مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها

الموقع الإلكتروني: https://uqu.edu.sa/jll

الشعر السعوديّ في الثقافة الفرنكفونيّة: قضايا التلقّي والترجمة

Saudi Poetry in Francophone Culture: Reception and Translation Issues

أ.د. توفيق العلوي*

قسم اللغة العربية وآدابها وحضارتها، كلية الآداب والفنون والإنسانيّات، جامعة منّوبة، تونس

Prof. Taoufik Aloui*

Arabic Language, Literature and Civilization, College of Arts and Humanities, University of Manouba, Tunisia

الملخص: يبدأ البحث بتمهيد عن فؤاد الخطيب وشعره في حقبته السعودية، ثم ينتقل إلى إيضاح المقصود بِـ"لحظة التاريخ" و"لحظة الشعر" و"اللّحظة الجماليّة". وينطلق من دراسة العلاقة بين لحظة التاريخ ولحظة الشعر، في الشعر السعودي لفؤاد الخطيب، وذلك من خلال الفاعليّة التي تُحدثها إحداهما في الأخرى. نقصد بالشعر السعوديّ في هذا البحث مدوّنة مكوّنة من أربعة دواوين لأربعة شعراء سعوديّين معاصرين، وهي "غيوم في غيوم" للشاعر غسّان الخنيزي، و"قلق الكثبان" للشاعر أحمد الملاّ، و"ميثولوجيا مختصرة للفزع" للشاعر صالح زمانان، و"نواة لمواسم الغياب" للشاعر محمّد الحرز. ويُصنّف شعر هذه المدوّنة التي رأيناها كلاّ واحدا، ضمن ما يُعرف بـ"قصيدة النثر"، الواجهةِ الأولى لتلقّي هذا الشعر في الثقافة الفرنكفونيّة من حيث جنسها وشكلها وقضاياها، وبالنظر إلى مرجعيّاتها وسماتها في هذه الثقافة نفسها. وليس هذا البحث تحليلا لقصائد هذه المدوّنة بصفة مفردة، ولا هو دراسة في خصائص كلّ ديوان على حدة، بل هو بحث في قضايا تلقّي شعر المدوّنة في الثقافة الفرنكفونيّة، وما يمكن أن يرشح عن ذلك من "آثار"، قد تتجسّد في مظاهر من التلقّي كالتفاعل الشعريّ، والدراسات النقديّة، وما يطرح ذلك من مسائل التأويل الترجميّ. وليس هذا البحث كذلك مجرّد آراء وانطباعات وارتسامات، إنّما هو دراسة نقديّة، تَناغم فيها الجانبان النظريّ والتطبيقيّ في "حفريّات" شعريّة ذات قرائن لفظيّة، ونصّيّة سياقيّة، وشواهد شعريّة عينيّة، وظواهر ترجميّة، حفريّاتٍ مدارها استقراء للمدوّنة، وإنطاق للقصائد بما فيها من خصائص شعريّة مختلفة في حدود التأويل القائم على الأدلّة والقرائن. ونزعم أنّ هذا البحث باكورة البحوث النقديّة في المدوّنة المدروسة في غايات محدّدة مضبوطة، تبرز أهمّ ما في هذه المدوّنة من "آثار" فاعلة في التلقّي، ذلك أنّ هذه البحوث تكاد تكون غير موجودة بصفة استوجبت منّا لتحقيق الغاية من البحث، أن نستند إلى مقاربة منهجيّة مخصوصة، من سماتها البحث عن "الكلّيّات الشعريّة" المجسّدة في القرائن المطّردة، والثوابت المشتركة في دواوين المدوّنة، وكيفيّة توظيفها بما يساعد على دراسة تلقّي الشعر السعوديّ في الثقافة الفرنكفونيّة. وبناء على هذا كلّه، تكوّن هذا البحث من مباحث، يحكمها منطق التدرّج والاسترسال، فقد بدأناه بإشكاليّة التلقّي وعلاقته بالمدوّنة، فالعوامل المسيّرة للتلقّي، ثمّ درسنا العلاقة بين شكل قصيدة المدوّنة وهذا التلقّي، فـ"الكلّيّات الشعريّة" بأنواعها المؤثّرة فيه لننهي البحث بقضيّة الترجمة منتجة للتأويل والتلقّي.

الكلمات المفتاحية: شعر سعوديّ، ثقافة فرنكفونيّة، قصيدة النثر، تلقٍّ، ترجمة.

Abstract: By Saudi poetry, we mean a volume of four poetry collections by four contemporary Saudi poets, namely "Clouds in the Clouds" by the poet Ghassan Al-Khunaizi, "Anxiety of the Dune" by the poet Ahmed Al-Mulla, "A Brief Mythology of Panic" by the poet Saleh Zamanan, and "A Kernel for the Seasons of Absence" by the poet Muhammed Al-Hers. The poems of these collections, which we consider constitute a unified body of poems, are classified as what is known as "prose poems", which represents the first interface for the reception of this poetry in the Francophone culture in terms of genre, form and themes, considering its referential and characteristics in this same culture. This research is not an analysis of the poetry collections separately, nor is it a study of their individual characteristics. It is rather an investigation into the issues of their reception in the Francophone culture, and its probable "effects" that can be manifest in various aspects such as poetic interaction, critical studies, and what they may entail in terms of interpretative translation concerns. Also, this research is not mere opinions and impressions; it is rather a critical study, in which the theoretical and applied aspects are harmonized into a poetic "archeology" with verbal clues, contextual textualities, specific poetic evidence, and translation phenomena. Such digs evolve around the extrapolation of the collections of poetry and the interrogation of the poems, including their diverse poetic characteristics within the limits of interpretation based on evidence and signs. This research is a groundbreaking critical investigation of the proposed volumes for specific purposes, highlighting their salient reception "effects", as such research is almost non-existent, a fact that has triggered our interest to achieve a purpose behind this study, relying on a specific methodological approach. One of this approach's features is the investigation of "poetic universals" embodied in the steady signs, and the common constants shared by the poetry collections, and how to employ them in a way that helps shed light on the reception of Saudi poetry in the Francophone culture. Based on the above, this study consists of investigations, governed by the logic of gradualism and continuation. We propose to begin with the question of reception and its relationship to this body of poetry, then explore the relationship between the form of these collections' poems and their reception, then address the "poetic universals" of all forms that affect the reception before ending with an investigation of the translation issues that produces interpretation and decide on reception.

Keywords: Saudi Poetry, Francophone Culture, Prose Poem, Reception, Translation.

Doi: https://doi.org/10.54940/ll25630805

1658-8126 / © 2024 by the Authors.

Published by ***J. Umm Al-Qura Univ. Lang. Sci. and Lit.***

***المؤلف المراسل:** أ.د. توفيق العلوي

البريد الالكتروني الرسمي : alouitaoufik6@gmail.com

المقدّمة

نقصد بالشعر السعوديّ مدوّنة مكوّنة من أربعة دواوين لأربعة شعراء سعوديّين معاصرين، يُصنّف شعرهم ضمن ما يُعرف بـ"قصيدة النثر"، Poème en prose/ Prose poem. ونعني بقضايا التلقّي ما يمكن أن يرشح عن تلقّي المدوّنة مترجمة إلى الفرنسيّة من تفاعل شعريّ، و"أثر" نقديّ. ويقترن التلقّي في هذا البحث بداهة بترجمة المدوّنة اقترانا عضويّا، ذلك أنّ ما نبرزه من خصائص شعريّة مستمدّة من نصّ المدوّنة في لغتها الأصليّة موظّف أساسا للتلقّي في الثقافة الفرنكفونيّة، إذ يجد صداه بداهة في نصّ المدوّنة مترجما إلى الفرنسيّة.

ويندرج هذا البحث ضمن الاشتغال بالأدب السعوديّ الذي صار من المتداول الملحوظ، فقد شهد هذا الأدب تطوّرات واكبت المستجدّ الأدبيّ "الأجناسيّ" بما كوّن له هُويّة ذات خصائص مميّزة، فـ"الأدب السعوديّ هو أولّاً وقبل كلّ شيء جزء من الأدب العربيّ. ومثله مثل المجالات الأخرى في الثقافة العربيّة عموماً، فهو يشترك معها في اللغة والتاريخ والعناصر الجغرافيّة والاجتماعيّة المكوّنة للعالم العربيّ. مع ذلك، وكما في أماكن أخرى، فإنّ الأدب السعوديّ يملك من الخصائص المميّزة ما يبرّر تسميته بـ"السعوديّ"[1]. غير أنّ هذه الهُويّة لم تكتف بالتفاعل المألوف مع الثقافة الأنجلو سكسونيّة، إذ تعمل على التوسّع إلى ثقافات أخرى خصوصا الثقافة الفرنكفونيّة.

وليس قصدنا بالفرنكفونيّة مفهومها الذي لا تسعه بداهة غاية هذا البحث لما له من تلوّن اصطلاحيّ، وامتداد جغرافيّ، وتنوّع ثقافيّ[2]، إنّما نعني تدقيقا ما ارتبط بموضوع البحث من ثقافة مجسّدة في الناطق باللغة الفرنسيّة، المتشبّعِ بآدابها، العارفِ خصوصا بشعرها، تاريخا وشعراء وخصائص، بصفة ترسم عموما صورة المتلقّي الفرنكفونيّ للمدوّنة المترجمة باعتباره المرجع المحدّد لهذا التلقّي.

وبديهيّ أن نبحث في التلقّي في الثقافة الفرنكفونيّة، فالمدوّنة مترجمة إلى الفرنسيّة. وتخصيص البحث بهذه الثقافة بحث في غير المألوف عموما، باعتبار أنّ الثقافة السعوديّة عادة ما تكون في تفاعل مع الثقافة الأنجلو سكسونيّة، وعادة ما يترجم الشعر السعوديّ إلى اللغة الإنجليزيّة، اللغة الثانية بالمملكة العربيّة السعوديّة.

ونزعم أنّ هذا البحث في مدوّنته وغاياته باكورة البحوث النقديّة في الموضوع، فهو يدرس قضايا ترجمة المدوّنة، وتلقّيها في الثقافة الفرنكفونيّة دون مراجع نقديّة للدواوين، أو بحوث تطبيقيّة اِشتغلت بقصائدها. فالدراسات في الموضوع تكاد تكون منعدمة بصفة تقلّل من الافتراضات المنهجيّة الممكنة، وتستوجب مقاربة منهجيّة مخصوصة، ملائمة للبحث ومدوّنته، وقادرة على الإجابة عن قضاياه وغاياته.

ولا تهدف المنهجيّة المعتمدة إلى دراسة خصائص الدواوين الأربعة، كلّ على حدة، فالمدوّنة نعتبرها كلاّ واحدا، أو تحليل القصائد بصفة منفردة إلاّ ما احتجناه لتحقيق غاية البحث موظّفا لتأسيس النظرة التأليفيّة. وهي نظرة قائمة على استقراء القرائن المطّردة، والثوابت المشتركة، والخصائص المنتظمة في الدواوين المعتمدة، ومساعدةٌ على التعرّف إلى كيفيّة تلقّي الشعر السعوديّ في الثقافة الفرنكفونيّة.

وليس هذا البحث لطرح مفهوم الترجمة وقضاياها، ولا هو كذلك لإحياء الجدل القائم في جواز ترجمة الشعر من عدمه[3]، فذاك معروف متداول، ونحن مكتفون منه بما نحتاجه في الإجابة عن الإشكالات المطروحة المتعلّقة بموضوع البحث، إذ نهدف إلى دراسة أهمّ قضايا تلقّي المدوّنة المدروسة في الثقافة الفرنكفونيّة، وإبراز مظاهره، وما يطرح ذلك من مسائل التأويل الترجميّ وأثره في هذا التلقّي.

وهذا البحث دراسة نقديّة، تكامل فيها الجانبان النظريّ والتطبيقيّ في "حفريّات" شعريّة، اِستقرأت المدوّنة، وأنطقت خصائصها المتنوّعة، ودلالاتها المتعدّدة في حدود تأويل قائم على قرائن دالّة، تخرج بداهة مجرّد الآراء والانطباعات والارتسامات عن دائرة هذا البحث.

وقد احتاجت هذه الحفريّات الشعريّة، لدراسة قصائد المدوّنة، إلى أصول المرجعيّات النظريّة الفرنسيّة خصوصا، ذلك أنّ الثقافة الفرنسيّة هي المهد التاريخيّ الأصليّ، والفنيّ الإبداعيّ لقصيدة النثر انطلاقا من الشاعر الفرنسيّ شارل بودلير[4] Charles Baudelaire.

---

(1) بانيبال تقدم بالإسبانية صورة شاملة عن الأدب السعودي. دراسات نقدية ونماذج من الإبداع في الرواية والقصة القصيرة والشعر." إندبندنت عربية، الأحد 4 جوان/ يونيو 2023. www.independentarabia.com

(2) تختصّ الثقافة الفرنكفونيّة بتنوّع ثقافيّ لافت للنظر، فهي ذات مساحة ممتدّة إلى خمس قارّات مختلفة ثقافات وديانات، حتّى أنّ بعض البلدان الفرنكفونيّة لا تقتصر فقط على اللغة الفرنسيّة، ولا تمثّل اللغة الفرنسيّة فيها اللغة الرسميّة، بل إنّ لغة الاستعمال لا توجد حصريّا إلاّ في فرنسا وموناكو، عدا هذا، فالفرنسيّة لا تتكلّمها غالبا إلاّ أقليّة في بقيّة البلدان المعتبرة فرنكفونيّة :

Phan, Trang T. H, "Les défis de la diversité culturelle et linguistique en francophonie". Géoéconomie, (trimestriel). (n° 55). Semestre 4, 2014, pp. 57-70. DOI : 10.3917/geoec.055.0057. URL : https://www.cairn.info/revue-geoeconomie-2010-4-page-57.htm

(3) نذكّر هنا بموقف أبي عثمان الجاحظ الذي اعتبر أنّ "الشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل تقطّع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب، لا كالكلام المنثور": الحيوان. دار الكتب العلميّة، بيروت، 1464 هـ، ط 2، ج 1، ص. 53.

(4) شارل بودلير Charles Baudelaire شاعر فرنسيّ، .(1821- 1867)

وقد أسّسنا هذا البحث لتحقيق غاياته، على مباحث، يحكمها منطق التدرّج والاسترسال، فقد درسنا عوامل التلقّي، فالعلاقة بين شكل قصيدة المدوّنة وهذا التلقّي، فـ"الكلّيّات الشعريّة" بأنواعها المؤثّرة فيه، لننهي البحث بقضيّة الترجمة منتجة للتأويل والتلقّي، غير أنّ هذا كلّه يستوجب أوّلا البدء بإشكاليّة التلقّي وعلاقته بالمدوّنة.

التلقّي إشكاليّةً وعلاقةً بالمدوّنة

نعرض في هذا المبحث إلى عنصرين متلازمين، يشير الأوّل إلى إشكاليّة التلقّي، ويظهر الثاني علاقته بمدوّنة البحث في لغة التلقّي[5].

التلقّي مفهوما إشكاليّا:

يطرح مصطلح التلقّي نفسه عدّة قضايا، فهو على اتّساع وتعقّد وتطوّر في الذائقة يتيه به المفهوم نفسه، غير أنّ هذا البحث ليس في تعداد نظريّاته وقضاياه[6]، واستعراض تيّارات النقد الأدبيّ وتطوّراتها، ونظريّات الأدب وجماليّته. إنّما يعنينا من هذا ما يفيد مفهوم التلقّي بما يناسب موضوع البحث.

يذكر هانس روبرت ياوس Hans Robert Jauss أنّ "التلقّي، بمفهومه الجماليّ، ينطوي على بعدين، منفعل وفاعل في آن واحد، إنّه عمليّة ذات وجهين، أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ، والآخر كيفيّة استقبال القارئ لهذا العمل (أو استجابته له). فباستطاعة الجمهور (أو المرسل إليه) أن يستجيب للعمل الأدبيّ بطرق مختلفة، حيث يمكنه الاكتفاء باستهلاكه أو نقده أو الإعجاب به أو رفضه، أو الالتذاذ بشكله، أو تأويل مضمونه، أو تكرار تفسير له مسلّم به، أو محاولة تفسير جديد له"[7]. فههنا، تتعدّد أوجه الاستجابة بما يجعل المتلقّي متعدّدا، قد يصعب حصره، ونحتاج في هذا إلى مقاييس لتحديده حسب قرائن ضروريّة تجنّبنا التلقّي الانطباعيّ الخارج بداهة عن غايات هذا البحث.

ويفسّر ياوس الفرق بين العمل وتلقّيه، فـ"إذا عرّفنا العمل بما هو حصيلة تلاقي النصّ وتلقّيه، وبأنّه بالتالي بنية ديناميّة لا يمكن إدراكها إلاّ ضمن تفعيلاتها التاريخيّة المتعاقبة، فسيمكننا بيسر أن نميّز فيه بين "الأثر" أي وقْع ذلك العمل، ثمّ "تلقّيه". ويؤلّف هذان المكوّنان عنصري تفعيل العمل الفنّيّ والأدبيّ أو العنصرين البانيين لِ التقليد. فالأوّل، أي الأثر، يحدّده النصّ، والثاني، أي التلقّي، يحدّده المرسل إليه. ويفترض الأثر نداء أو إشعاعا آتيا من النصّ، وكذا قابليّة المرسل إليه لتلقّي هذا النداء أو الإشعاع الذي يتملّكه"[8] فثمّة فرق بين حدثين وإن بدوا متلازمين، فالأثر ما يحدثه النصّ من وقع عند المتلقّي، وهذا رهين ما في النصّ من مؤثّرات قادرة على الوصول إلى هذا المتلقّي الذي يُفترض فيه استعدادٌ ما لتلقّي هذه المؤثّرات، وقابليّة التفاعل معها. غير أنّ هذه المؤثّرات التي نراها لاحقا هي بدورها رهينة المدوّنة نوعا وخصائص.

التلقّي رهين نوع المدوّنة وخصائصها:

تشتمل مدوّنة البحث على دواوين أربعة مترجمة إلى الفرنسيّة، نوردها بعناوينها العربيّة مرتّبة ترتيبا ألفبائيّا:

- غيوم في غيوم، للشاعر غسّان الخنيزي[9] Nuages dans des nuages
- قلق الكثبان، للشاعر أحمد الملاّ[10] Intranquillité des dunes
- ميثولوجيا مختصرة للفزع، للشاعر صالح زمانان[11] Brève mythologie de l’effroi
- نواة لمواسم الغياب، للشاعر محمّد الحرز[12] Semences pour les moissons d’absence

---

Poète francais nés au 19ème siècle. https://www.jesuismort.com/cimetiere/poete-francais/date-naissance/siecle-19

(5) إخترنا مصطلحي النصّ المصدر Source، ونصّ التلقّي Target باعتبارهما مناسبين لموضوع هذا البحث، وقد فضّلهما أمبرتو إيكو على مصطلحات أخرى، أُنظر كتابه: أن نقول الشيء نفسه تقريب. ترجمة أحمد الصمعي، المنظّمة العربيّة للترجمة، بيروت، 2012، ص 23، إحالة 7، وكذلك ص 212، ص 244.

(6) أُنظر في هذا مثلا: ياوس، هانس روبيرت، جماليّة التلقّي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، كلمة للنشر والتوزيع، دار الأمان، بيروت، الجزائر، تونس، الرباط، 2016.

(7) أُنظر ياوس 110.

(8) أُنظر ياوس 132.

(9) التعريف الآتي بالشعراء الأربعة مستمدّ من دواوينهم المعتمدة، من الصفحة 126 من كلّ ديوان، ودار النشر واحدة، والطبعة ذاتها :

غسّان الخنيزي:"كاتب ومترجم سعوديّ، ولد عام 1960. صدر له في مجال الشعر: "أوهام صغيرة"، 1995، "إختبار الحاسّة"، 2014. وفي مجال الترجمة من الإنجليزيّة، "صورة ذاتيّة في مرآة محدبة وقصائد أخرى" للشاعر الأمريكي جون آشبري، 2018. "إنقاذ القطّة!" لكاتب السيناريو الأمريكي بليك سنايدر، 2019:".

Alkhunaizi, Ghassan. Nuages dans des Nuages. trad. Moëz Majed, édition bilingue, Les Presses du réel, coll. Al dante, 2021, p. 126.

(10) أحمد الملاّ، "شاعر سعودي، مولود عام 1961، ترجمت قصائده إلى الفرنسيّة، الإنجليزيّة، الإسبانيّة، الألمانيّة، الأذربيجانيّة، الفارسيّة. له أحد عشر ديوانا: ظلّ يتقصّف، 1995، سهم يهمس باسمي، 2005، تمارين الوحش، 2011، علامة فارقة، 2014، ما أجمل أخطائي، 2016، إياك أن يموت قلبك، 2018، يوشك أن يحدث، 2020:".

Almulla, Ahmed. Intranquillité des dunes.

(11) صالح زمانان: "شاعر وكاتب مسرحيّ سعوديّ، من مواليد 1985. متحصّل على البكالوريوس من كلّيّة الآداب، قسم اللغة العربيّة. يشغل حاليّا نائب المدير التنفيذي ومدير الشؤون الثقافيّة بمركز البحوث والتواصل المعرفي بالرياض. له عدّة كتب منشورة، منها عائد من أبيه، 2015، أعطال الظهيرة، 2018:".

Al Hers, Mohammed. Semences pour les moissons d’absence.

(12) محمّد الحرز: "شاعر وناقد سعودي، ولد عام 1967، من مؤلّفاته في الشعر والنقد، ديوان رجل يشبهني، 1999، كتاب شعريّة الكتابة والجسد، 2005، ديوان أسمال لا تتذكّر دم الفريسة، 2009، كتاب القصيدة وتحوّلات مفهوم الكتابة، 2010، ديوان غيابك ترك درّاجته الهوائيّة على الباب، 2018:".

Zamanan, Saleh. Brève mythologie de l’effroi.

ونفترض في هذا الإطار أن يكون المتلقّي قارئا للدواوين الأربعة مترجمة، وأن يكون دارســـا ناقدا للشـــعر، ذا حدوس تتفاعل مع مؤثّرات النصّ، قصـدنا الوقع الذي يُحدثه "الأثر" فيه بالتقاط خصـائص شـعريّة في المدوّنة، يثبتها بقرائن نصّـــيّة، ولا يتفطّن إليها القـارئ المكتفي بالقراءة، غير أنّ أصـــناف القرّاء متعدّدة، "وعلى تعدّد حالات القراءة وأنماط القرّاء، فإنّه يمكن تصنيفهم إلى نمطين بالاستعارة من منجز قرامشي في الثقافة:

- القارئ الوظيفيّ الذي يتحرّك في النصّ بمنطق الكشف عن وظائف العوامل اللغويّة.
- والثاني هو نمط القارئ العضويّ الذي يتدخّل في النصّ لإعادة إنتاجه وتكييفه مع وعيه، والتقاط إشاراته الخفيّة المؤسّسة، وبناء نسق تدلاليّ عامّ، أو ما يمكن تسميته بالنصّ الموازي، أو النصّ المقابل، أو النصّ المضادّ، وذلك كلّه تبعا لأنماط ثقافة المتلقّي، وقدراته الإبداعيّة وإمكاناته التأويليّة"[13].

ويحتاج التلقّي المنشود إلى هذا النمط الثاني الذي يؤسّس مرحلة ما بعد القراءة بالتفاعل مع أثر النصّ وتلقّيه، وتحويله إلى قراءة مفتوحة قائمة على ضروب من التأويل والإبداع حسب إمكانات هذا المتلقّي المعرفيّة، وقدراته الثقافيّة.

ويطرح التلقّي عدّة قضايا منهجيّة، إذ تلقّي الشعر العربيّ مهما يكن جنسه، في الثقافة الفرنكفونيّة وغيرها، يبقى مرتبطا بتلقّيه في هذه الثقافة، وتطوّر ذائقته في مختلف المراحل التاريخيّة، وينطبق هذا كذلك على قصيدة النثر في الشعر العربيّ[14]، ومنه المدوّنة المدروسة التي حكمها إطار تاريخيّ محدّد، وعوامل سيّرتها، وأثّرت فيها، منها المساعدة على التلقّي، ومنها غير المساعدة.

عوامل تلقّي المدوّنة

نقصد العوامل بصنفيها، المساعدةِ على التلقّي، وغيرِ المساعدة، وهو مجال العنصرين التاليين:

العوامل المساعدة على التلقّي

تشترك الدواوين الأربعة في عدّة نقاط تدعم تجانس المدوّنة، وتبرّر اختيارنا لها، وهي دواوين لشعراء سعوديّين، ذوي اشتراك ثقافيّ، ترجمها إلى الفرنسيّة مترجم واحد، هو معز ماجد[15]، وتندرج ضمن مشروع ترجميّ أكبر، فقد وازتها ترجمة أنطولوجيا لثلاثٍ وثمانين قصيدة لثلاثة وأربعين شاعرا سعوديّا، أعدّها وقدمّها عبد الله السفر، وترجمها إلى الفرنسيّة المترجم نفسه الذي ترجم الدواوين الأربعة[16]، وكثير ممّا تعلّق بهذه الأنطولوجيا صالح كذلك لهذه الدواوين المترجمة. من هذا الإطار التاريخيّ لولادة قصيدة النثر في المملكة العربيّة السعوديّة، إذ يرى عبد الله السفر مقدّم هذه الأنطولوجيا، أنّ "مرحلة السبعينات، من القرن الماضي، هي مرحلة التجديد والتحديث في الشعر السعوديّ، وهي مرحلة مرتبطة بتحوّلات كبرى حدثت آنذاك – وبشكل متزامن وإن لم يكن متكافئاً – والتي بدأت من عند البوابة الاقتصاديّة بمظلّة الطفرة الهائلة (1975–1982) بمفاعيلها المختلفة ومردوداتها الاجتماعيّة المتذبذبة بين الانفتاح والمحافظة"[17]. وفي هذه المرحلة، فإنّ قصيدة النثر قد واكبت هذا التحديث في المملكة العربيّة السعوديّة، والمثال هنا الشاعرة فوزيّة أبو خالد، إحدى رائدات هذه القصيدة في ديوانها "إلى متى يختطفونك ليلة العرس" الصادر سنة 1975.

فالإطار التاريخيّ كان من العوامل المساعدة على الإبداع، وظهور قصيدة النثر في المملكة العربيّة السعوديّة بصفة مبكّرة، ذلك أنّ الحرّيّة، حسب عبد الله السفر، "هي العنوان الذي تنكتب في ضوئه القصيدة الجديدة بالمملكة العربيّة السعوديّة. المساحة شاسعة بلا أسوار والخارطة بيضاء تخلو من التضاريس، وليس ثمّة في العمل من أرباب سابقين يتجوّلون بآثارهم وكراسيهم المنصوبة في الغيم يطابقون ويمنحون بطاقة العبور أو يقومون بإغلاق البوّابة؛ فينعمون بشارة التميّز أو الإخفاق"[18].

فههنا لا تلد خصائص البيئة إلاّ مولودا شعريّا من جنسها، يشرّع الانتماء، ويحفّز على التطوّر الشعريّ في ضوء المستجدّات الشعريّة التي صارت بها قصيدة النثر عنوان الحداثة، وسمة المعاصرة، ولم يكن الشعر السعوديّ خارج

---

(13) الضـبع، محمود، "الشـعر المعاصـر وآليّات التلقّي"، المجلّة العربيّة للعلوم الإنسـانيّة، جامعة الكويت، مجلس النشر العلميّ، ع 113، 201، ص. 17.

(14) أنظر في هذا مثلا كتاب: داغر، شربل. الشعر العربي الحديث: قصيدة النثر، سلسلة دراسات في اللغة العربيّة (6)، منتدى المعارف، بيروت، 2018.

(15) معز ماجد: شاعر ومترجم تونسيّ، ولد في 16 جوان 1973 في عائلة أدبيّة بتونس العاصـــمة. درس علوم الأحياء من كلية العلوم بتونس، والمتحف الوطني لتاريخ الطبيعة بباريس. له سبعة دواوين شعريّة، وترجم، إضافة إلى ترجمته الدواوين الأربعة المعتمدة :

– رمال تركض بالوقت – أنطولوجيا الشعر السعودي المعاصر – مترجم إلى الفرنسية (دار آل دانتي – ديجون، 2021)

– محاصـر، ربيع. مختارات من قصـائد الشـاعر التركي أطاوول بحرام أوغلو – مترجم إلى الفرنسية (دار ميرل موكور – باريس، 2021) .

– سـينما تبحث عن الشـعر – مقالات جمعتها وقدمت لها ناديا كوهين – مترجم إلى العربية (دار جسور الثقافة – الدمام، 2023).

– تحصـل معز ماجد في 2011 على جائزة بول فيرلين للشـعر الحرّ المسـندة من طرف جمعية أصدقاء فيرلين بمدينة ميتز الفرنسية.

(16) تندرج ترجمة الدواوين الأربعة والأنطولوجيا المذكورة ضمن "مشروع "جسور الشعر"، مركز الملك عبد العزيز الثقافي العالمي «إثراء»، لتقديم الشـعر السـعوديّ من خلال الترجمة، واختيار أهمّ دور النشـر العالميّة، وجاءت باكورة ترجماتها إلى اللغة الفرنسـيّة، إذ اعتمدت دار ليبريس دي ريال الفرنسـية les presses du réel الترجمات ضـمن سـلسـلتها المتخصّصة في الشعر الحديث": "43 سعودياً و4 دواوين على "جسور الشعر" الفرنسية"، الشرق الأوسط، 25 مارس/ آذار، 2021.

(17) Dans les Galops du Sable. Anthologie de Poésie Saoudienne contemporaine. Présenté par Abdullah Alsafar, traduit par Moëz Majed, les presses du réel al dante poésie, 2021, Paris, p. 4.
https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=8755

(18) Voir Dans les Galops du Sable 6.

هذه الدائرة، فاعتلت هذه القصيدة كثبانا رمليّة، تنثر حبّاتها خارج الأطر الطبيعيّة المألوفة، لترحل مترجمة إلى عوالم ثقافيّة أخرى.

والحقيقة أنّ ترجمة الشعر العربيّ إلى الفرنسيّة سنّة ترجميّة قديمة في البلدان التي تمثّل الفرنسيّة لغتها الثانية، فالترجمات كثيرة، منها ترجمة أدونيس وحوريّة عبد الواحد لمختارات من "ديوان الشعر العربي الكلاسيكي"[19]، وأنطولوجيا صالح دياب في ترجمة نماذج من الشعر السوريّ[20]، وكذلك ترجمات معهد تونس للترجمة[21]. لهذا، نعتبر أنّ ترجمة المدوّنة المعتمدة، وكذلك الأنطولوجيا المذكورة، ضمن مشروع ثقافيّ في ترجمة نماذج من الشعر السعوديّ إلى الفرنسيّة، تجربة جديدة، تعدّ باكورة، وحدثا ترجميّا لافتا للنظر، يطرح معه السؤال نفسه الذي طرحه أحمد سلامة: "لم نتّجه إلى الشعر في هذه الأراضي المجهولة التي لا تسلّط عليها العدسات إلاّ قليلا، وفي مناسبات ما؟"[22]. فههنا وجه من طرافة البحث، وتأكيد على دراسة غير المألوف بالتساؤل عن تلقّي الثقافة الفرنكفونيّة لثقافة لا تعرفها عموما. غير أنّ هذا التلقّي تعترضه كذلك عوامل غير مساعدة.

العوامل غير المساعدة على التلقّي

لا نعني بها ما عاشته قصيدة النثر العربيّة من غربة التلقّي في بيئتها الشعريّة العربيّة التي حازتها القصيدة العموديّة، وقصيدة الشعر الحرّ /Vers libre Free verse، فذاك متداول مألوف. بل نقصد العوامل التي لم تساعد على تلقٍّ يؤسّس نقدا أدبيّا للمدوّنة، ويوفّر قراءات مختلفة، وينتج تعدّدا تأويليّا لنصّ واحد مترجم.

إنّ كلّ نصّ أدبيّ جديد، في لغته الأصليّة أو في لغة التلقّي، يجد ما ينسّب جدّته بما يجده من نصوص شبيهة أو مثيلة، فكلّ منجز أدبيّ، تماما كما بقيّة الأشكال الإبداعيّة، وليد تراكم ثقافيّ أدبيّ ما، ينسّب من غربة جدّته في لغة التلقّي، ذلك أنّ "العمل الأدبيّ، حتّى في لحظة صدوره، لا يكون ذا جدّة مطلقة، تظهر فجأة في فضاء يباب، فبواسطة مجموعة من القرائن والإشارات، المعلنة أو المضمرة، ومن الإحالات الضمنيّة والخاصّيّات التي أصبحت مألوفة، يكون جمهوره مهيّأ سلفا لتلقّيه على نحو معيّن. فكلّ عمل يذكّر القارئ بأعمال أخرى سبق له أن قرأها، ويكيّف استجابته العاطفيّة له، ويخلق منذ بدابته توقّعا ما..."[23]. غير أنّ مدوّنة البحث في جنسيّتها، وشكلها الشعريّ، ولغة التلقّي لم تسبقها أشباه كثيرة ترفع عنها الجدّة، فلم تشهد ترجمة الشعر السعوديّ إلى الفرنسيّة خطواته الأولى إلاّ منذ سنوات قليلة مع تجارب فرديّة[24]. فترجمة دواوين إلى الفرنسيّة لشعراء سعوديّين، مصنّفٍ شعرهم ضمن قصيدة النثر حدث ترجميّ جديد، ليس لمتلقّيه إشارات كافية، وإحالات شافية، في سياق تاريخيّ يهيّئ بما يحمله لتلقّ ما.

فالمدوّنة المدروسة بخصائصها المذكورة تكاد تكون خالية من قرائن وإشارات مساعدة على تلقّيها، فـ"النصّ الجديد يستدعي بالنسبة إلى القارئ (أو السامع) مجموعة كاملة من التوقّعات والتدبيرات التي عوّدته عليها النصوص السابقة والتي يمكنها، في سياق القراءة، أن تعدّل أو تصحّح، أو تغيّر أو تكرّر، [...] وحين يبلغ تلقّي النصّ مستوى التأويل، فإنّه يفترض دائما سياق التجربة السابقة الذي يندرج فيه الإدراك الجماليّ"[25]، ويمكن أن نعتبر في هذا الإطار أنّ تلقّي هذه المدوّنة مفتوح على عدّة توقّعات لخلوّه من تجارب سابقة مثيلة، تحمل قرائن جماليّة ما. فهذه المدوّنة المترجمة من التجارب الأولى المؤسّسة لتلقٍّ، يحتاج بدوره لاحقا إلى تجارب شبيهة، متحرّكة ضمن مسار من جماليّة التلقّي.

ونتساءل في هذا السياق عمّا يسمّيه ياوس "أفق التوقّع"، وهو "نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعيّ الذي ينتج، وبالنسبة لأيّ عمل في اللحظة التاريخيّة التي ظهر فيها، عن ثلاثة عوامل أساس: تمرّس الجمهور السابق بالعمل الأدبيّ الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثمّ أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل، وأخيرا التعارض بين اللغة الشعريّة واللغة العمليّة، بين العالم الخياليّ والعالم اليوميّ"[26] فههنا ثلاثة عوامل قد لا

---

(19) Le Dîwân de la Poésie Arabe Classique. Traduit par Adonis et Houria, Abdelouahed. Gallimard Paris, 2008.

وانظر في هذا: آيت، ميهوب محمّد، "هذه ترجمة الديوان ولكن أين الشعر؟"، الجديد، الاثنين 1 جويلية/ يوليو 2019.

https://aljadeedmagazine.com/

وقد بيّن المؤلّف بعض الأخطاء في الترجمة التي ارتكبها أدونيس بمعيّة حوريّة عبد الواحد لمختارات من "ديوان الشعر العربي الكلاسيكي".

(20) أنظر في هذا: شفيق، هاشم، "جماليات الشعر السوري إلى الفرنسية"، القدس، 3 مارس/ آذار 2018.

https://www.alquds.co.uk/%EF%BB%BF-%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%88%D8%B1%D9%8A-%D8%A5%D9%84%D9%89-%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%B1%D9%86%D8%B3%D9%8A%D8%A9

(21) نذكر هنا ذكرا لا حصرا: أنطولوجيا الشعراء التونسيّين. وهي ترجمة إلى الإيطاليّة لقصائد مختارة لخمسة وعشرين شاعرا، ترجمة أحمد الصمعي، مريم ذويب، عبد المنعم خليفي، فتحي نقة، معهد تونس للترجمة، إتّحاد المؤلّفين الإيطاليّين، روما، 2019.

(22) Slama, Ahmed. "Panorama de la Poésie Saoudienne Contemporaine". Traduit par Moëz Majed , Litteralutte, no. 22 Janvier, 2022.

(23) أنظر ياوس 56.

(24) نذكر هنا:

Al-Jishi Raed, Anis. Genèse de la Mémoire Passionnée L'impact du Printemps Arabe (Poésie). Traduit par Abdelmajid Youcef, L'Armattan, Paris, 2013.

(25) أنظر ياوس 57.

(26) أنظر ياوس 55.

تتوفّر في الثقافة الفرنكفونيّة بالقدر الكافي للمساعدة على تلقّي نصوص المدوّنة، وهذا ما يجعل أفق التوقّع في سيرورة لتشكّل أو تشكّلات ما.

وممّا يجسّم "أفق التوقّع" من عوامل غير مساعدة على التلقّي قلّة الدراسات النقديّة[27]، والمقالات الصحفيّة[28]، وذلك لحداثة صدور ترجمة الدواوين الأربعة (سنة 2021)، إذ قد يحتاج الأمر إلى سنوات، بل عقود أحيانا، وقد لا يُؤبه به لزمن ما لأكثر من سبب[29]، منها أنّ ترجمة دواوين من الشعر السعوديّ إلى الفرنسيّة ليست سنّة ثقافيّة مألوفة، وتقليدا ترجميّا معهودا يتشكّل به التلقّي على نحو ما. وقد يتّسع "أفق التوقّع" بما يتطوّر به التلقّي إذا تعدّدت ترجمات النصّ الواحد، ذلك أنّ من شأن هذا التعدّد أن يعمّق التلقّي، ويوسّع قضاياه[30]، ويبرز أوجها مختلفة، ومقارنات ترجميّة، تؤسّس بداهة مناقشات ومقارنات[31].

وإضافة إلى هذه العوامل الخارجيّة غير المساعدة، نجد عوامل داخليّة نصّيّة متعلّقة بالنصّ الشعريّ نفسه[32]، يتعلّق أهمّها بالإيقاع الذي يمثّل أحد أهمّ المظاهر المؤثّرة في المتلقّي، غير أنّنا لا نجد في قصيدة النثر قرائن الإيقاع التقليديّة المألوفة مثل الوزن والقافية والرويّ بصفة تثقل مسؤوليّة المترجم في نقل إيقاع هذه القصيدة إلى لغة التلقّي بالاستناد إلى ما يجده في نصّها من سمات إيقاعيّة مختلفة. وقد يجتهد المترجم في ترجمة القصيدة العموديّة، أو قصيدة الشعر الحرّ، بما يصنعه من قرائن تقليديّة وإن اختلفت المرجعيّة والسجلاّت بين اللغة الأصل ولغة التلقّي[33]. لكنّ هذا لا يعني أنّ وجود هذه القرائن المألوفة يؤمّن بصفة آليّة إيقاع القصيدة، ذلك أنّ الإيقاع أوسع مفهوما وإجراء.

وبناء على هذه الصعوبات الممثّلة في هذه العوامل غير المساعدة على التلقّي، بحثنا عن "الأثر" الذي يحدّده النصّ حسب ياوس مثلما ذكرنا سابقا، وهو مجموعة قرائن مستمدّة من نصّ القصائد نفسها، وشكلها الشعريّ، نعتبرها بمثابة المؤثّرات التي يمكن أن تحدث وقعا ما في المتلقّي باعتباره "المرسل إليه". وقد ضبطنا هذه المؤثّرات من نصوص المدوّنة، وشكّلناها بما يحتاجه البحث بداية من العلاقة بين شكل القصيدة والتلقّي، وما نراه لاحقا من "كلّيات شعريّة".

العلاقة بين شكل قصيدة المدوّنة والتلقّي:

شهدت قصيدة النثر مصطلحا ومفهوما وشكلا شعريّا طرح قضايا دلاليّة وفنّيّة عديدة[34] ، غير أنّها بقيت بداهة في مدار التعريفات المتداولة، فهي القصيدة التي تخلّصت من القيود الشعريّة التقليديّة مثل الوزن والقافية، وقد عبّر شارل بودلير في رسالته إلى صديقه أرسان هوسّاي Arsène Houssaye عن حلمه بمعجزة في نثر شعريّ موسيقيّ بلا إيقاع ولا قافية[35]، فهي قصيدة خارج الأطر السائدة، وهي حسب أدونيس شكل رافض متمرّد على الأشكال الشعريّة المألوفة[36]، ينشد نسمة حرّيّة شعريّة، تصنع كيانها، وتؤسّس هويّتها. غير أنّنا نحتاج إلى تدقيق قرائن شكل هذه القصيدة لعلاقته بتلقّي المدوّنة في الثقافة الفرنكفونيّة.

قصيدة المدوّنة شكلا شعريّا

كثيرا ما حدّدت قصيدة النثر بقرائن سالبة، غائبة عنها، وحاضرة في القصيدة التقليديّة، غير أنّ هذا لا يدلّ البتّة على تعريفها، فهي قصيدة ذات شكل

---

(27) الشعر السعودي الجديد يمدّ الجسور مع قرّاء جدد وجغرافيّات أخرى في المهرجان الدولي للشعر في تونس،" مجلّة الفيصل، يوليو/ جويلية، 2022. وهو مقال عرّف بالأنطولوجيا المذكورة، ومدوّنة البحث مع الإشارة إلى قضايا هامّة في الترجمة وقصيدة النثر.

(28) مثل: ميرزا، الخويلدي، "حوار مع الشاعر المترجم معز ماجد"، الشرق الأوسط، 29 سبتمبر/ أيلول 2022.

(29) أنظر في هذا ما شهدته بعض آثار شارل بودلير ورامبو من عدم اكتراث في :

Bourgeois, Bertrand. "Échanges Transdisciplinaires et Légitimation Générique : le Poème en Prose et les Arts Plastiques". Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化 [Online], 12 | 2017, p. 1. Online since 09 July 2018, connection on 01 May 2019.. URL: http://journals.openedition.org/transtexts/802 : DOI : 10.4000/transtexts.802

(30) نذكّر هنا بمرجع مذكور في تعدّد الترجمات :

Évrard, Anaëlle. Traductions et Traducteurs des Petits Poèmes en Prose de Baudelaire en Espagne : du Modernismo à la Edad de Plata. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2013.

(31) من هذا، نذكر تعريبين لقصيدة "الفجر" لأرتير رامبو، أحدهما للمترجم العراقي جهاد كاظم، والثاني للمصريّ رفعت سلاّم: أنظر في هذا: يحي عيسى مريم، إشكاليّة ترجمة قصيدة النثر، "قصيدة الفجر لرامبو أنموذجا"، مجلة الآداب والعلوم الإنسانيّة، ع 11، ديسمبر 2013، ص ص. 189-209. ص ص. 199-205. ونذكر هنا كذلك ترجمة الإلياذة لهوميروس ترجمات عديدة إلى العربيّة والإنجليزيّة وغيرهما.

(32) مع هذه القرائن النصّيّة الغائبة، نشير إلى قرينة أخرى تكاد تكون غائبة، فالدواوين الأربعة في لغة التلقّي قد خلت من العتبات الأدبيّة المعهودة، فلا مقدّمة تتصدّرها، ولا هوامش ملحوظة. فقد اختار المترجم أن يدافع نصّ التلقّي عن ذاته، وأن يؤسّس تلقّيه بنفسه، واكتفى بأربعة هوامش: ثلاثة في ديوان الشاعر زمانان، صالح: ص. 41: عرّف فيه المترجم كتاب "المثنوي" Le Masnawi للشاعر جلال الدين الرومي. ص. 51: هامش يعرّف فيه المترجم ولاّدة بنت المستكفي. وآخر بالصفحة نفسها يعرّف فيه الشاعر ابن عبّاد. والرابع هامش في ديوان الخنيزي، غسّان، ص. 109: عرّف فيه المترجم الربع الخالي.

(33) نذكر في هذا مثلا ترجمة أحمد رامي لرباعيّات الخيّام حيث حافظ في تعريبها على تقييد الأشطر، الأوّل والثاني والرابع، بالرويّ نفسه، وذلك كي تتناسب مع مفهوم الرباعيّة في الشعر الفارسيّ. ومن المعروف كذلك أنّه يمكن أن تكون الرباعيّة في هذا الشعر موحّدة الرويّ في الأشطر الأربعة.

(34) أنظر عديد القضايا في مقال أدونيس، "قصيدة النثر"، مجلّة شعر، ع. 14، 1960، ص ص. 75-83.

(35) Baudelaire, Charles. Le Spleen de Paris, ou les Cinquante Poèmes en prose. Émile-Paul Frères, Paris, 1917, p v.

(36) أنظر أدونيس 82.

شعريّ معقّد، لا يمكن تحديده مسبقا، حسب أدونيس[37]. وممّا عقّد التعريف أنّ هذه القصيدة قد عرفت في الممارسة عدّة اتّجاهات بما يصعب تحديدها، ويرى مشال دلفيل Michel Delville أنّ الفشل مآل أيّة محاولة لتعريفها تعريفا واحدا متجانسا[38]. فتعدّد الممارسات وإن يثبّتها واقعا شعريّا متعدّدا مختلفا، فإنّه يعقّد في الوقت نفسه تعريفها تعريفا مؤلّفا بين اتّجاهاتها.

فقصيدة النثر شكل ذو خصائص متنوّعة متطوّرة، مختلفة منذ القرن التاسع عشر، عصر نشأتها وتطوّرها[39]، فحيّ في مهدها الفرنسيّ، ليست ذات نموذج واحد بيّن لا إشكال فيه، فهي "واحدة ومختلفة، بل "مفتوحة" الاحتمالات منذ تجاربها الفرنسيّة الأولى، فقد بان في تجارب أيوسيوس برتران وشارل بودلير وأرتور رامبو وغيرهم، أنّ قصائدهم لم تُعن فقط بالخروج على نموذج شعريّ متقادم، بل بتجريب واقتراح تجارب وتجلّيّات جديدة في ابتداع قصيدة ذات شعريّة مباينة، تقوم على الجمع بين الشعر والنثر. لحظة مزدوجة، إذا: لحظة خروج ولحظة افتتاح"[40].

وقد اخترنا في هذا الإطار من التنوّع والتطوّر، ونظرا إلى حدود هذا البحث، أن نتّخذ من قصيدة النثر عند شارل بودلير في ديوانه[41] Le Spleen de Paris ou les cinquante poèmes en prose مصدرا أساسيّا باعتباره شاعرا مؤسّسا، ومنتجا لثقافة شعريّة كونيّة متطوّرة ساهمت في النقد، وطوّرت جماليّة التلقّي. فقد ارتبطت قصيدة النثر مع تعقّد مفهومها بهذا الديوان. وترى مارْجوري بِيرلوف Marjorie Perloff في هذا أنّه إذا تعذّر تعريف قصيدة النثر، فإنّه يمكن التأريخ لها، فهي قصيدة مرتبطة بشكل أو بآخر بالديوان المؤسّس لشارل بودلير[42] Le Spleen de Paris

وفي المدوّنة بعض أشباه لما يوجد في هذا الديوان، نوردها لاحقا مع اعتقادنا بأنّها من وقع الحافر على الحافر، أو تعالق الأفكار، وتنادي الأحاسيس والمشاعر. ويمكن للمتلقّي أن يلحظ هذه الأشباه إذا كان ذا حدوس شعريّة وثقافة في الشعر الفرنسيّ.

وليس تعقّد تعريف قصيدة النثر ناتجا عن خصائصها الفنّيّة فقط، بل تكمن كذلك، حسب مشال دلفيل، في طبيعة لغتها، ووظيفة اللغة الشعريّة واللغة النثريّة إلى حدّ أنّ هذه القصيدة تحتّم علينا النظر في عدد من مسلّمات الأجناس الأدبيّة، وضبط الحدود بينها[43]. فما بقيت المسافة بين النثر والشعر بيّنة، فقد انزاحت قصيدة النثر عن بيتها الشعريّ إلى "سطرها" النثريّ، وتسرّبت لغتها إلى لغته، وصارت الأجناس في مهبّ رياح الإبداع الأدبيّ المتطوّر.

لقد بحث بودلير، حسب برنار سوزان Suzanne Bernard، في النثر عن "النثريّة" Le prosaïsme، وذلك بالانزياح إلى حرّيّة الشكل والعدول عن القيود الشعريّة المألوفة، والتخلّص من كلّ آثار "النثر الشعري" La prose poétique[44]. وفي هذا نقلة نوعيّة في جنس القصيدة، وبحث عن سمات نثريّة في النثر توازي السمات الشعريّة في الشعر لتجعل من القصيدة قصيدة النثر. غير أنّ هذا لا يعني اتّفاق الآراء حول هذه القصيدة في الديوان المذكور، فقد اختلف فيها، بين داعم للتخلّص من القيود الشعريّة التقليديّة، ورافض لا يرى فيها إلاّ نثرا خالصا[45].

وقد شهدت قصيدة النثر في الشعر العربيّ اختلافات في تلقّيها، بين معترض، ومستجيب[46]، ولم تخضع لتعريف واحد بيّن[47]، وهو أمر بديهيّ لما عرفته الممارسة الشعريّة في هذه القصيدة من تنوّع وتلوّن، فـ"الكتابة التي تميّز "قصيدة النثر" عن "الشعر الحرّ" كاصطلاح "أكاديميّ" ترتكز إلى أساسين: الأوّل أنّ قصيدة النثر تعتمد الكتابة الخطّيّة تماما كما النثر، أمّا الشعر الحرّ فيكتب كما الشعر الموزون. والثاني أنّ "قصيدة النثر"، تتوقّف عند نهاية الجملة، في حين أنّ "الشعر الحرّ" يعمد إلى قطع الجملة"[48].

ومن أهمّ الخصائص الشكليّة لتحديد قصيدة النثر وحدةُ فضاء الكتابة، والهيئة الطباعيّة، "ولعلّ أساس التمييز عند الغربيّين بين الشعر الحرّ الذي نظّمه الرمزيّون، وهو شكل من الشعر يتحرّر من بعض ضوابط الوزن، وقصيدة النثر، أنّ الأوّل يتوخّى نظام البيت، أي السطر المنفصل خطّيّا، مثلما هو الشأن في الشعر المنظوم وفق معايير النظم التقليديّ، بينما تتوخّى

---

(37) انظر أدونيس 75.

(38) Delville, Michel. The American Prose Poem: Poetic Form and the Boundaries of Genre. Gainesville, FL: University of Florida, 1998, p. 3. file:///C:/Users/Aloui%20Taoufik/Downloads/THE_AMERICAN_PROSE_POEM_POETIC_FORM_AND.pdf

(39) بيّنت سوزان برنار مختلف التطوّرات في مراحل تاريخيّة مختلفة، وأبرزت مختلف الأشكال والخصائص منذ القرن التاسع عشر إلى حدود منتصف القرن العشرين:
Bernard, Suzanne. Le Poème en Prose de Baudelaire jusqu'à nos Jours. Nizet, Paris, 1959.

(40) أنظر داغر 367.

(41) Voir Baudelaire. Le Spleen de Paris

وهذا الديوان يمثّل قصيدة النثر عند شارل بودلير. وقد عُرّب تحت عنوان سأم باريس قصائد نثر صغيرة، شارل، بودلير، الأعمال الشعريّة الكاملة، ترجمة رفعت سلام، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2009.

(42) Perloff, Marjorie. "Book Reviews: Michel Delville's The American Prose Poem: Poetic Form and the Boundaries of Genre The prose poem". An International Journal Volume, vo. 8, 1999, p. 1. https://digitalcommons.providence.edu

(43) Voir Delville 14

(44) Voir Bernard 111

(45) Voir Bernard 112

(46) أنظر بزون 107-113.

(47) أنظر في تعريف قصيدة النثر، بزون 57-60.

(48) أنظر بزون 66.

قصيدة النثر أسلوب الكتابة النثريّة"[49] والمقصود بهذا نظام الفقرة المعتمد في الكتابة النثريّة[50].

وقد عبّر شربل داغر عن هذا بثنائيّة "السطر المنقطع"، و"السطر المتّصل" الذي قصد به الفقرة. فالأوّل هو "الذي يتوقّف طباعيّا وينتقل إلى سطر تال، من دون مبرّر نحويّ، وهو ما ليس معروفا في النثر عادة، بل في الشعر القديم أو الناشئ"[51] في حين أنّ "السطر المتّصل"، "لا يتمثّل في هيئة طباعيّة ذات سطر "منقطع" [...]، فالهيئة الطباعيّة تتمثّل في "هيئة ذات سطر "متّصل"، أي ما تتوالى جمله دون توقّف، من سطر إلى آخر، كما في أيّ نصّ نثريّ"[52] والذي يعنينا هنا أنّ قصيدة النثر، كما مارسها بودلير في ديوانه المذكور، تستند إلى نظام الفقرة، وهو وحدة نظام الكتابة النثريّة، فالمشترك بين قصيدة النثر، والكتابة النثريّة هو وحدة المحمل الخطّيّ، والهيئة الطباعيّة مع اختلاف الأجناس الأدبيّة.

فقد استفادت قصيدة النثر العربيّة من المفهوم الغربيّ المحرّر للقصيدة من الوزن والقافية، غير أنّها بقيت عموما في الممارسة بنظام السطر المنقطع، لا نظام الفقرة. ولا شكّ أنّ الاختلاف في التصوّرين البودليري وما رسب في الثقافة العربيّة سيولّد في الممارسة الشعريّة العربيّة شكلين مختلفين من حيث نظاما الفقرة والسطر المنقطع، ذلك أنّه "إذا عدنا إلى قصيدة النثر في الممارسة الشعريّة العربيّة وجدنا أنّها تجمع بين الشكلين، أي ما يدرج عند الغربيّين في قصيدة النثر، وما يدرج عندهم في الشعر الحرّ"[53]، وهذا ما وعى به أدونيس، وسايره[54].

والذي يعنينا هنا أنّ هذه الثنائيّة القائمة على نظامي الفقرة، والسطر المنقطع، من محدّدات نوع التلقّي في الثقافة الفرنكفونيّة باعتبارها مهدا لقصيدة النثر، شعرا وتنظيرا نقديّا، وقد تجذّرت فيها تقاليد شعريّة نقديّة بقي صداها إلى اليوم، ذلك أنّ هذه القصيدة بالمفهوم الغربيّ قد حافظت عموما على أصولها الأولى التي تؤمّن ضربا من التلقّي المعاصر وإن تغيّرت بعض ملامح الذائقة الشعريّة. وتمثّل ثنائيّة الفقرة والسطر المنقطع قرينة أساسيّة، تؤسّس التلقّي البصريّ من زاوية سيميائيّة.

التلقّي البصريّ لقصيدة المدوّنة

إنّ ثنائيّة الفقرة (السطر المتّصل)، والسطر المنقطع ذات مرجعيّة سيميائيّة بصَريّة، فاختلاف التوزيع الفضائيّ الطباعيّ على محمل الكتابة، وتفاوت مساحة البياض، مقياس إجرائيّ هامّ للتفريق بين هذين الضربين من الجنس الشعريّ بما يساهم في التلقّي في الثقافة الفرنكفونيّة.

وقد ذكر رومان جاكبسون Roman Jakobson في هذا، أنّ العلامة البصَريّة فضائيّة، وأنّ العلامة السمعيّة زمانيّة، ومن خصائص العلامة البصَريّة المركّبة، في رأيه، أنّها تتّسم بمكوّنات متزامنة في حين أنّ العلامة السمعيّة المركّبة ذات مكوّنات متعاقبة، ويتمثّل الفرق الأساسيّ بينهما في أنّ التمثيل البصَريّ يُرى من وهلة واحدة، في حين أنّ التمثيل السمعيّ يجري في الزمان بتدفّق ما، ويثير سمعنا بصفة متعاقبة[55]. وما يعنينا هنا هو هذا التلقّي البصَريّ ذو الوهلة الأولى الذي يمكن أن يحدّد به المتلقّي الفرنكفونيّ جنس القصيدة بمفهومه، أقصيدة نثر هي أم قصيدة من الشعر الحرّ بمفهومه الغربيّ؟

وإذا افترضنا في المتلقّي الفرنكفونيّ أدنى الحدوس اللغويّة والمعارف الشعريّة، مع افتراض بديهيّ بأنّه أمام نصّ شعريّ، فإنّه سيكون قادرا على التفريق بين هذين الضربين من الشعر انطلاقا من تفريقه بين الفقرة والسطر المنقطع باعتبار افتراضنا بأنّ تلقّيه قائم على التقاط صورة بصريّة، مدارها طباعيّ كمّيّ، يقوم على الكثافة أو عدمها، وهي خصيصة من خصائص التلقّي البصريّ.

ويمكن أن يندرج هذا التلقّي ضمن "السيميولوجيا الغرافيكيّة"، Sémiologie graphique/ Graphic semiology، وهي مجموعة قواعد تسيّر الاستعمال العقلانيّ للغرافيك، فالسيميولوجيا الغرافيكيّة تُستنتج من البنية ومن خصائص التلقّي البصَريّ"[56]. وقد قسّمنا، في ضوء المقياس البصريّ، التلقّي إلى نوعين، تلقّ تناسبيّ، وثانٍ غير تناسبيّ.

---

(49) النصري، فتحي، "قصيدة النثر بين النموذج والمنجز"، مجلّة مسار، ع 88-89، تونس، 2009، ص. 114.

(50) لا يعني اعتماد قصيدة النثر عند شارل بودلير على نظام الفقرة ضربا من النمطيّة المطّرد الذي يبدو على هيئة طباعيّة واحدة، فثمّة نقاش في انتظامها، وفي الفراغ الفاصل بين فقرات القصيدة خصوصا أنّ بعض قصائد النثر عند بودلير نشرت في الصحف بطريقة مختلفة نسبيّا في التوزيع الفضائيّ عن نشرها في الطبعة الأصليّة لديوان Le Spleen de Parisلسنة 1869، أنظر في هذا :

Hirota, Daichi. Espace et Poésie chez Baudelaire : Typographie, Thématique et Énonciation. Littératures. Thèse de doctorat Littérature française, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2011, pp. 102-108.

(51) أنظر داغر 94.

(52) أنظر داغر 119. ويستشهد في الصفحة نفسها ببعض الفقرات للاستدلال على قصائد نثريّة عربيّة مكتوبة بنظام الفقرة. وانظر أمثلة من قصيدة النثر التي تعتمد السطر المتّصل كما اعتمدها بعض الشعراء العرب في أربعينات القرن الماضي وما بعدها في المرجع نفسه، 118-122.

(53) أنظر النصري 116.

(54) أنظر أدونيس 80.

(55) Jakobson, Roman. Essais de Linguistique Générale. Rapports Internes et Externes du Langage. Éditions de Minuit, 1973, Paris, p. 108.

(56) Bertin, Jacques. "La Graphique." Communications, no. 15, 1970, p. 172.

لا نشتغل هنا بالفويرقات بين السيميولوجيا مثلما وضعها صاحبها فرديناند دي سوسير والسيميائيّات كما أسّسها شارل بيرس.

التلقّي التناسبيّ:

نقصد به تناسب قصيدة النثر في المدوّنة مع قصيدة النثر بالمفهوم الغربيّ، وهو ما يناسب التلقّي في الثقافة الفرنكفونيّة. وقد صنّفناه إلى تطابقيّ وغير تطابقيّ، وقصدنا بالتطابق أو عدمه تلاؤم القصيدة في لغتها الأصليّة مع لغة التلقّي أو عدمها.

- ***التلقّي التناسبيّ التطابقي***

نقصد به تناسب قصيدة النثر في المدوّنة مع قصيدة النثر بالمفهوم الغربيّ مفهوما وممارسة، فإذا نظر المتلقّي الفرنكفوني إلى القصيدة في لغتها الأصليّة وفي اللغة الفرنسيّة، عرف بالتلقّي البصريّ ما بينهما من تناسب على مستوى الشكل استنادا إلى نظام الفقرة. وبديهيّ أن يكون التلقّي نفسه حتّى إذا اكتفى المتلقّي بالنظر إلى القصيدة في اللغة الفرنسيّة. وقد جسّد هذا التلقّي التناسبيّ ضربان:

- **قصائد بكلّيّتها:**

- قصيدة "غيبات ركاميّة فوق هيوستين": (الخنيزي، 4-7)
- قصيدة "مصافحة": (الخنيزي، 84-87)

- **مقاطع من قصائد:**

- قصيدة "تمارين الوحش": (الفقرتان الأخيرتان: أحمد الملاّ، 70-71).
- قصيدة "هيوستن شهوات مصفّدة": (أحمد الملاّ، الفقرتان الأخيرتان، 106-107).

واللافت للنظر هنا أنّ قصيدة الشاعر غسّان الخنيزي "غيبات ركاميّة فوق هيوستين"، وموضوعها مدينة هيوستن بالتكساس، وكذلك الفقرتان الأخيرتان من قصيدة "هيوستن شهوات مصفّدة" للشاعر أحمد الملاّ، وموضوعها كذلك مدينة هيوستن، كانتا بشكل قصيدة النثر بالمفهوم الغربيّ، فكأنّ هذه المدينة الممثّلة للحداثة، تماما كما باريس عند شارل بودلير، لا يناسبها إلاّ شكل الشعر الحداثيّ.

التلقّي التناسبيّ غير التطابقيّ

لقد لاحظنا في هذه المدوّنة تحويل قصائد نثريّة في النصّ الأصليّ، قائمة على نظام السطر المنقطع، إلى قصيدة نثر في لغة التلقّي قائمة على نظام الفقرة، بالمفهوم الغربيّ، وهذا التصرّف في الهيئة الطباعيّة من تصرّف الناشر، ولا نرى له موجبا، ولا نعرف له سببا. وقد تجسّد هذا في:

- قصيدة "العائلة": (الحرز، 14- 17).
- قصيدة "قريبا من جسدي": (الحرز، 36-39).
- قصيدة "الأصدقاء": (الحرز، 78-79)، واللافت للنظر هنا ضمّ المقطعين الأوّلين في اللغة الأصليّة (78) في فقرة واحدة في لغة التلقّي (79).

ونوضّح فيما يلي مقصدنا بمقطع من قصيدة "العائلة" للشاعر محمّد الحرز في نصّها الأصليّ بنظام السطر المنقطع (14) وما يقابلها في نصّ التلقّي بنظام الفقرة (15):

"حينها تتخيّر أفضلهنّ،
كي توقعه في الشباك،
بعدها تعلن عن انتصارها الكبير
الأسماء في يدي، وفي اليد الأخرى أنفاس الهاربين
إلى المستقبل بلا مأوى".

تُرجمت هذه الأسطر المنقطعة في فقرة واحدة، وتبدو في صفحة الترجمة من الديوان على هيئة فقرة بيّنة تماما كما في كتابة النثر:

À ce moment précis, elle choisissait le plus beau d'entre eux pour le

Faire tomber dans son escarcelle et ce n'est pas qu'après qu'elle annonçait

Sa grande victoire : Les noms dans une main et dans l'autre les souffles

De ceux qui fuient, sans refuge, vers l'avenir.

بناء على هذا، يلحظ المتلقّي الفرنكفونيّ أنّ بين النصّين، الأصليّ والمترجم، فرقا بصَريّا في الشكل والهيئة الطباعيّة استنادا إلى ثقافة بصَريّة، يمكن أن تفرّق بين الفقرة والسطر المنقطع من الوهلة الأولى بصفة شكلانيّة مجرّدة من المعاني الشعريّة.

ونعتقد أنّ هذا التلقّي التناسبيّ غير التطابقيّ المجسّد في نقل قصيدة النثر – أو مقطع منها– إلى شكلها الغربيّ لا يؤمّن لها التلقّي الملائم باعتبار أنّه نقل غير فنّيّ، لم يتأسّس على بنية شعريّة متينة، إذ بنيتها التي وضعت لها في المهد قد خالفتها في لغة التلقّي. وهذا الضرب مخالف للضرب الأوّل الذي يناسب قصيدة النثر بالمفهوم الغربيّ، ويجد صدى مباشرا في التلقّي في الثقافة الفرنكفونيّة، وهو ما لا يتوفّر البتّة في النوع التالي.

التلقّي غير التناسبي

نعني به أنّ قصيدة النثر بالمفهوم العربيّ القائم على نظام السطر المنقطع قد ترجمت بصفة وفيّة إلى الفرنسيّة بنظام هذا السطر، وهو ما يعتبر في التلقّي الفرنكفونيّ من الشعر الحرّ، ولذا اعتبرنا هذا النوع من التلقّي غير تناسبيّ، فشكل قصيدة النثر في اللغة الأصليّة لا يناسب مفهوم هذه القصيدة في لغة التلقّي.

وتجسّد أغلب قصائد المدوّنة، عدا ما استثنينا في النوع الأوّل، هذا النوع من التلقّي، ولتوضيح الالتزام بالسطر المنقطع دون الفقرة، نكتفي بمثال قصير من قصيدة "كهل في طنجة" للشاعر محمّد الحرز، (32-33):

الحقيقة ترفع رأسها ببطء	La vérité soulève lentement la tête
بعد غيبوبة طويلة	Après un long évanouissement
في الكلام.	Dans la parole

ويمكن، بناء على كلّ هذا، أن نصنّف قصائد المدوّنة، بالنظر إلى التلقّي الفرنكفونيّ المستند إلى المفهوم الغربيّ لقصيدة النثر، إلى أربعة أصناف:

- قصائد نثريّة بنظام السطر المنقطع تعتبر في لغة التلقّي شعرا حرّا بالمفهوم الغربيّ.
- قصائد نثريّة بنظام الفقرة، ماثلت في لغة التلقّي شكل قصيدة النثر بالمفهوم الغربيّ.
- مقاطع من قصائد نثريّة بنظام الفقرة ماثلت في لغة التلقّي قصيدة النثر بالمفهوم الغربيّ.
- قصائد نثريّة بنظام السطر المنقطع تحوّلت في لغة التلقّي إلى قصائد نثر بالمفهوم الغربيّ.

وتدلّ قصائد النثر بنوعيها في المدوّنة، بنظام الفقرة ونظام السطر المنقطع، على اختيار واع في الكتابة، وتنبئ عمّا نجده في الممارسة العربيّة لقصيدة النثر عبر مراحلها التاريخيّة الممتدّة.

وإضافة إلى هذا التصنيف المبين عن نوعي القصائد في المدوّنة وأضربها، لاحظنا كذلك ضروبا من الكلّيّات الشعريّة التي نقصد بها أوجه اشتراك مطّردة في المدوّنة[57]، تعتبر بمثابة "الأثر" الذي يمكن أن يحدث وقعا ما في المتلقّي، فاشتراك أربعة دواوين، أو بعضها، في هذه الكلّيّات خصيصة هامّة، وسمة لافتة للنظر. وقد وزّعنا هذه الكلّيّات إلى ثلاثة مباحث، سمّيناها "كلّيّات القصائد على المقاصد"، و"الكلّيّات الفنّيّة"، و"الكلّيّات الدلاليّة".

كلّيّات القصائد على المقاصد:

قصدنا بالكلّيّات الشعريّة ما بين الدواوين الأربعة من مشترك[58] في المواضيع الشعريّة، وهي كلّيّات استمددْناها من حفريّات نصّيّة في المدوّنة، واستقراء للظواهر المدروسة، وتتبّع للقرائن الدالّة على ذلك. ويمكن أن نعدّ بها الدواوين الأربعة "جمعا في صيغة المفرد"، أو "مفردا في صيغة الجمع" في إشارة إلى قيمة هذه الكلّيّات في إبراز أوجه الاشتراك وإن كتبها جمع من الشعراء.

وقد اختصّت "كلّيّات القصائد على المقاصد" بأنّها حديث اللغة الواصفة، أي القصيدة، واللغة الموصوفة، وهي المقاصد التي تعبّر عنها هذه القصيدة، إذ تتناسب اللغتان، وتتجانسان في انصهار ملحوظ، تماما كـ"الكلام على الكلام". ونورد فيما يلي مقاصد أربعة، تعتبر عموما من أهمّ لوازم قصيدة النثر وسماتها، وهي الماهية، والتلقّي، والحداثة، والغموض.

الشعر على الشعر والتلقّي

تكوّن هذا المبحث من عنصرين، عنصر الشعر واصفا الشعر، وعنصر الشعر معبّرا عن التلقّي:

الشعر على الشعر

قصدنا بحديث الشعر على الشعر أن يكون الشعر واصفا وموصوفا، فهو اللغة "الشاعرة"، وهو موضوع القصيدة، وقد تجلّى هذا في مظاهر مختلفة، منها أنّ الشاعر غسّان الخنيزي يعرّف الشعر، في أسلوب مفهوميّ صريح مخصّصا كامل قصيدة "في المعنى" لهذا التعريف، وها مطلعها:

"الشعر كلام قليل
يكون لك متى استيقظت من غفوتك
أيّها الشفّافُ في المنام- المعتمُ في اليقظة".

فالشعر كائن نطقيّ بمقدار قليل، نعلم ميقات نزوله وشفافيّته وعتمته، هو كائن يختزل الكون بلغة مقتضبة، فيسع الكون، ويمتلك اللغة. والشعر موضوعا جسّده كذلك الشاعر أحمد الملاّ كامل قصيدة "تمثال الشاعر"، وصوّره بصفة شاعريّة حديقةً، والقصائد أشجارها[59]:

"أبواب حديقتي سبعة مشرعة على العشب،
شجر مصطفّ،
ورود مائلة من قلّة القاطفين".

---

(57) فضّلنا اعتماد عبارة أوجه الاشتراك ومرادفاتها، للتعبير عمّا يوجد من أشباه وتماثلات بين دواوين المدوّنة على اعتماد مصطلح "التناصّ"، فلا تسمح حدود البحث في الخوض في إشكالات اصطلاحيّة مفهوميّة.

(58) عندما نتحدّث عن مشترك في المدوّنة، فإنّه لا يعنينا في هذا الشاعر المستعير والشاعر المستعار منه، وذكرنا أنّ هذا شبيه بهذا لا يعني تحديد أولويّة أو نصّ مرجع، ونصّ مستفيد منه. وبالمقابل اعتمدنا مصطلح "التناصّ "في وصفنا للرمز في المدوّنة لمناسبته المقاصد مثلما نرى لاحقا.

(59) أنظر كذلك في ديوان الملاّ أحمد، اصطدام الشاعر بمرآة الكلام، 30، وغياب كتابة الشعر في قصيدة "مطر"، 58، وعجز الكلمات، 98، وكتابة الشاعر عن نفسه، 118.

أمّا ماهية الشعر فـ"إشارات في مخبأ الوجود"، هذا ما عبّر عنه الشاعر محمّد الحرز في قصيدة "قصائد قصيرة":

"ليس الشاعر سوى صيّاد إشارات،
والوجود مخبؤها الدائم
وما عليه سوى أن يطلق سهام كلماته مثل طعم،
ثمّ ينتظر".

تعريف يكاد يكون فلسفيّا، مرجعه "الوجود بالقوّة"، و"الوجود بالفعل"، فقد صوّر الشاعر محمّد الحرز[60] الوجود مخبأ الكلمات، وما على الشاعر إلاّ أن يخرجها إلى "الوجود بالفعل" بإطلاق سهامها. غير أنّ الوجود الشعريّ قد يكون هو نفسه مؤدّيا إلى موت الشعر، وقد عبّر عن هذا الشاعر صالح زمانان:

"فلا تحزن أيّها الشاعر التعيسُ
قطعان من أشعارِك الماضيةِ
ستموت في هجرة التكرارِ
لكنّها
سترسم طريقَ أجمل قصائِدك
إلى موطنها المعبّأ بالأغاني والقشعريرةِ
إلى الجحيم!".

ويكمن مدار هذا المقطع في أنّ الحياة يمكن أن تخرج من الموت، فالقصائد الجميلة قد تولد من موت الأشعار الماضية بفعل التكرار، والشعر الذي يجدّد نفسه مهتد إلى طريق الجمال الشعريّ.

والطريف أنّ القارئ لديوان بودلير يلحظ بداهة محور "الشعر على الشعر". فقد تواتر فيه موضوع الشعر والشاعر بصفة بيّنة ملحوظة، مطّردة، حيث يتخاطب بودلير مع ذاته المصوّرة في شعره في محاورة شاعر بشريّ تاريخيّ لكيان فنّي شعريّ، يبرز في ذلك صفات الشاعر ودوره، وبعض جوانب حياته[61]، وقد قرنه أحيانا بالفيلسوف[62] في إخراج للشعر إلى رحاب أوسع في الفكر.

الشعر على التلقّي

قصدنا أن يكون التلقّي موضوعا في القصيدة، وصوره في المدوّنة مختلفة، اِقترنت عموما بسلوكات فرديّة، ومشاهد يوميّة، من هذا أنّ المقطع الشعريّ السابق للشاعر محمّد الحرز قد تضمّن إحدى هذه الصور، إذ يطلق الشاعر "سهام كلماته وينتظر" أثرها في أنفس متلقّيها في وعي منه بأثر الشعر، وما يحدثه من ردود مختلفة مقترنة بالمتلقّي وثقافته. فمشهد التلقّي هنا تداوليّ، يلقي فيه الشاعر عصاه لتسعى، فيرصد تفاعل المتلقّين مع سحرها الشعريّ.

كذا الشاعر أحمد الملاّ في تلقّ يبرز مأساة القصيدة، إذ يقول في قصيدة "تمثال شاعر":

"فكلّما أعلنتُ عن ولادة شجرة
رُجمت بأحجار مقلوعة من سوري".

تلك هي القصيدة، شجرة لم تعجب الناظرين، شيطان وجب رجمه، وكائن غريب في بيئته، لا تلقّي له إلاّ الصدّ والرفض[63]. وقد عبّر الشاعر صالح زمانان، في قصيدة "كهل في طنجة"، في مشهد تداوليّ عن تلقّ مخصوص، (4-6):

"جلست بعيدا عنه على طرف النافورة الخاربة
وقرأت له قصيدة من هناك
ودون العالمين
نظر إليّ بهدوء
لم يكن محدّقا
بل مستريحا في البصر
مثل آلة
أو نمر قتيل".

تلقّ طريف، ذو صورتين متكاملتين، الأولى يصبح فيها الشاعر قارئا لقصيدة هو كاتبها، فهو متلقّيها وقد ظنّت أنّها خرجت عن طوعه، وهو قارئُها يخبرها أنّ "حقوق الشاعر محفوظة"، كذا قراءة كلّ الشعراء أشعارهم. أمّا الصورة الثانية فمقترنة بالكهل الذي يجيب عن قراءة الشعر بقراءة هادئة على مدّ البصر في تفاعل الحواسّ مع بعضها بعضا، فحاسّة البصر صوّرها الشاعر صالح زمانان[64] في تفاعل مع حاسّة السمع في تلقّ بصريّ يحتاج إلى قراءة سيميائيّة.

وتتجلّى خصيصة التلقّي كذلك عند الشاعر محمّد الحرز، ففي قصيدة الحزن، تواصل طريف بينه وبين الحزن:

"الآن وأنا أنظر إلى عيني أمّي
على سرير مرضها

(60) أنظر كذلك، في ديوان الحرز، محمّد، مواضيع أخرى متعلّقة بالشعر والقصيدة، مثل أصالة الشعر في العائلة، 8، والولادة من الشعر، 20، واشتعال حطب القصيدة، 54، ونفض الغبار عن القصائد السابقة، 108، والقصيدة ملجأ زمن التيه، 110، وقصيدة الشاعر ملجأ حروفه، 118.

(61) أنظر في هذا ديوان بودلير المعتمد، الصفحات: الصفحات: 28، 29، 150، 153، 155، 170، 174-175، 180.

(62) أنظر في هذا ديوانه المعتمد، الصفحات: ص. 31، 102، 121.

(63) أنظر كذلك في ديوان الملاّ، أحمد، مظاهر الصدّ والرفض لقصائد الشاعر، 44، وتلقّي الشعر القائم على التذكّر، 30، والقراءة والتلقّي 74، وأثر صرخة الشاعر وضحكته وجملته القصيرة، 86-88.

(64) أنظر في ديوان زمانان، صالح، تلقّي الموطن لأجمل القصائد بعد موت يصنع في هجرة التكرار قصائد جديدة جميلة، ص. 70.

رأيته واقفا إزائي
هامسا في أذني:
لقد كسرتُ الباب
وخرجت من القصيدة
التي أهديتَها لأمّك".

فههنا ليس من القيم أن تتلقّى الأمّ من ابنها الشاعر القصيدةَ الهديّةَ والحزن كامن في القصيدة، فالمشهد يقتضي أن يكون التلقّي مناسبة فرح، لهذا "كسر الحزن باب القصيدة " وغادرها في تماه مع الشاعر، وتناسب مع المقام(65).

القصيدة على لوازم القصيدة

عنينا ما يكون في قصائد المدوّنة من مواضيع قصيدة النثر التي تعتبر بمثابة لوازمها التي عرفت بها، وأهمّها صفتا الحداثة والغموض.

الشعر على الحداثة

بعد أن بيّنا في المبحث الثالث علاقة شكل القصيدة بهذه الحداثة، نبرز هنا حديث الشعر عن حداثة الشعر في المدوّنة، فقد أبرز الشاعر صالح زمانان وعيه بالشعر الحداثيّ:

"العسراواتُ بناتُ "هيرا" [...]
من أحبّهنّ.. سينام بمنةَ السرير
ولن يُجيد رقصة الإيقاع البطيءِ
لكنّه سعيد للأبدِ..
ونابه للفراشات، والشعرِ الحداثيّ".

فههنا عطف الشعر الحداثيّ على الفراشات بجامع الجمال والتحليق، جمال الشعر الحداثيّ ممثّلا في قصيدة النثر(66)، والتحليق عاليا في تجاوز للقصيدة العموديّة و"الشعر الحرّ"، تجاوزٍ يشبه الشعر المتقدّم عند الشاعر أحمد الملاّ(67) في قصيدة "تمثال شاعر":

"أبواب حديقتي سبعة مشرّعة على العشب،
شجر مصطفّ،
ورود مائلة من قلّة القاطنين،
كرسيّ طويل قوّسه غيابُهم
وها أنا في آخر الحديقة
واقف
بخطوة متقدّمة عن صفّ الشجرات العتيقة".

فههنا حديقة شعريّة بسبعة أبواب تماما كأبواب الجنّة، وقصائد منتظمة شبيهة باصطفاف أشجار الحديقة، لكنّ الشاعر واقف "بخطوة متقدّمة عن صفّ الشجرات العتيقة"، فشجرته متقدّمة عن العتيقات تقدّم قصيدته النثريّة على القصيدة العموديّة وقصيدة "الشعر الحرّ".

كذا نجد للصورة البصريّة السابقة القائمة على التقدّم والتجاوز صورة صوتيّة شبيهة، عبّر عنها الشاعر محمّد الحرز، (116):

"دع القصيدة تصرخ، لا تمسح على رأسها،
ربّما يستيقظ ذئب القلب
ويعود أدراجه إلى الغابة".

صورة شعريّة قائمة على دعوة القصيدة للصراخ تعبيرا عن إعلان تمرّد شعريّ، يعود به ذئب القلب، إلى غابته وقد وعى أنّ القصيدة باتت صارخة، راغبة في التحديث. ويظهر هذا التحديث كذلك في تعريف الشاعر غسّان الخنيزي للشعر، (64):

"الشعر كلام قليل
يكون لك متى ما استيقظت من غفوتك [...]
كلام قليل يقال في الترحاب
...".

وهذا التعريف للشعر لافت للنظر في أسلوبه ومحتواه، فقد عدل الشاعر غسّان الخنيزي عن تعريف القدامى "الشعر كلام موزون مقفّى" إلى "الشعر كلام قليل..." في إشارة إلى التخلّي عن الوزن والقافية بما يناسب قصيدة النثر، مظهر الحداثة الشعريّة شكلا ودلالات.

لقد عبّرت قصيدة النثر، باعتبارها شكلا شعريّا حداثيّا، عن نفسها في الصور الشعريّة المذكورة بما يساهم في التلقّي في الثقافة الفرنكفونيّة، ذلك أنّ أصولَ هذه القصيدة الفرنسيّةَ قد ارتبطت بالحداثة، وبجماليّة أسّسها بودلير، ونجح في تطويرها في قصائده النثريّة في ديوانهLe Spleen de Paris(68). ونضيف إلى سمة الحداثة سمة الغموض العالقة بقصيدة النثر في مفهومها الغربيّ.

الشعر على الغموض

إنّ القارئ لقصائد الدواوين الأربعة يلحظ أنّ مفرداته من حقل معجميّ بيّن واضح، لا نحتاج معه إلى معجم يفسّرها، فهي كلمات من المتداول العربيّ الفصيح، غير أنّ هذه الفصاحة ليست غاية في حدّ ذاتها، فلم يقصد منها شعراء المدوّنة تكلّفا لغويّا، ولا تصنّعا لفظيّا، ولا تعقّدا معنويّا ينتج دلالة

(65) أنظر كذلك في تلقّي القصيدة صورة اشتعال حطب القصيدة، الحرز، محمّد 54.
(66) أنظر ضرورة أن يجدّد الشعر نفسه حتّى لا يميته التكرار في ديوان زمانان، صالح 70.
(67) وانظر كذلك أنّ الكتابة عند الشاعر فعل متواصل لا ينتهي وإن متّى نفسه بالكتابة الأخيرة، الملاّ، أحمد 118.

(68) Stout, John C. "Le Poème en Prose: Genre Moderniste Hybride". Delhousie French Studies, V. 111, Winter 2018, p. 77.

شعريّة غامضة بدرجة ما، فمن البسيط المعجميّ والرمزيّ قد يخرج غموض شعريّ، تحتاجه قصيدة النثر نفسها باعتباره أحد مقوّماتها.

ولا ريب أنّ من شأن هذه الخصيصة اللغويّة أن ترفّع من درجة المقروئيّة، وأن تساعد على تأمين ضرب من التلقّي، فالتكلّف المعجميّ لا يبدع شعرا، غير أنّ هذه البساطة اللغويّة لا تعني البتّة بساطة شعر المدوّنة، فمن البساطة صور شعرية ذات درجة من الغموض ترفّع شعريّته، إذ الغموض من خصائص الشعر الحديث مجسّدا خصوصا في قصيدة النثر. وفي هذا، إعتبر عبد الناصر عبد الحميد هلال أنّ قصيدة النثر قد استغنت عمّا زاد عن الدلالة الضروريّة، وتجاهلت القوالب الشعريّة الجاهزة، وقطعت مع مألوف الذائقة، وسائد التلقّي الشفاهيّ، و"كانت تدرك أن الغموض في الشعر خصيصة وليس اتهاماً أو عيباً، لأنّه يكشف رؤية، ويعرّي حالة، يكمن في المستحيل ويتطاول في الشكّ. القصيدة صادرة عن الانفعال والعاطفة وهما يتّسمان بالغموض و(الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة وذلك هو قوام الشعر)، على ألاّ يتحوّل هذا الغموض من سمة فاعلة في الشعريّة الجديدة إلى نوع من التعالي والاحتجاج والفراغ"[69] فالغموض ذو وظيفة أساسيّة في هذه الشعريّة.

وإذا سلّمنا بهذه المقروئيّة، نكون قد أمّنّا كذلك، ضربا من الترجمة ينتج بدوره درجة من التلقّي، تبقى بداهة رهينة ثقافة القارئ، ومدى قدرته على فهم الإنتاج الدلاليّ الترجميّ، وتفاعله مع نسق من غموض، يتطلّبه الإبداع الشعريّ نفسه، وتولّده قصيدة النثر ذاتها.

غير أنّ الغموض ضروب، منه ما يؤسّس قطيعة تخرجه عن الدائرة الإبداعيّة، ومنه "ما هو واجب الوجود في الشعر، ومن ثَمّ يمثّل ظاهرة إيجابيّة في الكتابة الجماليّة"[70] ونعتقد أنّ هذا الضرب من واجب الوجود الشعريّ يمثّل خصيصة إبداعيّة في المدوّنة المدروسة تؤمّن درجة من التلقّي، فهو "الغموض الناتج عن الجدّة الشعريّة، أو كثافة الطاقة الشعريّة، على نحو يجعل النصّ الشعريّ قابلا لتعدّد القراءات قابليّة تبرهن على أدبيّته، وفي الوقت نفسه تكشف عن خصوصيّة الغموض داخله، وتحوّل الغموض من عنصر هدم إلى عنصر بناء، وتبعده عن كلّ صبغة سلبيّة أو معنى تهجينيّ، فتجعل منه علامة من علامات سموّ الكلام في النصّ، وشعريّته الملحوظة، وخلوده المؤمّل. هذا هو الغموض الواجب الوجود في الشعر"[71] ذاك هو الغموض الشعريّ، فعل سامٍ يسمو بالشعر إلى درجة من الشعريّة، ويرتدّ مساهما في الدلالة وقد ظُنّ أنّه معمٍّ لها.

ومن فضائل هذا الغموض إنتاجُ تعدّد تأويليّ يفتح دائرة التلقّي لتعدّد من القراءات، ويصنع شعريّة يساهم فيها القارئ برصد أوجه الإبداع. غير أنّ الغموض في المدوّنة قد تجاوز اللغة الواصفة إلى اللغة الموصوفة، فأصبح هو نفسه موضوعا في القصيدة، قصدنا الغموض على الغموض. من هذا أنّ الشاعر أحمد الملاّ في قصيدة "صدفة لم تكتمل"، يذكر أنّه يكتب بلغة غامضة،:

"أكتب بلغة غامضة في ليل
تترجمينها في مكان ما، من العالم
الآن فقط
تتقابل أطراف أصابعنا"

فهذا غموض واع، يصرّح به الشاعر في ليل يزيده غموضا، وكأنّه ينبّه المتلقّي إلى ضرب من التفاعل مع القصيدة، وهو غموض تترجمه مخاطبتُه في مكان ما من هذا العالم، في لحظة ما، ترجمةً خاصّة، ليس فيها إلاّ التقاء أطراف الأصابع[72]، إذ ينْجم المجاز متجاوزا اللغات الطبيعيّة لتكتب هذه الأطراف في جناح الليل كتابة سيميائيّة غامضة، عابرة للأماكن، لكنّها ضروريّة، فالغموض الشعريّ طريق إلى الإبداع.

ونجد لهذه الكتابة الغامضة في قصيدة النثر مرجعيّة نظريّة عند برنار سوزان التي رأت أنّه على الشاعر، بالنظر إلى قيود فنّه الشعريّ، أن يجعل من اللغة استعمالا غامضا، يمكّنه من التعبير والخلق، وذلك حتّى يمثّل العالم، ويُشعرنا بكون مختلف، ويمنح جمال الكلمات ونغمّيتها، الأهمّيّة الكبرى[73].

فههنا غموض وظيفيّ، يتجاوز دوره في سياقه الذي يتحرّك فيه إلى رؤية للّغة في علاقتها بالكون، ودلالاتها الأولى وما حفّ بها، فالغموض طريقة تعبير، لا تعدم التواصل مع القارئ، ولا ينقطع بها التلقّي، ذلك أنّ الغموض إذا تجاوز درجات "واجب الوجود"، إنخفضت درجات من التلقّي قد تصل حدّ التعمية، وفي هذا يقول أحمد بزون: "يفرّق النقّاد بين الغموض والتعقيد، أو الغموض والتعتيم، فهناك نصوص تشفّ إلى دلالتها، ويستطيع القارئ الملمّ بشيء من المشاركة في إضاءة النصّ وفكّ رموزه، وهناك نصوص أخرى تدخل في التعمية والفوضى المقصودة"[74]. فهذه التعمية تجعل المتلقّي في خيالات قد لا تمتّ للنصّ بصلة، وهذه الفوضى قد تعني الخروج تماما عن دائرة التواصل.

---

(69) عبد الحميد، هلال عبد الناصر، "قصيدة النثر الشعريّة وإستراتيجيّة التلقّي"، المجلّة العربيّة آراء، ع 561، جويلية/ يونيو 2023. https://www.arabicmagazine.net/Arabic/ArticleDetails.aspx?id=1595

(70) الطرابلسي، محمد الهادي، "من مظاهر الحداثة في الأدب الغموض في الشعر"، مجلّة فصول، ع. 4، سبتمبر/ أيلول، 1984، ص. 31.

(71) أنظر الطرابلسي، "من مظاهر الحداثة في الأدب الغموض في الشعر"، ص 32.

(72) أنظر كذلك احتفاء الخطأ الغامض بين الكلمات، الشاعر الملاّ، أحمد، ص. 94.

(73) Voir Bernard 658.

(74) أنظر بزون، ص 152.

غير أنّ مصطلح "التعمية" قد يعدّل السياق الشعريّ معناه مؤمّنا ضربا من التواصل، فالشاعر غسّان الخنيزي في قصيدة "في المعنى" يقول:

"الشعر كلام قليل
يكون لك متى استيقظت من غفوتك
أيّها الشفّاف في المنام – المعتم في اليقظة."

ذاك هو الشعر، ينزل عليك شفيفا في المنام، لتخرجه إلى الناس كلاما ذا درجة من الغموض يحتاجها الشعر نفسه لنحت كيانه زمن اليقظةِ، رمزِ الوضوح و"البيان". فمن الوضوح تنجم عتمة معلنة عن شعر يفصح بالغموض. وكذا يعبّر الشاعر محمّد الحرز في "قصائد قصيرة" عن ثنائيّة الوضوح والغموض بغير ألفاظها:

"دائما
أحاول ملء خزّان جسدي
بالماء،
حتّى تطفو لغتي على السطح."

فقد أخرج الشاعر محمّد الحرز هنا لغته من غموض بديهيّ تحت السطح لتطفو فوقه، فتكون بيّنة واضحة للعيان، تترقرق دلالاتٍ شعريّة مشبعة ماء وقد نبعت من جسد امتلأ بماء الحياة، وأُغني معجمه الشعريّ بصور وفنون.

لقد جسّد مبحث "المقاصد على القصائد" خصائص هامّة تتعلّق بقصيدة النثر، وهي خصائص مساعدة على التلقّي في الثقافة الفرنكفونيّة لما بيّنّاه من "آثار" يمكن أن يحدث وقعا ما في المتلقّي، ندعم هذا بما نبيّنه في المبحث التالي في مدار يتعلّق بالفنون.

الكلّيّات الفنّيّة:

نقصد هنا ما لاحظناه من مشترك بين دواوين المدوّنة في توظيف بعض الفنون المناسبة للتلقّي، وهو ما نراه في العنصرين التاليين، "قصيدة النثر فضاء فنّيّا"، و"الرمز علامة فنّيّة في قصيدة النثر".

قصيدة النثر فضاء فنّيّا

تمثّل الفنون بمختلف أشكالها إحدى الكلّيّات الكونيّة في الشعر المعاصر، وهو ما لاحظناه في المدوّنة من مظاهر لا تمثّل مجرّد أمثلة، بل موظّفة في صور شعريّة مجازيّة، من شأنها أن تتعدّد بها أوجه التأويل، فتتعدّد أوجه التلقّي. وقد تأسّست المظاهر الفنّيّة خصوصا على الصورة الصوتيّة ممثّلة في الموسيقى، والصورة البصَريّة مجسّدة في الرسم.

إنّ الموسيقى في المدوّنة ملحوظ حضورها، بيّنة مظاهرها، واللافت فيها أنّها ليست مقصودة لذاتها، فهي في تفاعل مع محيطها، وتناسب مع بقيّة الفنون، من هذا اقترانها بالرقص، إنّها "موسيقى الرقص"[75]، ففي قصيدة "عزف منفرد" للشاعر غسّان الخنيزي[76] مشهد تتبع فيه الموسيقى الصوت، ويلازمها الرقص:

"الموسيقى التي تتبع الصوتَ

موسيقى الغرفة الأخرى

التي تملأ الممرّات

براقصين جذِلين وبالنشوة

قبل أن تصلكِ".

عزف منفرد غير أنّه جماعيّ، موسيقى تتبع موسيقى، تتنادى الموسيقات في تناغم فنّيّ "يراقص الجذلين"، غير أنّ هذه الموسيقى ينتشي بها متلقّ خلناه جمادا، فكان، في القصيدة نفسها، مستمعا رهيف الحسّ، (الخنيزي، 18):

"المستمع، ليس أنا

بل الصالة، والأثاث، واللوحات، والتماثيل،

والمنفضة".

ذاك أثر الموسيقى في تحريك أحاسيس الجماد، لتشاركها المشهدَ فنونٌ تشكيليّة مثل الرسم مجسّدا في اللوحات، والنحت ممثّلا في التماثيل، تشهد على ذلك "المنفضة"، بما يحلّ فيها من بقايا سجائر، نيرانها إلى خمود، ودخانها إلى اندثار وهي تنشد حياة أطول بالاستماع إلى الموسيقى، والمشاركة في مشهد موسيقيّ حداثيّ، راقص، راسم، ناحت.

وقد بدت هذه الموسيقى باعتبارها من مظاهر الحداثة معبّرة عن موقف من القرويّ الجاهل بها، يقول الشاعر صالح زمانان، (85-86):

"القرويّ الشفيف [...]

سيتلقّى دعوة في حفلة ما

وسيعتقدون أنّه جاهل

سيقول له أحدهم

(75) إستعرت عبارة موسيقى الرقص La musique de danse من شارل بودلير: Le Spleen de Paris. p 138.

(76) أنظر كذلك ما ذكره في صورة "الموسيقى التصويريّة"، ص 10.

هل أعجبتك الموسيقى؟

الإيقاع الراقص يأتي من هذا المشدود

إنّه الطبل، يسمّى الطبل".

مشهد شعريّ ساخر من نظرة الآخر للقرويّ، وكأنّ الموسيقى ليست لغة كونيّة، وكأنّ الإحساس بها حكر على جنس دون آخر، بل كأنّ الإيقاع الراقص لا يحرّك جسد القرويّ المتّهم بجهله لآلات الموسيقى والحال أنّ الطبل من بيئته آلةً تعبّر نقراتها عن مظاهر من حياته.

وتتشكّل الموسيقى عند الشاعر أحمد الملاّ حسب سمات المدينة وطبائعها، ففي مدينة هيوستن، تخرج الموسيقى عن إيقاعها المعتاد تماما كما السماء والأرض والشجر، (106):

"في هيوستن

حيث لا أحد يرى السماءَ،

أو يمشي على أرض،

شجر جاهل

وموسيقى مهرّبة".

فالموسيقى إحدى سمات المدينة، وإحدى خصائصها الوافدة عليها، فالحضارات تتفاعل بـ"التهريب" الفنّيّ ليصبح هذا "المهرَّب" أحد ثوابت الثقافة التي تعرف بها هيوستن، تماما كما الترجمة وقد "هرّبت" من ثقافة إلى أخرى تهريبا ثقافيّا واعيا.

والموسيقى كذلك في تماه مع الطبيعة، فقد رأت الشجرةُ – اِبنةُ الحقول– في قصيدة "حقول"، في الموسيقى ما لم يره غيرها، يقول الشاعر صالح زمانان. :(36)

"كذلك ابنتها الشجرة

كلّما توارى خلفها جنديّ

تلعثمت

وتمنّت لو كان موسيقيّا".

فهنا، تمنّت الشجرة، وهي رمز الطبيعة الجميلة، أن يستبدل الجنديّ، وهو رمز الحرب، بموسيقيّ، رمزِ الفنّ والسلام والحياة لينصهر جمال الطبيعة مع إبداع الموسيقى. وليست هذه الصورة مجرّد عابر سبيل في ديوان الشاعر صالح زمانان، إنّما هي رؤية للحياة، وتمثّل للفنون ودورها، فالموسيقى عنده رمز الحداثة مقترنة بالأصالة، فالكمنجة رفيقة الناي، في قصيدة "حقول"، ورفيقة عود عراقيّ في قصيدة "انتحار"[77].

وقد مثّل الرسم كذلك مظهرا فنّيّا في المدوّنة، وسمة حداثيّة لافتة للنظر، فالشاعر أحمد الملاّ في وصف لمشهد رسم، يأمر فيه الرسّامُ المرأة بوضعيّة رسم ما، ويرجوها ألاّ تتحرّك حتّى لا ترتعش الصورة:

"قفي مائلة على قدم
أو اضطجعي بزهوِ ما استدارَ،
لا تتحرّكي،
نسِيَنا البردُ،
يدي ترجُف،
وتغوص الفرشاة في اللوحة."

غير أن مشهد الرسم قابل للتأويل، إذ يرحل به المجاز إلى أكثر من قراءة، إلى مشهد قد يُؤوَّل إلى إيحاءات جنسيّة بقرائن الاضطجاع وغوص الفرشاة في اللوحة.

وفي قصيدة "رسومات جلال الدين الرومي"، ينزاح المشهد إلى رسم صوفيّ، يقول الشاعر صالح زمانان:

"ماذا لو كان مولانا جلال الدين الرومي
رسّاما
كيف ستكون شجرته؟
تلك التي سيحجب عنها مزاجيّة الفصول
هل سيفضّل النخلة
أم الزيتونة
أو تلك السامّة النابتة في الخفاء النفيس".

يفترض الشاعر صالح زمانان، في مدّ الجسور بين الشعر والرسم، وكلاهما كتابة بالعلامات، أو "رسم بالكلمات"، أن يتحوّل جلال الدين الرومي رسّاما، إذ يكشف الرسم شجرته المفضّلة.

ونلحظ كذلك أنّ الفنون البصريّة في المدوّنة تتجاوز توظيف الرسم في بعض الصور الشعريّة إلى استحضار "التصوير" في إبداع صور أخرى[78]، وكذلك الصورة الفوتوغرافيّة[79].

(77) أنظر كذلك علاقة العدم بالموسيقى في قصيدة "انتصار العدم" للشاعر زمانان، صالح 90.

(78) أنظر ديوان الخنيزي، غسّان 10، 14، 42.

(79) أنظر ديوان زمانان، صالح، 28، 114، 116.

تلك أوجه من الفنون تجلّت موضوعا حداثيّا يناسب قصيدة النثر تماما كما نجد ذلك خصوصا عند شعراء الحداثة في القرن التاسع عشر، ولا يعني هذا أنّ الموسيقى لم تمثّل أحد مواضيع الأشكال الشعريّة الأخرى، بل نعني فقط أنّ قصيدة النثر ارتبطت بالحداثة المقترنة بداهة بالفنون. والناظر في ديوان شارل بودلير في Le Spleen de Paris يلحظ أنّ الموسيقى تمثّل فيه محورا أساسيّا[80]، وكذا الرسم في قصيدته Le désir de peindre (128-129)، وصورة الشاعر والرسّام (175)، وفي مواطن أخرى من ديوانه المذكور[81]. وهذا ما يمكن أن يساعد على التلقّي الفرنكفونيّ خصوصا أنّ الشعر الفرنسيّ مرجعيّة في الموضوع، والفنون من سمات الحداثة. ونرى فيما يلي شكلا آخر من الفنون، هو الرمز.

الرمز علامة فنّيّة في قصيدة النثر

لقد أدرجنا الرمز ضمن الكلّيّات الشعريّة الفنّيّة باعتباره علامة فنّيّة في الكتابة الشعريّة، ومن مقوّمات الإيحاء فيه، خصوصا في قصيدة النثر، فالرمز عموما من أسس التعبير في الأدب، والأدب من الفنون. واستحضار رمز بصفة وظيفية شعريّة إنّما هو ضرب من "التناصّ"، يحيل على فكرة، ويشير إلى صورة، ويختزل دلالة ما.

نجد في المدوّنة رموزا تحيل على دلالات قديمة، منها التاريخيّ[82]، والأسطوريّ[83]، والشعريّ[84]. غير أنّنا اخترنا رموزا من الثقافة الغربيّة الحديثة لافتراضنا أنّها الأكثر تأثيرا في التلقّي الفرنكفونيّ لكونيّتها وصيتها الثقافيّ الإبداعيّ. وقد اكتفينا، لضيق المجال، بالأسماء الأعلام من هذه الثقافة باعتبارها الأكثر حضورا تعبيريّا في المدوّنة.

والاسم العلم الذي يعنينا ليس المقصود للإخبار، إنّما الموظّف رمزا للإيحاء، وهذه الثنائيّة لمحمّد الهادي الطرابلسي الذي يرى أنّ "الاسم العلم إذا تجاوز حدود العلامة/ العالم الذي كان ملتصقا به على ما نذهب إليه، ارتقى إلى مستوى الرمز، فأصبح صالحا لكلّ مسمّى تصدق عليه صفات العلامة الأصليّة"[85]. وههنا مقصدنا، فقد لاحظنا في المدوّنة ضربا من التناصّ، والتناصّ يكون في الأسماء كذلك[86]، إذ يستعير شعراء المدوّنة بعض الأسماء الأعلام برواسب ثقافيّة فنّيّة بيّنة موحية فيما يسمّى التوظيف التناصّي على عبارة محمّد الهادي الطرابلسي[87]. وكذا الأسماء الأعلام في المدوّنة، فهي لمبدعين مشهورين، ذوي "أثر" ثقافيّ فنّيّ. ومن هذه الأسماء فرانز كافكا Franz Kafka، تشارلز بوكوفسكي Charles Bukowsky ، فنسنت فان غوغ Vincent Van Gogh، فلاديمير مایاكوفسكي Vladimir Mayakovsky، فرناندو بيسوا Fernando Pessoa، ميلان كونديرا Milan Kundera، بابلو نيرودا Pablo Neruda.

ففي قصيدة "افتراق"، جسّد الشاعر غسّان الخنيزي فرانز كافكا رمزا للعزلة والمغادرة بعد تجارب مختلفة، مدارها عبثيّة الحياة، ومأساة الوجود الإنسانيّ:

"صحبة كافكا أغادركم
[...]
هكذا رأيت:
إلى غيركم سأحتمي، ناشرا العزلة في الطريق".

وقد عبّرت هذه الصورة عن مأساة الوجود الإنسانيّ مجسّدة في رمزيّة كافكا ألما وعزلة. ونجد صورة مشابهة لها في قصيدة "ليل كافكا" للشاعر صالح زمانان. (54):

"يا أمّي

ليل كافكا القصير

ما عاد يُسمع فيه الجدجد

منذ أن قصّوا ضفيرة القرية

أثناء نومها".

كان ليل كافكا قصيرا بسبب مرضه الذي أدّى إلى عزله عن العالم آخر حياته، فوفاته[88]. ليل معبّر عن هذه المأساة، إذ تخرجُ كتابةُ المبدعِ الذاتيّ إلى الكونيّ الإنسانيّ. فالصورتان المذكورتان وإن اختلفتا في خصائص الصورة الشعريّة، فإنّ المدار واحد، هو مأساة الوجود الإنسانيّ.

وفي قصيدة "مديح في هيئة التأبين"، يستعير الشاعر غسّان الخنيزي رمزا ثلاثيّا في السياق نفسه، والوظيفة الرمزيّة ذاتها:

"هل عرفوا ما يريدون
دون أن يدروا أنّهم عرفوا؟
فنسنت فان غوغ!
فرانز كافكا!

(80) Voir Baudelaire 33, 34, 78, 116, 117, 124, 125, 138, 173.

(81) Voir Baudelaire 51, 53, 56, 105, 169, 174.

(82) سومر، بابل: ديوان الخنيزي، غسّان 68. الأشوريّون: الخنيزي، غسّان، 68، 98.

(83) الآهة "هيرا"، ديوان زمانان، صالح 76.

(84) أنظر ديوان زمانان، صالح، الشاعر جلال الدين الرومي، ص. 38، والشاعرة ولادّة بنت المستكفي، والمعتمد بن عباد، 50. وديوان الشاعر طرفة بن العبد.

(85) الطرابلسي، محمد الهادي. "توظيف الاسم العلم في النص الشعري." حوليّات الجامعة التونسيّة، ع. 45، 2001، ص. 29.

(86) أنظر الضبع 47.

(87) أنظر الطرابلسي، "توظيف الاسم العلم في النص الشعري"، 46.

(88) فرانز كافكا: أديب ألماني، توفّي عام 1924 وعمره إحدى وأربعون سنة:
Artiste (hommes) nés au 19ème siècle. https://www.jesuismort.com/tombe/vincent-van-gogh#general

فلاديمير مايا كوفسكي!"

يشترك هؤلاء الفنّانون الثلاثة في أنّهم مبدعون أوروبيّون من القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، ويشتركون في كونهم حملوا بين أضلعهم مأساة الوجود الإنسانيّ، وعبثيّة الحياة، وغربة المبدع وألمه في مجتمعه، فحتّى نهايتهم ذات مأساة مشتركة، فقد توفّوا في سنّ مبكّرة، كافكا بسبب المرض، وفنسنت فان غوغ[89] ومايا كوفسكي[90] ماتا منتحرين وهذا الإلحاح على الرمز الثلاثيّ في كلّيّتة دليل على ما يحمله الفنّان المبدع من مآس بين جنبيه في شعوره بمفارقة بين رقيّ فنّه، وصدمة الواقع السياسيّ، أو الاجتماعيّ، أو العاطفيّ.

فههنا رمز مبرّر يعنينا منه كونيّته، وما له من دلالات رمزيّة في الآداب العالميّة بما يفتح على شعر المدوّنة ضروبا من التلقّي في الثقافة الكونيّة والثقافة الفرنكفونيّة منها. وتوظيف الشاعر غسّان الخنيزي لهذا الرمز دليل على تعبير الشاعر عن قضايا وجوديّة إنسانيّة.

وكذا وُظّف تشارلز بوكوفسكي[91] رمزا لمعاناة روائيّ وقاصّ وشاعر، واكتئاب فنّان، ومأساة مبدع، لخّصها الكاتب مارك مانسون في كتابه "فنّ اللامبالاة": "كان مدمنا على الكحول، وكان مقامرا، وزير نساء، وبخيلا، أخرق، متهرّبا من سداد ديونه، وكان في أسوأ أيّامه شاعرا، [...] أراد بوكوفسكي أن يكون كاتبا، لكنّ عمله ظلّ عقودا من السنين يواجه بالرفض من جانب كل مجلّة وصحيفة ونشرة دوليّة وناشر يعرض ذلك الكتاب عليه، كانوا يقولون إنّه عمل في غاية السوء، عمل، فظّ، ومقزّز، وفقير. ومع تراكم رسائل الرفض عليه كان ثقل الفشل المتزايد يدفعه أعمق فأعمق في اكتئاب يغذّيه الكحول، اِكتئاب لم يفارقه معظم فترات حياته"[92].

لقد عانى هذا المبدع من عدم الاعتراف بإبداعه، فازداد إدمانه، وعلقت به صفة السكّير. هذه الصفة وظّفت في قصيدة "ذنوب بوكوفسكي"، للشاعر صالح زمانان:

"قبل أن تسخري من كتاب "المحفوظات"

ثمّ تميلين برأسك

وأنت تتحدّثين عن بوكوفسكي السكّير

كأنّه من الفاتحين أو روّاد الموضة

قبل ذلك كلّه

كنّا قبيلة الأطفال

التي تهدّد أمن الحيّ بالضحك..."

وتتّسع دائرة المأساة الوجوديّة في المدوّنة إلى فرناندو بيسوا، إذ يقول الشاعر محمّد الحرز:

"لن يجدي نفعا

أن تنهي قراءة كتاب فرناندو بيسوا "اللاّطمأنينة"

لأنّك سترى إلى عينيك، وقد جرفتهما السيول الخارجة

من إحدى كلماته ولن تعود إلى محجريهما ثانية".

كتاب فرناندو بيسوا "اللاّطمأنينة" رمز خصوصيّ، يكاد يكون إحالة في بحث علميّ، فاسم المؤلّف كاملا، وعنوان الكتاب[93]، فليس لك وأنت تقرأ القصيدة إلاّ العودة إلى هذا المرجع وقد أحسست بأنّ الشاعر حريص على الأخذ بيدك تأمينا لضرب من التلقّي، غير أنّك وأنت قارئ هذا الكتاب تشعر أنّك في مدار من الأسئلة الوجوديّة ("من أنا": (59- 60)، "في أيّ ضفّة أنا": (60-61)، "لست إيّاي": (142)، واليوميّات التي لا تشبه اليوميّات ("هذه اليوميات": (496-497))[94].

واللاّفت للانتباه في الرمز المذكور أنّ الشاعر محمّد الحرز أورده في توظيف تناصّيّ يؤسّس، في تماهٍ بينه وبين مؤلّف الكتاب، صورةً شعريّة للعلاقة بين أثر الكلمة والعينين، فقد تخرج من كلمات هذا الكتاب سيول جارفة ترحل بالعينين بعيدا دون عودة، وكذا يقول فرناندو بيسوا في سياق إبراز أثر

(89) فنسنت فان غوغ: رسّام هولاندي، توفّي سنة 1890 وعمره سبع وثلاثون سنة: Artiste (hommes) nés au 19ème siècle

(90) فلاديمير مايا كوفسكي شاعر (رسّام، كاتب مسرحيّ)، ذو أصول جورجيّة، توفّي سنة 1930 عن سبع وثلاثين سنة: https://litkicks.com/VladimirMayakovsky

(91) هنري تشارلز بوكوفسكي، شاعر، روائيّ، قاصّ، 1920-1994، أمريكي من أصل ألماني: https://www.poetryfoundation.org/poets/charles-bukowski

(92) مانسون، مارك. فنّ اللامبالاة لعيش حياة تخالف المألوف. ترجمة الحارث النبهان، منشورات الرمل، 2018، ص. 8.

(93) شبيه بهذا ما استعمله الشاعر الحرز محمّد كذلك، في قصيدة "الأصدقاء" (ص. 78)، من رمز للروائيّ ميلان كاديرا، (فرنسيّ من أصل تشيكيّ، 1929- 11 جويلية/ يوليو 2023)، وذلك في قوله: "أليس من المدهش أن نكون أكثر خفّة من كائن ميلان كانديرا؟ !". وفي هذا ذكر صريح للكاتب، وتلميح إلى عنوان روايته: كائن لا تُحتمل خفّته، تعريب ماري طوق، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، ط. 2، 1998.

(94) في كتاب اللاّطمأنينة قضايا وجوديّة أخرى، وعوالم من الأحلام (ص ص. 381-385، ص. 483، ص ص. 486-488) والحياة الباطنيّة والعالم الخارجيّ (ص 483)، والعزلة (ص. 127، ص ص. 258-259، ص 267)، وتأملات اعتباطيّة (ص ص. 162-163)، ونظرة طريفة في الكلمة والقراءة والكتابة (ص ص. 50-58): بيسوا، فرناندو. كتاب اللاّطمأنينة. ترجمة المهدي أخريف، المركز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2016."

الكلمات في النفس: "ذلك التعبير عن الأفكار في الكلمات التي لا مناص منها، ذلك الجريان المائيّ بفعل انحدار المجرى، ذلك الانخطاف الصوتيّ حيث الأصوات ألوان ..."[95]. فههنا مدار مشترك من "اللاّطمأنينة" والنتيجة واحدة، هي "لن يجدي نفعا".

والملاحظ أنّ هذا التوظيف التناصّيّ لأعلام غربيّين مثّل وحدة رمزيّة لافتة للنظر، مختلفة عن الرمز الأسطوريّ في شعر بدر شاكر السيّاب مثلا، وعبد الوهاب البياتي، ويوسف الخال، وغيرهم، فقد "كانت الرموز الأسطوريّة أو الاتّجاهات التموزيّة تزيد في تعقيد النصّ الشعريّ بالنسبة إلى القارئ الذي يصبح عليه أن يكون على معرفة بالأساطير القديمة اليونانيّة والفينيقيّة والعربيّة...ويصبح عليه معرفة الفلسفات العامّة والخاصّة ليستطيع أحيانا متابعة فهم النصّ الشعريّ المغلق..."[96]. فشعراء المدوّنة المدروسة قد اشتركوا في سمات رمزيّة حديثة، مدارها فنّيّ حداثيّ، تؤمّن ضربا من التلقّي في ثقافة مختلفة عن بيئتهم.

ولم يقتصر الرمز على الاسم العلم المعبّر عن الأشخاص، بل نجد كذلك المعبّر عن المدينة، فقد كان للاسم العلم المكانيّ في بعض قصائد المدوّنة حضور ملحوظ، تجسّد في رمزيّته للمدينة وما علق بها من دلالات، وقد عبّرت هذه المدينة عن ثنائيّة الأصالة[97] والحداثة، تجسّدت الأولى خصوصا في مدينتي "الأحساء"[98]، و"أمّ القرى". ومثّلت الثانية مدينة "هيوستن" اسما علما لمدينة من الحضارة الغربيّة، ورمزا للحداثة.

ففي قصيدة "هيوستن: شهوات مصفّدة"، للشاعر أحمد الملاّ، مثّلت هذه المدينة، وهي من مدن ولاية تكساس في الولايات الأمريكيّة المتّحدة، مدار القصيدة، فقد صار هذا الاسم العلم لازمة فيها، (102، 104، 106، 108) مساهمة في إيقاعها. وقد عاين الشاعر أحمد الملاّ إيقاعا جديدا بمجيئه لهذه المدينة، إيقاع العينين، وإيقاع الجسد.:

"لمّا جئت هيوستن

رأيت بعينين جاحظتين

إلى أين امتدّ جهلي بالأمل

حتّى غصصت بفقدٍ

وتفتّق الوله في جسدي".

ذاك ما يعنينا هنا، علاقة الشاعر بهيوستن وقد عايش الأحساء مدينتَه، يلحظ الوقع الجديد في نفسه، من امتداد الصحراء إلى امتداد الرؤية العموديّة المتصاعدة إلى السماء:

"في هيوستن

حيث لا أحد يرى السماءَ،

أو يمشي على أرض،

شجر جاهل

وموسيقى مهرّبة".

تلك قراءة للسماء مختلفة عن قراءة البدويّ للسماء التي يعرفها أكثر من معرفته بكفّه. (أحمد الملاّ، 104):

"نخلة في الأحساء،

تذكّرتْ البدويَّ

يلتفّ بخرقته، يقرأ السماءَ

القريبة أكثرَ من باطن كفّه".

ذاك هو إيقاع السماء في الصحراء، وإيقاعها في هيوستن، سماء عبّر عن غيماتها كذلك الشاعر غسّان الخنيزي في قصيدته "غيمات ركاميّة فوق هيوستن".

والملاحظ أن الشاعرين، أحمد الملاّ والخنيزي قد عبّرا عن مدينة هيوستن بقصيدة النثر بالمفهوم الغربيّ القائم على نظام الفقرة، في تناسب ملحوظ بين الشكل ودلالات القصيدة، وتماه بين كليهما والمدينة، فكأنّ لكلّ شاعر مدينةً مقترنا إيقاعها بحداثة ما، لا تلحظها إلاّ رؤية شاعر. ومن هذا ما عبّرت عنه قصيدة النثر الفرنسيّة باعتبارها رمز الحداثة، إذ "تأسّس في القرن التاسع عشر تقليد كبير في قصيدة النثر بفضل بودلير، ورامبو Rimbaud، وملاّرمي Mallarmé، ولوتريامون[99] Lautréamont. وقد نجح بودلير في البدء، في تطوير جماليّة حديثة

---

(95) أنظر بيسوا 51. وتستأهل هذه الصورة، بداهة، تحليلا أكثر عمقا، فالمجال لا يسمح بذلك، ولهذا اكتفينا بحدود ما نحتاجه.

(96) أنظر بزون 152.

(97) وجب ذكر أنّ موضوع الأصالة موضوع لافت للنظر في المدوّنة، فقد عُبّر عنه بصور شعريّة مختلفة، أنظر في هذا مثلا صورة جذور الأشجار: الحرز، محمّد، ص. 16.

(98) ديوان الملاّ، أحمد 104.

(99) أرتير رامبو : Arthur Rimbaud شاعر فرنسيّ (1854-1891). ستيفان ملاّرمي :Stéphane Mallarmé شاعر فرنسيّ (1842-1898). الكونت لوتريامونComte de Lautréamont ، شاعر فرنسيّ :(1846-1870) Poète francais nés au 19ème siècle.

حقّا، في قصائده النثريّة القصيرة في(Le Spleen de Paris) لسنة 1869"[100].

وإذ جسّدت الكلّيّات المدروسة ضروب "الكلام على الكلام"، ومثّلت القصيدة فضاء فنّيّا رمزيّا، فإنّ المبحث التالي يدرس ما سمّيناه "الكلّيّات الدلاليّة".

الكليّات الدلاليّة

لقد لاحظنا بعد استقراء المدوّنة وجود محاور معيّنة مشتركة، حدّدناها بمفرداتها المعبّرة عنها، ومرادفاتها في صورها الشعريّة، وسياقاتها النحويّة وما تحمله من تعدّد القراءات، وما تسمح به من تأويلات تفرضها بداهة ترجمة النصّ الشعريّ. فالذي يعنينا هنا أوجه التشابه في المدوّنة بما يمكن أن يساعد على ضرب من التلقّي، وهو ما سمّيناه "الكلّيّات الدلاليّة". غير أنّ هذا لا يعني البتّة ما لكلّ من الشعراء الأربعة من خصائص شعريّة ودلاليّة، وما في دواوينهم من سمات قصيدة النثر، مثل تفاصيل اليوميّ، وسلوكات المعيش الذاتيّ، وهو ما يحتاج بدوره إلى بحث خاصّ.

نجد في المدوّنة عدّة حقول دلاليّة تمثّل كلّيّات مشتركة هامّة، مثل "الحقل الطبيعيّ" (الشجرة، الغاب...)، والحقل الإبداعيّ اللغويّ (الشعر، القصيدة، الكلام، اللغة) والسلوكيّ الوجدانيّ (العزلة...). وقد اخترنا لحدود هذا البحث أن نقتصر على كلّيتين، "كلّيّة مشاعر الخوف"، و"كلّيّة الصراخ"، وذلك لشدّة حضورهما في المدوّنة، وما لاحظنا فيهما من خصائص.

مشاعر الخوف كلّية دلاليّة

إنّ إحدى الكلّيّات الشعريّة الأساسيّة في المدوّنة مشاعر الخوف، وقد عبّر عنها الشعراء بصور شعريّة مختلفة، يحضر فيها لفظ "الخوف"، وبعض مرادفاته المتكرّرة مثل "الفزع، والذعر" بما خوّل لنا اعتبار هذه المشاعر كلّيّة دلاليّة، دون أن نعتمد في ذلك، لضيق المجال، مظاهر من الخوف ذات قرائن سياقيّة أو مجازيّة.

ولشدّة حضور هذه المشاعر، نجدها متصدّرة عنوان ديوان الشاعر صالح زمانان "ميثولوجيا مختصرة للفزع"، وعنوان قصيدتين للشاعر أحمد الملاّ، قصيدة "الذعر" (32-34)، وقصيدة "أقطف الخوف" (114-116)، علاوة على تواتر صور الخوف في المدوّنة. وهي صور تجلّت في مظاهر مختلفة، منها اقتران الخوف بالحلم والموت، يقول الشاعر صالح زمانان، (100):

"كلّما سقطتُ من سريري

بعد أحلام الفزع

تلك التي أهوي فيها من أعالي الجبال

وأصحو قبيل أن أجرّب الموت

ترتطم أضلاعي بأرضيّة الغرفة الصلبة".

كوابيس الفزع، يسمّيها الشاعر "أحلام الفزع"، فهو في تمرين اختياريّ للمنيّة، وبثّ تجريبيّ "لاكتشاف الموت"، و"انتحار شاعريّ" لا تناسبه عبارة كوابيس. عالم باطنيّ تصوّره عدسة الخوف[101] الماكثة أعالي الجبال في رؤية علويّة، لا يراها إلاّ الشاعر.

ونجد في ديوان أحمد الملاّ صورا مختلفة للخوف[102]، منها تعريف الذعر في قصيدة "الذعر"، ويقرنه كذلك بالحلم والموتى:

"الذعر،

أن تحلم فجأة،

بعد ظلام طويل.

[...]

تحلم

بكلّ ما يسع للرائحة أن تعضّ وتوجع،

أن ترى الوحش في ثيابك والمطر يغمر السرير، أن تسمع الموتى يحدّثونك بلغة لا تعرفها وتجيب وتفهم".

وكذا يقرن الشاعر محمّد الحرز الخوف بالموت في قصيدة "موتى متجوّلون":

"موتى يتجوّلون في ذاكرتي

يرمون سلال الخوف

في طرقاتها عند الأبواب".

يتخلّص الموتى المتجوّلون من الخوف، يولّدون من ذاكرة الشاعر ما طاب لهم، يحفرون فيها بحثا عن زمن تليد في تصوير بصريّ تصحبه "الرؤية من الداخل"، وقد تنعدم هذه الرؤية إذا أغلق الموتى المتجوّلون "على أنفسهم القبو"[103].

(100) Stout 77.

(101) أنظر صورا أخرى في الخوف في ديوان زمانان، صالح 102، 110.

(102) وانظر في ديوان الملاّ، أحمد، كلمتي الفزع: 64، والخوف: 16، 52، 60.

(103) أنظر في الديوان نفسه للملاّ، أحمد، صورة أخرى للخوف: 10.

وقد مثّل الخوف ومرادفاته (الجزع، الفزع، الذعر، الرهبة، قلق...) [104] أحد المحاور الهامّة في شعر شاعر العبقريّة والكآبة، شارل بودلير، فقد علقت بديوانه المعتمد دلالات سلبيّة تحيل على مشاعر مختلفة، منها الفزع والقلق. وقد مثّل الخوف بلفظه صورة متكرّرة في هذا الديوان[105]. ونجد المشاعر نفسها عند بعض شعراء القرن التاسع عشر الفرنسيّين، في مثل قصيدة "جزع/فزع ..." **Angoisse للشاعر الفرنسيّ أرتير رامبو**، وكذلك قصيدة الشاعر الفرنسيّ ستيفان ملارّمي بالعنوان نفسه، **يعبّر فيها عن الحزن والقلق. وفي المدوّنة كذلك ما يخرج هذا الشعور الباطنيّ إلى سلوك ماديّ، عُبّر عنه بالصراخ.**

الصراخ كلّيّة دلاليّة

لقد مثّل الصراخ في المدوّنة سلوكا لافتا للنظر بصفة يعتبر بها كلّيّة شعريّة بالنظر إلى تعدّده وتنوّع صوره. فقد توزّع الصراخ في الدواوين الأربعة دون "سابق إضمار"، وتشابهت بعض صوره، من هذا اقتران الصراخ بالتحدّي ونشدان حياة أفضل، فالشاعر صالح زمانان يقول في قصيدة "صرخة أخيرة".

"يا لأكبادنا المثقلة بالأعطال

ليس معنا سوى صرخة أخيرة

دسسناها عن الغضب اليوميّ

كسكّين مختفية

في فخذ أسير

لو لفظناها لشقّت قلوب الحشود

وهي تردّد:

خذوا كلّ هذه المدن

وافسحوا طريق الهلاك".

واللافت للنظر أنّ الصرخة صامتة، كتم الدَّسّ صوتها لتُبنى الصورة على مقابلة بين الحَسّ والدَّسّ، بين الإعلاء والإخفاء[106]. ونجد لهذه الصرخة المدسوسة شبها بصرخة مخبّأة عند الشاعر أحمد الملاّ:

"خبّأت صرختي لمزيد من الندم

لم أفلتْها سهوا

غضضت عليها

ولن أفرّط في إطلاقها".

صرخة خبّأها الشاعر لحين، غير أنّه "لن يفرّط في إرسالها"، فذاك دورها الذي خلقت له[107]. ونجد لهذه الصورة الشعريّة صورة شبيهة، إذ يدعو الشاعر محمّد الحرز إلى إطلاق الصرخة، إلى "إعطائها حرّيّتها، وإطلاق يديها":

"دع القصيدة تصرخ، لا تمسح على رأسها،

ربّما يستيقظ الذئب القلب،

ويعود أدراجه إلى الغابة".

صرخة شعريّة، لا تتنفّس ضمن قيود، فالقصيدة تدمي الأصفاد كلماتها[108]. ونجد عند الشاعر غسّان الخنيزي في قصيدة "في المعنى" صورة للشعر مقترنا بالصراخ والهرج والفوضى في مقابل الحكمة المرتبطة بالحيرة:

"لكي تنفكّ من إسار حكمتك وحيرتك

إلى فضاء من الصراخ والهرج والفوضى.

الحكمة رمل أصفر".

وتشترك هذه الصرخات المتشابهة وإن اختلفت السجلاّت في القيام بواجب الصرخة بما لها من دلالات، مدارها مجادلة السائد، وتجاوز المألوف المكرّر نفسه، والدعوة إلى التجدّد والتجديد. فالصرخة امتداد صوتيّ معبّر، ترسم نبرتها دلالات الخروج عن الصمت والتخفّي، وآهات، تلوّنت في صور شعريّة مختلفة. ولا ريب أنّ هذه الصرخات صرخة بشريّة واحدة، عبّر عنها كبار الشعراء، إذ نجد عند شارل بودلير مثلا في ديوانه المذكور صورا في الصراخ متعدّدة مختلفة[109].

والهامّ في الكلّيّات الشعريّة المدروسة ما لها من "أثر" في تلقّي شعر المدوّنة في الثقافة الفرنكفونيّة، نضيف إلى هذا ما يمكن أن تنتجه الترجمة من أضرب تأويليّة صالحة بدورها في هذا التلقّي.

---

(104) مرادفات الخوف La peur عديدة، نذكر منها بعض ورد في قاموس Larousse قصد إبراز تشابه المعاني فيما سمّيناه كلّيّة "الخوف:"
Crainte, effroi, frayeur, horreur, panique, angoisse, terreur, inquiétude…

(105) Voir 10, 11, 43, 101, 108, 112, 114, 115, 118, 158.

(106) أنظر صورا أخرى للصراخ في الديوان نفسه لزمانان صالح، 24، 26، 62.

(107) أنظر صورا أخرى للصراخ في الديوان نفسه للملاّ 88، 100.

(108) انظر صورا أخرى للصراخ في الديوان نفسه للحرز 40، 44، 46، 70.

(109) Voir Baudelaire 9, 20, 21, 26, 38, 39, 68, 70, 124, 144, 156, 163.

الترجمة منتجة للتأويل والتلقّي

نعرض في هذا المبحث إلى أضرب من تأويلات الترجمة لنبرز علاقتها بالتلقّي، غير أنّ هذا يستوجب توضيح مرجعيّة هذه العلاقة.

مرجعيّة تأويل الترجمة مدخلا إلى التلقّي

إنّ الإشكال الرئيسيّ في ترجمة الشعر مداره التساؤل عن كيفيّة ترجمة نصّ إبداعيّ بمواصفات شعريّة وإيقاعيّة، وتركيبيّة أسلوبيّة، والتساؤل نفسه ينطبق على قصيدة النثر، غير أنّه أعمق باعتبار أنّ هذه القصيدة ذات إيقاع يخلو عموما من قرائن الإيقاع التقليديّة، إذ "كيف يمكن لقصيدة النثر بإيقاعها المتميّز أن تحتفظ بشعريّتها، ومن ثمّ تأثيرها على متلقّ ينتمي إلى منظومة مختلفة لغويّا وثقافيّا؟"[110] ذلك أنّ من شأن الترجمة أن تفتح باب الاجتهاد للمترجم، والتأويل للقارئ، وتلفت النظر إلى ما في النصّ المترجم من إمكانات تأويليّة، وفي هذا يقول أمبرتو إيكو:

"أثناء تجربتي كمؤلّف مترجم [...]، كنت أرى كيف أنّ النصّ، في اتّصاله بلغة أخرى، يبرز طاقات تأويليّة كنت أجهلها، وكيف أنّ الترجمة تقدر أحيانا على تحسينه (وأقول "تحسينه" استنادا إلى القصد الذي يبرزه النص بصفة مفاجئة ومستقلّة عن قصدي الأصليّ باعتباري مؤلّفا تجريبيّا)"[111] فالترجمة هنا ضرب من الإضافة مستمدّة من النصّ الأصليّ، فهي فتح لأضرب من تأويله وتحسينه.

والذي يعنينا هنا أنّ هذا التأويل يدلّ كذلك على أنّ الترجمة ليست عمليّة نسخ، ومقابلة نظام لغة بنظام لغويّ آخر، أو قالب لفظيّ بقالب آخر من لغة أخرى، فالترجمة حسب أمبرتو إيكو "أن نقول الشيء نفسه تقريبا"، "ومسألة هذا الـ"تقريبا" مسألة جوهريّة تصبح بطبيعة الحال مسألة مركزيّة في الترجمة الشعريّة، إلى حدّ بلوغ إعادة الخلق العبقريّ بحيث نمرّ من تقريبا إلى شيء "آخر" تماما، إلى شيء آخر لا يدين إلى الأصل إلاّ بارتباط، إن جاز القول، أخلاقيّ"[112].

فههنا خصيصة ترجمة الشعر مقترنة بالتأويل إلى حدّ قد يصل إلى إعادة الخلق الشعريّ في لغة التلقّي، خصوصا إذا ذكّرنا بالاختلاف بين اللغات في خصائص الشعر وأسلوبه وإيقاعه. وفي تعدّد أوجه التأويل تعدّد بديهيّ لأوجه التلقّي، فهو من العوامل المنتجة له، ذلك أنّ النصّ الشعريّ بنية مفتوحة بطبعها، فهو عند ياوس: "ليس مدوّنة أحكام سماويّة تقدّم مسبقا أجوبة عمّا تطرحه من أسئلة. فخلافا للنصّ الدينيّ الشرعي الذي يعتبر حجّة والذي يتعيّن إدراك معناه الجاهز على "كلّ امرئ يمتلك أذنين للسماع"، فإنّ النصّ الشعريّ متصوّر كبنية مفتوحة تقتضي أن ينمو فيها، ضمن فهم متحاور حرّ، معنى ليس منزّلا من أوّل وهلة، بل معنى يتمّ "تفعيله" من خلال تلقّياته المتعاقبة التي يطابق بها تسلسلها تسلسل الأسئلة والأجوبة. وجماليّة التلقّي تحدّد لنفسها غاية الكشف عن الكيفيّة التي يتمّ بها تشكّل المعنى حين ينجز الشاعر صراحة هذا التسلسل الذي يظلّ بالعكس كامنا في أغلب الأحيان"[113].

وإذا كان النصّ الشعريّ بهذه البنية المفتوحة الحرّة المتطوّرة، وإذا كان لجماليّة التلقّي أن تكشف تشكّل معانيه، فإنّ هذا النصّ إذا ترجم تزداد بداهة بنيته انفتاحا وحرّيّة وتطوّرا، بل تزداد كذلك ترجمة تأويلاته، وتتعدّد مظاهر تلقّيه بالنظر إلى وقع النصّ الشعريّ في المتلقّين، واستعدادهم للتفاعل المنتج، قصدنا التلقّي المنتج. وفي هذا يقول ياوس ناقلا فكر سارتر، "فالحلّ الجدليّ الذي يقترحه سارتر لإدراك العلاقة بين الإنتاج والتلقّي يفتح أمام القارئ مجال "إبداع موجّه"، أي ما أدعوه في اصطلاحي الخاصّ "تلقّيا منتجا"[114]. فالتلقّي ليس المحطّة الأخيرة التي ينتهي بها إنتاج النصّ، بل هو فعل منتج بدوره لتأويلات ما، وأفكار نقديّة قد تتجسّد في دراسة تجعل النصّ متجدّدا.

وبناء على كلّ هذا، فإنّ التلقّي رهين قدرة الترجمة على تأمين درجة عليا منه، وقد يسوء هذا التلقّي بفسادها[115]. وهو كذلك رهين تعدّد أوجه التأويل المنتجة عدّةَ قراءات في تأويل للنصّ الأصليّ، أو لنصّ لغة التلقّي. ونبرز، في إطار هذا التعدّد، أضربا من ترجمة المدوّنة، تمثّل مظاهر عينيّة من التأويل، وتبرز ما يحتويه النصّ الأصليّ من شحنة دلاليّة، يمكن أن تُغنيها الترجمة، فتتعدّد أوجه التلقّي.

مظاهر من تأويل الترجمة مدخلا إلى التلقّي

وفي نطاق هذا التعدّد التأويليّ الترجميّ وعلاقته بالتلقّي، نرى في هذا العنصر أربعة أضرب ترجميّة مختلفة، نعتبرها نماذج، يحمل كلّ منها قضيّة ترجميّة.

بنية القصيدة سالبة سلطة التأويل الترجميّ

نقصد حدود اجتهاد المترجم في ترجمة القصيدة، والتزامه بالترجمة الحرفيّة بسبب تماسك بنية هذه القصيدة. فأنصت إلى الشاعر صالح زمانان في قصيدة "سنّ!". (110):

"رمينا أسناننا اللبنيّة

(110) أنظر يحي عيسى 189.

(111) إيكو، أمبرتو. أن نقول الشيء نفسه تقريبا. ص. 21.

(112) أنظر إيكو 344.

(113) أنظر ياوس 134.

(114) أنظر ياوس 98-99.

(115) أنظر في هذا آيت ميهوب، فقد بيّن المؤلّف بعض الهفوات في الترجمة التي ارتكبها أدونيس بمعيّة حوريّة عبد الواحد لمختارات من "ديوان الشعر العربي الكلاسيكي "

Adonis (Sous la direction de, Traduction), et Houria Abdelouahed (Traduction). Le Dîwân de la Poésie Arabe classique. Gallimard, 2008.

سدى للشمس
مضينا صوب الظهيرة
وقلنا بلغة مثقوبة
تفتقد التبسّم
"هاتي سنّ الغزال"

يصوّر الشاعر صالح زمانان تقليدا في الثقافة السعوديّة، معهودا كذلك في عديد البلدان العربيّة، يتمثّل في أنّ الطفل عندما تسقط سنّه اللبنيّة يرميها متوجّها للشمس وهو يخبرها أنّه انتزع سنّ الحمار، ويرجوها أن تهبه سنّ الغزال[116]، وقد نقل الشاعر هنا مقول القول نفسه، "هاتي سنّ الغزال". وترجمة هذه الصورة إلى الفرنسيّة تطرح إشكالا في التلقّي لأنّها لا تناسب الثقافة الفرنكفونيّة، فهي غريبة عنها، ولا تترك في المتلقّي "أثرا" ما، ينتج به رأيا أو نقدا أو تفاعلا لانعدام فهم الصورة.

فالتعامل مع هذه السنّ اللبنيّة مختلف من ثقافة إلى أخرى، فالمتداول في الثقافة الفلكلوريّة، والخرافة الشعبيّة الفرنكفونيّة أنّ الطفل عندما يفقد هذه السنّ يضعها قبل نومه ليلا تحت مخدّته، فيمرّ الفأر الصغير (أو "ساحرة الأسنان") ليأخذها، ويترك عوضها نقودا ما[117]. وقد ترجم المترجم هذا النصّ ترجمة حرفيّة، وليس محيّرا في ذلك لأنّ أيّ اجتهاد ترجميّ يناسب الثقافة الفرنكفونيّة (إعتماد قصّة الفأر الصغير...) يفسد الصورة الشعريّة، إذ كلّ القصيدة مبنيّة على إخبار الشمس بسنّ الغزال. فبنية القصيدة مؤسّسة على حكاية ذات صورة شعريّة واحدة متماسكة، تحدّ من اجتهاد المترجم وإن كان واعيا بنسبيّة تلقّي الصورة في لغة التلقّي، فليس كلّ وعي تأويليّ لصورة شعريّة يجد صدى منجزا في الترجمة.

ولا تحتاج هذه الصورة إلاّ إلى هامش يوضّحها بالاستدلال بخرافة الفأر الصغير (أو ساحرة الأسنان)، وإبراز أنّ الثقافات تختلف في السلوكات والتقاليد ومرجعيّاتها الثقافيّة. وفيما يلي نرى ما يقابل هذا المثال حيث يمكن للمترجم، في نطاق التأويل، أن يعتمد مفردة دون أخرى.

اللاقياسيّة آليّةً ترجميّةً

نبرز في هذا المثال التعدّد الذي يمكن أن يكون في المفردات دون الصورة الشعريّة بصفة تطرح إشكال الترجمة الحرفيّة التي تحتاج إلى تجاوز القياسيّة القائمة على المقابلات المعجميّة بين اللغات، إلى اللاقياسيّة[118] التي تتطلّب اجتهاد المترجم تأمينا لضرب من التلقّي الترجميّ. وفيما يلي مقطع من قصيدة "تمثال الشاعر"، للشاعر أحمد الملاّ:

لي حديقة أفكار	J'ai un jardin d'idées
مهجورة	Désaffecté
	Où dansent
"يتراقص فيها جنّ وأبالسة"	Des Djinns et quelques Belzebuths
هكذا	Ainsi
يخيف الجيران أطفالهم	Les voisins effraient leurs enfants
كلّما مرّوا مهرولين أمامها	À chaque fois qu'ils passent devant
وفي الليل يهمسون قبسا من ناري	Et, à la nuit tombée, Ils insufflent une parcelle de mon feu
في جوف عشيقاتهم.	Dans les ventres de leurs amantes.

لقد ترجم المترجم في المقطع السابق كلمة "جوف" بكلمة Ventre، وهي ترجمة مناسبة في إطار القياسيّة المعجميّة، غير أنّه يمكن تعدّيها إلى لا قياسيّة بالنظر إلى الصورة الشعريّة نفسها، فيمكن أن يكون القصد بالجوف الأحشاء[119] Les entrailles.

وهذه الكلمة الفرنسيّة ذات تعدّد معنويّ، منها معنى "عمق الروح"[120] Le fond de l'âme، وهو استعمال مجازيّ مناسب للمقاصد الباطنيّة العاطفيّة في المقطع المذكور، يدلّ على ذلك السياق اللغويّ، والقرينة التركيبيّة، إذ وردت كلمة "جوف" في سياق أصغر: "في جوف عشيقاتهم"، عرّف فيه المضاف بالعشيقات بما يعدّل من حقله الدلاليّ بصفة تستوجب انزياح معنى الجوف من معناه الأصليّ الذي تقابله كلمة Ventre إلى معنى "عمق الروح" في المقابل الفرنسيّ Les entrailles.

وكذا القرينة النصّيّة، فالشاعر "تتراقص في حديقة قصائده "شياطينُ" الشعر"، ويحذّر الجيران أطفالهم من هذه القصائد، غير أنّهم يلهبون بها جوف عشيقاتهنّ، فقد استعار الشاعر أحمد الملاّ لشعره قبس النار بجامع دلالة النار المجازيّة وتأثيرها، وبقرينة الهمس الليليّ المناسب لمقامات العشق[121]. فالترجمة القائمة على القياسيّة قد تسبّب ضربا من اللبس، غير أنّ أضربا أخرى من الترجمة رافعة له.

---

(116) أنظر هذه التقاليد من زاوية علم الاجتماع في :
Goichon, A.M. La Vie Féminine au Mzab, Étude de Sociologie Musulmane. vo.1, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1927, pp. 37-38. https://archive.org/details/AmelieMarieGoichonLaVieFeminineAuMzabTome011927/mode/2up?view=theater

(117) أنظر أصول هذه الخرافة في خرافة فرنسيّة من القرن السابع عشر :
d'Aulnoy, Marie-Catherine. La Bonne Petite Souris. https://touslescontes.com/biblio/conte.php?iDconte=262

(118) أنظر إيكو 54.

(119) تجتمع مرادفات القلب هنا، مثل الفؤاد، على المدار الدلاليّ نفسه.

(120) Le Littré. Dictionnaire de la langue française. https://www.littre.org/definition/entrailles

(121) ما أردنا تأويل كلمة جوف بالقلب، وهو أحد معانيه في لسان العرب. وفضّلنا التركيز على قضيّة الترجمة المذكورة.

الترجمة رافعة للّبس

نعتمد مصطلح اللبس في الإشكالات الترجميّة لنفرّق بينه وبين الغموض المتعلّق بدلالات قصيدة النثر سمة مميّزة لها. ونقدّم في هذا نموذجا لكيفيّة رفع اللبس، فالنصّ المترجم يمكن أن ينفتح على تعدّد دلاليّ، وتضطلع في ذلك اللغة المجازيّة والصورة الشعريّة والسجلّ المعجميّ المعتمد بدور أساسيّ في إنتاج تلقّ دون آخر، غير أنّ من شأن الترجمة كذلك أن تدقّق المقاصد الدلاليّة، فتبقي على المقصود منها، وترفع لبسا مفهوميّا لمصطلح ما بما يناسب سياق النصّ الأصليّ. يقول غسّان الخنيزي في قصيدة "طقس":

"كيف سأغتسل مع أولئك العرفانيّين

Comment pourrais-je me baigner avec ces gnostiques

في نهر بلا بقع بترول أو أوكسيد الزئبق أو الرصاص"

Dans un fleuve sans flaques de pétrole ni oxyde de mercure ou de plomb.

و"العِرفانيّون" مصطلح ملتبس لأنّه لا يدلّ على مفهوم واحد في مجال واحد. من هذا أنّه نسبة إلى العِرفانيّين من أصحاب العلوم العِرفانيّة Cognitive science/ Science cognitive، والبعض يسمّيها العلوم العَرفنيّة، وهي "جملة من العلوم تدرس اشتغال الذهن والذكاء دراسة أساسها تظافر الاختصاصات، تساهم فيها الفلسفة، وعلم النفس والذكاء الاصطناعي، وعلوم الأعصاب واللسانيات، والأنثروبولوجيا، وتدرس العلوم العَرفنيّة الذكاء عامّة، والذكاء البشريّ وأرضيّته البيولوجيّة التي تحمله، وتعنى كذلك بمنْولته، وتبحث في تجلّياته النفسيّة واللغويّة والأنثربولوجيّة"[122].

وليس هذا المفهوم هو المقصود في النصّ الأصليّ، إنّما المقصد بالعرفانيّين "الغُنوصيّون Gnostiques، و"الغُنوصيّة /Gnotocisme Gnosticism حركة دينيّة وفلسفيّة قامت في الشرق الأوسط، وامتدّت إلى أروبا، إزدهرت من القرن الأوّل الميلاديّ، وانقرضت في القرن السابع، إعتمدت المعرفة السرّيّة أو العرفان، [...] إعتقد الغنوصيّون أنّ الخلاص يتحقّق بالمعرفة الخاصّة Gnosis"[123].

فالمقصود بناء على هذا فلسفيّ فكريّ، يدعمه السياق بمصطلح فلسفيّ، "كيف سأجلس إلى أولئك المشّائين" (20، من القصيدة نفسها)، وهو ما ذهب إليه المترجم باعتماده المصطلح المناسب بصفة يرفع بها اللبس في لغة التلقّي، إذ لا تأويل يرافق الترجمة ولا لبس، فالمصطلح الأجنبيّ خلا من التعدّد المفهوميّ بما زال به اللبس. فههنا مثال لما تحدثه الترجمة من تدقيق، لا لما تنتجه من تأويل مثلما يظهره الضرب التالي.

الترجمة مرقّعة من الشعريّة

نورد فيما يلي نموذجا لتصرّف المترجم باختيار عبارة رآها أكثر شعريّة، فعنوان ديوان الشاعر محمّد الحرز "نواة لمواسم الغياب"، وترجمته الحرْفيّة هي: Noyau pour les saisons d'absence، ونحدس أنّ المترجم قد راعى تلقّي العنوان في الثقافة الفرنكفونيّة، فعدل عن ترجمة حرْفيّة إلى ضرب من شعريّة: Semences pour les moissons d'absence، ويقابلها بالعربيّة "بذور لمحاصيل الغياب"، أو "بذور لحصاد الغياب".

فقد عوّض المترجم "نواة" بـ"بذور" بجامع الضروريّ الذي لا يستغنى عنه في الإنتاج، وعوّض المواسم بالمحاصيل لتناسب البذور، ومبرّره البلاغيّ أنّ المحاصيل من لوازم المواسم الطبيعيّة بدليل قولنا "مواسم الحصاد"، والمحاصيل حصاد وإن انزاح الشاعر في نهاية العنوان، بهذه المحاصيل إلى الغياب، لتكون الصورة مجازيّة، أُستعيرت فيها بذور المحاصيل للغياب لنكون أمام مقابلة بين الوجود والعدم، بين المحاصيل والغياب وإن كان الغياب نفسه عدما.

فالشاعر لم يعوّض كلمة بمرادفتها بل عوّض صورة شعريّة بأخرى، تبدو ذات شحنة وجدانيّة أدبيّة تحدث "أثرا" في المتلقّي خصوصا إذا ذكّرنا بأنّ العنوان، حسب جرار جنات Gérard Genette، نصّ موازٍ باعتباره عتبة، والنصّ الموازي ما به يكون النصّ كتابا ويظهر كما هو للقرّاء[124].

لقد عبّرت هذه النماذج المختلفة عن مظاهر ترجميّة عينيّة متعلّقة بالتلقّي، يمكن أن تندرج ضمنها مظاهر أخرى، وهي نماذج تجسّد خير مثال لدور المترجم، وكيفيّة اجتهاده، وحدود تأويله، ومدى اضطلاع الترجمة بنقل ثقافة النصّ الأصليّ.

الخاتمة

إنّ شعر المدوّنة المدروسة يحمل ثقافة نشأ فيها، وارتوى منها، وثقافة غربيّة خبرها، وأفاد منها، فشكّل قصائد "رسما بالكلمات" في لوحات شعريّة ذات خطوطٍ عرضيّة مستقلّة، وأبدع رسوما أخرى تشكّلت وحدات مكثّفة تمثّل وحدة خطّيّة، بدت في صورة بصَريّة سيميائية، رحلت بهذا الشعر إلى ثقافة مغايرة تعرّف به، وتذكّر بأنّ الشعر ذو جنسيّة كونيّة أو لا يكون.

(122) الزناد، الأزهر. نظريّات لسانيّة عرفنيّة. الدار العربيّة للعلوم ناشرون، دار محمد علي للنشر، منشورات الاختلاف، ط 1، تونس، 2010، ص. 15.

(123) يوسف، توما، مرقس. الغنوصيّة أو التيّارات العرفانيّة في القرون المسيحيّة الأولى. بغداد، العراق، 2009، ص. 9.

(124) Genette,Gérard. Seuils. Éditions du Seuils, col. Poétique, 1987, p. 7.

وقد رأت قصائد المدوّنة في نفسها ما ترحل به إلى ثقافات أخرى غير مألوفة مساهمة منها في الثقافة الكونيّة، فكانت الترجمةُ "مسافرا زاده الشعر"، تعرّف بمحاميلها الحضاريّة، وزادها الثقافيّ. فكان لها من "الآثار" الشعريّة، شكلا ومحتوى وخصائص، ما يسم اللوحات الشعريّة بما يمكن أن يعجب العيون الفرنكفونيّة وإن إلى حدّ.

ومن شأن هذه "الآثار" الشعريّة أن تحدث بداهة وقعا ما في التلقّي الفرنكفوني، منها ما بيّنّاه من مظاهر الحداثة المجسّمة في شكل قصيدة النثر، وأساليب الكتابة ورموزها، ومواضيعها التي شابهت مواضيع الشعراء الفرنسيّين ممّن كتبوا قصيدة النثر، وأهمّهم، مثلما بيّنّا، شارل بودلير.

أنْ تلتقيَ دواوين أربعة في كلّيّات شعريّة واحدة فالتقاء طريف، وأن تهاجر في غير لغتها إلى ثقافة أخرى فهجرة إلى التعريف بالذات، ونحت الكيان في ثقافات أخرى، ومساهمة بديهيّة في الثقافة الكونيّة. هي هجرة قد تنتج وقعا ما في التلقّي لا تنتجه الهجرة الفرديّة، هجرة بجناحين مختلفين، جناح بريش منتظم على شكل فقرة، يُقرأ في الثقافة الفرنكفونيّة على أنّه قصيدة نثر مثلما رأينا مع بودلير، وآخر مهيَّأ ريشه على السطر المنقطع، يُعتبر في هذه الثقافة شعرا حرّا.

أن يكتب الشاعرُ نفسَه، أن يرسم تفاصيل حياته، فتلك ذاته الشاعرة المتفرّدة. وأن يكتب بعض شعراء البلاد الواحدة شعرا بكلّيّات شعريّة مشتركة، قد تنادت "دون سابق إضمار"، فذاك قد يكون بفعل مخزون ثقافيّ مشترك، واطّلاع متقارب على ثقافات أخرى. غير أنّ الصور الشعريّة وإن اختلفت، فوجيعة الشعراء واحدة، والأمل مشترك، والتحدّي هو نفسه، على أنّ هذه الكلّيّات يجب ألاّ تحجب ما في كلّ ديوان من خصائص شعريّة لافتة للنظر، يستأهل كلّ منها بحوثا خاصّة.

وقد وازت هذه الكلّيّاتِ، مواضيعُ متعلّقة بخصائص الثقافة السعوديّة (الأصالة، تقاليد العائلة، القيم...) وتفاصيل الحياة اليوميّة التي تمثّل إحدى سمات قصيدة النثر، وهو ما يحتاج بدوره إلى بحوث تدرس اليوميّ في خصائصه، والمعيشيّ في سلوكه.

ويبدو لنا أنّ هذا البحث نفسَه يمثّل أحد أوجه التلقّي، لا باعتباره دراسة نقديّة فقط، بل لأنّ التلقّي من قضاياه كذلك. وقد يكون باكورة الدراسات النقديّة في المدوّنة المدروسة في غايات محدّدة مضبوطة، تبرز، وإن إلى حدّ، ما في المدوّنة من "آثار"، بعبارة ياوس، فاعلة في التلقّي. ولعلّ ترجمة هذا البحث إلى الفرنسيّة من شأنه أن يساهم بدوره في التلقّي الفرنكفونيّ ذاته.

وقد بيّنّا في هذا البحث ما استوجب من تصنيف شكليّ للقصائد في لغتها الأصليّة ولغة التلقّي، وهو تصنيف من شأنه أن تختلف به درجات التلقّي في الثقافة الفرنكفونيّة بالنظر إلى مرجعيّاتها المذكورة في مقاييس قصيدة النثر في هذه الثقافة نفسها.

وليس هذا البحث إلاّ فاتحة لنماذج من الكلّيّات الشعريّة المرتبطة بالترجمة والتلقّي، ذلك أنّ في المدوّنة كلّيّات وخصائص وقضايا ترجميّة لم تسعها حدوده. وقد يكون هذا البحث مدخلا إلى دراسات أخرى، في قضايا تضيف إليه ما غاب عنه.

ولم يكن هذا البحث لِـ"تقييم" شعر المدوّنة، وإبداء رأي انطباعيّ فيه، إذ مداره، مثلما بيّنّا، الاستقراء والوصف، والاستدلال والاستنتاج بصفة يمكن أن تساهم في قراءات قد تتعدّد وتختلف، فهذا البحث نفسه قد يكون منطلقا لانفتاح حلقات من "الكلام على الكلام".

وخصيصة هذا البحث أنّه دراسة نقديّة ذات مرجعيّة اصطلاحيّة مفهوميّة، ونظريّة نقديّة، وقرائن لفظيّة، وسياقيّة ونصّيّة، وشواهد شعريّة عينيّة، وأضرب ترجميّة دقيقة، يخرج بها بداهة عن دائرة الانطباع ومجرّد إبداء الرأي، إلى دائرة البحث العلميّ الأكاديميّ القائم على حفريّات شعريّة، واستقراء، وإنطاق للقصائد في حدود التأويل القائم على الأدلّة.

إنّ نصّ المدوّنة هو المصدر الوحيد المنتج لضروب من التلقّي، أمّنتها الترجمة بما يناسب ثقافة التلقّي في وفاء للنصّ الأصليّ مع "خيانة" ضروريّة أحيانا، اِقتضتها بعض الصور الشعريّة، وحتّمتها بعض السياقات اللغويّة، فالترجمة "أن نقول الشيء نفسه تقريبا" كما قال أمبرتو إيكو. والتلقّي "أن نتلقّى الشيء نفسه تقريبا" إذا حمل النصّ المترجم ثقافة النصّ الأصليّ، وروحه الشعريّة والإيقاعيّة.

وتعتبر ترجمة مترجم واحد لأربعة دواوين لشعراء مختلفين مهمّة ترجميّة صعبة، فهو بين حالتين، إمّا أن يبقى في دوره الترجميّ الأصليّ بصفة تبدو فيها هذه الدواوين مختلفة السجلّ المعجميّ، والأسلوب الشعريّ، والصور المجازيّة، أو أن يتجاوز هذا الدور إلى لمسات ترجميّة تبرز المدوّنة في لغة التلقّي على جماليّة ما مشتركة.

وقد مثّلت هذه المدوّنة كذلك مظاهر عينيّة من الترجمة، نعتبرها نماذج لإشكالات تعترض المترجم، منها المتعلّق باللبس المعجميّ والاصطلاحيّ، وكيفيّة رفعه في لغة التلقّي. ومنها المقترن بالتأويل وضرورته تناسبا مع التلقّي. وفي كلّ هذا يحتاج المترجم إلى أوجه من الاجتهاد، غير أنّ من الصعوبات ما يخرج عن قدرته واجتهاده، فلا يكفي أحيانا وعيه بالإشكال الترجميّ ليجد الصورة الترجميّة المناسبة، إذ من القصائد ما بني على صورة شعريّة واحدة، تمثّل وحدة متناسقة، ليس للمترجم أن يتصرّف فيها وإن وعى بإشكالات التلقّي.

وفي شعر المدوّنة ثقافة سعوديّة، ومُنفتَح حداثيّ، وبعد إنسانيّ كونيّ، يرى فيها "الآخرُ المتلقّي" نفسَه، "فالشعراء يتّبعهم المتلقّون، في مختلف الثقافات يهيمون"، القديمة، والحديثة خصوصا مجسّمة في الأشكال الشعريّة، وتوظيف الفنون والرموز مثلما بيّنّا.

ولا ريب أنّ في كلّ ديوان من المدوّنة شعريّته التي تستأهل بحوثا خاصّة به، فقد جانبت غاياتُ البحث هذه الشعريّة لاهتمامها بالمدوّنة في كلّيّتها، واعتبارها وحدة نصّيّة، وقد بيّنّا بالكلّيّات الشعريّة المختلفة أحقّيّة هذا الاعتبار. ويمكن في هذا الإطار التفكير، بضرب من التنسيب، في "شعريّة مشتركة" مستمدّة من أوجه الالتقاء التي بيّنّاها، إذ تتلاءم "الشعريّات الفرديّة" في مظاهر وصور وخصائص لتنصهر في شعريّة تبدو "مفردا وهي جمع"، وتظهر في الترجمة بصورة ما، تحدث أثرا في المتلقّي، ووقعا تتفاعل به بأشكال مختلفة.

ومهما تعدّدت نظريات التلقّي وتيّارات النقد الأدبي وجماليّته، تبقى الحاجة إلى "آثار" النصّ ضروريّة في مرحلة ما بعد القراءة، إذ يتحوّل النصّ استنادا إلى هذه الآثار ذا قراءة مفتوحة، قد تنتج بدورها، تفاعلات ما مختلفة، قد تتجسّد في قراءة استهلاكيّة، أو نصّا نقديّا، أو فكرا تأويليّا، وغير هذا ممّا تتركه آثار النصّ في المتلقّي الذي نفترض فيه قدرات معرفيّة، وثقافة شعريّة، وحسّا نقديّا.

إنّ خلوّ قصيدة النثر في المدوّنة من قرائن الإيقاع التقليديّة يضطرّ هذه القصيدة إلى أن تصنع إيقاعها بنفسها بما يتوفّر فيها من خصائص شكلية وأسلوبيّة ولغويّة تتحدّد قيمتها بما تحدثه من "أثر" في المتلقّي الذي نفترض حمله لضرب من المخزون الشعريّ، والحدْس الذهنيّ، والحسّ الإيقاعيّ. ففي كلّ من دواوين المدوّنة إيقاع ما تصنعه قصائده، وتخرجه من "الوجود بالقوّة" إلى "الوجود بالفعل" في اللغة الأصليّة. أمّا في لغة التلقّي فتتضاعف مسؤوليّة المترجم، إذ كيف يترجم "حسّا" معقّدا في النصّ الشعريّ، قد لا يجد له قرائن تدلّ عليه، وتشير إليه!؟

ويبدو لنا أنّ توسيع هذا البحث أمر مفيد، ويكون ذلك بطرح قضايا هامّة لم تسمح بها حدود هذا البحث، من هذا قضيّة الإيقاع في قصيدة النثر، لا في كلّ قصيدة مترجمة على حدة، بل في مجمل المدوّنة مترجمة، ولا يكون هذا إلاّ بإنجاز دراسات نقديّة، تبحث في الغرض كما نظّر له كبار علماء الإيقاع.

ويحسن كذلك توسيع مشروع "جسور الشعر" باحتواء المدوّنة ما أمكن من قصائد النثر المترجمة للشعراء السعوديّين حتّى تكون الرؤية أشمل، وأكثر تمثيلا وتعبيرا بصفة تؤمّن أكثر التأثير في التلقّي في الثقافة الحاضنة. وقد يكون هذا البحث أساسا أوّلَ، قد يصلح منطلقا لبحوث أشمل وأعمق.

وإذا كان كلّ نصّ شعريّ قابلا للترجمة، فإنّ هذا لا يعني البتّة أنّ تلقّيه في الثقافة الحاضنة سيكون ذا صدى ما، تحصل به تفاعلات، وتنفتح قراءات، ذلك أنّ هذا التلقّي ليس رهين قيمة الترجمة فقط، بل كذلك رهين ما يحتويه من "آثار" نصّيّة، تفرز صورا شعريّة تؤثّر في المتلقّي.

وإذا سلّمنا كذلك بأنّ التلقّي رهين قيمة المدوّنة الشعريّة، وما تتركه من "آثار" في المتلقّي، وقيمةِ الترجمة، وصناعة المترجم، فهو محكوم كذلك بجذور حضاريّة في علاقة الثقافة الحاضنة بالثقافة الواردة، ومدى وجود "تثاقف" شعريّ وسنن ترجميّة بينهما.

قصدنا بهذا أنّ دواوين المدوّنة المترجمة، وكذلك الأنطولوجيا المذكورة، تمثّل، كمّا ونوعا، وشكلا وخصائص، أولى الأعمال المؤسّسة لهذا "التثاقف" بالتعريف بجانب من الشعر السعوديّ، غير أنّها غير كافية للتعريف بهذا الشعر في البيئة الفرنكفونيّة الحاضنة تعريفا بيّنا لافتا للنظر، مستمرّا ذا ديمومة. ذلك أنّ الأمر يحتاج إلى إنشاء عوامل مساعدة على التلقّي في هذه البيئة الحاضنة نفسها، من هذا تنظيم أنشطة ثقافيّة شعريّة ترجميّة مختلفة، تمتدّ لفترات زمانيّة طويلة تؤسّس تقاليد "تثاقف"، وملتقيات ثقافيّة، ومؤتمرات أدبيّة، ودراسات نقديّة وغيرها. بل إنّنا نقترح كذلك مشاريع ترجميّة مشتركة بين الهياكل الشعريّة بالمملكة العربيّة السعوديّة وبعض الدول الفرنكفونيّة، لا لترجمة الشعر السعوديّ إلى الفرنسيّة فقط، بل كذلك لترجمة أشعار فرنسيّة إلى العربيّة، وفي هذا إحداث لسنّة ثقافيّة ترجميّة شعريّة من شأنها أن تؤسّس تلاقحا ثقافيّا، قاطرته الشعر، وراحلته الترجمة.

الدعم المالي (نماذج الإقرار بمنح الوزارة في الأبحاث)

النسخة العربية:

"تم انجاز هذا البحث بدعم من برنامج منحة " الشعر العربي " التي أطلقتها وزارة الثقافة في المملكة العربية السعودية، وجميع الآراء الواردة تخص الباحثين، ولا تعبر بالضرورة عن الوزارة "

النسخة الإنجليزية

"This research was funded by the "Arabic Poetry Grant" program offered by the Saudi Ministry of Culture. All opinions expressed herein belong to the researchers and do not necessarily reflect those of the Ministry of Culture".

الإفصاح والتصريحات

تضارب المصالح: ليس لدى المؤلف أي مصالح مالية أو غير مالية ذات صلة للكشف عنها المؤلفون يعلنون عن عدم وجود أي تضارب في المصالح.

الوصول المفتوح: هذه المقالة مرخصة بموجب ترخيص إسناد الإبداع التشاركي غير تجاري 0.4 الدولي (NC BY-CC 0.4) ، الذي يسمح بالاستخدام والمشاركة والتعديل والتوزيع وإعادة الإنتاج بأي وسيلة أو تنسيق، طالما أنك تمنح الاعتماد المناسب للمؤلف (المؤلفين) الأصليين. والمصدر، قم بتوفير رابط لترخيص المشاع الإبداعي، ووضح ما إذا تم إجراء تغييرات. يتم تضمين الصور أو المواد الأخرى التابعة لجهات خارجية في

هذه المقالة في ترخيص المشاع الإبداعي الخاص بالمقالة، إلا إذا تمت الإشارة إلى خلاف ذلك في جزء المواد. إذا لم يتم تضمين المادة في ترخيص المشاع الإبداعي الخاص بالمقال وكان الاستخدام المقصود غير مسموح به بموجب اللوائح القانونية أو يتجاوز الاستخدام المسموح به، فسوف تحتاج إلى الحصول على إذن مباشر من صاحب حقوق الطبع والنشر. لعرض نسخة من هذا الترخيص، قم بزيارة:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

المصادر والمراجع

أمبرتو، إيكو، أن نقول الشيء نفسه تقريب، ترجمة أحمد الصمعي، المنظّمة العربيّة للترجمة، بيروت، 2012.

الزناد، الأزهر، نظريّات لسانيّة عرفنيّة، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، دار محمد علي للنشر، منشورات الاختلاف، ط 1، تونس، 2010.

الطرابلسي، محمد الهادي، "توظيف الاسم العلم في النص الشعري"، حوليّات الجامعة التونسيّة، ع. 45، 2001.

الطرابلسي، محمد الهادي، "من مظاهر الحداثة في الأدب الغموض في الشعر"، مجلّة فصول، ع. 4، سبتمبر/ أيلول، 1984.

النصري، فتحي، "قصيدة النثر بين النموذج والمنجز"، مجلّة مسار، ع 88-89، تونس، 2009.

داغر، شربل، الشعر العربي الحديث: قصيدة النثر، سلسلة دراسات في اللغة العربيّة (6)، منتدى المعارف، بيروت، 2018.

عبد الحميد، هلال عبد الناصر، "قصيدة النثر الشعريّة وإستراتيجيّة التلقّي"، المجلّة العربيّة آراء، ع 561، جويلية/ يونيو 2023.

ميرزا، الخويلدي، "حوار مع الشاعر المترجم معز ماجد"، الشرق الأوسط، 29 سبتمبر/ أيلول 2022.

ياوس، هانس روبيرت، جماليّة التلقّي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، كلمة للنشر والتوزيع، دار الأمان، بيروت، الجزائر، تونس، الرباط، 2016 .

يوسف، توما، مرقس، الغنوصيّة أو التيّارات العرفانيّة في القرون المسيحيّة الأولى، بغداد، العراق، 2009،

References

Abd al-Ḥamīd, Hilāl ‘Abd al-Nāṣir. "qaṣīdat al-nathr alsh‘ryyh w’strātyjyyh altlqqy." almjllh al-‘Arabīyah Ārā’, ‘A 561, Juwīliyat / Yūniyū 2023.

Al-Jishi Raed, Anis. Genèse de la Mémoire Passionnée L’impact du Printemps Arabe (Poésie). Traduit par Abdelmajid Youcef, L’Armattan, Paris, 2013.

Al-Naṣrī, Fatḥī. "qaṣīdat al-nathr bayna al-namūdhaj wa-al-munjaz." mjllh masār, ‘A 88-89, Tūnis, 2009.

Al-Ṭarābulusī, Muḥammad al-Hādī. "min maẓāhir al-ḥadāthah fī al-adab al-ghumūḍ fī al-shi‘r." mjllh fuṣūl, ‘A. 4, Sibtambir / Aylūl, 1984.

Al-Ṭarābulusī, Muḥammad al-Hādī. "Tawẓīf al-ism al-‘Ilm fī al-naṣṣ al-shi‘rī." ḥwlyyāt al-Jāmi‘ah altwnsyyh, ‘A. 45, 2001.

Al-Zannād, al-Azhar. nẓryyāt lsānyyh ‘rfnyyh. al-Dār al-‘Arabīyah lil-‘Ulūm Nāshirūn, Dār Muḥammad ‘Alī lil-Nashr, Manshūrāt al-Ikhtilāf, Ṭ 1, Tūnis, 2010.

Baudelaire, Charles. Le Spleen de Paris, ou les Cinquante Poèmes en prose. Émile-Paul Frères, Paris, 1917.

Bernard, Suzanne. Le Poème en Prose de Baudelaire jusqu’à nos Jours. Nizet, Paris, 1959.

Dāghir, Sharbal. al-shi‘r al-‘Arabī al-ḥadīth : qaṣīdat al-nathr, Silsilat Dirāsāt fī al-lughah al-‘Arabīyah (6), Muntadá al-Ma‘ārif, Bayrūt, 2018.

Dans les Galops du Sable. Anthologie de Poésie Saoudienne contemporaine. Présenté par Abdullah Alsafar, traduit par Moëz Majed, les presses du réel al dante poésie, Paris, 2021.

Delville, Michel. The American Prose Poem: Poetic Form and the Boundaries of Genre. Gainesville, FL: University of Florida, 1998.

Hirota, Daichi. Espace et Poésie chez Baudelaire : Typographie, Thématique et Énonciation. Littératures. Thèse de doctorat Littérature française, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2011.

Jakobson, Roman. Essais de Linguistique Générale. Rapports Internes et Externes du Langage. Éditions de Minuit, 1973.

Le Dîwân de la Poésie Arabe Classique. Traduit par Adonis et Houria, Abdelouahed. Gallimard Paris, 2008.

Mīrzā, al-Khuwaylidī, "ḥiwār ma‘a al-shā‘ir al-mutarjim Mu‘izz Mājid", al-Sharq al-Awsaṭ, 29 Sibtambir / Aylūl 2022.

Yāws, Hāns rwbyrt. jmālyyh altlqqy min ajl Ta'wīl jadīd lil-naṣṣ al-Adabī. tarjamat Rashīd Binḥadw, Manshūrāt Ḍifāf, Manshūrāt al-Ikhtilāf, Kalimah lil-Nashr wa-al-Tawzī', Dār al-Amān, Bayrūt, al-Jazā'ir, Tūnis, al-Rabāṭ, 2016.

Yūsuf, Tūmā, Murqus. alghnwṣyyh aw altyyārāt al'rfānyyh fī al-qurūn almsyḥyyh al-ūlá. Baghdād, al-'Irāq, 2009.

Slama, Ahmed. "Panorama de la Poésie Saoudienne Contemporaine". Traduit par Moëz Majed , Litteralutte, no. 22 Janvier, 2022.

Umbirtū Īkū, an Naqūlu al-Shay' nafsih Taqrīb. tarjamat Aḥmad alṣm'y, almnẓẓmh al-'Arabīyah lil-Tarjamah, Bayrūt, 2012.