الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى
جامعة المرقب

كلية الآداب والعلوم بترهونة
الدراسات العليا
قسم اللغة العربية ـ شعبة الأدبيات

بناء القصيدة في شعر أحمد رفيق المهدوي

بحث مقدم لاستكمال متطلبات الحصول على الإجازة العالية
"الماجستير" في الأدب العربي الحديث.

إعداد الطالبة:
تبرة الدوكالي عبد الحميد

إشراف الأستاذ الدكتور:
ساسي سعيد رمضان

العـــــام الجامعي
٢٠٠٧ ـ ٢٠٠٨ ف

الإهـــــــــــداء

إلى من علمني كيف أشق معترك الحياة ، إلى من غرس في نفسي التواضع والإباء

والدي الكريم

إلى من روت عطشي بحنانها ، إلى التي كانت دعاؤها قبساً أنار لي الدروب

والدتي الحنون

إلى من زرع في نفسي بذرة حب العلم ورواها من منهله فنمت وكبرت بفضل دعمه ورعايته

زوجي العزيز

إلى من كان عوناً لي وقت الشدائد وسندي في مواجهة المحن والمصاعب

أخي العزيز

إلى طيور جنتي ومصدر سعادتي

صغيري

وإليكم جميعاً أيها الطيبون

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين ، أحمده حمداً يوافي نعمه ، ويكافي مزيده ، وأصلي وأسلم على أشرف خلقه وخاتم رسله محمد وعلى آله وصحبه ومن دعا بدعوته إلى يوم الدين ، وبعد ...

يسرني أن أتقدم بخالص الشكر وعظيم التقدير إلى أستاذي المشرف الدكتور ساسي سعيد رمضان ، الذي تجشم عناء الإشراف على هذا البحث وتصحيحه ، فأعانني بملاحظاته القيمة على تجاوز ما فيه من خلل ، وكان لسعة صدره الأثر البارز في مساعدتي على إكماله حتى جاء على هذه الصورة ، كما أمدني بالعديد من المراجع العلمية من مكتبته الخاصة التي تعذر علي الحصول عليها ، فجزاه الله من خير ما عنده وحفضه ذخراً لطلبة العلم.

ولابد لي في هذا المقام من شكر الأخ محمود العماري لما له من وقفات كريمة لا تنسى ، كما أتقدم بالشكر لكل من الأستاذين عز الدين سلطان ، ومحمود إقميع لما قدماه من عون فجزاهما الله عني خير الجزاء.

ولا يفوتني شكر الأخوة الدكتور الناجح الطيب أمين اللجنة الشعبية بالكلية والدكتور عبدالسلام الوحيشي أمين قسم الدراسات العليا السابق على مساهمتهما الفعالة في إرساء دعائم الدراسات العليا بهذه الكلية.

وأخيراً أتوجه بخاص شكري وتقديري إلى العاملين بمكتبة الدراسات العليا بجامعة الفاتح وأسرة مكتبة كلية الآداب بترهونة ، والعاملين بمكتبة كلية الدعوة الإسلامية ، ومركز جهاد الليبيين. وكل من أسهم في مد يد العون جزاهم الله ألف خير .

الباحثة

الفهرس

التسلسل	المحتوى	الصفحة
	المقدمة	أ - ي
١-	**الفصل الأول : رفيق والشعر .....**	١
٢-	المبحث الأول : الظاهرة الشعرية في ليبيا خلال النصف الأول من القرن العشرين	٢
٣-	المبحث الثاني : أحمد رفيق المهدوي ومكانته في الشعر الليبي	١٥
٤-	المبحث الثالث : موضوعات الشعر عند أحمد رفيق المهدوي	٢٧
٥-	**الفصل الثاني : المعجم الشعري وظواهر التركيب .....**	٥٣
٦-	المبحث الأول : المعجم الشعري وبناء القصيدة	٥٤
٧-	- مفردات المعجم الكلاسيكي	٥٧
٨-	- مفردات المعجم الرومانسي	٦١
٩-	- مفردات معجم الحياة اليومية	٦٣
١٠-	- الموروث الديني	٦٧
١١-	- الحقول الدلالية	٧١
١٢-	المبحث الثاني : ظواهر التركيب وبناء القصيدة	٨٢
١٣-	- التكرار ودلالته في شعر أحمد رفيق	٨٣
١٤-	- التقديم والتأخير	٨٧

١٥-	- التنكير والتعريف	٩٠
١٦-	- الخبر والإنشاء	٩٤
١٧-	**الفصل الثالث : الصورة الشعرية والبنية القصصية .....**	١٠١
١٨-	- مفهوم الصورة الشعرية	١٠٢
١٩-	المبحث الأول : الصور البيانية	١٠٦
٢٠-	- الصورة التشبيهية	١٠٧
٢١-	- الصورة الإستعارية	١١٥
٢٢-	- الصورة الرمزية	١٢١
٢٣-	المبحث الثاني : البنية القصصية	١٢٧
٢٤-	**الفصل الرابع : الموسيقا الشعرية .....**	١٣٤
٢٥-	- مقدمة عن الموسيقى الشعرية وعلاقتها بالإيقاع	١٣٥
٢٦-	المبحث الأول : الوزن و الإيقاع الشعري	١٤٠
٢٧-	المبحث الثاني : القافية والإيقاع الشعري	١٥٩
٢٨-	الخاتمة	١٧٣
٢٩-	المصادر والمراجع	١٧٦

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

ولد أحمد رفيق المهدوي في يناير ١٨٩٨ م ، في قرية فساطو بجبل نفوسة ، وأبوه محمد أمين بن الحاج أحمد بن محمد بن حسين المهدوي ، يضرب بأصوله إلى مدينة المهدية بتونس ، ثم هاجرت أسرته إلى ليبيا واستقرت فيها على رأي بعض النقاد[١].

بينما يرد البعض الآخر نسبته بالمهدوي إلى اتصال نسب أسرته بالسيد المهدي ، أبن الإمام محمد بن علي السنوسي ، المصلح الإسلامي والداعية إلى الله بقلبه وروحه[٢]، بينما ينسبه فريق ثالث إلى الدوحة النبوية الشريفة[٣].

تلقى أحمد رفيق تعليمه الأول في قريته فساطو ، ومنها رحل مع والده الذي كان يشغل رتبة قائمقام إلى مدينة نالوت ، حيث مكث سبع سنين درس علوم القرآن الكريم ثم انتقل إلى إقليم طرابلس ومنها إلى مدينة مصراتة ، ثم الزاوية حيث أنهى مرحلة الشهادة الابتدائية في المدرسة التركية[٤]، وقبيل أن يندمج في المرحلة الإعدادية وقع الاحتلال الإيطالي سنة ١٩١١ م وتعرضت الزاوية للقصف ، فهب المجاهدون بتنظيم معسكرات القتال بمعونة حاكمها أمين المهدوي والد رفيق الذي كان يشرف على تجميع المجاهدين وإرسالهم إلى منطقة الجهاد[٥]، واشتدت الحرب بين الطرفين ، لكن المقاومة لم تستطيع الصمود كثيراً بسبب خذلان الدولة العثمانية لها وتخليها عنها بعد معاهدة أوشي * الموقعة مع إيطاليا في ١٨ أكتوبر ١٩١٢ م ، التي انتهت بتخلي تركيا عن حكمها في ليبيا لإيطاليا ، بذلك صدم كثير من الناس في عواطفهم وظهرت بينهم بوادر النزعة الوطنية بمعناها الإقليمي ، خاصة عند رفيق ، الذي عاش الأحداث وشاهد جرائم المستعمر ، وعندما اشتدت الحرب بين المجاهدين والمستعمر الإيطالي ، وساءت الأوضاع واضطرت كثير من الأسر الليبية للرحيل عن تراب الوطن للدول المجاورة ، منها أسرة أحمد رفيق ، التي هاجرت إلى الإسكندرية ، ومكث فيها رفيق ثماني سنوات أي من سنة ١٩١٣ م إلى ١٩٢١ م ولم يكن المجتمع الإسكندري بمعزل عن الأحداث ، التي انعكست على حالة المجتمع بصفة عامة والآداب بصفة خاصة ، بذلك ظهرت اتجاهات أدبية جديدة ، انتقل الأدب بموجبها من الإتباع إلى الابتداع ، كما حفلت الحياة

---

[١] ـ ينظر عبد المولى البغدادي ، أحمد رفيق المهدوي شاعر ليبيا في العصر الحديث ، رسالة ماجستير غير منشورة ، مرقونة بكلية اللغة العربية ، جامعة الأزهر ، مصر ، نوقشت سنة ١٩٦٨ م ، ص ٧٧ .

[٢] ـ ينظر عبد ربه الغناي ، رفيق في الميزان ، دراسة وتحليل لشعر رفيق المهدوي ، مكتبة الأندلس ، بنغازي ، ج٣ ط١ ، ١٩٦٧ ، ص ٣٩ .

[٣] ـ ينظر عبد المولى البغدادي ، أحمد رفيق المهدوي شاعر ليبيا في العصر الحديث ، مرجع سابق ، ص ٧٧ .

[٤] ـ ينظر قريرة زرقون نصر ، الحركة الشعرية في ليبيا في العصر الحديث ، بداياتها – اتجاهاتها ، قضاياها – أشكالها ، أعلامها ، دار الكتاب الجديد المتحدة بنغازي ، ج٢ ط١ ، ٢٠٠٤ م ، ص ٥٧ .

[٥] ينظر الطاهر أحمد الزاوي ، أعلام ليبيا ، مؤسسة الفرجاني ، طرابلس ، ط٢ ، ١٩٧١م ص ٥٧ .

* معاهدة أوشي : المعروفة بمعاهدة لوزان أو صلح لوزان .

الثقافية بأسماء العديد من العلماء ، الذين كانت لهم حلقات علمية قيمة ، وسعت من مدارك الأدباء والشعراء وطلبة العلم وعلى رأسهم أحمد رفيق ، الذي التحق بمدرسة الجمعية الخيرية الإسلامية ، ثم المعهد العلمي الديني وتتلمذ على أيدي كبار علمائه أمثال الشيخ سليم البشري * الذي كان شيخاً للجامع الأزهر ، وأكبر الظن أن كان لوفاته أثر عميق في البيئات الأزهرية[1]، مما دفع رفيق إلى رثائه في قصيدة طويلة في مطلعها :

الله أكبر قد تغيب بدرنا تحت الثرى فلتبكه البلغاء[2]

وقبل أن يتحصل رفيق على شهادة البكالوريا أضطر إلى العودة لأرض الوطن ، واستقر به المقام في مدينة بنغازي سنة ١٩٢١ م وأقام بها سنتين ، حيث تولى وظيفة سكرتير بلدية بنغازي ، لكنه سرعان ما ضاق ذرعاً بالوظيفة وتضييق المستعمر عليه وترصده له بسبب شعره الوطني الذي جنده لمحاربة المستعمر وأذنابه منذ أن وطأة قدمه أرض ليبيا، واضطر إلى مغادرة الوطن سنة ١٩٢٥ م إلى منفاه بجيحان مكان إقامة أسرته ، إذ اشتغل بالتجارة مع أخيه الأكبر ، لكنه رغم بعده عن الوطن ظل يراقب تطور الأحداث فيه ، ويدبج القصائد في مدحه والبكاء على فراقه ، ولم يعد إليه إلا في سنة ١٩٣٤ م ، قاصداً بنغازي مرة ثانية ، ينشر بعض قصائده في مجلة ليبيا المصورة يندد فيها بسوء الأحوال ويدفع الشعب للتصدي للمستعمر وطرده خارج البلاد ، مما دفع إيطاليا إلى نفيه مرة ثانية ، وبذلك عاد رفيق إلى جيحان و اشتغل بالتجارة ثم موظفاً في إحدى الوظائف الإدارية بجمرك اسطامبول ، وأخيراً مأموراً في البلدية ، أما في سنة ١٩٤٠ م توفى والده ، ثم والدته سنة ١٩٤١ م في تركيا ، فقرر العودة إلى بنغازي ليواصل فيها نشاطه الوطني ، ثم رشح نفسه لعضوية مجلس النواب في برقة سنة ١٩٥٠ م ، لكنه لا يفوز.

وقد سجن سنة ١٩٥١ م بسبب مواقفه الوطنية ثم عين عضواً في أول تشكيلة لمجلس الشيوخ ، وفي ١٩٥٦ م يزور أوروبا للعلاج ، وفي سنة ١٩٦٠ يدخل مستشفى المواساة في طرابلس للعلاج لمدة شهرين ومنها إلى ألمانيا ثم إيطاليا ، ثم سنة ١٩٦١ م يلقى أحمد رفيق ربه في أثينا يوم الخميس الموافق ١٩٦١/٧/٦ م وهو في طريقه إلى تركيا لقضاء إجازته الصيفية[3].

أما إذا أردنا معرفة شعر أحمد رفيق المهدوي الذي كان هو موضوع دراستنا ، فهو كما قيل عنه لم يكن فيه تعقيد ولا إغراب ولا صنعة ، بل جاء شعره من السهل الممتنع لقرب معناه وجزالة أسلوبه وعذوبة لفظه ، وقد قال رفيق الشعر في

---

* ـ سليم البشري هو شيخ الجامع الأزهر توفي سنة ١٩١٧ م .

[1] ـ ينظر محمد طه الحاجري ، دراسات وصور من تاريخ الحياة الأدبية في المغرب العربي ، مرجع سابق ، ص ٢٢٢ .

[2] ـ ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الأولى والثانية ، المطبعة الأهلية ، بنغازي، ط١ ، ١٩٧١م ، ص ٧٠.

[3] ـ ينظر سالم الكبتي ، وميض البارق الغربي نصوص ووثائق عن الشاعر الليبي أحمد رفيق المهدوي ، مكتبة ٥ أكتوبر ، بنغازي ، ط١ ، ٢٠٠٥ م ، ص ٢١ ـ ٢٦ .

العشرين من عمره ، ولم ينقطع عنه حتى أسكته القدر ، وهو في الثالثة والستين ، أي أننا أمام شاعر امتد به العمر وبشعره ، فله شعر في الربع الأول من القرن العشرين ، وله شعر في الربع الثالث منه ، وما أشد البون بين المرحلتين ، وما أبعد الشقة بينهما زمنياً وحضارياً وفنياً ، لذا من الطبيعي أن نجد رفيقاً ذا خاصيتين في شعره ، جمع فيهما بين تيارين متناقضين حمل فيهما خصائص وأدوات الشاعر الكلاسيكي في الوقت الذي يحمل فيه خصائص وأدوات الشاعر الجديد ، فهو بحكم السن والنشأة والثقافة رجل من الجيل القديم ، تشربت أفكاره أجواء عصر سالف ، فكان من الطبيعي أن يرتبط بالمدرسة الكلاسيكية وروادها ويقلدهم ، ويتتلمذ على أيديهم ، وكان رغم تلمذته دون مستوى أعلامها الكبار ، بل لعله دون مستوى النابغين من تلاميذها[1]، وحين يعايش الربع الثالث من القرن العشرين وأوائله بالتحديد ، يجد ميدان الشعر العربي قد حفل بضروب من التجديد وألوان من الإبداع وأجيال من الشعراء وفنون من الأشكال ، ومن غير المنطقي أن يظل شعره في الستينات حاملاً السمات نفسها التي كانت له في العشرينات ،أي بعد مرور نصف قرن من حياة الشاعر وشعره ، وبذلك أنتقل شعره من الإتباع والتقريرية إلى الابتداع ، فسمت نظرته للصورة الشعرية ، وعنى بالوحدة الفنية الموضوعية في شعره كما يظهر واضحاً في شعره الحسي الدرامي القصصي ، وارتقى معجمه الشعري وازدادت لغنته بالأساليب البلاغية الرائقة ، كما دعا في شعره إلى التجديد وعدم التقيد بتقاليد الأعصر البالية وهذا ما سنناقشه في فصول هذه الدراسة ، بالإضافة إلى المقترحات أو التساؤلات التالية التي أهمها :

١- ما مدى الضجة التي أثيرت حول شعر رفيق ؟ وما هي مكانته بين شعراء ليبيا المحدثين ؟
٢- معرفة الأداة التي تعامل معها رفيق في بنية قصائده ؟
٣- كيف تعامل أحمد رفيق مع الصورة ؟
٤- دعوة رفيق للتجديد ، وما مدى وجودها في شعره ، وإن وجدت فهل هي دعوة صادقة طبقها في شعره ؟

أما أهداف البحث فهي :

١- يهدف البحث إلى محاولة إحياء الحياة الأدبية في ليبيا ، من خلال دراسة نتاج علم من أعلامها في النصف الأول من القرن العشرين ، الذي كان شعره مرآة صادقة تعكس روح العصر بوضوح .
٢- كما تهدف هذه الدراسة التحليلية لتوضيح إلى ما وصل إليه العقل الليبي من محاولات لتطور الشعر رغم ما كان يعانيه من تتريك وتجهيل وطلينة .

[1] - ينظر خليفة محمد التليسي ، رفيق شاعر الوطن - دراسة عن الشاعر الليبي أحمد رفيق المهدوي والحركة الأدبية الحديثة بليبيا ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، (ب. ط) ، ١٩٨٨ م ، ص ٤٩ .

٣- إعطاء صورة مشرقة عن تاريخ ليبيا الناصع في مجابهة قوى الظلم والطغيان من خلال دراسة وتحليل جوانب الإبداع في شعره .
٤- إلقاء الضوء على المدارس الشعرية في ليبيا بدراسة أحد أقطابها .
٥- إحياء تراث هذا الشاعر والاعتراف بقيمة الكلمة الملتزمة التي سطرها والمعاني الخالدة التي جسدها في قصائده .

أما سبب اختياري لهذا الموضوع ، ومن خلال دراستي لشعر أحمد رفيق المهدوي والدراسات التي كتبت حول شخصيته وشعره ، لاحظت قصور الدراسات السابقة في تناول هذا الموضوع ، بالرغم من كثرة المؤلفات على هذا الشاعر ، إلا أن موضوع بناء القصيدة في شعره ظل محدوداً ، لم يتعرض له أحد بدراسة منفردة ، لذا آليت على نفسي التصدي لدراسة هذا الموضوع رغبة في إعطاء المزيد من الاهتمام ومحاولة إكمال ما قصرت فيه الدراسات السابقة لتكتمل الصورة في إيضاح إبداع هذا الشاعر ، ومن هنا وقع اختياري على عنوان " بناء القصيدة في شعر أحمد رفيق المهدوي " .
وقد أتبعت المنهج التكاملي العلمي نظراً لطبيعة الدراسة فهي تتطلب أحياناً المنهج الاستقرائي التاريخي وأحياناً البحث الأسلوبي أو المنهج البنائي أو التحليل النقدي ، وذلك ما هو لائح في ظاهر الدراسة .
ولم يكن الطريق سهل المسلك والثمار قريبة المأخذ ، فلقد واجهت صعوبات تتمثل في قلة تنوع المراجع التي كتبت على الشاعر أحمد رفيق ،بالرغم من كثرتها ، فالكثير من المراجع عنيت عناية خاصة بموضوعات محدودة مما ضيق من مجال الرؤية فضلاً عن انعدام الدراسات النقدية الدقيقة التي كتبت عن الشاعر .
أما هيكلية البحث فقد استدعت المادة العلمية المتجمعة أن يبنى على مقدمة وأربعة فصول وخاتمة ، تناولت في المقدمة ما هيئة الموضوع وأهميته والدوافع الذاتية والعلمية التي قادت إلى اختياره ، كما تتضمن الظروف التي واكبت الدراسة والمنهج المتبع فيها .

وقد جاء الفصل الأول تمهيدياً للدراسة تحت عنوان " رفيق والشعر " احتوى على ثلاثة مباحث هي :
المبحث الأول : الظاهرة الشعرية في ليبيا خلال النصف الأول من القرن العشرين.
المبحث الثاني : أحمد رفيق المهدوي ومكانته في الشعر الليبي .
المبحث الثالث : موضوعات الشعر عند أحمد رفيق المهدوي .

في حين خصص الفصل الثاني لدراسة المعجم الشعري وظواهر التركيب وفيه :
المبحث الأول : المعجم الشعري وبناء القصيدة .
أما المبحث الثاني : فيعالج "ظواهر التركيب وبناء القصيدة " .

بينما ينطوي الفصل الثالث على دراسة " الصورة الشعرية " وقسم إلى مبحثين:
المبحث الأول : الصور البيانية .
المبحث الثاني : البنية القصصية في شعر أحمد رفيق المهدوي .

أما الفصل الرابع فقد تعلق بدراسة " الموسيقى " وعلاقتها بالإيقاع ويشمل :
المبحث الأول : الوزن والإيقاع الموسيقي .
المبحث الثاني : القافية والإيقاع الموسيقي .

ثم وضعت خاتمة حملتها بكل ما يمكن عده نتيجة لدراستي ، وبقي أن أشير إلى أهم المصادر أو المراجع التي اعتمدت عليها في الدراسة ، وكان من أبرزها كتاب خليفة محمد التليسي ، رفيق شاعر الوطن ، الذي يعد بحق أصدق كتاب تناول إنتاج رفيق بالنقد الموضوعي البناء ، خاصة في تلك الفترة التي تمتع فيها الشاعر بحصانة كبيرة رغم اختلافي مع التليسي في بعض ما جاء في الكتاب من أحكام نقدية على رفيق .
وكذلك استعنت بكتاب " وميض البارق الغربي " تحقيق وتعليق سالم الكبتي ، حيث وجدت فيه بعض القصائد الشعرية غير الموجودة في الديوان ، فاستفدت من هذه النصوص حين احتجت إلى ذلك .
وفي الختام ليس لي إلا الدعوة الخالصة لله أن أكون قد قدمت ما فيه بعض الفائدة لمسيرة البحث العلمي وهي غايتي ، وإن لم أكن وفقت فحسبي أنني حولت وأضنيت نفسي في المحاولة .

وما توفيقي إلا من عند الله

الباحثة

الفصل الأول

رفيق والشعر

المبحث الأول:

الظاهرة الشعرية في ليبيا خلال النصف الأول من القرن العشرين

تميز الشعر في النصف الأول من القرن العشرين بسيطرة النزعة العثمانية المرتبطة بالدين والجامعة الإسلامية، لذلك ضعفت النزعة الوطنية المبنية على العصبية العرقية حتى أن البعض كان يعتبرها عاملاً من عوامل التفرقة وشق عصا الطاعة عن الخلافة والإسلام[1]، بينما ارتبطت عند البعض الآخر بالدين فكانت تعني الوطن الإسلامي، ونجد ذلك واضحا في قول جمال الدين الأفغاني: "هذه الأمم الإسلامية وإن اختلفت بهم البلدان، وتباينت البقاع والميطان، وتنوعت الأجناس، وافترقت الألسنة، فقد وحدتهم وحدة الإسلام، وجمعتهم جامعة الدين، وهي جامعة كبرى تتلاشى أمامها الجامعات الصغرى؛ وتلغى الفروق فيكون جميع المسلمين بها إخوانا" [2].

فمن الطبيعي إذاً أن تلتف هذه الأمم حول الخلافة باعتبارها الجامع لشمل المسلمين والسيف المجرد في وجه الأطماع الصليبية، وأن تتفاعل مشاعر الأدباء والشعراء في البلاد العربية مع الأحداث الكبرى التي تتصل بالإمبراطورية العثمانية، فكانوا يتقبلون أنباء النصر الذي تحرزه جيوش الخلافة بكل فرح وابتهاج ،كما أن أنباء هزيمتهم تؤرق مضاجعهم وتظهر أحزانهم[3]، والشعراء الليبيون وقفوا هذا الموقف من الخلافة والإسلام فكانت أشعارهم تسير في اتجاهين هما:

- مدح الرابطة الإسلامية من خلال مدح الخلافة والخلفاء والإشادة بأعمالهم؛ فالخلافة هي رمز للدين، لذا فإن الافتخار بها ومناصرتها مناصرة الإسلام والمسلمين، وخير من يمثل هذا الاتجاه الشاعر مصطفى بن زكري في قصيدته التي نظمها في الخلافة بمناسبة انتصار جيوشها على اليونان تحت عنوان " التهاني الطرابلسية في المظفرات السنية " التي يقول فيها:

١- ينظر خليفة محمد التليسي ، رفيق شاعر الوطن ،مرجع سابق ، ص:١٠٩.

٢ – ماهر حسن ، مفهوم الوطنية في شعر حافظ وشوقي ، مجلة الشهر العدد (٩) السنة الأولى نوفمبر ١٩٥٨.

٣- ينظر عبد المولى البغدادي ،أحمد رفيق المهدوي، شاعر ليبيا في العصر الحديث ،مرجع سابق،ص:١٣٨.

يا سعد سر مترنما ببشائر النصر المبين
ودع المطية طاويا بحر السفين على السفين
تاج الخلافة بهجة الدنيا وعز المسلمين
عبد الحميد ناصر الدين الحنيفي المبين[1]

وهذا النمط من الشعر غالباً ما نجده سائداً في الحضر وقرب أماكن الخلافة، أما البادية فهي تتميز برصيد هائل من القصائد الشعرية معظمها من الشعر الشعبي؛ ذلك اللون من الشعر الذي نشأ مع البدو فكان وسيلتهم في التعبير عن أفراحهم وأتراحهم.

- أما الاتجاه الثاني وهو تمجيد الرابطة الدينية والقيم الإسلامية من خلال تمجيد السنوسي ودعوته[2]، وقد نشأ هذا النمط من الشعر في أحضان زوايا السنوسية، يتخذه أصحابها وسيلة إلى خدمة أغراضهم التعليمية والدينية، وهو أرفع في صياغته وأدق في تصويراته وأجمل في تعابيره من غيره؛ ذلك لأنه ولد و ترعرع في بيئة ثقافية تشجع على العطاء الأدبي[3]، ومن أمثلة هذا النمط من الشعر قول محمد بن عبد الله السني* في مدح الإمام السنوسي ودعوته:

إمام الهدى نافي الردى قاهر العدا فدونك عجل قد تطاولنا الذل
تجد من بني الإسلام أخلص عصبة جحاجيح أبطال متى قلت لا يألوا

١- ديوان مصطفى بن زكري الطرابلسي ، تقديم وتحقيق: علي مصطفى المصراتي، بيروت، ١٩٦٦ ، ص٣٥.

* هو الشاعر محمد عبد الله السني ولد سنة١٨٥٢في قرية مزدة،تنقل داعيا للا سلام في اواسط افريقيا وغربها حتى وفاته سنة ١٩٢٩،قريره زرقون نصر ،الحركة الشعرية في ليبيا في العصرالحديث ،مرجع سابق،ج٢ ،ص ٦٢١

٢- ينظر محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب في ليبيا العربية من الفتح الإسلامي إلى اليوم، ج (٢)، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، (ب.ط)، ١٩٦٨، ص٣٠..

٣ – ينظر خليفة محمد التليسي، رفيق شاعر الوطن، مرجع سابق ، ص٣٨ .

هم القوم إن قالوا فثق بمقالهم (فلا شك عندي أن سيعقبه الفعل)[1]

إلى جانب هذين الاتجاهين كانت هناك أصوات تنادي بالاصلاح ورفع الظلم عن الناس، وتندد بظلم بعض الولاة، داعية إلى الحرية والاستقلال وتحسين أوضاع البلاد، ولعل أبرز هذه الأصوات سليمان الباروني* في قصيدته التي ينعى فيها التخلف الذي حاق بالبلاد عازماً الرحيل عنها وعدم الرجوع حتى تتحسن أوضاعها فيقول:

وداعاً يا ديار العز حتى أعود إليك في أهنأ نهار

إذا ما نحو قطرك مُدّ خط حديدي إلى تلك القفار

ونور الكهرباء أتاك يسعى وقيل الماء في البيداء جاري

وشيدت المدارس واستقامت رجالك واكتست ثوب الفخار[2]

ومن الملفت للنظر أن هذا التنديد والتذمر لم يخرج عن كونه إحساس داخلي يعبر عن السخط وعدم الرضا؛ ولم يبلغ حد الثورة الشاملة والرغبة الحقيقية في الانفصال عن الخلافة، رغم وجود بعض الحركات التمردية التي يرجع بها العهد إلى فترة الحكم القره مالي كثورة يحي السويدي في تاجوراء وثورة الشيخ عبد الله في الجبل الغربي [3].

الا أن هذا التنديد والغضب سرعان ما تبدد بصدور الدستور الذي جاء خطوة نحو الإصلاح وتحسين أحوال البلاد،فانبرى بذلك الخطباء والشعراء يشيدون بحسنات هذا الانقلاب وأعمال القائمين به، وبذلك ظلت النزعة العثمانية مسيطرة وظل الناس مرتبطين بها، وقد زاد هذا الارتباط بعد شعورهم بالخطر عقب احتلال

١- محمد طه الحاجري ، دراسات وصور من تاريخ الحياة الأدبية في المغرب العربي ، مرجع سابق ،ص:٣٢٢ .

*- هو الشاعر سليمان بن عبدالله بن يحي الباروني ولد سنة ١٨٧٣ في بلدة جادو بليبيا. قريره زرقون، الحركة الشعرية في ليبيا في العصر الحديث، مرجع سابق، ج٢، ص ٢٣٦.

٢- ديوان سليمان باشا الباروني، للشيخ سليمان الباروني ،القاهرة، ١٩٠٨ ،ص٧٣.

٣ - ينظر عمر محمد التومي الشيباني، تاريخ الثقافة والتعليم في ليبيا، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط١،٢٠٠١، ص ٢١٣.

تونس ومصر وإدراكهم لنوايا إيطاليا الرامية لاحتلالهم، فكان هذا الارتباط يشد من أزرهم ويرفع من معنوياتهم ويعينهم على رد تلك الأطماع. [1]

وما أن حدثت النكبة الإيطالية سنة ١٩١١، حتى توقفت الحركة الفكرية والأدبية واختزل النشاط الأدبي في مسار واحد وهو بناء الروح الوطنية، وصار الجهاد هو الطابع العام لهذه المرحلة، حيث خاض الليبيون المرحلة الأولى منه تحت الراية العثمانية، مما زاد من تمسك الناس بها خاصة بعد دعوة بعض قادتها الشعب إلى نصرة الإسلام والمسلمين، فتقاطرت جموع المتطوعين على معسكرات الجهاد، لكن الحكومة التركية لم تكن جادة في دفاعها عن ليبيا إذ اكتفت تجاه هذه الحرب بالاقتصار على بذل الوعود بتقديم الأسلحة والذخائر، وعندما توصلت إلى تسوية مع إيطاليا سرعان ما تخلت عن حكمها في ليبيا وتنكرت لكل صلة تربطها بها عقب صلح لوزان ، وبذلك صدم كثير من الناس في عواطفهم وكان من نتائج هذه الصدمة أن تلاشى تأثير النزعة العثمانية في النفوس وحلت محلها النزعة الوطنية بمعناها الإقليمي، وبذلك برزت بوادر الوطنية ثم تكامل نموها عندما تأسست الجمهورية الطرابلسية في طرابلس* والإمارة السنوسية في برقة [2]، وولد الشعر الوطني الذي جعل الوطن قضيته الأساسية من خلال شعرائه الباروني، الشارف، ورفيق، وقنابه، وغيرهم، كانت قصائدهم

تعبر عن تلك النزعة الجديدة وتدعم مكانتها وتعمق مفهومها ،ومن تلك القصائد قصيدة الشاعر أحمد الشارف بعنوان (رضينا بحتف النفوس رضينا)، التي يعتبرها بعض النقاد نقطة البداية في تاريخ الشعر الوطني الليبي وفيها يقول:

أيا من يجرون أسطولهم	إلينا بآلافهم والمئينا
فما ضرنا لو حللتم شطوطاً	إذا شطّ ما كنتمو قاصدينا
فكم في طرابلس الغرب ليث	يصون البلاد ويحمي العرينا

---

[1]– ينظر: نيكولاي إيليش بر وشين، تاريخ ليبيا من نهاية القرن التاسع عشر حتى عام ١٩٦٩ ترجمة وتقديم / عماد حاتم، دار الكتاب الوطنية ، بنغازي، ط٢، ٢٠٠١ ،ص ص١٢١–١٢٢

* . تم إعلان الجمهورية الطرابلسية في اجتماع مسلاته يوم ١٦ نوفمبر١٩١٨ بقيادة رمضان السويحلي ،وسليمان الباروني ،وأحمد المريض ،وعبد النبي بلخير ،نيكولاي ايلتش بروشين ،تاريخ ليبيا ،ص١٩٣

[2] – ينظر عبد المولى البغدادي، أحمد رفق المهدوي شاعر ليبيا في العصر الحديث، مرجع سابق، ص١٣٩.

وما زاد صرخ المدافع إلا زئيراً لأشبالها الضائرينا[1]

ومن الملاحظ أن النزعة العثمانية لم تمت في النفوس بشكل كامل على الرغم من كل ما حدث، فقد "ظلت رواسب الفكرة الإسلامية العثمانية لدى العرب متمثلة في بعض الزعماء المتنورين"[2]، الذين جمعوا بين انتمائهم العربي ونزعتهم الإسلامية فكانت العروبة والإسلام والشرق مترادفات لمفهوم واحد عندهم، وهذا ما نلمسه بوضوح عند أحمد رفيق في بعض قصائده أهمها قوله في قصيدته (صحيفة الوطن)، التي تعتبر بحد ذاتها أبلغ تعبير عن أحاسيسه الإسلامية واعتزازه بالوطن والإسلام حيث قال:

وإننا أمة ، قامت موحدة قلوب أبنائها لم تغوها الفتن
فلن يفرق، فيما بيننا، أحد قد انتبهنا وطار النوم والوسن
لفظ العروبة، واسم الشرق يجمعنا شعارنا الحب، ثم الله،والوطن[3]

كما لا ننسى مساهمة الشعر الشعبي في تخليد هذه الحرب وبدايتها حسب ما ورد في القصائد الشعبية التي جسدت هذه البدايات، ومنها مساهمة الشاعر عبد ربه البرعصي التي قالها في بداية اجتياح القوات الإيطالية أرض ليبيا سنة ١٩١١، وذلك عندما أمر قائد المجاهدين الشاعر أن يبقى في المعسكر للحراسة؛ لكن الشاعر حينما يسمع دوي المدافع تتحرك عنده نوازع خوض المعركة، فينطلق نحوها وهو ينشد:

ما ني اللي نقعد غفير الخيمه ولغم المدافع في السما تكليمه
ولا ني اللي نتوارى وأفواه المدافع دايرات شراره

١- أحمد الشارف دراسة وديوان، شرح وتحقيق على مصطفى المصراتي، الدار الجماهيرية، ط٣، ٢٠٠٠م، ص١٠٤.

٢- نجم الدين غالب الكيب، جذور القومية العربية في الشعر الليبي المعاصر، الدار العربية للكتاب، طرابلس ، تونس، ١٩٨٧م ، ص٢٤.

٣ – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، طبع على نفقة وزارة العمل والشئون الاجتماعية بالمملكة الليبية المتحدة، ط١، (ب.ت)، ص ٥٠.

إن كان غبت نا تبقى عليٍّ معارة ومدة حياتي ما نحصل قيمه [١]

بجانب هذه الروح الوطنية الدافئة التي تميز بها شعر هذه الفترة تميز كذلك بروح التصميم والعزم على مواصلة الجهاد، رغم تخلي تركيا عن ليبيا، ولعل ذلك ما نلمسه في قول الزجال محمد سوف:

وراس راس بنتي الشاردة وحصاني لا يسكن المسلم مع الطلياني[٢]

وبعد الحرب العالمية الأولى وتوقيع صلح سواني بن يادم في طرابلس ومعاهدة الرجمة في برقه توجه الشاعر الوطني للدعوة للإصلاح وتخليص الوطن مما يعانيه من أمراض اجتماعية ومشاكل داخلية، لكن ما كادت الفاشستية تستولي على مقاليد الحكم في إيطاليا حتى أصدرت قراراتها بإلغاء كل المعاهدات المبرمة مع ليبيا معلنة بذلك سياسة الإبادة الجماعية والعنف ، غير أن هذه السياسة لم تؤثر في الروح الوطنية التي ظلت مشتعلة تسطر ملاحم الكفاح الوطني، وصاحبها الشعر في جميع مراحل الكفاح خاض معها المعارك، ووصف أيامها وأماكنها حتى "ذاع صيت القصائد الوطنية التي عرفت بأسماء تلك المعارك الخالدة في سجل تاريخ الجهاد الليبي."[٣] ومن هذه القصائد قصيدة أحمد قنابة التي يذكر فيها بعض أسماء المعارك الشهيرة في تاريخ ليبيا:

يايوم غريان يا يوم وحدتنا	قد جئت في حلة والأرض في حلل
عن ورشفانه حدثنا بلا حرج	يا يوم غريان لا تسهب ولا تطل
ما ورشفانه إلا حصن دولتنا	مهد الصناديد عند الحادث الجلل
ماض مجيد لها الهاني يسجلها	وشارع الشط في أيامه الأول[٤]

---

١ – السنوسي بلاله ، لمحات حول دور أو (إسهام الزجل) الشعر الشعبي الليبي في النضال الوطني، مجلة القلم، العدد (٢)، سنة ١٩٨٧، ص٢.

٢ – محمد سعيد القشاط ، الأدب الشعبي في ليبيا ، الشركة العامة للنشر والتوزيع ، طرابلس ، ط ٢، ١٩٧٧ ، ص:٧١.

٣– السنوسي بلاله ، لمحات حول دور أو أسهام الزجل ، مرجع سابق ، ص١.

٤ – دراسة وديوان أحمد قنابة، جمعه وحققه : الصيد محمد أبو ذيب، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، كلية الآداب والتربية بالجامعة الليبية، ١٩٦٨، ص ١١٠.

ومن الجدير بالملاحظة أن الشعر الشعبي كان أكثر التصاقاً وأدق تصويراً في هذا العهد من شعر الفصحى،خاصة تصويره لحالات القتل الجماعية والقهر والتشريد التي تعرض لها أبناء الوطن، ومن ذلك قول الشاعر عبد الله الزنتاني يعدد مظاهر الهول والظلم التي تعرض لها الشعب الليبي:

احني قلوبنا مهمومة ورجالنا تحت الشجر معدومة

احني ايطاليا حكمت علينا حكومة يمرض بنادم وين يتفكرها

قداش قتلوا ناسنا مظلومة فراسين على كبدي نزل محورها[1]

إضافة إلى دوره في وصف المعتقلات أو معسكرات الإبادة الجماعية التي أنشأها المستعمر بهدف عزل قوات المجاهدين عن القاعدة العريضة من الشعب التي يعتمد عليها في التمويل والنقل والمتطوعين والتي تم فيها "إبادة أكثر من ثلاثة أرباع مليون من أبنائها وتشريد مئات الألوف في متاهات الجوع والظمأ والصحارى وديار الهجرة، مشتتين طوال عقود طويلة من الزمن "[2] ومن أبرز القصائد التي جسدت حال هذه المعتقلات، قصيدة العقيلة أو (ما بي مرض) للزجال رجب بوحويش ومنها قوله:

ما بي مرض غير دار العقيلة وحبس القبيلة
وبعد ألجبا من بلاد الوصيلة
ما بي مرض غير قول اضربوهم ولا تهلبوهم
بالسيف في كل شي خدموهم
معيشه مع ناس ما نعرفوهم حياة رذيلة
امغير ماعاد باليد حيلــه[3]

وقد عارضها عدد كبير من الشعراء الشعبيين على رأسهم الشاعر أحمد رفيق المهدوي غداة رحيله عن وطنه إلى منفاه تركيا حيث قال:

تبقى على خير يا وطنّا بالسلامة ورانا ندامــه
يا عون من فيك كمل أيامــه

---

١ – محمد سعيد القشاط، الأدب الشعبي في ليبيا ، مرجع سابق ، ص ١١٥ .

٢– ينظر: حبيب وداعه الحسناوي ، قصة جهاد الليبيين ضد الاستعمار الإيطالي ، مركز جهاد الليبيين والدراسات التاريخية ، طرابلس (ب.ط) ، ١٩٨٨ ، ص٤٥.

٣– ينظر محمد أحمد وريث ،الزجل والزجّالون ، مجلة أعندكم نبأ ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع ، طرابلس العدد(١١)، ١٩٨٤ ،ص ٢٤.٢٦.

يا عون من فيك كمل أوقاته ومضى حياتــه
في عز لا قهر لا صغا لا شماته
حتى مع الفقر والقل والشحاته تطيب المقامـــه
لولا العدو فيك ناصب علامه[1]

وبحلول سنة ١٩٣١، واستشهاد شيخ الشهداء عمر المختار أعلنت إيطاليا إخماد حركـة الجهـاد؛ ودب اليـأس والقنـوط يلفـان حيـاة النـاس وبـذلك تغيـر الشـعر، وأصبحت أغلب قصائد هذه الفترة تضج بـالألم والحزن والتحسر علـى من مـات، كما تدعو للبكاء على الماضي وعدم الخنوع للمستعمر، غير أن رفيقا ومعه عدد من الشعراء عارضوا هذا الاتجاه بتغيير هذا الشعور إلى شعور بالأمل والتفاؤل حتى لا يطغى اليأس على حياة النـاس فتنكسر شوكتهم وتخور عزائمهم فقـال فـي إحدى قصائده العاميه:

يا أنظار ديرن عزم لا تتباكن را الصبر ما كيفه طبيب لداكن
كونن شداد عزايـم الهم ينفرج والكرب ماهو دايم
ومو صعيب ع المولى الكريم الدايم يتوق برق يرجعكن على مرباكن[2]

وفي هذه الأثناء هاجر عدد كبير من أفراد الشعب إلى البلاد العربية والأقطار المجاورة فرارا بدينهم وعروبتهم ووطنيتهم مظهرين جزعهم وحزنهم على فراق الوطن في قصائد تقطر لوعة وحنينا، ومن أبرز ما قيل في الحنين للوطن قصيدة للشاعر أحمد رفيق يقول فيها:

يا أيها الوطن ، المقدس عندنا، شوقاً إليك ، فكيف حالك بعدنا
كنا بأرضك ، لا نريد تحولاً عنها، ولا نرضى سواها موطنا
في عيشة ، لو لم تكن ممزوجة بالذل، كانت ما ألذ وأحسنا !
عفنا رفاه العيش فيك ، مع العدا و أبى لنا شمم النفوس، وعزنا ![3]

---

[1]– سالم الكبتي ، وميض البارق الغربي ، مرجع سابق ، ص ٢٤٣.

[2]– سالم الكبتي ، وميض البارق الغربي ، مرجع سابق ، ص ٢٤٥.

٣ – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي،الفترة الثالثة، المطبعة الأهلية، بنغازي، ط١، ١٩٦٢، ص ٦٩.

كما ظهر بين المهاجرين وبين من بقى في الوطن شعر المراسلات ولعل أشهرها قصيدة الموسوية التي بعث بها رفيق إلى صديقه أبو موسى البرعصي ومطلعها:

بعد السلام ، وتقديم احتراماتي، أهديك يا سيدي موسى تحياتي[1]

أما من بقى في الوطن فقد وجد في الشعر الرمزي ضالته يبث فيه شكواه وآلامه، دون أن تنال منه يد المستعمر ويلاحقه الطغاة، وكيف يتسنى لهم محاربته وهو يختفي في قالب بيت عاطفي، أو أغنية شعبية، أو مثل سائر يلبس ثياب الرمز فيعرفه أهله ويجهله أعداؤه[2]، ومن هذا الضرب قصيدة إبراهيم الأسطى عمر بعنوان (الطائر السجين)، التي يرمز فيها بالطائر للوطن المحتل فيقول :

أيها المسجون في ضيق القفص صادعاً من لوعة طول النهار
ردد الألحان من مر الغصص وبكى في لحنه بعد الديار
ذكر الغصن تثنى وأليفا يتغنى[3]

ولم تكد الحرب العالمية الثانية تنتهي وينتهي معها الحكم الإيطالي المستبد حتى امتلأت نفوس الليبيين بشراً وتفاؤلاً وتطلعاً إلى الحياة الكريمة، فارتفعت أصوات الشعراء مهللة بهذا النصر المؤزر وساخرة من إيطاليا والمصير الذي آلت إليه على أيدي الوطنيين المخلصين، ومن تلك القصائد قصيدة رفيق المهدوي بعنوان (الحبيب الهاجر) حيث يقول:

قد (انتلف) الحمار ، بأم عمرو فلا رجعت ، ولا رجع الحمار
إلى بئس المقر ، وحيث ، ألقت برحل ، حول ساحته الدمار
مضت ، مصحوبة ، بدعاء (شر) يكرره ، شمات واحتقار ! [4]

---

١ – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ،الفترة الثالثة ، ص٢.

٢– ينظر سعيد الهاين ، الشهيد عمر المختار في الشعر الشعبي ، مجلة كلية الآداب والتربية، جامعة قاريونس ، بنغازي، العدد١٢، ١٩٨٣، ص٣.

٣ – إبراهيم الأسطى عمر ، ديوان البلبل والوكر ، جمعه: عبد الباسط الدلال وعبد اللطيف شاهين، الإسكندرية،(ب.ط)، ١٩٦٧ م، ص٥٨.

٤– ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص٢١٠ .

وخلاصة القول فإن فترة الاستعمار الإيطالي قد تركت ظلالها على الأدب عامة وعلى الشعر خاصة، وقد عمل الاستعمار منذ أن وطأت قدماه أرض ليبيا على إخماد كل صوت يرتفع معبراً عن آمال وآلام الشعب، مما جعل شعر الفصحى خارج البلاد أكثر التصاقاً وتخليداً للكفاح الليبي، إضافة إلى الشعر العامي الذي يعد أعظم وثيقة في تسجيل الأحداث وتصويرها أدق تصوير، كما تركت هذه الفترة ظلالها القاتمة على الشعراء، والرأي عندي من خلال دراستي لنتاج شعراء الفصحى في هذه المرحلة أن الشعراء ينقسمون فيها إلى ثلاثة أقسام هي:

الأول: أحجم عن قول الشعر فلم ينطق ببنت شفه وعلى رأسهم الشاعر مصطفى بن زكري، الذي سكت عن جرائم المستعمر ولم أجد له إلا أبيات قليلة قالها في بداية الحرب.

الثاني: هادن الاستعمار ونظم القصائد في مدحه و الإشادة بأعماله في البلاد وعلى رأسهم أحمد الشارف في بعض قصائده.

الثالث: لم يسكت عما جرى داخل البلاد فنصب نفسه مدافعا عن الوطن وعلى رأسهم أحمد رفيق المهدوي.

وما أن دخلت جيوش الحلفاء البلاد حتى دخل الشعب الليبي مرحلة جديدة من الصراع الوطني تتمثل في مواجهة السياسة الانفصالية؛ التي تقسم البلاد إلى ثلاث ولايات هي: طرابلس، وبرقه، تحت السيطرة الإنجليزية، وفزان تحت السيطرة الفرنسية، فتجد البلاد نفسها للمرة الأولى تواجه حملة من التشكيك في الأصل التاريخي للوحدة[1]، غير أن هذه الادعاءات والمزاعم لم تلق تجاوباً من الشعب الليبي الذي رفضها[2]، وعبر الشعراء عن هذا الرفض في قصائد كثيرة منها قصيدة أحمد رفيق المهدوي حيث يقول:

من ذا الذي يدعو إلى تقسيم جزء وانفراده !
تمزيق برقه عن طرابلس خروج عن سداده !

١- ينظر خليفة محمد التليسي ، رفق شاعر الوطن ، مرجع سابق ، ص١٣٢ .

٢- ينظر عمر محمد التومي الشيباني ، تاريخ الثقافة والتعليم في ليبيا ، مرجع سابق، ص٢٩٦.

ما تلك غير خيانـة ؟ تأتي على باقي عتاده ! [1]

وبعد انقضاء فترة الانتداب، تدخل القضية الليبية المجال الدولي حسب معاهدة الصلح الموقعة سنة ١٩٤٧، التي تنص على اشتراك كل من فرنسا وانجلترا وروسيا وأمريكا في تقرير مصير المستعمرات الإيطالية، ويقرر مندوبو وزراء الخارجية لهذه الدول في المؤتمر المنعقد في باريس إرسال لجنة للتحقيق في أحوال هذه المستعمرات والوقوف على رغبات السكان في تقرير مصيرهم[2]، وهنا يقف الشعراء الوطنيون مطالبين الشعب بتوحيد الصف والكلمة ومواجهة دعاة التقسيم وفي هذا المعنى ينظم رفيق:

ماذا يكون جواب سائلكم غدا ؟ إن جاء يسألكم عن المرغوب !
أيسركم أن نلاقي وفدهم بتخالف في الرأي والمطلوب !
قولوا لهم بلسان شخص واحد، هذي مطالب كل حر ليبي :
(أن نستقل بوحدة وحكومة وإمارة منا بغير رقيب) ![3]

لكن هذه اللجنة فشلت في أداء مهامها وتحولت القضية إلى الجمعية العامة للأمم المتحدة ؛حيث عرضت على لجنة ليك سكس وذلك سنة ١٩٤٩ وهنا ظهرت من جديد فكرة عدم الأهلية للاستقلال ووجوب الوصايا، وبذلك ازدادت مطامع الغرب خاصة إيطاليا حيث بذلت محاولات يائسة لاستعادة سيطرتها على ليبيا، كما تقدمت انجلترا بمشروع بيفن سفورزا، إلا أن هذه المشروعات والمخططات أحبطت جميعا بفضل إصرار الشعب ومقاومته الوطنية، وانتهى الصراع بقرار الجمعية العامة للأمم المتحدة الذي ينص على أن تكون ليبيا دولة مستقلة ذات

١- ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص٤.

٢- ينظر نيكولاي بروشين ، تاريخ ليبيا ، مرجع سابق ، ص ٣١٢ – ٣١٣.

٣- ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص:٣٣.

سيادة، وبمطلع يناير ١٩٥١، أعلن الملك إدريس استقلال ليبيا بولاياتها الثلاث وهي: برقة، وطرابلس، وفزان. [١]

وبإعلانه عقدت الأفراح على كامل تراب الوطن، وانبرى الشعراء يعبرون عن فرحتهم بهذا النصر المؤزر فلا يكاد يخلو ديوان أي شاعر في ذلك الوقت من تصوير صدى هذه الحادثة ومن ذلك قصيدة الشاعر أحمد رفيق المهدوي:

عيد ! عليه مهابة وجلال عيد ! وحسبك أنه استقــلال !
يوم عليه ، من السعادة ، بهجة وعليه ، من نور السرور ، جمال
يوم سعيد ! فيه نالت أمة ملكاً تمجد ذكره الأجيــال. [٢]

وبعد الاستقلال ظهر عدد كبير من الشعراء أكثر انفتاحاً إذ أتيح لهم " الاتصال بالاتجاهات الشعرية الجديدة في العالم العربي ومتابعة تجاربها والتفاعل مع مقوماتها " [٣].

وبذلك نشأت بينهم صلة تلمذة مباشرة أدت إلى تطور الشعر الليبي وتحوله من الكلاسيكية إلى الشعر الحر فكان هذا التحول بداية للشعر الليبي الحديث.

ومن الملاحظ أن الشعر الوطني في الفترتين السابقتين - فترة الانتداب وفترة الاستقلال - سعى إلى تحقيق ثلاثة مطالب هي:

١. تحقيق الوحدة الوطنية بين أجزاء ليبيا الثلاثة ورفض التجزئة.
٢. تحقيق الاستقلال بشكله النهائي ورفض الانتداب والوصاية.
٣. تحقيق الوحدة العربية وتأكيد الانتماء العربي من خلال الانضمام للجامعة العربية [١].

---

١ – ينظر نيكولاي بروشين ، تاريخ ليبيا من نهاية القرن التاسع عشر حتى عام ١٩٦٩، مرجع سابق ، ص ٣٩٥:.

٢ – ديوان شاعر الوطن الكبير، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص٢٣١.
٣– خليفة محمد التليسي، رفيق شاعر الوطن، مرجع سابق ، ص :٤٢.

ومجمل القول، إن شعر الفصحى كان أقل من مستوى المعركة فلم يحترق بلهيبها ولم يعان مراراتها بالقدر الذي عبر عنه الشعر الشعبي الذي انفرد بهذه الخاصية فكان أقوى تعبيراً، وأكثر مرارة والتصاقاً بمراحل النضال الوطني.

المبحث الثاني

أحمد رفيق ومكانته في الشعر الليبي

١- ينظر: محمد طه الحاجري، دراسات وصور في تاريخ الحياة الأدبية، مرجع سابق، ص٣٩٤.

إن المُطّـّـّلع على تاريخ ليبيا ولا سيما الشعر يجده أكثر الفنون الأدبية انتشارا منذ القدم، حيث مهدت له عوامل عدة منها سياسية ووطنية وثقافية ...الخ، كما لمعت في سمائه العديد من الأسماء منذ الفتح الإسلامي إلي اليوم، ومن هذه الأسماء (الحصري والوداني وابن البرقي) في عهد الأغالبة والفاطميين، و(احمد المقرحي وعلي عبد الحق القوصي) في عهد الحركة السنوسية، أما في العصر الحديث فيطالعنا (احمد الشارف واحمد رفيق المهدوي وسليمان الباروني والأسطى عمر وعبد القادرالحصادي وعلي صدقي عبدالقادر...الخ).[1]

ومن بين هؤلاء الشعراء الذين كان لهم دور كبير في النهوض بالحركة الأدبية والشعرية في ليبيا (احمد رفيق المهدوي)، حيث يعد بحق علماً من أعلام العصر الحديث، وهب نفسه للدفاع عن قضايا وطنه حتى لقب بشاعر الوطن الكبير، وبذلك نال مكانة لم يصل إليها أي شاعر ليبي معاصر له.[2]

كما لقي شعره ترحيبا كبيراً من عامة الناس وخاصتهم، ومرد ذلك إلى أن رفيقا أكثر شاعر استطاع أن يعبر عن آلام الناس وآمالهم في جرأةً وصراحة، وبذلك ارتبط شعره بالمسألة الوطنية باعتبارها قضيته الأساسية، فكانت قصائده تستشف روحها من داخل المعركة الوطنية بمراحلها المختلفة بدءاً من مواجهة الاستعمار الايطالي، فمرحلة الانتداب وتقسيم ليبيا ثم إنتهاءً بقيام دولة ليبيا الحديثة بعد

---

[1]– ينظر محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب في ليبيا العربية من الفتح الإسلامي إلى اليوم مرجع سابق ج١ ، ص١٠١ – ١٠٧. ج٢ ، ص٢٢ – ٣٣. ج٣ ، ص٧٧ – ١٦٥ .

[2]– ينظر خليفة محمد التليسي، رفيق شاعر الوطن، مرجع سابق، ص ١٤٥ .

إعلان الاستقلال سنة ١٩٥١، ولم يعط الارتباط بالأحداث السياسية الفرصة للشاعر كي يجوَد شعره، بل دفعه إلى أن يتجرد في بعض الأحيان من إحساسه بوصفه شاعراً مطبوع، والنظم وفقا لمعطيات الأحداث دون أي تجاوب عاطفي أو وجداني، مما جعل بعض القصائد مثقلة بالسطحية والتقريرية، فكان بذلك فريسة سهلة في أيدي النقاد حيث يقول محمد فريد أبو حديد:

" كان رفيق مضطرا إلى أن يقول قصيدة في كل مناسبة وكانت هذه تنشر ونقرؤها. هكذا كنا ننتظر من حافظ إبراهيم ، وشوقي، والجارم، وهكذا ما نزال ننتظر من شعرائنا أن يهتفوا معنا كلما عرضت لنا مناسبة؛ نحتفل بها بين حين وحين ...لأن الشاعر يضطر اضطراراً إلى أن يقول تلك القصائد التي لا تعكس شيئا من نور روحه"[١].

أما التليسي فيرى أن "مأساة الشاعر العربي، تلك المأساة التي يعانيها في العصر الحديث والتي تمثلت في استجابة سطحية غير واعية ،وغير منبثقة عن تحرر نفسي كامل إلى الأحداث العامة التي جعلته شاعر مناسبات ،لا يندفع إلى النظم بوحي من العقيدة التي يعانقها، ولكنه يظل ينتظر الحدث حتى يطل عليه من خلال مشكلة سياسية أو خبر من الأخبار اليومية التي تنشرها الصحف." [٢]

وهذا العيب لم يقع فيه رفيق وحده لكنه عيب فني يشاركه فيه كل أتباع المدرسة التقليدية، كما أن رفيقا حريص أشد الحرص على النظم الوفير في كل الأغراض وشتى المناسبات، لعله كان يرى فحولة الشاعر لا تتحقق إلا بوفرة إنتاجه، وذلك حينما قال في المقابلة الصحفية التي أجراها معه علي مصطفى المصراتي "كم كنت مصمماً على أن لا أجمع أشعاري في ديوان إلا إذا بلغت أكثر من ثلاثة عشر ألف بيت" وحينما سئل لماذا التحديد يقول "جوابك بما قال أحد الشعراء القدامى وهو بشار بن برد، قال عندما أنظم ثلاثة عشر ألف قصيدة. لو أن في كل قصيدة بيتاً واحداً جيداً لكفاني."[٣]

---

[١] – ديوان رفيق شاعر الوطنية الليبية ، نشر : محمد الصادق عفيفي ، ج (١) ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ، (ب ، ط) ، ١٩٥٩ ، ص ١٥٣ .

[٢] – خليفة محمد التليسي، رفيق شاعر الوطن ، مرجع سابق ، ص ٧٢.

[٣] – سالم الكبتي، وميض البارق الغربي، مرجع سابق، ص ١٠٣.

ولذلك انصب همه على الكم ولم يهتم بالكيف، فكثير من قصائده في حاجة لإعادة الصياغه والتنقيح والتهذيب، ويعقب عمر الدسوقي على هذه المسألة بقوله " رب شاعر مقل كان أيسر بيتا وأبرع قصيدة وأذيع صيتاً من شاعر مكثر، وإنا لنربأ بمثل شاعرنا ـ يقصد رفيق – أن يكون في شعره شي من السقط. "[1]

مما أوصله حد التكلف وتناول أغراض وأمور هو نفسه يجهل حقيقتها ويستدل النقاد على ذلك برثائه للشاعر الايطالي دانونزيو*، الذي كان يناقضه ومنهم التليسي الذي يرد السبب في رثاء رفيق إلى نزعة المحاكاة والتقليد لرواد المدرسة التقليدية أمثال شوقي في رثائه لشكسبير وحافظ في رثائه لتولستوي، حيث فرضت المناسبة عليهم ذلك إلا أنهم جميعا في قصائدهم لم يخرجوا عن التعبير السطحي العام الذي يمجد الشخصية وتاريخها دون التعرض لأرائها الفكرية واتجاهاتها الفلسفية، مما يدل دلالة قاطعة على جهلهم بهذه الشخصيات وحرصهم التام على اقتناص المناسبة.[2]

بالرغم من أن بعض النقاد يحاولون إيجاد روابط فكرية بين رفيق ودانونزيو وذلك من خلال مذهب الحس والمادة حيث يقول أحمد الفيتوري معلوم أن "دانونزيو صوت الإنسانية التي تعني الجنس والمادة، فإن رفيقا حسي حد التصوف، والصوفية هذه صوفية جسدانية، فليس عنده ثنائية تضادية بين الروح والجسد بل إنها تظل صوفية جسدية تشتمل على الحواس جميعاً فهي صوفية لا تنفي الجسد بل ترمي بجذورها في الجسد...، وكأن رفيق يقول أن في كل شعر صوفيةً ما ـ فابن الفارض هو أبو نواس، والروح هي الجسد – وأن المعاناة الشعرية والصوفية هما نفس المعاناة من كل وجه، ولهذا ففي هذه المرثية يمدح هذه الصوفية التي تمزق الستر وإن هذه الروح – الجسد– الكبيرة صاحبة نزوات، رفرفة، ومرح، وهي روح تجعل الموت وسيلة ومآرب لهذه النزوات ...، فما دانونزيو إلا الروح الوثابة التي تمتطى – أيضا -حصان الموت لتحقيق

---

[1] – ديوان رفيق شاعر الوطنية الليبية ، نشر : محمد الصادق عفيفي، ج (١) ، ص ٩.

* هو شاعر إيطالي اتصف شعره بتركيز على القضايا الحسيه والمادية ،كما يعتبر من ابرز الشعراء الذين دفعوا إيطاليا لحتلال ليبيا،خليفة محمد التليسي ،رفيق شاعر الوطن، مرجع سابق ،ص١٩١

[2] – ينظر خليفة محمد التليسي، رفيق شاعر الوطن ، مرجع سابق، ص ١٨١ – ١٨٢ .

نزواته، ووطن رفيق هو هذه الروح، روحه الشاردة الشاذة وروحه الشعرية التي تعيش كل ما هو معط جاهز والذي يتغذى عليه فيكون هو لا أحد غيره."[١]

أما حسن السوسي فيرى أن رثاء رفيق لدانونزيو كان دافعه تقدير العبقرية والعباقرة وإن كانوا من الأعداء، لأن في ذلك ارتفاعاً بالشعر فوق المستوى الفردي إلى المستوى الإنساني الرحب، وتحطيماً لحدود التعصب والتحامل التي تضعف من دائرة الأدب وتحصره في جهة محدودة .[٢]

ولا يبتعد عبد المولى البغدادي عن هذا الرأي وذلك عندما قال: إن رثاء رفيق لدانونزيو "يرتقي فوق مستوى الخلافات والمشاحنات ويضرب بكل الصراعات وأنواع النزاع عرض الحائط، ليحلق في جو إنساني بديع بعيدا عن الحجازات وأنواع التعصب لدين أو جنس أو لغة، فهو لم يلحظ في دانزيو غير روحه الشاعرة التي حوّمت حول كثير من المواضيع البعيدة عن السياسية، كما يرثي العبقرية والنبوغ في هذا الشاعر ويناجي شاعريته بغض النظر عن أصله وجنسه وميوله السياسية. "[٣]

أما فريد أبو حديد فينظر إلى هذا الرثاء على أنه نوع من فلسفة الحياة والموت وهي فلسفة تشبه إلى حد كبير فلسفة شعراء المهجر، وهي عنده تمثل دربا جديدا في الشعر العربي.[٤] ومن وجهة نظري أوافق التليسي في أن رثاء رفيق لدانونزيو كان عن جهل منه بعقيدته وأفكاره الاستعمارية، لكن هذا لا ينفي أن رفيقاً كان على اطلاع على بعض إنتاج هذا الشاعر وإن كان عن طريق ما ترجم له، مما دفعه للإعجاب به شاعر له صولات في الشعر بغض النظر عن أصله الايطالي، هما قبل كل شي تجمعهما رابطة الشعر والأدب.

ولعل من أسباب ضعف شعر رفيق واتصافه بالسطحية والتقريرية إضافة ـ لما سبق ذكره ــ عدم اهتمام الشاعر به اهتماما كاملا وذلك لأنه " لم ينشغل بقضايا

---

[١] – أحمد الفيتوري ، في ذكرى رفيق ، دراسات. شهادات. كتابة مسرحية، منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي، الجماهيرية، ط١، ٢٠٠٤ ،من مقالة لأحمد الفيتوري، ص ١٩ – ٢٠ .

[٢] – ينظر أحمد الفيتورى، في ذكرى رفيق، مرجع سابق، من مقالة لحسن السوسي، ص٤٥.

[٣] – محمد دغيم ، مهرجان رفيق الأدبي ، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي ، ط١، ١٩٩٣،من مقالة لعبد المولى البغدادي ص٢٣٠ .

[٤]– ينظر ديوان رفيق شاعر الوطنية الليبية، نشر : محمد الصادق عفيفي، ج١، ص ١٥٦.

الشعر بقدر ما اتخذ الشعر مطيته، فرسه، الذي دربه أن يركبه بطريقته وأسلوبه وبنزواته، فالشعر وسيلته التحريرية في التعبير عن الشفوي "[1] ، ومن هنا انصب اهتمام الشاعر على استخدام الأسلوب السهل البسيط، ليجد شعره طريقاً إلى عقول الناس وأفئدتهم، وقد نجح رفيق في ذلك وهذا ما أشار إليه التليسي في قوله "كان يلقى الإعجاب والتقدير من الجماهير على اختلاف مستوياتهم، لأنها وجدت في تعبيره صورة انفعالاتها البسيطة الساذجة، كما كان التعبير قريبا إلى وجدانها لسهولة أسلوبه وبساطته، لقد كان لغيبة الرقابة النقدية أثر فيما اتسم به بعض هذا الشعر من ضعف في العبارة وسطحية في التجربة "[2].

والرأي أن استخدام رفيق لهذا الأسلوب لا يعد عيباً في شعره بل ميزة تفرد بها الشاعر عن نظائره، لأن هذه البساطة حققت لشعره الانتشار والاستحسان لدى الناس، كما عملت على إيصال أفكاره لكل طبقات المجتمع الليبي من متعلم وأمي، خاصة أن هذا المجتمع انتشر فيه الجهل وقلة فرص التعليم ومن ثم أصبح إيصال الأفكار فيه ليس بالأمر اليسير، في حين لو استخدم الشاعر أسلوباً راقياً ولغة فصيحة رصينة لن تصل أفكاره للعامة ، بل ستكون موجهة لنخبة محددة من الشعب تتمثل في المتعلمين فقط، وتهمل بقية الطبقات.

وأوافق معين بسيسو في قوله "قد يكون رفيق اكتسب بعض الاصطلاحات وبعض القوالب الشعرية الجاهزة من قاموس المدرسة التقليدية، لعله قد تأثر بها...، ومع ذلك فنحن لن نعثر على روح رفيق الشعرية أبدا في قماقم المدرسة التقليدية التقريرية...، فلقد كان رفيق مع الشعب ولم يكن بينه وبين بسطاء الناس ذلك الجدار من الزجاج أو الثلج، والقوة الرافضة المتمردة في شعره قد استمدها من غضب الشعب المقدس"[3].

غير أنني كنت أود أن يكون هذا الأسلوب مرتبطاً بوجدان الشاعر بحيث تصبغ فيه الأفكار بالصبغة الفنية لينتج أدب راقي. وأيضاً أوافق عبد المولى البغدادي و معين بسيسو عندما اعتبرا أن ميزة أسلوب رفيق السهولة والوضوح وإرسال

---

[1]– أحمد الفيتورى ، في ذكرى رفيق ، مرجع سابق ، ص ١٧ – ١٨.

[2] – خليفة محمد التليسي، رفيق شاعر الوطن ، مرجع سابق، ص ٧١ .

[3] – معين بسيسو، عطر الأرض والناس في الشعر الليبي المعاصر ، منشورات دار الميدان، طرابلس، (ب.ط)، (ب.ت) ، ص ٥٣ –٥٤ .

النفس على سجيتها في بساطة وسلاسة، فهو لا يتعمق ولا يعقد المشاعر أو يتكلف المجاز لأنه يتخذ مادته من الأحداث السياسية والاجتماعية التي تعتمد على الأسلوب الإخباري المباشر وسيلة ناجحة في مخاطبة الجمهور؛ واتصال الشاعر به ومن أجل ذلك كان شعره سجلا حافلا بالأحداث السياسية والقومية [١].

أما قضية استخدام الشاعر للألفاظ العامية والأمثال الشعبية فقد كانت مثار جدل وأخذ ورد بين النقاد، يقول علي الرقيعي في هذه القضية إن " وسائل التكنيك عنده كانت جزءاً من هذا الوعي فادخاله للألفاظ العامية في شعره لم يكن اعتباطا أو نوعا من القصور كما يتصور البعض، بل العكس صحيحٌ تماما فإن الأسلوب المباشر الذي يستخدمه في شعره يقتضى هذه الضرورة، وهي دليل على مقدار الفهم الموضوعي عنده وحقيقة اللغة ووظيفتها في التعبير عن الأفكار التي كان يعبر عنها "[٢].

ويوافقه على رأيه هذا أحمد العنيزى الذي رد أسباب وضوح أسلوب رفيق وسلاسته، إلى تطعيمه بالألفاظ العامية والأمثال الشعبية، مما كان سبباً في إبعاده عن المبالغة والتهويل اللذين اتصف بهما الشعر العربي، كما أبعداه عن الوصف المباشر للأحداث بما أضفى على شعره من حس عاطفي نأى به عن التأملات الفكرية .[٣]

أما مصطفى ناصف، فكان يرى أن استخدام رفيق لهذه اللغة ناتج عن اقتناعه بالتغيير في أسلوب مواجهة الحياة، كما أن هذه اللغة مستودع الروح الجمعية وهي أبعد عن نطاق التعقل والتجريد المترف الذي تميز به الشعر العربي، فالعقلية العربية عنده ميالة إلى التركيب لذا نبغت في الحكمة وضرب المثل والعبارات القصيرة المحبوكة الرنانة، فلم يكن رفيق ميالاً للأحلام الغامضة أو الخيال الموهوم المتطاير الأجزاء، إنما كانت نفسه للروح الجمعية ومن ثم بنى قصائده بهذه اللغة لأنه يريد من الشاعر وغير الشاعر أن يقف على أرض صلبة

---

[١]– ينظر محمد دغيم ، مهرجان رفيق الأدبي ، مرجع سابق ، ص ٢٣٣ .

[٢]– أحمد الفيتوري ، في ذكرى رفيق ، من مقالة لعلي الرقيعي ، مرجع سابق ، ص ٥٤.

[٣]– ينظر سالم الكبتي، وميض البارق الغربي ، مرجع سابق، من مقالة لأحمد العنيزى، ص٩١.

وأن يكون شعبياً غير مقيد بما يعوق حركة العاطفة وجيشانها[1]. ولا يخرج علي الساحلي عن جملة الأسباب السابقة[2].

في حين يخالف بعض النقاد[3] هذه الآراء ويعتبرون إدخال رفيق للكلمات العامية والأمثال الشعبية عيباً ووهناً يتصف بهما شعره، كما أن هذا الاستعمال عندهم يقلل من انتشار قصائده على المستوى العالمي ويحصره في نطاق محليته لعدم معرفة الشعوب الأخرى باللهجة الليبية ومعاني بعض كلماتها، وإن ذلك على سبيل التظرف والفكاهة.

ويشترط هؤلاء النقاد على الشاعر أثناء استخدامه لهذه الألفاظ أن يحسن سبكها بلغة فصيحة، وألا يكثر منها في شعره كي يكون مقبولا في حين يعلل الصيد أبو ديب أسباب استخدام رفيق لهذه الألفاظ – إضافة لما سبق ذكره – إن ذلك راجع إلى التطور الذي طرأ على الشعر العربي من مطلع هذا القرن على أيدي شعراء النهضة، حيث أخذ هؤلاء الشعراء ينظمون قصائدهم بالعامية ليس بهدف إفهام العامة وإيصال أفكارهم إليهم، لكن نتيجة للتطور الحضاري باستخدام الألفاظ العامية التي تدور على ألسنة الناس في حياتهم اليومية[4].

وأوافق علي الرقيعي وأحمد العنيزى في أن لاستخدام الألفاظ العامية والأمثال الشعبية دوراً كبيراً في إيصال الأفكار إلى شرائح المجتمع الليبي كافةً، خاصة في بعض الظروف التي يكون فيها شعر الفصحى عاجزاً عن أداء هذه المهمة؛ وبذلك لا يعد هذا الاستعمال عيباً أوضعف في الشعر كما ذكرنا بل إنه جاء متوافقاً مع حاجة العصر إلى التطوير في لغة الأدب باستخدام لغة الحياة اليومية، لكن على الشاعر ألا يسرف في هذا الاستخدام .

---

[1]– ينظر محمد دغيم ، مهرجان رفيق الأدبي ، مرجع سابق ، من مقالة لمصطفى ناصف ، ص ٢٢١ ، ٢٢٢ .

[2]– ينظر محمد دغيم ، مهرجان رفيق الأدبي ، مرجع سابق ، من مقالة لعلي الساحلي ، ص ١٩٨ .

[3]– ينظر سالم الكبتي ، وميض البارق الغربي ، مقالة إبراهيم القرقوري ، ص ٦٧. / وديوان رفيق شاعر الوطنية الليبية ، نشر محمد الصادق عفيفي ، ج١، تصدير عمر الدسوقى ، ص ٩./الصيد أبو ديب، رسالة ماجستير بعنوان المدرسة الكلاسيكية في الشعر الليبي ، رسالة ماجستير غير منشورة مرقونة بكلية الآداب جامعة عين شمس، القاهرة، نوقشت سنة١٩٧٣، ص٣٩٥ .

[4]– ينظر الصيد أبو ديب ، المدرسة الكلاسيكية في الشعر الليبي ، مرجع سابق، ص ٣٩٦ .

ومن الجدير بالذكر أن قضية التجديد في شعر رفيق قد أرهقت النقاد والباحثين في دراسة شعره وقد جاءت آراؤهم على النحو التالي:

يقول التليسي "إن دعوة التجديد كانت دعوة سطحية عابرة لأن مفهوم التجديد عند الشاعر الذي يقلده ويعجب به كان مفهوماً سطحياً عابراً وقف به عند ادخاله بعض الأفكار والاصطلاحات العلمية إلى الشعر...، فلم يكن التجديد لديه في مضمون الشعر وحقيقته بمقدار ما تناول النواحي الشكلية فيه...، إن الفكرة التي حملها رفيق عن التجديد هي محاولة تنويع القافية والتخلص من القيد بهذه الدعوة ، فسرعان ما هجرها إلى البناء العمودي للقصيدة سواء في ذلك قصائده الوجدانية أو السياسية. وذلك مظهر من مظاهر تأثره بالزهاوي".[١]

ويوافقه على رأيه هذا عمر الدسوقي الذي يرى بأن رفيقا لم يكن مقتنعاً قناعة راسخة بفكرة التجديد، إنما نادى بها من قبيل تأثره برواد المدرسة الكلاسيكية ودعوتهم للتجديد، ومن الواضح أن عمر الدسوقي نفسه غير مقتنع بهذا التجديد ويتمنى تركه حيث قال "إن رفيق كان يشتاق إلى أن يتخلص من ربقة القافية إلى أن يجدد في الأوزان ويأتي بالشعر المرسل أو الشعر الحر، كما أتى به غيره وخيرا فعل "[٢].

أما الصيد أبوديب وعزيز أباظة فيرجعان السبب في ذلك إلى خوف الشاعر على منزلته الشعرية من أن تضطرب وهي عند الجميع في المكان الأسمى، وخاصة أن هذه الدعوة فيها خروج عن تقاليدنا وتراثنا لأن هناك "ثمة حواجز مركونة في طباعنا تدفعنا إلى أن نحمي أنفسنا من كل طارق مريب فيه خروج عن تقاليدنا وتراثنا التليد"[٣].

إضافة إلى أن عزيز أباظة لا يحبذ التجديد في إطار القصيدة أي (الوزن والقافية) إنما التجديد عنده يكون في الأفكار والموضوعات والأخيلة، مع التزام الشاعر بعمود الشعر وذلك هو التجديد المطلوب عنده[٤].

---

[١]– خليفة محمد التليسي ، رفيق شاعر الوطن ، مرجع سابق ، ص ٥٦ .

[٢] – ديوان رفيق شاعر الوطنية الليبية، نشر محمد الصادق عفيفي ، ج ١ ، تصدير عمر الدسوقي، ص ٧ .

[٣] – ديوان رفيق شاعر الوطنية الليبية ، نشر محمد الصادق عفيفي ، ج ١ ، تقديم عزيز أباظة ، ص. ز.

[٤] – ينظر ديوان رفيق شاعر الوطنية الليبية ، نشر محمد الصادق عفيفي، ج ١ ، ص (ز).

أما عبدالله درويش فقد حاول أن يدلو بدلوه في هذه القضية قائلا "يظهر أن رفيق لم تعجبه هذه الموسيقي رغم حلاوتها وعذوبتها فلم يشأ أن ينسخ على منوالها – أو ربما شغلته أحداث ليبيا وشعر الوطنية عن التفكير في هذا، لأن هذا اللون من الأوزان إنما ينسجم مع الشعر الذاتي الوجداني وهو مالم ينصرف إليه اهتمام رفيق ." [1]

ومن خلال ما سبق أرى أنه لا الخشية من النقد ولا الحرص على منزلة الشاعر قد أرجعا رفيقاً عن دعوته هذه، بل السبب يرجع إلى الفتور الذي قابل به الشعراء والنقاد هذه الدعوة، وما أبدي حولها من تحفظ يكاد يصل إلى درجة الرفض، ومعلوم ما لهذا الرفض من آثاره السلبية على نفسية الشاعر، خاصة أنه كان يهدف من خلال دعوته وعرضه للمثال، وضع نموذج عملي أو خطوة أولى نحو التجديد في مجتمع محافظ على التقاليد "وتبقى أهمية موقف رفيق من دعوته إلى التجديد لا التجديد في حد ذاته خاصة في تلك المرحلة، حيث لم يكن هناك هامش في ليبيا للثقافة والآداب "[2].

وأختلف مع التليسي ومن رأى رأيه بأن رفيقاً دعا إلى التجديد من منطق التقليد لرواد المدرسة الكلاسيكية، لا من قناعته وإيمانه بهذه الدعوة، فلو كان تجديده بدافع التقليد لعدل عن هذه الفكرة بمجرد تعرضه للنقد أثناء عرضه للمثال الأول، ولم يعمد لعرض مثال ثان، لكن الشاعر كان منطلقاً من قناعة راسخة بضرورة هذا التجديد، لذا لم يهجر هذه الفكرة هجراً كاملاً رغم النقد اللاذع والتحفظ الذي كاد يصل إلى درجة الرفض الذي قوبل به أثناء عرضه للمثالين، بل ظل الشاعر يحاول تطوير القصيدة العربية وذلك بالتصرف في شكلها التقليدي، والميل للأوزان الخفيفة والإكثار من مجزوءات البحور الشعرية بجانب تعدد القوافي في القصيدة الواحدة .

أما قضية رفض رفيق للشعر الحر فيقول عبد الله درويش فيها إن أي فن لابد من قيود تنظمه فإذا ما تحلل من هذه القيود نهائيا كانت الفوضى وهذا ما لا يريده رفيق والشعراء المعاصرون أنفسهم، إنما استغله بعض الشعراء المحدثين ممن آثروا السهولة واستهانوا بالمعاناة والثقافة والتجربة لما وجدوا فيه من تغطية

---

[1] – ينظر محمد دغيم ، مهرجان رفيق الأدبي ، مرجع سابق ، ص ١٧٦ .

[2] – أحمد الفيتوري في ذكرى رفيق ، مقالة فرج العربي ، مرجع سابق ، ص ٦٢ .

لكسلهم وضحالة مواهبهم[١]، كما يوافقه على رأيه هذا عزيز أباظة، ونستشفه من إنتاج رفيق نفسه.

كما تعرض النقاد لمسألة إدخال رفيق لبعض الكلمات الأجنبية في شعره حيث عقب عمر الدسوقي على ذلك قائلاً إن رفيقاً "قد استخدم الكلمات الأجنبية لكن لم نحس بأنها أضعفت شعره أو أزرت به لأنه كان يصقلها ويجيد وضعها في أماكنها ولم يكن يكثر منها حتى لا تحط من شعره وكان يقصرها على الأعلام"[٢].

ويرد عبد المولى البغدادي و الصيد أبو ذيب، هذه الظاهرة إلى تمكن روح الدعابة والفكاهة في شعره ونفسه وأستبعد معهما كون هذا الاستخدام ناتجاً عن تأثر هؤلاء الشعراء باللغة الإيطالية أو ثقافتها بسبب "مبدأ الرفض الصريح الذي قوبل به كل ما جاء على أيدي الإيطاليين من فكر وثقافة "[٣].

ومن النقد الذي أخذه التليسي على رفيق انشغاله بالقضايا النثرية التي لا ترتفع بطبيعتها إلى مستوى الشعر كما أن التعرض لها في نظره يقلل من مستوى الشعر والشاعر، كقصائده في (الزيت المسموم)، و(احتكار الحطب)، و(زيادة رواتب المعلمين)، وغيرها من القضايا العامة[٤].

ويخالفه في رأيه هذا كل من رمضان صالح الشريقي الذي اعتبرها موضوعات واقعية تجسد حياة الناس ومشكلاتهم؛ ويرى في تناولها تكريما للشاعر لانحيازه للطبقة الكادحة ورفض استغلالها ولو كان في أبسط الصور[٥]، بينما يرى معين بسيسو أن تناول هذه القضايا لا يمكن أن يقلل من الدور الطليعي لشاعر كرفيق إنما يسبغ على شعره الصدق والالتحام الكامل بقضايا الناس[٦].

---

[١]–ينظر محمد دغيم، مهرجان رفيق الأدبي ، مرجع سابق ، ص١٧٦.

[٢]– ينظر ديوان رفيق شاعر الوطنية الليبية، نشر محمد الصادق عفيفي، ج١ ، ص ٩ .

[٣]– محمد دغيم، مهرجان رفيق الأدبي، مرجع سابق، ص٢٣٤.

[٤]– ينظر خليفة محمد التليسي، رفيق شاعر الوطن، مرجع سابق، ص٢١٩ .

[٥] – ينظر رمضان صالح الشريقي ، الصورة الفنية في شعر أحمد رفيق المهدوي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، أكاديمية الدراسات العليا ، قسم اللغة العربية ، طرابلس ، ٢٠٠٧ ، ص١٢٠ .

[٦]– ينظر معين بسيسو ، عطر الأرض في الشعر الليبي المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٥٥ .

وأخالف التليسي في رأيه السابق إذ ليس هناك موضوعات وقضايا شعرية وأخرى غير شعرية، فكل القضايا صالحة للشعر والنثر على حد سواء والشاعر الجيد هو من يحسن سبكها ومعالجتها، وتناول رفيق لهذه القضايا بالذات يجعل شعره يتصف بالصدق والواقعية والموضوعية في التناول، فرفيق قبل كل شي شاعر وعليه أن يجوب كل الأغراض والموضوعات دون حدود أو قيود أو كما قال هو عن نفسه:

كالنحلة، في الروض، تعبث بالنوار!
لا يفتأ، حيران، كثير الجـــولان
يقتحم الأشواك، إلى زهر البستان[1]

ومهما كان رأى النقاد في شعر رفيق، يبقى أقوى صوت عرفه الشعر الليبي في مجال التعبير عن النزعات الوطنية، كما لا نملك إلا أن نحترم هذا الشاعر الذي وقف دائما في الصف الأول من القضية الوطنية، ولا نعرف شاعراً غيره كرس شعره لخدمة هذه القضية والدفاع عنها والتشهير بأعدائها وخصومها[2].

[1] – ديوان رفيق شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة، ص ١٢٥ .

[2] – ينظر خليفة محمد التليسي ، رفيق شاعر الوطن ، مرجع سابق ، ص ١٤٥ .

المبحث الثالث

أغراض الشعر عند أحمد رفيق المهدوي

الشاعر أحمد رفيق المهدوي من الشعراء الذين دبّجوا قصائدهم على نهج القصيدة العربية القديمة، حيث نظم في الوصف، وخاصة في وصف الطبيعة، ووصف المخترعات العلمية، كما قال في الغزل حتى لقبه البعض بشاعر الحب والجمال، أما الهجاء فلم يكن أقل حظاً من الوصف والغزل، وقد سخره للنيل من المستعمر وأذنابه من المرتدين والخونة، تارة بهجاء صريح، وتارة أخرى بالتلميح ، أما المديح فهو قليل جداً في شعره إذ قصره على من استحقه من أهل زمانه، أليس هو القائل:

إني لأمدح أحبابي لحبهم إذ ما مدحت امرأً من أجل حاجاتي[1]

إضافةً للشعر الاجتماعي الذي نظم فيه رفيق قدراً كبيراً من قصائده طرح فيها قضايا عصره داعياً إلي إصلاحها، كما نجد لرفيق أغراضاً شعرية جديدة طرأت على الشعر الحديث بفضل التطور منها الشعر الوطني الذي نبغ فيه كثيراً حتى لقب بشاعر الوطن الكبير، وفيما يلي عرض لأهم هذه الأغراض:

- **وصف الطبيعة عند أحمد رفيق المهدوي:**

نظم أحمد رفيق في الوصف كما نظم في العديد من الأغراض الشعرية الأخرى جرياً علي عادة الشعراء الكلاسيكيين، وقد نالت الطبيعة حظاً موفوراً في

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ص ٢.

شعره لم تتله عند أي شاعر ليبي معاصر له، فله أكثر من قصيدة يتغنى فيها بمرائي الطبيعة[١]، ولعل سبب ذلك يرجع لطفولته حيث نشأ أول حياته نشأة جبلية، ثم أعقبتها نشأة ساحلية مما أرهف حسه وطبع نفسه بطابع الجمال، فراح يبحث عنه في أرجاء الطبيعة "ولكنه في كل ذلك لا يتحدث عن الطبيعة بشغف الشاعر وخشوع المتعبد بل يتناولها تناول القاص الذي لا يحفل بجلال المشهد أو جماله، إنما يهمه هو أن يصفه كما رآه دون أن يخلع عليه حلةً من شعوره أو عبقاً من عواطفه"[٢]، وعذره في ذلك أنه ينتسب إلي المدرسة الكلاسيكية التي تعتمد على الوصف الخارجي في معظم إنتاج شعرائها.

والشاعر الكلاسيكي لم ينظر للطبيعة نظرة أبعد من نظرة الشعراء في العصور السابقة فهي عند معظمهم إطار عام يحيط بجلسة صفو ولهو يقصدونها في مواسم معينة؛ فيندرأن "نجد بينهم من تميز بإحساس خاص أو بموقف خاص أو بفلسفة خاصة ترتبط مع مشاهد الطبيعة أو توحيها إليه مشاهد الطبيعة التي يقع عليها بصره"[٣]، كما هو الحال عند شعراء المهجر الذين ارتبطوا بها ارتباطاً نفسياً عميقاً ،فكانت مشاهد الطبيعة وعلاقاتها وألوانها مصدر تجسيد لأفكارهم ومشاعرهم عبروا عنها بصور وجدانية عمقت من صلتهم بها وكشفت عن فلسفتهم نحوها.[٤]

وإذا كان هذا هو موقف الشاعر الكلاسيكي من الطبيعة فلا غرو إذن أن يقف رفيق من الطبيعة "موقف المصور الناقل، يحتفل بالمشهد ويحتضنه بقوته البصرية أكثر مما يقبل عليه إقبالاً وجدانياً ويتفاعل معه تفاعلاً يشعرنا بحلول

---

[١] – خليفة محمد التليسي ، رفيق شاعر الوطن ، مرجع سابق ، ص ١٥٥.

[٢] – أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب ، قدم له وعلق عليه: أحمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص ٥٨.

[٣] – خليفة محمد التليسي ، رفيق شاعر الوطن ، مرجع سابق ، ص ١٥٦.

[٤]–ينظر: بو جمعه بو بعيو، موازنة بين شعراء المهجر الشمالي وجماعة أبوللو– دراسة في الخصائص الموضوعية الفنية، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ط١، ١٩٩٥، ص٢١٣.

وجدان الشاعر في الأشياء التي يصفها ويصورها "[1]، ومن ذلك قصيدته في وصف (رأس الهلال) وما حواه من مناظر طبيعية بدت ساحرة للعيون فاتنة للقلوب تلتقي فيها الجبال الشاهقة بالوديان المنخفضة المتعرجة في دقة وبراعة وانسجام تدل على بديع صنع الله وبراعته مما يملأ النفس سكينة وخشوعاً حين قال :

حباك الله! يا رأس الهلال يداً جعلتك عيناً للجمال!
مناظر، للطبيعة، قد تجلت بآثار المصور ذي الجلال!
تحس بروعة، وخشوع قلب إذا قلبت طرفك في الجبال!
شواهق! تلتوى الوديان فيها فتجمع بين منخفض وعال ![2]

إن القارئ لهذه القصيدة ومعظم قصائد رفيق في وصف الطبيعة يلاحظ أن الشاعر يتصب جل عنايته على التفنن الوصفي، حيث ينقل إلينا المشهد الطبيعي بكل تفاصيله في دقة وأمانة تدل على قدرته الفائقة في الالتقاط البصري، أكثر مما ينقل إلينا ما اعتراه أمام تلك المناظر من أحاسيس ومشاعر وجدانية؛ انطبعت على روحه وامتزجت بتأملاته.

ويرجع ذلك الأسلوب، كما يقول التليسي ،(للصيغ الإخبارية) التي لجأ إليها الشاعر في هذه القصيدة التي تحكمت كثيراً في شعره فلم تكن تساعده على أن يعيش وجدانه، ويهتم بالاستبطان الشخصي الذي يوحيه له المشهد.[3]

أما وصفه لشاطئ جليانه فله سمات الوصف السابقة – لرأس الهلال – فهو يرسم لوحة للطبيعة على الشاطئ ،هي صورة طبق الأصل لما هي عليه في الواقع، فلا تحس نحوها بفلسفة خاصة، أو انطلاقة روح، أو امتزاج تام بالطبيعة

---

[1]– خليفة محمد التليسي ، رفيق شاعر الوطن ، مرجع سابق ، ص ١٥٥.

[2]–ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص٦٩.

[3] – ينظر خليفة محمد التليسي، رفيق شاعر الوطن، مرجع سابق، ص ١٦٤.

حتى عندما يصف الشاعر لحظة الغروب، وما تتميز به من جمال وجلال، فتطغى عليه الصور الحسية الجافة مما يذهب بجمال وصفه ويجعله أقرب إلى الرسم منه إلى التصوير، فهو يقول :

لضياء الشمس، حين الشفق　　عكس ألوان، حيال الأفق!
أحمر، في أصفر، في أزرق!　　جمعت،في صفحة الجوالصقيل!
خلف وشي من بياض الهيدْب!*
ولقرص الشمس، مالت تتوارى!　　جذوة تشعل فوق الماء نارا !
تركت لوناً يحاكي الجلّنارا!　　أو حياء البكر في خد أسيل!
ألهبته قبلة في لعب![1]

فأين هذا الوصف من وصف مطران في قصيدته (المساء) التي يصف فيها لحظة غروب ممزوجة بعواطفه ومشاعره منها قوله:

وخواطري تبدو تجاه نواظيري　　كلّمى كداميت السحاب أزائي
والدمع من جفني يسيل مشعشعاً　　بسنا الشعاع الغارب المترائي[2]

وعندما يطل الربيع بموكبه الجليل الجميل ينظم رفيق قصيدة في وصفه يجعلها معارضة لقصيدة شوقي التي مطلعها:

آذار أقبل فقم بنا ياصاح　　حي الربيع حديقة الأرواح [3]

وقول رفيق في معارضتها:

جاء الربيع، فقم بنا، يا صاح　　نلق الزمان يمر بالأفراح
في موكب، لبس الزمان شبابه　　واختال، منه بميعة ومراح ! [1]

---

*. الهيدب: السحاب الأبيض المتدلي

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ص ٦٦.

[2] ـــ ديوان مطران خليل مطران ، مكتبة الهلال ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٤٩ ، ص ٦٣ .

[3] – ديوان شوقي، توثيق وتبويب وشرح وتعقيب: أحمد محمد الحوفي، نهضة مصر ، القاهرة ج١، (ب،ط)، (ب.ت)، ص ٧٠.

من الواضح أن رفيقاً تأثر في هذه القصيدة تأثراً كبيراً بقصيدة شوقي السابقة، ونلمس هذا التأثر في التشابه الكبير بين القصيدتين في الأسلوب والمعاني وموقف الشاعرين من الربيع، فكلاهما يتغنى بالربيع بطريقة تقليدية، لكن قصيدة الشاعر أحمد رفيق" هي . بلا مراء . أقل قيمة من قصيدة شوقي حتى فيما عده من محاسنها أي:عذوبة اللفظ وجمال الأداء"[٢]، لأن الشاعر حرص فيها على إظهار براعته في اصطياد التشبيهات والاستعارات "ففي القصيدة صناعة لفظية واهتمام بالغ بالأساليب البلاغية وبالمحسنات البديعية التي تشعرك بأنها قصدت لذاتها ولم تستخدم لكي تساعد على نقل حالة الشاعر الوجدانية"[٣]، فلا تلمس في وصف رفيق أثراً لتلك الدنيا الخيالية التي يخلقها الربيع، ويتكشف عنها الوجود، تلك الدنيا الطاهرة التي لم تخلق لمشاغل العيش وأرجاسه إنما خلقت للذة النظر وإمتاع النفوس الشاعرة، ويرجع السبب في ذلك إلى موقف الشاعر ومدرسته من الطبيعة، فالشعراء الكلاسيكيون – كما سبق وذكره " لم ينظروا إلى الطبيعة نظرة الحي الخاشع إلى الحي الجليل وإنما كانوا ينظرون إليها نظرتهم إلى رداء منمق وطراز جميل، لا تزيد عن الإعجاب البسيط، وهذه النظرة الفارغة لا يُنتظر منها أن تشرف بالخيال الشعري الجميل، لأن الخيال الشعري منشأه الإحساس الملتهب والشعور العميق و (شعراء العربية) لم يشعروا بتيار الحياة المتدفق في قلب الطبيعة إلا إحساساً بسيطاً خالياً من يقظة الحس ونشوة الخيال"[٤]، ومرده أيضاً لأسلوب المعارضة الذي سلكه الشاعر – فكما هو معلوم – " أن الشاعر الذي يُقبل على النظم بغية معارضة شاعر متقدم أو شاعر معاصر لا يمكنه أن يتحرر

---

[١]– ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص ٨٥.

[٢]– خليفة محمد التليسي، رفيق شاعر الوطن، مرجع سابق، ص١٥٩.

[٣]– الصيد أبو ديب، المدرسة الكلاسيكية في الشعر الليبي، مرجع سابق، ص٣٦٥.

[٤] – أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، مرجع سابق، ص٧٣.

من تأثير الأول عليه، كما لا يتحرر وجدانه من التعبير عن الحالات النفسية التي يحسها " [1].

أما وصفه للورود والرياحين، فمن الواضح أن رفيقاً كان مفتوناً بحبها، يهيم بالزنبق وينتشي بالقرنفل، وتهفو نفسه لثغور الورد، لكنه إذا ما جاء يصفها ويشبهها بالحبيبة ليمزج بينهما فإنه تطغى عليه الأوصاف التقليدية الجامدة والصور الحسية المستهلكة، التي لا تتعدى الوصف الخارجي حيث يصرح فيها بالنشوة النارية فيفسد بحسيته المفرطة جمال الوصف، ويتعسف الذوق والتفكير جرياً وراء تحقيق التشبيه.[2]، كما في قوله في قصيدته (زهور الورد):

يا وردة الصباح يا ندية

يا بهجة الأرواح يا حيية

يا خجلاً في وجنة الصبية

يا شفة شهوتها نارية .[3]

من الجدير بالملاحظة أن وصف رفيق ليس كله على هذا المستوى، بل له العديد من الأوصاف التي انطلقت فيها روحه إلى آفاق بعيدة فتحررت من تأثير المدرسة الكلاسيكية، ومن ذلك استخدامه لظاهرتي التجسيد والتجسيم لمظاهر الطبيعة كما في قصيدته (شلال درنة) حين قال:

وجالت بألسنة السلسبيل تجر، على الروض، أذيالها

ترقرق سائل بلورها يجوس الغياض وأدغالها !

كسلسلة من لجين مذاب تعب الجنائن سلسالها

---

[1] – خليفة محمد التليسي، رفيق شاعر الوطن، مرجع سابق، ص١٥٩.

[2] – يُنظر، عبد القادر أحمد رمضان، رفيق شاعر الوطنية والإنسان المحب، منشورات كلية الآداب والتربية جامعة قاريونس، بنغازي، العدد٩، ١٩٨٠، ص٢٢٩.

[3] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص٣٠٥.

إذا أنت شبهتها بالحياة رأيت الحياة وأفعالها
عروش (ادارت) على كل (ساق) من الفضة المحض خلخالها [1]

فقد أسبغ الشاعر على قوى الطبيعة من الصفات الإنسانية ما بث فيها الحياة والحركة، حيث شخص مياه الشلال في أكثر من صورة حسية، فتارة يشخصها في صورة الحسناء التي تجر أذيال زينتها على الروض مما يمنح الروض خضرة ونماء، وتارة أخرى يشبهها وهي تجري في الأودية المتعرجة بالأفاعي المنسابة في ثنايا الروض، وثالثة يشبهها بسلسلة من فضة مذابة، وبذلك يسبغ على عناصر الطبيعة من الصفات الإنسانية ما جعله يمزج بينهما مزجاً تاماً.

أما في وصف زهرة القرنفل فيقول رفيق:

ألوان ضوء الشمس، في نوارك المرفرف
فتحه الطل، الندي في قضب الزبرجد منقطاً بالدرر ! [2]

حيث شبه الشاعر انعكاس ضوء الشمس على نوار زهرة القرنفل بانعكاس الضوء في الدرر المنتشرة على قضب الزبرجد بقوله (قضب الزبرجد منقطاً بالدرر)، وهو خيال ابتكاري أجاد فيه الشاعر.

وقد يعدل الشاعر عن هذه الأساليب فيستعاض عن صدق الإحساس والشعور العميق بالطبيعة والتفنن في تشخيصها بالإيقاع الموسيقي الراقص والقوافي المنغمة، وإن كان لم يخرج عن التشبيهات والمجازات المألوفة في الشعر التقليدي كقوله: (بسمات عن عقيق– عقداً لؤلؤياً– عقداً ذهبياً)، وذلك كما في قصيدته (تغور الورد) حيث نوّع في القافية وتأنق في اختيار ألفاظها وعباراتها ذات الجرس الموسيقي الرنان بقوله:

---

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص ٢٢٧–٢٢٨.

[2] –ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص٢١١–٢١٢.

يا ثغور الورد، هيا خبريني!
أرسلي الأنفاس، ريا وأنعشيني!
واملئي الكون بطيب يا ندية !
وابعثي، ذكرى حبيب لي، هدية![1]

وخلاصة القول، أن شعر رفيق في وصف الطبيعة يسيطر على معظمه العقل الواعي، فلا تلمس فيه إيحاءات جديدة في خلق الصورة الشعرية ولا إبداعاً فنياً في طريقة وصف المشاهد الطبيعية ، وقد كان من الممكن أن يتفاعل الشاعر معها بصدق، لتمده بصور وإيحاءات جديدة، وأفكار حية توحي بتجربته ومعاناته الشعرية، خاصة أمام المشاهد التي يراها لأول مرة .

- **الغـزل:**

من الأغراض التي طرقها شعراؤنا منذ العصر الجاهلي، وأظهروا فيها براعة عالية في الوصف والتصوير، تدل علي طول باعهم وتفوقهم في هذا الجانب، وذلك ما نلمسه في قول أبي القاسم الشابي في كتابه "الخيال الشعري عند العرب حيث يقول " أما العرب...لم يكن لديهم من مظاهر الجمال، على اختلاف فنونه، غير فن واحد هو (المرأة) ففي المرأة وحدها استطاعوا أن يجدوا ذلك الينبوع السحري المتفجر في قلب الحياة...، وفي المرأة وحدها ظفروا بتلك الكأس الروية التي تطفئ ظمأ القلب إلى الحسن وغلة النفس إلى الجمال، فتغنوا بمحاسن المرأة وشببوا بمفاتنها ما شاء لهم الشعر والعاطفة "[2]، فكان غزلهم فيها يتخذ لونين:

غزل عذري وهو غزل عفيف لا يتعرض فيه الشاعر عادةً لمفاتن الجسد واشتهائه، وإنما يعالج لذة الوصال وقسوة الهجر والصد، وفيه يقتصر الشاعر على محبوبة واحدة، يترنم بحبها ويشتكي من هجرها حتى يقضي شهيداً في سبيل هذا

---

[1]– ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ص٣٨.

[2] أبو القاسم الشابي ، الخيال الشعري عند العرب ، مرجع سابق، ص ٧٦.

الحب، وتاريخنا الأدبي حافل بأسماء العديد منهم؛ كمجنون ليلي، وقيس لبنى، وجميل بثينه، وكثير عزه.

وغزل صريح وهو غزل تأثر شعراؤه بحياة الترف والنعيم في الحواضر والأمصار فجاء شعرهم حسياً مادياً يعنى بإبراز مفاتن الجسد ولا يتورع في وصف وتصوير ما يجب أن يتنزه عنه القلب واللسان من أوصاف، كما أن شعراءه لم يقتصروا فيه على محبوبة واحدة بل تعدوا إلى أكثر من ذلك واصفين لقاءاتهم الساحرة بها ومغامراتهم معها وصفاً صريحاً ومن أشهر من عرف بهذا اللون امرؤ القيس، وعمر بن أبي ربيعه، وبشار بن برد [1]. وكلا اللونين من الغزل متفق عليه من حيث النشأة والظهور ومكانة المرأة فيهما واحدة، فهي ذات منزلة اجتماعية محدودة لم تنل فيها حقها الطبيعي في المشاركة مع الرجل.

" إذن فنظر الآداب العربية إلى المرأة كنظرها إلى الطبيعة أو أدنى لا سمو فيه ولا خيال، إنما هو مادي محض لا يكاد يرى فرقاً بين المرأة والرداء وكأس من الخمر؛ فالمرأة تتخذ لإشباع شهوات الجسد، والرداء يقي الجسد هاجرة الصيف ويدفع عنه عادية الشتاء، وكأس الخمر يتلهى بها في وقت الفراغ ، بل ربما سمت نظرة بعض الشعراء إلى الخمر في حين لم تسم نظرته إلى المرأة ". [2]

هذا عن مكانة المرأة في الشعر العربي، فماذا عن مكانتها في شعر أحمد رفيق؟ هل استطاع رفيق أن يسمو بنظرته للمرأة عن نظرة الشعراء السابقين له أم أنه سار في ركابهم؟

للإجابة عن ذلك، علينا أن نتعرف أولاً على أسباب إحجام الشعراء الليبيين عن وصف المرأة فالقصائد التي تتحدث عن المرأة قليلة، وهي على قلتها لم تتحدث عن سفورها، أو الدعوة إلى تحريرها، أو التغزل فيها بطريقة تشعرك بسمو مكانتها، إنما كان غزلهم فيها غزلاً تقليدياً لا يزيد عن وصف "قدها الأهيف

---

[1]- ينظر محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، (ب.ط)، (ب.ت)، ص١٨٥- ١٨٧.

[2]- ابوالقاسم الشابي ،الخيال الشعري عند العرب ، مرجع سابق ، ص ٨٢.

الممشوق، وعن طرفها اللامع الوسنان، وعن وجهها المتورد المنظور، وما إلى ذلك من الأوصاف المادية الملقاة أمام كل رائح وغاد، التي يحس بها كل الناس إحساسا متوازياً "[1]. وغالباً ما يكون غزلهم فيها مصبوغاً بصبغة صوفية كما هو الحال عند مصطفى بن زكري، وأحمد الشارف وغيرهما.

ويرد بعض الدارسين* أسباب هذه الظاهرة إلى البيئة المحافظة وظروف المجتمع في ذلك الوقت حيث يقول الصيد أبو ديب في تفسير ذلك "وإذا حاولنا أن نبحث عن أسباب هذه الظاهرة فسنجد أن السبب الكبير الذي حال بين شعرائنا وبين تناولهم لقضية المرأة وسفورها في شعرهم ظروف المجتمع الليبي ومستوى الثقافة والتعليم في ذلك الوقت، فضلاً عن واقع البيئة الاجتماعية المتمسكة بالعادات القديمة والمحافظة على التقاليد الموروثة"[2].

وإذا سلمنا بهذا القول – أي أن التقاليد وظروف المجتمع هي التي وقفت حائلاً أمام الشعراء فحرمتهم من التغزل في المرأة والتشبيب بمحاسنها – فإن ذلك يقودنا إلى أن نتساءل، هل يمكننا أن نسحب هذا القول على الشعر الشعبي ؟ بمعنى هل أحجم الشعراء الشعبيون عن النظم في الغزل كما أحجم شعراء الفصحى؟

يجيبنا عن هذا السؤال القشاط في كتابه (الأدب الشعبي في ليبيا) حيث يقول " للغزل في الشعر الملحون الليبي نصيب الأسد فجميع الشعراء تقريباً قالوا في الغزل، وقد نجد بعض الشعراء متخصصين فيه ويسمونه (الخضر)، ومن

---

[1]– ابوالقاسم الشابي ،الخيال الشعري عند العرب،مرجع سابق ،ص٧٩

*– ينظر محمد الصادق عفيفي، الشعر والشعراء في ليبيا، ص ٩٧ ، وينظر علي مصطفى المصراتي – ديوان البلبل والوكر لإبراهيم الاسطي عمر ص ٤٠ . وينظر الطيب علي سالم الشريف–الشعر الاجتماعي في ليبيا خلال النصف الأول من القرن العشرين ، رسالة ماجستير في الأدب الحديث، جامعة الفاتح قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية – الدراسات العليا ١٩٨٢ ص ١٨٥.

[2] – محمد الصيد أبو ديب ، المدرسة الكلاسيكية في الشعر الليبي ،مرجع سابق ، ص ٣١٥.

الشعراء يقول الغزل عن حب صادق وهؤلاء قليلون ولا يتعدى شعرهم المرأة الواحدة أو الاثنتين أو الثلاثة، وبعضهم من يقول تغزلاً وإعجاباً وهؤلاء هم الأكثرية ونراهم يعددون أسماء النساء اللواتي يتغزلن فيهن*."[1]

إذن فما بال شعراء الفصحى قد أحجموا عن أن يدلوا بدلوهم في هذا الجانب، أليست التقاليد التي خضع لها شعراء الفصحى هي التقاليد ذاتها التي يخضع لها الشاعر الشعبي؟ بلى، ولكن قد يخطر ببال أحدنا فيقول– لعل شعراء الفصحى كانوا يخافون على مكانتهم في المجتمع خاصة أن بعضهم كان يشغل مكانة مرموقة تجعله متحفظاً في شعره، في حين أن الشاعر الشعبي كان في حِل من أية قيود أو اعتبارات، مما أتاح لقريحته أن تجوب في كل الفنون والأغراض.

ربما يكون ذلك صحيحاً ولكن من الجدير بالإهتمام أن الشاعر مصطفى ابن زكري وهو شاعر ليبيا الأول**، كان رئيساً لمكتب الفنون والصنائع الإسلامية كما شغل أيضاً منصب مستشار ولاية طرابلس الغرب[2]، ومن المعروف عن هذا الشاعر جنوحه الشديد للغزل، حتى أن عفيفي يعلق على شعره الغزلي فيقول "إن غزله كانت فيه رقة وكانت فيه عذوبة وقد خرج به من صورة الغزل التي ارتسمتها التقاليد، فليس بكاء أطلال أو دمن، أو وصفاً لسفر حبيب على ناقة تجوب الصحراء، لكن حكاية لما يجري بين الأحباب ووصف للحب نفسه وللحبيب وما

---

*– خطأ مطبعي والصحيح يتغزلون.

[1] – محمد سعيد االقشاط ، الأدب الشعبي في ليبيا ، مرجع سابق، ص ٨٠.

** – عرف بذلك "لأنه أول شاعر ليبي ترك ديواناً مطبوعاً تداوله القراء" ينظر طه الحاجري، دراسات وصور من تاريخ الحياة الأدبية في المغرب العربي، مرجع سابق، ص ٣٣٨.

[2] – عبد الله سالم مليطان، معجم الشعراء الليبيين، دار مدار للطباعة والنشر والتوزيع طرابلس، ط١، ج١، ٢٠٠١، ص٥. ويراجع عز الدين منصور، في كتابه نظرات في شعر مصطفى بن زكري، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٤، المقدمة، ص ١٢.

يحدث في نفس المحب من نزوع إلى الكمال وهو لا يتحرج من استعمال لفظ العبادة في الحب"[1].

- **الغزل عند أحمد رفيق المهدوي:**

نال الغزل نصيب الأسد في إنتاج رفيق الشعري، حيث أظهر فيه تفوقاً باهراً جعله خليقاً بأن يلقب بشاعر (الحب والجمال)، فشعره في ذلك "يصدر عن نفس شاعرة وروح شفافة وشعور رقيق، كما يصدر عن تقديس للحب والجمال وتقديراً للمرأة وإعجاباً بها"[2].

والمتأمل في غزل رفيق في المرأة يلاحظ بجلاء أن هذا الغزل يتذبذب بين تيارين، فتارة نجده غزلاً قيسياً عفيفاً وتارة نجده غزلاً صريحا. ونتعجب كيف حكم الأستاذ بداري على شعر رفيق حين قال "وقد تأملت شعر رفيق المهدوي في الحب والغزل، فوجدته من شعراء الغزل العذري وحبه طاهر عفيف لا يعشق إلا واحدة ملكت عليه كل جوانحه ويفديها بنفسه وأهله"[3].

لعل بداري وقف عند غزل رفيق في صدر حياته، وما تميزت به قصائده في هذه الفترة المبكرة من عفة وسذاجة وشدة قناعة بالنظرة الخاطفة، ولم يقرأ له ما نظم في بعض قصائده في آخر حياته، حيث اقترب فيها من الشعر الماجن.

وليست صور الغزل الحسي والعذري هي الصور الوحيدة عند رفيق، بل هناك العديد من الصور الأخرى، منها ما كان وصفياً إتباعياً تقريرياً، ذهب فيه الشاعر مذهب الشعراء التقليديين فيما اصطلحوا عليه من أوصاف، وهذا اللون هو الأغلب ومنه قصيدته:

---

[1]– محمد الصادق عفيفي، الشعر والشعراء في ليبيا، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، (ب.ط)، ١٩٧٥، ص ٢٤٧.

[2] – ثابت بداري، رفيق شاعر الحب و الجمال، مجلة الرواد، العدد ٦ لسنة ١٩٦٥، ص٢٦..

[3] – ثابت بداري ، رفيق شاعر الحب و الجمال ، مرجع سابق،ص ٢٦.

لوجهك ضوء الشمس، عند طلوعها لها بهجة، يانزهة العين زاهية
جبين، هلال، فوق قوس حواجب على أعين، قتالة، وهي لاهية!
على وجنات، كالشقائق، حولها بياض، من الفل المفتق حالية[1]

ومنه ما كان ابتداعياً ورومانسياً، وهو قليل في إنتاجه، وعلى قلته قد أجاد فيه الشاعر، خاصة عندما تمزج فيه الطبيعة بالحب كما في قصيدته (ما العمر إلا ليلة) :

ياحبيبي، كل شيء ، حولنا باسم، يغبطنا حتى الحجر !
ما ترى البدر، بنا مبتهجاً ؟ يتلقانا، ببشر، في خفر!
يا له الليلة! ما أجمله كيف عن عيني إلى الآن ، استتر!
أترى زاد على معتاده أم هو الحب تجلى في البصر! [2]

حيث حاول الشاعر إسقاط ما بداخل نفسه من انفعالات نفسية على الطبيعة من حوله، متخذاً من مظاهرها دلالات رمزية يعبر بها عن حالته النفسية، فهو يختار من صور الطبيعة ما يعكس إيحاءاته الداخلية كقوله (يغبطنا الحجر– البدر بنا مبتهجاً– ببشر في خفر– مستجلياً من النظر) بالإضافة إلي قوله: (ضوء القمر ، وقت السحر، خمرة الهوى، أنفس الزهر وشايات الخبر) ، فكان بذلك استخدامه موفقاً ومعبراً عن فرحته بلقاء الأحبة في أحضان الطبيعة الساحرة.

أما قصيدته "ما بين بيت المحيشي وسوق الظلام " التي يقول فيها:

ما بين بيت المحيشي وبين سوق الظلام!
رأيت، وجهاً ، جميلاً أثار نار غرامي !
حييته ، بابتسام فلم يرقه ابتسامي!
وأطرق الرأس واحمر وجهه ، في كلامي
لولا الحياء ، لما رد لي جواب سلامي
صد الحياء ، كلانا عن بث ما في المرام

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير احمد فيق المهدي، الفترة الثالثة ، ص ١٣٥.١٣٦ .
[2] – ديوان شاعر الوطن الكبير احمد رفيق المهدوي ،الفترة الثالثة، ص ٧٥–٧٦.

ذكرى الشباب ، تبدت أمامه ،وأمامي!
من بعد تسع سنين مرت، كرؤيا المنام !
وتوبة ، وصلاة موصولة، وصيام
هاجت بقلبي ذكرى سرت كسري المدام!
فرحت ،أهتز سكراً أميل للانهزام ![1]

فإن الشاعر قد نحا فيها منحى الشعر القصصي حيث توفرت فيها أغلب عناصر القصة، من حوار وعقدة وحل وحدث له زمانه ومكانه، إضافة إلى ما تميزت به من ترابط عضوي وتسلسل في الأحداث، جعلتها وحدة متماسكة يصعب فيها تغيير شيء من أبياتها دون الإخلال بها.

- **الـرثاء:**

تعتبر ظاهرة الموت – على الرغم من أنها ظاهرة طبيعية مألوفة من المواقف التي تهز مشاعر الإنسان، وتوقظ كوامن نفسه، وتهيج عواطفه، لذلك يعد شعر الرثاء في جملته من أصدق الأغراض الشعرية، وأقربها إلى طبيعة الشعر، وقد عُرف منذ العصر الجاهلي، إذ يحتفظ تراثنا بقدر هائل من المراثي، وللرثاء عند العرب ضربان:

ضرب يقوله الشاعر في أهله، كأبيه، وولده، وأخيه، وزوجه، ويكون مبنياً على العاطفة الصادقة والمشاعر الجياشة، وضرب يقوله إعجاباً بنفر من الغرباء كالقواد العظام، والحكام، والعلماء، والأصدقاء، ويكون مدفوعاً بدافع الوفاء ورد الواجب، ولا ريب أن القسم الأول ألصق بالعاطفة وأخلق باسم الرثاء وأقدم نشأة.

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير احمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص٢٠.٢١

- **الرثاء عند أحمد رفيق المهدوي:**

والدارس لديوان رفيق يلاحظ أن قصائده في هذا الفن لا تخرج عن القسم الثاني منه، إذ جعلها الشاعر وقفا على نعي عظماء عصره، ممن يرى في فقدهم خسارة للوطن والوطنية ، وعلى ذلك يعقب البغدادي بقوله:- إن رفيقاً حينما "يرثي فإن رثاءه ينبعث عن عقل واع مفكر، وكثيراً ما يستعمل الرثاء في التعبير عما يجيش في فؤاده تجاه وطنه، فموت العالم أوالأديب أو الوطني المخلص يعد رزءاً كبيراً للبلاد، سيما في تلك الحقبة المظلمة إبان الاستعمار الإيطالي"[1] .

كما أن مراثيه لا تخرج عن دائرة المعاني المعروفة لهذا الفن ، من ذكر لشمائل المتوفى وإحصاء لمناقبه وصفاته، من كرم، ونبل، وعدل وبلاغة، وما إلى ذلك من الأوصاف الجاهزة والموروثة، ومن ذلك قصيدته في رثاء الشيخ سليم البشري* ومنها قوله:-

الله أكبر قد تغيب بدرنا	تحت الثرى فلتبكه البلغاء
فلترثه الشعراء بل فلتلبسن	ثوب الحداد لفقده الأدبـــــاء
وليأسفن لفقده كل الورى	ولتشترك بحداده الحكماء
حتى المنابر نكست بل أخرست	فوق المنابر بعده الخطباء
هل بعد مرتبة وكانت في العلا	أدنى المراتب عندك الجوزاء[2]

والقصيدة من الناحية الفنية لا ترقى إلي مستوى النثر العادي، إذ جاءت ضعيفة الأسلوب، فاترة العاطفة، واضح فيها أثر الصنعة والتكلف، كأن الشاعر

---

[1]-عبد المولى البغدادي، احمد رفيق المهدوي شاعر ليبيا في العصر الحديث، مرجع سابق،،ص ١٧٢-١٧٣.

*- الشيخ سليم البشري كان شيخاً للجامع الأزهر وتوفي سنة ١٩١٧ وأكبر الظن أنه كان لوفاته صدى عميق وخاصة في البيئات الأزهرية ، ينظر طه الحاجري ، دراسات وصور من تاريخ الحياة الأدبية في المغرب العربي ، مرجع سابق ، ص ٢٢٢.

[2] - ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الأولى والثانية ، ص ٧٠.

فيها " يعالج أمراً عصياً قد تأبى عليه وكلفه من أمره عسرا، فكثر حشوه وتضمنت أبياته ألفاظا خلت من رواء اللفظ الشعري ورونقه "[1].

بل إن الشاعر تخطى فيها قانون الشعر، حين طلب المشاركة الوجدانية في البكاء، فطلب المشاركة لا يكون إلا في الفرح لا الحزن، ناهيك عن أن معظم أبيات القصيدة قد تم تكرارها دون أي إضافة في المعنى وبلا مبرر وعذر الشاعر في ذلك كله، راجع إلى جهله بأساليب الصياغة الشعرية؛ فقد نظم هذه القصيدة وهو لا يزال في بداية حياته الأدبية وجذوة الشعر لم تكتمل لديه بعد، كما أنه خضع للمناسبة خضوعاً تاماً إذ أخذ يروض نفسه على قول الشعر، حتى جاءت قصيدته صورة فجة من تكلف نظم بعض معاني الرثاء المألوفة والمبالغات المبتذلة [2] كقوله:

قد مات كل الجود بعد مماته فلموته قد ماتت الكرماء [3]

وإن حاول في بعض مراثيه أن يخرج عن كوة المناسبة ليتحدث عن شرف الحكم والتأملات الفلسفية في الموت والحياة؛ كما فعل أبو الطيب المتنبي في بعض قصائده، إلا أنه لم يبلغ من ذلك شيئاً ومن هنا تبقى قيمة مراثيه قيمة شعر مناسبات هزيل، لايتعدى التعزية العادية من ذكر لأوصاف الميت وصفاته وتعزية ذويه، وذكر صلاته بالناس وبكائهم عليه[4]، فهو يعزي الفضائل والمعاني والندى والوطنية. وعلى الرغم من ذلك لم يخل شعره من قصائد تعد من أحسن ما قيل في

---

[1]– عبدالقادر احمد رمضان، أحمد رفيق المهدوي شاعر الوطنية والإنسان المحب، مرجع سابق، ص٢٠٦.

[2]– ينظر: طه الحاجري، دراسات وصور من تاريخ الحياة الادبيه، مرجع سابق، ص٢٢٢.

[3]– ديوان شاعر الوطن الكبير احمد رفيق المهدوي، الفترتان الأولى والثانية، ص٧١.

[4]– ينظر ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة في رثائه لمحمد توفيق الجربى، ص١٤٥– ١٤٦.

*– السنوسي الساقزلي، ولد في بنغازي وكان وكيل قاضيها ورئيس كتبة المحكمة الشرعية فيها في الوقت نفسه ترك العمل في المحكمة عندما أحيل زميله ورئيسه محمد بن عامر إلى التقاعد ثم هاجر إلى الإسكندرية وأقام بها سنتين تتلمذ في أثنائها رفيق على يديه ثم هاجر بعدها إلى الحجاز. وقد وجد فيه رفيق مثالاً للأستاذ والعالم الجليل فرثاه بهذه القصيدة . ينظر ديوان شاعر الوطن الكبير احمد رفيق المهدوي ،الفترتان الأولى والثانية، ص٧٨.

هذا اللون، وهي تلك القصائد التي قالها مدفوعاً بدافع داخلي قوي، فبكى ولم يتباك لأن الرثاء كأي فن من فنون الشعر يجب أن يكون صادقاً خارجاً من القلب، بل أشد هذه الفنون حاجة إلى ذلك، ولا أدل على قولنا هذا من قصيدته التي يرثي فيها أستاذه وصاحب الفضل في تعليمه الشيخ السنوسي الساقزلي*، التي يبدأها بهذا المطلع الفخم حيث يقول:

أرق دمع عين كان بالأمس راقيا وثجج دما حتى تخد المآقيا
فما الصبر في كل الموطن ممكنا ولا القلب عن كل الأحبة ساليا [1]

حيث استخدم الشاعر أكثر من وسيلة لتجسيد صورة الحزن والأسى التي سيطرت على وجدانه وتملكت عقله منها استخدامه لأسلوبي الأمر والنداء فالمأمور هنا ليس إنساناً يعقل – والعادة أن يوجه فعل الأمر إلى عاقل – لكن المأمور هنا هو الحزن يأمره الشاعر بأن يتملك نفسه أكثر فأكثر حتى يذرف بدلاً من الدموع دماً، يذوب القلب حرقة والنفس حسرة والجفن لا ينفك دمعه جارياً مما يوحي بجو الشاعر النفسي الذي خيم عليه الأسى والحزن نتيجة لهذا الحادث الجلل .

ويختم رثاءه هذا بتصوير المصاب العظيم الذي أصاب البلاد بفقد إمام من أئمة الدين ودعائم النهضة الفكرية فيقول:

فراق بكت منه البلاد ومن بها وأضحى له الإسلام حيران شاكيا
ألا أيها القطر النحيس لقد عدت عليك الرزايا واعتدى الدهر باغيا
أصبت بجرح قاتل بعد قاتل مضت عنه أيام ولازال داميا
فبالأمس من خطب ابن عامر لم تزل كئيبا وذا خطب السنوسي تاليا
هما فرقدا هذي البلاد وقد خلت سماء لها من ساطع كان باديا[2]

ومن الجدير بالملاحظة هنا أن نشير إلى أن المتأمل في ديوان رفيق يدرك بجلاء حرصه الشديد على رصد وإظهار ما ترك كل فقيد ، من أثر في الحياة وما

---

[1]– ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الأولى والثانية، ص٧٨.

[2]–ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ،الفترتان الأولى والثانية، ص ٨١– ٨٢.

أضافه في سجل الأيام من أعمال، " فهو يقدر للمرثي مكانته وأثره ويعدد مآثره وخلاله، ولكنه بعيد عن النغم الحزين"[1].

ومن هنا جاءت الناحية الوصفية في شعر الرثاء عنده، والعناية التامة في ترجمته لحياة الفقيد في مرثيته، وليس أدل على ذلك من قصيدته التي يرثي فيها صديقه الطيب الأشهب• وفيها يقول :

وقد فقدت فيه البلاد مؤرخا حصيفاً سما فيها على نظرائه
وغاب أديب ، شاعر ، كان ملهما يفيض بدُّر بحره تحت مائه
وكان عليه رحمة الله كاتبا يوجه آراء الشباب برأيه
وكان صحافيا يجاهد ثابتا على مبدأ، في عسره ورخائه[2]

- الشعر الاجتماعي عند أحمد رفيق المهدوي:

سخر رفيق شعره منذ أن وطأت قدماه أرض ليبيا عائداً من الإسكندرية للدعوة للإصلاح والنهضة حيث كان يؤمن بأن نهضة الوطن والرقي بشعبه لا تتحقق إلا إذا تخلص من كل العلل والمشاكل التي تعوقه لذا حاول أن يتناولها في شعره قصد رصدها والتنبه لها فكان من أهم ما تناوله:

- مشكلة الجهل:

لقد تعرض التعليم والثقافة في ليبيا في فترة الاستعمار الإيطالي لعدة عوامل ساعدت على انتشار الجهل منها طول فترة الحرب وانشغال الناس بها، إضافة إلى اقتصارهم في التعليم على التقليدي منه الذي لا يتعدى مهارات القراءة والكتابة والحساب الأساسية. وتبرمهم من التعليم في المدارس الإيطالية خوفاً على دينهم وعقيدتهم – كما أن هذا النوع من التعليم لم يكن متاحاً لكل أفراد الشعب، كل هذه العوامل وغيرها ساعدت على انتشار الجهل والأمية بين أوساط الشعب

---

[1]– خليفة محمد التليسي، رفيق شاعر الوطن، مرجع سابق، ص١٠٠.

*– الطيب الأشهب ، شاعر وأديب ومؤرخ كانت بينه وبين رفيق مساجلات كثيرة.ينظر ديوان رفيق، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص ٢٩٧.

[2]– ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ،الفترتان الرابعة والأخيرة ،ص ٢٩٨.٢٩٧ .

الليبي[1]، فوجد المستعمر فيها البيئة المناسبة لنشر ثقافته وتحقيق أهدافه الاستعمارية، وعمل على المحافظة عليها ليعيش الشعب في حالة من الفوضى واضطراب الأفكار والآراء وانتشار العقائد الفاسدة مما دفع الشعراء وعلى رأسهم رفيق إلى التنبه لخطر هذه العيوب وأولها الجهل حيث قال :-

العلم فينا، حديث عن مثالبنا والدين فينا، نسيج من خرافات
دارت عليه زوايا السوء فالتصقت به الإهانات من زور الكرامات
فضائح يفرح المستعمرون بها إذا رأوا أنها في الاعتقادات
يسرهم، أننا مثل البهائم، أو أقل مرتبة، مثل الجمادات
أهم أسلحة المستعمرين إذا سادوا على أمة نشر الجهالات[2]

ويرى رفيق في القضاء على هذه المشكلة قضاء على غيرها من المشاكل لذا ركز اهتمامه على دعوة النشء سيما الشباب إلى طلب العلم والجد فيه باعتباره الركيزة التي يبنى عليها صرح الوطن حيث قال :-

فيا نشء الحمى أنت المرجى غدا للفوز بالأمل الرغيب
على تحصيلكم، للعلم، نبني صروح المجد للوطن الحبيب
فكونوا مثل ما نرجوه فيكم مصابيحا، تضيء دجى الخطوب
وليس، كمثل عيب الجهل، عيب ولا داء يجر إلى شعوب
وإن الداء أبعد من شفاء إذا استغنى المريض عن الطبيب[3]

- مشكلة الوظيفة والموظفين:

تناولها رفيق في أكثر من قصيدة مظهراً تبرمه لهذه المهنة وضيقه الشديد بها، فهو يرى فيها نوعاً من العبودية الذي يأنفه وجدانه، ويفضل عليها مهنة التجارة لا لأنها تغدق عليه الأموال والكسب السريع بل لأنها تشعره بالحرية تجاه نفسه فلا

---

[1] – ينظرعمر التومي الشيباني ، تاريخ الثقافة والتعليم في ليبيا ، مرجع سابق ، ص ٢٧٧.

[2] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص ٥.

[3] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص ١٣٥– ١٣٦.

يكون فيها تحت إمرة أحد، كما عبر عن ذلك في قصيدته الساخرة (الوظيفة والتجارة) في مقارنة بينهما فيقول :-

نعمت، الحرفة، التجارة، للحر تقيه، ذل الخضوع وعاره
تجعل التاجر، القنوع، أميراً مستقلاً، ليست عليه إماره
مالكاً أمر وقته، فهو يقضي كيفما شاء، ليله ونهاره

إلى أن يقول:

هي خير من الوظيفة حتى لو تعالت، إلي حدود الإماره
إنما صاحب الوظيفة، محكـ وم ولو كان حاكماً في الصداره
وهو مهما ارتقى، ففي خطر، ثم نزول، كراكب الطيـاره

وقد جاء موقفه هذا خلاصة لتجربته في الحياة حيث مارس المهنتين ولعل هذا ما كان يشعر به من كونه أداة للمستعمر يسخرها لخدمة أغراضه الاستيطانية مما حمله على ترك الوظيفة وانصرافه للاشتغال بالتجارة[1] ، وقد عبر عن ذلك حين قال:

هذه بعض حالهم ، وهي حالي حين ما كنت مثلهم في الإماره
فعفا الله ، بعد بذل شبابـي فديـة ، أي فديـة ، ياخسـاره
غير أني ربحت علماً ، بما جرت، فأحفظه، حكمة، مختـاره [2]

- مشاكل التعليم :

ركز رفيق على التعليم ومشاكله وذلك انطلاقا من إيمانه بأهميته في بناء صرح الوطن والرقي به، فكان من أهم ما نبه إليه مشكلة المعارف وما تعانيه من ضعف

[1] – ينظر محمد طه الحاجري ، دراسات وصور في تاريخ الحياة الأدبية في المغرب العربي ، مرجع سابق ، ص ٢٦٥.

[2] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص ٧٩.

في مناهجها وتخلف في طرق تعليمها وضعف بعض أساتذتها وعدم كفايتهم في أداء مهامهم حيث يقول :

أما المعارف فهي كالنفساء في مخض، فلا طرح ولا مولود
وإذا الجنين احتاج تسعة أشهر فجنينها أخنى عليه رقود.[1]

ويقول في قصيدة ثانية :-

وبعد أخشى إذا ناقشت ذاتك في شأن المعارف. بعض الحق يؤذيكا!
أرى أموراً، مع الأهواء،سائرة يديرها (الكيف)! تسكينا، وتحريكا!
وكم في المعارف من أستاذ مدرسة ؟ مازال أذناه تحتاجان تعريكا!
وكم ترقى أناس لو (تفتشهم)! وجدت ما يضحك الثكلى ويبكيكا!
وكم جدير بتقديم، كفاءته لم تغنه، فاستعاضوا عنه (زمزيكا)

إلى أن يقول :-

بالله! قل لي عن المنهاج، ما فعلت به معارفكم ربطاً وتفكيكا!
وهل هناك قانون؟ نسير على لحن النهاوند منه! أو على السيكا![2]

ويطرح رفيق مشكلة رواتب المعلمين ملقياً باللوم على الإدارة البريطانية التي لم تهتم بهم بتأمين سبل الحياة الكريمة التي تليق بنبل رسالتهم وعظيم مكانتهم حين قال :

قد قيل، في المثل القديم، (من الذي تقرأ الزابور عليه يا داوود)؟
ومن الذي تدعو ليسمع بعض ما أفصحت عنه؟ أيسمع الموءود؟
حسب الإدارة أن تقول بأنها (سترى)، وذلك عندها مجهود!
في قولها لك (شفتي بعدين)! انتظر يوم القيامة يحصل المقصود!
فمتى تقر في الزيادة درهماً؟ والعزم مثل قرارها مفقود[3]

---

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص ١٤٢.
[2] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة ولأخيرة ، ص١٠٤.
[3] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ،١٤٢

أما التنبيه على أهمية المعلم وخطورة دوره في العملية التعليمية فلم يكن رفيق الوحيد الذي تنبه لذلك بل سبقه العديد من الشعراء وعلى رأسهم أمير الشعراء أحمد شوقي في قصيدته المشهورة (مدرسة المعلمين العليا):-

قم للمعلم وفه التبجيلا كاد المعلم أن يكون رسولا[1]

فقال رفيق مبصراً المعلم بواجبه وخطورة الدور الذي يقوم به :-

مربي الروح، لا يؤذيك قولي فلست أريد نصحا أو عتابا!
ولا أنا بالذي يدعو لفرض فإنك في غنى عمن أهابا!
أتدري ما ستسأل عنه، فيمن تلقنه ، وتقرئه الكتابا؟
تصور أن، بين يديك روحاً تصورها ملاكاً أو ذئابا
وتطبع، في نفوس النشء، طبعاً يصيرها، أسوداً أو ذئابا.[2]

أما قضية تعليم المرأة فقد نادى رفيق بضرورة تعليمها الآداب والأخلاق لأن في ذلك ضمان لها من الانحراف وحماية لها من الضياع وقد جاء موقفه هذا من منطلق إيمانه بدور المرأة في المجتمع فهي النواة الأولى فيه ، بصلاحها ينصلح المجتمع.

نجاح تعليمنا البنات دليل فضل المعلمات
إن قيل : إن الفتاة أم لإمة في غد سيأتي
فما رقي الشعوب إلا بأمهات مهذبات
للأم في نسلها نصيب مما لها من تعودات.[3]

---

[1]– ديوان شوقي ، توثيق ، أحمد محمد الحوفي ، مرجع سابق ، ص ٤٩٧.

[2]– ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص ٥٩–٦٠.

[3]– ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص٢٩–٣٠.

- الوطنية في شعر أحمد رفيق المهدوي:

الوطنية بمعناها الإقليمي من الأغراض الشعرية الحديثة التي طرأت على الشعر العربي خاصة في ليبيا، ظهرت كرد فعل لتخلي تركيا عن حكمها في ليبيا عقب معاهدة أوشي التي صدمت كثيراً من الناس في عواطفهم وزرعت فيهم النزعة الوطنية بمعناها اليوم، والشاعر أحمد رفيق المهدوي من بين أولئك الشعراء الذين تغذت أفكارهم بالوطنية منذ نعومة أظفاره، حين شاهد جرائم المستعمر الإيطالي وبطشه لأبناء وطنه أثناء احتلاله مدينة الزاوية، وزادت هذه المشاعر قوة بعد رحيله إلى الإسكندرية التي لم تكن بمعزل عن الأحداث، ثم تبلورت واكتمل نموها بعد عودته إلى وطنه وما لقاه على يد المستعمر من تضييق وتهديد ونفي، وبذلك ارتبط شعره بالمسألة الوطنية باعتبارها قضيته الأساسية، فكانت قصائده تستشف روحها من داخل المعركة الوطنية بمراحلها المختلفة بدءاً بمواجهة الاستعمار الإيطالي، وانتهاءً بقيام دولة ليبيا الحديثة، فاستحق بجدارة أن يلقب بشاعر الوطن الكبير، كما عكس شعره مواجهته لكل من ساروا في ركاب المستعمر من أبناء وطنه ومنه قوله في هجاء الحزب الدستوري العربي الذي تأسس في برقة سنة ١٩٢٠، وسار في ركاب السياسة الاستعمارية الإيطالية:

الحزب الدستوري العربي ينبوع الباطل والكذب
قد لفق أحقر شرذمة ما ينقصها غير الذنب[١]

بينما يقول في جريدة برقة (البريد):-

ألم يبلغك ما قال البريد ؟ هراء لا يضر ولا يفيد
مسيلمة الجرائد ما تنبأ وزاد، فدينه كفر جديد
تملق كي ينال رضاء قوم فما رضى الإله ولا العبيد[٢]

أما في مواجهة المستعمر وأذنابه فيقول:

---

[١]–ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الأولى والثانية، ص ٨٣.

[٢]- ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الأولى والثانية، ص ٨٤.

ظلم، وقتل النفس، واستعمار ثوروا، لأخذ الثار، ياأحرار!

إن الخيانة في طرابلس بدا منها، لنا ما يضمر الأشرار !

ما بيننا من بعد ما ظهرت لنا منهم، نوايا السوء إلا الثأر !

كيف السكوت! أو السكون على الذي ركبوا، من الفعل الدنئ، وجاروا[1]

إن التوجه الوطني لرفيق جعله ملزماً برصد كل الأحداث الوطنية، وتنبيه الشعب إلى ما يحاك حوله من مؤامرات استعمارية هدفها السيطرة عليه، هذا ما عبر عنه رفيق بقوله:

من ذا الذي يدعو إلى تقسيم جزء، وانفراده !

تمزيق " برقة " عن "طرا بلس" خروج عن سداده !

ما تلك غير خيانة تأتي على باقي عتاده ![2]

أما في مواجهة الوصاية فيقول :

سمعت أناساً يذكرون وصاية نعوذ برب الناس من شر شيطان !

أيدرون ما معنى الوصاية ؟ ليتهم بها سألوا أهل (الشام) و(لبنان)!

هي الرّق. لكن لا يرى في رقابنا كقيد حديد، بل كأغلال عقيان [3]

وحينما توفد الأمم المتحدة لجنة للتحقيق في مطالب الشعب يقول رفيق حاثاً الشعب على التعبير عن رأيه في جرأة وشجاعة:

ماذا يكون جواب سائلكم غداً ؟ إن جاء يسألكم عن المرغوب

أيسركم أنا نلاقي وفدهم بتخالف في الرأي والمطلوب

إن لم نوحد رأينا وجوابنا فمصيرنا للرق غير عجيب ![4]

ويقول في قصيدة ثانية :-

---

[1] - ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص٢٢٠.

[2] - ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص٤.

[3] - ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص٢٦.

[4] - ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص٣٣.

ألا أيها الشعب الأبي ! إلى متى كأنك، بالأفيون، جسم مخدر!
تحرك أفق ! ان كنت حياً. أما ترى طغاة، بغير الحق، تنهي وتأمر!
تكلم، ودافع عن حقوقك، لا تنم على ضيم من أمسى لظلمك يسهر!
سيأتيك (مندوب) وتأتيك (لجنة) لتشرف عما باختيار تقرر !
لتعمل، في حرية، ما تريده لنفسك. لا ضغط عليك يؤثر! [1]

أما عندما تعلن الأمم المتحدة الاستقلال التام لليبيا ينطلق صوت رفيق مدوياً:-

فازت قضيتنا، بكل نجاح فاليوم! يوم السعد والأفراح !
نجحت، بفضل الله، رغم عدوة دأبت تحاربنا بشر سلاح ![2]

هكذا كان شعر رفيق شريكاً للشعب في معاركه السياسية والنضالية خطوة بخطوة، حتى تحقق النصر المبين، ولم يقف عند هذا الحد بل ساند بشعره القومي كل الدول العربية في نضالها وكفاحها ضد المستعمر، فقال في قضية فلسطين وحركة الجهاد في الجزائر وتونس وساند مصر ولبنان وكافة الدول العربية، فلم يترك مناسبة أو حدثاً أو موقفاً دون أن يسجله في شعره، مما جعل بعض قصائده الوطنية مثقلة بالتقريرية لتجاوبها مع الأحداث دون أي تجاوب عاطفي أو وجداني من الشاعر فكان بذلك فريسة سهلة في أيدي النقاد.

[1] - ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص ١٥٨.
[2] - ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص ١٥٣ .

الفصل الثاني:

المعجم الشعري وظواهر التركيب

المبحث الأول

المعجم الشعري وبناء القصيدة

يعرف لاينز المعجمات فيقول بأنها "كيانات مجردة ليس لها مبنى ترتبط بمجموعة واحدة أو أكثر من المباني"[1] أي بمعنى أنها ألفاظ موزعة في مبان متعددة كما هو الحال في المعجمة (ض. ر. ب) التي تتوزع في المباني (ضرب- يضرب- ضرب- ضارب ...الخ) .

أما المعجم الشعري فهو مخزون لفظي كون مفرداته نسيج الشاعر السياقي، وتتحدد ماهية هذه المفردات تبعاً للتوجه الرؤيوي للشاعر والحركة الإيقاعية والشعورية للنص، وذلك بوصفها تعبيراً عن روح العصر ومتطلباته ، ولذا دعت الرومانسية أثناء ثورتها على الكلاسيكية إلى نبذ معجم الألفاظ التقليدية المستهلكة، وأقامت معجماً جديداً يتناسب وتجارب العصر الجديد، فليس من المعقول في نظرها أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة ، وذلك لأن للصور القديمة إيحاءاتها ودلالاتها النفسية الخاصة لدى الشاعر العربي القديم، أما حينما يعتمد عليها شاعر حديث في القرن العشرين مثلاً، لينقل من خلالها أحاسيسه ورؤيته إزاء موقف معين، فإنه يكون من الغريب أن تنقل هذه العناصر بقيمتها القديمة في موضوع جديد، لما تحدثه من تباعد شنيع بين توجيه الصور عند الشاعر وبين موضوعه الذي يتحدث عنه. [2]

ولعله من أصعب ما يواجهه الشعراء المعاصرون في قصائدهم ، هو معاناتهم مع الكلمة وسعيهم الدائم في استخراجها نابضة ومفعمة بالحيوية والجدة ، فلم تعد قضية الشاعر تحل ببساطة كما كانت من قبل عن طريق تحصيل ثروة كافية من ألفاظ المعجم الشعري القديم، إنما صار الحل الوحيد هو خلق معجم شعري يتناسب مع تجارب العصر الجديد، فالشاعر المعاصر لم ير أن الكلمة لفظاً صوتياً بل أصبحت في نظره تجسيماً حياً للوجود وبهذا تكونت عملية اتحاد بين اللغة والوجود لدى الشاعر ، وهذا الاتحاد نتج عنه أن تميزت لغة الشعر المعاصر عن غيرها ، وأصبح هذا التمايز صفة لكل شاعر حديث ، حيث صار لكل شاعر لغته الخاصة به بل إن التمايز قد يكون في القصيدة نفسها بأن صارت كل قصيدة لها لغتها الخاصة وهذه الميزة هي ميزة التفرد[3] ، فالشاعر المعاصر يحطم البنية

---

[1]- LYONS, Semantics , Cambridage , University, Press , London & New York, 1977, P 1: 22

[2] – ينظر عزالدين إسماعيل ، الأدب وفنونه ، مرجع سابق ، ص ١٦٦–١٦٧ .

[3] – ينظر عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ١٧٩– ١٨٠.

التركيبية للجملة الشعرية التقليدية ويعيد تركيبها، من أجل خلق عالم جديد مخالف للعالم الواقعي، معيدا بذلك ترتيب حركة اللغة والواقع وفقاً لحركة عصره ورؤيته الخاصة.

وإذا أمعنا النظر في المعجم الشعري لأي شاعر حديث لوجدناه يتصل بوجه عام بلغة عصره ، ومع ذلك، فإن لكل شاعر معجمه الخاص في اختيار ألفاظه ، فإنه قد يتبع العرف السائد في عصره ، وما يحدد القيمة الفنية لشعر هذا الشاعر هي الطاقة، والعاطفة، والخيال، إضافة للكلمة في تركيبها الشعري، باعتبارها البوتقة التي تجبل في داخلها كل عناصر الأداء الشعري.[1]

والمتأمل في معجم رفيق يلاحظ خاصيتين متباينتين في لغته، تتلخص الأولى في المحافظة على النسيج اللغوي الموروث والولوع بمعجمه، والثانية التعبير الحر عن المشاعر باللجوء إلى البساطة والتجديد في الأوزان والقوافي، واختيار معجم شعري خاص ، ومرد ذلك في نظري إلى الخبرة والثقافة المتجددة ، فالتطور سمة الكائن الحي وسمة الفنون فمن غير الطبيعي أن يظل شعر الشاعر في الستينات حاملاً للسمات ذاتها التي كانت له في العشرينات من هذا القرن أي بعد مرور قرابة نصف قرن على حياة الشاعر وشعره.

وحين نتأمل قصائد الديوان المؤرخة فيما بين سنة ١٩١٣- ١٩٦٠ نجد أنفسنا أمام شاعر امتد به العمر وبشعره، فله في الربع الأول من القرن العشرين، وله في الربع الثالث منه، وما أشد البعد بين المرحلتين زمنياً وفنياً فمن الطبيعي إذن أن نجده ذا خاصيتين فنيتين في لغة ديوانه، لأنه حين كان ابن الربع الأول من القرن العشرين كان يعيش قيماً فنيةً فيها الكثير من أصداء الشاعر الجاهلي والإسلامي والعباسي والحديث، بينما يعيش في الربع الثالث منه وأوائله بالتحديد حيث ميدان الشعر قد حفل بضروب من التجديد وأجيال من الشعراء وأصداء من المعارك، مما صبغ شعره بالصبغة الرومانسية وجعله أقرب إلى مدرسة الديوان منه إلى المدرسة الكلاسيكية ، وفي المناقشة التالية نقدم تقييماً لمفردات المعجم الكلاسيكي ثم مفردات المعجم الرومانسي ، ثم مفردات معجم الحياة اليومية، إضافة إلى الموروث الديني والحقول الدلالية في شعر أحمد رفيق المهدوي.

---

[1] – ينظر:عدنان حسين قاسم ، لغة الشعر العربي ، أصالة التراث في مواجهة التفجير، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، ط١ ، ١٩٨١ ، ص ٢٥.

- **مفردات المعجم الكلاسيكي:**

رجع الشعراء المحدثون منذ القرن التاسع عشر بالشعر إلى عصور ازدهاره القديمة، وعلى رأسهم البارودي وحافظ وشوقي ... وغيرهم ، وقد أولع هؤلاء بالقديم يتشبهون بديباجته ويحتذون أساليبه، حتى طفحت قصائدهم بالتراكيب اللغوية القديمة وبالمعجم القديم ، فكثرت في أشعارهم ألفاظ لا وجود لها في واقعهم المعاصر[1]، وهذا أمر طبيعي لأن ارتباط الشاعر الحديث بالموروث يعد أمراً طبيعياً في تكوين لغته ، فالتراث هو القاعدة الأساس التي يبنى عليها كل جديد يهدف إلى إثراء الواقع المعاصر، فمن لا قديم له لا جديد له، شرط أن لا يقع الشاعر في دائرة التقليد ، بل عليه أن يتعامل مع هذا التراث تعاملاً ايجابياً، يهدف إلى تجديد ألفاظه وإثرائها من جديد عن طريق التجربة الشعرية يقول (السياب): "فالشاعر الحديث ترك له الأوائل إرثاً هائلاً من الألفاظ التي رثت لكثرة تداولها ، فهو مكلف أن يعيد إليها نشاطها من جديد، وتكون لغة حية كما كانت وكأنه ينفخ فيها من روح الشباب". [2]

وأحمد رفيق المهدوي من الشعراء الذين تأثر معجمهم الشعري بلغة التراث، وجل قصائده تؤكد بوضوح عمق هذا التأثر وذلك من خلال المفردات والعبارات التي يكثر استخدامها في المعجم الكلاسيكي، ويندر وجودها في لغة العصر ومن أمثلتها (الوغى ـ جحفل ـ المطايا ـ الطيلسان ـ الخضم ـ الرياض ـ اللواحظ ـ الصهباء ـ الفيافي ـ أقفرت ـ أناخ الدهر كلكله ـ الأطلال ـ الدمن ـ نائح الطلع ـ عير الحي ـ الخوالي ـ البين...الخ) .

وإذا نظرنا لهذه الألفاظ نجدها ألفاظاً وعبارات عفا عليها الزمن، فلم تعد تعني للإنسان المعاصر شيئاً، إذن ما الضرورة التي دفعت الشاعر إلى استخدامها دون غيرها. مما لا شك فيه أن بعث الحياة في مثل هذه الألفاظ المندثرة مرتبط بإحساس الشاعر بها ، وهذا الإحساس يكون سبباً في إلباسها ثوباً جديداً يمنحها

---

[1] . انظر أبو جمعة بو بعيو ، موازنة بين شعراء المهجر الشمالي وجماعة أبوللو ، مرجع سابق ، ص ٤٢ . ٤٣ .

[2] . نقلاً عن: عبد الكريم راضي جعفر ، رماد الشعر ، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني في العراق ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٨م ، ص ١٧٩ .

القدرة على الإيماء النابع من موقف الشاعر النفسي، حيث إن "العامل الوجداني له أثره الكبير في تمكين هذا الشعر الموروث في ذاكرة الشاعر". [١]

ومن قبيل نسج رفيق التراثي ما نراه في البناء المعجمي لمفرداته وتراكيبه من مثل قوله :

يأيها الشعب! لا تسكت على جنف طالب بحقك. إن النصر بالطلب!
(لا تلتمس غلبا للحق في فئة الحق عندهم نوع من الغلب) [٢]

حيث استخدم اللفظة الموروثة (جنف) وتعني البغي وشدة القهر ، فما الضرورة الشعرية التي دفعته إلى استخدامها دون غيرها من المفردات، التي لا تحتاج معها إلى توقف وبحث عن معناها في المعجم، خاصة أنه كان بإمكان الشاعر أن يستبدلها بلفظة أخرى وهي (الظلم) ، ولعل في استخدام الشاعر للفظة جنف تحقيقاً لأهداف عدة ، أولها المبالغة في شدة الظلم الواقع على شعبه على يد المستعمر الدخيل ، ثانيها المبالغة في طول فترة المعاناة من هذا الظلم، ويفسر ذلك استخدامه للفعلين المضارعين (تسكت ـ تلتمس) أما استخدامه لفعل الأمر (طالب) فهو بمثابة إعلان ثورته على واقع هذا الظلم وأمله في المستقبل ، فالأمر هو صوت المستقبل ، وفي قصيدة ثانية يقول رفيق:

يا لقومي كل يوم فاضل تحرم الأوطان من أفضاله
مالنا في وطن، منهم خلا غير سح الدمع، في أطلاله [٣]

حيث عبر الشاعر بلفظة (أطلال) عن حالة الكآبة والحزن التي يعيشها بسبب فقد علم من أعلام الوطن وهو صديقه إبراهيم حويوا ، وقد جاء اختياره لهذه اللفظة قصداً لأنها تتناسب مع الجو النفسي للقصيدة بما توحي به هذه اللفظة من ظلال نفسية، كما أن استخدامه للصيغ (سح ـ خلا) دليل على انسياب حركة النص في رحلة وجدانية ماضية طافحة بالحزن .

---

[١] . عبد الكريم راضي جعفر ، رماد الشعر ، مرجع سابق ، ص ٢٠٣ .
[٢] . ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص ١٥١
[٣] . ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص ١٦٠ .

أما على صعيد التراكيب والجمل فيقول رفيق في قصيدته (غيث الصغير) :

لبسوا ثوب الدجى، أيدي سبأ يخبطون البيد، في البر انهزاما
تركوا الأثقال، والمال، وما خف حملا والمطايا والخياما [1]

حيث استخدم جملة (لبسوا ثوب الدجى) وهي جملة شائعة ومألوفة، وعلى الرغم من ذلك أحسن الشاعر توظيفها بإضافتها لجملة (أيدي سبأ) ،التي توحي هي الأخرى بمعاني التشتت والتفرق هنا وهناك، فالشاعر يصور المصير المأساوي الذي تعرض له شعبه على يد المستعمر، من قتل للرجال وتشريد لليتامى في ظلمات الصحراء، يصارعون الجوع والعطش وفتك السباع، ومما يزيد من قتامه الصورة استخدامه للفظ (انهزاما) وما يحمله من تراكمات نفسية توحي بالانكسار وشدة الألم ، كما أن لصيغة الماضي في الفعلين (لبسوا ـ تركوا) دورا كبيراً في استيعاب الإيحاء النفسي ، الأمر الذي أدى إلى توسيع إطار الصورة، التي هيمنت على نفس الشاعر وعبرت عن طول الفترة التي عاناها الوطن ، ومن هذا الضرب أيضاً قصيدته (وداع) التي يقول فيها :

أناديه، وقد زمت ركابي وهد البين ركن الصبر، هدا
وجاشت، تخنق العبرات صوتي وداعاً أيها الوطن المفدى [2]

حيث أحسن الشاعر توظيف اللفظة الموروثة (البين) وحسن توظيفها هذا لا يرجع للفظة في حد ذاتها ، إنما يرجع لحسن تنسيقها وتركيبها مع اللفظين (هد ـ ركن الصبر) مما أكسب الكلمة بهذه الإضافة ظلالاً نفسية عميقة، كما أكسبها قوة وتركيزاً ما كان ليتحقق لها لو استخدم كلمة (هدم) مثلاً وذلك لابتذالها وسطحيتها .

ومن مظاهر تراثية أحمد رفيق أيضاً، حرصه الشديد على الاقتباس أو التضمين لأبيات أو أجزاء أبيات من الشعر العربي القديم والحديث، ومن أمثلة ذلك قوله :

١- (ما أقدر الله أن يدني على شحط سكان برقة، من سكان جيحانا)

---

[1] . ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص ١٢ .

[2] . ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص ٥٤ .

(عين الزمان أصابتنا، فلا نظرت وعذبت بصنوف الهجر ألوانا)[1]

وقد اقتبس البيتين من الشاعر العباسي عباس بن الأحنف حين قال :

ما أقدر الله أن يدني على شحط سكان دجلة من سكان جيحانا

عين الزمان أصابتنا فلا نظرت وعذبت بصنوف الهجر ألوانا [2]

٢ ـ وفي قصيدة ثانية يقول رفيق :

(أبو العون طال عليه العصر وبلغ في الأرض أقصى العمر)[3]

وقد اقتبسه من قصيدة شوقي (أبو الهول) التي مطلعها:

أبو الهول: طال عليك العصر وبلغت في الأرض أقصى العمر[4]

٣ ـ ويقول رفيق في قصيدة ثالثة :

نلنا به الفتح، والنصر المبين، فقل (الله أكبر كم في الفتح من عجب)[5]

حيث اقتبس عجز البيت من مطلع قصيدة شوقي حين قال :

الله أكبر كم في الفتح من عجب يا خالد الترك جدد خالد العرب[6]

٤ ـ ويقول رفيق أيضاً :

تقدم:إذا شئت فينا القضاء (فلا بد أن يستجيب القدر)

(ولابد لليل أن ينجلي (ولا بد للقيد أن ينكسر) [7]

---

[1] . ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة ، ص١٥٠ .

[2] . أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، المجلد الثالث، الجزء الثامن ، مرجع سابق، ص٤٨١

[3] . ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص١٨٦

[4] . ديوان أحمد شوقي، توثيق وتبويب: أحمد محمد الحوفي ، ج١ ، مرجع سابق، ص١٩٢.

[5] . ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص١٥٠

[6] . ديوان أحمد شوقي، شرح وتعقيب، أحمد محمد الحوفي، ج١،مرجع سابق، ص٣٠٦.

[7] . ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص١٨٩

وقد اقتبس الشطر الثاني من البيت الأول والبيت الثاني كاملاً من قصيدة لأبي القاسم الشابي مطلعها :

إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

ولابد لليل أن ينجلي، ولا بد للقيد أن ينكسر[1]

- **مفردات المعجم الرومانسي:**

القصيدة المعاصرة وهي تواكب التطور لم تعد حبيسة الألفاظ التقليدية المستهلكة، بل سعت لاستغلال كل إمكانات اللغة لتستثمر عطاءها مما جعلها تتجاوز حدود مناطقها التعبيرية، لتحيط بكل أعماق التجربة الشعرية وأبعادها الخفية.[2]

فاللغة الشعرية هي عملية انزياح للغة من الاستخدام الشعري إلى الاستخدام غير الشعري ، أي من اللغة الإشارية إلى اللغة الانفعالية التصويرية ، وذلك لأن اللغة الإشارية لغة مجردة من الإيحاء، ومن ثم لا يقبلها انفعال الشاعر لأن تكون مادة لتجربته ، بينما اللغة الانفعالية التصويرية غنية بالانفعال والرمز والتراكمات الشعرية والانفعالية ، ومن هنا تميزت لغة الشعر عن لغة النثر ، فالأولى تكتسب شاعريتها عبر تحقيق قدر مناسب من الانحراف عن طبيعة اللغة الاعتيادية ، والشعر في حقيقته ما هو إلا ارتقاء باللغة عن الصياغات المألوفة ولا يتحقق هذا الارتقاء ما لم يكن محكوماً بمعايير تجعل القول الشعري متناقضاً مع النثر على جميع مستوياته البنائية ، يقول عز الدين إسماعيل: إن "القصيدة من حيث هي عمل فني ليست إلا تشكيلاً خاصاً لمجموعة من ألفاظ اللغة ، وهو تشكيل خاص لأن كل عبارة لغوية سواء أكانت شعرية أم غير شعرية، تعد تشكيلاً لمجموعة من الألفاظ . لكن خصوصية التشكيل هي التي تجعل للتعبير الشعري طابعه المميز"[3]

---

[1] . ديوان أغاني الحياة، أبو القاسم الشابي، ضبط وشرح: أميل كبا، دار الجيل، بيروت، (ب. ط)، ٢٠٠٢ م ، ص١٨٣.

[2] . ينظر: عدنان حسين قاسم، لغة الشعر العربي، مرجع سابق، ص٣٢.

[3] . عز الدين إسماعيل . الشعر العربي المعاصر . مرجع سابق . ص ٥٠ .

والمتأمل في ديوان الوجدانيين يلاحظ ملامح بينة لتجاربهم الذاتية التي توغل في داخل الشاعر، حيث تصور المشاعر والانفعالات التي تضغط على روح الشاعر ، فنجد القصيدة تبعاً لذلك تضج بعالم من المفردات والتراكيب المشحونة بالتوتر والقلق التي تشير إلى النفسية القلقة والحزينة فتكثر عندهم ألفاظ مثل الأسى ـ الرزايا ـ الحرمان ـ الغربة ـ الاغتراب ـ الظلمة ـ الهم ـ الشقاء ـ العذاب ـ الحطام ... الخ، أو تشير إلى امتزاجهم التام بالطبيعة حيث تكثر عندهم ألفاظ مثل: الورد ـ الليل ـ الشتاء ـ العندليب ـ الشاطئ ـ الغروب ـ النجوم ـ القمر ـ النسيم ـ المساء ...الخ ، من الألفاظ التي يجدون في ترديدها تنفيساً عن همومهم وآلامهم ، كما أن لألفاظ الحب نصيب الأسد في معجمهم حيث تتكرر ألفاظ: الحب ـ الهيام ـ العشق ـ الصبابة ـ الشوق ـ الغرام ـ الوجد ـ الوصال ـ الغنج ...الخ.

والشاعر أحمد رفيق المهدوي من الشعراء الرومانسيين الذين استطاعوا أن يتعاملوا مع مفرد اتهم تعاملاً جديداً، جعلها تخرج من مكانها المعجمي إلى معان جديدة متنوعة وفقاً لسياقها، وما أضافوه عليها من أرواحهم وذوا تهم فجاءت معبرة عن شعورهم الداخلي وتجربتهم الشعرية ومن ذلك قوله :

ويرثى لما قاسيت، من ألم النوى وعالجت من شوق، وشجو، وتحنان [1]

حيث وظف الشاعر الصيغ (ألم ـ نوى ـ شوق ـ شجون ـ تحنان) وأغلبها ألفاظ رومانسية تحمل إيحاءات عميقة ، غدا الشاعر بموجبها عليلاً فيأتي بصيغة المبالغة (أقصى) ليدل على حجم المعاناة التي قاساها بسبب غربته عن وطنه وبعد الأهل والأحبة، وبهذا التوجه الوجداني استطاع الشاعر أن يمنح قصيدته بعداً نفسياً ملائماً للحالة التي يعاني منها ، كما أن استخدامه للفعل (قاسيت) المفضي بالشاعر إلى المرض والعلة يحتاج معه للعلاج والتداوي حتى لا يهلك الشاعر أسى، لذا جاء بالفعل (عالجت) ليزيد من تعميق صورته أكثر في نفس المتلقي ، وإن كان هذا العلاج لا يفيد في مثل حالته، كما يقول هو عن نفسه في قصيدته (الوداع) حين قال :

سكنته، يوم الرحيل، فهاجا شوق، أثار المدمع الثجاجا
حاولت إظهار التجلد، فانثنى عزمي، وراح تجلدي أدراجا
عالجت، من ألم الفراق وهوله ما لا يفيد الصبر فيه علاجا

[1] . ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص ٢٣ .

فعلمت، كيف يكون نزع الروح في حال تقارب عندها الأوداجا[1]

ولا يخفى ما وراء هذه الصيغ من مدلولات تنأى بها عن مدلولها المعجمي المحدود إلى فضاءات وعوالم رحبة ، وذلك لأن الشاعر لا يخاطبنا فيها بالكلمة في حد ذاتها بل بالظلال المحيطة بالكلمة، وبالأجنحة المركبة التي لا يراها أو يدركها سواه، ومن ثم يمنح صيغه و تعابيره أصداء جمالية عذبة في نفس متلقيها.

ووجدانيات رفيق ليست كلها حزن وكآبة بل نراه في مواقف البهجة والسرور يأتي بألفاظ وعبارات موشاة بالفرح والسعادة لما توحيه في النفس من أمل رحيب كما في قوله :

وتحررت أعناقنا فتنفست أرواحنا وتبسم الإقبال

وتحطمت تلك القيود، وكسرت تلك الكبول، وفكت الأغلال[2]

فالشاعر هنا يشرح شعوره بالفرحة ليقودنا إلى دلالة تشير إلى الحرية والسمو وتوحي بمعان نفسية عميقة وارتياح غير محدود، ومن هذا الضرب قصيدته (ما العمر إلا ليلة) التي يقول فيها :

في سكون الليل، في ضوء القمر في ليالي الصيف، ما أحلى السمر[3]

حيث استخدم الشاعر لفظتي (الليل ـ القمر) وهما من الألفاظ التي تتعدد مدلولاتها في الشعر الوجداني وترتبط بكثير من المعاني ، وقد اختارهما الشاعر بعناية ليسقط عليهما من حالته النفسية، مما يجعله يمتزج امتزاجاً تاماً بالطبيعة من حوله وكأنه أراد بذلك أن يوحي بمدى المفارقة النفسية في لحظة اللقاء بالحبيب .

- **مفردات معجم الحياة اليومية:**

ليس بالضرورة أن تكون كل الألفاظ شعرية حسب رأي بعض النقاد، بل" للشعراء ألفاظ معروفة، وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يتعداها، ولا أن

---

[1] . ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص ٥١ .

[2] . ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص ٢٣٢

[3] . ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص ٧٥ .

يستعمل غيرها... إلا أن يريد شاعر أن يتظرف باستعمال لفظ أعجمي فيستعمله في الندرة، وعلى سبيل الخطرة. "[1]

في حين يرى البعض الآخر بأنه ليس هناك شيء اسمه ألفاظ شعرية وألفاظ غير شعرية، فالحكم على شاعرية كلمة لا يكون بمقدار دورانها في الشعر التقليدي، بل بمدى قدرتها على التعبير عن إحساس الشاعر وتلاؤمها مع روح عصره، سواء كانت هذه الكلمة فصيحة أو غير فصيحة، لأن اللغة الشعرية لا يمكن أن تكون شعرية إلا إذا نبضت بروح العصر. [2]

لهذا انعكس اتجاه الشاعر الحديث إلى الإفادة من " لغة الحياة اليومية " بعد أن عجز عن التعبير بغيرها، لما وجد في هذه اللغة من تناسب مع ذوق الناس وواقعهم المعاش، ولا نقصد بلغة الحياة اليومية هنا كلمات الناس التي تجري على ألسنتهم في الحياة اليومية، أي السوقية والمبتذلة إنما نقصد (روح اللغة) كما يتمثل في كلامهم، لأن الكلمات المألوفة لدى الناس تكون أقدر على تجسيد إحساس الشاعر وإثارة المتلقي من الكلمات المهجورة، لما تحمله من شحنة عاطفية تدفعنا إلى التداعي، شريطة أن يحسن الشاعر سبكها وتوظيفها داخل السياق الشعري، بما يمنحها تركيزاً وتكثيفاً ينأى بها عن معناها المعجمي أو استعمالها اليومي، فتبدأ للوهلة الأولى كأنها تكتشف لأول مرة وذلك لأن " اللغة الشعرية هي انحراف أو انزياح عن اللغة العادية أو اليومية – لغة النثر"[3]

والشاعر أحمد رفيق المهدوي من الشعراء الذين تأثر معجمهم الشعري بمفردات الحياة اليومية، حيث ا نسربت بعض هذه المفردات إلى قصائده واكتسبت بذ لك دلالات جديدة، ارتفعت بها عن مستوى الابتذال ومنحتها درجة عالية من التركيز والأصالة، ومن ذلك قوله:

---

[1]– ابي علي حسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، حققه وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد ، الجزء الأول – دار الجيل، بيروت، ط (٤) ، ١٩٧٢، ص١٢٨.

[2]– ينظر عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، مرجع سابق ، ص١٧٨.

[3] – رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ط (١) ، ١٩٩٨ ، ص١٥٠.

تركت أطفالها صرعى، لها لفتة، كانت إلى القلب زماما!
خلفتني، وهي لا تعلم، هل خلفها أتبع، أم (فت) أماما؟
خانني عزمي، ورجلاي، فلم أستطع من شدة الهول قياما![1]

القصيدة فيها موقفاً دراميا يسجل مؤثرات خارجية تسهم في مسافة الصراع الداخلي الذي يعيشه الشاعر، وكل ذلك التشكيل التصويري وظّفَ توظيفاً يخدم حالة درامية.

فالشاعر يصور موقفاً يدعو إلى الأسى والحزن وقد وظف لفظته توظيفاً جميلاً، واستطاع أن يُلبِسَ بعض صوره لمسة عفوية، تقترب من وجدانه (لم أستطع من شدة الهول قياما) وبهذا ينفرد أسلوبه مضيفاً على تلك الصورة أبعادا شعرية جديدة، مما يمنح هذا الاستعمال قوة ويرتقي به عن مستوى الكلام العادي، ومن ذلك قصيدته التي بعث بها إلى صديقه الشيخ المرتضى، حيث استخدم فيها أكثر من لفظة عامية حين قال:

أرى أموراً، مع الأهواء، سائرة يديرها (الكيف) تسكيناً، وتحريكا!
كم في المعارف من أستاذ مدرسة؟ مازال أذناه تحتاجان تعريكا!
وكم ترقى أناس لوتفتشهم ! وجدت ما يضحك الثكلَى ويبكيكا!
وكم جدير بتقديم، كفاءته لم تغنه، واستعاضوا عنه زمزيكا
وهل رواتب أهل البؤس كافية أم هم يعيشون في الدنيا مفاليكا
وهل وهل؟ وإذا وسعت بالك لي سألت حتى عن البسباس تشكيكا[2]

حيث اعتمد الشاعر اعتماداً كلياً على اللغة العامية في إيصال أفكاره كقوله (الكيف،تفتشهم،زمزيكا،وسعت بالك،البسباس)، والسبب الذي دفعه إلى ذلك راجع "للأسلوب المباشر الذي يستخدمه في شعره، ويقتضي هذه الضرورة، وهو

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص١٣.

[2] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص١٠٤– ١٠٥.

دليل على مقدار الفهم الموضوعي عنده، وحقيقة اللغة ووظيفتها في التعبير عن الأفكار التي كان يعبر عنها"[١]

فالشاعر هنا يصف المعارف وما عليه حالها من هوان وضعف فلا قوانين تنظمها، ولا كفاءة تُعلي من شأنها، وإن وجدت هذه الكفاءة قد يُستغنى عنها بـ (الزمزيك)، وهو الشخص الذي لا يجيد سوى التملق، كما استخدم الشاعر بعض التراكيب الشعبية كقوله (وسعت بالك لي) و (قد سمعت لو) و(مرارتي انفلقت)... وغيرها، من التراكيب التي تحمل إيحاءات نفسية ودلالات تجعلها تقترب من وجدان المتلقي.

كما أن رفيقا كثيراً ما يضمن أبيات قصائده بعض الأمثال الشعبية متخذاً منها وسيلة لتوصيل أفكاره إلى الناس ومن ذلك قوله:

أحبابنا الطامعين فينا (في الجخ) بل تحلم الدجاجة[٢]

إشارة للمثل القائل (تحلم الدجاجة لو أنها في مغارة قمح)[٣]

وقوله أيضاً:

كأني غراب البين، ضيع مشيه ولم يكتسب مشي الحمام بإتقان[٤]

إشارة إلى المثل القائل (جا يتبع مشية الحمام، نسى مشيته ومشية الحمام)[٥]

ويقول في قصيدة أخرى:

(من يقل للصيد يا أبخر) يلق الانتقام[٦]

---

[١] – أحمد الفيتو ري، في ذكرى رفيق، مرجع سابق، ص٥٤.

[٢] – ديوان شاعر الوطن الكبير، أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص١٦.

[٣]– حبيب يوسف مغنية ، الأمثال الشعبية الليبية أبعادها الحضارية والثقافية ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس، الطبعة الأولى ، ١٤٢٤ ميلادي ، ص ٣٤٧.

[٤] – ديوان شاعر الوطن الكبير، أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ص٨.

[٥] – حبيب يوسف مغنية، الأمثال الشعبية الليبية، مرجع سابق، ص ٣٥٢.

[٦] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص ١٧٠.

استخدامه للألفاظ العامية بل تعداه إلى نظم قصائد بالكامل باللغة العامية ومنها على سبيل المثال لا الحصر قصيدته التي مطلعها وأصل المثل: (من يقدر يقول للصيد فمك أبخر ؟)[1]ومما تجدر ملاحظته أن رفيقا لم يقف عند هذا الحد في:

يا أنظار ديرن عزم لا تتباكن را الصبر ما كيفه طبيب لداكن[2]

ومن الجدير بالملاحظة أيضاً استخدام الشاعر لبعض الكلمات الايطالية وإدخالها في قصائده، خاصة في مراسلاته مع أصدقائه على سبيل التندر والفكاهة ومنها قوله:

وأتت لتسخر منك وهي تقول (بلونون شي مالي*)[3]

وقوله أيضاً:

تراءت لك الألبا بحسن قوامها فخافت وكادت أن تصيح وتلطما

و(ألبا)– كما قالوا– هي الشفق الذي إذا لاح فيه حسن وجهك أظلما[4]

وقوله كذلك:

صارت عروبتنا لنا شتما، فأصبحنا (أرابي)

والحر (انديجنو) يرا د بها الدواجن في الزراب[5]

- **الموروث الديني:**

يعتبر أحمد رفيق المهدوي من الشعراء الذين تأثر معجمهم الشعري بأسلوب القرآن الكريم والسنة النبوية، إذ تتضح العلاقة بين الموروث الديني واللغوي من خلال المفردات والتراكيب الشعرية، التي تستمد جرسها العذب من المعجم

---

[1] – حبيب يوسف مغنية ، الأمثال الشعبية الليبية ،مرجع سابق، ص ٣٠.

[2]– سالم الكبتي ،وميض البارق الغربي، مرجع سابق، ص ٢٤٥.

* . بلونون شي مالي:كلمة إيطالية معنا ها جميل لا باس به ،ديوان رفيق،الفترتان الأولى والثانية ،هامش ص ١٠٥،الألبا ،أرابي ، انديجنو ،الزراب ،لهجات منقولة عن اللغة الإيطالية لم اعثر لها على معنى .

[3]– ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الأولى والثانية ، ص١٠٥.

[4]–ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة و الأخيرة، ص٢٩٥–٢٩٦.

[5]–ديوان شاعر الوطن الكبير، أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الربعة والأخيرة ، ص١٨.

القرآني ألفاظا وتراكيب، وتنطلق رؤية الشاعر فيه من التصور الإسلامي للحياة عقيدة وعبادة وعملا.

والمتأمل في ديوان رفيق يلاحظ تفوق الشاعر في تفاعله الإيجابي مع الموروث الديني، إذ جاءت اقتباساته للآيات والأحاديث النبوية لتدل على قدرة الشاعر على حسن استغلال هذا التراث بشخوصه ووقائعه الخاصة، ليكون مادة حية في ضميره يتمثلها أبعاداً روحية وفكرية، تعكس وجوده بأزماته وتطلعاته الخاصة، كما يتجلى حسن توظيفه لها في تفسير رؤية الشاعر وحسه الإسلامي، باستلهام المواقف الروحية والإنسانية في إبداعنا المعاصر، ومن أمثلة ذلك اقتباسه لبعض الآيات القرآنية كقوله:-

فإذا خاطبك الجاهل منهم ، قل سلاما [١]

إشارة إلى قوله تعالى: " وعباد الرحمن الذين يمشون على الأرض هوناً وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما " [٢].

ومنه أيضا قول الشاعر:

تبت يدا أبي لهب وماله وما كسب [٣]

استغلالاً لقوله تعالى: "تبت يدا أبي لهب وتب * ما أغني عنه ماله وما كسب"[٤]

وأيضا قول الشاعر:

رب شكوى جعلت نار الأسى نار إبراهيم برداً وسلاما[٥]

اقتباسا من قوله تعالى: " قلنا يا نار كوني برداً وسلاماً على إبراهيم"[٦]

---

[١]– ديوان شاعر الوطن الكبير ، أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص ١٦٨.

[٢] – القرآن الكريم، مصحف الجماهيرية، رواية قالون عن نافع، سورة الفرقان، آية ٦٣.

[٣] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص ٢٠٣.

[٤] – سورة المسد ، الآيتان ١–٢.

[٥] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ص ١١.

[٦] – سورة الأنبياء آية ٦٩.

ويقول أيضاً:

كان مثل الشهب، يرصد في الأفق إذا زاغ خائن أو رجيم[١]

تأثراً بقوله تعالى: "وإنا كنا نقعد منها مقاعد للسمع فمن يستمع الآن يجد له شهاباً رصدا " [٢] .

أما قوله في قصيدته التي يعقد فيها مقارنة بين القمر ووجه الحبيب فقد اشتملت على أكثر من ومضة دينية حيث قال:

وصف وجه الحبيب، أحسن تقويـــم وفي (أي صورة) كان أحلى[٣]

وتتمثل الومضة الأولى في قوله تعالى: "لقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم"[٤] بينما تشير الومضة الثانية إلى قوله تعالى في سورة الانفطار "في أي صورة ما شاء ركبك"[٥]

وقد لا يكون الاقتباس من القرآن الكريم اقتباسا محضاً بل يومئ إلى القصة إيماءً خفياً كما في قوله:

ذكرنا من شقائك، أم عمرو ثمود، وكيف أشقاها قدار

أطاعت رأيه فثوت وكانت عقوبتها بأن خلت الديار

كذلك، من أطاع الفرد جهلاً فإن مآل دولته انهيار[٦]

حيث وظف الشاعر قصة قدار وقومه ثمود، وجعلها مقابلا لقصة موسوليني* مع ايطاليا، فكما أن قدار أشار على ثمود قوم صالح بعقر الناقة، وما جرَه هذا العمل عليهم من غضب الله وعذابه لهم، بأن سلط عليهم ريحاً صرصراً عاتية أهلكتهم جميعا، كذلك إيطاليا في استماعها لرأي موسوليني، الذي جرها إلي خوض غمار حرب انقلبت فيها مدحورة، وهو مصير كل من يتبع رأي الأقلية ولا يحتكم للعقل والمنطق.

---

[١] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص ١٨٣.

[٢] – سورة الجن، آية ٩.

[٣] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ص ٢٧.

[٤] – سورة التين ، آية ٤.

[٥] – سورة الإنفطار ،آية ٨.

[٦] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة ، ص ٢١٢.

يا من يعز فراقهم، والله لو خيرت، ما اخترت النوى منهاجا
لكنه قدر قضى من قبلنا لأبي البرية، آدم الإخراجا
وقضى عليَ، به وزاد فراقكم ليكون وقع مصائبي أزواجا[1]

استشهد الشاعر بقصة إخراج آدم من الجنة إلى الأرض في اضطراره لمغادرة الوطن إلى المنفى، فكما أن آدم خرج من الجنة دار النعيم إلى دار الشقاء، كذلك خرج الشاعر اضطرارا من جنته (الوطن) إلى منفاه ومصدر شقائه حيث لا صديق يؤنس وحشته ولا حبيب يكسر وحدته ومن ذلك قوله في قصيدته:

لا تركن إلى التمويه واحذر مغالطتي بمالك من ذكاء
فلا يخفى على (هامان) شيء إذا (فرعون) مغرق بالدهاء[2]

وهنا شبه الشاعر نفسه بفرعون وشبه صديقه بهامان وزير فرعون، وذلك من باب الدعابة والتظرف.

أما اقتباساته من السنة النبوية الشريفة فهي كما في قوله:

جاء الممدن للوجود، مؤدباً ليتم حسن مكارم الأخلاق[3]

وهذا مأخوذ من قول- الرسول صلى الله عليه وسلم- "إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق"[4]

ومنه قول الشاعر :

إذا قال للقوم، لا والله، لو هلكت في مطلب الحق روحي، عنه لم أحد[5]

---

*. قائد القوات الإيطالية في حملتها على ليبيا ،نيكولاي إيليتش بروشين ،تارخ ليبيا ،مرجع سابق ،ص٢٢٣

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ص ٥٢.

[2] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الأولى والثانية ، ص ٩٤.

[3] –ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة ، ص ١٨.

[4]– الحديث أخرجه الإمام مالك في الوطأ، ج٢، رقم الحديث ١٩٠٦، ص ١٩٠٤.

[5] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص ٢٥٨.

إشارة إلى قول الرسول الكريم على أهل مكة عندما عرضوا عليه المال مقابل التخلي عن الدعوة "والله لو وضعوا الشمس عن يميني والقمر عن شمالي ما رجعت عن هذا حتى أهلك دونه أو يظهره الله"[١].

ويقول رفيق أيضاً:

قلب العروبة يشكو، ما ألم به، فكيف لا يتأذى سائر الجسد[٢]

اقتباسا من قول الرسول صلي الله عليه وسلم: "مثل المسلمين في توادهم وتراحمهم كالجسد الواحد إذا اشتكى منه عضو تداعت له سائر الأعضاء بالسهر والحمى"[٣]

- **الحقول الدلالية:**

تعد نظرية الحقول الدلالية من أهم النظريات الحديثة، التي تهتم بدراسة المستوى الدلالي للغة، وتقوم دراستها للمفردات على حسب المعاني، وذلك أن الحقل الدلالي يتكون من مجموعة من مفردات اللغة التي تخضع في مجموعها لمعنى واحد عام تدور حوله هذه المفردات، وقد برز هذا الاتجاه في الغرب على يد IPSEN وذلك عام ١٩٢٤ حين استخدم كلمة Field حقل أو مجال مضافة إلى كلمة Semantic دلالي، مشبهاً الحقل الدلالي بالفسيفساء ، ثم ظهر في كتابات عدد من اللغويين[٤] .

والحقول الدلالية تطلق على "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها. مثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية، فهي تقع تحت

---

[١]–حديث ضعيف . رواه ابن إسحاق في المغازي، سيرة ابن هشام، ج١، ص ٢٨٤ والسلسلة الضعيفة للألباني ج٢ رقم الحديث ٩٠٩، ص ٣١٠.

[٢]– ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص ٢٥٩.

[٣]– رواه مسلم عن النعمان بن بشير ، ج٤، رقم الحديث ٢٥٨٦، ص١٩٩٩، صحيح البخاري ج٢٠، رقم الحديث ٦٠١١، ص ١٢١، باب ٢٧، باب رحمة الناس.

[٤]– ينظر صالح سليم الفاخري ، الحقول الدلالية في كفاية المتحفظ لابن الإجدابي الطرابلسي ت ٤٧٠هـ ، مجلة كلية الدعوة الإسلامية ، العدد السادس عشر ، سنة ١٩٩٣، ص ٥٨١.

المصطلح العام (لون)، وتضم ألفاظاً مثل (أحمر، أزرق ، أخضر ، أبيض...الخ) "[١].

وذلك إنه إذا أردنا أن نفهم معنى كلمة ما فيجب علينا أن نفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلالياً "فمعنى الكلمة هو محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى داخل الحقل المعجمي."[٢]

وهذا ما تهدف إليه نظرية الحقول الدلالية من جمع كل الكلمات التي تخص حقلاً معيناً والكشف عن صلات الوحدات منها بالأخرى، وصلاتها بالمصطلح العام، أو بالمعنى الذي تندرج تحته هذه الكلمات حيث يرى دو سوسير أن "قيمة كل عنصر تتحدد طبقاً للمحيط الذي تذكر فيه"[٣]، فلفظ إنسان مثلاً لا يمكن لنا إدراكه إلا بالإضافة إلى حيوان، ولفظ رجل لا يمكن أن نعقله إلا بالإضافة إلى امرأة، ولفظ حار لا يمكن أن نعقله إلا بالإضافة إلى بارد ...، وهكذا الحال في مصطلحات اللغة جميعاً.

وطبقاً لهذه النظرية فإن " كلمات كل لغة تصنف في مجموعات ينتمي كل منها إلى حقل دلالي معين، وعناصر كل حقل يحدد كل منها معنى الآخر، ويستمد قيمته من مركزه داخل النظام"[٤].

وتتميز الحقول الدلالية بأنها تقسم المفردات إلى أقسام أو تصنيفات، كل حقل منها يحتوي على مجموعته التي تخصه، فلا تشترك الكلمة أو المفردة الواحدة في أكثر من حقل دلالي، كما لا توجد مفردات أو كلمات ليس لها حقل معين يضمها، والسياق هو الذي يتحكم في معناها لأنه على الأرجح "عامل حاسمً في التخطيط المفهومي"[٥].

---

[١]– أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مطبعة عالم الكتب، القاهرة، (ب .ط)، (ب.ت)، ص٧٩.

[٢] – عطية سليمان أحمد، الدلالة الاجتماعية واللغوية للعبارة من كتاب الفاخر في ضوء نظرية الحقول الدلالية ،مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٥ ، ص ١٢.

[٣] – صبيح التميمي، مجلة الأحمدية ، العدد١١، يوليو– تموز، ٢٠٠٢، ص ٢٨٤.

[٤] – أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مرجع سابق ، ص ٨٢.

[٥] – صالح سليم الفاخري ، نظرية الحقول الدلالية وتطبيقاتها في اللغة العربية ، أطروحة دكتوراه غير منشورة مرقونة بكلية اللغات بجامعة الفاتح ، نوقشت سنة ١٩٩٣، ص ٢٣٨.

لذا فإن نظرية الحقول الدلالية تهدف إلى توضيح العلاقة بين مفردات الحقل من جوانبها المختلفة، كون أن الكلمة يتحدد معناها من خلال علاقاتها بجاراتها رأسياً أو أفقياً، اشتمالاً أو تضميناً، ترادفاً أو تنافراً أو تضاداً، أي من خلال موقعها في الحقل الذي تنتمي إليه.[1]

وتعتمد هذه النظرية على فكرة أن المعاني لا توجد منعزلة في الذهن الواحد عن الآخر بل لا بد لإدراكها وتصورها من ارتباط كل معنى منها بالآخر وبمعان أخرى[2]، وهذا يعني بأن العلاقة القائمة بين الألفاظ هي التي تمكننا من معرفة ذلك المعنى الدقيق لأية كلمة، دون عناء كبير ومشقة في البحث عنها في معاجم الألفاظ.

ـ الحقول الدلالية في شعر أحمد رفيق المهدوي

إذا أمعنا النظر في معجم رفيق الشعري وجدناه يتصل بوجه عام بلغة عصره، وهو مع ذلك له ألفاظه الخاصة التي تعكس تجاربه الذاتية، وهذه الألفاظ ، أو المفردات يمكن تصنيفها ضمن حقول دلالية متعددة، تبعاً للعلاقة التي تربطها ببعضها، ومن أبرز هذه الحقول في ديوانه:

- حقل الغربة:

وقد خصه الشاعر باهتمام شديد لتعبيره عن المأساة التي تعرض لها غداة رحيله عن وطنه، وإقامته في بلد ثان لم يألفه ولم توافق أخلاقه أخلاق سكانه، فتنامى إحساسه بالغربة والحنين للوطن منتظراً الوقت الذي يعود إليه، وتضم الفترة الثالثة من ديوانه أكثر القصائد التي بلغت فيها معاناة الشاعر مبلغها، حيث استحوذت دلالات هذا الحقل على مساحة واسعة من مفرداته، بجانب القصائد التي تحمل عناوينها معنى هذا الحقل مثل (حنين غريب ، عودة غريب)، إضافة إلى ما تحمله قصائده (بعد عام ، فراق وشكوى ، وداع ، فراق ، اذكروني ، الموسويه) ، ومثل هذه القصائد تشكل خطاب الغربة الذي يمكن أن نلتمس

---

[1] – ينظر نور الهدى لوشن ، علم الدلالة دراسة وتطبيقاً ، منشورات جامعة قاريونس ، بنغازي ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٥ ، ص ١١٧.

[2] – ينظر صالح سليم الفاخري ، نظرية الحقول الدلالية وتطبيقاتها في اللغة العربية ، مرجع سابق ، ص ٨١.

وحداته الدلالية من خلال العلاقات التي تربط مفرداته مع بعضها البعض في السياق، فتتكشف بذلك المكونات الأساسية لهذا الحقل ومنها:

(اغتراب ، غربة ، غريب ، النفي ، منفاي ، طريد ، ترصدني ، كئيب ، مضاعاً ، رحيلي ، فراق ، وداع ، هجرة ، زمت ركابي ، ...الخ) من المفردات التي تجسد معنى الغربة والفراق عن الوطن، كما في قوله من قصيدته (وطني حبيبي) التي يقول فيها:

إن من عاش غريباً
عاش لا شك ، كئيباً
وإذا كان أديباً
عاش مجهولاً مضاعاً
ينفق العمر التياعاً
بين حزن ونحيب

لم أكن، يوم خروجي من بلادي، بمصيب
عجباً لي، ولتركي وطناً، فيه حبيبي

لم تزدني ، ذكرياتي
غير سح العبرات
يا لهول الحسرات
حين آوي لفراشي
تلهب الأشواق جاشي
كفراش في لهيب[1]

فالنص مشحون بمشاعر الأسى والحزن والندم على فراق الوطن والاغتراب عنه ، وذلك واضحٌ من خلال المكونات الأساسية (غريباً ، كئيباً ، مجهولاً ، مضاعاً ، حزن ، نحيب ، ذكريات.) ، بالإضافة إلى بعض التراكيب التي تدل على الندم لفراق الوطن، مثل (ضيعت رشادي ، قدر الغريب ، عاش مجهولاً مضاعا ، ينفق العمر ، سح العبرات ، هول الحسرات ...الخ) كما أن المكونات

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص ١١٨–١١٩.

الإضافية التي تحددت من خلال وضعها السياقي تبدو واضحة أيضاً، فالتركيب الإضافي (تلهبُ الأشواُق جاشي) استعارة مكنية جسدت قسوة الغربة، أما تركيبه الثاني ،(كفراش في لهيب) فهو تشبيه يجسد هذا المعنى ويدعمه. ويقول في قصيدته (بعد عام):

فقدت بلادي، وهي عندي عزيزة ولم ألق ما أملت في بلد ثاني
كأني غراب البين، ضيع مشيه ولم يكتسب مشي الحمام بإتقان
حنيناً، وشوقاً يا بلادي، فإنني وإن طال عنك العهد لست بخوان
وإني لأكمي في الجوانح لوعة لحبك، يوريها على البعد تحناني
إذا خفف الدمع الأسى، فمدامعي لها وقدة ، زادت أساي وأشجاني
كما كان عذب الماء في الجير منشئا على خصر فيه، حرارة نيران[1]

هنا يستخدم الشاعر التركيب الإضافي (التشبيه) في أكثر من موضع، فالتركيب الأول يصور فشل الشاعر في الانسجام في بلد ثان بعد رحيله عن وطنه، ويشبهه بصورة الغراب الذي أراد تقليد مشية الحمامة فنسى مشيته ومشية الحمامة، أما التركيب الثاني فقد وظف فيه الشاعر أسلوب التشبيه الضمني، حين وضع صورة (الذكرى) ، وما تثيره في نفس الشاعر من حزن وشجون يتحول الدمع بموجبه من دمع يريح النفس ويخفف عنها ويبرد حرارة الحزن، إلى دموع حرى تزداد وهجاً وحرارة كلما تذكر وطنه، وجعل هذه الصورة مقابلة لصورة الجير وما يثيره في الماء البارد حين يسكب عليه من حرارة ووهج، هكذا استغل رفيق الوسائل البلاغية ليرفع من درجة الحنين ويعمق معنى الغربة.

- حقل الوطن والثورة:

ارتبطت مفردات هذا الحقل بشعر رفيق في كل مراحل حياته، فهو شاعر الوطن والثورة المعبر عن آلامه وآماله، لذا فإن المكونات الأساسية لهذا الحقل عبرت عن الشكوى مما يعانيه الوطن على يد المستعمر من الخارج، والخونة ومدعيّ الوطنية من الداخل، ومن صيغ هذا الحقل الأساسية :

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص ٨.

(الوطن ، وطني ، أوطان ، بلادي ، البلاد ، أرض ، فتح ، صحو ، نصر ، استقلال ، قضية ، حق ، فداء ، ثورة ، أنهضوا ، قوة ، نوم ، غاصبين، عذاب ، نفي ، صراع ، فخ ، ثأر ، ضيم ، حيف ، دمار ، دم ، أغلال ، قيود ، عقيدة ، ضنك، حكومة ، فريسة ، مغلوب ، ضغط ، انفجار ، سجن ، شنق ، اغتصاب ، رق ، وصاية ، أسر،و مطامع...الخ) ، بالإضافة إلى بعض التراكيب الإضافية التي يدخلها السياق ضمن هذا الحقل وإن اختلفت في بعض ملامحها الأساسية أو الإضافية مثل: ثوب الخداع ، أشعة الحق ، أنياب الشقاء الغائل ، ومن ذلك قوله من قصيدته (بلادي) :

لي بلادٌ حبّها والله قد صدني عن كل شغل شاغل
كلما فكرت في حالتها زدت هماً، فوق هم، قاتل
فعدو، طارئ، من خارج وعدو، ماكن، من داخل
ما أتاها من عدو عاقل ما أتاها من صديق جاهل
كل حزب يدّعي إصلاحها ما ادعا الكل غير الباطل
يالقومي كم علينا ينطلي؟ بعد كشف الحق، ختل الخاتل
ما يبالي سعدت أم أصبحت بين أنياب الشقاء الغائل[1]

فالقصيدة زاخرة بمفردات هذا الحقل مثل عدو عاقل ، صديق جاهل ، حزب ، هم ، إصلاح ، باطل ، حق ، ادعاء ،و ختل...الخ من المفردات المترادفة وإلى جانبها جاء المكون الإضافي:

ما يبالي سعدت أم أصبحت بين أنياب الشقاء الغائل

حيث عبر الشاعر بالأسلوب الاستعاري (أنياب الشقاء) ، مجسداً صورة الشقاء الذي تعاني منه البلاد في صورة حيوان مفترس له أنياب، وحذف المشبه به الحيوان المفترس وجاء بأحد لوازمه وهي (الأنياب) على سبيل الاستعارة المكنية ، ثم يصف هذا الشقاء بالغائل ليزيد من تعميق صورته.

إلى جانب علاقة الترادف التي لاحظناها في المفردات السابقة، نجد علاقات أخرى تربط بين مفردات الشاعر وتجعلها تدخل ضمن حقل دلالي واحد، وأهمها

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص ٨٧.

علاقة الجزء بالكل كأن يذكر الربوع أو الصحارى أو أسماء المدن أو مواقع ليدل بها على الوطن كما في قصيدته (الموسوية) حين قال:

يا لهف نفسي على تلك الربوع، بها ربيع عيشي قد ولى ولذاتي

* * *

معاهد، لبلادي كنت آلفها، خلفت وأسفي فيها لباناتي

وأذكر بها (البْركة)* الفيحاء زينها، وقت الغروب وهبات النسيمات[1]

حيث ذكر الشاعر لهفته للربوع (الفويهات والبْركة وجليانة وجنان المحيشي)، وغيرها من الأماكن وقصد بها الوطن ككل، لأنها جزء منه وقد يستخدم الشاعر مكونات دلالية بعيدة معناها عن حقل الوطن لكن السياق يدخلها ضمنه، وذلك عن طريق الاستعانة بالأساليب المجازية كقوله:

سفينتنا بين العواصف ترتمي إلى غير ميناء ومن غير ربان

يزلزلها موج النفاق، وركبها نيام، وصرعى، بين غاف وسكران[2]

هنا رفيق لم يقصد السفينة في حد ذاتها إنما عنى بذلك قضية الوطن واستقلاله، مستخدماً الأسلوب الكنائي، وبذلك انتقلت لفظة السفينة من دلالتهاالأصلية ليحولها السياق إلى دلالة أخرى بالتعبير المجازي، فصارت بذلك ضمن مكونات هذا الحقل. [3]

وقد يعدل الشاعر عن استخدام بعض المكونات الدلالية ليلجأ إلى الأساليب الإنشائية مثل الاستعانة بالاستفهام في قوله:

أيدرون ما معنى الوصاية؟ ليتهم بها سألوا أهل (الشام) و(لبنان)

هي الرق. لكن لا يرى في رقابنا كقيد حديد، بل كأغلال عقيان

---

* .تقع جنوب بنغازي ،كان للشاعر فيها ذكريات جميلة ،ديوان رفيق،الفترة الثالثة ،ص ٢.

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص ٢.

[2] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص ٢٦.

[3] – ينظر ساسي سعيد رمضان ميلود ، قضايا التشكيل في الشعر الحر في ليبيا ١٩٦٠– ١٩٩٢ ، أطروحة دكتوراة مرقونة بكلية الآداب جامعة القاهرة ، القاهرة ، نوقشت سنة ١٩٩٨ ، ص ٦٩.

ثم يردفه بالنفي فيقول:

فلا خير عند الأوصياء لو أنهم ملائكة جاءوا بوحي وقرآن

ثم يستخدم الرمز الدلالي(زياد بن أبيه*)،الذي يرمز إلى الإدعاء و الزور وقد استخدمه الشاعر في التركيب الإضافي التشبيه ،ليدل على أن كل فرد من مدعي الوطنية بزياد بن أبيه؛إذ ما طهر قلبه وتاب إلى الله،حيث يقول:

لقد صار كل يدعي وطنية فكانوا زياداً وهي من آل سفيان[1]

حقل المظاهر الطبيعية:

تأسر مظاهر الطبيعة في كل زمان ومكان الشعراء ومشاعرهم ،والشاعر أحمد رفيق المهدوي من بين أولئك الذين تعمقوا فيها، وهذا أمر طبيعي لأنه شاعر رومانسي ووصف مظاهر الطبيعة يعد مظهر اً من مظاهر الرومانسية ،لذلك فإن مكوناته الدلالية طفحت بمفردات الطبيعة في مظاهرها كافةً،سواء كانت مناظر طبيعية أم حيوانية أم نباتية ...الخ ،وإذا أردنا تصنيفها وفقاً لعلاقاتها الدلالية في حقول تأتي وفق التقسيم التالي :

حقل الحيوانات :

وهو الحقل الذي يضم الألفاظ التي تتعلق بأسماء جميع الحيوانات سواء كانت رأسية أم أفقية، الذي يشمل الحيوانات المفترسة والداجنة التي وردت في ديوان رفيق وهي:

أ ـ حيوانات مفترسة وهي (ذئب ، ليث ، ضبع ، ثعلب) .

ب ـ حيوانات داجنة : وتنقسم إلى :

١ ـ ثدييات وهي (الغزال ، الكلب ، القرد ، البهائم ، الفأر ، الهر ، الأرنب ، الفيل ، الأغنام ، العنزة ، الجدي ، الخنزير) .

٢ ـ الطيور وتنقسم إلى :

ـ جوارح وهي (الصقر ، البوم) .
ـ داجنة وهي (نعام ، دواجن ، حمام) .

---

* ـــ زياد بن أبيه الحقه معاويه بن أبي سفيان بأبيه وجعله أخاً له ،فجعل أهل ذلك الوقت يتند رون به

[1] ـــ ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ،الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص٢٦ـ٢٧

ـ غير داجنة وهي (الخفافيش ، الطير ، الغراب ، العندليب ، الأطيار ، الطاووس).

والمتأمل في ديوان رفيق يلاحظ بجلاء كثرة استخدامه لهذه المفردات في مكوناتها الدلالية واتخاذها رموزاً تعبر عن مشاعره وأفكاره كما في قوله من قصيدته (خر هبل) حين قال :

وبعد ، فاسمع حكمة جاءت على شكل مثل!
حكاية القرد الذي كان استبد في جبل
وعاث فيها بالفساد والخراب والفشل
واتخذ الأعوان من ثعالب ذات حيل
ومن كلاب ما لها سوى الخضوع من عمل
ومن ذئاب في ثياب الشاة أو جلد الحمل
فأهلك الحرث مع النسل وحتى من نسل!
ولم يصغ سمعاً إلى نصيحة ولا عذل!
يغريه خنزير كبير جاء من إحدى الدول![1]

حيث اتخذ الشاعر من صورة القرد وأعوانه من الكلاب والثعالب الماكرة والذئاب الشرسة التي تبدو في جلد حملان وديعة، واتخذ منها رموزاً لمدعي الوطنية والمتآمرين على الوطن من الساسة والوزراء والقادة الذين تغريهم إيطاليا وتحميهم ، متخذاً أسلوب التشبيه الضمني ليعمق من دلالة صورته الرمزية .

حقل النباتات :

هو الحقل الذي يضم الألفاظ التي تتعلق بأسماء النباتات الواردة في ديوان رفيق وهي كالآتي:

١ ـ حقل الأشجار ويضم (شجرة البرتقال، السرو، المرسين، الحدائق).

[1] . ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص ٢٠٨ .

٢ ـ الورود والرياحين ويشمل (النوار ، زهور الياسمين ، ثغور الورد ، الفل ، زهور البستان ، زهور النسرين ، السوسن ، شقائق النعمان ، القرنفل ، البنفسج ، الزنبق) .

٣ ـ الخضروات والفواكه وتشمل (الموز ، التفاح ، القرع ، البطيخ ، القلعاوي ، الطماطم).

وتشكل مفردات الورود والرياحين أكثر مفردات هذا الحقل، فرفيق يهيم بالورد وينتشي للزنبق وتهفو نفسه لثغور الورد، حتى أنه يقول في وصف زهور الزنبق:

فكونت، من نفسها، باقة حسن ريق
تفتر، عن مثل نجوم، في فضاء أزرق
أشبه بالنرجس والفل ونور الفـــلق!
تلك التي همت بها تلك (زهور الزنبق)![1]

حيث صور الشاعر زهور القرنفل في صورة نجوم على فضاء أزرق بجامع اللمعان في كل منهما، ثم جعلها مقابلة لصورة النرجس والفل بجامع الرائحة الزكية المنبعثة في كل منهما، أما قوله :

وإذا ما تنهد الفل في اللـــــيل، أعارت أنفاسه النسرينا![2]

حيث شبه الفل بإنسان تصدر عنه تنهدات حزينة ثم حذف المشبه به (الإنسان) وجاء بإحدى لوازمه (التنهد) على سبيل الاستعارة المكنية ليعكس الحالة الشعورية التي يعيشها وهو يتذكر ماضي درنة وحاضرها.

ـ حقل المناظر الطبيعية:

وهو الحقل الذي يضم الألفاظ التي تتعلق بمناظر الطبيعة الواردة في ديوان الشاعر وهي (المروج ، الروابي ، الرياض ، الخمائل ، الغياض ، الأدغال ، الوديان ، الجنائن ، الواحات ، الشلالات) ، ومن أمثلة ذلك قوله:

وجالت بألسنة السلسبيل تجر ، على الروض ، أذيالها
ترقرق سائل بلورها يجوس الغياض وأدغالها

---

[1] . ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص ٢٤٤ .

[2] . ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص ٤٢ .

كسلسلة من لجين مذاب تعب الجنائن سلسالها
إذا أنت شبهتها بالحياة رأيت الحياة وأفعالها[1]

حيث لجأ الشاعر لوسيلتي التجسيد والتشخيص لمظاهر الطبيعة وألبسها من صفاته الإنسانية ما بث فيها الحياة والحركة حيث شخصها في صورة النساء الحسناوات اللاتي تجرجرن أذيال زينتهن على الروض مما جعله يمتزج بالطبيعة امتزاجا تاماً.

[1] . ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص ٢٢٧ . ٢٢٨ .

المبحث الثاني:

ظواهر التركيب وبناء القصيدة

● **التكرار ودلالته في شعر أحمد رفيق:**

يعرفه ابن الأثير بقوله "دلالة اللفظ على المعنى مرددا"[1]، وهو أسلوب تندرج تحته معظم قوانين الإيقاع، وأن عنصر الجمال فيه يدور على الانسجام، وأن الانسجام كله مدار على التنوع والتكرار[2]، وقد غلط من أنكر أنه ليس من أساليب الفصاحة ظناً منه أنه لا فائدة له، بل يعد من محاسنها خاصة إذا تعلق بعضه ببعض، لذا اعتمد عليه العرب في خطبهم، إما تأكيداً لما سبقه وتشديداً من أمره، وذلك دلالة على الشيء الذي كرر، وإما مبالغة في المدح والذم في الكلام، وقد جارى القرآن الكريم العرب وأساليبهم فجاء التكرار فيه جرياً على طريقتهم في التعبير، ومن هنا يمكننا اعتبار التكرار بلاغة وليس عيباً[3].

ويرى بعض النقاد التكرار جزء من الإطناب وإن كان أخص منه، فيقال ،أن كل تكرار يأتي فهو إطناب وليس كل إطناب تكراراً، ذلك أن التكرار الذي يأتي لغير فائدة عندهم يعتبر جزءا من التطويل [4].

والشاعر أحمد رفيق المهدوي من الشعراء الذين عنوا بالتكرار واستخدموه وسيلة لإيصال أفكارهم ومشاعرهم، فتنوعت صور التكرار في شعره وتدرجت من تكرار للحروف إلى تكرار للكلمات إلى تكرار للجمل والتراكيب ومن أمثلة ذلك في تكرار الحروف قوله:

متى يشعر الشرق، المفرق شمله بما قد جناه شمله المتفرق
ويتحد الشرق الضعيف فإنه على ضعفه، بالاتحاد يوفق

---

[1]–ضياء الدين نصر الله بن محمد ابن الأثير، ت، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي/بدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ج٣، ط(١)، ١٩٥٩، ص٣.

[2]–ينظر روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، (ب.ط)، ١٩٥١، ص٢٨.

[3]– ينظر بدر الدين محمد عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة دار التراث، القاهرة، ج٣، (ب.ط)، (ب.ت)، ص ٩.

[4]– ينظر ابن الاثير، المثل السائر، مرجع سابق، ج٢، ص ٣٤٥.

فما حيلة الشعب، المجاهد، وحده (إلا أن كفاً وحدها لا تصفق)
ولم يبق، سراً، ما يكنون نحونا فما فعلوه في فلسطين ينطق[1]

حيث تكرر حرف الفاء ثلاث مرات، فالأولى جاءت للتسبيب لا غير، لأن الضعف يكون سببه التفرق والقوة سببها الاتحاد، أما الثانية جاءت للتعقيب في حين جاءت الثالثة للجزاء بمعنى جزاء تفرق الأمة العربية وضعفها تفعل إسرائيل ما تفعله في فلسطين تحت مرأى ومسمع العالم، أما قوله:

للدين والدنيا، والأولى، وللـ أخرى، وللأبدان، والأرواح[2]

حيث تكرر حرف الواو خمس مرات متتابعة في هذا البيت وذلك ليضم شفعاً إلى شفع وبعضها ضمت وتراً إلى وتر.

أما تكراره للكلمات فقد تكرر كثيراً في شعره وجاء ليحقق أغراضاً بلاغية متباينة نذكر منها قوله:

سر كالزمان، مع الزمان، ملائماً إن الزمان مسيرة استعجال[3]

حيث كرر كلمة (الزمان) ثلاث مرات متتالية وفي كل مرة يكون معناها مختلفاً فالزمان الأولى جاءت بمعنى نوع السير أي سيراً سريعاً متتابعاً دون توقف، أما الثانية جاءت بمعنى العصر أي متلائماً مع العصر وتقدمه بدليل مجيء (مع) قبلها، في حين أفادت كلمة الزمان الثالثة للتأكيد على أهمية الوقت وسرعته.

أما قوله:

وزها بتاج النصر شعب قاده ملك، أغر، كأنه الرئبال
ملك، أحل التاج فوق جبينه بجدارة، شهدت لها الأفعال
ما نال هذا المُلك إلاّ عنوة بعزيمة لم تثنها الأهوال

---

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير،أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص ٢٤٠.–٢٤١.

[2] – ديوان شاعر الوطن الكبير، أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص ٢٢٥.

[3] – ديوان شاعر الوطن الكبير، أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص ٣٣٥.

ملك عصامي الجهاد لأصله في المُلك أجداد له أقيال[1]

حيث تكررت كلمة (الملك) ثلاث مرات وكلمة (المُلك) مرتين وذلك لأن الشاعر وجد في تكرارها راحة نفسية لا تتحقق بالإضمار وهذا ديدن الشعراء منذ القدم حيث وجدوا في ذكر الاسم وتكراره أثراً نفسياً لا يخفى ومزية نغمية موسيقية تناسب موسيقا الشعر[2]، أما قوله:

لي بلاد، حبها والله؛ قد صدني عن كل شغل شاغل
كلما فكرت في حالتها زدت هماً، فوق هم، قاتل[3]

حيث كرر كلمة "هم" وأفاد تكرارها المزيد من الهم غير المزاد عليه، وذلك للمبالغة في عظمة وهول الهم الواقع على الشاعر، الذي لا يبصر كنهه أحد أما قوله:

حوت الطيبات، من نعـ ـم المنعم، والطيبات للطيبين[4]

فقد أفاد تكرار كلمة "الطيبات" معنى التخصيص والتحديد بمعنى أن الطيبات خصيصة خص بها الله تعالى الطيبين من عباده، ولاشك هنا في تأكيد القول بإثباته وتكراره جاء أبلغ من الإيجاز وأشد وقعاً في النفس، وهذا النوع أطلقت عليه نازك الملائكة "التكرار البياني".

حيث اعتبرته أبسط أصناف التكرار، بل الأصل في كل تكرار تقريباً، وإليه قصد القدامى بمطلق لفظ التكرار الذي استعملوه [5]، والغرض منه التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة.

---

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير، أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص ٢٣٢.

[2] – ينظر طالب محمد إسماعيل الزوبعي، البلاغة العربية –علم المعاني بين بلاغة القدامى وأسلوبية المحدثين، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط(١)، ١٩٩٧، ص ٢٨٦.

[3] – ديوان شاعر الوطن الكبير، أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص ٨٧.

[4] – ديوان شاعرا لوطن الكبير، أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص ٤٢.

[5] – ينظر نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ، بغداد، ط٣ ، ١٩٨٧، ص ١٩٨.

أما عن تكرار رفيق للجمل والتراكيب فهو قليل في شعره ومن أمثلته تكراره للبيت:

معاهد، لبلادي، كنت آلفها، خلفت وأسفي فيها لباناتي[1]

حيث تكرر بعد كل مقطع يذكر فيه مرتع من مراتع طفولته وشبابه فأفاد بذلك إظهار الحسرة والحرقة على فراق هذه المراتع وذكريات الأهل والأحبة فيها، كما أعطى القصيدة ترنيمة موسيقية زادت عن الجرس الموسيقي الضخم الذي بنيت عليه القصيدة ومثله تماماً قوله:

(لم أكن، يوم خروجي من بلادي، بمصيب)
(عجباً لي، ولتركي وطناً، فيه حبيبي)[2]

ولرفيق نوع آخر من التكرار وهو تكرار المعنى فقط دون اللفظ، أو ما يسميه البعض بالترادف في المعنى وهذا النوع من التكرار لم يحسن رفيق توظيفه في شعره، فجاء قاصرا عن الإجادة كثير الحشو، ويمكن اعتباره من التكرار غير المفيد أو غير المستحب كما في قوله من قصيدة "سينما العمر" حيث قال:

كالفقد، أو كالنقص، أو كضياع شيء، من حياتي[3]

حيث كرر لفظتين بمعنى واحد وهما (الفقد والضياع) وإن كان اللفظ يختلف، ومنه أيضاً قوله من قصيدته في رثاء أحمد الشارف:

قد كان، بحر معارف، لمؤمل ولوارد، ولناهل، ولراشف[4]

فالوارد والناهل والراشف كلها بمعنى واحد إلا أنها تختلف في الدرجة وقد ابتدأها الشاعر بالأكثر فالأقل فما دونه وهو من الحشو غير المفيد، فكل من ورد

---

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص ٣.

[2] – ديوان شاعر الوطن الكبير، أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ص ١١٧.

[3] – ديوان شاعر الوطن الكبير، أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص ٢٤٥.

[4] – ديوان شاعر الوطن الكبير، أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص٢٨٢–٢٨٣.

الماء فقد نهل وكل من نهل رشف، وهذا النوع من التكرار كان نقطة ضعف أخذها بعض النقاد على رفيق[1].

● ***التقديم والتأخير:***

التقديم والتأخير من الأساليب البلاغية الراقية التي يزدان بها النص الأدبي، والتقديم في اللغة عكس التأخير فالقَدَم والقُدْمة: السابقة في الأمر، وتقدم كقدم، وقدم واستقدم: تقدم[2]، التأخير ضد التقديم. ومؤخر كل شيء. ويقال لا مرحباً بالآخر أي بالأبعد[3].

أما اصطلاحاً فالتقديم والتأخير هما "إعادة ترتيب لبناء الجملة بما يتناسب مع حقائق حركة الحياة والكون، فيقدم ما أريد التنبيه عليه والالتفات إليه، ويتأخر ما لم يرد فيه ذلك... دون النظر إلى البناء الأصلي الذي يعني بالرتبة بعيداً عن الغرض والغاية اللتين تحققهما مواقع الألفاظ داخل الجملة."[4]

واشترط ابن سنان الخفاجي في تركيب التقديم والتأخير، أن يخلو من الالتباس والتعقيد بنوعيه – اللفظي والمعنوي- لأنهما في نظره يؤديان إلى الإخلال بمقتضيات هذا التركيب، حيث يقول "فمن وضع الألفاظ موضعها ألاّ يكون الكلام تقديماً وتأخيراً حتى يؤدي ذلك إلى فساد معناه وإعرابه في بعض المواضع"[5].

أما عبد القاهر الجرجاني فقد أثنى على هذا التركيب باعتباره تركيباً بلاغياً راقياً فقال "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويقضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعراً يروقك

---

[1] – ينظر عبد القادر أحمد رمضان، أحمد رفيق المهدوي شاعر الوطنية الإنسان المحب، مرجع سابق، ص ص: ٢٠٦–٢٠٧.

[2] – انظر، ابن منظور: لسان العرب، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، الطبعة الأخيرة ، (ب.ت)، مادة (قدم) ، المجلد١٢، ص ٤١.

[3] – انظر، ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق ، مادة (آخر) ، المجلد١، ص ٦٥–٦٧.

[4] – مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التركيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية (ب.ط)، ٢٠٠٥، ص١٧.

[5] – ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح ، القاهرة (ب.ط)، ١٩٥٣، ص١٢٥.

مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكانه إلى مكان"[1].

وللتقديم والتأخير صور ودواع يحسن بها ويروق ومن هذه الصور تقديم اللفظ على عامله متمثلاً في تقديم المفعول على الفعل، وتقديم الظرف أو الجار والمجرور على عاملهما، وتقديم الخبر على المبتدأ، كما يكون في صورة تقديم اللفظ على غير عامله[2]، وذلك تحقيقاً لأغراض بلاغية شتى أهمها إصابة غرض المتكلم بتحقيق التواصل بينه وبين مخاطبيه.

وقد أدرك الشاعر أحمد رفيق المهدوي تلك الوظيفة للتقديم والتأخير في الكلام، فاعتمد عليه أسلوباً رائقاً في توصيل أفكاره ومشاعره ومن أمثلة ذلك في شعره قوله:

تلوب حواليه القلوب، محبة يوحدها الإخلاص في القول والفعل[3]

حيث قدم المفعول به على فاعله تحقيقاً لفائدة الاختصاص أي: لا نحب ونخلص لأحد سواه، واستحقاق المحبة والإخلاص للملك ظاهر فهو محقق استقلال الوطن وولي نعمة الشعب وفي ذلك نهاية التعظيم والوفاء، وقد يأتي التقديم لغرض الاختصاص والإنكار كما في قوله:

لو لم يكن بعضنا في قلبه مرض، لم تستطع حكمنا، للأجنبي، يد[4]

---

[1]–عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني صححه وعلق عليه: السيد محمد رشيد رضا،مطبعة محمد علي صبيح ، القاهرة، ط٦، ١٩٦٠ ، ص ٨٢.

[2]– ينظر: عادل راضي الرفاعي ، (الأثر البلاغي في تفسير النيسابوري) ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، مرقونة بقسم اللغة العربية جامعة الفاتح ، طرابلس ، نوقشت سنة ٢٠٠٤، من ص٥٩–٧٤، وكذلك ينظر: رشيد بلحبيب (ضوابط التقديم والتأخير وحفظ المراتب في النحو العربي) منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، وجده، ط١، ١٩٩٨. وكذلك ينظر طالب إسماعيل الزوبعي (علم المعاني بين بلاغة القدامى وأسلوبية المحدثين) مرجع سابق ، ص ص ٨٧–١٤٢.

[3] – ديوان شاعر الوطن الكبير، أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص ٩.

[4] – ديوان شاعر الوطن الكبير، أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص ٧٤.

وأصل الترتيب:

لو لم يكن بعضنا في قلبه مرض لم تستطع يد أجنبي حكمنا

حيث قدم المفعول (حكمنا) على فاعله (يد أجنبي) وذلك للتخصيص والإنكار أي لا تستطيع يد أجنبي حكمنا دون مساعدة الخونة من ذوي النفوس الضعيفة، أما قوله:

إذا ما أحب الله عبداً، تهافتت عليه قلوب الخلق ملمومة الشمل[1]

حيث قدم الجار والمجرور (عليه) على عامله (قلوب الخلق) لإفادة التخصيص وأصل الترتيب:

إذا ما أحب الله عبداً تهافتت قلوب الخلق عليه ملمومة الشمل

أما قوله:

أبعد فلسطين الشهيدة عندنا سرور بعيد؟ ونحن بالحزن أخلق[2]

فقد قدم ظرف المكان (بعد) على عامله متصدرا بهمزة الاستفهام وذلك للعناية به والاهتمام بشأنه، والقاعدة العامة في الاستفهام بالهمزة عند عبد القاهر الجرجاني تقول: إن المستفهم عنه والمشكوك فيه والمقرر به والمنكر، ينبغي أن يلي الهمزة مباشرة ولا يصح أن لا يليها حتى يؤدي إلى فساد النظم واختلال المعنى كما أن أي تغيير من مراتب التقديم والتأخير يجعل من النص مخترقاً مما يفقد الحسن والمزية التي توفر للسياق صورته المشرقة[3].

كما هو الحال في الاسمين "مثل ، غير" اللذين يقدمان في الكلام، ويكون في تقديمهما من البلاغة والحسن ما ينعدم إذا أخرا فيه كما في قول رفيق:

---

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير، أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص ٩.

[2] – ديوان شاعر الوطن الكبير، أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص ٢٣٩.

[3] – ينظر، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص ص ٨٥–٩١.

غير أن الناس، يرمون بإلحاد وكفر كل حر الفكر، إن الناس أعداء الحقيقة[1]

حيث أراد رفيق بتقديم "غير" نفي الإلحاد عن كل حر فكر دون انتقاص أحد، وتثبيت حكمه على سبيل الكناية لا على سبيل التعريض ذلك لأن التقديم للتقوية ملائم للكناية من حيث إنها هي أيضاً تفيد التقوية والتثبيت، إذ هي تفيد إثبات الحكم بالانتقال من الملزوم إلى اللازم، فإثبات الحكم فيها كإثبات الدعوى بالدليل والبرهان ومن هنا نجد الكناية والتقديم يتضامنان في إثبات الحكم بالطريق الأبلغ وهو طريق التقرير والتثبيت[2].

التنكير والتعريف

أولاً : التنكير

يعرف علماء البلاغة التنكير بأنه ما لا يدل على شيء بعينه[3] وهو أشمل من التعريف كونه مبهماً، والإبهام فيه قد يقف بك على إيضاح وإفهام يعجز عنه تعريف العلم له، خاصة في مواضع الوعد والوعيد والمدح والذم التي من شأنها المبالغة في التشديد، مما يحمل في نفس قارئها فخامة ويكتسي منها وسامة يقصر عنها التعريف[4]، لذا لجأ إليها الشاعر أحمد رفيق المهدوي واستخدمها وسائل لإيصال أفكاره وخلجات وجدانه ومن ذلك استخدامه التنكير لغرض التهويل والتفخيم كما في قوله:

روح الشبـاب إذا سطت يوماً ستسرف في العقـاب

ستدرك ركن الظالمـ ـين المجرمين إلى خراب [5]

---

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير، أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ١٢٤.

[2] – ينظر، درويش الجندي، علم المعني، دار نهضة مصر، القاهرة، (ب.ط)، ١٩٦٢، ص ٨٥.

[3] – ينظر ابن الزملكاني، التبيان في علم المطلع على إعجاز القرآن، تحقيق/ أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد،ط١، ١٩٦٤، ص ٥٠.

[4] – ينظر، طالب محمد إسماعيل الزوبعي، البلاغة العربية علم المعاني بين بلاغة القدامى وأسلوبية المحدثين، مرجع سابق، ص ١٤٣.

[5] – ديوان شاعر الوطن الكبير، أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص٢١٩.

فكلمة (خراب) بالرغم مما توحيه في النفس من معانٍ ، فإنها جاءت نكرة لتبالغ في سوء العاقبة التي تنتظر المجرمين جزاء لإجرامهم، وقد أكد الشاعر ذلك باستخدامه لحرف (السين) مرتين في قوله (ستسرف) و(ستدرك) التي تفيد الإثبات حالاً، أو استقبالاً ،أي ثبوت حدوث العقاب لهم لا محال وإن تأخر إلى حين لأن فيها معنى التوكيد لوقوعها في مقابل (لن).

أما قوله:

ماذا يكون جواب سائلكم غداً؟ إن جاء يسألكم عن المرغوب[1]

حيث جاء بلفظته (غداً) نكرة وأفاد التنوين فيها التهويل والتفخيم في عظمة هذا اليوم وكيف لا؟ وفيه يتم تقرير مصير البلاد من قبل أبنائها ودون أي تدخلات أجنبية.

كما أن التنكير قد يفيد التعظيم والتكثير والتفخيم كما في قول الشاعر:

لا يبتلي مؤمناً إلا وعوضه أجراً بأضعاف ما قاسى من الألم
إما ثواباً وإما حسن تربية تأتي بلطف وقد كانت من النقم[2]

فكلمة (أجراً) في البيت الأول تعني جزاء كثيراً غير محدود ومن غير الله يرزق بغير حساب أما (ثواباً) تعني عطاء وافراً عظيماً يدل على عظمة الخالق وواسع كرمه. في حين جاء قوله:

والله لولا حياء منك يمنعني من أن أخوض حديثاً ربما عاق[3]

فتنكير (حياء) هنا يفيد المبالغة في تعظيم مكانة الملك وسمو منزلته وقد يفيد التنكير التقليل والتحقير كما في قول رفيق:

ومن صار في ذل الوظائف حاله كمن خسر الدنيا وضيع دينا[4]

---

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير، أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص ٣٣.

[2] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الأولى والثانية، ص ٨٧–٨٨.

[3] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص ٢٨٠.

[4] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص ٢٩٣.

حيث جاء بلفظة (دينا) نكرة للمبالغة في تحقير ذوي النفوس الضعيفة الذين لا دين لهم ولا ملة، في حين جاء بلفظة (الدنيا) معرفة لأنها معروفة عند كل الناس، أما قوله:

وما الشعر، إلا الوحي، جاشت بآية نفوس، غذتها حكمة الحكماء[1]

فكلمة (نفوس) جمع تكسير مفرده (نفس) والتنكير هنا يفيد التخصيص أي نفوس مخصوصة تميزت بالحكمة والنظرة الثاقبة والإحساس المرهف لا تتوفر إلا عند عدد قليل من الناس، كما أن التنكير قد يفيد بيان النوعية كما في قول رفيق:

يا ويح هذا الشعب طال رقاده فمتى يهب، من الرقاد، قياما[2]

فكلمة (رقاد) لا تعني النوم العادي الذي آلفه الناس إنما هو نوع آخر من الرقاد قصد منه الاستسلام أمام قسوة المستعمر أما (رقاد) الثانية فقد جاءت معرفة لسبق ذكرها فعرفت ولا تحتاج معه إلى تنكير.

أما قوله:

فإن الموت خير، من حياة إذا أنجى من الموت الفرار[3]

فإن لفظتة (حياة) جاءت نكرة لتفيد أن المقصود ليس مطلق الحياة إنما هي حياة مخصوصة ومحددة وهي حياة الذل و الإهانة.

ثانياً: التعريف:

عرفه ابن الزملكاني بقوله "المعرفة ما دل على شيء بعينه"[4]، ويكون على عدة صيغ منها: الإضمار والموصولية والإشارة والعهدية والجنسية والإضافة إلى معرفة، وهذه الصيغ وإن تفاوتت فيما بينها في مراتب التعريف، إلا أنها جميعاً

---

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ص ٣٥.

[2] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص ٥١.

[3] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ص ٢١٢.

[4] – ابن الزملكاني، التبيان في علم المطلع على إعجاز القرآن، مرجع سابق، ص ٥٠.

أخص من النكرة في تحقيق دلالتها على المراد من المعاني البلاغية ومن أمثلة ذلك قول رفيق المهدوي:

ظني جميل، في الكريم، يكون لي في هذه الدنيا وتلك الدار[١]

حيث جاء بلفظة (الدار) وهي معرفة مصدرة باسم الإشارة (تلك) الذي يفيد معنى التخصيص والتعظيم والبعد، كما تلائم استخدامه لاسم الإشارة (هذه) مع لفظ الدنيا باعتبار قربها لوجودنا فيها، واستخدامه لاسم الإشارة (تلك) للآخرة باعتبار بعدها عنا. أما قوله:

تلك العبادة في خشوع، لا التي يأتونها في ضجة ونهاق[٢]

حيث جاء بلفظة (العبادة) وهي معرفة (بالـ) ثم أضيفت لاسم الإشارة للبعيد (تلك) التي تفيد التخصيص قصد تعظيم العبادة والارتقاء بها عن كل ما يدنسها، أما قوله:

كم نصرت الحق بالعدل، على باطل، قاومته حتى بطل[٣]

فكلمة (الحق) جاءت معرفة مصدرة بكم الخبرية التي تفيد المبالغة في كثرة المرات التي نصر فيها الفساطوي الحق، كما قد يفيد التعريف التحقير ومن ذلك قول رفيق:

كفانا الله، أنفسنا، فقد كنا من (التسعة)[٤]

فلفظته (التسعة) عرفت لتفيد التخصيص والتحقير للتسعة الذين ورد ذكرهم في قوله تعالى {وكان في المدينة تسعة رهط يفسدون في الأرض ولا يصلحون } [٥].

---

[١] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص ٨٣.

[٢] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ص ١٩.

[٣] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ص ٩٥.

[٤] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ص ١٩٤.

[٥] – سورة النمل، آية٤٨.

الخبر والإنشاء

أولاً- الخبر ودلالته:

الخبر في اللغة: هو لغة العلم والنبأ ويجمع على أخبار[١]، أما في الاصطلاح: فهو ما جاز تصديق قائله أو تكذيبه ويكمن صدقه في مطابقة حكمه للواقع وكذبه في عدم مطابقة حكمه للواقع [٢].

وهو أصل الكلام عند القزويني الذي يرى أن الكلام ينقسم إلى قسمين لا ثالث لهما "خبر وإنشاء"، والخبر عنده ما احتمل الصدق والكذب لذاته بغض النظر عن قائله[٣]، وبذلك يتفق مع الجاحظ؛ الذي يعد الخبر أصلاً للاستدلال وطريقاً للمعرفة، الذي بدونه لا يدرك من العلم إلا اليسير، ومرجع صدق الخبر وكذبه عنده راجع إلى مدى مطابقة الحكم للواقع أو عدم مطابقته له، لا إلى مطابقته لاعتقاد المخبر وظنه لأنه "يستحيل أن يتفق الناس المختلفو الطباع على تخرص الخبر الواحد." [٤]

[٤]

فأمّا عبد القاهر الجرجاني يرى: أن معاني الكلام كلها معانٍ لا تتصور إلاّ فيما بين شيئين، والأصل والأول هو الخبر الذي لا يكون خبرا حتى يكون مخبراً به ومخبراً عنه؛ لأنه ينقسم إلى إثبات ونفي، والإثبات يقتضي مثبتاً ومثبتاً له، والنفي يقتضي منفياً ومنفياً عنه... ووجب أن لا يحفل إلا من مجموع جملة فعل واسم كقولنا خرج زيد أو اسم واسم كقولنا زيد منطلق، فليس في الدنيا خبر يعرف من غير هذا السبيل، وبغير هذا الدليل، وهو يعرف بعد هذين (المخبر به والمخبر عنه) إلى ثالث وهو مخبر يصدر عنه ويحصل من جهته ويكون نسبه إليه، وتعود

---

[١]- ينظرإسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح ، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين ، بيروت، (ب.ط)، (ب.ت)، مادة (خبر)، ص ٦٤١.

[٢]- ينظر جلال الدين محمد عبدالرحمن القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تقديم وشرح: علي بو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الأخيرة، ٢٠٠٠، ص ٣٨.

[٣]- ينظر سعدالدين بن مسعود بن عمر التفتازاني، مختصر التلخيص (مختصر العلامة سعد الدين التفتازاني على تلخيص المفتاح للخطيب للقزويني)، مطبعة عيسى البابي الحلبي ، مصر، (ب.ط)، (ب.ت)، ج١، ص ١٧٣.

[٤]- أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، رسائل الجاحظ الرسائل الكلامية، كشاف آثار الجاحظ قدمها وبوبها: علي بو ملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الأخيرة، ٢٠٠٤، ص٢٠-٢١.

النتيجة فيه عليه، فيكون الموصوف بالصدق إن كان صدقاً وبالكذب إن كان كذباً[1].

ويرى بعض النقاد أن للخبر ثلاثة أضرب هي:

خبر ابتدائي: يكون فيه المخاطب خالي الذهن.
خبر طلبي: يكون فيه المخاطب شاكاً في مضمون الخبر.
خبر إنكاري: يكون المخاطب فيه منكراً للخبر من أساسه[2].

وتتفاوت درجة التأكيد في هذه الأضرب بتفاوت قوة الإنكار وضعفه، فالضرب الأول لا يحتاج المخاطب فيه إلى مؤكد لأنه يجهل فحوى الخبر، بينما في الضرب الثاني المخاطب شاك ويحتاج إلى مؤكد واحد أو أكثر ليتأكد من فحوى الخبر، أما إذا كان الكلام مع المنكر كانت الحاجة إلى التأكيد أشد، ذلك إنك أحوج ما تكون إلى الزيادة في تثبيت خبرك؛ إذا كان هناك من يدفعه وينكر صحته[3]، كما قسم القزويني أغراض الخبر الأصلية إلى قسمين هما:

١. **إفادة الخبر:** وذلك إذا كان المخاطب يجهل فحوى الخبر فتفيده معرفته حكماً.
٢. **لازم الإفادة:** إذا كان المخاطب يعلم فحوى الخبر فيكون علمه زيادة للفائدة.[4]

وقد يخرج الخبر عن هذه الأغراض الأصلية إلى أغراض مجازية يكون للسياق أو المقام دور كبير في إظهارها، وهذه الأغراض كثيراً ما يتخذها الشعراء وسيلة لاستنباط دخيلتهم والكشف عن فلسفتهم وآرائهم، والشاعر أحمد رفيق المهدوي من هؤلاء الشعراء الذين يتخذون من هذه الأغراض وسيلة للتعبير كما في قوله:

---

[1] – ينظر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص ص ٣٣٣–٣٣٤.

[2] – ينظر مختار عطيه ، علم المعاني ودلالات الأمر في القرآن الكريم دراسة بلاغية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ،(ب.ط)، ٢٠٠٤، ٣٣–٣٦.

[3] – ينظر عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص ٣٣٥.

[4] – ينظر القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ، مرجع سابق، ص ١٣ وما بعدها؛ وينظر طالب محمد إسماعيل الزوبعي، علم المعاني بين بلاغة القدامى وأسلوبية المحدثين، مرجع سابق، ص ٧٥.

نم في ضريحك غير بال أعظما إن الثناء بنشرهن كفيـل
فانعم برضوان الإلـه وجنة فيها عليك من الغصون ظليل[1]

حيث خرج الخبر عن معانيه الأصلية إلى معنى الأمر وذلك لغرض الدعاء للمغفور له برضوان من الله وجنة فسيحة جزاء على عمله الصالح وتفانيه في خدمة وطنه، وقد يخرج إلى معنى الإستفهام كما في قوله:

أحقاً أننا الأحرار فيما نريد من التصرف والقضاء
وإن محبنا (جون بول) خفت محبته الشديدة كالوباء
ويقسم أنه في الحب أعلى هوى من حب (أسعد) للثراء
سواد عيوننا لابد منه (بكيف أو بسيف) أو شراء[2]

فقد تناولها الشاعر بتساؤلات ساخرة يتهكم فيها من الواقع الجريح الذي يعيشه وطنه داعياً أبناء وطنه لليقظة والتنبه لألاعيب المستعمر وتدليسه .

ثانياً- الإنشاء ودلالته:

الإنشاء في اللغة الابتداء أو الخلق أو الابتداع[3]، أما في الاصطلاح هو ما لا يحتمل الصدق والكذب لذاته[4]، ويقسم إلى قسمين هما: الإنشاء الطلبي والإنشاء غير الطلبي.

١- الإنشاء غير الطلبي:

وهو ما لا يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب[1]، ويشمل القسم بأدواته، والتعجب، وأفعال المدح والذم والرجاء، وصيغ العقود، وهذا اللون أقرب إلى

---

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الأولى والثانية، ص ٧٧.

[2] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الأولى والثانية، ص ٩٥.

[3]– ينظر ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق ، مادة (نشأ)، مجلد (١٤)، ص٢٥٢.

[4]–ينظر أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، (ب.ط)، ١٩٨٣، ج١، ص٣٣٢.

الخبر منه إلى الإنشاء مما أدى إلى عدم اهتمام البلاغيين به[٢]، ومن أمثلة الإنشاء غير الطلبي في شعر أحمد رفيق المهدوي استخدامه للتعجب كما في قوله:

يا له الليلة ما أجمله! كيف عن عيني إلى الآن استتر؟[٣]

حيث جاء التعجب ليدل على استعظام جمال الليلة، بسبب اجتماع الشاعر مع الحبيب في أحضان الطبيعة الساحرة، أما القسم فقد جاء به رفيق ليؤكد قوله ويخرج به عن حد الهزل إلى باب الجد، ومن مواقعه في شعره قوله:

والله، ما باختياري أن أفارقه لو لم ينغصه حكم الظالم العاتي[٤]

وقوله أيضاً:

فلا والله، ما هجرت حتى جهدت، ولم أجد من ذاك بدا[٥]

أما صيغ المدح والذم (نعم، بئس) و(حبذا، لا حبذا) وهي قليلة في شعره ومن أمثلتها قوله:

حبذا الموت، لا العيش هنا خاضعاً، في ربقة الأسر مضاما [٦]

وقوله:

لقد أطنبت في مدحي كثيراً فأنت حقيقة نعم الصديق[٧]

---

[١] – ينظر مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التركيب بين البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص ٧٤–٧٥.

[٢]– ينظر مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التركيب بين البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص ٧٥.

[٣]– ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ص ٧٥.

[٤] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ص ١.

[٥] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ص ٥٤.

[٦] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ص ١٣.

[٧] – سالم الكبتي، وميض البارق الغربي، مرجع سابق ، ص ٢١٨.

وقوله أيضاً:

إلى بئس المقر، وحيث، ألقت برحل، حول ساحته الدمار[1]

ونكتفي بهذا القدر من الأمثلة لننتقل إلى النوع الثاني من الإنشاء وهو الإنشاء الطلبي.

٢- الإنشاء الطلبي:

وهو ما يستدعي مطلوباً لا محال ويستدعي فيما هو مطلوبه أن لا يكون حاصلاً وقت الطلب[2]، وله طرق خمسة هي الأمر والنهي والنداء والتمني والاستفهام وهي تكثر في شعر رفيق وسنعرض كل طريقة مشفوعة بالأمثلة كالآتي:

أ- الأمر:

وموضوعه طلب الفعل استعلاء لتبادر الذهن عند سماعه إلى ذلك وتوقف ما سواه من القرينة[3]، وقد يخرج الأمر عن غرضه الأصلي إلى أغراض بلاغية من خلال القرينة والسياق منها التهديد والوعيد كقول رفيق:

ب-النهي:

وهو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام وله صيغة واحدة هي الفعل المضارع المقرون بـ(لا الناهية) [4]، وقد يستخدم في غير طلب الكف أو الترك والغرض منه؛ النهي عن الفساد ونحوه، كما قد يخرج عن غرضه الأصلي هذا إلى غرض النصح والإرشاد كما في قول رفيق:

---

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ص ٢١٠.

[2] – السكاكي، مفتاح العلوم، ضبط وتعليق/ نعيم زرزور، دار الكتب الوطنية، بيروت، ط(٢)، ١٩٨٧، ص ٣٠٢.

[3] – القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مرجع سابق، ص ١٤٠.

[4] – طالب محمد إسماعيل الزوبعي، علم المعاني بين بلاغة القدامى وأسلوبية المحدثين، مرجع سابق، ص ٣٥١.

لا تؤمنوا إلا لتابع دينكم ممن يحب الشرق والإسلاما [١]

جـ الاستفهام:

هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل وله أدوات كثيرة [٢]، أو هو طلب خبر ما ليس عندك وقد يسمى استخباراً[٣] وقد يخرج الاستفهام من معناه الحقيقي لأغراض مجازيه، تحقيقاً للقيمة الجمالية لأسلوب الاستفهام، كإظهار الفضل للفقيد والتحسر على موته في قوله:

أأنسى أياد طوقتني بعرفها أبحت لها رقّي وما كنت جازيا

أأخدع نفسي أنني اليوم صابر على هول خطب يستفز الرواسيا [٤]

كما قد يحمل معنى التهكم والسخرية في قوله:

أحقاً إننا الأحرار فيما نريد من التصرف والقضاء

ألم تر كيف يبذل في هوانا من المنح العظيمة والعطاء

فكيف قنعت ثم رضيت حتى نسيت الوعد في غير ارتقاء[٥]

د- التمني:

هو طلب أمر محبوب لا يتوقع حصوله، والفرق بينه وبين الترجي أنه يدخل في المستحيلات، والترجي لا يكون إلا في الممكنات، وللتمني أداة واحدة (ليت)[٦] ، كما في قوله:

ليتني أسمع عن موتتها فلقد أبقت لي الهم لزاما[٧]

---

[١] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص ٥٤.

[٢] – طالب محمد إسماعيل الزوبعي، علم المعاني بين بلاغة القدامى وأسلوبية المحدثين، مرجع سابق، ص ٣٥٤.

[٣] – ينظر الزركشي ، البرهان في علوم القرآن، مرجع سابق، ج(٢)، ص ٣٢٦.

[٤] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الأولى والثانية، ص ٧٨.

[٥]– ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الأولى والثانية، ص ٩٦.

[٦]–ينظر مختار عطية ، علم المعاني ودلالات الأمر في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص٥٧.

[٧]– ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ص١٣.

وقوله أيضاً:

يا ليتهم كانوا (نسيباً كارهاً) في شرطهم، لما حموك وصالوا[1]

[1]– ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص٤٠.

الفصل الثالث:

الصورة الشعرية والبنية القصصية

مفهوم الصورة الشعرية:

إن اقتران الشعر بالتصوير قديم جداً، فالشعراء منذ أن بدأوا في نظم قصائدهم مالوا إلى التصوير ليعبروا عن أفكارهم ومشاعرهم، بيد أن هذه الأفكار في حقيقتها ما هي إلا مجموعة من الصور التي تتساقط في وعي الأديب، فيجمعها بخياله ويحولها إلى قصيدة أو نص قادر على أن ينقل تجربته الشعرية إلى القارئ "فما التجربة الشعرية كلها إلا صور كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صور جزئية"[١]، والصورة كلما كانت أقرب إلى التجسيد والتشخيص وتناءت عن التجريد والتقرير كانت أسرع للنفاذ إلى جوهر المتلقي والتأثير فيه، فوجودها في الشعر لم يكن اعتباطاً ولا بغاية التزيين والانتهاء إلى جمالية اللغة الشعرية إنما جاءت لتجسيد قصد الشاعر بكثافة وعمق "ليست الصور زينات خاوية، إنما تشكل جوهر الفن الشعري بالذات، وهي التي تحرر الشحنات الشعرية من أسر العالم الذي يغشاها "[٢]

ولما كانت الصورة على هذه الدرجة من الأهمية في الفن الشعري؛ فإنه من الطبيعي إذن أن يوليها الأدباء والفلاسفة جانباً من اهتمامهم، حيث يرى أفلاطون أن الصور التي يعرضها الفنان والرسام على الناس ما هي إلا انعكاس للصورة في عالم المثل[٣].

ثم جاء من بعده تلميذه أرسطو ليؤكد أن الإنسان لا يستطيع أ ن يفكر من غير صور وأن أعظم شيء عنده هو أن تملك زمام المجاز[٤] (الإلهام الإلهي)، وقد أعلى كل من أفلاطون وأرسطو من قيمة الصورة (المجاز والمحاكاة) حتى عدها الأول أساساً للتفرقة بين أنواع الشعر في عصره[٥]، وعدها الثاني أساساً للتفرقة بين الشعر والنثر"[٦] ونقادنا القدامى يعدونها جوهر العمل الأدبي ومقياساً للموهبة

---

[١] – محمد غنيمي هلال ، النقد الادبي الحديث ،مرجع سابق، ص ٤١٧,

[٢]-2,Cohen, Iean, Estructura del lenuaje poético, Gredos, Madrid, 1974, p48

[٣] – ينظر محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، مرجع سابق ، ص ص ٣٢.

[٤] – ينظر محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، مرجع سابق ، ص ٢٨–٢٩.

[٥] – ينظر محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، مرجع سابق ، ص٣٣.

[٦]– ينظر أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٣، ص ٢٢٢.

الشعرية الفذة، وغير بعيد عنا حكاية (أم جندب)* عندما فضلت شعر علقمة على شعر زوجها أمريء القيس وعللت تفوق علقمة شعرياً على أساس الصورة، فصورة فرس علقمة كانت كريمة وبهية على خلاف صورة فرس أمريء القيس ... ففرس علقمة أدرك الشوط ثانياً من عنانه في إطار من الحرية والرحمة في حين فرس امرئ القيس أدرك الشوط بعد لأي فثمة سوط يلهب عجيزته ورأسه ومخز يخز بلحمه وركل بالأرجل[1].

وهكذا تفطن النقاد العرب القدامى لأهمية الصورة الشعرية وطبقوها في أشعارهم إلا أن مفهومها لم يكن واضحاً في أذهانهم بشكل كاف وإن حاول بعضهم تعريف وتحديد مفهومها، ومن ذلك تعريف قدامة بن جعفر (٢٦٠- ٣٢٧ هـ) في صدارة كتابه (نقد الشعر) حين قال: " بأنها شكل محسوس يلجأ إليه الشاعر ليجسد الأفكار المجردة التي يدركها بالعقل"[2]، فصناعة الشعر عنده مقصورة على تلك العبقرية التصويرية، التي يفقد الشعر بافتقادها أعظم عناصر فاعليته وتأثيره، فهي مادته الأساسية وعموده الفقري، ولاغرو في ذلك فهو القائل في معرض حديثه عن المعاني؛ "إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة"[3].

وجاء الجاحظ (١٦٠- ٢٥٥ هـ) من بعده ليؤكد بأن الشعر صناعة كباقي الصناعات والحرف الأخرى وزاد على ذلك قوله بأنه "ضرب من النسج وجنس من التصوير"[4]، أما أبو هلال العسكري فقد أكد المعنى وقرره حين قال إنه "ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، وصب على قوالب

---

* أم جندب هي زوجة الشاعر أمرؤ القيس وقد حكمها الشاعران بينهما.

[1] – ينظر أبو الفرج الأصفهاني ، كتاب الأغاني ، مرجع سابق، المجلد الثالث ، الجزء الثامن، ص ٣٥٥.

[2] – أبو الفرج قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق وتعليق : محمد عبد المنعم خفاجى ، مكتبة الكليات الأزهرية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٨ ، ص ١٤.

[3] – أبو الفرج قدامه بن جعفر ، نقد الشعر ، مرجع سابق ، ص ٦٥.

[4] – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، الحيوان ، شرح وتحقيق : يحي الشامي ، دار الهلال ، بيروت ، ٢٠٠٣، المجلد الأول ١–٣، ص ٧٥.

من سبقهم؛ ولكن عليهم – إذا أخذوها – أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها، ومعرضها؛ فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبقهم إليها"[١]، بل نجده يشترط في هذه الصور أن تكون مقبولة ومستحسنة[٢] حتى تؤدي الغرض منها وتكون أوقع في نفس المتلقي، لأن المعاني الذهنية والمعجمية في رأيه لا تفاضل فيها بين الشعراء كونها معاني جامدة، أما إذا أجيد سبكها وحلا لفظها واشتملت على الخيال فإنها تنقلب خلقاً جديداً تكون فيه أشد التماعاً وأكثر إيحاءً وأسبغ أثراً .

وإذا أمعنا النظر في هذه التعريفات لوجدناها تخرج بنتيجة واحدة هي أن الصورة الشعرية ما هي إلا صناعة لفظية قوامها حسن السبك وجودة التصوير ودقة التشبيه، في حين يرى النقاد المحدثون أن البلاغة الحديثة لم تعد مجرد تشبيه أو استعارة أو حسن تركيب وتصوير، بل أصبحت تعني كل هذه الأشياء مجتمعة، أما الصورة الشعرية فهي أوسع نطاقاً وأبعد غوراً من ذلك.[٣]

فالشاعر الحديث لم يعد يهتم بالبحث عن الصورة في الشعر، وإنما همه الأساس هو البحث عن الإبداع الشعري وعن صلته بعواطف الإنسان وأفكاره، أما الصورة فهي أداته التعبيرية في ذلك ولا يلتفت إليها في حد ذاتها، وهذا ما أكده عزالدين إسماعيل في كتابه (الأدب وفنونه) حينما قال : "أصبح الشاعر يعبر بالصورة الكاملة عن المعنى كما كان يعبر باللفظة، وكما كانت اللفظة أداة تعبيرية فقد أصبحت الصورة ذاتها هي الأداة"[٤]، لكن شرط أن ترتبط هذه الصورة بغيرها من الصور الجزئية في القصيدة لتشكل صورة متكاملة قوامها الحدس والرؤيا التخيلية[٥]، وهنا يصل بنا القول إلى نتيجة يمكن أخذها بعين الاعتبار وهي أن الصورة هي حاصل ارتباط الإحساس بالفكرة، ووسيلة هذا الارتباط هي الحواس

---

[١] – أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين – الكتابة والشعر ، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، ط١ ، ١٩٥٢، ص ١٩٦.

[٢] – ينظر أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين، مرجع سابق ، ص –٦٩.

[٣]– ينظر عزالدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، مرجع سابق ، ص ١٣٥– ١٣٦.

[٤]–عزالدين إسماعيل ، الأدب وفنونه ، مرجع سابق، ص ١٤٤.

[٥]– ينظر مصطفي ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨١ ، ص ٢٥٤.

" فالإحساس بدون الصورة هو أعمى والصورة بدون إحساس هي فراغ"[١]، وهذا من الحقائق المقررة في علم النفس حيث إن كل إحساس ينجم عنه تصور أي استحضار صورة ذهنية لعالم الواقع، ومن هذا المنطلق حاول النقاد المحدثون إعطاء تعريف جامع للصورة فقال(تندال) عن الصورة بأنها "تجسيم لفظي للفكر والشعور"[٢] ، أما أزرا باوند فيقول عن الصورة إنها " تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن"[٣]، على حين يراها إليوت " معادلاً لفظياً له ذاتيته واستقلاله عن كل من المتلقي والشاعر".[٤]

ونختتم الحديث عن الصورة بالقول إن الصورة أهم وسائل العمل الأدبي التي تستمد سلطانها من اللغة الفطرية الأولى التي كانت كلها صوراً ورموزاً حية، ولا أهدف من وراء هذا العرض إلى وضع تعريف جامع مانع لها يغني عن غيره من التعريفات فهذا أمر عسير قد أرهق النقاد والباحثين القدامى طويلاً فضلاً عن أن تحقيقه لا يجدي كثيراً، ولكن حاولت أن أقف وقفة قصيرة عند مفهوم الصورة الشعرية قديماً وحديثاً لتكون بمثابة تمهيد للدراسة الفنية لعناصر الصورة التي سأتناولها بشئ من الشرح والتحليل في الفصل التالي .

---

4 - Groce k , Benedetto m, Breviario de estetice 7a ed Espasa Calple, Col Austral, Madride 1967, p 40

5- TANDALL (W Y), The literary symbol , Columbia Universty , Press New York, 1955, p 105

3 – WELLEK (Rene) and WARREN (Austin) : Theory of literature , London , 1954,p 142

4 – TANDALL (W Y) , The literary symbol , Columbia Universty Press, New Work 1950, p 137

المبحث الأول

الصـور البيانيــة

- **الصورة التشبيهية**

التشبيه في اللغة (التمثيل) فشبه وشبيه وأشباه كمثل ومثيل وأمثال، أما في الاصطلاح فالتشبيه هو نوع من المقارنة التي "تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حال أو مجموعة من الصفات والأحوال. هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني"[١]، ويرى الرماني أن التشبيه نوع من العقد بمعنى أن" أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حس أو عقل ولا يخلو التشبيه من أن يكون في القول أو في النفس"[٢]، في حين يراه ابن الأثير نوعاً من الإثبات أي "إثبات للمشبه حكماً من أحكام المشبه به" [٣]، أما ابن رشيق فيعرفه على أنه "صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة، أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه"[٤].

ويقترب من هذا التعريف قول أبي هلال العسكري بأن التشبيه هو "الوصف" أي أن" يتصف المشبه ببعض صفات المشبه به ولا يتصف بها كلها، فلو أشبه الشيء بالشيء من جميع جهاته لكان هو هو، أما أقبح التشبيه عنده "ما خرج فيه الظاهر إلى الخافي والمكشوف إلى المستور والكبير إلى الصغير "[٥].

وإذا وصلنا إلى قدامه بن جعفر وجدناه يأتي بعكس ما جاء به (ابن رشيق، وأبو هلال) وذلك حين يرى أن أحسن التشبيه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما حتى يدنى بها إلى حال الاتحاد [٦].

ولو أمعنا النظر في كل هذه التعريفات وجدناها تلتقي عند نقطة معينة وهي أن التشبيه ما هو إلا بناء فني يعمد إليه الشاعر لتوضيح أو تقرير معنى من المعاني

---

[١] . جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٩٢ ، ص ١٧٢ .

[٢]–الرماني، النكت في إعجاز القرآن الكريم ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن تحقيق: محمد خلف الله أحمد وزغلول سلام، دار المعارف، القاهرة ،ط٤، (ب ت)، ص٧٤– ٧٥.

[٣] . ضياء الدين أبن الأثير ، المثل السائر ، مرجع سابق، ص ٣٨٨ .

[٤] . أبن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مرجع سابق،ص٢٨٦– ٢٨٧

[٥] . ينظر أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر ، مرجع سابق، ص ٢٣٩

[٦] . ينظر قدامه بن جعفر ، نقد الشعر ، مرجع سابق ، ص ١٢٤ .

أو تعميقه عبر عقد مماثلة بين أمرين بواسطة أداة التشبيه أو بغيرها، وبمعنى آخر التشبيه هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر آخر في معنى من المعاني بإحدى أدوات التشبيه لفظاً أو تقديراً لغرض من الأغراض.

وأجدني أميل إلى هذا التعريف لما فيه من منطقية، كما أنه شامل للتعريفات السابقة، فما التشبيه في حقيقته إلا إسناد صفات مميزة وبارزة في المشبه به وإلحاقها بالمشبه قصد المبالغة، وهذا الإسناد لا يتأتى إلا بإحدى أدوات التشبيه سواء كانت هذه الأداة اسماً أم فعلاً أم حرفاً ظاهرة أم مقدرة، كما أنه على هذه الأداة يتوقف قرب التشبيه أو بعده (أي قرب تشابه أو اتحاد صفات المشبه به مع المشبه أو بعدها عنها).

والقضية ليست مشبه ،أو مشبه به، أو قرب أو بعد التشبيه بقدر ما هي صورة يرسمها الشاعر تتشابك وتتداخل فيها تلك الخيوط التي تربط بين الطرفين، وذلك من أجل زيادة قدرتها على التأثير في نفس المتلقي ، فالتشبيه " الذي لا يزيدنا حساً وتخيلاً فهو فضول وتعثر يعوق عن الغاية ولا يؤدي إليها"[1]، كما أن جمال التشبيه يكمن داخل النفس البشرية لا خارجها ولا مجرد التعلق بالوصف الخارجي فحسب، لأن ربط التشبيه بالأثر النفسي يجعل مجاله وجدانياً، ومن هنا كان اهتمام البلاغيين منصباً على ضرورة الربط بين التشبيه والحالة النفسية، ليتحول بذلك إلى أداة لتصوير الأثر النفسي بين الأشياء فتمتزج رؤية الشاعر بصور العالم الخارجي في عمل شعري متكامل يحسن استغلال طبيعة اللغة المجازية، يقول العقاد: "إن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها ... وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس "[2].

لذا نال التشبيه رواجاً كبيراً في كلام العرب حتى اعتبره بعض النقاد مقياساً أساسياً للمفاضلة بين الشعراء في حسن القريض . يقول القاضي الجرجاني "كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن وتسلم السبق لمن وصف

---

[1] . أنظر عباس محمود العقاد ، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، مطبعة دار الهلال ، مصر ، (ب . ط) (ب.ت) ، ص ٥٦.

[2] . عباس محمود العقاد ، إبراهيم عبدالقادر المازني ، الديوان في الأدب والنقد ، دار الشعب ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٢١ ، ص ٢٠.

فأجاد وشبه فقارب ... ولم تعبأ بالتجنيس والمطابقة والبديع والاستعارة"[1]، كما أن التشبيه لم يكن في عرفهم أداة من أدوات رسم الصورة الشعرية فقط، بل أيضاً من أدوات تقريب المعنى وإيضاحه، واستعملوه وسيلة لحفظ الحقائق والمعارف والتجارب فالعرب "أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحِكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها"[2].

وقد اختلف النقاد والبلاغيون في تحديد موقع التشبيه من علم البيان وعلاقته بالمجاز، فمنهم من عده من باب الحقيقة، ومنهم من أدخله في أسلوب المجاز، وأجدني أميل إلى الرأي القائل بأن التشبيه من باب الحقيقة لا المجاز، وذلك لعدم انطباق قاعدة المجاز عليه بسبب اجتماع الطرفين وامتناع حمل المسند على المسند إليه لاختلاف حقيقتهما، بالإضافة إلى وجود الأداة فيه لفظاً وتقديراً، فبوجودها يظل طرفا التشبيه متمايزين تماماً لا تتداخل حدودهما العملية والمنطقية، فنية وضع الأداة الفصل بين الطرفين ومن هنا تميزت الاستعارة عن التشبيه باتحاد طرفيها، كون أن الاستعارة تلغي الحدود العملية بين الطرفين قصد الاتحاد بجعل المستعار له عينا للمستعار منه، ويمكن القول بأن أقوى التشبيه تأثيراً في نفس المتلقي هو ذلك التشبيه الذي ينزع الشبه بين شيئين متناقضين في الظاهر متحدين في الصفات الجوهرية[3].

وإذا ما توصلنا إلى التشبيه عند رفيق نجده قد عنى بهذا الفن باعتباره أحد أدوات رسم الصورة الشعرية عنده، إلا أن عنايته هذه لم تخرج به عن حدود الشاعر الكلاسيكي، الذي يحاكي هيئة العالم الخارجي بلوحاته، فينقلها نقلاً حرفياً بعيداً عن كل تعارض وغرابة، فلا أثر فيه لمبدأ "اللاعقلانية"؛ أي بقدر ما يكون الشاعر نسخاً عن الواقع بقدر ما يكون شعره تاماً، وبقدر ما تكون صوره محاكاة للطبيعة بقدر ما تكون جميلة وجليلة، إلا في حالات نادرة تحررت فيها نفس الشاعر من سيطرة هذه النظرة، فجاء فنه الشعري مفعماً بالرؤية التحليلية، ومن

---

[1] . علي بن عبدا لعزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي ، مطبعة عيسى الحلبي ، القاهرة ، (ب. ط) ، (ب.ت) ، ص ٣٢ .

[2] . أبن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، شرح وتحقيق: عباس عبدا لستار ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١، ١٩٨٢ ، ص ١٦.

[3] . جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، مرجع سابق ، ص ١٨٥ .

هنا يمكن القول بإن التشبيه عند رفيق ينحو منحيين اثنين هما : صور تشبيهية عاملة وأخرى غير عاملة.

أولاً الصور التشبيهية غير العاملة : هي تلك الصور التي تمثل أغلب إنتاجه بل تكاد تكون المعالم البارزة لأسلوبه، إذ تحاكي الواقع دون إحداث أي تغير أو تعديل يكسر جمودها ويجعلها أقرب إلى وجدان المتلقي، ومن هذه الصور "التشبيه الآلي" الذي هو بالمصورة الشمسية أولى منه بخيال الشاعر ووعيه ومن ذلك قوله:

تحت خضر الجريد، صفر العراجيــن، لها منظر يسر الحزينا!

خضرة الموز ، والنخيل ، تليها زرقة البحر فالجبال يمينا!

منظر البحر، من علو، يثير الشعرفي النفس، والغرام الدفينا!

ضمها البحر، من شمال ، فكانت كاعباً، ضمها المشوق حنينا!

يعطف الموج،كالمقبل للساحـــــــــــــــل في سرعة ، ويرتدحينا ![1]

لم يقدم رفيق في هذه الأبيات شيئاً له قيمة جمالية، إنما جاء بأوصاف تقف عند حد الوصف الخارجي، ولم يتعداها إلى ربط هذه الصورة بالانفعال الوجداني وما يثيره مرأى الجمال في النفس من أحاسيس ومشاعر. وتشبيه مدينة درنة التي يلفها البحر من جهة الشمال بالكاعب الحسناء التي يضمها معشوقها على سبيل التشبيه المركب، صورة عقلية جافة أفقدت التشبيه قيمته الفنية، فأين هذا التشبيه من التشبيهات الفنية التي نادى بها العقاد والمازني، إلى جانب التشبيه الآلي نجد التكرار الذي لا داعي فني له مما أعطى البيت رتابة واضحة أفقدته قيمته كما في قوله من قصيدته "سينما العمر" :

وأحس بالأشواق تطلـــــب حاجة،خفيت، بذاتي!

لم أدر ما هي؟ غير أنـــــي أستلذ تأوهاتـــي!

كالفقد، أو كالنقص، أو كضياع شيء من حياتي![2]

---

[1] . ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة ألثالثه،٤٣.

[2]. ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة و الأخيرة ،ص ٢٤٥.

لم يقدم هذا التكرار أي إضافة فالفقد معناه الضياع، ولا يقف رفيق عند هذا الحد بل يتجاوزه حين يكثر من التشبيهات المستهلكة التي فقدت قيمتها بالتكرار، فلا تقدم لذائقة المتلقي ما يدهشها ويطربها ومن ذلك قوله من قصيدته "لحبك":

جبين، هلال، فوق قوس حواجب على أعين، قتالة، وهي لاهية!

على وجنات، كالشقائق، حولها بياض، من الفل المفتق حالية!

ومضحكها، فيه عقيق، ولؤلؤ إذا ابتسمت، تبدو، هنالك، غالية![1]

فتشبيه بهجة الوجه بالشمس والجبين بالهلال والحواجب بالقوس والوجنات بشقائق النعمان والأسنان بالعقيق واللؤلؤ والنهدين بالتفاح والقد بالغصن، هذه التشبيهات المفردة جميعا تشبيهات حسية ضعيفة وباردة ولو بحثنا عن سبب ذلك لوجدناه في كون المشبه به مجتلب من حقل قريب وهو الذاكرة التراثية، بالإضافة إلى بعدها عن الخيال، بل هناك تشبيهات أكثر ابتذالا ونثرية مما سبق ومنها قوله:

نفسي الفداءُ، لظبي، كلما نظرت عيني، إلى عينه، زاغت من الخجل

يظل، مرتبكاً، تحمر وجنته، مصدقاً لأحاديثي، على عجل![2]

هنا يشبه الشاعر حبيبته بالظبي بجامع الجمال في كل منهما وهذه الصورة اقتنصها من الطبيعة، إلا أنه لم يحسن توظيفها بحيث تنقل تجربته وتمنحها نظرة جديدة مفعمة بالأحاسيس والخيال، وهذا التشبيه يكثر عند رفيق ومثله قوله من قصيدته "جليانة":

لضياء الشمس، حين الشفق عكس ألوان، حيال الأفق!

أحمر، في أصفر، في أزرق جمعت، في صفحة الجو الصقيل!

خلف وشى من بياض الهيدب!

ولقرص الشمس، مالت تتوارى جذوة، تشعل فوق الماء نارا!

تركت لونا، يحاكي الجلنارا أو حياء البكر، في خد أسيل!

ألهبته، قبلة في لعب! [1]

---

[1] . ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ،ص ١٣٥– ١٣٦.

[2]. ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص ١٤١.

وإذا ما حاولنا تحليل هذه الصورة وجدناها تشبيهات مادية ركيكة يسيطر عليها العقل الواعي بوضوح وتقريرية فلا تجد فيها صورة تستوقف القارئ بابتكارها وسموها، ومثل هذه التشبيهات كانت وبالاً على الشاعر وسيفاً سلطه النقاد على رقبته فلا تحس فيها انطلاقة روح، ولا تأملاً ولا استغراقاً يمنح الصورة ظلالاً نفسية عميقة، حتى عندما يضمَن الشاعر صوره بألفاظ وصور عامية استقاها من أفواه العامة، فإنه يظل قريباً جداً من السياق النثري غير الفاعل، على الرغم من أنه استعان بحذف الأداة ووجه الشبه في بعض منها لتكون تشبيهاته بليغة، ومنها قوله في قصيدته " الوظيفة والتجارة":

فتأمل، حال الموظف، كان اللـــه في عونه، وفك أساره

لا يزال المسكين، في رجفة الفـــار مع الهر، يتقي أظفاره!

واجف القلب، من رقيب، يراعي جانب العدل، لا يقيل عثاره

فإذا غاب، برهة، جاء كالســـارق، في رهبة من النظـاره![٢]

فقد شبه الشاعر خوف الموظف من الرقيب بخوف الفأر من أظافر القط بجامع الخوف في كل منها، وهذا التشبيه مما هو مألوف استدعاه الشاعر من النثر اليومي ومن أفواه العامة، في الوقت الذي كان عليه أن يستدعيه من مخيلته وبنات أفكاره، وهذه التشبيهات غير العاملة تنتشر كثيراً في شعر رفيق، كما ذكرنا وإن عُدَ جزءاً منها فهو للاستدلال لا الحصر.

أما الصورة التشبيهية العاملة فتعد النزر الأقل في شعره، وهي ليست احتذاء للواقع وعلاقاته الطبيعية بقدر ما هي تركيب جمالي، يتخذ من مفردات الواقع رموزاً خاصة؛ تجسد تجارب الشاعر وتحقق له الترابط النفسي، ومن ذلك قوله من قصيدته "اذكروني":

صرت، في جيحان، كالمسجون، سلواه العليل

ليس لي خـل، كأنـــي بين أهليـها أبيـــل ![٣]

---

[١]. ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص ٦٦ .

[٢]– ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي – الفترة الثالثة ، ص٧٨.

[٣] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة، ص ٧٣– ٧٤.

صور الشاعر نفسه وهو في غربته بعيداً عن وطنه وأهله بين أناس لا تألفه ولا توافق أخلاقهم أخلاقه، بسجين غريب مستوحش وجد نفسه معزولاً عن عالمه بين حيطان جامدة. ولم يكتف الشاعر بذلك بل أضاف إلى صورته ما يزيد من تعميق إيحائها ودلالتها، وذلك حين وصف هذا السجين بالمريض الذي ليس له في هذا السجن إلا التسلي بمرضه، والعيش على أعتاب الماضي، وإذا نظرنا إلى الحالة النفسية وجدناها تربط بينهما- أي بين المشبه والمشبه به – لأن مسافة العذاب بينهما مرتبطة، وهذا الترابط النفسي أضفى على الصورة أصداء جمالية عذبه، ومثلها قوله من قصيدته "بعد عام":

وإني لأكمي في الجوانح لوعة لحبك، يوريها على البعد تحناني
إذا خفف الدمع الأسى، فمدامعي لها وقدة، زادت أساي وأشجاني
فما كان عذب الماء في الجير منشئاً على خصر فيه، حرارة نيران[1]

نلاحظ في هذه الأبيات أن معاني " كالغربة والحنين " تتكرر كثيراً في شعره حتى أصبحت مثل هذه المعاني مُرتكزاً أساسياً يتكئ عليه في صوره، حيث جعل "الذكرى" وما تثيره في النفس من شجون تحول بموجبه الدمع الذي من شأنه أن يطفئ الغليل ويبرد حرارة الحزن أو الوجد ويريح النفس، إلى دموع حرَة تزداد وهجاً وحرارة كلما تذكر وطنه وأحبابه، جعل هذه (الذكرى) مقابلة لصورة (الجير) وما يثيره في الماء البارد حين يسكب عليه من حرارة ووهج، وقد استقى الشاعر صورته من واقعه المألوف، لكنه أحسن توظيفها، كما أنه بناها على تقنية التشبيه التمثيلي الضمني ليزيد عمقها وجمالها، ومن ذلك قوله في قصيدته "إلى قومي ":

فلا عضو في النواب إلا عقله به، من نسيج العنكبوت، سدول[2]

حيث اعتمد في صورته هذه على أسلوبين بيانيين هما: أسلوب التشبيه التمثيلي الضمني، وذلك حينما شبه عقول ساسة بلاده وحكامها بنسيج العنكبوت، بجامع الضعف والهوان في كل منهما، أما الأسلوب الثاني فقد بناه على أسلوب الاقتباس وذلك ليزيد فعالية صورته وتعميق معناها أكثر، إذ اقتبس من الآية الكريمة قوله

---

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص ٨.

[2] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص٢٦٩.

تعالى: {مثل الذين اتخذوا من دون الله أولياء كمثل العنكبوت اتخذت بيتا وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون.}[1]

وحين يبتعد الشاعر عن زاويته الوطنية ليطل من زاوية أخرى هي الزاوية الذاتية ، نجده يقول في وصف " زهرة القرنفل":

إن لم يكن فيك ثمر ففيك سلوى ناعمة
حسن يسلي بالنظر مثل الأماني الحالمة
تسعد بعض العمر![2]

هنا شبه الشاعر الزهر وما يثيره في نفس الرائي بالأماني الحالمة، فالمشهد يوحي بالنشوة والفرح والجمال على سبيل التشبيه التمثيلي، الذي تتمازج فيه الصورة بين الحسي والمعنوي مما يضفي على المشبه به أصداء تجريدية تجعله يبتعد عن عالم المحسوسات ويغرق في عالم اللامعقول.

ومن الجدير بالملاحظة أن رفيقاً حتى عندما يبقى في الإطار الحسي لا

يتجاوزه فإنه ينشئ علاقات غريبة بين تشبيهاته، مما يمنحها ميزة التفرد والخصوصية، كما في قوله في قصيدته " سماعة الراديو":

لراديو، سماعة صنعت، بإتقان عجيب
مثلت صنعتها، وقد دلت على معنى غريب!
فعل الهوى في عاشق من جفوة الظبي الربيب!
فكأنها، قلب المحب، أصابه لحظ الحبيب![3]

حيث شبه تردد الصوت وأثره في نفس سامعه، بأثر الهوى في عاشق فكما أن الهوى يرمي من بعيد فيصيب قلب المحب كذلك السماعة. وعلى الرغم من مجيء عنصري التشبيه محصورين في الدائرة الحسية، فإن الصورة جاءت فاعلة

---

[1] – سورة العنكبوت، آية ٤١.

[2] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص٢١٢–٢١٣.

[3] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة، ص٢٢.

ومثمرة، والسبب راجع لتحقيق عنصري الدهشة والمفاجأة، وهما من أركان التشبيهات الفاعلة.

وقد لا يبني الشاعر شاعريته على تقنيات البيان إنما يبنيها على أسلوب المفارقة، كما في قوله من قصيدته " القمر ":

إن للبدر، وهو بدر، عيوباً حسن وجه الحبيب منها تخلى
أبرص اللون، يعتريه اصفرار ونحول، كوارد الموت سلا
يعتريه المحاق، ثم تراه عاد مثل العرجون لما تولى[1]

فقد عقد مقارنة بين وجه الحبيب والقمر، والمألوف أن يوصف وجه الحبيب بالقمر في جماله وعلو منزلته، لكن رفيقاً يرى عكس ذلك، فالقمر أقل من أن يشبه به وجه الحبيب لما فيه من عيوب قللت من شأنه؛ فهو يوصفه بأنه أبرص الوجه مصفراً نحيلاً، أشبه ما يكون بإنسان يحتضر، وبذلك يتحول القمر وما يثيره في النفس من معاني الجمال والرفعة إلى حالة أقرب ما تكون للموت والعدم منها إلى الحياة، بل سعى لتعميق المعنى أكثر حينما وصفه بأنه يتقلص حتى يذوب ويتلاشى كالعرجون حينما يسقط. وبذلك تفوق رفيق في وصفه، ولو أخلص لفنه بالإكثار من هذا النوع من التشبيه لفاق شعره رواد المدرسة الكلاسيكية.

- **الصورة الاستعارية:**

تعتبر الاستعارة من أهم الوسائل في تجسيد الصورة الشعرية حتى عدها محمد مندور " أمراً أصيلاً في الشعر بل نكاد نقول إنها خيوط نسجه، وهي منه كالنحو من اللغة، وكما اطردت اللغات قبل أن يعرف متكلموها القواعد ويفطنوا إلى وجودها، كذلك صدر الشعراء عن الاستعارة بفطرتهم دون معرفة نظرية ولا وعي تحليلي لطرق استعمالها"[2].

وفطن النقاد لأهميتها ودورها في التصوير الشعري، وإن كانوا قد أهملوها وعظموا من شأن التشبيه؛ من منطلق نظرتهم العقلية إلى الشعر حتى جاء

---

[1])– ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ص٢٨.

[2] – محمد مندور ، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، نهضة مصر ، القاهرة، ط ١، ١٩٩٦، ص٥١..

عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري ورفعها درجة فوق التشبيه فهي عنده " أمد ميداناً، وأشد إفتناناً، وأكثر جرياناً وأعجب حسناً وإحساناً ... من أن تجمع شُعَبها وشُعُوبِها ، وتحصر فنونها وضروبها."[1]

وجعل الجرجاني العلاقة بين التشبيه والاستعارة علاقة عكسية، فكلما ازدادت قوة التشبيه بين الأشياء ضعفت قيمة الاستعارة، وكلما قلَّت قوة التشبيه زادت قيمة الاستعارة، وهذا ما أشار إليه في قوله " واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حُسناً حتى أنك تراها أغرب ما تكون، إذا كان الكلام قد ألف تأليفاً إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شئ تعافه النفس ويلفظه السمع."[2]

ومهما يكن من قرب التشبيه والاستعارة أو بعدهما، فإن أساس التقويم النقدي يرتكز على قدرة الناقد على سبر أغوار النص، واستحضار عملية الإبداع المعاشة للتجربة التي عاشها الشاعر أو تمثلها، وذلك لا يتأتى إلا بعدة وسائل من بينها تراسل المدركات وما يتضمنه من تجسيد وتجسيم وتجريد.

فالتجسيد هو إكساب المعنويات صفات محسوسة مجسدة حيث تُقدِّم الصورة الاستعارية الأفكار والخواطر والعواطف محسوسات مجسدة تستخدم اللغة فيها استخداماً جديداً عن طريق الصور الموحية بالشيء والقائمة مقامه[3].

بينما التشخيص هو إضفاء صفات الكائن الحي، خاصة الصفات الإنسانية على ظواهر الواقع الخارجي، مما يبث فيها الحياة ويجعلها تحس كما يحس الإنسان، كما أنه " ملكة مبدعة تستمد قدرتها من سعة الشعور حيناً، ومن دقة الشعور حيناً آخر فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأرضين والسموات من

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: أبوفهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩١، ص٤٢.

[2] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، مرجع سابق، ص٢٨٤– ٢٨٥.

[3] –ينظر عدنان حسين قاسم ، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية ، مكتبة الفلاح ، الكويت ، ط١ ، ١٩٨٨ ، ص ١٥٢.

الأجسام والمعاني ، فإذا هي حية كلها لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة والشعور الدقيق"[1].

ومن الجدير بالملاحظة أن ظاهرتي التجسيد والتشخيص هما من وسائل الشعر الرومانسي، الذي يلجأ إليه الشعراء للهروب من واقع حياتهم المؤلم، والارتماء في أحضان الطبيعة الواسعة، بقصد جمع أواصر القربى بين الأشياء المتباعدة في الزمان والمكان، ولعل هذا ما عبر عنه (علي عشري زايد) عندما علل استخدام الشعراء لهذه الوسائل وأرجعها إلى " نزعة رومانسيه واضحة وهي هروب

الشعراء إلى الطبيعة حيث يشخصون ويسقطون أحاسيسهم عليها "[2].

والشاعر أحمد رفيق من الشعراء الذين يمثلون هذا الاتجاه "الرومانسي" حيث يرى في الطبيعة الملاذ الوحيد للهروب من واقع حياته المؤلم، وقد اعتمد على بعض هذه الوسائل – التي سبق ذكرها – في تشكيل صوره الشعرية فنجده في قصيدة " شلال درنة " يقوم بتشخيص الكثير من المعاني المجردة ليجعلها في صورة كائن حي حيث قال:

مياه تدفق من شاهق كسته الطبيعة إجلالها!
وغنت، بصوت الخرير، الرتيب ترتل للدهر أزجالها
وجالت بألسنة السلسبيل تجر، على الروض أذيالها
ترقرق سائل بلورها يجوس الغياض وأدغالها!
كسلسلة من لجين مذاب تعب الجنائن سلسالها
إذا أنت شبهتها بالحياة رأيت الحياة وأفعالها
الم تك جارية لا تمل تفيض، على النفس، أفضالها
عروش (أدارت) على كل (ساق) من الفضة المحض خلخالها![3]

---

[1] – عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، دار الهلال، مصر، (ب.ط)، ١٩٦٩ ، ص٨٩.

[2] –علي عشري زائد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، ط٢، ١٩٧٩، ص٨١.

[3] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص٢٢٨.

لو حاولنا التركيز على المعاني التي ساقها الشاعر ليعبر من خلالها تعبيراً موحياً ليكون صوره التشخيصية، لاحظنا جلياً براعته في بعث الحياة والحركة في صوره، في تدفق تيار الشلال من شاهق إلى أن يخف هذا الصوت من حدته، فيتحول إلى خرير يشبه إلى حد ما نوعاً من الغناء يسمى " الزجل "*؛ الذي يؤدي في ارتفاع وانخفاض للصوت، كما أن الشاعر شخص مياه النهر الجارية في أكثر من صورة حسية، فتارة يشخصها في صورة الحسناء التي تجر أذيال زينتها على الروض مما يمنح الروض الخضرة والنماء والأزهار، وتارة أخرى يشبهها وهي تجري في الأودية المتعرجة بالأفاعي المنسابة في ثنايا الروض، وتارة ثالثة يشبهها بسلسلة من فضة مذابة، وبذلك يسبغ على عناصر الطبيعة من الصفات الحية، ما جعله يمتزج بها امتزاجاً كاملاً، أما نهاية الأبيات فقد شخص فيها عرائش العنب في السواقي في صورة نساء يلبسن في سيقانهن خلاخيل من فضة، وهذه الصورة التي شكلها الشاعر تعيش ضمن علاقات متفاعلة بما قبلها وبعدها من الصور، بحيث يتم الانتقال من صورة إلى أخرى بشكل متنامٍ، وهذا الانتقال يشي بدلالات شعورية نفسية، إلى حلول الشاعر في عالم يسكنه الحب والجمال والامتزاج التام بعناصر الطبيعة، ومن صور هذا الامتزاج ما نلمحه في قصيدته "ما العمر إلا ليلة" في قوله:

يا حبيبي، كل شيء، حولنا باسم. يغبطنا حتى الحجر!
ما ترى البدر، بنا مبتهجاً؟ يتلقانا ببشر، في خفر!
أتظن البدر فيها إذا بدا عابثاً ، مستجلياً منا النظر!
إنما أهدي لذكرى حبنا من غوالي رسمه، إحدى الصور![1]

حيث أسقط الشاعر حالته النفسية على عناصر الطبيعة من حوله، وذلك ليعطيها أبعاداً شعورية، ويقيم علاقات متشابكة بين المنظورات الطبيعية (الطبيعة واللحظة الشعرية)، بمعنى آخر إنه خلق من الطبيعة وسائل نقل مناسبة لأفق حالته النفسية (فالحجر باسم – والبدر مستجلي النظر من الحبيبين وهو مبتهج

---

* – (الزجل):في اللغة هو الصوت. وسُميَ بهذا الاسم (زجل) لأنه لا يستحسن سماعه إلا إذا صوت به كما يسميه البعض الشعر (الملحون).

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة، ص٧٥– ٧٦.

يتلقاهم ببشر)، وبهذا نستطيع أن نقول بإن اعتماد الشاعر في تكوين صوره هذه على الطبيعة المتفائلة يعد تصويراً لحالته النفسية المفعمة بالبهجة والسرور الناتجة عن لقائه بحبيبته، فانعكس هذا الفرح والتفاؤل على عناصر الطبيعة من حوله.

أما التجسيد فهو أيضاً من الوسائل التي اعتمد عليها أحمد رفيق المهدوي كثيراً، لأنه يضفي على الصورة نوعاً من الحيوية والعمق، ولأنه يعطي للمجردات صفات المحسوسات، وبذلك استطاع أن يكسر قيود اللغة الفاصلة بين ما هو مادي وما هو معنوي، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدته التي يرثي فيها " الشيخ السنوسي الساقزلي":

أرق دمع عين كان بالأمس راقياً وثجج دما حتى تخد المآقيا

فيا قلب ذب حزناً ويا نفس حسرةً ويا جفن لا ينفك دمعك جارياً[1]

المتأمل في هذه الأبيات يرى إبداعاً منقطع النظير، كما يرى قدرة الشاعر على إحياء الجمادات والمعنويات، بإعطائها صفات إنسانية، والاستعانة بعدة وسائل للتجسيد منها استخدامه لأسلوبي الأمر والنداء... فالقلب والحزن والنفس يؤمرون والجفن يجيب، لكنه لا يذرف دموعاً بل دماء، وبهذا استطاع الشاعر أن يستعين بهذه الوسائل في بناء صورته التي تكاد تنطق، فألفاظه موحية وتجسيده سيطر على القصيدة سيطرة تامة، مما خلع الصفات الإنسانية والحيوية اللصيقة به على أوصافه، حيث يبدأ الشاعر قصيدته بفعل الأمر، لكن المأمور ليس إنساناً يعقل – فالمعتاد في فعل الأمر أن يوجه إلى عاقل – لكن المأمور هنا الحزن، يأمره الشاعر بأن يتملك نفسه أكثر فأكثر حتى يذرف بدلاً من الدموع دماء، ويذوب القلب حرقة والنفس حسرة، أما الجفن فلا ينفك دمعه جارياً، مما يوحي بجو الشاعر النفسي الذي خيم عليه الأسى والحزن نتيجة لفقد أستاذه الذي يطوق عنقه بأفضاله و الذي بفقده فقدت البلاد أعظم رجال علمها وقضاتها.

أما قصيدته في " رواتب المعلمين " التي يقول فيها مصوراً حظهم من الدنيا:

الحظ أعمى! لا يصادم غير من أعماه من طرق الذكاء جمود!

يمشي! فيعثر، في الحضيض، بجاهل فيقوم وهو النابه المجدود!

---

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الأولى والثانية، ص٧٨.

أعمى يصادف مثله (وبمثلها تقع الطيور) و(للإله جنود)![1]

الشاعر هنا قد جسد الحظ في صورة إنسان أعمى، ثم يضيف لهذا التجسيد ما يؤكده ويقرره في النفس، وذلك بأن جعل له أقداماً يمشي بها ويتعثر، بحثاً عن أعمى مثله، وهذه الصورة التي شكلها الشاعر قد عبرت عن نفسيته ونظرته للحياة. أما قصيدته " تحية الشباب" التي منها قوله:

حاكوا، من الحلم اللذيذ، حبائلاً نسجت على بعض العقول، خيالا![2]

فالشاعر هنا جعل الحلم، وهو شيء معنوي، في صورة شيء محسوس يتصف باللذة وتحاك منه الحبائل، كما أنها ليست حبائل عادية، بل حبائل تنسج خيالاً، وهذا النوع من التشبيه يسمى بـ (الاستعارة المكنية)، التي يقول فيها عبد القاهر الجرجاني: " وليس هذا الضرب من الاستعارة بدون الضرب الأول، في إيجاب وصف الفصاحة للكلام، لا بل هو أقوى منه في اقتضائها، والمحاسن التي تظهر به والصور التي تحدث للمعاني بسببه آنف وأعجب "[3].

ومن هذا الضرب أيضاً قول الشاعر من قصيدته "سينما العمر" :

تستيقظ الأحلام ، أحلام الهوى بالمغريات[4]

فالأحلام شيء معنوي غير محسوس ومن ثم لا يتصف باليقظة، أو النوم، والشاعر جسده في صورة إنسان، وجاء بإحدى لوازمه وهي اليقظة والإغراء ليعطيه أبعاداً شعورية لا واعية، حتى يعبر عن حالته النفسية، فقد قال محمد زكي العشماوي " إن طبيعة الصورة في الشعر ما هي إلاّ تعبير عن حالة نفسية يعانيها الشاعر"[5] ولأن وظيفتها عند الرومانسيين نقل إحساسات الشاعر وانفعالاته، فقد جاء استخدام الشاعر لها موفقاً .

---

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص١٤٤.

[2] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة ولأخيرة، ص١٣٩.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق،٢٩١.

[4] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة، ص٢٤٧.

[5] – محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، دار النهضة العربية، بيروت، (ب.ط)، ١٩٨٤. ص١٠٨.

ـ الصورة الرمزية:

تعتبر الصورة الرمزية من المذاهب الأدبية الحديثة ، لأنها تمثل "أبرز الظواهر الفنية التي تلفت النظر في تجربة الشعر الجديد"[١]، يلجأ إليها الشاعر بتوجيه من تجربته الشعورية المضطربة؛ للدلالة على رغباته المكبوتة في اللاشعور، التي لا يتأتى التعبير عنها بالأسلوب المألوف؛ نتيجة الرقابة الاجتماعية، والأخلاقية، والسياسية.

والصور الرمزية لا تقف عند حدود التشخيص والتجسيد والتجريد فحسب، بل تستغل كل وسائل الأداء الإيحائي الذي يحمله السياق، من أصوات، وتراكيب، وإيقاع...الخ، لأن "الرمز الشعري هو ذلك الرمز الذي يولد من الكل الموحد الذي تحمله الصورة."[٢]، ومادام الأمر كذلك فإن مسؤولية توظيفه ترتكز أساساً على السياق، فلكي تؤدي البنية السياقية دورها الفاعل لابد أن تكون مشحونة بعلاقات إيحائية تجعل من الطرف المادي للألفاظ المجردة رموزاً[٣].

ومن الجدير بالذكر أن الشعراء الرومانسيين قد ربطوا أغلب رموزهم بعناصر الطبيعة أو عناصر مادية مثل (الليل ، البحر ، المطر ، القمر ، الغراب ، الثعلب ، الدود ...الخ)، أو ربطوها بشخوص التاريخ وأزمنته وأمكنته مثل (فرعون ، نوح ، ثغر بابل ، أبوالهول ، حصان طروادة ، العنقاء). وهكذا فإن كل الكائنات الطبيعية ومظاهرها المتمثلة في النباتات والبحار والأنهار والحيوانات والشمس والقمر... يتخذها الشعراء رموزاً فنية لنقل تجاربهم وأفكارهم ومشاعرهم، والمفهوم العام لهذه الرموز ما هو إلا "محاولة تقديم حقيقة مجردة أو شعور أو فكرة غير مدركة بالحواس في هيئة صور أو أشكال محسوسة."[٤]، لكن استخدام الشاعر لها لن يكون مجدياً ما لم يحسن توظيفها في تجربته الشعرية، التي تمنحها مغزى خاصاً تتحول بموجبه لغته الشعرية، إلى لغة جديدة قادرة على الخلق والإيحاء والتأثير في نفس المتلقي.

---

[١] – عزالدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، مرجع سابق ، ص ١٩٥.

[٢] – علي عشري زائد ، عن بناء القصيدة ، مرجع سابق ، ص ١١٠.

[٣] – ينظر محمد علي كندي ، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي) ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣ ، ص ٥٥.

[٤] – علي عشري زائد ، عن بناء القصيدة ، مرجع سابق ، ص ١١٠.

والمتأمل في ديوان رفيق المهدوي يدرك بجلاء هذا النوع من التشكيل الصوري، فهو يأتي بالعديد من الرموز بينها الظواهر الطبيعية، (كالليل ، والغيث ، والنور...الخ)، إلى جانب ذكره لبعض الحيوانات مثل (القرود ، والثعالب ، الذئب ...الخ)، أما شخصياته التاريخية أو الشخصيات المأخوذة من من القصص الشعبي مثل (أبوالهول ، الجثامة ، هبل ، أبولهب ، أهل الكهف ، أم عمرو ، ثمود...الخ).

وقد ورد ذكر هذه الرموز وغيرها في عدد من قصائده التي اتسمت بالطابع الرمزي، اتخذ منها الشاعر وسيلة لإيصال أفكاره في زمن صعُب فيه التصريح بالحق، ومن الرموز المستوحاة من عالم الطبيعة – رمز "الغيث" ويعني المطر الخاص بالخير الكثير النافع[1]، جعله رفيق اسم لبطل قصته (غيث الصغير) التي مطلعها:

هو في الملجأ ، من دون اليتامى دائم الصمت ، وقارا واحتشاما
واضح الجد، قليلا ما يرى ضاحكاً ، إلا إذا استحيا ابتساما[2]

متخذاً الشاعر منه رمزاً للبطولة الليبية يصوغ من خلاله مأساة الشعب الليبي في فترة الاحتلال الإيطالي وما عاناه من قتل وتشريد واعتقال، كما يكشف به حقيقة ما يدور في المعتقلات من تنكيل واضطهاد وموت ، إضافة إلى أن في اختياره لاسم غيث إيحاء وإشارة إلى الاستقرار وعدم الانقطاع، أي أن الصحراء الليبية لن تكون عاجزة عن إنجاب الأبطال مثل غيث، رغم محاولات الاستعمار اليائسة بدس السم لهم وقتلهم .

كما استخدم الشاعر أسماء بعض الحيوانات رموزاً وعلى رأسها "الذئب" الذي تكرر في أكثر من قصيدة وأكثر من موضع، حتى أصبح من أهم مكونات رؤيته الشعرية ومن أمثلة ذلك قوله:

تعدو الذئاب على من لا سلاح له وتتقي صولة المستأسد الضاري[1]

---

[1] – ينظر خليفة محمد التليسي، النفيس من كنوز القواميس صفوة المتن اللغوي من تاج العروس ومراجعه الكبرى، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، ط١، ج٣، ٢٠٠٠، ص١٦٧٧ .

[2] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة ، ص٩ .

حيث رمز الشاعر بالذئاب لدعاة السوء من الخونة والمتآمرين مع المستعمر ممن ضاقوا من صراحة الشاعر وكشفه لحقيقتهم، وفي قصيدة ثانية يقول رفيق بطريقة تحمل السخرية والتهكم قوله:

يقال (دي جوي) قال ردوا للذئب في رقبة نعاجه![٢]

حيث رمز بالذئب لإيطاليا أما النعاج فقد قصد بها مستعمراتها في الشمال الأفريقي، ومن بينها ليبيا ، بينما يقول في موضع آخر :

إذا فارق الليث الهصور عرينه أيحفظه ذئب ولو كان ضاريا[٣]

وفي تكراره دلالة واضحة على أنه من أبرز الرموز التي استخدمها رفيق واستدعاها من عالم الطبيعة، أما رموزه التاريخية وشخصياته المستوحاة من القصص الشعبي فهي كثيرة في ديوانه، واستخدام الشاعر لها كان أجدى من استخدامه للأساطير التي تحكي عن آلهة اليونان أو معبودات الهنود والفراعنة، فاللجوء إلى القصص الشعبي أو القصص العربية القديمة أو القصص التي تجري على ألسنة الكائنات الطبيعية الحيوانية منها والنباتية، أو استخدام الشخصيات التاريخية، يقوي من أثر النبض الشعري في وجدان المتلقي لتناسبها مع أذواقنا وثقافتنا وديننا، أما اللجوء إلى الأساطير التي تتعلق بآلهة ومعبودات الشعوب الأخرى لا يتناسب مع أذواقنا وثقافتنا، كما أن فيه مساساً بالناحية العقائدية، وشخصيتنا المسلمة بمنأى عن التجارب التي تستهين بالذات العليا[٤]، ومن أهم هذه الرموز "رمز هبل"؛ وهبل من أكبر الأصنام التي كانت تعبدها قريش وتتضرع إليها، أطاح بها المسلمون يوم الفتح المبين – فتح مكة- وقد كان لسقوطه أثر عميق في نفوس المسلمين وقد اتخذه الشاعر رمزاً لسقوط إيطاليا المتجبرة على أيدي المجاهدين الوطنيين، مستفتحاً قصيدته بقول الرسول الكريم –صلى الله عليه وسلم- للمشركين: "الله أعلى وأجل" حيث قال:

---

[١] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص ٥٨.

[٢] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص ١٥.

[٣] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الأولى والثانية ، ص ٨٢.

[٤] – ينظر صابر عبدالدائم ، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث دراسات وقضايا، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط١، ١٩٩٠ ، ص ٤٠.

الله أعلى وأجـل أبشر فقد خرّ هبل!
وطاح ، للحضيض ، في أسوء حال ، واختبل!
وتلك عقبى من بغـى وذاك ، خيم من سفل!
لا يترك الله سـدى عبداً عن العدل عدل!
لابد من عقابــه يوماً ، وإن طال الأجل!
فلا تظن أنــه يهمله إذا مهـل
فاصبر ولا تعجل ، ففي مستقبل الدهر ، عجل![1]

ولم يقف رفيق عند هذا الحد بل عمق صورته الرمزية وأكدها أكثر في هذه القصيدة، باستخدام الأسلوب القصصي على ألسنة الحيوانات، فأعطى بذلك بعداً إيحائياً آخر لرموزه حين قال:

وبعد فاسمع حكمة جاءت على شكل مثل!
حكاية القرد الذي كان استبد في جبل
وعاث فيه ، بالفسـاد والخراب والفشل
واتخذ الأعوان من ثعالب ذات حيل
ومن كلاب ما لها سوى الخضوع من عمل
ومن ذئاب في ثياب الشـاة أو جلد الحمل
فأهلك الحرث مع النسـل وحتى من نسل!
ولم يصغ سمعا إلى نصيحة ولا عذل!
يغريه خنزير كبير جاء من إحدى الدول![2]

حيث صور المتآمرين في وطنه من ساسة ووزراء وقادة في صورة "قرد" له أعوان من الثعالب الماكرة والكلاب والذئاب الشرسة التي بدت في جلد حملان وديعة، وقد تحكموا في مصير البلاد يعيثون فيها بالخراب والفساد من غير وجه حق يغريهم في استبدادهم خنزير من خارج البلاد ويرمز إلى إيطاليا التي تحميهم

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص ٢٠٧.
[2] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص ٢٠٨.

وتقدم لهم العون ليتمادوا في فعلهم، ورغم بساطة "الصورة الرمزية في هذه القصيدة وخلوها من التعقيد، لكنها قوية التعبير، عميقة المغزى والدلالة"[1].

وإذا اتجهنا إلى رموز رفيق المستوحاة من الموروث الشعبي تطالعنا قصيدته "الجثامة" التي مطلعها:

متى تزول هذه (الجثامة)!
فقد أطالت مدة الإقامة
فهي، على النفس كالغمامة
ثقيلة، أرسخ من رخامة!

ورأسها أحمق من نعامة![2]

والجثامة حالة تعتري الإنسان أثناء النوم فتجعله لا يحس بما حوله، ولا يستطيع الحركة أو الكلام إلا همساً، وقد رمز بها الشاعر لحال الوطن تحت سيطرة الإدارة البريطانية والفرنسية، وما يعانيه الشعب من الضيق والتدهور في الأوضاع، ولا يسمح له بالتعبير عن نفسه إلا همساً. ومواءمة الشاعر بين الحالة النفسية التي يعانيها الإنسان بسبب الجثامة وما يعانيه من ضيق وضجر بسبب ما يرتكب بحقه على يد المستعمر دليل على تفوق الشاعر في هذا النوع من التصوير، ومن ذلك أيضاً قوله:

آلة ملفقه كلها من الخشب!
ذنب رأسها ومن رأسها إلى الذنب!
جسد جامد، فلا يرتجى لذى أرب!
فهي كالطبل، جوفها، فارغ، سوى صخب!
لعبة يحركها، لولب من ذهب!
إن تحركت نكصت رأسها على عقب! [3]

ويواصل رفيق حملته على العملاء من أصحاب المراتب والرتب في عهد الإدارة البريطانية كأعضاء المجلس البلدي ومجلس الشيوخ والوزراء وغيرهم

---

[1] – رمضان صالح الشريقي ، الصورة الفنية في شعر أحمد رفيق المهدوي ، مرجع سابق ، ص ١٢٣.

[2] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص ٢٠٥.

[3] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص ١٦٠.

مصـوراً إيـاهم فـي صـورة دمـى جامـدة تحركهـا الإدارة لخدمـة أغراضـها دون اعتراض، في حين يصورهم تارة أخرى في صورة تماثيل جامدة كما في قصيدته "دخن عليها تنجلي" حين قال بإسلوبه الهزلي:

ومن التماثيل التي صارت مرد الإستشارة
من لا يميز ما هـــي (التكري) وما بعر الحمارة
قالوا لهم ، أنتم أقانيـــم السياسة والحضارة!
أنتم عناوين الفلاحـــة والصناعة والتجارة!
أنتم (أساطين) التمـــدن والدعائم للعمارة![1]

حيث استطاع رفيق بمهارة المبدع أن يصور مدى جهلهم وعقولهم الخاوية التي لا يرتجى منها خيراً، كما لا يرتجى من بطيخة فاسدة، وإن كانوا يتقلدون مناصب عليا في الدولة تصل حد الوزارة، ولعل قصيدة رفيق "وصف بطيخة" خير دليل على ذلك.

ومن خلال ما سبق نستنتج أن رفيقاً اعتمد على الرمز كثيراً في تشكيل صوره الشعرية، إلا أن الصورة الرمزية عنده جاءت بسيطة ساذجة خالية من كل غموض، فلا يجد القارئ صعوبة في فهمها وتحليلها، في الوقت الذي كان على الرمز أن يكون "معيناً لا ينضب من الغموض والإيحاء بل التناقض كذلك"[2].

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص ٨٥.

[2] – محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٣٦.

المبحث الثاني

البنية القصصية

المتأمل في شعر أحمد رفيق المهدوي يلحظ نمطاً آخر من أنماط بُنية القصيدة، إذ نجده يستخدم البناء القصصي الدرامي في كثير من قصائده، التي تظهر بشكل مكتمل الوضوح والنضج في قصيدته (قصة غيث الصغير).

هذه القصيدة تتحقق فيها جميع عناصر القصة بمفهومها الحديث، من زمان ومكان وحدث وحوار وشخصيات، تدور أحداث القصة في مكان يسمى (ملجأ المقرون)*، وبطلها طفل صغير لم يتجاوز عمره الزمني سن التاسعة، وإن كان عمره العقلي يفوق ذلك بكثير – على غير العادة - ** فقد كان هذا الطفل يعيش في كنف أسرة ميسورة الحال تتألف من: أب وأم وخمسة أطفال، عاشوا لا يعرفون كدراً في هذه الحياة حتى داهمتهم قوات الاستعمار الإيطالي، فقضت على رجال الحي وفرت النسوة يحملن اليتامى هائمين في الصحراء، ومنهم غيث وإخوته، فكانوا عُرضةً للجوع والعطش وفتك السباع، فما أن دخل غيث وإخوته غاراً ليحتموا فيه حتى هجمت عليهم ضبع فافترست منهم طفلين وفي لحظة صارا عظاماً، وتردى ثالث في هوة، بينما تهيم الأم ورضيعها في دياجير الظلام، فلا ينجو منهم أحد سوى " غيث " فيؤخذ للملجأ وهناك يتقابل مع " دولة الوالي " أثناء زيارته للملجأ، حيث يأتيه إعجاباً به يسأله عن اسمه، وبعد حديث طويل بينهما يقرر الوالي منحه مبلغاً مالياً، ويسأله عن سبل إنفاقه، وهنا يصَرح الطفل غيث بما يعتمل في نفسه من رغبة في الأخذ بثأر الوطن وقتل قتلة والده وأهله، فيصدم الوالي بهذه الجرأة، ويأمر أتباعه بدس السم للطفل في الطعام، ويُقتَل الطفل وهو ينادي الانتقام، الانتقام.

اتخذ رفيق من شخصية "اليتيم غيث" رمزاً للبطولة الليبية يصوغ من خلاله مأساة الشعب في فترة الاحتلال، وما لقاه من قتل وتشريد واعتقال، ليكشف به حقيقة ما يدور في المعتقلات من تنكيل واضطهاد وموت على كل صنف.

وهذه الشخصية هي الشخصية المحورية في القصة، لذا رسمها الشاعر بعناية وصورها بدقة، وظل يتابع نموها. فلم يقف طويلاً عند بقية الشخصيات، وبالرغم من اختلافي مع الشاعر في المبالغة في تصوير مصير بعض هذه الشخصيات

---

* – وهو مبنى أقامته القوات الإيطالية للناس الذين فقدوا ذويهم.

* * – من عادة الكتاب أن يجعلوا أبطال قصصهم رجالاً مكتملي النضج، أي في مقتبل العمر أو شيوخ وليس أطفالاً.

والمواقف، فإنني أرى في اختياره لاسم " غيث " تطابقاً مع المعنى الرمزي الذي نسجت عليه هذه القصة، فغيث في المنظور اللغوي يرمز للخير والاستمرار وعدم الانقطاع، وهو في القصة يحقق بسلوكياته وصفاته مثالاً للشخصية المعول عليها لتحقيق آمال الوطن بتحريره والثأر له، وبذلك يتطابق المعنى الإيحائي لاسم غيث مع الواقع السلوكي لشخصيته، ولعل هذا ما نبه إليه هنري جيمس في قوله: " ماذا تكون الشخصية إذا لم تكن تحديداً للعمل؟ وما هو العمل إذا لم يكن رسماً للشخصية؟ وما هي اللوحة أو الرواية إن لم تكن وصفاً للطبائع الإنسانية"[١].

أما زمن الأحداث فهو فترة الاستعمار الإيطالي، بينما زمن القصة فهو صانعها ومكون نسيجها الفني "الزمن بوحداته الثلاث "الماضي – الحاضر – المستقبل، وبما أن الأفعال وعاء الزمن، وهما متلازمان، فلا وجود للأفعال إذن بدون زمن.

وإذا حاولنا إحصاء هذه الأفعال في القصة نجد أن: الأفعال الماضية (١١٦)، والأفعال المضارعة (٤٨)، والأفعال المستقبلية (الأمر) (٧ أفعال)، من واقع هذا الإحصاء تبدو سيطرة الفعل الماضي على الزمن في القصة، وهذا طبيعي لأن القصة تسرد أحداثاً ماضية.

ومن الجدير بالملاحظة أن لرفيق في قصته بعض الظواهر الأسلوبية التي تفصح عنها لغته ويشي بها معجمه أهمها:

١- استيحاء الأسلوب القرآني ومن ذلك قوله:

رب شكوى جعلت نار الأسى نار إبراهيم برداً وسلاماً[٢]

وذلك تأثراً بقوله تعالى:{ قلنا يا نار كوني برداً وسلاماً على إبراهيم }[٣]

٢-التأثر بالمعجم اللغوي التراثي ومن ذلك عباراته:

فارس الخيل غياث المحتمى مكرم الضيف كفيلاً للأيامى [٤]

---

[١] – نقلاً عن حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران، الدار العربية للكتاب، تونس– ليبيا، ط٣، ١٩٧٧، ص٨٤–٨٥.

[٢] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص١١.

[٣] – سورة الأنبياء، آية ٩٦..

[٤] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة، ص١١.

– فهو رأس القوم رأيا وهدى شيخهم عقلاً وإن كان غلاماً [1]

- كالرديني قواما[2]

٣-تكرار بعض الأفعال تكراراً ملحوظاً مثل الفعل (رأى) فقد كرره الشاعر كثيراً ولكن في مواقف مختلفة منها قوله:

و رأى الأبطال أن الموت لا شك فيه فتلقوه زؤاما

وهنا أجهش غيث ناحباً إذ رأى دمعي كالغيث رهاما[3]

٤-استخدامه للكلمة العامية (فتُ) بمعنى صرتُ في قوله:

خلفتني، وهي لا تعلم، هل خلفها أتبع، أم (فُتُّ) أماما؟ [4]

٥-إقتحام الشاعر للحوار بالشرح والتفسير والتعليق في بعض الأبيات مما قلل من حرارة التنامي الدرامي، أو تدخله بأدوات الربط مثل حروف العطف وغيرها ومن ذلك قوله وهو يصف لقاءه مع بطله:

لم أكن أحسب أني باعث منه حزناً ، كان في السر مقاما

كتم العبرة، إلا نبرة عرضت في الصدر عاقته الكلاما

جاشت النفس بحزن مثلما جالت الدمعة، في الجفن انسجاما

وانثنى مبتسما حزناً، وما أقبح الحزن إذا لاح ابتساما[5]

ومن المواقف الحوارية الجيدة التي أراد الشاعر أن يعرض من خلالها فكرة الانتقام، الحوار الذي دار بين غيث والوالي الإيطالي في قوله:

قال: خذ يا غيث، هذي مائة لك. لا تسرف، وكن فيها قواماً

قال: يا مولاي سمعاً إنني سوف أبقيها، وإن كانت حطاماً

لا أرى المال، إذا لم اكتسب منه ذكراً حسناً، إلا حراماً

قال: ما تصنع يا غيث؟ بها قل لي الحق، ولا تخشى ملاماً

قال غيث، وبدا الجد على وجهه، يشبه ليثاً أو قطاماً[1]

---

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص١٠.

[2] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص١٠.

[3] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة، ص١٢–١٣ .

[4] ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة، ص١٤.

[5] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ص١١.

البيت الأخير من تدخل الشاعر غير المحمود.

ومن نافلة القول إن رفيقاً في بنائه لهذه القصة كان متأثراً جداً برواد المدرسة الكلاسيكية، وحاول تقليدهم والنسج على منوالهم في طريقة صياغته، وقد وجدت أثناء دراستي لهذه القصيدة تشابهاً بينها وبين قصيدة معروف الرصافي (الأرملة المرضعة)، فالقصيدتان تجمعهما أكثر من رابطة فنية، وإن اختلفتا في الهدف الذي قيلتا من أجله.

١ ـ بادئ ذي بدء لابد من الإشارة إلى أن كلا القصيدتين يتناول " اليتيم " لكن الرصافي أفرغها في قالب اجتماعي، حين صور مأساة أرملة لا تملك من حطام الدنيا شيئاً، تحمل وليدتها على صدرها، وهي تشكو ربها وتتضرع إليه، بأن يتولى هذه اليتيمة برحمته:

لقيتها يا ليتني ما كنت ألقاها تمشي وقد أثقل الإملاق ممشاها
تمشي وتحمل باليسرى وليدتها حملاً على الصدر مدعوماً بيمناها
وقد قمطتها بأهدام ممزقة في العين منشرها سمح ومطواها
تقول يارب لا تترك بلا لبن هذي الرضيعة وارحمني وإياها
ما تضع الأم في تربيب طفلتها إن مسها الضر حتى جف ثدياها[٢]

بينما يتناولها رفيق في قالب سياسي حيث يختزل مأساة الشعب الليبي الذي ذاق الويلات على يد المستعمر في صورة " اليتيم غيث " والمصير الذي آلت إليه أسرته.

٢ ـ اعتمد كلا الشاعرين على التصوير الأمين الذي يهدف إلى إثارة المتلقي، وكأن الحدث مجسّدٌ أمامه بكل تفاصيله، وقصيدة الرصافي كلها تعبر عن هذا المعنى، بينما قصيدة رفيق لا يظهر فيها هذا واضحاً إلا في قوله:

بينما الحي رقود، إذ علت صرخة تنذر بالشر النياما
ثارت الأطفال من مضاجعها تملأ الرحب صياحاً وزحاما
رجت الأرض، صهيلاً مفزعاً ورغاء، ونباحاً، وخصاما
لبسوا ثوب الدجى، أيدي سبا يخبطون البيد، في البر انهزاما
تركوا الأثقال، والمال، وما خف حملاً، والمطايا، والخياما[١]

---

[١] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة، ص١٥.

[٢] – ديوان معروف الرصافي،المجلد الأول ، دار العودة ، بيروت ، (ب.ط)، ١٩٧٢، ص ٣٥.

٣-الصبغة الحزينة هي القاسم المشترك بين القصيدتين حيث اعتمد الشاعران من خلال تصويرهما للحدث على إثارة العاطفة، وذلك باللجوء إلى الصور المؤثرة التي تثير مشاعر الشفقة والحزن في نفس المتلقي، وإن كان الرصافي أكثر ميلاً إلى هذا التصوير ومنها قوله:

يكاد ينقد قلبي حين أنظرها تبكي وتفتح لي من جوعها فاها
تبكي وتشكو من داء ألم بها ولست أفهم عنها كنه شكواها
قد فاتها النطق كالعجما أرحمها ولست أعلم أن السقم آذاها
ويح ابنتي إن ريب الدهر روعها بالفقر واليتم واهاً منها واها
كانت مصيبتها بالفقر واحدة وموت والدها باليتم ثناها [٢]

وعلى عكسه رفيق فهو ليس دائماً قادراً على إظهار الحسرة واللوعة، حتى عندما يعمد إلى ذلك، وهذا ما جعل بعض النقاد يتحامل عليه ويوجه له النقد* والأبيات سالفة الذكر (بينما الحي) أكبر دليل على ذلك، فهو فيها واصفٌ أكثر من كونه مصور، إلا أن لرفيق بعض الأبيات التي تحررت فيها نفسه من سيطرة العقل الواعي، ومنها قوله في تصوير المصير المأساوي الذي آل إليه أخوة غيث وأمه التي حينما تقرؤها تشعر وكأنك تشاطرهم المأساة.

أما نقاط الاختلاف فهي كثيرة أبرزها ما يلي:

نوع الصياغة أو الحوار: الرصافي يروي قصته بنفسه ولا يعطي فرصة للشخصيات بأن تتحاور، بينما رفيق يترك للأشخاص حرية التحاور فيما بينهم مع تدخل للشاعر بين حين وآخر.

١- نهاية القصة: جعل الرصافي نهاية قصته نهاية وعظية تحث الناس على مشاركة الفقراء واليتامى مصيبتهم، ولعل السبب في ذلك راجع للهدف الاجتماعي الذي قيلت من أجله. أما رفيق فختمها بتصوير مصير اليتيم وهو يصارع الموت بعد أن دس له السم في الطعام، والسبب في هذه النهاية راجع للقالب الرمزي الذي قيلت فيه.

---

[١] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي – الفترة الثالثة، ص١٢.

[٢] – ديوان معروف الرصافي ، المجلد الأول ، مرجع سابق ، ص ٣٥.

* – وعلى رأسهم خليفة التليسي، في كتابه رفيق شاعر الوطن،في نقده لقصيدة " رأس الهلال " .

ومن الجدير بالذكر أن قصيدة رفيق رغم الحس الدرامي الذي يربط نسيجها في حاجة إلى الصور المكثفة، ولو استطاع الشاعر أن ينوع من أدواته ويوظفها في تشكيل قصائده، لتوفرت له كل مقومات الشعر الناضج، ولعل عذره في ذلك أنه لم يتعمد إنشاء قصص شعرية، ولكن الصياغة اللغوية لبعض قصائده أعطتها الحس القصصي، بدليل أن بقية هذه القصص جاءت قاصرة عن الإجادة، فلم تبلغ المستوى الذي وصلت إليه هذه القصيدة، فهي للحكاية أو النكتة أقرب منها إلى القصة الشعرية فلا تجد فيها أي معنى فني أو صورة لطيفة ترقى بها إلى المستوى المطلوب مثل قصصه (تأخير العيد)، و (تقديم المولد) ، و(سرقت دراهمي)، و(حكاية المرج)...الخ، كما أنها تعبر عن أفكار ساذجة هذا إذا ما استثنينا قصصه في الغزل الغلماني.

الفصل الرابع:

الموسيقا الشعرية

مقدمة عن الموسيقا الشعرية:

تمثل الموسيقا مكوناً أساسياً في الشعر، شأنها شأن الخيال والألفاظ والعبارات، وقد أكد ذلك أقوال اللغويين والنقاد حيث ورد في لسان العرب بأن "الشعر هو منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية."[١]

أما جابر عصفور فيرى أن الشعر يتألف من "كلمات تنتظم فيما بينها انتظاماً مخصوصاً، تبعاً لتعاقب الحركة والسكون، مما يصنع للشعر وزنه المتميز وإيقاعه الخاص"[٢] بينما عبدالعزيز عتيق يقول "موسيقا الشعر متمثلة في أوزانه وقوافيه وهي سمته الواضحة التي لا غموض فيها ولا إبهام، وهي التي تضيف إلى الكلمات حياة فوق حياتها، وهي تصل بمعاني الشعر إلى قلوبنا بمجرد سماعه، وكل هذا مما يثير فينا الرغبة في قراءته وإنشاده وترديد هذا الإنشاد."[٣]

وبذلك ندرك أن موسيقا الشعر لا تنحصر فقط في نظام المقاطع و الحركات والسكنات الذي يتكرر من بيت لآخر، بل تتعدى ذلك إلى وقع الأصوات وما توحيه بذاتها أو بترددها على نحو معين، ومن خلال ما سبق نستطيع أن نقسم الموسيقا في الشعر إلى قسمين أساسين هما :

أ- الموسيقا الظاهرة: أو ما اصطلح على تسميتها بالموسيقا الخارجية وتمثلها تلك النغمة التي تلائم بين اللغة وأصواتها المتوافقة؛و بين إيقاع عام يضبط الحركة والصوت فيها (الوزن والقافية).

ب- الموسيقا الداخلية: وتشمل التناغم والجرس الصوتي والتناسب القائم بين الكلمات والحروف داخل التركيب الشعري، "وإذا كان العروض يحكم الأولى فإن الثانية تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظم المجردين."[٤]

وكلا القسمين يتآلفان مع بعضهما ليكونا الإيقاع الموسيقي العام للقصيدة .

---

[١]–ابن منظور، لسان العرب، مادة (شعر)، المجلد الثامن، مرجع سابق، ص٨٩ .

[٢] – جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار الثقافة والتراث، القاهرة، (ب.ط)، ١٩٧٧، ص ٣٦٧.

[٣] – عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط٢ ، ١٩٧٢ ، ص ١٧١ .

[٤] – محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨، ص ٣٦٢.

الشاعر أحمد رفيق المهدوي استطاع أن يوظف هذين القسمين في شعره بكل براعة، وأن يختار الألفاظ المناسبة للحالة النفسية التي يعيشها ويريد التعبير عنها، كما وفق في استخدامه بعض الأساليب البلاغية التي كان لها الأثر العميق في تجسيد الموسيقا الداخلية، وفي هذه المقدمة ستتناول بعضاً منها متمثلاً في:

الجناس :

الجناس أو المجانس في الجذر اللغوي المشاكل، يقال: هذا يجانس هذا أي يشاكله[١]، أما في الاصطلاح الجناس هو "تشابه اللفظتين في النطق مع اختلافها في المعنى"[٢]، ولا يشترط فيه أن يكون في جميع الحروف بل يكتفي أن يكون في أغلبها، وهو من المحسنات اللفظية التي وردت كثيراً في شعر أحمد رفيق المهدوي فكان لورودها أثر على الإيقاع الموسيقى ومن أمثلة ذلك قوله:

ياحسنها ، ساقية ، جارية كأنها جارية، ساقية[٣]

حيث جاء الجناس بين (جارية ، جارية)،و(ساقية ،ساقية) وهو جناس تام للتماثل اللفظين في جميع الحروف لكن المعنى مختلف فكلمة جارية الأولى تعني منسابة في مجاريها، بينما جارية الثانية تعني المرأة المملوكة، كذلك جناس بين ساقية الأولى و ساقية الثانية ، فالأولى عين الماء ،والثانية بمعنى المرأة التي تسقي القوم ، وقد يكون الجناس ناقصاً كما في قوله:

قفا، نبتسم جاد الحبيب فهناني له الشكر حياني، بشعر وأحياني[٤]

فالجناس هنا بين لفظتي (حياني ، أحياني) الأولى تعني التحية والثانية تعني الحياة أو الأحياء وهو جناس ناقص لعدم تماثل اللفظتين في كل الحروف، وقد زاد هذا الجناس التوافق الصوتي نغمة موسيقية عذبه إضافة إلى تكرار صوتي (النون والياء) ثلاث مرات في البيت (هناني ، أحياني ، حياني) أما قوله :

---

[١] – ينظر خليفة محمد التليسي، النفيس من كنوز القواميس، ج١، مرجع سابق ، ص٣٨٤ .

[٢] – محمد رمضان الجربي، البلاغة التطبيقية دراسة تحليلية لعلم البديع ، منشورات ELGA ، مالطا ، ط١، ٢٠٠١ ، ص ١٥٢.

[٣] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة ، ص ٥٥ .

[٤] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص ٢٢ .

ويا وطني، نبا بي، عنك، حب وأحياناً يكون الحب صدا

وقد يأتي الغيور بما يراه خلا، من جوى، للعقل ضدا[1]

حيث جاء الجناس بين كلمتي (صدّا ، ضدا) الأولى جاءت من الفعل صدّ، يصد، صداً، والثانية من الضد الذي هو عكس الشيء.

وبذلك استطاع أن يسبك من الألفاظ المتشابهة إيقاعاً تناغمياً جذاباً يدل على طول باعه في هذا الفن .

- التصريع :

وهو من المحسنات اللفظية ويعني استواء آخر جزء في الصدر وآخر جزء في العجز، في الوزن والإعراب والتقفية ويكثر في الشعر خاصة أول القصائد[2]، وقد استخدمه رفيق كثيراً ومن أمثلته قوله:

لن يقتلوا روح الشباب لا بالسجون ولا العذاب[3]

فالتصريع في هذا البيت جاء بين لفظي (الشباب ، العذاب) حيث تناسقتا نغمة ورنة وقافية مع بعضهما مما ولد جرساً موسيقياً متميزاً في البيت ومثله أيضاً قوله:

لنا، في ساحل البحر، لقاء ساعة العصر

نخوض الماء، أو نجري على الشاطئ، ولا ندري

بأنا، للهوى، نحبو وإلاّ أننا صحب[4]

حيث جاء الجرس الموسيقي ناعماً ومتجدداً بتجدد التصريع في كل بيت كما زاد تنوع القافية في الأبيات من السلاسة والسهولة ما أضفى مسحة جمالية زادت المعنى قوة وجمالاً تدل على خبرة الشاعر في حسن استغلاله لهذا النوع من المحسنات.

---

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة ، ص٥٤ .

[2] – ينظر مختار عطية ، علم البديع ودلالات الاعتراض في شعر البحتري دراسة بلاغية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ،(ب.ط) ٢٠٠٤ ، ص ١٢٦.

[3] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص ٢١٩

[4]– ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص ٢١٣ .

- السجع :

في الجذر اللغوي الكلام المقفى أو هو موالاة الكلام على روي واحد. وسجع الحمام، يسجع، سجعاً، إذا تردد صوته.[1]

أما اصطلاحاً: "اتفاق الفواصل في الحروف أو الأوزان أو فيهما معاً"[2]، وهو قليل في الشعر خاصة في شعر أحمد رفيق ومن أمثلته قوله:

يابهجة ناظري، ونفسي وملهمي الشعر والتغني
مالك يا سيدي، وروحي غضبت، ماذا رأيت، مني
غرك قول الحسود، لما قال: بإنّي كذا وأنـّي[3]

حيث جاء السجع بين الألفاظ (ناظري ، نفسي ، ملهمي ، التغني) وبين (سيدي ، روحي ، مني ، إني ، إني) وبين (غضبت ، رأيت) مما أكسب الأبيات رنة موسيقية واضحة زادت من إيقاعها عذوبةً وتجانساً ومنه أيضاً قوله :

جمالك في عيني، وصيتك في فمي وصوتك في أذني، وكلك ماليه[4]

فالكلمات (عيني ، فمي ، أذني) و (جمالك ، صيتك ، صوتك ، كلك) جاءت المجموعة الأولى مسجوعة بالأصوات الأنفية (الميم والنون) إضافة إلى حرف الروي الياء الساكنة ومعلوم ما لهذه الأصوات من الخفة والسهولة في النطق فلا تلتزم جهداً في النطق بجانب مالها من طاقة نغمية وغنائية غير محددة تتناسب مع حالة الشجن الهادى الذي يسود الأبيات، أما المجموعة الثانية (جمالك ، صيتك ، صوتك ، كلك) سجعت بصوت الكاف الذي تردد في البيت أربع مرات مما أكسب البيت لوناً من الموسيقى تستريح إليها الأذن. وتقبل عليها فيزيد هذا التردد جمالاً

---

[1] – ينظر خليفة محمد التليسي، النفيس من كنوز القواميس، مرجع سابق، ج ٢، ص٩٩٩ .

[2] –مختار عطية، علم البديع ودلالات الإعتراض في شعر البحتري، مرجع سابق، ص ١٢٣ .

[3] ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص ١٠٠–١٠١.

[4] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص ١٣٦ .

وحسناً، كما لا ننسى دور التكرار في خلق نغمة موسيقية داخل الأبيات تزيد من تقوية الرنة التناغمية الموجودة في الوزن والقافية، وسبق أن تحدثنا عنه في المبحث السابق، ونكتفي بهذا العرض للموسيقا الداخلية لننتقل إلى الحديث عن الموسيقا الخارجية بعنصريها الوزن والقافية وعلاقتهما بالإيقاع الموسيقي في الوريقات التالية نبدأها بالحديث عن الوزن وعلاقته بالإيقاع الموسيقى.

المبحث الأول

الوزن والإيقاع الشــعري

بادئ ذي بدء يتم التعرف على معنى الوزن والإيقاع عند النقاد حيث تعددت آراؤهم في تحديد مفهوم الوزن؛ فهو عند ابن رشيق القيرواني "أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيباً في التقفية لا في الوزن".[١]

أما جابر عصفور فيرى أن "الوزن الشعري ينبع من تآلف الكلمات في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية."[٢]، بينما يعرفه رمضان الصباغ بقوله "هو مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت وهو الوحدة الموسيقية في القصيدة العربية، كما أن لكلمات القافية صلة بموسيقى البيت ،وتكرارها يزيد من وحدة النغم".[٣]

أما الإيقاع الموسيقي فينشأ عنده من تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر، وهو توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء وعمق[٤]. بينما يعرفه أحمد أبو الفتوح بأنه :

عبارة عن تردد وحدة نغمية على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة وهذا التردد في الشعر العربي هو التفعيلة، ومن مجموع ترددها في البيت الواحد يتكون الوزن الشعري[٥]. ومما سبق نستشف مدى ارتباط الوزن الشعري بالإيقاع الموسيقي وتأثره به.

أنطلق من وضع هذا الجدول في دراستي للوزن والإيقاع الموسيقى عند أحمد رفيق المهدوي ، لرصد الأوزان التي استعملها الشاعر، وأقف من خلاله على نسبة شيوع البحور، مع محاولة التعليل من الناحية الفنية لسبب اتّكاء الشاعر على أوزان بعينها دون سواها، من خلال التمعن في طبيعة العلاقة الرابطة بين إيقاع البحور، وموضوع القصيدة من جهة، وإيقاعه وانفعال الشاعر من جهة

---

[١] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ج ١، ص ١٣٤.

[٢] – جابر أحمد عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، مرجع سابق، ص ٣٧٥ .

[٣] – رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية ، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع ، الإسكندرية ، ط١، ١٩٩٨ ، ص ١٨٦ .

[٤] – رمضان الصباغ ،في نقد الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١٨٦ .

[٥] –ينظرمحمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ٣٦٣ .

أخرى، بمعنى مدى توفيق الشاعر في تحقيق التوازن الدلالي بين بنية النص الإيقاعية، وبنيته الدلالية والشعورية. وللوقوف على نسبة استخدام أحمد رفيق لهذه الأوزان، يمكن أن أضع جميع قصائد رفيق الفصيحة في دارسة إحصائية كما هو مبين في الجدول التالي :

- جدول البحور الشعرية التي استخدمها رفيق:

الديوان	البحر	عدد القصائد	المجموع	النسبة المئوية
الفترات الأولى والثانية	الكامل	٥	٤٠	% ٢٠،٧٢٥
الفترة الثالثة		١٤		
الفترتان الرابعة والأخيرة		٢١		
كتاب وميض البارق الغربي		٠		
الفترتان الأولى والثانية	الرمل	٢	٢٦	% ١٣،٤٧١
الفترة الثالثة		١٢		
الفترتان الرابعة والأخيرة		٧		
كتاب وميض البارق الغربي		٥		
الفترتان الأولى والثانية	البسيط	٢	٢٣	% ١١،٩١٧
الفترة الثالثة		٨		
الفترتان الرابعة والأخيرة		١٣		
كتاب وميض البارق الغربي		٠		
الفترتان الأولى والثانية	الطويل	١	٢٢	% ١١،٣٩٨
الفترة الثالثة		٨		
الفترتان الرابعة والأخيرة		١٣		
كتاب وميض البارق الغربي		٠		
الفترتان الأولى والثانية	السريع	٠	١٥	% ٧،٧٧٢
الفترة الثالثة		٣		
الفترتان الرابعة والأخيرة		٨		
كتاب وميض البارق الغربي		٤		
الفترتان الأولى والثانية	الوافر	٣	١٣	% ٦،٧٣٥
الفترة الثالثة		٤		
الفترتان الرابعة والأخيرة		٦		
كتاب وميض البارق الغربي		٠		

الديوان	البحر	عدد القصائد	المجموع	النسبة المئوية
الفترات الأولى والثانية	المتقارب	٠	٩	٤،٦٦٣ %
الفترة الثالثة		٤		
الفترتان الرابعة والأخيرة		٥		
كتاب وميض البارق الغربي		٠		
الفترتان الأولى والثانية	الخفيف	٠	٧	٣،٦٢٦ %
الفترة الثالثة		٥		
الفترتان الرابعة والأخيرة		٢		
كتاب وميض البارق الغربي		٠		
الفترتان الأولى والثانية	الهزج	٠	٣	١،٥٥٤ %
الفترة الثالثة		٠		
الفترتان الرابعة والأخيرة		٢		
كتاب وميض البارق الغربي		١		
الفترتان الأولى والثانية	المجتث	٠	٢	١،٠٣٦ %
الفترة الثالثة		١		
الفترتان الرابعة والأخيرة		١		
كتاب وميض البارق الغربي		٠		
الفترتان الأولى والثانية	المتدارك	٠	١	٠،٥١٨ %
الفترة الثالثة		١		
الفترتان الرابعة والأخيرة		٠		
كتاب وميض البارق الغربي		٠		
الفترتان الأولى والثانية	المنسرح	٠	١	٠،٥١٨ %
الفترة الثالثة		١		
الفترتان الرابعة والأخيرة		٠		
كتاب وميض البارق الغربي		٠		

الديوان	البحر	عدد القصائد	المجموع	النسبة المئوية
الفترات الأولى والثانية	مجـزوء الكامل	١	١٢	٦،٢١٧ %
الفترة الثالثة		١		
الفترتان الرابعة والأخيرة		١٠		
كتاب وميض البارق الغربي		٠		
الفترتان الأولى والثانية	مجـزوء الرمل	٠	١٢	٦،٢١٧ %
الفترة الثالثة		٧		
الفترتان الرابعة والأخيرة		٥		
كتاب وميض البارق الغربي		٠		
الفترتان الأولى والثانية	المخلع	٠	٨	٤،١٤٥ %
الفترة الثالثة		٤		
الفترتان الرابعة والأخيرة		٤		
كتاب وميض البارق الغربي		٠		
الفترتان الأولى والثانية	مجـزوء الرجز	٠	٨	٤،١٤٥ %
الفترة الثالثة		١		
الفترتان الرابعة والأخيرة		٧		
كتاب وميض البارق الغربي		٠		
الفترتان الأولى والثانية	مجـزوء الوافر	٠	٣	١،٥٥٤ %
الفترة الثالثة		٢		
الفترتان الرابعة والأخيرة		١		
كتاب وميض البارق الغربي		٠		
الفترتان الأولى والثانية	مجـزوء الهزج	٠	٢	١،٠٣٦ %
الفترة الثالثة		١		
الفترتان الرابعة والأخيرة		١		
كتاب وميض البارق الغربي		٠		

الديوان	البحر	عدد القصائد	المجموع	النسبة المئوية
الفترتان الأولى والثانية	مجــزوء الخفيف	٠	١	٠،٥١٨ %
الفترة الثالثة		٠		
الفترتان الرابعة والأخيرة		١		
كتاب وميض البارق الغربي		٠		
الفترتان الأولى والثانية	مجــزوء المتدارك	١	١	٠،٥١٨ %
الفترة الثالثة		٠		
الفترتان الرابعة والأخيرة		٠		
كتاب وميض البارق الغربي		٠		

وبالنظر للجدول السابق نلاحظ المفارقة في نسبة استعمال أحمد رفيق للبحور الشعرية حيث جاء استعماله لها على النحو التالي:

١-في المرتبة الأولى البحور التي استخدمها الشاعر بكثرة في ديوانه مرتبة تنازلياً وهي بحر الكامل وجاء بنسبة (٢٠،٧٢٥ %) ومجزوئه بنسبة (٦،٢١٧%) يليه بحر الرمل يقدر بنسبة (١٣،٤٧١ %) ومجزوئه (٦،٢١٧ %) يليه البسيط بنسبة (١١،٩١٧%) ومخلعه بنسبة (٤،١٥٤%)، ثم الطويل بنسبة (١١،٣٩٨%) .

٢-في المرتبة الثانية البحور التي استعملها بدرجة متوسطة وهي بحر السريع وجاء بنسبة (٧،٧٧٢%)، يليه الوافر بنسبة (٦،٧٣٥%)، ومجزوئه بنسبة (١،٥٥٤%)، تم المتقارب يقدر بنسبة (٥،٦٦٣%)، وأخيراً بحر الخفيف بنسبة (١،٥٥٤%)، ومجزوئه بنسبة (٠،٥١٨%).

٣-في المرتبة الثالثة تقع البحور التي قل استخدامها وهي بحر الهزج وجاء بنسبة (١،٥٥٤%)، ومجزوئه كان بنسبة (١،٠٣٦%)، ثم المجتث بنسبة (١،٠٣٦%)، يليه المتدارك ومجزوئه والمنسرح بنسبة (٠،٥١٨%) لكل منهما .

٤-في المرتبة الأخيرة تقع البحور التي لم يستخدمها الشاعر مطلقاً في ديوانه وهي المديد والمضارع والمقتضب والرجز باستثناء مجزوء الرجز الذي جاء بنسبة (٤،١٥٤%) .

ومن الجدير بالذكر أن استخدام رفيق هذا جاء متمشياً مع استخدام الشاعر العربي لهذه الأوزان في مختلف العصور السابقة، وذلك من حيث كثرة دوران بحور بعينها في الأدب العربي، مقابل قلة بعضها الآخر أو إهماله مطلقاً، كما هو الحال في بحور الكامل والبسيط والطويل والخفيف التي تحتل المرتبة الأولى في ترددها، بينما تحتل بحور الوافر والمتقارب والمنسرح والسريع والرمل والهزج والمجتث والمديد المرتبة الثانية، أما المرتبة الأخيرة فتكون لبحور الرجز والمضارع والمقتضب والمتدارك، التي يصطلح البعض على تسميتها(بالبحور المهملة)لإهمال الشاعر لها وإدراكه التام لنواقصها الإيقاعية وقلة رصيدها من تجارب الشعراء واستعمالاتهم، ولاسيما الفحول من السلف، فهم قدوة الشعراء وأئمتهم في هذا الباب[1].

ومن أمثلة بحر الكامل قصيدة رفيق "فراق وشكوى " التي يقول فيها :

كادت تطير بأضلعي أشواقي	يوم الفراق فهل يكون تلافي؟
٠/٠/٠/ ٠//٠/// ٠//٠/٠/	٠/٠/// ٠//٠/// ٠//٠/٠/
متْفاعلن متفاعلن متْفاعلْ	متْفاعلن متفاعلن متفاعلْ
ودعته، والله يشهد أنني	ودعت راحة قلبي الخفاق!
٠/٠/// ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/	٠/٠/٠/ ٠//٠/// ٠//٠/٠/
متْفاعلن متْفاعلن متفاعلْ	متْفاعلن متفاعلن متْفاعلْ
يا راحلاً، بالصبر، لم يترك لنا	غير الحنين وزفرة المشتاق!
٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/	٠/٠/٠/ ٠//٠/// ٠//٠/٠/
متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن	متْفاعلن متفاعلن متْفاعلْ
ذكراك، مثل النار في أشواقنا	تزداد بالتحريك في الأحراق!
٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/	٠/٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/
متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن	متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلْ
ياراكباً متن الخضم لموجه	غضب يثور، كهائج الأشواق!

[1] – ينظر عمر خليفة بن إدريس ، البنية الإيقاعية في شعر البحتري دراسة تحليلية نقدية، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط١، ٢٠٠٣ ، ص ١٠٣.

/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ ٠//٠/// /٠//٠/٠ /٠//٠/٠ ٠//٠///

متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متفاعلن متْفاعلن متْفاعلْ

ماسرت إلاَ فوق مثل مدامعي تنهل، بين محاجر ومآقي

/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ ٠//٠/// /٠//٠/٠ ٠//٠/// ٠/٠///

متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متفاعلن متفاعلْ

لو كان قبل الموت يوم قيامه كان الفراق قيامة العشاق!

/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ ٠//٠/// /٠//٠/٠ ٠//٠/// ٠/٠/٠/

متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلْ

وا لهفتا للقلب بعدك ماله غير اللقاء من الصباية واقي

/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ ٠//٠/// /٠//٠/٠ ٠//٠/// ٠/٠///

متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متفاعلن متفاعلْ

إني لألقي من فراقك مثلما ألقي على وطني من الإشفاق!

/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ ٠//٠/// /٠//٠/٠ ٠//٠/// ٠/٠/٠/

متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلْ

وطني من الإيمان حبك، ليس لي منٌّ عليك وأنت ذو استحقاق

/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ ٠//٠/// /٠//٠/٠ ٠//٠/// ٠/٠/٠/

متفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلْ

لهفي عليك متى أراك منعما يحمي كريم حماك شعب راقي!

/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ ٠//٠/// /٠//٠/٠ ٠//٠/// ٠/٠/٠/

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلْ

ظلموك، باسم الدين، جهلاً مالهم علم، سوى التقليد والإغراق!

/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ ٠//٠/٠/ /٠//٠/٠ ٠//٠/٠/ ٠/٠/٠/

متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلْ

الدين، يبرأ من أمور خالفت حكم العقول وسالم الأذواق

/٠//٠/٠/ ٠//٠/// ٠//٠/٠/
متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن

الدين توحيد القلوب محبة
/٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠///
متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن

مابالنا سفها، جعلنا بيننا
/٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠///
متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن

جاء الممدن للوجود، مؤدباً
/٠//٠/٠/ ٠//٠/// ٠//٠///
متْفاعلن متفاعلن متفاعل

مادينا إلا الذي هو صادر
/٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠///
متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن

مالم يكن وحي، ولا هو سنة
/٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠///
متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن

نستحسن العادات وهي تضرنا
/٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠///
متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن

النفس، تألف كل ماعودتها
/٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠///
متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن

إن المضر، إذا استحال خليفة
/٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠///
متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن

/٠//٠/٠/ ٠//٠/// ٠//٠/٠/
متْفاعلن متفاعلن متْفاعلْ

وعبادة للواحد الخلاق
/٠//٠/// ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/
متفاعلن متْفاعلن متْفاعلْ

أديانناً، سببا لكل شقاق
/٠//٠/٠/ ٠//٠/// ٠//٠///
متْفاعلن متفاعلن متفاعلْ

ليتم حسن مكارم الأخلاق
/٠//٠/// ٠//٠/// ٠//٠/٠/
متفاعلن متفاعلن متْفاعلْ

من هديه، من فوق سبع طباق
/٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠///
متْفاعلن متْفاعلن متفاعلْ

فاحكم عليه، ببدعة ونفاق!
/٠//٠/٠/ ٠//٠/// ٠//٠///
متْفاعلن متفاعلن متفاعلْ

إن التعود كالسجية باقي
/٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠///
متْفاعلن متفاعلن متفاعلْ

حتى تروم السم كالترياق
/٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/
متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلْ

صار التنزه عنه غير مطاق!

٠//٠/٠/ ٠//٠/// ٠//٠///
متْفاعلن متفاعلن متفاعلن

قد يرهق الإنسان معتاد يرى
٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/
متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

أنظر إلى العادات في قوم، تجد
٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/
متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

لا شي كالأخلاق، معيار على
٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/
متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

العلم والأخلاق في شعب بلا
٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/
متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

أنظر إلى الأشجار قيمتها، بلا
٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠///
متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن

عصر التمدن والتجدد عصرنا
٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠///
متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن

هذا زمان الكهرباء، تنورت
٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠///
متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن

٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠/٠///
متْفاعلن متفاعلن متْفاعلْ

في تركه أدهى من الإرهاق!
٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠/٠/٠/
متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلْ

عنوان ما نهجوا من الأخلاق
٠//٠/٠/ ٠//٠/// ٠/٠/٠/
متْفاعلن متفاعلن متْفاعلْ

قدر السقوط أو المقام الراقي!
///٠// ٠//٠/// ٠/٠/٠/
متفاعلن متفاعلن متْفاعلْ

عمل، زخارف باطل زهاق
///٠// ٠//٠/// ٠/٠/٠/
متفاعلن متفاعلن متْفاعلْ

ثمر، تقل بكثرة الأوراق!
///٠// ٠//٠/// ٠/٠/٠/
متفاعلن متفاعلن متْفاعلْ

ذهبت عصور السيف والمزراق
///٠// ٠//٠/٠/ ٠/٠/٠/
متفاعلن متْفاعلن متْفاعلْ

فيه العقول كنورها البراق
٠//٠/٠/ ٠//٠/// ٠/٠/٠/
متْفاعلن متفاعلن متْفاعلْ

باحث بأسرار العقول عجائب ظهرت بفضل تفكر الحذاق

/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ ٠//٠/// ٠//٠/// ///٠// /٠/٠/

متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متْفاعلْ

ما الكهرباء، سوى وميض لاح من نور العقول ولا يزال الباقي

/٠//٠/٠ ///٠// /٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/// /٠/٠/

متْفاعلن مفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلْ

أنصت إلى (المذياع) ينقل راويا أخباره عن سائر الآفاق!

/٠//٠/٠ ///٠// /٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/// /٠/٠/

متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلْ

لايعرف التحريف، أحكى من صدى في مثل سرعة لمحة الأحداق

/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ ٠//٠/٠/ ٠//٠/// /٠/٠/

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلْ

تلك الكرامة، لا التي قصرت على رقص الجنون، وهزه الأعناق!

/٠//٠/٠ ///٠// ٠//٠/// ٠//٠/٠/ ///٠// /٠/٠/

متْفاعلن متفاعلن متفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلْ

روح العبادة محض إخلاص له بالشرع كل تطابق ووفاق

/٠//٠/٠ ///٠// /٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/// /٠/٠/

متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متفاعلْ

تلك العبادة في خشوع، لا التي يأتونها في ضجة ونهاق![1]

/٠//٠/٠ ///٠// /٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/// /٠/٠/

متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متفاعلْ

[1]– ديوان شاعر الوطن الكبير احمد رفيق المهدوي ،الفترة الثالثة، ص١٧.١٩.

من الجدير بالذكر أن رفيقاً عبر عن تجربته السابقة بإيقاع بحر الكامل لما لهذا البحر من قدرة على إبراز العواطف الإنسانية البسيطة؛ غير المعقدة كالغضب والفرح والحزن، ولما كانت عاطفة الشاعر فيها مضطربة يجاذبها الصراع النفسي؛ بين البقاء في الوطن الذي أحبه وملك كل جوانحه، راضياً بحياة الذل والمهانة على يد المستعمر، أو الرحيل وتجرع كأس الغربة في وطن ثان بحثاً عن حياة حرة كريمة، وفي ظل هذا الصراع المتأجج الذي لا يملك الشاعر معه نفسه تنفلت تفعيلة بحر الكامل من إيقاعيتها المنضبطة الصحيحة، لتتحول إلى تفعيلات أغلبها زاحفة كما في قوله:

وإذا أردنا أن نضع إحصائية للتفعيلات الزاحفة والصحيحة التي وردت في القصيدة، نجد التفعيلات الصحيحة شكلت (٣٢،٨٧٠٪)، بينما شكلت التفعيلات الزاحفة (٦٧،١٣٪)، والتعليل الفني لكثرة ورود التفعيلات الزاحفة في هذا النص راجع إلى أن الشاعر انغمر في صراعه النفسي الحاد وانفعاله الصاعد، الذي لا تستوعبه التفعيلة الصحيحة، ومن ثم فإن انفلات إحساس الشاعر أدى إلى انفلات البنية الإيقاعية من انتظامها الصحيح، ومع ذلك نجح الشاعر في توظيف بحر الكامل ليحمل تلك المشاعر المتأججة، وإيقاعه فيها لم يكن إيقاعاً شكلياً فحسب، بل هو إيقاع وجداني فني أيضاً تلاءم مع إحساس الشاعر، ولعل كثرة التفعيلات الزاحفة دليل على الانسجامية بين البنية الشعورية وبنيته الإيقاعية.

رأي رفيق في تجديد الوزن :

إلى جانب دعوة رفيق في تنويع القوافي وتعددها في القصيدة الواحدة دعا إلى التجديد في أوزان الشعر العربي، وإن كان مفهوم التجديد عنده يخالف ما دعت إليه مدرسة الديوان حين طالبت بتنويع الأوزان في القصيدة الواحدة، ويخالف أيضاً مادعت إليه مدرسة المهجر من نبذ الوزن مطلقاً[١]، لأن ذلك عنده "يذهب برونق القصيدة أو على الأقل يوجب الخلل لوحدتها، لا أقول من حيث المعنى بل من حيث الموسيقا ."[٢]

---

[١]– ينظر بدوي طبانة ،التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ،دار الثقافة،بيروت،(ب،ط) ،١٩٨٥،ص ٣١٤– ٣٢٠.

[٢] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الأولى والثانية ، ص ١٢ .

وبذلك يسجل رفيق خروجاً عن المدارس الحديثة فيما تدعو إليه كما أنه من جهة أخرى يوضح التجديد عنده، وحسب فهمه له حين يقول "نريد أن نتوسع في أوزان الشعر العربي التي عرفناها، بإحداث أوزان على نغمات الشعر أو غيره من الكلام المتزن – على رأي ابن رشيق – ونسميه شعراً وتقيده تلك النغمات بقيود أوسع من قيود (لمعت سيوفنا)، ويشترط أن يكون الكلام الموزون تابعاً للغة الفصحى والقواعد العربية الصحيحة ويكون عروضيو عصرنا موسيقيين بارعين يخترعون لنا عروضاً وقواعد نزن بها شعرنا بغير ميزاننا القديم."[1]

إذن فالتجديد في مفهوم رفيق يكون بنبذ الأوزان الخليلية القديمة واستحداث أوزان جديدة تتناسب مع هذا العصر ومتطلباته، كما تساعد الشعراء على الانطلاق بحرية للتعبير عن آرائهم وأفكارهم، ولعل ما يوضح هذا المفهوم قصيدة (قلب الشاعر والجمال)، التي نظمها على وزن جديد وطلب من الشعراء أن يتخذوها مثلاً . فقال مقدماً لهذا المثال ومخاطباً شاعر عصره:

"فإن رأيت قبوله عرضت غيره مما كان يجول في فكري ولا أجسر على إظهاره، وإلا جعلته بيضة الديك، ووزن هذا المثال من أبيات تركية بتصرف في زيادة نغماته الموسيقية، والاعتماد في وزنها على الطبع لا على ميزان معروف. أما القصيدة فعنوانها (قلب الشاعر والجمال)، ومطلعها:

كالنحلة، في الروض، تعبث بالنوار

لا يفتأ حيران كثير الجـــولان"[2]

ولكن دعوة رفيق هذه قوبلت بفتور شديد حيث مضى أكثر من عام عليها دون أن يصله أي رد مما دفعه إلى نشر مقالة أخرى سنة ١٩٣٨، وفي مجلة ليبيا المصورة تحت عنوان (طبل الحرب)، ضمنها ما كان من إهمال الأدباء لفكرته كما جدد فيها دعوته لهم بالتوسع في أوزان الشعر العربي، وباستحداث أوزان جديدة حيث قال: "فهل للأدباء أن يتفضلوا بمقابلة مقالتي السابقة بمقالتي اللاحقة

---

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الأولى والثانية، ص ١٩ .

[2] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الأولى والثانية ، ص ١٩ .

ويراجعوا الوزنين ويعطوا رأيهم فيها، وهل للشعراء أن يسمحوا لقرائحهم بنظم شيء على أحد الوزنين أو غيرهما حتى نحدث بالتدريج أوزاناً جديدة عديدة."[1]

وما الوزن الثاني إلا قصيدته (أما آن)، التي لخص فيها دعوته إلى التجديد في قوله:

أما آن للشعر أن يستقل ويخلص من ربقة القافية!
فقد طال، والله تقييده بتقليدنا الأعصر الخالية!
إلى م؟ نسير بوزن الخليل ونرسف في قيده العائق
وللشعر في كل لحن جميل مجال، من النغم الشائق!

إلى أن يقول :

فيا شاعر العصر جدد لنا من الوزن، غير الذي نعرف
ولا تخش، مرّ انتقاد الغلاة فسوف يؤيدك المنصف![2]

وفي هذه المرة أيضاً تقابل دعوته بالفتور الشديد من قبل الشعراء والأدباء فلا نصادف مثالاً يتعرض لهذه الدعوة ــ فيما عدا مقالتين ــ الأولى تعمد صاحبها ألا يذكر اسمه وذيل مقالته بالرمز (ق . ع).

وقد كان هذا الكاتب يعارض في لطف دعوة رفيق في التحرر من قيد القافية، لأن ذلك عنده يذهب بموسيقى الشعر، فيكون أقرب إلى النثر منه إلى الشعر حيث يقول: "لكنني أعارض السيد رفيق في نظره بأن يخلص الشعر من ربقة القافية لأنها شيء قديم ومن واجبات القديم الرقي والنهوض...، إن الشعر قوامه القافية إذ أنها تضاعف عذوبته وتزيده رنة موسيقية جذابة، بل هي وحدها تجعله يكتسب معنى الشاعرية تقريباً، فإذا تخلى عنها فهو بالنثر أشبه منه بالشعر"[3].

---

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الأولى والثانية ، ص ٢٣ .

[2] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص ٨٠ – ٨١ .

[3] – سالم الكبتي ، وميض البارق الغربي ، مرجع سابق ، ص ٧٩ .

أما عن التجديد في الأوزان فإن الكاتب يوافقه في دعوته في تأليف أوزان جديدة، لكنه يشترط في ذلك بأن: "نضبط أوزاننا الجديدة بقوانين أو تفعيلات تحرسها من سيل النسيان، وتجيرها من جور الزمان."[1]

أما المقالة الثانية فقد كتبها أحد أصدقاء الشاعر تحت عنوان (من أي بحر قد نظمت الشعر)، فأجابه الشاعر مازحاً (بحر أجاج).[2]

وبعد هذا الفتور الذي قابل به بعض الأدباء دعوته، والهجوم الذي شنه بعضهم الآخر عليه، آثر رفيق أن يعود إلى النظم على النهج التقليدي وأن يعدل عن هذه الفكرة .وقد رد عزيز أباظة أسباب هذه العوده إلى التحفظ الذي قُوبل به الشاعر، إلى أن "ثمة حواجز مركونة في طباعنا تدفعنا إلى أن نحمي أنفسنا من كل طارق مريب فيه خروج عن تقاليدنا وتراثنا التليد."[3]

أما الدكتور عمر الدسوقي فقد رد سبب هذه العودة إلى أن رفيق لم يكن مقتنعاً بهذه الدعوة قناعة تامة، إنما جاء بها رغبة في التقليد لدعاة هذا التجديد كحافظ والزهاوي، إلا أنه لم يجرؤ على ذلك ويبدو أن الأستاذ عمر الدسوقي هو نفسه غير مقتنع بهذا التجديد حينما قال "إن رفيق كان يشتاق إلى أن يتحلل من ربقة القافية إلى أن يجدد في الأوزان ويأتي بالشعر المرسل أو الشعر الحر كما أتى به غيره وخيراً فعل."[4]

أما الأستاذ الصيد أبو ديب فيرجع السبب في ذلك إلى خوف الشاعر من أن تضطرب منزلته الشعرية بين زملائه وهي عندهم من المكان الأسمى من الشعر

---

[1] – سالم الكبتي ، وميض البارق الغربي ، مرجع سابق ، ص ٨٠.

[2] – ينظر عبد المولى البغدادي ، أحمد رفيق المهدوي شاعر ليبيا في العصر الحديث ، مرجع سابق ، ص ٢٣٨ .

[3] – نقلاًعن ديوان رفيق شاعر الوطنية الليبية ، نشر محمد الصادق عفيفي ،ج ١، ص (ز) .

[4] – ديوان رفيق شاعر الوطنية الليبية،نشر محمد الصادق عفيفي ، ج١ ،ص ٧ .

الليبي الحديث، ويكون هدفاً لانتقاداتهم والهجوم عليه في هذا الجانب[1]، كما لا يخرج التليسي وعبدالمولى البغدادي على جملة هذه الأسباب.[2]

والرأي أنه لا الخشية من النقد ولا الحرص على المنزلة الشعرية قد أرجعا رفيق عن هذه الدعوة بعد أن جهر برأية وحرض الشعراء والأدباء على انتهاج مسلكه، إنما للفتور الذي قوبلت به هذه الدعوة، وإلى ما أبدي حولها من تحفظ يكاد يصل إلى درجة الرفض ومعلوم ما لهذا الرفض من آثار سلبية على نفسية الشاعر، كما يرجع ذلك إلى أن رفيقاً كان يهدف من خلال هذه الدعوة إلى تهيئة الأذهان لاستقبال المذاهب الجديدة ونموذج عملي للاقتداء.

ومن الجدير بالذكر أن رفيقاً لم يهجر هذه الفكرة – فكرة التجديد- مطلقاً بعد أن قوبلت بالرفض، بل ظل يحاول تطوير القصيدة العربية وذلك بالتصرف في شكلها التراثي والميل إلى الأوزان الخفيفة والإكثار من مجزوءات البحور الشعرية، إلى جانب التفنن في تغيير القوافي بين مقطع وآخر والتزامه ببعض الأشكال التي تقترب من الموشحات الأندلسية[3]، كما هو الحال في قصيدته جليانة التي مطلعها:

قف، بجليانة، إبان الأصيل وانظر الشمس، قبيل المغرب
وانظر، البحر، له لون السما! حين رق الجو، صفواً، راق ماء!
يتوالى الموج فيه، كلما صفقت جانبه، ريح عليل!
راح، يحكي راقصاً من طرب![4]

لكن رفيقاً الذي طالب بتخفيف قيود الشعر والتجديد في أوزانه وقوافيه لم يجرؤ على الخروج على أوزان الخليل خروجاً كاملاً، حتى عندما تأثر بوشّاحي الأندلس في فنهم الذي ابتكروه وإن جاراهم في أشكاله الخارجية فقط دون المساس ببحور

---

[1] – ينظر الصيد أبو ديب ، المدرسة الكلاسيكية في الشعر الليبي، مرجع سابق ، ص ٤٣٢ .

[2] – ينظر خليفة محمد التليسي ، رفيق شاعر الوطن ، مرجع سابق ، ص ٥٦ ، وينظر عبد المولى البغدادي ، أحمد رفيق المهدوي شاعر ليبيا في العصر الحديث ، مرجع سابق ، ص ٢٣٦ .

[3] – ينظر بو جمعة بو بعيو، موازنة بين شعراء المهجر الشمالي وجماعة أبوللو، مرجع سابق ، ص ٤١٤ .

[4] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة ، ص ٦٦ .

الخليل[1]، عدا القصيدتين اللتين عرضهما في دعوته للتجديد، أما فيما عداها فنجده يلتزم بالأوزان الخليلية، لأن تعدد الأوزان في القصيدة الواحدة ،أو نبذ الوزن مطلقاً يعد عند رفيق هدماً للقواعد الشعرية، وضياعاً لرونق القصيدة وإيقاعها الموسيقى، وقد أعلن عن رأيه هذا بصراحة في كتاباته النثرية والشعرية ولعل هذا يفسر سبب رفضه للشعر الحر والشعر المنثور كما يسميه البعض، وخير ما نستدل به على قولنا مقالته التي نشرها في ديوانه تحت عنوان "الوزن والقافية" حيث يقول فيها: "وأما ترك الوزن واستعمال الأوزان المتعددة في قصيدة واحدة كما نشاهد من بعض المجددين في (الرسالة)، وغيرها فذلك عندي يذهب برونق القصيدة وعلى الأقل يوجب الخلل لوحدتها، ولا أقول من حيث المعنى بل من حيث الموسيقية التي لا نجدها في غير الشعر العربي، والعجيب ممن يطالب بإلغاء الوزن والاكتفاء بالمعنى فهو لاشك لم يذق لذة النقرات الموسيقية الموزونة."[2]

أما إنتاجه الشعري فخير ما نستدل به قصيدته في رثاء صديقه أحمد الشارف حيث يقول:

صان القريض، فلم يسفسف فيه،مذ صار المجدد، منه، لغو سفاسف
فكأنه، كلم، يرص لغيرما معنى سوى هوس بعقل الراصف
من غير قافية، ولاوزن، ولا لفظ، ولا معنى،يروق لعارف[3]

وكذلك قصيدته التي أرسلها للشاعر أحمد الشارف ومنها قوله:

فإن قبل الله لي توبة خرجت من المسلك الخاسر
لقد أصبح الشعر في عصرنا بضاعة من ليس بالشاعر

[1] – ينظر محمد أحمد وريث ، مجلة تراث الشعب. أعندكم نبأ ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، العدد ١٠، ديسمبر ١٩٨٣ ، ص ٨٨ .

[2] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الأولى والثانية ، ص ١٢ .

[3] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، ص ٢٨٤ .

من كان مثلي من المفلسين فليس له صفة التاجر

عزمت على تركه تائباً إلى الذوق من جهلي الغابر[1]

[1] – سالم الكبتي ، وميض البارق الغربي ، مرجع سابق ، ص ٢٢٤ .

المبحث الثاني

القافية و الإيقاع الشعري

القافية في اللغة العربية من قفاه واقتفاه وتقفاه : يعني تبعه واقتفى أثره[١] وقافية كل شيء :أخره ومنه قافية بيت الشعر[٢] ،أما اصطلاحا فقد تعددت الآراء في تعريفها ،فهي عند الخليل بن أحمد تبدأ"من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبله الساكن"[٣] في حين عند الأخفش "آخر كلمة من البيت"[٤].

ويعرَفها ابن رشيق بقوله "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافيه."[٥]

وما دامت شريكة الوزن في الاختصاص عند العرب فإنهم جعلوها مسوغة في آخر كل بيت سواء كانت موحدة أم منوعة، وبدونها يفقد الوزن مكوناً من مكوناته الإيقاعية ويقترب من النثر الذي يفتقد لهذه الميزة ولو حافظ فيه الشاعر على وحدة الوزن وتماسكه[٦].

وللقافية شروط وضوابط يجب على الشاعر مراعاتها كي يحافظ على بناء القصيدة العمودي، منها وحدة الروي وتكراره في كل قوافي القصيدة، إضافة لوحدة الضرب ونوعية الحركة، وإذا نقص من هذه الشروط شيء اضطربت القافية ولحقتها العيوب[٧]. ومن المعلوم أنه لا فرق بين القافية رمز صوتي وإيقاعي مثير للانتباه، فكل كلمات القافية ذات دلالة صوتية تقتضى دلالة معنوية معينة[٨].

---

[١]– ينظر أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ج٢، ص ١٧٠.

[٢] – ينظر خليفة محمد التليسي ، النفيس من كنوز القواميس، مرجع سابق، ج٤، ص ١٨٨٤ .

[٣]– ينظر ابن رشيق القيرواني ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، مرجع سابق،ج١، ص ١٥١.

[٤] – ينظر ابن رشيق القيرواني ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، مرجع سابق،ج١، ص ١٥٢.

[٥]– ينظر ابن رشيق القيرواني ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، مرجع سابق،ج١، ص ١٥١.

[٦]– ينظر عمر خليفة بن إدريس ،دراسة عن البنية الإيقاعية في شعر البحتري ، مرجع سابق، ص ١٢٥

[٧] – ينظر عبد النعيم علي محمد علي عبد الله ، أوزان الشعر العربي وقوافيه ،منشورات جامعة الأزهر ،القاهرة (ب . ط)،١٩٩٩ ، ص ١٥٦–١٥٧.

[٨]. ينظر صبحي الصالح ، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت ط ٦ ، ص ١٩٧٦، ص ٤٥

والقافية في القصيدة القديمة كانت تحتاج من الشاعر حصيلة لغوية واسعة وكثيراً، ما كان الشعراء يلجأون فيها إلى استخدام كلمات وعرة أو غريبة أو تكرارها تكراراً يوحي بالملل والسآمة، مما أثر سلبياً على الشعر ودفع النقاد والمنظرين إلى الدعوة للتحرر من هذا القيد، وذلك بالتجديد في القوافي وتنوعها داخل القصيدة الواحدة، فكانت مدرسة الديوان على رأس المدارس التي جهرت بهذه الدعوة، وطبقتها على أشعار روادها ومن تأثر بهم.

والشاعر أحمد رفيق المهدوي من بين الشعراء الذين تأثروا برواد هذه المدرسة ودعوتهم، وانعكس هذا التأثر على إنتاجه الأدبي سواء الشعري منه أم النثري حينما حاول إيجاد حل لمشكلة القافية وما يجده بعض الشعراء من العنت في الالتزام بوحدتها، بدعوته إلى تنوعها في القصيدة الواحدة على نمط منسق يذهب بالملل من التكرار، وينشط السمع إلى الإصغاء الطويل، ولو تمادى عدد الأبيات إلى المئات أو الألوف، ورفيق لم يكن أول من تفطن إلى ذلك فقد سبقه العقاد في هذه الدعوة في معرض تقديمه ديوان المازني حينما قال :

"إن القراء سيجدون في هذا الديوان مثالاً من القافيتين المزدوجة والمتقابلة، بعد أن رأوا قبل ذلك مثالاً في القوافي المرسلة والمزدوجة والمتقابلة في ديوان شكري. إن هذا ليس الغاية من تعديل الأوزان والقوافي وتنقيحها، لكنه تهيئة لاستقبال المذاهب الجديدة، فإذا اتسعت القوافي واتسع مجال القول بزغت المذاهب الشعرية ووجد شعراء الرواية والوصف التمثيلي، ولن تطول النقرة في هذه القوافي ولا سيما في الشعر الذي يناجي الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان فتألفها وتجتري موسيقية الوزن عن القافية".[1]

ومما سبق نلاحظ مدى تأثر رفيق بهذه المدرسة وما تدعو إليه من مطالب، وقد انعكس هذا التأثير على نتاجه الشعري خاصة في الفترتين الثانية والثالثة، حيث أحصيت لرفيق ست عشرة قصيدة منوعة من القوافي بالإضافة إلى ما كتبه من مقالات تصدح بالدعوة إلى التجديد والتنويع، ومن ذلك مقالته التي نشرها في مجلة ليبيا المصورة تحت عنوان (الوزن والقافية في الشعر العربي، هل يمكننا إيجاد أوزان جديدة). حيث يقول مبيناً رأيه في التجديد في القوافي:

---

[1] – عبد العزيز الدسوقي، جماعة أبو للو وأثرها في الشعر الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، (ب. ط)، (ب .ت)، ص ٥١٥..

"أما عدم التزام القافية الموحدة في القصيدة فتلك مسألة أميل إليها بعض الميل، وسبق لي النسج على منوالها في رثاء (الزهاوي)"[١]، ولعل هذا ما يؤكد تأثر رفيق بالزهاوي الذي كان قد سبقه في الدعوة إلى نبذ القافية الموحدة في القصيدة، فوجدت هذه الدعوة صداها في نفس رفيق، لأن تأثيره على نفسه "كان تأثيراً قويا قد ظهر في إعجابه الواضح به وفي استجابته لبعض دعواته التجديدية"[٢]

ومما تجدر ملاحظته هنا أن رفيقاً الذي كان يرى في القافية قيداً يكبل الشعراء ويحرمهم من الحرية والانطلاق في التعبير عن عواطفهم، نجده في بعض قصائده يضيّق على نفسه هذا القيد ويلتزم بقيود جديدة غير مطالب بالالتزام بها، كل ذلك من أجل إظهار مقدرته على امتلاك اللغة والتميز على معاصريه. ومن ذلك تذييله لبعض قصائده بقوافٍ داخلية وأخرى خارجية؛ داخلية يشترك فيها الشطر الأول والثاني والثالث من كل مقطع – تتغير من مقطع إلى مقطع – وقوافٍ خارجية ثابتة يشترك فيها الشطر الرابع من كل مقطع. ويعلق عز الدين إسماعيل على مثل هذا التغيير الموسيقي بقوله "وهذه المحاولة لا تعدو أن تكون إضافة لقيد جديد لا تخفيفاً من القيود القديمة، لأنها أضافت لازمة جديدة هي تلك القافية الداخلية في البيت... إنها سطحية لتشكيل موسيقى القصيدة وليست محاولة جوهرية"[٣] ومن أمثلة ذلك مقطوعته (نشيد الوطن) التي يقول فيها:

نحن أهل العز أبناء الوطن نحن أشبال الحمى نحمي الوطن
من سوانا يبذل الأرواح من نحن نفدي بالدم الحر الوطن
نحن أبناء الغطاريف الأسود سنعيد المجد حتماً ونسود
لا نبالي بعدو أو حسود لا نهاب الموت من أجل الوطن
نحن جند مستعد للكفاح إن دعا الداعي إلي حمل السلاح
في سبيل الفوز بالحق الصراح يرخص الغالي لتحرير الوطن[٤]

---

[١] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الأولى والثانية، ص ١٢.

[٢] – خليفة محمد التليسي، رفيق شاعر الوطن، مرجع سابق، ص ٥٠.

[٣] – عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص٥٧ –٥٨ .

[٤] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترتان الأولى والثانية ص ١١٤.

ومن هذا الضرب أيضاً قصيدته في وصف (جليانة) حيث يقول :

قف، بجليانة إبان الأصيل وانظر الشمس، قبيل المغرب
وانظر، البحر، له لون السماء حين رق الجو صفوا، راق ماء
يتوالى الموج فيه، كلما صفقت جانبه، ريح عليل
راح ،يحكي راقصاً من طرب

وعلى الساحل، رنت نغمات وقعتها، بسمات النسمات
وترى الموج، يوالي اللثمات دائم التقبيل، لم يشف الغليل
من ثغور، بسمت عن ذهب[1]

وفي هذه القصيدة زاد الشاعر من تضييقه لقوافيه حتى بلغ درجة التكلف، وذلك حين التزم ثلاث قواف في القصيدة – الأولى من كل مقطع – القافية الثانية يشترك فيها الشطر الرابع فقط من كل مقطع – كما أشرنا سابقا – ثم قافية ثالثة يشترك فيها الشطر الخامس من كل مقطع كما هو واضح في القصيدة.

وخلاصة القول فيما سبق:

إن لرفيقاً رأياً في مشكلة القافية وإن كان متذبذباً، فتارة يطالب بالتخفيف من قيود القافية وذلك بالتوسع والتنويع فيها داخل القصيدة الواحدة، وتارة أخرى نجده يضّيق في قيودها ويلزم نفسه بشروط ليس مطالباً بالالتزام بها.

ومعروف أن التوسع في القوافي والتنويع فيها داخل القصيدة الواحدة أمر مقبول وجائز، لما له من انعكاسات ايجابية على النتاج الشعري، أما التضييق في قيود القافية والإغراق في الصنعة و التكلف فهذا ليس من الشعر في شيء؛ إنماهو ضرب من التكلف الممقوت.

ومن هنا توجهت أنظار النقاد ودعاة التجديد في القافية إلى الاهتمام بحروف الهجاء التي تقع روياً، ودراستها دراسة مستفيضة ومن ذلك تقسيم "إبراهيم أنيس" الذي يقتضى تقسيم حروف الهجاء التي تقع روياً من حيث الكثرة والندرة في الشعر العربي إلى أربعة أقسام هي :

١- حروف تقع روياً بكثرة مثل (اللام ، الراء ، الميم ، النون ، الباء).

---

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة، ص ٦٦ – ٦٧.

٢- حروف تقع بدرجة متوسطة مثل (الكاف ، القاف ، الهمزة ، الحاء ، الفاء ، الياء ، الجيم).
٣- حروف قليلة الاستعمال مثل (الضاء ، الطاء ، التاء ، الصاد ، الثاء).
٤- حروف نادرة الاستعمال مثل (الذال ، الغين ، الخاء ، الشين ، الزاي ،الظاء ، الواو).[١]

هذا بالنسبة للقافية في الشعر العربي عامة، أما عن القافية في شعر أحمد رفيق، فقد وضعت لها جدولاً إحصائياً يضم أحرف الروي حسب درجة تفاوتها في ديوانه، وسوف أقوم بتحليل بعض النماذج المتمثلة في هذه الأحرف أو الأصوات التي استخدمها، والتي تقترب كثيرا من تقسيم إبراهيم أنيس سالف الذكر، وقد اعتمدت في تحليلي لهذه الأحرف أو الأصوات على القصائد ذات الإطار التقليدي في هذه الإحصائية التي يوضحها الجدول التالي، أما القصائد التي تنوعت فيها القافية وتعددت فقد أرجأت الحديث عنها إلى حينه.

الديوان	الصوت	عدد مرات ذكره	المجموع	النسبة المئوية
الفترتان الأولى والثانية الفترة الثالثة الفترتان الرابعة والأخيرة كتاب وميض البارق الغربي	ب	١ ٣ ١٢ ٠	١٦	%٨،٢٩٠
الفترتان الأولى والثانية الفترة الثالثة الفترتان الرابعة والأخيرة كتاب وميض البارق الغربي	ت	٠ ٤ ٧ ١	١٢	%٦،٢١٧

[١] – ينظر إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٧٨، ص ٢٤٨.

الفترتان الأولى والثانية الفترة الثالثة الفترتان الرابعة والأخيرة كتاب وميض البارق الغربي	ج	٠ ١ ٠ ٠	١	%٠،٥١٨

الديوان	الصوت	عدد مرات ذكره	المجموع	النسبة المئوية
الفترتان الأولى والثانية الفترة الثالثة الفترتان الرابعة والأخيرة كتاب وميض البارق الغربي	ح	١ ٢ ٥ ٠	٨	%٤،١٤٥
الفترتان الأولى والثانية الفترة الثالثة الفترتان الرابعة والأخيرة كتاب وميض البارق الغربي	د	٢ ٣ ٣ ٠	٧	%٣،٦٢٦
الفترتان الأولى والثانية الفترة الثالثة الفترتان الرابعة والأخيرة كتاب وميض البارق الغربي	ر	٠ ١٣ ١١ ١	٢٥	%١٢،٩٥٣

الديوان	الصوت	عدد مرات ذكره	المجموع	النسبة المئوية
الفترتان الأولى والثانية الفترة الثالثة الفترتان الرابعة والأخيرة كتـــاب ومـــيض البـــارق الغربي	س	٠ ١ ١ ٢	٤	%٢،٠٧٢
الفترتان الأولى والثانية الفترة الثالثة الفترتان الرابعة والأخيرة كتـــاب ومـــيض البـــارق الغربي	ص	٠ ١ ٠ ٠	١	%٠،٥١٨
الفترتان الأولى والثانية الفترة الثالثة الفترتان الرابعة والأخيرة كتـــاب ومـــيض البـــارق الغربي	ف	١ ١ ١ ٠	٣	%١،٥٩٤

الديوان	الصوت	عدد مرات ذكره	المجموع	النسبة المئوية
الفترتان الأولى والثانية الفترة الثالثة الفترتان الرابعة والأخيرة كتـــاب ومـــيض البـــارق الغربي	ق	٠ ٣ ٨ ١	١٢	%٦،٢١٧
الفترتان الأولى والثانية الفترة الثالثة الفترتان الرابعة والأخيرة كتـــاب ومـــيض البـــارق الغربي	ك	٠ ٠ ١ ٠	١	%٠،٥١٨
الفترتان الأولى والثانية الفترة الثالثة الفترتان الرابعة والأخيرة كتـــاب ومـــيض البـــارق الغربي	لا	٣ ٦ ٩ ١	١٩	%٩،٨٤٤

الديوان	الصوت	عدد مرات ذكره	المجموع	النسبة المئوية
الفترتان الأولى والثانية الفترة الثالثة الفترتان الرابعة والأخيرة كتاب وميض البارق الغربي	ن	٠ ٣ ٥ ٢	١٠	%٥،١٨١

الديوان	الصوت	عدد مرات ذكره	المجموع	النسبة المئوية
الفترتان الأولى والثانية الفترة الثالثة الفترتان الرابعة والأخيرة كتاب وميض البارق الغربي	هـ	٠ ٩ ١٣ ١	٢٣	%١١،٩١٧
الفترتان الأولى والثانية الفترة الثالثة الفترتان الرابعة والأخيرة كتاب وميض البارق الغربي	ي	٠ ١ ٥ ٠	٦	%٣،١٠٨

إن المتأمل للجدول السابق يلاحظ بجلاء سيطرة أصوات (الراء ، والهاء ، واللام ، والباء ، والتاء ، والميم ، والقاف)، في المرتبة الأولى حيث تكرر صوت الراء في (٢٥ قصيدة)، وصوت الهاء في (٢٣ قصيدة)، أما صوت اللام تكرر

في (١٩ قصيدة)، ثم الباء في (١٦ قصيدة)، في حين تتساوى نسب أصوات التاء والميم والقاف في (١٢ قصيدة)، لكل صوت، أما في المرتبة الثانية تطالعنا أصوات (النون ، والحاء ، والدال ، والهمزة ، والياء)، حيث تكرر صوت النون وحده في (١٠ قصائد)، أما صوت الحاء في (٨ قصائد)، بينما تتساوى أصوات الدال والهمزة بنسبة (٧ قصائد)، لكل منهما، في حين تنفرد الياء وحدها في (٦ قصائد)، أما في المرتبة الثالثة نجد أصوات (السين ، الفاء ، الصاد ، الكاف ، الجيم)، فالسين تكررت في (٤ قصائد)، أما صوت الفاء فتكرر في (٣ قصائد)، بينما تتساوى أصوات (الصاد والكاف والجيم بنسبة قصيدة واحدة لكل منهما)، ويقع في المرتبة الأخيرة الأصوات التي لم ترد مطلقا في قوافيه ذات الإطار التقليدي وهي (الثاء ، الخاء ، الذال ، الزاي ، الشين ، الضاد ، الطاء ، الظاد ، العين ، الغين ، الواو).

وممّا سبق يتبين أن الأصوات الجهورية ذات النغم الإيقاعي العالي هي المهيمنة على بناء قوافيه، خاصة قصائده ذات الطابع القديم ومن هذه الأصوات الراء، واللام، والباء، ثم تليها الأصوات المهموسة ذات النغم الإيقاعي الهادي متمثلة في أصوات (السين، والنون)، وهذه الأصوات جاءت متناسبة مع الحالة الشعرية ،والقيمة الوجدانية التي تحملها قصائده، حيث استخدم الشاعر الأصوات الجهورية في القصائد التي يدعو فيها لليقظة والتهديد والوعيد والفخر والرثاء وغيرها من الأغراض التي تحتاج إلي صوت جهوري يعبر عنها بقوة وعنف.

أما قصائده الرومانسية فيتناول فيها مواضيع الغربة والحزن والحب وغيرها مما يتناسب مع الأصوات الإيقاعية الهادئة، ومن أمثلة ذلك قصيدته (تفرون ولما ننتقم بعد)، التي بناها على صوت الراء وميزة هذا الصوت أنه صوت مكرر فيه شدة وجهر[١]، وبذلك يتناسب مع مشاعر الدعوة للثأر والتوعد للأعداء، حيث قال رفيق في هذه القصيدة:

قُضى الأمْر فهذا جيشها فرّقي كل مكان واندحر
فر لا يلوي، على شيء فقل لنعام جافل أين المفر؟
لو فررتم تحت أطباق الثرى لنفذناها عليكم كالقدر
ليس يُغْني حذر، من قدر مالكم، من ملجأ، إلاّ سقر!

[١] – ينظر نور الهدى لوشن ،علم الدلالة دراسةً وتطبيقاً، مرجع سابق ، ص ٧٧ .

أتفرون ؟ ولما ننتقـم للشهيد، الباسل، الشيخ الأبر![1]

أما قصيدته "حنين غريب" التي بناها على صوت النون ومنها قوله:

يا من، على البعد، نهواه ويهوانا لشد ما شفنا شوق، فأضنانا
ذكرى عهود الهوى، باتت، تساورنا يا من يبلغ للأحباب شكوانا!
إنا بحكم الهوى، صرنا ولاعجب نزيد ذكراً لمن يزداد نسيانا!
ما أنصفتنا الليالي في نوى تركت جسماً هنا وهناك القلب ولهانا![2]

على هذه الرومانسية العالية والنغمة الحزينة الباكية بنى رفيق قصيدته على صوت النون، ومن هنا نلاحظ مدى التلاؤم الإيقاعي للقصيدة، فالنون من أصوات الغنة ذات الإيقاع الهادي الشاكي، وبذلك دلل رفيق على تمكنه من قوافيه ودرايته الكاملة بالأصوات واستعمالاتها. فالأصوات كثيراً ما تعبر عن الحالات النفسية المشتركة بين جميع الناس كالضحك والبكاء وأصوات التأوه والتألم[3].

اما قصائد رفيق التي ينوع فيها القافية وعددها ست عشرة قصيدة فمن الملاحظ أنه مولع بتغيير القافية، لكنه يلتزم نظاماً خاصاً في ذلك، فهو لا يميل إلى الشعر المرسل، الذي يكون فيه كل بيت خاضعاً لقافية متميزة عن غيره من الأبيات، بل إنه يميل أحياناً إلى توحيد القافية في كل ثلاثة أبيات أو أربعة، وأحياناً إلى القافية المزدوجة جاعلاً لكل بيتين قافية، وبذلك يبتعد عن النظام القديم كما هو الحال في قصيدته التي لخص فيها دعوته للتجديد التي مطلعها :

أما آن للشعر أن يستقل ويخلص من ربقة القافية!
فقد طال، والله تقييده بتقليدنا الأعصر الخالية!
إلي م ؟ نسير بوزن الخليل ونرسف في قيده العائق
وللشعر في كل لحن جميل مجال، مع النغم الشائق![4]

---

[1] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة ، ص ١٦٥.

[2] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، الفترة الثالثة ، ص ١٤٨.

[3] – ينظر نور الهدى لوشن ، علم الدلالة دراسةً وتطبيقاً، مرجع سابق ، ص ٧٦.

[4] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة، ص ٨٠ .

أو يجعل القصيدة تسير على نظام المقطع أي تقسيم القصيدة إلى مقاطع كل مقطع تشترك شطراته في القافية نفسها وتتغير بتغيره، أما خاتمة المقطع – الشطرة الأخيرة منه – فتتفق قوافيها مع بعضها بعضاً وبذلك تصبح الشطرات هي الوحدة الموسيقية بدلاً من البيت الشعري[1]، كما هو الحال في قصيدته مناجاة التي مطلعها:

رفرفي في عالم الأرواح، أصبحت طليقة

في خيال الشعر، كم حومتي، تبغين الحقيقة![2]

كما أن الشاعر قد يبني قصيدته على نظام عدم تساوي الأشطر في البيت الشعري الواحد، بحيث تكون الشطرة الأولى ،أو صدر البيت متكوناً من تفعيلتين من (مجزوء الرمل)، تقابلها تفعيلة واحدة في العجز من البحر نفسه مع التنويع في القوافي في كل بيتين، كما هو الحال في قصيدة ثغور الورد حيث يقول فيها:

يا ثغور الورد، هيا خبريني!
أرسلي الأنفاس، ريا وانعشيني!
وأملئ الكون بطيب ياندیه!
وابعثي، ذكرى حبيب لي، هديه![3]

وهذه التفعيلة - تفعيلة العجز أضفت على القصيدة نغمة إيقاعية واضحة لم يكن الشعر التقليدي يعرفها من قبل إضافة إلى الرنة الموسيقية للقافية الداخلية للأبيات.

وخلاصة القول أن الشاعر أحمد رفيق المهدوي لم يقف عند حدود مدرسته التقليدية، بل خرج عن هذه الحدود بدعوته للتجديد في الأوزان والقوافي، بتنويع القوافي في القصيدة الواحدة والميل للأوزان الخفيفة والأكثار من مجزوءات

---

[1] – ينظر عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، مرجع سابق، ص٥٦.

[2] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة، ص ١٢٠.

[3] – ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، الفترة الثالثة،ص ٣٨ ،٣٩ .

البحـور الشـعرية، إضـافة إلـى محاولـة اسـتحداثه أوزانـاً جديـدة تنـاظر الأوزان الخليلية، وقد تميزت هذه الأوزان بـالجودة وسـهولة العروض واتسمت بـالائتلاف بين إيقاعاتهـا، وبـذلك استحق رفيق أن يكـون رائـداً مـن رواد التجديد فـي الشـعر العربي الحديث.[1]

[1] – ينظر رمضان صالح الشريقي ، الصورة الفنية في شعر أحمد رفيق المهدوي ، مرجع سابق، ص ١٦٥.

الخاتمـــة

الحمد لله الذي أكمل دينه ، وأتم نعمته علينا فهدانا إلى الإسلام ، والصلاة والسلام على نبيه ، محمد خير الأنام...

أقف هنا بعد أن حاولت إكمال بحثي لأتناول أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة ألخصها في الآتي:-

- تميز شعر الفصحى في فترة الاستعمار بسيطرة النزعة الوطنية التي جعلت الوطن قضيته الأساسية على أيدي شعراء من أمثال أحمد رفيق المهدوي، وأحمد الشارف، وأحمد قنابة، وإبراهيم الأسطى عمر، وسليمان الباروني ...الخ، لكنه مع ذلك كان أقل من مستوى المعركة، فلم يحترق بلهيبها، ولم يعان مرارتها بالقدر الذي عبر عنه الشعر الشعبي، الذي انفرد بهذه الخاصية، فكان أقوى تعبيراً وأكثر مرارة والتصاقا بمراحل النضال الوطني.

- طرق رفيق أغلب أغراض الشعر الجاهلي وأجاد في الكثير منها، إلى جانب ذلك طرق الأغراض الشعرية الجديدة التي طرأت على الشعر الحديث بفعل التطور- كالشعر الوطني، وأظهر فيه تفوقاً كبيراً مما جعله يلقب بشاعر الوطن الكبير.

- تميز معجم رفيق الشعري بحسن استغلاله لمفردات، وألفاظ الموروث الديني واللغوي، بجانب تضمينه لأبيات أو أجزاء أبيات للشعراء القدامى والمحدثين، مما أكسب هذه الألفاظ ظلالاً نفسية عميقة بثت فيها الحياة من جديد، كما تميز معجمه بالتركيز على التجارب العاطفية والتعبير الحر عن المشاعر، إضافة إلى لجوئه إلى الطبيعة وتوظيفها في التعبير عن تجربته، وهذا يعني اندماجه في التيار الرومانسي الذي أخذ يسود عصره .

- تميزت حقوله الدلالية بهيمنة ألفاظ الغربة والوطن والطبيعة على معجمه الشعري.

- استغل رفيق كل وخصائص اللغة من تقديم وتأخير وتعريف وتنكير وخبر وإنشاء وتكرار، ليحقق المواءمة بين ألفاظه ومعانيه داخل التراكيب، وبذلك تميزت قصائده بعذوبة ألفاظها، ووضوح معانيها، وسعة خيالها، وصدق مخاطبتها للوجدان .

- الصورة الشعرية عند رفيق تقوم على الخلق الفني والإبداع الذاتي وليس على المحاكاة ، فالصورة التشبيهية مثلاً لا تراد بذاتها ، إنما يراد بها شرح عاطفة أو توضيح حالة أو بيان حقيقة .

- أما الصورة الاستعارية فقد بناها رفيق على التجسيد أو التشخيص أو التجريد الذي يوظف فيه الخيال توظيفاً جديداً يعكس طابع المدرسة الرومانسية.

- أجاد رفيق استخدام الصورة الرمزية في توصيل أفكاره للناس في الوقت الذي صعب فيه التعبير عن الرأي .

- طرق رفيق مجال القصة الشعرية فكان مجيداً فيها ، لكنه لم يتفرغ لهذا اللون رغم ما توفر له من قدرة على نسجه .

- اعتمد رفيق في موسيقاه الداخلية على المحسنات البديعية ،وما تحويه من جرس موسيقي رنان كالجناس ،والتصريح ،والسجع ، لكنه لم يكن مفرطاً في استخدامها ممّا منح موسيقاه تناغماً إيقاعياً جذاباً.

- يعد رفيق من رواد التجديد في الشعر الليبي ، ودعوته هذه جاءت منبثقة من واقع إيمانه الكامل بها ، وقد وجهها للأجيال التالية ، وهي دليل على وعيه بالتطور الفني الذي أصاب القصيدة الحديثة .

- دعا رفيق للتجديد في القوافي بتنوعها داخل القصيدة حتى تتحرر من التكرار .

- عند تتبع موسيقى الشعر في ديوان رفيق اتضح أن بحر الكامل يحتل المرتبة الأولى في شعره حيث استطاع الشاعر أن يطوعه لتجربته ثم يأتي في المرتبة الثانية بحر الرمل - مع أنه نادر الاستعمال في الشعر العربي القديم- بإيقاعاته الهادئة الرقيقة المتوافقة دون تخالف ، وهذا ما يتناسب مع اللغة الرومانسية التي تتطلب الانسياب والرقة.
- اعتمد رفيق على مجزوءات البحور في كثير من قصائده وذلك من قبيل إحداث التغير في القصيدة التقليدية .

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر:

١- القرآن الكريم، مصحف الجماهيرية، رواية حفص عن عاصم

٢- ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، جمع لجنة الرفيقيات ، الفترتان الأولى والثانية ، المطبعة الأهلية ، بنغازي ، الطبعة الأولى ١٩٧١.

٣- ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، جمع لجنة الرفيقيات ، الفترة الثالثة ، المطبعة الأهلية ، بنغازي ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٢.
٤- ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ، جمع لجنة الرفيقيات ، الفترتان الرابعة والأخيرة ، طبع على نفقة وزارة الشئون العمل والشئون الاجتماعية بالمملكة الليبية المتحدة ، الطبعة الأولى ، (ب . ت).
٥- ديوان رفيق شاعر الوطنية الليبية، نشر محمد الصادق عفيفي، مؤسسة المطبوعات الحديثة – مطبعة الرسالة، القاهرة، الطبعة الأولى، الجزء الأول، ١٩٥٩.

ثانياً: المراجع العربية:

١- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، الأنجلو المصرية ، القاهرة ، الطبعة الخامسة ، ١٩٧٨ .
٢- ابن الزملكاني ، التبيان في علم إعجاز القرآن ، تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ، مطبعة العاني ، بغداد ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٤ .
٣- ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، تحقيق: عبد المتعال الصعيدي ، مطبعة محمد علي صبيح ، القاهرة ، (ب . ط) ، ١٩٥٣ .

٤- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، الحيوان ، شرح وتحقيق: يحيى الشامي ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، المجلد الأول ١-٣ ، ٢٠٠٣.
٥- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، رسائل الجاحظ الرسالة الكلامية – كشاف آثار الجاحظ ، قدم لها وبوبها: علي بوملحم ، دار مكتبة الهلال ، بيروت ، الطبعة الأخيرة ، ٢٠٠٤.
٦- أبوعلي حسن ابن رشد القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبدالحميد ، دار الجيل، بيروت، ج١، الطبعة الرابعة ، ١٩٧٢.
٧- أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب ، دار مكتبة الهلال ، بيروت ، الطبعة الأخيرة ، (ب.ت) .
١٠- أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، تحقيق: قصي الحسين دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٢.
١١- أبو الفرج قدامه بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، (ب.ط) ، (ب.ت).
١٢- أبو القاسم الشابي ، الخيال الشعري عند العرب ، قدم له وعلق عليه: أحمد حسن ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٥.
١٣- أبو يعقوب يوسف السكاكي ، مفتاح العلوم ، ضبط وتعليق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٧.
١٤- أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي ، الطبعة الأولى ، ١٩٥٢.
١٥- أحمد الفيتوري ، في ذكرى رفيق دراسات "شهادات"..كتابة مسرحية ، منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي ، الجماهيرية ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٤.
١٦- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب ، القاهرة ، (ب.ط) ، (ب.ت).
١٧- أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، (ب.ط) ، ١٩٨٣.
١٨- أحمد مطلوب ، معجم النقد العربي القديم ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، (ب.ت).
١٩- إسماعيل بن حماد الجوهري ، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية ، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الرابعة ، ١٩٨٤.
٢٠- بدر الدين محمد عبدالله الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم ، مطبعة دار التراث ، القاهرة ، (ب.ط) ، (ب.ت).

٢١- بدوي طبانة ، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ، دار الثقافة ، بيروت ، (ب.ط) ، ١٩٨٥.
٢٢- بوجمعة بوبعيو ، موازنة بين شعراء المهجر الشمالي وجماعة أبولو ، دراسة في الخصائص الموضوعية والفنية ، منشورات جامعة قاريونس ، بنغازي ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٥.
٢٣- جابر عصفور ، الصورة الشعرية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، ١٩٩٢.
٢٤- جابر عصفور ، مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي ، دار الثقافة والتراث ، القاهرة ، (ب.ط) ، ١٩٧٧.
٢٥- جلال الدين محمد عبدالرحمن القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، تقديم وشرح : علي بو ملحم ، دار مكتبة الهلال ، بيروت ، الطبعة الأخيرة ، ٢٠٠٠.
٢٦- حبيب وداعة الحسناوي ، قصة جهاد الليبيين ضد الاستعمار الإيطالي ، مركز جهاد الليبيين والدراسات التاريخية ، طرابلس ، (ب.ط) ، ١٩٨٨.
٢٧- حبيب يوسف مغنية ، الأمثال الشعبية الليبية أبعادها الحضارية والثقافية ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع ولأعلان ، طرابلس ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٤ من ميلاد الرسول صلعم.
٢٨- حسين الواد ، البنية القصصية في رسالة الغفران ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٧.
٢٩- خليفة محمد التليسي ، النفيس من كنوز القواميس صفوة المتن اللغوي من تاج العروس ومراجعه الكبرى ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠.
٣٠- خليفة محمد التليسي ، رفيق شاعر الوطن دراسة عن الشاعر الليبي أحمد رفيق المهدوي والحركة الأدبية الحديثة بليبيا ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، (ب.ط) ، ١٩٨٨.
٣١- درويش الجندي ، علم المعنى ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، (ب.ط) ، ١٩٦٢.
٣٢- ديوان أحمد الشارف (دراسة وديوان) ، جمع وتحقيق: علي مصطفى المصراتي ، الدار الجماهيرية ، طرابلس ، الطبعة الثالثة ، ٢٠٠٠.
٣٣- ديوان أحمد قنابه ، (دراسة وديوان) ، جمع وتحقيق: الصيد أبوديب ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٨.
٣٤- ديوان أغاني الحياة ، لأبوالقاسم الشابي ، ضبط وشرح: إميل كبا ، دلر الجيل ، بيروت ، (ب.ط) ، ٢٠٠٢.
٣٥- ديوان البلبل والوكر ، لابراهيم الأسطى عمر ، جمعه: عبدالباسط الدلال وعبد اللطيف شاهين ، الإسكندرية ، (ب.ط) ، ١٩٦٧.

٣٦- ديوان سليمان الباروني ، للشيخ سليمان الباروني ، القاهرة ، ١٩٠٨.
٣٧- ديوان شوقي ، توثيق وتبويب وشرح وتعقيب: أحمد محمد الحوفي ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، (ب.ط) ، (ب.ت).
٣٨- ديوان مصطفى بن زكري الطرابلسي ، تقديم وتحقيق: علي مصطفى المصراتي ، بيروت ، ١٩٦٦.
٣٩- ديوان مطران خليل مطران ،مكتبة الهلال ،بيروت ،ط١٩٤٩،٢.
٤٠- ديوان معروف الرصافي ، دار العودة ، بيروت ، (ب.ط) . ١٩٧٢.
٤١- رشيد بالحبيب ، ضوابط التقديم والتأخير وحفظ المراتب في النحو العربي ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، وجدة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٨.
٤٢- الرماني ، النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) ، تحقيق: محمد خلف الله أحمد وزغلول سلام ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الرابعة ، (ب.ت).
٤٣- رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر – دراسة جمالية ، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع ، الاسكندرية الطبعة الأولى ، ١٩٩٨.
٤٤- روز غريب ، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، (ب.ط) ، ١٩٥١.
٤٥- سالم الكبتي، وميض البارق الغربي ، نصوص ووثائق عن الشاعر أحمد رفيق المهدوي، مكتبة ٥ أكتوبر ، بنغازي ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥.
٤٦- سعد الدين التفتازاني ، شرح التلخيص (مختصر العلامة سعدالدين التفتازاني علي تلخيص المفتاح للقزويني) ، مطبعة عيسى البابي الحلبي ، مصر ، (ب.ط) ، (ب.ت) .
٤٧- صابر عبد الدائم ، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث دراسات وقضايا ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٠.
٤٨- صبحي الصالح ، دراسات في فقه اللغة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة السادسة ، ١٩٧٦.
٤٩- ضياء الدين بن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٥٩.
٥٠- الطاهر أحمد الزاوي ، أعلام ليبيا ، مؤسسة الفرجاني ، طرابلس ، الطبعة الثانية ، ١٩٧١.
٥١- طالب إسماعيل الزوبعي ، البلاغة العربية – علم المعاني بين بلاغة القدامى وأسلوبية المحدثين ، منشورات جامعة قاريونس ، بنغازي ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٧.

٥٢- عبد الله سالم مليطان ، معجم الشعراء الليبيين ، دار مداد للطباعة والنشر والتوزيع ، طرابلس ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠١.
٥٣- عباس محمود العقاد وابراهيم المازني ، الديوان ، دار الشعب ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، (ب.ت).
٥٤- عباس محمود العقاد ، ابن الرومي حياته من شعره ، دار الهلال ، مصر ، (ب.ط) ، ١٩٦٩.
٥٥- عباس محمود العقاد ، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، مطبعة دار الهلال ، مصر ، (ب.ط) ، (ب.ت).
٥٦- عبد العزيز الدسوقي ، جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية للكتاب ، (ب . ط) ، (ب .ت).
٥٧- عبدالعزيز عتيق ، في النقد الأدبي ، دار النهضة العبية للطباعة والنشر ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٢.
٥٨- عبدالقاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر ،مطبعة دار المدني ، جدة ، ج١ ، ١٩٩١.
٥٩- عبدالقاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، صححه وعلق عليه: السيد محمد رشيد رضا ، مطبعة محمد علي صبيح ، القاهرة ، الطبعة السادسة ، ١٩٦٠.
٦٠- عبدالكريم راضي جعفر ، رماد الشعر – دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني في العراق ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٨.
٦١- عبدالنعيم علي محمد ، أوزان الشعر العربي وقوافيه ، منشورات جامعة الأزهر ، القاهرة ، (ب .ط) ، ١٩٩٩.
٦٢- عبد ربه الغناي ، رفيق في الميزان ، منشورات مكتبة الأندلس ، بنغازي
٦٣- عدنان حسين قاسم ، لغة الشعر العربي أصالة التراث في مواجهة التفجير ، المنشأ العامة للنشر والتوزيع والأعلان ، الجماهيرية ، الطبعة الأولى ، ١٩٨١.
٦٤- عدنان حسين قاسم ، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية ، مكتبة الفلاح ، الكويت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٨.
٦٥- عزالدين إسماعيل ، الأدب وفنونه دراسة ونقد ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، الطبعة السابعة ، ١٩٧٨.
٦٦- عزالدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الثقافة ، بيروت ، (ب .ت°.
٦٧- عزالدين منصور ، نظرات في شعر مصطفى بن زكري ، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٤.

٦٨- علي عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم وعلي البجاوي مطبعة عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ، (ب. ط) ، (ب . ت).
٦٩- علي عشري زائد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة دار العلوم ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٩.
٧٠- عمر خليفة بن أدريس ، البنية الإيقاعية في شعر البحتري دراسة نقدية تحليلية ، منشورات جامعة قاريونس ، بنغازي ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣.
٧١- عمر محمد التومي الشيباني ، تاريخ الثقافة والتعليم في ليبيا ، منشورات جامعة الفاتح ، طرابلس ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠١.
٧٢- قريره زرقون نصر ، الحركة الشعرية في ليبيا في العصر الحديث: بداياتها - إتجاهاتها - قضاياها- أشكالها - أعلامها ، دار الكتب الوطنية ، بنغازي ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٤.
٧٣- محمد أحمد بن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، شرح وتحقيق: عباس عبدالساتر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٢.
٧٤- محمد دغيم، مهرجان رفيق الأدبي ، منشورات جامعة قاريونس ، بنغازي ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٣.
٧٥- محمد رمضان الجربي ، البلاغة التطبيقية دراسة تحليلية لعلم البديع ، منشورات LGAE ، مالطا ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠١.
٧٦- محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، دار النهضة العربية ، بيروت ، (ب . ط) ، ١٩٨٤.
٧٧- محمد سعيد القشاط ، الأدب الشعبي في ليبيا ، منشورات الشركة العامة للتوزيع ، طرابلس ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٧.
٧٨- محمد الصادق عفيفي ، الشعر والشعراء في ليبيا ، دار الطباعة الحديثة ، القاهرة ، (ب .ط) ، ١٩٥٧.
٧٩- محمد طه الحاجري ، دراسات وصور في تاريخ الحياة الأدبية في المغرب العربي ، دار النهضة العربية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٣.
٨٠- محمد عبدالمنعم خفاجي ، قصة الأدب في ليبيا العربية من الفتح الإسلامي إلى اليوم ، دار الطباعة المحمدية بالأزهر ، القاهرة ، (ب.ط) ، ١٩٦٨.
٨١- محمد علي كندي ، الرمز والقناع في الشعر العربي (السياب ، ونازك والبياتي) ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣.
٨٢- محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر ، القاهرة ، (ب .ط) ، (ب .ت).

٨٣- محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٨.
٨٤- محمد مندور ، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٦.
٨٥- مختار عطية ، التقديم والتأخير ومباحث التركيب بين البلاغة والأسلوبية ، دار الوفاء ، الأسكندرية ، (ب . ط) ، ٢٠٠٥.
٨٦- مختار عطية ، علم البديع ودلالات الاعتراض في شعر البحتري دراسة بلاغية ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، (ب .ط) ، ٢٠٠٤.
٨٧- مختار عطية، علم المعاني ودلالات الأمر في القرآن الكريم دراسة بلاغية ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، (ب .ط) ، ٢٠٠٤.
٨٨- مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، الطبعة الثانية ، بيروت ١٩٨١.
٨٩- معين بسيسو ، عطر الأرض والناس في الشعر الليبي المعاصر ، دار الميدان ، طرابلس ، (ب.ط) ، (ب.ت).
٩٠- نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ، بغداد ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٧.
٩١- نجم الدين غالب الكيب ، جذور القومية العربية في الشعر الليبي المعاصر ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس/ تونس ، (ب.ط) ، ١٩٨٧.
٩٢- نورالهدى لوشن ، علم الدلالة دراسة وتطبيقاً ، منشورات جامعة قاريونس ، بنغازي ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٥.

ثالثاً: المراجع المترجمة

١-نيكولاي ايلتش بروسن ، تاريخ ليبيا من نهاية القرن التاسع عشر حتى عام ١٩٦٩ ، ترجمة وتقديم: عماد حاتم ، دار الكتب الوطنية ، بنغازي ، الطبعة الثانية ، ٢٠٠١.

رابعاً: المراجع الأجنبية

1- LYONS, J. –Semantics. Cambridge University. Press.
2- London& New-York, 1977.
3- COHEN, Jean, Estructura del lenguaje poético, Gredos, Madrid 1974.

4- GROCE, Benedetto; Breviario de Estética, 7 a ed. Espania Calpe, Col. Austral, Madrid 1967.
5- TINDALL (W.Y) : The Literary symbol, Columbia Universty Press New-York 1955.
6- WELLEK (René) and WARREN (Austin) : Theory of Literature, London,1954.

خامساً : الرسائل العلمية:

١- رمضان صالح الشريقي ، الصورة الفنية في شعر أحمد رفيق المهدوي ، رسالة ماجستير غير منشورة مرقونة بمدرسة اللغات أكاديمية الدراسات العليا ، طرابلس ، نوقشت سنة ٢٠٠٧.

٢- ساسي سعيد رمضان ميلود ، قضايا التشكيل في الشعر الحرفي ليبيا (١٩٦٠-١٩٩٢) ، أطروحة دكتوراه غير منشورة مرقونة بقسم اللغة العربية كلية الآداب جامعة القاهرة ، القاهرة ، نوقشت سنة ١٩٩٨.
٣- صالح سليم عبدالقادر الفاخري ، نظرية الحقول الدلالية وتطبيقاتها في اللغة العربية ، اطروحة دكتوراه في علم اللغة غير منشورة مرقونة بكلية الآداب جامعة الفاتح ، طرابلس ، نوقشة سنة ١٩٩٣.
٤- الصيد محمد أبوديب ، المدرسة الكلاسيكية في الشعر الليبي ، رسالة ماجستير غير منشورة مرقونة بكلية الآداب جامعة عين شمس ، القاهرة ، نوقشت سنة ١٩٧٣.
٥- الطيب علي سالم الشريف ، الشعر الاجتماعي في ليبيا خلال النصف الأول من القرن العشرين ، رسالة ماجستير في الأدب الحديث مرقونة بقسم اللغة العربية جامعة الفاتح ، طرابلس ، نوقشت سنة ١٩٨٢.
٦- عادل راضي الرفاعي ، الأثر البلاغي في تفسير النيسابوري ،رسالة دكتوراه غير منشورة مرقونة بقسم اللغة العربية جامعة الفاتح ، طرابلس ، نوقشت سنة ٢٠٠٤.
٧- عبدالمولى البغدادي ، أحمد رفيق المهدوي شاعر ليبيا في العصر الحديث ، رسالة ماجستير غير منشورة مرقونة بكلية اللغة العربية جامعة الأزهر ، مصر ، نوقشت سنة ١٩٦٨.

سادساً : الدوريات:

١- ثابت بداري ، رفيق شاعر الحب والجمال ، مجلة الرواد ، العدد ٦ ، ١٩٦٥.
٢- السنوسي بلاله ، لمحات حول دور أو أسهام (الزجل) الشعر الشعبي الليبي في النضال الوطني ، مجلة القلم ، العدد ٢ ، سنة ١٩٨٧.
٣- صالح سليم الفاخري ، الحقول الدلالية في كفاية المتحفظ لابن الأجدابي الطرابلسي ت ٤٧٠هـ ، كلية الدعوة الإسلامية، العدد ١٦.
٤- عبدالقادر أحمد رمضان ، أحمد رفيق المهدوي شاعر الوطنية والإنسان المحب ، مجلة كلية الآداب والتربية جامعة قاريونس ، بنغازي ، العدد ٩ ، ١٩٨٠.
٥- ماهر حسن ، مفهوم الوطنية في شعر حافظ وشوقي ، مجلة الشهر ، العدد ٩ ، السنة الأولى ، ١٩٥٨.
٦- محمد أحمد وريث، أحمد رفيق المهدوي وشُّاحاً، مجلة أعندكم نبأ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، العدد ١٠، سنة ١٩٨٣.

٧- محمد أحمد وريث، الزجل والزجالون، مجلة أعندكم نبأ ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، العدد ١١، سنة ١٩٨٤.
٨- مصطفى سعيد الهاين ، الشهيد عمر المختار في الشعر الشعبي ، مجلة كلية الآداب والتربية جامعة قاريونس ، بنغازي ، العدد ١٢ ، ١٩٨٣.