص يتناول جيله الستيني وفق موضوع الاجيال الشعرية بالإشارة إلى أهم أجيال الشعر العراقي، حيث يصفه كما يصفه آخرون بجيل قطيعة وتأسيس على الذات واستقلال الذات الشاعرة كونه جيلاً تبنى قصيدة النثر التي قطعت أسس ومعايير الشعر العربي الكلاسيكي المعروفة، أما شعر الرواد فهو لم يخرج من دائرة التأثير الرومانسي، وما تأثر السياب بإليوت فهو لم يتجاوز التأثر الفكري والتقني الى أسلوب الكتابة الشعرية[5]. وفي ضوء آراء سركون بولص يتضح أنه يصنف الثقافة الشعرية والواقع الشعري المعاصر عند العرب إلى حداثتين:

- الحداثة الأولى: يمثلها جيل الرواد، المتأثرون بتقنيات شعر الحداثة الأوربية التي عرفها الأدب الغربي في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين، على يد شعراء الحداثة هناك أمثال: توماس إليوت (Thomas Eliot) واديث ستويل (Edith Sitwell) وعزرا باوند (Ezra pound) وويستن أودن (Wystan Auden).
- الحداثة الثانية: يمثلها جيل الستينيات، وهو جيل وإن بدا ملاصقا لجيل الرواد زمنيّاً إلا أنه أخذ يتطلع لشعر مغاير مأخوذا بالتيارات الفكرية والثورات التي شغلت العالم في أوربا والتي منها ثورة 1968، ومما جعل الستينيين يختلفون عمّن سبقهم ويكوّنون لهم حداثة مغايرة هو اطلاعهم على شعراء الحداثة الثانية في أوربا وأمريكا مثل شعراء البيتنكس ألن غينيسبرغ (Allen Ginsberg) وغريغوري كورسو (Gregory Corso) وجاك كيرواك(Jack Kerouac)، وغيرهم.[6] وتصف الدراسة الحداثة الثانية بما بعدالحداثة وإن كرر سركون بولص مصطلح الحداثة الثانية في أكثر من

مناسبة ويقصد فيها ما بعد الحداثة وقد يكون متأثرا بالتتابع الزمني الشفاف للحركات المعرفية الغربية التي شهدها الشاعر والتي قد لا تتضح بهذه الدقة في واقعنا الثقافي والمعرفي. وتجدر الإشارة إلى أن سركون قد أشار ضمنا لتلك المرحلة ووصفها بما بعد الحداثة.[7]

إذن : نحن أمام شاعر عربي مهم، وأحد أهم رواد قصيدة النثر العربية، ومترجم مجيد، أطّلع على ثقافات متنوعة وغنية، الحديثة منها والقديمة؛ لذا أخذتْ الدراسة تقصي الآراء والأفكار والمواقف الثقافية عند الشاعر سركون بولص فيما له علاقة بـ (القارئ والناقد والمترجم) وما يترتب على ذلك من تشكيل مفاهيم خاصة بشاعر له أهميته وشيء غير قليل من الاستثناء مثل سركون بولص. وقد قسمت الدراسة على ثلاثة مطالب:

- المطلب الأول: القارئ الضمني والقارئ المقصود (القارئ ومتلقي النص).
- المطلب الثاني: القارئ المحترف (الناقد).
- المطلب الثالث: القارئ المشارك والناقل أو القارئ المُخبر (المترجم).

المطلب الأول: القارئ الضمني والقارئ المقصود (القارئ/ متلقي النص).

أخذت الدراسات النقدية الحديثة ونظريات القراءة والتلقي تهتم بمستقبل النص ومستهلكه، بوصفه غاية الرسالة الايصالي، مهما كان ذلك النص سواء كان نصّاً إشهارياً أم نصّاً آيديولوجياً مقدساً أم نصّاً فنّياً جمالياً، وتعددت تصنيفات القارئ تبعاً للتصنيفات التي لحقتْ ذلك النص، ولعل النص الأدبي أهم تلك النصوص وأوسعها مساحة تأويلية تمنح المتلقي حرية التنقيب والحفر في دلالاتها المعرفية وفق زوايا قرائية مختلفة، تضفي هي الأخرى صفات ومسميات على القارئ.

أما معايير إنتاج العمل الفني فقد تكون مغايرة للمتلقي ومكتسباته المعرفية التي تتشكّل ذائقته عبرها، تلك الذائقة غير التامة لا يمكن لها الاكتمال، وهنا لا ننسى معضلة النص الشعري الحديث قبالة المعضلة الأولى التي تم تشخيصها[8]. وقد تتمثل هذه المعضلة بأوج تمثيل لها لدى المتلقي العربي كما يرى سركون بولص بقوله: " ما زال العرب يتكلمون لغة الحذر، لغة التمييز بين الأشياء والأشكال. لم يتعلموا أن يقبلوا شكلاً ويرضخوا لقوانينه الجديدة "[9] وهذا مما شُغلت به العقلية العربية الناقدة في العصور الأدبية القديمة والتي أنتجت ما عُرف بـ (عمود الشعر) الذي لا يزال يشغل المخيلة العربية بتشكيل النص الكلاسيكي الذي أرتبط بما لا يقبل الشك بالبعد الآيديولوجي، و" كلّما كان القارئ ملتزماً بوضع إيديولوجي تضاءل ميله إلى قبول

بنية الفهم الأساسية، القائمة على الموضوع والأفق، التي تنظم التفاعل بين النص والقارئ ... "[10]، وقد عملت السلطة في كثير من الأنظمة العربية على توجيه القارئ توجيها آيديولوجيا بما يخدم مفاهيم تلك الأنظمة وتطلعاتها السياسية عبر سيل من الكتب والمجلات الحكومية الرديئة والمختصة بنوع من أنواع الفنون وشكل من أشكال التعبير الشعري؛ فضلا عن موقفها من التيارات الفكرية التي يتطلّع إليها القارئ العربي بعد الحرب العالمية الثانية، والموقف من الحداثة والوجود، ولعلّ هذه الأخيرة كوّنت حاجزاً للحد من تلك الكتب والمجلات التي أرادتْ السلطة عبرها توجيه الذائقة بشكل مغايرٍ للطبيعة الإنسانية القائمة على التجديد والتأثير[11].

ويبقى بعد ذلك للقارئ " أنْ يقارن عالماً نصيّاً بعوالم مرجعية مختلفة، استناداً إلى نوع من المماثلة الممكنة بين أحداث العالمين، وقابلية حصولها ويصار في هذه الحالة إلى التصديق بالمماثلة أو رفضها بناءً على نوع المخزون الثقافي لدى العرب "[12]، ولعل ذلك ما يحدد علاقة النص بالجمهور وتآلفهما في عملية قرائية أقل ما توصف به الانسجام المعرفي الذي لا يعني بدوره التصالح مع النص والتسليم بمفرداته العلمية المنقولة إلى المتلقي، بقدر التحاور مع تلك النصوص بما ينبغي أن يكون عليه التحاور المعرفي من دون الخوض بالبواعث الرئيسة التي أنتجت تلك النصوص، ولعلّ تلقي الواقع الشعري العربي، نطاق القراءة في هذه الدراسة، من تلك الدراسات التي تحاول كشف اللثام عن النصوص بتتبع الانساق المضمرة فيها، ذلك همّ القارئ وتصوراته التي لا تغلق النص بعدها.

ونجد علاقة سركون بجمهوره القارئ علاقة معقدة، لا يسعى عبرها الى كسب الجمهور، فغاية كسب الجمهور لم تكن تتعدى غايته في القول الشعري الذي يجذبه إلى المناطق الشعرية التي تغويه، وتدعوه لخوض غمارها وسط ركام الماضي وتداعيات وقت كتابة النص الراهن الذي يريده أن يتخذ دوره في تطلع المستقبل للجمهور، وهنا يكمن الاخلاص للتجربة الشعرية، والخلاص بذلك المتلقي، الذي يشعر بالديمومة الشعرية، ويلمسها بما تمكّنه تجربته الحياتية الخاصة. استناداً لما سبق تعد نصوص سركون بولص غريبة عن عموم التلقي ولها جمهورها الخاص الذي يتفق مع الشاعر في أهمية تلك المناطق الشعرية التي فضّلها الشاعر ووجد فيها مادته الشعرية التي تستحق. ثم إنّ في فكرة (الخلاص بالمتلقي) التي أشرنا إليها تكمن أهمية وفائدة الشعر، التي يصفها سركون بولص بكونها: فائدة كبيرة ومذهلة، ويمكن أن يكون الشعر جسر

خلاص للشاعر وللمجتمع أيضاً، ولا إدعاء بأن الشاعر نوع من الرسول الاجتماعي مثلما كان في مرحلة سابقة لجيل سركون بولص، كما ورد في شعر السياب:
وحملتُها فأنا المسيحُ يجرُّ في المنفى صليبه[13]
إذن : لم يكن ربح الجمهور قضية تشغل هم الشاعر، فالتحايل في كسب القارئ يحيل بالضرورة بأن يفقد النص الكثير من مقومات الصدقية، ونقاء التجربة الشعرية، ومثال ذلك كثير، لعل أهمها: الأساليب الخطابية والغنائية التي تستثمر نقاط ضعف القارئ، وعاطفته، وهمومه الواضحة، عن طريق النص نفسه أو عن طريق الأداء الشعري الممسرح[14] . وهذه مما يعيبه سركون بولص على الشاعر الذي يحاول بها كسب جمهوره بتحول النص الشعري إلى نص خطابي مباشر غايته كسب الجمهور وهو كسب مؤقت يزول بزوال الحالة التي جذب بها الشاعر ذلك الجمهور.
بناءً على ذلك أن الشاعر يرى قارئه لحظة كتابة النص الشعري، فيتحول ذلك النص تحولات متناوبة، بما يتناسب بشكل أو بآخر مع ذلك المتلقي المتخيل والحاضر في ذهن الشاعر مبدع النص. ولهذا فالشاعر الحق، كما يرى سركون، هو من يكتب من نقطة حياد، وينظر من مكان مرتفع، وهو ما يطمح إليه بقوله: " في رأسي ليس هناك جمهور على الاطلاق. أعرف أنّني عندما أكتب شيئاً حقيقياً هناك قارئ واحد، قد لا يشبهني، ولكن بيننا أشياء مشتركة، سيحب قصيدتي. وأعتمد أنا على هذا الخيط الواهي "[15]. قد يوهمنا تعبير سركون بولص عن القارئ الذي يريده لاستقبال نصه، وقد تنزلق القراءة نحو القارئ الضمني الذي صرّح به فولفغانغ إيزر (Wolfgang Ezer)، إلّا أنّ سركون بتعبيره (في رأسي قارئاً ...) لا يريده قارئاً ضمنياً فحسب؛ بل يتجاوز ذلك لما يصطلح عليه بـ (القارئ المقصود) والذي يريده إنموذجاً لجمهورٍ معاصر تشكّله الثقافة ذاتها التي شكلت نصّه الشعري، وفي ضوء ذلك فهو لا يريده قارئاً أعزلاً في مواجهة نصه. وقد يخفي قوله إرتياباً وإن بدا ثابتاً في رأيه من خطورة القارئ العادي ضمن عملية استهلاك نصٍ معقدٍ يتطلب قارئاً منفتحاً في المقابل[16]. فما يعنيه تماماً هو: (سركون بولص القارئ) الذي يحاور (سركون بولص الشاعر) ويشاكسه أحيانا، والذي يطمح لقراءة مثالية عبره بما يناسب نصه المتقن، إذا أردنا التحدث عن الاتقان الشعري في الشعر عموماً، أو من جهة معرفة سركون بولص وقناعته بذلك، وهو يشبه في ذلك ما يريده أدونيس بقوله: " من مآسي الشاعر الحديث أن عليه أن يخلق شعره وقارئه ... الآخرون موجودون في نفسي، مسبقا. وعندما أكتب لنفسي بصدق أشعر كأني أكتب لهم "[17]، وهنا يشير إلى محنة الشاعر الحقيقية التي

تتطلب منه صناعة وعي للجمهور يناسب وعي نصِّه الذي يكتبه، وهذا ما سنفصل القول فيه في موضوعة التكوين الشكلي للنصوص الإبداعي ة والنقدية. وقد يشير سركون إلى ذلك القارئ الذي يكتب له، ويريده مثاليّاً، يميّز النصوص ولا يخدع بها، ثم إنّه لا يشترط فيه أن يكون شاعراً؛ بل متلقياً ومشاركاً لنص القصيدة[18]، ويقول: " كل ما أريده هو أن يشاركني القارئ، إذا أراد واستطاع، في محاولتي لفهم قيمة إنسانية أو عاطفية معينة، تعبر عنها القصيدة، لنصل معاً إلى نقطة لقاء، إلى انفتاح عابر بين كائني، وإعجابه ليس ضرورياً بعد هذا "[19]، والموقف ذاته دفع أمبرتو إيكو ليدخل كما غيره القارئ طرفاً أساسيّاً في عملية خلق عوالم النصوص الإبداعي ة، والأمر ينطبق على الشعر أيضاً عبر فك شفراته ومحاولة القارئ للنهوض بالنصّ الى مناطق جديدة أخرى غير تلك التي قصدها النصُّ في انبثاقته الأولى. هذا إن كان النص متجدداً بتجدد وتعدد قراءات ذلك النصّ المبتعد عن الخطابية المباشرة.

إذن العملية ترى طرفين: واحداً مكوّن الرسالة وباثاً لها، وآخر مستلماً يفك شفراتها الكامنة فيها.[20] وهنا يمكن وصفه قارئاً عنيداً لا يرضخ لما يحاول النص تمريره من معانٍ واضحةٍ ومباشرةٍ وقد تكون خدّاعة في أسلوبها، ولعل العصي العنيد هنا: هي صورة للقارئ الضمني الذي قصده سركون بولص لمتلقي نصِّه، ومتلقي النصوص الشعرية الحديثة وقصيدة النثر على حد سواء، وقد أشار لهذا القارئ بشعره أيضا:

وأنتَ قارئٌ عنيدٌ، وحيدٌ مع الكلمات

لا يستطيع أن ينام[21] .

ولا بدّ من الإشارة إلى مسألة شائكة، وغائرة التعقيد في تلقي قصيدة النثر والخوض فيها، وسركون بولص يستبعد وجود جمهور يعي مستويات الشعر المكتوب ويرى مسألة تحول الذوق وتقبل الآخر في الفن مما يتطلب جهداً وزمناً ليسا بالقليل، فجنس النص وحده قد يتطلب جهداً شاقاً في تميزه عن الأجناس الأخرى المجاورة له وذلك يتطلب حسّاً فنياً في استقبال إشارات النص ورؤاه، ثم إنّ لكلّ عبارة إيقاعها المنفرد الذي يتطلب أذناً موسيقية جديدة خرجت عن ألفتها مع الإيقاعات القديمة. وهذا ما يتطلب زمناً ليس سهلاً وقريباً[22]، ثم إنّ للشاعر موقفاً معيناً في العالم والمجتمع الذي يحيط فيه، ويرتبط ذلك الموقف باسمه؛ أقلّها عبر أسطورةٍ ما، يخلقها وعلى القارئ أن يقرأه من خلالها[23]، فلا يهمه استجابة القارئ وإعجابه بقدر ما يعنيه عثور القارئ على أشياء مشتركة كان قد مرّ بها هو أيضا، واستطاع الشاعر البوح بها والتعبير عنها، وهنا نستذكر الأساطير والرموز التي خلقها السياب وغيره من شعراء الحداثة،

وما بعد الحداثة باختلافهم وتنوعهم في كيفية التعامل مع الأساطير القديمة وفق قراءاتٍ جديدة، أو صناعة أساطير جديدة تتكوّن من اليوميات التي يعيشها الشاعر مبدع النص، وعلى المتلقي تحسسها كونها من المشتركات التي يلتقي عندها الجمهور ومبدع النص عبر التحصيل الثقافي المعرفي المشترك، أو عبر الواقع المعيش المشترك هو الآخر، إلا أن استقبال تلك الأساطير مشكلة التواصل ومعضلة تلقي النص الحديث من قبل جمهوره.

المطلب الثاني: القارئ المحترف (الناقد).

تتشابك بالضرورة ماهية (الناقد والقارئ) في الدراسات التي تتقصى تعريف المصطلحين أو المفهومين؛ على أساس أنّ القراءة الناقدة مرحلة متطورة في الحدث الفعلي للقراءة وبكونها بالغة الدقة والادراك بعد قراءات متعددة، من قبيل القراءة الأولية والقراءة الفاحصة والقراءة التحليلية، وإنْ تداخلتْ المفاهيم فلكلّ حقلٍ ممّا سبق مجاله الذي يتيح لصاحبه إمكانيات قرائية خاصة به، فالناقد " لا يستطيع في أي شيء من الأشياء، أن ينصّب نفسَه بديلاً عن القارئ .... وإذا عرّفنا الناقد بأنّه قارئ يكتب؛ فهذا يعني أنّ هذا القارئ سيلتقي بوسيط خطير: هو الكتابة ... "[24]، وتأتي خطورة الكتابة كونها تمثل خطاب فكر الناقد، وصاحب النص الثاني على النص الإبداعي الأول، ولسنا هنا بصدد عرض مستويات التفكير والتفكير النقدي، إلا أنّ القراءة عموماً ومنها الناقدة تفترض " ثمّة علاقة جدلية قائمة على التأثير المتبادل بين النص الإبداعي من جهة وبين النص النقدي من جهة أخرى ... "[25]، وفق تأثير حقيقي وليس تأثيراً شكلياً، فالتأثير الشكلي ينتج نقداً شكليّاً بالضرورة، ومما يزيد إشكالية النقد تعقيداً ذلك التنكر للفكر العربي، وما يفرضه واقع ذلك الفكر من إمكانيات إبداعية تمثله، حيث يتلبس النص الإبداعي شكلاً جديداً مغايراً لما يؤهله فكر مبدع النص، فيتكون لنا مهرجاناً من الازدواجية الفكرية التي يراد للمتلقي ومستهلك النص النقدي تصديقها؛ كأن يقدم مبدع منتمٍ لما قبل الحداثة ويصدّر نصّاً حداثياً أو نصّاً منتمياً لما بعد الحداثة، ويأتي النقد بقراءة قد تنزاح قليلاً عن اشتراطات النّص الغربي، الذي يمثل ذوق مجتمعات أخرى مختلفة جد الاختلاف عن المجتمعات العربية. وبالتالي فالنص الإبداعي والنص النقدي كلاهما شكليان، ينتميان شكلاً لثقافة وواقع لا ينتمي لثقافة مبدع النص وواقعه العربي. وإن التزم كلٌّ من مبدع النص وناقده باشتراطات بناء النصوص ونقدها بالمعايير التي عرفها النص الغربي؛ فإنّ ما ينتج للمتلقي العربي هو نص غربي بلغة عربية، وبذلك فهو نص لا ينتمي للواقع بما فيه وما يتطلبه ذلك الواقع

من أدب. فيعيش المثقف العربي بعقل مستعار وحياة مستعارة[26] الأمر ذاته نجده، وقد يأخذ هيأة أصعب، في موضوع الترجمة وما يواجهه المترجم حين ينقل النص المنتمي بفكره لثقافة أخرى وواقع آخر لا ينتمي له مستهلك النص المترجم. وهنا تجدر الإشارة إلى ذلك الفرق القار في الدراسات الأدبية والفلسفية بين الحداثة بمفهومها الفلسفي الواسع بما تمثله من موجة عقلية عالمية وبين التحديث وهو التجديد، وقد يتوهم كثير من الباحثين ويقعون في خلط المفاهيم بين الحداثة والتحديث والفرق بينهما واضح كما أشرنا. فهناك فرق بين الحداثة التي انطلقت مع القرن الخامس عشر ومثلتها أحداث تأريخية كبرى، واكتشافات علمية مهمة، من قبيل: اكتشاف العالم الجديد واكتشاف الطباعة واكتشافات الفلك واكتشافات الدورة الدموية، وكل ذلك وفق آليات تطور علمي منذ القرن الخامس عشر وإلى يومنا هذا[27]، إلا أن مصطلح الحداثة لم يكن متداولاً بوصفه تعريفا للمرحلة الفكرية التي تعيشها أوربا إلا مع بيان الحداثة الذي أطلقه هيجل في القرن التاسع عشر، وقد ورثنا تقنيات تلك الحداثة التي لا تربطنا بها رابطة زمانية ولا مكانية، وهي حداثة غريبة عن واقعنا الذي نسميه حداثي!، فالحداثة وما بعد الحداثة ثمرات العقل والعلم والتكنولوجيا والإصلاحات الدينية المسيحية الكبرى، وليست محلاوت إيهام باطل بما نقرأه من قصائد طليعيي الحداثة على حد تعبير فوزي كريم[28]. ولعل بعد ذلك يتشخص السؤال الأقرب لمشكلة البحث ومفاده أين ثقافتنا العربية وواقعنا العربي من الحداثة الغربية التي تحدثنا عنها، ونشير في هذا المضمار إلى رأي أدونيس الذي يتحدث عن أوهام الحداثة بخمسة أوهام، ثلاثة منها تتعلق بالتطور الثقافي من قبيل: الزمنية والمغايرة والمماثلة، واثنين فنيين هما: وهم التشكيل النثري أولاً، ووهم الاستحداث المضموني ثانياً[29]، ثم إنّ النقد العربي والعراقي خاصة لم يكن يتحرك بما يضاهي حركة التطور الإبداعي للنصوص، فلو فرضنا جدلاً بأن النصوص الإبداعي ة التي مثلتها أجيال الرواد والستينيين والسبعينيين كانت تتحرك على وفق ما يروّج لها أصحابُها من انضوائها تحت حركات الحداثة وما بعد الحداثة؛ فإن النقد الأدبي لم يكن يوازي ذلك التحرك؛ بل بقي يتحرك بعفويته التي ارتكز عليها من وصف وتحليل شامل يأخذ بقراءته الجوانب اللغوية والصوتية واتجاهات انطباعية وآيديولوجية وتأريخية، وما طرأ على تلك النصوص من تجاوز للمعهود من دون أخذ تلك النصوص وقراءتها بما يناسب ما تتدعية من تحولات فكرية شهدها الغرب وغيّرت حياته بكل ما تعنيه الكلمة من تغيير. ولم يتحرك النقد نحو الحداثة إلا عند ثمانينات القرن العشرين وقد تمثلت في دراسات قدمها مالك المطلبي

وياسين النصير وفاضل ثامر وحاتم الصكر وغيرهم[30]، وإن كانت هذه المحاولات لا تجلب اهتمام وتقدير سركون بولص ونظرته حول النقد الأدبي عند العرب، فعنده النقاد العرب (منافقون)، ولم يقرأ نصّاً لناقد عربي يستل منه قطرة (احترام)، على حد تعبيره الذي لا يخلو من (عنف اللغة) الذي لا تعثر هذه الورقة على ما يماثله في أسلوب سركون بولص في مجمل حواراته، عينة الدراسة[31]. وبالعودة إلى تعبيره يبدو للقراءة أنّه يعني بذلك مقالات المجاملات النقدية والمقالات النفعية التي تروجها الصحف الرسمية آنذاك، وقد يتداخل في هذا الفهم ما أراده سركون في مفهوم القارئ من مواقف نقدية هي في الأصل مواقف قرائية مدفوعة ببعد آيديولوجي تحدُّ من تطور الأدب عموماً، والشعر على وجه الدقة وما نقصده بتطور الشعر، ومما يأخذه على تلك المقالات النقدية موقفها من شعر توفيق صايغ بسبب رموزه الدينية ذلك أنّ الشعر والنقد والثقافة عامة مما يسير على وفق توجه آيديولوجي تديره ثقافة السلطة آنذاك[32]، هو الموقف ذاته من الدراسات النقدية التي تتناول قصيدة النثر على سبيل المثال، ومما يعتقده " أن النقاد العرب، يصرون على هذه التسميات كي يشككوا في قيمة قصيدة النثر لذا نحن نحتاج الى نقاد مستقبليين يتحررون من هذه العقدة ... ونأمل أن يأتي جيل جديد من النقاد يتميز بهذا الفهم، بهذا الانفتاح دون خوف وعقد. ويبدو أن الكثير ممّن كتبوا عن قصيدة النثر كتبوا عنها بشكل عدائي، وهناك فهم خاص في أن قصيدة النثر هي قطيعة نهائية وهذا صحيح وهذه القطيعة هي ضد الشعر وهذا أمر غير صحيح "[33]، ذلك بأن النص الأدبي مهما كان نوع ذلك النص فهو يمثل خلاصة تجربة انسانية وتأريخية لمنجزه، وما نحن إلا كائنات تاريخية لكلِّ واحدٍ منّا نصٌ يمثل تجربته وخبرته التي خبرها في الحياة، وهكذا النص الشعري الذي هو خبرة شاعر شهد تحولات الحياة التي واكبها، فالنص يمثل الشاعر أولاً، ثم يمثل النسق العام الذي انتج ذلك الشاعر بوصفه فرداً قبل أن يصدّر نصَّهُ. كما أنّ الشعر الحقيقي هو ذلك الشعر الذي يصدر عن تجربة حية عاشها الشاعر، ونافح ظروفَها، فتغدو قصيدةً تحمل تجربتها بكل أبعادها التي انشأتها، على أنْ لا يعيق تلك التجربة بأن تتمظهر قولياً، مهما كانت تلك العوائق وهي كثيرة لا سيما ونحن نتحدث عن تجارب شعرية في الراهن العربي، ولعل أهمها: القواعد، والتقاليد والأوضاع الآنية لكتابة النص الشعري سواء كانت فنية أم نسقية لكتابة النص، بمعنى أن الشاعر يمنح نصّه حياة من الحياة التي لابد أن يقتحمها الشاعر بما أوتي من اصرار[34]. ولعل ذلك ما شهده الشعر العالمي مع آرثر رامبو (Arthur Rimbaud) الذي جعل الشعر محاولة ميتافيزيقية

أكثر من كونه شكلاً فنيّاً جمالياً، وعلى الشاعر أن يكون رائياً، يترجم رؤياه واستبصاره بحرية مطلقة من دون الاكتراث والرضوخ للتقاليد والقواعد الفنية والأسلوبية المعروفة والسائدة في كتابة القصيدة[35]، وعلى وفق ذلك يفتح سركون بولص أفق النصوص الشعرية بمساحات وحدودها المصنعة لتسع الكون الفعلي للحياة، فيقول:

سأمضي في مديحي

حتى في الحدود الشعرية، التي لا يعرف أحدٌ ماهيَ[36].

وذلك كلّه من طبيعة الشعر وما ينبغي به، فالشعراء يموّهون الحقائق والوقائع بما يرونه هم بمعزل عن المجتمع وما تكوّن عند ذلك من حقائق فـ " الشاعر هو المخلوق الوحيد الذي يبقى دائما غير مقبول به حتى عند ذاته "[37]، ثم إنّ ما يحدث في الشعر هو ما يحدث بين الشعراء، وهو ما لا يمكن أن يصل الى الجمهور في نهاية الأمر[38].

في ضوء ما تقدم فأنّ الشعر يأتي قبل الشكل، والشكل ينمو من محاولة الفرد في قول شيء ما، كما يصرح بذلك أليوت[39]، وعلى الناقد أن يستوعب ذلك ويتقبله؛ بل يتماشى مع تلك النصوص التي تمثل واقعها الثقافي، التي ينبغي بالناقد أن يكون عارفاً بما تعنيه كتابتها، وما تعنيه الصفة الشعرية الخاصة بها[40]. والأمر كذلك تماماً في قصيدة النثر التي يفترض في كونها شكلا قبل الحديث عن مضمونها، وإن أختلف ذلك المضمون؛ فالمعركة الفكرية تدور رحاها حول تابو الشكل الفني للقصيدة القديمة، وخرجت عليه قصيدة النثر. ويذكر سركون بولص في مقطع شهير له يتضمن موقفه من الشعر والنثر، بقوله:

على النثر أن ينشب مخالبَهُ

في رقبة الشعر الهزيلة[41]

مرّ الشعر بما يشوبه في التأريخ العربي وهنا لا نتحدث عن الأدب عموماً ودوره التعبوي في خدمة فلسفات ومقولات فلسفية خدمت اتجاهات وحكومات تبنت هذه المقولات: كالألمانية مع هيكل والروسية مع ماركس، إذ أننا نذهب إلى أبعد من ذلك فتاريخ الأدب العربي شديد الوثاق بالتأريخ السياسي والاجتماعي والثقافي فضلاً عن دور الأدب والشعر على وجه الدقة في محايثته للسلطات والذي أنتج قضايا نقدية عديدة ومرتبكة التحديد كقضية (الشاعر والسلطة)، و(قضية الألتزام) وغيرها[42].

وبما أننا نتحدث هنا عن شاعر ستيني على وفق قراءة المفاهيم فيها والتي هي مفاهيم مرحلته التي ينتمي إليها فأنّ القراءة تحدثت عن جيل الستينات والعقود المجاورة له

خاصة وما شهده الشعر العراقي عامة من فورة سياسية بكل ما تعنية الفورة من تضارب الرؤى السياسية والفكرية التي هي انقسامات ثقافية بصورة ثانية، وأخذت السلطة، التي أمتدت لثلاثين سنة وهي مدة زمنية كفيلة، بإعداد جهازٍ ثقافي داعمٍ ومؤيدٍ لها، وقد جُنّد شعراء ونقاد كثر وصار الحديث عن شاعر القضية والالتزام بالشعر أغطية يتحرك تحتها النص الشعري الذي مثله شعراء منقسمون فيما بينهم بنسبة الولاء للسلطة والدوافع التي تدعوهم لذلك. وهنا يفترض شاعراً مخلصاً لفنه لا يكون منحازاً لفكر آيديولوجي أو موقف جمعي هو لا يمثله ولا يمتلك قناعة راسخة فيه، فالتعبير بحرية ومن دون تردد بما يريده من أفكار ومواقف وبالأسلوب الفني والشكل الذي يرتضيه المضمون ويتطلبه من دون التزام مسبق وقاعدة شكلية قارة؛ فالنص يوجد القاعدة وسابق لها، ولا أقرب مثال لذلك مما وجدناه في الأدب الصوفي في تراث العرب من هزّات فنية أوجدت قيماً فنية مميزة خارج متن الثقافة الرسمية[43]، فقد " كان الشعر في القديم يحيا في سطح المادة والعالم كان وصفاً للواقع الحي، ولهذا كان خارج الواقع الحي، والشعر الحديث محاولة للنفاذ الى أعماق الواقع وراء المظاهر والسطوح ... "[44]، وقد يؤخذ على الشعر العربي ذلك الاهتمام بالمتن وما يقارع المتن ويقابله الشعبي الذي يكون بتعبير النقد الأدبي مبتذلاً لا فائدة موضوعية ولا فنية ترتجى منه، هذا ما اعتادت الأذن العربية على سماعه من نقد ورأي بالأدب العربي عموماً إلا في الشعر المعاصر، فقد صار التلقي ومهمة النقد الحفر في النصوص إلى ما فيها وما وراء سطحها اللغوي لما تخفي من موضوعات وأنساق فضلا عن المعايير الفنية فالقصيدة قديماً عاشت في المتن متن المجتمع بما فيه متن العشيرة والخلافة والإمارة وهي تكرس مفاهيم تلك المفاصل الاجتماعية والسياسية التي عرفها العرب، وذلك ما يعنيه أدونيس في النصف الأول من قوله السابق، وإذا لم يكن يبتعد برأيه لأبعد من زمنه كما مشت الدراسة فأنه يعني به شعر ما يسمى بعصر النهضة الأدبية على أقرب تقدير في قصائد الرصافي في العراق وأحمد شوقي في مصر وغيرهما. فالنص الذي تطمح إليه الشعرية المعاصرة هو ذلك الذي يتعدى السطح اللغوي ويخترقه لما في أعماقه من معرفة ورؤية للكون وللواقع المعيش بما انه واقع الآن بامتداده نحو الماضي والمستقبل وهو ما يتناول موضوعات كونية عامة لا محلية تحددها بيئة وزمان وحدث تموت القصيدة بنهايته. وذلك مما يتطلب تمرداً على المفاهيم السائدة في متن الثقافة العربية التي أشرنا إليها في هذه الدراسة ودراسات

سابقة ولعل منها: التمرد على المنبر في ثقافتنا المعاصرة الذي اتخذته السلطة لترويج نمطٍ شعري لجماعة شعرية معينة، وهنا نستذكر أيضاً قول أحمد الصافي النجفي:

جاء من لم أعرفه، قال سلامُ
قلت مّنْ؟ قال ممن بشعرك هاموا
كان ذاك السلامُ لي مهرجاناً
مهرجاني على الصيف يُقامُ.[45]

وهذا ما يميّز القراءة الناقدة ويخرجها من دائرة القراءات الأخرى، وبمسمياتها المتنوعة، ولعل هذا الاتجاه الفني في دفع الشعر للمتلقي مهما كان ذلك المتلقي (القارئ والناقد والمترجم) هو إتجاه سركون بولص، والمحور الفكري الذي ينتمي له بقصيدته وموقفه من المنبر الشعري، مهما كانت صفة ذلك المنبر، كما أشرنا إلى قول الصافي النجفي.

المطلب الثالث: القارئ المشارك أو القارئ الناقل (المترجم).

اللغةُ كائنٌ معرفي تداولي، ينمو ويتطور وينتشر بتأثير التراسل، وفق الأزمنة والأوضاع المنتجة لذلك التراسل، والاستعمالات اللغوية المصاحبة.[46] ولعل القول بنمو وتطور لغة واحدة بمتحدثيها أمر صعب، والأمر قد يصل التعقيد والصعوبة المركبة حين تكون اللغة حقل اشتغال يتمثل بنقل حمولتها وثقافتها الحاضنة إلى لغة ثانية، بالتالي؛ فإنّ عملية الترجمة إعادة لغة باللغة، وتمثل إعادة انتاج النص على وفق اللغة المنقول إليها ذلك النّص، التي يفترض معرفتها جيّداً من لدن المترجم، من قبيل: الألفاظ والأساليب والخصوصيات اللغوية الأخرى التي يمكن ملاحظتها في النص الأصلي من قبل المترجم ناقل النص[47]. وكما أن القصيدة تجبر مبدعها على التجلي لغة كذلك النص الناضج بلغته يلحُّ على (القارئ المترجم) على نقله إلى لغتِه أو لغة ثانية؛ كونه يجد في ذلك النّص ما فيه من النضج والأهمية التي لابدّ أن يعمم. يقول عزرا باوند: حقبة ازدهار الأدب هي حقبة ازدهار الترجمات. وهنا تأخذ الدراسة موضوعة ترجمة الشعر؛ كونها أهمّ ما تطرق له سركون بولص في أرائه في الترجمة الفنية، وسوف تهتم الدراسة بهذا المفصل المهم؛ كونه الأخطر والأهم في عملية الترجمة تبعاً للخصوصية التي تميزه عن غيره من أجناس الفن، بحسب أراء سركون بولص المنتمي لجيلٍ مأخوذٍ بالثقافة الغربية والترجمة عنها، فهو المنتمي للجيل الستيني في العراق ولجماعة كركوك المهمة بالتحديد، وقد أسهم ذلك الجيل وتلك الجماعة بفرض تلك الثقافات والأشكال الأدبية التي وصلت عنها عن طريق

المنشورات والدوريات الثقافية الأوربية التي كانت تصل للعاملين في الشركات النفطية في كركوك أو في ما توفر في مكتباتها تلك المدينة؛ لذا نجد أكثر من مترجم أدبي محترف بين تلك الجماعة مثل: سركون بولص وفاضل العزاوي وجان دمو وأنور الغساني وغيرهم.

وفي العودة إلى قضية ترجمة الشعر قديماً حيث يرأى الجاحظ في الشعر ما " لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حول تقطع نظمه، وبطل وزنه, وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب ... "[48]، وليس مع الجاحظ فحسب بل هي نظرة عامة لدى القدماء واستهانتهم بالترجمة بل نبذها من تفكيرهم؛ بل كانوا يحرصون على أن لا تترجم مؤلفاتهم بما أوتوا من أساليب لغوية وبلاغية وإيقاعية وكأنّهم يريدون الأصالة للنّص العربي بأن يبقى بسلالته اللغوية كما كانوا مأخوذين وإلى اليوم بالنسب الخالص لهم ولخيولهم ولإبلهم، فضلا عن ذلك فقد كان محتواه في أكثر أحواله مما لا يهم غير العرب بموضوعاته التي يطرحها الكتاب العربي القديم، ولم يخطر ببالهم أن يقرأ ما يكتبونه في لغات أخرى، إلا في القرن التاسع عشر حينها بدأ المؤلف العربي يحسب حسابته في أن يتعرض نصّه للترجمة والمقارنة مع نتاجات اللغات الأخرى[49]، وتأسيساً على ذلك تظهر مشكلتنا في قراءة أنفسنا وماذا يمكن أنّ نصدره بثقة إلى العالم الثاني خارج حدود لغة ثقافتنا العربية، يقول عبد الفتاح كيليطو: " ويل للمؤلفين الذين لا نجد من يقابلهم عند الأوربيين، إننا بكل بساطة لا نلتفت إليهم "[50] ذلك أننا نقرأ أنفسنا بعين الآخر فما يهتم به الآخر في أدبه وهو الغربي عادة نبحث عن ما يماثله في لغتنا وتراثنا وثقافتنا، فالمتنبي مثلا يقابل نيتشه وكبرياء القوة، ورسالة الغفران قبالة الكوميديا الإلهية، ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني الذي يلتقي بسوسير ونظريته اللسانية ... الخ من التقابلات الإبداعي ة[51].

إذن بتقادم الزمن وتداخل الثقافات وجدتْ الترجمة مكانتها في التسويق الثقافي والمعرفي عموماً، الأمر الذي وصلتْ فيه ترجمة النصوص الشعرية إلى الاحترافية في التعامل معها، وتعددت بذلك نظريات الترجمة التي لا يلتزم بها هي الأخرى المترجم سركون بولص[52]، والحديث هنا عن الترجمة بوصفها فناً له قواعده المعيارية وليس مهنة يزاولها الفرد أو مؤسسات الترجمة المهنية[53].

ومن المحاولات الغربية الأولى ضمن الحداثة في نقل الشعر بشعريته وقوة تأثيره محاولة الأب بريفو والأب ساندون وم. دو سان – مور التي نقلت النثر الشعري بقوة حضوره الفني من دون اللجوء إلى القافية، وهي ترجمات حاولت إرضاء طموح

المتلقي الفرنسي في القرن الثامن عشر الذي لم تعد الأعمال الشكلية تغريه في القراءة والمتابعة الشعرية[54]. وتجدر الإشارة إلى كتاب (cathay) لعزرا باوند (Ezra pound) الذي ترجم فيه قصائد من الشعر الصيني بعد أن وجد للتراكيب الصينية بديلاً باللغة الأنكليزية؛ فحدث أن ظهرت ضجة في اللغة الانكليزية خرج منها شعراء من قبيل غاري سنايدر(Gary Snyder)) وميريون (Meryon) وغيرهما كثير، وبناء على ذلك فإنّ للترجمة تأثيراً على نص المترجم حين يكتب شعراً بلغته على وفق عملية التثاقف، وهي نتيجة حتمية لتمرين الترجمة الذي يقود الشاعر بالنهاية إلى تجاوز نفسه ولغته لاختراع نوع جديد من التراكيب الشعرية حين يكتب[55]، وفي حاضرنا الثقافي ما يقترب من ذلك حيث أتهم السياب بعد ترجمته واطلاعه على الشعر الغربي وأنه أجاد السرقة في أشعاره كونه استعمل رموزاً غربية وغريبة على المتلقي العربي آنذاك فضلاً عن استعاراته الجديدة، ولو صدق هذا الرأي، ونحن لسنا معه؛ فأنّه يدل على مقدرة السياب الفنية في إعادة تركيب الموضوعات والصور الشعرية بما يناسب السياب ذاته والذائقة العربية عموماً، وهو ما يتناسب مع قول إليوت الذي تأثر به السياب كثيراً؛ بأنّ الشاعر الجيد يسرق والشاعر الرديء يستعير، وهنا نستذكر أمثلة كثيرة تمثل طبيعة التصرف بالشعر بعد ترجمته أونقله ومشاركته بلغة ثانية، من ذلك مثال تأثر الخيام بقول أبي العلاء المعري قديما[56]:

خفف الوَطء ما أظُنّ أديم الـ أرضِ إلّا من هذِهِ الأجْسادِ[57]

إذ يقول الخيام بيته:

فامش الهوينا أنّ هذا الثرى من أعيّنٍ ساحرةِ الاحورار[58]

وتلتفت القراءة هنا إلى الفرق بين تصوير الخيام وتصوير أبي العلاء المعري للموضوع الشعري الواحد ونجد الذوق الإيراني في التصوير ... إنّه مثال نورده على التصرف في النصوص، لو اعتبرنا نص الخيام ترجمة لنص أبي العلاء؛ فأنّه بنى نصّاً على النصّ الأصيل بما يجده مناسباً للغته ومتلقي لغته الفارسية. وفي الاتجاه ذاته؛ إلّا أنّ الترجمة لم تتصرف بالنّص كما تصرف الخيام مع نص المعري وذلك بواقعة الأعشى مع كسرى عظيم الفرس الذي استمع لما ترجم له من قول الأعشى، وهو (صناجة العرب) فسخر الأول مما سمع من قول الأعشى[59]، وبالعودة إلى طريقة الخيام في الترجمة ونقل تأثير النص ومعناه نجده عند سركون بولص، فترجمة الشعر تمثل أسلوبه في هذا الفن، وهو فنٌ قائم بذاته؛ إذ لا يترجم بمفهوم الترجمة الحرفي، بل يخلق نصّاً مبنياً على النص الذي يترجمه على وفق (الأمانة الشعرية)، والأمانة التي

يريدها: هي أنْ يكون أميناً للمعنى ولقوة النص على الإقناع بلغته؛ لذلك ينبغي ان يكون مُقنعاً باللغة العربية[60]. وقد يتجاوز ذلك، فيقول: " أحياناً لا يهمني النص بهذا المعنى، لذلك أنا حرٌ في الابتعاد عنه، ولكنّني كشاعر أجازف بواسطة هذا النص وسياقاته، بلغتي، أجازف مع احترامي الشديد للشاعر الأصلي ومع محبتي له "[61]، وسركون في تعامله مع النصوص الانكليزية التي يترجمها بتصرف قد ينضوي تحت ما يصطلح عليه بـ (القارئ المُخبر)، المتمكن من اللغة الانكليزية والعارف بدلالات تلك اللغة ولهجاتها، فضلا عمّا يعزز ذلك بما يمتلكه من كفاءة أدبية تؤهله لاستخراج مواطن القوة والتأثير في النص الأصلي وتحويل ذلك إلى النص الجديد وبالقوة نفسها التي كان عليها النص الأول، وهنا يكون سركون قارئاً هجيناً فيه صفات الشاعر المجيد والقارئ المثالي المحترف في القراءة والتعامل مع النصوص في اللغتين العربية والانكليزية[62]. ولا يتحقق ذلك الاحتراف إلّا بخبرة مسبقة باللغتين والحفر فيهما؛ كون اللغة إبستمولوجيا (Epistemology) معرفية على وفق ابستمولوجيا الثقافة التي هيأت لظهورها وهو ما يضفي على الموضوع تعقيداً يبدأ بتكوين الفكر العربي وفكر اللغة الثانية المترجم عنها أو إليها قبل كل شيء، والاتجاهات المعرفية المتنوعة التي أسهمت في تكوين ذلك الفكر الذي تنتمي إليه اللغة. ومثال ذلك في الفكر العربي الذي تكونه حقول معرفية مختلفة من قبيل: ركوز معرفي عربي أصيل، وثاني روحي فارسي، وثالث يوناني عقلاني. وهي حقول تكونت تاريخياً وبعد عملية التدوين خاصة التي وإن كانت لا تخلو من عين المراقبة الآيديولوجية إلا أنها وجدتْ لها مكانتها في بناء الفكر العربي بما هو عليه الآن. إذن اللغة إبستمولوجيا معرفية ترفدها الإفادات المعرفية التي أشرنا إليها[63] وبناء على ذلك فاللغة لوحدها عالم متكامل، بل طاقة فاعلة في التعبير عن ما يحيط بالمتحدث، وفيها كلّ شيء من المعتقدات الإلهية والشيطانية، والجنة والجحيم، والموت والخلاص، فهي عالم تتجسد حقائقه وطاقاته حين توضع على محك التعبير،كما يعبر عن ذلك إمرسون[64].

وفي ضوء ما سبق نستطيع القول أن ترجمة سركون بولص تمثل نوعاً من أنواع الشعر[65]، ونظريات الترجمة لا تعنيه بشيء في اشتغاله الفني، ولا نتفق البتة بأنّ الترجمة علماً كما يحلو لبعض المختصين تسميتها؛ ذلك لأنها في المحصلة تتحول إلى نص أدبي كما يراد لها[66]. ولهذا فهي عند سركون خلقٌ جديدٌ مبني على النص المترجم، والترجمة هنا خيانة في أنزه حالاتها، إذا ما قيست برأي أصحاب الأمانة في الترجمة الحرفية للنصوص الفنية. ولعل ما يمنح سركون شرعية في هكذا تعامل فني

هو هموم الشعراء الواحدة بكونيتها، والمواقف نفسها تقريباً من القضايا الكبرى، مهما كان ذلك الشاعر وفي أي لغة ما يكتب نصّه، إنّما يكمن الاشكال في تحول النص إلى لغة أخرى بما فيها من اشتراطاتٍ خاصة تملي على المترجم التحول بالنص الأصلي، وهذا ما يقتضي النظر إلى المترجم بوصفه مسؤولاً على حد تعبير بول ريكور[67]. ثم إنّ تلك التحولات ما تحفز كثير من المؤسسات الثقافية لإعادة ترجمة نصوص كانت قد ترجمتها في أجيال سابقة لها، ذلك أن المشكلة ليست في النص الأصل بقدر ما في اللغة المترجم لها وطبيعة التعامل معها من قبل المتحدثين بها، فلو أعيد صياغة الترجمات بعد عشرين عاماً فإننا نعثر على مستويات فكرية وجمالية وأسلوبية متعددة بتعدد محاولات الترجمة، وهذه المستويات هي مستويات اللغة التي تغيرت ألعابها الأسلوبية تبعا للزمن والمتحدثين بها.

وجدير بالذكر أنّ سركون بولص ممن أغراه الأدب الغربي عامة وجماعة البيتنكس خاصة بالبحث عن لغة أخرى للنشر؛ مما اعتزل اللغة العربية قرابة سنتين، فلم تعد اللغة العربية قادرة على خوض الحال الجديد الذي فيه الشاعر وما في اللغة من جدة والتزام مما يراه غير مناسب لما يريد التعبير عنه فعلاً وقولا[68]، فيقول ضمن قصيدة له:

العربية لغةٌ مقدسة مليئة بالطيور الجارحة والسكاكين
حديدُها ممغنطٌ قليلاً
هذه السكاكين
بعيني جائع تدور الأرض ولهما، رغيفاً مسكوناً بالأشجار[69].

وهو هاجس قديم انتاب شعراء الصوفية قبله، وشعراء التجديد في العصر العباسي وأهمهم أبو تمام الذي تفاعل مع اللغة وتفاعلت معه[70]، ومن أبياته في ذلك قوله:

تاهت على صورةِ الأشياءِ صورته حتى إذا كملتْ تاهتْ على التيهِ[71]

أما خوف سركون وهاجسه من اللغة فقد جاء على الرغم من رأيه في اللغة العربية من كونها ذات صفات شعرية وصفات صوتية وإيقاعية أكثر عمقاً من اللغة الأنكليزية[72]، وهو ضمن تيار معرفي عربي يضّمه إلى جنب شعراء مجلة شعر، وإلى جنب أدونيس بدعوته إلى التثوير اللغوي، وهي ليست ثورة فوضوية على اللغة كما يحلم بذلك أحد شخصيات ج. تارديو (G. Tardieu)، فلو قدمنا منجز ذلك التيار وشعراء مجلة شعر فإن التعامل اللغوي في طليعة المنجزات المعرفية التي جاءت بها نصوصهم بل تتعدى أهمية ظهور قصيدة النثر والخروج عن النمط السائد بالكتابة[73]. وتكمن قيمة الثورة

اللغوية في محاولة تطويع اللغة لتلائم خصوصية التفكير كما في محاولات باوند و اليوت التي عرفها الشعر الانكليزي في الفترة 1908 – 1920[74]. ومما سبق فأنّ تلك المحاولات العالمية أغوت سركون بولص (الشاعر والمترجم) في التطلّع نحو الشعر الغربي كتابة وترجمة، وجعلتْ من لغته لغة خاصة يكتب فيها نصوصه الشعرية التي تميزه وتميز جيله المأخوذ بالتجريب والتثوير اللغوي كما أشرنا " فالأدوات واللغة والتجربة التي يختبرها الشاعر تنقّت وأصبحت بعيدة عن متناول الجمهور..."[75]، وهنا تكمن مشكلة الشعر المعاصر وتواصل الجمهور معه.

خاتمة:

حاولت هذه الدراسة قراءة مجموعة مهمة من المفاهيم التي أطلقها سركون بولص في حواراته، والتي تمثّل فكره ورؤيته، ويعد القارئ المثالي أهم تلك المفاهيم؛ لعموميته التي تتجاوز المفاهيم الخاصة والمجاورة: كالناقد والمترجم. وقد يطمح سركون بولص بقارئٍ لا يشترط اتفاقه بالضرورة مع نصوصه الشعرية، بل قارئ مثاليٌ يعي ما يقرأ ويتحاور معه، وقد يتجاوز بذلك (القارئ الضمني) إلى (القارئ المقصود) الذي يريده إنموذجاً لجمهورٍ معاصر تشكّله الثقافة ذاتها التي شكلت نصّه الشعري.

فسركون يرى: بأنّ المتلقي العربي حاد بطبعه، ومباشر الحكم على الاشكال الشعرية، مع تعصبه للاشكال القديمة وفق تأثيرات آيديولوجية وغيرها. أمّا الناقد العربي فقد قصر في تفهم الكتابة الشعرية، وتأخره في قبول الأشكال، وسط الخوف والعُقد التي تلفّه ومما يتطلع اليه من جيل من النقاد يتميز بالفهم والتقبل. وقد يتجاور مع مفهوم القارئ والناقد مفهومُ المترجم، والذي تجد القراءة هذه بأنه قارئ مشارك وناقل للنص الذي يترجمه. كما تجد الدراسة: أن مفهوم الترجمة الشعرية نوع من الشعر، وإعادة انتاج النص، مع حرية الابتعاد عن النص الأصلي المترجم؛ بهدف بقاء النص على ما كان عليه من الاقناع والتأثير في المتلقي، على أساس أنّ المترجم (قارئ مُخبر) متمكن من اللغة الانكليزية وعارف بدلالاتها ولهجاتها، فضلا عمّا يعزز ذلك بما يمتلكه من كفاءة أدبية تؤهله لاستخراج مواطن القوة والتأثير في النص الأصلي.

قائمة المراجع:

1- أبو العلاء المعري أو متاهات القول، عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء 2000.
2- إذا كنت نائما في مركب نوح، سركون بولص، منشورات الجمل، ط1، المانيا 1998.

3- إشكالات الدولة الوطنية من التاريخ إلى نسق الحداثة، علي حسن الفواز، دار نينوى، ط1، سورية 2012.
4- أوراق في تلقي النص الإبداعي ونقده، د. عبد الرضا علي، دار الشروق، ط1، عمان 2006.
5- الأول والتالي، سركون بولص، دار الجمل، ط1، بيروت 1992.
6- التراث والحداثة – دراسات ومناقشات، محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت 1991.
7- التلقي والسياقات الثقافية، د. عبد الله ابراهيم، الكتاب الجديد، ط1، بيروت 2000.
8- ثياب الإمبراطور – الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، فوزي كريم، دار المدى، ط1، سورية 2000.
9- الحداثة وما بعد الحداثة، محمد سبيلا، مركز دراسات فلسفة الدين، ط1، بغداد 2005.
10-الحوارات الكاملة، أدونيس، ج1 1060- 1980، إعداد: أسامة أسبر، دار بدايات، ط2، سورية 2010.
11-ديوان أبي تمام الطائي، تح: محيي الدين الخياط، نظارة المعارف العمومية، ط1، القاهرة 1900.
12- الديوان الشرقي للمؤَلف الغربي، جيته، ت: د. عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت 1980.
13-ديوان بدر شاكر السياب، بدر شاكر السياب، ج2، دار العودة، ط1، بيروت 2016.
14-ديوان سقط الزند، أبو العلاء المعري، شرح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت 2007.
15-رباعيات الخيام، غياث الدين عمر أبو الفتح بن ابراهيم الخيام، ت: أحمد رامي، دار الشروق، ط1، القاهرة 2000.
16-سافرت ملاحقا خيالاتي، سركون بولص، منشورات الجمل، ط1، بيروت 2016.
17-الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدنيوري، تح: عمر الطباع، دار الأرقم، ط1، بيروت 1997.
18-الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، ط2، بيروت 1989.
19-شعرية الكتابة والجسد – دراسات حول الشعري والنقدي، محمد الحرز، مؤسسة الانتشار، ط1، بيروت 2005.
20-فعل القراءة – نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، فولفغانغ آيزر، ت: د. حميد الحمداني – د. الجلالي الكدية، مكتبة المناهل، ط1، المغرب 1995.
21-قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان بيرنار، ت: د. زهير مجيد مغامس، دار المأمون، ط1، بغداد 1993.
22-كتاب الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، ج1، ت: عبد السلام محمد هارون، طبعة مصطفى البابي الحلبي، ط2، القاهرة 1965.
23-اللغة في الأدب الحديث – الحداثة والتجريب، جاكوب كورك، ت: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، ط1، بغداد 1989.
24-لن تتكلم لغتي، عبد الفتاح كيليطو، دار الطليعة، ط1، بيروت 2002.
25-ما الأدب، جان بول سارتر، ت: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر، ط1، القاهرة 1990.

26-المجموعة الكاملة لأشعار أحمد الصافي النجفي غير المنشورة، تقديم: د. جلال الخياط، مطبعة الشعب، ط1، بغداد 1977.
27-مناهج النقد الأدبي في العراق (1980 – 2005)، صالح زامل، اطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، 2007.
28-نقد وحقيقة، رولان بارت، ت: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، ط1، سورية 1994.
29-الهاجس الأقوى عن الشعر والحياة، سركون بولص، دار الجمل، ط1، بيروت 2018.
30-الوصول إلى مدينة أين، سركون بولص، منشورات الجمل، ط1، كولونيا 2003.

الدوريات

-محاولة في تعريف الشعر الحديث، أدونيس، مجلة شعر، ع11، حزيران 1959

---

[1] - سبق وتطرقتْ دراسات سابقة للتعريف بالشاعر ومنجزه والجيل الذي ينتمي إليه.

2 - في عام 2016 أصدرت منشورات الجمل كتاباً بعنوان (سافرتُ ملاحقاً خيالاتي)، يضم الحوارات التي أجراها أهمُّ الأدباء والاعلامين مع الشاعر والمترجم سركون بولص.

3 - سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص، منشورات الجمل، ط1، بيروت 2016: 311.

4 - ينظر: الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، ط2، بيروت 1989: 86. وينظر: إشكالات الدولة الوطنية من التاريخ إلى نسق الحداثة، علي حسن الفواز، دار نينوى، ط1، سورية 2012: 107.

5 - ينظر: سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 210، 211.

6 - ينظر: سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 2010.

7 - ينظر: سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 2020.

8 - ينظر: شعرية الكتابة والجسد – دراسات حول الشعري والنقدي، محمد الحرز، مؤسسة الانتشار، ط1، بيروت 2005: 181، 182.

9 - سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 240.

10 - فعل القراءة – نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، فولفغانغ آيزر، ت: د. حميد الحمداني – د. الجلالي الكدية، مكتبة المناهل، ط1، المغرب 1995: 202.

11 - ينظر: الهاجس الأقوى عن الشعر والحياة، سركون بولص، منشورات الجمل، ط1، بيروت 2018: 42.

12 - التلقي والسياقات الثقافية، د. عبد الله ابراهيم، الكتاب الجديد، ط1، بيروت 2000: 11.

13 - ديوان بدر شاكر السياب، بدر شاكر السياب، ج2، دار العودة، ط1، بيروت 2016: 9.

14 - ينظر: الهاجس الأقوى عن الشعر والحياة، سركون بولص: 241.

15 - سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 242.

16 - ينظر: فعل القراءة – نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ إيزر: 27، 28.

17 - الحوارات الكاملة، أدونيس، ج1 1060- 1980، إعداد: أسامة أسبر، دار بدايات، ط2، سورية 2010: 26.

18 - ينظر: سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 319.

19 - الهاجس الأقوى عن الشعر والحياة، سركون بولص: 72.

20 - ينظر: التلقي والسياقات الثقافية، د. عبد الله ابراهيم: 10.

21 - الأول والتالي، سركون بولص، دار الجمل، ط1، بيروت 1992: 10.
22 - ينظر: سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 240، 374.
23 - ينظر: سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 380، 280.
24 - نقد وحقيقة، رولان بارت، ت: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، ط1، سورية 1994، ص115.
25 - شعرية الكتابة والجسد – دراسات حول الشعري والنقدي، محمد الحرز: 100.
26 - ينظر: الشعرية العربية، أدونيس: 85. وينظر: سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 124، 125.
27 - ينظر: الحداثة وما بعد الحداثة، محمد سبيلا، مركز دراسات فلسفة الدين، ط1، بغداد 2005: 31.
28 - ينظر: ثياب الإمبراطور – الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، فوزي كريم، دار المدى، ط1، سورية 2000: 32، 33.
29 - ينظر: الشعرية العربية، أدونيس: 93، 94.
30 - ينظر: مناهج النقد الأدبي في العراق (1980 – 2005)، صالح زامل، اطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، 2007: التمهيد. وينظر: سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 127.
31 - ينظر: سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 132، 244.
32 - ينظر: سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 403.
33 - سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 212.
34 - ينظر: الديوان الشرقي للمؤَلف الغربي، جيته، ت: د. عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت 1980: 86- 87.
35 - ينظر: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان بيرنار، ت: د. زهير مجيد مغامس، دار المأمون، ط1، بغداد 1993: 93، 95.
36 - إذا كنت نائما في مركب نوح، سركون بولص، منشورات الجمل، ط1، المانيا 1998: 131.
37 - سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 155.
38 - سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 242.
39 - ينظر: اللغة في الأدب الحديث – الحداثة والتجريب، جاكوب كورك، ت: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، ط1، بغداد 1989: 162، 163.
40 - ينظر: سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 244.
41 - الوصول إلى مدينة أين، سركون بولص، منشورات الجمل، ط1، كولونيا 2003: 10.
42 - ينظر: ما الأدب، جان بول سارتر، ت: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر، ط1، القاهرة 1990: 34.
43 - ينظر: الحوارات الكاملة، أدونيس، ج1 1060- 1980، إعداد: أسامة أسبر: 21.
44 - أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، شعر، ع11، حزيران 1959، ص88 .
45 - المجموعة الكاملة لأشعار أحمد الصافي النجفي غير المنشورة، تقديم: د. جلال الخياط، مطبعة الشعب، ط1، بغداد 1977: 22.
46 - ينظر: التلقي والسياقات الثقافية، د. عبد الله ابراهيم: 60.

47 - ينظر: أوراق في تلقي النص الابداعي ونقده، د. عبد الرضا علي، دار الشروق، ط1، عمان 2006: 58.
48 - كتاب الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، ج1، ت: عبد السلام محمد هارون، طبعة مصطفى البابي الحلب، ط2، القاهرة 1965: 75.
49 - ينظر: لن تتكلم لغتي، عبد الفتاح كيليطو، دار الطليعة، ط1، بيروت 2002: 23- 24.
50 - لن تتكلم لغتي، عبد الفتاح كيليطو: 23- 24.
51 - ينظر: لن تتكلم لغتي، عبد الفتاح كيليطو: 25- 26.
52 - ينظر: سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 202.
53 - ينظر: سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 227.
54 - ينظر: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان بيرنار: 33.
55 - ينظر: سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 227، 228.
56 - ينظر: أبو العلاء المعري أو متاهات القول، عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء 2000: 11.
57 - ديوان سقط الزند، أبو العلاء المعري، شرح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت 2007: 197.
58 - رباعيات الخيام، غياث الدين عمر أبو الفتح بن ابراهيم الخيام، تح: أحمد رامي، دار الشروق، ط1، القاهرة 2000: 37.
59 - ينظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدنيوري، تح: عمر الطباع، دار الأرقم، ط1، بيروت 1997، ص170 . وينظر: ثياب الامبراطور، فوزي كريم، دار المدى، ط1، سوريا 2000: 71.
60 - ينظر: سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 202.
61 - سافرت ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 202.
62 - ينظر: فعل القراءة - نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ إيزر: 25.
63 - ينظر: التراث والحداثة – دراسات ومناقشات، محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت 1991: 142.
64 - ينظر: سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 279.
65 - يذكر سركون بولص: كان جبرا ابراهيم جبرا بالنسبة لي المثال العظيم الذي قام بترجمة شكسبير وآخرين وكنت معجباً بترجماته لشكسبير فهو كان مثالاً للمترجم الحق. ينظر: سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 226.
66 - ينظر: أوراق في تلقي النص الابداعي ونقده، د. عبد الرضا علي، دار الشروق، ط1، عمان 2006: 59.
67 - ينظر: سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 288.
68 - ينظر: سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 259، 163.
69 - إذا كنت نائما في مركب نوح، سركون بولص: 38.
70 - ينظر: سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 243.
71 - ديوان أبي تمام الطائي، تح: محيي الدين الخياط، نظارة المعارف العمومية، ط1، القاهرة1900: 469.
72 - ينظر: سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 197.

73 - ينظر: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان بيرنار: 246. وينظر: إشكالات الدولة الوطنية من التاريخ إلى نسق الحداثة، علي حسن الفواز: 122.
74 - اللغة في الأدب الحديث – الحداثة والتجريب، جاكوب كورك: 123.
75 - سافرتُ ملاحقاً خيالاتي، سركون بولص: 319.