3ـ الاتجاه اللغوي

1.3. جانب الألفاظ:

1.1.3. الصفات الذاتية للألفاظ::

وفي هذا النوع أدرس النقد الذي تناول الألفاظ من حيث نعوتها الذاتية كالجزالة والفخامة والرصانة والصفاء والنقاء وفحولة العبارة وإشراقة الديباجة إلى غير ذلك من الأوصاف، على أساس أن هذه الصفات تفرق بين لغة الشعر ولغة النثر.

فإذا تتبعنا آراء النقاد في الشعر الليبي الحديث وجدنا ملحوظات العديد منهم وانتقاداتهم تدور حول اللغة، فبعض النقاد يرون أن غموض بعض الألفاظ وغرابتها يذهب المعنى ويضيعه، ومن ذلك تعليق الناقد سليمان كشلاف على أبيات الشاعر علي صدقي عبد القادر:

ذي تهاويـــل الـــصباح المنتـــــشر
لوحــة الأفــق بهــا تبــدو الــصــور
خططتهــا ريــشة الطيــف الأغـــر
عنــدما المــرط عــلى الأفــق ظهــر
إذ غشاني باسمـــا عنــد السحــر

بقوله: «فمعنى كلمتي (تهاويل) و(المرط) يبدو غامضا قليلا، مما يجعل من العسير فهم قصد الشاعر منهما إلا إذا لجأ إلى الهوامش، وبالتالي يضيع المعنى الإجمالي للأبيات الخمسة وكأنها لم تكن»[1]؛

(1) كتابات ليبية؛ سليمان كشلاف. الطبعة الأولى 1977. الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ـ طرابلس. ص: 58، 59.

obeikandl.com

فهل تتوقف معاني هذه الأبيات على بيان معنى مفردتين فقط من مفرداتها؟ وتدخل باب العدم إذا لم يتمكن القارئ من معرفة بعض مفرداتها، أين ضاعت الصورة الشعرية في هذه الأبيات؟ بل أين الموسيقى المتدفقة؟

وعلى اعتبار أن هذين اللفظين لهما من الأهمية ما أشار إليها الناقد، فما يضير إذا لجأ القارئ إلى الهامش؟ وأي شعر لا يحتاج إلى هامش؟ كما أن معاني هذين اللفظين ليسا من الصعوبة بمكان، إذ إن بقية الأبيات توضح المراد منهما، فالتهاويل: يراد بها الألوان المختلفة[1]، ويشير لهذا المعنى البيتان التاليان، فنجد الكلمات: (لوحة، الصور، خطط، ريشة) وكلها من لوازم الرسم والتصوير، كما أن المرط: هو الكساء الذي يؤتزر به سواء كان من صوف أو خز أو كتان[2] ومع ذلك فإن لفظ غشاني في البيت الأخير يشير لذلك المعنى وعلى هذا فإن الناقد لم يوفق في أن استخدام الألفاظ الغريبة والغامضة يعسر الفهم وبالتالي يفسد المعنى، ودرج على هذا الرأي ناقد آخر في معرض حديثه عن شعر عبد الرحمن بن كردان الككلي[3] بقوله: «وشاعرنا يمتاز شعره بالسهولة والوضوح في المعنى، وذلك لخلوه من المفردات المهجورة والغريبة على سمع القارئ، وكذلك الدخيلة من المفردات الأعجمية، وبعده عن التكلف والزخرفة اللفظية، مما يجعله في متناول فهم القارئ بدون معاناة»[4].

كذلك نجد الناقد طاهر عمران يعيب استخدام الألفاظ الغريبة عندما تعرض لدراسة قول الشاعر أحمد الفقيه حسن في قصيدته (ابتهاج ليبيا):

هيهـات أن يـدع الهزبـر عرينـه أو يحتفـي بثعالـة أسـد الـشرى

(1) انظر: القاموس المحيط؛ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، مكتبة النوري دمشق سوريا، مادة (ه.و.ل) 4/ 71.

(2) انظر: القاموس المحيط؛ مادة (م. ر. ط). وانظر: المعجم العربي الحديث (لاروس)؛ د. خليل الجر طبعة 1987. مكتبة لاروس باريس – فرنسا. ص:1099.

(3) الشاعر هو: عبد الرحمن بن أحمد كردان الككلي ت 1912. شاعر مقل لم يعثر من شعره إلاعلى قصيدتين منشورتين في مجلة الشهيد العدد المزدوج 7، 8 سنة 1986، 1987، ص:374-378.

(4) (صدى الجهاد في شعر ابن كردان)؛ مختار الهادي بن يونس. مجلة الشهيد العدد نفسه. ص:373.

«ففي هذا البيت وحده نحصي أربعة ألفاظ (هزبر، عرين، ثعالة، الشرى) من مجموع ألفاظ بيته التسعة[1]، وهي كلها ألفاظ معجمية بعيدة عن ذوق العصر وروحه»[2].

بينما يرى عبد الحميد الهرامة أن هذا الأمر لا يعيب، بل يدل على قدرة الشاعر وتمكنه وأخذه بزمام اللغة، فعن قصيدة عمار جحيدر التي مطلعها:

ما كنت أعرف فلذة الكبد حتى أتيت إلي يا ولدي

يقول: «وتستوقفك بعض الألفاظ الغريبة عن لغة العصر، يجمع بها الشاعر بين جزالة القديم ورقة الجديد، فلا تحس بخطورة التقعر، ولا بخشونة الغرابة، لأن الشاعر متمكن من لغته محسن لاستخدام ألفاظه، قادر على استجلاب اللفظ المناسب من قاموسه اللغوي الرحب»[3].

في حين يرى نقاد آخرون أن استخدام الألفاظ السهلة والواضحة أبرز للتصوير وأدعى للتأثير، ومنهم الناقد محمد فريد أبو حديد في دراسته لقصيدة الشاعر أحمد رفيق التي يخاطب فيها روح الشاعر الإيطالي دانونزيو التي مطلعها:

رفرفي في عالم الأرواح أصبحت طليقة

حيث يقول الناقد: «ولست أدري كيف أقدر على الاختيار من هذه الباقة فإن كل بيت، بل كل لفظة من ألفاظها تمثل زهرة نادرة منقطعة النظير ففي مثل هذه الألفاظ السهلة الشفافة ينطلق الشاعر انطلاقا متدفقا، يصور مبدعا في التصوير، ويفكر متعمقا في التفكير، وينقل في طيات صوره وأفكاره مشاعر تبلغ الذروة في التأثير»[4].

فهؤلاء الذين دعوا إلى استخدام الألفاظ السهلة الميسورة لم يخرجوا في نقدهم على ما

(1) أو العشرة.

(2) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص: 188.

(3) (من عيون الأدب العربي في ليبيا)؛ عبد الحميد الهرامة. مجلة كلية الدعوة، العدد الأول. ص: 155،156.

(4) ديوان رفيق شاعر الوطنية الليبية؛ محمد الصادق عفيفي. ص: 157.

دعا إليه النقاد العرب القدامى، فنرى قدامة بن جعفر يحدد الصفات التي تجعل اللفظ حسنا بقوله: «أن يكون سمحا، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة»[1].

بل الأوضح من ذلك قول ابن سنان الخفاجي: «ومن شروط الفصاحة والبلاغة: أن يكون معنى الكلام واضحا ظاهرا جليا لا يحتاج إلى فكر في استخراجه وتأمل لفهمه، وسواء كان ذلك الكلام الذي لا يحتاج منظوما أو منثورا»[2] فهم لم يضيفوا شيئا إلى ما أراده النقاد العرب القدامى في نقدهم للشعر من سهولة في النطق وفهم للمعنى بشرط ألا تكون مبتذلة ساقطة.

أما من رأى استخدام الغريب وغير واضح المعنى دليلا على تمكن الشاعر، فذلك مبني على أساس غير سليم، لأن تمكن الشاعر من اللغة شيء واستخدامه للألفاظ الغريبة والحوشية شيء آخر، إذ إن هذا الأمر يزيد الشعر غموضا، كما يزيده تعقيدا، ولا يضفي فائدة جديدة، ولا متعة فنية، إذ هذان هما الغرضان الأساسيان في الشعر، أما عن امتلاك الشاعر للغة، فينبغي عليه أن يهضم التراث، وأن يعيه حتى يتغلغل هذا التراث في نفسه، بحيث يصبح جزءا من تكوينه، يستطيع بعده أن يصل إلى أسلوبه الخاص، لا أن يصل الأمر إلى المحافظة على التراث وخصائصه، وبذلك يعمد إلى تكرار التشبيهات والاستعارات التي امتلأ بها ديوان الشعر التقليدي، والتي تعرض لها العديد من النقاد ما بين معارض ومؤيد.

ففي نقد لقصيدة عبد ربه الغناي التي بعنوان (مع غرة الشهر الهجري) يقول محمد وريث: «تتركب قصيدة الشاعر عبد ربه الغناي من تسعة وأربعين بيتا يحتوي معظمها على تعبيرات عقيمة، وتنتهي أغلب قوافيها بكلمات استعملت في الشعر منذ أقدم العصور حتى صار استعمالها لا يعطي ذلك المذاق الحلو لنضوب عصارتها وجفافها مثل: (كفاك بأن الخافقين محبة)، (يرودان في برديك)، (وفي الأيام سيد قومه)، (كأنك ماء بعد بهماء حفه مع

(1) نقد الشعر؛ لأبي الفرج قدامة بن جعفر. تحقيق وتعليق: د. محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية. بيروت- لبنان، ص: 74.

(2) سر الفصاحة؛ للأمير أبي محمد عبدالله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي. بتحقيق علي فودة الطبعة الأولى 1932. المطبعة الرحمانية بمصر. ص:209.

الريح شؤبوب على القطر ينعم)، (كأنك في فجر السنين قلادة)، ومثل هذه الكلمات التي وردت في قوافي: (التنسم ـ تتحشم ـ برعم ـ يتعرم)»[1].

وقد أحسن الناقد في وصفه لهذه الألفاظ بنضوب عصارتها وجفافها؛ كما يعلق طاهر عمران على قصيدة أحمد الشارف (رضينا بحتف النفوس رضينا) بقوله: «إننا نجد شاعرنا يجهد ذهنه في صب القوالب الحكمية، ويلبسها ثوبا وطنيا بدا باهتا فاقد التأثير، وليس أدل على فتور عاطفة الشاعر وتغلب أسلوب النظم والصنعة عليه -في قصيدته هذه- من تصيّده لبعض المحسنات السقيمة نحو قوله: (لنا وثبات بها وثبات)»[2].

وهنا أستغرب من الناقد وصف المحسنات بأنها سقيمة، ذلك لأن المحسنات عندما تأتي عفو الخاطر لا تعد عيبا، بل هي في موطنها تزيد اللفظ جمالا، أما وجه قبحها فيكون عند الإكثار منها حتى تضيع الفائدة ويستغلق المعنى، وعند الرجوع إلى القصيدة عينها لم أجد فيها من المحسنات الشيء الذي يسيء إليها، بل الإساءة أتت للقصيدة من وجوه أخرى، كان الأجدى بالناقد أن يتتبعها، ومن هذه الوجوه: سطحيتها وخطابيتها اللذين فرضتهما طبيعة الموضوع، وتقليده للقدماء واقتباس ألفاظهم ومفرداتهم، وهذا مرجعه إلى استيعابه للتراث وشغفه به مما أضاع عليه أسلوبه الخاص، فنراه متأثرا بالشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم في معلقته، فاختار القافية نفسها، بل تأثر بالكثير من المعاني التي أوردها في معلقته مثل قول شاعرنا:

ونشرب كأس العلا وهـي صرف ولا نشرب الكـأس مـاء مهينـا

فسرعان ما يتبادر إلى الذهن قول عمرو بن كلثوم:

ونشرب إن وردنا المـاء صفـوا ويشرب غيـرنا كـــدرا وطينـا

كما تأثر بالعديد من ألفاظ القصيدة نفسها مثل: (الشاربينا ـ خمرة الأندرينا...) إلى غير ذلك.

(1) (نقد قصائد العدد الماضي)؛ محمد أحمد وريث. مجلة الرواد العدد 9 يوليو/ أغسطس 1965 ص:66.

(2) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص: 89، 90.

وهناك من النقاد من ينحو نحوا آخر حيث يفصل بين الشكل وصدق العاطفة والتجربة الشعرية، فمثلا إبراهيم أبو النجا يتحدث عن غزل الشاعر أحمد رفيق مستدلا على كلامه بقصيدة (قلبي واسمي) التي مطلعها:

ملك الهوى قلبي فطـال عنـائي وازداد إذ زاد الغـرام شـقائي[1]

ثم يعلق عليها بقوله: «فرفيق المهدوي ومن سبقه لا يبعدون فيما أوردوه من أشعار الغزل عن معاني الأقدمين، فهم مولعون بالظباء الإنسية، مغرمون بالأرداف الممتلئة المترجرجة كالكثبان، يفضلون لوم العذال، ويستعذبون صدود الحبيب، إلى غير ذلك مما ورد نظيره في أشعار السلف، وليس ذلك فحسب، وإنما تمسك بعضهم بألفاظ الأقدمين وأساليبهم... وعلى الرغم من التبعية الشكلية فإن التجارب صادقة فيما أرى من خلال تلك الأساليب»[2].

فأي صدق في التجربة يمكن أن تحمله هذه الأساليب؟ وأي عاطفة يمكن أن تجرها وراءها؟ وإنما هو الإطراء والتبجيل لشاعر قل نظراؤه في بلده، وبالرجوع إلى القصيدة لا نجد فيها ما وصفه الناقد من حرارة العاطفة ولا صدق التجربة، بل هي فاترة العاطفة استمدت معانيها من الشعراء القدامى كما أنه قدم لهذه القصيدة بقوله: «إن شاعر الوطن أحمد رفيق المهدوي قد قادته العاطفة الفطرية كذلك إلى (فيتوريا) فأخذ يبثها ما اعتمل في نفسه، وما اضطرم به فؤاده، في أسلوب جزل وقافية موحية بعمق التفاعل النفسي»[3].

فمع ما في هذا التقديم من ألفاظ عائمة كاعتمل، واضطرم، أسلوب جزل وغيرها من الألفاظ غير محددة الدلالة فهي لا تزيد عن كونها إطراء وتبجيلا كما أسلفت، ومع ذلك فنرى كثيرا من النقاد من يجري وراء استعمال مثل هذه الألفاظ التقليدية التي تحمل معنى غائما كالجزالة التي استخدمها أحدهم في معرض حديثه عن أحمد رفيق إذ يقول: «الجزالة في التعبير جزالة في الخلق والمشاعر، فجاءت آدابهم مشبعة للعقل والذوق والعاطفة جميعا. يقول رفيق:

(1) ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق؛ الفترة الثالثة، ص: 137.

(2) (الغزل في الشعر الليبي)؛ إبراهيم أبو النجا. مجلة الثقافة العربية العدد5 – مايو 1975، ص: 32.

(3) المرجع السابق. ص: ن.

وما الشعر إلا الوحي جاشت بآيه نفوس غذتها حكمة الحكمـاء

ذلك هو أدب القوة أو هذه هي الجزالة»[1].

أليس هذا هو الإطراء؟ ومن قبيل مداهنة الشعراء وتضليل القراء، وفي هذا نوع من الإلزام بالتمسك بالتراث النقدي وبالمصطلحات النقدية القديمة، مع أن النقد قد مر بمراحل عديدة، تجاوز بها النقد القديم ويبقى الفضل في هذا لتأسيسه، ويعود لذاك تطوره ونماؤه.

وقد فطن النقاد في هذه الفترة إلى ضرورة اختلاف لغة الشعر باختلاف الموضوع أو الغرض بالرغم من وجود إشارات لذلك قديما، حيث نجد من الأغراض ما يتطلب لغة سهلة سلسة، في حين تحتاج أغراض أخرى كالفخر والحماس إلى لغة قوية رصينة دالة على المعنى، متماسكة التركيب.

ومن ذلك ما يشير إليه الناقد محمد مسعود جبران في نقده لشعر أحمد الفقيه حسن (الحفيد) بقوله: «ولشاعرنا من لغته القوية المعبرة التي تلائم هذا اللون سند ينهض به للتحرير والتحبير وينأى به غالبا عن القصور بما وفره من اختيار الكلمات القوية الدالة، والتراكيب المتماسكة، وإنه ليبلغ مكانة جيدة في المعنى والمبنى، من هذا اللون قصائده (شكوى الزمان) (أنا والمعالي) (شكوى)»[2].

فالاهتمام بالجزالة وقوة اللغة والتعبير أمر لا جدوى منه -في رأيي- إلا بمقدار ما يخدم النص الأدبي، ومع ذلك فإطلاق مثل هذا الحكم بألفاظ عائمة يعد حكما ذاتيا إلى حد كبير، كما أن تعميم هذا الحكم على قصائد برمتها دون بيان لمواطن الجزالة والقوة أو تحليل لما يرمي إليه ليس له ما يبرره في إطار النقد الحديث، وفي الوقت نفسه نجد من يستخدم مثل هذه العبارات إلا أنه يضفي عليها من نفسه انفعالاته ومشاعره دون أن يكون للشاعر أي علاقة بذلك، كقول أحدهم عن قصيدة خليفة التليسي التي بعنوان (وقف عليها الحب) عندما نعرض لقوله:

---

(1) النقد والدرا سة الأدبية؛ حلمي مرزوق. الطبعة الأولى 1982. دار النهضة العربية للطباعة والنشر- بيروت لبنان. ص: 190.

(2) أحمد الفقيه حسن: حياته وأدبه؛ محمد مسعود جبران. الطبعة الأولى 1976. مطبعة المنار. الدار العربية للكتاب ليبيا- تونس، ص: 134.

وقف عليها الحب كرمى عينهـا تحلو منازلـة الخطـوب حـواسرا

إذ يقول: «وكم هو جميل هذا اللفظ (كرمى) في انسياب حروفه وضم أوله الذي يذكرنا بالأم تضم وليدها في حنان ورقة ثم حرف الميم ذلك الحرف الرقيق الذي زاد في رقته انتهاؤه بألف طويلة»[1].

فماذا تعني جملة (كم هو جميل!) سوى الإعجاب؟ وأما انسياب الحروف فمرجعه واضع اللغة، وليس للشاعر من هذا الأمر سوى رصف الألفاظ، وما علاقة الأم وضمها لوليدها في بنية الكلمة وتركيبها؟ وحرف الميم رقيق بطبعه ولا يحتاج لمزيد ولا منٍّ من أحد، وما هذه المشاعر التي أضفاها هذا الناقد إلا تسويد للصفحات، حيث جانب الصواب بفعله هذا ولم يصل إلى مقصده، فبدلا من أن يصف جودة شعر الشاعر، ويعرف مواطن الإبداع والضعف في شعره، ويدرك سر اختياره للكلمات، وطريقة استخدامها، بدلا من هذا كله نراه يمدح واضع اللغة ويحمده على جميل أفعاله وعظيم آثاره، كما أن هذا النقد لا يتعدى التعبير عن ذاتية الناقد لا الشاعر.

وقريب من هذا قول ناقد آخر عن الشاعر حسن السوسي: «وشاعرنا له قدرة على استخدام الكلمات والتي تعبر عن الحيوية الفائقة والجمال الطاغي المتحدي:

مـــرت فـــأزهر دربـــــها وتـــبرج الحـــسن الوســـيم
حـــسناء ترفـــل في الـــصبا وبعودهـــا يجـــري النعـــيم

.. إن الحسن في هذه الصورة متحفز للوثوب يكاد يطفح بفتنة عارمة يدل عليها لفظ التبرج، كما أن الشاعر حشد في البيتين كلمات الحسن، والاختيال، والصبا، والنعيم، وهذه الكلمات تجاورت في علاقة حميمة فعكست روح هذا الجمال العنيف إن صح هذا التعبير»[2].

التعبير هنا جميل والصورة واضحة، ولكن أليس فيه تحميل للألفاظ أكثر من طاقاتها،

(1) (وقف عليها الحب)؛ محمد مبارك سليم. مجلة لا العدد 23 – نوفمبر 1992. ص:51.

(2) (قراءة في نماذج حسن السوسي)؛ خليل أحمد خليل. مجلة الثقافة العربية العدد 2 – 1986. ص:61.

بل ربما عكست روح الناقد أكثر من روح ذلك الجمال المصنوع لأن الشاعر كما وصفه ناقد آخر بأنه: «شديد العناية بانتقاء المفردة، واختيار الرداء، ونسق الأفكار، وليس من الضروري بالنسبة إليه – كما يبدو– أن يكون قد عايش التجربة واكتوى بنارها، فهو يصف التجربة على السماع بها، وهو قادر على اصطناع الموضوعات التي لم يختبرها ولم يتعرف عليها المعرفة اللازمة والكافية:

شـــاعر للهـــوى وهبـــت حياتـــي ... ولأحـــــــلامه وللـــذكـــــريات
لـــو خـــلا الكـــون كلـــه مـــن حبيـــب ... أصـــــــطفيه رسمـــــــته في ذاتي
ثـــم ناجيـــته بـــأحلام قلبـــــي ... وبمحرابـــــه أقمـــــت صلاتـــــي
هـــو قيتـــارتي ولحـــــني وكـــأسي ... وهو حلمـي في صـحوتي وسـباتي»[1]

وطبعي أن يعبر بلغة قوية دالة على الجمال، ولكنها غير صادرة عن تجربة صادقة ولا حرارة عاطفة، فكيف تتحفز للوثوب أو تعكس روح الجمال وهي أشبه ما تكون بالدمى: جسم جميل ولكن لا روح فيه.

وبالمقابل نرى بعض النقاد يطلبون من الشاعر أن يستخدم الألفاظ المعجمية لتعطي المدلولات والمعاني التي استخدمها الأقدمون، فنجد الطيب الشريف يتتبع قصيدة سليمان الباروني التي مطلعها:

لهـــا في الجبـــال الـــشامخات معاقـــل ... أسـود الـوغى تقـري الـسباع الجماجما

ويسرد العديد من أبياتها إلى أن يصل إلى قوله:

فويـل لمـن قـد سـاقه الـنحس نحـوهم ... هـم الحتـف إن هـزوا اللـوا والعمائـما

فيقول عنها: «والقصيدة أخذت المظهر الحماسي، الخطابي قصد إثارة العواطف وتنبيه الأذهان إلى أهمية الموقف وخطورته، وقد حشد لذلك مجموعة من الألفاظ التي تبين عن

(1) (حسن السوسي: مكانه من الإعراب)؛ فوزي البشتي. مجلة الفصول الأربعة العدد 64، 65 أغسطس/ سبتمبر 1993. ص: 223، 224.

حماسته، وتأثره بالموقف، فمن المعاقل والأسود، والفري، والصناديد، والويل، والنحس، إلى الجماجم، والمهاجم، والمتحتم، والدمى.. وغيرها من الألفاظ الحماسية، وعلى الرغم من أسلوبها الخطابي هذا ووضوح التصنع فيها غير أنها أبانت عن ميزة أصيلة في الشعب الليبي ألا وهي الشجاعة»[1].

فهل الحماسة مقتصرة على استخدام الألفاظ المعجمية القديمة التي تناولها الشعراء السابقون؟ أم أن ذلك مجرد محاكاة وتقليد لهم في أوصافهم وألفاظهم؟ إن هذه الألفاظ في نظري لا تعبر عن حماسة ولا شجاعة بقدر ما هي تثبيط للهمة وكبح للعزيمة وعودة إلى أدراج الماضي السحيق، وهذا النقد لا يعد نقدا بناء، بل فيه تجن -غير قليل- على الشعر والشاعر، وعلى من سيحتذي حذوه من الشعراء، وبخاصة من يستهويهم الإطراء، وكان الأولى بالناقد أن يقف ضد استخدام هذه اللغة المعجمية، ويستخدم اللغة المستعملة في هذا العصر، وبالتالي تفعل فعلها في المتلقي تحرك مشاعره وأحاسيسه ويتفاعل معها.

ومع ذلك، لا نعدم من النقاد من لا يرتضي هذا الأمر، ويتخذ موقفا ثابتا تجاه تقليد القدماء، من هؤلاء علي مصطفي المصراتي حين يتحدث عن الشاعر أحمد البهلول فيقول: «والبهلول يكثر من ذكر المنعرجات وسقط اللوى والبرق وحادي السرى وغير ذلك من الأخيلة والأمكنة والظلال والرسوم التي وردت في الشعر العربي القديم حتى أصبحت معالم على الحب والشوق»[2].

ويتحدث عن الشاعر محمد بن العربي فيقول: «ومن قطع مدائحه الشعرية التي تنعكس عليها أخيلة القدماء وتظهر فيها تشبيهاتهم: عروج على طلل، وخلع النعال، صادحات الورق، وليل نابغي، وأحزان يعقوب... إلخ ونكتفي بأبيات من هذه القطعة التي تبلغ 22 بيتا أوردها ابن غلبون:

لك الخيـــر عرج بي على طلل الربـــع محـــــط المنـــى مغنـــي الكمي المقنـــع

(1) (دراسة في أدبيات جهاد الليبيين)؛ الطيب علي الشريف. مجلة الوثائق والمخطوطات. العدد 5 السنة الخامسة 1990. ص: 263.

(2) أعلام من طرابلس؛ علي مصطفي المصراتي. الطبعة الرابعة 1986. الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان. مصراتة. ص: 125.

وكـــن خالعـا نعـــليك بـين مرابـع مقدســـة تبـــلغ منـــاك وترفـــع»[1]

ومما عابه المصراتي على بعض الشعراء استخدامهم للألفاظ في غير موضعها كاستخدامهم لبعض الأوصاف كما جرت على ألسنة القدماء دون أن تكون مطابقة للموصوف حيث يتحدث عن الشاعر مصطفي بن زكري فيقول: «ويمدح السلطان عبد الحميد ولكن أخذ عليه قوله في القصيدة:

قمـــر تجلـــى فـــي سمـــاء كماله .....

إذ لا يليق المدح بهذا الوصف (قمر) بل إن الشعراء - عفا الله عنهم- بالغوا في هذه الأوصاف، ووصفوا سيد الرجال وعميد الأبطال محمدا رسول الله بالجمال، وأنه قمر، وبدر، وغصن بان، ومليح القد، ونسوا أوصاف النبوة، ومعالم البطولة، والشجاعة، والرجولة، وسطوع الفكر، وعمق الشخصية... وهذه من مزالق أسيادنا الشعراء»[2].

هكذا ينبغي أن يكون موقف الناقد ينبه الشاعر إلى استخدام اللغة غير الموفق، وأن يتمسك باللغة الرصينة كما استخدمها العرب أنفسهم حتى يتمكن من التعبير عن روح العصر وهمومه بصورة صحيحة.

كما نجد العديد من النقاد من يعجب بكثرة استخدام المترادفات في الشعر ودوران الألفاظ في فلك المعاني -على حد تعبيرهم- ويرجع ذلك إلى مقدرة الشاعر على توليد الألفاظ وتمكنه من زمام اللغة؛ نلحظ ذلك في نقد أحدهم لشعر إبراهيم الأسطى عمر: «وقد تقحم الألفاظ عند شاعرنا بعطف المترادفات أو دوران الألفاظ في فلك المعاني مثال ذلك:

في (خطاب مفتوح): حبا واحتراما ـ انتباها واهتماما ـ تختلف انقساما ـ تنتظم انتظاما.

وفي (الله أكبر): التصديع والعطب ـ الزور والكذب.

وفي (يا من يغالط في الحقائق): كذبت تكذيبا ـ التوحيد والتقريبا.

وفي (الركب التائه): خطوطا وسطورا.

(1) المصدر نفسه؛ ص: 167، 168.

(2) أعلام من طرابلس؛ ص: 191.

وفي (لو تعلم ما بي): ضم وعناق.

نقول ذلك إيمانا منا بقدرة الشاعر على توليد الألفاظ، فقد استعمل في شعره الذي وصل إلينا: الصحارى والفلاة والمهمه في قصيدة واحدة»[1].

وفي الحقيقة أنني لا أستطيع أن أنقص من قدرة الشاعر على توليد الألفاظ، واستخدامه للعديد من المترادفات إلا أن الناقد لم يبين سبب التكرار وذكر المترادفات إلا من حيث قدرة الشاعر على توليد الألفاظ، فقد يكون الغرض منه التوكيد اللفظي، أما أن يصفها الناقد بأنها أقحمت إقحاما أي لا فائدة منها ولا غرض سوى الاستعراض لمفردات اللغة، فهذا بعيد عن الصواب، حيث إن العديد من الألفاظ التي تجشم سردها لا تعد من المترادفات.

فكلمتي (حبا واحتراما) ليس معناهما واحد، إذ معنى الحب الوداد[2]، أما الاحترام فهو الإكرام[3]، وهنا يراد بهما التحية والترحيب حيث يقال حبا وكرامة، وأما (انتباها واهتماما) فالانتباه المراد به الوقوف على المطلب والاطلاع عليه[4]، أما الاهتمام فهو الاعتناء للقيام بهذا المطلب[5] حيث يطلب الشاعر من ممثل الأمم المتحدة الاطلاع على مطلب الشعب ومن ثم الاعتناء للقيام بتنفيذه.

وكذلك فإن الفرق بين كلمتي (نختلف- انقساما)، فاختلاف الشيئين أنهما لم يتفقا ولم يتساويا[6] أما الانقسام فهو التجزئة إلى أجزاء[7]، ومعنى اللفظين هنا، من خلال البيتين

(1) القيمة الوظيفية للكلمة في شعر إبراهيم الأسطى عمر؛ محمد خليفة الدناع. مجلة الثقافة العربية العدد 3 1991.ص: 89.

(2) لسان العرب؛ لأبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، طبعة 1955. دار صادر، دار بيروت لبنان. 1/ 289 مادة (ح ب ب). وانظر المعجم الوسيط؛إبراهيم مصطفي وآخرون، إعداد مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ط/ المكتبة العلمية طهران.2/ 151.

(3) انظر: المعجم الوسيط 1/ 169 مادة (ح. ر. م).

(4) المعجم الوسيط؛ 2/ 906 مادة (ن.ب.ه).

(5) المرجع نفسه؛ 2 / 1006 مادة (ه. م. م).

(6) المرجع نفسه؛ 1 / 250 مادة (خ. ل. ف).

(7) انظر: المرجع نفسه؛ 2 / 741 مادة (ق. س. م).

الواردين فيه، أنه ربما تسمع أننا انقسمنا إلى فرق وأجزاء غير متفقة على تحرير الوطن، أو هكذا خيل للمحتل الغاشم، ومع ذلك فإن الناقد بجمعه لهذه المترادفات من قصائد متعددة دلل على أنها أتت منطقية ويتطلبها الأسلوب دون إقحام كما زعم الناقد.

2.1.3. إيحاءات الألفاظ:

وأهتم في هذا المضمار بدراسة النقاد لألفاظ الشعراء الليبيين وتراكيبهم من حيث قدرتها على الإيحاء بمكنونات النفس الشاعرة، وتمكنها من نقل تجاربهم إلى المتلقين، يجعلها قادرة على استثارة ما تكتنز به النفس من انفعالات وأحاسيس.

فمن ذلك ما توحي به كلمة (الحادي) في قصيدة الركب التائه لإبراهيم الأسطى عمر حيث يقول عنها محمد الدناع: «ويكفي أن نعلم أن مقاطعها السبعة لا تخلو من ذكر كلمة (الحادي) الذي جعله دليلا لهذا الركب، وقد وظف الكلمات في أطر لا ينتبه إليها إلا شاعر ذو ملكة وسليقة، فأضاف الحادي في المقطع الأول إلى الركب باعتباره واحدا منهم، ثم أسند إليه الذهاب وجعل متعلقه (بهم) لا (معهم)، ثم أتبعه بقوله في مهمه، وقد جاء هذا اللفظ في موقعه المقصود تماما، ويشرح ذلك قوله (من ظلمات) توطئة لأحداث القضية وهذا يوافق قول الشاعر:

ومَهْـــــمَهٍ مغبـــــــرّة أرجـــــاؤه كـــــأن لـــــون أرضـــــه ســـــماؤه

ووصفه في المقطع الثالث بأنه مغرور، قال:

غير أن الحادي المغرور قد أبـــدى عنادا

وجعله في المقطع الرابع يمضي إلى غير اتجاه كأنه تائه في الصحارى.. ولم يجد أمامه إلا اللجوء إلى الحيلة، وقد رسمت هذه الصورة في المقطع الخامس، وتمادى الحادي في غيه حتى وصف في المقطع السادس بأنه جحود، ويلقي الحادي في المقطع السابع مصيره (هلك الحادي)»[1].

(1) (القيمة الوظيفية في شعر إبراهيم الأسطى عمر)؛ مجلة الثقافة العربية العدد 3 / 1991. ص: 88.

فنلحظ أن الناقد قد تعرض لما توحي به كلمة الحادي في كل مرة باعتبار متعلقاتها، فالحادي[1] في اللغة من يسوق الإبل ويقود الجماعة وهو دليل القافلة في السفر للوصول إلى المكان المراد بسلام، ولكن حادي هذا الركب قادهم إلى المهالك، ولم ينج هذا الركب إلا بموته بخلاف المهمّة المرادة منه.

ومثل هذا ما ذكره محمد مبارك عن كلمة (وقف) التي وردت في قصيدة خليفة التليسي التي تقدمت الإشارة إليها (وقف عليها الحب) حيث قال: «لقد أراد شاعرنا أن يخبرنا عن حبه فلم يجد في تعبيرات الحب المعتادة ما يستوجب جلال الحب في قلبه نحو وطنه، فبحث عن صفة لا يشترك فيها اثنان، فكان الوقف الذي لا يزاحمه في القدسية أي شيء من أشياء الإنسان»[2].

ولقد أجاد الشاعر في استخدامه هذه الكلمة كما أحسن الناقد تناولها وتحليلها بما سلطه على هذه اللفظة من أضواء تنير جوانب القصيدة بعامة، وتبرز إيحاءاتها المتعددة والمتدفقة.

بل هناك من النقاد من يثني على الشاعر انتشاله للألفاظ والمفردات من مدافنها القاموسية – على حد تعبيره- لتعطي إيحاءات ودلالات جديدة في التعبير، حيث وصف الناقد مفتاح العماري استخدام الشاعر علي صدقي عبد القادر لهذه المفردات بأنه «صياد ماهر للألفاظ الشاردة يروضها ويسوسها في رفق:

غرست نفسي في الحديقة وعدت لأنام
حلمت
بأن أنهار العالم في فمي
وفي الصباح أخذت أقطع بفأسي الجبل
وكانت غيمة تجفف عرقي
تحرسني من الكلاب[3].

(1) يقال: حدا الإبل حدوا، وهو حادي الإبل وهم حداتها، وحدا بها حُداء إذا غنى لها، وما أملح حداءه! انظر أساس البلاغة للزمخشري ص 117 مادة حدو.

(2) (وقف عليها الحب)؛ محمد مبارك سليم. مجلة لا العدد 23 – نوفمبر 1992.ص:51.

(3) من قصيدة للشاعر نشرت بصحيفة الكتاب (نشرة خاصة) الدورة الرابعة لمعرض طرابلس العالمي للكتاب ـ التمور 1991.

الشعر هنا ليس زعيقا أرعنا، وفروسية مزيفة، على غرار تلك الفرقعات الصاخبة التي يمتلئ بها شعر المهرجين، بل شعر التأمل والأسئلة المحيرة التي يعبر ارتباكها عن قلق إنساني حيال ولادة الكلمات عندما تدخل الأحلام من النوافذ والأبواب»[1]؛ إن الشاعر عبر بلغة سهلة عن قلقه وخوفه، ولكنه حمل هذه اللغة إيحاءات جعلها تشع وتوحي بما في نفسه، مثل ذلك نجده في نقد جميل حمادة لقصيدة نصر الدين القاضي التي يقول فيها:

قلت: لا بد أن نلتقي
وأن تهطلي
في القلب
وأن يزهر الحب فينا
وتختفي الأغنيات
ومدائح العشق الفتية
بالفرح، وبالهواء النقي.

يقول الناقد عنها: «نلاحظ اتكاء الشاعر بوضوح على قاموس المتصوفة، الذي أعانه على أن يتعامل معه بعشق وفرح متسام وعليّ، كأنه يتعمد تجليل عشقه وفرحه بالنزاهة والجلال والعفة في مثل قوله: (الإشراق الشفيف، ملكوت الدهشة، نبع العذوبة، يا لفيضك العظيم، الوضوح المجنح) نعم هو وضوحه المجنح الطائر الذي لا يهبط إلى مدينة الرتابة أو عرف المباشرة، بل يهيم عاليا حيث يمنح الكلمات البسيطة وقودا إضافيا يشحنها بعاطفة غامرة، ثم الجلال الرهيف»[2].

من كل هذا يتضح لنا أن استخراج مكنونات الألفاظ وإيحاءاتها لا يكون بالتتبع للمفردات الشاردة أو التركيبات الغريبة، ولكن الأمر يتوقف على مدى تأثير هذه المفردات على متلقيها بما توحيه إليه من المشاعر، وأضرب لذلك مثلا بقول ناقد آخر على بساطة اللغة

(1) (السريالي الأخير)؛ مفتاح العماري. مجلة الفصول الأربعة العدد 60 مايو 1992. ص: 66، 67.

(2) (أسئلة القصيدة العربية الحديثة في ليبيا)؛ جميل حمادة. مجلة الفصول الأربعة العدد 75 / 1994. ص: 36.

obeikandl.com

وعفويتها وأن ذلك لم يحل بينها وبين إيحاءاتها حيث يقول هذا الناقد عن شعر أسماء الطرابلسي: «ثمة صدق وبساطة وعفوية في هذه الأضمومة من المشاعر، ولذلك تبدو (أسماء) متمكنة من القدرة على استخدام الكلمة الموحية المؤثرة المكثفة على رغم بساطتها وعفويتها.. وبأسلوب البرق تصنع قصيدة:

فوق ملعب الورق الأبيض
تركت قلمي يركض وعنانه على عنقه
وعندما توقف
كان وجهك يبتسم لي

الكلمة هنا لها مذاق خاص، ونبض متميز، ونسيج فريد، من الصعب أن تعثر على مثله»[1].

ولكن بأي مذاق قاس طعم الكلمة؟ وبم جس نبضها؟ إنه مقياس الناقد نفسه، بل إن هذه الجمل وهذه العبارات النقدية رؤية أي ناقد أن يطلقها على أي شعر كان، ولو لم يكن وراءه عظيم خطر.

وعلى مثل هذا النقد الكمي المجمل سار محمد مسعود جبران حين وصف قصيدة أحمد الفقيه حسن، التي رثى بها أحمد شوقي، والتي مطلعها:

دهـــي القـــريض ومـــات رب لوائـــه وانـــدك صرح الـــشعر بعـــد بنائـــه

بقوله: «لقد تظافرت المعاني والألفاظ في باب الرثاء بمستوى نفيس حشد فيه الشاعر إمكانياته التعبيرية حتى وصل بالكثير من قصائده إلى المستوى الذي نقرأه عند المبرزين من فحول الشعراء، فالألفاظ مختارة تناسب الأسى، والمعاني متفقة قـوية»(2)؛ فبالإضافة إلى كون هذا الكلام عاما ومجملا، فإنه في نقده أطلق كلمتي (حشد ومختارة) على الألفاظ مما يدل على التكلف والصنعة في شعر هذا الشاعر.

(1) (من مفكرة عاشقة)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 16 ديسمبر 1981. ص: 104، 105.

(2) أحمد الفقيه حسن: حياته وأدبه؛ ص: 125.

openkandil.com

والحق أن ألفاظ الشاعر قوية، تعكس حزن نفس أصابها الجزع على الفن وحامل لوائه، فهي موحية معبرة، وهذا شبيه بقول أبي تمام في رثاء محمد بن حميد الطوسي:

كذا فليجعل الخطب وليفدح الأمر فليس لعين لم يفض ماؤها عذر

الذي عد من عيون الرثاء.

ومما يؤكد على أن بساطة اللغة لا تذهب بإيحاءاتها قول محمد الطاهر عن قصيدة بعنوان (بلاد تحبها وتزدريك) للشاعر عمر الكدي حيث يقول: «ويستوجب تصوير المشهد مكتملاً الإيحاءَ بلغة بسيطة تترك لمساتها الوادعة على الأحداث التي قبل أن تتم تهمس بها الذاكرة تواكب القصيدة:

أحب شبابك الضائعين
الواقفين أبدا عند مفترق الطرقات
الصاخبين، الضاجين، الضاحكين
الغاضبين دون سبب
المتبرمين بكل شيء
الذين يبيعونني خمر المساء
في الأزقة المظلمة
الذين يدخنون الحشيش
ويراقبون شوارعك من خلف النظارات القاتمة
وفي السيارات البطيئة المسالمة
شبابك المتشنجين المتزمتين
الذين يؤمنون بالعنز حين تطير
الذين ينخرهم الفراغ
وتطردهم شيخوخة مبكرة»[1].

فهذه القصيدة جميع مفرداتها وألفاظها متداولة، بعيدة عن العمق والغموض، بل تصل بعض جملها إلى السذاجة والسطحية، ولكن في مجملها توحي بصور تكون في متناول القارئ

(1) (شاعر وبلاد)؛ محمد الطاهر. مجلة لا العدد 34 السنة الثالثة أكتوبر 1993 ص: 49.

العادي، وتترك في نفسه أثرا لا يمكن تجاهله، مصورة له الأحداث والوقائع اليومية المعاشة، مبرزا إياها في صورة مقززة، تنفر من هذه العادات، وبهذا تصل إلى الهدف الأسمى للشعر وهو الدعوة إلى الحق والخير والجمال.

كما يرى العديد من النقاد أنه استخدم تراكيب جديدة للغة لتصوير بعض القضايا التي تهم الشعر والشاعر ومن ثم وصول هذه الصور إلى متلقيها والتأثير فيهم، نجد ذلك واضحا في قصيدة عمر الكدي – سالفة الذكر– التي يقول فيها:

أحب رجالك المرتبكين
في حضرة النساء السافرات
الذين تزوجوا كيفما اتفق
الذين يندبون في الحانات الغريبة
أيامهم القاحلة
الذين يصطحبون زوجاتهم
في الكراسي الخلفية
ويصطحبون العاهرات
في الكراسي المجاورة.

حيث يرى الناقد من خلال هذا المقطع أن «ميزة الشاعر عمر الكدي أنه يملك لغة شعرية لكنها ليست قاحلة، فهو لايملك مفردات خارج التداول، ولا يلجأ إلى لزوم مالا يلزم في حشد العبارات الغامضة، بل يخلق من لغة عادية يتكلم بها كل الناس نصا قريبا من القلب، بالمشاركة الوجدانية التي تجعل كل ما تقع عليه العين داخل دائرة الضوء بعيدا عن الخفايا الخاصة والتحليق في الأجواء المستحيلة»[1].

إن الناقد استطاع أن يعرف سر تأثير هذه القصيدة، فاللغة متداولة، ولكنها ذات دلالات إيحائية مؤثرة، لأنه استطاع بهذه اللغة أن يصور الواقع بوجدانه صورا تجعل المتلقي متأثرا بهذه الأفكار؛ أو كهذا النقد الذي نجده عند مجاهد البوسيفي في نقده قصيدة للشاعر

(1) المرجع نفسه؛ ص: ن.

obeikandl.com

علي صدقي عبد القادر بقوله: «لنتأمل الشاهد التالي، ونلاحظ إلى أي حد تنجح اللغة في إيصال صورها دون تكلف:

رسم طفل بالفحم على الجدار
طيرا وقفصا
وسأل هل الحرية بالقفص؟
أو بالأفق؟
أجابت الأم: الحرية بالقفص بالقفص
أجابت همسا
كي لا يسمعها الموت المتربص بالباب
وقفلت ضلوع قفص صدر ابنها
ضلعا ضلعا
تحصنه بتعويذة
وسمكة
ونذر
وبخور
والموت بالباب
يغري طير الصدر بالحرية
لافتراسه
والحنظل كان رمانا
قبل أن يقتل.

نكتشف بعد النص أن صوره، حياته، خياله، همومه، صدقه، أشياء موجودة منذ وجود الإنسان الأول، لكن عدم خلق لغتها الخاصة بها حال دون اكتشافها قبل الآن، كان علينا أن ننتظر كل هذا الوقت قدوم علي صدقي عبد القادر ليقطف لنا هذه الثمرة الناضجة لنستمتع بها ونحس أن الحياة جديرة بأن تعاش»[1].

(1) (الاسم الحركي للوردة)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 60 مايو 1992 ص: 73.

obeikandl.com

فالناقد يرى أن اللغة التي استعملها لا غرابة فيها، بل الصور والخيال والهموم والحياة كلها مستمدة من واقع الحياة، فما دور الشاعر إذن؟ دوره أنه أضفي على هذه الصور والأخيلة تجربته الخاصة ولمسته الشعرية النافذة، حيث شكل اللغة في أطر لم تكن معهودة من قبل، مبرزا صورا وأفكارا مثيرة رغم وجودها وواقعيتها.

في حين أن العديد من النقاد قد ربط بين اللغة المستعملة والحالة النفسية للكاتب، فتزداد اللغة وضوحا كلما كانت حالته النفسية واضحة، وتزداد اللغة غموضا وضبابية كلما كان الواقع النفسي غامضا، نجد ذلك في نقد سالم العوكلي لقصيدة رؤى أحمد (الطريق) فعلى الرغم من «أن النص يحلق في فضاء لغوي محنط إلى حد ما، لا يشفع له سوى حالة الاستبطان التي تحاول أن تربطها الشاعرة مع قاموسها الضبابي.. وعبر تداعٍ متواتر نحو إضاءة متمردة تلامس القصيدة الواقع، فتخلق أرضية السقوط، وتعلن عن مكبوتها في لحظة سهو أو صحو:

فتشي عنه دهاليز الاقصاء
في زمن الصحون اللاقطة
والأوزون الحزين
والانقسامات
وشلل الطائرات
والطريق البري الطويل
فتشي عنه في ربوعك التي تجهلين

ثم لا تبرح أن تنتبه وتخفق بأجنحة اللغة لتحلق من جديد في عوالمها الغامضة بلغة تضيق وتتسع بقدر الواقع النفسي الذي يمسك بزمام النص حتى النهاية»[1].

ويطبق الناقد الأمر نفسه على قصيدة أخرى للشاعرة دلال المغربي بعنوان (مجموعة مقاطع) ويربطها بالحالة النفسية للشاعرة إذ «إن الليل مرادف في الذاكرة الحسية للوحدة المفضية إلى الوحشة يصبح هنا أقل وطأة من وحشة النهار، حيث الوحدة هنا حالة غربة داخل الإنسان رغم الضجيج المحاصرة به، وهكذا تتأرجح هذه الكلمات (المتوحشة) بين

(1) الحلم بين الانتظار والفعل؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 72، 73. ص: 148.

الوحدة والبرد، وتوهج اللحظة المنزوعة من الزمن المطلق (تفردت يالله أنا وحدي) إنها حالة وحدة تسمو بها إلى أحادية أو تفرد.. حيث التفرد عزلة نفسية، تلغي الآخرين كفعل وليس كوجود (يمر الناس وأنا وحدي)؛ في لغة سهلة ومفردات سائدة تسكب الشاعرة سحرها الشعري عبر بقية تأملية وبصرية، فتجعل هذا السائد (لمعة) شعرية تصعد إليها عبر مقاطع نثرية يكمن جمالها في أنها تخبئ لنا دهشة ما:

طرابلس لن أحبك
سأمزق صدرك بأظافري
أبصق على وجهك الصفيق
البرد يأكلني وأنت تسفحين شمك للغرباء»[1].

إن من النقاد من تجاوز الواقع النفسي في تقييمه للشعر - بما أبان من تأثير المفردات في ذهن المتلقي وبما قام به الشاعر من رصف غريب، وإعادة تركيب لمفردات اللغة اليومية- تجاوزه إلى لغة أدبية خالية من التعتيم والتعقيد مقارنة بأبيات القصيدة. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى كان الأجدى به أن يتناول النص بالتحليل النفسي حتى يتعرف على سرّ هذا التركيب الغريب، إذ ليس المهم ما تظهره اللغة بقدر ما توحي به هذه اللغة، وما يستشف من خلالها.

كما فعل الناقد محي الدين محجوب في تحليله للوحة من اللوحات الشعرية، حيث يقول: «علي صدقي عبد القادر شاعر يقطف كلماته من عناقيد النار ليرسم لنا مواسم لا تشتعل خارج الماء:

منذ طفولتي والليل لونه أسود
يا ماء.. ما السبب؟

يتصاعد التكثيف اللغوي في قصائد الشاعر المبدع علي صدقي عبد القادر، وتختزل الرؤى في بوحه الرهيف الذي يحمل الجنون لانصهار الخصوبة في حضور أنوثة الكلمة»[2]؛

(1) المرجع نفسه؛ ص: 150.

(2) (الشاعر الذي يقودنا إلى الوهم)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 60 مايو 1992. ص:76.

وكأني بالناقد هنا قد نسي دوره أو تناساه في تحليله لهذا العمل الأدبي، ألا يعد الناقد حلقة وصل بين العمل الأدبي والقارئ؟ أما أن يزيد الأمر تعقيدا وغموضا بإغراقه في ذاتيته فهذا ما لا يعد نقدا صحيحا، حيث أشار بدوي طبانة إلى هذه الذاتية بقوله: «وقد كانت غلبة الذاتية في النقد الأدبي المعاصر من جملة المعوّقات التي اعترضت طريق النقد الأدبي الخالص، وعطلت سيره في سبيل التجدد والتطور والنمو والاكتمال، وبتلك الذاتية لم يستطع النقد الأدبي إلى الآن أن يقيم صرح بنائه على أسس ثابتة جديرة بالاحترام بموضوعيتها، وبأصولها التي استنبطت من طبيعة الفن الأدبي، والتعرف على خصائصه ليتخذ منها النقاد معايير لوزن الأعمال الأدبية وكشف ما توفر لها من الخصائص الفنية التي ترفعها إلى درجة الأعمال الأدبية المجيدة، وترفع أصحابها إلى مرتبة الأدباء النابهين»[1].

ويزيد هذا الأمر توضيحا بقوله: «وربما كانت ذاتية المعاصرين أشد ضراوة من ذاتية القدماء، فكان ثناء وثناء، ولكنه ثناء على الأسماء لا على الأعمال، وكان قدح وإنكار ولكنه ينصب على الأشخاص أكثر مما يصيب الآثار، فكل ما صدر عن فلان أو فلان هو آية الفن في أروع صوره ومُثله، وما صدر عن غيرهما فقد كل صلة بهذا الفن... وكثير من نقادنا حينما يتناولون عملا أدبيا لا يخلصون الكلام له والبحث فيه بقدر ما يخلصون الحديث عن أنفسهم وعن عملهم وثقافتهم، فلا يتحدثون عنه إلا بمقدار ما تملي مشاعرهم وما يوجههم إليه عقلهم الباطن»[2].

وهذه الذاتية المغرقة هي التي حذت ببعض نقادنا إلى أن يحلل العمل الفني بلغة هي في أمس الحاجة إلى التحليل والتفسير من العمل الأدبي نفسه مبرزا بذلك ثقافته وقدرته على التعبير دون نظر إلى ما يتطلبه مقتضى الحال.

وهناك من حاول استخداما جديدا للغةٍ لا تخضع لنفسية الناقد خضوعا تاما ولا لنفسية المتلقي، إنما هي لغة مستمدة من الواقع الإنساني والكون المحيط به، فمثلا نجد ذلك عند الناقد نور الدين النمر في نقده لقصيدتي الشاعر محمد الفقيه صالح (جدلية البحر)و(رفرفة)

(1) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي؛ بدوي طبانة. طبعة 1985. دار الثقافة بيروت – لبنان. ص: 50.

(2) المرجع السابق؛ ص:457.

حيث يقول: «والأنثى/ الفراشة يصفها الشاعر في قصيدة (جدلية البحر) بأنها اشتعال في خيال البحر، وهي تطل من بين الأغصان، وتقذف عاشقها بنهار صاف في قصيدة (رفرفة):

حديقة صمتي تزهر حين تطل فراشة قلبي
من بين الأغصان، وتقذفني بنهار صاف
تطعمني بيديها الفستق
وتحاورني بأناملها الفصحى
أمشي في الطرقات إلى جانبها طفلا نمرا
حتى ألمس يدها
فيضج النعناع
ويشهق دغل

إن الشعر إذ يكتب ضجة النعناع، وشهقة الدغل، ودمع الفل – الطفل- ونبض الغابة، وعرى الحدائق، وجنون التراب، وتجاسر اللون في التفاحة، ورفيف أجنحة الطيور، وصرخة الأعشاب؛ فإنه بذلك يرسم معالم لغة كونية جديدة نتعلم من خلالها حب العالم ومديحه، فندخل جسدا وروحا في جوهر السعادة، ندخل في كون الكلام الذي يشيده شاعر بمفردات الإنساني والكوني، في إطار تلك الشاعرية الخصبة المتوترة (شاعرية الحميميات المركبة)»[1].

وفي المقابل نجد من النقاد من يسلك في نقده وجهة تأثرية، حيث يعبر عما يشعر به وما علق في ذهنه من آثار العمل الأدبي، والذي قد يتطابق في أحايين كثيرة مع وجهة نظر القارئ وتأثره، وذلك كما في نقد فاطمة نداف لقصيدة خالد زغبية (أغنيتان للحزن) التي كتبها عام 1967 والتي يقول فيها:

ما أقسى أن يصمت شاعر
في وطني.. أن يغفو حرف
أن تطوى كلمة
في الظلمة

(1) شاعرية الحميمات المركبة: قراءة في أشعار محمد الفقيه صالح؛ مجلة الفصول الأربعة، العدد72، 73. ص:56، 57.

obeikandl.com

حيث تعقب الناقدة على هذا المقطع بقولها: «إنها لغة الثائر الذي يتململ تحت أثقال الهموم، فيسكب أحزانه في شكل قصيدة ذات إيقاع ملتهب»[1].

بينما نجد من النقاد من يكيل كلمات اللوم والنقد جزافا بخصوص استعمال مفردات لم يدرك ما توحي به، كالذي نجده في نقد لشعر إبراهيم الأسطى عمر، إذ يقول ناقده: «ولم يوفق شاعرنا في رسم الصورة التي يريدها بقوله:

وتواضـــــع في رفـــــــعة شـــأن الأســـود مـــع الحـــريم

لأننا لم نستطع إدراك الصلة بين صدر البيت وعجزه، أو الصلة بين الأسود والحريم»[2] ومع ذلك فلو تريث الناقد في معنى هذا البيت، لوجد ضالته، إذ قد يكون المراد بالأسود الرجال الأبطال على سبيل الاستعارة التصريحية، فاعتزازهم بأنفسهم جعلهم لا يلقون بالاً لما تقوم به النسوة من أفعال، إذ عدم اكثراتهم بما يقمن به لا ينقص ذلك من رفعتهم ومكانتهم وبطولتهم، وعلى هذا يكون المراد تواضع الأسود مع ما تحميه من بقـية أفراد القطيع، ولأن حريم الرجل ما يقاتل عنه ويحميه[3] وربما قصد الشاعر: وتواضع في رفعة مع الحريم شأن الأسود على التقديم والتأخير.

ومع ذلك فنجد لناقدنا إشارات لطيفة لبعض الأمور اللغوية الدقيقة الأخرى كقوله: «وقد يتقبل الذوق اللغوي وصفه الذكرى بأنها (شهيرة) ولكنه يتردد كثيرا أمام وصف الروح بأنها كبيرة، لأن هناك قرائن يقتضيها السياق لتحقق الانسجام في علامات الربط.. ففي قول الشاعر:

..... هـــل رأيـــت النـــار؟ لا هـــل يبـــصر الظلمـــة أعمـــى؟

لم يتحقق التناسب في التركيب الدلالي لأن السؤال إنكاري هنا، أي لا يرى الظلمة

(1) غدا سيقبل الربيع والمعاناة عند خالد زغبية؛ الأسبوع الثقافي العدد 215 / 23 يوليو 1976. ص: 17.

(2) القيمة الوظيفية للكلمة في شعر إبراهيم الأسطى عمر؛ محمد الدناع. مجلة الثقافة العربية العدد3/ 1991. ص:91.

(3) لسان العرب؛ لابن منظور، 12/ 125. مادة (ح. ر. م).

أعمى، وربما كان القصد لا يرى إلا الظلمة ليستقيم التأويل»[1]؛ والواقع أن تفسيره الاستفهام بأنه إنكاري أفضل، حيث يستنكر أن يبصر الظلمة أعمى، فمن باب أولى أن لا يرى النور، لأن الأعمى لا يتسنى له مشاهدة شيء ولو كان هذا الشيء هو الظلمة التي يعيش في كنفها.

ويقودنا ناقدنا بعد ذلك إلى ملاحظة أخرى لطيفة كسابقتها حيث يقول: «وملاحظة أخيرة في مجال التركيب اللغوي وهي إصرار شاعرنا على استعمال لفظ (الشذوذ) عند الحديث عن النفس:

..... حكـــم الشذوذ عناتها فتمردت

وكأنه أراد بهذا اللفظ وصفها بكل ما خالف المألوف من عادات وأعراف بمقاييس عصره ولا يقصد به أبعد من ذلك»[2]؛ وقد يكون ما ذكره الناقد هو ما عناه الشاعر بمقاييس عصره وعصرنا، فالشذوذ يقصد به: الخروج عن القاعدة والمألوف[3] وبه يتفق المعنى.

ويؤكد ناقدنا على هذا المعنى في نقد آخر له فيقول: «وقد يكون للشاعر مسلك يراه ولا نستطيع الوقوف عليه، فنعتبر ذلك جنوحا عن المألوف، ومثال ذلك عند إبراهيم الأسطى عمر وصفه البحر بأنه غاضب قعقاع في قوله:

دونـــك البحـــر هديـــره غاضـــــبا قعقـــــــاع

فـ (دونك) إذا اعتبرت اسم فعل طلبت شيئا يمكن أخذه فلا يستقيم المعنى بمجاورتها البحر، وتدخل هنا تحت باب ناقشه سيبويه في كتابه وهو (الاستقامة من الكلام والإحالة)؛ وكذلك نجد في وصفه البحر بأنه (غاضبا قعقاع) نوعًا من التعسف في توظيف الألفاظ، ندرك ذلك إذا ما قارنا هذا التركيب بقوله:

(1) (القيمة الوظيفية للكلمة في شعر إبراهيم الأسطى عمر)؛ محمد الدناع. مجلة الثقافة العربية، العدد: 3/ 1991. ص: 91.

(2) المرجع السابق؛ ص: ن.

(3) انظر المعجم العربي الحديث (لاروس) ص: 704.

فقصدت الشاطئ الهـادي أناجيـه بحـالي»[1]

حاول الناقد هنا أن يدخل قول الشاعر (دونك البحر) في باب الاستقامة من الكلام والإحالة، وكان الأجدى بالناقد أن يذكر المعاني الأخرى غير التي ذكرها، إذ ليس بالضرورة أن تكون (دونك) هنا اسم فعل أمر بل تعد ظرف مكان، حيث إن (دون) الظرفية تختلف معانيها بحسب ما تضاف إليه، وعلى هذا تكون هنا بمعنى [أمامك][2]، أما ما عده الناقد نوعا من التعسف في توظيف الألفاظ في وصف البحر بأنه غاضب قعقاع[3]، فالغضب يراد به هيجان البحر واضطرابه، والقعقعة يراد بها ما يصدره من صوت كما تطلق على صوت الرعد لشدته كما لا يخفى.

وأما مقارنة هذا التركيب بالشاطئ الهادئ فلا يجوز ذلك، لأن لكل قصيدة صورة خاصة بها، وأمرًا مرادًا للتشبيه به، ففي التركيب الأول يريد من العصفور أن ينظر لما حوله، كلٌ بجسد كيانه، ويطلب منه أن ينظر إلى البحر وهو يزمجر مستمتعا بحريته، محافظا على كيانه، بينما التركيب الثاني كان في لحظة تأمل يناجي فيها الأمير.

ويعلق ناقد آخر على قول الشاعر محمد الفقيه صالح:

نموج معا في وطن الزرقة
حتى تسكر في قلبينا شمس العشق
وحين أفيق
أطوف حواليها بهتاف لا يفهمه أحد
عبر شفاف الفجر
أخرّ أمام فخامتها

(1) القيمة الوظيفية للكلمة في شعر إبراهيم الأسطى عمر؛ مجلة الثقافة العربية العدد: السابق. ص:90،91.

(2) انظر المعجم العربي الحديث (لاروس) ص: 548؛ وكذلك القاموس المحيط؛ 4/ 223. مادة (د.و.ن).

(3) إن التعسف الذي أشار إليه الناقد ربما يدخل في باب (ما يحتمل الشعر) حيث يقول سيبويه: «اعلم أنه يجوز في الشعر مالا يجوز في الكلام... ويحتملون قبح الكلام حتى يضعوه في غير موضعه، لأنه مستقيم ليس فيه نقض"؛ الكتاب؛ لسيبويه. تحقيق وشرح عبدالسلام هارون طبعة 1966. دار القلم القاهرة. 1/ 26،31.

منتشيا أرشف شهد عراقتها
وأصفي كبد الروح التعبى بأناقتها
أو أتوضأ من نبع الفيروز الدافيء
في عينيها الوادعتين
وأصرخ يا للهول.

بأنه «في آخر بيت حاول الشاعر بث موقف درامي يختم به قصيدته، جعله حادا عنيفا بحيث فاجأنا بقوة إيقاعه علينا، وهذا يعني نجاح الشاعر فنيا في الوقت الذي لم يوفق فيه بأداء المعنى بشكل دقيق، كان من الأفضل للشاعر استبدال الجملة الشعرية (يا للهول) لتتساوق مع الصورة الناضجة، والرؤيا الواضحة، والمعنى المطروح بالقول (يا للروعة) مثلا»[1].

إن الأمر لا يختلف كثيرا في وضع جملة يا للهول أو استبدالها بقول الناقد يا للروعة، لأن الجملتين تفيدان التعجب في الحالتين، ومصدر التعجب من اللام الواقعة بعد ياء النداء[2]، بل استخدام الشاعر جملة: (يا للهول) تفيد الزيادة في معنى التعجب بالنظر إلى الاستعمال، فعادة ما نستعيض عن الكلمة بضدها زيادة في التعجب، فحين يريد الشخص التعجب من أمر جميل يقول هذا شيء فظيع، في حين أن هذه اللفظة تعني الأمر الذي اشتدت شناعته[3].

ويقف علي المصراتي في دراسته لشعر أحمد الشارف عند قوله:

وكـــأن قعقعـــة الأسنة عنـــده نغمات عود أو نشيد غـــرام

فيقول: «وقد يجحفه التشبيه لتزاحم الصور لديه، وتعجله في التقاط الصورة، تلمس هذا عندما يشبه (قعقعة) الأسنة لدى الفارس العربي بأنها نغمات عود أو نشيد غرام، وكلمة قعقعة أغلب الظن أنها لا تليق بالأسلوب الشاعري، ولكن الشاعر رضي بها، لأن زحمة

(1) (محمد الفقيه صالح والفعل التغييري في الشعر)؛ خليل حسونة. مجلة الفصول الأربعة، العدد: 80/ 1995، ص:38.

(2) انظر: المعجم العربي الحديث (لاروس) ص: 1302.

(3) المرجع نفسه؛ ص: 913.

التلوين لديه خيلت له أن ميدان الكر والغزو والسيف تلائمه القعقعة، وما أظنها إلا ثقيلة على الأذن هاتان القافان»[1].

ولكن هل للأسلوب الشاعري ألفاظ خاصة به؟ كل ما في الأمر أن الناقد ظن أن هذا التشبيه فيه بعض غرابة لعدم تداول الكلمة في الاستعمال بحيث يعدها الناقد غير فصيحة لا تؤدي الغرض الذي وضعت من أجله، والواقع أن هذه الكلمة فصيحة ومتداولة ويمكن فهم معناها دون الرجوع إلى معاجم اللغة، أما وجود هاتين القافين فيمكن سماع صوت الأسنة واصطكاكها من خلال مبنى الكلمة نفسها.

وممن سار هذا المسار الناقد عز الدين منصور في نقده قصيدة (حديث الهوى) للشاعر مصطفي بن زكري إذ «في هذه القصيدة جوانب هامة ترشدنا إلى أي مدى كان تطور الشعر عنده وإلى أي اتجاه كان اهتمامه، فمن تراكيبه قوله: اسقني بمدام، أدر ذكر قصة المستهام؛ فالفعل اسقني لا يتعدى بحرف الجر، والمدام هي الخمر، وإذا خرجت عن هذا المعنى إلى الكأس فماذا يسقيه الساقي؟ وكلمة أدر جاءت مناسبة للسقاية والكأس، ولكنها غير مناسبة لذكر قصة المستهام، إلا إذا كانوا يتداولونها فيما بينهم في مجلسهم اثنين اثنين، ولعله أراد بها (اذكر)، فالذكر هنا يروح الروح ويسري عنه»[2].

مما تقدم نلحظ أن هناك العديد من النقاد من ينظر إلى اللغة نظرة المتفرج المندهش والمعجب بما رأى، وربما وجد بعضهم تحليلا لمثل هذه الاستعمالات، بينما وجد آخرون العمل الأدبي وسيلة تعبير عن ثقافتهم، ونزعاتهم، وميولهم الخاصة، وأهوائهم الشخصية، في حين نجد فريقا آخر حاول الاعتدال وإن سار في اتجاه النقد التأثري، ولكنه على كل حال اتجاه له رواده ومريدوه.

(1) أحمد الشارف: دراسة وديوان؛ علي المصراتي. ص: 78.

(2) نظرات في شعر مصطفي بن زكري؛ عزالدين منصور. الطبعة الأولى 1984. مؤسسة المعارف. بيروت- لبنان. ص: 75.

3.1.3. استخدام اللهجة العامية والمفردات الأجنبية:

وهذا الجانب يعنى بالخروج على اللغة الفصحى وقواعدها وأصولها سواء أكان هذا الخروج تاما أم جزئيا، وإن كان النوع الأول موجودا في الشعر الشعبي، فإن الذي يعنينا هو الصنف الثاني حيث وجدنا النقاد يتتبعون المفردات الأجنبية والعامية المبثوثة في أشعار الفصحى، فأرجع بعضهم هذا الأمر إلى التندر والفكاهة في الوقت الذي رأى فيه بعضهم الآخر أنه تقريب للمعاني من فهم عامة الناس، كما أن هناك من يرى أن استعمال بعض هذه المفردات في موضعها أبلغ وتضفي معنى إضافيا، في حين يرى آخرون أن تفاديها ومجانبتها أفضل، كما سيتبين لنا من خلال تتبع ملاحظات النقاد وآرائهم.

وأبدأ هذا الجانب برأي طاهر عمران في استخدام الشاعر إبراهيم الهوني لبعض الألفاظ الإيطالية ويرى أن هذا ما أبعد شعره عن المستوى الفني الراقي حيث يقول: «وهناك من الشعراء الليبيين من ولع باستعمال الألفاظ الإيطالية في شعره كإبراهيم الهوني الذي نظم قصيدة في خمسة وعشرين بيتا حرص على أن تكون قافيتها من اللغة الإيطالية يقول:

لا تسألوني فإن الأمر كازينو ... والحال يدعو إلى أن نشرب الفينو
أما تروني أبكي من تصرفهم ... كما بكى عند فقد الأم بمبينو
لا تعجبنك من قوم ضخامتهم ... فالجسم ضخم وأما العقل بشينو

وهذه القصيدة لا يمكن أن نقول عنها إلا أنها لون من ألوان التلهي والتسلية وتزجية الوقت، الذي لا يمت إلى الفن الراقي بسبب ما»(1).

ويكتفي الناقد بالإشارة إلى استعمال الكلمات العامية دون ذكر تعليل لهذه الظاهرة فيقول: «كما أن منهم من حرص على استعمال الكلمات العامية الدارجة في بعض قصائده، وهذا كثير في ديوان أحمد رفيق المهدوي من مثل قوله:

دخن على نار الهمو ... م ولو بدخان (الجفارة)
ولع لنا (سيكارة) ... تطفي الحرارة بالحرارة

(1) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص:191.

ومن هذا القبيل -رغم فصاحتها- قول الأسطى عمر في قصيدته (دفاع):

دبـــر أمـــورك في لـــطف وإينـــاس واحكم فإنك (فوق العين والراس)»[1]

ويرى الرأي نفسه عبد المولى البغدادي في «وجود الألفاظ الإيطالية في شعره فليس لها ما ترمز إليه غير المزاح والمداعبة لتمكن روح الفكاهة في نفس الشاعر، ومن ذلك قول رفيق مداعبا بعض أصدقائه:

أنـــسيت حـــين وقـــــفت للمـــرآة تنظـــر باختيـــال
وأتت لتسخر منك وهـــي تقول {بللينو نتشي مـالي}»[2]

كما يؤكد الناقد على هذه الظاهرة، ويرى أنها ليست للفكاهة والتندر فحسب، بل لغرض آخر إذ إنها تحمل دلالة أوضح فيقول: «وقد لاحظت أن رفيقا يعمد إلى استعمال بعض الألفاظ والصيغ العامية لا لغرض الفكاهة والتندر، وإنما لأنه وجد فيها دلالة أوضح، واتصالا أوثق بالمعنى المراد، كما جاء في قصيدته الساخرة التي يودع فيها إيطاليا، والتي يقول في مطلعها:

قد (انتلـف) الحـمار بـأم عمـرو فـــلا رجعـــت ولا رجـــع الحـــمار

فلفظ (انتلف) معناه في الدارجة الليبية: ذهب غير مأسوف عليه، كما يفيد معنى الارتياح لانصراف المتحدث عنه، وهذا المفهوم لا يؤديه لفظ ذهب الوارد في أصل البيت المقتبس وهو:

إذا ذهـــب الحمار بـــأم عمـرو فلا رجعـــت ولا رجع الحمـــار[3]

بينما نراه يرد على بعض الأدباء والنقاد الذين يرجعون الأمر إلى التأثر بالثقافة الإيطالية حيث يقول: «وقد ذهب بعض أدبائنا إلى أن (سبب) تفشي هذه الظاهرة في الشعر الليبي

(1) المصدر نفسه؛ ص:192.
(2) (نظرات في شعر رفيق)؛ مهرجان رفيق الأدبي. ص: 234.
(3) المصدر نفسه؛ ص:234.

obeikandl.com

بعامة، هو تأثر بعض شعرائنا بالألفاظ والأساليب الإيطالية، غير أني أستبعد أن يكون هذا الاقتباس اللفظي المجرد قد نشأ من جراء تأثر بالأدب أو الثقافة الإيطالية، بسبب مبدأ الرفض الصريح الذي قوبل به كل ما جاء على أيدي الإيطاليين من فكر وثقافة»[1].

ويعلق عمر الدسوقي على استخدام رفيق للألفاظ الأجنبية والعبارات العامية والأمثال الدارجة، بأن هذا الأمر سبب لتدني مستوى شعره ويرجعه إلى عدم تنقيحه لشعره، كما حاول إيجاد مبرر آخر لذلك فيقول: «ولعل المهدوي كان يكثر من الألفاظ العامية والأجنبية تظرفا لتمكن روح الفكاهة لديه...ولقد حاول المهدوي أن يأتي ببعض الفكاهات بلغة عربية سليمة فوفق أيما توفيق، ولقد كان في غنية عن هذه الأساليب العامية حتى يفهم شعره في سائر بلاد العروبة، وحتى يحافظ على مستواه المعهود»[2].

ولعل الناقد محق فيما ذهب إليه من عدم تنقيحه لشعره، الذي يعزى لقلة جلده وعدم صبره لا إلى عمق معانيه كما أشار لذلك خليفة التليسي بأنه «يرسل الشعر في عفوية، ولكنها ليست العفوية التي تأتي من خاطر ممتلئ بالتراث الشعري القديم وأساليبه الرصينة، إنما هي العفوية التي تدل على قلة جلد الشاعر وعدم صبره على الإجادة والتنقيح، وتوفير عناصر الأداء الجمالي لشعره، ومن الصعب أن نقتنع بأن المعنى قد طغى عليه، وأنه استهان في سبيله باللفظ فلم يكن المعنى نفسه بذلك العمق الذي يستغرق الجهد الذي كان يبذله في سبيل الصياغة، أو كان يحول بينه وبين المعاودة والتنقيح والتهذيب»[3].

كما يرى الناقد نفسه أن المناسبة تؤدي دورا كبيرا في هذا الأمر إذ «للمناسبة تأثيرها على هذا الشعر، ومن عيوب المناسبة أنها لا تتيح للشاعر فرصة الإجادة والإتقان، وإذا حاول الشاعر أن يخلص لشعره، ويتأنى في التعبير عن هذا الحدث فاتته المناسبة ولم يعد شعره ملائما لها، بل أصبح متأخرا عنها»[4].

---

(1) (نظرات في شعر رفيق)؛ مهرجان رفيق الأدبي. ص: 234.

(2) تصدير ديوان رفيق شاعر الوطنية؛ عمر الدسوقي. ص: 9.

(3) رفيق شاعر الوطن؛ خليفة التليسي. ص: 68.

(4) المصدر نفسه؛ ص: 69.

هذا إلى جانب الأسباب الأخرى التي ذكر الناقد أن من أبرزها «الظروف القلقة التي كان يعيشها، وعدم الاستقرار، ثم ضعف الحصيلة الثقافية، وتخلف البيئة من الناحية الأدبية مما عطل حركة النقد التي تدفع إلى الإبداع»[1].

لقد أحسن الناقد في تخريج هذه الظاهرة، واستطاع التدليل عليها من شعره، ولكن هل يكفي هذا أن يكون مسوغا لترك الفصحى والخروج عليها إلى اللهجات العامية؟ أليس في الفصحى التي وسعت كتاب الله ما يغني عن ذلك؟ إلا إذا أخذنا في الحسبان أن هذه اللهجة العامية تنحدر من أصول فصيحة، ففي المثال الذي ذكره الناقد نجد أن أصل الفعل (انتلف) يرجع إلى مادة تلف والتي تعني الفناء والهلاك، أو بمعنى الهدر[2]، وصيغ على وزن انفعل ليفيد سرعة حدوث الفعل ومطاوعته، وهنا يدل على تحقق الذهاب المؤكد والسريع مع كراهة العودة.

ومن هذا القبيل ما عابه ناقد آخر من استخدام الشاعر علي الرقيعي للألفاظ الفصحى أصلا، العامية استعمالا، حيث «يستعمل الشاعر في قصيدة (أحن إليك) فعل (تطيح) وهو مضارع فعل (طاح) أي: سقط إذ يقول:

كأن الذرى تطيح على كتفي لآل

ونراه يستعمل في قصيدة (أشواق صغيرة) فعل (خلّوه) بمعنى اتركوه:

هدهدوه بالحكايات وخلوه ينام

وفي قصيدة (أحن إليك) يستخدم فعل (يوشوش) في هذا المقطع:

يوشـــوش في أذنـــي عن ليـــال

إن علي الرقيعي إذ يستعيض عن(همس) بـ(وشوش) و(اتركوه) بـ(خلوه) و(تسقط) بـ(تطيح) وباستعماله للكلمات الفصيحة أصلا، العامية استعمالا وتداولا، فإنه يحاول أن يقرب أغنياته من وجدان الناس لتصبح الكلمة نورا ودفئا يلهب ومض الشوق ويسد الدرب في وجه الرياح الهمجية»[3].

(1) المصدر نفسه؛ ص: 70.

(2) انظر: المعجم العربي الحديث (لاروس) ص: 333. وكذلك القاموس المحيط؛ مادة (ت.ل.ف).

(3) (شاعر الأغنية)؛ نورالدين خليفة النمر. مجلة الفصول الأربعة. العدد 59 – الربيع 1992 ص:127.

وبالرغم من أن الناقد وجد مبررًا للشاعر في استعماله هذه الكلمات لقربها من وجدان الناس، فإنه ليس في هذه الاستعمالات ما يعيب طالما هي فصيحة، وفي استعمالها إحياء للغة ورفع من مستوى الناطقين بها حتى لا يخلق تلك الفجوة بين اللغة الفصحى واللغة المستعملة، بالرغم من أن هذا الأمر يعرف عند علماء البلاغة في فصاحة الكلمات بالألفاظ المبتذلة التي يجب أن يترفع عنها الأديب، وهذه قضية كثر الجدل فيها.

كما عاب ناقد آخر هذه الظاهرة في تعليقه على قصيدة (ليلة عيد المولد) للشاعر علي صدقي عبد القادر عند تعرضه للمقطع التالي:

كيف يأتي عيد ميلادك يا جدي: محمد

وابنتي لا توقد القنديل لك

وتغني:

(هو ذا القنديل، قنديل الرسول)

يقول: «ربما كان على الشاعر أن يترك الكلمات الفلكلورية على بساطتها، إن التزويق يجب ألا يدخل أحاسيسنا، والشاعر شاهد لعصره عليه أن يراعي ذلك»[1].

فالمراد بالفولكلور: «عادات شعب وتقاليده وحكاياته وأقواله المأثورة المحفوظة شفهيا»[2]، فأي تزويق دخل هذه الأسطر الشعرية؟ إن ما عرضه لا يتعدى الكلمات الفولكلورية – إن صح التعبير– التي يتغنى بها عادة في هذه المناسبة، إن هذه الأبيات تمتلئ عاطفة لعدم قدرته إدخال السرور على قلب ابنته في عيد ميلاد الرسول، فأي تزويق أو زخرف في هذا؟ إنها تدل على معاناة وصدق تجربة وعاطفة دينية متأججة.

ومع ذلك فقد وجد الاستعمال اللهجي للغة من يدافع عنه، ويبدي له المبررات، كما أشرت، وكما يقول ناقد آخر: «لقد آثر أحمد الفقيه حسن (الجد) زجل الموشحات لسهولته، وربما تعاطاه للتسرية العارضة، أو ليغنى به... وشبيه بذلك النصان في المواليا اللذان جنح

(1) والكلمة أطول عُمرًا؛ زياد علي. ص: 139.

(2) المورد (قاموس انجليزي _ عربي)؛ منير البعلبكي، طبعة 1967، ص: 360.

فيهما إلى الاستعمال اللهجي الموافق للظرف والتطريب»[1]؛ أفلا يمكن أن نصل إلى الظرف والتطريب إلا من خلال اللهجات العامية؟ ألم يصف ناقدنا نفسه موشحي مصطفي بن زكري بأنه استخدم فيهما: «الألفاظ العربية الصافية والوزن المطرب، والحفاظ على البنيوية التي حرص كبار الشعراء والوشاحين على مراعاتها»[2]، كما نلحظ أن ابن زكري قد فاق بموشحيه موشحات أحمد الفقيه حسن (الجد) وأديا دورهما كاملا من التسرية والتغني بهما، بالإضافة إلى الظرف والتطريب، ومع ذلك فليس فيهما ما يعيب.

أما ما قيل من أن شعراء الموشحات نصوا على أن الخرجة يجب أن تكون عامية، فهذا رأي لهم يجانب الصواب، ويرد على ذلك جودت الركابي بأن هذا الأمر قد أساء إلى اللغة العربية أولا، وانتشار مثل هذا الأمر يمكن أن يحدث في كل زمن وفي كل بقعة تضعف فيها السليقة العربية، ثانيا: كما أن الموشحات لم تهو إلى هذا الدرك من الضعف والبعد عن الأساليب الفصيحة إلا في عصور الانحطاط[3].

مما تقدم نلحظ أن لكل مذهب أنصاره ومعارضيه، ومهما كانت الأسباب والدوافع لاستخدام اللهجات العامية فهي أعذار واهية، وذرائع خاوية، لا تبرر استعمال العامية على حساب الفصحى، وهذه قضية كبيرة أثير حولها الكثير من الجدل لا يتسع المقام للخوض فيه.

2.3. جانب الأساليب والتراكيب:

1.2.3. الأساليب الخطابية والتقريرية:

هناك العديد من النقاد يعيبون على الشعراء استخدامهم الأساليب الخطابية والتقريرية مما يجعل أشعارهم تقترب من لغة النثر التي من أخص خصائصها هذا الأسلوب، ومن ثم نجد هذا الأمر واضحا جليا في نقد العديد منهم؛ فالناقد أحمد عطية يتحدث عن الشعر

(1) أحمد الفقيه حسن (الجد)؛ دراسة وتحقيق: محمد مسعود جبران. طبعة 1988. مطابع الثورة العربية ـ طرابلس. ص:70.

(2) المصدر نفسه؛ ص: ن.

(3) انظر: في الأدب الأندلسي؛ جودت الركابي الطبعة الثانية 1966 دار المعارف بمصر ص: 305، 306.

الليبي فيقول: « قدم الديوان الأول (رحلة الضياع) للشاعر الليبي علي الفزاني النموذج الجديد في الشعر الليبي للرفض الثوري، للتخلف والقهر السياسي والاجتماعي في المجتمع الليبي، وشاب قصائده الخطابية والصيغ المباشرة والسرد البطيء»[1].

هذا النقد وإن كان نقدا صحيحا إلا أنه في تعميمه الحكم على ديوان كامل دون تحديد لمواطن الخطابية والمباشرة فيه، أو سرد نماذج منه يجعله يبتعد عن النقد الموضوعي؛ كما أشار الناقد إلى السر الكامن وراء المباشرة والتقريرية، وهو أن قصائد الديوان تعبر عن موقف الرفض الثوري وترفض القهر والتخلف، وطبيعة الموضوع تقتضي هذا الانفعال الحاد؛ كما يتناول الناقد نفسه قصيدة أخرى وهي(أغنية لمرحلة قادمة) التي مطلعها:

ارحل.. أنا أقسمت بالشهداء
وبجيشنا المغدور في الصحراء
بضفافنا تلك التي أسلمتها
كهدية لعصابة اللؤماء

بقوله: «حقا إن القصيدة تقليدية وخطابية صارخة، ولكن من ذا الذي يكتم ألمه وحماسته في تلك المحنة الرهيبة»[2].

إن هذه القصيدة تقليدية وسطحية، أما خطابيتها ففرضتها طبيعة الموضوع وحماسته كما أشار الناقد.

بينما يعرض ناقد آخر للأسلوب الخطابي معللا لجوء الشاعر لمثل هذا الأسلوب بقوله عن ديوان (الحنين الظاميء) للشاعر علي الرقيعي وكان أسلوبه الخطابي يطغى «في بعض الأحيان على قصائده الوطنية نتيجة لانفعاله الشخصي، وعدم تمكنه في أحيان أخرى من الإلمام بالمشكلة إلماما فنيا، أو لعدم نضوج التجربة»[3]؛ وليت الأمر وقف عند القصائد

(1) في الأدب الليبي الحديث؛ أحمد عطية. دار التضامن – بيروت. دار الكتاب العربي – طرابلس. ص:37.

(2) المصدر نفسه؛ ص: 40.

(3) مقدمة ديوان الحنين الظامئ؛ كامل المقهور. الطبعة الأولى 1979 الشركة العامة للنشر والتوزيع والاعلان- طرابلس ص: 38.

openkanar.com

الوطنية كما أشار الناقد، بل تجاوزها إلى القصائد العاطفية، مثل (وعد ورسالة) و(إلى نجوى) و(مناجاة) وغيرها.

وعن ديوان (زغاريد ومطر بالفجر) للشاعر علي صدقي عبد القادر نجد أمين مازن يحمل حملة كبيرة على الديوان ويقول: « أول ما يأخذه قارئ الديوان على الشاعر هو ضعف الرؤية الشعرية لدى الأستاذ علي صدقي، وسطحية النظرة التي ينظر بها إلى المواضيع التي اختارها لقصائده، إن مثل هذا المأخذ يبدو جليا في قصيدة (ليبيا والفجر الأخضر)، فعلى الرغم من خطورة الموضوع الذي اختاره الشاعر لهذه القصيدة وتداخله، واتساعه لعشرات الأفكار والقيم، فقد ظلت القصيدة ترزح تحت وطأة التقريرية الجافة، وتئن من السرد الممل، ولم يستطع الشاعر أن يغوص إلى أعماق التاريخ الليبي يستلهم من حوادثه، ولم يفلح في اختيار رمز يعبَر من خلاله»[1].

ولم يخرج في تعليله عن رأي سابقه حيث أرجعه إلى عدم تمكنه من الإلمام بالمشكلة أو لعدم نضوج التجربة، بل يؤيده في إرجاع التقريرية والخطابية للانفعال الشخصي والحماسة إذ يرى أن بإمكان الشاعر «أن يعمد إلى أسلوب القصة كما فعل رفيق في (غيث الصغير)، وبخاصة وأنه نحا ناحية الحكاية، أو ينهج نهج الرقيعي في قصيدة (الأرض) باختيار المونولوج الداخلي، ولكنه بات رهين التعميم وفقد بالتالي المنطلق الذي ينطلق منه، فضاعت القصيدة وراء الشطحات الحماسية والتهويمات العائمة»[2].

ومن النقاد من أرجع الخطابية والتقريرية إلى شعر المناسبات، حيث يصف فوزي البشتي شعر حسن السوسي بأن قصائد المناسبات تطغى عليه، وهي قصائد تكتب عادة في وصف المناسبة، ولا تحتاج إلى التفكير في إمكانية أن تكون قصيدة إحساس، ويعرض لقصيدة ألقيت في الاحتفال باختتام دورة تنشيطية تدريبية لمعلمي اللغة العربية صيف 1981:

مرحبـــا بالرجـــال بالـــسيدات ... بالشبـــاب الوضـــيء بالآنســـات
بالوجـــوه التي تشـــع سنـــاء ... والقلـــوب الرحيمـــة الخيـــرات

(1) (رأي في ديوان زغاريد ومطر بالفجر)؛ أمين مازن. مجلة الرواد العدد 12 / ديسمبر 1966 ص:19.

(2) المرجع السابق؛ ص: ن.

بأن «روح الشعر تختفي تماما وتتحول القصيدة إلى منظومة مليئة بالهتاف والمباشرة والتقريرية وتحصيل الحاصل، ومثل هذه الصياغة الشكلية التي تلتزم الأداء اللفظي، الذي يقود إلى هذه الأجواء النثرية تصادفنا كثيرا في شعر حسن السوسي»[1].

وتعد التقريرية سببا في ضعف التعبيرات وسطحيتها، نجد ذلك في نقد محمد مسعود جبران لمنظومة ابن زكري إذ يقول: « كذلك تضعف تعبيراته – لنثريتها وتقريريتها – في قصيدة (أخلاقيات):

وظـــائف الإنـــسان في دنيـــاه ... أن يعبـــد الله وأن يخـــشاه
وأن يكـــون راضـــيا بـــما قـــضى ... ولم يكـــن لحكمـــه معترضـــا
واعلـــم بأن العلم نـــور وهـــدى ... والجهـــل لا يأتـــي بخير أبـــدا»[2]

وتبرز لدى الشاعر خالد زغبية نزعة المباشرة التي تكون في بعض الأحيان أقرب إلى الخطابة منها إلى الشعر:

إليك يا بغداد
يا بلد الآساد
يا مربض الأحرار والثوار
يا معقل العروبة الكبير»[3].

يشير لذلك الناقد مفتاح الشريف في وصفه قصيدة (بئس المصير) للشاعر نفسه بالخطابية، إلا أنه يحاول أن ينحو بنقده منحى آخر ويرى أن الشاعر كان موفقا واضحا في هذا العرض «ولكن معاناته للتجربة –تلك المعاناة المغرقة– [جعلته][4] يغفل عن قيمة صريحة من قيم النضال فيصيب حقده الضرير الأعمى... جوانب هذا الواقع، وجعل القصيدة تكتسب

(1) (حسن السوسي: مكانه من الإعراب ضمن جملة الشعر الليبي الحديث)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 64–65 أغسطس، سبتمبر 1993. ص:225.

(2) مصطفي بن زكري في أطوار حياته؛ ص: 216.

(3) (غدا سيقبل الربيع والمعاناة عند خالد زغبية)؛ الأسبوع الثقافي العدد 215 / 23 يوليو1976. ص: 17.

(4) أضيفت للنص حتى يستقيم السياق.

هذا الطابع الخطابي المثير الذي قضى على فعالية النضال الواعي في سبيل غد أفضل ينعم فيه الشعب العربي بالرفاء والأمن والسلام»[1].

ومع ذلك فإننا نجد ردّا من الناقد إبراهيم زغبية، يدافع فيه دفاعا مستميتا عن النهج الذي سلكه الشاعر في القصيدة نفسها، ويقف بالمرصاد ضد من وصفها بالخطابية، ويقول: «ثم نأتي بعد ذلك إلى قول الناقد: (إن قصيدة بئس المصير بالرغم من أنها استوفت عناصرها الفنية إلا أن نهايتها كانت خطابية)، وهنا يقع الناقد المحترم في مأزق خطير، قد يودي بما تبقى لديه من مفهومات عن حقيقة الشعر، فمما لاشك فيه أن الشعر يعتمد على العاطفة، فالقصيدة التي لا تخاطب الوجدان ليست من الشعر في شيء، وهذه الخطابية التي يشير إليها الناقد هي تأكيد لهذه الحقيقة، فالشعر حينما يخاطب المنطق والذهن يصبح قضايا فلسفية جامدة، ومن ناحية أخرى فإن هذه الخطابية التي تعتمد على السخط والانتقام، إنما هي تعبير طبيعي لهؤلاء الكادحين الذين يتزاحمون حول الموائد بحثا عن بقايا سجار وبعض خبز لإسكات الجوع اللعين»[2].

والواقع أن هذا الناقد قد بنى رأيه على مقدمة باطلة فكانت النتيجة فساد هذا الرأي، وربما كان الدافع لذلك هو التعصب للشاعر ومجاملته وبخاصة وأنه قد يكون من ذوي قرابته لأنهما يحملان اللقب نفسه؛ وبغض النظر عن هذا وذاك فإن قوله: «الشعر يعتمد على العاطفة»، أمر صحيح لا مجال لإنكاره، وهي مقدمته الصغرى، وأما قوله: «فالقصيدة التي لا تخاطب الوجدان ليست من الشعر في شيء« وهي المقدمة الكبرى، فهذا موطن الخلاف، فمخاطبة الوجدان لا تكون عن طريق الأسلوب المباشر والخطابي، لأن هذا الأمر يبعده عن الشعر، ولكن مخاطبة الوجدان تكون بالإيحاء الشعري والتأثير في نفس المتلقي، ومن هنا كانت نتيجته غير صحيحة.

وأما الناحية الأخرى وهي التعبير عن السخط والانتقام، فهذا الرأي نفسه ما ذهب إليه الناقد مفتاح الشريف -سالف الذكر- بل إن النزعة الخطابية والتقريرية حدت بالناقد علي المصراتي أن يصف الشاعر أحمد قنابة بأنه نظّام، ولم يوله اهتماما كبيرا معللا ذلك بقوله: «ولم

(1) (خطوط لدراسة الشعر الليبي)؛ مفتاح السيد الشريف. مجلة الضياء العدد 6 السنة الأولى سبتمبر 1957. ص:30.

(2) (حول الندوة الأدبية)؛ إبراهيم زغبية. مجلة النور العدد 6 السنة الأولى نوفمبر 1957. ص: 22.

أهتم بأحمد قنابة لأن لي رأيا في شعره، فهو لا يصل في مستوى الشعر إلى مستوى إبراهيم الأسطى عمر ولا في مستوى مصطفي بن زكري ولا الشارف، إنه نظّام يشكر على موقفه الوطني أيام الإدارة البريطانية، أعني وقوفه مع المؤتمر الوطني، وكان -تقريبا- شاعر المؤتمر الوطني آنذاك، وشعره من الشعر الآني التحريضي مثل:

شتت الله شملهم شتتونا .....

هذا ليس بشعر، هذا أسلوب خطابي، لكن في تلك الآونة عندما تلقى هذه العبارة في الجماهير تكون كما تلقي عود ثقاب في الهشيم، هذا شعر تحريضي، وشعر طيب مباشر»[1].

في حين يرى خليفة التليسي أن سبب الخطابة والنثرية في الشعر الليبي مرجعها التأثر ببعض الشعراء العرب حيث يقول في دراسة له عن الشاعر أحمد رفيق وأسلوبه: «وليس من العجيب بعد ذلك أن نرى هذه القصيدة التي نظمها رفيق في درنة تسير على نفس النهج الذي رسمه الشاعر الزهاوي، هبوط في مستوى الصياغة إلى البساطة النثرية الواضحة، التي نكتشفها في كثير من قصائده التي كان يقرأها رفيق منشورة في مجلة الرسالة»[2].

بينما يرى محمد الدناع أن أساليب الخطاب والنداء في القصيدة تقتضيه الفكرة التي تقوم عليها وبالتالي يؤدي إلى الخطابية والمباشرة، ففي معرض حديثه عن التوافق التام بين القرائن المقالية والقرائن المقامية في شعر إبراهيم الأسطى عمر يرى أن الشاعر قد حافظ «على عناصر هذا التوافق في أغلب قصائده، ومن تلك القصائد: البلبل والوكر، العصفور السجين، الركب التائه، ويبدو أن الشاعر قد تنبه إلى هذا الربط، فاستخدم أسلوب الخطاب والنداء في(البلبل والوكر) لأنها قصيدة مبنية على الحوار المتخيل أداته طائر لا يسيّج الفضاء الفسيح أمامه، ولا توصد في وجهه أبواب الوطن الغالي، وخلق نوعا من المشاركة الوجدانية مع البلبل وقدمها في صورة فنية كساها الإبداع حسنا»[3].

ومع المسوغات التي ذكرت، فإن على الشاعر أن يتجنب هذا الأمر ليرتفع شعره عن

(1) من حوار مع علي مصطفي المصراتي. مجلة الفصول الأربعة العدد 58، النوار 1992. ص:31.

(2) رفيق شاعر الوطن؛ ص: 53.

(3) (القيمة الوظيفية للكلمة في شعر إبراهيم الأسطى عمر)؛ مجلة الثقافة العربية العدد 3 1991.ص:88.

النثرية والمباشرة، نجد ذلك عند الناقد جميل حمادة في حديثه عن قصيدة(وصايا) للشاعر محمد الفقيه صالح حيث يقول: «إن قصيدة الفقيه صالح تعتبر بحق قصيدة ناضجة ومحرضة في آن، على الرغم من أنها اتخذت شكلا للوصايا حقا إلا أنك لا تشعر فيها ببروز لغة الوعظ المباشر، قد شابهت إلى حد ما لغة وصايا موسى والتوراة وبخاصة حين يقول الشاعر:

أنت إن لم تضيء
أنكرتك المواعيد
وانصرفت عنك أزهارها
فانتبه والوعد يفرد قدامك الأجنحة»[1].

صحيح أن القصيدة تحتوي على بعض الأساليب المباشرة والخطابية التي يتطلبها عنوان القصيدة ولكنها مع ذلك لم تثقل كاهل القصيدة، وعن قصيدة (رسالة سمراء) للشاعر علي الفزاني نجد ناقدًا آخر يسير في المسار نفسه حيث يقول: «يعطينا الشاعر أقوى الانطباعات من خلال مشاعره المعذبة بالغربة والظلام والرحلات المضجرة والحياة المليئة بالتفاهات.. أقول أقوى الانطباعات لأنه يبين لنا شاعرية صادق معذب في مجتمع التفاهة والغربة والظلام، دون أن يذكر كلمة واحدة مباشرة:

ما ألعن الأزمان
إذا غدا سآمة وغربة تمزق الوجدان
يا ولدي الإنسان
أنا سئمت هذه الأسفار
وهذه الشوارع المعتمة الأسوار
وهذه الحدائق التي ترضعها أنهار
وهذه الجبال والجليد من أنوفها ينهار
يا ولدي الإنسان
ما عاد في حدائقي سوى رسائل الأحزان»[2].

(1) (أسئلة القصيدة العربية الحديثة في ليبيا)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 75 يناير 1994. ص: 49، 50.

(2) في الأدب الليبي الحديث؛ أحمد عطية. ص:43، 44.

obeikandl.com

2.2.3. التكرار:

العديد من النقاد تنبهوا لظاهرة التكرار لدى الشعراء وعزوا ذلك إلى ضعف البناء الفني، أو إلى فتور العاطفة، أو محاكاة لأساليب القدماء، أو سطحية الأفكار، أو غير ذلك.. بينما أوجد بعض النقاد المبررات اللازمة في محاولة لإقناع القارئ بملابسات هذه الظاهرة.

وأذكر هنا بعض النماذج من الفريق الأول، حيث نلحظ جميل حمادة يشير لهذه الظاهرة في قصيدة الجيلاني طريبشان التي بعنوان(عن البرنامج اليومي) حين يقول الشاعر في نهاية المقطع الأول:

كنا خمسة لانرى من أمر الأرض سوى الصمت

وفي نهاية المقطع الثاني:

يبيع الصمت وأردية النسوة والعادات السمجـة

وفي نهاية المقطع الثالث:

وأكتب شعـــــرا في (تواليــت) الصمـــــت

ويعقب الناقد على هذه الأبيات بقوله: «وفي اعتقادي لو أن الشاعر لم يكرر مفردة الصمت، وحاول استبدالها بمترادفات لها، لكان ذلك منح القصيدة جمالا وتأثيرا إضافيين، تشبعا بالمرارة من جراء كتابة الشعر في (ذروة الصمت)»[1].

ومع ذلك فاستخدامه للفظة ذاتها في جمل متنوعة، لا شك في أنه يدل على قدرة فائقة في استخدام المفردة بحيث تعطي معاني وإيحاءات مختلفة مما يضفي على النص جمالا فنيا رائعا.

في حين يتحدث الناقد محمد مسعود جبران عن الشاعر أحمد الفقيه حسن بأن له قصائد في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، تحتوي على ألفاظ معادة ومكررة، فيقول: «لا نجد

(1) (أسئلة القصيدة العربية الحديثة في ليبيا)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 75. ص: 45.

obeikandl.com

شاعرنا ينزع كما ينزع المادحون من أعلام مدرسته، الذين أظهروا مدائحهم في أثواب قشيبة من الحنين والشوق للذات الطاهرة، وأثر الدين بشموله في الحياة، أو التصوير الرائع لحالة نفسية تحمل على القول في ذلك، وهي وإن بدت فإنما تبدو خفية فاترة، إذ أن دأبه وديدنه أن يشير في كل قصيدة إلى الإرهاصات والشمائل، وإذا تخلص من ذلك فإنما يتخلص إلى معنى بعيد من الفخر والوطنية، ليعرج في النهاية غالبا وبصورة تكاد تكون هي الأخرى معادة بألفاظها على الدعاء والتضرع الذي يبدو وكأنه تكرار:

صـــلى عليـــه الله مـــا هـــب الـــصبـــا ... وتـــــرنمت بغنـــــائها الـــــورقاء
وعـــلى الكـــرام الآل والـــصحب الآلي ... قـــد كـــان مـــنهم للنبـــــي وفـــاء

أو قوله في قصيدة أخرى:

صـــلى عليـــه الله مـــا هـــب الـــصبـــا ... وتبـــسم الـــصبح المنـــير وأشرقـــا
وعـــلى الكـــرام الآل والـــصحب الآلي ... أبقوا لنـا الـذكر الجميـل منمقـا»[1]

ولكن أول ما يتبادر إلى الذهن، أن هذا الأمر الذي أشار إليه الناقد، لا يعد من قبيل التكرار، وإن وجد في أكثر من قصيدة للشاعر، بل ربما وجد عند شعراء آخرين معاصرين له، وقد أحسن باستخدامه كلمة (كأنه) حتى لا يقحم نفسه في أمر هو غير مقتنع به ومردود عليه، وكان الأولى بالناقد أن يتناول استخدام الشاعر لأساليب وتراكيب القدماء التي شاعت في عصور الانحطاط، وأي غرابة بين هذه الأساليب وبين ما استخدمه الشعراء في العصور المتأخرة عن العصر الجاهلي: من وقوف على الأطلال، ووصف للخمر، والتشبيب في مقدمات قصائدهم؟ إذ الأمر لا يتجاوز إطار التقليد والجري وراء معاني الأقدمين، مما أفقد شعره روح العصر وحرارة العاطفة.

بل هناك من النقاد من يشير إلى أمر يعد أكثر غرابة عند الشاعر نفسه حيث يقول: «ولم يكن الفقيه حسن يكتفي بالجري وراء القدماء ومحاكاتهم، بل كان يجري وراء نفسه أحيانا، فيكرر في قصائده لفظا حينا ولفظا ومعنى حينا آخر، ومن ذلك قوله في قصيدته (شكوى واستنهاض):

(1) أحمد الفقيه حسن: حياته وأدبه؛ ص: 112.

وأحـــر أشـــواقي إلى يـــوم أرى للـــشرق فيـــه زعامـــة ومـــضاء

نجده يكرر ألفاظه ومعانيه هذه في بيت ثان من قصيدته (وطني):

وأحـــر أشـــواقي ليـــوم لم أزل فيـــه أؤمـــل أن يكـــون العيـــدا»[1]

والواقع أن هذا لا يعد جريا وراء نفسه كما وصف الناقد، بل هو من قبيل تقليده للقدماء في استخدامهم للألفاظ والأساليب الدالة على التحسر والتفجع، فمن اللفظة الأولى يتبادر إلى الذهن قول المتنبي:

وأحـــر قلبـــاه ممـــن قـــلبه شبم ومن بجسمي وحالي عنـــده سقـــم

وأما تكراره هذا فيدل على ولعه بهذا الاستخدام، كما يدل على أن الفكرة ملكت عليه زمام أمره، فيحاول التعبير عنها كلما سنحت له الفرصة.

وهناك من النقاد من يتناول التكرار على أساس أنه سطحية في الأفكار، وضعف في الصياغة، كهذا النقد الموجه إلى قصيدة (أبحث عن أنا) للشاعر علي صدقي عبد القادر حيث يقول عز الدين المناصرة: «في المقطع الثالث يقدم لنا الفراق والوداع وكأنهما نقيضان، فلا داعي إذن لتكرار كلمة الفراق بعد الوداع إلا للإيقاع، ويبلغ ضعف الصياغة في المقطع الأخير مداه، فينظم لنا أفكارًا سطحية حيث يكرر أن المطر لغسل الذنوب، وكان من الممكن أن يصوغ المقطع كله في سطر شعري واحد»[2].

ويمكن ملاحظة فتور العاطفة من خلال التكرار، كما جاء في نقد محمد وريث لقصيدة (مع غرة الشهر الهجري) للشاعر عبد ربه الغناي إذ يقول الناقد: «وبعد خمسة أبيات يكرر الشاعر كلمة (كأنك) في أول كل بيت من أبيات تسعة متوالية مشبها إطلالة العام الهجري بتشبيهات منعدمة الحرارة، مثل:

(كـــأن العـــام الهجـــري منـــارة في كبـــد الـــسماء تبـــدد الأحـــلاك

(1) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص:189.

(2) (قرأت العدد الماضي)؛ مجلة الثقافة العربية. العدد 8 السنة الأولى يونيو 1974. ص:118.

وكأنــه آمــال الــشجي تحقــقت .....
..... كأنـه حبيبة تحــن إذا جــاء وتلثــم
كأنــه فــي بصــرنــا وقلوبنــا نشيـد به أعــمارنــا تترنــم)»[1]

ومن هذا القبيل قول محمد مبارك سليم عن قصيدة خليفة التليسي (وقف عليها الحب) حيث يسوق هذا البيت من القصيدة:

وقف عليها الحب كرمــى عينهــا تحلو منازلــة الخطوب حواســرا

ويعقب عليه بأنه «من هذا البيت تنهال علينا الصور كما ينهمر المطر على الأرض القفر ابتداء باللازمة المتكررة (وقف عليها الحب) وانطلاقا إلى باقي كلمات البيت كلمة كلمة»[2]؛ إن ذكره التكرار هنا لا يتعدى تشبيهه له بالمطر في هطوله، وهذا غير صحيح، لأن ظاهرة التكرار في النقد الأدبي الحديث ظاهرة جيدة إذا حسن استخدامها، سواء أكان ذلك في حرف أو مقطع من خلاله يمكن التوصل به إلى نفسية منشئ النص، وما يجيش بها من قلق أو اضطراب أو انسجام أو غير ذلك.

كما أن وجودها في الشعر العربي القديم أفاد تلك المعاني النفسية كما في قصائد المهلهل التي يرثي بها أخاه كليبا؛ وكان الأولى بالناقد أن يتنبه لتكرار حرف الحاء في البيت المذكور وهو جزء من كلمة (حب) للتعبير عما تجيش به النفس من انفعال لهذه الكلمة ومن ثم تكرار هذا الحرف من حروفها.

وفي المقابل لهذا نجد فريقا آخر من النقاد يحاول إيجاد مبررات لمثل هذه الظاهرة، حيث أرجع أحدهم – ظاهرة التكرار لبعض المقاطع في القصائد التي ضمها ديوان (أشواق صغيرة) للشاعر علي الرقيعي– أرجعها إلى الخوف والقلق والاضطراب الذي يعانيه الشاعر من خلال التمدن والغربة والابتعاد عن الروح الشاعرية فمن «خلال قراءة متأنية نلاحظ تشكل الشاعرية باعتبارها هاجسا ملحا في ديوان (أشواق صغيرة)، إذ يتضخم عبر أغنيات الديوان خوف علي الرقيعي الشاعر المرهف الإحساس، وقلقه وهو يستشرف ملامح مستقبل

(1) (نقد قصائد العدد الماضي)؛ مجلة الرواد العدد 9 يوليو / أغسطس 1965.ص:72.

(2) (وقف عليها الحب)؛ محمد مبارك سليم.مجلة لا العدد 23 نوفمبر 1992.ص:51.

نفطي يتمدد بعنف وصلابة على امتداد حياة الناس البسطاء، مبعدا الروح الشاعري إلى غربة غير متناهية، مجهضا وجدانا مدينيا في طور التشكل والنضج، إن الهاجس الشاعري الذي يتغلغل في عمق الديوان تنبئ عنه تلك المقاطع التي تتكرر فيها كلمة الشاعرية بإلحاح يدعو إلى التأمل وإعمال الفكر، ففي قصيدة (أغنية حب إلى أصدقائي) نقرأ قوله: (للعيون الشاعرات الحيية) و(ظل العيون الشاعرية)، وفي قصيدة (إلى فتاة تونسية) نقرأ قوله: (القلوب الشاعرات)»[1].

ومن النقاد من حبذ اخلص من كل هذا، وأرجع الأمر إلى ثراء قاموس الشاعر اللغوي وامتلاكه زمام اللغة ومفرداتها، كما في نقد جميل حمادة لقصيدة (هذيان) للشاعر محمد الكيش الذي يعقب على هذه القصيدة بأن الشاعر في كل مقطع من نصه كان «يغير اسم الإله دون أن ينحرف عن المعنى الذي أراده الشاعر وهذه في حد ذاتها تؤكد ثراء في قاموس الشاعر المفرداتي ربما لم نكتشفه من قبل، فهذا الإله تارة هو إله الخوف، وتارة أخرى اسمه إله الفزع، وتارة ثالثة إله الليل والظلمة والعتمة... إلخ، لقد أفلت محمد في نصه من الوقوع تحت طائلة تكرار (اللازمة) الشعرية الحديثة التي قد تبرر له القصيدة نفسها ومضمونها، فلو فعل ذلك وكرر(إله الخوف) على سبيل المثال، أو كرر مقطعا في نهاية القصيدة أورده في بدايتها، فقد يكون الأمر عاديا، بل بالتأكيد سيكون كذلك ولن تفسر على أنها ضعف في البناء النصي على اعتبار أنها مدخل لموضوعه الأصلي»[2].

ومن التحليل الطريف لظاهرة التكرار ما تناوله نجم الدين الكيب في قصيدة (المرافعة) للشاعر عبداللطيف المسلاتي حيث يرى أن الجديد في هذه القصيدة هو «أن الشاعر قد ختمها بترديد (أحد – أحد – أحد) وهذه الخاتمة تقبل في تفسيرنا معنيين اثنين: الأول: يعني الإصرار على المبدأ، استعار له نص الكلمة (أحد) من فم المؤمنين الأول في الإسلام، الذين أبوا أن يصيخوا السمع لجلادي قريش، الذين يطلبون منهم الارتداد عن دين محمد، رافعين في وجوههم عصيهم الغليظة، أما المعنى الآخر لهذه الخاتمة فربما يقصد الشاعر أن الوطن العربي كتلة واحدة لا تتجزأ، أو لا تقبل التقسيم، وترديد كلمة (أحد) هنا هو من باب التأكيد

(1) (شاعر الأغنية)؛ نورالدين خليفة النمر. مجلة الفصول الأربعة العدد 59 الربيع 1992. ص: 124.

(2) (محمد الكيش: احتفاء بالمغامرة استحضار للأسطورة)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 60 مايو1992. ص: 53.

على الوحدة برغم التجزئة والانقسام الواقعين بالفعل! والمعنى في كلتا الحالتين جميل ومبتكر:

رجما بالغيب أحيطك علما
من خافك لا تأمنه
لأنك واحد والله أحد...»[1].

ومع ذلك فليس هناك ما يمنع إرادة المعنيين معًا، لأن الوحدة التي نادى بها الشاعر ينبغي أن تقوم على أساس الإسلام، الذي يدعو إلى الوحدة ونبذ الفرقة قال تعالى: ﴿وأن هذه أمتكم أمة واحدة﴾[2] حيث أبرز هذا المعنى في القصيدة بقوله: (والله أحد) يبدأ الأمر بوحدانية الله ثم وحدة المسلمين فوحدة الوطن العربي الكبير.

إن الشعر الحديث قد يستغلق على القارئ العادي، ولكن بعد التمعن والتروي وربطه بعلاقات أخرى يظهر المراد منه، وهذا من عوامل خلوده وبقائه، يحمل إشعاعات وإيحاءات غير محددة الدلالة، يمكن للنقاد استخلاصها من خلال ثقافتهم الواسعة، واطلاعهم المستمر على أساليب الشعراء والتمرس بها، أما أن يصل بنا المطاف إلى هذه النهاية الأليمة وهي وسم الشعر الحديث بالغموض، يصدر هذا الحكم من ناقد، فهذا يدل على أحد أمرين لا ثالث لهما: إما أن هذا الكلام ليس شعرًا وإنما مجرد هذيان، أو أن الناقد لا يملك الأدوات والمناهج الكفيلة بتوضيح وتحليل مثل هذه النصوص.

3.2.3. السخرية[3]:

إن للسخرية أغراضا عديدة يعمد إليها الشعراء، ولكن هذه الأغراض أحيانا تكون واضحة لا لبس فيها ولا خفاء، بحيث لا يتعذر فهمها وتفسيرها ومعرفة المراد منها للقارئ

(1) جذور القومية العربية في الشعر الليبي المعاصر؛ نجم الدين الكيب. الطبعة الأولى1987. الدار العربية للكتاب ليبيا ـ تونس. ص:103،104.

(2) سورة المؤمنون؛ من الآية: 52.

(3) السخرية: الهزء والتهكم، وهي من الأساليب المستخدمة في الأدب العربي القديم والحديث على السواء، وقد اشتهر الجاحظ بهذا الأسلوب وبخاصة في كتابه البخلاء.

والناقد على السواء، وأحيانا يشوبها الغموض ولا يدرك كنهها إلا ذوو الخبرة من النقاد، وأيا ما كان الأمر، فإن أسلوب السخرية عندما يترفع به الشاعر عن القدح في أعراض الناس، ويتجاوزه إلى تقبيح بعض العادات السيئة أو الخصال الذميمة بغية تجنبها، أو مهاجمة المستعمر وتصوير جرائمه في أبشع صورة، فإنه في هذه الأحوال جميعها يكون قد آتى أكله من إيحاءات ودلالات وظلال وصور قد تعجز الأساليب الأخرى عنها.

وقد أحسن جميل حمادة في تناوله لقصيدة (تداخل) للشاعر فرج العشة حيث استطاع الولوج إلى أعماقها وتقديمها للقارئ بشكل مثير، ناهيك عن إثارتها وإيحاءاتها الخاصة، إذ يرى أن في هذه القصيدة مثلا «درجة هائلة من التهكم المرّ في حلق الشاعر، حيث جعل يصنع من المأساة مجالا للدعابة الدعائيــة ذات السخرية المأساوية:

هدوء الآن، أبعدوا أطفالكم عن الشاشة
صـــــــبرا...
شاتـــــــيلا...
تعرض أطفـــالها
بيان كان في السابعة
يتهجى مطلع الثامنة
عندما دخلوا المخيم
رسـم زهرة برتقـــال
وسقط سهوا في الرحيـق
سقطت قنبلة في علبة الألوان
هدوء الآن.

إنه يصنع دعاية أو بيانا بلغة غاية في التهكم، برغم عدم قدرته على نسيان المأساة وتجاوزها ابتداء من (كان في السابعة/ عندما دخلوا المخيم/ سقط سهوا/ سقطت قنبلة في علبة الألوان) مرورا بـ(بين شفتي ونهدك مجزرة) هنا تعميق للمأساة وكأنها حالة مستحيلة، الانسجام غير ممكن، التوفيق مستحيل بين اللذة في مشاهدة النهد وبين المجزرة ومشاهدة القتل»[1].

(1) (أسئلة القصيدة العربية الحديثة في ليبيا)؛ مجلة الفصول الآربعة العدد 74/ 1993. ص: 64، 65.

على هذا النمط، وعلى ضوء هذا النقد يجب أن تحلل الأعمال الساخرة خدمة لقضايا الوطن والإنسان.

ويشير الناقد عبد الجواد عباس إلى قضية وطنية ولكن دون تحليل كاف، من خلال حديثه عن الشاعر رجب الماجري وشاعريته فيقول: «وإذا كان في الأبيات السابقة قد أعلن عن تذمره[1] بطريق الرمز فإنه كثيرا ما يعلن عن ذلك التذمر عن طريق التصريح لا التلميح كقوله عن الانتخابات بأسلوب ساخر:

سـوق الـضمائر وهـي رائجـة ... أثمانهـا هبطـت لـدينار
والانتخـاب الحـر قـام عـلى ... قـدم وسـاق بـين تجـار
إن لم تكـن كفئـا فـلا حـرج ... وضـع الجنيـه بكـف سمـسار
فإذا بلغت (ألـف سنـت) محترمـا ... فاحكم فأنت البائـع الشـاري[2]

وكان الأولى بالناقد في هذا المقام، أن يحلل ويبين زيف الانتخابات، من خلال هذه الأبيات، وأنها باتت عديمة الجدوى، إلا إذا رأى فيها توحي به ما لا يحتاج إلى توضيح ومزيد بيان.

بينما أبدع الناقد خليل أحمد خليل في تقديمه لأبيات للشاعر حسن السوسي من قصيدة له بعنوان (الذهب) التي وردت في ديوانه (نماذج)، فبالرغم من أن القضية التي عالجها في هذه الأبيات ليست ذات أهمية كبرى، لا يرى فيها الكثيرون ما يدعو إلى الاستغراب أو ما يدعو لمحاربتها، إلا أن براعة الناقد حولت تلك القضية الخاصة إلى قضية عامة من خلال تصوير الشاعر لها، حيث يرى أن «أسلوب الشاعر في التهكم والفكاهة يقوم على تضخيم الحدث والمبالغة في وصفه، وفي وصف الأشخاص، وفكاهته هادفة في معظم الأحيان، ينبغي من خلالها تقبيح بعض العادات الاجتماعية الضارة، والأخلاق الذميمة كالتباهي في هذه الصورة التي رسمها بحذق ومهارة لصاحب السن الذهبي، الذي يريد إظهار تألقها في فمه:

(1) في الأصل (تضمره).

(2) (رجب الماجري: شاعرية ورأي)؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد 79/ 1995. ص: 157.

وهــو مــن أجــل أن نراهــا نــراه دائــم الــضحك، دائــم الهــذيان
فاغرا فاه، كاشـرا عـــن نيـــوب كنيـــوب الذئاب والجـــــرذان
مثل ذي الفالج الـذي مســـه الضـــ ـــرّ فمالت عن وضعها الشفتان»[1]

ومن الهجاء اللاذع والسخرية المُرّة، ما نجده في شعر أحمد رفيق عن الفقهاء، حيث يشير طه الحاجري لهذه الظاهرة في شعر رفيق وأسلوبه الساخر بأنه «يتناول هؤلاء الفقهاء أو المتفاقهين بأسلوبه العابث الساخر وذلك في قصيدة بعث بها إلى الأستاذ محمد محمد بن عامر، وتعرض في سياقها لطائفة منهم كانت قد أثارت ضجة نقد وتحامل على كتاب له في الفقه عند إصداره فيقول:

مــنهم (فقيــه الــرز) مــا في عقلــه المنحــوس إلا الكــرش والمنفــاح
أبــدا تــراه عــلى الموائــد حائمــا لـــلازدراد كأنـــه تمـــساح
والآخــرون ومــنهم الزمــزاك والـــ حـــبراك والـــشوماد والـــصياح
تبعــوا الهــوى فأضــلهم ورماهمـــو بفـــضيحة إن الهـــوى فـــضاح

هؤلاء الذين صُوروا عند رفيق بهذه الصورة وساء رأيه فيهم على هذا النحو، وكان منهم عملاء للمستعمر في هذه المرحلة، يأتمرون بأمره ويزينون أفاعيله ويعملون لحسابه، وبذلك كانوا هدفا لشاعرية رفيق، فهاجمهم هجوما موجعا، بأسلوبه العابث وتصويره الساخر»[2].

بينما يرى خليفة التليسي أن رفيقا يستعمل في هجائه السياسي ألفاظا سوقية مبتذلة، لا تختلف عن الشتائم التي يتبادلها العامة في الأزقة والحانات، إذ ليس فيها صورة فنية، ومع ذلك فإن الناقد يستثني من ذلك أمورًا منها ما ذكره عن رفيق من أنه: «يبدع أحيانا إذا لجأ إلى أسلوب الوصف الكاريكاتيري[3]، كقوله يصف بطيخة وصفا هجائيا، ويحقق في وصفه لها غرضين من الهجاء: هجاء البطيخة، وهجاء العقلية الحاكمة؛ ولكنه لم يطل الوقوف عند هذا

(1) (قراءة في نماذج حسن السوسي)؛ مجلة الثقافة العربية العدد 2/ 1986. ص: 63.
(2) (رفيق في مراحل حياته الأولى)؛ مهرجان رفيق الأدبي. ص: 47.
(3) المراد به الوصف الساخر.

النوع من الوصف الكاريكاتيري بالرغم من أن مزاجه يميل به إلى الفكاهة والسخرية، ولو تبع هذه الطريقة لكان شعره الهجائي قد ارتفع إلى المستوى الفني»[1].

وبهذا نلحظ أن العديد من النقاد قد درسوا التراكيب والأساليب الهزلية الساخرة، وحاولوا أن يوضحوا جوانب السخرية، ويعطوا المبررات للشاعر في استخدامه لمثل هذه الأساليب.

4.2.3. ظاهرة الاستطراد[2]:

إن الاستطراد من الظواهر الأسلوبية التي اشتهر بها الأدب العربي شعره ونثره منذ القدم، إلا أن وجوده في النثر أكثر، وتعرض له النقاد القدامى والمحدثون بالدراسة والتمحيص، فطورًا يرون أنه عيب من عيوب الأديب، إذ يشتت ذهن القارئ ويذهب به بعيدا عن صلب الموضوع المراد دراسته، وطورًا يرون أنه دلالة على تمكن الأديب من ناصية اللغة، وأخذه بزمامها، وصدى لثقافته الواسعة، وهذا ما عليه أغلب النقاد والأدباء.

ومن هذا القبيل نقد سالم العوكلي لقصيدة (طريق) للشاعرة رؤى أحمد، في قوله: «الاستطراد الذي يلاحق الإغراء اللفظي، يفقد النص صوته المهموس المؤسس على واقع صاخب، حيث القاموس الهلامي[3] والمفردات الناشئة التي لا يوجد مبرر لدخولها إلى النص سوى أناقتها، يربكان المتلقي أمام فتوة اللغة»[4].

ومع ذلك فهو يحاول إيجاد مبرر لها في هذا الاستطراد إذ يرى أن هذا «الاستطراد بقدر ما هو مأخذ على القصيدة إلا أنه واقع أيضا يجسد الحالة التي انطلقت منها الشاعرة، حيث بمحاولتها كتابة نص يملك هذه الثروة اللفظية تعلن عن أنها جديرة بأن تختار هذا الطريق وبأنها قد تصل»[5].

---

(1) رفيق شاعر الوطن؛ ص: 102.

(2) معنى الاستطراد: الانتقال من موضوع إلى آخر لأدنى ملابسة بينهما؛ انظر: المعجم العربي الحديث لاروس ص: 83.

(3) كتل هلامية لا شكل لها. انظر المرجع السابق ص: 1255.

(4) (الحلم بين الانتظار والفعل)؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد 72، 73. ص: 149.

(5) المرجع نفسه. ص: ن.

ثم نجد الناقد نفسه غير مقتنع بهذا المبرر فيتردد في حكمه السابق ويحاول أن يستدركه بقوله: «ولكن في قصيدةٍ تملك هذه الكثافة من الصور الحسية والبصرية، وتملك هذا الإيقاع المتصاعد، يصبح هذا الاقتحام النرجسي لِلُغَة زائدة إسرافًا في تأنيفة قصيدةٍ تحلُلُ ببساطةِ الانسياب جمالَها وعمقها بإبراز وجهها الطبيعي، والتَخلص من المكياج اللفظي مثل: (مياه النبالة والاستحقاق) و(مجمع التوازن) و(انهيال اللحظة الموقوتة)...إلخ»[1].

(1) (الحلم بين الانتظار والفعل)؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد 72، 73. ص: 149.

obeikandl.com