Journal of Alasmarya University
Volume 13, June 2010

مجلة الجامعة الأسمرية
المجلد الثالث عشر، يونيو 2010

قراءة في شعر المرحلة الكلاسيكية الجديدة في ليبيا

د. عادل بشير الصاري*

شهد الشعر الليبي خلال النصف الأول من القرن الماضي تحولا جذريا شمل خصائصه ومقوماته الفنية والموضوعية، فقد تجاوز مرحلة كانت فيها الصنعة والتكلف سمة بارزة لمعظم النتاج الأدبي خلال العهود العثمانية إلى مرحلة أخرى حاول فيها الشعراء الليبيون اقتداء النموذج الشعري القديم، والتفاعل مع النتاج الشعري لرواد مدرسة البعث والإحياء في مصر والعراق.

ومن خلال فحص النتاج الشعري لعدد من الشعراء الليبيين المخضرمين الذين عاصروا فترة زوال الحكم العثماني وفترة الاحتلال الإيطالي وما بعدها انتهى عدد من دارسي هذا الشعر إلى أن ثمة ستة شعراء يمثلون الاتجاه الكلاسيكي الجديد في الشعر الليبي، حيث تجلت في أشعارهم خصائص مدرسة البعث والإحياء، والشعراء هم: أحمد الشارف (ت1959م)، وسليمان الباروني (ت1940م)، وأحمد رفيق المهدوي، (ت1961م)، وأحمد قنابة (ت 1968م)، وإبراهيم الهوني (ت1968م)، وأحمد الفقيه حسن -الحفيد- (ت1975م).

والحق أن العهد بدراسة نتاج هؤلاء الشعراء قد بَعُدَ وطال، فمنذ تلك الدراسات القليلة التي نهض بها في منتصف القرن الماضي عدد من الدارسين الليبيين والعرب[1] لم

* جامعة مصراتة.

1- من أوائل الدارسين والبحاثة الذين عرّفوا القارئ بشعر المرحلة الكلاسيكية الجديدة وبشعرائها الأستاذ علي مصطفى المصراتي، والأستاذ خليفة التليسي، والدكتور محمد الصادق عفيفي، والدكتور طه الحاجري، والدكتور الصيد أبو ديب، والدكتور عبد المولى البغدادي.

ينل هذا الشعر حظا وافرا من عناية الدارسين الآخرين، ولا شك أن دراسات أولئك الرواد من الباحثين تعد حتى الآن من أهم المصادر والمراجع التي لا يستغني عنها الباحث في الاتجاه الكلاسيكي الجديد في الشعر الليبي، وتكمن أهميتها في أنها عرّفت بشعراء هذا الاتجاه ورصدت نتاجهم الشعري وحاولت إبراز خصائصه بالشرح والتحليل المعتمد غالبا على ردة الفعل الفطرية تجاه النص الشعري، ولما مضت على تلك الدراسات العقود والسنون صار لابد من مواصلة الجهد لأجل تحديث قراءة هذا الشعر من خلال مقاربة سريعة لموضوعاته وموسيقاه ومعجمه وصوره.

الأغراض والموضوعات

عاصر الشعراء الستة فترة تاريخية حرجة، فمن المعلوم أن البلاد قد مرت خلال النصف الأول من القرن الماضي بسلسلة من الأحداث الجسيمة المتعاقبة، بدءا من الاحتلال الإيطالي سنة 1911م، وما تبعه من إنهاء سلطة الخلافة العثمانية، ثم تقسيم البلاد سنة 1943م إلى ثلاث ولايات (طرابلس – برقة – فزان)، وانتهاء بمرحلة الاستقلال سنة 1951م، ومن ثَم الشروع في إرساء قواعد الدولة الليبية الحديثة.

إزاء هذا لم يعد بإمكان الشاعر الليبي الذي عاصر هذه المرحلة أن يظل منعزلا في خلوته يتسلى بنظم الأحاجي والألغاز والتهاني والتشطير والتخميس، وغيرها من أشكال الصنعة الشعرية التي كانت سائدة في النتاج الشعري خلال العهود العثمانية، إذ كان لزاماً عليه أن يواكب بشعره متغيرات الواقع السياسي والثقافي والاجتماعي التي فرضتها ظروف الأحداث المتسارعة، مقتفيا في هذا أثر شعراء مدرسة البعث والإحياء مثل أحمد شوقي (ت1932م) وحافظ إبراهيم (ت1932م) ومعروف الرصافي (ت1945م) وجميل الزهاوي (ت1936م).

ولعل من أبرز مظاهر تفاعل الشاعر الليبي في هذه المرحلة مع قضايا وطنه ومجتمعه كان ظهور موضوعات ومضامين جديدة لم تكن لتستأثر باهتمام الشعراء من قبل، فإلى جانب الموضوعات والأغراض الشعرية الموروثة كالمدح والهجاء والرثاء والغزل والإخوانيات والتهاني والتقريظ، برز الشعر الوطني والسياسي والشعر الاجتماعي والقصصي، كذلك شمل التغيير غرض الغزل الذي تبدَّى في صورتين متعارضتين، وهو ما سنبينه فيما بعد، على أن ما يمكن ملاحظته في هذا المجال هو أن الشعراء اهتموا بوحدة موضوع القصيدة، إذ دأب أكثرهم على الدخول إلى الموضوع مباشرة، دونما

حاجة إلى مقدمة غزلية أو طللية كما كان يفعل الشاعر العربي القديم.

1. الشعر الوطني والسياسي

كان الغزو الإيطالي أبرز وأخطر حدث واجهه هؤلاء الشعراء في هذه الفترة الحالكة من تاريخ ليبيا المعاصر، ولا شك أن معاناة الشعب الليبي خلالها قد أججت مشاعرهم فنظموا عددا من النصوص الحماسية التي دعت إلى مقاومة الغزاة وأشادت ببطولات المجاهدين، لعل أشهرها قول أحمد الشارف مفتخرا بجهاد أبناء بلده ومتوعدا الإيطاليين بنبرة حماسية[2]: (المتقارب)

رضينا بحتف النفوس رضينا ولم نرضَ أن يعرف الضيم فينا
ولم نرض بالعيش إلا عزيزاً ولا نتقي الشر بل يتقينا

وبنفس هذه النبرة الحماسية يقول سليمان الباروني[3]: (الطويل)

لها في الجبال الشامخات معاقل أسود الوغى تقري السباع لجماجما
نفوس ترى حمل السلاح فريضة ترى الرمي حتما قبل أن يتفاقما
لها همم عليا ترى الذل خسة ترى الذود عن أوطانها متحتما

غير أن مثل هذه الأبيات الحماسية المعبرة عن مرحلة النضال ضد المستعمر تعد قليلة جدا، وهو ما لا يتناسب حقيقة مع جلال حدث الاحتلال وخطورته وآثاره السلبية، ولا يشي بتفاعل جاد معه، والحق أن الشعر الشعبي قد تفوَّق على الفصيح كمَّاً ونوعا في التعبير عن مرحلة الجهاد، فالذاكرة الليبية المعاصرة لا تزال تحتفظ بقصائد شعبية كثيرة تصور تلك المرحلة تصويرا مؤثرا.

يقول الأستاذ خليفة التليسي في هذا الشأن مثنيا على دور الشعر الشعبي، ومُدينا الشعر الفصيح « لقد انفعل الشاعر الشعبي بهذه الأحداث التي عاشها فجعلنا نحس بارتباطها الوجداني بذاته، أما الشاعر الفصيح فقد تعذر عليه أن يتجاوز حدود الوصف،

2- علي مصطفى المصراتي، أحمد الشارف دراسة وديوان، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة 3، 2000م، ص 103.

3- ديوان الباروني، نشر زعيمة الباروني، دار لبنان، 1972 م، ج2، ص 56.

فكانت قصائده وأناشيده تحمل سطحية الخبر الصحفي وتقارير الصحافة، ولذلك ظلت باهتة وأهملها الناس »[4].

لا شك أن ضعف تفاعل الشعراء الستة مع حدث الغزو الإيطالي، وما نتج عنه من جرائم وكوارث حلت بالبلاد والعباد أمر يدعو فعلا للعجب، ولربما يستعصي على الإدراك والتبرير المقنع، فمن الغريب حقا أن يكون تفاعل شعرائنا مع ذلك الحدث الجلل أقل بكثير من تفاعل الشعراء والأدباء العرب كأحمد شوقي (ت1932م) وحافظ إبراهيم (ت1932م)، وإسماعيل صبري (ت1923م)، وخليل مطران (ت1949م)، ومعروف الرصافي (ت1945م)، وشكيب أرسلان (ت1946م)، ومصطفى صادق الرافعي (ت1937م)، وغيرهم كثير.

فبينما هزت جرائم الإيطاليين مشاعر وضمائر هؤلاء الشعراء والأدباء، فنظموا عشرات القصائد والمقالات مدافعين بها عن ليبيا وشعبها، ومنددين بمن احتل أرضها، لم تهز تلك الجرائم فيما يبدو شاعرية شعرائنا ممن عاصروا تلك الفترة إلا هزا خفيفا، بل إن بعضهم ممن قاوم الإيطاليين بالسلاح وبالقلم زمنا لم يجد بعد ذلك غضاضة في مدح ملك إيطاليا فيكتور عمانويل، ومن ذلك قول أحمد الشارف[5]: (الكامل)

حفلت بطلعتك المدائن والقرى وسما بك الأثر المخلد في الورى
لا غرو أن مدت بساعدها يدا أو صفقت طربا وهزت خنصرا

وقول سليمان الباروني[6]: (مجزوء الكامل)

أعطى طرابلس العزيزة حقها أسدى الجزيلْ
فليحيا تاجا للممالك سالكا أهدى سبيلْ
وليبق منصور اللوا وبجيشه الدنيا تسيلْ

والأغرب من هذا أن في مدونة الشعراء الستة عشرات القصائد التي رثوا بها

4- ينظر: خليفة محمد التليسي، رفيق شاعر الوطن، اللجنة العليا لرعاية الآداب والفنون بوزارة الإعلام والثقافة الليبية، الطبعة 1، 1965، ص 118.

5- ينظر: صحيفة الرقيب العتيد، العدد 685، السنة 18، 1928م.

6- ديوان الباروني، ج 2، ص 205.

الأهل والأصحاب والأعيان وذوي الجاه والمكانة الأدبية والعلمية من العرب والأجانب وبخاصة الإيطاليين، وليس من بينها قصيدة واحدة في رثاء الشهيد عمر المختار (ت1932م) اللهم إلاّ عشرة أبيات للشاعر أحمد رفيق المهدوي نظمها بعد استشهاد المختار بسنوات عديدة[7].

والحق أننا حين نذكر هذه الحقائق الثابتة تاريخيا لا نهدف منها إلى الحكم بضعف الحس الوطني وما شابه لدى شعرائنا المعاصرين لفترة الاحتلال الإيطالي، إنما نهدف منها أن نؤكد ملاحظة كان قد لاحظها من قبلنا عدد من الدارسين، وستظل مثار أسئلة من قبل كل دارس أو حتى قارئ عابر للشعر الليبي في مستهل القرن العشرين[8].

وعلى أية حال فلئن كان تجاوب الشعر الليبي زمن الاحتلال الإيطالي باهتا، فقد كان تجاوبه بارزا مع الأحداث السياسية خلال عهد الإدارتين البريطانية والفرنسية وفي مرحلة الاستقلال وإعلان الدستور، حيث أخذ الشاعر الليبي يشارك في المعترك السياسي، متضامنا مع القوى الوطنية المعارضة للسياسات التي ساسها الحكام والمستشارون الأجانب، أو تلك التي اتبعتها الحكومات المتعاقبة إبان العهد الملكي، ولعل أشهر وأجود القصائد التي صورت مدى تفاعل الشاعر بالحدث السياسي في تلك الفترة قول المهدوي[9]: (الكامل)

ألفوا الكرى واستعذبوا الأحلاما (حرِّكْ) لعلك توقظ النواما
يا ويح هذا الشعب طال رقاده فمتى يهب من الرقاد قياما
ومتى يفتِّح عينه متنبها لخزعبلات الفاسدين ذماما
المدعين بباطل وطنية راحوا بها يتصيدون مراما
يا أيها المتزعمون وما لكم حق يخولكم لذاك مقاما
لستم بأهل أن تسوسوا أمة لم ترضكم لأمورها قواما

7- ينظر: ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، المطبعة الأهلية، بنغازي، 1962م، الطبعة 1، الفترة الرابعة والأخيرة، ص 316.

8- ينظر: الدكتور الصيد أبو ديب، المدرسة الكلاسيكية في الشعر الليبي الحديث، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة القاهرة، 1973 م، ص 256.

9- ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الرابعة والأخيرة، ص 51.

للشـــعب في هـــذا الزمـــان إرادة تملـي الحقـوق وتصـدر الأحكامـا

2. الشعر الاجتماعي

تزامن الشعر الاجتماعي مع الشعر الوطني والسياسي، إذ لم يكتفِ الشاعر الليبي بالتعبير عن ألوان الطيف السياسي فقط، بل وجد لزاما عليه أن يراقب المتغير الاجتماعي، ويرصد في شعره مظاهره وتأثيراته في السلوك الفردي والجماعي، ومن هنا ظهرت في الشعر الليبي الحديث لأول مرة قضايا اجتماعية لم تكن لتستأثر باهتمام شعراء العهود العثمانية، مثل قضية التعليم والمرأة ومحاربة الفقر والجهل والانحراف وغيرها.

قال المهدوي منددا بالأعراف والتقاليد التي كانت تحجر على المرأة الليبية تعليمها وخروجها من البيت[10]: (الكامل)

ظلموكِ باسم الدين جهلا ما لهم علـم سـوى التقليـد والإغـراقِ
الـدين يـبرأ مـن أمـور خالفـت حكـم العقـول وسـالم الأذواقِ
مـا لم يكـن وحيـا ولا هـو سـنة فـاحكم عليـه ببدعـة ونفـاقِ

وقال الشارف مصورا خزعبلات بعض أدعياء التصوف[11]: (الكامل)

جعلوا شعار ذوي التصوف حرفة يتكسـبون بهـا وبـئس المكتسـبْ
لمـا تعـذَّر بالمدينـة صـيدهم نصـبوا حبائلـهم ببادية العـربْ

كذلك حين لاحظ الشارف تغير سلوك ابنه خاطبه متوددا إليه، ومعبرا له عن تفهمه لمتغيرات العصر وصراع الأجيال قائلا[12]: (المتقارب)

بـنيَّ أريـدْ وأنـت تريـدْ وبـيني وبينـك شـأو بعيـدْ
وإنـي خلقـت لعصـر مضـى وأنـت خلقـت لعصـر جديـدْ
طعـامي كمـا أشـتهي واحـد وأنـت الـذي تشـتهي أن يزيـدْ

10- ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ص 18
11- علي مصطفى المصراتي، أحمد الشارف، دراسة وديوان، 340.
12- المصدر نفسه، ص 119.

تحـب الملاعـق فـوق الصـحون وتـأبى الأصـابع فـوق الثريـدْ
وهـا أنـت تقفـز في المشـي قفـزا وهـا أنـا أمشـي رويـدا رويـدْ
ومـا كنـت أعـرف حلـق اللحـى وأنـت تـرى الحلـق أمـرا أكيـدْ
كلانـا بمـا عنـده قـانع فمـني القـديم ومنـك الجديـدْ

3. الشعر القصصي

نمط شعري جديد أضافه المهدوي والهوني إلى الشعر الليبي، ومن أشهر هذه القصص قصيدة المهدوي (غيث الصغير) التي استهلها بقوله[13]: (الرمل)

هـو في الملجـأ مـن دون اليتـامى دائـم الصـمت وقـارا واحتشـاما

تصور هذه القصة مأساة طفل ليبي يتيم زاره الشاعر في الملجأ، وأخذ يقص عليه جريمة قتل أفراد أسرته على يد القوات الإيطالية، وقد اعتمد الشاعر في صياغتها على تقنية السرد واستدعاء الحدث الماضي.

كذلك أسهم إبراهيم الهوني بثلاث مطولات قصصية وهي (أبونا آدم – مخاطبة البوم – مناجاة الحوت)، أبرز فيها الشاعر موقفه من الحياة والناس، ففي القصيدة الأخيرة يقول: (البسيط)[14]

يـا سـائلا حوتـة في البحـر عائمـة أثرتِ ويحـك مـا قـد كـان مـدفونا
لنـا قبائـل شـتى لـيس يحصـرها مـن رام تعـدداها والكـل غاوونـا
فينـا القـوي الـذي نخشـى مهابتـه كـذا الثـري الـذي بالمـال يغرينـا

ومع قلة النتاج القصصي في هذه المرحلة، وعدم نضوجه فنيا فإنه يعد على الأقل إنجازا من الإنجازات التي اكتسبها الشعر الليبي في مستهل نهضته.

4. شعر الغزل

اجتر الشعراء في موضوع الغزل معانٍ مكرورة وصوراً نمطية مألوفة، كقول

13– ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ص9.
14– ديوان إبراهيم الهوني، منشورات مكتبة الأندلس، بنغازي، الطبعة 1، 1966م، ص 48.

أحمد الفقيه حسن حين توهم أنه وقع في غرام حسناوين إيطاليتين (جينا ومارينا) في وقت واحد[15]: (مجزوء الرمل)

قسَم الحب فؤادي بين جنَّا ومرينا
كل شطر لم يزل يشكو غراما مستبينا
كل قسم منه للثاني غدا خصما مبينا
أظهر الشطران وجدا كان من قبل مكينا
فغدا الكل بما يهوى عميدا مستكينا

لكن مع هذا فإن غرض الغزل اتجه اتجاهين متعارضين، اتجاها صوفيا برز في شعر أحمد الشارف، محاكيا فيه شعراء الغزل الصوفي، كقوله في إحدى قصائده: (الطويل)[16].

أحاديث عن ليلى بها الليل يقصر ... يهيم بها قلب المحب ويسكرُ
إذا مازج الأفكار ترياق ذكرها ... تروق وتصفو وهي لا تتكدرُ
وقد جمع الساقي عليها أحبة ... وجمع سوى الأحباب جمع مكسرُ
يدير لهم كأس الحديث مكرراً ... وأحلى حديث العاشقين المكررُ
وليس يدير الكأس إلاَّ مهفهف ... بهيُّ المُحيّا ناعس الطرف أحورُ
فقلت لمن يعطيه كأساً مزمزماً ... ومن نفحات الشوق أضحى يعطرُ
تنعّمْ بما ترضى من المجد والعلا ... فيومك مسعود وليلك مقمرُ

برغم أن أستاذنا علي مصطفى المصراتي عدَّ هذه القصيدة من قصائد الغزل الذي يبوح به العشاق عادة إلى عشيقاتهم فإنها في الواقع لا تدل على هذا، إذ هي أقرب إلى شعر الحب الصوفي، فالكلمات والتراكيب من مثل (ليلى – الأفكار– تصفو– الساقي – يسكر– أحبة – جمع – كأس الحديث – كأسا مزمزما – تذكار ليلى – يومك مسعود – المجد – العلا) تصرف المتلقي عن قراءة القصيدة كما لو أنها من قصائد الغزل

15– ديوان إبراهيم الهوني، ص 237.
16– علي مصطفى المصراتي، أحمد الشارف، دراسة وديوان، ص 182.

العذري، فهي في حقيقتها تحمل معان ودلالات صوفية، وكذلك هي معظم قصائد الشارف التي حسبها الأستاذ علي المصراًتي من شعر الحب والغزل هي في حقيقتها شعر يعبر عن تجارب وجد صوفية، استمد الشاعر مفرداتها ومعانيها من المعجم الشعري لشعراء الصوفية في العصور المتأخرة، ولا غرو في هذا فثقافة الشارف دينية تنزع إلى التصوف، ومن المعروف أنه كان أحد أقطاب الطريقة الصوفية الساعدية.

وثمة اتجاه غزلي آخر انفرد به المهدوي هو الغزل الذكوري، فلهذا الشاعر عدد من القصائد التي يروي فيها مجونه مع الغلمان، ففي إحدى قصائده يروي قصته مع غلام لعب معه النرد مستهلا إياها بقوله[17]: (مجزوء الرمل)

يلعب النرد حبيبي بنبوغ ومهاره
ما رمى بالزهر إلاّ ورمى بالقلب ناره
قال (دوسة) قلت بوسة جُدْ بها تطفي الحراره

الإطار الموسيقي

1. خارطة الأوزان

تضم خارطة الأوزان الشعرية المستخدمة من قبل شعراء المرحلة الكلاسيكية الجديدة جدولا شاملا يحصي أعداد ونِسب ما استخدم منها، وتنبغي الإشارة هنا إلى أن الإحصاء غطى أربعين وستمائة قصيدة تشمل معظم النتاج الشعري للشعراء الستة، مقسمة على هذا النحو:

الشاعر	الشارف	الباروني	قنابة	المهدوي	الهوني	الفقيه حسن
عدد القصائد	163	77	36	146	63	155

ولم يُستَبعد من نتاج الشعراء إلاَّ القليل، كالبيت اليتيم والنتفة وما قلَّ عن سبعة أبيات، والأراجيز الوعظية والحكمية والأناشيد وشعر الإخوانيات، وما جرى مجرى التشطير والتخميس وحساب الجمّل، وغيره مما رأينا أنه بعيد كل البعد عن الشعر بحدوده المتعارف عليها.

17- ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الرابعة والأخيرة، ص 130.

والجدول الآتي يبين أعداد ونِسب استخدامات الأوزان على هذا النحو:

الوزن	ديوان الشارف	ديوان البارونى	ديوان قنابة	ديوان المهدوي	ديوان الهوني	ديوان الفقيه حسن	المجموع	النسبة
الطويل	37	12	4	17	24	24	118	٪18
البسيط	26	11	5	20	34	15	111	٪16.9
مخلع البسيط	2	–	–	7	–	–	9	٪1
الكامل	34	37	8	28	–	64	171	٪26
مجزوء الكامل	5	11	–	11	1	5	33	٪5
الوافر	12	12	8	10	1	9	52	٪8
مجزوء الوافر	1	–	–	4	–	2	7	٪1
الخفيف	5	3	2	7	–	9	26	٪3.9
مجزوء الخفيف	–	–	–	1	–	–	1	٪0.1
الرمل	10	4	4	10	–	7	35	٪5
مجزوء الرمل	8	3	1	8	–	3	23	٪3.5
السريع	1	–	–	7	–	–	8	٪1
الرجز	2	–	–	–	–	–	2	٪0.3
مجزوء الرجز	7	1	–	4	–	2	14	٪2
الهزج	3	–	–	2	–	–	5	٪0.7
المنسرح	–	–	–	1	–	–	1	٪0.1
المتقارب	5	–	4	6	1	10	26	٪3.9
المجتث	3	–	–	2	–	4	9	٪1
المتدارك	2	–	–	1	–	1	4	٪0.6

يكشف هذا الجدول عن مجموعة من النتائج، يمكن إيجازها في ثلاث نقاط رئيسة هي:

أولا: تفاوت كمِّ الأوزان المستخدمة في الدواوين الستة، فبينما هي تتعدد وتتنوع في بعض الدواوين، إذ بها تتقلص وتنكمش في دواوين أخرى بصورة ملفتة، وإذا ما ضمت الأوزان المجزوءة المتفرعة عن الأوزان التامة مثل مخلّع البسيط للبسيط، ومجزوء الكامل للكامل، ومجزوء الوافر للوافر، فإن كمِّ الأوزان المستخدمة ونِسب استخدامها في كل ديوان يكون على النحو الآتي:

الديوان	الشارف	الياروني	قنابة	المهدوي	الهوني	الفقيه حسن
عدد الأوزان	12	7	7	13	5	10
النسبة	٪75	٪43.7	٪43.7	٪81	٪31	٪62.5

يتضح من هذا الجدول مدى تفاوت الشعراء الستة في استخدامهم للأوزان الشعرية الستة عشر، والواقع أن هذا التفاوت يعد أمرا طبيعيا وسنة من سنن العمل الشعري، فمنذ نشأة الشعر والشعراء متفاوتون في تعاملهم مع الأوزان الموروثة، فمنهم مقبل عليها كلها، أو على معظمها، ينظم فيها ما تجود به قريحته، ومنهم مقتصد معها لا يستخدم منها إلا عددا محددا يتوافق مع ذائقته وقدرته، ولا شك أن ذائقة الشاعر ومدى خبرته بأوزان الشعر وقواعد النظم هي التي توجهه إلى وزن معين ينظم فيه موضوعه.

ومن خلال النظر في استخدام الشعراء للأوزان يتبين أن المهدوي والشارف، وبنسبة ما الفقيه حسن هم أكثر خبرة بعروض الشعر العربي، وأقدر على النظم في أوزان متعددة، أما الباروني وقنابة والهوني فإن عجزهم وعدم قدرتهم على النظم إلا في أوزان معينة، فضحته هذه النسب المتدنية لكمِّ الأوزان التي استخدموها، ومن العبث التماس سبب غير العجز لهذا التدني، ومن العبث أيضا أن نتوهم فنزعم بأن لهؤلاء الشعراء تجارب شعورية خاصة حتمت عليهم أن يختاروا لها أوزانا معينة، فلا وجود لهذه التجارب أصلا، ذلك لأن معظم شعر هؤلاء -وكما سيتضح فيما بعد- لم يصدر عن تجارب ذاتية حقيقية بل صدر في الغالب عن الولع بتقليد ومحاكاة الغير.

ثانيا: ارتفاع نسبة الأوزان التامة مثل الطويل والبسيط على حساب الأوزان المجزوءة مثل مخلع البسيط ومجزوء الوافر، فضلاً عن المجتث والمنسرح، أما الأوزان المعروفة بقلة استخدام الشعراء لها منذ القدم كالمديد والمضارع والمقتضب فلا وجود لها في الدواوين الستة.

ومن الملاحظ أن ثمة أوزاناً دون غيرها حظيت باهتمام الشعراء الستة، وهي

سبعة أوازن نذكرها مرتبة بحسب نسب استخدامها المبينة في الجدول: الكامل – الطويل – البسيط – الوافر – الرمل – الخفيف – المتقارب، وهذه الأوزان عرفت على مدى تاريخ الشعر العربي بارتفاع نسبها، وكثرة استخدام الشعراء لها، ولم يفعل الشاعر الليبي في المرحلة الكلاسيكية الجديدة سوى أنه كغيره من شعراء الاتجاه الكلاسيكي الجديد اقتفى أثر الشاعر العربي القديم، فنظم فيها موضوعات وأغراضاً متداولة كالمدح والغزل والرثاء، مضيفاً إليها موضوعات سياسية واجتماعية فرضتها عليه مستجدات عصره.

ثالثاً: وزن الكامل هو أكثر الأوزان استخداماً، فهو يشكل مع مجزوئه نسبة عالية في قصائد الشارف والمهدوي، وفي ديوان الباروني سبع وثلاثون قصيدة على هذا الوزن من مجموع سبع وسبعين قصيدة، لكنه في ديوان أحمد الفقيه حسن وصل إلى حد التضخم، إذ بلغ مجموعه أربعا وستين قصيدة من بين خمس وخمسين ومائة قصيدة، وفي المقابل انخفضت نسبته بشكل ملحوظ في ديوان قنابة، وكاد ينعدم في ديوان الهوني، حيث لم يرد عنده إلا مجزوءا في قصيدة واحدة لا غير[18].

2. مواصفات الإطار الموسيقى

يتبين من مجموع نتاج الشعراء الستة أنهم حرصوا على الالتزام بمواصفات الإطار الموسيقي للقصيدة الكلاسيكية من أحادية الوزن ووحدة القافية، ولم يشذ عن هذا سوى رفيق المهدوي الذي نظم قصيدة واحدة بعنوان (قلب الشاعر والجمال) على وزن غير مألوف، استهلها بقوله[19]:

كالنحلة في الروضة تعبث بالنوارْ
لا يفتأ حيران، كثير الجولانْ
يقتحم الأشواك إلى زهر البستانْ
لا يبلغ ما يمكث مقدار الطيرانْ
إن رفرف كالواقف أو حوّم أو طارْ

والواقع أن هذا الوزن الذي اختاره المهدوي لهذه الأبيات لا يبعد كثيرا عن مجال

18– ينظر: ديوان إبراهيم الهوني، ص 127.
19– ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ص 125.

وزن المتدارك، فإن افتعال التسكين لبعض أواخر الكلمات يؤدي بالضرورة إلى انتظام بعض الأبيات على إيقاع (فعْلن)، وبالرغم مما نُقل عن الناقد عباس محمود العقاد (ت1964م) من أنه أثنى على هذه المحاولة[20]، فإنها تظل محاولة عابرة ساذجة، أفسدتها الصياغة النثرية ونشاز الموسيقى.

وللشارف مرثية في الصحفي عمر فخري المحيشي نظمت كما -يبدو- في وزنين، فقد جاء مقطعها الأول على مجزوء الكامل، واستهله الشاعر بقوله[21]:

فقـــــدتك دائـــــرة الصـــــحافه وبكتـــــك مدرســـــة الثقافـــــهْ

والمقطع الثاني جاء على وزن الوافر، وأوله:

أيــا وطنــا إليــك ومنــك فخــري وكــل الفخــر أنــت بــه حقيــقُ

من المستبعد أن يكون الشارف قد تعمد أن ينظم قصيدة متنوعة الوزن كهذه، وذلك لأن هذا الأمر يعد -بحسب المنظور الكلاسيكي لموسيقى الشعر- مخالفة لقواعد العروض الخليلي التي تنص على أحادية الوزن والقافية، وأغلب الظن أن الشارف نظم ذينك المقطعين على فترتين متباعدتين، وأنهما ضُمَّا من قبل الناشر أو معد الديوان لدواعي الطباعة، فظهرا كأنهما قصيدة واحدة.

وعلى أية حال فإلى جانب التزام الشعراء باستخدام الأوزان الموروثة، فإنهم التزموا أيضا بوحدة القافية في معظم قصائدهم، ولم تتنوع لديهم إلا في عدد قليل جدا من القصائد، وللشاعر المهدوي إحدى عشرة قصيدة تنوعت فيها القوافي، وقد عمد في أحدها إلى تغيير الهيكل العام للوزن ونظام التقفية فيه، حيث قام في قصيدته (ثغور الورد) المنظومة في (مجزوء الرمل) بتوزيع تفعيلات شطري البيت توزيعا يخالف الأشكال والصور المتواترة عن هذا الوزن، والمنصوص عليها في قواعد العروض الخليلي[22]:

20- ينظر:عبد المولى البغدادي، الشعر الليبي الحديث، مذاهبه وأهدافه، رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة القاهرة، 1971، ص 134.

21- ينظر:علي مصطفى المصراتي، أحمد الشارف، دراسة وديوان، ص375.

22- ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ص38.

يـــا ثغـــور الـــورد هيـــا خـــــبريني
أرســـلي الأنفـــاس ريّـــا وأنعشـــيني
واملئـــي الكـــون بطيـــبٍ يـــا نديـــةْ
وابعثـــي ذكـــر حبيـــبٍ لـــي هديـــهْ
لنســـيم الصـــبح بـــوحي بغرامـــــي
تســعدي روحــي فروحــي في هيـــامِ

3. مظاهر إيقاعية

إلى جانب الوزن والقافية برزت في كثير من القصائد بعض المظاهر الإيقاعية التي كثيرا ما حافظ عليها الشعراء الكلاسيكيون القدامى والجدد معا، ومن بين هذه المظاهر: التصريع والتكرار والتجانس ورد العجز على الصدر والتقسيم والتدوير وغيرها، وقد أسهمت هذه المظاهر في تفعيل إيقاع بعض القصائد، وفي إحداث قدر من التوازن والتناسب الصوتي بين كلمات وتراكيب البيت الشعري من ناحية وبين القافية من ناحية أخرى، ومن بين هذه القصائد قصيدة لسليمان الباروني يفتخر فيها بنفسه معددا مناقبه وشجاعته في قتال أعداء الوطن، ومزدرياً في نفس الوقت بخصومه الذين وصفهم بالخمول والفساد والجبن قائلا[23]: (مجزوء الكامل)

هـــي التوائـــب لـــي فـــلا أرضـــى بهـــا للخـــاملينْ
العـــاكفين علـــى اللذائـــذ في رضـــاء المشـــركينْ
لهـــم الطنـــافس والتنـــافس بـــالغواني والبـــنينْ
ولهـــم معـــاقرة الخمـــور ونقـــض غـــزل المســـلمينْ
ولـــي التغـــرب في البحـــار وفي الـــبراري بالسـنينْ[24]
ولـــي الجيـــوب الخاويـــات مـــع الكفـــوف الطـــاهرينْ

23- سليمان الباروني، ديوان الباروني، ج2، ص 218.
24- في الأصل (ولي التغريب)، وهذا لا يستقيم مع الوزن، ولعله خطأ مطبعي.

ولـــي التبـــاهي بالوقـــائع في كفـــاح الغاصـــبينْ
ولـي السـيوف المرهفـات الماحيـات لكـل شـينْ
ولـي الجيـاد الصـافنات الصـائلات علـى الـدفينْ
العاديـــات الموريـــات الغـــائرات علـــى الكمـــينْ
الجاذبـــات الشـــاطحات لـــدى اقتفـــاء الهـــاربينْ

في هذه الأبيات تفاعلت أربعة عناصر هي الوزن والروي والتدوير والتكرار، وذلك لإبراز الإيقاع والإيحاء بالموقف الشعوري المسيطر على ذات الشاعر، وهو موقف نفسي مضطرب، فمن الواضح أن الشاعر حين صاغ قصيدته كان في حالة توتر عاطفي، لأن همه كان أن يبرز نفسه في صورة البطل الأسطوري الذي يجوب البحار ويقطع البراري على صهوات الجياد لقتال الأعداء، ويبرز خصومه في صورة الخاملين الغارقين في اللذائذ والشهوات والمولين الأدبار أمام الأعداء.

لذلك كان من المناسب أن يصوغ الشاعر قصيدته في وزن قصير كمجزوء الكامل ليكون إيقاع الأبيات أكثر حيوية وسرعة، وهو ما مكَّنه من الاسترسال في التدفق الشعوري الذي لم يتوقف إلا عند الروي الساكن من كل بيت، ولا شك أن مجيء الروي ساكنا كان لأجل التقاط النفس هنيهة، ثم الاستئناف في التدفق الشعوري بقوة من جديد، ومما زاد من وتيرة الإيقاع هو مجيء الأبيات مدورة، فحين اتصلت الصدور بالأعجاز أخذ الإيقاع يمتد دون عائق، ولعل الشاعرة نازك الملائكة (ت2007م) من أوائل من نبَّه إلى فاعلية عنصر التدوير في إيقاع القصيدة، فهي تراه عنصراً إيقاعياً يمكن أن « يسبغ على البيت غنائية وليونة، لأنه يمده ويطيل نغماته »[25].

وإلى جانب الوزن والتدوير قام عنصر التكرار بتفعيل الإيقاع وتأكيد مضمون الأبيات، فقد تكرر حرف الجر (اللام) مع ضمير الغائب ثلاث مرات، ومع ضمير المتكلم خمس مرات.

أما عنصر التوازن أو ما يمكن تسميته بالتقفية الداخلية فقد تجلى في البيت الثالث (الطنافس – التنافس) وفي البيت الثامن (المرهفات – الماحيات) والبيت التاسع

25– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة 5، 1978 م، ص 108.

(الصافنات – الجائلات) وفي البيتين الأخيرين (العاديات – الموريات – الغائرات)، وقد أدت هذه القوافي الداخلية إلى تزامن تصاعد الإيقاع مع تصاعد الإحساس بالذات وعظمتها.

المعجم

1. المفردات والتراكيب

يكتنز معجم الشعراء الستة بعدد وافر من المفردات المختلفة التي تغطي مختلف شؤون الحياة، كالمفردات الدالة على العواطف والمشاعر والفن والأدب والقيم والملَكات والدين والسياسة والاجتماع والطقس والطبيعة والحيوان والنبات والشجر والمعادن والثياب والألوان ... إلخ.

وقد تجاورت في هذا المعجم المفردة القديمة بالحديثة مثل (الطنبور– القيثارة – السيف – المدفع)، والمفردة المأنوسة المألوفة بالمهجورة والغريبة مثل (الغادة – الممكورة – النسر– المضرحي)، والفصيحة بالعامية والدخيلة، مثل (الخمرة – اللاقبي – الويسكي)، بحيث يمكن القول إن زمن مفردات هذا المعجم يمتد من العصور القديمة كالعصر الجاهلي والإسلامي والعباسي إلى آخر مفردة عامية أو دخيلة كان العامة يتلفظون بها في شوارع ومقاهي طرابلس وبنغازي.

وبالنسبة للتراكيب والعلاقات اللغوية فإن الاستقراء والإحصاء خلص إلى نتيجة مؤداها أن الشعراء لم يفكروا في إنشاء علاقات لغوية جديدة، بل اكتفوا باستعارة ما أبدعه الشاعر العربي القديم في هذا المجال، أو ما تسرب إليهم من لغة العصر، فإذا همَّ أحدهم بالهجرة من موطنه جلب التعبير القديم (زمت ركابي) أو التعبير الحديث (وداعا يا وطني)، وإذا توهم أنه وقع في غرام إحدى الحسان لا بد أن يتوهم أيضا أن أحدا يتنصت عليه وهو يبوح بحبه إلى محبوبه، فعندها يستحضر من المعجم الشعري القديم حكاية العاذل اللائم فيقول على الفور (عذولي لا تلمني – عذولي إليك عني)، وفي وصف هذا المحبوب يقول (غزال شارد – ظبي أغن) وإذا شعر بالحزن على ميت استذكر القوالب اللغوية الجاهزة في هذا المقام من مثل (لهفي عليك – يا لها من خسارة – خطب أليم)، وهكذا فإن مثل هذا الشاعر قليلا ما يفكر في إنشاء جملة شعرية تأتلف فيها الكلمات وفق الانفعال الذاتي بالحدث والتجربة، وإنما يسارع إلى

استنساخ لغة الآخرين.

وبالطبع يضيق المجال لحصر الصيغ والتراكيب النمطية الشائعة في دواوين الشعراء الستة، ولكن لا بأس من الإشارة إليها على سبيل التمثيل، ففي ديوان الشاعر أحمد الفقيه حسن تردد تركيبان نمطيان، الأول متداول عند كثير من الشعراء الإحيائيين العرب، وهو صيغة الأمر بالفعل (قف وقم)، وقد ورد في مطلع إحدى عشرة قصيدة كالآتي[26]: قم وجدد – قف وسَلْ – قف واطلب – قم أبِّن – قم وجدد – قف بي وحيِّ الشاعر – قم واعترف – قف بي على ربع – قفا بي فهذا ربع مية – قم وأدِ الصلاة – قف وشاهد.

والتركيب الثاني يتكون من الضمير المنفصل (هو) أو (هي) مع خبره، وقد تكرر ست مرات في مطلع ست قصائد كالآتي: هي الحرية انقادت طلابا – هو المبدأ السامي لدى كل راغب – هي الدنيا يسر بها الغبي – هي مهجة بين الحشا والأضلع – هي الآداب لا زالت تعادى – هو الجد نهج للعلا والفواضل[27].

ولعل فائدة تتبع مثل هذه الأنماط التعبيرية المكررة في مطالع قصائد هذا الشاعر تكشف أنه لا يتلقى في الغالب الدفقة الشعرية الأولى من وحي شعوره، وإنما يأخذ من ذاكرته نمطا تعبيريا جاهزا ليكون جزءا من البيت الأول للقصيدة، ثم بعد ذلك لا بأس من أن يجتر لبداية كل بيت قالبا لغويا آخر ليكمل به البيت، وهكذا تنتهي القصيدة بهذا الشكل من التكلف والاجترار.

وفي ديوان الشارف تكررت صيغتان، الأولى صيغة القسم (تالله) وقد ترددت عشر مرات أكثر من أي صيغة أخرى تماثلها (والله – بالله)، وجاء أكثرها في مستهل مطلع عدد من القصائد، ومن ذلك قوله[28]: (البسيط)

تالله ما زلت بالأحباب أتصل ردوا عليَّ جميل العذر أم قبلوا
تالله لا أنسى عوائد بِرِّهم بخل الزمان بقربهم أو جادا

26– ينظر: ديوان أحمد الفقيه حسن، وزارة الإعلام والثقافة، طرابلس الغرب، الطبعة 1، 1966، ص 20، 116، 120، 122، 134، 182، 186، 192، 217، 322، 334.

27– ينظر: ديوان أحمد الفقيه حسن، ص 39، 41، 140، 221، 278، 352.

28– علي مصطفى المصراتي، أحمد الشارف، دراسة وديوان، ص 206.

أكد الشارف في البيت الأول استمرار حبه وولائه لكرام الناس سواء أقبل عليهم الدهر بنعيمه، أم حمل عليهم بشقائه، مستخدما بلطف جناسا تاما بين الفعلين (عاد – عادى)، وفي البيت الثاني أقسم بأنه لا ينسى برِّهم به مهما كانت الظروف، وجاء قسمه مشفوعا بالطباق بين (بخل – جاد)، وما من شك أن مثل هذه الزركشات البديعية كالجناس والطباق حين يصاحبها أسلوب كالقسم تؤدي وظيفة مزدوجة تخدم المضمون والشكل، فهي تقدم المعنى للمتلقي في جمل موسيقية هادئة مسترسلة.

وبالنسبة للصيغة الثانية فهي تُعرف عند البلاغيين القدامى باسم (التفريع)، ويسميها أحد الكتَّاب المعاصرين باسم (التشبيه الدائري)[29]، وهي تركيب مكوَّن من اسم منفي وخبر (ما كذا ... بأفعل من كذا) أي إنه يبتدئ بـ (ما) النافية، وينتهي بأفعل التفضيل المتصل في الغالب بحرف الجر الزائد (الباء)، وقد تكررت هذه الصيغة في ديوان الشارف خمس مرات، ومنها هذه الأبيات[30]: (الكامل)

ما وجْدُ نازحة أضرَّ بها النوى وكئيبة فقدت ذوي الأرحامِ
تبكي فتنشر لؤلؤا من نرجس ينساب في الورد انسياب غمامِ
بأضرَّ من وجد أناخ بمهجتي وقضى على صبري وطيب منامي

هذه الصيغة المركبة تفيد النفي والتوكيد معا، فالشارف في هذه الأبيات ينفي أن يكون ما يلاقيه من عناء الحب أقل من معاناة المحبين الآخرين، ويؤكد في نفس الوقت أن الوجد الذي أصاب مهجته وقضى على صبره وطيب منامه أكثر ألماً من فراق باكية على فراق ذوي أرحامها.

2. الصياغة النثرية

يمكن القول بناء على ما تقدم أن تعامل الشعراء الستة مع اللغة كان تعاملا نفعيا، إذ كانت بالنسبة إليهم مجرد مستودع يستعيرون منه الألفاظ والتراكيب الجاهزة دون العناية بشحنها بدلالات تشف عن رؤاهم ومشاعرهم، وهو ما يؤكد عدم وعيهم بطبيعة

29– ينظر:عبد القادر الرباعي، التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، دراسة في الصورة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مجلد 5، العدد 17، 1985م، ص 124، 129.

30– علي مصطفى المصراتي، أحمد الشارف، دراسة وديوان، ص 101.

ووظيفة اللغة في العمل الشعري.

لذلك فشت الصياغة النثرية التقريرية في عموم نسيجهم الشعري، فحين يستقرئ الباحث هذا النسيج سيجد كمًّا هائلا من الأساليب النثرية التقريرية التي تكدست في دواوين هؤلاء الشعراء، وأحالت قصائد كثيرة إلى أجساد محنطة لا حراك بها، ومن الملاحظ أن هذه الأساليب برزت بصورة ملفتة في الشعر السياسي والاجتماعي وشعر المواعظ، فعندما يهم الشاعر بنظم قصيدة في مناسبة سياسية أو اجتماعية أو دينية يتخلى حينها عن أصول الفن الشعري، ويتحول إلى خطيب وواعظ ومصلح اجتماعي وموظف إداري.

ولا تعوزنا الشواهد إذا ما شئنا التدليل على هذا، إذ يكفي أن يتصفح القارئ أي ديوان لهؤلاء الشعراء فسيجد أن أكثر القصائد هي مجرد نثر منظوم في قوالب العروض الخليلي لا علاقة لها من قريب أو بعيد بالفن الشعري، والقليل جدا منها يمكن نسبتها إلى الشعر، وإذا ما تصفح كل الدواوين فسيكتشف أنه يقرأ خطبا ومنشورات سياسية وأناشيد وطنية ومدرسية ومواعظ دينية واجتماعية، فعلى سبيل المثال فإن ديوان أحمد قنابة يضم سبعا وخمسين قصيدة، منها خمس وعشرون قصيدة في الشعر السياسي، وست أناشيد وطنية، هذا فضلا عن قصائد أخرى موزعة بين الرثاء والإخوانيات والتشطيرات، والمهم هنا أن لغة هذا الشاعر وإن بدت في بعض الأبيات القليلة تميل إلى محاكاة لغة الشاعر القديم، فالسمة الغالبة عليها هي أنها لغة نثرية متداولة.

وبرغم أن أحمد الشارف من أكثر الشعراء حرصا على محاكاة لغة القدامى، وأبعدهم عن لغة العصر، فقد تسربت إلى عدد من قصائده عبارات نثرية شاحبة ومن ذلك قوله في منظومة وعظية[31]: (الكامل)

تـــالله مـــا تجـــد الحيـــاة ســـعيدة إلاَّ بحســـــن مكـــــارم الأخـــــلاقِ
والنـــاس إن فســـدت خلائقهـــم فقـــد فســـدت حيـــاتهمُ علـــى الإطـــلاقِ
وذوو المكـــــارم إن رأوا ذا حاجـــــة قـــاموا علـــى قـــدم إليـــه وســـاقِ

31- علي مصطفى المصراتي، أحمد الشارف، دراسة وديوان، ص 279.

وفي منظومة أخرى ينصح الشباب قائلا[32]: (الكامل)

العلـم والعمـل الصـحيح كلاهمـا متوقفـان علـى القـوى البشـرية

ويقدم ملخصا عن سيرته العلمية قائلا[33]: (البسيط)

لا شـك أن حيـاتي كـان معظمهـا نقلاً وحفظاً لما في الفقه مـن كتـبِ

هذا النظم تجردت كلماته من حمولاتها الدلاليـة، فجـاء صـياغةً جافـةً لا عاطفـة فيها، إذ لم يقصد الشاعر منها سوى وعظ وإرشاد وإخبار، فهذه التعبيرات (حسـن مكـارم الأخلاق – على الإطلاق – على قدم وساق – متوقف على القوى البشـرية – لا شـك أن حياتي)، إنما هي من القوالب اللغوية الشائعة الـتي تتـداول بـين المـتكلمين والكتَّـاب في وسائل الإعلام والمحافل السياسية والدينية والاجتماعية، بـل إننـا قـد نجـدها متداولـة في المراسلات الشخصية والإدارية.

ومن ديوان سليمان الباروني نورد بيتين يردُّ فيهما علـى أحـد العلمـاء الجزائـريين في مدينة ميزاب قائلا[34]: (مجزوء الرمل)

لامـني بعـض رجـال العلـم مـن آل ميـزابِ
قـال لـي إذ لم أزره لِـمَ لمْ تقـرأ حسـابي

وفي ديوان المهدوي ركام من هذا النثر المنظوم كما في قوله[35]: (الكامل)

إن العظـيم مـن اسـتطاع بحلمـه تحويـل أعـداء إلى أنصـارِ

واستهل إحدى قصائده بهذا البيت الذي تتدنى صياغته إلى مستوى أقل الملصقات الإعلانية إثارة قائلا[36]: (المتقارب)

32– علي مصطفى المصراتي، أحمد الشارف، دراسة وديوان، ص 360.
33– المصدر نفسه، ص 55.
34– ديوان الباروني، ج1، ص98.
35– ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي الفترة الثالثة، ص155.
36– المصدر نفسه، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص227.

إذا زرت (درنـــــة) لا تـــــنس أن تـــــزور علـــى الفـــور شـــلالها

وقال بأسلوب مطابق تماما لأسلوب التقارير الإدارية واللغة السائدة في مجالس النواب ورجال الأحزاب ومنظمات المجتمع المدني[37]: (البسيط)

مـا هـذه الفوضـى ومـا أسـبابها ومتـى تـزول وهـل تـدوم طـويلا

وفي ديوان أحمد قنابة منظومات نثرية خالصة، كقوله[38]: (الرمل)

سـوف نحمـي السـلم والأمـن إلى يـوم تقريـر المصـير المنتظـرْ

كذلك قال أحمد الفقيه حسن مشجعا على تعليم المرأة[39]: (الرمل)

إنهـا مدرسـة الطفـل وعنـوان الحضـارة

إن في تعليمهـا الـربح وفي الجهـل الخسـارة

ومهما يكن، فلعل في هذا القدر من الأبيات ما يؤكد أن الشعراء الستة التقطوا هذه الجمل من أفواه وكتابات رجال الإعلام والإدارة والسياسة وحشوا بها قصائدهم دون أن يحاولوا توظيفها فنيا، إذ كان بإمكانهم التخفيف من درجة نثريتها وركاكتها، وذلك بالتصرف في نصها الأصلي أو ترميزها أو وضعها في أسلوب استفهام أو تعجب أو غيرها من الوسائل التي يمكن أن تجعلها أكثر قبولا وإيحاء، وأغلب الظن أنهم كانوا يتوهمون أن اقتباسها بهذا الشكل دون محاولة التصرف فيها فنيا يقربهم من الجمهور، ويجعلهم أكثر تمثيلا لعصرهم.

إن رفضنا لمثل تلك التراكيب السقيمة لا يدفعنا إلى تبني الفكرة القديمة التي تقول إن ثمة ألفاظا خاصة بالشعر دون النثر، ففي الواقع ليس «للشعراء ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها»[40]، ذلك أن ألفاظ

37- ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي الفترة الرابعة والأخيرة، ص93.

38- الدكتور الصيد أبو ديب، أحمد أحمد قنابة، دراسة وديوان، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة 1، 1968، ص 160.

39- ديوان أحمد الفقيه حسن، ص 100.

40- ابن رشيق القيراوني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، =

اللغة جميعها تصلح للدخول إلى الفضاء الشعري إذا أحسن الشاعر استخدامها، ولكن رفضنا يدفعنا إلى التذكير بأن لغة الشعر ليست هي لغة النثر، فالنثر نشاط ذهني عقلي مجرد هدفه إبلاغ معنى محدد، بينما الشعر نشاط تخييلي هدفه الإثارة، وبالرغم من أنهما يغترفان من معين واحد هو اللغة، فإن طريقة استعمال كل منهما لمفردات اللغة تكشف عن الفرق بينهما، فالنثر يستعمل هذه المفردات كما هي في الوضع اللغوي دون أن يُعنى بمنحها دلالات جديدة، لأن مهمته الرئيسة هي إيصال الحقائق إلى القارئ وإبلاغه بمضامين وأفكار محددة، لكن الشعر عادة ما يفرغ هذه المفردات من دلالاتها المعجمية، ويشحنها بدلالات جديدة بقصد التأثير في المتلقي.

التصوير

إن شيوع الصياغة النثرية في معظم قصائد الشعر الليبي خلال المرحلة الكلاسيكية الجديدة كان لا بد أن يثير الشك في نفس القارئ ويدفعه إلى التساؤل عن مدى حضور الصورة في هذا الشعر؟ وعن إدراك الشعراء لأهمية عنصر التصوير في العمل الشعري، وبالتالي في قدرة نصوصهم الشعرية على البوح بإيحاءات تصور تجاربهم وتكشف عن مواقفهم الشعوري مما يحيط بهم ويتفاعل معهم من عناصر الوجود الموضوعي، والحق أن هذا الشك قد اضطرنا إلى فحص عينات من نتاج الشعراء الستة لغرض التأكد من وجود عنصر الصورة الشعرية ومدى فاعليتها وكيفية توظيفها، وذلك لأجل الوصول إلى نتائج دقيقة، وتفادي الوقوع في شرك الأحكام المستعجلة أو المسبقة.

ومن هنا ارتأينا القيام بإحصاء يبين كمٍّ ونوع نمطين من الصور الجزئية وهما التشبيه والاستعارة، لكونهما أكثر دلالة من غيرهما على مفهوم الصورة بحسب نظرية الأدب الكلاسيكي، لهذا تم التركيز عليهما، واستبعاد ما عداهما من أنماط المجاز كالمجاز المرسل والكناية.

ولما كان من غير الممكن إحصاء كل تشبيه أو استعارة وردت في مدونة الشعراء الستة التي تضم مئات القصائد وآلاف الأبيات، فقد عمدنا إلى إحصاء عينات منها، يمكن القول إنها عشوائية، بمعنى أننا لم نتعمد اختيار قصيدة ما لكونها تتوفر على عدد

= دار الجيل، بيروت، الطبعة 5، 1981م، ج1، ص 128.

كبير من التشبيهات والاستعارات، بل أخذنا من كل ديوان من الدواوين الستة ست قصائد مختلفة الأغراض والموضوعات، هي:

1. قصائد أحمد الشارف: الصحراء والإنسان – الشارف يحيي شوقي – دار الأديب – علل وأهواء – روض التهاني – رثاء أحمد ضياء الدين.
2. قصائد سليمان الباروني: يحيى أخي – وداعا – هذا هو الشَّعر – لبست التاج – طربت بنا – على منبري[41].
3. قصائد أحمد قنابة: في رثاء البوصيري – تحية طرابلس إلى مصر – في سماء المجد – من الشعب إلى الشعب – في ذكرى مولد الرسول – سلام التداني.
4. قصائد أحمد رفيق المهدوي: غيث الصغير – جاء الربيع – ملت إليه – توسل – حياة العبقري – روح الشباب.
5. قصائد أحمد الفقيه حسن: ذكرى المولد – مصرع موسوليني – صدى ليبيا – رثاء الشارف – من شعر الصبا – تشبيب.
6. قصائد إبراهيم الهوني: قدوم الأمير – أبونا آدم – مخاطبة البوم – بون – بدون عنوان – تحية صديق.

لقد تم تتبع جميع مفردات وتراكيب هذه القصائد بيتا بيتا، وحصر ما بها من نصوص التشبيهات والاستعارات، دون الالتفات إلى جدتها أو قيمتها الفنية، فكل ما صادفناه منها حصرناه، حتى تلك التشبيهات والاستعارات العادية المألوفة، ولقد جاءت النتيجة على هذا النحو المبين في الجدول الآتي:

الشاعر	عدد القصائد	عدد الأبيات	التشبيهات	الاستعارات	المجموع
الشارف	6	204	14	6	20
الباروني	6	183	9	11	20
قنابة	6	269	8	6	14
المهدوي	6	198	26	8	34
الهوني	6	224	23	2	25

41– لم يضع الباروني أو ناشر الديوان عنوانين لقصائده، لذلك جعلنا أول تركيب من مطلع كل قصيدة من قصائده الستة عنوانا.

الفقيه حسن	6	221	15	11	26
المجموع النهائي	36	1299	95	44	139

لعل أهم ما يمكن استخلاصه من هذا الجدول هو:

1. تدني نسبة حضور الصورة الشعرية في عينات القصائد التي تم فحصها، وهو ما يعني أن نسبة التعبير الحقيقي المباشر أعلى بكثير التعبير المجازي المتخيل، وبالرغم من أن هذه العينات جزئية لا تشمل كل النتاج الشعري للشعراء الستة، فإن الجزء بطبيعة الحال عادة ما يحمل معظم خصائص الكل، لذا يمكن القول دون تحفظ أو تردد إن الشعر الليبي في المرحلة الكلاسيكية الجديدة ليس في مجمله شعرا تصويريا، فمعظم القصائد كما تبين من خلال عرض أجزاء منها في هذه الدراسة، وكما دلت عليه الأعداد المبينة في الجدول منظومات نثرية، ولا أدل على ذلك من أن ثمة قصائد قاربت أو تجاوزت أبياتها المائة ولا تتوفر إلا على صور باهتة معدودة، فعلى سبيل المثال فإن عدد أبيات قصيدة أحمد قنابة المعنونة (في رثاء البوصيري) بلغ ثمانية عشر ومائة بيت، ولا يوجد بها سوى أربع تشبيهات هي (يرى الناسَ كالبحر كثرة – له دمعة كالهتون – سر محصن كما حصنت بريم – مجلسه كالأزبكية) واستعارة واحدة لا غير هي (وقوف على جمر الأسى).

وكذلك الأمر مع قصيدة المهدوي (غيث الصغير) التي بلغ عدد أبياتها تسعا وتسعين بيتا، ولا يوجد بها سوى ست تشبيهات هي: استواء كالرديني – هب كالسبل – ناظرا نظرة الأجدل – دمعي كالغيث – سرى كالنار اضطراما – واقفا وقفة الجندي للقائد، واستعارة واحدة هي: سهر السعد.

2. كشفت العينات أن التشبيه المرسل والاستعارة التصريحية أكثر استخداما من غيرهما، ومن المعلوم أن هذين النوعين من أقل الأساليب البلاغية قدرة على التصوير، وعلى حمل شحنة مركزة من الخيال الفني، فهما يعودان إلى مرحلة موغلة في القدم تعبر عن بدائية وطفولة اللغة.

3. معظم التشبيهات والاستعارات غير فنية، فهي إما من ذلك النمط العادي المبتذل، والمتداول بين الخاصة والعامة مثل: قامة كالغصن – دمعي كغيث شعر لطيف كالنسيم – وجه الربيع – صروح المجد – حاجباها أسطر خطت على ورق – صحبتكم كصحبة الذئب للضأن، وإما من ذلك النمط القديم الذي ورد نظيره في

الشعر القديم مثل: استواء كـالرديني – جـرى ذهـب الأصـيل علـى اللجـين – أرعـى زرافات النجوم – يضرَّس بأنياب جور– الزهر يبسم والربا تختال في برد وغيرها.

ويمكن القول إن الصور الشعرية في مدونة الشـعراء السـتة مـن حيـث الكـمُّ هـي قليلة جدا، تلامس بعض أبيات القصيدة لمساً رفيقاً لتزينهـا وتؤكـد معناهـا، ولا تتغلغـل فيها وتتفاعل مع أنساقها، أما من حيث النوع، فكلها تقريبا تشبيهات واسـتعارات، ونحـن لا نعيب على شعرائنا استخدامهم للتشبيه والاستعارة، فكل الشعر قـديما وحـديثا يعتمـد عليهما، لكن نأخـذ علـيهم أن تشـبيهاتهم واسـتعاراتهم مـع قلتهـا، أكثرهـا مستنسـخ مـن تشـبيهات واسـتعارات الشـعراء القـدامى، أو مـن الـذاكرة العامـة، ولا تكتنـز في أنسـاقها حمولة إيحائية كبيرة.

لعلنا نخلص مما تقدم إلى أن معظم شعر المرحلة الكلاسيكية الجديـدة في ليبيـا هو من ذلك النمط الذي يستسلم لقارئه من أول وهلة، وذلك لصـياغته النثريـة ولافتقـاره إلى عنصر التصوير، وقـديما نبـذ النقـاد هـذا الـنمط مـن الشـعر، فقـد حكـم أبـو هـلال العسكري (ت1005 م) أن «ما كـان لفظـه سـهلا ومعنـاه مكشـوفا بيِّنـاً فهـو مـن جملـة الرديء المردود»[42].

إن فقدان معظـم هـذا الشـعر لعنصـر الإيحـاء والتصـوير واعتمـاده علـى التقريـر والأداء المباشر أدى إلى نقده نقدا لاذعا وإلى السخرية من ناظميه، ولعل أبرز انتقاد حـاد وُجِّه إليه هو ما نشره الأستاذ خليفة التليسي سنة 1952م في مقالة يشي عنوانهـا بـالمرارة والسخرية (هل لدينا شعراء؟).

لقد وصف الأستاذ التليسي هذا الشعر بأنه مصاب بفقر الدم، وقـال سـاخرا: «أمـا عن شعر الشيوخ فلم تخلق بعد في ليبيـا بأسـرها تلـك العبقريـة الـتي تسـتطيع مطاولـة البارودي وشوقي وحافظ ومطران والزهـاوي والرصـافي، إن شـعراءنا لـو صـعد أحـدهم فوق الآخر وكونوا سُلَّما بهلوانيا لمـا اسـتطاعوا إدراك السـفح، سـفح القمـة الـتي يجلـس عليها أولئك العباقرة»[43].

42– أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضـل إبـراهيم، دار إحياء الكتب العربية، الطبعة 1، 1952، ص 64.

43– ينظر نص مقالة التليسي في كتابه رحلة عـبر الكلمـات، منشـورات الشـركة العامـة للنشـر والتوزيـع والإعلان، الطبعة 2، 1979 م، ص55، 68.

ونُقل عن الشاعر محمد الفيتوري نعته للشعر الليبي المعاصر في عدد من مراحله ومن بينها المرحلة الإحيائية بأنه شعر نثري تقريري يبرز فيه الافتعال والتكلف والسطحية(44).

كذلك كان للدكتور عبد الرحمن بدوي الذي كان يدرِّس الفلسفة في كلية الآداب ببنغازي في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات موقف حاد من شعر المهدوي والشارف، فهو حين شرع في قراءة ديوان المهدوي لم يجد فيه سوى « قصائد ركيكة النسج، مبتذلة العبارة، تافهة المعاني، إنه شاعر في الطبقة الدنيا من الشعر، فواعجباً كيف أشادوا به ومجَّدوه حتى كان بعضهم يقول عنه إنه « أحمد شوقي ليبيا »، وهذا امتهان لاسم أحمد شوقي لم يعرف مثله في أي مكان ... فانصرفتُ عن شعر أحمد رفيق إلى ديوان شاعر آخر يدعى الشارف، فوجدته يذكرني بنظم مدرسي الأزهر في المعاهد الدينية »(45).

والحق أن نقد التليسي والفيتوري له ما يبرره، لأن لهما نتاجا شعريا تفوق قيمته الفنية بكثير الشعر الذي انتقدوه، لكن نقد الدكتور عبد الرحمن بدوي ليس له ما يبرره لأن نظمه الذي عرض بعضا منه في مذكراته وحَسِبه شعرا ليس من الشعر في شيء، فهو ونظم المبتدئين وصغار الناشئة سواء بسواء(46).

لربما نسي من انتقد شعر الكلاسيكيين الجدد أنه نتاج بيئة شبه أمية كان ينخرها الجهل والتخلف، وأن ناظميه لم ينالوا حظا وافرا من التعليم، إذ اقتصر تعليمهم على حفظ المتون والمنظومات اللغوية والفقهية وقراءة بعض المصنفات الأدبية، لذلك لا غرو أن يلحظ قارئ هذا الشعر بعضا من مظاهر الضعف فيه، فبالإضافة إلى نثريته ثمة عثرات لغوية تبدت في بعض القصائد، وبخاصة في ديوان أحمد قنابة، فهو في إحدى قصائده قد أتى بقوافٍ تخالف أبسط قواعد النحو، قائلا: (الطويل)(47).

44- ينظر: سليمان كشلاف، كتابات ليبية، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة 1، 1977، ص 66.

45- ينظر:عبد الرحمن بدوي، سيرة حياتي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة1، 2000 م، ج 2، ص165.

46- للتعرف على قيمة نظم عبد الرحمن بدوي، ينظر المرجع السابق، ج1، ص 83، ج2، ص 383.

47- الصيد محمد أبو ديب، أحمد أحمد قنابة، ص 106.

فللـــدهر لوعـــات تشـــق مرائـــرا لكـل فتـى نحـو المفـاخر (راقيـا)
وإنـي كفـاني منـه مـا كنـت عالمـا فقلبي مـن كيـد الجديـدين (عانيـا)

وكذلك الأمر عند إبراهيم الهوني، ففـي إحـدى قصـائده استعصـى عليـه التعـبير السليم، فأتى بما يشبه الرطانة[48]:

وأهل الحكم وإن زكـوا (نفوسـهم) لأجـل أغراضـهم ليسـوا (بزاكينـا)
كأننـــا غـــنم في وســـط مأســـدة نـام الرعـاة وأصـبحنا (مُضـاعينا)

وعلـى أيـة حـال فـإن هـذه المرحلـة مـن تـاريخ الشـعر اللـيبي بـرغم المآخـذ والانتقادات التي وجهت إلى نتاجها الشعري قد شهدت تطوراً في مفهوم الشعر، فبعـد أن كان في الماضي لهواً واستعراضاً لأجـل تزجيـة أوقـات الفـراغ، صـار في هـذه المرحلـة تعبيراً عن مستجدات الحياة السياسية والاجتماعية بعـد سـقوط الخلافـة العثمانيـة، وهـذا الانتقال من اللهو بالشعر إلى التعبير به قد مهد بـلا شـك الطريـق للشـعر اللـيبي ليلتحـق فيما بعد بالاتجاهات الشعرية والأدبية الحديثة كالرومانسية والواقعية والرمزية وغيرها.

48- ديوان إبراهيم الهوني، ص 55.