ستيفن سبندر
يوسيه جاثورسيك
وولتر هولريير
الان بوسكيه

ضمن الاشكال الشعرية الموجودة في زماننا . ومن الممكن اظهار هذا الامر بمقارنة رواية « يولسيز » بكتابين قريبين منها ، وكلاهما من تأليف شاعرين كانا من انصار جويس الغيورين ، ومن المتأثرين به حتما . فان تجشم المرء مشقة قراءة « يولسيز » بكاملها ثم قرأ « الارض الخراب » بعدها مباشرة ، فانه يحصل على الانطباع الغريب بان قصيدة اليوت تكاد تكون تعقيبا على رواية جويس ، وان بعض مقاطع «الارض الخراب»تلخص انطباعات تبعثها اقسام من رواية جويس التي كان ينشرها في مجلات مثل « ذي ديال » و « ذي اغويست » قبل ان يكتب اليوت قصيدته بوقت قصير .

وان قرأ المرء جويس واليوت وكتابات باوند التي انتجها في الثلاثينات ، فانه يحصل على انطباع بوجود باعث شعري واحد يجري في اشكال متنوعة من اشكال الرواية والقصيدة . مثل هذه القائمة تضم فيرجينيا وولف عند كتابتها « الامواج» و د. هـ. لورنس في « قوس القزح » و « نساء عاشقات » .

كان هدف الشعراء الحديثين ابتكار مصطلح جديد واشكال جديدة ، او تحويل المصطلحات والاشكال القديمة وقلبها ، بحيث يتمكن الشعر من اكتساب لغة ونبرة حديث فيما يتعلق بالعالم العصري لا تكونان باليتين قديمتي العهد . وقد افلح الشعراء في هذا المجال الى حد بعيد ، ونجحوا نجاحا كبيرا في تحقيق التركيز والتكثيف . « فالارض الخراب » « كيولسيز » مغلفة بغلاف مكثف .

لقد نجح الشعراء في القصيدة القصيرة، او في القصائد الطويلة التي تتناول مواد محدودة ومواضيع متكررة متلاحقة . الا انهم لم ينجحوا عندما حاولوا تأليف ملاحم عصرية : اي قصائد حول«الحياة العصرية باسرها» تتضمن عددا ضخما من الحقائق والاحداث والحكايات الخ . وفي القصائد التي جرت فيها مثل هذه المحاولة ، بدءا من قصائد التعداد والفهارس الامريكية لوولت ويتمان حتى « اناشيد » ازرا باوند ، يشعر المرء ان فيها قدرا كبيرا من التجارب والاختبارات العصرية التي تبدو غير قابلة لان تحول وتقلب شعرا . وبالفعل ، فان الشعراء الامريكيين مثل باوند و وليم كارلوس وليمز يتصرفون في قصائدهم الطويلة كأنما ثمة فضيلة في ان يتركوا جزءا كبيرا من موادهم الشعرية منثورة . فالوضع الحديث يتطلب ، بشكل من الاشكال ، ان يكون الشعر في غاية التكثف .

ولذلك ، فان روايات مثل « يولسيز » و « الامواج » و « نساء عاشقات » ، وبعض الروايات الاخرى، يجب في رأيي اعتبارها شعرا في قالب غير شعري ؛ وعلى اي وصف للشعر الحديث ان يأخذ هذا الامر بعين الاعتبار . ومهما بدا الامر متناقضا ، فان نطاق الاشكال المتوفرة للشاعر الحديث يشتمل على الرواية .

ثمة حاجتان متعارضتان كل التعارض يمكننا تبينهما في الرواية ، كما يمكننا تبينها في الشعر، خلال النصف الاول من القرن الحالي : الحاجة الى الحقائق ، والحاجة الى الشعر. وهاتان الحاجتان تطابقان الى حد ما شيئا يشعر به نحن انفسنا حين تجابهنا التجربة الحديثة : الحاجة الى المعلومات والعلم ، والحاجة الى المخيلة والتوكيد على الذاتية . لقد حصل فعل ورد فعل، وتأرجح الرقاص ، بين هذين الاستقطابين للوعي الوقائعي والوعي الشعري . ان ما اقصد ان اقوله هو ان تأرجح الرقاص قد شمل حقل الرواية كله كما شمل حقل الشعر. ونجد احيانا ان الرواية تصبح منغمسة في الشعر مستوعبة فيه ، واحيانا اخرى ان القصيدة منغمسة في الواقع

مستوعبة فيه . وهناك الرواية القصيدة ، لكن هناك ايضا القصيدة (المختلفة عن القصيدة النثرية) التي تعالج موضوع النثر .

من الواضح ان جويس و د. هـ. لورنس و فرجينيا وولف و غيرهم من ادباء مطلع القرن ، يمثلون ردة فعل المخيلة الشعرية على المبدأ النثري . فقد كانوا يقومون بردة فعل ضد كتّاب النثر الوقائعي التعدادي الفهرسي ، امثال ولز و شو و بنيت .

ما اريد ان اقوله ليس اننا يجب ان نلغي الاصناف والفئات التي تفرق الشعر عن الرواية ، بل اننا يجب ان نكون على استعداد للاعتقاد بان هذه الاصناف والفئات يمكن تجاوزها احيانا . وينبغي الا نحاول تفسير هذا الامر على اهون سبيل باختراع انواع مختلطة غريبة التركيب ، نظير « الرواية الشعرية ». فعلينا ان ندرك ان الشاعر في الوضع الحديث قد يقرر لسبب او لآخر ان قصيدته الملحمية يجب ان تتحول الى رواية . فلا بد للقصيدة من ان تكون رواية في بعض الاحيان . والواقع ان « الامواج » و « يولسيز » و « مأتم فينيغان » هي مبدئيا قصائد ، وليست روايات الا بصورة ثانوية . فقد تناول الشاعر الرواية، فحولها وجعل منها واسطة لقصيدته .

ان جويس ، بالطبع ، هو اوضح مثال على ذلك . ذلك انه رأى نفسه كشاعر ملحمي ، وجعله زهوه يفكر بذاته كهوميروس او دانته او غيته . ويشير عنوان « يولسيز » بوضوح كافٍ الى انه استهدف كتابة « الاوديسة » ضمن وضع الحياة العصرية . ولا يمكن تمييز الطريقة الشهيرة المعروفة « بالمونولوغ الداخلي » عن طريقة الشعر الصوري ، وان يكن قد جرى استخدامها بفعالية اعظم بكثير. فالمستر بلوم ، بطل الرواية، حساسية تمثل حساسيات غيره من البشر وتتعرض لتجارب واختبارات تؤثر عليها وتبعث جدولا من الصور. وافكاره تحقق جميع متطلبات صيغة الشعر الصوري . والفرق هو ان بلوم شاعر اكثر بكثير من الصوريين امثال هيلدا دوليتل و ازرا باوند في مرحلته الباكرة ، لان كل ما فعله الشعراء الصوريون هو انهم جعلوا انفسهم ابواقهم هم الخاصة : في حين ان جويس يضيف بعدا جديدا هو بعد الابداع في اختراعه لشخصية بلوم ، الذي يتكلم شعرا صوريا ، تماما كما تتكلم شخوص شيكسبير شعرا حرا .

وهكذا مالت الرواية والشعر خلال هذا القرن الى التأرجح بين مبدأ شعري ومبدأ نثري. وكونهما يفعلان ذلك، يماثل بظني استقطابين في الحياة العصرية : هما نشداننا الواقع بواسطة قوة حياة المخيلة – واللاوعي – او بواسطة العالم الخارجي ، عالم الحقائق . فنحن منقسمون بين رؤية انفسنا كافراد فريدين تفصلنا عن الغير احلامنا وغرائزنا ، وبين رؤية انفسنا كوحدات اجتماعية ، يكيفنا المجتمع المحيط بنا . والحاجة الى تعزيز ذاتيتنا تتعاقب هي والحاجة الى رؤية انفسنا موضوعيا . ومن المستحيل التوفيق بين هذين القطبين . ومن هنا كان التعاقب في تطور الادب الحديث وهيمنة المبدأ الشعري تارة والنثري تارة اخرى .

ستيفن سبندر

الشعر والمسرح

وضع مورفان لوبيسك دراسة ممتعة جدا حول « مسرح الجحيم » – وهو المصطلح التصنيفي الذي يشمل المؤلفات المسرحية لآرتو وبيكيت وغيرهما (ويماثل ما سمي في انكلترا « بمسرح القسوة ») . ونجده في هذه الدراسة يقسم تاريخ المسرح ، زيادة في التبسيط ، الى ثلاث مراحل رئيسية .

المرحلة الاولى : خاف الانسان في مرحلة تطوره الاولى من ضآلة حجمه ومن الاسرار المحيطة به ، فالتفت الى الآلهة في استغاثة مؤثرة ، متضرعا اليها النزول الى الارض لتشرح له ماذا هو يفعل – او ماذا يجب ان يمتنع عن فعله ، وهو الأهم . كانت هذه فترة العزائم والرقى الدينية ، وقد ابتدأت باشكال بسيطة

من الرقص المقدس واصبحت تدريجيا علمانيـة على يد المصريين وعلى يد الاغارقة فيما بعد . ووجد المسرح في تلك العصور الساحقة فيالقدم اصدق وسيلة للتعبير عنه في المنظوم – وهو اكثر اشـكال الشعر بدائية ، واكثرها حيوية وبهاء مع ذلك . وان نحن اعترفنا بان المأساة هي حضور الحقائق التي لا تظهر نفسها مباشرة قط ولا تتخذ شكلا ملموسا ابدا ، حضورا سحريا محملا باعلاك ، لوصلنا الى الامر المحقق ، بان الشعر والمأساة كلاهما يستمد وحيه من المصدر عينه .

ثم جاءت المرحلة الثانية: تعب الانسان منالاستغاثة بالآلهة فيالعلاء، فاخفض بصره ونظر الى داخل نفسه. هنا يصبح هو موضوعه المسرحي الخاص ، ويأخذ بالتحديق منذهلا في انعكاس صورته في المرآة ، وبزرع نفسه بحسارة وسط المسرح. واذ نسعى الى فهم دور الشعر في هذه المرحلة العظيمة الثانية للتاريخ المسرحي، نجدنا مرغمين على الاستنتاج بانه قد فقد قوة جاذبيته السابقة ، وانه قد اعيد الى المؤخرة . فقد احتل مكان الصدارة الآن العمل والفعل ، او الحبكة ؛ وبكلمات اخرى ، البشر والنزاعات المترتبة على افعالهم . كان المسرح الادبي آخذا بالبروز،ولم يعد بالامكان العثور على اي مسحة منالسحر الشعري القديم الا في المسرحيات في عهد الملكة اليزابيث في انكلترا . وما لبث ان انحط هذا المسرح الادبي شيئا فشيئا الى ان اصبح مسرحا سيكولوجيا، اي نسخة امينة طبق الاصلعن الوجود اليومي – «فترة من الحياة» كما كان يسمى فيذلك الحين. وعندما اتخذ من المجتمع الانساني موضوعا له اضحى ، في الوقت ذاته تقريبا ، نوعـا من العاب الصالونات ، ومجرد تسلية احيانا كثيرة . كان هذا مسرح « رجل الاعمال المتعب » ، ولم تبق فيه ذرة من الشعر .

نأتي الآن الى المرحلة الثالثة : وهنا احب ان استشهد مجددا بمورفان لوبيسك ، الذي يملك موهبـة عرض الامور ببساطة. فهو يقول ان آلافا من السنين مرت ،ورغم انه قد لايمكن القول بان الانسان اصبـح كالآلهة التي كان يحلم بها، فانه قد شق طريقه الى عوالمها الشاسعة . فبجاهده عقله قاس الكون اولا وتأكد من شكله؛ ثم اطلق نفسه في الفضاء ؛ وهو يمتلك الآن قوة شبيهة بقوة الآلهة ، قوة على تأهيل الكواكب او تحطيمها . لقد اصبح الانسان اله ذاته ، وحين ينظر الى نفسه فانما ينظر اليها من شموخ العربة التي اجلس فيها زيوس او المسيح ذات مرة ، من الاعالي المدوخة التي تسلقها بفكره قبل ان يتسلقها بجسده . وسنحاول الآن ان نظهر كيف استعاد الشعر في هذه المرحلة الثالثة ، اي في يومنا هذا ، الدور الفعال الذي كان قـد خسره منذ قرون عدة .

ينبغي اولا توضيح نقطة واحدة : ان الدراما الشعرية ليست والشعر الدرامائي شيئا واحدا ، تماما كما ان قرض الشعر ليس والشعر الغنائي شيئا واحدا . فمنذ عهد المسرح الاغريقي حتى « شانتيكلير » لروستان عرف العالم الآلاف من الابيات الشعرية ، قد ترى النفس في بعضها لمحـة عن الاشياء المجهولة العليا ؛ لكن لا يـكاد يوجد بينها جميعا ما هو شعر درامائي حقيقي . وهي في افضل الحالات تتألف من عدد من المواضيع الغنائية او الريفية او الملحمية التي يربط فيما بينها حوار مقنع الى حدّ . غير ان القصيدة الدرامائية ليست مجرد تسلسل من الابيات ؛ انها نسيج محبوك من الصراخ والعويل والاشباح والمفاجآت واللمسات الدرامائية من اي نوع من الانواع ؛ وتشمل عناصرها جمال الازياء السحري ، وتلاعب الاضواء البديـع بل والمخيف احيانا ، وارتفاع الاصوات الجميلة – اصوات مختلفة النبرات والدرجات ، اصوات مبحوحة واصوات عذبة واصوات جليلة واصوات بريئة واصوات مرنمة – تضاف اليها الايماءة والمومأة والرقص والاكروباتية واللون والمشهد والموسيقى – بل وحبكة مقسمة الى مقاطع . ذلك انه يتحتم الاعتراف بان الشخص الذي تقع عليه اللائمة اكثر مما تقع على غيره، لنسياننا ان للمسرح لغة وشعرا خاصين بـه ، هو ارسطوطاليس ، الذي عرى الدراما حتى العظام وقدم لنا قواعد رياضيـة عوضا عن الجنون الالهي . وادت قواعده الرياضية في المدى الطويل الى اعتصار دم الحياة من الدراما والى دق عنقها والانحطاط بها الى المستوى الذي تحتله الآن فيمعظم اجزاء العالم . ولم نبدأ ، نحن في الغرب ، الا مؤخرا في تلمس طريق العودة الى التقاليد الاكثر قدما ، تلك التقاليد التي حكمت الكتابة الدرامائية الحقة . الا ان بعض المدنيات في اجزاء اخرى من العـالم كانت في هذه الاثناء قد تمكنت من المحافظة على الاشـكال القديمة لفنها المسرحي . وهـذا هو سبب اهتمامنا الشديد

الآن بمسارح تلك المدنيات ، وهو السبب عينه الذي يدفع بالغرب الى تكريس هذا القدر الكبير من الابحاث الصبورة في تاريخ مسرحيات « نو » اليابانية وجمالاتها، ومقطوعات الحشيين الاحتفالية،ومسرح مصر القديمة، والدراما الهندية القديمة ، والاوبرا الصينية ، ومسرح جافا وبالي ، وعلم المسرح المكسيكي القديم . ونحن لا نهتم بهذا المسرح العريق بسبب ما فيه من عناصر غرابة ليس الا ، او لاننا انجذبنا الى داخل الحركة الراهنة الرامية الى دمج المدنيات معا ،بل اننا انجذبنا اليه على امل ان يلهمنا الادب الدرامائي لهذه البلدان والحقبات ويؤول بنا الى مجهود خلاق جديد ،وان يعيننا على ارجاع مسرحنا نحن الى المركز المتألق الذي كان يحتله في يوم من الايام . واننا اذ نفعل هذا فانما ننقذ شعرنا ايضا ؛ذلك ان الشعر ،وان كان يلقى اليوم اهمالا متزايدا لاسباب عديدة متنوعة ، فهو ما زال قادرا على الاسهام في ذلك الفن الجماعي ،المسرح ،بوصفه واسطة اتصال.

المسرح هو شعر يعبر عنه في المكان ، شعر في شكله الاكثر صوفية ؛ ذلك ان « الكلمة » ، وهي واسطة الشعر المجردة من الجسد ، تتلبس في المسرح جسدا وتتجسم امام انظار الجمهور . تلك طبعا هي الاعجوبة التي توضع امامنا حين تصير الكلمة ايماءة وايقاعا ونورا ، وتتخذ شكلا ماديا في حضورنا . فننظر، منذهلين، حين يوقظ المسرح صورا نائمة ويترجمها الى حركة ذات ابعاد ثلاثة ، كلعازر يقام من الموت . فالمسرح يعيد الشعر الى الحياة ، او ينفخ فيه الحياة .

لكن الكلام القابل للفهم ابتدأ الآن يستعيد بسرعة مركزه الشرعي على المسرح، وتبدو آماله بالمستقبل مشرقة الآن اكثر منها في اي وقت مضى . واحيانا كثيرة تصبح الكلمات جزءا من المشهد ، المشهد الذي يقدم لنا كلمات – حماما ، وكلمات – نجوما ، وكلمات – غبارا ، وكلمات – سيدات ، وكلمات – ساقطات ، وكلمات تغني وكلمات تفرض الصمت . وكل من يهوى الكلمات ، ولا يهتم الا بها ، له ان يشعر بقناعة تامة ، لان المسرح ، بالوانه وباضوائه وبجوه العجيب المدهش ، يزين الكلمات بافخم ثياب ويوفر لها اطارا بهيا تتخطر فيه وتعرض نفسها به . ان نوع الكلمات الذي اعنيه يجب احيانا كثيرة ان يحقق عين الوظيفة على المسرح التي تقوم بها فتاة رائعة الحسن في دار خياطة كبرى : عليها ان تفعل اشياء كثيرة وان تعرض اشياء كثيرة .

ان لدى المسرح الحديث ايضا شكلا آخر من اشكال الكلام ، ويمكن تسميته بالكلام المتجمد . انه ابعد ما يكون عن الكلام الموسيقي البهيج وعن الكلام الاعجوبة ؛ فهو انسياب للتوافه انسيابا آليا جافا، يبعث الملل والضجر في كل شيء ، وهو كلام زهيد تافه ، يستخدم كثياب متواضعة يسربل بها الكثير من المشكلات التي تجابه الانسان الحديث . نقول ، اذاً ، ان الكلمات لم تفقد مركزها كواسطة اتصال ؛ بل كل ما فعلته هو انها استبدلت وظيفتها الادبية باخرى صممت خصيصا للمسرح. وكان لا بد لهذا الامر من ان يحدث ، ذلك ان المسرح ، بوصفه ظاهرة جماعية ، هو شكل من اشكال الاتصال – شكل يستطيع بالطبع ان يتلبس هيئات ووجوها مختلفة . وهكذا يبقى الكلام القابل للفهم اكثر سبل اتصالنا شبها بالآلة .

ولن نصبح قادرين على الكتابة المسرحية الاصيلة الا حين ندرك ان كل ما يحدث على المسرح هو صور شعر متجسمة .

ان المسرح الحديث قد ابتدأ يخلص نفسه من مهمة لم يكن يقصد منه في الواقع ان يحققها . فلم يكن القصد منه ابدا ان يسلي الجمهور ويلهيه ، مثلا ، ولا ان يسوي النزاعات الاجتماعية او النفسية ، ولا ان يخدم كميدان يمكن ان يستقر فيه القتال حول خصومات اخلاقية او عاطفية . ان قرابة قرن من التجارب والاختبارات المثيرة في الشعر ، ونحو خمسين سنة او يزيد من عرض اساليب جديدة في الرسم والموسيقى ، وحربين عالميتين مريعتين ، وثورة هائلة هي الثورة التقنولوجية ، وحملة عظيمة لنشر معرفة الفلسفة والعلم في اشكالها المختلفة ، – قد تضافرت كلها لتحطيم المقاومة ضد المسرح الذي يعكس للمرة الاولى روحا عصرية اصيلة في الشكل والجوهر .

وما هذه الا البداية وحسب .

فان كنا ثابتين – وعلى صواب – في ايماننا بان الجمهور لا يريد المسرح البرجوازي من اجل ذاته ، بل

ان الناس ينشدون حالة شعرية وراء الجرائم والحب والحروب والمؤامرات والبؤس المصورة على المسرح، حالة تتخطى الحياة الاعتيادية وتسمو عليها ، حالة لا يستطيع غير المسرح ان يقدمها لهم في شكل جماعي واقعي ومادي جسدي تقريبا — ان كان كل هذا صحيحا ، كان بامكاننا اذاً ان نأمل بان يكون مسرح اليوم الطليعي بداية المرحلة العظيمة للمسرح الحديث .

يوسه جافورسيك

الشِعـــر وَالنقـــد

كانت حياة ناقد الشعر اكثر مشقة على الدوام من حياة نقاد اي فرع آخر من فروع الادب ؛ وهو يجد نفسه اليوم في موقف صعب بصورة خاصة ،لان اللغة ذاتها باتت في الشعر الغنائي الحاضر موضع شك وتساؤل. وكان من نتيجة ذلك ان نقد الشعر هو حاليا في وضع خطير للغاية. فانه يرتكز عادة على منطلقات خاطئة — على الحاجة الى عقيدة معينة ؛ وعلى الافتراض بان القوانين التي كانت تحكم الشعر لعقود خلت يجب ان تظل قابلة للتطبيق ؛ وعلى الفصل بين الشكل والمحتوى ؛ او على اي من التفاهات الخارجية . وثمة جهل في غالب الاحيان بالمتطلبات الاولية .

واذا ما التفتنا الى نظريات الشعراء انفسهم ، وجدنا ان بعضها يتبع البعض الآخر « كمطر يتساقط على زجاج النافذة » — وجدنا مواضيع ومبادىء في حركة دائبة وتحول متواصل ، تجري وتندمج ، ثم تتدفق من جديد . واذا استعرضنا كتابات الشعراء حول نتاجهم الخاص خلال المائة والخمسين سنة الاخيرة ، عثرنا على كلمات رئيسية وشعارات تتكرر باستمرار ، مثل الالتزام والشعر الخالص، واللامعقول والواقعي، وكثير سواها — في تفاعل دائم بين حركة وحركة مضادة . وعلى الناقد ان يتوغل في جميع هذه الخاصيات ، والتناقضات التي تكشفها في طريقها ، والمعالم المشتركة فيما بينها ، والامور الجوهرية التي تظهرها الى النور .

والسؤال في الواقع هو: هل تستطيع اقوال الشعراء انفسهم وبياناتهم ، هل تستطيع تصاريحهم وتصاريحهم المضادة النظرية ، ان تكون ذات نفع ما للناقد — ان تعطيه نقطة انطلاق وتوجهه توجيها يوثق به في كتابته النقدية ؟

انه لن يجدها مفيدة — الى حد ما — الا اذا درسها في نطاق القصائد المعنية ، منقلا النظر من الواحدة الى الاخرى ومقارنا بينها . ولن يجدها مفيدة الا اذا نظر اليها ، لا على انها وجوه نظام فن شعري معلب وجاهز ، بل على انها الاجزاء المكونة التي يتألف منها نظام لا يزال قيد الاكتشاف ولا يزال قابلا للتطور ومستعدا له . ويجب الا تمنعه من الاعتراف — حيث يكون الاعتراف لائقا ومناسبا — بمزايا المكتشفات الجديدة التي تتم على يد شاعر فرد ما . فكيف يمكن ضمان ذلك ؟

ان افضل سبيل لذلك، على الارجح، هو باتخاذ خطوات نقدية تستعين باشارات ودلائل قد تكون ضئيلة جدا في كثير من الاحيان ، فتتوسل هذه الاشارات والدلائل لتتلمس طريقها نحو المركز الرئيسي للحركة في القصيدة ، نحو الغرض الرئيسي : وتخرج هذه شكل القصيدة الى النور ، وتقدم وصفا نقديا لها ، وتخرج باستنتاجات منطقية من ذاك الوصف . وثمة اشارات ودلائل عديدة لا تحصى : مثال ذلك ، ما هي الكلمات الرئيسية في القصيدة؟كيف تصرف الشاعر بتركيب العبارات ؟ ماهو الدور الذي تؤديه الاستعارة في القصيدة، واي نوع من انواع الاستعارات هي ؟ ما هو نمط الابيات الذي يعتمده الشاعر ، وما هو المظهر الذي تقدمه القصيدة للعين ، والى اي حد تشكل هذه الامور معالم جوهرية ؟ ما هي العلاقة بين الصورة والوزن ؟ كيف عولجت البداية ، وكيف عولجت النهاية ؟ اي دافع في الموضوع ، واية اشياء محببة او مكروهة ، ساعدت على تقرير البداية والنهاية ؟ وماذا بشأن الفكرة الاصلية التي تحتويها القصيدة ؟ هل هي معروضة بصورة

ثابتة وافية ؟ باية طريقة ادخلت المواد « اليومية » عليها ، فوحدتها وحولتها ؟ هل جعل النموذج متحركا ، او مرتجا ، وكيف تم ذلك ؟ هل رفع الشاعر نموذجه الى مصاف مقياس ومثال ؟ في اي نقاط من القصيدة تخطر للناقد سوابق لها تلح على ذاكرته بحيث تلمح الى وجود تقليد فيها لها ؟ اين تحققت نوايا الشاعر الظاهرة بصورة تامة في متن قصيدته ، واين بقيت مجرد نوايا ، واين خذل طغيان العرف الشعري مقاصد جديدة ؟ هل ثمة اية خاصية اقليمية او محلية او غريبة تضفي على القصيدة جاذبية لا تستحقها لولا ذلك، او تجعلها تبدو غامضة من دون حق ؟

بمعونة حلقات الادلة هذه (التي قد تتطلب طرق معالجة مختلفة في حالات مختلفة) يستطيع الناقد ان يعين طبيعة القصيدة وان يعرب عن رأيه فيها . لكن عليه ان يدرك انه ربما كان معرضا لان يخطىء في حكمه على شاعر قد يثبت فيما بعد انه زعيم حركة شعرية جديدة ، — لان مثل هؤلاء الرواد هم الذين تخطون ، اكثر ما يتخطون ، الطاقات النقدية القائمة في زمنهم .

وولتر هولرير

الشعر والترجمة

برأيي ان ثمة سؤالين اساسيين فقط يتوجب طرحهما في ترجمة الشعر : هل ينبغي ان تكون الامانة للاصل هي، بأي ثمن ، موضع اعتبارنا الاول ؟ ام هل يجب ان يكون هدفنا الرئيسي هو انتاج قصيدة بلغتنا نحن ، حتى وان ضحينا بالامانة الدقيقة التامة ؟ ان اية مشكلات اخرى تبدو لي ذات اهمية ثانوية او سهلة المعالجة بطريقة او باخرى ، اذا قورنت بهذين السؤالين .

لنتأمل المشكلة من زاويتها التاريخية ، زيادة في الدقة والتحديد . وسرعان ما سنرى عندها ان المترجم الذي يتأثر مجرى تطور الشعر الفرنسي — ولهذا التطور ما يقابله في سواه من الشعر الغربي ، وعلى الاخص في الشعر الاوربي حتما — يجد نفسه على التوالي ازاء ثلاثة اوضاع بارزة التباين .

كان الشعر في اولى مراحله ، التي دامت نحوا من خمسمائة عام ، وثيق الارتباط بالموسيقى ولم يكن يمكن تصور اية قصيدة الا في شكل ابيات مقفاة . وهذا هو اكثر الاوضاع تعقيدا وصعوبة على الاطلاق . فعلى المترجم ان يلبي حاجتين ضروريتين ، حيث المعنى الحرفي اقل اهمية من الاتحاد بين المعنى والصوت . فهو يكتشف انه مرغم على اتخاذ قرار شاق وسريع — فاما ان يكون شاعريا وغير دقيق ، واما ان يكون امينا وغير شاعري . والحقيقة هي انه لا نهاية لهذا الجدال ، الذي لايخلف في المتجادلين غير الشعور بعدم الارتياح .

فالاستاذ الجامعي لا يستطيع ان يتحمل حتى ابسط الانحرافات عن المعنى الاصلي:انه يطلب من المترجم الا يخضع لغير حكم المعنى الاصلي ، وبدل ان يقبل بترجمة رشيقة وان تكن محرفة بعض الشيء ، فانه يفضل عليها ترجمة اخرى تحتل روح اللغة فيها المقام الثاني ويتقدم عليها نوع من انواع تفسير النص ، كجزء لا يتجزأ مما قصد به ان ينقل احساسا شعريا . وتكون النتيجة في تسع حالات من عشر ان الترجمة الجامعية التقليدية تحافظ على المعنى الحرفي ، لكنها تقضي قضاء تاما على الجوهر الغنائي — اي على كل ما يوجد بصورة مستقلة عن الكلمات ، او قل ان شئت،يوجد ضمن الكلمات انما بشكل مستقل عن وظيفة الكلمات الاولية. ويقول لك الرجل الجامعي ان القصيدة الكلاسيكية لايمكن ان تترجم الا نثرا ؛ فلا مجال للبحث في ترجمة قصيدة من القصائد بقصيدة اخرى ، لان بنيان القافية في القصيدة الثانية سيميل حتما الى الابتعاد ابتعادا شاسعا عن بنيان القافية في القصيدة الاولى .

بما ان ترجمة القصيدة المقفاة لا بد وان تكون حتما غير امينة ، فماذا علينا ان نفعل ان كنا نرغب في تجنب الحل الاكاديمي — وهو الذي لا يشكل اي حل مطلقا ؟ نحن هنا على يقين تام من انه لا يمكن ان يكون

ثمة غير حل حقيقي واحد ــ هو تأليف قصيدة مقفاة باللغة المترجم اليها . وهذا يعني على وجه الدقة ان الشعراء الجديرين بهذا الاسم والموهوبين مهارة لاشك فيها،هم وحدهم الذين يجب ان يؤتمنوا على ترجمة الشعراء الاجانب .

فالترجمة المثالية لا يقدر عليها الا شاعر عظيم ، يحول قصيدة المانية او انكليزية ، مثلا ، الى اقرب ما يقابلها في الفرنسية ، معتمدا ايقاعات هذه وقوافيها هي المميزة ــ تلك الايقاعات والقوافي التي قد لا يكون اي شبه بينها وبين الايقاعات الالمانية او اصوات الكلمات الانكليزية . وعليه من ثم ان يكون مدفوعا بشيء من الاحساس بالدعوة العلوية ، ومجهزا بلوازم المعرفة ، ومتحليا بالتواضع .

ليس من الضروري ان تكون النتيجة مطابقة بخضوع وتذلل لعناصر القصيدة الاصلية ؛ فللشاعر ان ينقل المعنى من مكان الى مكان آخر ــ حيث لابد له من ان يفعل ذلك ــ وله ان يغير ترتيب الموسيقى ، بل والبنيان الصرفي. فالهدف هو ان يقوم الشاعرالفرنسي بانتاج قصيدة فرنسية يعترف قراؤه بانها ذات قيمة وجدارة شعرية .

وقد طرأ تغيير في الآونة الاخيرة على العلاقات بين القصيدة المترجمة ونص المترجِم . فقد اصبح الشعر الآن مستقلا عن الموسيقى والقافية ، ولم تعد القوانين صارمة شديدة ؛ ومع ان الشاعر ظل معنيا بالايقاع ، لم يعد ذلك عونا تقنيا للاستظهار . اي ان فضائل القصيدة وتأثيراتها لم تعد بصرية او سمعية فحسب ، بل اخذت تحقق تأثيرها بواسطة الصور وعن طريق تعاقب مفاهيم متشابكة ومحاكة معا . وبالاضافة الى ذلك، فقد احتل الاسلوب المقام الثاني الآن بعد اللغة ، مطيعا قوانين لم تفرض عليه من الخارج . بل ان السورياليين على الاخص بدلوا طبيعة القصيدة عينها ، بعد ان اصبحوا غير قانعين بان تغني او بان تكون خاضعة مطيعة للانضباط المباشر الذي يقتضيه التخطيط الدقيق .

وهكذا نرى ان انتاج الصورة لم يعد يتم بواسطة ترتيب الكلمات وحسب ــ الكلمات التي وجدت نفسها فجأة بين جيران غير مرتقبين . فالصورة شيء يراه العقل واللاعقل في آن معاً وبصورة مترابطة .

انني على يقين تام من ان الشعر الحديث يناسب الترجمة كل المناسبة ــ بل وان صفته ونوعيته تتكشف بالفعل في مدى قابليته للترجمة ، نظرا لان قيمته مستقلة في الواقع عن اللغة التي كتب بها .

ومعظم الشعراء في يومنا هذا وجدوا بين زملائهم الشعراء مترجمين يستطيعون الحفاظ على كل ما في شعرهم من ثروة ومن تكثيف وزخم . فحين يقدم ت . س . اليوت على ترجمة سان ـ جون بيرس الى الانكليزية، تكون النتيجة امينة وفي الوقت ذاته مساوية للاصل الفرنسي من حيث النوعية . وبوسعنا ان نقرأ باسترناك وسفيريس في جميع اللغات ، وثمة امثلة اخرى لاتحصى ، منذ اللحظة التي يمكن فيها طرح الاسلوب جانبا ، مع كل ما يتبعه ويلازمه من مقتضيات شاقة .

انه لمن الصفات الجوهرية للصورة ولمن صلبها ، ان المرء يستطيع التعبير عنها باي من العبارات الكثيرة الشابهة لها او المتصلة بها او القريبة منها : فليس على الشاعر ـ المترجم الا ان يختار ، على ضوء القصيدة التي يعمل عليها ، التعبير الذي يناسبه على افضل وجه والانسب ايضا للغته هو بحكم الضرورة . وان هذا لظرف حسن : فباستطاعتنا ان نجمع سلسلة معقدة من الاستعارات والصور والاشارات والتلميحات والاختصارات الغائمة، ونصنع منها نسيجا متشابكا من المسببات والنتائج التي تكون شاعرية وفلسفية في آن واحد. والشاعر وحده قادر على اكمال ــ او تحويل، او تشويه ــ الافكار الضمنية او الاطامية التي يتضمنها نتاج شاعر آخر. وقد انطبق هذا القول حتى على الشعراء الذين كتبوا شعرا مقفى، وهو ينطبق اكثر فاكثر على شعراء يومنا هذا . ثمة شراكة او رابطة للشعر تنمو وتبرز الآن اكثر منها في اي وقت مضى ، وكأنه ما من نتاج شعري يستطيع ان يقوم به في ايامنا هذه سوى الشعراء انفسهم . ويخيل اليّ ان هذا امر جيد للغاية ، ذلك ان اعادة الخلق ليست شأنا من شؤون من لا ينتمون الى رابطة الشعراء، والترجمة فن يتطلب من القائم به ان يكون ذا موهبة عظيمة تضاهي موهبة الشاعر الذي يترجم عنه او تدانيها ــ وذلك الى حد ابعد بكثير مما يتصوره القارىء العادي . وكلما اصبحت ترجمة الشعر اكثر غموضا وسرية ، ازدادت استحالتها على غير

الشاعر ، واتسع الحقل الدولي الذي ينتشر فيه الشعر . وعلينا ان نكون صارمين قساة في هذه المسألة ، فلا نسمح قط « للمتطوعين الراغبين » فحسب بان يحلوا محل المترجمين الوحيدين الجديرين بهذا الاسم — اي الشعراء ، الذين تلهمهم القصائد التي يترجمونها .

على ان المرء يشعر ببعض التردد حين تعترضه الظواهر الشعرية الاخيرة ، التي نشأت خلال السنوات الاخيرة واخذت تتزايد عددا ، في فرنسا على الاقل ، وهي الظواهر التي تشير الى اتجاه واضح المعالم ، وان يكن غير مسيطر سيطرة تامة . وبين هؤلاء الشعراء رجال كاندريه دو بوشيه وميشال دوغي . فلدى هذين الشاعرين وامثالهما من الشعراء مفهوم جديد للشعر على ما يبدو . ولا حاجة للقول انهما حذفا كل اثر من آثار الكلاسيكية الشكلية . كما انهما حذفا الصور والافكار المترابطة التي ما يزال يعتمدها الجيل الثاني من السورياليين كما يعتمدها الشعراء « الكونيون » امثال روبير ساباتييه وجان كلود رينار ولوسيان بيكر وغيرهم . والمرحلة الراهنة بالنسبة لهؤلاء الشعراء هي مرحلة « عصر الشك » ـ كما تسميها ناتالي ساروت ـ وهي عينها التي تقرر العلاقة بين الشاعر وقصيدته . فالشاعر كثير الريبة والشك ولا يريد من كلماته ان تعبر عن حقيقة مجربة — ولا حتى عن حقيقة معرضة لان تجرب. وهو يفضل التصدي لقصيدته كما لو انها لغز او احجية وضعت هناك لتتحداه. وتصبح وظيفة الكلمات كأنها ذات اعتبار ثانوي، ويستخدمها الشاعر كوسيلة للمعرفة في المستقبل ، ولذلك فهي معرفة لا يمكن الركون اليها. فالشاعر لم يعد يشعر بدافع لتبرير نفسه ، او حتى لفهم نفسه فهما تامـــا . والكلمات توقفت عن ان تكون ادوات — سواء للعقل الواعي او للعقل اللا الواعي ـــ واضحت اشياء مستقلة ، يعاملها مؤلفها نفسه على انها شريك في نقاش يقف فيه الجانبان على طرفي نقيض .

فهل من الممكن ، والحالة هذه ، ان يترجم المرء الى لغة اجنبية شيئا يبدو بادىء بدء انه بحاجة لان يترجم الى لغته هو ؟ لا يمكن ان يكون ثمة حل مثالي لهذه المشكلة . فعلى الشاعر — المترجم ان يكتشف ماذا كانت العلاقة بين المؤلف وقصيدته ، بين المؤلف وكلماته . وقد يكون ان تلك العلاقـات لم تكن هي نفسها من البداية حتى النهاية . فنحن نحيا في عصر قد تكون تلك العلاقـات معادية فيه ، او مجنونة ، او مطبوعة بالقنوط او السخرية . واحيانا تكون الكلمات خادمات وديعات للشاعر . واحيـانا ينسى الشاعر معنى كلمة — بل انه يذهب الى حد نكران معناها. واحيانا يرى الكلمات كمنافسات لشخصيته هو، فينجم صراع بينهما ويحتدم . واحيانا اخرى قد تمارس احدى الكلمات ضغطا خاصا جدا على الشاعر، بحيث يحس— بصورة عصبية، او حسية، او لا واعية— انه قد تعرض لاعتداء حرف علة او ذيل حرف صامت او شكل حرف من الاحرف . وما الحرية الا مسألة صعود ونزول لا نهاية لهما على سلم الاحساسات النـاجمة عن هذه المجابهة بين ندين ، هما الشاعر والكلمة . وقد تكون النتيجة قصيدة ، لكنها ستكون حتما ظاهرة كتابة — او ظاهرة لغة ، لانه يصبح من المستحيل التمييز والتفريق بينهما — صادرة عن الحقيقة الاكيـدة الوحيدة ، وهي ان الكلمات لم تعد علامة اتفاق ، بل اضحت نقطة انطلاق نحو ردود فعل عاطفية غير منتظرة. وبناء عليه ، تكون الترجمة نفيا للقصيدة على اية حال . فالشاعر الحديث — الشاعر الصغير السن جدا — ربما كان قد استمد وحيه ، في عملية الخلق عينها ، من الحرف «ر» في كلمة « ريفاج » الفرنسية ، التي خدمته كنقطة انطلاق نحو افكار جديدة ؛ فان لم يعثر على ذلك الحرف في الكلمات الانكليزية او الالمانية المقابلة ، يضيع تسلسل الافكار باكمله . باستطاعة الشاعر — المترجم ، طبعا ، ان ينظر الى القصيدة التي سيترجمها على انها شيء مستقل عن الاحاسيس التي بعثتها في الاصل . لكن النتيجة ستكون انه سيفقد بعض البواعث الغامضة التي حدثت ضمن التسلسل ، وهكذا يضحي سوء الفهم اشد خطورة .

يبدو ان الاستنتاج الواضح من هذا كله هو ان ترجمة الشعراء يجب ان تتم على ايدي الشعراء . فقد حـان الوقت لان يخلد اساتذة جامعاتنا و فيلولوجيونا و لغويونا و فلاسفة لغاتنا الى الراحة. وباستطاعتنا ان نستشيرهم حول نقاط تقنية . فصانعو الالوان ما كانوا رسامين ابدا ، وعلى مؤرخي قواعد اللغة الا يحلوا مـــكان تلك المخلوقات العجيبة المريعة — الشعراء .

الان بوسكيه