الاتجاهات الفكرية والجمالية للقصيدة العربية الحديثة

(النموذج اللبناني)

الدكتور منيف موسى
(لبنان)

مسألة الشعر في أس مشكلاتها الإبداعية والنقدية هي مسألة اللغة: كتابة وغناء. ذاك أن الشعر الذي في مداه البعيد الشعر/السحر، هو ـ تالياً ـ النغم/الانشاد. أي الإيقاع/الوزن، يلزمه في تقييده اللفظة/اللغة أي الصورة/الفكرة، لتتلاقى أجزاء القصيدة/الشعر في إطار المبنى والمضمون، أو ما عبر عنه ابن رشيق بقوله: «اللفظ جسم وروحه المعنى... فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه»[1]. من هنا ندرك أن اللغة تمثل الحيز الأهم في العملية الشعرية، لا في قوالبها الجامدة، وإنما في تخيّر الألفاظ الملائمة للحال الشعرية التي تعبر بطريقة ما عن الحال الشعورية التي تسمى في بعض أوجه نظرية الأدب والنقد بـ «التجربة الشعرية».

وإذا كان الإنسان قد غنى قبل أن لغا، فإن الغناء هو البدايات الشعرية الأولى لأنه تعبير عن النفس، «والنفس لحن» و «يتم الشعر عندما تذوب الأنشودة والرؤيا في لذة مبهمة النشيد»[2] وعندما يقترن اللحن بالكلمة يصدع الإيقاع المتناغم بين الوزن واللفظة ذاك أن «الألفاظ بمعناها المألوف توحي معنى جديداً رفيعاً عجيباً ضرورياً فتعبر الألفاظ عما نفحها به الشاعر، ويدخل هذا التيار الصوتي المنظم سامعه إلى فكره الخلاق فتثمر فيه»[3].

هذا الكلام يساق ـ ضرورة ـ في سبيل الحديث عن القصيدة العربية الحديثة في مختلف مناحيها ومبانيها وتياراتها واتجاهاتها. لأن المقولة النقدية العربية القديمة «الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى»[4] والمعدلة بالمقولة التالية: «الشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة... لا يشترط فيها ـ بما هي شعر ـ غير التخييل..»[5] يكاد يقتنصها ذوو التنظير الشعري العربي الحديث المبني على مقولات مسترفدة أو مفادة من تراثات قديمة أو حديثة ترسخت فيها بنى المجتمعات/الدول. بينما لا يزال الشاعر العربي والناقد العربي في حال من التفسخ، ذاك أن الشاعر العربي الحديث ليس مؤثراً في حركة الشعر العالمي بل هو متأثر بها ناسخ عنها، وإن شخصيته ـ على تفاوت ـ لم تتبلور بعد، ولا يزال يبحث عن محاولة يركز بها هذه الشخصية، وهذا عائد إلى التفسخ الذي لا يزال يصيب جسم الشخصانية العربية وذهنيتها[6].

والقصيدة العربية عبر تطورها خاضعة لمبدأ القبول والرفض منذ الوليد بن يزيد الخليفة الشاعر (٨٨ ـ ١٢٦ هـ ـ ٧٠٧ ـ ٧٤٤ م) إلى يومنا هذا، وإذا كانت القصيدة العربية قد تعرضت لهزات تغيّر في العصور القديمة

نتيجة شعوبية أو درجة (Mode) أو طفرة، فإنها في العصر الحديث قد تعرضت لهزات نتيجة تغير في بنى المجتمع العربي ولا سيما على صعيد الاحتكاك الحضاري ـ الثقافي في نهج الحياة والنظم السياسية والصراعات الاجتماعية.

يتحصل لدينا من مراجعة «بانورامية» لديوان الشعر العربي النهضوي والحديث أن الشعر قد مر في ثلاثة أدوار: اتباعي، ومخضرم، ومتحرر. أما الدور الأول فيتمثل بدواوين نقولا الترك واليازجيين واضرابهم. وأما الدور الثاني فيتمثل بدواوين محمود سامي البارودي وشوقي والرصافي وبعض ديوان خليل مطران ومن دار في فلكهم، وفي هذه الأجواء نجد القليل الذي فارق نسق الاتباعية، منه مثلاً، محاولة رزق الله حسون في «النفثات» (١٨٦٧) وفي «أشعر الشعر» (١٨٧٠) التي لم تترسخ ولم تستكمل لتشكل زياً أدبياً. إنما العلامات الفارقة فقد كانت عند خليل مطران في وجدانياته، والأخطل الصغير في غنائياته، وبدوي الجبل ـ على الرغم من ديباجته البحترية المتنبئية ـ في وطنياته وجماهيرياته، لينعقد لواء التجديد فيما بعد ـ مواكبة مع المخضرمين ـ لجماعة الديوان، وجماعة المهاجر وجماعة أبولو وأشياعهم، ليتسلم الراية من ثم شعراء الرومنطيقية والرمزية والعربيتين، في مرحلة ما بيخ الحربين العالميتين، وهذه البواكير والتبدلات الجزئية لم تحول الشعر تحويلاً إلى مصب آخر إلى أن وقع التحول العارم في المهجر وتحققت فيه ثورة لم يقم مثيلها منذ القرن الثالث للهجرة بل إن ثورة القرن الثالث التي نوعت ضمن اطار التقليد أجهضت وانتهت إلى نيوكلاسيكية، بينما قيض للمهاجرين بفضل البعد المكاني والموروث الثقافي الغريب أن ينطلقوا من خارج الموروث الأدبي عند العرب، وأن ينتهوا في ردتهم إلى مقاييس مغايرة لمقاييسه، وفي نتاجهم إلى نوع مفارق لنوعه، وإذا جاز تيسيراً لا الزاماً، أن نصنف هذا النتاج في مذهب بعينه رأينا فيه جماع الخصائص التي تتميز بها الرومنطيقية في الغرب من حيث هي ردة بوجه الطقوس الاتباعية الكلاسيكية، ومن حيث هي إيجابية فاعلة نامية وبناءة بورجوازية مثقلة بمبادىء الثورة الفرنسية، ممزقة في ازدواجها بين الواقع والمثال، غنائية وجدانية محورها «الأنا» وموضوعها الكون استحال أحوالاً روحية وفكرية، نشيدها في الطبيعة بهاءً وفرحاً وتجدداً وبكارة ونقاء، وفي الذات: حباً وحنيناً وصبوة واغتراباً وطفولة وذكريات ووطناً وأحلاماً. وفي الاجتماع والأخلاق: تهديماً للاقطاع والاستبداد والتمايز وتوقاً إلى العدالة والسعادة والحرية والمساواة وتكامل الخير والشر. وفي مضارب الغيبية: فردية موصولة بالكون والروح الكلي الساري في جوهره، وانحلال المتناقضات في الوحدة، واحتواء الجزء خصائص الكل وفردية ساعية بذاتها الصغرى إلى ذاتها الكبرى في نشوة الحلول الصوفي؛ وفي الشكل الفني: تحرراً مطلقاً قاعدته الاخلاص الأعمق الذي لا قاعدة له، ونغمه عديل أنغام النفس في هنيهات إشراقها المبدع(٧).

وإذا كنا في أجواء: «الشفق الباكي» لأحمد زكي أبو شادي «والقفص المهجور والعوسجة الملتهبة» ليوسف غصوب، و«أغاني الكوخ» لمحمود حسن اسماعيل، و«الملاح التائه» لعلي محمود طه، و«وراء الغمام» لابراهيم ناجي، «وأفاعي الفردوس» لالياس أبو شبكة، و«رندلى» لسعيد عقل وشعر شعراء المهاجر، إذ بطبول الحرب تقرع في مطولات من قبيل الملاحم مع بولس سلامة (ملحمة عيد الغدير، وملحمة عيد الرياض) وفكتور البستاني (ملحمة بطل الجزيرة) وأحمد محرم (الألياذة الإسلامية) بمعناها الحصري، يطل بدر شاكر السياب وبلند الحيدري يأتسيان بالياس أبو شبكة، وأحمد عبدالمعطي حجازي يحذو حذو علي محمود طه، وإبراهيم ناجي ومحمود حسن إسماعيل، ومثله صلاح عبدالصبور ومحمد الفيتوري ويكتب أدونيس قصيدتيه الطويلتين: «دليلة» (١٩٥٠) و«قالت الأرض» (١٩٥٤) مترسماً خطى سعيد عقل في «المجدلية» (١٩٣٧) و«قدموس» (١٩٤٤)، ويطالعنا يوسف الخال بمسرحيته الشعرية «هيروديا» (١٩٥٤) مفيداً من تجربة سعيد عقل في مسرحيته الشعرية «بنت يفتاح» (١٩٣٥) وكلتاهما مقتبستان من «الكتاب المقدس» وفي هذه الأجواء ينفح نزار قباني الشعر العربي الحديث بقصائد مترفة أنيقة ذات ألوان وعطور من خلال ديوانيه: «قالت لي السمراء» (١٩٤٤) و«طفولة نهد»

(١٩٤٨) وتكر لاحقاً سبحة كلماته قوارير طيب على برجوازية عربية متأنقة فيها من مناخات عواصم أوروبة نفحات ولفحات.

وفي كل ما لنا من تليد وطارف في الشعر وبضاعته وعدته وفنونه وأغراضه فقد كان للأوائل ركائز ثابتة وقف عليها الأواخر، فإذا الأرض الشعرية العربية ـ على الرغم من ترجحها بين تأصيل الأصول وإنماء المتحول المتغير الذي هو رواء الحداثة وجدتها[٨] ـ تتنسم رياح التجديد شرقية صوفية من تراثية وحدثية، وغربية مادية من ثقافة وتفوق حضاري ـ كان في نظر المنورين المهلمين من الأسباب التي قهرت الشرق في تاريخه النهضوي والحديث ـ يتمثل بالتقاء الشرق بالغرب على الأرض اللبنانية في نفس موزعة بين رؤية حسية وأولية لعالم هو موروثات الشرق وحنين الفكر المربي من قبل الغرب.

أما على الصعيد الاثني فإن النفس اللبنانية موزعة بين القلب والتعل. فهناك عقدة الروح الشرقية التي هي صوفية دينية وصوفية وثنية وعقدة الروح الغربية التي هي روحية جذرية وجذرية مادية[٩]. من هنا كان النموذج اللبناني في حركة الشعر الحديث يمثل الاستجابة الممتازة لروح العصر، فإذا كان شعراء مرحلة ما بين الحربين العالميتين قد استجابوا لمعطيات التجديد الغربية متمثلة في شعر شعراء الرومنطيقية والرمزية على صعيد الفنية (التكنيك) وصعيد المضمون، وما رافقهما من أجواء ضبابية وسويداء يائسة وسأم (spleen) بودليري كما عند يوسف غصوب (مجموعته الكاملة) والياس أبو شبكة (أفاعي الفردوس (وميشال بشير (غروب) وسليم حيدر (آفاق) وصلاح لبكي (سأم) على الرغم من فسحات الانقشاع الملونة من رمزية وبرناسية كما عند: صلاح الأسير (الواحة) ورشدي المعلوف (أول الربيع) وأمين نخلة (دفتر الغزل وليالي الرقمتين) وسعيد عقل (رندلى) راح بعض شعراء العرب من رعيل ما بعد الحرب العالمية الثانية يتابع الشوط نفسه، نذكر على سبيل المثال: عبدالباسط الصوفي (أبيات ريفية) وأنور العطار (في مجمل شعره) وجوزف نجيم (جسد، تخت، بنات) وعلي شلق (تلفت اليمام) وجورج غانم (في مجمل أعماله).

وإذا كان نيوكلاسيكو العرب قد اهتموا بفخامة اللفظ وفنية البيت الشعري وتطلعوا إلى لغة فوق بشرية مقدسة، والرومنطيقيون هربوا إلى الارتقاء الروحي والجمالي في لغة تعبير أثيرية وتعلقوا بلغة ضد بشرية سرية، والرمزيون استوحوا اللفظ الإيحائي واللغة المترفة الأنيقة، فإن الحداثيين بحثوا عن لغة تقتحم المجتمع وتهدمه «الهدم الحيوي المقدس» (أنسي الحاج في ديوانه الأول) «لن» (١٩٦٠) لتبني مجتمعاً جديداً، وأرادوا هذه اللغة عارية (أدونيس، أوراق في الريح) أو لغة بكرا (خليل حاوي ـ نهر الرماد ـ الناي والريح ـ بيادر الجوع)، وهذه الحركة ترسمت تمرداً شعرياً اجتماعياً. وقد يكون مفاداً من قول لأندريه بريتون (A. Breton) «حين يتعلق الأمر بالتمرد ينبغي ألا يحتاج أحد منا إلى أسلاف»[١٠]. وهكذا لم يبق أمام المتمردين الشباب المتحدرين من أسر فقيرة أو متواضعة أو من طبقة متوسطة إلا الانقضاض على حرم اللغة. فكانت ثورة الحداثة الشعرية بامتياز في وقت ما زالت المجتمعات العربية تعاني تخلفاً ثقافياً مدقعاً، فأنزلوا العربية من متحفها الالهي المهيب إلى مدينة الناس. لقد التحموا بالمجتمع ليقتحموه. همّ الحداثة الالتحام من الاقتحام. وفي هذا السياق ترتسم جهود الحداثة العربية في ثلاثة أبعاد نمثلها في:

- بدر شاكر السياب والبحث عن النبوءة.
- خليل حاوي والانطلاق من الفطرة.
- أدونيس والكشف عن المجهول[١١].

كما نمثلها بمقدمة ديوان لويس عوض «بلوتولاند وقصائد أخرى» (١٩٤٧) وشعره والمقدمة بعنوان «حطموا عمود الشعر»[١٢]. حيث أكد أن الشعر العربي قد مات. وجاءت لتردفها مقدمة ديوان «شظايا ورماد» (١٩٤٩) لنازك الملائكة[١٣]. وما ذهب إليه يوسف الخال في مقدمة «هيروديا»[١٤]. وما نظره أدونيس في «محاولة تعريف الشعر الحديث»[١٥] وأورخان ميسر في ديوانه «سريال» (ط. ١٩٧٩)[١٦].

غير أن الحداثة العربية التي بدأت نضالها الجدي في أوساط الأربعينات من هذا القرن، لم يتعد طوافها المثمر

حدود العام ١٩٧٥ أو بعده بقليل، وفي هذا الزمن رافقت حركة النقد الحداثوي الشعر تقومه وتبحث معه عن «لقيات» (Trouvailles) جديدة مفقودة، فكان إلى جنب دواوين شعراء الحداثة دراسات نقدية تحمل هم الرحلة النضالي، نذكر من هذه الدراسات: «البحث عن الجذور» (١٩٦٠) لخالدة سعيد، و «الحرية والطوفان» (١٩٦٠) لجبرا إبراهيم جبرا، و «قضايا الشعر المعاصر» (١٩٦٢) لنازك الملائكة، و «الفترة الحرجة» (١٩٦٥) لرياض نجيب الريس، و «نظرية الفن المتجدد» (١٩٧١) لعز الدين الأمين، و «في البنية الايقاعية للشعر العربي» (١٩٧٤) لكمال أبو ديب، و «العنقاء الجديدة» (١٩٧٧) لغالي شكري و «الحداثة في الشعر» (١٩٧٨) ليوسف الخال، و «رؤيا العصر الغاضب» (١٩٨٢) لماجد صالح السامرائي.

والشعر العربي الحديث في مجمل حركته ينمو في أوساط برجوازية صغيرة تحاول أن تجد مركزها الاجتماعي والثقافي وسط صراع المتناقضات على الأرض العربية التي كان لبنان أخصب مناخ لها لما تعاوره من الحدثان وصنوف الناس والثقافات بحكم انفتاحه الاستراتيجي على شرق وغرب، كان عليه ـ تالياً ـ أن يقيم مصالحة بين المنجزات الحضارية الغربية وروح الذهنية الشرقية العربية وشعار المرحلة إذ ذاك «كل ما هو افرنجي برنجي» ليبلغ الشعر موافقة بين الفطرة والعصر والذات واللغة ليكون شعراً ممثلاً لتصورنا وشعورنا، وإن كان مفرغاً في قوالب الأقدمين محتذياً مذاهبهم اللفظية[١٧] لتبلغ اللغة العربية أقصى درجات الصفاء البلاغي والنقاء الجمالي مع الرمزيين، والدرجات الأيديولوجية المشبعة بروح التحرر الغربي مع الرومنطيقيين إذ الشاعر «تاريخ عصره ملحّناً»[١٨].

ولا تتأخر الحداثة العربية لتنتفض وتقود معركة البعث الحضاري بعد ضياع العرب وسقوط نهضتهم بعد نكبة فلسطين (١٩٤٨) فكانت دعوة مجلة «شعر» والمحاضرة/البيان لصاحبها يوسف الخال (١٩٥٧) التي بعنوان «مستقبل الشعر في لبنان»[١٩] فجاء خليل حاوي شاعر البعث الحضاري يعلن موت الإنسان العربي المهزوم ويبشر بولادة جيل عربي جديد بالعصر الجديد الناهض من أكفان الضياع والمتاهات الحضارية الزائفة، وقيام ميشال سليمان مترجحاً بين محلية مآسي الإنسان وعالميته، وإذا كانت نكسة حزيران ١٩٦٧ قد حمّلت الشعر العربي الحديث غنائية جنائزية فقد أطلقت هذه المرحلة في لبنان شعراً سمي «شعر الجنوب اللبناني» الذي ترجح في صداه بين هموم الجنوب اللبناني والحرب الأهلية حيث خيف على ضياع الجنوب والوطن معاً دون أن ينسى هموم العرب ومشكلاتهم، والشعر بين هذاك وهذا يتوكأ على تطلعات ميتافيزيكية يوسف الخال (البئر المهجورة ١٩٥٨) وسريالية وجودية أنسي الحاج «لن» (١٩٦٠) والرأس المقطوع، (١٩٦٣) وماضي الأيام الآتية (١٩٦٥)، وشوقي أبي شقرا: (في كل أعماله) وعصام محفوظ (في كل أعماله) وفؤاد رفقة (في كل أعماله). وفي غمرة الاصطراع الفكري والسياسي والاجتماعي والثقافي والحضاري، لم يعدم لبنان شعراء تتردد في أشعارهم هموم الوطن وطموحاته على ترف شعري وتأنق في اللفظ والتعبير، مشكلين تياراً جمالياً متفرداً مميزاً: جورج غانم، وجوزف صايغ ورياض فاخوري.

والشعر العربي الحديث في أيديولوجيته وسماته السيكولوجية حقق ثورة على الشكل والمضمون التقليديين، فكانت ثورة فنية غير أنها بطبيعة الحال ليست مستقلة عن تحولات جذرية في الواقع الاجتماعي انعكست عن الواقع الثقافي، وكان الشعر إحدى ساحاتها الرئيسية، ومن المثقفين من أبناء البورجوازية الصغيرة الريفية انبثقت ظاهرة الشعر العربي الحديث، فمعظم رواده من أصول بورجوازية[٢٠] وقد ترافق ذلك مع حدوث تغييرات في بنى المجتمعات العربية وتركيباتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وما رافق هذه التغييرات من أحداث عالمية ومحلية أثرت سلباً أو إيجاباً في بنية الإنسان العربي الذهنية ولا سيما الشاعر الحديث، من هنا كانت المواقف الفكرية الأيديولوجية في بنية الحداثة الشعرية العربية شكلاً ومضموناً. زد على ذلك المناحي الجمالية في أناقة هذه الحداثة، وأن شعراء لبنان المعنيين في هذا البحث هم أيضاً من أولئك الرواد الحداثيين، وهم ـ تالياً ـ بعض من ضمير لبنان وتطلعاته.

ونحن على مشارف بضع سنوات من أقوال القرن العشرين، ما الذي نستطيع تبينه من «الاتجاهات الكفرية والجمالية للقصيدة العربية الحديثة؟».

إن الثورة الشعرية العربية الحديثة في لبناخ «لم تتخذ اتجاهاً واحداً أيديولوجياً على صعيد المحتوى مع أنها اتخذت اتجاهاً واحداً على صعيد الشكل وحطمت السياق التقليدي للقصيدة من حيث الأوزان والقافية ونحن لا نستطيع درس التيارات أو الاتجاهات الفكرية والجمالية في الشعر العربي الحديث ومواقعه الوجودية والفلسفية والانسانية العامة إلا كنتيجة ومحصلة للتجارب الشعرية العديدة (وليس كتصميم قبلي للتجربة) وإن ذلك لا يتناقض مع نظرية وحدة الشكل والمضمون في القصيدة الواحدة على اعتبار أن هذه الوحدة يفترضها انبثاق إيقاعي وفكري متوحد في التجربة الشعرية الواحدة. .»[٢١].

في هذا السياق نسجل أن التيارات الفكرية والجمالية في الشعر العربي الحديث في لبنان اتخذت اتجاهات نمثلها في:

- الاتجاه الحضاري الإنساني.
- الاتجاه الميتافيزيكي.
- الاتجاه الجمالي.
- الاتجاه السريالي الوجودي.
- الاتجاه الوطني القومي.

الاتجاه الحضاري الانساني:

أما التيار هذا فيتمثل في شعر خليل حاوي الذي وظف تجربته الواحدة المتطورة في التعبير عن همومه الشخصية ضمن الهموم القومية الحضارية الانسانية. واستطاع الغوص عمودياً في الذات والموضوع في وحدة التجربة الشعرية المتفجرة في نفسه فكرياً ووجودياً مع العالم الموضوعي، وتجربته الشعرية التي تدرجت من «نهر الرماد» إلى «الناي والريح» إلى «بيادر الجوع» ترددت اصداؤها سلباً وايجاباً في «الرعد الجريح» و«من جحيم الكوميديا» حيث قادته إلى رؤيا عصرية جديدة من خلال عبثية الحصار الذاتي ولا معقولية الوجود، وأفضت به في النهاية إلى وضع حد نهائي للتشاؤم والسويداء بعد أن ظن نفسه يحمل كل أعباء الأمة. فكانت تجربته مغامرة وجدانية عربية اصيلة بدأت بالتمزق واللاتناسق (انتقاله من لبنان إلى كمبردج في بريطانيا) واتحدت بالواقع الحي المتفجر (تناقضات الوطن العربي ومجتمعاته) وانتهت بتجاوز هذا الواقع محاولة تحد انساني وتعال حللته من اخطبوطية الواقع العربي واللبناني[٢٢]. فكان السندباد الجديد الذي لم يكن طوافه سوى تحرٍّ فاشل بعد أن عانى الدوار. فراح يتوكأ على الرموز والاساطير لينفذ منها إلى حقيقة كونية تكون قناعته لتضع حداً بين الشك واليقين (اثر الفلسفات التي تخصص بها وثقفها) فكانت النزعة الصوفية المتوحدة فيه، فإذا هو الدرويش الشرقي الذي يبحث عن أرض اليقين حيث العدل والايمان والمساواة والاشراق. فكانت كلماته اصداء نبوءات. وهو يروح من منفى إلى منفى. زاده الغربة وعدته الحنين إلى الفطرة/ عالم البراءة، لا كما يفهمه الرومنطيون عزلة وانفراداً، بل توحداً في الأمة/ الجماعية، من أجل اقامة الدولة الفاضلة. لذلك كان صراع خليل حاوي صراعاً في المكان والزمان. فاعتبر أن البعد في المكان ـ «من ضباب كمبردج» ـ هو الذي نبه معاني البراءة من مكامنها. وبه يثبت أن الزمان الذي نحياه لا يكتسي وجوده الحق إلا إذا ابتعد، ثم يستعاد فيستولد طرياً، ذلك أن هذا الشاعر الذي اعتصر العديد من الثقافات الانسانية لم ير واقع التاريخ، ولا عاش مشكلة الزمان ومأساة العالم المعاصر، إلا من خلال عهده الأولي: عهد الطفولة وصفاء الصبا، وفيه البكارة والفطرة والرجولة والنخوة (زمن القرية، وامتهانه حرفاً يدوية شتى) وفيه هذه «الطيبة» النقية التي ضيعتها الحضارة (الغرب ومسترفداته الطارئة علينا) فآلت إلى أفول، وأن هذه الفطرة هي نغم الهوس. . . ونبع الفرح، وهي سبيل الشاعر إلى مصالحة الحياة، هي لون الرجاء تمثله قصيدة «الجسر»[٢٣] واطلال الصباح العربي «السندباد في رحلته الثامنة»[٢٤] بها شعت رسالة يسوع، وعقد النصر لمحمد (ص)، هي الطفولة والرجوع إلى البداية البكر. وبها يغسل العالم وتتحقق القيامة. فلما انحلت الفطرة في التعفن اللزج «شرشت رجلاه في الوحل، يمتص ما تنضحه الأرض

الموات، وعليه ينمو طفيلي النبات وكأنه طحلب شاخ عن الدهر.»[٢٥] وتفككت الاصالة، وضرب اليأس الذات الجماعية وهوت صفوة القيم، تفاقمت معاناة الشاعر صائحاً:

«صلواتي سفر ايوب
وحبّي دمع ليلى
خاتم من شهرزاد.»[٢٦]

وعلى الرغم من ذلك كان يرى إلى البعث العربي ضرورة حتمية لتنفض الامة عنها عار التاريخ ومهانة الحضارة وإذ يفيد من تجاربه: طفلاً ويافعاً، تذوب «أناه» في «النحن» أو «الكل» الجماعية فيصلي:

«يا إله الخصب، يا تموز، يا شمس الحصيدْ
بارك الأرض التي تعطي رجالا
اقوياء الصُلب نسلاً لا يَبيدْ
يرثون الأرض للدهر الأبيدْ
بارك النسل العتيدْ...»[٢٧]

هذا الشاعر/ الطفل الذي تغرب في التعاسيف لم يجد غير الموت خلاصاً من حياة هي أقسى من الموت[٢٨]. فتعددت عنده الوجوه. وبعد أن خبر ذاته داخل العالم عاد يحمل «بشارة بفطرة تحس ما في رحم الفصول». غير أن الزمان لم يحمل اليه سوى القهر والحرمان والخيبة فكانت فكرة الموت عنده طريقاً إلى الانبعاث، يقول: «كنت أحس الموت يجري مع الدم في عروقي كما اتمثله حقيقة راهنة وراء مظاهر الحيوية المتجددة. وكان هذا الاحساس يفرغ الحياة من المعنى، فتتبدى لي باطلة، مفجعة، ولست أعي سبباً لتحولي عن معاينة الموت ومعايشته كفكرة ثابتة» غير أن التحول حصل تدريجياً وقد تلمحت بعض بشائره في نشيد «بعد الجليد» و«الجسر» من «نهر الرماد» ثم تم بيقين مبرم، وكان انبعاثاً حضارياً في «الناي والريح»[٢٩]، وذات الشاعر البرومثية تتحد مع طبيعة الذات التموزية ومغزاها الاسطوري وبذلك يتمكن الشاعر من التعبير عن البعث دعوة الخصب والحياة وانتصارهما على الموت والجفاف[٣٠]. وإذا لم ير بارق انبعاث حضاري عربي فتولد عنده نزعة انهزامية عدمية، فكان ديوانه «بيادر الجوع» أرفع بناياته الشعرية، تعبيراً عن الرفض والاحتجاج، في لغة تحمل الفطرة والأرض، والتغور في حمأة الصلال واللعنة، على نغمة نبوية رثائية تشدها لغة بكر وأصالة في التعبير. وتكون رائعته «لعازر عام ١٩٦٢» خطا تواصلياً لرؤيا طالما تاقت نفسه أن يطل بها على القارىء وأصبحت القضية على التزامه إياها قدراً لا يستطيع التهرب منه: انسانياً، وطواعية شعرية[٣١]. فـ «لعازر» القصيدة الدرامية المأسوية تلم شتات العقم في حال عدمية (انفصال الجمهورية العربية المتحدة ١٩٦١) وتحمل صور: البوار والحديد والنار والطين والرماد والشهوة والحصان وعشتروت والخضر والتنين والمسيح، في جو من الرعب والحمى المتأزمة هي نتيجة صراع فجيعة مأسوية حضارية قومية بين ذات الشاعر والواقع والمرأة فيها: المرأة الأفعى، أو المرأة/ دليلة، فكانت الرحم الأولى الملجأ/ الخلاص، الفردوس/ الأول، الحياة/ المصير. وما الفجيعة الا لأن الأمة كادت تصير أَمَة: «أنّت تعرت لغريب» لكن يقينها بالانبعاث شعائر استسقاء، فهي تحن إلى ذكر يخصبها كما تحن الأرض إلى المطر[٣٢].

وكأن هذا الشاعر مرصود على اسم المأساة/ الفجيعة فتتمادى رحلته في ديوانيه: «الرعد الجريح» و«من جحيم الكوميديا» فإذا كان قد ارهص بنصر ١٩٧٣، قصائده: «ضباب وبروق» و«الرعد الجريح» و«رسالة الغفران من صالح إلى ثمود»[٣٣] حيث يطالعنا بصورة البطل عربياً مخلصاً ينقذ الأمة، «فرحم تلد الأبطال مباركة» و«بطل يروي سيفه لهب الشهاب» معقود نصره باسم حروف في الكتاب، هذا البطل الذي سيكون في مستوى الاله، فهو «المسيح» وهو «الأمين» وهو سيد «الأرض المقدسة». لا كتجار السياسة الذين باعوا مصير الأمة، أولئك «الخصيان» عبيد «المومسات، الصيارفة».

وتكون ثمرة تجربة الحرب الأهلية في لبنان ديوان «من جحيم الكوميديا» وابرز قصائده: «قطار المحطة»[٣٤] ومنها:

وأرى فروخ البوم تنبت في ضمير باع ناره
ومضى يبيع
لحماً تبعثر في الشوارع

لحم لبنان «المخلع» و«المنيع
و«في الجنوب»[٣٥] التي هي:
«جولي سبايا الأرض
في أرضي
وصولي واطحني شعبي
جولي وصولي
واطحني صُلبي
لن يكتوي قلبي
لن يكتوي قلبي ولن يدمى
تنحلّ حمّى العار
في غيبوبة الحمّى
لن يكتوي قلبي ولن يَدْمى
قلبي الأصمّ الأبكم الأعمى».
وكأن صلبه كما أرهص في منتصف الخمسينات:
«اخوتي، أهلي، على درب الهلاك
بعضهم في شدق هذا، بعضهم في شدق ذاك
وليموتوا مثلما عاشوا بلا تاريخ
موتى لا يحسّون الهلاك..»[٣٦]

تبرز فضيلة هذا الشاعر في تمثله الشعر والفلسفة معاً من اجل التعبير عن قضايا التزمها وقد اعتمد في محاولته على تمثل التراث الشعبي مستخدماً الرموز والصور الحية ليوجد تعبيراً يتناول قضايا الذات والوجود، وتقديره أن الشفاء الأصلح يكون في العودة إلى البدائية الأولى حيث كل الحيوية والاصالة[٣٧]. وكانت أروع قصيدة مأسوية خطها هذا الشاعر انتحاره يوم ٦ حزيران ١٩٨٢ غداة الاجتياح الاسرائيلي للبنان.

ويندرج شعر ميشال سليمان بمسيرته الشعرية في اطار الاتجاه الحضاري الانساني، فهذا الشاعر شاعر ابعاد وابداع على نزعة ثورية انسانية شاملة تحمل في سماتها الصفات المحلية التي تأخذ اتجاهات الصفات العالمية على علائق مجذرة بين الأرض والانسان في دفق شعري هادر محمل بعمق المأساة التي تأخذ شكل المطولات/ الملحمات كما في قصيدتيه الطويلتين: «رثاء الخيول الهرمة» (١٩٦٦) و«النار والاقدام الجائعة» (١٩٧٠) فميشال سليمان شاعر ثورة ملتحم بقضايا الوطن والعالم بشكل واع وهو كصنوه خليل حاوي يركز على البطل التاريخي الحضاري الذي يستنهضه من ركام الشرق المجبول بالعذابات والانهيارات، ويلفتك في شعره «خصب دافق يتخطى حدود العادي المألوف ليلج بك مناخ الملاحم الكبرى والاساطير العالمية»[٣٨].

ومن عنوان مطولته «رثاء الخيول الهرمة» نسمع الأناشيد الجنائزية والمراثي المأسوية في جو محموم مشحون بصور الرعب كما عند خليل حاوي، وللرثاء في نفس ميشال سليمان رنين مستحب إذ الحياة عنده ـ عبر تحولاتها ـ عملية موت وبعث مستمرين وقل: مأساة مصيرية تفصل بينها هنيهة توقف الحس الفاعل وتحمله على الجهر بما يخاله فيكون الرثاء[٣٩]. فالقضية في «رثاء الخيول الهرمة» مشكلة اجتماعية عميقة تعاني منها السلالة المعاصرة في كل العالم وتتمثل بما تعورف عليه بالقلق الوجودي، وما يصدر عن هذه الحال من ازمات، حتى لتأخذ المأساة عنده حد جمع المتناقضات في تجميع الصور الشعرية المعبرة ليذكرنا في بعض تعابيره بتعابير خليل حاوي ولاسيما من ناحية صور المحل والجفاف وجدلية المعنى الذي يترجح بين الخارق والعادي في ابراز الفكرة:

«كان لنا في ما مضى عَرَبَهْ
بَدْعٌ.
تهادتْ عبر ما ضينا ومأمله
وتبرجت بَلْقَاء في عمر الدنى في بحر صبوتها
وتوحي انها الخشبَهْ
تغوص في جدب المطر
تسوح في بحر حجر.»[٤٠]

حتى الإنسان عنده يتطور في خصائصه من فرذية ضيقة إلى جماعية عامة أي الانتقال من الذات الفردية إلى الذات العامة، عن وعي أو لا وعي، فالشاعر ـ وهو متخصص بالفلسفة والآداب ـ يجمع الشعر إلى الفلسفة في عملية فكرية شعرية واحدة الرؤيا والانفعال، هاجسها توق الانسان إلى مستقبل أفضل، عبر صراع وجودي يحقق بوساطته الذات الانسانية الخارجة من براثن القهر والقمع والظلم

والتعسف والطغيان. وإذا كان الانسان ـ عند خليل حاوي ـ يتعرض باستمرار إلى احباطات نفسية فإنه مع ميشال سليمان ـ في معركته الحضارية ـ يتخطى تخوم الكآبة والحزن إلى حب الحياة والتفاؤل بالمصير المشرق، على الرغم من القيود والاجواء المدلهمة والعواصف العاتية، فإنسان ميشال سليمان مارد في قمقم. لكنه مارد جبار، على الرغم من استخدام الشاعر الفاظاً من نوع: الضباب، والوهم، والزمان، والمتاهات والليل، وعجاف، التي تدل على التخاذل والوهن والخوف، فإن الأجواء المأسوية والتأزم النفسي تزول مع تشقق السماء عن شآبيب جمر ودمدمة رعود مصيرية تتفصد لها عروق الوقت ويقطع العملاق سلاسل الرعب بابتسامة:

«هي ذي عجلات مركبتي: ضلوعي
والخيول الدهم: اقدامي
وقنديلي: عيوني
والوقود:
فائر ينهلّ من قلبي
وصدري للرياح
مشرعٌ
بحر رهيف الموج
هتاف:
ـ هنا انتحري... ونادي يا بروق:
موعدي
ما حرّقت اجفاني الآفاقُ
ابراج الشروق»[٤١]

وفي هذا الاطار أيضاً تندرج قصيدته الطويلة «النار والأقدام الجائعة» فهي اخت «رثاء الخيول الهرمة» في معالجة مسألة مصير الانسان فرداً وجماعة، ولو جمعهما الشاعر في كتاب واحد لكانتا ملحمة العصر العربي، عمارة مميزة فنية قوية اركانها: الانسان والواقع والفكر بتداخل شعري وتلاعب بالصور والرموز، وهو حريص في ذلك على أن تبقى في عمق عمله الشعري بنايات شعرية فكرية وهذا متأتّ من تكوينه النضالي ومن وعيه النظري لطابع العصر والشعر[٤٢]. ففي آخر مقطع من القصيدة «نشيد الظفر» ينهي الشاعر بقوله:

«تأخّر موعد ميلادنا
وكان الزمان شقياً يسير
. . . . . .
ونطوف به
وكان الزمان الجديد نديّا
نداوة ورد، ودمع مقيم
وكان قويّاً يسير
برجل تقلّب تربة ماضٍ يباس
وكفّ تحوّل وجه الحياة
تكوّره ساعة اليقظة المرتجاة
عقاربها شارب من ضياء.»[٤٣]

ويمتد النفس الملحمي معه حتى ديوانه الذي صدر اخيراً وهو «ورد.. وانتظار يقرع الأبواب»، وكان هذا الشاعر ما أعطي نعمة الشعر إلا لينشيء مطولات مفيداً من التجربة الكلاسيكية والتجربة الرمزية الحديثة، حيث يزاوج بينهما على أصالة في التلاعب بالبيت الشعري وتطويعه. فميشال سليمان متضلع من اللغة العربية وأصول عروضها، مما يسم شعره بالصعوبة والغموض في أحايين كثيرة، وهو يخضع هذا كله لعملية الخلق الشعري الابداعي حسبما يتطلب الموضوع. فالبناء الشعري عنده، خاضع للصورة المدرجة في حال نفسية أو زمنية معينة. أما الأجواء الملحمية فتطلب لغة مناسبة لها من حيث الفخامة والضخامة والاناقة واحياناً التعقيد تبعاً لنفسية الفكر وتدرجها في عنفها ورهبتها ومناخها المأسوي البطولي. وكل ذلك قائم على المجاز الذي يبلغ حد الرمز. فكل موضوع جلل يتطلب لغة جليلة وهذا من أسّ الكلاسيكية التي اخضعها للحداثة المعاصرة.. فالعملية الشعرية عند هذا الشاعر تبدأ هاجس فكرة، وربما فكرة متكاملة ثم تأخذ بالبحث عن شكلها. وبمقدار ما تنمو عبر بنيتها الأولى تتشكل عبر صورها ومفرداتها بل تتخذ لها حالات يتكشف فيها الشعور بمقدار ما يتداخل فيه من عوامل التصور التجريدي في البداية والمتكامل في السياق المفضي إلى الأغراض الجمالية. والشعر عند ميشال سليمان نتاج مجتمعي وان ظهر مطبوعاً بفردانية صاحبه.

وهو تاريخ شعب وامة وتاريخ انسان، وهو ذاكرة الجماعة ولأنه «كائن مجتمعي بامتياز يرقى والمجتمع عبر تفاعل تاريخي وفني معاً»(٤٤).

الاتجاه الميتافيزيكي:

منذ أن وضع مسرحيته «هيروديا» (١٩٥٤) طلّق يوسف الخال صيغة الشعر التقليدي وقرر ان «من العبث الاستمرار في أساليب شعرية لا تصح بعد الآن للتعبير الكامل الطليق عن خوالج النفس. ولا أعني القوافي والأوزان فحسب، بل اللغة ذاتها أيضاً.

«فأزمة الحياة العربية اجمالاً هي ازمة لغة كما هي أزمة عقل. ومهما طال الوقوف في وجه الحياة، فلا بد عاجلاً أو آجلاً من الانصياع إلى نواميسها وإلى أن يتم ذلك يظل الأدب العربي المعاصر أدباً قديماً، مصطنعاً. محدوداً لا يتجاوب مع نفس القارىء ولا يعبر تعبيراً صادقاً عن حياته»(٤٥).

ومنذئذ راح ينظر للحداثة المعاصرة ويطبقها شعراً، ومنذ حاضر في الندوة اللبنانية بموضوع: «مستقبل الشعر في لبنان» (١٩٥٧) أرسى لحركة الشعر العربي المعاصر مداميك جديدة وعدته في ذلك «أن حركة الشعر الحديث مرحلة فاصلة أولى ازاحت كثيراً من العقبات. يكفي أنها حررت الشاعر من الاساليب الموروثة وافهمته أن الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى، بل هو التعبير الشخصي الفريد عن رؤيا الشاعر الشخصية الفريدة فالشاعر وإن كان يعيش لأجل الآخرين. فإنما يموت كإنسان عن نفسه ولنفسه»(٤٦).

بهذا الايمان عمل يوسف الخال واصدر مجلة «شعر» (١٩٥٧) وقاد حركة تمرد وعصيان فكان طليعة موكب عارف سلفاً بأنه غاد إلى الصلب. لأن العمل في مسرى حركة الحداثة آنذاك كان ضرباً من التهور والاعتداء على الموروث المقدس. وإذ أيقن وجماعة من مريديه بأن اللغة غير قادرة على استيعاب المعاصر، أعلنوا أصطدامهم بجدار اللغة، فتحول يوسف الخال إلى الدعوة إلى «الكتابة باللغة العامية».

غير أن أدونيس عندما قدم لمجموعة «قصائد مختارة» ليوسف الخال قال: «بشعر يوسف الخال تتهيأ عودة العربي إلى نقائه الأول ـ عهد البحث والتطلع في موكب المغامرة ـ تتهيأ العودة الكيانية لا الشكلية، الحياتية لا الكلامية. بغير هذه الصورة لن يكون عندنا شعر كبير ولا فكر خلاق، لن يكون عندنا بالتالي، ثورة. . . ان شعراً لا يصدر عن هذا الوعي يبقى شعر هامش واشياء صغيرة، هذا الوعي ـ الحدس هو نسيج شعر يوسف الخال. . نستطيع أن نكون ونبقى عرباً دون أن نستخدم الوسائل والموضوعات وطرائق التعبير عند اسلافنا، نستطيع أن نكون ونبقى عرباً دون جمال أو عباءات أو أوزان خليلية. . . شعر يوسف الخال شيء مميز يتصل بالسحر الداخلي في الواحة [العربية]. . . هذا السحر الجمالي الداخلي لا يتراكم بل ينبجس، ولا يصل إلينا انتقالاً وتواتراً، وإنما يباغت ويفاجيء. ثم ان هذا السحر سيد نفسه، وقانون نفسه، على الرغم من أنه في الوقت ذاته، نبرة انسجام وتآلف ومصاحبة في الايقاع الجمالي الشامل الذي ينتظم واحة التراث، ومن يتدفق ضمن مجاريه العميقة الحقيقية»(٤٧).

فإذا كانت دعوة يوسف الخال الشعرية تهدف إلى تغيير الشكل في القصيدة، فإنها أيضاً هدفت إلى تغيير المضمون، من هنا كان الاتجاه الميتافيزيكي عند هذا الشاعر في تحويل مسار الشعر من أجل التفتيش عن أرض اليقين بعدما صدمته حضارة الآلة التي كابت سبباً في الجدب الانساني والمحل الحضاري، فكان الجدب عنده فكرة للبحث عن ميلاد جديد، فجاء ديوانه «البئر المهجورة» وكأنه قصيدة واحدة تعلن استصراخ البعث عبر عملية اكتشاف الجدب في النفس الفردية والجماعية. ففزع إلى الموروث الاسطوري يستلهمه باب النجاة. فإذا «تموز» الاله يأخذ عنده معاني البعث والقيامة والنجاة والخلاص والوصول إلى الحقيقة، عبر «مفازة» الانسان المعاصر، فكان شأن الشعراء التموزيين: جبرا ابراهيم جبرا، وأدونيس، وخليل حاوي وبدر شاكر السياب «في مسح» «المفازة» بحثاً عن الماء والبذر، بأسلوب مراسيمي متقارب. «فبويب» السياب هو «البئر المهجورة» عند يوسف

الخال. «والخال يتوغل في مفازة المدن الميتة بحثاً عن حياة الانسان والنبات، موحداً الاثنين على الطريقة السامية القديمة مستمداً من تجربة الانسان الأولى صورة لتجربة الانسان المعاصر في عريه وضياعه ووحدته، وفي عودته المخصبة إلى البحر لذلك الرمز العديد المعاني، رمز الحياة والله والازل.»[٤٨].

الأرض والمياه

تموز = المسيح = الانسان

في هذه المعادلة تتشكل الرحلة الدائرية الكونية لعملية الخلق: الأرض/ الرحم مصدر الخصوبة والحياة، والانسان منها واليها وإذا كان في النزعة الميتافيزيكية عند يوسف الخال توق إلى التغلب على الموت، فإن ذلك لا يتحقق إلا بالعودة إلى الله، والله بحسب اللاهوت المسيحي هو المسيح (والخال يفيد كثيراً من الفلسفة المسيحية واللاهوت المسيحي) والمسيح قام من القبر، وكذلك الانسان سيقوم منتصراً على الموت.

«كل زمان أبد
وكل رحلة إياب.»[٤٩]

وعلى الانسان أن يعمق ادراكه في هذه الحقيقة اللاهوتية ومن هنا كانت تساؤلات يوسف الخال في قصيدته «الحوار الازلي»:

«متى تمحى خطايانا؟
«متى تورق آلام المساكين؟
متى تلمسنا، أصابع الشك؟
أأموات على الدرب ولا ندري؟»[٥٠]

وفي قصيدته: «Mémento Mori» يقول:

«حياتي لم تعد شيئاً
تُرى موتى هو الشيء.»[٥١]

بلى، الموت هو الشيء، من أجل الوصول إلى الحياة/ الخلود، «لنا التراب بيت رحم وكفن، والموت وحده البقاء.»[٥٢] فعندما يتجذر الانسان بالارض يعود إلى جذوره الاساسية إلى الأصولية الكينونية وفي الأصولية توحد بالله وتجذر بالحياة التي لا تعرف الموت «ففي التراب تهبط الجذور صعداً فالأرض مولد، وحصاد.»[٥٣] أو لم تقل المسيحية: «... إن لم تقع حبة الحنطة في الأرض وتمت فهي تبقى وحدها ولكن ان ماتت تأتي بثمر كثير.»[٥٤] «فالأرض وحدها البقاء.»[٥٥] نفهم من هذا أن يوسف الخال يعاني الضجر في الحياة لذلك يتوق إلى الرحم الأرض، «فالأشجار تبكي إلهها القديم. إن لم يمت بعد. ذراعه غيمة في أفق الصمت، للعروق وحدها أن تنطق. فليعد دمعك إلى الأرض.»[٥٦].

وفي هذا الاتجاه الميتافيزيكي بتعدد وجوهه ندرك المأساة التموزية في الشعر العربي الحديث عند بعض رواد الحداثة، لكن هذا الاتجاه يأخذ منحى آخر على صعيد التعبير عن التجربة. فيوسف الخال قد ضاق باللغة مثلما ضاق بالحياة/ الضجر، إذ رأى أن هذه اللغة لم تعد تعبر عن رؤاه، فاستجدى البحر حضارة ولغة جديدة وفي قصيدته «إلى عزرا باوند» دليل على ما أذهب اليه فهو يرى إلى هذا الشاعر مسيحاً جديداً يرفع من إثمه. وهنا تأخذ الجدلية الجديدة ـ الشرق والغرب ـ طريقاً إلى شعر يوسف الخال.

«... أثمْنا إلى الشعر، فاغفرْ لنا
وردّ إلينا الحياةْ..»

.....

«جراحك للاوّلين
عزاء ودرب خلاص لنا
إذا صلبوك هناك: اليهود*
فإنك تُبعث حيّاً هنا..»[٥٧]

فمدينة اللغة الفصحى لم تعد تتسع ليوسف الخال والتعبير بها عقم وتحجر، لذلك يقول في قصيدته: «الرحيل»

«اقوم وارحل عن صحرنايا/ وانفض عني الغبار/ وانسى غراباً رأيناه حط/ بها، فتحرك ذيل السكينة / يفتش عن جيفٍ: لا حياة/ ولا موت في تلك، تلك المدينة.»

«أقوم وارحل عن صحرنايا/ حزيناً ومالي رفيق/ وفي صحرنايا ولدتُ، وفيها/ على حائط ساجد في الطريق/ شنقت إلهي. وفي الرمل/ في ظلمات الحروف العقيمةْ/

طـويت سلاحي، فـطويت جناح وجـودي/ طويت الجريمة.»[٥٨]

ليعلن فيما بعد في كتابه «الولادة الثانية» (١٩٨١) «اللغة الحية تكون كما هي على اللسان ولا تفرض عليه فرضاً... ومنذ أن دعوت في العدد الأخير الصادر في ١٩٦٤ من مجلة «شعر» إلى اختراق جدار اللغة، وأنا أتمخض قولاً وفعلاً بهذه «الولادة الثانية» التي تلي ولادتي الأولى في حركة الشعر الحديث. وقد يعتبر الكثيرون أن ذلك قفزة في المجهول، أو ثمرة ساقطة حتما تحت لفح تشبث العقل العربي بلغة يعتقد أنها في جوهر دينه ودنياه. غير أن ذلك لا يثني عن أن أكون شاهداً لما أراه حقاً بحد ذاته وضرورة محتومة لحياة اللغة العربية ونهضة ابنائها. ويقيني أن كل ما يقال غير ذلك في هذه «الولادة الثانية» سيذهب جفاء في الأرض كما ذهب كل ما قيل في «الولادة الأولى»[٥٩]. وهي مغامرة!؟. ككل المغامرات الأخرى في سبيل الحداثة... ولكنها ليست جديدة... فقد سبقتها محاولات وسقطت أمام عبقرية اللغة الفصحى.

الاتجاه الجمالي:

«ليكن الشعر عوناً على الفعل» مقولة شهيرة لإلوار (Eluard) والقصيدة فعل، والفعل في اليونانية «لوغوس»، واللوغرس أي الكلمة تعني الخلق والابداع. والجمال في الفعل/ الكلمة ابداع كما من عدم. والشاعر في خلقه القصيدة ينشىء عالماً، يؤسس وجوداً، حيث يروح يزامل الله في برء الجمال. والشعر فن. والفن في غايته البعيدة غاية الهية[٦٠] وإن الشاعر جون كيتس رأى إلى الشعر أنه ذو وظيفة فنية لا وعظية[٦١]. بينما رأى شللي (Shelly) أن القصيدة هي صورة الحياة نفسها معبرة عنها في حقيقتها الخالدة[٦٢]. ورأى اليوت (Eliot) أن لا الشاعر ولا العالم يمتلك الاقتناع الكافي الذي يعينه على الاستمرار في عمله دون أن يكون فيه فائدة للمجتمع [٦٣]. وإذا كان الشعر عوناً على الفعل فمؤدى هذا الكلام أن يأتي الخلق تاماً كاملاً جميلاً. والشاعر بشري يتحدث إلى البشر ويعمل جاهداً ليعثر على «أجود الألفاظ في أجود نسق.»[٦٤] والنسق الجيد هو «الهرموني» أي غاية الاتساق والانسجام. الذي يؤدي إلى الجمال الخالص الصافي. وبناء على ذلك ندرك أن الشعر/ الفن أو الشعر/ الفعل، أو الشعر/ الجمال يحمل الامتاع والفائدة. وكذلك نفهم أن الفن للفن جيد وأجود منه أن يكون الفن للحياة، على جمالية نقية توفق بين القضايا الفنية البحت والقضايا الحياتية المجتمعية. ولذا قال ماتيو أرنولد (M. Arnold) «يعد مستقبل الشعر عظيماً، ويتعين علينا أن نلجأ إلى الشعر لكي يفسر لنا الحياة.»[٦٥] وكانت العرب قد أدركت ذلك في نقدها القديم. فالشعر عندها، يدل على معالي الأخلاق وصواب الرأي ومعرفة الانساب، فمن البيان سحر وحكمة وقد قُرن الشعر بالسحر وفي ذلك قال رؤبة:

«لقد خشيت أن تكون ساحراً
راويـة مـرّاً ومـرّاً شـاعـراً»[٦٦]

«على أن الشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ويقربه الرونق والحلاوة.»[٦٧] وهذه العناصر تحدد صفة الجمال في الشعر على أنه نتاج نفسي فكري مجتمعي في آن، على أن يكون «الدين بمعزل عن الشعر»[٦٨].

وفي الاتجاه الجمالي للشعر العربي الحديث في لبنان يبرز جورج غانم أبرز وارثي الرمزية اللبنانية غنائية شديدة العواطف والهواجس وكثيرة الحنين على جمالية مطوفة بين الظل والضوء والكآبة والحزن، فهو رمزي يريد كلماته مبنية بناء عفوياً، مختصرة مكتنزة تتوهج بالضوء، تبتعد عن المألوف وتطوف في الغرابة وهو رافض متمرد، لأن في التحول يعبر من المموه إلى الرؤيا[٦٩].

ويدخل شعره نطاق مطارح الجمال في كلمات: الحياة والموت والترقب والغيب والنصر والبطولة والايمان والفرح والله والخلاص والأرض والانسان والطفولة والشوق والحب. وهو في رحلته التي تمتد على مساحة دواوينه، يتدرج في مراقي الرمزية الجمالية على اناقة في التعبير يقيناً منه أن الشعر/ الجمال حدس وفكر ودهشة وتوهج. وهذه الأحدوثات تشكل أسس العمل الفني «فالفكر يتحرك بعد العاصفة. العاصفة توهل فنندهش ونمسي أسراها. ما أن

تتحول عنا حتى تعود لتصرخ في صدرنا... تصرخ في العقل المبدع... يتوهج، لا يفتعل احاسيسه لا كذب»[٧٠]. فالعاصفة الشعرية سحر والسحر دهشة، ودهشة السحر تكون بالفعل الخلاق «اللوغوس» المبدعة، كأن الحلم كتبها مواكب من الرؤى نتوهم أننا نبصرها عند عبورها في النور وفجأة تحتجب إذ تدخل مساكن الضباب الزرقاء[٧١] هذه المفاجأة المدهشة هي ما نستطيع أن نسميه مظهر الحس الجمالي الذي نص عليه «هيغل» فالفن هدف مشترك بينه وبين العديد من تظاهرات الروح يتمثل في مخاطبة الحواس وايقاظ المشاعر وإثارتها، فيوقظ فينا شعور الجمال القائم على الذوق والجهبذية[٧٢] كما في قول جورج غانم نفسه:

وكأن الجمالية عند جورج غانم ـ شأن سعيد عقل ونزار قباني ـ لا تكتمل إلاّ إذا اختصرت بالمرأة التي هي جماع الطبيعة والشعر. لذلك نهد إلى جمع شعره في الحب في ديوان اسماه «قصائد الحب» (١٩٨٤) التي يجمعها خط رفيف ناعم من الحنين والصفاء والنقاء والهواجس والقلق والسؤال واللغة وكيمياء الكلمات واشكالها على شوق وسفر ورؤيا، وفي انتقاء عشوائي من هذا الديوان نقرأ:

«سقطت الجمرة على دفتر الحب
أحرقت
احدثت فجوة صغيرة
ثمّ ترمّدت
وانقطع الحديث
وانقطعت الصِلات.»[٧٥]

واللافت أن جورج غانم الذي حقق للقصيدة الصغيرة بناءها الجمالي في ايجابية الفن واسس الحياة، عرف كيف يحقق للقصيدة الطويلة همتها الأولى فلا تتناثر. ودليلنا على ذلك قصيدته الطويلة «قصيدة الريح»[٧٦] وقد كتبها بطريقة قصيدة النثر. فكان للجمالية ارتقاء انساني من خلال الصور الحسية والنباء الدرامي المأسوي الذي تحول فيه الفكر من مجرد فكر إلى فكر شعري جمالي، على ما في القصيدة من مأساة حيث رفع الشاعر البطولة إلى حيز الفداء الأمثل. وبذلك يكون جورج غانم واحداً من فرسان الجمالية في الشعر العربي الحديث وقد اجتمعت لديه الأصولية الشعرية والمناهج الجديدة على ثقافة مكينة ويقينه أن القصيدة/ الشعر، تقوم على الاختزال المكتنز المشرق المتوهج وكأن الشاعر يقتلع من رخام في مفاجأة دائمة تنزّل الفكر المتفوق في اللغة البهية الطريفة.

وفي مدى الجمالية يدخل جوزف صايغ في شعره كله بناءً صوفياً يتلون بألوان الشهوة، حسياً وروحياً، وقد قصر جماليته الشعرية على المرأة. وهو يلعب لعبة اللغة على أنها معضلة رياضية فكرية جمالية تُشَعْرن بفهم أسرارها وصورها، وهو بذلك لا يبتعد من مدرسة سعيد عقل. وإذا كان قد اختزل شعره في جسد امرأة وكلمة فإنه يرتفع بالشعر إلى حد من المتناقضات تعكسها مرايا ضوئية نورانية تمجد الحس بالحسن، حيث تُشعرن الفكرة. فإذا كانت «المصابيح ذات مساء» (١٩٧٢) عطر باريس وليالهيا، فإن في دواوينه اللاحقة: «كتاب آن ـ كولين» (١٩٧١) «والشاعر» (١٩٧٩) «وثلاثيات» (١٩٨٤) «والعاشق» (١٩٨٨) تنامياً جمالياً عربياً كلاسيكياً أصيلاً، [الشاعر لا يزال يعيش في باريس منذ العام ١٩٥٤] ففي ديباجته الشعرية ما يوحي بالقصيدة القديمة المستحدثة التي ترتدي الغلائل الشفافة و«التفتا» و«الدنتيل» حتى ليبدو كأنه متنسك في محراب المرأة واللغة على لؤلؤية و«كريستالية» تتألق فيهما زمردات كريمات فوق جيد حسناء هي فريدة الخلق، ولغة انيقة مصفاة ولعب شعرية مبتكرة، فالشاعر عاشق كلمات. وبها يجدد الاشياء. بتجويد القول فيها كأنما جوهر الشعر عشق.

وجوزف صايغ في مفهومه لـ «الفعل/ الشعر» يعود إلى مقولة «اللوغوس»، الابداع/ الوجود، فالشاعر عنده يبتكر الحياة/ اللغة، التي تقول الحياة. فعل القول ـ شعرياً ـ رأس أفعال الوجود، بالبنى اللغوية، ببنى الاشياء الانسانية، بالقصيدة المنحوتة فكر شعر يؤسس للناس قصراً ويسكنهم، شعرياً، هذا العالم الصغير المهندس على نحو أكمل واجمل من العالم الكبير، القصيدة.

القصيدة المشغولة لغوياً فيض جمالي واشراق جسدي وعشق لغوي. هي اختزان الوجود، الشاعر لا يقول الأشياء

تقول فيه. والجمالية الشعرية عند جوزف صايغ مضاجعه حميمة بين الشاعر واللغة كما بين الشاعر والمرأة والشعر هو ما بين الجمرة والوهج. يقينا منه أن الشاعر الذي لا يجود كلماته لا يجود قصيدته. [نظرية عبيد الشعر عند العرب قديماً]. والتجويد مرادف الجمال. والجمال مرادف المرأة، والجمال والمرأة ثورة شهاء تشعل حس الشاعر ليكون العشق جوهر الخلق. وجوزف صايغ صائغ ماهر حاذق ومعماري لبق، هو ابن اللعبة البنوية في رفع مداميك القصيدة وهو مفن في التلاعب بالنور لأنه ابن الجمالية الشعرية المتأنقة. فلنر إلى مقاربته الضوئية[٧٧] بين الشكل والمضمون فيما يلي: [اللعب بحرف الشين].

«أقول شعرك للاشجار والنسم
شعراً كما النار، لم يخطر على نغم
. . . . . .
يلاعب الشمس: يطفيها ويوقدها
يقول للكون: أن إنهض من العدم
كأن شعرك عبر الشمس مشتعلاً
هم الوجود، وهم الخلق في قلمي»[٧٨]

أما النغم الجمالي عند هذا الشاعر فهو اضطرام الحسن بالحس بالجسد، كأن الشهوة إلى الجمال احتراق في خاطر الكلمات «انجراح بالجمال ومهاجرة في الألفاظ والجمل» وآية الابداع الجمالي حبس الخاطرة في الحروف، حدّ اللغة الآسرة.

وأرفع نموذج للجمالية في شعر جوزف صايغ، يتبدى في كتاب «آن ـ كولين» حيث تبلغ المرأة حد التقديس والتأليه. . . في خلاصة شعرية تمثل فيها فكرة الموت احساساً عميقاً بالحياة فيستحيل «الايروس» [وهو الشهوة عندما تتخذ جمال الأجساد موضوعاً لها] إلى محبة روحية واللذة الحسية إلى سكرة صوفية. والجسد إلى بيت عبادة والزوال إلى بقاء وخلود كأن الجسد الانثوي خلاص الخلاص، مثلما هو علة الوجود «ليكن (أي الجسد) في العلى كما في الاحشاء، في الروح مثلما في التربة البشرية»[٧٩] فيجعل لجسد المرأة مشيئة كمشيئة الخالق. . . أو كما في ابتهاله: «ليكن جسدك مباركاً، مباركاً ومقدساً»[٨٠] وهو إذ يخاطب حبيبته يخاطبها بألفاظ من معجم اصطلاحات الدين: الكاتدرائية، والتعبد، والتنسك، والمسرة، والشمع، ونشيد الأناشيد، والقيامة، وغفرت لي خطاياي، كما بروفي تنضح فنطهر. . . فتغدو المرأة معه كأنها تتحرك في جنة أرضية تذكرنا بسماء الخالق كما يتصورها الدينيون[٨١]. أو النموذج الأرفع في توقل الشاعر معارج الجمال والكمال. وتصير الكتابة الشعرية معها فعلاً جنسياً: «. . علموك الحب نداء شهوة والشهوة دنساً/ وأنا أقول لك ان الشهوة نار الجسد المطهرة.» و«مثلما الحقيقة في الخمرة هكذا الفتوة في الجسد» و«علميني جسدك، ياحبيبتي. لقنيني اللغة الحية. . .»[٨٢].

والشاعر «تقني لغة» وفي المغامرة الشعرية في ذات المرأة وذات الشعر «بديع» العالم الجمالي:

«وما هو الكون
سطر أنت مبدعه
من البديع
وموت فصحه الشعر»[٨٣]. . .

الشعر مأساة جمال لأنه مأساة ابداع، والشعرية الجمالية مع هذا الشاعر في احداث المتعة الحسية والمتعة النفسية، عبر القصيدة المشغولة ارادياً وعقلياً على شهوة تحرق أعصاب الشاعر في عالم المرأة المنعزل عن كل ما عداها. والجمال في هذا المقام قائم على التعلق الشهوي بين اللغة والجسد في تناغم «بديعي» همه الأناقة في اللفظ والبلورية في التعبير. «وإذا أدرك الجمال نفسه فقد الوضاءة والزهو»[٨٤].

أما جمالية رياض فاخوري شاعراً، فكامنة في همّ «القصيدة التغايرية» التي أخذت تشكل خطوطها الشعرية عند رياض فاخوري منذ واحد وعشرين عاماً. منذ أصدر ديوانه: «أصداف الصمت» (١٩٦٧). وإذا كانت تسكنه الرومنطيقية الشفافية على براءة طفولية فيها شعلة الثورة ونكهة الجبل وحنان المرأة آنذاك، فإن الجمالية بمفهومها الفلسفي والفني أخذت تتشكل عنده في القصيدة القصيرة الآخذة بأساليب الغرب ومن حركية مجلة «شعر»، وهذه

الجمالية استوت تغايرياً في ديوانيه اللاحقين: «تاميراس» (١٩٨١) و«من كتاب سارة الالهية» (١٩٨٧) متوجة تنظيراً شعرياً في كتابه النقدي «قصيدة الحركة ويليها الاثبات الشعري» (١٩٨٦).

وقصيدة الحركة التغايرية عند رياض فاخوري كامنة في جمالية النقاء الروحي، وإن الاثبات الشعري هو وضع جديد في لغة جديدة. فقصيدة الحركة جمال لغوي في دائرة لسانية لاعادة خلق اللغة في مجال أرحب من مجالها اللغوي القديم، وهكذا، تغدو حرفة الشاعر التغايري الكلمة/ اللغة، الصورة/الكلمة الشعرية المنحوتة بقوة الإرادة والعقل والفعل، وهذا ما يذكرنا بمفاهيم الرمزيين الجماليين كما رأينا عند جوزف صايغ وعند جورج غانم، وكما نجد عند ملارميه (Mallarme) وأشياعه من هذه المدرسة، ونعود إلى قضية «اللوغوس» أو الفعل (Le verbe) علة الوجود والابداع، أساس تركيب الصورة الجمالية لابراز الفكرة الشعرية في زمن شعري جديد ينفر من الصياغة والصوغ، وينشىء من اللغة/ الرؤيا التجانس اللغوي بين الكلمات «قصيدة الحركة التغايرية» التي ترتبط مباشرة باللغة وسحرها الايحائي، وبدءاً من تمثل اصواتها الداخلية بالجمل والمقاطع والدلالات تتقرر موسيقاها[٨٥]. وهذا كامن في ثقافة الشاعر ومقدرته الشعرية اللتين تخولانه تطويع اللغة لمشيئته وفرض حصار على اللغة السائدة في الشعر بخاصة والانطلاق من عتمات اللاوعي الى تخزين الصور الشعرية بالذاكرة الشعرية بعامة[٨٦]. وهذه النظرية ان هي الا تلك القائلة: ان اللاوعي هو اقصى درجات الوعي، وإن الموسيقى في الشعر هي كل الشعر. وبالثقافة والذكاء كما عند «هيغل»[٨٧] وكما عند الرمزيين ـ في اقتناص الحال الشعرية واغتصاب العالم بالكلمات الايحائية والنغم الذي يحدد نمطية الحال الشعرية يقرر رياض فاخوري أن «كل حالة شعورية تتمثل في وقتها، واللحن احياناً يصاحب الكلمة في تعاقب انغامه فيكون الوزن والقافية والايقاع، وليس ضرورياً أن يتمسك الشاعر بما سبق من بحور في تراثه [بحور الخليل] بل عليه أن يتكشف بنفسه روح الوزن وسحر الموسيقى إذا كان موهوباً. فالموهبة هنا أساس لربط الشاعر التغايري بها وبعصره[٨٨]. أوليس هذا الكلام يحاذي كلام سعيد عقل في قوله: «قبل الابداع يسيطر علي ما اسميه نغم القصيدة... الجأ إلى الايحاء أو بلغة الموسيقى إلى «التعددية» والألفاظ التي هي سر تكوين اللغة»... وبعد فالقصيدة أداة نقل الحالة الشعرية... مأثورة كلامية توصلت بتجارب موصولة ـ وقل بلقيات ـ إلى فلذ أبيات ـ إلى مجموع ايحائي يعطل بتعددية الأصوات وعي المتذوق ويتكون في لاوعيه بأكثر ما يمكن من مساواة لحالة الشاعر جوهراً وشكل جوهر؟[٨٩]. فرياض فاخوري من رعيل شعراء قال فيهم: «نحن ورثة» جمالية «لبنان الشاعر» التي ترسخت مع صلاح لبكي وتبلورت مع سعيد عقل يوسف غصوب وعبد الله غانم والياس أبو شبكة والأخطل الصغير وأمين نخلة وأديب مظهر، لكننا إذ نرث هذه التوجهات لا يعني ذلك أننا نسقط جبران خليل جبران من حيث أدب الرؤيا أو أدب النبوءة. ولكي نكمل ورشة الجمال في الحاضر اللبناني، علينا أن نطورها بالرؤيا الجبرانية لتتخذ أبعاداً عالمية وانسانية تعددية... وإذ نحاكي ورثة الجمال وجبران بالذات من حيث شمولية فكره وتوجهاته، علينا أصالة ووكالة عن تراثنا وأنفسنا أن نكتب ونجرب قصيدتنا التغايرية من خلال هذه التراثية التي أشرت اليها. لكنني مع ذلك اختلف في تطبيقي لها كموقف شعري وكلغة رؤيوية حالمة إذ صح التعبير[٩٠] والتغاير في النقد العربي القديم يفيد «أن يتضاد المذهبان في المعنى حتى يتقاوما ثم يصحا جميعاً، وذلك من افتنان الشعراء وتصرفهم وغوص افكارهم»[٩١] لأن من جمالية الشعر في هذا الموقف ما عبر عنه عبد القاهر الجرجاني بقوله «وإنما الصنعة والحذق والنظر الذي يلطف ويدق في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة. وما شرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة علم إلّا لأنهما يحتاجان من ذمة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى مالا يحتاج اليه غيرهما.. ولا يقتضيان ذلك، إلّا من جهة ايجاد الائتلاف في المختلفات.»[٩٢] فالجدة في الشعر هي بنت الوعي العقلاني للمعاصرة وشاعر قصيدة الحركة هو صنو الحرية انه خالق لغة واشكال ـ كما عند جبران ـ[٩٣] ولها ما يبررها في معنى الجمال والعقل الواعي في مختبر

تعبيري ولغوي فاعل[٩٤].

وقد وعى رياض فاخوري أن الحداثة لا تكون من خارج التراث بل نابعة من صميمه، وهي امتداد تاريخي وفني له. وأن القصيدة الحديثة هي بنت القصيدة القديمة على جدة وعصرية لذلك يقول: «ونحن في ثورتنا على القديم. لا نعني بأننا نثور على القصيدة من حيث بنيانها الكلاسيكي ومتانتها الشكلانية، بل على التوجه الشعري الذي هو توجه الى العصر لا التاريخ.»[٩٥] وهذا الرأي يذكرنا بآراء خليل مطران في قاعدة تحديث الشعر وعصرنته، فالحداثة ثورة لكنها ثورة من الداخل، مبنية على ركائز وأسس لا على خواء ولا تراثية. وما دام الشعر فردانية الروح وفردانية المادة وفردانية الذات فهو إلى ذلك، وبالتحديد، باعث فكرة الجمال وجوداً وفعلاً بالحرية في قصيدة الحركة[٩٦]. وفيها تتحقق جمالية النقاء الروحي، وقد تأخذ هذه الجمالية عند رياض فاخوري منحى الفن العربي المعروف بـ «الارابيسك» الذي يحمل في خطوطه وألوانه سحر الشرق وبهاءه.

وفي جمالية رياض فاخوري الشعري تتلاقى القصيدة «المنمنمة» (La Miniature) بالقصيدة الطويلة ذات اللوحات والأصوات والأناشيد على نفس نبوي توراتي كما في المزامير ونشيد الاناشيد ومراثي إرميا، خصبها الرؤيا ـ كما عند جبران ـ والنغمة المشرقية ـ كما عند طاغور ـ على تلاعب بالاظلال والأضواء والألوان (أرابيسك). وعلى مهارة في تطويع البيت الشعري العربي في مرونة وسحر لغة يحمل الأرض والوطن والمرأة في جو من «الخطيئة الآدمية» التي تحاول «التطهر» رابطة بين الأرض والسماء في اجواء ابتهالية اصلها ثابت في الأرض «الجذور الأمينة» وفرعها نام في السماء.

وفي كتابته القصيدة على الورق يفيد رياض فاخوري من «فسحات البياض» تركيباً شعرياً له مدلوله في فلسفة القصيدة الحديثة، فالبياض ههنا، فسحة الرؤيا، وخاتم اللغز/ السحر كما في قصيدة «رمية نرد» لملارميه (Mallarmé)[٩٧] حيث ان البياض ينهض بأعباء التعبير الايقاعي والجمالي معاً[٩٨]. ومن نماذج رياض فاخوري ننقل ما يلي:

«ليْ
لكم
تاميراس
امرأة برّية على صدرها أوسمة الأرض وعنب الصحراء.»[٩٩].

وفي بعض الأحيان يكتب كلمات بخط كبير كما عند ملارميه.

مثل:

«إلهيٌّ خاطري
إلهيٌّ اكتمالي»[١٠٠]

ويفيد تراثياً وثقافياً من الرموز الاسطورية ليوظفها في بناء شعري حديث، مع الرنين الانجيلي وترتيله، وهو في ذلك يستعمل نمط الحروف الطباعية الصغيرة والمتوسطة والكبيرة في عملية بناء فني يعطي الظلال للصفحة الكتابية على اناقة وزخرفة، وشعره يترجح بين الفرح والمأساة حتى ليكون نسيج وحده في هذه التغايرية الشعرية، وقد كتب على الغلاف الأخير من ديوانه: «من كتاب سارة الالهية»: «تطل «سارة الالهية» من ١٩٦٨، زمن تشكل وصدور «اصداف الصمت» (١٩٦٧) في هذا التاريخ كانت قصيدة الحركة بدأت تأخذ معناها الاثباتي في «تاميراس» (١٩٧٠) تغايراً، لتعطي على مدى عشرين سنة من الاختبار والاختمار كتاباً تأسيسياً لشعر الشاعر بعنوان: «قصيدة الحركة ويليها الاثبات الشعري» (حزيران ١٩٨٦). اليوم يكمل «كتاب سارة الالهية» بصدوره التغايرية الشعرية المكتوبة في التطبيق، مظهراً في نص عضوي متكامل وفي نغمية ملفتة، منابع تجربة شعرية انطلقت من فضاء «أصداف الصمت». لتوآخي «لبنان الشاعر» في اصله الابداعي وفي تأصيله التراثي الانتقائي الخلاق».

من هنا تبدو دينامية الجمالية مع هذا الشاعر في التقارب المتنافر بين السطر والحرف والصفحة والمعنى والرنة الموسيقية التي تشكل صدى القصيدة الجمالية...

الاتجاه السريالي:

ليس لنا ههنا أن نعيد مكروراً في السريالية ومفهومها

ومنطلقها وفي الكتابة الآلية والدعابة السوريالية والمصادفة الموضوعية والجدلية بين الماركسية والسوريالية، ولا أن نفهم هذه المعطيات عند شعراء السوريالية في لبنان والوطن العربي، فهذا قطاع كبير تلون بألوان مختلفة من المفاهيم السريالية، حيث صار عند بعضهم ضرباً من الهذيان أبعد من هلوسة السرياليين مما اضاع معه حدود النطاق السريالي في الشعر، إذ ليس كل كتابة من الكتابة الآلية، سريالية. لأن كل هذه الأمور تبدأ بالتلاشي منذ أن يغوص المرء في عمق هذه الحركة التي انطلقت من الرفض للواقع الاجتماعي إلى شبه فلسفة يفرضها التصور الجديد للعالم والنشدان الصعب لامتلاك سر الكون، والغاء كل الفواصل، ليس بين التناقضات الاجتماعية فحسب بل التناقضات الظاهرة بين الحياة الانسانية والطبيعية[١٠١] وطموحها الأكبر أن تقيم للانسان «فردوساً أرضياً» وإن قال «بريتون» يوماً... «ليس ثمة فردوس من أي نوع».

وللسريالية في لبنان مناخ خصب، فقد نمت وترقت على أيدي كبيرين من شعرائها هما: أنسى الحاج وشوقي ابي شقرا وصار لكل منهما مريدوه، غير أن واحداً من شعراء الحداثة العربية ومن رعيل مجلة «شعر» تفرد في قضية الوجود والزمان في أحدوثة السريالية في لبنان، هو فؤاد رفقه، الذي ثقف الفلسفة الالمانية وشعرها، واللافت عند هذا الشاعر، أنه مارس السريالية من خلال صوفيتها، ولما كانت السريالية في أهدافها البعيدة تتوق إلى تحرير الانسان من عبثية الواقع بفعل التصادم بين الفطرة وآلية الزمان، فإن ديوان فؤاد رفقه الصادر مؤخراً «يوميات حطاب» (١٩٨٨) يشكل في حركية السريالية اللبنانية المحطة الأخيرة اليوم.

وعناوين دواوين فؤاد رفقه كلها من قبيل القلق في المكان والزمان وقد شغله الزمن، الزمن في الحياة والزمن في الشعر، ألا يفيد هذا أن الشاعر يفتش عن الفردوس الذي تاقت السريالية اليه. «مرساة على الخليج» (١٩٦١) و«حنين العتبة» (١٩٦٥) و«العشب الذي يموت» (١٩٧٠) و«علامات الزمن الأخير» (١٩٧٥) و«انها برية» (١٩٨٢) واخيراً «يوميات حطاب» (١٩٨٨)، أليست هذه العناوين من باب القلق والبحث عن مجهول؟

الشعرية مع فؤاد رفقه محاولة انقاذ الانسان من مدينية العصر، المدينية/ الوحش. البرية وحدها الوجود النقي الوجود الصافي. الأدغال حيث تترامى المسافات ويرتاح الزمن الادغال/ الوطن حيث يتحصن الكائن بحماية الطبيعة.

الشعرية مع فؤاد رفقه طقوس طبيعية: غاب وأشجار ومياه وفحم ورماد. وهو في «يوميات حطاب» يدور في الاحراج قميصه جذوع، عكازه سراج[١٠٢]، يتوحد بالطبيعة، يموت، ليحيا في أشيائها «يرافق التعاريج، يحاور بجعة راحلة، وآخر النهار يصير في القبعة خيطاً وفي العباءة»[١٠٣].

هذا الشوق المتوقد توهج الرؤيا هو. توهج الاحتراق، كأن الاحتراق بالنار المقدسة قيامة تطهر من الأدران. الرجس موت الموت. الادغال حياة الموت.

فؤاد رفقه لا يطيق الرتابة. الرتابة ضد الحركة. الحركة تجدد والتجدد سرعة الايقاع/ الشعر، والابداع خلق دائم: «في المدن الكبيرة ما يفعل الحطاب؟ بلاده الاعشاب، بلاده الفانونس والحصيرة»[١٠٤]. العشب يموت في المدينة، يصير هشيماً منبعه بري في الادغال. فالشاعر الحطاب عندما ينزل إلى المدينة تصير عيناه زجاجتين. تأكله البشاعة، يشله الاسمنت: «أي حمى في سما نيويورك؟/ لحم يغتلي في جوف لحم/ وكهوف في السراديب تطوف/ تتهاوى/ كحروف تمحي منها الحروف/.»[١٠٥] فهو شاعر تحبه الأمطار. يحيا بها وحنينه «حنين النبع للأرض» لذا يفر راجعاً إلى الأدغال. هناك يولد من جديد في كون جديد «تبذره القصيدة/ تعجنه/ وفي أوان الصيف/ يختمر الرغيف/ وتفرح الايدي/ بسلة جديدة/»[١٠٦].

الادغال ليست مكاناً، انها الزمان. المكان عند فؤاد رفقه مجسد في الزمان. فاختصار الزمان في ذات الشاعر يعني اتحاد الكون الصغير بالكون الكبير. الزمان حوار شعري، حوار يضيء: «بعد ليل كبير/ حين بين الجبال يتكور الزمن/ وبين المسافات والجسد/ حوار يضيء»[١٠٧]. هذا الحوار هو رحلة الكون الدائرية. البداية، النهاية، ثم

البداية. ومعه تستمر اليقظة، يستفيق الشاعر/ الحطاب من وراء ملايين السنين، سفره دائم وحنين: «رجلاه في الأرض هنا/ أهدابه هناك/ بينهما صليبه/ بينهما المسمار والأشواك/.»[١٠٨].

فؤاد رفقه يخاف على الكون. يحرسه. يحميه بالشعر، بالقصيدة يسيجه. لذا يعود دائماً إلى الاحراج. هناك تنضج حروفه. يتوحد بعناصر الكون الاساسية: النار والهواء والماء يلفه «حنين الجراحات» المأساة/ المصير، الكل «يسألونه/ لماذا يحب البيادر/ يضحك/ إلى أكداس القمح يتطلع/ يرى عرق الفلاح/ يسمع المطر/ يحس نهارات الشمس/ ويغمض عينيه/ يشم رائحة الخبز/ يفرح بالرغفيف الذي كان قمحاً/ على البيادر/.»[١٠٩] الحطاب لا يخاف الموت. فمباركة أنت ايتها الأزمنة، الشاعر انت، يصير اسطورة يحكيها الزمان. والاسطورة عالم جديد. زمان آخر. وحده الشاعر يعرف الزمان. وحده يسهر، يمر به بين وقت وآخر «بومة عجوز وضبع جائع، ونسر أعرج...»[١١٠].

الاتجاه القومي:

حقق هذا الاتجاه غايات وطنية اجتماعية انسانية، واستطاع أن يعبر بكل واقعية وبساطة عن متطلبات الواقع العربي في التحرر من خلال مجازفته الانسانية الكبرى ودعوته للتحرر الشامل من اشكال العبودية السياسية والاجتماعية والاحتلال وصنوف القهر والاذلال، وهذا الاتجاه أخذ في بعض مناحيه اشكال الخطابية والحماسة والدعائية الجماهيرية وفي مناح أخرى تغزل بحرية الانسان والحقول والجماهير الزاحفة نحو الشمس، وهي تحاول تركيز وجودها أمام التحديات في مغامرة الحرية والحضارة.

ومحمد علي شمس الدين أحد أبرز شعراء الجنوب اللبناني يمثل في هذا الاطار الشاعر القومي الذي يكتب باسم الجماهير قصائد فيها من الغنائية/ الرومنطيقية، والواقعية/الرمزية ما يحمل هموم الجنوب التي هي هموم لبنان كله والعرب جميعاً.

عبر دواوينه كافة يسير محمد علي شمس الدين في خط تصاعدي ينمو باطراد. ومحاور رحلته ثلاثة: الأرض، والطفل، والريح. وداخل هذه المحاور ينشد إلى قضية موجعة ـ اليوم ـ في لبنان، هي قضية البيت. وفي منحى آخر، تمثل الانثى [أما وحبيبة] حيزاً مهما في شعر محمد علي شمس الدين بالاضافة إلى فكرة الموت تحت أي شكل جاءت (ضريح، قتل، مراث) حيث نجد أنفسنا أمام موقف أو رؤيا/ رؤية للعالم، فالشيء يحمل نفسه ونقيضه... وهذه الفكرة الصراعية فكرة قديمة، إلّا أنها تأخذ لدى الشاعر انسجاماً خاصاً، حيث تتصارع الاشياء لا لتتناحر وتمحى، بل لتتآلف؛ مما يعطي للقصائد أماناً خاصاً أو سلاماً خاصاً، ويعطي للشاعر، في هذه الحركة المزدوجة: حالات متشابكة... كثيرة التضاد أو التصادم، حالات صراعية يعلن نفسه في نهايتها «ملك الضدين»[١١١].

والطفولة هاجس كبير عند هذا الشاعر. فالطفل/ الشاعر الذي اقتلع من أرضه ورمي في الريح، ممزق بين مسقط رأسه ووطنه، شريداً غريباً يتناثر في الريح:

«عارياً كان يعدو على سدرة الأرض،
والأرض تعدو على غارب الماء
والماء يعدو على صهوة الدم
والدم يطفو على بقعة في الشتاء
ناشراً لحمه للطيور الابابيل تغدو خِفافاً
وتنقضّ سادية
ثم تأوي إلى برجها في السماء
كان منقارها المعدني المحنّى باشلائه.
شاهداً للدماء
هكذا يسقط الطفل في شمسها عارياً
.....
ثم تكسوه جلداً غريباً
ووجهاً كفزّاعة في المساء
هكذا يلبس الطفل جلداً من الموت
والموت جلد السماء..»[١١٢].

هذا الطفل المشرد يحن إلى منزله ـ هناك في الجنوب ـ في قريته «بيت ياحون» [قرية الشاعر] التي هي وردة على درب القوافل، «بيت ياحون كهوف وثنية، بيت ياحون ركام

الظل»[١١٣] طريدة الحرب والاحتلال وبيدر التهجير والحرمان. أنها كل قرية لبنانية ضربها القدر ومزقها ببراثنه. ومن المنزل/ القرية يتدرج الطفل/ الشاعر، باتجاه الوطن وقضاياه:

«يتردد مثل صراخ الابدية، أو مثل عويل في أقبية الجلادين، إذن وطني المهجور العصفور القارب والنهر النازف دون مياه[١١٤].

وتتلاحم العلاقة الجدلية بين الشاعر والوطن على كبرياء وأنفة وعظيم فداء. فالشعراء يقاتلون على طريقتهم: «فهل ترفض موت الشعراء وموت مغنيك، إذن سأقاتل حتى ترضى»[١١٥]. في غنائية رومنطيقية شفافة كأنها تغزل بالوطن أو كأنها نشيد ظفر بعد ليل الكوابيس: «كالنار أهرول نحوك مثل دموع عاشقة تفلت دون بكاء. أتلمس وجهك يا وطني[١١٦]».

هذا الطفل الشاعر في تطوافه الوطني والقومي، يعود فوق النعش نبياً مصلوباً، وقد أرهقته الريح العجوز والتبغ الذي هو اللقمة والوردة، القصيدة والسكين...

«يا جنوب
إذا فاجأتني الرياح استدارت جنوبية
مثل حزني
وأبقى وحيداً[١١٧]...»

ويتداخل الشاعر بطبيعة وطنه على انتشاء صوفي فيه حديث صميم بين الأرض والانسان، فإذا جبل الريحان (جبل في جنوب لبنان) عملاق أدمته الحرب وانهكه الاحتلال. هذا الجبل هو الشاعر المتسكع فوق طرقات الوطن:

«جبل الريحان بكى
ومضى يتوغل في الأسواق
كانت لثغته الريفية تقطر من كبد الصحراء
ومن أصوات الفلاحين
تتلألأ حيناً مثل الحزن على شفة امرأة
يتملكها ندم الفقراء فتحلف بالحسنين
أو تنداح كدائرة الخبز اليومي بأوردة الخبازين
من أبصر هذا الملك الشحاذ يمد على نصب الشهداء عباءته
من أبصر هذا الطفل المنذور لأرصفة الميناء
من أبصر هذا الجبل المتوغل في الفقراء...»[١١٨].

هذا الشاعر النازف دماً ودمعاً واشلاء فقراء، المنذور للريح والغربة أصبح الموت عنده «وردة الحياة» وأصبح يرى بالجنوب وطناً وبالوطن جنوباً، ولقد تذكر شيئاً، نسي قلبه ـ هناك ـ في البيت على حدود الشمس الصفراء الباردة وغزاه البرد فيه شوق ليكون حجراً في «جبل الريحان» لينام.

وهكذا يظل الوطن في شعر محمد علي شمس الدين أغنية شفافة تطلع من أحلام الفقراء والمهجرين والمقهورين، أغنية ترددها الحناجر في حقول الغضب وسهول الكرامة وليالي الصيف وفي اسعات العزلة والتأمل، مواويل شعبية صادرة من أعماق مجرحة عطشى. لقد أصبح الجنوب ذكرى والوطن حكاية:

«يا راحلين ارجعوا
دمعي عليكم سيل
والريح جمرا والهوادج ليل
لَشْرَبْ غيوم السما والشمس حَبّةْ هيلْ
سودا كبيري بحَجْم احزاني
بَنقّط على ضلعي هموم الليلْ
بْحكيلهَا وبِبكي على وطاني[١١٩]...»

الخاتمة:

نسجل في سياق خاتمة البحث، أن حركة الحداثة في الشعر العربي في لبنان هي رافد كبير من روافد «الحداثة» العربية على كل مساحة الأدب العربي الحديث، وان الشعراء الذين تناولهم هذا البحث ليسوا وحدهم كل الحداثة في لبنان، ولكنهم معالم بارزة وأساسية في هيكلية هذه الحداثة، وأن القصيدة العربية اللبنانية في عصر النهضة والعصر الحديث والمعاصر كانت دائماً الدفق الفني الرائع للقصيدة العربية بعامة، ولاسيما على صعيد الثقافة والاحتضان الحضاري، وأن جرأة القصيدة العربية اللبنانية في تنوع أساليبها ومناحيها لا تنتمي إلى شكل أو زي فهي

جماع تجارب الأمم وتهيؤ الذائقة العربية في لبنان لتقبل هذه التجارب. ولعل قلق اللبناني على هذا المفرق من العالم ماخول شعراء لبنان القيام بأعباء الحداثة مزاوجين بين الروح الغربية والروح الشرقية على أصالة وتنوع في الشكل والمضمون من أجل شعر يحمل سمات العصر. ومهما يكن من أمر، يبقى لبنان حاضن الحضارة العربية وثقافتها وفكرها وأدبها بامتياز.

منيف موسى

كلية الآداب ـ الجامعة اللبنانية

الحواشي:

(١) ابن رشيق: العمدة، ج ١، طـ ٤، دار الجيل، بيروت، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ١٩٧٢، ص ١٢٤.

(٢) S. Mallarmé: Propos Sur la Poesie, Paris, 1946, P. 19.

(٣) H. Bremond: La Poésie Pure, Priére et Poésie, Paris, 1926, P. 54.

(٤) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، طـ ٣، مكتبة الخانجي بالقاهرة، تحقيق كمال مصطفى، ١٩٧٩، ص ١٧.

(٥) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، ١٩٦٦، ص ٨٩.

(٦) راجع منيف موسى: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث ـ من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب ـ طـ ١، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٨٤، ص ٥٢٦.

(٧) انطوان غطاس كرم: ملامح الأدب العربي الحديث، دار النهار، بيروت، ١٩٨٠، ص ٧٨ ـ ٧٩.

(٨) الثعالبي: يتيمة الدهر، م ١، ج ١، طـ ١، دار الكتب العلمية، ١٩٧٩، ص ٤.

(٩) منيف موسى: الشعر العربي الحديث في لبنان، طـ ١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، ص ٢٩٨.

(١٠) A. Breton: Manifestes du Surréalisme, N.R.F. Paris, 1975, p. 80.

(١١) مناف منصور: عقلية الحداثة العربية ـ البحث عن البعد الثالث، طـ ١، مكتبة صادر، بيروت، ١٩٨٦، ص ١٧٥.

(١٢) لويس عوض: بلوتولاند وقصائد أخرى ـ من شعر الخاصة ـ مطبعة الكرنك مصر، ١٩٤٧، ص ٥ ـ ٢٥.

(١٣) نازك الملائكة: الديوان، م ٢، طـ ١، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص ٥ ـ ٢٧.

(١٤) يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة، طـ ١، التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، بيروت، ١٩٧٣، ص ١١٩.

(١٥) مجلة شعر، ١٩٥٩، ع ١١، ص ٧٩ وما بعدها.

(١٦) أورخان ميسر: سريال، طـ . اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ١٩٧٩، ص ١٣ ـ ٢٢ ـ و ٣٨ ـ ٤٥.

(١٧) خليل مطران: كتاب الأمس وكتاب اليوم، في مجلة «المجلة المصرية» ١٩٠٠، ع ٣، م ١، تموز (يوليو)، ص ٨٥.

(١٨) الياس أبو شبكة: افاعي الفردوس، طـ ٣، دار الحضارة، بيروت ١٩٦٢، ص ٢١.

(١٩) محاضرات الندوة اللبنانية: ١٩٥٧، نشرة ٥، ص ٣٨٣ ـ ٣٨٤.

(٢٠) جلال فاروق الشريف: الشعر العربي الحديث، الأصول الطبقية والتاريخية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٦، ص ١٠٩.

(٢١) امطانيوس ميخائيل: دراسات في الشعر العربي الحديث، طـ، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، ١٩٦٨ ص ١١.

(٢٢) م. ن. ص ١٩ و٢٠.

(٢٣) خليل حاوي: الديوان، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ص ١٣٥ ـ ١٤٢.

(٢٤) م. ن. ص ٢٢٥ ـ ٢٧١.

(٢٥) م. ن. ص ١٢ و١٣.

(٢٦) م. ن. ص ١١٩.

(٢٧) م. ن. ص ٩٨.

(٢٨) انطون غطاس كرم: في ذيل م. ن. ص ٣٦٧ و٣٦٨.

(٢٩) خليل حاوي في كتاب «كتب وأدباء» لوليم الخازن ونبيه اليان، طـ ١، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، ١٩٧٠، ص ٦٩ ـ ٧٠.

(٣٠) أسعد رزوق: الاسطورة في الشعر المعاصر ـ الشعراء التموزيون، منشورات مجلة آفاق، بيروت، ١٩٥٥، ص ٣٨ ـ ٣٩.

(٣١) رياض نجيب الريس: الفترة الحرجة، طـ ١، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٥، ص ١٦٣.

(٣٢) ريتا عوض: اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، طـ ١، مركز التوثيق والبحوث، بيروت، ١٩٧٨، ص ١٠٧.

(٣٣) خليل حاوي: الرعد الجريح، طـ ١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص ٣٨ و٣٩، و٤٠ ـ ٤٣.

(٣٤) خليل حاوي: من جحيم الكوميديا، طـ ١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص ٧ ـ ٢١.

(٣٥) م. ن. ص ٤١ ـ ٤٢.

(٣٦) خليل حاوي: الديوان، ص ١٢٦ ـ ١٢٧.

(٣٧) مناف منصور: الانسان وعالم المدنية في الشعر العربي الحديث، طـ ١، مركز التوثيق والبحثو، بيروت، ١٩٧٨، ص ١٠٧.

(٣٨) ميشال عاصي: في ذيل «ورد.. وانتظار يقرع الأبواب» لميشال سليمان، طـ ١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢ ص ١٨٥.

(٣٩) ميشال سليمان في: «كتب وأدباء» لوليم الخازن ونبيه اليان، ص ١٨٠.

(٤٠) ميشال سليمان: رثاء الخيول الهرمة، دار الريحاني، بيروت، ١٩٦٦، ص ١٤.

(٤١) م. ن. ص ١٠٧ ـ ١٠٩.

(٤٢) محمد دكروب، ذيل ورد.. وانتظار يقرع الأبواب، ص ١٨٥.

(٤٣) ميشال سليمان: النار والأقدام الجائعة، دار لسان العرب، بيروت، ١٩٧٠، ص ١١٤ و١١٦ ـ ١١٧.

(٤٤) راجع ميشال سليمان في كتاب «قضايا الشعر الحديث» لجهاد فاضل، طـ ١، دار الشروق، بيروت ـ القاهرة، ١٩٨٤، ص ٤١٥ و٤١٦.

(٤٥) يوسف الخال: هيروديا، في «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ١١٩.

(٤٦) يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ط ١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٨، ص ٨١.

(٤٧) أدونيس في: «قصائد مختارة» ليوسف الخال، دار مجلة شعر، جمعها مع مقدمة علي أحمد سعيد (أدونيس)، بيروت، ص ٢٥ و٢٩ و ٣٠.

(٤٨) جبرا ابراهيم جبرا: المفازة والبئر والله، في كتاب «الشعر في معركة الوجود» لجماعة من الباحثين، دار مجلة شعر، ١٩٦٠، بيروت، ص ١٤.

(٤٩) يوسف الخال: البئر المهجورة في «في الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ٢٠٩.

(٥٠) م. ن. ص ٢٢٠.

(٥١) م. ن. ص ٢١٦.

(٥٢) م. ن. ص ٢١٠ - ٢١١.

(٥٣) م. ن. ص ٢٠٨.

(٥٤) الكتاب المقدس، انجيل يوحنا، ط الانجيلية، ١٢: ٢٤.

(٥٥) يوسف الخال: البئر المهجورة، في «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ٢١٣.

(٥٦) يوسف الخال: قصائد في الأربعين، م. ن. ص ٢٨٢.

(٥٧) يوسف الخال: البئر المهجور، م. ن. ص ١٩٧ و١٩٨.

(٥٨) يوسف الخال: قصائد في الأربعين، م. ن. ص ٢٩٣ و٢٩٤.

(٥٩) يوسف الخال: الولادة الثانية، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٨١، ص ٨ و١٠.

(٦٠) V. Hugo: Préface de «Cromwell», G. F. Paris, 1968 P. 91.

(٦١) اليزابيت درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، مكتبة منيمنة، بيروت، ترجمة محمد ابراهيم الشوش، ١٩٦١، ص ٣٤.

(٦٢) راجع إ. أ. ريتشاردز: مبادىء النقد الأدبي، وزارة الثقافة والارشاد القومي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، ١٩٦٣، ص ٣٤٧.

(٦٣) اليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص ٢٩.

(٦٤) م. ن. ص ٢٩.

(٦٥) ماثيو أرنولد: مقالات في النقد، الدار المصرية، القاهرة، ترجمة وتقديم علي جمال الدين عزت، مراجعة لويس عوض، ١٩٦٦، ص ٢٠ و٢١.

(٦٦) ابن رشيق: العمدة، ١/٢٧ و٢٨.

(٦٧) الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ط ٤، عيسى البابي الحلبي وشركاه ، القاهرة، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، ١٩٦٦، ص ١٠٠.

(٦٨) م. ن. ص ٦٤.

(٦٩) راجع جورج غانم: على حدود النسيان، ط ١، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٦.

(٧٠) م. ن. ص ١٠.

(٧١) م. ن. ص ١١.

(٧٢) هيغل: المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ط ٣، دار الطليعة، بيروت، ترجمة جورج طرابيشي، ١٩٨٨، ص ٧٣ و٧٥.

(٧٣) جورج غانم: مجامر، ط ١، المطبعة المخلصية، صيدا، ١٩٦٠ ص ١٠ و١٣.

(٧٤) أدونيس: ذيل «سفر الكلمات» لجورج غانم، ط ١، مطبعة المطبعة جونية، ١٩٦٦، ص ١١٤.

(٧٥) جورج غانم، قصائد الحب، ط ١، مطبعة المطبعة، جونية، ١٩٨٤، ص ٢١٨.

(٧٦) جورج غانم، سفر الكلمات، ص ٦٩ - ٨٧.

(٧٧) جورج زكي الحاج: نقدات على بيدر الكلمة، ط ١، مؤسسة مجد، بيروت، ١٩٨٣، ص ١١٥.

(٧٨) جوزف صايغ: الشاعر، التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص ٢٨ و٢٩.

(٧٩) جوزف صايغ: كتاب آن - كولين، ط ٢، التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص ٣٤.

(٨٠) م. ن. ص ١١٢ - ١١٣.

(٨١) اميل المعلوف: صدفة افروديث المهجورة، ط ١، التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص ٣٤.

(٨٢) جوزف صايغ: كتاب آن كولين، ص ٩٢، ١١٣، ١٣١.

(٨٣) جوزف صايغ: العاشق، التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، بيروت، ١٩٨٨، ص ١٢.

(٨٤) جوزف صايغ: كتاب آن - كولين، ص ٩١.

(٨٥) رياض فاخوري: قصيدة الحركة ويليها الاثبات الشعري، ط ١، بشاريا للنشر، بيروت، ١٩٨٦، ص ١١٤ و١٣١.

(٨٦) م. ن.

(٨٧) هيغل: المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال...، ص ٧٦ وما بعدها.

(٨٨) رياض فاخوري: قصيدة الحركة... ص ١٣١.

(٨٩) سعيد عقل: مقدمة «المجدلية»، ط ٢، المكتب التجاري، بيروت، ١٩٦٠ ص ٢٦ و٣٢ و٣٣ و٣٧ و٣٨.

(٩٠) رياض فاخوري: قصيدة الحركة... ص ٨٣ - ٨٤.

(٩١) ابن رشيق: العمدة م ٢/١٠٠.

(٩٢) الامام عبد القاهر الجرجاني: اسرار البلاغة، ط ريتر، استانبول، ١٩٥٤، ص ١٣٦.

(٩٣) توفيق صايغ: اضواء جديدة على جبران، الدار الشرقية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٦، ص ٢٣٤.

(٩٤) رياض فاخوري: قصيدة الحركة...، ص ٨٣ و١٥.

(٩٥) م. ن. ص ٨٣.

(٩٦) م. ن. ص ٧٥ - ٧٦.

(٩٧) S. Mallarmé: Igitur, Divagations, Un coup de dès N.R.F.Paris, 1976, P.P. 403 - 429.

(٩٨) J. Cohen: Structure du Language Poétique, Flamarion, Paris, 1966, p. 97 - 98.

(٩٩) رياض فاخوري: تاميراس، ط ١، بيروت، ١٩٨١، ص ١١.

(١٠٠) م. ن. ص ٥٢.

(١٠١) عصام محفوظ: السوريالية وتفاعلاتها العربية.. ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٧، ص ١٢٨.

(١٠٢) فؤاد رفقة: يوميات حطاب، ط ١، دار صادر، بيروت، ١٩٨٨، ١١.

(١٠٣) م. ن. ص ١٣.

(١٠٤) م. ن. ص ٢٦.

(١٠٥) م. ن. ص ٣٧.

(١٠٦) م. ن. ص ٥١.
(١٠٧) م. ن. ص ٥٥.
(١٠٨) م. ن. ص ٦٩.
(١٠٩) م. ن. ص ١١٣.
(١١٠) م. ن. ص ٧ و١٢٦.
(١١١) ناديا مقدسي، كلمة على الغلاف لديوان محمد علي شمس الدين «غيم لاحلام الملك المخلوع»، ط ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣.
(١١٢) محمد علي شمس الدين: قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا، ط ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣، ص ١١ - ١٢.
(١١٣) م. ن. ص ٣٥.
(١١٤) محمد علي شمس الدين: غيم لاحلام الملك المخلوع، ص ٢١.
(١١٥) م. ن. ص ٢٣٤.
(١١٦) م. ن. ص ٢٣.
(١١٧) محمد علي شمس الدين، القبس، السبت - الأحد ١١ - ١٩٨٧/٧/١٢، ص ٨.
(١١٨) محمد علي شمس الدين: غيم لأحلام الملك المخلوع، ص ٧٤.
(١١٩) محمد علي شمس الدين: قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا، ص ٧٢.

المصادر والمراجع [التي استخدمت في البحث]

أ - الكتب التراثية:

١ - ابن جعفر (أبو الفرج قدامة) نقد الشعر، ط ٣، مكتبة الخانجي بالقاهرة، تحقيق كمال مصطفى، ١٩٧٩.

(٢) ابن رشيق (أبو علي الحسن): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط ٤، دار الجيل، بيروت، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ١٩٧٢.

٣ - الجرجاني (عبد القاهر): أسرار البلاغة ،ط، هـ. ريتر. استانبول ١٩٥٤.

٤ - الجرجاني (علي بن عبد العزيز): الوساطة بين المتنبي وخصومه، ط ٤ عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، ١٩٦٦.

(٥) الثعالبي (أبو منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل): يتيمة الدهر، م ١، ط: ١ دار الكتب العلمية، ١٩٧٩.

٦ - القرطاجني (حازم): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، ١٩٦٦.

ب - الكتب العربية الحديثة:

٧ - أبو شبكة (الياس): افاعي الفردوس، ط ٣، دار الحضارة، بيروت ١٩٦٢.

٨ - جماعة من الباحثين: الشعر في معركة الوجود، دار مجلة شعر، بيروت ١٩٦٠.

٩ - الحاج (جورج زكي): نقدات على بيدر الكلمة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣.

١٠ - حاوي (خليل): الديوان، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.

١١ - ـــــ: الرعد الجريح، ط ١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.

١٢ - ـــــ: من جحيم الكوميديا، ط ١، دار العودة، بيروت ١٩٧٩.

١٣ - الخال (يوسف): الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، بيروت، ١٩٧٣.

١٤ - ـــــ: الحداثة في الشعر، ط ١، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٨.

١٥ - ـــــ: قصائد مختارة، دار مجلة شعر، بيروت، جمعها وقدم لها: ادونيس.

١٦ - ـــــ: الولادة الثانية، دار مجلة شعر، بيروت ١٩٨١.

١٧ - الخازن (وليم) واليان (نبيه): كتب وأدباء، ط ١، المكتبة العصرية صيدا - بيروت، ١٩٧٠.

١٨ - رزوق (أسعد): الأسطورة في الشعر المعاصر - الشعراء التموزيون، منشورات مجلة آفاق، بيروت، ١٩٥٥.

١٩ - رفقه (فؤاد): يوميات حطاب، ط ١، دار صادر، بيروت ١٩٨٨.

٢٠ - الريس (رياض نجيب): الفترة الحرجة، ط ١، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٥.

٢١ - سليمان (ميشار): رثاء الخيول الهرمة، دار الريحاني، بيروت، ١٩٦٦.

٢٢ ـ ـــــ: النار. . والاقدام الجائعة، ط ١، دار لسان العرب بيروت، ١٩٧٠.

٢٣ ـ ـــــ : ورد. . وانتظار يقرع الأبواب، ط ١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢.

٢٤ ـ الشريف (جلال فاروق): الشعر العربي الحديث، الأصول الطبقية والتاريخية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٦.

٢٥ ـ شمس الدين (محمد علي): غيم لاحلام الملك المخلوع، ط ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣.

٢٦ ـ ـــــ: قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا، ط ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣.

٢٧ ـ صايغ (جوزف): الشاعر، التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، بيروت، ١٩٧٩.

٢٨ ـ ـــــ: العاشق، التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، بيروت، ١٩٨٨.

٢٩ ـ ـــــ: كتاب آن ـ كولين، التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، بيروت، ١٩٧٤.

٣٠ ـ عقل (سعيد): المجدلية، ط ٢، المكتب التجاري، بيروت، ١٩٦٠.

٣١ ـ عوض (ريتا): اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٨.

٣٢ ـ عوض (لويس): بلوتولاند وقصائد اخرى، مطبعة الكرنك، مصر ١٩٤٧.

٣٣ ـ غانم (جورج): سفر الكلمات، ط ١، مطبعة المطبعة، جونية، ١٩٦٦.

٣٤ ـ ـــــ: على حدود النسيان، ط ١، بيروت، ١٩٨٠.

٣٥ ـ ـــــ) قصائد الحب، ط ١. مطبعة المطبعة، جونية، ١٩٨٤.

٣٦ ـ ـــــ: مجامر، ط ١، المطبعة المخلصية، صيدا، ١٩٦٠.

٣٧ ـ فاخوري (رياض) تاميراس، ط ١، بيروت، ١٩٨١.

٣٨ ـ ـــــ: قصيدة الحركة ويليها الاثبات الشعري، ط ١، بشارياً للنشر، بيروت، ١٩٨٦.

٣٩ ـ فاضل (جهاد): قضايا الشعر الحديث، ط، دار الشروق، بيروت القاهرة، ١٩٨٤.

٤٠ ـ كرم (انطون غطاس): ملامح الأدب العربي الحديث، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٨٠.

٤١ ـ محفوظ (عصام): السوريالية وتفاعلاتها العربية، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧.

٤٢ ـ الملائكة (نازك): الديوان، م ٢، ط١، دار العودة، بيروت ١٩٧١.

٤٣ ـ منصور (مناف): الانسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث، ط ١، مركز البحوث والتوثيق، بيروت، ١٩٧٨.

٤٤ ـ ـــــ: عقلية الحداثة العربية ـ البحث عن البعد الثالث، مكتبة صادر، بيروت، ١٩٨٦.

٤٥ ـ موسى (منيف): الشعر العربي الحديث في لبنان، ط ١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠.

٤٦ ـ ـــــ: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب، ط ١، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٨٤.

٤٧ ـ ميخائيل (امطانيوس): دراسات في الشعر العربي الحديث، ط ١، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، ١٩٦٨.

٤٨ ـ ميسر (أورخان): سريال، ط ٢، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩.

ج ـ الكتب المترجمة:

٤٩ ـ ارنولد (ماثيو): مقالات في النقد، الدار العربية، القاهرة، ترجمة وتقديم علي جمال الدين عزت، مراجعة لويس عوض، ١٩٦٦.

٥٠ ـ اليزابيث (درو): الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، مكتبة منيمنة، بيروت ترجمة محمد ابراهيم الشوش، ١٩٦١.

٥١ ـ ريتشاردز (إ. أ): مبادىء النقد الأدبي، وزارة الثقافة،

المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة. . . ، القاهرة، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، ١٩٦٣.

٥٢ ـ هيغل: المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ط ٣، دار الطليعة، بيروت، ترجمة جورج طرابيشي، ١٩٨٨.

د ـ الكتب الأجنبية:

٥٣ ـ Bremond (Ab. H.): La Poésie pure, Priére et Poésie, Paris, 1926.

٥٤ ـ Breton (André): Manifestes du Surréalisme, N.R.F. Paris, 1975.

٥٥ ـ Cohen (zean): Structure du Langage Poétique, Flammarion, Paris, 1966.

٥٦ ـ Hugo (Victor): «Cromwell», B. F. Paris, 1933.

٥٧ ـ Mallarmé (Stephan): Igitur, Divagations, Un Coup de Dés, N.R.F. Paris, 1976.

٥٨ ـ ———: Propos sur la Poésie, Paris, 1946.

هـ ـ متفرقات:

٥٩ ـ الكتاب المقدس، ط . الانجيلية.

و ـ الدوريات:

٦٠ ـ شعر بيروت.

٦١ ـ القبس الكويت.

٦٢ ـ المجلة المصرية القاهرة.

٦٣ ـ محاضرات الندوة اللبنانية بيروت.

صدر حديثاً

العالم والعرب
عام ٢٠٠٠

نظرات مستقبلية في بروز القوى والاتجاهات العالمية الجديدة وتأثيرها على المصير العربي في القرن الحادي والعشرين

تأليف
الدكتور محمد جابر الأنصاري

منشورات دار الآداب