4ـ الاتجاه الفني

1.4. الصورة الشعرية

تؤدي الصورة الشعرية دورًا رئيسا في الشعر «والشاعر هو الذي يخلق هذه الصور من مواد الحسن الغفل، وبخاصة الصور القوية، إنها تتولد من تقريب الشاعر -تقريبا تلقائيا- بين حقيقتين جد متباعدتين، يقف عليهما بفكره وخياله.

فإذا كانت الحواس وحدها هي التي تجيز الصور الشعرية وتستحسنها، فإن هذه الصور لا قيمة شعورية لها، لأن الصور الشعرية تضعف كلما انحسرت في نطاق الحواس»[1].

وقد قسم جل النقاد والدارسين الصورة الشعرية إلى قسمين: صورة جزئية (فرعية)، وصورة كلية (محورية). ومع ذلك فالعلاقة بين الصورتين واضحة وقوية إذ إن «الصورة الجزئية في الأدب تؤلف وحدة هي الصورة الكلية، وهذه الصورة الكلية جديدة كل الجدة في الفن، لأنها لا وجود لها في مجموعها في الطبيعة، لأن الفن لا ينقل الطبيعة كما هي»[2]، كما أنها تساعد على إيضاح الصورة الكلية المحورية، بحيث تتكاثف لضمان الوحدة الفنية أو العضوية في القصيدة[3]، وما الصورة الشعرية في معناها الجزئي والكلي إلا وسيلة فنية جوهرية لنقل التجربة الشعرية نقلا صادقا فنيا وواقعيا.

وقبل أن أخوض في بيان كيفية تناول النقاد للصورة الشعرية بقسميها، ينبغي أن أعرض

---

(1) النقد الأدبي الحديث؛ محمد غنيمي هلال. ص: 424.

(2) المرجع نفسه؛ ص: 440.

(3) الصورة الشعرية، ساسين عساف، دار مارون عبود، 1985، ص: 73.

obeikandl.com

للمؤثرات في الصورة إذ إنها تجربة نفسية يعيشها المرء، وتكشف عن باطنه الخبيء[1] لذا ينبغي أن تشتمل الصور الشعرية على «مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية، فإنه لا يصح بحال الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء من مرئيات أو مسموعات أو غيرهما، دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته، وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطا بذلك الشعور كانت أقوى صدقا وأعلى فنا»[2].

ولقد درج العديد من النقاد إلى بيان أسباب ضعف بعض الصور الشعرية، ومنها ضعف اللغة من ذلك ما نجده عند طاهر عمران الذي يرى أن بعض الشعراء قد ظلت قصائدهم لا تحمل من روح المدرسة الشعرية المعاصرة إلا شكلها، ومحاولة تقليدها ومحاكاتها في صور باهتة فاترة، برغم روعة المناسبة التي يكتب عنها الشاعر، ثم يستدل على ذلك بقصيدة (وذهب تتار هذا العصر) للشاعر علي صدقي عبد القادر التي يقول فيها:

وجاء يوم الثورة العظيم
لم يبق صخر شامخ في وطني إلا وسار
في موكب الثوار
وصار (تاج الملك) مثل البيض مثل الخبز سلعة تباع
ويصرخ البائع (سعر التاج) سعر البيض خمسة قروش
وبالمساء بيعت البضائع المعروضة
لم يبق غير (التاج) مهملا على الطريق
ملقى مع الأوراق والأكياس والقشور.

ويعقب على هذا المقطع بقوله: «وبعد فأية صورة يقدمها لنا علي صدقي عبد القادر في سلة المهملات، فالشاعر يملك التجربة الشعرية الصادقة، ولكنه لم يستطع - رغم محاولته المخلصة - أن ينقلها إلينا بكل إيحاءاتها ودلالاتها بسبب تلك اللغة الضعيفة التي لا تصلح أن تكون لغة شعر جيد»[3].

(1) الخبيء: ما عمي من شيء ثم حوجي به.
(2) النقد الأدبي الحديث؛ ص: 444.
(3) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص: 206، 207.

وهناك من أرجع ضعف الصورة الشعرية إلى السطحية والتقريرية، وهو أمين مازن الذي يرى «أن هذه النظرة الكسيحة -والتعبير هنا مجازي محض- جعلت الشاعر وهو على ما هو عليه من المعاداة للوجود الاستعماري طوال تاريخ ما قبل الثورة، لا يجد صورته العميقة في شعر علي صدقي فلا يجد في تصويره سوى الملابس القديمة والتصرفات الشخصية ليتخذ منها مآخذ على الوجود الأجنبي، وهكذا تضيع التجربة الشعرية في عوالم التسطيح والتبسيط، وتختفي أي رؤية يمكن النفاذ من خلالها إلى عالم ما:

في فجر يوم راقص الأضواء
قد خرج الجندي ذو القبعة السوداء
تجر ساقاه السراويل الكبيرة
رسمت فوق ظهره: القرصان لن يعود
علقت فوق صدره: لافتة الإجلاء
نقشت فوق عينه: ليبيا تواجه النار
مضى يجر قبره بلا رجوع
ويمضغ الكفن...»[1].

ومن هذا القبيل قول طاهر عمران عن قصيدة علي صدقي (أعداء الكلمة):

إنهم يخشون حتى الكلمة
ولها يبنون أسوارًا وسجنا
بيد معروقة مرتعشة
فاح منها عرق الإثم الكريه
عرق الجيل الذي في فمه ثدي الخطيئة
حملوا أشراكهم سَدُّوا الطريق
وعلى أكتافهم ليل مريع
وصليب وحبال
ورؤوس تتدلى بالحبال

(1) قراءات في الشعر المعاصر؛ أمين مازن. مجلة الفصول الأربعة. العدد 34. 9 / 1986 ص: 62.

obeikandl.com

إذ يقول: «وعلاوة على ما في هذه الأبيات من نثرية وتقريرية، فإن الشاعر لم ينجح في أن يصور لنا مرارة إحساسه الحقيقي بالجيل الذي تحدث عنه، بل قدمه في صورة فاترة باهتة مستهلكة»[1].

بينما يتحدث أمين مازن عن المقطع نفسه متجاوزا السطحية والتقريرية، إلى المفاجأة التي يرى أنها هي التي أضفت على هذه الصورة حيويتها وصدقها، إذ يقول: «حقا إن الشاعر يفلح في ملامسة بعض الأجواء الشعرية وهو يطرق بعض التجارب على نحو ما نرى في تصويره للواقع الذي ران على البلاد في فترة ما قبل الثورة بقليل، حتى إذا ما قدر لهذه الثورة أن تقوم كانت بمثابة المفاجأة التي كذبت الكثير من الحسابات، وخالفت الكثير من التوقعات، إنه يفلح في التعبير عن هذه النقلة الكبيرة وذلك من خلال الصورة الشعرية الصادقة»[2].

ولكلٍ وجهة !! حيث ينظر طاهر عمران إلى أن هذه الجمل والتراكيب البسيطة لا تواكب عظَمة الحدث فطعن في هذه الصورة الشعرية، بينما يذهب أمين مازن إلى أن الشاعر يعد من أنصار السريالية».

وهناك من يرجع ضعف الصورة الشعرية إلى التقليد المشوه، من هؤلاء طاهر عمران في دراسته لشعر علي صدقي عبد القادر الذي يرى أن الأمر عنده لا يقتصر على ضعف الصياغة «وإنما يضاف إليه غرابة خياله، وهي غرابة تتمثل في تصيده صورًا غير مألوفة تنبو عن الذوق الفني، وتنأى عن واقع الصور الشعرية كما تتجلى في التراث القديم والمعاصر، وقد كان الشاعر – فيما نظن – يرهق نفسه في البحث عن هذه الصور وتعقبها ورسمها – بقريحة مكدودة مجهدة – دون أن يعطي لغته الشاعرة دفعا من الأصالة والتوتر، من ذلك قوله في قصيدته (أأعطيت أرضك شيئا؟) التي ألقاها في مؤتمر الأدباء العرب في القاهرة سنة 1968، يقول:

إذا أنت لم تعط أرضك

(1) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص: 139، 140.

(2) قراءات في الشعر المعاصر؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد 34. 9 / 1986 ص: 61.

رموشك خيمة
بحر الظهيرة
تظلل أبناء شعبك
فما أنت مني
إذا أنت لم تعط أرضك
شرايين قلبك
وتزجي على الكف مفتاح عمرك
فلست تحب بلادك
إذا أنت لم تبك حتى عظامك
وتفرح بكل دمائك
لأرضي، لأجلي، لأجلك
فلا تتكلم.

ففضلا عما في هذه الأبيات من مآخذ لغوية وأسلوبية، فإن الشاعر فشل في أن يبهرنا بصورته الشعرية التي أجهد نفسه في خلقها، فإذا هي ممسوخة مشوهة رغم روعة المعنى الذي قصرت أداة الشاعر على أن تقدمه لنا في صورة أفضل»[1].

وسار على هذا النهج أحمد الفيتوري في نقده لقصيدة (توجيهات القمر) للشاعر فرج العشة حيث «يبدو القول مرتكزا وتختفي الشعرية والقول يتمطى في صيغ مألوفة، ويكشف عن رؤية جاهزة:

لا يكفي أن نمد أيدينا متضرعين
إلى السماء يجب أن نقطف النجوم

وهذه القصيدة أكثر ولاء للتقليدي رغم أنف الأماني الطيبة، وبهذا الولاء تفقد حتى تقليديتها، إنه يستبدل القمر بالمصباح الكهربائي و(يغلي شعره من رواد الفضاء) ثم يقلب (فرويد) ليوقفه على قدميه، ويقدم البديل الدليل أصدق الأنبياء.

(1) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص: 207، 208.

obeikandl.com

وفي الأخير لا تقول القصيدة أي قول حين يغيب الشعر، هكذا تبدو الفكرة الغائمة وراء سذاجة الصور، ويتمطى الكسل الشعري أمامنا بوضوح فتتجلى أحلام (الفرسان الثلاثة):

عصرنا قصر مأهول بالأشباح
حضارة الإعلان
طاحونة أضواء
شهرن الشعر الرديء
وافترضنا معركة».

ربما يكون الناقد على حق في نقده لتقليد الشاعر وبخاصة استبدال بعض الصور القديمة بأمور عصرية، فهذا سبب مباشر في إضعاف الصورة لديه، وكان بإمكانه تجنب مثل هذا الأمر لو استخدم صوره العصرية بعيدا عن التقليد والمحاكاة؛ ولكن الناقد جانب الصواب في نظرته إلى الفكرة الغائمة التي تبدو وراء الصور الساذجة، لأن السرياليين يعجبون «بالصور التي تدل على سذاجة كالطفولة الخالصة، لأنها تكشف برهة عن الفطرة التي تشف عن حالة لا شعورية أولية»[1]. هذه هي أهم المؤثرات الفنية في الصورة الشعرية، ومن ثم سأتناول الصورة الشعرية بقسميها: الجزئية والكلية.

1.1.4. الصورة الجزئية (الفرعية):

وتهدف الصورة الجزئية إلى أمرين[2]:

1.1.1.4. تصوير أمر واقعي والتركيز على جزء منه منفصلا عن بقية الأجزاء الأخرى، وذلك لغرض بيان ما في هذا الجزء من جمال أو قبح أو لزيادة الاهتمام به أو غير ذلك.

فمن هذا القبيل ما أورده زياد علي في معرض حديثه عن قصيدة (رؤيا) بديوان تذاكر الجحيم للشاعر محمد الشلطامي، التي يقول فيها:

(1) النقد الأدبي الحديث؛ ص: 426.

(2) انظر: الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر؛ د. عدنان قاسم. ص: 246.

وعينا من أحب ركام طين

حيث يقول الناقد: «الشلطامي يرى هذا الإنسان يعيش عدم وضوح الرؤية كان هذا بالأمس، وكان يعيش الشعور بالفراغ، لاشيء يملأ ما حوله حتى عالمه الشاعري مَعْدُومٌ مُصَادَرٌ حتى عالمه الحزين»[1]؛ فهذه صورة جزئية التقطها من الواقع الخارجي للتعبيرعن حالة الحزن والذهول التي يعانيها المحبون.

ويقول خليل أحمد خليل عن شعر حسن السوسي: «ولننظر إلى هذه الصورة الطريفة التي يرسمها لسمراء فاتنة:

حوريـــة ســـمراء في نظراتهـــا لـين الـضعيف وعـزة المتفـوق
خطرت وقد لعب الدلال بعطفها فكـــأنما ســـقيت بـــماء الزئبـــق

ولنلحظ المقابلة بين الضعف والتفوق وكيف أن الأول يغري والآخر يشمخ ويتدلل، ولنلاحظ كذلك ما يوحي به البيت الثاني من الحيوية والتموج والليونة»[2].

ومن تلك الصور الطريفة ما أشار له الناقد نفسه في شعر الشاعر حسن السوسي وهي أن «الشاعر لا يترك شيئا من مظاهر الحسن، ومقومات الوسامة دون أن يصفه، حتى الخال مثل قوله:

وقـد زاد في حـسن هـذا الحبيـــ ـــب خـــال يلـوح عـلى أنفـه
كـــأني بـــه حـــارس ســـاهر عـلى الثغـر يمنـع مـن رشـفه

وقد استطاع بفنه الدقيق أن يركب من مكان الخال على الأنف وقربه من الثغر صورة لحارس يمنع من رشف شفة الحبيب؛ إن الشاعر الهائم حول منابع الجمال، ومسارح الإلهام والخيال، لا ينسى الحب ولا تفوته خاطرة من دقائقه البديعة:

(1) والكلمة أطول عمرا؛ زياد علي. ص: 92، 93.

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

فكيـــف أطيـــق أن أنـــسى وقلبـــي قلـــب فنـــان»[1]

ومن الصور الجزئية وصف الربيع الذي استمد منه الشاعر صورا واقعية مزجها بأمور نفسية سيطرت على إحساسه ومشاعره، ما نجده في نقد فاطمة نداف لشعر خالد زغبية: «ونرى حذر الشاعر حين يريد أن يصور حقيقة الربيع الذي ملك عليه إحساسه في مفترق طريق وخوفه من الانطلاق في رحلته لشعوره بالعظمة في أعماقه أمام التفاهة التي تمارس الحياة الواقعية من خلالها:

في قلبي.. تنمو أدغال وحشية
يمرح فيها حزن داعر
يغتال الأشواق الحلوة
يحجب عنا الضوء الغامر
كالموج المهتاج الظافر

وهنا نلحظ أن الجوانب الذاتية قد عكست أبعادا اجتماعية حتى في الحالات التي يستند فيها الشاعر إلى أرضية ذاتية خالصة»[2]؛ فأين الربيع في هذا النص؟ فهذا المقطع يصف الوحشة والحزن والاغتيال والظلمة.

هذه الصور الجزئية عادة ما تكون جزءا من الصورة الكلية التي تمثلها القصيدة أو مجموعة المقاطع، يتضح ذلك في نقد عدنان يوسف سكيك لمقطع من (قصائد عن البذور والحب والحرية) من ديوان مواسم الفقدان للشاعر علي الفزاني الذي يقول فيه:

فقدت في عيونك الفقدان
كاذبة فهذه ليست بأزمن الأمان
هذي عصور محنة الإنسان... إلخ

ويعقب الناقد على هذه القصيدة بقوله: «فالصورة الشعرية للقصيدة ليست كما ترى في

(1) المرجع:ن، ص:ن.

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

obeikandi.com

الوهلة الأولى، والنظرة السطحية ممزقة غامضة بلا إطار فني؛ فالقصيدة في حقيقة الأمر وحدة شعورية نفسية متكاملة مترابطة منسجمة، تبدأ بالمرارة والألم والرفض والتحدي، وتنتهي بالمحبة والألم والبعث العنيف الذي يحمل في طياته العواصف والرعود والردى»[1].

مثل هذا الإيحاء يؤكد عليه الناقد خليل حسونة بقوله: «في لوحة (زوبعة) يقول محمد الفقيه صالح:

حدقت هذا اليوم في المرآة
كانت المرآة زوبعة
وكان وجهي ضاحكا
أو باكيا
أو ضاحكا وباكيا معًا..

لا نستطيع أن نؤكد أو ندعي أن الشاعر لم يوفق في اختيار (الزوبعة) فعلا تغييريا، لأن التغيير الأشمل يكون كالسيل الجارف، والفعل الأقوى كالعاصفة مثلا، وما يغفر للشاعر هنا أن صورته جزئية (لوحة صغيرة موحية) تشكل مع لوحات أخرى في القصيدة الإيحاء الكلي بالفكرة والعاطفة الأشمل»[2].

ومن تلك الصور الجزئية الجميلة الموحية ما يراه أحد النقاد في نقده لشعر خديجة بسيكري وصورة القلق التي اكتنفت أحد المقاطع الشعرية، إذ يرى أن قلق الشاعرة هو «قلق من نوع مغاير، قلق المرأة العربية التي تنتظر فارسها، ولذلك هي (امرأة لكل الاحتمالات) إنها تكتب قصيدة قلق الانتظار، تلك المرأة التي تنتظر الفارس تسند خدها الشاحب على زجاج النافذة، الذي يتورد حين يراه (الزجاج) مقبلا، قصيدة خديجة بسيكري هي قصيدة محملة بالصور والحالات المتباينة للمرأة، صور للانتظار كما هي صور للشهوة تقول خديجة:

ومن طول ما انتظرته
مسندة إلى النافذة

(1) التمزق والتلاحم؛ عدنان سكيك. مجلة الفصول الأربعة العدد 9 / مارس 1980. ص: 109.

(2) محمد الفقيه صالح والفعل التغييري في الشعر؛ خليل حسونة. مجلة الفصول الأربعة العدد 80 / 1995 ص: 37.

obeikandl.com

خدها الشاحب
تورد الزجاج لما رآه مقبلا.
هذه هي صورة انتظار الفارس البعيد»[1].

وعندما يبتعد الشاعر عن الخطابية والشعارات الصارخة ويلجأ إلى المناجاة والمونولوج الداخلي والصور الواقعية النابعة من مباشرة الواقع يكون شعره أقرب إلى الكمال الفني وإلى التأثير في المتلقي[2].

نجد هذا الأمر جليا في ديوان (قصائد مهاجرة) للشاعر علي الفزاني «فعندما يطالعنا محتجا هذه المرة برؤى الفقر والقهر في بلاده فإنما يقدمها لنا من خلال صور شعرية واقعية في تتابع جميل وإيقاع سريع، فالفقر نراه من خلال عيني طفل ذابلتين يأكل التراب، والقهر يأتينا من الأرق ودمار الروح، هذا كله وغيره يأتي من خلال قصيدته القصيرة (نزيف القلب):

بدماء القلب في ليل السهاد
وخيوط التبغ في وحدتنا عبر الليالي
ودمار الروح يا أختي على درب المحال
بنزيف القلب في ليل السهاد
سطريها في جدار الدهر ذكرى ستعاد
وإذا لاقاك طفل ذابل العينين يقتات رماد
فأقرني ملحمة الأحزان هذي
اقرئيها
فهي إرث السند باد»[3].

كما نجد شبيها بهذا ما أشار إليه الناقد محمد مسعود جبران في شعر أحمد الفقيه حسن (الجد) بقوله: «ومما يدل على التجارب العاطفية الحقيقية في شعر نسيبه الذي لا يخلو في

(1) أسئلة القصيدة؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 75 يناير 1994. ص: 48.
(2) انظر: في الأدب الليبي الحديث؛ ص: 42.
(3) المرجع السابق ص: 43.

مواضع من عنصر التجربة الشعرية، الأبيات التي يصف فيها فاتنه حينا أو وداعه وبعده حينا آخر، ويصور ما كان يلاقيه من لواعج وضنى، وهو ملمح يبعد عنها وعن النص... صفة (التلفيق) أو أنها مجرد لون من (اللهو الفني) فحسب، من ذلك قوله:

أرى التوديع قد أبدى أواري وأخفي وهو يبدي ما أواري
ألا أيها الوابور مهلا فسيرك لم يكن إلا بناري

وقوله:

لي في الفؤاد بقية خلفتها أودعتها يوم الرحيل مودعي
وأظنها لا بل يقينا إنها قلبي لأني لا أرى قلبي معي»[1]

2.1.1.4. نقل الواقع الخارجي كاملا بجميع أجزائه.

وفي هذا الجانب سلك كثير من الشعراء ومن ورائهم النقاد سلوكا متمايزا اعتمدوا فيه على ثقافتهم الشخصية وعلى البيئة الأدبية التي تأثروا بها، وإذا كان هناك من مأخذ يؤخذ على هؤلاء كلفهم بتشبيه المحسوسات بعضها ببعض والوقوف عند هذه الصور والتشبيهات الحسية الجامدة؛ من ذلك ما نجده في نقد محمد مسعود جبران للشاعر أحمد الفقيه حسن (الحفيد) إذ يرى أنه قد جارى «القدامى في المعاني والألفاظ وأخذ بمذهب بعض النقاد الذين لا يرون حرجا في تصوير المحسات بإبراز الخصائص الجسمانية للمرأة، فألفيناه يفعل في تصويره كما يفعل النحات أو الرسام في التجسيم بما يعمد إليه غالبا من الحديث بألفاظ حسية صارخة، فالمعشوقة التي يميل إليها ويعجب بحسنها:

لها مبسم زانه لؤلؤ ووجه له منظر باهر
وخصر خفي كعشاقها ..... إلخ.

ومن روائع غزله تلك الحيرة بين غادتين فاتنتين أسرتا قلبه وتركتاه في حيرة وذهول:

(1) أحمد الفقيه حسن (الجد)؛ محمد مسعود جبران. ص: 66.

بـــين جنـــا ومرينـــــا صرت للحـــــب رهينـــــا
في هـــــوى كلتـــــيهما صر ت لا شـــــك سجينـــــا
إن قلبـي قـد غـدا مـا بيـ ـــــن هاتـــــين طعينـــــا

وهكذا نرى أن هذا الباب الغزلي بالرغم من أنه يمثل شعر صنعة ومحاكاة وتقليد، ولا يدل على عاطفة هوى عميقة، أو تجربة عاطفية صادقة، إلا أنه قد برز به شاعرنا كما برز البارودي بهذا اللون بما أشاعه فيه من وصف رقيق وتصوير راق للجمال الأخاذ الآسر»[1].

ومما يؤخذ على الناقد أنه قد أشار إلى الصنعة والمحاكاة والتقليد، ومع ذلك لم يتمكن من إخفاء إعجابه وتأثره بهذا النوع من التقليد، وأنه يسير على درب هؤلاء الشعراء نستشف ذلك من قوله: (ومن روائع غزله...).

ولم ير علي المصراتي بأسا في تقليد الشعراء للقدامى في استخدامهم لصور التشبيه والاستعارات الحسية وغيرها، ولم يعد ذلك نقصا في شاعرية الشاعر، وإنما الذي أعاره اهتمامه الصورة الجزئية الوحيدة التي خرجت عن نطاق التقليد ولامست الشعر الحديث في سياق حديثه عن مراثي الشاعر سليمان الباروني الذي يقول فيه: «من تفجعاته ما رثى به والد هذا القاضي قاسم القراري، وبدأ المرثية كالشعراء في بعض العصور، ناصحا مرشدا كأنه على منبر وعظ أو مجلس تذكر واعتبار:

قـل لمـن تـاه دلالا وهـوى انتبه للمـوت واهجـر ذا الهـوى
فمنـادى الحـزن قـد أزعجنـا وغراب البـين قـد هـدّ القـوى
فـسكبت الـدمع ممزوجـا دمـا سـائلا مـن قطـره الـورد روى
قـائلا مـسترجعا واهـاً علـى فقـد هـذا المنتحـى والمنـتوى
كيف يهنا الـصبر يـا قـوم وقـد غـار بركـان لـدر قـد حـوى

وفي الشطرة الأخيرة نسأل: هل البركان يكون للدر؟ هذا من تزاحم الصور في نفس

(1) أحمد الفقيه حسن: حياته وأدبه؛ ص: 131 – 133.

الحزين الراثي.. أو هو من المبالغة التي لم تنضج في الصدور؟ فمن التصوير الشعري أن يكون الرجل بركانا مزلزلا، بركانا ملهبا جائشا.. أما بركان مليء درا وجواهر فأين هذا البركان؟ وفي أي جبل؟ وفي أي قارة؟ إلا قارة الشعراء»[1].

بينما يعترض خليفة التليسي على التقليد والاعتماد على التشبيهات العقيمة والأوصاف الجاهزة في نقده لبعض قصائد الشاعر أحمد رفيق المهدوي بقوله: «وهذه القصيدة التي نقدمها أكبر دليل على هذا النوع من الشعر الذي يعتمد على الأوصاف الجاهزة التي استهلكها الشعراء عبر التاريخ وتوارثوها شاعرًا عن شاعر، فالتشبيهات لا جديد فيها، والمعاني هي التي تتردد في الشعر العربي منذ عرفت القصيدة العربية مع فقر واضح للوجدانية العميقة والعاطفة الحارة:

سمحت بقلبي في هواك صـبابة ... وهانت على النفس والـنفس غاليـة
لحبك ما بـين الجـوانح لوعـــة ... تبيت لها كبدي مـن الوجـد صـالية

ومن هذا الطراز قصيدته التي يقول فيها:

ملك الهوى قلبي فطـال عنـائي ... وازداد إذ زاد الغـــرام شـــقائي
رفقا بقلب ليس في سودائـــه ... إلاك بيـــــن محبـــة ووفـــاء

... ولعل الشاعر لم يقع في تجربة حب عميقة، وهو على كل حال لا يبلغ شيئا في هذا المجال يرفعه إلى مقام المتقدمين عليه من الشعراء أو المعاصرين له، فليست له قصيدة واحدة تقف حتى في المستوى المتوسط من الشعر القديم أو الحديث، سواء في شكلها أو مضمونها»[2].

على هذا النهج سار طاهر عمران إذ يقول في رسالته: «الصورة والخيال الشعري: وهما من العناصر الفنية التي لم تتوافر إلا قليلا في الشعر الليبي الحديث، فكل ما يمكن أن نظفر به عند الشارف أو قنابة أو الفقيه حسن أو الهوني بعض الاستعارات الباهتة أوالتشبيهات

(1) لمحات أدبية عن ليبيا؛ علي مصطفي المصراتي. ص: 89، 90.
(2) رفيق شاعر الوطن؛ خليفة التليسي. ص: 91.

المبتذلة التي تخلو من الجدة والطرافة الفنية... ومن ألوان هذه الصناعة اللفظية ما جاء في قصيدة الهوني (مناجاة الحوت) التي يقول في مطلعها:

الصمت يؤلمنا والنطـق يـشقينا فلا تلومي –رعاك الله– باكينا»[1]

ولكن الذي يعيب هذا النقد بعده عن الأسلوب العلمي والموضوعية، إذ إن التعميم في الأحكام يجانب الصواب، فضلا عن ذلك أنه لم يستشهد لكل الشعراء الذين ذكرهم بقصائد، وإن فعل فلا أظنه يستقصي جميع أشعارهم حتى يحكم عليها بهذه الجرأة.

نجد مثل هذا التعميم في الأحكام عند ناقد آخر من خلال نقده الذي يقول فيه: «ويسير في هذا الاتجاه التقليدي في التعابير والصور الشاعر مصطفي بن زكري في مدائحه للسلطان العثماني عبد الحميد وغيره كقوله في مدح الشيخ الحبيب:

بروحي أعـنّ فاتر اللحـظ فتنـة رقيق المباني أزهر اللـون أغيـد
يعنفنـي فيـه العـذول بجهلـــه وهل يبصر الشمس المنيرة أرمد
وقد شهدت كـل الأنـام بأنـــه أغـــنّ وقلـــبي في هـواه مقيـد
كما شهدت لابـن الحبيـب بأنـه همام إليه المجـد يعـــزى ويـسند

فابن زكري يقدم بين يدي مديحه لهذا الشيخ مجموعة أبيات الغزل متنكبا طريق الأقدمين مترسما نهجهم»[2].

فبالرغم من كل هذا يمكن أن نلتمس العذر لهؤلاء الشعراء في تقليدهم للأقدمين إذ يعد ذلك إسهاما منهم في إحياء التراث وبخاصة إذا علمنا أن بعضهم كابن زكري كان في عصر غلب عليه الجمود والانحطاط بالنسبة للفكر والأدب في هذا الجزء من الوطن العربي.

وممن درس الصورة الشعرية على أساس نقل الواقع الخارجي كاملا فرج الشلوي حيث يتضح ذلك في نقده لقصيدة (فراشة) من ديوان (نماذج) للشاعر حسن السوسي ويرى «في

(1) النزعة القومية في الشعر الليبي الحديث؛ طاهر عمران. ص: 199.

(2) الغزل في الشعر الليبي؛ إبراهيم أبو النجا. مجلة الثقافة العربية العدد5 – السنة الثانية مايو 1975. ص:31.

البيت التاسع من قصيدة فراشة تناقضا في تركيبة الصور الشعرية، فهو يصف في بداية القصيدة هذه الفراشة الحسناء بصفات الوداعة والرقة، وإن استمدها رمزا لمحبوبته فهو يراها إذا مرت أزهر الدرب وتبرج الحسن الوسيم، ثم يأتي ليقول:

وتخطّــرت فإذا غصــو ن الأيك يعــروها الوجوم

إن الشكل العام للقصيدة -باستثناء هذا البيت- فيه تناسق جمالي، وفيه نغم رخيم، وخد الورد المحمر من الاستحياء، وحلم النجوم برونقها، كل هذه الصور الجميلة التي اشتملت عليها القصيدة، تدل على تمكن الشاعر من أدواته الشعرية واللغوية»[1].

ولكن بعد الرجوع إلى ديوان الشاعر لم أجد ذلك التناقض الذي أشار إليه، فالوجوم هو «السكوت عن الكلام من شدة الحزن أو الوجل»[2]، ولعل الشاعر أراد الأمرين معا، إذ إن هذه المحبوبة عندما تخطر أمام تلك الأيك مع ما تتمتع به غصون الأيك من جمال، فهي تؤخذ بجمال تلك المحبوبة وتذهل، مما شاهدت من حسن فاق حسنها.

ومن تلك الصور الجزئية أيضا قول أحد النقاد تعقيبا على مقطع للشاعر محمد المهدي:

وتمــردت نفــسي عــلى الأحــزان واشــتد الــصراع
مــاذا بقــى لي مــن مغــامرة؟ ســوى بقيــا شــــراع
أكلت جوانبه صخـــور الوهـــم في لجـــج الضيـاع

«فهذا المقطع في شعر محمد المهدي كتب بإخلاص، وحمل في كلماته صرخة داخلية عميقة، وهذه الصرخة ما هي إلا تعليق على ما حدث في الماضي، وقد نجح في رسم هذه الصورة في تجربته الذاتية التي تكره التزلف والتملق وتكره الضياع والتمزق... فهو شاعر يحمل قضية إنسانية مزودة بأفكار الرفض لهذا الواقع المتقلب المزاج، كما يحمل الرؤية الشعرية التقدمية الرافضة للفواصل والكلمات الرصاصية المهترئة المضمون»[3].

(1) قراءة في ديوان نماذج للشاعر حسن السوسي؛ فرج الشلوي. مجلة الفصول الأربعة. العدد 64، 65 أغسطس / سبتمبر 1993. ص: 201، 202.

(2) معجم لاروس؛ ص: 1276.

(3) قراءات في الشعر الثوري؛ عبد الوهاب الحراري. ص: 109، 110.

ومن هذا القبيل قول محمد عفيفي: «فعلي صدقي في تصويره لوحة الشهيد الذي خرج من قبره يوم إعلان استقلال ليبيا وحريتها قد دلّ على وعي للفكرة واستشعر القوة والإيمان باسترداد الوطن، وبدت صورته الشعرية كلا ملتحم الأجزاء:

هـــاهي قـــد تـــشقـقت الأر ض عن الراقد الـشهيد النجـيب
فـانظروه وقـد كـساه ابتـســام وعـلى وجهـه ضـماد الحـــروب
وبـدا صـدره الممـزق بالبـارود يـضفي الجـلال عـبر الثقـــوب
سال منه الـدم الطهوروقـد أنـــ بت في الأرض زهـرة ذات طيـب
تلك زهرة الحرية اليوم تزكـــو وبميلادها احتفي كل ليبي»[1]

كما يشير الناقد نفسه إلى أبيات الشاعر علي الرقيعي:

أخـي في دروب الكفـاح المريـر يناضـــل في خنـــدق المعركـــة
تخـــط الحـــدود مع الثائريـــن وكافح ولا ترهـــب التهلكـــة

فيقول: «ونلاحظ هنا -أي في الصورة والخيال- أن الجانب الفكري قد تضاءل، وتغلبت عليه الناحية العاطفية، وهي أدق في نقل التجربة، كما نلاحظ أن الخيال عرض الصورة مفسرة فأحسن تنسيقها، ولاءم بين صفاتها، وألف بين عناصرها، معتمدا على تكامل جوانب الصورة وتتابعها، وغاص في باطن الأشياء، ووصل إلى مكامن الحياة فيها، وجسمها وشخصها»[2].

بينما يشير أحمد عطية إلى الصورة الشعرية عند الشاعر نفسه، ويذكرها دون تفصيل، حيث يرى أنه «في 9 يونيو[3] 1967 يوم وقف إطلاق النار الفظيع، كتب الشاعر أروع قصائد الديوان [أسفار الحزن المضيئة] في صور متلاحقة سريعة كبانوراما ماثلة للحياة في ذلك اليوم الرهيب، ومع كل هذا فالشاعر لم يفقد اتزانه كما فعل غيره من الشعراء العرب، بل صمم على القتال، انظر إلى هذه الصورة الشعرية الجميلة والأليمة:

(1) الاتجاهات الوطنية في الشعر الليبي الحديث؛ محمد الصادق عفيفي. ص: 480، 481.
(2) المرجع السابق ص: 486.
(3) في الأصل (ينيو).

ينهار سور بابل
ينشق بطن الأرض بالزلازل
تحترق البيوت والكروم والسنابل
يجتاحنا الطوفان والتتار والجحافل
تمطرنا السماء بالصخور والقنابل
تنهار فوق صدرنا دعائم المنازل
يعود (هتلر) المجنون صائل
لكنما.. تالله
إننا.. سنغتدي
نقاتل»[1].

في حين يرى فوزي البشتي أن الشاعر علي الرقيعي له ميزة حقيقية «تكمن في استطاعته تجاوز مرحلة التعبير عن الهيكل الخارجي للإنسان، ليستخدم أدواته الفنية في التعبير عن الإنسان من الداخل... ولهذا فإن الصورة التي يقدمها لنا (الرقيعي) تقدم لنا الإنسان كما هو وفي صورته الحقيقية، قويا، صلبا، متطلعا، ينبض بالحياة والتفتح والأمل، لأنها تنفذ إلى أعماقه وتكشف عن حقيقته:

فليدفن الموتى بلا كفن
فليس لنا دموع
عبثا لنذرفها على الدرب
خيالات الليالي
والحالمون
ما دام في أعماقنا للنور
للحب العظيم...»[2].

(1) في الأدب الليبي الحديث؛ أحمد عطية. ص: 41، 42.

(2) الكلمة الشرارة؛ فوزي البشتي. ص: 110، 111.

obeikandl.com

كما أن هناك ملاحظات نقدية تتعلق بنقل الواقع الخارجي مع ما فيه من تقيد بالتشبيهات والاستعارات الحسية المبتذلة، كهذه الملاحظات التي أوردها محمد مسعود جبران عن الشاعر أحمد الفقيه حسن (الجد) «والشاعر في غمرة ذهوله لا يقف في تصوير هذه التجربة خلال قصيدته على بيان جامد، إنما تتداعى مشاعره المشبوبة وتتراسل مع وعيه، فيجمع عناصر تجربته من كلمات دالة، وتقسيمات متلاحقة منتظمة، يتابع بها تصوير المشهد المتحرك:

فتـــــانة فتـــــاكة قتـــــالة لكن تعـيد الروح مـــن عطفاتهـــا
فإذا رنت شزرا إليـــك بعينهـــا فاحذر طعان الهدب من كسراتها[1]

وظاهر أن هذه الأبيات في الرومية الراقصة، استطاعت نقل تجربة ذاتية لسنا نشك في حدوثها في حياة هذا الشاعر، فهي كما ذكر الدكتور الحاجري، لا بل كما تؤكد كلمة هذا الأديب في الوثيقة (31) (وصف لبعض الراقصات الأوربيات في ملاهي طرابلس) وليست كما ذكر الدكتور الصيد أبوديب (صورة رسمها الشاعر من خلال إحدى زياراته لبعض البلدان الأجنبية والعربية ومشاهداته الخارجية) وهي تجربة شعرية حفيلة بالإيحاء والتصوير، ومن الغريب أن يرى الدكتور الحاجري فيها: أنها أبيات تمثل مجرد ضرب من(اللّهو الفني) وأن يرى فيها أيضا أنها (صورة ملفقة استمدت أجزاءها وأسلوب صياغتها من بعض صور الشعر في العصور المتأخرة).

ولا ننكر أن أحمد الفقيه حسن (الجد) نظم صورا حاكى فيها الأشكال والموضوعات التي راجت في العصور المتأخرة، وأنه مارس شيئا من اللهو الفني، الذي عده الدكتور طه الحاجري من (عبث المترفين)، ولكن وجود ملحظ من ذلك لا يحملنا على تعميم الحكم على سائر إنتاجه»[2].

ومن النقاد من يبرر وجود الإبداع والإحساس الفني الصادق في بعض الصور التقليدية كالذي أشار إليه طاهر عمران بقوله: «لا نعدم أن نجد في هذا الشعر التقليدي قليلا من القصائد التي تعكس إحساسا فنيا صادقا يحمل إلينا معاناة صاحبه للحدث الذي يقف عنده،

(1) يراجع النص في أعلام ليبيا للزاوي.

(2) أحمد الفقيه حسن (الجد) ص:65، 66. وانظر كذلك أحمد الفقيه حسن (الجد): دراسة في حياته وشاعريته للكاتب نفسه. مجلة كلية الدعوة الإسلامية. العدد الأول 1984، 1985. ص: 168، 169.

والذي حرك مشاعره وحمله على تسجيله، ومن هذا الشعر قصيدة للشاعر محمود عبد الحميد المنتصر بعنوان (ذكرى الشرق) يقول:

ضلوع ولكن للجحيم مقابر ... وعزم لأنواع الهموم يصابر
وروح فلا تدري أفي الغرب بعضها ... أم الكل خفاق إلى الشرق حائر
ودهر يذود الصبح عني كأنه ... يحادر مني في الورى ما يحادر
وليل جرت في حافتيه مشاعري ... ففاضت بعيني الدموع المشاعر[1]

والحق أن هذه القصيدة التي استشهد بها الناقد تعد محملة بالمعاني والصور الفنية؛ ففيم تكون العاطفة والمعاناة وصدق التجربة إذا لم تكن في الضلوع ومقابر الجحيم، والعزم المصابر لأنواع الهموم، وليس هما واحدا، وروح كلها للشرق، ودهر مخيم بكلكله وظلامه يمنع مجيء الصبح، وليل مليء بالهموم والمشاعر الحزينة أفاضت العينين دموعا.

ومن تلك الصور الموحية التي تجسد الواقع الخارجي كاملا ما ذكره عبد الوهاب الحراري عن قصيدة السور الكبير للشاعر خالد زغبية ويرى أن الشاعر يرسم «صورة فنية رائعة تتجلى فيها الحالة العسيرة وخطوط السواد حسب المعطيات السابقة، مكفنة بهذا الجانب الدموي الغريب الأطراف والخبايا وهول المأساة:

الليل والسور المنيع
في موطني يعلو، فيغتال الحياة
ليقيم أصناما عتاة
كاللعنة الحمقاء تلفظها الشفاه
ويشيع فينا الهول والرعب المشنة والفناء
ويبعثر الأشواق في كل اتجاه
الليل والسور الكبير
يعلو ليحجب عن براعمنا الضياء»[2].

(1) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص: 200، 201.
(2) قراءات في الشعر الثوري؛ ص: 85، 86.

كذلك يشير الناقد نفسه إلى الصور المدهشة التي تحمل الوضوح وتصور الواقع في شعر عبد المجيد القمودي حيث يرى أنه تفرد «بميزة رسم الصورة المدهشة، التي تحمل الوضوح وسهولة التعبير، واستنباط ما يتغياه الشاعر من مقاطع، دونما جهد ومعاناة:

وإني لست أفعل ذا لأوطاني
ويؤسفني سماعي: يا أخي اعمل
هي الثورة
وهأنذا أسائلكم – ولن أخجل: لمن أعمل؟
لذاك السيد (الطاووس)
من يأكل.. ولا آكل
أجيبوني
لمن أعمل؟ لمن أعمل؟»[1].

2.1.4. الصورة الكلية المحورية

وفيها يقل الاهتمام بالصور الجزئية إلا بمقدار ما يتكون من هذه الصور الجزئية صورا كلية تحمل خواصَّ معينة، وتوحي بأحاسيس ومشاعر تؤثر في المتلقي، بنقلها تلك الأحاسيس والمشاعر التي بثها الشاعر في ثنايا القصيدة، وهذه الصور تعد قوام النقد الحديث، إذ ليس المقصود الصور في ذاتها، وإنما ما توحي به هذه الصور؛ ففي قصيدة (ليلة صيف) للشاعر علي صدقي عبد القادر التي يقول فيها:

أحلم كل ليلة – وعندما أنام–
بالليل يستحم في عناقيد الكروم
وفي مجرة النجوم
وفي وسادة الفتاة وهي تبتني القصور بالأحلام
وبالأشواق تبتني وتهدم القصور... إلخ.

يرى محمد وريث أن «هذه الأبيات تمثل مجتمعة مجموعة متناسقة من الكلمات المتداخلة

(1) قراءات في الشعر الثوري؛ ص: 37، 38.

obeikandl.com

المرنة الرشيقة، أتى بها الشاعر بعد طول ترتيب، فضاع منه معنى الذي يعنيه من حلمه كل ليلة بالليل يستحم في عناقيد الكروم، ومجرة النجوم، ووسادة الفتاة وهي تبتني القصور وتهدمها إلى الصبح.. صور لنا الليل يستحم في ثلاثة أشياء متباعدة عن بعضها البعض، عناقيد كروم ترتفع عدة أمتار عن الأرض، ونجوم في أعالي السماء، ووسادة فتاة تبتني في أحلامها قصور أمانيها وآمالها وتهدمها، إلى جانب هذا كان عليه ألا يقلب الأمر، فيجعل النجوم تستحم في الليل، لأنها أجرام تتحرك وتنير ظلام الليل»[1].

والحق ما ساقه الناقد حيث ضاع المعنى من خلال تركيبه لهذه الصور المفككة والتشبيهات الغريبة التي تجعل القارئ في طلاسم ومعميات بدل أن ترشده إلى الصورة الكلية، والتي تنم عن فكر مشوش ومزاج متقلب.

بينما يحاول خليفة حسين مصطفي أن يدرس الصورة الشعرية عند علي صدقي عبد القادر دراسة نقدية حديثة دون أن يقف على صورة كلية محددة إذ يقول: «لقد عمل على تطوير تجربته الشعرية والانطلاق بها نحو آفاق أوسع ولكن دون أن يقطع صلته بالجذور، جاء بالصور المستمدة من الحياة العادية، وجلب إلى قصيدته ظل النخيل ورائحة الورد وألعاب الأطفال وإشراقة الشمس، والأغاني الشعبية، وصخب المدينة الكبير، ونراه يرتفع بهذه الصور إلى أسمى تجلياتها، احتفظ بطبيعة هذه الصور وجعلها في الوقت جزءا حيويا في جسم القصيدة.

لقد كان يملك الإحساس المرهف بروح العصر، وهي خصلة مهمة في التجديد والتألق الفني، ويمكن أخذها من ناحية أخرى على أنها سمة أساسية لدى الشعراء الكبار:

ويسألني الناس: هل لم تزل قطرة الماء طفلة؟
أما زالت الريح تطرق كل البيوت وتهرب؟
وأكتب فوق جدار الأزقة: بعض حروف الهجاء
وارسم بئرا وقفلا وأجنحة في السماء»[2].

(1) نقد قصائد العدد الماضي؛ مجلة الرواد العدد التاسع – يوليو / أغسطس 1965.ص: 65.

(2) حول التجربة الشعرية للشاعر علي صدقي عبدالقادر (الكلمات التي تضيء). مجلة الفصول الأربعة العدد 60 – مايو 1992. ص:115.

في ظلال الرومانسية الحالمة كتب الشاعر وحاول الناقد الوقوف على سر الجمال في هذه الصورة الشعرية، وكاد أن يدرك كنه الصورة الكلية ولكنه آثر أن يترك للقارئ هذا الأمر.

كما كتب الشاعر علي صدقي عبد القادر يعالج سر الحياة في صورة شعرية مركبة تحمل العديد من الصور الجزئية الموحية إذ يقول أحد النقاد: «وفي قصيدة (تغتسل الدنيا بقطرة) يطل عالم الـ (نحن) الذي يريد هو الآخر أن يطرح قضاياه وخطاياه أيضا، ويحاول أن يتخطى أسوار عجزه، ويعود إلى أصالته وبكارته:

وعلى نافذتي كأس من الفخار الأحمر
هو من طين بلادي
إنه من هذه النافذة الخضراء أكبر
وعلى حافة كأسي تغتسل
أمنا الدنيا بقطرة
كلها بقطرة.

أجل إن قطرة واحدة من النقاد ومن الحقيقة تعادل بحرا بكامله، وربما تساوي مطر السحاب بكامله، والشاعر هنا لا يتركنا نمسك بخيوط العالم الذي تكفيه قطرة واحدة حتى ينطلق بنا على حافة الكأس لكي تكتمل الصورة وتكتمل الألوان وتتناسق في اللوحة لكي يقودنا إلى تلك الكلمة السحرية، إلى الجهد الإنساني، إلى العمل المبدع الذي هو تلك القطرة التي أعطاها الشاعر للعالم، العمل المبدع الذي هو تلك القطرة مرة ثانية وقد تكون قطرة عرق من جبين فلاح:

وعلى الكأس مددت الخطو أمشي ألف عام
لأصل
وتراءى لي على مد البصر
بجوار الكأس فلاح وفلاحة
يزرعان القمح بالصبح[1]

(1) الإضافات والتصويب في النص من ديوان الشاعر.

وعصرا يحصدان
وعلى الشمس استراحا»[1].

وكذلك نجد عمر الكدي يطرق الصورة الكلية في مقطع آخر من القصيدة نفسها ولكن دون أن يربط بين صورها الجزئية فهو لا يتجاوز محاولة فك رموزها -كسابقه- في نقده الذي يقول فيه: «عندما يكون المتهم والمحامي وأربعة جدران صامتة، سرق لسانها منذ زمن بعيد يظهر المتهم كما هو، وليس دائما، كحزمة سكاكين مكسورة، ولكنه يظهر حينا كتضاريس جزيرة مهجورة، أو صدى لرعد بعيد، وبداخله طريقان متوازيان للعطش واللهفة؛ بهذه النظرة يكتب علي صدقي عبد القادر وبهذه الرؤية يعيش ويتوغل في الحياة والطبيعة بلغة حكيمة متأملة، وبصور مدهشة ونادرة، وكأنه يرفعها تميمة ضد الموت:

الليل يغربل الطرق قبيل الفجر
فيحتفظ بحفار القبور
والخنجر والأفعى
ويهرب، يهرب، يهرب
حتى سقط في البحر
لذلك صار البحر يغسل يديه
مدى الدهر
يغسل فذهبت الظلمة
وبقيت الزرقة.

هذه الصور الجميلة لا يكتبها إلا الأطفال، وهذا التأمل العميق لا يصدر إلا عن شيخ أنضجته نار الحياة»[2].

وإذا تتبعنا تناول مفتاح العماري الناقد لشعر علي صدقي عبد القادر وجدناه يحدد مساره السريالي دون أن يقف على صورة كلية محددة، فهو مهتم بكيفية تشكيل الشاعر أكثر

(1) لغة الاحتمالات الجديدة؛ فوزي البشتي. مجلة الفصول الأربعة. العدد 45 أي النار 1991 ص: 86.
(2) شاعر العودة إلى الرحم. مجلة الفصول الأربعة. العدد السابق. ص:84.

من اهتمامه بإيحاءات الصورة الشعرية الكلية، وربما يكون منشأ هذا الاهتمام شاعرية الناقد، من ذلك قوله: «تبدو الصورة في شعره وللوهلة [الأولى] كلحظة عابرة، لا شيء فيها من المهارة والتعب.. فهو لا يحفر بقدر ما يفضي إلى رؤياه الخاصة لعالمه المتخيل فنيا، لحظة عابرة لكنها مدهشة في لملمة أثاثها، وعنيفة في التقاط تفاصيل مهملة، عادة ما تكون غاية في البداهة، لالتصاقها بحميمية الأشياء المتداولة، والحاجيات المستعملة في اليوم العادي صورة توثق لحظتها شعريا:

عندما يكون ظل الشجرة
على الأرض يلهو
يتسلل جذعها على أصابعه
ليضاجع الشمس
اخلطي أشياءك بي
لنقتسمها
لنأكلها معـًا.

في هذا المقطع ثمة علاقة متجانسة بين العاطفة والصورة الشعرية يتم فيها تفعيل المحسوس برؤيا تنتج ممارسة في القول وخارجة مرتبطة باستمرارية فعل الحياة وبقائها (اخلطي أشياءك بي) فعل أمر يدعو للتشارك في اللحظة المشتهاة، وهي في الوقت ذاته صورة افتراضية، تستحضر الغائب، أي أنها تجعل من غير المحسوس محسوسا، تصطاد المعنى بواسطة شبكة من المفردات الرمزية غير المباشرة في تصورها للعالم، هذا الاستخدام اللفظي لمفردات الصورة الشعرية هو ما يميز تجربة شاعرنا»[1].

كذلك نفي جميل حمادة أن يكون للصورة الجزئية معنى واحد وبه يتمكن من الوصول إلى الصورة الكلية، فعن قصيدة (أوتاد) للشاعر مفتاح العماري يقول: «أما الصور التي فقدت كل تأويل ممكن، وبقي المعنى في قلب الشاعر إلى حد كبير، فهي قوله مثلا (قامتان لمشية الفاكهة) فلم نستطع هنا أن نجزم بمعنى تأويل محتمل ممكن للصورة: هل يقصد

(1) السريالي الأخير. مجلة الفصول الأربعة. العدد السابق، ص: 69، 70.

obeikandl.com

الشاعر أن الحبيبة هي الفاكهة (افتراضا) التي تمشي على الأرض؟ هل هي فاكهة لها شكلان في مشيتها؟ أمغرورة هي وفاتنة مثلا؟ وهذا تأويل الممكن، ومع ذلك فإننا لا نريد أن نحتبس هذا المعنى المقنع ضمن تأويل أحادي، لأن القراءة النقدية -نقدا أو استماعا- لا تعني كتابة النص من جديد، بل تجعل النص يكتب نفسه، أو يكتب هذه المرة دون وساطة المؤلف (لأن المعنى عند القراءة احتمال أكثر من كونه ضرورة مؤكدة)»[1].

محمد حسين دعفوس يتناول قصيدة (قيامة الرمل) للشاعر مفتاح العماري أيضا فيقول: «التصوير الفني والجمالي، الذي يمنحنا الرغبة في الالتحام والوصال والمزج، يرسم الصورة في الذهن، وتجد نفسك محاصرًا من كل جهة، فهو ينقل التاريخ، والجغرافية، والتراث، والفروسية، وينتقل إلى الطهارة والعشق، ولكنه النقل السيمفوني إلى حد الإغراق والتمتع الدائم، مزج بين كل الأشياء في وقت واحد:

هذه مسافة المس
هنا خبأت اللغة أسرارها
وهنا كشفت اللغة أسرارها
وهنا قابل البحر شطآنه خلسة المحرمة
والماء إن تفجر لا يرد»[2].

بينما نراه في موضع آخر يضفي توضيحا آخر للصورة الكلية في القصيدة متناولاً المقطع التالي:

إذ تذهبين في الرمل
تكون العاصفة
إذ تسكنين الجوع
تكون القارعة
وما أدراك ما القارعة؟

يقول: «إن استثمار الماء والأرض يعني المعادلة القائمة على الحياة ليس لمجرد الإشباع

(1) أسئلة القصيدة؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 74 ديسمبر 1993. ص: 51.

(2) قيامة الرمل والشهوة المرموقة للتلقي. مجلة لا العدد 17 – 5/ 1992 ص:38.

openkanal.com

فقط وليس لسد رمق الجوع وحده، ولكن ستكون القارعة، فلمن سيوجه سؤاله التالي: وما أدراك ما القارعة؟ إن هذا السؤال يوجهه لمن قال: [هذه امرأتك رميم] والقصد معروف، إنها لا حياة فيها، وهي لا تنجب، ولن تكون لها ذرية، وليس في إمكانها الإنبات، ولا تتوفر لها عناصر الحياة والبقاء.

إن هذا التصوير الجميل فيه دقة متناهية رغم التركيب الدرامي والحرارة التي تنقلنا في إيقاع بياني وموسيقي يجمع كل العناصر، واستدعاء كل الشخصيات على مسرح الأحداث دون أن تفقد القصيدة تلك الحرارة المتوهجة من التنامي المتصاعد والإثارة وبدون أن يختل توازن التصوير الموسيقي.

وتتصاعد النقاط في نمو وانحدار واتساع حتى لا تترك بصمات غريبة، إنها من القصائد الخالدة في شعر مفتاح العماري»[1].

ومن المحاولات النقدية للوصول إلى الصورة الكلية محاولة جميل حمادة عند تناوله لقصيدة (الوحل) لفرج العربي، يسير عبر دروبها محاولا الوصول إلى كنهها حيث يبدأ تحليله بتحوير للمثل العربي القديم مكره أخاك لا بطل بقوله:»(مرغم نهارك..لا بطل) كأن فرج العربي يريد أن يقول كذلك حين صرح:

والنهار مرغما
يعلق على شجر الحديقة
سترته
ويمضي

كأنه صورة للغروب: غروب آخر النهار، كان في العمل، ثم انتهى يومه، فراح يعلق ملابسه الرسمية على شجر الحديقة (الكونية) ومضى ربما للنوم وربما للسهر، نهار منتظم، هذا النهار الجميل الذي لا يفضل المغادرة، وربما للسهر وهو يستمتع برؤية العالم المسرور بضوئه، هذا النهار الذي يضطر في نهاية الأمر مكرها إلى أن يعلق على إحدى أشجار حديقته (الكونية) سترة (اليقظة) ويمضي.. لكي يأتي غدا في نهار جديد، هذه صورة رائعة في غرائبيتها ومقبولة

(1) قصيدة قيامة الرمل بين الملحمة والقصة. مجلة لا العدد19 السنة الثالثة 7/ 1992. ص:48.

في هذه الارتداءات اللفظية، أيضا لقد وفق الشاعر إلى حد بعيد في رسم هذه الصورة للتعاقب الزمني بين الليل والنهار.. بين النوم واليقظة»[1].

ومن خلال نقد قصيدة الوحل نفسها يحاول الناقد أن يبين ميزات الصورة الشعرية عند الشاعر الذي يرى أنه اعتمد «في قصائده كثيرا على اللون وعلى تضاد المفردة، بحيث شكل قاموسه الغرائبي- الذي شاءه أن يكون مختلفا عن غيره من معاجم أقرانه (الذي أعتقد أنه واع، بالرغم من أن هذا الوعي لم يخل بتفرد الصورة وامتلاكها لدهشة المتلقي) نقرأ:

وريش نوارس محترق
يسقط على ولد يبكي
يبكي.....(بهذا الفراغ كأنه يمنح الطفل مزيدا من مساحة البكاء)
البكاء الحلو
كتفاحة فاسدة
كمشنقة تنصب صباحا
لعصافير من زجاج.

إن هذا المقطع الفجائعي الذي يدلل عليه القول الغائب بين السطور حين يقال: (شر البلية ما يضحك) أو أن نقول مثلا (أفجع الكوارث أكثرها إضحاكا) هو تماما ما تنم عنه هذه اللوحة مع الفارق الهائل في شعرية القول وفي القوة التعبيرية التي امتلكها النص بالصور الداعمة لهذه الصورة الكلية للطفل الذي يبكي»[2].

ويدلل الناقد على اعتماد الشاعر على اللون والتضاد بأسطر شعرية متنوعة من القصيدة، بقوله: «اعتمد كثيرا على اللون، فنرى أن الألوان على اختلافها تأخذ حيزا في نصه، وهذه المرة دون انتباه أو وعي متقصد، إلا بمقدار ما تخدم المفردة إبراز الصورة التي تشغل الشاعر أثناء ابتكار النص، ولكنها متغلغلة في ذاته، في حواره الداخلي المتضاد مع الأشياء الشاذة غير المألوفة، والتي هي واقع في مواجهة معها، فمثلا فيما يخص الألوان ومترادفاتها نقرأ:

(1) أسئلة القصيدة؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد 74 / 1993. ص:53.
(2) المرجع السابق. ص:54.

أول الليل / أشد بياضا
مراودة الليل / جسد النهار
الخوف قطة زرقاء
الشمس كمصدر جامع للألوان
ثم: شجرة سوداء / والنفط (صورة أخرى للسواد)
ريش نوارس محترق (صورة ثالثة للسواد)
دماؤنا تهتز/ نيران الجسد (هنا استعارة للون في حالة اللون الأحمر والأسود)
الهشيم (الألوان مندمجة جميعا معاً)[1].

هذه الألوان والظلال التي أضفاها الشاعر على صوره الشعرية تعبر عن حالة نفسية ثائرة ممزوجة بألوان الدماء والثورة، وموشحة بالسواد.

وهناك من النقاد من يحاول أن يرشدنا إلى الصورة الكلية للأبيات من خلال تحليله للقصيدة، فنجد مثل ذلك في نقد خليل حسونة للوحة الشاعر محمد الفقيه صالح البكائية التي يقول فيها:

على صخور الوهم والنسيان
تكسرت أغنيتي
تناثرت
واستوحش الوجدان
فمن يا ترى يلمها
فجيعة
فجيعة
لكي يرى الإنسان.

فعن هذا المقطع من هذه القصيدة يقول الناقد: «في اللوحة السابقة: من يا ترى يلجم هذه الفجيعة؟! إذا حاولنا البحث عن إجابة سنلاحظ أن الصورة وضّحت لنا أن هناك

(1) أسئلة القصيدة؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد 74 / 1993. ص:55.

obeikandl.com

حقيقة، وهناك رمزا، أما الحقيقة فهي الانتصار على الفجيعة، والرمز لهذه الصورة (تنبيه الإنسان لكي يرى) ولو بحضور الحافز والمثير الذي يقتل الأحزان والمواجع، فيضحك ويبكي بانتظار قدوم الزوبعة»[1].

وفي المقطع الآخر الذي يقول فيه:

ويلزمنا أن نزيح الستائر
ضاق المكان بنا
وتعنكب همّ الزوايا الرطب.

يحلل الناقد هذا المقطع بقوله: «الصورة هنا ليست معقدة، والقارئ يشارك الشاعر فيها بوطأة القضية التي يطرحها شاعرنا، والتي نستطيع الادعاء بأنها في المكان الأول عنده، إذ لعلها في المكانة الأولى إذ وضع في الحسبان موقفه الفكري، إنه ينذر ويبشر في آن، ينذر من كثرة المتسلقين والسارقين (ضاق المكان بنا/ وتعنكب هم الزوايا الرطب) فالتعنكب سكون، وانسحابه على الحركة سكون مريب، يحاصر الشاعر بالفجائع فتتغير الثوابت، وينتقل إليه الألم، إنه يتكلم ولكن بحزن، لأن الأهم في دعوته اعتماد الفاعل الجماعي الأقدر على تحقيق النجاح، (ويلزمنا أن نزيح الستائر) أيْ جزءًا من نظرية المعرفة وعلى طريقها، إذ من خلالها يتحدد عالم الشاعر الذاتي، ونقبله نحن طالما كان مقنعا، ويضيف شيئا إلى خبراتنا الحياتية»[2].

ومن القصائد التي تحمل صورًا كلية قصيدة (قناديل مطفأة) للشاعر علي الرقيعي التي يقول فيها:

يا كناري ما الذي تخصبه الأمطار في الأرض البوار
غير شوك العوسج الملعون في هذي القفار
ليت هذي الأعين العمياء تهفو
للنهار....إلخ[3].

فما رَأيُ النقاد في هذه الصورة يا ترى؟

(1) محمد الفقيه صالح والفعل التغييري في الشعر؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 80 / 1995. ص:36، 37.
(2) المرجع السابق، ص:38.
(3) ديوان أشواق صغيرة؛ ص:111.

يقول فوزي البشتي: «وإذا كانت الصورة عند علي الرقيعي تتخذ طابع الغموض في بعض الأحيان فإن هذا الغموض هو في حد ذاته تعبير عن أزمة معينة تفرض نفسها على الشاعر وتقوده في النهاية إلى الالتواء باللغة والخروج بالكلمة عن حدودها الضيقة، ليشحنها بمعان أكثر عمقا وأصالة، لكي تنجح في التعبير عن أعماقه التي تصطخب بآلاف المشاعر الغامضة»[1].

ونرى الناقد نفسه في موضع آخر يتحدث عن المقطع عينه ويخلط بين الصورة الكلية وصور التشبيه المباشرة، يقول: «الشعر قول، والقول لغة لا تتكامل دلالاتها إلا إذا توقفت أمام الواقع وحاولت التعبير عنه بالوسائل الممكنة أو المتوفرة المتاحة داخل هذا السرداب الخانق، والصورة التشبيهية المباشرة لا تستطيع سوى إقامة التوازيات والتقاط بعض التفاصيل: تفاصيل الراهن -اليومي المعاش- الآني، وتحاول -عوض التوقف عند لحظة واحدة لاكتشاف علاقاتها- أن تقول كل شيء دفعة واحدة»[2].

في حين نراه لا يحلل الصورة تحليلا عميقا عند تعرضه لمقطع شعري للشاعر محمد الشلطامي الذي يقول فيه:

... أتزهر أحزاننا والبذار
أسانا وإيماننا بالحياة
ومن ينقب الأرض يندح فيها ويبني عليها
أهازيجنا واندحار الردى لأن الصدى... إلخ.

يتناول هذا المقطع بقوله: «إن استخدام الصورة المتناقضة في الشعر ليس جديدا.. إلا أن هذا الاستخدام ظل مقصورا على بناء الصورة نفسها لا على مجموع التجربة كما هو الحال عند (الشلطامي)، كما أن استخدام مثل هذه الصورة راح يتخذ صورًا متعددة في شعرنا الحديث... إلا أنها تكتسب قيمتها عنده من حيث أنها تظل هي الجدار العاطفي للتجربة، وتستقطب كل عواطف الشاعر وعناصر الصراع عموما»[3].

(1) الكلمة الشرارة؛ ص:105،106.

(2) القصيدة شرفة المستقبل؛ فوزي البشتي. مجلة الفصول الأربعة. العدد 58 النوار 1992. ص:189.

(3) الكلمة الشرارة؛ ص: 134 ـ 135.

كما يعرض للتماسك العضوي للصور المتلاحقة، فعند تعرضه لمقطع من قصيدة (الانكسار) للشاعر محمد الكيش، الذي يقول فيه:

ليس من شجر في هذا البراح
يسند الظهر
ليس من ظل في وهدة الفقد تتفيأ
إلى قولـه:
أي فرح يهطل من جنوننا
لحظة الانكسار

فعن هذا المقطع يقول الناقد: «تقوم قصيدة (محمد الكيش) على التماسك العضوي للصور المتلاحقة التي تتراوح بين حركة حضور الأشياء وحركة غيابها، وكأن الشاعر لا يرى العالم إلا من شدة غيابه، غيابه في العالم وغياب العالم فيه، لذا تجده يصوغ قوله الشعري بلغة تحاول الالتفاف والتواري في عمق جذور الغياب، بلغة متعاضدة بمرونتها المستمدة من ترجيعات الصفة خلف الموصوف، والمشبه به خلف المشبه، بلغة تلعب بالصور الشعرية لعبـًا ولا تخشى التواطؤ على نفسها في سبيل المزيد من التعب الذي هو لغة الشعر الأساسية»[1].

وهناك من يشير إشارة خفية إلى الصورة الشعرية، مثل طاهر عمران الذي وصف قصيدة (ليالي) للشاعر محمد الشلطامي بالجودة، «فقد استطاع الشاعر فيها أن يصور لنا في لغة ثرية موحية، مآسي العهد المباد وطبيعة الحياة التي كان يحياها الشعب في ظله، يقول الشلطامي:

الشمس تجرحها الحراب
والنجمة الحمراء يأكلها الضباب
والقهر يطفئ في بحار الصمت أغنية الشباب
الليل عاد إليك يرتاد القرى
سكران مرتعش الخطى...»[2].

(1) شواهد محمومة من كتاب الفيض؛ فوزي البشتي. مجلة الفصول الأربعة العدد61 – 5/ 1992. ص:43.

(2) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص: 204، 205.

obeikandl.com

ومن الصور الجزئية المعبرة التي تحمل صورة كلية، مقطع من قصيدة (وحدة) للشاعر عمر الكدي، لذا يطالعنا جميل حمادة مرة أخرى، ويرى أن الشاعر «يطلق صرخة مدوية لأصدقائه الشعراء مستغيثا بهم أن يأتوا إليه، وإلا فإنه سيغدو وحيدا، والوحدة عزلة، والعزلة موت، والموت ضد الحركة، لم يكتف الشاعر بتشبيه واحد من تشبيهاته، فأهال علينا التماثلات المتوالية لكي يقنعنا بأنه متعب:

متعب أنا مثل معطف مهتري
على مشجب المتقاعدين
وحزين مثل نافذة
مشرعة في الشتاء
ووحيد مثل نار في العراء
نام عليها المشردون

كم هو جميل ورائع وجذاب هذا التشبيه: وحيد مثل نار في العراء، وكأن النار نفسها تعاني العزلة حين تكون في مكان مقفر، ويتأكد لها ذلك لأنها محاصرة بالمشردين الذين أتوا إليها للمؤانسة والهروب من الوحدة، إن النار تعاني الوحدة، وهم أيضا يعانونها، هي ستموت في العراء وحيدة، وهم (المشردون) سيموتون في ذاك العراء الفج، والشاعر سيموت في عراء الذات بفعل العزلة والوحدة»[1].

كما أجاد الناقد في تحليله للصورة الشعرية في قصيدة (أستاتيك) للشاعرة فوزية شلابي الذي يرى أنها استطاعت «أن تعبر بإتقان شديد عن حالة سكونية – ثابتة– للغرفة، إذ تتوافق الحالة مع رأس خطابها منذ الجملة الشعرية الأولى:

كل شيء على ما يرام
كل شيء كما هو
الكتاب المستلقي على بطنه
فوضى الوسائد

(1) أسئلة القصيدة؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 75 يناير 1994. ص:53.

obeikandl.com

الجدران البيضاء الناصعة
أغنيتان وقلبي

إنها لحظة سكونية، وكأنها تؤرخ لحالة موت مع وقف التنفيذ، حتى أن الشاعرة أجادت حقا في تصوير استاتيكية الكتاب المستلقي على بطنه، إذ يتبدى حقيقة فعلا أن الكتاب الملقى على ظهره فعلا ليس ساكنا، وإنما يتكلم، يجادل، يضحك، أو يذهل المخيلة، فأنت تعبر بنظرك على كلام الكتاب المستلقي المفتوح، يستوقفك كأنه يتحدث إليك، يجادلك، هذه صورة نادرة، ولوحة منظر يومي، لكنها لحظة ليست عادية للشاعرة»[1].

كما أشار الناقد إلى خواص الأشياء الظاهرة في القصيدة مشكلا منها صورة كلية، من خلال تحليله لقصيدة (شموخ) للشاعر خليفة التليسي ويرى أنه «استعان على توضيح هذا المعنى [الشموخ] بصور متتابعة ومتلاحقة، مشتقا أجزاءها من الطبيعة التي طالما أغرم بها أمثاله من الرومانسيين، فقد صور نفسه بالنجوم الساطعة، وبالرياض، وبالجداول، بل بالخضم المتلاطم الأمواج، وقد اكتفي من هذه الصور بمظاهرها دون الغوص في أعماقها، فاكتفي من النجوم ببريقها، ومن الرياض بعطرها ونوارها، ومن الجداول ببعض قطراتها، ومن الخضم بما عصفته الرياح وحيرة البحار، فعلى الفتاة أن تقنع بما حباها به الشاعر، ولتقنع به ولا تحاول الحصول على أكثر من ذلك، فلن تنجح لأن كونه رهيب، إنه أسرار متلاحقة، وهذا كله نجده في الأبيات الآتية:

لا تقربي أفقي المحجب إنني
أخشى عليك مغبة الإعصار
من أين للعين الكليلة أن ترى
ما تحجب الأعماق من أسراري»[2].

لعل الناقد قد جانب الصواب حين عد الشاعر قد اكتفي بمظاهر الصور دون الغوص في أعماقها، فبالرجوع إلى القصيدة، نلحظ أن الشاعر صور نفسه بالنجوم، لا ببريقها

(1) المرجع السابق. ص: 39.
(2) خليفة محمد التليسي ناقدا وأديبا؛ مصطفي جحيدر. ص: 190، 191.

فحسب، بل بعلوها ورفعتها واهتداء الناس بها، وصور نفسه بالرياض، لا في عطرها ونوارها، وإنما بما تحويه هذه الرياض من معاني الحياة والنماء، وبالجداول لأنها سر الحياة، وأخيرا بالبحر المتلاطم في غضبه وعنفوانه، متأثرًا بقول أبي القاسم الشابي[1]:

وأنا الخضم الرحب ليس تزيده إلا حياة سطــوة الأنـــواء

من هذا الشموخ والعنفوان يطلب من فتاته أن تقنع بتلك المظاهر ولا تغوص في الأعماق، لأنه يملك أسرارًا لا قدرة لها على اكتشافها ومعرفتها ومن ثمّ معايشتها.

نأتي لرأي آخر في الصورة الشعرية حيث يرى رضوان أبو شويشة في قصيدة (سنة كبيسة) للشاعر الشارف الترهوني، أن هذه القصيدة «لا تمثل سوى مجموعة من الحركات بالحروف التي ترسم الحواجب...إلخ لا أكثر ولا أقل، هكذا من بداية المقطع الثاني واحكموا:

الصف الثاني آت
الضجيج يملأ الطرقات
أفواه مفتوحات غبيات
فحيح الأفاعي
هفيف الخفاشات
عواء الشياطين
حواجب صاعدات نازلات
قصائد ومقالات
قبلات على النعال
على قفا الأكف
على الوجنات
وفق أهبل
بركات.. !!
ما معنى كل هذا؟»[2].

(1) انظر: ديوان الشابي.

(2) شيء من الوسواس في غياب الشعر المثقف؛ الأسبوع الثقافي. العدد 235 ـ 10 ديسمبـر 1976. ص:14.

إن الناقد لم يستطع أن يتبين ما ترمي إليه هذه الصور المشتتة التي تبدو وللوهلة الأولى أن لا ترابط بين أجزائها، ولكنها في الواقع صورة واحدة اتخذت لقطات ومواقف من جهات وزوايا متعددة لواقع يعاني أزمة أخلاق وظلما سياسيا واجتماعيا، حيث وفق الشاعر أيما توفيق في إبراز ما يدور في المجتمع من فساد أخلاقي واجتماعي في غياب الدين والوعي والضمير ومثل هذا نجده يدور كثيرًا في الشعر العربي الحديث.

ويشير عبد الوهاب الحراري إلى الصورة الشعرية الكلية في قصيدة علي الفزاني (سائحة أرملة) التي يقول فيها:

لا تغضبي فالفارس الزنجي آب
أفريقيا في دمه..
أفريقيا في صوته..
جدي على الحدود مات

حيث يرى أن هذه «الصورة الشعرية تجسد نضال أفريقيا من أجل حريتها وكرامتها التي تمثل جزءا واضحا من قضية نضال الإنسان التي يحمل لواءها الفزاني»[1].

2.4. الموسيقى الشعرية

إن الموسيقى الشعرية من العناصر البارزة في الشعر العربي، لا من الناحية الجمالية فحسب، بل من حيث إنها تهيئ الجو المناسب وتخلق الاستعداد النفسي لدى المتلقي لاستقبال اهتزازات الشاعر وانفعالاته، فتتيقظ العواطف وتتنبه الأحاسيس وتثار كوامن الأشجان والذكريات بما فيها من تجارب وما يصحب ذلك من حالات نفسية تتحقق معها أهداف الشاعر في الإيحاء بما تكنه نفسه وتداعبه خواطره[2].

فالموسيقى بالإضافة إلى كونها تزيد من انتباهنا، فهي تضفي على الكلمات حياة فوق حياتها، وتجعلنا نحس بمعانيها، كأنما تمثل أمام أعيننا تمثيلا عمليا واقعيا، هذا إلى أنها تهب

(1) قراءات في الشعر الثوري؛ د/ عبد الوهاب الحراري. ص:74.

(2) انظر: الأصول التراثية في نقد الشعر المعاصر؛ د.عدنان قاسم. ص:135.

الكلام مظهرا من مظاهر العظمة والجلال، وتجعله مصقولا مهذبا تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه، وكل ذلك مما يثير الرغبة في قراءته وإنشاده، وترديد هذا الإنشاد مرارًا وتكرارًا[1].

«وزعمت الفلاسفة أن النغم فضل بقي من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع، فلما ظهر عشقته النفس، وحنّ إليه الروح، ولذلك قال أفلاطون: لا ينبغي أن نمنع النفس من معاشقة بعضها بعضا، ألا ترى أن أهل الصناعات كلها إذا خافوا الملالة والفتور على أبدانهم ترنموا بالألحان فاستراحت لها أنفسهم»[2].

ومع ذلك فإن الموسيقى الشعرية لم تحظ باهتمام كبير من جانب النقاد في ليبيا، وقد رأيت أن أقسّم هذه الدراسة إلى ثلاثة أقسام:

1.2.4. الالتزام بالوزن والقافية التقليديين:

والنقاد في هذا المستوى يمكن أن نطلق عليهم (كلاسيكي العصر)، حيث كان هدفهم الأول في نقدهم للموسيقى الشعرية التزام الشاعر بالقواعد والقوانين التي رسمها الخليل بن أحمد الفراهيدي في علم العروض من عدمه، إلا أنه لم تفرد للموسيقى الشعرية دراسات مستقلة إلا فيما يعرض من خلال دراستهم للجوانب اللغوية، أو بما يخدم اللغة.

وأحيانا تطلق أحكام عامة على الشعر من حيث اتباع الشاعر لقواعد العروض ولو أدى الأمر إلى الخروج على قواعد اللغة للضرورة الشعرية التي اقتضت هذا الخروج كما في نقد عبد الله درويش لشعر رفيق وموسيقاه بحيث لا يجيز الناقد الخروج على العروض الخليلي ولو أدى ذلك إلى مخالفة اللغة وقواعدها نجد ذلك جليًا في قوله: «... ولكن بعض الدقائق التي قد يمكن تقبل المخالفة فيها –على بعض الآراء النحوية– قد وقعت في شعر رفيق، وذلك مثل فاء الجواب، فأحيانا لا ينتبه لها ويقضي الوزن عليها بحذفها مثل قوله:

(1) انظر: موسيقى الشعر؛ إبراهيم أنيس. ص:16.

(2) العقد الفريد؛ ابن عبد ربه.3/ 188.

obeikandi.com

لابد من دعوة الإخوان تجمعهم عند الرجوع فإن تبخل لـك العـار

فجملة (لك العار) هي جملة اسمية جواب الشرط، ويجب عند النحاة اقترانها بالفاء فنقول (فلك العار) ولكن طبعا هذا يخل بالوزن العروضي - ومن الناحية الموسيقية فإن وجود فاء أخرى قبلها ربما يجعل تكرار الفاء يحدث مللا ونشازا في أذن السامع»[1].

كما يشير إلى قافية الدال مرة أخرى دون تفريق بين الدال المتحركة والساكنة والمضعفة في قصيدة (وجوه) للشاعر خليفة التليسي التي يرى أنها «تعد من طوال داليات الخفيف، إذ تقع في ثمان وخمسين بيتا ساكنة الروي، أتاح لها البحر بخطاه الوئيدة، وقابليته الخاصة للتدوير، رحابة في استقبال التأملات الطويلة، واستكمال وجوه الفكرة وتفصيلاتها، وإن كاد الشاعر يحيل تلك الرحابة إلى موضوع نثري مثقل بالتفاصيل لولا تمكن روح الفنان من نفسه، وانتقاله إلى الفكرة التالية قبل أن تستثقل الأذن ما قبلها، والقارئ لهذه القصيدة ولغيرها من قصائد التليسي يجده حريصا على تطبيق ما يؤمن به من آرائه النقدية فهو يستهلها بقوله:

أنا أهـوى الوجـوه تحمـل معنـا هـا وتبـدو في نـسجها المنفـرد

ثم يفصل ما أجمل قائلا:

ذاك وجـه فيـه ابتهـال وهـذا لوعة فـي سعـيرهـا يتوقـد
ووجـوه حكيمـة غـضنتها محنة الخلق وهو يشقى ويجهد»[2]

هذه الاستمالة لأذن السامعين بقافية الدال عند الناقد يخالفه فيها طه حسين الذي يرى أن الدال المدغمة لا تطاق إذ الذال من الحروف التي تكسب القافية مثانة ورصانة وجمالا إذا تحركت بإحدى الحركات الثلاث، فإذا سكنت منحت القافية ثقلا ثقيلا لا يقبله السمع ولا يطمئن إليه الذوق»[3].

(1) التحليل الموسيقي واللفظي لشعر رفيق؛ مهرجان رفيق الأدبي. ص:182،183.
(2) من عيون الأدب العربي في ليبيا؛ مجلة كلية الدعوة الإسلامية. العدد: الأول / 1984، 1985. ص:146.
(3) حديث الأربعاء؛ 3/ 199.

كما أن من النقاد من يحاول الوقوف على سر جمال الموسيقى في شعر الشاعر غير الوزن والقافية، كتكرار الكلمات واختيار الحروف الموسيقية بالإضافة إلى الموسيقى الداخلية للأبيات كنقد عبد الحميد الهرامة لشعر أبي القاسم خماج، إذ يرى أن شعره يعتمد على عنصري الخيال الواسع والموسيقى العذبة، ويبين سر هذه العذوبة بأن الشاعر قد أجاد «في تنويع مصادر الموسيقى في قصائده، تجدها في تكرار الكلمات، وفي الاعتماد على الأحرف الموسيقية، وفي استخدام الأبحر القصيرة، وفي التفعيلات المتشابهة، والتقسيم داخل الأبحر الطويلة، كما تجدها في تلك الموسيقى الداخلية التي تحس بها ولا تعرف مصدرها، لاحظ هذه الدفوف المدوية التي استطاع الشاعر أن يستميل بها آذان السامعين عند استخدامه الجيد لحرف الدال المضاعف في قوله:

دمي ينساب أنغاما وراء الكون تمتدّ
وفي غيبوبة الأحلام لي جزر ولي مدّ
فهل لي في غصون الورد ما أفلت يا ورد
وهل لي في حنايا الصدر شيء اسمه الودّ»[1].

ويخلص علي محمد سلامة في نقده لشعر التليسي إلى أن «التليسي أكثر ميلا إلى القافية الموحدة في القصيدة العربية، ودليلنا على ذلك ما أبدعه شخصيا من قصائد... وبالرغم من إيمان التليسي بالوزن الواحد والقافية الواحدة في القصيدة العربية، فإنه يثني على الشعر الحديث حين نوّع في الأوزان وفي القوافي»[2].

ويقف عبد الحميد الهرامة كذلك على سر جمال الموسيقى عدا الوزن والقافية في نقده لقصيدة (شموخ) للتليسي الذي يرى أن الشاعر ضمن «أبياتها الخمسين حواراً شائقا أحسن عرضه وأرفقه بموسيقية عذبة عن طريق التفعيلات المتشابهة في البحر الكامل وتكرار الراءات بشكل ملحوظ في مجموع القصيدة»[3].

(1) من عيون الأدب العربي في ليبيا؛ مجلة كلية الدعوة الإسلامية. العدد: الأول / 1984، 1985. ص:152.
(2) قضايا نقدية عند التليسي؛ مجلة الثقافة العربية العدد2 / 1986. ص:30،31.
(3) من عيون الأدب العربي في ليبيا. مجلة كلية الدعوة العدد الأول / 1984،1985. ص:147.

بينما نجد إغراقا أكثر في التقليدية عند مصطفي جحيدر في نقده لقصيدة التليسي نفسها حيث «جاءت قصيدته في بحر الكامل ذي التفعيلات الموسيقية المتكررة والتي هي من جنس واحد، مع اختيار قافية الراء التي سبقتها ألف ساكنة، وكان هذا مناسبا للجو العام للقصيدة وما فيها من شموخ وترفع وإعصار وزمجرة وانفعال وحوار، لأن الكامل أتم البحور السباعية يصلح لأكثر الموضوعات، وذلك لأن العلاقة بين الوزن والموضوع الذي يعالجه الشاعر من أهم ما يعنى به النقد الحديث والشعراء المحدثون»[1].

والواقع أن العلاقة بين الوزن والموضوع ليس من الموضوعات التي عنى بها النقد الحديث فقط بل إنني أجد جذور هذه العلاقة عند حازم القرطاجني الذي يقول: «وللأعاريض اعتبار من جهة ما تليق به من الأغراض، واعتبار من جهة ما تليق به من أنماط النظم ؛ فمنها أعاريض فخمة رصينة تصلح لمقاصد الجد كالفخر ونحوه نحو عروض الطويل والبسيط... وأما المقاصد التي يقصد فيها إظهار الشجو والاكتئاب فقد تليق بها الأعاريض التي فيها حنان ورقة... لأن المقصود بحسب هذا الغرض أن تحاكي الحال الشاجية بما يناسبها من لفظ ونمط تأليف ووزن، فكانت الأعاريض التي بهذه الصفة غير منافية لهذا الغرض وذلك نحو المديد والرمل»[2].

ويؤكد على هذا المعنى في موضع آخر من كتابه بقوله: « ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد»[3].

كما أجد الرافعي قد حذا حذو حازم القرطاجني وتأثر به في ربط الأوزان بمعانيها في

(1) خليفة محمد التليسي ناقدا وأديبا؛ ص:195.

(2) منهاج البلغاء وسراج الأدباء؛ ص:205.

(3) المرجع السابق نفسه؛ ص:266.

قوله: «وأنت إذا اعترضت شعر لجاهلية فإنك ترى كل بحر من البحور مخصوصا بنوع من المعاني، فالطويل – وهو أكثر الأوزان شيوعا بينهم – إنما اتسع لتفرغ فيه العواطف جملة، فهو يتناول الغزل الممزوج بالحسرة...»[1].

وسار على منوالهما خليفة التليسي يتضح ذلك جليا في قوله: «وكل من يملك شيئا من الذوق الفني، والأذن الموسيقية يلاحظ علاقة وثيقة بين القافية والوزن وبين بعض المشاعر والنوازع الإنسانية الخاصة، فمما يصلح لأكثر الأغراض (البحر الطويل) حيث تستريح النفس الشاعرة وتنبسط انبساطا كاملا لتمكنها من التعبير بحرية وبساطة، ومما يصلح للحماسة والتقريع والتنديد (الوافر والمقتضب) وهما وزنان هدّاران تثب فيهما العاطفة وثبا، ويرتفعان وينخفضان تبعا لارتفاع العاطفة وانخفاضها، وغير ذلك من الأوزان مما لا يتسع المجال لذكرها جميعها وهذه العلاقة بين الوزن والموضوع الذي يعالجه الشاعر من أهم ما يعنى به النقد الحديث والشعراء المحدثون»[2].

فالناقد مصطفي جحيدر تأثر بخليفة التليسي – موضوع بحثه– تأثرا كبيرا فنقل عنه الجملة الأخيرة نصا دون أن يذكر دليلا يؤكد به زعمه على أن هذا الموضوع قد حظي بالاهتمام من النقاد والشعراء المحدثين وبخاصة أنهما اتجها وجهة الشعر الحر الذي بدأ يبتعد عن بحور الخليل وأوزانها التقليدية.

كما يدخل في هذا المستوى محمد مسعود جبران الذي يشير إلى الموسيقى الشعرية عند الشاعر أحمد الفقيه حسن (الحفيد) بأن ديوانه «تغمره الإيقاعية والتفعيلة، فهو ملتزم كالمدرسة التقليدية بالروي الواحد والقافية الواحدة، حتى ليصل به التزامه أحيانا إلى درجات يكاد يحسب فيها ناظما لا شاعرا... وبذلك نجد الشاعر غير ملتفت لدعوات التجديد، بل كثيرا ما يقف منها موقف الحذر والريبة، وفي تضاعيف الديوان نقرأ الكثير من زرايته بهؤلاء الدعاة الذين يروجون للشعر المرسل الحر، من ذلك قوله:

أعجزه الشعر وكلّ قلمــه حيث ادعى التجديد فيما يزعمه

(1) تاريخ آداب العرب؛ 3/ 26.

(2) رحلة عبر الكلمات؛ ص:229،230.

فجاء بالقول الهراء يرقمه ونمّ بالجهل عليه قلمه»[1]

ولكن مع ذلك فإن الشاعر لم يلتزم بالروي الواحد والقافية الواحدة، والدليل على ذلك قصيدته في الجامعة العربية، والتي يقول في مطلعها:

رجال العروبة أهل الشمم بكم تزدهي اليوم بين الأمم
بذلتم من الجهد ما يعجب دفاعا عن العب بين الورى

كما أننا نجد اعترافا ضمنيا من الناقد بأن الالتزام بالعروض الخليلي يبعد الشاعر عن مسار الشعر الصحيح، حيث يعتقد أن الشعر الجاري على الوزن الخليلي أصعب من الشعر الحر والمرسل، وهذا يجانب الصواب لعدم إدراكه حقيقة كل من الشعر الحر والشعر المرسل.. إذ إن الشعر الحر فهو يحتوي على وزن وقافية أحيانا، ولكن لا يلتزم بهما إلا بما يحقق من إيقاع خاص به.

أما الشعر المرسل فمذهبه الاحتفاظ بالإيقاع دون الوزن وقد تهمل القافية وقد لا تهمل، ويتبع فيها نظام يقرب من نظام الشعر في اللغات الأوربية في قوافيه المتعانقة والمتقاطعة.

والحق أن هذا النوع من الشعر الحديث ليس أقل مشقة من السير على الأوزان التقليدية، لأنه يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية، وقيمتها الجمالية، ووقوفا تاما على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها وما يتبع ذلك من تلميح، وتركيز، وسرعة، وبطء، وتكرار، وتوكيد، وتنويع في النغم لا يمكن أن يوفق فيها إلا ذو رهف في الحس، وثقافة فنية ولغوية واسعة[2].

ومن النقاد الملتزمين بالوزن الخليلي عبد الله درويش ففي نقده لقصيدة (يحلف) للشاعر أحمد رفيق المهدوي يوجب على الشاعر الالتزام بالوزن الخليلي والبحر الواحد في القصيدة نراه يقول: «ولعلنا نلاحظ أن رفيقا في قصيدته (يحلف) قد نظمها على مخلع البسيط

(1) أحمد الفقيه حسن: حياته وأدبه؛ س: 96 -97.

(2) انظر: النقد الأدبي الحديث؛ ص: 474، 475.

(مستفعلن فاعلن فعولن) ولكن في آخرها عندما أراد أن يضمنها قول البهاء زهير... نجد أن رفيقا قد شرد منه الوزن فخلط بين المخلع والمنبسط، وينبغي أن ننبه على أن المخلع وزن مستحدث، كثير في العصر العباسي، ولكن العروضيين ربطوه كعادتهم بالبسيط، وذلك مثل قوله:(كالحارس يدرا الغوائل) فوزنه (مفعول. متفْعلن. فعولن. أومفعول. مفاعلن. فعولن) وقد يكون الشطر الأول في بيت من المخلع والثاني من المنبسط كقوله:

يا ظالمـــا كـــم تطيل هجــري ما تعـــرف من رحمة لسائـــل

وقد ختم القصيدة ببيتين من المنبسط كقوله -رغم بدئها بالمخلع- مضمنا قول البهاء:

فاحمـــــــر ومـــــال في دلال كالغـصن مع النسيـم مـائـــل
يحلـــــف لي أنـــه وفـــــيّ (ما ألطف هذه الشمائـل)»[1]

وهناك من النقاد مَنْ يعد تمكن الشاعر من القافية والأوزان الخليلية دليلا على إجادة الشاعر وقدرته كقول عمر الدسوقي عن أحمد رفيق بأنه «يضيق ذرعا بالقافية، لأنه مغرم بالأقصوصة الشعرية التي تطول أبياتها، ويجد القافية لديه قلقة أو غير طيعة، ولكن هذا الضرب قليل في شعره، ومع هذا فقد أجاد مستخدما القافية الواحدة كما في قصيدة (غيث الصغير)»[2].

من هذا النقد نلحظ أن الناقد جعل موطن الإجادة في استخدام القافية الموحدة، التي جعلت العرب يخرجون عنها لكثرة العيوب التي تلحق بها، هذه العيوب التي أفاض في الحديث عنها بعض النقاد والشعراء المحدثين، ومن أهمها الرتابة المملة، وفصل البيت عما يليه، واستعمال العبارات المحفوظة الخالية من الإيحاء، وخضوع الأفكار للنظم.

ولا أوافق الناقد فيما ذهب إليه لأن ما تذرع به الكثير من الشعراء هي أعذار واهية أقعدتهم عن اللحاق بالفن الراقي.

وقد وصف محمد وريث الشاعر أحمد رفيق بأنه متمسك بالأوزان بقوله: «والواقع أن

(1) التحليل الموسيقي واللفظي لشعر رفيق؛ مهرجان رفيق الأدبي. ص:180.

(2) تصدير ديوان رفيق؛ عمر الدسوقي. ص: 8.

رفيقا لم يكن في يوم من الأيام من المتنكرين للأوزان أو علم العروض الخليلي، ولكنه جدد وكتب أشعارًا في إطار المألوف من الأوزان، وفي غير المعتاد من الأشكال، وأعني بذلك أنه كتب موشحات وسار في مجالها شوطا طويلا، بحيث يمكن أن أسمح لنفسي بأن أعتبره وشاحا، بل وشاحا مجيدا ومبدعا.

وإذا كانت له من دعوة قد نفهم من ورائها، أو كما يتبادر إلينا أنها ثورة على تفاعيل الخليل بقوله:

فـــما بالنـــا في فعـــول فعـــول وقفـــــنا نحـــــاذر تجديـــدها

فإنما تلك هي الدعوة للثورة على هذه التفاعيل من داخلها وفي إطارها، كما فعل الوشاحون، فولدوا منها، وقلبوا فيها منذ أن شهد فن التوشيح أو الموشحات ذلك التطور في نهاية القرن الرابع وأوائل الخامس وما بعده.

وعلى الرغم من هذه الثورة على (فعول) الخليل كما صورها لنا، فإن رفيقا الوشاح حينما كتب موشحاته، لم يجرؤ على الخروج على أوزان الخليل خروجا كاملا، وحتى عندما جارى وشاحي الأندلس في فنهم الذي ابتكروه، فإنه جاراهم في أنماط الموشح وأشكاله الخارجية فقط، في الوقت الذي حافظ فيه على أسس بحور الخليل، ولم يحاول المساس بها على الإطلاق»[1].

ويدلل على كلامه بقوله: «يقول رفيق:

قف بجليانة إبـــان الأصيـــل وانظر الشمس قبيل المغيـب
وانظـر البحـر لـه لـون الـسما
حـين رق الجـو صـفوا راق مـا
يتوالـــى الـمـــوج فيـــه كلـــما
صـفقت جانبـه ريـح عليـل راح يبكـي راقـصا مـن طـرب

(1) أحمد رفيق المهدوي وشاحاً؛ مجلة تراث الشعب. العدد 10 / 1983. ص: 13، 14.

ومن خلال هذه الأبيات نلحظ أنها منظومة على (بحر الرمل) بتفعيلاته (فاعلاتن) وأن المطلع فيها هو مطلع موشحة (تامة) أي لها مطلع، وأن الأشطار الثلاثة التالية له مع البيت الذي يليها إنما يشكل البيت الأول للموشح بقفلته التي تعود في شكلها وبنائها إلى شكل المطلع وبنائه، فـ (العروض) في(المطلع) تمثلها كلمة (الأصيل) وفي (القفلة) تمثلها كلمة (عليل)، و(الضرب) تمثله في(المطلع) كلمة (المغيب) وفي (القفلة) تمثله كلمة (طرب)»[1].

ثم يسوق موشحة أخرى يرى أنها خرجت عن شروط الموشح ذي المطلع والأبيات والقفلات «وهي من مجزوء الرمل بتفعيلتين دون ثلاث أي (فاعلاتن. فاعلاتن) فقط، وأما فقرة التذييل فهي على وزن (فاعلاتن) وحدها، وهي من أرق أشعاره أو موشحاته، ويقول فيها:

ياثغـــــور الـــــورد هيـــــا	خـبـــــــــــريني
أرســـــلي الأنفـــــاس ريـــــا	وانعـــــــــشيني
واملئـــــي الكـــــون بطيـــــب	يـــــا نديـــــــة
وابعثـــــي ذكـــــرى حبيـــــب	لي هـــــــــدية

وفيها يعرض جزءا أو جانبا من فلسفته في حياته، فيبين لنا أن الورد يبتسم على الرغم من عمره القصير، فهو لم يعبأ وقد مضى ولم يعشْ سوى يوم أو بعض يوم»[2].

كما يرى أن «النقاد من دارسي شعر رفيق لم يلتفتوا إلى أصول التوشيح فيه، أو أهملوها دون قصد منهم، لتوهمهم أنها من جوانب التجديد الذي دعا إليه في نطاق الشعر التقليدي، بينما هي في حقيقة الأمر موشحات حقيقية تنطبق عليها شروطها وتحمل سماتها بوضوح لم يستطع أن يخفيه نشرها بترتيب مخالف لما درجت الموشحات أن تنسق به من حيث المطالع والأغصان والقفلات أو الخرجات وغيرها من صور البناء الشكلي الذي تفردت به دون بقية متكاملات الفنون الشعرية الأخرى التي عرفتها آداب اللغة العربية»[3].

(1) المصدر السابق نفسه. ص:14.

(2) المرجع السابق نفسه؛ ص: 16، 17.

(3) المرجع السابق؛ ص: 12.

ولكن الذي أجمع عليه النقاد والدارسون أن الموشحات تعد مرحلة متطورة وتجديدا في مجال الموسيقى الشعرية.

صحيح أن الموشحات تعد من قبيل التراث، وموسيقاها تقوم أساسا على نظام التفعيلة الخليلي، ومع ذلك فهناك من النقاد من لاحظ ما أشار إليه الناقد، كما في تناول عبد الله درويش لقصيدة رفيق السابقة (ثغور الورد) الذي يرى وجود هذه الموشحات من خلال إشارته إلى أن هناك «نظاما آخر في القافية، فهذه القصيدة من مجزوء الرمل ولكن البيت يتكون من مصراعين غير متساويين في عدد التفاعيل مصاحبا ذلك بتنوع في القافية هكذا:

ياثغـــور الـــورد هيـــا خـبـــــــــــريني
أرسلي الأنفـاس ريـــــا وانعـشينـــــــــي

وهكذا نرى القافية في البيت الأول قافيتين، واحدة في المصراع الأول وأخرى في المصراع الثاني، والبيت الثاني يتبع البيت الأول، وينتهي المقطع الأول من القصيدة، ثم يبدأ المقطع الثاني من القصيدة على نفس النسق:

تفعيلتان وقافية أ + تفعيلة وقافية ب
تفعيلتان وقافية أ + تفعيلة وقافية ب

وفي هذه القصيدة تجديد في الوزن من حيث عدد التفعيلات، فالعروضيون قد نصوا على وجوب تساوي المصراعين في البيت الواحد، كما نصوا على التزام القافية في آخر المصراع الثاني، أما شاعرنا فقد هداه ذوقه الموسيقي إلى التنويع المتناسق في القافية بما يشبه تنويع القافية في الموشحات»[1].

2.2.4. تعدد القوافي والبحور:

ويعد أقل الأقسام الثلاثة في نقد الشعر الليبي الحديث، ومما يندرج تحت هذا القسم رأي عبد الله درويش في شعر رفيق إذ يلحظ «أن رفيقا لم يخرج عن الأوزان (الخليلية) إلا في قصيدة واحدة هي القصيدة المعنونة (قلب الشاعر والجمال) التي مطلعها:

(1) التحليل الموسيقي واللفظي لشعر رفيق؛ مهرجان رفيق الأدبي. ص: 178.

كالنحلة في الروضة تعبث بالأزهار

وكل مقطع في هذه القصيدة يتكون من ثلاثة أبيات (أو شطرات) تنهى بحرف قافية واحدة، ثم يلي ذلك بيت رابع مختوم بقافية الراء، وفي آخر المقطع يكرر البيت الأول الذي هو مطلع القصيدة، وقافيته الراء أيضا. وهذا تجديد في القافية على رأي رفيق»[1].

فنجد الناقد في ملاحظته النقدية هذه يشير إلى التجديد في القوافي والأوزان بتحفظ شديد حيث يشير إلى أن هذا التجديد يراه الشاعر لا الناقد، كما أنه حدّد قصيدة واحدة خرج بها عن الأوزان الخليلية وهذا يناقض قوله السابق: «نجد نظاما آخر للقافية» كما أشار إلى التجديد في الوزن والقافية من حيث عدد التفعيلات، فهذا في ذاته يعد نوعا من التجديد في غير هذه القصيدة.

ويشير ناقد آخر إلى التحلل من نظام القافية الموحدة في قصيدة أخرى لرفيق بقوله: «فمثلا رفيق حين قال في قصيدته (مناجاة):

رفــرفي في عــالم الأرواح أصــبحت طليقــة
في خيـال الشعر كـــم حومت تبغين الحقيقة

إلى قوله:

غــير أن النـــاس يرمـــون بإلحـــاد وكفــر
كـل حـرّ الفكـر، إن النـاس أعـداء الحقيقــة

فبالرغم من أنه لم يتقيد في هذه القصيدة بالقافية إلا أنك تستطيع أن تتصور مقدار ما ترك في النفس من روعة وجمال في المعنى والخيال والتصوير، فرفيق في هذه القصيدة انطلق وعبر عما يريد دون قيد أو التزام»[2].

كما نجد تنوع القافية عند الشاعر مصطفي بن زكري الذي أشار إليه محمد مسعود جبران دون أن يفصّـل القول في الموسيقى بقوله: «قد كان الشاعر بارعا في مسمطه الوحيد،

(1) المرجع السابق. ص: 174، 175.

(2) حوار مع عبدربه الغناي؛ مجلة الرواد العدد 8 يونيو 1965. ص:56.

ليس من حيث المضمون الذي جعله لما يناسبه من الوصف والغزل والخمريات، بل من حيث القدرة على توفير الموسيقى داخل النص وخارجه، يقول فيه:

بيـــــــن آس وأقـــــــاح وصـــــــبوح في صبـــــــاح
روح الـــــــروح بـــــراح *** واغـتنـــــم صفـــــو الزمـــان
حندريـــــس مـــــن رحيـــق قرقـــــفا تـــــدعى بريـــــق
مـــــن كؤوس مـــــن عقيـــق *** عصـــرت مـــــن أقحـــــوان
في ريـــــــاض الجلنـــــار بيـــــــن ورد وبهـــــــار
لذَّ لـــــي لثـــــم العقـــــار *** مـــن ثنيـــــات الحســـان»[1]

فمع ما في هذه الأبيات -التي أشار لها الناقد- مما تركته الموسيقى من آثار وما حملته من الإيقاع فهي تحمل موسيقى مطربة راقصة تعبر عن معنى شعري جميل جاد به خياله وعاطفته.

3.2.4. التخلص من البحور ونظام القافية التقليدية:

إن التخلص من البحور الشعرية ونظام القافية التقليدي لا يعني خلو الشعر من عنصر الموسيقى، وإنما يمكن أن يكتسب موسيقية داخلية أو خارجية، وترجع الموسيقى في الحالتين إما إلى الوزن وإما إلى الإيقاع.

فالوزن هو التفعيلات التي تقوم عليها البحور الشعرية، أما الإيقاع فيقوم على أمرين:

الأول: اختلاف حروف الكلمات ما بين حروف ساكنة، وحروف مدّ طويلة، وحروف لين، وهذا الاختلاف ينوع الموسيقى، وينوع معاني الإيحاء الموسيقي في الوزن الواحد، وهذا يتطلب إحاطة تامة بمعرفة خصائص أصوات الكلمات[2].

الثاني: الإنشاد: وهو قراءة الشعر على حسب ما يتطلبه المعنى، وذلك يقتضي الضغط على بعض المقاطع والكلمات في ثنايا البيت، وطول الصوت في بعض الكلمات وقصره في

(1) مصطفي بن زكري في أطوار حياته؛ ص: 211.

(2) انظر: النقد الأدبي الحديث؛ ص: 464.

الأخرى، إذ إن هذه المقاييس لها تأثير كبير على كميات حروف الكلمات وموسيقاها، منها درجة الصوت علوًا وانخفاضا، ودوام الصوت طولا وقصرا، ونبرة الصوت قوة وضعفا، ثم نسبة ورود الصوت كثرة وقلة وأثره الإيحائي[1].

إذن «فوحدة الإيقاع في تغيّر على حسب ما يكمن فيها من قوى تعبيرية تكشف عن خلجات النفس، والكلمات أصوات، ودلالة الأصوات موسيقية إيحائية قبل أن تكون تعبيرية وصفية، والشاعر الأصيل هو من يستطيع أن يروى من نبع هذه الدلالات الموسيقية الأصيلة في اللغة»[2].

من هذا المنطلق نجد تناول جميل حمادة لقصيدة (وصايا) للشاعر محمد الفقيه صالح نجده يدخل في هذا المستوى ويمثله خير تمثيل، لنتابع تحليله النقدي الذي بدأه بقوله: «وتتجلى صور القلق – الحزن في هذا النص في جمل إيقاعية تناغمت فيها المفردة الموحية مع الإيقاع الجميل للقصيدة:

إذا مـــا تـــسلل في الليـــل وغـــد
يـــسمونه الليـــل مـــن جحـــره

إنه يتجاهل الحزن بأسلوب شعري جميل فيه قبض على تناسق الجمل وتناغمها رغم اتساع الكلام بشكل يؤكد لنا قدرة الشاعر على سبك جمله الشعرية، إنه ينعت الحزن بالـ(وغد) بل وشبهه بالفأر في تشبيه بليغ غيّب فيه المشبه به، وحيث يخرج من جحره – فأر الحزن هذا – لا تعره اهتمامك، وصوّب القلب نحو ميادين المدن... وقد اعتمد الشاعر على قافية سهلة عذبة... تمنح النص إيقاعا آخر من السلاسة والعذوبة، علاوة على أنها تدجن ما شذ من الجمل الشعرية التي تسبقها والمخالفة لها في القافية»[3].

كما يتناول الناقد قصيدة (جرح المسافة) للشاعر إدريس بن الطيب التي يقول فيها:

(1) انظر المرجع السابق؛ ص: 466.

(2) المرجع السابق؛ ص: 472، 473.

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

أي جحيم يقود إليك ليسلمني للمتاهة
يصدك عني الذي لا أراه
ولكن هذا الحنين المثابر زاد المسافة
سيد رمل الصحارى وفارس وحشتها
يا أميرة
لا سيف لي غير مملكة سوف تولد لي
ذات يوم لديك
سأهزم هذا الذي لا أراه
فلا تغلقي الباب
وانتظريني.

حيث يعقب الناقد على هذه القصيدة بأن الشاعر على الرغم من أنه «حاول أن يشتغل على القافية في الجمل الشعرية الأربعة الأولى بشكل لا إقحام فيه أو حشو، إلا أن المقاطع الأخيرة التي خلت من القافية كانت الأجمل والأعمق وقعا في نفس المتلقي، وكان إيقاعها العالي ذا جرس موسيقي خفي»[1].

بينما نجد في المقابل من يتعذر عليه التفريق بين الشعر الحر والشعر المرسل – كما مرّ بنا – فيصدر أحكاما فيها إجحاف غير قليل من ذلك ما نجده في محاولة أحدهم وهو يتناول ديوان الشاعرة فوزية شلابي (فوضويا كنت وشديد الوقاحة) ويعلن رأيه بصراحة حيث يقول: «فإني أقرر انتفاء موسيقى الشعر الحرّ(موسيقى التفعيلة) في كثير منه، بل ربما في جلّ قصائد الديوان... وشاعرتنا يقف ديوانها على هذا النحو إذا اعتبرنا الشعر الحر في موسيقاه هو يسار الوزن –في يسار اليسار (تطرف شديد)– لكني مع ذلك أؤكد على خصوبة التجربة في ديوان (فوضويا كنت وشديد الوقاحة)»[2].

ويتناول فوزي البشتي ديوان (أنشودة الحزن العميق) للشاعر محمد الشلطامي،

(1) أسئلة القصيدة؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 74 / 1993. ص: 58.

(2) وحدها تحزم حقائب السفر؛ عمر عابدين. مجلة لا العدد 11 / 1991. ص: 49.

obeikandl.com

ويصدر حكما مجملا على قصائد الديوان بعامة، ويمزج بين الموسيقى الخارجية والموسيقى الإيحائية الإيقاعية «فقد جاء إيقاع القصيدة عنده متجانسا وهادئا وعميقا... ولقد استطاع الشلطامي أن يحقق هذا الانسجام بالعناية أحيانا باستخدام وتكرار بعض القوافي في بعض المقاطع، أو عن طريق تكرار أو استخدام بعض الحروف الموسيقية بانسجام، أو اللجوء إلى بعض البحور الصافية ذات الموسيقى الانسيابية، وغير ذلك من مقومات القصيدة الجيدة... ففي قصيدة (كتابة على باب الزنزانة رقم 6) نجابه هذا التدفق الإيقاعي المنسجم:

أتعشب في الفجر هذي الصخور
أتزهر فوق جدار الردى الأمنيات
وهذي البذور
وترتد عبر الصدى الأغنيات
وتعبق في الموقد الذكريات...»[1].

كما يشير الناقد إلى ذلك التناغم الموسيقي في قصائد محمد الكيش الأربع: (هذيان ـ الانكسار ـ ليل ـ توله) «هذا التناغم الذي يجعل كل صورة فيها صدى لا متوقعا لسابقتها، ذا إيقاع ينمو باطراد، وما من كلمة واحدة نافرة تجرحه، فهو في كل مرّة يتمدد على مساحة أكبر، ويصيب نقطة أعمق، ويجذب القارئ إلى لغته»[2].

ويسير على هذا النسق الناقد عبد الرسول العريبي في نقده لقصيدة (قيامة الرمل) للشاعر مفتاح العماري حيث يشير إلى أن القصيدة في مقطعها الستين تتحول عن سياقها «ويصعّد في دواخلها النشيد، لينمو بعد ذلك رويدا رويدا، وتشعر إذ ذاك بذوبان الموسيقى، وهالات من الأجواء الإيقاعية تكتنفك وأنت بعد متصل مع النص، الذي استغرقك، وسرى مع روحك، مثل أناشيد المطر، والربيع، وزغاريد الأمهات، فالصوت يعلو ويعلو، ويزدحم بالمزيد من الاعترافات:

قادما ساعة النفير

(1) الكلمة الشرارة؛ ص: 128، 129.

(2) شواهد محمومة من كتاب الفيض؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد 61 – 5 / 1992. ص: 45.

obeikandl.com

حاملا راية الرغبات
أغير ثوب الكلام
وإن تكن بلا معنى حروبي
يكفي أنني شكّـلت من
حجر البداهة
تصاوير عشق
ومنازل من رخام...»[1].

بينما يخالفه الرأي في التحول والتنويع في إيقاع هذه القصيدة محمد دعفوس الذي يرى أن «قصيدة العماري (قيامة الرمل) رغم بنائها وبساطتها وهيكلها تبعث من داخلها حرارة الموسيقى، وجمال الرسم، ولكنها في الحقيقة تفتقد إلى التنويع، فانتقال المقاطع انتقال بديع، وبدرجات السلم الموسيقي، ولكنها تسير على هذا النغم، وربما هذا الاختيار لهذه المعزوفة على نغم واحد، وسلم موسيقي واحد، وبحر واحد، وألفاظ متناسقة ومتقاربة ومتجانسة ؛ كان يريد لها أن تكون ذات مقطع متكامل، ومن طينة بسيطة دون تكلف، ودون أن تخرج عن معمارها، فهي ليست عمارة فريدة، وهي ليست بهوًا خالدا.. تتنوع فيه الأسقف والأعمدة والجدران والردهات والقباب»[2].

وهكذا نجد من يعجب بالتنويع والتغيير في الموسيقى اللذين مارسهما الشاعر في قصيدته، وإن كان تغييرًا بسيطا إلا أن أثره لا ينكر.

فالتنويع في الإيقاع والتغيير في الموسيقى يمنع الرتابة ويبعد السأم والملل عن القارئ، الأمر الذي جعل الناقد محمد دعفوس يدعو إلى التغيير في إيقاع هذه القصيدة، كما أن الموسيقى -في أغلب الأحيان- تأتي عفوية أي بحسب الحالة النفسية للشاعر.

(1) جسد القصيدة العاري. مجلة الفصول الأربعة. العدد64،65. أغسطس/ سبتمبر1993.ص: 62.

(2) قصيدة قيامة الرمل بين الملحمة والقصة. مجلة لا. العدد 19 – 7/ 1992. ص: 48.

obeikandl.com

3.4. الرمز الشعري

في هذا المبحث لا أريد الخوض في مباحث الرمزية ومدارسها والأسس التي قامت عليها، والفرق بين الرمزية العربية والغربية، ولكن سأشير وبصورة موجزة إلى الأسباب التي ألجأت الشعراء إلى استخدام الرمز، ومن ثمّ كيفية تناول النقاد لهذه الأساليب الرمزية في شعرنا الليبي.

وكما هو معلوم فالصور الرمزية تبدأ من الأشياء المادية (الحسيات والتجسيمات) على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس، في اللاشعور، عن طريق الإيحاء بالرمز مع ضعف الرابطة المنطقية بين الفكرتين[1].

«ويرى الرمزيون أنه -كي تتوافر الصفات الإيحائية للصور- على الشاعر أن يلجأ إلى وسائل تعنى بها اللغة الوجدانية، كي تقوى على التعبير عما يستعصي التعبير عنه.

من هذه الوسائل: تراسل الحواس؛ وهو وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانا وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة...»[2]. ومنها أيضا: إضفاء نوع من الغموض على الصورة الشعرية بحيث تتحدد بعض معالمها لتبقى فيها معالم أخرى ظليلة موحية إلا أن الغموض عند الرمزيين يجب أن يشف عن دلالته بالتأمل لئلا تصير الصورة لغزًا من الألغاز[3].

ولعل من أهم أسباب اللجوء إلى الرمز لدى الشعراء ما يلي:

1- الشعور بالعجز عن التصريح، وعادة ما يرجع ذلك إلى ظروف البيئة الاجتماعية التي تقيد حرية الشاعر وتمنعه من التعبير عن بعض القضايا الاجتماعية.

2- الخوف من التصريح الذي يعرض الشاعر للأذى خوفا من بطش الأنظمة الحاكمة التي لا تقبل النقد، أو خوفا من الاتهام بالزندقة، أو التعرض لسخط الرأي العام.

3- الرغبة في التفوق بالظهور بمظهر الإغراب، وبإلباس الشعر طابع الغموض.

---

(1) انظر: النقد الأدبي الحديث؛ ص: 418.

(2) المرجع السابق؛ ص: ن.

(3) انظر: المرجع السابق؛ ص: 419.

وعند الرجوع إلى ما كتب عن الرمزية وما يتعلق بها وجدت أنه من الخطأ الفصل بين الرمزية العربية والرمزية الغربية إلا بقدر ما تقتضيه اللغة في الأسلوب الرمزي، إذ إن كلتيهما تعتمد على الإيحاء، وإنما أوجه الخلاف في زمن ظهور الرمزية، فنظرًا للفارق الزمني بينهما نجد أن الرمزية العربية تعد بذورًا للرمزية الغربية، وطبعي أن تتطور وسائلها عما كانت عليه عند العرب.

لذا رأيت أن أقسم الرمز الشعري في نقد شعرنا الليبي إلى أنواع ثلاثة:

1) التمرد على الظلم والثورة عليه.
2) اتخاذ الذات وأسرار النفوس موضوعا للشعر.
3) الإغراق في الغموض والإبهام.

1.3.4. التمرد على الظلم والثورة عليه:

ويشمل هذا الجانب الموضوعات الوطنية والسياسية والاجتماعية، على الرغم من ندرة الشعر الذي استخدم الرمز في الموضوعات الاجتماعية التي تناولها نقاد الشعر الليبي.

وأبدأ هذا الجانب بالدراسة التحليلية التي قام بها عماد أبو طالب لقصيدة (القافلة) للشاعر عبد الهادي الربيعي الذي يرى أن الرمز في القصيدة «يموج بالتجسيمات والأحداث والشخصيات والحركات السريعة المتلاحقة التي تنبعث منها الانفعالات الصادقة الحارة التي توحي بعطاءات النضال العربي طوال مسيرته، وإذا تعمق المتناول في استيعاب القافلة استبانت له تعبيرات تجسيمية للأفكار التجريدية، والخواطر الرهيفة ؛ فالشاعر عثر في الطبيعة على صور لأفكاره وخواطره، فحاكاها بهذه التعبيرات المجسمة، فالطبيعة مرآة فيها كل عناصر الفكر، فهي سابقة على النمو الكامل لعمل العقل»[1].

كما يشير الناقد إلى التردد بين الرمزية والرومانسية في القصيدة نفسها حيث يعقب على قول الشاعر:

---

(1) الرمز في الشعر المعاصر: دراسة تحليلية في نص شعري (القافلة)؛ مجلة المجتمع العدد 1 السنة الأولى / يونيو1990. ص:127.

obeikandl.com

تنهـــد قـــلبي وحـــــاورني وأرهقنـي البحـث عـن ظبيتـي

بقوله: «وفي حوار الشاعر هذا تستبين الإيغال في الرومانسية، حيث يبث قلبه لواعجه ووجده وغيرته على حبه الذي استحال في خاطره إلى ظبية هو جازع عليها، تحرقه الخشية عليها من سقوطها بأيدي القنص، والذي استباح الحرمات:

ظبـاء بتـل الربيـع اسـتبيحت وإني أخـــاف عـــلى ظبيتـــي

هنا فقط يستعلي صوت الموضوعية، وتستبين في تجلٍ ما تصبو إليه قافلة الربيعي، قافلة النضال العربي، هنا تنفجر أحاسيس الشاعر ثورات وحمماً، يردفها اختلاج الإحساس بالأسى والاستياء، فينزوي في ظلمائه مكدودا، يستلهم وحيه، ناظما عقدا -للمحبوبة- من السياج المضروب حوله، ومن صوته المبحوح بالعذاب والأماني الضائعة»[1].

ومن الموضوعات الوطنية التي استشفها مصطفي ناصف من الرمز في قصيدة (غيث الصغير) للشاعر أحمد رفيق إذ يقول: «ولا أحب أن أختم هذا الحديث دون أن أشير إلى قصيدة مست قلب كل من قرأها، وعنوانها غيث الصغير، لعلك ترى في اسم الطفل ذاته إيحاء، وغيث ذو تجارب غنية تفوق عمره، وهو من أجل ذلك يصبح رمزًا، والقصيدة طويلة مشهورة تكشف عن روح لا تغيب في غمرة المناقشة والتردد، وتنطوي على الحكمة الغريزية المتميزة من الفعل والتجربة العلمية، وتظهر هذه الحكمة صوتا علويا، وتصبح الطفولة هي روح ليبيا كما تصورها الشاعر، وكما تصورها بعض الباحثين، وكأنما أدرك رفيق أن إصلاح الحياة من حوله يحتاج إلى جيل جديد وتربية جديدة، وتلك هي ملامح الميلاد الثاني، الذي يخطر ببال الشاعر من آن إلى آن، ولكن هل يخلو هذا الميلاد من العناد والاضطراب والتقدم والتقهقر؟»[2].

كما أحسن الشاعر علي صدقي عبد القادر استخدام الرمز في شعره حيث حظي هذا

(1) الرمز في الشعر المعاصر: دراسة تحليلية في نص شعري (القافلة)؛ مجلة المجتمع العدد 1 السنة الأولى / يونيو1990. ص:126.

(2) الثقافة العربية الحديثة ولغة رفيق؛ مهرجان رفيق الأدبي. ص:217.

الشعر باهتمام النقاد والدارسين، من هؤلاء نجم الدين الكيب الذي يرى أن الشاعر يفصح «عن مرتكزات الوحدة العربية التي يطمح إليها وإن لم يذكرها بالتفصيلات التي عهدناها في أشعار أسلافه، إذ إنها تأتي في تضميناته الشعرية في شكلها الرمزي، مغلفة بستائر شفافة من التورية، فهو يشير إلى النضال القومي العربي بقوله (أرّخت بميلادك تاريخ كفاحي)، وهو عندما يريد أن يقول بأن الأمة العربية أمة واحدة يختصر ذلك بأن يشبهها (بشجرة ذات أغصان بلورية)، أما تاريخ النضال العربي المشترك فيسمعه يتردد في صوت (صلاح الدين) و(في حمحمة خيوله) و(صليل سيوفه) التي استلّت من أغمادها لتردّ الغزاة على أعقابهم:

لأول مرّة
أحسست بصوت (صلاح الدين)
في صوتك
في كلماتك ذات الأزهار
كنجوم شعراء
تتساقط في أيدي (المائة مليون مواطن)»[1].

كما يتناول الناقد نفسه الرمز عند الشاعر أحمد قنابة مبينا أسباب لجوئه إلى استخدامه حيث «...كان شاعرنا سباقا إلى ابتكار المعاني التي تفضي بها إلينا أشعاره عن الوحدة، ولعل أكثر قصائده تركيزا على معاني الوحدة قصيدته (عزّ العباد في الاتحاد) التي نشرها بجريدة (اللواء الطرابلسية) عام 1921، وفيها يكشف الشاعر عن دخيلته بصوتٍ مؤمن بوحدة نضال الشعب الليبي ضد الاستعمار، وهو وإن لم يقل لنا ذلك إلا متخفيا وراء الرموز، ومتلحفا بالمعاني البعيدة والألفاظ المغلفة، فإنما كان يفعل هذا درءا للمخاطر التي تواجهها مثل هذه القضايا في وطن كان يرزح تحت نير الاستعمار الإيطالي، وكان دافعه إلى ذلك وحدة الصف الوطني في ليبيا الذي مزقته الخلافات إلى زعامات قبلية، وانحراف بعض الزعامات عن الخط الوطني.

ويرى أن الصحيح هو في الوقوف جبهة واحدة متراصة في مواجهة القوى الاستعمارية

(1) إرهاصات الوحدة العربية في الشعر الليبي المعاصر؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد 26 اكتوبر 1984، ص: 150.

openkapor.com

في شكل ما من أشكال الوحدة أو الاتحاد، إذ يرى في الاتحاد إتمام السير على درب الإيمان، الذي يجعل المؤمنين إخوة تربطهم وشائج سرمدية، وعلائق أبدية لا تنقطع أبدا:

وفي المـــؤمنين الأولى آمنـــوا إخـــوة ديـــن تـــرى سرمـــدا
وإنـــا بنـــوهم لنـــا نخـــــوة تعـــادي الزمـــان إذا عانـــدا»[1]

ويستخدم الشاعر علي الفزاني الرمز محرضا على التمرد على الظلم ومستدعيا الشخصيات التي راحت ضحية الظلم والاضطهاد، كل ذلك نجده في قصيدته التي بعنوان (قصائد البذور والحب والحرية) بديوانه مواسم الفقدان التي يقول فيها:

اقتلع المغول جذع الشجرة
وصادروا الأموات في سكون المقبرة
داسوا على الزهور ثم القبَّرة...إلخ

حيث يرى عدنان سكيك أن الرمز في هذه القصيدة «... يصور جانبا من مأساته ومأساة الإنسانية المعذبة، حين يرمز إلى (المغول) رمز الوحشية والتدمير، وإلى (السجن والسياف) رمز الاضطهاد والإرهاب، كذلك يرمز إلى -(أبي ذرالغفاري) و(لوركا الأسباني) و(باسترناك السوفياتي)- أولئك الذين راحوا ضحية الاضطهاد والظلم والجبروت والقهر»[2].

كما يرمز الشاعر علي الفزاني إلى نكسة 1967 التي تناولها نجم الدين الكيب حيث «... تأتي إسقاطاته الرمزية متناولة قضايا النكسة التي حلت بالأمة العربية في 5 يونيو 1967، وتداعي الروح الإيجابية والخذلان الذي عمّ الشعور القومي العربي، ونحسب أن هذا الالتفاف من الشاعر هو من صميم عروبته، وفي المركز الحساس من همومها، وفي المقطع (5، 6) من قصيدته (الإدانة رقم 4) والضيق المتبرم بالوضع السائد في الوطن العربي:

ما قلت آه
يا معاوية

(1) المرجع السابق؛ ص: 139، 140.

(2) التمزق والتلاحم؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد 9 / 1980.ص:109.

فاشرب وضاجع البغي.. هاهية
وهامة (الحسين) في الإناء جاثية
ما قلت آهٍ يا معاوية
لكنني.. حفرتها.. كتبتها بالناصية
إدانة مخضوبة بالدم.. آتية»[1].

ويواصل أحمد عطية متابعة الرمز عند الشاعر علي الفزاني الذي يعبر من خلاله على قضايا وطنه وأمته في «صورة ونقلات سريعة أشبه بنقلات السيناريو يرسم لنا علي الفزاني بأسلوب المناجاة، وعن طريق الرمز البسيط كيف يلجأ الغرب إلى ليبيا لينهب بترولها، في قصيدته (النهر والجراد) التي يخاطب فيها الشاعر عاهرة غربية جاءت تشتري شقاءه لتمنحه الحب الكاذب مقابل نقوده... فبالقياس إلى الجراد الطبيعي الذي يخرب قرى بأكملها، جاء الجراد الاستعماري ينهب ليبيا بأسرها ويخربها:

تبرجي فالجنس في مدينتي مغامرة
لكل عابر وعابرة
مدينتي.. يا ويحها استباحها الجراد والسماسرة
مدينتي يجتاحها العراة والبرابرة»[2].

كما عالج علي عبد الشفيع الخرم القضايا الوطنية التي رمز لها الشاعر إبراهيم الأسطى عمر في قصيدته (الركب التائه) حيث «استخدم فيها الحكاية الرمزية الغنية بالإيحاء، في أسلوب سردي تخلله قليل من الحوار والتداعي وملامح أخرى نستبينها أثناء القراءة ؛ تبدأ القصيدة في مقطعها الأول بهذه التهيئة النفسية التي تشحذ خيالنا لاستقبال ما أراد الإيحاء به:

تحت لفح الشمس في تيه الصحارى القاحلات
أوغل الركب حثيث السير يجتاز الفلاة
فإذا الركب على مفرق نهجين هلاك ونجاة

(1) جذور القومية العربية؛ ص: 79، 80.

(2) في الأدب الليبي الحديث؛ ص: 32، 33.

وعلـــى كـــلٍ علامـــات حوتـــها اللافتـــات

❋ ❋ ❋

يمّـــم (الأول) حاديـــه ونـــادى بالمـــســـــير
ومضى في إثره الركـــب ولـــــم يبـد نكـــــير

❋ ❋ ❋

غـــير صـــوت خافـــت كـــان يقـــول
جرت يا حـــــادي وأخطـــأت السبيـــل

... صوت الوعي سرى خافتا يقول للحادي لقد أخطأت يوم أطعت أسيادك الإنجليز فأعلنت استقلال برقة الداخلي، تلك الخطوة المشبوهة التي تشكل خطرًا على تحرير الوطن ووحدته»[1].

كذلك يتناول الشاعر القضايا الاجتماعية مخاطبا الطائر معبرا عن عجزه عن فعل أي شيء بطريق الرمز، ويشير إلى رمزيته هذه محمد الصادق عفيفي -وقد يكون محقّا فيما ذهب إليه- حيث يقول: «وإخال الشاعر إبراهيم الأسطى وإن كان عنى ليبيا في قصيدته (الطائر السجين):

غير أني أيهـا (الطـير) الكئـيب ... عـاجز مثلـك مغـلول اليـدين
عد بـدعواك إلى المـولى القـدير ... مـن إذا شـاء فـما شـاء يكـون
وارتقب فالحظ في الدنيا فـرص ... ربـما جـاءت عـلى غـير انتظـار
واترك اليأس وغرّد في القفـص ... وتناســاه فللعـــســر يــسـار

إلا أنها أكثر ما تنطبق على (سجن المرأة) لأن المعاني التي اشتملت عليها قريبة من المعاني التي رمزبها شوقي في قصيدته (الطائر السجين) أيضا وعنى بها حجاب المرأة»[2].

في حين يتناول الناقد الرمز في موطن آخر من القصيدة نفسها ويرى أن من «أبرز

(1) ملاحظات خاطفة حول قصيدة الركب التائه. مجلة الثقافة العربية. العدد الثالث 1991، ص:122، 123.

(2) الشعر والشعراء في ليبيا؛ محمد الصادق عفيفي طبعة 1957 مكتبة الأنجلو المصرية.ص:111.

الأساليب التي شاعت في أواخر الحكم الإيطالي: الأسلوب الرمزي، وهذا اللون من التعبير يشيع في الناس – عادة – حين تقيد حرياتهم، وحين يمنعهم الخوف من الجهر بآرائهم... وللأسطى في ذلك قصيدة (البلبل والوكر) و(أنا وهي) و(الطائر السجين)؛ وهذه القصيدة الأخيرة أمعن إبراهيم فيها بالحديث عن نقائض الحياة الحاضرة، وعن الاستعمار، وعن حنينه لوطنه، وهو فيها صاحب روح إنسانية يريد إقرار العدالة الاجتماعية بين الناس جميعا (هكذا تصفو الحياة لجميع الكائنات):

أيها الإنسان ما ذنب الطيور ... تودع الأقفاص هل كانت جناة؟
أم تمادت في ضلال وفجور ... مثلنا.. ما الحكم؟ أين البينات؟
أمن العدل ظلوم في القصور ... وبريء سجنه من قصبات؟
ليس في المنقول والمعقول نص ... يدعيه المرء في حين الهزار
هو غريد.. إذا غنى رقص.. ... كل غصن طربا والكأس دار»[1]

2.3.4. اتخاذ الذات وأسرار النفوس موضوعا للشعر:

فمن هذا القبيل تحليل سليمان كشلاف لرموز الشاعر علي الرقيعي الذي يدلل على أن المراد الرمز لا الحقيقة، كما يورد مفاتيح رموز الشاعر من خلال قصائده المتعددة، إذ إن «استخدام علي الرقيعي للرموز يبدو واضحا يتضح منذ القراءة الأولى، ولعل في ذلك تفسيرًا لما لقيه من اضطهاد وقسوة في العيش حتى وفاته في حادث سيارة وهو عاطل عن العمل:

ماذا أخبر عنك هل تجدي وسيلة...إلخ

إن الخطاب يبدو موجها إلى أنثى، لكن الدلائل كثيرة تشير إلى أنه اتخذها رمزًا فقط ليقول ما يريد أن يقوله عن الوطن، إنه برغم أنه يعطيها بعض الحواس والأعضاء البشرية ليضفي عليها صفة الأنثى (مدي لي يديك/ فلعل في عينيك رحم / ففي دمي تجري أمومتك الجليلة) إلا أنه يعطي شيئا من الوضوح عندما يتحدث عن الصفات الطبيعية (أرنو لشاطئك الحزين/ أمواجه بله السنين/ وهضابك الجرداء تستلقي قتيلة/ ولعل يا بلد الهموم/ يا مرفأ الغرباء).

(1) الاتجاهات الوطنية في الشعر الليبي؛ ص: 467.

كما يمكننا أيضا أن نميز اختلاف المترادفات التي يستخدمها في التعبير عند مخاطبته لامرأة فعلية، وللوطن عندما يضفي عليه صفة المرأة، فعند خطاب امرأة حقيقية نجده يستخدم لفظ (النهد).. ذلك الذي يحوي كافة المشاعر والأحاسيس الجنسية نحو المرأة.. (نهدها الطفل سجين موثق/ انتقى من حلمتيه مسندا/ لهوى أنثى لصدر عبق)[1]؛ (دورة النهد وأزرار على فستان تفتا/ أن نهديها الرخاميين ليالي مغنم/ ولأني أكره المرأة أن ترخص نهديها وتعقم)[2].

لكن الشاعر عند مخاطبته للمرأة التي يتمثلها رمزًا لليبيا يستبدل (النهد) بـ (الثدي) و(الضرع)...(لعل ضرعك فيه قطرة)[3]، (وأن يقضم ثديها السعار)[4].

وهكذا يضفي صفة الأمومة بذلك الجزء من الإنسان الذي يهب الغذاء والحياة للأطفال.. للأبناء.. بل إن علي الرقيعي ليصرح بهذا المعنى واضحا (ففي دمي تجري أمومتك الجميلة)»[5].

وكذلك يطالعنا طاهر عمران في هذا الجانب كاشفا اللثام عن شعر علي الفزاني الذي يعدّ من أبرز الشعراء المعاصرين الذين عبروا عن رفضهم وثورتهم على الواقع حيث «اتخذ الشاعر نفسه رمز السند باد، وعبر عن مشكلات واقعه من خلال ما يحويه هذا الرمز من دلالة على حب المخاطرة، واقتحام الأهوال، والقصد إلى المجهول:

رحلاتي في بحار الكلمات
رحلات السند باد
تاه حينا في الصحارى ثم عاد
بخطى تدمي ولحن مستعار
واستحال الشوق والحرف رماد»[6].

---

(1) قصيدة حلوة.

(2) قصيدة إلى الشاعر التركي ناظم حكمت.

(3) قصيدة ماذا أخبر عنك.

(4) قصيدة الطفلة التي تضحك.

(5) دقات الطبول؛ ص: 138 – 141. وانظر مقدمة ديوان أشواق صغيرة للناقد. ص:27.

(6) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص: 132.

ويتناول عبد الجواد عباس الرمز في شعر رجب الماجري حيث يردّ على محرر مجلة ليبيا بقوله: «ولا أوافق محرر(مجلة ليبيا) الصادرة سنة1951 بأنه يسمع نغمة نشاز هي نغمة اليأس المبكر.. ويتساءل ما سبب ذلك؟؟ ربما لأنهم رأوا مفارقة كما جاء في المقطوعة السابقة:

أنا لا أحيا على الأحـلام والـصوت الحنـون
إنـما أحيـا عـلى الآلام والـــوجد الدفيـــن

ليس ذلك مدعاة إلى القول بوجود النشاز أو اليأس المبكر في شعره، وإنما هناك رمز واضح في الموضوع، وليس رمز في الأسلوب، يمثل ما يحس به من ممارسات سياسية واجتماعية منفردة خلال معايشته اليومية»[1].

3.3.4. الإغراق في الغموض:

والمراد بالغموض هنا «شفيف يكشف عن جمال المحتوى الفني الذي وضح أثره بالرمز غير الموغل في الغوص والتخييل، وكلما كان الرمز كاشف الدلالة في حياء وخفر كان ذلك أمتع للنفس، وأجمل في التصوير، ولكن إذا تقطعت الأسباب، وبعد الرمز عن إدراك الذهن، فقد يؤدي هذا إلى غموض غير مقبول، لتوقف الدلالة الرمزية عن أداء أثرها الجيد الذي جاءت من أجله واستخدمت له»[2] ويصبح لغزًا من الألغاز وبالتالي يخرج بالشعر عن أهدافه وغاياته.

يطالعنا محمد الجويلي في دراسته لديوان الشاعر خليفة التليسي حيث «يَرجَع التليسي إلى (عين الخليل) ليسقي منها، ولا نخال ذلك نزعة نكوصية ارتدادية إلى الماضي، وإنما لأنه يعتقد – وله في النقد مواقف – أن تلك العين ما زالت صافية متدفقة، لعلها وحدها القادرة على أن تحيينا، وتحيي القصيدة فينا، وتوفر لها خصوبتها ونماءها وفعلها في حاضرنا ومستقبلنا، وهو يرجع القصيدة إلى رحمها الطبيعية، فإن الشاعر ينتشلنا من غربتنا ويرجعنا إلى رحمنا الجماعية، ويعود بنا إلى تراثنا وأصالتنا، أو ليس (التراث وطن الجماعة)؟ فإذا بنا ننعم بعالم ركيزته (النخلة الكريمة) (عنوان قصيدة ص:38).

(1) رجب الماجري شاعرية ورأي. مجلة الفصول الأربعة. العدد 79 / 1995. ص: 155، 156.

(2) دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر؛ عز الدين منصور. ص: 106.

وللنخلة في تاريخنا وحضارتنا الشرقية قصة طويلة، فالتي جادت على مريم العذراء برطب شهي وهي تنجب رسول الحب، ما تزال تطعم رسل الشعر عندنا بما توفره لهم من دلالات (الشموخ)(عنوان قصيدة ورد ذكره: شموخ ص:41) والصبر ديمومة العطاء:

لكن نخلته مالت بقامتها
وأطعمتني ثمارا من أعاليها (ص:38)»[1].

كما يتابع الناقد دراسته وتحليله للديوان في محاولة لاستبطان الرمز في قصائد التليسي بحيث يتساءل عن المدلول الذي يرمي إليه الشاعر دون جدوى «فشاعرنا يعشق كشف المرافئ المجهولة التي لا يمكن أن تطأها مراكبنا الورقية:

لي ساعة منها وتمضي بعدها
سفني لتكشف مرفأ مجهـولا (ص:62)

شاعرنا بحر يمخر بحرًا، ونحار نحن -ولا حول لنا ولا قوة- ونتساءل: ما البحر في ديوان التليسي؟ هل هو الشاعر نفسه؟

أنا إن أردت الحق بحر ساكن
أعماقه بحر وراء بحار (ص:43)
أم أنه قصيدة، أو ليست القصيدة بحرًا؟ أم هو بحر العشق؟
وأمخر بحار العشق فوق مراكبي (ص:46)

وسرعان ما تتبدد حيرتنا -ولعلنا واهمون- فإذا بنا ندرك أن البحر هو هذا وذاك: الذات والموضوع، القصيدة والشاعر»[2].

كل تلك المعاني يحملها رمز البحر عند التليسي، فما مدلول البحر عند الشاعرة فاطمة محمود؟ ففي قصيدة (الامتلاء) من ديوانها (ما لم يتيسر) والتي تقول فيها:

البحر ناءٍ
البذور مكمّمة

(1) في ديوان خليفة التليسي؛ مجلة الناشر العربي العدد 19/ 1991. ص: 15.

(2) الوطـن قصيــدة، والقصيدة تتغنى بصباها؛ مجلة الناشر العربي العدد 19/ 1991. ص:16.

الغدير دجى
الليل قامة للتمرد...

في محاولة لتفكيك تلك الرموز وإزالة الإبهام والغموض في هذا المقطع، يقول جميل حمادة: «... فإذا أردت الرقص (أيها القريب الغائب) فارقص فالبحر (الكبير الهائل المخيف – ربما بإحالة ما إلى العالم الذي يحاصر الشاعرة كالبحر).. بعيد ناءٍ، أي أن الطقس ملائم لأن هذا الفضاء (المحيط/ البحر) ناءٍ، وكذلك (البذور مكممة) البذور تتهيأ للنبت، ربما هي هنا رمز فريد للحياة، كما هي رمز للإفضاء والكشف والحرية مكممة، ولأنها كذلك فهي مدعوة لحذر، أي أنها خارج وضعنة (الوشاية) الممكنة عن أشياء الحرية، إنها تتيح مساحة من الحرية للشاعرة ورديفها الغائب الحاضر – ضمنا – والغدير كذلك دجى: الغدير أعمى لا تسعفه الرؤية، أما الليل فهو قامة للتمرد، الليل الذي هو حليف العشاق والثوار في آن، هو دائما كذلك ستر لقامة التمرد.. لذا (فسيشبكون في سترة هذا الليل مشكاة المعصية) الثورة والتمرد (مبتهجين)»[1].

أما عن قصيدة (من أقصى القلق) للشاعر محي الدين محجوب فيرى الناقد نفسه أن الشاعر «يحاول أن يغمض النص إلى أقصى حد في محاولة التفاف وتغليف للمفردة لدرجة أن الشاعر لم يذكر كلمة (امرأة)، ومع ذلك فقد ذكر ما يشير إليها، أو إلى الفعل الجنسي في أكثر من رمز لغوي مثل (الرعشة/ النهد/ عارية/ خلوتي/ جسمي/ غوى/ فاكهتهن/ بني الغواية)»[2].

بينما نجد محاولة للشاعر نفسه لفك الغموض الذي يغلف رموز قصيدة (وِلادة) للشاعر علي صدقي عبد القادر حيث يعتقد أن الشاعر «يضعنا مباشرة أمام الحلم بكون نقي وجميل، أو لعلنا نكون نحن الطالعون من اللجة، حبة القمح التي ستلد الكون وترضعه وتقمطه:

هد الحمام، في شكل إشارة تعجب
قالت حبة قمح لجارتها
الحلم حار الليلة !!!
الكون يتخلق في أحشائي

(1) أسئلة القصيدة العربية الحديثة في ليبيا. مجلة الفصول الأربعة. العدد 74 / 1993. ص:61.
(2) المرجع نفسه العدد 75. يناير 1994. ص: 48.

سألده فجأة
الجارة: أنت تتوهمين
الكون أكبر من حبة قمح
آه.. أخطأت في الحساب
يا جارتي الطيبة
أنا عاشقة لذلك، سألد الكون
أرضعه، وأقمطه.

فالشاعر هنا يقول لنا أن الكون صغير جدا، أصغر من حبة قمح، حبة القمح هنا دلالة لرموز كثيرة، كتلة رموز اختزلت في رمز واحد وهو(حبة القمح) إنه ذلك الرمز الذي يغذي الباطن بخبز الشفافية والرهافة التي يكتنز بها الكون الشعري عند هذا الشاعر»[1].

كما يحاول الناقد محمد وريث معرفة غوامض أسرار قصيدة (حلم في ليلة صيف) للشاعر نفسه ولعله تمكن من إزالة بعض اللبس والغموض والوصول إلى كنهها «هكذا فرّقت الحياة الغاضبة بين الأحبة جزاء تطلعهم إلى معرفة غوامض أسرارها، وعقابا لهم على عدم رضائهم بواقعهم الذي يعيشون، وهنا تنهض الزيتونة مرة أخرى من نومها اللذيذ لتقول في نغمة خافتة حزينة:

مسكينة أزاهر الصباح
تريد كل شيء
في فجر يوم واحد تريد كل شيء
تريد شقّ قلب أمّنا الحياة لتعرف المجهول...

وهكذا ينهي علي صدقي عبد القادر قصيدته بهذا الأسف الذي تبديه الزيتونة الجدّة العجوز نحو بناتها اللاتي (ارتكبن حماقة البنات) في أبيات ترمز إلى ذلك الإنسان التائه، الذي يتطلع إلى ما فوق قدرته»[2].

(1) الشاعر الذي يقودنا إلى الوهم؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد60 مايو 1992. ص: 76.

(2) نقد قصائد العدد الماضي؛ محمد وريث. مجلة الرواد العدد 9 – يوليو / أغسطس 1967 ص: 66.

ويتابع النقاد استبطان رموز الشاعر علي صدقي عبد القادر، كما في قصيدة (جيفارا) من ديوان (الكلمة لها عينان) التي يعقب عليها نجم الدين الكيب بأنها «ترصد مصرعه متتبعا في ذلك سيرته الذاتية، مبتدئا بذلك التحول الذي اتخذه هذا الثائر طريقا للنضال، والذي اعتمد التنظيم المسلح ثم التحاقه بقوى التحرر التي التفت حوله، والنهاية التي لقيها من أجل معتقده، هذه هي العناصر التي نراها تتداخل في المضمون العام لهذه القصيدة:

وظلّ يقرأ الكتاب ألف مرّة
ولم يجد ما بالكتاب
ويحمل الحروف في يديه
ينظرها ويشمها، ولم يجد عطر الحروف
وأغلق الكتاب
وبعثر الحروف في محاجر الرياح والسحاب...

والقصيدة طويلة نسبيا، وهي تعتمد السرد المفصّل بطريق الرمز المبطّن بنضال (جيفارا) المسلح الذي اعتمده سبيلا ضد أمريكا، وفي محاولة لغلّ يدها عن التدخل في شئون العرب»[1].

بينما يتناول عبد الوهاب الحراري قضية جيفارا في قصيدة أخرى للشاعر علي الفزاني، مزيحا الغموض والإبهام عن رموزها دون أن يحملها من الدلالات مالا تحتمل إذ يرى أن الشاعر «في قصيدة (موت جيفارا) يرسم صورة إنسانية رائعة لجيفارا، ذلك الرجل العظيم الذي آثر القتال حتى سقط مناضلا من أجل الحرية والوطن:

بندقية.. وحمامة..
وأخي المصلوب في الدغل على غصن خميلة
عار هذا العصر: أن تبكي ولكن داعر عالمنا
عالمنا يا صاحبي
والضمير النسر مقصوص الجوانح
داعر عالمنا والأرض ملأى بالفضائح

(1) علي صدقي عبدالقادر شاعر الشباب؛ نجم الدين الكيب. ص: 183 – 185.

openkandil.com

فهذه اللوحة الحية صنعت من جيفارا في شعر الفزاني رمزا حيا لقضية الحرية، العشق الأبدي للمحبوبة الأرض، التي أبت أن تستسلم لهذا العالم الداعر المملوء بالفضائح، فاختارت الانعتاق بلغة البندقية محرابا وطريقا لها»[1].

كما نجد الغموض يلفّ قصيدة إبراهيم الأسطى الرمزية (ما أنت؟) التي يمكن أن يكون عنى بها الحرية أو الروح:

أنـــا في الجـــوّ.. وفي الـــروح، أغاريـــد الطيـــور
وأنـــا في الـــروض، ألـــوان وعطـــر في زهـــور
وأنـــا في النهـــر.. ترجيـــع لموسيـــقى الخريـــر
وأنـــا في الـــشعر.. تحريـــك لأوتـــار الـــشعور

«فلا شك أن الكلمات:(تسحر/ أضواء/ أنسام/ الروح/ أغاريد/ الروض/ عطر/ الخرير) تحمل من المفاهيم الشعرية غير ما يجده القارئ في قواميس اللغة»[2].

ومن الرمزيات الغامضة ما نجده عند الشاعر محمد الشلطامي في ديوانيه:(تذاكر الجحيم، أنشودة الحزن العميق) حيث «يمثل لونا آخر من ألوان التشاؤم يصبه الشاعر في لغة شعرية مليئة بالدلالات، موغلة – في أحيان كثيرة – في ضباب الرمزية المكثف، وما من شك في أن الإسراف في التعمية والتستر وراء الرمز كثيرا ما يكون حائلا أمام تذوق العمل الأدبي فيقف القارئ رافضا له أو على الأقل عاجزا عن استغراق تجارب الشعراء، ومن رمزيات الشلطامي المغرقة في الغموض، قوله في قصيدته (العاصفة):

زهرة تخضل في الوحل، وحوتي، ونجوم
وشراع سابح من أجل عيني
صدقوني ربما كانت طواحين الهواء
بعض ما نخشى ورب الموت جاد...»[3].

(1) قراءات في الشعر الثوري؛ ص: 73.
(2) الاتجاهات الوطنية في الشعر الليبي الحديث؛ ص: 463، 464.
(3) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص: 135، 136.

وهكذا كان الرمز والإيحاء من الأمور المستحسنة في الشعر وبدونهما لا يعد شعرا جيدا متكاملا، لأنهما يضيئان جانبا من العمل الأدبي ويتركان لذكاء القارئ وثقافته الجوانب الأخرى؛ في حين أن الإغراق في الغموض يبعد العمل عن الشعر ويصيره لغزا من الألغاز.

4.4. النزعة القصصية

في هذا المبحث سأتولى دراسة بعض ما تناوله النقاد حول النزعة القصصية في الشعر الليبي الحديث، وذلك على أساس «أن الشعر الغنائي -في العصر الحديث- يسري في كثير من قصائده عنصر قصصي، لأن العنصر القصصي يتوافر فيه الإيحاء، وتكتسب به العواطف الذاتية مظهر الموضوعية، ثم إن العنصر القصصي لا يتفق بطبعه مع النغمة الخطابية التي قد توجد في الشعر الغنائي غير القصصي فتضعف من قوته، هذا إلى جانب أن الشعر الوجداني متى كان ذا طابع قصصي كانت الوحدة العضوية فيه أظهر، وبدا متماسكا، لا تستقل أبياته كما كانت مستقلة في كثير من شعرنا القديم»[1].

كما أن النزعة القصصية في الشعر الغنائي ليست إلا قالبا عاما لا يصح أن يخطر في بالٍ أن تكون قد بلغت من النضج الفني ما بلغته القصة، ولا يمكن أن تكون مستوفية لكل شروطها، إذ الغرض الأساسي من النزعة القصصية في الشعر إضفاء طابع الموضوعية لكي تبدو الصور أجزاء عضوية في وحدة أغزر حياة وأشدّ تماسكا[2].

وفي هذا الشعر ذي الطابع القصصي تظهر الأفكار والأحاسيس صورًا تحليلية للموقف ينمو الموقف من خلالها، وتظهر وحدتها وتماسكها في ظلاله؛ ونذكر أمثلة لذلك تناولها النقاد من الشعر الليبي الحديث، إذ يرى جميل حمادة في قصائد عاشور الطيبي الذي لا يهتم بالموسيقى الداخلية بقدر ما يهتم باختزال الصورة لأكبر قدر من الدلالات والإيحاءات أن تلك «الحكاية الرائعة حقا والتي يرويها الشاعر، فقد كانت أقصر الحكايات الشعرية على الإطلاق، بل وأكثرها عمقا في الشعرية، وهي مقطوعة (مشاهدة) التي يقول فيها:

(1) النقد الأدبي الحديث؛ ص: 454.

(2) انظر: المرجع السابق؛ ص: 455، 456.

الصيادون مرّوا من هنا
مرّوا بدون سمك.

لقد اختصرت هاتان الجملتان حكاية يمكن أن تمتد إلى صفحات عديدة، علاوة على أنها تترك أثرا عميقا في نفس المستقبل/ المتلقي..إن هاتين الجملتين تختزلان القصيدة كلها بما تمليه من صورة الحزن والخيبة والبؤس الذي سيجتاح الصياد الذي يغادر البحر آخر النهار بلا صيد لأطفاله المنتظرين على جمر اللهفة»[1].

كما يشير الناقد نفسه إلى النزعة القصصية في قصائد فرج العربي ويرى أن الشاعر يروي «في إحدى (حدائقه) حكاية صغيرة، وكأنها قصة قصيرة بعنوان (إلى أين...؟) التي يبدأ فيها سرد الحكاية في أحد أشكالها التقليدية، وكأنه سيروي حكاية ليس لها شكل القصيدة:

واحد إثر الآخر يركضون
صرخات عالية تلطخ الجدران
ضحكات مرمية في غرف مجهولة..

إنه يذكر التفاصيل الصغيرة لمكان الحكاية، ولصرخات أفراد مجهولين وضحكات مرمية في غرف مجهولة، ونحيب ينتعل امرأة...إلخ.

لقد استخدم الشاعر حواس الإنسان وعناصر فعله لكي تدل عليه، وهنا أجاد العربي فعلا في (شعرنة) الحكاية، ووفق كذلك في إبراز صفات مركبة للحالات الإنسانية المجردة مثل الحزن والفرح واليأس والموت.. وما شابه»[2].

أما عن قصيدة (قيامة الرمل) للشاعر مفتاح العماري فيرى محمد حسن دعفوس أن القصيدة تتمتع بحرارة العاطفة والصدق الفني والتصوير القصصي مع توظيف للتراث «وربما يكون تصوير الأحداث من ضرورات فن القصة، لكن العماري في قصيدته هذه (قيامة الرمل) أدخل العنصر المفقود في الشعر الحديث.. وهذا الشيء المفقود هو الحرارة والموسيقى والتصوير القصصي...

(1) أسئلة القصيدة؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 75 / يناير 1994 ص: 46، 47.
(2) المرجع نفسه؛ ص: 46.

وقد اقتفي (مفتاح العماري) في هذه القصيدة -وربما في شعره الذي ينبض بالحرارة والموسيقى- اقتفي أثر الثقافة العربية في عمقها التراثي.. فالرمل والنخيل والثمار والبحر والجماعة كلها، أشياء مترابطة ومتعاونة ولكنه أعطاها الدفء في الكلمات، والجرس في الموسيقى، والانتماء في الثورة.

ولذا فقد وفق في التصوير القصصي في تسلسل منطقي دون أن تفقد القصيدة ترابطها وحرارتها وموسيقاها وتمردها الثوري، وواقعية الأحداث، والثراء اللفظي، والعناصر الثقافية التي استخدمها هي استدعاء للتراث الذي يشكل البعد الحميم في حياتنا»[1].

كما يرى الناقد أن القصيدة أشبه ما تكون بالملحمة من خلال متابعة هذا النص الشعري للشاعر مفتاح العماري، هذا النص الذي «يأخذ حيزًا واسعا باتجاه الملحمة الصغيرة والقصة، لأن تسلسل الأحداث والوقائع في اتجاه واحد يصب في شخصية العربي يعطيها هذا النفس وهذا النسق، والترابط غير المفكك لعناصر القصة يمنحها أحقية كذلك، لتتبوأ مكانة مرموقة في التصوير الشعري للقصة، ليس ذلك الأسلوب القصصي الشاعري، بل أكثر من ذلك... على أن الشروط الموضوعية المتوفرة في الملحمة متوفرة في هذه القصيدة، وربما يكون مفتاح العماري لأسباب كثيرة أخرى لم تمكنه من استكمال هذا النص الشعري كما عرفناه في الملاحم الصغيرة في الأدب الفارسي التي جاءت بعد الشاهنامه للفردوسي، ونقصد هنا النفس الشعري والخيال واللغة، وامتلاك الصورة القصصية عند مفتاح العماري»[2].

وننتقل إلى شاعر آخر وهو حسن السوسي حيث تناول الناقد علي الخرم قصته الرمزية المقتبسة في قصيدته (الفيل المسحور) من ديوانه(الركب التائه)[3] ويرى أنها من أفضل قصصه الشعرية فهي «تحكي قصة فيل برم بشكله وضاق ذرعا، فسار في الغابة مغموما حزينا مما أثار شفقة ساحرة أحالته بناء على رغبته الملحة إلى أرنب، لكنه فـرّ مذعورا أمام أول أسد صادفه فهمّ بافتراسه، فأحالته مرة أخرى - وحسب الحاجة- إلى عصفور، وما أن حام في الجو حتى

(1) قيامة الرمل والشهوة المرموقة للمتلقي. مجلة لا العدد 17 السنة الثانية 5/ 1992 ص:36، 37.

(2) قصيدة قيامة الرمل بين الملحمة والقصة؛ مجلة لا. العدد19 السنة الثانية 7/ 1992 ص:47.

(3) أعيد نشر هذه القصيدة بديوانه الجديد (نماذج) ص: 42.

الجو حتى أوشك أن يقع فريسة الصقور وكواسر الطير، فاقتنع بالعودة إلى شكله الأصلي راضيا بقدره، فالأهم لديه أن يظل قويا، يهاب الآخرون سطوته مقتنعا بحقيقة قالها:

نحن في الغاب، ليس يردع أقوا ... نا عن الفتـك رادع مـن ضـمير
لا قـــوانين بيننـــا ســـاريات ... لا تعـــاليم مـــن إلـــه كبـــير
(للقوي البقاء) دستـورنا الأسـ ... ـمَى وللآخـرين سـوء المـصير[1]

ولكنه يعقب على هذه القصيدة بقوله: «وأتفق تماما مع الأستاذ راشد الزبيري في مقدمته... في قوله عن هذه القصيدة (والشاعر في تناوله لهذه الفكرة كان موفقا كل التوفيق، ولكنه أضاع مفتاح السر حينما أفصح صراحة في آخر القصيدة عما يهدف إليه، فمجال الرمز في أن يظل محاطا بنوع من الإبهام المقصود)»[2].

ويتناول نجم الدين الكيب هذه النزعة القصصية في قصيدة (الخاطئة) للشاعر حسن السوسي مشيرا إلى أن ما تتميز به هذه القصيدة عن غيرها من القصائد «أنها استخدمت القالب القصصي، وهو أسلوب نادرا ما لجأ إليه شعراؤنا ومن هنا فهو يعتبر إضافة جديدة إلى شعرنا الذي ظل دائما يفتقر إلى الشعر القصصي -كما وكيفا- وهذا بعض ما ورد في هذه القصيدة:

مـررت وصـاحبي يومـا بحـي ... عـــلى أبوابـــــه شـــمنا زحامـــا
قوما قد قضوا وطـــرا وولـــوا ... وقومـــا بابـه التـزموا التزامـــــا
تجمـع فـــيه مـــن هـــبّ ودب ... نـــساء يحـــترفن ضـــنىً وذامـــا
يـبعن العـرض مبـذولا رخيـصا ... لكـــي يبـــتعن بالثمـــــن الطعامـا
وغلقت المـنافـــذ فـــي أنـاة ... وحلت مئزرًا ونضـــت حزامـــا
وقالت: هيت، قلت: معـاذ ربـي ... أبعد الشيب أقترف الحرامـا؟»[3]

(1) انظر: (إضاءات حول الشاعر حسن السوسي وقصصه الشعرية)؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد 64، 65. أغسطس / سبتمبر 1993. ص: 186.

(2) المرجع نفسه. ص: ن.

(3) في الأدب والنقد؛ ص:86.

ولكن الجانب القصصي الذي يرى الناقد أنه نادر في شعر الشعراء الليبيين، نجده في العديد من أشعارهم، سواء المعاصرين للشاعر حسن السوسي أم المتقدمين عليه، إلا أن حصيلة الشاعر حسن السوسي من الشعر القصصي قد تكون أوفر من غيره قليلا، فلرفيق قصته الشعرية المعروفة (غيث الصغير)، واحتوى ديوان المرحوم أحمد الفقيه حسن على باب أسماه (الشعر القصصي)، وللشاعر الهادي عرفة قصة شعرية بعنوان (الراعي)، وللشاعر إبراهيم الهوني أربع قصص شعرية هي (رؤيا) و(أبونا آدم) و(مخاطبة البوم) و(مناجاة الحوت)، وللشاعر حسن السوسي خمس قصص شعرية إلا أن معظم «هذه القصص الشعرية لا يمكننا أن نطبق عليها كل الشروط الفنية للقصة الحديثة كما يمارسها القاصون المحدثون، لكنها قصائد يروي فيها الشاعر حكاية قد تكون واقعية أو خيالية أو رمزية معتمدا في أغلبها على السرد أحيانا، أو على الحوار أحيانا أخرى وحسب موضوعها قد تكون محددة بزمن وقد لا تكون، ولها بطل أو أبطال لكنها في النهاية تحقق -غالبا- نوعا من الوحدة العضوية»[1].

ويؤكد هذا الأمر -وهو وجود القصة في الشعر الليبي الحديث- ما أشار إليه محمد الصادق عفيفي من أن ذلك «يتضح في شعر رفيق، والفقيه حسن والهادي الصغير، وعبد الغني البشتي، وإبراهيم الأسطى، ونذكر من شواهد ذلك قصيدة رفيق (غيث اليتيم) وهي آية من آيات الإبداع التي تذكرنا بقصائد الشاعر الإنجليزي العاطفي (ورد زورث) وأضيف إلى ذلك أن أسلوب رفيق أصفي ديباجة وأعمق عاطفة:

هو في الملجـأ مـن دون اليتـامى ... دائـم الـصمت وقـارا واحتـشاما
واضح الجد قليـــلا ما يـــرى ... ضاحكا إلا إذا استحيا ابتسامـــا
نافذ اللحظ تـراه ناظـــرا ... نظرة الأجدل يرتاد الحمامـا»[2]

ويرى طاهر عمران أن النزعة القصصية تعد من المحاولات التجديدية في الأسلوب عند الشعراء التقليديين من أمثال إبراهيم الأسطى عمر، وأحمـد رفيق، وأحمد الهوني «من ذلك قصيدة إبراهيم الأسطى عمر وهي تبدأ بمخاطبة الشاعر لذلك العصفور قائلا:

أيها المسجون في ضـيق القفـص ... صادحا من لوعـة طـول النهـار

(1) إضاءات حول الشاعر حسن السوسي وقصصه الشعرية؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد 64، 65، ص:185، 186.

(2) الاتجاهات الوطنية في الشعر الليبي الحديث؛ ص: 468.

ردد الألحان مــن مر الغـصص وبكى في لحنـــه بُعــد الديــار

***

ذكـــر الغـــصـــن تنـــشى وأليفـــــــا يتغـــــــــنى
وهـــو فـــي السجـــن مُعنّـــى فشكـــى الشـــوق وأنّـــا»[1]

في حين يرى محمد مسعود جبران أن النزعة القصصية في شعر أحمد الفقيه حسن لم تنضج، وأنها تفتقر إلى مقومات القصة الحديثة فعندما «تقرأ القصة الشعرية التي حاول فيها أن يجاري شوقيا ومطران، إلا أنها أتت في معظمها عنده تقريرية تعليمية تنقصها الحبكة الفنية والأسلوب التصويري، والحوار الحي الطريف»[2].

ولكن أهم ما ينبغي أن يلحظ في القصة الشعرية الإيحاء، وإضفاء طابع الموضوعية إذ ليس «العنصر القصصي في الشعر الغنائي إلا قالبا عاما، لا يصح أن يخطر في بال أن ننتظر فيه نواحي نضج قصصي يحاكى بها النضج الفني في القصة أو ما يقاربه»[3].

(1) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص:194.
(2) أحمد الفقيه حسن: حياته وأدبه؛ ص:98.
(3) النقد الأدبي الحديث؛ ص: 455.

obeikandl.com