من قضايا الشعر الحديث وثوراته

من الكتب الجيدة التى تظهر من حين لآخر كتاب صدر بالإنجليزية فى أمريكا عام ١٩٦٠ ، ثم أعيد طبعه فى طبعة شعبية فى سلسلة « بليكان » الإنجليزية عام ١٩٦٤ ، وبعدها توالت طبعات أخر مختلفة الأحجام والأثمان .

عنوان الكتاب : « القصيدة ذاتها » أو « القصيدة بنصها »[٢١] ومؤلفه أو بمعنى أصح مولفه أو محرره – هو ستانلى بيرنشو الذى ولد بمدينة نيويورك عام ١٩٠٦ ودرس بجامعة بيتسبورج ، ثم عمل لفترة بعد تخرجه فى حقل الإعلان ، ولكنه ما لبث أن حن إلى الدراسة ، فنال الماجستير من جامعة كورنل ، وبعدها منذ عام ١٩٣٦ عمل بحقل النشر كمحرر مسئول بدار دوايدن حتى عام ١٩٥٨ ، ثم صار نائب رئيس مجلس إدارة دار هنرى هولت التى نشرت أولى طبعات كتابه هذا . وفى الوقت نفسه حاضر بجامعة نيويورك أربعة أعوام ، ولكنه يصرف معظم وقته منذ سنوات فى الكتابة والتأليف ، ومع أنه قد نشر عدة أعمال نقدية فإنه معروف أيضاً كشاعر .

وقد عاون بيرنشو فى جمع مادة هذا الكتاب وترجمتها ثلاثة « من أساتذة الجامعات الأمريكية هم على التوالى : ددلى فيتس أستاذ اللغة الإنجليزية بأكاديمية فيلبيس ، وهنرى بير رئيس قسم اللغات ذات الأصل اللاتينى بجامعة ييل ، وجون فردريك نيمس أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة إلينوى .

وتتضمن مادة الكتاب أكثر من ١٥٠ قصيدة لنحو ٤٥ شاعراً أوربيًّا ، أثبتها بيرنشو ومعاونوه فى أصولها الفرنسية والإسبانية والألمانية والإيطالية والبرتغالية والروسية ، وزودوا كلا منها بترجمة حرفية إنجليزية – بيتاً ببيت وكلمةً بكلمة – مع التعليق والشرح والملاحظات عن صاحبها وطريقة النطق فى لغته ، كما تتضمن هذا العددَ الحافلَ من الشعراء الأوربيين المحدثين عبر ١٥٠ سنة ذوى الأسماء البارزة مثل هيلد رلين وريلكه الألمانيين ، وبودلير وفاليرى وإيلوار الفرنسيين ، ولوركا وأونامونو الإسبانيين وليوپاردى ودانونزيو الإيطاليين .

غير أن هذا كله ليس بيت القصيد فى هذا الكتاب الذى بلغ ٣٣٧ صفحة من القطع المتوسط ذى البنط الصغير ، وإنما بيت القصيد هو ما يثيره من قضايا تتعلق بالشعر والشعراء ، وهى هنا

(٢١) Stanley Burnshaw, Ed. The Poem Itself, A Pelican Book, London, 1964.

ثلاث قضايا على جانب كبير من الأهمية والخطورة .

١ – قضية ترجمة الشعر .

٢ – قضية الشعر الحديث .

٣ – قضية الشعر كأداة للاتصال .

ولأهمية هذه القضايا الثلاث وخطورتها معاً فإننا نؤثر مناقشة كل منها على حدة مع التركيز على الجانب النظرى نظراً لأن التطبيقات كلها غير عربية .

أولاً – قضية ترجمة الشعر

كتب بيرنشو مقدمة الكتاب وفيها طرح قضية ترجمة الشعر ، ويبدو أنه قد شغل بها منذ شبابه ؛ فقد أشار فى مستهل حديثه إلى مقال نشره قبل ثلاثين عاماً ، واقترح فيه أن يكون تذوق الشعر المكتوب بلغة لا يجيدها القارئ عن طريق تعلم السماع والنطق (ولو بطريقة تقريبية) للأصوات التى يحتويها النص الأصلى مع قراءة الترجمات الحرفية فى الوقت نفسه ؛ إذ إن الشعر جزء لا يتجزأ من اللغة النغمية (أصوات القصيدة فى لسانها الأصلى) فكيف يمكن المرء إذن أن يتذوق قصيدة إسبانية بلغة غير الإسبانية ، أو قصيدة فرنسية بلغة غير الفرنسية ؟ ويعلق بيرنشو على تساؤله هذا بقوله :

لقد ظهر المقال فى وقت كان المترجمون فيه يفعلون ما يحلو لهم : كانوا « يعيدون خلق النصوص الأصلية » ! ولم تكن الطبعات التى تضم لغتين قد أصبحت مألوفة بعد ، ولا كان تعريف فروست للشعر بأنه « ذلك الذى يضيع من الشعر والنثر عند ترجمته » قد أصبح مألوفاً أيضاً .

غير أن بيرنشو ، طوال الثلاثين عاماً التى أشار إليها كان قد ازداد اقتناعاً بوجهة نظره ، فأخذ يطور الفكرة حتى استقامت فى صورة منهج متكامل طبقه فى كتابه هذا الذى نعرض له . يقول :

«أما بالنسبة للقارئ الذى يرغب فى سماع ونطق النص الأصلى ، ولو بشكل تقريبى – فلعلنا نرشده بأى عدد من النقاط المفيدة ، لا فيما يتعلق بالقافية والجناس والوزن والمطلع فحسب ؛ وإنما فيما يتعلق بمظاهر التناسق والوقفات والانعطافات وألوان اللباقة الصوتية فى التعبير مما يحتوى عليه النص . وليكون المنهج صادقاً مع مقصده كان على أن أوسعه حتى يصبح ترجمة حرفية مضافاً إليها التعليق – حتى يصبح مناقشة تهدف إلى تمكين القارئ من أن يفهم القصيدة وأن يبدأ فى **تذوقها كقصيدة** . . . فما إن يبدأ حتى يستطيع أن يغوص ما شاء له الغوص . فالهدف هو أن نعينه على

دخول القصيدة نفسها .

وينتقل بيرنشو بعد ذلك إلى مناقشة ترجمة الشعر بالشعر التى تعتبر نوعاً من الترضية للقارئ الذى يفضل أن يقرأ الشعر شعراً حتى لو كان مترجماً ، ولكنه يجد أن هذه الترضية غير كافية لعدة أسباب : فالترجمة الشعرية إلى الإنجليزية مثلاً إنما تقدم تجربة فى الشعر **الإنجليزى** فحسب . فهى تبعد القارئ عن الأدب الأجنبى ، وتضعه فى أدبه الإنجليزى ، كما تبعده عن النص الأصلى وتضعه فى نص مختلف . وفور ابتعاده عن كلمات النص الأصلى يبتعد عن شعر هذا **النص** نفسه ؛ لأن الكلمات هى التى تشكل القصيدة والقصائد لا تصنع من الأفكار ، وإنما تصنع من الكلمات . وبغض النظر عن براعة الترجمة الإنجليزية مثلاً لإحدى القصائد فستظل دائماً شيئاً مختلفاً ، وتكون دائماً قصيدة **إنجليزية** . وهذا ما عناه فروست بقوله السابق وما تعنيه أيضاً أقوال أخرى مثل قول الإيطاليين : « المترجم خائن » . Traduttore — Traditore!

ومن جهة أخرى يرى بيرنشو أن الترتيب الذى تصنعه الكلمات ليس أقل حسماً بالنسبة للمترجم من الكلمات نفسها : فحين تظهر الكلمات فى سياق ما (كما فى القصيدة) فإنها تشرع فى بث المعنى بطريقة خاصة ، وتعمل مظاهر تفردها – إذا صح التعبير – بطريقة انتقائية . والوضع الذى تتخذه كل كلمة فى علاقتها بالكلمات الأخرى هو الذى يؤدى إلى تضخيم أجزاء من مضمونها والتقليل من أجزاء أخرى . ومع ذلك فبعض المعانى يتراجع على حين يتقدم البعض الآخر . ولكنها جميعاً تتسم بالنشاط إلى حد ما أيضاً – ذلك النشاط الذى ينقل الثراء المتعدد الأشكال فى الإحساس والفكر (الإيحاءات والغموض والتناقض ومستويات المعنى فى المصطلحات المستخدمة حالياً) وهذا ما عبر عنه كولير يدج حين عرف الشعر بأنه « خير الكلمات فى خير ترتيب » ، وحين أبدى ملحوظته المشهورة عن « حالة الأنفعال غير العادية مع الترتيب غير العادى » .

ويستطرد بيرنشو فى حديثه قائلاً :

إننا نتحدث اليوم عن العبارة أو الجملة المؤثرة التى يختلف ترتيب الكلمات فيها وترتيب الكلمات فى النثر ، ونقول : إن كل قصيدة إنما هى تنظيم لعبارات كهذه . ولكن بعض النقاد يتجاوز ذلك فيقول : إن كل عبارة مؤثرة مجاز ايقاعى – والقصيدة سلسلة من المجازات الايقاعية Rhythmic Metaphors التى تثير استجابة بدنية فى جسد القارئ ، فى عضلاته الخارجية والداخلية . ولا يتحرك معها العقل فحسب ، وإنما الجسد كله « ويعكسان » النمط الأيقاعى للكلمات . ولا شك أنه من المستحيل أن يثير المترجم هذه الاستجابة بكلمات مختلفة وترتيب مختلف

للكلمات . ولكن بغض النظر عن جميع الاتفاقات الجسدية : هل يستطيع المترجم أن يفكر مجرد تفكير فى محاولة أن ينقل إلى لغة مختلفة « الترتيب غير العادى » للكلمات الأصلية ؟

وهو يرتب على ذلك نتيجة مؤداها أن ترجمة الشعر شعراً ليست هى السبيل الأفضل ، وأن منهجه فى تعويد القارئ على تذوق الشعر فى لغته الأصلية هو خير السبل المتاحة .

الحق – كما سنلمس عند حديثنا عن القضية الثالثة – أن بيرنشو وأصحابه قد بذلوا جهداً غير عادى فى تذليل النصوص غير الإنجليزية للقارئ الإنجليزى : فهم قد زودوه – فضلاً عن النص الأصلى – بترجمة حرفية لكل بيت على حدة مع الشرح الوافى للكلمات والعبارات والإيحاءات الخاصة ، وكذلك لخصوا له طريقة نطق الكلمات فى اللغة المنقول منها النص ونظام العروض فيها ، ولكن برغم هذا الجهد – ألا يدعونا ذلك إلى التساؤل : هل هذا يكفى الاستمتاع بالنص الأصلى فى لغته الأصلية ؟ ألا يقتضى مثل هذا المنهج من القارئ الإنجليزى نفسه قدراً لا بأس به من الثقافة العامة ، ناهيك عن الثقافة الشعرية ؟ وإذا جاز ذلك فى محيط لغات أشبه ببنات العم ، مثل هذه اللغات المتفرعه عن اللاتينية – فهل يجوز فى لغات بعيدة فى أصولها كل البعد ، مثل : الإنجليزية والعربية ؟ صحيح أن بيرنشو قد أدخل الألمانية إلى منتخبه كما أدخل قصيدة واحدة بالروسية وكلتاهما بعيدتان إلى حد كبير عن اللاتينية ومشتقاتها ، ولكن يظل السؤال قائماً : هل هى متعة للخاصة ؟

الحق أيضاً أن تنفيذه لدعوى ترجمة الشعر بالشعر يحمل قدراً واضحاً من التبصر والمنطق والحكمة ، ولكن أليست ترجمة الشعر بالشعر مسألة اختيارية فى النهاية لا يقدر عليها إلا قلة من الشعراء الموهوبين المثقفين ؟ لقد روى لى الشاعر الأمريكى الكبير الراحل روبرت لويل[٢٢] كيف أنه ترجم عدة قصائد لباسترناك دون معرفة سابقة باللغة الروسية ؟ وكيف عهد بالقصائد الأصلية إلى صديق له يجيد الروسية قام بترجمتها كلمة بكلمة ، ثم صاغها لويل صياغة شعرية ؟ لقد فعل ذلك لويل بسبب إعجاب مفاجئ أحسه ازاء باسترناك وهو يقرأ له بعض ما ترجم من شعره ، فكان أن طالب صديقه بترجمة المزيد منه . وهذه حاله فردية بلا شك أساسها اختيارى محض ، فهل نحجبها ؟ لا شك أن بيرنشو لم يطالب بذلك ، ولكنه لا يرى فيها عدلاً ، فما فعله لويل ينتمى فى النهاية – بمنطق بيرنشو – الى لويل نفسه ، وإلى اللغة الإنجليزية ، لا إلى باسترناك أو اللغة الروسية . ولكن ألم يكسب لويل مؤثراً جديداً ؟ ألم يكسب قصيدة أو عدة قصائد جديدة ؟ ألم يخرج فى النهاية بديوان كامل ضم إليه قصائد باسترناك وقصائد بعض الشعراء الآخرين ممن أعجب

(٢٢) (عندما يتحدث الأدباء) سلسلة اقرأ . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٧ . ص٥٩ .

بهم ؟ ألم يكسب تراث اللغة الإنجليزية والشعر الإنجليزى أثراً جديداً ؟ وهل قضى ذلك كله فى النهاية على قصائد باسترناك وغيرها أو على إمكان تذوق القارئ غير الروسى لها على منهج بيرنشو ؟

الحق أخيراً أن هذا المنهج الذى اختطه بيرنشو لا غبار عليه وإنْ هو فى النهاية إلا باب جديد قد فتح أمام الشعر العالمى وقرائه المجاهدين ، أو طبَقٌ جديد قد وضع على مائدة الشعر لتقديم الشعر بذوق معين . وهو منهج صار له اليوم طلاب ومريدون كثيرون . فقد انتشرت منذ صدور هذا الكتاب منتخبات الشعر التى تطبع محتوياتها بلغتين أوربيتين ولا سيما فى الإنجليزية .

ثانياً – قضية الشعر الحديث

الشعر الحديث . . عبارة تتردد كثيرا فى الكتابات النقدية الأوربية – ولا سيما الإنجليزية – منذ ثلاثينيات هذا القرن ، وهى نفسها عبارة استوقفت جيشاً من المؤرخين والباحثين ، حتى وصلت إلى بيرنشو فاستوقفته بدوره ، ولكنه نظر إليها نظرة تاريخية ، ووضعها فى الإطار التاريخى الصحيح ، وخصها بدراسة مطولة جاءت بعد مقدمته مباشرة ، تحت عنوان « ثورات الشعر الحديث الثلاث » يستهل هذه الدراسة الذكية المركزة بقوله :

« لا بد لمن يفترض أن يعالج ثورات الشعر الغربى الحديث الثلاث أن ينتبه إلى تحديد مصطلحاته ، ولا سيما مصطلح « الحديث » فأنا أستخدمه بمعنى تاريخى يضم مساحة من الزمن ، ويوحى بالمناخ الفلسفى الثقافى الذى يحدد شعراء تلك الفترة » .

ويعتقد بيرنشو أن تجزئة أى عصر ، ودراسة مشاهيره وأعلامه كلٌ على حدة ، أمر لا يتيح نتائج موضوعية مثل ما تتيحه دراسة العصر نفسه فى مجموعه : أى دراسة شعراء العصر فى مجموعهم باعتبارهم « شركة مساهمة » .

والعصر الحديث عنده يبدأ مع نشوب الثورة الصناعية ، وينتهى مع نهاية الحرب العالمية الثانية ، وهذا كما يقول يمثل مساحة زمنيه عريضة أو هائلة إذا قيست بعصور محدودة مثل عصر شعراء الثريا Plèiade فى فرنسا أو الشعراء الميتافيزيقيين فى إنجلترا .

لقد عاش شعراء العصر الحديث هذا كما يقول بيرنشو فى ظل تأثير واحد لحضارة أعلنت الحرب على الطبيعة فى معركة لا تنتهى بأقل من الاستسلام غير المشروط من جانب الطبيعة نفسها ، وهذا ما كان . وها نحن الذين ظهرنا عام ١٩٤٥ فما بعدها نتنفس روح حقبة مختلفة ، وعلى عقولنا يلح فزع مختلف يدعونا للتساؤل : لقد انتصر الإنسان فكيف يظل حياً ؟ إنه لم يعد منذ ذلك التاريخ يتصل بالباطن والجوهر ، بل ازداد اتصالاً بالظاهر والعرضى ، وأصبح يعبد

الأشياء بعد أن اقتصرت عبادة الله على ذكره فى أيام الأحد ، ولكن هذا لم يكن ينطبق على الجميع ولا سيما الشعراء : فكلما ازداد تركيز الناس الذين يحيطون بالشاعر على الواقع الخارجى ازداد هو تحولاً إلى الداخل ، داخل ذاته . وبينما كان رجل الصناعة يتقدم فى معركة مع الطبيعة ، ويبنى المزيد من المصانع وينتج المزيد من السلع ، ويجعل لكل ذلك أولوية الأهتمام – كان الشاعر لا يهتم إلا بذاته الباطنة ، ويجعل منها عالما من الارتياد الشخصى لا حدود له .

وهكذا بعد غياب طويل عاد إلى الشعر ضمير المتكلم ، ولكنه عاد هذه المرة بقوة سيادية وروح جزم وتوكيد جديدة مختلفة كل الاختلاف عما عرفه العصر الأسبق . وكان الالتزام بالذات ، ذات الشاعر – هو الخاصية الأساسية لشعر هذا العصر الحديث ، وهى خاصية ازداد اتساعها مع الزمن حتى صارت بلا حدود .

وهكذا إذا نظرنا بشكل إجمالى إلى التاريخ الثقافى الغربى فى السنوات المائة والخمسين الماضية اتضحت الصورة ، وبدت شديدة التنسيق والقابلية للتصديق :

فمن ناحية نرى إقليم المجتمع على اتساعه : أى الواقع الخارجى للطبيعة بأسرها ، ومن الناحية الأخرى نرى إقليم الشاعر : الواقع الباطنى للذات بأسرها وكلا الإقليمين قد فتحا أمام الشاعر عملية اكتشاف واستغلال لا نهايه لها .

لقد انفتح ذلك الإقليم أمام الشاعر على يدى الرومانتيكية ، ثم جاءت الرمزية فكانت مجرد نمو ناضج للرومانتيكية نفسها ، بل كانت كامنة منذ البداية فى عدد من الأدباء الرومانتيكيين ، ومن ثمه كانت أولى مرحلتين للحداثة ممثلتين فى الرومانتيكية وربيبتها الرمزية . فماذا عن الشعراء الذين جاءوا بعد ذلك ؟

إن النقاد الفرنسيين يشيرون إلى « ثلاثة أجيال من الرمزيين » ويوحون بأن السيريالية التى عاصرت الجيل الثالث من هؤلاء الرمزيين كانت تمثل تطوراً رمزياً بديلاً . والحق – كما يقول بيرنشو – أن القرن العشرين كان هو القرن الفرنسى من حيث إنه لم يوجد شاعر غربى ذو قيمة إلا تأثر بالرمزية والسيريالية كما ظهرتا فى فرنسا . فماذا إذن عن القرن التاسع عشر؟

كان نصفه الأول أيضاً امتداداً ماضياً لقرن فرنسا بشكل مباشر (تمثل فى كمية الشعر الممتاز الذى ساهم به الفرنسيون) وبشكل غير مباشر سواء بسواء (تمثل فى تأثر الشعراء الأوربيين بالروح التى أشاعها زملاؤهم الفرنسيون) بل إن بعض الشعراء الفيكتوريين (نسبة إلى عصر الملكة فيكتوريا فى إنجلترا) ممن يبدون بعيدين عن هذه التيارات كانوا هم أنفسهم نتاجاً للرومانتيكية . فلم يحدث فى إنجلترا ولا فى أمريكا أن تغنى شاعر ذو قيمة بقيم العصر الصناعى ، وإنما حدث

العكس تماماً ، على الرغم من وجود بعض الحركات الهامشية مثل حركة المستقبليين فى إيطاليا وحركة شعراء الوعى الاجتماعى فى ثلاثينيات وأربعينيات هذا القرن فى إنجلترا ، ولكن التيار الرئيسى للشعر الحديث ظل يتدفق باستمرار من المنبع الرومانتيكى والرمزى ، ويشق طريقه على اتساع العالم الغربى محدثاً ثلاث ثورات رئيسية .

وينتقل بيرنشو بعد ذلك إلى دراسة الثورات الثلاث فى هذا الشعر الحديث ، وأولها الثورة فى تركيب الجملة » (Syntax) ، وهى ثورة حمل لواءها شعراء فرنسا ابتداء من الشاعر الرمزى الكبير ستيفان ما لارميه الذى قيل عنه : إنه « لوى عنق البلاغة الفرنسية » . وقد صنع فى إحدى قصائده ، بعنوان « القديسة » ما لم يصنعه أى شاعر من قبل : إذ جعل القصيدة كلها جملة واحدة مكونة من ١٦ بيتاً وجعل كل بيت مكوناً من ثمانية مقاطع ، ولم يستخدم فيها سوى ثمانى شولات (،) وعلامة ترقيم واحدة ذات نقطتين (:) وكان ما لارميه يهدف من وراء ذلك إلى تحقيق نظريته التى نادى بها فى « ألا يصور الشىء ، وإنما أن يصور الأثر الذى يحدثه » .

وهذا نفسه ما تردد بعد ذلك فى أشعار الكثيرين منذ ما لارميه حتى اليوم على نحو ضيق أحياناً ، أو على نحو موسع لم يحلم به ما لارميه نفسه فى أحيان أخرى . فما أكثر ما تغيرت أجزاء الكلام ! وما أكثر ما أضيفت البوادئ واللواحق ، وقلبت الأفعال والضمائر والأحوال والصفات وحروف العطف إلى أسماء !

أما الثورة (الثانية) فقد تمثلت فى « العروض » . وترجع ايضاً كسابقتها إلى الرمزيين الفرنسيين : فما لا رميه وبودلير أغرما بقصيدة النثر ، ولكنهما لم يجدا ما يدعو إلى الثورة على قواعد العروض الفرنسى الصارمة التى تقوم على العدد الثابت فى المقاطع فى كل بيت ووضع الوقفة الشعرية Caesura والتقفية الكاملة إلخ . ولكن رامبو جاء فخرق قواعد العروض : ففى عام ١٨٨٦ نشر أول قصيدة من الشعر الحر (كتبت عام ١٨٧٣) ، ثم تلاها بقصيدة أخرى . وبعدها حذا حذوه آخرون من بينهم بول لا فورج ، حتى جاء عام ١٨٨٩ ، فنشر الشاعر فيل جريفان ديواناً كتب مقدمته بنفسه ، وأعلن فيها صيحته المشهورة : « الشعر حر » . وعندئذ بدأت المعارك الصاخبة بين القلة من أنصار الشعر الحر والأغلبية من أنصار القواعد التقليدية ، ولكن أنصار الشعر الحر ما لبثوا أن نجحوا فى إقرار دعواهم ، وحقق خلفاؤهم فى الأعوام الستين الماضية كل ما كان متعذراً تخيله فيما يتعلق بالبيت التقليدى . وما زال الشعراء الجدد فى الفرنسية والإنجليزية على السواء يُدخلون على محاولات سابقيهم الكثير من التجديدات والتحسينات . ولكى نتبين المدى الذى حققته ثورة العروض هذه ما علينا إلا أن نقارن بين منظر الصفحة فى دواوين الشعر عام

١٩٠٠ ومنظرها فى دواوين عام ١٩٦٠ ، لا فى الفرنسية والإنجليزية فحسب ؛ وإنما فى الألمانية والإسبانية والإيطالية أيضاً . وما علينا أيضا إلا أن نلقى نظرة على المجلات التى تنشر الشعر فى هذه اللغات ؛ لنرى إلى أى مدى سارت ثورة العروض نحو النثر فى بعض الأحيان ؟ ولكنْ بعيداً عن العروض التقليدى فى معظم الأحيان ، بل إن مصطلحاً مثل « الشعر المتجه نحو النثر » Prose- Directed Verse كان أكثر ظهورا فى بعض اللغات مثل الفرنسية .

ولم تقتصر هذه الثورة العامة فى العروض على القصائد ذات المؤلف المعروف ، بل تخطتها إلى الأغانى الشعبية وما يغنى بمصاحبة أحدث التيارات الموسيقية . وأصبح للقصيد فى كلا الاتجاهين الفصيح والعامى – تراكيب متباينة فى الصوت ونظام الجملة وما إلى ذلك . وأصبح تذوق القصيدة عملاً مختلفاً تماماً لا تؤدى فيه المعرفة النقدية أى دور .

وأما الثورة الثالثة ففيها نواجه أقسى المعارك النقدية ، حيث تمثل الفوران فى الاتصال الشعرى بوجه عام وفى إشاراته بوجه خاص ، وحيث نلتقى نحن والنتيجة النهائية لقرار الشعراء بالتحول إلى الداخل ، ورفض العالم على اتساعه والانسحاب إلى عوالمهم الخاصة . ولأن الشاعر هنا دأب على الكتابة عن الكون الخالص فى خصوصيته الذى صنعه بنفسه فلا مفر من أن تبدو إشاراته وموضوعاته وتجاربه غامضة – إذا لم تكن بلا معنى – بالنسبة لنا نحن الذين نعيش خارج هذا الكون الخاص حتى إذا حاول القارئ النفاذ الى داخل هذا الغموض لم يجد أى عون من الشاعر نفسه ؛ فقد أصبح الشاعر يكتب ما يحلو له ، دون ما أية عناية بمعنى إشاراته .

غير أن هذا اتهام قديم للشعر والشاعر معاً : فى الإنجليزية نجد أعراض الغموض وتفضيله منذ عصر بن جونسون فى القرن السادس عشر . وكان صامويل جونسون يقول « إن كل أديب لا يكتب لكل قارئ » ويتساءل بيرنشو : أليس من الواجب أن تنشأ ثغرة بين الطليعة وأولئك الذين فى المؤخرة حتى تضيق المسافة أو تزول ؟ وإلا فكيف نفسر أن القصائد التى اعتبرت ذات مرة « صعبة » هى نفسها التى تعتبر اليوم « سهلة » ؟ إن الشعر صدق قبل أن يكون وضوحاً ، صدق عفوى فورى قبل أن يكون وضوحاً بارداً عقليا . والشعر أيضاً شعور ، ولا بد أن يحتكم الشاعر إلى شعوره قبل أن يفكر فى جمهوره . والغموض فى النهاية يتضمن مشاكل أخلاقية خالصة لا يمكن أن يقررها أو يحلها إلا الشاعر نفسه .

هى ثورة فى فهم الشعر وتلقيه إذن كان من نتائجها تلك « الصعوبة » التى تسم الشعر الحديث ، وهى ثورة كان لها مظاهر فرعية : فالارميه كان يقول : « إن تحديد الشىء وتسميته يعنى الاستغناء عن ثلاثة أرباع المتعة التى تتيحها القصيدة ، والتى تنشأ عن الارتواء بالتخمين

التدريجى . أما الإيحاء بالشىء وإثارته فهذا هو ما يسحر الخيال » ومعنى هذا كما يقول بيرنشو أن الفرق بين التسمية والإيحاء هو الفرق بين الاتصال بالقارئ ومنحه لغزا كى يحله . أما مالارميه فكان يرى أن القصيدة لا بد أن تكون « سراً يبحث القارئ عن مفتاحه » .

وهكذا لم تعد الكلمات تصلح لتسمية الأشياء ؛ وإنما أصبحت أشياء فى ذاتها ، أشياء مستقلة منفصلة عما قبلها وما بعدها ، ولكنها تنشئ فيما بينها داخل القصيدة علاقات ، وتقوم هذه العلاقات بإحداث أصداء جديدة وغير متوقعة للكلمات نفسها ، كما تؤدى إلى معان جديدة قد لا يدركها الشاعر نفسه وهو يلاحظ تفاعلها وحياتها الجديدة المستقلة . وعلى هذه الدرب سار مالارميه وتبعه تلميذه فاليرى الذى كانت الصور عنده تنفصل عن إشاراتها وإيحاءاتها ، ولكنها تركز طائفة متنوعة من المعانى على القارئ أن يجهد نفسه وثقافته واستجاباته فى سبيل البحث عنها بين السطور .

ويضرب بيرنشو المثل على هذا التطور الرمزى بعدة نماذج من الشعر الحديث ، ومنها هذه الأبيات والصور :

« نحن أجفان الكهوف المهزومة – للشاعر الأمريكى ألن تيت .

« شعر عظمة الوجنة القرمزية ، بين البوح وعدم البوح – للشاعر الإسبانى سيزار فاليخو .

وقد كان من أثر ذلك أن تدخل النقاد بشروحهم وتفسيراتهم التى قد تدهش الشعراء أنفسهم ، ولولا ذلك لضل القراء طريقهم !

ومن المظاهر الفرعية لهذه الثورة أيضاً مظهر آخر يعود إلى فرنسا وعدد من شعرائها الرومانتيكيين بصفة خاصة . وقد عبر عنه جيراردى نرفال عام ١٨٣٧ عندما تحدث عن رغبته فى « تكثيف سنوات الحزن والأحلام والمشروعات فى جملة واحدة ، أو كلمة واحدة » ، ولكنه لم ينجح فى ذلك التكثيف والتركيز إلا فى أواخر حياته حين كتب حفنة من القصائد حفلت بالرموز والإشارات التى لا يمكن فهمها بدون الرجوع إلى تفاصيل حياته كما صورها فى سيرته النثرية الموزعة على المقالات والرحلات . وبالمثل نجد شاعراً آخر من ألمانيا هو ريلكه قد حير قراءه وأصبحت كلمات مثل : الملائكة ، الليل ، النرجس عنده تستدعى من الدارسين جهداً كبيراً لتذليل معانيها وإيحاءاتها للقارئ غير الملم بتفاصيل حياة صاحبها .

أما المظهر الفرعى الأخير لهذه الثورة فى تصور الشعر وتذوقه فتمثله أصدق تمثيل قصيدة « الأرض الخراب » لإليوت ، حيث نلاقى الاقتباس من التراث الإنسانى ، وحيث نجد السطور الأحد عشر الأخيرة فى القصيدة مكونة من فقرات وعبارات تنتمى لخمس لغات مختلفة قام

الشاعر باستزراعها فى شعره بنصها الأصلى دون ترجمة .

ومن هذا الباب الذى فتحه إليوت على مصراعيه دخل العديد من الشعراء المحدثين إلى التراث الإنسانى بنثره وشعره على السواء . ولم يكن ذلك فى يدى إليوت نفسه أداة لمجرد الزخرف ، أو حتى إظهاراً للبراعة ، وإنما كان أداة لإحداث أصداء للمعنى ، بل وللشعور كما قال أحد دارسى الشعر الحديث .

وهذه المظاهر الفرعية الثلاثة للثورة فى التصور الشعرى تشترك فى خاصية واحدة هى الغموض ، وإن كان غموض المظهر الأخير قابلاً للمداواة ببعض الجهد من الدارس فى هداية القارئ إلى مصادر الاقتباس الأصلية كما يقول بيرنشو ، عن طريق الشرح أو الهوامش .

لقد دخل اللاشعور إلى الشعر الحديث أيضاً فأقام فيه قلعة راسخة . وقد لخص الشاعر جوستاف مورو أثر اللاشعور فى قوله : « إنى لا أومن بما أراه ؛ وإنما أومن بما أحسه . والمزاج الباطنى وحده هو الذى يبدو لى خالداً ومؤكداً بما لا يقبل الشك » ومن ثمة فقد فتح اللاشعور عالماً جديداً للشعراء ، وأتاح لهم واقعاً جديداً أيضاً أكبر من الواقع الخارجى نفسه من خلال مزج الواقع المحسوس بالحلم . وهذا ما جذب انتباه السيرياليين وتمثل لهم هدفاً يسعون إلى تحقيقه حين تجمعوا حول الشاعر الفرنسى أندريه بريتون فى بيانه عن حركتهم عام ١٩٢٤ ولكننا إذا نظرنا إلى الموضوع نظرة تاريخية كما يقول بيرنشو بحق فإن السيريالية تصبح آخر المراحل الثلاث التى مرت بها عملية ارتياد اللاشعور ، والتى بدأها الرومانتيكيون ووسعها الرمزيون .

ويضرب بيرنشو أمثالاً للصور السيريالية مثل :

* الخلود هو البحث عن ساعة يد قبيل منتصف الليل عند الأرض المواجهة للماء – للشاعر بريتون .

* على الجدران المحلاة بالأوركسترات العاجزة التى ترمى آذانها المصنوعة من الرصاص ناحية ضوء النهار متيقظة لملاطفة ممزوجة بالصاعقة – للشاعر إيلوار .

فى هذه الأمثلة وغيرها – كما تقول أنا بالاكيان فى دراستها عن « السيريالية : الطريق إلى المطلق » مما اقتطفه بيرنشو – نجد المستحيل قد صار ممكناً وأن « التركيب الجديد للكلمات يخلق بدوره تركيباً جديداً للوجود . . . حيث تقوم اللغة بعملية الخلق ، وتجعل الحلم غير القابل للوصف أمراً واقعاً ، وتقيم أرض الميعاد ، وتمكنّ الإنسان من اكتشاف المطلق » ولكن بيرنشو يعقب على ما تقوله هذه الباحثة بأن مجرد القراءة لا يجدى هنا ؛ لأن القصيدة السيريالية تتطلب من القارئ قدرة نشيطة على الخلق .

غير أن شعراء هذه الحركة ما لبثوا أن تفرقوا بعد عشر سنين من الحماس والنشاط العنيف . فهل كانت السيريالية إذن ضحية مبتسرة لخطر الحرب والفاشية فى منتصف الثلاثينيات كما يتساءل بيرنشو ، أو أنها أجهدت نفسها ، ودخلت التاريخ بعد أن ساهمت فى إثراء إنتاج أصحابها الذين هجروها ؟ .

لقد قال الشاعر الفرنسى بول كلوديل وقت ظهورها : إن « هدف الشعر ليس كما قال بودلير أن يغوص إلى (أعماق اللامتناهى بحثاً عن شىء جديد) ؛ وإنما أن يغوص إلى أعماق المتناهى لا يجاد ما لاينضب » . وبعد بضع سنوات قال الشاعر الأمريكى والاس ستيفنز : « إن الخطأ الأساسى للسيريالية هو أنها تبتكر وتخترع دون أن تكتشف » وهذا ما يصدق على الحركات الأخرى فى الشعر كما يقول بيرنشو .

ولكن إذا كان الشعر قد بدأ فى التراجع عن موقفه المتطرف إزاء السيريالية فلم يكن ذلك كما يقول بيرنشو إلا وسيلة لتحقيق خطوة جديدة إلى الأمام : خطوة من نوع آخر بمساعدة المعرفة المتزايدة ، وبإدراك غير دفاعى للدرس الذى تعلمه ، وهو درس يعنى إن ما كان لم يكن سوى بداية .

والآن : ما ذا سيحدث بعد ذلك ؟ ما الطريق الذى سار فيه شعر فترة ما بعد الحداثة ؟ يجيب بيرنشو على سؤاليه هذين بقوله :

« إذا لم يكن المرء مضطراً لتحديد البذور التى ستنمو والتى لن تنمو فإنه يجرؤ على تأمل بذور الزمن وبعدها يغمغم فى غير شجاعة بأن الثورات كثيراً ما تحولت إلى نقيضها . فما تحقق فى السنوات الخمسين بعد المائة الأخيرة لم يكن فوق هذا كله فى طريق مسدودة ؛ إذ ماذا تبقى للمحاولة مما تمت محاولته ؟ القليل ، ربما – أو ربما قدر كبير ، ولكن أياً كانت المحاولة فلن يقدر شعراء ما بعد الحداثة على رفض العالم ككل إلا إذا تعلموا وسائل للهروب من الطبيعة التى قد تتعرض للإبادة . لقد أفسح عصر القلق الطريق منذ بضع سنوات لعصر المسئولية : وشعر هذا العصر الأخير لا يمكن أن يتفادى الطريق الرئيسية – نحو مواجهة الذات التى إما أن تحقق سلطانها أو تموت » .

لقد عرض بيرنشو قضية الشعر الحديث فى العالم الغربى – بما فى ذلك أمريكا – عرضا- ذكياً ينم عن ثقافة وخبرة كما قد اتضح لنا ، ومع أنه ركز فى عرضه على الجانب الجمالى . فإنه استطاع أن يستخلص من قصة الشعر الحديث عبر نحو ١٥٠ سنة أهم الخصائص التى تميزها .

ثالثاً – قضية الشعر كأداة للاتصال

نحن نعرف أن اللغة أداة للاتصال بين البشر. والشعر لغة كما نعرف أيضاً ؛ فهو إذن أداة للاتصال ، ولكن ليس بين البشر على إطلاقهم ، وإنما هو اتصال بين فرد واحد هو الشاعر ، أو المرسل ، وبين البشر على إطلاقهم ، أو مايسميهم علماء الاتصال المحدثون : الجمهور أو المستقبل . ولكى يكون الاتصال مثمراً لابد من وضوح الرسالة كما يقول علماء الاتصال أيضاً ، وهذه مسألة نسبية فى الشعر ، ولكن الوضوح الذى نقصده هنا هو قابلية اللغة فى إطارها الخارجى للفهم : أى من حيث إجادة جمهور المستقبلين لها . فكيف نتوقع مثلاً أن يحقق الاتصال غرضه من خلال قصيدة مكتوبة بالفرنسية موجهة إلى جمهور لا يعرف إلا العربية ؟

ومنهج بيرنشو كما أشرنا فى بداية حديثنا يقوم على « القصيدة بنصها » دون ترجمة ، وهذه هى المشكلة : فإذا كان القارئ الإنجليزى يجد فى النصوص المكتوبة باللغات ذات الأصل اللاتينى شيئاً من السمات المشتركة مع لغته ولا سيما فى المفردات – فلن يتوفر ذلك للقارئ العربى بالطبع ، وهذه هى المشكلة مرة أخرى ، ولكن لأن المنهج طريف فلا بأس من رؤيته فى التطبيق . وقد اخترنا نصًّا واحداً للشاعر الفرنسى بول إيلوار (١٨٩٧ – ١٩٥٢) وهو شاعر كبير تقلب بين عديد من مدارس الفن ، ولكنه جعلها جميعاً « تحت حكمه » على حد تعبير ابن رشيق فى « عمدته » ، وكان من أشد المؤمنين بالاتصال (بالغير) عن طريق الشعر ؛ إذ يقول : « الفن والشعر لا يكونان ذا معنى إلا باعتبارهما وسيلة للقضاء على الحدود التى تقف بين العالم وذاتى وكذلك بين الآخرين وذاتى » « ويقول أيضا : إن الشاعر يجب عليه ألا يحدق فى ذاته مطلقاً فمرآته هى الآخرون » . وفضلاً عن هذه المعلومات فقد قدم بيرنشو للقارئ معلومات أخرى عن إيلوار قبل أن يقوم بشرح قصائده المختارة ، ومن هذه المعلومات أن الحب لدى إيلوار كان قوة جذب بالمعنى الذى كانت تعنيه كلمة (Eros) أو « العشق » فى اللغة اليونانية ، وهذه القوة مهمتها جذب شخصين فى عناق جسدى يؤدى إلى ميلاد فهم جديد وأعمق . ومن هنا يتحرك المحب من عبارة « أنا لك » وقد قال إيلوار نفسه لامرأة فى بعض شعره : « إن حبى لك يعيدنى إلى البشر كافة » .

أما النص الذى اخترناه فهو نفسه أول قصيدة بدأ بها بيرنشو مختاراته لإيلوار ، وهى بعنوان « الملكة الماسية » أو الـديناريـة La Damme De Carreau وهى من أوراق اللعب المثبت فى أطرافها شكل « المُعَين » ذو الأضلاع الأربعة المتساوية غير القائمة الزوايا . وقد أورد بيرنشو نص القصيدة بالفرنسية فيما عدا بيتين رأى أنهما لا يضيفان كثيراً للقصيدة ، وها هى ذى بالعربية الحرفية :

فى صِغَرى فتحت ذراعى للطهارة . لم يك ذلك الإخفق جناحين
فى سماء خلودى ، إلا خفق قلب محب يخفق
فى الصدور المغزوة ،
لم يعد من الممكن أن أسقط
إنه الحب للحب فالحق أن النور يبهرنى .
إنى أستبق بداخلى ما يكفى منه كى أنظر
إلى الليل ، كل الليل ، وكل الليالى .
إن جميع العذارى مختلفات .
وأنا دوماً أحلم بعذراء
أراها تجلس فى المدرسة أمامى ،
وترتدى رداء أسود .
وحين تلتفت نحوى لتسألنى عن حل مسألة
تبلبلنى براءة عينيها حتى ترثى لاضطرابى
فتحيط عنقى بذراعيها
وفى مكان آخر أراها تتركنى وتُقبِّلها باخرة .
ونتعامل كغريبين تقريباً ،
ولكنّ شبابها من الوفرة بحيث لا تدهشنى قبلتها . . .[٢٣]
وذات مرة كان العالم يوشك أن ينتهى ،ولم نعرف
عن حبنا شيئاً .
راحت تبحث عن شفتى بحركات بطيئة ومعانقة من
رأسها
وفى تلك الليلة ظننت حقًّا أننى سأعيدها إلى ضوء النهار .
ودومًا يظهر الاعتراف ذاته ، الشباب ذاته ، العينان
الصافيتان كلتاهما ، الحركة الفاتنة ذاتها حول عنقى من ذراعيها ،
العناق ذاته . البوح ذاته .
ولكنها لا تكون المرأة ذاتها .

(٢٣) حذف بيرنشو البيتين اللذين أشرنا إليهما .

لقد قال الورق : إننا سنلتقى فى الحياة ،
ولكن دون أن أعرفها .
إنه الحب للحب .

وبعد أن يورد بيرنشو النص كاملاً فى لغته الأصلية على هذا النحو يبدأ فى تقديم الشاعر للقارئ ، وبعدها يشرع فى شرحه للقصيدة . يقول :

تعتبر قصيدة (ملكة الماس) من قصائد إيلوار النثرية القليلة جداً . وعنوانها يشير للنبوءات التى ولع بها السيرياليون فى ذلك الوقت فراحوا يقرءون الطالع فى أوراق اللعب أو المصادفات . أما الملكة التى تظهر فى القصيدة فى ثوب عذراء دائماً ؛ فتتمثل أولاً فى صورة تلميذة بمدرسة ، ثم مسافرة على باخرة ثم تتحول حين يحلم بنهاية العالم إلى رؤية مواسية . ومثل هذه الرؤى تزود العاشقين من الرجال بالحب نفسه (مثلما قال القديس أوغسطين عن نفسه فى « اعترافاته » : إنى أحب الحب) وكل مقطع من مقاطع القصيدة يستحضر صورة مختلفة للملكة ، كأنها سلسلة الهذيان العفيف . والإيقاع لايحاول أن يقرب ذلك للشعر : فالجمل مباشرة تفرض على القارئ بصورة ملحة واقع أحلام الشاعر بما أسماه فرلين : « امرأة مجهولة أحبها وتحبنى . وليست على صورة واحدة فى كل وقت ، ولكنها لا تتغير تماماً ، وتحبنى وتفهمنى » .

ثم يأتى بيرنشو بترجمة حرفية لأبيات القصيدة وسطورها الفرنسية ، وفى نهايتها يعقب عليها بقوله :

« إن نهاية القصيدة تحمل لمسة حزينة ، وذلك أن هذا التجسيد للأنثى الخالدة الطاهرة لايبدو حقيقيًّا إلا فى أحلام الشاعر : فما هى إلا شبح من أشباح الليل . وقوله « أعيدها إلى ضوء النهار » يعبر عن استحالة كاستحالة مقاومة أورفيوس لإلقاء نظرة وراءه على إيريديسى . ومثل هذا الحب يحمل تطلعاً حنينيًّا أكثر مما يحمل تملكاً أنانيًّا » . والحق أنها تجربة طريفة وممتعة فى آن واحد أن تقرأ النص بلغته الأصلية ، ثم تقرأ شروحاً وحواشى عنه مع ترجمته الحرفية بلغتك .

ومن اليسير بالطبع أن يكتفى قارئ مثل هذه التجربة بما ترجم وكتب بلغته ، ولكنه إذا كان على شىء من الإلمام بلغة النص الأصلية فتلك هى المتعة الحقيقية ، متعة المقارنة ، واقتحام لغة أخرى ، واكتساب خبرة جديدة بالمفردات والتراكيب فى أصلها ، وبذلك تصبح القصيدة عندئذ أداة اتصال حقيقية بين الشاعر وقارئه .