الشعر في ليبيا : اتجاهاته وقضاياه

د. منى علي سليمان الساحلي
قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب _ جامعة بنغازي

المستخلص :

تتناول هذه الورقة مسيرة الشّعر في ليبيا، ومراحل تطوّره، وما اعترض طريق نهضته من تحدّيات، وما تقاسمها من تيارات أدبية وفنية تعاقبت مرّة وتزامنت مرّات، لكنها كانت دليلاً على إصراره على البقاء والازدهار. كما تعرض لمشاهد في الشعرية الحديثة في ليبيا، وأبرز قضاياها الموضوعيّة والأسلوبية، مع وضعها في سياقها الفنّي والتّاريخي. ومع التحرّز من زعم الإحصاء والاستقصاء، حسبها أن تقدّم لمحة عن المشهد الشعري الليبي في إطار تاريخيّ لا يبالغ في شوفينيته، ولا يغمطه منزلته، ولا يتجاهل جهده وإنجازه.

مدخل

عبر الشّعر العربي في ليبيا- شأنه شأن نظيره في البلدان العربية الأخرى- المراحل نفسها في مسيرة تطوره ونضوجه نظراً لتشابه الظروف والمؤثرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية.1هذه المؤثّرات التي تتمثّل- في مجملها- في سوء الأحوال المعيشية بالإضافة إلى افتقاد التّعليم الرّسمي الجيّد تحت الحكم التركي والاستعمار الأوربي، وبذا أصبح الليبيون يعانون من غربة عن طموحاتهم الثقافية، ومن سيطرة المستعمر الأجنبي. هذه الظروف دفعت من جهة إلى حركة التحرير وإذكاء روح المقاومة الوطنية، ومن جهة ثانية، دفعت بعض الليبيين إلى الهجرة، طوعاً أو قسراً، إلى الأقطار العربية مثل مصر، وسوريا، وتونس..الخ. من هؤلاء المهاجرين أو النّازحين تكوّنت نخبة مثقّفة في المجتمع الليبي؛ لأنّهم تلقّوا حظاً من التّعليم أفضل من إخوانهم الذين بقوا في ليبيا، وشهدوا النّهضة الأدبيّة والثّقافيّة في البلاد التي استقبلتهم، وكانت أحسن حالاً من بلادهم، وبها مؤسسات تعليمية أكثر تطوّراً، وأعلى تعليماً.

في ظلّ هذه الظّروف الصّعبة، اتّبع الشّعراء الليبيون في نهايات القرن التّاسع عشر وبدايات القرن العشرين الموروث الشّعري ملتزمين بتقاليده الفنيّة بالقدر الذي مكّنتهم موهبتهم وثقافتهم المتواضعة في ذلك الوقت. في الواقع، لم تكن الأرض الليبية ومواطنوها وحدهم من عانى من الاستعمار الأوربي، ولكن الثّقافة واللغة العربية في ليبيا واجهت العداء نفسه! ولذلك لم يكن مستغربا أن يكون أكثر وسيلة مؤثّرة وفعالة في تسجيل حياة النّاس ومعاناتهم هو الشّعر الشّعبي،2الذي أسهم في إذكاء روح المقاومة ضد المستعمر.

ولكن هذا لم يمنع من ظهور جيل من الشّعراء يتقدّمه أحمد رفيق المهدوي (1898-1961)، وإبراهيم الأسطى عمر(1907-1950)، وأحمد الشّارف (1864-1959)، الذين حاولوا أن يتقدموا بشعر ذلك الوقت؛ متأثرين ببعض معاصريهم في الدول العربية الأخرى، وخاصة الشّاعر المصري أحمد شوقي، والشّاعر التّونسي أبو القاسم الشّابي، وسائر جماعة أبوللو.

ومع زيادة روح المقاومة وضحاياها، صار الشّعراء يهتمون بالتّعبير عن مطالب النّاس في الحريّة والعدالة ورفع المظالم، أكثر من اهتمامهم بالأداء الشعري والأسلوب الفني. ومن هنا كانت قصائدهم تتّسم بالبساطة والمباشرة التي تصل أحيانا إلى حدّ الابتذال، ممّا دفع خليفة التليسي إلى أن يكتب مقالاً يستنكر فيه هذا الجانب في شعر ذلك العصر، واضعاً وجود الشّعر

نفسه في ليبيا موضع شكّ، بإثارته هذا السّؤال الناقد والمتحدّي: (هل لدينا شعراء؟!)[3] قاصدا حثّ الشّعراء الليبيين إلى تحسين أدائهم الشّعري، واطّراح الأساليب القديمة تلبية لمقتضى التطور مع الأجيال الجديدة التي تتوق لتتنفس نسائم شعريّة جديدة.

لم يكن الشّعر في ليبيا، كمثله في دول المغرب العربي، في مستوى الشّعر في المشرق العربي (سوريا، والعراق، ولبنان، وحتى مصر). وهي فكرة-إن لم نقل ظاهرة- سبق أن أشار التليسي إليها،[4] وذكر عدّة عوامل منها: تأخّر وفود اللغة العربية على هذا الإقليم، مقارنة بجذورها العريقة في المشرق. والعامل الثاني- حسب رأيه- هو أنّ الاهتمام الكبير بالدين أدّى هيمنة النزعات الدينية المحافظة، في معظم الحركات السياسية التي شهدتها بلاد المغرب العربي عبر القرون منذ الفتح الإسلامي. هذه البيئة الفقهية لم تكن مناسبة- كما يرى التليسي- لظهور مواهب أدبية كتلك التي عرفها الجانب الشرقي من أرض العرب. فلم يكن هناك أدب سابق للإسلام ممتدّ الجذور ليحيا في هذه البيئة الدينية، ويدافع عن بقائه بوسائل عديدة كما حدث في المشرق في الحقب التاريخية بعد الإسلام.[5]
وعلى الرّغم من أن تحليل التليسي يبدو منطقياً إلى حدّ كبير، فإنّه ينطوي على بعض المغالطات، إذ إن الفاتحين لشمال إفريقا كانوا من العرب الأقحاح الذين حملوا مع إسلامهم تاريخهم الثّقافي والأدبي إلى البلاد المفتوحة، وتمازجوا بأهلها مكونين الهوية الجديدة لهذه البلاد. ومع ذلك يمكن للقارئ أن يلاحظ الفجوة بين الشعر العربي في المشرق العربي، ونظيره في المغرب العربي سواء في المقدار الكمّي، أو من حيث المستوى الفني. يوجد بالطبع تجاهل، أو إهمال من قبل المؤرخين للإنتاج الأدبي في دول شمال أفريقيا، فالتّركيز في كتبهم غالبا ما يكون على أدب المشرق، وخاصّة سوريا والعراق ولبنان ومصر، وقلّما التفتوا إلى أدب هذه الناحية من البلاد العربية. وبالمقابل بقي الأدب (المشرقي) أشبه بالمثل الذي يتطلع إليه الأدب المغربي،الذي قد وقر في قلبه الإحساس -منذ العصور الأولى- بأفضلية أدب المشارقة عليه.

وستتعرض الدراسة في الجزء الأوّل لأبرز الاتجاهات الأدبية، في حين ستناقش- في جزئها الثّاني- أبرز القضايا الموضوعيّة والأسلوبية التي ظهرت في الشعر الليبي.

الاتجاهات الأدبية :

لا يمكن الحديث عن هذه الاتجاهات- في ليبيا- قبل نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، عندما بدأت طباعة الدواوين، وكان أول ديوان يظهر هو ديوان مصطفى بن زكري 1882م، ثم ديوان عبد الله الباروني 1908م، وكانت هناك حركة نشطة لنشر الشعر في المجلات والصحف في ذلك الوقت. أما في فترة الاستعمار الإيطالي، فلم ينشر ديوان واحد بسبب الجوّ السائد المعادي للثقافة العربية، والحرب الشعواء التي شنّها المحتلّ عليها،[6] وكان ذلك السّبب في عرقلة تطوّر الاتجاهات الأدبية الوليدة، كما كان مسؤولاً عن تعطيل نهضة ليبيا علميّا وأدبيّاً قياسا ببقية الدول العربية.[7]
بعد الحرب العالمية الثانية، مع نشاط حركة الصّحافة نوعاً، ووفود كثير من الصحف والمجلات والكتب من الدول العربية المجاورة ولاسيما مصر، بدأ الشعر يخطو خطى واسعة نحو التطور،

وبدأت تيارات متنوعة تجد أصداءها عند الشاعر الليبي، فوجد إلى جانب الاتجاه الكلاسيكي السائد، الرومانتيكي، والواقعي، وحتى الرمزي، كما وجد تيار الشعر الحر والتفعيلة، بأقدار متفاوتة.

والجدير بالذكر أن هذه المذاهب وإن وجدت متعاقبة، وتمثل التطور في الثقافة، وتأثير قدر كبير من المعرفة الحديثة، فقد يجد الباحث في الشعر الليبي بعض هذه الاتجاهات جنبا إلى جنب، مع بعضها البعض منذ فترة الخمسينيات والستينيات.

الاتجاه الكلاسيكي:

وهو يرتبط بالأغراض التقليدية الكلاسيكية من مديح وهجاء وغزل...الخ، فضلاً عن شعر المناسبات. ولما كان التعليم الديني هو الرّائج تقريباً حتى الخمسينيّات، فلم يكن مستغرباً أن يظهر أثر ذلك في الشعر سواء في مفرداته وألفاظه، أم في صوره وتعبيراته، مع نزوع واضح إلى الوعظية. وأهم ما يلاحظ من مميزاته حرصه على الصنعة اللفظية والتنميق اللغوي، ومن أهم موضوعاته الوطنية والقيم الخلقية، خصوصاً إبّان مرحلة الاستقلال واتّحاد الولايات الليبية الثلاث.

الاتجاه الرومانتيكي:

وهو وإن تطور في ظروف مختلفة عن نشأته في الغرب، لم ينهض من الخلفية الثقافية نفسها، فإنّ الشّعراء الليبيين- في خضمّ الصّراع من أجل الحرّية، ولما كان الشعر بحاجة لارتياد آفاق جديدة وقيم جديدة- وجدوا في الرومانتيكية التي كانت نسائم غربية قد هبت على العالم العربي، ملاذاً عظيما باحتفائها بحريّة الفرد المطلقة، وبالذاتية التي كان يفتقدها الشعر من زمن ليس بالقصير. من ثمّ، وجدوا في الطبيعة مجالا خصبا للإلهام الشعري، وبذلك فتحت الرومانتيكية آفاق الشعراء نحو مشاعرهم وانفعالاتهم وآمالهم وآلامهم للتعبير عن قضايا الوجود، وهواجس المصير، وموقع الذات في عالم يغيب فيه العدل ويمتلئ بالصراع والحروب والقتل. يقول إبراهيم الأسطى عمر مثلاً متسائلاً عن حقيقته الإنسانية بين المادة والروح، بما يذكّر بطلاسم إيليا أبي ماضي:

جئت يوماً أسأل المرآة عن شخصي الصريحِ
علّني أدرك كنهي.. فأرى جسمي وروحي[8]

ويقول علي الفزّاني:

ها أنا والشّكّ دربي، والخطايا، وصليبي في يديّ
وظلالي هازئات بالذي كان وما ظلّ لديّ
ما الذي ظلّ لديَّ
أغنيات فيصداها.. كل حزن البشريّة[9]

لكن هذا الاستغراق في عوالم الخيال والإفراط في التشاؤم والتعبير عن الألم والنزوع نحو الانكفاء على الذّات، كانت أهمّ العوامل التي أخذها عليها دعاة اتجاه آخر ينادي بالاقتراب نحو معاناة الناس وواقع حياتهم للتعبير عنها.

إن هذه الاتجاهات-كما سبقت الإشارة- لم تظهر في الغالب في حقب تاريخية متعاقبة حتى يمكن القول إن أحدها قاد إلى الآخر، مع أن بعضهم وجد في شكل تعاقبي مع الآخر، لكن يمكن للقارئ أن يجد أصداء من هذه الاتجاهات كلها- بعضها مع بعض- في الشعر الليبي. ولذلك فالرومانتيكية ما تزال تطرب جمهورها وتنسرب روحها في كثير من الشعر الليبي اليوم مثلما تفعل بالشعر في كل مكان.

الاتجاه الواقعي:

مع التغير الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الذي نتج عن استعمار وحربين عالميتين، تعالت الدعوات تطالب باقتراب الشعر من حياة الناس ومعاناتهم وآمالهم وآلامهم. وقد زاد حظ الليبيين أكثر في العلم والمعرفة، فاطّلعوا على الاتجاهات المختلفة سواء في الغرب، أم في الشرق الأقصى حيث أصداء الشيوعية في روسيا وثورة عمالها البلشفية لم تغادر رقعة من العالم الغربي أو العربي لم تمرّ بها مؤثرة في عقول مفكريها وفن مبدعيها. ولم يكن الوطن العربي بدعا في ذلك، فقد انتشرت الأفكار الماركسية لتكسب قناعات الكثيرين بواقعيتها الاشتراكية التي انحازت إلى الطبقات الكادحة؛ لتجد أرضاً خصبة طال حرمانها وقمعها تحت ظروف الحرب والاستعمار، وتاقت إلى التحرر والإنصاف الإنساني والأدبي ليقترب من قضاياها واهتماماتها.

ومن هنا كان الاتجاه الواقعي ينطوي على نقد العالم ومواجهته، بالقدر الذي كانت الرومانتيكية توفر هروبا منه. لقد كانت هناك عدة عوامل، في الواقع، أسهمت في ظهور الواقعية في ليبيا، وكذلك في سائر البلدان العربيّة بصورة عامّة، ربما كان أقواها تأجج الشعور الوطني والنزوع للانتماء إلى جماعة أو لعرق، أو لمكان ليتسنى مواجهة ويلات الحروب وبشاعتها. هذا بالإضافة إلى حركات التّحرّر التي أذكت الشّعور القومي والحماس للالتزام بقضايا الوطن وحمل مسؤوليّته وقضايا أهله. لقد تأثر الشّعراء الليبيون بهذه التّأثيرات واستجابوا لحاجات شعبهم وبلادهم، فعبروا عن ذلك في قصائدهم. يقول علي الرّقيعي:

يا حلوتي.. شوقي إلى يوم جديد
لم يخبُ- مذ أحببت هذا الشّعب- في قلبي لظاه
يا حلوتي من ألف آه
من عمق أعماق الحياه
ألمي وشقوة عمري الظامئ ..ومن حبّي العظيم
لتراب هذي الأرض.. للشّغّيل ذي الوجه الوديع
ولقلبه المملوء حبّاً للنّضال[10]

ويقول علي الفزاني:

الشعر كبرياء..

حريّة، تمزّق، إباء،
الشّعر للإنسان أينما وجدته معذّبا
وحيثما رأيته يجرجر الأسمال متعبا

ويقول علي صدقي عبد القادر:

حكاية الكلمة
لأنّي أصنع الكلمة
أعيش عذابها ، بالّليل، في صبر
وأعرق في ليالي البرد، حتّى أجتلي الكلمة
وأسقيها دمي، عرقاً، وعرقاً بعده آخر
على كفّي هنا، تقعد
لأسمعها وتسمعني طوال اللّيل، لا نهجع
لتذهب في غد، للزّارع الكادح
وللعامل في المصنع
وللطالب
تقول المجد للكلمة
تقول أنا هنا، معكم
على الفأس التي تقطع
على الكفّ التي تزرع
على المصباح إذ يسطع
أنا زيت لخبز الشعب، لا ينضب
أنا الكلمة
...

الاتجاه الرمزي:

انتشر هذا الاتجاه بتأثير الشّعر الرّمزي العربي، ولا سيما شعر سعيد عقل، وإلياس أبو شبكة وغيرهما من الشّعراء الذين تأثروا بالرمزية الغربية وشعرائها المشهورين، من أمثال بودلير. وتعد ردةّ فعل لأسلوب الوضوح والمباشرة الذي استخدمه الكلاسيكيون، واحتفظ به الرّومانسيون، وروّجه الواقعيون لضمان فهم جمهورهم من عامّة الناس.

لقد ظهرت الرّمزية في الأدب العربي في الثلاثينيات من القرن المنصرم وتراجعت أمام ما شهده العالم العربي من أحداث ونكبات وحروب، لتعطي مكانها للصّوت الواقعي. لكن هذا الترتيب يبدو قد عكس في تاريخ الأدب الليبي، فبينما لا يعتمد الأسلوب الواقعي إلى كثير من التعقيد أو التّقنيات الفنية للوصول إلى القارئ العادي، فإن الأمر يختلف مع الاتجاه الرمزي الذي ظهر نتيجة للتطور في مجالات التعليم والثقافة. فقد وجد بعض الشعراء الليبيين في الرّمز وسيلة لتجديد الشعر وإعادة الحياة إلى أسلوبه الفني؛ مستخدمين طاقة الكلمات والخرافات والأساطير

والشخصيات التاريخية بما تلقيه من ظلال، وما توحي به من دلالات خصبة تثري العمل الفني وتمنحه الأصالة والتركيز والثراء، من دون أن يسقط في الرتابة أو السطحية المباشرة.

يقول إدريس بن الطّيّب:

لعنة الشيطان في أعماقنا منذ الخطيئة...
هي ذي تكبر في ضعف البصر...
كي تواري كلّ دنيانا المضيئة...[11]

إن هذا الأسلوب- بطبيعة الحال- يتطلب ثقافة واسعة وعميقة من الشعراء والقراء على حدّ سواء، فبه أصبح الفن الشعري يعتمد على الثقافة والصنعة الفنيّة أكثر مما يعتمد على العقل والقواعد الفنية الموروثة (كما هو الحال مع الكلاسيكيين)، أو على الموهبة والإلهام والدفق التلقائي (كما هو معروف عند الرومانسيين)، ولا على ماهية المضمون، ومدى وفائه لقضايا الناس وتعبيره عنها (كما يظهر عند الواقعيين).
لذلك فإن هذا النوع من الشّعر يتطلّب جمهوراً من نوع خاصّ يملك من الأدوات المعرفيّة ما يمكّنه من فهم هذه الرّموز ومدلولاتها وظلالها الملقاة على المعاني، وهو ما لا يتأتّى للقارئ العادي، مما جعل هذا النوع من الشعر يعدّ شعر النّخبة، وهو ما عدّ في الغرب نزوعاً أرستقراطياً لاستعادة امتياز طبقي تخطته كلّ من الرومانتيكية والواقعية.

ولا تقف حدود الرمز عن الثقافة المحلية، بل يتناول الشاعر ما يشاء من الرموز في كل الثقافات، ويصير تاريخ العالم وحضاراته وتراثه معينا ينهل منه الشاعر، ما مكنته ثقافته واطلاعه وامتلاكه لأدواته الفنية. فها هو علي الفزاني يستخدم جيفارا الثائر الكوبي الشهير مثالا للبطولة والتمرّد:

مات غيفارا
أنتم جرذان شرق
تتباهى بالدمار
سوف يولد..
ألف غيفارا سيولد.

ومن الطبيعي كذلك أن ينظر الشاعر الليبي إلى تجارب الشعراء العرب في هذا المجال، وأن يفيد منها، وقد كان أكثر الرموز التي يستخدمها شعراء هذا الاتجاه- تأثّراً بما يقرأون من نصوص غربية- تحتوي على رموز من الموروث الديني المسيحي مثل رمز المسيح، والصليب وغير ذلك، فراق ذلك لكثير من الشعراء الليبيين، وخصوصا أولئك الذين رأوا في هذه الرموز تلبية لنزعات الفداء والتضحية والإحساس بالبطولة التي تأججت إبّان ما شهدته البلاد من تغيّرات. يقول علي الفزّاني:

صلبوني فوق أعواد حقيرة
من غصون قد تغنّى فوقها شاد ونائح
لم أقلها إنني كنت نبيّاً!
غير أني عدتيوماً.. وصليبي فوق ظهري
وتلمّست طريقي..عبر دربي
فوجدته!
ومشيته
حافياً تدمى خطاي!
صفّق الأطفال. هاقد عاد للأرض المسيح!

ولعل ذلك ما أدى ببعض المعلقين على شعر تلك المرحلة بأنه كان "شعر نواقيس وصلبان!"[12]

اتّجاه الشّعر الحرّ:

لقد كانت بدايات هذا الاتّجاه مثيرة للجدل، منذ أن ظهر في الوطن العربي، وأثار موجة من الاستنكار والاستهجان، وفي الواقع كانت هناك عدة أسباب لهذا الموقف المعارض له، ليس من أصحاب الاتجاه التقليدي المحافظ من الشعراء والنّقاد فحسب، وإنما من جمهور كبير من متذوّقي الشعر في العالم العربي. إن الشعر الحرّ لا يتبع النمط العريق في القصيدة ذات القافية الموحدة والبيت ذي المصراعين، وإنما يتحرك في مساحة من الحرية في استخدام عدد غير مقيّد من التفعيلات في الأسطر الشعرية (بدلا من الأبيات العتيدة). هذا الأمر قاد إلى التساؤل عن مدى مشروعية هذا النوع من الكتابة الشّعرية، بل التساول والتشكيك في شعريتها أصلاً! والأكثر من ذلك أنّها تعطي انطباعاً خاطئاً يوحي بسهولة هذا النّمط، وخصوصاً ما يعرف بقصيدة النّثر التي لا تتقيّد بتفاعيل، ولا بإيقاع معين. هذه السّهولة الظّاهرية تشجّع كثيراً من غير أصحاب المواهب والقدرات الفنيّة وتجرّئهم على محاولة كتابته. إن هذه الحركة بنوافذها الجديدة المشرعة على التأثيرات الثقافية من الشّرق والغرب[13] ، فضلاً عماّ يشيع في نصوصها من غموض زاد في المسافة الممتدة بين شعرائها وجمهور القراء. ولعلّه من اليسير على القارئ أن يجد تأثيرات من روّاد هذا الاتجاه من الشّعراء العرب في الأقطار العربية المختلفة واضحة من أمثال السيّاب والملائكة والبياتي وعبد الصبور وغيرهم، في شعر أصحاب هذا الاتجاه من الشعراء الليبيين، وعلى رأسهم الشاعر علي الرّقيعي، وعلي صدقي عبد القادر، ثمّ محمّد الشّلطامي، وعلي الفزّاني، وغيرهم. ولكن ينبغي ألا يغفل الباحث أن الشعراء الليبيين الذين بدأوا محاولاتهم كتابة الشّعر الحرّ في الخمسينيّات، كانت لهم تجاربهم الخاصة في هذا النّوع من الشّعر، مواجهين إلى حدّ كبير الظّروف والعقبات والانتقادات المماثلة لتلك التي واجهها نظراؤهم في الدول العربية الأخرى. وكانت الموضوعات الشّائعة في هذا الشّعر بين الوطنية والقومية وقضايا الإنسان من قبيل: الفقر، والكفاح من أجل التّحرر من الأوضاع الاجتماعية الظّالمة، بالإضافة إلى قضيّة فلسطين، ومعاناة الشّعب الفلسطيني من قمع وقتل وتشريد دفعت الكثيرين من الشّعراء الليبيين إلى التّعبير عن تضامنهم وتعاطفهم معهم.

يقول محمّد الشّلطامي:

وتمنيت كثيرا
أن أراك
نجمة يسبح في قنديلك الأخضر حب
ومواويل مضيئة[14]

ويقول السّنوسي حبيب:

أصدقائي
باركوا الفعل، وكونوا الزّيت
والقنديل، والجيل المخاطر
كونوا الدّم الفوّار، والإصرار
والجرح المصابر
فعلى انتفاضتكم، يشبّ القلب
تنبلج الدّروب مشاتلاً تنمي بذار الحبّ
في الوطن المغمّس في نزيف الجرح..[15]

قضايا الشّعريّة الحديثة:

وإذا تركنا تصنيفات الشعراء حسب المذاهب الأدبية، فإنه يمكن تمييز أصوات شعرية تختلف باختلاف رؤية الشّعراء لفنهم الشعري، وفهمهم لطبيعة دور الشاعر وثقافتهم وتأثرهم بالتيارات العالمية المختلفة.

فالشّعرية لا تكمن في التسمية ولا في التصنيف، ولا هي تنحصر في الشكل الفنّي بالرغم من أهميّته، قدر ما تتوقّف على رؤية الشعر ورؤيا الشّاعر وحضور ذلك في القصيدة التي ستجسّد لا مشاعر صاحبها وعواطفه فحسب، وإنما فلسفته في فنّه الشّعري وعلاقته به وفهمه للعالم وللأشياء وللغة وموقفه من ذلك كله في أسلوب هو وحده الذي يهبها جنسها وماهيتها ويدخلها في حيّز الشّعر، وليس أي شيء آخر.

في الواقع يقدّم المشهد الشعري الليبي جملة من الأصوات بأصداء مختلفة وتجارب ثرية تتعدّد ألوانها وأشكالها التّعبيريّة، لعل هذه اللمحة لا تسمح لاستعراض كثير من هذه الأصوات أو الوقوف على كل التجارب، لكن يمكننا الوقوف على أبرز القضايا أو المسائل التي يهجس بها الزخم الشعري في ليبيا. هذه القضايا تقع في دائرتين رئيستين: تعبيرية فنية، وأخرى إنسانية وجودية، وكثيرا ما يتقاطع الأمران في مساحات مشتركة تتحد فيها قضايا الفن بالمصير، ويقود طريقهما إلى الوجهة ذاتها، أو يتّخذ أحدهما من الآخر ذريعة تتحقّق بها غاياته.

وأهم المسائل الفنية تنصب على جوهر الشعر وتجربة كتابته واختيار كلماته العصية، كلمات غير مسكونة بأصوات الآخرين، كما يقول بارت، ومعاناة القصيدة، وشكلها الفني الذي يهجس به كل شاعر حسب طموحه ورؤاه، منها أيضاً نوع القراء والنقاد وموقفهم تجاه ما يكتب الشاعر. ففي حين يردد أصحاب النزوع الرّومانتيكي فكرة دور الإلهام والموهبة أو الفطرة في كتابة الشعر بشكله الذي يوافق ذوقه ونظرته على نحو ما نجد عند راشد الزبير وحسن السوسي ورجب الماجري. يقول راشد الزّبير:

فالشعر إحساس ووقدة ملهم
يختال في دنيا الخيال ويبحر
والشعر آمال الشعوب مذابة
في الحرف يجلوها لمن لا ينظر
والشعر صوت الحق يهزأ بالردى
ينصب كالقدر الغضوب ويهدر
والشعر في الليل البهيم مشاعل
تهدي ويخشاها الظلام ويذعر[16]

ويقول حسن السّوسي، معرضاً بمحاولات أصحاب الحداثة غير المألوفة ولا المستساغة لديه:

الشعر أصدقه ما كان عاطفة
تصيّر القفر حقلاً، واليباب قرى
وأنبل الشعر ما غنّى لأمته
وما أفاد لها مجداً وما ذخرا..
غير المعمّى الذي لا الذّوقُ يألفه
ولا الدّم العربي المحض فيه جرى![17]

ويقول أيضاً مخاطباً روح الشاعر أحمد رفيق المهدوي:

والشّعر- بعد- مبادئ ومواقف
والشّعر- قبل- عواطف وشعور
للحبّ منه إلى الشّعوب وشيجة
وإلى قلوب الغانيات جسور
فيحرّ- حيناً- كالنّسيم لطافة
ويثور كالبركان حين يثور[18]

ويشتكي شاكياً إليه حال الشعر بعده:

والشعر بعدك قد تقاصر مدّه
وسطا عليه "الحرّ" و"المنثور"
قد حرّروه وما اشتكى من قبلهم
رهقاً، ولا هو قبلهم مأسور
قد حرّروه، ولم يكن عبداً سوى
للذّوق فهو بأمره مأمور[19]

ويقول رجب الماجري:

الشعر حسّ نابض مختلج في كلمة[20]
فقد يكون بسمة منسابة في نغم
وقد يكون دمعة حرى لصبّ مغرم
وقد يكون ثورة على عتلّ مجرم
وقد يكون سلعة تشرى بسوق الذمم
تقيسه بالمتر أو تدوسه بالقدم

ويبرز شعراء آخرون يجتهدون لخلق صوتهم المتميز؛ متكئين على أنفسهم وجهدهم في صنع فنهم وفق قناعتهم، يمكن أن ندرجهم تحت تصنيف أصحاب الحداثة، بوصفها رؤية وفكرا وليست إطاراً زمنياً، وهو أكثر دقة من الاعتماد على الشكل التعبيري (قصيدة النثر أو شعر التفعيلة أو الشعر الحرّ) لأنّ منهم من يكتب قصيدة النّثر والتّفعيلة بل ويكتب العمودي أيضاً، مثل لطفي عبد اللطيف، ومحمّد الفقيه صالح، ومفتاح العماري وسالم العوكلي، وسميرة البوزيدي، وخلود الفلاح، وإدريس بن الطيب، وعاشور الطويبي، وصالح قادربوه، وعبد الدّايم كواص، وعبد السّلام العجيلي.. وغيرهم. كذلك فليس شرطاً أن يكون الشّكل حديثاً ليكون الشعر حديثاً، فقد حاول بعض الشعراء أن يكتبوا شعراً حديثاً بالاعتماد على تجنّب الإيقاع والوزن والقافية.

إنّ الخطأ الذي وقع فيه كثير ممن حاول كتابة الشعر الحديث هو حصره الحداثة في شكل القصيدة، ولعلّ السّهولة الظّاهرية لكتابة الشّعر الحديث هي ما جرّأ كثيراً من أدعياء الشّعر إلى محاولته؛ مقدّمين أمثلة رديئة على الكتابة زادت في نفور القراء والسامعين ممّا يكتب باسم الحداثة عموماً. ولعلّ إليوت مصيب حين نبّه إلى أنّه لا ينبغي لأحد أن يخوض تجربة الشّعر الحرّ، أو على الأقل أن يقدّمه إلى النّشر حتى يكتشف بنفسه أن كتابة الشّعر الحرّ لا تتيح له قدراً من الحرّية أكثر من أنواع الشّعر الأخرى! والأمر نفسه ينطبق على قصيدة النّثر، فالمسألة إذن تكمن في نضج الرّؤية الشّعرية، وفي اكتمال أدوات الشاعر الفنّية، وفي عمق تجربته وسعة ثقافته وتنوّعها. وهي أشياء إذا توفّرت مع الاستعداد الفطري أنتجت شعراً حقيقيّاً أيّاً ما كان شكله التّعبيري. وهي الشروط نفسها التي كان يوفّرها الأوائل– مع مراعاة اختلاف المصطلحات- لإنتاج شعر استطاع أن يبقى حديثاً على مرّ العصور واختلاف الأجيال.

في هذا السياق تبرز تجربة الحداثة الليبيّة في سيرها الحثيث لمواكبة التّطور وتحقيق الذّات بمحاولات المواكبة للنماذج المتحققة في التجارب العربية التي جايلتها (على نحو ما نجد عند علي الرّقيعي وحسن محمّد صالح وعلي صدقي عبد القادر، ثمّ علي الفزّاني وخالد زغبيّة ومحمّد الشّلطامي وعبد الحميد بطاو والسنوسي حبيب وغيرهم) ولم تبتعد عن تأثيراتها في فترات الخمسينيات والستينيات وحتى السبعينيات من القرن المنصرم. ثمّ ظهرت محاولات

التّخطي والتجاوز منذ الثّمانينيات تقريباً مع سالم العوكلي، وإدريس بن الطيب، ومفتاح العماري، وفرج العربي، وعمر الكدي، وعاشور الطويبي، وحواء القمودي، وخديجة الصادق، ومريم سلامة..الخ

فكتابة الشّعر عند مفتاح العماري مثلا عمل الإرادة الواعية، والجهد المضني، هي نوع من الكفاح أو العمل الحرفي الذي يتطلّب سعياً موصولاً لإتقانه. من ثمّ فإن الشاعر حطّاب، بل هو حطاب الأرض الوعرة وهما عنوانا قصيدتين له، يقول في الأولى:

أيّها الحطّاب
خذْ فأسَكَ المصقولةَ
بوهجِ الأمنية
واضربْ بقوّةٍ جذوعَ الخيالِ
وانتزعِ الكلماتِ
وهي ساخنة[21]

وفي الثّانية (حطاب الأرض الوعرة):

لأنّي من نسغ هذه الأرض الوعرة
أبي حطّاب أحلام
وأمّي نّساجة وعد
وولّادة مغزى
لن أنوي الهجرة
إلى لغة أخرى
ومهما يكن
سأبقى هنا
فوق هذه الأرض الوعرة
أضرب فأس خيالي قويّاً
أقتلع الأشعار من عروق حجارتها
أمنحها من روحي وهج الرّوح
ومن قلبي
أهبها أجنحة الجدوى.
محرّضاً معرفتي أن تأخذ عراجين الكشف
وتكنس أوساخ الحواة
وشباك العنكبوت
لتتعرى العورات
وتسقط أوراق التوت
أوّاه ما أجمل هذا الموت
حتى تكون القبضة ظافرة بالطّير
وعصير الأسرار
وتصبح أروقة الشعر

ثريّة بالرّؤى
ومناجم الملح والآبار
حين تخمد في عجينة الطّين
جمرة يدي
وأموت هنا
وتبقى كأسي مترعة بالنّشيد
وكلماتي أسراب غيوم
ترعى فوق الأرض الوعرة.[22]

إن كتابة الشعر تحتاج إلى جهد وعرق صبيب- كما أشار خليل حاوي- وهي عملية يصوّرها مفتاح العماري بألفاظ قوية ومجهود عضليّ شاقّ وعنيف، كأنّه في حالة صراع وصدام (خذ فأسك المصقولة.. اضرب بقوة.. انتزع.. أضرب فأس خيالي قويّاً، أقتلع.. قبضة...) يبدو الشّعر نفسه كأنه نبات كامن في الأرض يحتاج الشّاعر لعمليّة حفر مضنٍ كي يستخرجه. هذا الحفر يذكر بقصيدة الشاعر الأيرلندي شيمس هيني Seamus Heaney Digging التي يصوّر فيها الشّاعرُ سليلُ المزارعين الأيرلنديين عمليةَ كتابة الشّعر بعملية حفر التّربة وزراعتها؛ ليشابهَ مهنة أبيه وجدّه، ويرى أن مهنته- كتابة الشّعر- لاتقلّ أهميّة عن الزّراعة، لكنّه يستخدم القلم بدلاً من الفأس! أمّا العماري فيشير إلى الخيال مصدرا لعملية الخلق الشّعري، فضربات فأسه هي لجذوع الخيال (ليس لتساقط الرّطب الجنيّ، وهو هنا كلمات القصيدة، بل لانتزاعه انتزاعاً!)

إنّ هذه النّزعة التّصويريّة القويّة واختيار الكلمات ذات الدّلالة العنيفة والوقع المجسّد لحركتها؛ ليظهر في الصّورة بكثافة وتشخيص، وإن كان قد ظهرت في الشعر العربي القديم بتفاوت بين الشعراء، فنجدها برزت بوضوح في شعر أبي تمام حتى رُمي بالإغراق في الصور البعيدة واتهم بالخروج على عمود الشّعر، فإنّها تمثّل نزعة عالمية عرفت في الشّعر الأوروبي الحديث، ورسخّها مالارميه الذي أكّد فكرة أنّ الشّعر يتحقّق بالكلمات وليس بالأفكار لأنّها لا تكون إلا عبر الكلمات، وكرّر ذلك مشيرا إلى أهميّة الكلمات نفسها، وهذا ما أكّده عزرا باوند مراراً، وهو ضرورة أن تكون كلّ كلمة في القصيدة مشحونة بالمعنى. ويظهر أثر ذلك بوضوح في شعر الشّاعر الإنجليزي تيدهيوز(Ted Hughes) الذي يصوّر أيضاً تجربة كتابة القصيدة بطريقة مميّزة في قصيدته الشّهيرة the Thought-Fox. وفيها يرمز هيوز للقصيدة ب(الثّعلب)، حيث يبدو الشّاعر في منتصف الليل، وحيدا بغرفته يحاول كتابة قصيدة، أمامه ورقة بيضاء، والثّلج يهطل في الخارج، ويحدّق عبر زجاج النافذة فلا يرى إلا الظلام المطبق، والسماء بلا نجوم، ثمّ يبدأ يشعر بحركة غير وحدة السّاعة، وحركة أصابعه على الصّفحة البيضاء أمامه، كائن يتحرّك لا يدرك كنهه، لكنّه يحس بوجوده، ثمّ تأخذ ملامح هذا الكائن في الظّهور شيئاً فشيئاً إلى وعي الشاعر الذي يلتقطها تدريجياً بكل حواسه، في تصوير فريد يواكب هذا التّدرّج في الكشف والاكتشاف؛ لتنتهي بإدراك كامل الحضور مع بقاء الأشياء كما كانت من تكات الساعة ومن سماء بلا نجوم ترى من النافذة، لكنّ الصفحة أمام الشاعر الآن لم تعد بيضاء، فقد كتبت القصيدة!

إن قوّة القصيدة لا تكمن في قوّة التّصوير وطرافة الفكرة فقط، إنّما تظهر في براعة الشّاعر الذي استطاع أن يجسّد هذه الأفكار في قوة الكلمات وحسن انتقائها وشدّة حضورها ليس بوصفها معاني بل أشياء تضجّ بالحياة في القصيدة وتحرّك قارئها أنّي شاء أن يخوض تجربة قراءتها، وهذا –كما يشير هيوز نفسه في مكان آخر- هو سرّ الخلق الفنّي في القصيدة التي تتمكن من الاحتفاظ بالتّجربة حية وطازجة كلّما قرئت. وهو أيضاً ما يتوفّر في قصيدة العماري السّابقة، التي تكشف حرص الشاعر في خلقه لفنّه وكدّه للحصول على الكلمات الحيّة التي ستظل في قصيدته تحتفظ بجدّتها وحرارة ولادتها.

هذا التّحوّل في فهم الشعر هو جوهر الحداثة التي أشار إليه منظّروها، وأعلنه أدونيس في بيانها وكرّره روّادها ودعاتها مع اختلاف عباراتهم وأساليبهم. يقول أدونيس في محاولة لتعريف الشعّر الحديث: "ليس الأثر الشّعري انعكاسا بل فتحٌ. وليس الشّعر رسماً بل خلق."[23]

من هنا أيضاً يتحوّل الشّاعر إلى البحث عن اللغة الجديدة مطّرحاً ما استعمله الآخرون وتوارثوه من تراكيب جاهزة وكلمات فقدت نصاعتها من كثرة الاستعمال حتى غاب صوت الشاعر فيها. يقول محمّد الفقيه صالح:

ألقيت ما أورثوني، وأسريت من حالة اللاحضور
إلى لغة البحر...[24]

ويصير همّ الشّاعر تحدّي الانزلاق إلى التكرار، أو السّقوط في رقّ الكلام، كما يقول لطفي عبداللطيف:

هذي انتماءاتي،
وذا شوقي،
فأين هي القصيدة؟
علّها سأمت محابسها
وما بانت سعادُ
صبراً تقول لي الأساليب التي اكتظّت
ومحرجةٌ هي الكلمات ترفض أو تكادُ
زلقٌ على الورقِ الصّقيل يريدها أمَةً تزلّ
وللنخاسةِ قد يجمّلها المدادُ
وأنا أفتّش عن عيون اللفظِ
أفتحها على صور تفاجئُ،
لا تعادُ!

إن الشاعر الحديث لا يحرك الجمهور بنبرته الخطابية الهادرة، ولا يدغدغ حواس السامعين ولا يوافق توقعاتهم، بل يفجؤهم بخلاف ما يتوقعونه، ويصدمهم ويحركهم لفعل القراءة الواعية التي بدورها تتطلب جهدا ووقتا وتركيزا. تقول سميرة البوزيدي:

نكتب
مالا نقوله عادة

...وما لا نقوله يكتبناعراة
من توت الكلام الصقيل
بعيدا
عن فخاخ الخديعة
المعنونة شعرا
أتخمته عادات التناص
والتنظير
والتأويل الغبي
وأنهكته شجارات التصنيف

إن تجربة الإبداع قد تأخذ نزوعاً صوفيّا في شعر الشّاعر لطفي عبد اللطيف ليستغرق في مواجده الفنّية منتظرا حالة الكشف الفني والإشراق الروحي، لذلك فهو يتنقّل في أحوال مجاهداته الفنّية مستدرجاً كلماته لتبوح برؤياه التي لا يعرف كيف يصفها أو يسميها، إنّما يدرك أعراضها:

نحسّ به لكن
لا نعرف إلا إيحاء ووجيب

لكن ما يشعر به يعصى على قيود اللغة وصرامتها، فيتحوّل الأمر بالشّاعر إلى نوع من الوجد الضّارع الشّفيق:

يا هذا الشّيء
تكشّف واظهر في الإنصاف
متى لم يظهرك التّعذيب

ومن ثمّ تستغرق هذه الرحلة الشّاعر فتصير غاية في حدّ ذاتها، بلا بداية ولانهاية، يكون الشعر فيها رفيقاً وغاية في الآن نفسه:

وأنا والشّعر وأنتَ
ووجهة سفر ما
لم يبدأ بعد، ولا خُتما
زادٌ وطريقٌ..لا امتثلا
لي ولا انعدما

هنا إذن مأساة الشاعر أن يظل بين حدّي الأمل والرّجاء، فلاهو بلغ الأمل فيظفر، ولا انقطع رجاه فيستريح، فكان كما قال العاشق العذري:

فلا أنا مردود بما جئت طالباً ولا حبّها فيما يبيد يبيدُ

هكذا تكون تجربته الفنية تجربة عشق تستغرق عمره في معاناتها، كما يقول في موضع آخر:

لإيلاف عمرك، رحلة عشق لليلى

وليلاك بنت الشفة[25]

لذلك يعود للاستعطاف:

قدمان ووعر ضدّهما
وأنين جناحين انهزما
يا هذا الشّيء أجب ألواحي والقلما

يبدو الجهد المبذول ليس بالقليل، ولا الإمكانات المتوفّرة (قدمان، وجناحان)، ومع ذلك فلم تُدرك الغاية في الوصول، فجاء الرّجاء الصّريح، مع مزيد من التّكرار والتّذلل:

اظهر لتباشرَك الأوصاف
وتدخل في زمن الأسما
وزر العشّاقَ
ولو حلما!

ولهذا فالشاعر- في نصّ آخر- يضجّ بالشكوى من عناد القصائد الموجعة، فلا يملك سوى التأوّه الحزين:

أواه من وجع القصائد،
لا يطيع،
ولا يجيب على وجيب الأسئلة!!

فالقصيدة لا تكون إلا نفسها وأي شيء آخر سوى كنهها الحقيقي سيكون دخيلاً مزيّفاً. يقول سالم العوكلي:

لا أحبّه..
البحر حين يمطر..
لا يقول ملحه
.....
حين يمرّ الليل..
تبوح النخلة بخمرها
..هكذا..
القصيدة.[26]

فالبحر مضلّل مخادع لأنّ مطره لا يشي بملحه، فهو إذن يخفي حقيقته، بخلاف النخلة التي هي –في المقابل- تبوح بخمرها. فالشاعر يعلن أنه لايحب البحر، الذي يثبت له فعل المطر، (يمطر)، ولكن هنا عنصر خفي في المطر لا يحمله/لا يقوله، وهو ملوحة البحر، ولكن نفي القول مسند إلى البحر، (لا يقول) وهو سبب عدم حب الشاعر له يقف بإزاء الفعل الإيجابي

(يمطر)، وهذا مخالف للعادة في عدم تفضيل القول الموجب والفعل السالب (أي قول بلا عمل)، وهو الوصف الشهير الذي يوصف به الشعراء في القرآن الكريم "وأنهم يقولون ما لا يفعلون إلا الذين آمنوا...".

إن التركيز في الأسطر السابقة على فعل القول (يقول) كما لو كان إعلاناً أو اعترافاً لم يتوقع من البحر ألا يصرّح به. إن فعل القول هنا مهمّ ومطلوب، بل هو كما يبدو أهم من الفعل، وأكثر قيمة منه، أو على الأقل مساوٍ له. فالقول في التراث العربي هو فن العرب ومفخرة بيانهم وإنجازهم لأن الشعر بحدّ ذاته فن قولي. إنّ الخلق نفسه يتمّ بالقول.

في المقابل، فإن النخلة تمثّل القيمة التي فشل البحر في تحقيقها (تبوح...بخمرها) فتثير جوا من الصدق والمكاشفة في البوح، فليس من إنكار أو إخفاء بين النخلة والخمر الناتجة عنها، مقارنة بالبحر والمطر الهاطل منه. إن ذلك تشبيه تمثيلي للقصيدة (هكذا القصيدة.)

القصيدة إذن تشبه النخلة التي لا تخفي حقيقتها بخلاف البحر الذي لايحبّه الشّاعر لهذا السّبب ويحدث هذا البوح (حين يمرّ الليل). عبارة (هكذا القصيدة) المقتضبة لا تحدّد مدلول (هكذا)، هل مطلق البوح، هل الوقت، وهو الليل، متضمن في البوح فهو إذن زمن البوح أم سببه، أم سابق له؟ أم مجرد رمز لعبور الأزمة ونضج الثمر/القصيدة؟

من المعروف تفضيل كثير من المبدعين شعراء أم غير شعراء لهذا الوقت (الليل) للإبداع، ولا ننسى وصية أبي تمام للبحتري، ونصحه له بمحاولة نظم الشعر وقت السحر. وقد يكون حدث البوح عقب مرور الليل، فيكون الليل رمزا للخطر والمصاعب التي تعقب انجلائها راحة، أو يمثل مروره مساحة زمنية للتجارب كي تنضج مثلما تعتّق الخمر. البحر كذلك يدل على البحث عن المعنى، عن الخلود إذ يعدّ البحر عنصراً مهما للدلالة على البحث الشعري عن معنى الحياة، وعن الأجوبة عن مسائل تتعلق بالفناء والخلود.[27]فالمطر- في النص- إذن بوصفه مظهراً للبحر يضلّ عن الحقيقة، ويفقد جوهره، ولهذا يعلن الشاعر بعدم حبه للبحر. وهكذا القصيدة، تجد مثالا للصدق في النخلة، لن تضلّ عن حقيقتها، ولن تخطئ غايتها. لذلك فالقصيدة تعبير عن بحث الشاعر عن الخلود، وكذلك هي تجسيد لجوهر حياته ولروحها/خمرها.

بالإضافة إلى ذلك كله، يعدّ الماء (المفهوم ضمناً في البحر) نموذجا بدائيّاً في أساسه (Archetypal)[28]فقد تدّفق من مستوى وعي البشر عبر الثقافات في أنماط تشير إلى تيار أبدي طليق ينحدر إلى الوعي الجمعي موحّدا له.[29]تتضمّن رمزيّة الماء كذلك الإشارة إلى ثنائية الحياة والموت.[30]من هنا يمكن للبحر أن يحمل دلالات ضدّيّة، أن يكون رمزا للخلود، أو يكون تهديدا للحياة ورمزا للخطر، وهو ما نجده في قصيدة العوكلي أيضاً بعنوان تلوّث:

سكنت قرب البحر
وحصّنت نوافذي[31]

فالسكنى قرب البحر قد تعني التعرّض لخطر داهم، ولذلك احتاج إلى حماية نفسه بتحصين نوافذه، ممّا يوحي أيضاً بأن هذا الخطر المتوقّع غير المعروف قد يأتي خلسة عبر النوافذ، ولا يواجه من الباب. فهذا البحر قد حمل سفن الغزاة إلى سواحل بلاده ذات يوم، وهو ما حدث لشواطئ أيرلندا كما يعبر عن ذلك شاعرها شيمس هيني.

وبالعودة إلى قصيدة العوكلي المشار إليها أوّلا، يمكن النّظر إليها على أنّها تجسّد طريقة الشّاعر في الاحتفاء بقواه الخاصّة في مواجهة الإحساس بالعجز واللا جدوى، من خلال التجاذب بين الفناء والبقاء المحوري في عالم الميثيولوجيا. فقد لا تكون الإشارة إلى الملح مجرّد عبارة عنحالة البحر، لما لهذه الكلمة من أهمية وحضور في شعر هذا الشاعر. فالملح يرد مرّة مرتبطاً بالأظافر، ومرّة بالأصابع، وأخرى بالوجوه، ومرة بالأسئلة، وفوق ذلك يرد دالاً قريباً من البحر كما في قصيدته المذكورة آنفاً بعنوان تلوّث. يقول:

تعلمت كيف أنجب
أطفالاً لا يشبهونني
و كيف
أزرع على ضفاف الملح قصائدي[32]

يوحي ذكر الملح هنا بتشاؤم الشاعر، وإحساسه باليأس واللاجدوى حينما يزرع قصائده في (ضفاف الملح) أي السبخات التي لا تثمر، ولا تصلح للزّراعة، فالملح رمز للعقم والجدب، هذا العمل لا يبدو سهلا على الشاعر لأنه احتاج لأن يتعلم كيف يفعل ذلك.
الملح قد يوحي كذلك برغبة الشّاعر في حفظ قصائده لإبقائها صالحة على الزمن لأجيال قادمة أحسن حظّا (أنجب أطفالاً لا يشبهونني)، ربما تكون الأقدر على فهمها والتواصل معها، ولاننسى أن الشاعر يشير إلى إهمال الجمهور لهذا الشعر الجديد الذي يكتبه، وأنه قد يغني يوماً ليلتفت إليه!
من هذا المنطلق يكون الملح وسيلة لحفظ القصائد من التلف وتخزينها للقادمين، وهو يشبه وظيفة السبخات في شعر شيمس هيني التي لها حضور بارز وأهمية كبيرة في شعره. فهو إذ يربط بين قصائده والأجسام المحفوظة في السبخة، قد يوحي أن قصائده تأتي كاملة كما لو كانت محفوظة في الأرض منذ زمن طويل.[33]بالإضافة إلى ذلك فإن الشاعر الذي كان أبوه مزارعاً يستخدم رمز الزراعة لشعره (تجدر الإشارة إلى أن مهنة العوكلي مهندس زراعي!)، ولذلك فهو يحتاج إلى الحفر لاستخراجها كما في قصيدته Digging التي سبقت الإشارة إليها حيث ذكر بأنه يحفر مثل أسلافه ولكن بالقلم بدلاً من الفأس. ومع ذلك يمكن لهذه العملية وهي زرع القصائد، أن توحي – كما رأينا عند العوكلي- إحساساً متناقضاً من الألم والتّفاؤل بالأفضل، وبمستقبل أكثر ازدهاراً عندما تنمو هذه البذور في التّربة حتى ولو كانت تربتها هي القبر كما يشير في قصيدة أخرى.
وتبدو القصيدة الفعل الإيجابي الوحيد، هي الاستثناء وسط التشوه والابتسار والعجز في قصيدة سميرة البوزيدي (أشياء الشرود):

مثل الأغاني القديمة
جاء شارداً
يزجي ضحكة مبتورة
ويبعث بمعجزاته الصغيرة
عصا ضريرة
بحر مشقوق

ويقطينة صلعاء
حيث ا لكلام نبي أخرس
والقصيدة استثناؤه الوحيد[34]

ففعل المجيء مثل كل الأفعال الأخرى المذكورة معطل ومحدود القيمة فهو شارد- مثل الأغاني القديمة، فالضحكة مبتورة، والمعجزات بالرغم من فعاليتها وإيحاءاتها الدينية، فإنّها قليلة الأهمية (عصا ضريرة، بحر مشقوق، يقطينة صلعاء). لكن بين كل هذا الانصداع والقصور، تظلّ القصيدة سليمة من العاهات، فلا تشملها لوثة العطب والنقصان استثناء للسلامة في محيط مختل. القصيدة تملك النطق بالكلام. وإذا كان الكلام له قيمة (نبي)، لكنه فاقد للتواصل ومن ثمّ التّأثير (أخرس)، أمّا القصيدة التي –وحدها- قد نجت من هذه العاهات، فإنها ستعوّض بل تصحح نواحي الضّعف والزّيف حين نثبت لها ضدّ كل ما قبل الاستثناء. فالقصيدة إذن إيجابية وفاعلة متماسكة محتفظة بتركيزها/ غير شاردة، غير مألوفة أو مكرورة /لا تشبه الأغاني القديمة، وليمكن التنبؤ بها، وهو ما يقلل من شأن القصيدة حيث تراه الشاعرة في موضع آخر مثل النشرات الجويّة.[35]

أمّا المسائل الإنسانية الوجودية، فأهمّها ما يتعلق بالحرية بكل أشكالها ومظاهرها، وأجلاها حرية البوح والتعبير. وبطبيعة الحال، فإن الكتابة نفسها فعل اختياري يجسد حرية يمارسها الأديب، تمليها إرادته الحرّة؛ ولا تمليها إرادة قسريّة مغايرة. والإبداع الشّعري– ككلّ مظاهر الإبداع– لا يتجلّى إلا في أفق مفتوح، ولا يحلّق إلا في فضاء رحب في حركة طليقة بالمعنى المادّي والنّفسي. ولذلك تظلّ تجارب الحياة التي يعيشها المبدع في علاقتها بمبدأ الحرّيّة– تحقّقاً أو حرماناً- ذات تأثير خطير على فنّه، سواء أظهرت بصورة مباشرة أم بصورة غير مباشرة، وسواء أكانت في وعي المبدع أم تسرّبت في أعماله.

غير أن هذه الحرية- في وطن ظلّ مكلوماً مكتوماً بقبضة القمع والإرهاب لكل من يقطنه- تصبح عبئاً ينوء الشّاعر بين حدّيه: المداجاة أو المواجهة وفي الحالين يكون الضّحية! هنا تبرز جدوى المواربة- باستعمال تعبير سميرة البوزيدي- وخلق الرمز الذي يوحي ويومئ بالإشارة ولا يصرّح بها ليفلت من مقص الرقيب وعينه الراصدة. من هنا تحمل القصيدة شحنات الرفض والألم والحسرة؛ تنظر في استغراب وحسد لمن استجاب لغوى السلامة. كما يقول سالم العوكلي:

...فطوبي لمن يبتلعون السؤال
ويغمضون قصائدهم عن الخراب
لمن يمرّون كالذّباب..
على جراح الوطن[36]

وينظر الشاعر للكلمات فإذا هي غير ذات تأثير، إنها معذّبة مدجّنة قسراً:
نمرّ..

على الكلمات المنزوعة الأظافر
على الممسوسين برغبة القول
على
الخشب
المسنّد
قرب الحديقة...[37]
أيها الباطل نفهمك جيدا
فحاول فقط
أن تجيء بسحنة مختلفة
لدى العابقين هنا
بلكنة الثقافة[38]

يمزج محمّد الشّلطاميّ قضايا السياسة بالفن، فحين تغيب الحرية تأسن حياة النّاس بكافة جوانبها حتى الفنية، إلا القليل الذي بلا شكّ سيدفع ثمن استعصامه كما حدث مع الشّاعر:

أبلغوني قبل أن أبدأ أنّ السّلطنة
سوف تستاء، وأنّ المخبر السّرّي والشرطة
والقاضي ومنظار الرّقيب
وكلاب النّقد والقاموس والجوع،
وأشياء كثيرة
سوف تبدو بانتظاري
وتلهّفت..تشهّيت..تمنيت
كلاماً آخر
غير الذي قالوه من ألفي سنة
صعدوا
فافتتنوا
فانتحروا
حينما عدت إلى السفح وجدت
بانتظاري
محضر التحقيق والشرطة والنقاد
والمخبر والليل الطويل[39]

فالشّاعر تعترض طريق بوحه سلطة القمع والتّنكيل، التي تتربّص به وتتعقّبه لتمنعه من الكلام. فالشّعر الحقيقي يمثّل خطراً على المستبدّين، لأنّه يناوئهم ويرفض تدجينهم وممالأتهم، ويحرّض ضدّهم الآخرين. وقد حاول المستعمر في السابق أن يقمع صوت الشّاعر فضجّ إبراهيم الأسطى عمر ببيته الشهير مستنكراً ورافضاً الصّمت:

قيل صمتاً فقلت لست بميت إنما الصّمت ميزة للجماد[40]

فصار البيت لسان حال الشعراء الذين يريدون أن يثبوا استمرارهم على قيد الحياة، لكن شدة القمع في العهد القذافي جعلت الشعراء وغيرهم من أصحاب الفكر والرّأي ضحايا القهر والقتل والتعذيب والسجن والتشريد، فأكثر الشعراء في ليبيا خاضوا تجربة السجن، ومنهم من قضى نحبه داخل السجن مثل الدكتور عمر النّامي، ومنهم من أفنى فيه زهرة شبابه مثل الشّاعر راشد الزّبير السنوسي الذي لم تفلح محنة السجن بأسواره وقضبانه وجبروت حراسه ومقيميه أن تطفئ فيه جذوة الشعر، ولا أن تكسر فيه كبرياء الشّاعر وعنفوان الإنسان:

يا ساري الرّيحِ، وخزُ الرّيحِ بعثرني فها هنا أنّ جرحٌ نازفٌ وهنا
أجال في الصّدرِ يأساً غلّ أخيلةً تخاصرت فوق هامات العلا زمنا
وإن تكن غدرات الليل قد حبست أنفاس حرفٍ بنى فوق السّها مدنا
وإن تكن موحيات الشّعرِ قد حملت جنينها وهو رغم القيد ما سكنا
فسوف أستقطر الأشواق في جلدٍ يسمو بها فوق من قد شاءها دمنا
حتّى تظلّ عيون الشّعر رانيةً إلى علاها، وأبقى ما حييتُ أنا! [41]

إنّ الشّاعرالحقّ مهما هدّده سلطان الكبت يظلّ أشبه برماد عنقاء لا تحترق إلا لتبعث من جديد في أسطورة البعث العتيدة، يقول الخرم في قصيدة (من مذكّرات السندباد):[42]

أصلب كلّ ليلة على جدار الصّمت
أذوق طعم الموت
لكنني أبعث من جديد
يرتفع النّشيد
عبر ظلام اليأس والخفوت
الحيّ لا يموت
الحيّ لا يموت
الحيّ لا يموت

لقد تمكّن الشّاعر الليبي من فتح كوّة للشّعر في جدار الصّمت والكبت، واستطاع أنيتوسّل لنفسه سبل إبداعه، ليتخطّى حواجز الألم ويجد منافذ حرّةً للقول. وأهم هذه الكوى أو الوسائل للبوح هو استخدام الرّمز الذي يفسح له مساحة من حرية من دون أن يقع تحت طائلة العقاب أو المصادرة، مثلما فعل سالم العوكلي الذي تمكن بمهارة كبيرة من تأطير بعض ملامح الاستبداد وممارساته السادرة بطريقة لم يفطن إليها رقباء النشر، ولا التقطت رائحتها كلاب صيده الناهشة، فعبرت إلى قرائها بعد نجاح المغامرة في نشوى مريرة. يقول مثلاً:

أراكِ..
لكنّ الغابة مقفلة،
والسّماء مقفلة،
والبحر مقفل،
والطّريق الوحيدة إليك..
غابة من البراميل الفارغة.[43]

لعلّ من السّهل البحث عن التأويلات، وإيجاد الجو العام الذي يشيع في القطعة السابقة، وهو الإحساس بالحرمان والحصار والفراغ والخذلان. لكن الليبيين يذكرون فترة التسعينيات بأسى ومرارة ما شهدته البلاد من حملات اعتقالات جماعية ومطاردات ومداهمات ولاسيّما في شرق البلاد حيث نشطت جماعات دينية من شباب ثاروا على الظلم فتصدت لهم السلطة بكل وحشية، وأعملت فيهم آلة الدمار والقتل، فأقفلت المنافذ، وكثر رجال الأمن ونقاط التفتيش حتى في الشارع الواحد. تحوّلت الطريق بين مدن الشرق، ومنها مدينة الشّاعر التي يعنيها- على الأرجح- في خطابه، إلى بوابات تفتيش، حين كان الجند ورجال الأمن لكي يعلنوا عن نقطة التفتيش حيث يقفون وسط الطريق، يضعون البراميل الفارغة تعترض سبيل المارّين.

الخاتمة

تناولت هذه الورقة بعض ما مرّ بالشعر في ليبيا من ظروف وتحديات، لم يكن فيها استثناء عن غيره من البلاد العربية، غير أنها تسببت في تعطيل مسيرته نحو التطور التي لم تتوقف أو تهدأ حركتها، بالرّغم من قسوة ظروف الحياة المعيشة مادياً ومعنوياً وفكرياً، عبر العهود السياسية المتعاقبة.

كما عرضت لأبرز التيارات الأدبية التي ظهرت متعاقبة حيناً ومتزامنة أحياناً، وناقشت بعض قضاياه الفنية والإنسانية.

ومع أن مساحة الورقة لم تستوعب معالم الشّعر في ليبيا كلها، لكنّها تزعم أنّ ما بيّنته كفيل بإلقاء بعض الضّوء على ما قدّم الشّعراء الليبيون من إسهام بأفنان باسقات في دوحة الشّعر العربي. وإن كان كثير من ذلك ما يزال-مع الأسف- غير معروف بسبب قلة الدراسات التي تتناوله في إطار موقعه من الأدب العربي، فضلا عن ضعف اهتمام الإعلام به.

من هذا العرض، يمكن القول إنّ الشّعر في ليبيا اضطرّ لأن يلهث كي يعوّض فترات تكميمه واضطهاده. إنّه وإن مرّ بمراحل التطورّ المختلفة، لكنه- في تصوّر الكاتبة- مرّ لاهثا؛ لأنّه لم يمرّ بها بزمنها المعتاد لتنضج في هدوء، إنّما احتاج إلى أن يقفز على السّنوات ويسابقها، ويجتهد ليختصر مسافات العمر، وأزمنة المخاض. من هنا أيضاً يظهر زخمه وتكمن قوّته، ومن هنا أيضا يبدو النقد قاصراً عن مواكبته، مجافيا عن صحبته، لاهثاً يلملم ما تساقط من الزّناد.

الهوامش:

1- خليفة التليسي، رفيق شاعر الوطن، طباعة إنتربرنت مالطا ليمتد، مالطا، 1979م، ص 34.

[2] - السابق، ص 38.
[3] - هو عنوان مقال نشره في جريدة الليبي (عدد أكتوبر 1952م)، ثم أعاد نشره مع مجموعة مقالات في كتاب.وفيه ينكر التليسي وجود شاعر ليبي واحد يمكن أن يقف في صف البارودي أو شوقي أو حافظ إبراهيم. ينظر التليسي، رحلة عبر الكلمات، منشورات الشركة العامّة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1979م، ص 55.
[4] - في محاضرته: لماذا الشابي؟ التي قدمها في الذكرى الخمسين لوفاة الشاعر التونسي أبي القاسم الشّابي.
[5] - لعل لذلك بعض الجوانب الإيجابية، فلم تترسّخ التقاليد الأدبية في وجدان النّاس رسوخ العقيدة الثابتة- على نحو ما حدث في المشرق العربي- بحيث يغدو أمر مشاكستها والخروج عنها يثير موجات مقاومة عنيفة.
[6] - ينظر عوض محمّد الصّالح، الشعر الحديث في ليبيا: دراسة في اتّجاهاته وخصائصه، منشأة المعارف، الإسكندريّة، 2002م، ص 48.
[7] - السابق، ص 19- 20.
[8] -إبراهيم الأسطى عمر، ديوان إبراهيم الأسطى عمر، ت. عبد الباسط الدلال، دار الفاتح للطباعة والنّشر، درنة، لا ت، ص 65.
[9] -علي الفزّاني، الأعمال الكاملة، ص 85.
[10] - علي الرّقيعي، ديوان أشواق صغيرة، وزارة الإعلام والثّقافة، طرابلس، 1966، 19.
[11] - إدريس بن الطيّب، تخاطيط على رأس شاعر، منشورات الشركة العامة للنشر، طرابلس، 1967م، ص 53.
[12] - عن رامز النويصري، قراءات في النص الليبي، مجلس الثقافة العام، سرت، 2006، ج1 ص 21.
[13] **Salma KhadraJayyusi, (ed.), *Modern Arabic Poetry. An Anthology*, Columbia University Press, New York, 1987,p. 10.**
[14] -محمد الشلطامي، تذاكر للجحيم، منشورات جيل ورسالة، بنغازي، 1970م، ص 27.
[15] - السنوسي حبيب، عن الحبّ والصحو والتجاوز، دار الحقيقة، بنغازي، 1975، ص 67، 8.
[16] - راشد الزبير السنوسي، ديوان أنفاس الربيع، المكتبة التجارية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1968م، ص 21.
[17] -حسن السوسي، ألحان ليبية، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، 1998م، ص 71.
[18] -حسن السّوسي، الجبلان، الفصول الأربعة، طرابلس، يولية، 1998، عدد 84، ص 140.
[19] -السابق.
[20] -هكذا كان البيت في ديوانه المخطوط الذي استعرته من الشاعر-رحمه الله تعالى- قبل طباعته، لكنه صار في الديوان المطبوع إلى:

والشعر حسّ شعبنا مختلج في كلمة

كما غابت بقية الأبيات- التي أثبتها في المتن- عن القصيدة المنشورة.
[21] - مفتاح العماري، رحلة الشنفرى، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، 2000م، ص 99.
[22] - مفتاح العماري، جنازة باذخة، منشورات مجلة المؤتمر، طرابلس، 2002م، ص 37- 44.
[23] -أدونيس، محاولة لتعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، بيروت، 1959، العدد 9، ص 81.
[24] - محمّد الفقيه صالح، خطوط داخلية في لوحة الطلوع، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، 1999م، ص 24,
[25] -قليل من التعري، ص 62.
[26] -سالم العوكلي، سرير على حافة المأتم، ص 13.
[27] **Lynda Jentsch-Grooms, *Exile and the Process of Individuation: A Jungian Analysis of Marine Symbolism in the Poetry of Rafael Alberti,* *Pablo Neruda, and Cecilia Meireles*, AlbartosHispanofila, Valencia-Spain, 1983, p. 91.**
[28] -السابق، ص 21.
[29] - السابق.
[30] -السابق، ص 22.
[31] -السابق، ص 90- 91.
[32] - السابق.
[33] **Seamus Heaney, 'Belfast' in *Preoccupations*, p. 34.**
[34] - سميرة البوزيدي، جدوى المواربة، منشورات مجلّة المؤتمر، طرابلس، ط1 2003، ص 5.
[35] -السّابق، ص 36.
[36] -سالم العوكلي، سرير على حافة المأتم، ص 36.
[37] - سالم العوكلي، مقعد لعاشقين، ص 79.

[38]سالم العوكلي، السابق، ص 81.
[39] محمد الشلطامي، أنشودة الحزن العميق، ص 100.
[40] ديوان إبراهيم الأسطى عمر، ص 36.
[41] راشد الزّبير السّنوسي، من قصيدة كتبها يوم 24. 12. 2002، بعنوان (يا ساري الرّيح).
[42]علي الخرم، الجوع في مواسم الحصاد، المنشأة العامّة للنشر والتّوزيع والإعلان، طرابلس، 1984، ص43.
[43]سالم العوكلي، مقعد لعاشقين، ص 67.