ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵏ ⵎⵓⵃⴰⵎⴷ
ⵜⴰⵇⴰⵍⵉⵜ ⵙⵉⴷⵉ ⵎⵓⵃⴰⵎⴷ ⴱⵏ ⵄⴱⴷⵍⵍⴰⵀ
ⵜⴰⵡⵉⵙⵙⵉⵜ ⵏ ⵜⵙⴷⵡⵉⵜ ⴰ ⵜⵉⵎⵓⵙⵙⵉⵏⵉ ⵜⵉⵏⵙⵏⵉⵏ
ⵙⴰⵢⵙ - ⴼⴰⵙ
Royaume du Maroc
Université Sidi Mohamed Ben Abdellah
Faculté des Lettres et des Sciences
Humaines Saïs -Fès
المملكة المغربية
جامعة سيدي محمد بن عبد الله
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
سايس ـفاس

مركز الدكتوراه : اللغات والتراث والتهيئة المجالية

تكوين الدكتوراه : اللغات والآداب والتواصل

محور : الدراسات العربية

مختبر : التواصل وتقنيات التعبير

أطروحة لنيل الدكتوراه

حول موضوع :

أنماط بناء الخطاب الشعري الحديث في المغرب : محمد الحلوي ومحمد الصباغ نموذجان

إعداد الطالب :
عادل الوهابي
ر.و.ط : 9997828901

إشراف الأستاذ :
الدكتور : محمد كنوني

تاريخ المناقشة : 2021/03/09

لجنـــــــة المناقشـــــــــة

الدكتور محمد القاسمي (كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس فاس) .....: رئيسا
الدكتور محمد كنوني كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس فاس .....: مشرفا
الدكتور عبد الله الغواسلي المراكشي كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس فاس..: عضوا
الدكتور محمد وهابي المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين فاس.....: عضوا

السنة الجامعية: 1441- 1442 هـ/ 2018- 2019 م

« كلمة شكر »

أتوجه بالشكر الخالص للدكتور محمد كنوني الذي حفزني وشجعني على المضي في طريق البحث العلمي والمعرفي.

إذ بفضل تصويباتك الدقيقة، وملاحظاتك القيمة، وتوجيهاتك الحكيمة استطاع بحثي المتواضع هذا أن يخرج إلى حيز الوجود. فلك مني أغلى عبارات التقدير والاحترام والامتنان .

كما أتوجه بالشكر الخالص كذلك للجنة المناقشة كل واحد باسمه، حيث بوجودكم وإسهاماتكم وملاحظاتكم الدقيقة والهادفة أستطيع معرفة بعض النواقص التي لا يسلم منها أي باحث قصد استثمارها والأخذ بها والاستفادة منها، ولي الشرف أن أستمع وأنصت لآرائكم النقدية وإرشاداتكم وتوجيهاتكم بآذان صاغية من أجل إخراج هذا البحث في أحسن حلة ، وأفضل صورة ممكنة في المستقبل القريب .

« إهـــــداء »

أهدي بحثي هذا إلى والدتي التي غمرتني منذ نعومة أظافري بالحنان والعطف والمودة وزودتني بكل قيم الحب السامي المنفتح على آفاق الإبداع الخلاق والإنصات للمعرفة .

كما أهدي ثمرة هذا العمل إلى أبي الذي غرس بداخلي الرغبة في الدراسة وقابلية التعلم والإرادة في استكشاف عوالم جديدة بواسطة القراءة.

إلى أختي العزيزة على قلبي والتي كانت دائما تزودني بالطاقة الإيجابية كلما شعرت بالقنوط ، والضيق ، والضنك . أو استعصت علي الأمور وسيطرت على مخيلتي ظلمة الليالي ، وسواد الأيام ، أو أطبق على ذهني صمت يفتت ويبعثر جمالية الحلم ، أو سكنني شيطان يقيد رغبتي في التقدم نحو الأمام ، ويجعلني أرى الإبداع ، أو اللغة سواء في اليقظة أو النوم وكأني أمضي إلى مستنقع من الأوهام . بفضل عطر الأخت غدوت أبصر نورا يضيء طريق الأمل ، ويفتح الأبواب الموصدة ويعطيني الثقة بالنفس ، والإيمان باختياري وقناعتي في الحياة بعدما كانت ضبابية الرؤية تسيطر علي من قبل .

إلى عنفوان الأخت وروحها الطيبة والنقية أقدم لها هذا العمل عربونا على المحبة ، ودليلا على قيم الخير التي توحد وتوثق صلة الأخوة التي تجمع بيننا .

كما أقدمه كذلك لعائلتها الصغيرة رغبة في تحفيز أبنائها على بناء علاقة وطيدة وحميمية مع الكتاب والعلم من أجل إثبات قيمتهم الإنسانية في الحياة مستقبلا والتعبير عن قدراتهم الذاتية وطاقتهم الإبداعية الخفية .

إلى من تحلوا بالإخاء وتميزوا بالعطاء والوفاء ، أقدم هذا المجهود البسيط للأخوين الشقيقين تعبيرا عن تقديري واحترامي وتمنياتي الخالصة لهما بالتوفيق والنجاح في حياتهما الشخصية والعملية .

كما أهدي هذه الدراسة إلى عائلتي الكبيرة كل واحد باسمه تجسيدا لأواصر المحبة والقرابة التي تجمعنا.

وأهديه كذلك إلى أستاذي المتميز الدكتور محمد كنوني الذي مد لي يد المساعدة والعون ، ومهد الطريق أمامي للوصول إلى ذروة العلم من خلال إشرافه على هذا البحث فجزاه الله كل خير فله مني أسمى عبارات التقدير ، والاحترام ، والامتنان .

إلى كل أصدقائي وصديقاتي الذين ساهموا من قريب أومن بعيد بإرشاداتهم القيمة تجاه كتاب معين ، أو وثيقة مهمة تقدم الإضافة للعمل الذي قمت بإنجازه أهدي إليهم جميعا هذه الدراسة المتواضعة تعبيرا عن روابط الصداقة المبنية على التواصل البناء القائم على الإبداع والشعر والثقافة المثمرة والفعالة والمنتجة .

كما أهدي هذا العمل إلى الأخ محمد يحميدن الذي تحمل سفر الكتابة وحرص على إخراجه في أحسن صورة ممكنة .

« قِيمَةُ الحَرْفِ تَمْنَحُنِي الحَيَاةَ فِي العِبَارَةِ ، وَفِي العِبَارَةُ حَيَاةٌ لِمَنْ أَرَادَ أَنْ يَبْتَعِدَ عَنِ المَوْتِ » .

عادل الوهابي

المقدمـــة

1 - دوافع اختيار الموضوع

لقد اخترت موضوع بحثي «أنماط بناء الخطاب الشعري الحديث في المغرب : محمد الحلوي ، ومحمد الصباغ نموذجان « عن قناعة تحققت لي عندما كنت طالبا بسلك الدراسات العليا المعمقة ، حيث وحدة التكوين والبحث تركز بشكل كبير على الشعر المغربي الحديث بكل أصنافه ، دون أن تتغافل أو تتناسى الانفتاح على الشعر العربي و الأوربي معا . شيئا فشيئا بدأت أتعرف على الإبداعات الشعرية للشعراء المغاربة التقليديين من خلال اطلاعي على **ديوان الشعر المغربي التقليدي** لعبد الجليل ناظم والذي أصدره بيت الشعر في المغرب بتعاون مع وزارة الثقافة بمناسبة إعلان الرباط عاصمة للثقافة العربية سنة 2003 ولعل هذه الأنطولوجيا الشعرية كانت فتحا مبينا ، ساعدتني على الاقتراب بفعل القراءة من كتابات شعرية مطبوعة بالتنوع ، محملة بخصائص الشعراء الذاتية . وهذا ما جعلها تنفتح على قراءات نقدية غير قابلة للانغلاق ، أو الحد ، أو التقيد فقط بالخطاب التقليدي الذي تسربت إليه خطابات أخرى مغايرة له[1]. تجعل الناقد من الصعب عليه أن يلزم نفسه بمعيار قبلي ، لأن القصائد بقدر ما تنزع للائتلاف ، فهي مهيأة قبليا للاختلاف كذلك .

لكن ما أثار انتباهي في هذا العمل أثناء التعرف على الأعلام التي تمثل لهذا الصنف الشعري وقصائدهم هو جهلي وعدم معرفتي بالعديد من أسماء الشعراء من بينها : عبد المالك البلغيثي ، وعبد الرحمان حجي ، والمهدي محمد الحجوي . وهذا دليل قطعي على أن الدرس الشعري المغربي كان مغيبا في الماضي عن المناهج التربوية – التعليمية . مما جعلني أقف مندهشا أمام شعر أنتمي إليه. يشكل جزءا من بنيتي الثقافية والإبداعية، غير أنني لا أعرفه بنفس المقياس الذي تعرفت به على الشعر العربي. ولعل موجهات إعداد هذا الديوان لا تنكشف إلا باستحضار وضعية تاريخ الثقافة المغربية الحديثة ، وما وشم هذه الوضعية من نسيان مخل فتح فيها بياضات شاسعة ، جعلت معرفة المغربي بثقافته الحديثة موسومة بالثقوب والشقوق ، وهي شقوق توسعها معرفة معطوبة رسمت الحدود بين ثقافتي المشرق والمغرب في ضوء تقويم أملس، وقد تسرب هذا التقويم، من مواقع متعددة إلى بناء المناهج الدراسية وتحكم في تقييد تأمل الذات بقبليات تمنع الاقتراب منها.

---

[1] **مجلة بيت الشعر** في المغرب ، العدد 7 ، خريف 2003 ، مطبعة النجاح الجديدة –البيضاء ، المغرب : ص : 170.

خالد بلقاسم :

في هذا السياق يتبدى إعداد **ديوان الشعر المغربي التقليدي** بوصفه محاولة للإسهام في ترميم شقوق الذاكرة المغربية ، وخلق مصالحة مع الذات تجدد استنفارا للنسيان الذي تحول إلى بنية في مسارها ، إنها محاولة لا تتنكر للتأملات المضيئة السابقة عليها في تاريخ الثقافة المغربية الحديثة ، بل تفيد منها.

فإعداد هذا الديوان يواصل ما كان بدأه محمد بلعاس القباج في كتابه **« الأدب العربي في المغرب الأقصى » ، 1929** ، وعبد الله كنون **« النبوغ المغربي في الأدب العربي 1934 » .**

ينطلق مسعى ترميم الذاكرة المغربية في هذا الديوان من بناء متن الشعر المغربي التقليدي . إنها خطوة أولى يستعصي بدونها تهيئ شروط التفكير في دراسة وتحليل هذا الشعر ، فمن عوائق مقاربة الأدب المغربي الحديث ندرة الأعمال الأساسية المهتمة بتوفير المعلومة وتحقيق النصوص وانتقاء المنتخبات وهذه الندرة تتحكم في وضعية دراسة الأدب المغربي الحديث ، لأنها تجعل ألم البحث مضاعفا وتؤجل دوما صوغ الإشكالات النظرية، وكأن مصير هذا الأدب المغربي الحديث أن يظل دوما في مرحلة توفير مادة لم تتوفر بعد[1].

لقد حاول هذا الديوان أن يعيد الاعتبار للشعر المغربي، ذلك المنسي، المغيب في البنية الثقافية المغربية من أجل تقريب المغاربة من أدبهم، وتوفير مادة تساعد الباحث المغربي في التفكير بشكل جدي للاشتغال على شعره وأدبه والتعريف به. بعدما كانت هناك هوة كبيرة بيننا وبين الأدب المغربي بصفة عامة.

فالدافع الذاتي لاختياري موضوع الشعر المغربي هو الإهمال الذي تعرض له هذا الشعر من طرف النقاد المشارقة ، حيث لا نجد أي إشارة بتاتا لشعرنا في كتب الأدب العربي، أو كتب تاريخ الأدب ، وهو الأمر الذي أكده عبد الله كنون بنفسه في الطبعة الثانية من مقدمة كتابه النبوغ المغربي في الأدب العربي « إذ يرى منذ نشأته الأولى إهمال هذا الجزء من بلاد العروبة في كتب الأدب وكتب تاريخ الأدب ، حتى لقد تذكر تونس

---

[1] خالد بلقاسم ، **مجلة بيت الشعر** في المغرب ، العدد7 ، خريف 2003 ، مطبعة النجاح الجديدة – البيضاء المغرب،ص : 169 .

والجزائر، وبالأحرى القيروان وتلمسان فضلا عن قرطبة وإشبيلية ، ولا تذكر فاس ومراكش بحال من الأحوال وظننت أولا أن ليس لبلادي في هذا المجال مشاركة »[1].

إن الإهمال الذي تعرض له الشعر المغربي الذي يشكل عنصرا مهما في الأدب المغربي من طرف المشارقة قاطبة كان سببا رئيسا حقق لي قناعة أساسها هو ضرورة خوض غمار البحث في أنماط الشعر المغربي الحديث حتى أتعرف أكثر فأكثر على الشعر الذي أنتمي إليه ، وأطوي مسافة البعد رغبة مني في الاقتراب من خصائصه ودراستها بشكل أكاديمي بغية تقريب المتلقي من شعره وواقعه الأدبي الذي كان يعيش في منفى داخل الوطن وخارجه. وهناك دوافع أخرى غير هذا الدافع وهو أنني تلقيت تكويني حول الشعر المغربي في الدراسات العليا ، فمن الواجب علي أن أكون مخلصا لمسار التكوين ، وأن أسهم ببحث متواضع على الأقل في التعريف ببعض أعلام الشعر المغربي الذين سأقوم بدراسة نصوصهم ، وقصائدهم ومنتجاتهم الشعرية والأدبية.

الدافع الموضوعي لاختياري لعلمين من أعلام الشعر المغربي التقليدي والرومانسي دون الأسماء الشعرية الأخرى ، هو أنني عندما ألقيت نظرة حول معظم أسماء التجربتين الشعريتين في المغرب ، وجدت أن هناك فئة من الشعراء منتخباتهم الشعرية محدودة ظلت تدور في فلك القصيدة ولم تصل إلى مرتبة الديوان الشعري ومن بينهم عبد الله كنون، وعبد المالك البلغيثي ، والمهدي محمد الحجوي ، وعبد السلام العلوي ، وأحمد عبد السلام البقالي ، وعلال بن الهاشمي الفيلالي الخياري ، وعبد القادر حسن ، وعبد الغني سكيرج.

فيما نجد أعلاما أخرى من الشعراء استطاعت بإخلاصها للكتابة الشعرية، واستمرارها في الإبداع الشعري أن تصل بما تجمع لديها من قصائد إلى مرتبة الديوان الشعري وهذه الأسماء هي : علال الفاسي ، محمد المختار السوسي ، محمد بن إبراهيم ، عبد الرحمان حجي ، وعبد الرحمان بن العربي الحريشي ، إدريس الجاي ، عبد الكريم بن ثابت ، عبد المجيد بن جلون .

غير أن كل من الشاعرين المغربيين محمد الحلوي ، ومحمد الصباغ يشكلان معا الاستثناء في التجربتين الشعريتين لكون الظروف الإبداعية ساعدتهما ، وهيأت لهما أرضية للانفراد بإنتاج أعمال كاملة في كلتا التجربتين الشعريتين سواء التقليدية أو الرومانسية . فكانت وفرة المتن المدروس بشكل متكامل من بين الأسباب والدوافع الموضوعية التي جعلتني أقتصر في بحثي على هذين الاسمين دون غيرهما من الأسماء خاصة وأن تجربتهما المتراكمة في ميدان الشعر تعد من الركائز الأساسية والجوهرية لكل باحث يريد ، ويطمح لاستخلاص خصائص وأنماط بناء الخطاب الشعري المغربي في النموذجين التقليدي والرومانسي . ومن المستحيل تخطي أو تجاوز هذين

---

[1] **مجلة** عبد الله كنون : **النبوغ المغربي في الأدب العربي** ، ط3، 1395-1975 مزيدة ومنقحة ج 1 ، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر. بيروت ، ص:13.

الشاعرين لأن مغامرة البحث في الشعر التقليدي والرومانسي المغربي بدونهما ستجعل كل دراسة لهذا الشعر المغربي تبتعد كليا عن أهم المكونات والأسس الضرورية التي كانت وراء بناء الشعرالمغربي الحديث.

2 - الصعوبات

لا يخفى عليكم أن كل دراسة نقدية حول موضوع معين إلا وتواجهها العديد من الصعوبات والعراقيل ، فبالرغم من توفر المتن المدروس للشاعرين محمد الحلوي ، ومحمد الصباغ ، فإن الدراسات النقدية الجادة والأكاديمية حول هذين العلمين تعد محدودة ، مما حتم علي كباحث الاحتكاك بالنصوص المدروسة مباشرة، اقتداء بالتوجه النظري لميشال فوكو في كتابه « **حفريات المعرفة** » من أجل استجلاء بعض الأسس النظرية لأنماط بناء الخطاب الشعري الحديث في المغرب . هذا دون أن أغفل أو أفرط في المادة العلمية والمعرفية سواء كانت مصدرا ، أو مرجعا، أو مجلة، أو ملحقا ثقافيا لجريدة متصلة بطبيعة الموضوع وهي نادرة جدا ، أو غير متصلة بالموضوع ، لكن جمعيها وفرت ما يعينني على الأقل ويساعدني في خوض غمار البحث حول مادة شعرية أسرارها مازالت قائمة في نظري داخل نصوصها بالدرجة الأولى لا خارجها .

3 - خطوات البحث

يتضح أن موضوع البحث ينطلق من مفاهيم تعد أساسية، ولا تقبل التجاوز أو التغاضي عنها في دراسة أنماط بناء الخطاب الشعري الحديث في المغرب : محمد الحلوي ومحمد الصباغ نموذجان . ومن أجل تحقيق هذه الغاية تم تقسيم البحث إلى مدخل نظري، فيما جزأت الدراسة إلى جزأين خصصت الأول للشاعر محمد الحلوي، بينما حصرت الثاني في محمد الصباغ . ثم بعد ذلك قسمت النموذج الأول من البحث إلى فصلين ، حددت الفصل الأول في خمسة مباحث أساسية ، بينما الفصل الثاني في أربعة مباحث شاملة وجوهرية .

أما في ما يتعلق بالنموذج الثاني من البحث فقد تم تقسيمه إلى ثلاثة فصول، اقتصرت في كل الفصول على أربعة مباحث أساسية. إذ اعتمدت على موجهات نظرية بالنسبة للفصل الأول والثاني، فيما الفصل الثالث انفرد بموجهات تستند إلى مهارات التطبيق.

فيما الدراسة انفتحت على بوابتين مركزيتين:مهدت للبوابة الأولى بتمهيد نظري موجز حول الشاعر محمد الحلوي، وللبوابة الثانية بتمهيد نظري كذلك حول الشاعر محمد الصباغ. بينما أنهيت القسم الأول من البحث بخلاصة تشمل الباب الأول والقسم الثاني بخلاصة تشمل الباب الثاني، فيما ختمت الدراسة بخاتمة توضح بصورة مكثفة النتائج التي

توصلت إليها ، ثم انتقلت إلى فهرس الموضوعات ،وفي النهاية إلىقائمة خاصة بمصادر ومراجع البحث.

فعلى الصعيد النظري قربت المتلقى في المدخل من مفهومين أساسيين هما : مفهومي البناء والخطاب ، حيث بينت القيمة المثلى لمفهوم البناء باعتباره نقيض الهدم ، وأنه ينفتح على فعل الاستقرار في تركيب الجملة ، وصياغة المعاني ، وبناء الدلالات المعجمية ، والنحوية والصرفية . موضحا أن كل إبداع أدبي أو نقدي لا بد من اعتماده على خطاطة بنائية هي التي توجهه ، وتحدد نوعية الجنس الذي يتمحور فيه بالنسبة للقارئ سواء أكان رواية ، أم قصة ، أم مسرحا ، أم مؤلفا نقديا ، أم قصيدة شعرية . مبرزا أن البناء هو الوحدة العضوية التي تؤسس لانسجام وتماسك أبنية النص الشعري والأدبي .

أما مفهوم الخطاب : فارتأيت أن أتوقف عند هذا المصطلح نظرا لأهميته القصوى ، فهو قناة لإنتاج الكلام المبني على التواصل بواسطة اللغة المستعملة لدى الأفراد والمجتمعات البشرية والإنسانية . إذ بالخطاب يتحقق التواصل بين متكلم ومخاطب في مختلف اللغات ، وبدون وجوده لا يمكن أن نتخيل قبليا أي حدوث لعملية التواصل ، حيث اتضح أن كل خطاب يحتوي على رسالة لها بدايتها ونهايتها ، كما هو مؤسس على الانفتاح اللا محدود مما يجعل عملية النطق القائمة على اللغة غير قابلة للتوقف داخل الخطاب .

كما ذهبت إلى تبيان أن المعنى ليس مستقلا عن الخطاب ، بل يتكون داخله بواسطة جميع عناصر الخطاب ، فمكونات الخطاب متعددة ومتنوعة ، وفي الخطاب يوجد الشعر لا في اللغة ، ولعل الإيقاع أهم مكون للخطاب على الإطلاق لكونه له معنى أكثر من معنى الكلمات المكونة للخطاب . وبهذا يكون الإيقاع تنظيما للمعنى داخل الخطاب ، وتجليا للذات في خطابها ، مما يجعل الخطابات منفتحة على الاختلاف اللا محدود، واللا نهائي، مادامت كل ذات لها إيقاعها الخاص بها داخل خطابها الشعري والأدبي .

أما فيما يخص القسم الأول من البحث ، فقد مهدت له بتمهيد نظري تطرقت فيه للشاعر محمد الحلوي و انتسابه للكتابة التقليدية من حيث التوجه النظري ، وطرق إعادته لبناء القصيدة العمودية من خلال مزاوجته بين قصائد مضت على نسق أنموذج البحث والإحياء ، وفعل الكتابة الشعرية المتأثرة ببعض أعلام هذه المدرسة من جهة ، ومن جهة أخرى بين قصائد لها شجرة انتسابها في الحداثة الشعرية القديمة وبعض رموز أعلامها كالمعري ، والمتنبي من خلال خاصية النص الأثر والنص الصدى ، أو ظاهرة التناص سواء على مستوى بناء القصيدة من حيث الشكل ، أو الإيقاع ، أو الدلالة .

فيما القصائد التجديدية التزمت بإعادة طرق بناء قصيدة الموشح الأندلسية وكذلك بناء المقطع شكلا ، أما من حيث الدلالة اتسمت بالبعد الرومانسي المكون من معجم الطبيعة ، ومعجم العاطفة والوجدان .

أما الفصل الأول المعنون بأنماط بناء الخطاب التقليدي وسلطته عند محمد الحلوي فمزجت فيه بين ما هو نظري ونصي تحليلي، وقد حاولت تلمس ذلك في ضوء خمسة مستويات أساسية هي :

- **سلطة التقليد والقديم** : التي رسخت للتوجه النظري - الشعري عند محمد الحلوي من حيث اتباعه للأسس النهضوية ، والتقيد في بناء القصيدة بالأصالة والتراث والمرجعية الدينية والأخلاقية ، ومنطق العقل ، والتشبث بالهوية الشعرية العربية من حيث البناء الهندسي ، والإيقاعي ، والأغراضي .
- **طرق حضور الشعر القديم عند محمد الحلوي** : وقد تجلت لنا هذه الطرق عبر فاعليتين هما : النص الصدى والنص الأثر مع احتفاظ كل شاعر بخصوصيته الشعرية ورؤيته الذاتية لفاعلية التناص ، حيث النصوص تعلن سفرها ، وتتوهج صورها بوسم التضمين ، والتشطير الشعري ، والبيت الشعري .
- **أولا** : بين محمد الحلوي والمتنبي في قصيدة « **مساجلة مع المتبني**» التي جسدت للتفاعل المطلق ، ولرؤية الشاعر المغربي التي تتما هى مع رؤية الشاعر العباسي عبر خاصية التأثير والتأثر القائمة على التشطير المنبني على توليفة الانسجام من حيث المعنى (مدح سيف الدولة) ، والإيقاع وذلك بالالتزام بنفس النسق الوزني الذي بنى عليه المتنبي قصيدته من قبل .
- **ثانيا** : البيت الشعري ويتسم إشعاعه عبر تفاعل بين محمد الحلوي والمعري ينبني على إحساس صادق من شاعرنا المغربي بمدى حداثة التوجه الدلالي لقصائد المعري ، وقد مثل لهذا الشعور من خلال تقنية التناص التي وضحت للانسجام الذي سار على نهجه بناء البيت الشعري عند محمد الحلوي مقارنة بالبيت الشعري عند المعري سواء من حيث استحضاره لتيمة الموت ، أو من خلال توالي تكرار ثنائية الموت والحياة ، أو تكرار النسق الإيقاعي . وبهذا يكون البيت الشعري عند محمد الحلوي مؤتلف بشكل تام مع البناء الذي اعتمده قبليا الشاعر المعري .
- **ثالثا** : من خلال الائتلاف الذي نلحظه أثناء تشطير الحلوي لغزلية أحمد شوقي وهو تشطير تنسجم فيه الرؤيتان في إطار غزلي معانيه لا تخرج عن الألم، والمعاناة ، والعذاب من جراء تجربة الحب المبطنة التي يصعب توقع غايتها ومسار نهايتها .
- **مفهوم محمد الحلوي للشعر** : وقد وجدت أن التطرق لمفهوم محمد الحلوي للشعر لا يمكن أن يتم بمعزل عن مفهومين آخرين للشعر عند كل من علال الفاسي ومحمد المختار السوسي ، وقد قمت بتحديد مفهوم الشعر عند هؤلاء الشعراء مبرزا من خلال خاصية المقارنة نقط الائتلاف والانسجام في تعريفهم للشعر ، وكذلك نقط الاختلاف فيما بينهم مع التأكيد على انفراد محمد الحلوي بمفهوم للشعر يستقي خصائصه من العوالم الرومانسية بكل قيمها و تمثلاتها .

وسم العنوان وأهميته : أكدت أن العنوان عند محمد الحلوي غير غائب عن حركية الزمن ، بل يتجاوب مع الزمن الذي يعيش فيه الشاعر ، فأبرزت أن العنوان انتسب بقوة السلطة الشعر القديم من خلال عناوين نحت إلى غرض الرثاء عبر امتداد ارتسمت أسسه

في ثنائية الموت والوفاء ، وغرض المدح ، وغرض الغزل . عبر خصائص لا تخرج عن مكونات هي :

- **الغزل والمرأة**
- **الذات و المرأة**
- **الذات والشوق والعاطفة**
- **بنية القصيدة التقليدية** : هذه البنية التي أطرت لها بتقريب المتلقي من ظاهرة التصريع نظريا بشكل مقتضب ، ثم انبريت لتبيان الاستهلالات المصرعة ، وغير المصرعة في أبيات الشاعر محمد الحلوي . ومن ثمة انتقلت إلى إيضاح مقصدية التضمين نظريا ، وبعد ذلك حدوت إلى إبراز تجليات التضمين في شعره ، كما انتقلت إلى تحديد مختلف الأوزان والقوافي الشعرية التي اتبعتها قصائده في ديوانه « أنغام وأصداء «.

أما الفصل الثاني المعنون ب « **محمد الحلوي والنفس التجديدي الرومانسي** « فهو فصل تطبيقي ، لمحت فيه بداية بشكل نظري لتسمية ونشوء الموشح ، فعمدت إلى حصره ضمن نمطين :

الأول وضعت له تسمية أنماط بناء الخطاب الشعري في موشحه « **سافرة** « ، حيث اقتصرت فيه على معالجة ثلاثة مباحث هي :

- **شكل الموشحة** : من خلال تبيان اختلاف بناء الموشحة من حيث الشكل الهندسي عن القصيدة العمودية ، واعتماد قصيدة الموشح بناء جديدا يتكون من عدة عناصر وتسميات هي : الأقفال ، والأدوار ، والأسماط ، والأبيات ، والأغصان .
- **النسق الإيقاعي للموشحة** : وإن كان هذا النسق ينطلق من مقومات الإيقاع في القصيدة التقليدية من حيث اعتماده على وزن الرمل في قصيدة الموشحة برمتها ، إلا أن طريقة توزيع تفاعيل الوزن تختلف ولا تتشابه بين الأقفال والأدوار ، فيما القافية في الأقفال تلتزم صيغة موحدة ، بينما في الأدوار قد تختلف بين دور وآخر ، وقد تأتلف بين عدة أدوار تختلف في الترتيب ، أو تأت على ترتيب ونسق واحد تلو الآخر . في حين حروف القافية في الأقفال اتسمت بتكرار حرفين هما : حرف الروي ، وحرف الوصل ، غير أن حروف الأدوار تعددت، وتنوعت ، وتشابهت ، واختلفت بين جميع الأدوار المشكلة لموشحه « سافرة « . كما الروي جاء موحدا على مستوى الأقفال، أما على مستوى الأدوار فوجدت حرف الروي قد اختلف من دور إلى آخر. غير أن الحركات في الأقفال جاءت على صيغة واحدة قد أعادت تكرار حركة المجرى .
- أما بالنسبة للأدوار فاتسمت فيها الحركات بالتنوع بين أدوار القصيدة فتارة نجد حركة الحذو ، وتارة حركة الرَّسِّ ، ثم حركة الإشباع ، وحركة التوجيه ، وقد لمحت أن الحركات تتسم بالتآلف ، كما يمكنها أن تتسم بالتنوع ، والتعدد ، والاختلاف غير أنها تنسج توليفة موسيقية – إيقاعية مفعمة بالطابع الغنائي والإنشادي .

- **الطابع الدلالي والمعجمي للموشحة** : وقد عالجت هذا النفس الدلالي من خلال العنوان الذي كشف عن إيقاع دلالي أنثوي متحرر يتمرد على الأعراف والتقاليد من أجل كشف الجمال الأنثوي وإظهاره للعيان بدون قيود مسبقة . فيما أوضحت أن رؤية الشاعر تتموقع بين مؤيد لها تارة ، ومعارض لها تارة أخرى .

أما في ما يخص مضمون القصيدة فقد أشرت إلى التفاعل الفريد بين عالم المرأة وعالم الطبيعة فكل واحد يكمل الآخر مما يدل على حضور نفس رؤية الشعراء الأندلسيين في ذهن الشاعر في لحظة بنائه لمعاني قصيدته الشعرية . وقد أوضحت أن التوهج الدلالي ينم عن الإيجاب كما ينم عن السلب . لأن غاية الشاعر هو أن يصل المتلقي من خلال تضارب الدلالات إلى تحديد الحالة الزائفة في تيمة الحب ، والحالة النبيلة والنابعة عن صدق التجربة في العشق والحب . وفيما وددت أن أقرب القارئ من معادلة الحب غير القائمة على التوازن بين الشاعر ومحبوبته من حيث الرؤية للماضي ، والحاضر ، والمستقبل . عبر خطاطات موجزة وشاملة .

أما من حيث المعجم فكشفت عن التداخل بين معاجم متعددة ومختلفة ومتشبعة بالنفس الغزلي الرومانسي الموزع بين الثبات ، والاستقرار ، والتجاوب الإيجابي ، والصراع ، وغياب الانسجام والتوافق . فيما أشرت لمعجم التذكر قصد إبراز رؤية القارئ واختياراته النقدية تجاه التجربة الماثلة أمامه .

فيما النمط الثاني من هذا الفصل التطبيقي عنونته بأنماط تجديدية في بناء الخطاب الشعري الرومانسي عند محمد الحلوي من خلال مبحث تمثل في :

- **البناء الرومانسي** : وقد حاولت أن أوضح أن بناء القصيدة اتخذ أشكالا جديدة تبتعد عن القصيدة العمودية وتنفتح على الكتابة الرومانسية من خلال عدة عناصر بانية من بينها :
  - غياب الاستهلال التقليدي
  - استبدال البيت الشعري بالمقطع الشعري
  - اعتماد الشاعر أوزانا خفيفة (بحر المتقارب)
  - تصرف الشاعر الحر في التفعيلات حيث أخرجها من الشطر إلى السطر المتفتح على الشعر الحر.
  - الاعتماد على التكرير من خلال تكرار المقاطع، والقوافي ، والتفاعيل ، والصوامت والصوائت .
  - استعمال أدوات الربط التي تخرج القصيدة من النفس التقليدي.
  - انفتاح الحوار على ثنائية المذكر (الشاعر) والمؤنث (الابنة) ووسم القصيدة بهيمنة صوت الشاعر وتفاعله الإيجابي المطلق مع صوت الابنة.
  - الاستعانة بالأساليب الخبرية لتقريب المتلقي من الأصوات المحركة للحوار واتخاذه موقفا تجاه قناة التواصل التي تتيحها القصيدة بشكل عام .

- توظيف الأساليب الإنشائية خاصة الاستفهام المؤسس لعلاقة تواصلية متجددة قائمة على السؤال والجواب .

أما في ما يخص محمد الصباغ اتجهت إلى تقسيم دراستي لهذا الشاعر إلى جزأين: الجزء الأول نظري موزع إلى فصلين، وكل فصل مقسم إلى أربعة مباحث بينما الجزء الثاني تطبيقي وهو مقسم إلى ثلاثة مباحث.

لقد ارتأيت في الفصل الأول المعنون بالصباغ والخطاب النظري الحداثي الرومانسي أن أوضح بعض التصورات النظرية للحداثة الرومانسية حسب رؤية الشاعر لبعض المصطلحات والمفاهيم التي تضع القطيعة مع تصورات الحداثة التقليدية ، حيث ثم تقسيم هذا الفصل إلى أربعة مباحث أساسية التزمت فيها بالدقة والإيجاز والكثافة اللغوية بعيدا عن الحشو والإطناب في تجديد رؤية محمد الصباغ لبعض الأساسيات التي يقوم عليها الأدب الرومانسي والتي تشكل جوهرا متميزا لبعض المقومات والخصائص التي اختارها الشاعر الرومانسي دون إغفال نظرته الخاصة والذاتية لهذه المفاهيم المشتركة بين مختلف الشعراء الرومانسيين .

ولهذا حصرت المبحث الأول في مصطلح « **الخيال** « مبرزا نقطة اللالتقاء بين مفهوم الخيال في تصور الصباغ ، ونظرة المتصوفة له من خلال عنصري الذوق والتجربة الروحية ، مع تبيان أن خيال الشاعر في توقه وسعيه ، لم يصل إلى مرتبة التصوف ، بل ظل في حدود الإحساس والموهبة ، والرؤية التي لا تخرج عن النفس الرومانسي والإطار الخاص به .

ثم بعد ذلك انتقلت للمبحث الثاني ، حيث ركزت على توضيح مفهوم الرؤيا عند شاعرنا المغربي كاشفا عن تأثر الرؤيا عند محمد الصباغ بمفهوم الرؤيا كما يتبناها جبران خليل جبران ، فالصباغ كذلك يقر بالعين الثالثة التي اعتبرها جبران من قبل مصدرا للرؤيا، وأدرك أن المبدع بهذه العين الثالثة يستطيع في كل يوم رسم صور رؤيوية جديدة للعالم والموجودات تشكل نفسا جديدا للحياة باستمرار وبدون توقف . كما أثنى على أهمية التجربة الروحية في ملامسة أفق الإبداع والخلق ، وأن اللاحواس مصدر قوة رؤيوية تساعد المبدع، والرائي على تحقيق وظيفة السفر في البعيد والخفي واللامعروف . مشيرا إلى أن الرؤيا في نظر الشاعر المغربي لا تتحقق إلا بالصبر المطبوع بالصفاء الذي يتميز بالموهبة والفطرة ، والخيال ، والقدرة على إبداع وقائع غير مرئية لا ترى بالبصر، بل ببصر ثالث لا يمتلكه إلا المبدع .

أما في ما يخص المبحث الثالث فخصصته لمفهوم النبوة إذ يظهر مجددا التصاق الشاعر المغربي بالنظرة الجبرانية لوظيفة الشاعر السامية والنبوية لكونه خرج للوجود لا

لشيء آخر ، وإنما ليؤدي رسالة نبيلة للإنسانية والبشرية ، بواسطة الكلمات واللغة ، ثم بعد ذلك يغيب ويختفي عن الوجود .

أما المبحث الرابع فعالجت فيه مفهوم الطبيعة مبينا أهميتها بالنسبة للشاعر من خلال إضفائه صفات إنسانية على الربيع ، وإبرازه لدوره هذا العنصر الطبيعي في اتسام حياته بالفتوة والشباب . فيما شكل الخريف لحظة من لحظات تنقية الذات الشاعرة من النوازع السلبية، فالطبيعة في نظر الشاعر قائمة على التجدد ، ومن ثمة يلمح الزمن من هذا المنطلق، الشيء الذي يدفعه للانصهار الكلي مع عناصر الطبيعة بروحه وجسده .

أما الفصل الثاني المعنون بالصباغ والأدب الرومانسي فقد ركزت فيه على الجانب النظري ، إذ ثم تقسيمه إلى أربع متتاليات :

تناولت في الأولى التأثير المهجري لدى الصباغ من خلال التلميح والإشارة إلى أهم المصادر النصية المؤثرة في النفس الشعري لشاعرنا المغـــــربي مثل كتب « **النبي** » و « **دمعة وابتسامة** » لجبران خليل جبران ، أو بعض القصائد الشعرية كقصيدة « **المواكب** « لجبران ، « **فلسفة الحياة** » لإيليا أبي ماضي ، وبعض كتب ميخائيل نعيمة مثل كتاب « **البيادر** » ، و « **صوت العالم** » و « **مذكرات الأرقش** » كما أن المصادر النظرية لتصور بناء الشعر استقاها من شعراء الرابطة القلمية، حيث تمكن الشاعر بفضل هذا التأثير أن يتحرر من سلطة البيت التقليدي ، ويعتمد على كتابة شعرية خصيصتها في المقطع ذي الطبيعة الخطية ، وإشراقتها في الشعر المنثور الذي وشم قصائد شعراء المهجر الأمريكي . وقد تجسد التفاعل في إبحار الذات الشاعرة مع وسائل التعريف الأدبي عبر فضاء المجلات ، كمـــجلة « **الأديب** « و « **العرفـــــــان** « بلبنان و « **المواهب** « في الأرجنتين ، و» **العصبة الأندلسية** « بالبرازيل ، والترجمة

وفي المتتالية الثانية عالجت التأثير الإسباني الحديث ، حيث أبرزت المصادر النصية التي تعلق بها محمد الصباغ والتي ساعدته على اختراقه لحدود الأدب في نظرته التقليدية ، واستلهامه للنصوص الإسبانية بأثرها الشعري ، والموسيقي ، والتشكيلي في آن .

فيما المصادر النظرية بينت التفاعل الرصين لتجربته الشعرية بتجربة الآداب الغربية، فجاءت قصيدته صدى للأثر الشعري الإسباني لكونه كان معجبا بالرسالة الأدبية الغربية في عمقها ، وأدائها وتأثر بأعلامها : كميجيل إيرنانديث خيلابيرت (Miguel Hernàndez Gilabert) ، فيديريكو غارثيا لوركا

(Federico Garcia lorca) بيثنتي بيو مارثلينو ثيريلو أليكساندري (Vicente Aleixandre) ، والشاعر خوسيه إييرو (José Hierro) في ديوانه « **الفرح** « وهذا ما دفعه إلى نشر ديوانه الأول « **شجرة النار** « (El arbol del fuego) بالإسبانية قبل سنة

من نشره بالعربية نظرا للمكانة التي لقيها الديوان من طرف المتلقي الإسباني والمجلات الشعرية الإسبانية .

مما يدل على التجاوب الكبير الحاصل بين الشاعر والشعراء الإسبان عبر قنوات الترجمة ، والنشر بمختلف الصحف والمجلات الأدبية . وفي المتتالية الثالثة أشرت أن الشعر المنثور تحقق كإبدال للأسس التي قامت عليها القصيدة التقليدية من خلال التحرر من الأوزان والقوافي ، والجنوح نحو أوزان لها سلطة الاختيار .

وفي المتتالية الرابعة قدمت تصنيفا أجناسيا لأعمال الصباغ كاشفا على أن روح الشعر ظلت حاضرة في مختلف أجناسه الأدبية بما فيها الأعمال النثرية .

أما الفصل الثالث المعنون بالبناء النصي في أعمال الصباغ فقد أوليت الأهمية فيه للجانب التطبيقي وقد قسم إلى ثلاثة مباحث هي :

- **المقطع :** فالمقطع تناولناه من منطلقين رئيسيين وهما : المقطع والذات الكاتبة ، والمقطع كوحدة مستقلة عن باقي المقاطع .
- **المعجم :** ويتسم معجم الصباغ باستعمال كلمات جديدة لا علاقة لها بالمعاجم القديمة ، وقد عالجنا هذا المبحث من منطلق :

- المعجم الذاتي **:** إذ ينطلق سفر هذا المعجم عبر تسمية غنى الأنا في العمق ، والتعقيد ، والعاطفة ، والحرية ، والخيال .
- معجم الطبيعة **:** إذ نلمح حضور هذا المعجم يتجسد في هجرة الذات بمفردها باتجاه عالم الطبيعة وذلك باستعمال ضمير المتكلم المفرد « أنا ».
- المعجم الصوفي **:** وقد تبلور هذا المعجم من خلال التقاطع والارتباط العميق بين الخيال والمعجم الصوفي .

في حين نلمس المبحث الأخير في عنصر الإيقاع لأهميته البنائية نظرا لكونه اتسم بتموجات إيقاعية تكشف عن رؤيا الشاعر الحالمة ، وقد تم دراسته من منطلقات أساسية هي:

- **إيقاع الذات :** حيث اتضحت فاعلية الذات الشاعرة في عتبة العنوان لأن انشطار هذا الأخير إلى إيقاعين يحيلان على : الموت والحياة ، والفناء والبقاء ما هو إلا تجسيد واضح لإيقاع الذات الشاعرة المنشطرة كذلك .
- **التكرير :** يعتبرالتكرير عاملا مساهما في بناء المقطع والقصيدة معا ، وبه يلتحم إيقاع النص ويجد شكله النهائي ، إذ قرأت هذه الخاصية من منطلق التكرير المقطعي ، وتكرير البياض ، وتكرير القافية والروي ، والتكرير للفظي ، وتكرير الصوامت .

- **الربط والتضمين :** وتتجلى فاعلية الربط في كونه عنصرا مهما في بناء القصيدة والإيقاع معا ، إذ به يأخذ النص الشعري شكله وتناسقه ، وبهذا تتمظهر خصيصة الربط كدال إيقاعي من خلال أداتي الربط الواو والفاء .
بينما التضمين تتعدد صوره وتتنوع في مشاهد نلحظها بشكل جلي في الامتداد الدلالي والارتباط سواء بين أبيات المقطع الواحد، أو بين أبيات تتعدى المقطع الواحد، أو من خلال الارتباط الكلي بين مقاطع القصيدة برمتها.
كما نلمس التضمين في بنية الضمائر المتكلم (**أنا**)، والمخـــاطب (**أنت**) والمركب الاسمي، والتقديم والتأخير.
- **الحوار:** إن الحوار دال من بين الدوال الإيقاعية التي تمنح للخطاب الشعري تعدد الأصوات، وهكذا فالحـــــــوار فـــي قصيـــدة « **النار الخضراء** « استند على ضمير المتكلم (**أنا**) الشاعرة ، وضمير المخاطب (**أنت**) المحبوبة . فهذان الصوتان مركزان في عملية الحوار التي اتكأت على عدة أسس من بينها : استرجاع الماضي وتذكره ، واستمرار الماضي في إحساس الشاعر بلحظة الزمن الآتية ، وضمير المتكلم المتصل بالياء ، وأساليب الخبر، والأسلوب الإنشائي القائم على نبرة التساؤل الاستفهامية .

4 - تعريف منهجي

اقتديت في بحثي حول « **أنماط الخطاب الشعري الحديث في المغرب محمد الحلوي ومحمد الصباغ نموذجان** « بالشعرية العربية المفتوحة ، لكونها منحت لي أفقا للبحث الذي يخترق المسلمات والمتعارف عليه. فهي بذلك لا تؤمن بكل ما هو معطى وقبلي ، ولا تركن للمفكر فيه ، كما أنها لا تخضع للمعرفة الثابتة ، إنها غزو معرفي لما هو كائن وسفر حر في انتظار ما يمكن أن يكون ، ومن ثمة تتجه للمستقبل دون استسلام للماضي والحاضر ، بل عبر استقرائهما ومساءلتهما المعرفية لاستكشاف ما يمكن أن ينير من خلالهما تجربة البحث في المستقبل .

ومن هذا المنطلق تؤسس الشعرية العربية المفتوحة سكنها من السؤال العاشق لكل ما هو منسي ومقصي ومستبعد وخفي ومرفوض في المعرفة والمناهج التي تريد أن تكرس الثابت وتجعل البحث العلمي والمعرفي غير مستقل عن الإيديولوجية.

إن الشعرية العربية المفتوحة تمنح للقارئ الملاحظة ، وتعلمه الإنصات للنص قصد استنباط الأسرار التي يريد أن يقولها النص ، أو بمعنى آخر تلك التي يبوح بها النص بشكل غير مباشر ، وهو ما يختصره محمد بنيس بقوله : « تكون الشعرية العربية المفتوحة منشغلة بما يمكن تسميته بحفريات النص تنتهي لتبدأ ولا تبدأ لتنتهي ، دفعة واحدة تغزو

المسلمات والمتعارف عليه ، تختبر المنسي والمكبوت واللا مفكر فيه تسأل عن الغياب كما تسأل عن الحضور ، في التعريف والتصور والمفهوم »[1] .

لقد اخترت هذا المنهج لأنني وجدته يحتوي على طرق متجددة وحرة لسفر البحث كما يوفر لي كباحث مغامرة قراءة النصوص بمفاهيم وتصورات لها أمكنة معرفية متعددة، ومن ثم « فالقول بشعرية عربية مفتوحة يحفر المجرى ذاته من حيث ضرورة اختبار الشعرية لأمكنة معرفية متعددة وطرائق تحليلية بغاية التوقف عن تعنيف النص بالمعرفة الواحدة أو الطريقة الواحدة ، والشعرية العربية المفتوحة في هذا السياق لا تتراجع عن الأسس النظرية المحددة في أسبقية الدال ، ولكنها في الوقت ذاته تصاحب النص في سفره الحر ، ومن غير فرض قسرية لها خسران المقاصد ، ولذلك فهي مستعدة للتزود بمتاع معرفي ، له التاريخي والنفسي ، والفلسفي ، والاجتماعي ، دون أن تحل محل هذه المعارف »[2].

ومن هنا يتضح أن الشعرية العربية المفتوحة وفرت لي شروط البحث وأعانتني على عدم التيه أثناء الاشتغال عليه، ولم تقف عند هذا الحد. بل منحت لي مفاهيم انطلقت منها كأساس لقراءة بعض الجوانب التي تظل مستعصية أحيانا، وأكثر امتناعا بمعزل عن هذه المفاهيم، ومن أهمها مفهوما النص الأثر و النص الصدى اللذان أسهما بشكل فعال في إبراز التداخل النصي عند محمد الحلوي، ومحمد الصباغ. كما منحا لي أيضا طرق الإبداع في قراءة التفاعل النصي في كلتا التجربتين.

وبذلك تتعهد مفاهيم الشعرية العربية المفتوحة وتتنوع لتشمل المقطع من خلال المقطع والذات الكاتبة ، والمقطع كوحدة مستقلة بذاتها ، والإيقاع عبر التكرير ، والربط ، والتضمين ، والحوار. وهذه العناصر هي التي مكنت موضوع « أنماط بناء الخطاب الشعري الحديث في المغرب : محمد الحلوي ومحمد الصباغ نموذجان « من بداية سفره ، ومن تحمل مشقة السفر إلى غاية وصول البحث إلى نقطة نهايته ، لتفتح زمنا جديدا له بدايته وخصيصته . ذلك أن هذه المفاهيم التي تقوم عليها الشعرية العربية المفتوحة عندما تدخل مكان البحث وزمنه سواء بوعي من القارئ أو بدون وعي منه لا تبدأ لتنتهي ، بل تنتهي لتبدأ من جديد .

إنها حسب تعبير محمد بنيس « مغامرة تنتهي لتبدأ ، في زمن لا يقر بمطلق الحقيقة تتهيأ المغامرة لاحتمال المفاجآت ، للتشطيب والصمت حتى يستحق البحث لا نهائية السفر »[3].

وفي هذا السياق يتضح أن الشعرية العربية المفتوحة فتحت لنا أمكنة للتعرف على أنماط بناء الخطاب الشعري الحديث في المغرب عند الشاعرين محمد الحلوي ومحمد

---

[1] محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ، ج1 ، **التقليدية** ، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء ، ط 2 ، 2001 ، ص :57.

[2] محمد بنيس **:التقليدية** ، المرجع السابق ، ص :61.

[3] **نفسه** ، ص : 67.

الصباغ من جهة ، ومن جهة أخرى لإدراك مدى انفتاح شعرهما على شعريات أخرى من بينها شعر البعث والإحياء، والشعر العربي القديم ، والشعر الأندلسي من خلال الموشحات، والشعر الحديث المتمثل في الممارسة النصية المهجرية وشعرائها ، ولم يتوقف الانفتاح عند هذا الحد ، بل اتجه إلى الشعر الأوربي وبالذات الأدب الإسباني الحديث في طرقه الموسومة بالتعدد والتنوع.

كما أضأت هذا البحث بالمنهج البنيوي الذي منح لي سبلا ذات فعالية مثلى في استقراء النصوص من الداخل لا من الخارج [1].

[1] يعتمد المنهج البنيوي المهتم بالنص الأدبي ، على الانطلاق من عنصر أساسي يتمثل في اللغة ، وقد انبثقت البنيوية عن التحولات الحاصلة في الدراسات اللغوية نفسها ، علي يد العالم اللغوي فردناند دوسوسير ، من خلال أبحاثه المنشورة في كتابه « **دروس في اللسنيات العامة** » ، حيث يعترف في بداية الكتاب ، أن المشاكل الأساسية للسنيات العامة مازالت تنتظر حلا ، فقد رأى هذا الحل في أخذ المكان أولا في حقل اللغة ، واعتمادها كمعيار لكل المظاهر الأخرى للكلام ، ومن ثم سيتجه البحث عن الطبيعة الداخلية للغة ، بدلا من الاكتفاء بالعلاقات الخارجية المحيطة بها ، فالبنيوية إذن في أغلب اتجاهاتها ، تمحور عملها النقدي حول البحث في القوانين والأنساق الداخلية للعمل الأدبي ، وتعامل النص كعالم ذري مغلق على نفسه ، وموجود بذاته ، فتدخل تبعا لهذا المفهوم في مغامرة الكشف عن لعبة الدلالات . هذا التصور للبنيوية مأخوذ من كتاب محمد بنيس ، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية** ، دار العودة – بيروت ، ط1 ، 1979 ، ص :19 و 20 و21.

المدخل

البناء والخطاب

1- مفهوم البناء

تحدد المعاجم العربية معنى البناء لغة على أنه نقيض الهدم ، والبنية بكسر الباء وضمها ما بنيته ، واستعملت هذه المفردة للدلالة على انشاء القصور والسفن[1] . كما يقربنا لسان العرب من معنى البناء بشكل أوضح ف « البني : نقيض الهدم ، بنى البناءُ البناءَبنيا وبناءً وبنىً ، مقصور . والبناء : المبني، والجمع أبنية ، و أبنيات جمع الجمع ، أصل البناء فيما لا ينمي كالحجر والطين ونحوه ، والبناء مدبر البنيان وصانعه . ويروى : أحسنوا البنى قال أبو إسحق إنما أراد بالبنى جمع بنية ، وإن إراد البناء الذي هو ممدود جاز قصره في الشعر ، وقد تكون البناية في الشرف ، والفعل كالفعل ، قال يزيد بن الحكم : والناس مبتنيان : محمود البناية أو ذميم .

وقال لبيد :

فَبَنَى لَنَا بَيْتًا رَفِيعًا سُمْكُهُ فَسَمَا إِلَيْهِ كَهْلُهَا وَغُلَامُهَا.

وذكر ابن الأعرابي: البنى الأبنية من المدرأو الصوف، وكذلك البنى من الكرم وأنشد بيت الحُطَيْئَةِ : أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البنى.

وقال غيره: يقال بنية ، كان البنية الهيئة التي بني عليها.

والبنيان الحائط الجوهري والبنى بالضم مقصور، مثل البنى، يقال بنية وبنى ، وبنيته ومفردة بنى بكسر الباء مقصورة ، مثل جزية وجزى ، وفلان صحيح البنية أي الفطرة .

والبناء : لزوم آخر الكلمة ضربا واحدا من السكون أو الحركة لا لشيء أحدث ذلك من العوامل وكأنهم سموه بناء ، لأنه لما لزم ضربا واحدا فلم يتغير تغير الإعراب ، سمي بناء ، من حيث كان البناء لازما موضعا لا يزول من مكان إلى غيره ، وليس كذلك سائر الآلات المنقولة المبتذلة كالخيمة ، والمظلة ، والفسطاط ، والسرادق ، ونحو ذلك . وعلى أنه مذ أوقع على هذا الضرب من المستعملات المزالة من مكان إلى مكان لفظ البناء تشبيها بذلك، من حيث كان مكانا مسكونا ، وحاجزا، ومظلا بالبناء من الآجر، والطين ، والجص.

---

[1] الجوهري اسماعيل بن حماد ، **الصحاح في اللغة والعلوم**، إعداد وتصنيف نديم مر عشلي وأسامة مر عشلي ، دار الحضارة العربية ، بيروت 1974 ، (ينظر الجوهري ، المجلد الأول).

البناء: واحد الأبنية ، وهي البيوت التي تسكنها العرب في الصحراء، فمنها الطرافُ، والخباء، والبناء ، والقبة المضرب . وفي حديث سليمان عليه السلام : من هدم بناء ربه تبارك وتعالى فهو ملعون ، يعني من قتل نفسا بغير حق ، لأن الجسم بنيان خلقه الله وركَّبَهُ

يتضح أن مفهوم البناء في « **لسان العرب** « يدل على مجموعة من المعاني والدلالات نجملها في العناصر التالية :

- البناء نقيضه اللغوي الهدم .

- مجال القيم الجماعية والفردية ، إذ ينفتح التعبير بمصطلح البناء على معنى الشرف والكرم.

- البناء هيئة للمبني كالحائط ، والبيت ، أو ما يخصص منه للسكن والإقامة .

- يطلق البناء على لزوم الحال ، والوضع في الإعراب ، أو المكان الذي لا تطرأ عليه تغييرات ناجمة عن الانتقال ، فللبناء معنى الاستقرار في موضع لا يزول .

- السكن وتسمية المواد المشكلة للبناء ، والوظيفة التي يؤديها لحماية المقيم فيه .

يلتقي إذن البناء بالجسد الذي يحمي روح الإنسان . والإشارة إلى هدم البناء الإلهي ، الذي هو الجسد ، تتضمن اصطلاح التركيب الذي يفيدنا في الاقتراب من معنى البناء في الشعر، وتخصيص البيت المفرد منه بمعنى البناء من أجل تحديد بناء القصيدة « [1] . وفي المعجم الفرنسي (le Robert) نجد الحقل الدلالي لكلمة بناء واسعا . فقد حملت الكلمة بناء (Construction) حوالي 1694 معنى التركيب والإنشاء ، ومنه « بناء الجملة –وفق نظام نحوي وصرفي وتركيبي . كما كانت تقبل صلتها بإنشاء العمارة وكلمة الأخبار - أو القول ببناء صرف ،أو لرواية ،أو لأطروحة ،أو لقصيدة ، أو لعقيدة أرثودوكسية ، وبناء أروبا . وتفيد الكلمة كل ما هو منشأ ، نظام - ومن ثمة تسمح الكلمة بالقول :بناء بسيط الفكر والبناء في التركيب لوضع محل لازم للكلمات في الجملة ، تركيب بناء نحوي ، بناء الاستعمال في متابعة عناصر لسانية لمقتضى الخطاطة »[2] .

نلمس أن الحقل الدلالي لكلمة بناء في الفرنسية يمتد إلى عناصر لم يتضمنها المعجم العربي كالإشارة إلى قضايا بناء رواية ، أو قصيدة ، أو مسرحية وفق نظام تخيلي. واعتماد البناء على مبدأ الإنشاء وفق نظام ذهني أسبق يفيد التحام العناصر، وتركيبها، كالجملة

---

[1] ابن منظور محمد بن مكرم ، **لسان العرب المحيط** ، إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي ، دار لسان العرب ، بيروت د.ت مادة (بنى)

[2] **Le Robert Micro** . dictionnaire d'apprentissage de la langue francaise.rédaction dirigée par (**Alain rey**) . Troisième Edition. Edition enrichie pour 2006 . (**Daniéle Morvan. Marie Hélène Drivaud. Daniéle Morvan**) avec le concours de (**Bruno de Bessè**) p : 273

اللسانية في تركيبها النحوي والصرفي . كما نفيد منه وضع البناء كحالة أخيرة لتركيب العناصر والنظام .

وفي اللغات الأوروبية يعود أصل كلمة بنية بحسب ما يذكر صلاح فضل إلى اللغة اللاتينية التي يقام بها مبنى ما ، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي [1].

أما ، في عصر الإغريق . فقد نظر الفلاسفة إلى البناء على أنه الوحدة العضوية التي تتآزر فيها أجزاء العمل الفني لجعله متماسكا « بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع لأن ما يمكن أن يضاف، أو لا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءا من الكل»[2] .

بينما اتخذ في النقد العربي القديم مصطلح البناء دلالات أخرى ، امتازت بتعدد زوايا النظر إلى طبيعته وتشكله .

فالبناء عند ابن قتيبة (ت 276 هـ) يمكن تحديده في ضوء عاملين : الأول غرض القصيدة ، لأن « المديح بناء ، والهجاء بناء ، وليس كل بان بضرب بانيا بغيره » [3].

والثاني الخصائص الداخلية المشكلة لموضوعات القصيدة، وعلاقتها بالواقع ، ثمتأثيرها في المتلقي، فمقصد القصيد « إنما إبتدأ بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين (عنها) ... ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الوجد، وألم الفراق ، وفرط الصباية والشوق ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعي (**به**) اصغاء الأسماع (**إليه**) لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب « [4].

فيما ابن طباطبا (ت322هـ) نظر إلى البناء من زاوية الوحدة العضوية للقصيدة، فأحسن الشعر عنده « ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع أخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل ... فإن الشعر إذ أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثلة السائرة الوسومة باختصارها ، لم يحسن نظمه ، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا ، وحسنا ، و فصاحة ، وجزالة ألفاظ ، ودقة معان ، وصواب تأليف . ويكون خروج الشاعر من كل

---

(1) فضل صلاح ، **نظرية البنائية في النقد الأدبي** ، ط3 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1987 ، ص175

(2) أرسطو ، **فن الشعر** ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، ط 2 ، دار الثقافة بيروت 1973 ، ص 26

(3) ابن قتيبة أبو محمد عبد الله ، **الشعر والشعراء** ، تح وشرح أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة 1958 ، ج1، ص : 94

(4) **المصدرنفسه** : ص :74و75

معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا ، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا ....لا تناقض في معانيها ، ولا هي في مبانيها » [1] .

وجعل ابن طباطبا الوعي عاملا حاسما في بناء القصيدة ، فالشاعر إذا أراد بناء قصيدة « مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره » [2].

ومن هذا المنظور يرى أن على الشاعر « أن يتأمل تأليف شعره ،وتنسيق أبياته ،ويقف على حسن تجاورها أو قبحه ، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولا يجعل ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلا عن حشو ليس من جنس ما هو فيه ... » [3] .

فقدامة بن جعفر (ت 337 هـ) أكد في رؤيته لبناء القصيدة على وجود مكونين رئيسيين: الأول يتصلب الإيقاع ، وأشار في هذا الصدد إلى أن « بنية الشعر إنما هو التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه ، كان أدخل له في باب الشعر، وأخرج عن مذهب النثر»[4]. والمكون الثاني يتصلب المعنى ، إذ رأى « أن بنية الشعر بألفاظه مع قصرها قد أشير بها إلى معان طوال »[5] .

وقد أكد ابن رشيق القيرواني (ت 456 هـ) موقف ابن طباطبا بشأن الوحدة العضوية في بناء القصيدة مشبها أجزاءها بأعضاء جسم الإنسان ، فهي مثلها « مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب ، غادر الجسم عاهة تتخون محاسنه ، وتعفي معالم جماله ، ووجدت حذاق الشعراء ، وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون من مثل هذه الحال ، احتراسا يحميهم من شوائب النقصان ويقف بهم على محجة الإحسان » [6].

كما أسس ابن رشيق مفهومه لبناء النص على أهمية البيت الشعري إذ يقول في تعريفه الشهير: «والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية : قراره الطبع ، وسمكه الرواية ، ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى ولا خير في بيت غير مسكون، وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية ، أو كالأواخي والأوتار للأخبية ، فأما سوى ذلك من محاسن الشعر فإنما هو زينة مستأنفة ولو لم تكن لا ستغني عنها »[7]. يؤكد ابن رشيق

---

(1) ابن طباطبا أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي ، **عيار الشعر** ،شرح وتحقيق عباس عبد الساتر ، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية ، بيروت 1982، ص :131

(2) **المصدرنفسه** :ص: 131

(3) **المصدر نفسه** : ص : 129

(4) ابن جعفر أبو الفتح قدامة ، **نقد الشعر** ، تح محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د.ت ، ص : 60

(5) **المصدر نفسه** : ص 174

(6) ابن رشيق أبو علي الحسن القيرواني الأزدي ، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ، تح محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، القاهرة 1955 ، ج 1 ، ص : 129

(7) **المصدرنفسه** : ص 121

بوضوح تام على دور البيت الشعري في البناء النصي ، ويأخذ البيت قيمته ومكانته باحتوائه على المعنى ،لأن البيت بدون معنى لا إشعاع له ولا خير فيه.

وطرح عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) قضية بناء القصيدة العربية بوصفها علاقات تحققها المعاني في أنساقها ، مؤكدا أنه « لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ، ويبنى بعضها على بعض » [1] .

أما ، حازم القرطاجني (ت684 هـ) فعالج بناء القصيدة من زاويتين: الأولى تقليدية بالنسبة لعصره وهي الوحدة العضوية التي سبق للنقاد العرب القدامى، وقبلهم الإغريق معالجتها بقوله ، إنه ينبغي « أن تكون متناسبة المسموعات والمفهومات ،حسنة الاطراد ، غير متخاذلة النسج»[2]

أما الثانية فنظر إليها من خلال علاقة الخيال ببناء القصيدة ، فالشاعر عنده إذا أراد نظم قصيدة ، عليه أن يتخيل مقاصده الكلية ، وأن يتخيل المقاصد طريقة وأسلوبا ، أو أساليب متجانسة ،أو متخالفة ينحو بالمعاني نحوها ويستمر بها على مهايعها [3].

يمكن في ضوء ما تقدم تلخيص آراء النقاد العرب القدامى في قضية بناء القصيدة على الشكل الآتي:

- النظر إلى بنية القصيدة من زاوية وحدتها العضوية.
- اشتمال بنية القصيدة على موضوعات متعددة.
- اعتبار المتلقي جزءا أساسا من البناء.
- تتشكل بنية القصيدة من علاقات المعاني التي تحققها الأنساق في المنظومة اللغوية.
- أن بناء الشعر يتحقق في علاقة المعنى بالإيقاع وتآلفهما في منظومة واحدة.
- بناء قصيدة عملية ذهنية واعية ترتبط بالخيال.
- غرض القصيدة أساس بنائها.

وتعد بنية الموشح في نظر النقاد العرب القدامى خروجا أو انزياحا عن البنية الموروثة للقصيدة العربية ، ولخص ابن خلدون (ت 808 هـ) هذا الانزياح في الموشح بقوله : «وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم ، وتهذبت مناحيه وفنونه ، وبلغ التنميق فيه الغاية ، استحدث المتأخرون منهم فنا سموه بالموشح ، ينظمونه أسماطا أسماطا ، وأغصانا أغصانا ، يكثرون من أعاريضها المختلفة ، ويسمون المتعدد منها بيتا واحدا ، ويلتزمون

---

(1) الجرجاني عبد القاهر ، **دلائل الإعجاز** ، تح محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة القاهرة ، 1969 ، ص : 97

(2) القرطاجني أبو الحسن حازم ، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، تح محمد بن الحبيب بن الخوجة ، دار الكتب الشرقية، تونس ، ط 1 ، 1966، ص : 143

(3) **المصدرنفسه** : ص :10

عدد قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتاليا فيما بعد إلى آخر القطعة ، وأكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات ، ويشمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل في القصائد ، وتجاروا في ذلك إلى الغاية ، واستظرفه الناس جملة الخاصة و الكافة لسهولة تناوله وقرب طريقه » [1] .

في هذا النص حدد ابن خلدون اختلاف الموشح عن البناء التقليدي للقصيدة العربية ، في ثلاثة جوانب : الأول التشكيل البصري ، والثاني استخدامه للأوزان المختلفة في النص الواحد ، والثالث طبيعة النسق المولد للمعنى .

ولقد رأى الناقد طراد الكبيسي أن ظهور الموشح يعد أولى المحاولات الجادة للخروج عن البنية التقليدية للقصيدة العربية من حيث الإيقاع ، والشكل ، والمضمون ، واللغة . إذ إنها جسدت البيئة الأندلسية المختلفة عن البيئة الجاهلية [2].

2 - مفهوم الخطاب

نجد مصطلح الخطاب في لسان العرب يقصد به « الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام وقد خاطبته بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان »[3] . وعلى هذا النحو فإن ابن إسحاق ذهب إلى أن « الخطبة عند العرب هي الكلام المنثور المسجع ونحوه «. فهذه التعريفات تصل بين الخطاب وبين الكلام المفتوح (ليس المغلق) المتبادل بين المتكلمين ،وهو معنى مراجعة الكلام منفصلا بذلك عن الخطبة ، أي الكلام المنثور المسجع ونحوه.

ويمكننا ترجمة مصطلح خطاب (DISCOURS) في أصله الدلالي بالكلام ،إذ نعثرعلى كتب النحو تطلقه في البداية على أقسام الكلام (Les parties de discours) .

ويستعمل مصطلح خطاب في اللسانيات البنيوية ، ونعني به الكلام في حركية التواصل، أي اللغة التي يستعملها الأفراد . وهو في جوهره يعني الوحدة التي تساوي أو تفوق الجملة ، حيث يتكون الخطاب من متوالية صوتية تشكل إرسالية لها بداية ونهاية [4].

بينما يعطي إميل بنفينيست للخطاب معنى خاصا عندما يجعل العلاقة بين الإنسان و اللغة علاقة تتحقق عبر تفاعل اللغة ، لا توجد لغة خارج الإنسان ، إذ ينتج الخطاب عنده نتيجة تفاعل بين الذوات ، لذلك اعتبره منتوج التواصل بين المتكلم والمخاطب وهو يرى أن الفعل الفردي الذي يستعمل بواسطته اللغة سواء كان نداءً أو استجابة يدخل الفرد بدءا كتابته

---

(1) ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد ، **مقدمة ابن خلدون** ، تح علي عبد الواحد وافي ، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984 ، ص : 583.

(2) الكبيسي طراد ، **الغابة والفصول** ، دار الرشيد للنشر ، بغداد 1979 ، ص : 29

(3) ابن منظور ، **لسان العرب** ،طبعة جديدة محققة ومشكولة شكلا كاملا ومذيله بفهارس مفصلة ، تحقيق ،عبد الله علي الكبير محمد أحمد حسب الله ،هاشم محمد الشاذلي ،دار المعارف – القاهرة ،فعل (خطب) ص : 1194

(4) د. محمد الحناش : **البنيوية في اللسانيات** ،دار الرشاد الحديثة –الدار البيضاء ، ط 1401.1 -1980 ،ص : 375

ضمن الشرائط الضرورية لعملية النطق ، لا نتكلم إلا عندما يكون هناك شخص قبل النطق ، لا تكون اللغة إلا إمكانية للغة ، وبعد عملية النطق تتجسد اللغة في شكل حجة فرعية للخطاب الذي يصدر عن متكلم شكلا مسموعا يبلغ سامعاً ويبعث عملية نطق أخرى للعودة.

لقد اهتم بنفينيست بمفهوم الخطاب ، فهو الذي يوضح ما قبل النطق ، وخلال النطق ، وما بعد الخطاب ، ومن هنا نجده يعطي للخطاب وضعية الانفتاح والمنفتح [1].

يلتقي تصور اللسانيات البنيوية للخطاب مع نظرة بنفينيست له فكلاهما يقر بأنه أداة للتواصل بين المتكلم والمخاطب ، أو بين مجموعة من الأفراد بواسطة اللغة ، أما الاختلاف بينهما فيتمظهر في كون اللسانيات البنيوية ترى الخطاب باعتباره متوالية صوتية تؤدي رسالة لها منطلقها ونهايتها . أما بنفينيست فيعطي للخطاب وضعية الانفتاح والمنفتح. وهذا ما يجعل عملية النطق مرشحة دائما للعودة من جديد داخل الخطاب فعملية التواصل بين الأفراد بواسطة اللغة جوهرية

في الخطاب ، لذلك نجد اليوم دراسة الخطاب تعطي أهمية قصوى لقضايا التعبير، أي لوظائف العناصر اللسانية التي تحدد وضعية التواصل في علاقة مع الفرد المتكلم نفسه ،أو بعبارة أخرى في علاقة بالمتواصلين باللغة [2] .

وفي النقد الأدبي واللسانيات المعاصرين « يعني الخطاب كل تعبير يتجاوز الجملة، أو هو قائم على مجموعة من العلائق تربط بين الجمل ، وعندما يحلل الخطاب تكون الجملة أصغر وحدة يحلل إليها الخطاب l'unité minimale de discours est la phrase.... فالجملة إذن هي الوحدة الصغرى التي يحلل إليها ، ثم إن تحليله يتطلب إدخال سيكولوجية المتكلم في التحليل . والخطاب في جوهره قائم على مجموعة من العناصر وهي كما حددناها (الجمل) فالجملة أصغر وحدة فيه »[3] .

وفي اللسانيات البنيوية يدرج الحديث في تحليل الخطاب . بناء على قواعد يطلق عليها القواعد التكرارية. ويعتبر هاريس (Z . harris) أول من حاول تطبيق مفهوم تحليل الخطاب فهو يرى » أن التماثل غير ممكن ، أوهو قليل بين العناصر المكونة للخطاب تماما كما هو الشأن بالنسبة للعناصر المكونة للتعبير ، فاللغة في أصلها مجموعة من الخلافيات ، تختلف عناصر الواحد عن الآخر ، ويمتد هذا الاختلاف إلى مستوى الخطاب

---

(1) **Benveniste. Emile**), Problèmes de linguistique générale . Coll. Tel . Gallimard . Paris. 1986. p : 224.

(2)(**Benveniste Emile**), Problémes de linguistigues générale . Coll . Tel .Gallimard. Paris1986.P: 224 .

(3) محمد الحناش : **البنيوية في اللسانيات** ، مرجع سابق ، ص : 376

أي الاختلاف بين الجمل ، وذلك رغم إمكانية التحدث هنا عن التقارب بين العناصر ، فهي ليست مماثلة »[1].

أما مفهوم الخطاب في الوقت الراهن فقد أضحى يعتمد على التحليل المعجمي مع الاحتفاظ بالجملة كنواة للخطاب ، وأصبح الفرد المتكلم يدخل في الاعتبار[2].

أما هنري ميشونيك فهو ينقل دراسة الخطاب من حقل اللغة ، حقل اللسانيات، حقل السيميائيات إلى حقل الإيقاع ، حقل الشعرية ، وبهذا المعنى تصبح القصيدة خطابا، والبيت خطابا . في الخطاب إذن يوجد الشعر لا في اللغة وأساسه الإيقاع لا الدليل اللغوي. لذلك فالإيقاع ينتمي للخطاب لا للغة عبر هذا المدى يقول ميشونيك :

« لم يعد من الممكن للإيقاع أن يكون إبتداء من بنفنيست ، مقولة فرعية للشكل . إنه تنظيم لمجموعة. إذا كان الإيقاع موجودا داخل اللغة ، وداخل الخطاب، فهو تنظيم (ترتيب وتجل) للخطاب. وبما أن الخطاب غير منفصل عن معناه هذا الخطاب. إن الإيقاع تنظيم للمعنى داخل

الخطاب. و إذا كان تنظيما للمعنى فهو ليس بعد مستوى منفصلا، متجاورا. فالمعنى يتكون داخل الخطاب و بواسطة جميع عناصر الخطاب. و لم تعد تراتبية المدلول فيها سوى متغير، حسب الخطابات و الأوضاع. و يمكن للإيقاع داخل الخطاب أن يكون له معنى أكثر من معنى الكلمات أو معنى آخر »[3] .

نفهم مع ميشونيك أن للإيقاع أهمية قصوى داخل الخطاب، فهو الذي يضفي شرعية تنظيمية للخطاب ، وينظم معاني الخطاب لتكون أكثر فعالية و تأثيراً ، فالإيقاع بهذا الشكل له معنى أكثر من معنى الكلمات داخل الخطاب ، مما يدل على أسبقية و مركزية الإيقاع مقارنة بالكلمة ، و من هذا المنطلق يوضح ميشونيك المكانة المتميزة التي يحظى بها الشعر مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى لكونه الجنس الأدبي الوحيد الذي يظهر فيه الإيقاع بشكل واضح وبارز.

إن طريقة بناء الخطاب الشعري تجسد إيقاعه الكاشف عن الذات وفي هذا النطاق يقول هنري ميشونيك :

« إذا كان الشعر يبدو في موقعالامتياز، فلكونه كاشفا عن الإيقاع أكثر من كونه موقع امتياز ، وأقل حصراً للإيقاع . ولذلك يبدو لي أن السؤال الأهم والذي يظهر بأنه يمس اللغة

---

(1) محمد الحناش : **البنيوية في اللسانيات** ، مرجع سابق ، ص : 377

(2) **المرجع نفسه** : ص : 377

(3) Henri Meschonni, **Critique du rytheme** , verdier,Paris ،1982 p :70

بكاملها الآن حتى وإن كانت اللغة وحدها ، و هذا بالضبط جانب من خصوصيته ، هو تجليته للإيقاع لأنفيه تظهر الذات كل ذات . كما أنه يظهر اشتغال الذات في اللغة » [1] .

و يستمر ميشونيك في بناء نظرية الإيقاع معبرا :

« كل شيء يتم كما لو أن الإيقاع – أي ترتيب وتنظيم الدلالية- كان شكلا سابقا على المعنى، كما النحو شكل سابق على اللغات ، ولكن في الخطاب- النسق فقط يمكن للإيقاع أن يكون هذا النسق. ولهذا يتعين فصل الإيقاع في اللغة عن الإيقاع خارج اللغة حتى يظهرأن خصيصته لغة لا توجد إلا في الخطاب » [2] .

نلمس إذن أن الإيقاع نسق للخطاب . في الخطاب وبه يوجد . وبتعدد الخطاب يتعدد الإيقاع .فالإيقاع بشكل عام تنظيم للخطاب وتجل للذات في خطابها.

ومن خلال هذين التعريفين ينحو ميشونيك نحو مجموعة من القضايا النظرية التي تمس اللغة، والشعر، والخطاب ، والذاتية في آن ، ويمكن إجمال ذلك في محاور أساسية :

1- الإيقاع ليس مقولة فرعية للشكل.
2- الإيقاع تنظيم (ترتيب وتجل) لمجموعة ،فالإيقاع ليس مكونا خارجيا وليس مجرد حلية.
3- الإيقاع موجود داخل الخطاب ، وهو ينظم ويرتب هذا الخطاب ، فهو ليس مفارقا للغة مثل قواعد النحو.

لا ينفصل الإيقاع عن المعنى، لأنه المنظم للمعنى داخل الخطاب، أي أن المعنى ليس سابقا على الخطاب والإيقاع ليس محايدا في الخطاب الدليل .

4- ليس الإيقاع مستوى منفصلا
5- الإيقاع له معنى أكثر من معنى الكلمات داخل الخطاب مما يدل على أسبقيته مقارنة بالكلمة .
6- اعتبار الإيقاع خاصية ينفرد بها الشعر دون غيره من الأجناس الأدبية الأخرى .

أما رومان ياكوبسون فقد انتهى إلى أن معالجة الخطاب في كليته تحتاج إلى إدماج كل المستويات في تصور شامل حيث يقول :

« كل مستوى لغوي بدءا من مكوناته المنفصلة النهائية وصولا إلى كلية الخطاب ، وكل مستوى من مستويات إنتاج وإدراك الكلام يجب أن يشكل موضوع معالجة تهتم في ذات الوقت بالقوانين الجوهرية المستقلة ، وبالتدخلات المستمرة بين مختلف المستويات ، وكذا بالبنية الكاملة للشفرة وللرسائل اللفظية أي اللسان والكلام في تفاعلهما الدائ » [3].

---

[10] Henri Meschonni**, Critique du rytheme** , op.cit p : 71 et 225.

[2] **المرجع نفسه**، ص : 115.

[3] (**Roman Jakobsan**)**Essais de linguistique générale**. Coll . Point . Paris . 1970 . P 203

الباب الأول

محمد الحلوي بين التقليد والتجديد

■ تمهيـــد :

يعتبر محمد الحلوي من بين الشعراء المغاربة الذين جسدوا التجربة الشعرية التقليدية بمختلف طقوسها النظرية والنصية فالشاعر بدأ ممارسة فعل الكتابة الإبداعية لقصائده في فترة الثلاثينيات ، هذه الفترة التي جعلت الشاعر مهووسا بالروح الوطنية، متشبثا في تصوره الخيالي لإنتاج نصوصه بما تمليه عليه الظرفية الزمانية والواقع المعيش آنذاك، مما جعل الكلمة الشعرية عنده ترسخ لقيم الحرية والخلاص من الاستعمار.

لذلك نجد أن أعماله الشعرية الأولى اتسمت بالالتزام بقضايا الوطن ، وقيم الدين والأخلاق والقومية العربية . لأن المجتمع المغربي كانت يرفض كل شعر لا ينطوي على هذه الأسس، فالمضامين المتفق عليها قبليا لا تنشد . مما جعل معجم الشاعر ولغته الشعرية غنية بالحماسيات .

لقد تفهم الشاعر أن الارتقاء بالقصيدة النموذجية القديمة، والإسهام في إخراجها من حالة الانحطاط ، والركود ، والجمود ، والموت . يتطلب الانخراط اللا مشروط والإيمان القوي بالفكر النهضوي القادم من الغرب إلى المشرق ، ومن المشرق إلى المغرب .

إذ لاحظ أن كل هذه العناصر والصفات التي سبق ذكرها قد لازمت بناء القصيدة في الماضي وكرست للثبات المطلق دون أي مبادرة تجديدية سواء على مستوى اللغة التي أصبحت لا تواكب الزمن أو المضامين والمواضيع التي لا تجسد لطبيعة العصر ، أو الصور الفنية التي لم تعد تجذب الذوق الفني للمتلقي في تلك الفترة، ولا تؤدي الوظيفة الجمالية والتزيينية التي تدفع القارئ للافتتان بها، والشعور والانسجام مع شروطها التاريخية شكلا ومضمونا.

ولعل هذا المعطى دفع الشاعر المغربي محمد الحلوي رفقة مجموعة من الشعراء المغاربة الذين عاصروه بضرورة الارتماء في أحضان النهضة الأدبية القادمة من المشرق، والتي نشدها أبرز الشعراء وفي مقدمتهم أحمد شوقي ، معروف الرصافي ، محمود سامي البارودي الذين تبنوا أفكارا شعرية جديدة قادمة من النهضة الفكرية والثقافية بأروبا رغبة منهم في مسايرة العصر ، وإلحاحا ضروريا بغية وضع قطيعة نهائية مع الأفكار الجامدة والمنغلقة التي تعيد تكرار الماضي وتتناسى متطلبات الحاضر من ناحية والدور الإيجابي للانفتاح الشعري والأدبي في تجديد الفكر الإبداعي للشعر ومقوماته وآليات إنتاجه من ناحية أخرى . وهكذا استطاع الشاعر المغربي ، شيئا فشيئا ، أن يتجاوب مع شروط البعث والإحياء لا لغاية في نفسه ، وإنما لهدف أسمى تمثل في الإرادة الجادة من محمد الحلوي لإخراج القصيدة من سباتها والموت المطبق اللذين خيما عليها ، و انعكسا سلبا على ذوق القارئ تجاه القصيدة.

لقد تفهم الشاعر أن التوجه النهضوي ، هو ما ترتضيه النخبة المثقفة للشعر والأدب عموما في المغرب ، فتجاوب في الحين مع ذلك عبر الاحتفاء في قصائده الشعرية بأعلام هذا الاتجاه الإحيائي وعلى رأسهم أحمد شوقي وإبرازه مدى تأثره بعمق تجربته الإبداعية من خلال استعادة بعض نصوصه عبر خصيصة النص الأثر والنص الصدى ، أو بكتابة تشطيرية تنحو إلى تناص يقر بمبدأ التطابق بين الشاعرين من حيث بناء القصيدة دلاليا وإيقاعيا لكن قصيدة البعث والإحياء لم تقيد الفكر الشعري الحر لمحمد الحلوي . إذ نجده يقيم صلة عميقة ووطيدة مع القصيدة القديمة خاصة مع بعض أعلامها الذين تمكنوا بواسطة ملكاتهم الشعرية المدهشة ، وقدراتهم الإبداعية الهائلة من كتابة قصائد تشع بالحكم ، وتتجاوب مع متطلبات الرؤية الحداثية للشعر في كل زمان ومكان . بما يجعلنا نؤمن بكونية القصيدة رغم انتسابها لقديم الشعر ومن بينهم : المعري والمتنبي فهذان العلمان الشعريان الحداثيان عاد إليهما الشاعر ، وتأثر بقصائدهما الإبداعية ، ونفسهما الشعري ، ولعل دافع التأثير والتأثر كان عاملا مهما وحاسما في عودة الشاعر إلى هذه النماذج القديمة الحية وتأسيس علاقة تناص مع أنماط شعرية قديمة وازنة لإضفاء صورة جديدة على تجليات بنائه للقصيدة التقليدية بالمغرب . وهذا ما اتضح في قصيدة « المعري » حيث التناص ينبني على خاصية المزاوجة بين بيتين شعريان أحدهما للمعري، والآخر لمحمد الحلوي وانفتاح بعضهما البعض على تناص إيقاعي ودلالي لا محدود ولا نهائي .

فيما التناص في قصيدة « **مساجلة مع المتنبي** » انبنى على التشطير الشعري إن التجربة الشعرية لمحمد الحلوي وإن اتسمت باستعادة أنماط بناء القصيدة التقليدية شكلا ومضمونا ، فهذا لا يعني أن قصيدته ابتعدت عن شروط التجديد ، بل رسخت لكل قيمه الفكرية دلاليا وموضوعيا من خلال قصائد جسدت لثنائية الشرق والغرب ، الحياة والموت ،وأخرى نقلت صورا واقعية - اجتماعية « **ماسح الأحذية** »، ومنها من عبرعن تجـــــــــارب ذاتية ، « **لا تسلني** » ، « **ابنتي** » ، « **حيرة** » « **بئيس** » ، « **مع الساعة** » .

وبما أن فعل الكتابة الشعرية ظل قائما ومستمرا لدى الشاعر ، فإن رؤيته التجديدية لم تنضب ، بل سيظهر فيها ما يخاطب القلوب بلغة القلوب وينتصر للشعور الوجداني ولغة العاطفة ويحتفي بقصيدة الموشح الأندلسية وقد تلمست ذلك عن كثب في قصيدة « **سافرة** « التي جسدت من حيث الشكل لطريقة بناء الموشحات ، ومن حيث الدلالة لنبرة الحب والشعور العاطفي ، وهيمنة الطابع الغنائي .

وعبر هذه الحركية الإبداعية بدأت تتبدى بعض القصائد التي تخرج عن البناء التقليدي، والقصيدة ذات النمط الأولي للبيت ، وتجرب أشكالا جديدة للكتابة تكسر فيها وحدة

القافية والروي، وترسخ للمقطع بوصفه عنصرا مركزيا في بناء القصيدة ، وتستهدي بمعجم الطبيعة ، حيث يبرز ذلك في عناوين بعض القصائد حينا ، والمضامين حينا آخر .

وهذا ما يدفعني إلى القول بأن قصيدة محمد الحلوي لا تقيم الحدود بين التقليد والتجديد بكل تجلياته الإحيائية أو الرومانسية خاصة عندما تمكن الشاعر من تخطي الحواجز والموانع التي كانت تعيقه ولا تتيح له حرية التعبير عن ما يخالج نفسه ولا تترك مساحة لشعوره الذاتي أن يبوح بدون تردد بما ينبغي أن تكون عليه كتاباته الشعرية ، فالحرية الإبداعية التي شعر بها هي التي جعلته يصرح في تقديمه لديوانه الشعري **« أنغام و أصداء** « الصادر سنة 1965 بهذه النغمات المشبعة بالدلالات والإيحاءات « وما من شك في أن أرواحنا جائعة متطلعة في نهم إلى ما يغذيها ولن تعثر على غذائها في المصارف و الأبناك ، ولا في المعامل وبين هزيم الآلات ، ولكن غذاءها في ارتوائها من الجمال وتحليقها في أجواء من الفن والصفاء الروحي ، غذاؤها في كل ما يذكرها بإنسانيتها ويرفعها بعيدا عن وثنية الآلة وعبادة المادة ، غذاؤها في رحيق زهر ، وخرير نهر وإشراقة ثغر وباقة شعر يغني لمواكب الإنسانية أهازيج الحب والصفاء ، ويرفعها بألحانه إلى قد سية السماء ، وبعد فهذه « **أنغام وأصداء** » أضعها اليوم بين يدي القارئ الكريم والفخر يملأ نفسي ويغمر جوانحي ، لا لأني أقدم له ديوان شعر ولا باقة زهر ولكن لأني تخطيت الحواجز وقهرت الموانع التي حالت بيني وبين إخراجها من زمن بعيد وقد عز علي أن تبقى في الظلام وأن لا تجد يوما يدا كريمة تخرجها إلى النور بعد أن عبثت يد الزمان اللاهي بباقة شعري التي كنت أستروح عطر زهرتها فلم يتسلم من غمرة الأحداث إلا هذه الحصيلة المتواضعة ، التي قامت بنشرها دار الأخ السلمي الذي بذل كل جهد ، في إخراجها ، فللأخ الكريم تقديري و تشكراتي أما أنا فحسبي أن يكون في نشري لهذه الحصيلة من شعري ما يحفز إخواني الآخرين لنشر إنتاجهم ، ولأن تضيء شمعة في الطريق خير بكثير من أن تلعن الظلام »[1] .

[1] محمد الحلوي : **الأعمال الشعرية** ، ج3 ، (**أنغام وأصداء**) ، منشورات وزارة الثقافة ، 2006 ، ص : 06 و 07.

الفصل الأول

أنماط بناء الخطاب التقليدي

وسلطته عند محمد الحلوي

1- سلطة التقليد

يعتبر محمد الحلوي من بين الشعراء المغاربة الذين أسسوا اللبنات الأولى لبناء القصيدة المغربية الحديثة في المغرب،إلى جانب شعراء آخرين كعلال الفاسي ، ومحمد بن إبراهيم (شاعر الحمراء) ، ومحمد المختار السوسي وغيرهم .

هؤلاء الشعراء تمظهر خطابهم التقليدي ، بل تشكلت قصيدتهم في فترة الثلاثينيات ، والتي عملت على إحياء وبعث الشعر المغربي من ركوده ، وانحطاطه ، وجموده ، سيرا على نهج إخوانهم المشارقة محمود سامي البارودي ، وحافظ إبراهيم ، وأحمد شوقي ، الذين عادوا بدورهم إلى الشعر العربي القديم ، وعملوا جاهدين على إحيائه من سباته ، وركوده ، وبعثه من مرقده ، وذلك بضخ دماء جديدة فيه ، من خلال تجديد أفكاره ، وعباراته ، وتيسير فهمها ، وتحديث مضامينها الشعرية بالشكل الذي يتجاوب مع النهضة الأدبية للأمة العربية،هذه النهضة التي كان الأدب المغربي ، وخاصة الشعر جزءا لا يتجزأ منها ، ذلك ما نلمسه لدى الناقد المغربي محمد بلعباس القباج في مقدمة كتابه «**الأدب العربي في المغرب الأقصى**»(1929) .

« ومنذ عهد قريب، وصل إلى المغرب الأقصى صدى تلك النهضة الفكرية ،التي انبعثت في الشرق العربي ،وأحدثت انقلابا في الأفكار، والأساليب فعاد أدباؤنا الذين لم تتأصل فيهم جذور تلك الوراثة المذكورة آنفا ،ولم تتعود بعد أفكارهم الجمود على تلك التقاليد والاقتصار على تلك الأساليب إلى أن يشحذوا قرائحهم من جديد ويوجهوها إلى ما فيه نفع الأمة ويعود عليها بصلاح هيئتها الاجتماعية ، من استنهاض الهمم ، ولفت الأنظار إلى الحالة التي وصل إليها الشعب من جهل عام ، وانحطاط في الأخلاق، وعبث بالدين »[1]، يكشف محمد بلعباس القباج عن النهضة الأدبية والفكرية التي عرفها المشرق، حيث انبثقت معلنة ثورة ضد الأفكار، والعبارات ، والأساليب الجامدة ، والرثة التي تركن للقديم بما هو قديم غير قابل للتجديد أو التحديث ، هذا الإبدال الشعري والأدبي لم يتوقف عند حدود المشارقة ، بل سرعان ما وصل صداه إلى المغرب الأقصى ، إذن استطاع الشعراء المغاربة التقليديون أن يمثلوا هذه النهضة أحسن تمثيل ، لأنهم كانوا مهيئين لذلك مسبقا بسبب ما تعيشه الأمة المغربية من ركود فكري ، ومعرفي ، وأدبي ، وتدني في الأخلاق ، وانتشار الأفكار المتطرفة التي عبثت بالمبادئ الدينية والاجتماعية . لهذا السبب عمل شعراء المغرب مريدي وأنصار النهضة الحديثة ، ومن ضمنهم محمد الحلوي على شحذ قرائحهم من جديد فأمعنوا في التفكير، بل بذلوا جهدا عقليا كبيرا ، وعملوا على تشغيل

---

(1) محمد بن العباس القباج ، **الأدب العربي في المغرب الأقصى** ، الرباط ، 15-07 – 1927 ، ص : ج-د

قدراتهم العقلية التي مكنتهم وقادتهم إلى خلق أفكار، وعبارات ، وألفاظ سهلة تبتعد عن الغموض ، وتهدف إلى تحقيق غايات مثلى لسلطة الشاعر والشعر التقليديين تتمثل فيما يلي:

- تحقيق المنفعة للأمة المغربية من خلال إصلاح هيئتها الاجتماعية .

- استنهاض الهمم والحث على التربية والتعليم نتيجة تفشي الجهل في أوساط الشعب المغربي .

- الدعوة إلى تهذيب الأخلاق بسبب ترديها وانحطاطها .

- الدعوة إلى التزام المبادئ الدينية في الأدب ومحاربة الأفكار المتطرفة التي عبثت به هذه الفورة النهضوية القادمة من المركز الأدبي والشعري(المشرق) ، استطاع الشعراء والأدباء المغاربة من التقاط أسسها في محيطهم الشعري عندما دب الشعور والإحساس بدواخلهم ، وحثهم على ضرورة التجاوب مع زمنهم الشعري ومتطلبات الأمة ، وهو ما أكده محمد داود في افتتاحية مجلة «**السلام**» سنة (1933) بقوله : «.....يعم الشعورسائر الطبقات ، فتجد العلماء يجدون في تعميم أنوار العلوم والمعارف بين طبقات الأمة .

وتجد طبقة الأدباء تجتهد في تغذية عموم الشعب بالأفكار الناضجة ، وتنير السبيل أمامه لإدراك حقوقه ومعرفة واجباته ، وتهديه إلى الطريق التي يجب عليه سلوكها ليكون شعبا ناهضا قائما بواجباته الاجتماعية. حاملا لقسطه من النهضة العالمية والأمانة الإنسانية»[1].

منهنا نفهم أن الانحطاط الذي عاشه الشعر العربي القديم، ومنه الشعر المغربي راجع إلى غياب الشعور لدى الشعراء في كلا الشعرين ، لكن مع بروز الحركة الشعرية الحديثة في المشرق انفجر الشعور الذي حرك إحساس الشاعر ، فاختار بذلك أن يسلك طريق البعث والإحياء .

إن محمد داود عندما يتحدث عن طبقة الأدباء ، فهو يقصد الشعراء المغاربة التقليديين الذين بدؤوا كتابة قصائدهم في فترة الثلاثينيات ، فهؤلاء جميعا حركهم الشعور الشعري الذي سكن ذواتهم تلبية لنداء الجماعة، وتأدية للواجب الوطني، وتعبيرا عن رؤية الحركة الوطنية ، لذلك اجتهدوا في بناء قصيدتهم التقليدية التي استنارت بالأفكار الناضجة والأساليب السهلة والواضحة، والمضامين الحية خدمة لنهضة الشعب ، وتحقيقا لإنسانيته الضائعة ، ومن ثم تجاوبا مع النهضة العالمية والأمانة الإنسانية عامة ، خاصة تلك القادمة من المشرق .

---

(1) محمد داود ، **من تراثنا الحديث** ، افتتاحية مجلة السلام **(مبدأنا وغايتنا)**، العدد 1 ، 1933 ، ص : 109

يقال : « شَعَرَ ، شعْراً أي قال الشعر شُعُوراً : أحس وأدرك بإحدى الحواس الظاهرة والباطنة « [1] .

فهذا الشعور الذي هو نتاج الإبداع الشعري لا يتوقف عند محمد داود، بل نلمحه حاضرا في تصور محمد بلعباس القباج حينما قال : « مضى على الأدب العربي في الأمة العربية فترة غير قصيرة لا يخرج عن موضوعات معدودة : المديح ،والهجاء، والرثاء، والغزل، والألغاز!

حتى ليتعجب الباحث في تاريخ الآداب العربية منذ القرن الخامس إلى أن تكونت هذه الحركة الحديثة في مصر والشام في أواخر القرن الماضي حيث لا يكاد يوجد من ينتمي إلى الشاعرية الصحيحة أو يدعي النبوغ فيها والاستحواذ على ناصيتها إلا وهو يبدئ ويعيد بين هذه الموضوعات الخمس كأن الآداب العربية وقف عليها وكأن اللغة لا يتسع صدرها بعد لما كانت تتسع له في العصور الأولى المزدهرة .

وقد كان الأديب المغربي لا يعرف طبعا إلا هذه الموضوعات التي ورثها عن العصور المتأخرة فلا يكاد يتجاوزها غالبا إلا إذا كان ذلك عرضا غير مقصود ، وهو لعمر أبيك لا يلام ف ي ذلك اللهم إلا إن كان يلام الأدباء أمثاله في بقية الأقطار الذين كانوا يعيشون في مثل وسطه وبيئته قبل أن يطلع هذا العصر الحديث بعلومه الجديدة وعجائبه المدهشة التي تستفز النفوس وتوقظ جذوة الشعور »[2]

جذوة الشعور استيقظت أخيرا من ثباتها لتوقظ حساسية شعرية استجابت لشروط التحديث الشعري متفاعلة مع الحركة الشعرية القادمة من مصر والشام والتي وسمت الشعر بنهضة أعادت له روح الحياة ، بعدما سقط في غياهب الانهيار، والفناء ، والموت المعلن .

هذه النهضة التي أتت طرائقها من المشرق إلى المغرب وأبرزها عبد الله كنون في كتابه «**أحاديث عن الأدب المغربي الحديث**» قائلا : « النهضة الشرقية التي بلغت في هذا التاريخ إلى طور النضج والإنتاج ولا سيما في مصر ، وكانت آثارها مابين علمية، وأدبية، وفنية ، في الكتب والمجلات، والصحف تصل إلى المغرب فتتلقفها الأيدي بتلهف عظيم .....وآثار الشعراء شوقي ، وحافظ ، والزهاوي ، والرصافي في الشعر الجديد ..... إنها كانت مدرسة تخرج فيها الجيل الأول من رجال العلم والأدب والوطنية الصحيحة الذين بثوا

---

[1] ابن منظور ، لسان العرب ،مادة (شعر)، ط 1 ، (طبعة جديدة محققة ومشكولة شكلا كاملا ومذيلة بفهارس مفصلة)، تحقيق الأساتذة : عبد الله علي الكبير ، محمد أحمد حسب الله ، هاشم محمد الشاذلي ، نشر : دار المعارف ، 1119 ، كورنيش النيل – القاهرة ج.م.ع ، ص : 2273

[2] محمد بلعباس القباج ، **مقدمة الأدب العربي في المغرب الأقصى** ، م.س ، ص : ب-ج

أفكارهم في النشء الجديد ومهدوا السبيل للنهضة المغربية العتيدة فكانوا صلة الوصل بين الماضي الغابر والحاضر الزاهر.....» [1].

من هذا المنطلق نؤكد أن شاعرنا محمد الحلوي كان من أبرز الشعراء الذين مهدوا السبيل للنهضة المغربية في مجال الشعر والأدب ، إذ رؤيته الشعرية تبلورت من خلال صلة وصل وتفاعل مع الماضي الغابر والحاضرالزاهر ، وبذلك نقر ونعلن أن محمد الحلوي ينتمي إلى طبقة الشعراء المخضرمين حسب تصور محمد بلعباس القباج ، والذين جمعوا بين الحسنيين وضربوا بالسهمين فنالوا من أدب الماضي أوفى نصيب ، وأكبر حظ وأخدوا من الأدب الحديث بعض معانيه ومقاصده فأفرغوها في قوالب ذلك الأدب فكانوا خير واسطة قائمة بما يجب عليها للماضي وللحاضر. [2].

ظهر النشء الحي المتمثل في الشعراء الشباب علال الفاسي ، و محمد الحلوي ، ومحمد بن إبراهيم ، ومحمد المختار السوسي وهي أعلام لها مكانتها في الشعرية المغربية، ومعها نشأ شعر جديد لم يكن له وجود في الساحة الشعرية بالمغرب من قبل ، لقد تمكن هؤلاء الشعراء الشباب من استيعاب واستلهام المعرفة بالنهضة التي انتقلت من المركز إلى المغرب ذلك مانشهده عند محمد بلعباس القباج معلنا بوضوح تام لقد « نشأت بعد ذلك طائفة من النشء الحي – وأشعار هؤلاء ملء الأفواه وحديث المنتديات – فالتهبت جوانح ذلك النشء،واتقدت أفكارهم ، واهتزت عواطفهم فإذا في المغرب الأقصى شعر جديد طلي فيه من جمال الأسلوب ، وسهولة الألفاظ ، وصفاء الديباجة ، وسمو الخيال ما يبشر أن لهذا القطر مستقبلا زاهرا « [3] .

لقد استطاع الشعراء المغاربة أن يواكبوا هذه النهضة ، عندما أدركوا أن صفتي الجمود والثبات- أقصد جمود الأفكار والعواطف ، سيجعلان الشعر بعيدا عن مبادئ النهضة الحقيقية ، والتقدم ، والرقي . لذلك اتقدت أفكارهم ، وغدت مفعمة بالحيوية ، وتحركت مشاعرهم وأحاسيسهم بخفة تتجاوب مع متطلبات الشعر التقليدي الجديد ، فجاءت قصائدهم الشعرية موشومة برقة الأسلوب وجماليته ، وببساطة العبارات والألفاظ ، وبطريقة تعبير وضعت القطيعة مع كل غموض يمكن أن يشوب كتابة القصيدة ، فصارت مفهومة وواضحة بل تمكن الشعراء من الارتقاء بخيالهم في حدود ما تستدعيه تجربة البعث والإحياء ، فطفت في السطح أرض شعرية لها صفة الحداثة في المغرب الأقصى ، إبدال شعري له الحياة ، والإشراق ، سيفتح القصيدة على مستقبل حافل لبنائها ، وإعادة بنائها في ضوء ما يضمن لها صفة الحداثة.

---

(1) عبد الله كنون ، **أحاديث عن الأدب المغربي الحديث** ، دار الثقافة- البيضاء ، ط2 ، 1978 ، ص : 40

(2) محمد بلعباس القباج ، **مقدمة الأدب العربي في المغرب الأقصى** ، م.س ، ص : د

(3) **المرجع نفسه**.

فشروط النهضة فرضت بكل المقاييس ضرورة التغيير، ففهم محمد داود هذا المطلب، فسارع في افتتاحية مجلة «**السلام**»(1933) المعنونة ب « **مبدأنا وغايتنا**» في وضع برنامج عملي لأسس النهضة المغربية خدمة للثقافة الوطنية بالأساس ، واحتفاء بتراثنا الحديث يدعو فيه للعناية بالعناصر التالية:

- التربية والتعليم .
- تهذيب الأخلاق .
- الأدب .
- تعميم الثقافة وتوحيدها .
- الاقتصاد والاجتماع .
- البحث عن روح التجديد والابتعاد عن القديم .
- احتفاء المغاربة بنهضات المشارقة فيما المشارقة يجهلون كل شيء عن المغاربة ، بل ما يتوفر لديهم من معلومات يقدمونه بطريقة مشوهة لا تروق بما تحقق لدى المغرب من منجزات ومكتسبات .
- محاربة الأفكار المتطرفة [1] .

هذه الأسس خطت بوضوح معالم النهضة الثقافية في المغرب في بداية الثلاثينيات، فاختار الأدباء والمهتمون بالشأن الثقافي أن يتمثلوا طرائقها تجاوبا مع اللحظة الزمنية التي ألحت بقوة على تحديث بنية المجتمع، ومن تم تحديث بنية الشعر والأدب .

لقد علم محمد داود أهمية الأدب ومركزيته في أي مبادرة نهضوية ، لذلك دعا إلى الأدب الحي المعبر عن حاجيات النفس الإنسانية « وهناك أيضا الأدب ! الأدب الحي المعبر عن سعادة الإنسانية وشقائها ، الأدب المفصح عن آمال النفوس وآلامها ، والشعر المطرب للأرواح المتعطشة إلى الفضيلة في سمائها ، والحرية في عليائها .

ذلك مورد سنفتح طريقه أمام أدبائنا المجددين وشعرائنا الشعبيين ، وأحرارنا المصلحين . وننتخب على الخصوص من بنات أفكار إخواننا الناطقين بالضاد ، ما نراه المثل الكامل لعزة النفس المغربية منتظما في عقود سحر البيان العربي. »[2] .

---

(1) محمد داود ، **افتتاحية مجلة (السلام)** ، م.س ، ص : 111 و 112 و 113

(2) محمد داود : **المرجع نفسه**: ص : 111

فالأدب الحي الذي تجاوب مع آنية الزمن ، هو الأدب الذي عبر عن رؤية الحركة الوطنية الإصلاحية ، فجاء أثير الشعر ليطرب الأرواح الظمآنة لقيم الخير بإيقاعاته الغنائية، فكان وقعه في الأذن رخيما وعذبا.

أما الشعراء الشعبيون فهم الذين لبوا نداء الشعب ورغبته في التحرر من براثين الاستعمار، إذ جسدت قصائدهم إرادة الشعب ، فأجادوا الكلام بلغة شعرية بالغة التأثير والإقناع ، منتصرة لعزة النفس المغربية ، ومنتظمة في انسجام تام مع عقود سحر البيان العربي ومن سلطة التقليد نكتشف أن محمد الحلوي لبى نداء الحركة الوطنية ، وتفاعلت خطاباته الشعرية التقليدية مع حاجيات المرحلة الزمنية ، التي فرضت عليه رؤية القصيدة من زاوية تقليدية لا يمكن أن تزيغ عنها ، أو تخرج عن توجهها ومنطلقاتها المتعارف عليها في الخطاب التقليدي الإحيائي سواء من حيث عناوين المتون والقصائد الشعرية، أو من حيث المبنى والمعنى هذا من جهة ، ومن جهة أخرى يمكن أن نلمح تجليات مغايرة للخطاب التقليدي في كتابات محمد الحلوي، وسمت بنفحات رومانسية ، وقدمت قناعا شكليا تقليديا ، ربما لكون الشاعر كان غير قادر على التحرر من قيود التقليد وسلطته التي ترفض أي تجديد خارج عن طرائق التقليدية، بل ترفض رفضا قاطعا كل أدب يخرج عن سلطة الأخلاق والدين.

لقد تمظهرت هذه النفحات الرومانسية الشعرية عند محمد الحلوي في عناوين الدواوين والقصائد الشعرية إذا اعتبرنا هذه العناوين نصوصا موازية تستحق دراسة نقدية مستقلة عن معاني القصائد، فإننا سنجدها تشع بالرغبة الرومانسية المتخفية ، فهذه الإضاءة لا تقف عند هذا الحد ، حيث تتخطاه في صمت لا يبوح لكي تتجلى أيضا في بعض مضامين قصائده التي تحتفي بالطبيعة ، ووقعها، وأثرها بعيدا عن المضامين والأغراض التقليدية .

فحضور المشهد الرومانسي عند شاعرنا ، احتفى بقصيدة الموشح التي تعتبر خصيصة من خصائص بناء القصيدة الرومانسية ، ذلك ما سنبصره بوضوح في قصيدة «**سافرة**» التي احتفت بتشكلات قصيدة الموشح في بنائها. وهي قصيدة معارضة لموشح ابن المعتز :

أيها الساقي إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع. [1]

وقد أتبث محمد الحلوي ذلك مباشرة بعد عنوان القصيدة ، فهذا الاختلاف البائن ، أو بعبارة أخرى الاحتفاء بالتقليد والرومانسية في آن. يدعونا لطرح مجموعة من التساؤلات المعرفية، ما دامت المعرفة تتأسس بالسؤال في خطاب شعري كيفما كان نوعه ، فالسؤال

(1) محمد الحلوي ، **الأعمال الشعرية** ، ج3 (**أنغام وأصداء**) ، منشورات وزارة الثقافة ، 2006 ، ص : 145

أصبح ضرورة ملحة في البحث العلمي ، بدونه لا يمكن أن نتقدم ، أو نستبطن أسرار الكتابة الشعرية وطرق أبنيتها الشاعر ، وقد حثنا هذا السؤال على وجوب مساءلة شاعرنا من أجل فتح مسار لإجابات تتشبع بمنطق ما تحقق لدينا من معرفة بالشاعر، ومن جملة الأسئلة التي سنطرحها ما الدافع الذي جعل الشاعر يتمثل سلطة القديم ؟ما هوالمفهوم الذي أعطاه الحلوي للشعر؟ أين تتجلى سلطة التقليدية في عناوين المتون وعناوين القصائد الشعرية ؟ كيفيحضر البناء التقليدي من حيث الشكل و الأغراض الشعرية ؟ هل الشاعر كشف بالفعل عن رغبة رومانسية في عناوين دواوينه وعناوين قصائده الشعرية ؟ كيف جسد الشاعر البناء الرومانسي من حيث الشكل ؟ هل مضامين قصائده احتفت بالطبيعة ؟ كيف بَنَى الشاعر قصيدة الموشح في شعره ؟ .

الأسئلة تتوالد لتفرض علينا التعرف على بعض أنماط الخطاب الشعري التقليدي – الرومانسي للشاعر، المداخل متنوعة ، لها سمة التعدد ، لنحدد أسباب اختياره للقديم .

1 – 1 اختيار القديم

نلمس اختيار محمد الحلوي للقديم من خلال عنوان المداخلة التي ألقاها بمناسبة تكريمه من لدن جامعة المعتمد بن عباد الصيفية في غشت 1988 كنبذة عن تجربته الشعرية ، حيث وضع شاعرنا المغربي عنوانا واضحا يبرز فيه مدى تشبع نفسه بالقديم «**قديم نفسي خير من جديد غيري** »[1]. فالقديم بهذا المعنى يسكن المتخيل الثقافي والأدبي والشعري للشاعر ومرد ذلك لطبيعة الدراسة التي تلقاها الشاعر والمناهج الثقافية في القرويين التي تعطي أهمية قصوى للجانب الديني ، ولا تخص الأدب إلا بحيز ضئيل جدا. فهذه العوامل مجتمعة لعبت دورا فعالا في توجيه شاعريته نحو القديم والتشبث بكل ما له علاقة بالأصالة والتراث ،وفي هذا الإطار يصرح « فمناهج الدراسة بالقرويين التي قضيت فيها اثنتي عشرة سنة تغلب عليها الدراسات الإسلامية ، وليس فيها للأدب إلا حيز صغير ..... وكان لطبيعة دراستي ومناهج الثقافة في القرويين الفضل الكبير في تمتين شاعريتي وتوجيهها في مسار الأصالة والتراث ..» [2] .

أسهمت الثقافة التقليدية التي تلقاها الشاعر في مرحلة دراسته بشكل كبير في توجيه مساره الشعري نحو الاحتفاء بالقديم والسير على منواله ، فقد كانت القرويين ترفض أي شعر يخرج عن الدين والأخلاق ولا تقبل به .وفي هذا الصدد كان ابن طباطبا قد أشار أنه لا يمكن رؤية الشعر شيئا منفصلا عن البيئة والمثل الأخلاقية [3]. الشيء الذي دفع محمد

---

(1) الملحق الثقافي ، **جريدة العلم** ، 27 غشت 1988 ، ص : 1

(2) المرجع نفسه ، ص : 2 و3

(3) إحسان عباس ، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب** ، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري ، دار الثقافة ، بيروت- لبنان ، ط1، 1391ه / 1971م ، ط2 ، 1398ه/ 1978م ، ص : 134

الحلوي إلى أن يكون محافظا ومناصرا في رؤيته الشعرية للمدرسة التي تتلمذ على يدها وأخذ من نورها إشراقات الثقافة التقليدية التي لا تزيغ عن مبدأ الأصالة والتراث .

وقد أكد محمد الحلوي مدى هيمنة المرجعية الدينية على كل ماهو شعري مما جعل الشعر يبتعد عن العاطفة والإحساس ، والتغزل بالمرأة . وهذا يجسد مدى هيمنة الديني على الشعري ،مما دفعه للبوح بأن «الاتجاه إلى الشعر وكتابته له مدلولا واحدا في العقلية المتحجرة منعاه الإباحية والانحلال الخلقي ...» [1] .

لقد حاول الشاعر مرات عديدة أن يركب قطار التحديث والتخلص من القديم غير أن جميع محاولاته باءت بالفشل مما دفعه إلى التمسك بالقديم والاقتناع به ، معبرا بنبرة واضحة : «لقد حاولت مرات أن أجرب نفسي وأمارس اللعبة، وإن كنت لا أعرف قواعدها، ولكني فشلت . عندما وطدت نفسي على التمسك بالقديم حتى لا أكون كالغراب الذي أراد أن يقلد الحمامة فأضاع مشيته ولم يحسن التقليد ... واقتنعت بأن قديم نفسي خير من جديد غيري ... »[2].

إن اختيارمحمد الحلوي للقديم، هو اختيار فرضته بنية المجتمع المغربي، وأصوله، وأخلاقياته ، وطقوس الثقافة والمعرفة اللذان يمجدان الدين ، حيث لا خير في أدب يبتعد عن تقاليد الإسلام ويطلق العنان للخيال وحرية التعبير ، ولا خير في شعر يخاطب القلوب ويحرك العواطف . يشير الشاعر المغربي إلى ذلك بلغة واضحة «... فقد كانت أصول كل شاعر يخاطب القلوب بلغة القلوب وكانت الجدية المجتمع المغربي وأخلاقياته تستبعد التي تصل أحيانا إلى حد الجفاف تحكم على الشعر العاطفي بالموت و الاختناق ... «[3].

لقد استطاع الشاعر أن يفهم محيطه الشعري وما ينبغي أن يكون عليه الشعر لكي يظل هذا الحب الذي تملكه تجاه هذا النوع الأدبي قائما ومستمرا لذلك كان مهووسا بكل ما هو قديم ومخلصا بانغلاقه على التجربة القديمة التي وجد فيها حسب رؤيته ونظرته نسمات أسهمت في تغذية عقله ، وإضفاء المتعة على روحه « يحلو لبعض من كتبوا عن أعمالي أن يتحدثوا عن الانغلاق والهوس بالقديم وهي معايب يراها البعض من حسناتي ودائي الذي هو دوائي ... فقد أخلصت حقا للقديم لأني وجدت فيه ما يغذي العقل ويمتع الروح ...» [4].
إن الإخلاص للقديم لدى شاعرنا المغربي له مفهوم واحد في بيئتنا الشعرية المغربية في

---

(1) الملحق الثقافي ، **جريدة العلم** ، 27 غشت 1988 ، م.س ، ص : 2
(2) **المرجع نفسه** ، ص : 4
(3) **المرجع نفسه** ، ص : 2
(4) **المرجع نفسه** ، ص : 3

فترة الثلاثينيات.وهو أن الشعر يجب أن يتجاوب ، ويتطابق مع منطق العقل « فلما كان نظم الشعر في رأي ابن طباطبا عملا عقليا خالصا ، كان تأثير الشعر عقليا كذلك »[1] .

إذ كل شعر يخرج عن منطق العقل ، ويعتمد على الخيال وتحريك العواطف والأحاسيس ، فهو مرفوض بتاتا عند سلطة التقليد التي كانت تضع المعايير التي ينبغي على الشعر اتباعها، والتقيد بها. والمتمثلة أساسا في العقل والدين باعتبارهما أسين من أسس البناء الشعري في البنية التقليدية – القديمة .

عبر هذا المدى يستمر حضور فعل القديم بقوة في ذهنية الشاعر ، ففي الجزء الثاني من أعماله الشعرية ، يضع محمد الحلوي تقديما بطريقة شعرية يعبر فيه عن إيمانه بالشعر والشاعر في تموجاتهما التي لا تبتعد عن طرائق الشعرية القديمة ، حيث يبدو الشاعر المتشبث ، والمخلص للقديم ، الذي مضى على وجوده زمن طويل ، أو الموجود الذي ليس لوجوده ابتداء في صورة أكثر إشراقا ، وبهاء ، وحسنا ، وجمالا. لكونه يحافظ ويمجد التراث الشعري العربي ، ويسهم في استمراره وحضوره . لذلك يتبوأ مكانة متميزة مقارنة بتلك الفئة التي اتبعت التحديث ، وأضحت تتباهى بالجديد الذي لا يمت بصلة للأصل والتراث ، بقدر ما استعير من الغرب الذي لا يمثل هويتنا الشعرية والعربية يقول محمد الحلوي في تقديمه :

شاعري ! أنت في قديمك أبهى

من مباهين بالجديد المعار

لست ترضى أن تستعير من الغير

ثيابا تبدو بها كالعاري !

ربما تذبل الزهور ولكن

شذاها يبدو فدى الأعمار ![2] .

عبر هذا التقديم ينتصر الشاعر للقديم ، ويرفض كل جديد مستعار من الغرب، لكونه لا يمثل الهوية الشعرية العربية في نظره ، ويشبه الشاعر كل من تقيد بالجديد وسار في طريقه، بالإنسان الذي استعار من الغير ثيابا يبدو بها كالعاري ، حيث يؤكد في صورة جميلة أن القديم يمكن أن يفقد حيويته، وقيمته، وإشعاعه من خلال تعبيره . (ربما تذبل الزهور) ، غير أن هذا القديم لا يمكن أن يختفي إطلاقا أو ينضب ، بل يظل قائما ومؤثرا

---

(1) إحسان عباس ، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب** ، م.س ، ص : 141

(2) محمد الحلوي ، **الأعمال الشعرية** ، ج 2 ، منشورات وزارة الثقافة ، 2006 ، ص : 5

مدى الحياة إذ نجد محمد الحلوي يوضح ذلك عندما يستعمل حرفا ناسخا من أخوات إن (لكن) ليقر بأن شذا الزهور فدى الأعمار (شذاها يبدو فدى الأعمار) . فالغاية من هذه الصورهي بيان أن القديم سيظل كالفانوس، يضيء الحياة مهما توالت تيارات التجديد، وتعالت الأصوات التي تندد وترفض كل شعر قديم .

على هذا الأساس تتضح لنا صلة الوصل العميقة بين الشاعر والتيار القديم وعدم مبالاته بالفئة التي تنشد التجديد وتدعو إلى السير في دروبه .

لقد اتخذ القديم مسكنا له، مقابل رفضه للجديد . هذه التسمية الأخيرة التي وضعها لقصيدته الشعرية من أجل تبيان عيوب التجديد ، والكشف عن سلبياته. ومن ثمة الرفع من قيمة القديم والإعلاء من شأنه ومكانته منشدا بنغمات شعرية :

البس جديدك إني لابس خلقي ولا جديد إذا لم تلبس الخلقا ! »
شتان بين تراث أنت صانعه وبين مستورد من غيرك انبثقا !
يغري ويبهر أحيانا بجدته وليس إلا سرابا في الضحى يُتلقا !
يبقى القديم ولا تبلى محاسنه كالعطر يبقى ولا يبليه من نشقا !
من ارتدى مستعارا لا يجهلهُ كمن تعرى نهارا واكتسى ورقا !
كم أزعجتني سخافات وهرطقة من محدثين تحدوا كل من سبقا !
ليت الجديد الذي جنوا به هطلت بروقه ونبي الشعر قد صدقا !
وليت من ضاق بالأوزان أطربنا من بعد ما حطم الأغلال وانعتقا ! « [1]

لقد بدأ الشاعر قصيدته بفعل أمر (**البس**) جديدك ، وهو أمر موجه لكل من أضحى ينشد التجديد والتحديث . أما الشاعر فسيظل مكتسيا ، ومنعما ، ولابسا ثيابه القديمة **(إني لابس خلقي)** إشارة بذلك إلى تشبثه بالقديم وعدم التفريط فيه . بينما يمضي الشاعر في بداية الشطر الثاني من البيت الأول إلى استعمال أداة النفي (**ولا جديد**) ، مبينا أن الجديد لا يمكن أن يكتسي قيمة إذا لم يكن صاحبه قد جرب ، ولبس ، وعلم القديم . فهذا هو الشرط الذي يبيح لنا التجديد حسب رؤية شاعرنا (**ولا جديد إذا لم تلبس الخلقا**)، ومن هذه العبارات نفهم أن محمد الحلوي يكشف أن معظم الذين اتبعوا التجديد وتعالت أصواتهم دفاعا عنه لم يعرفوا أو لميجربوا القديم ، لذلك ظل تجديدهم بدون قيمة في نظر الشاعر .

---

[1] محمد الحلوي ، **الأعمال الشعرية** ، ج 1 ، منشورات وزارة الثقافة ، ط1 ، 2006 ، السحب : مطبعة دار المناهل – الرباط ، ص : 165 .

وهذا ما دفع الحلوي في البيت الثاني إلى الرفع من مكانة القديم ، لأنه يجسد بكل طقوسه وتجلياته التراث الذي صنعه العربي بنفسه.(**شتان بين تراث أنت صانعه**) لذلك كان للشعر العربي ميزة خاصة ، تجلت في تسميته بديوان العرب . عكس الجديد الذي لا يمثل لعمق الشعر العربي، ولا يجسد هويته ،إذ يتعجب الأديب منه ، لأنه أتى نتيجة استيراده من الغرب (**بين مستورد من غيرك انبثقا!**) . فالشاعر على دراية تامة بأن الجديد يثير ويغري في بعض اللحظات بجدته غير أن لا أرضية له ، ولا حقيقة له تكمن في باطنه وأعماقه إذا وضعنا مقارنة بينه وبين القديم .

ولعل هذا هو السبب الذي جعل الشاعر ينتصر للقديم ويرفع من شأنه ، حيث يدرك تمام الإدراك أن القديم سيبقى قائما طيب الرائحة كالعطر ، ولا يمكن أن يشوب مظاهره الجميلة الفناء والزوال (**يبقى القديم ولا تبلى محاسنه كالعطر يبقى ولا يبليه من نشقا**) .

إن اختيار الشاعر للقديم بهذا المعنى ، هو بمثابة اختيار للعطر الخالد في الوجود ، والأزمنة، والأمكنة .

لقد أحس شاعرنا المغربي بالإزعاج من التفاهات والكلام الفارغ الذي لا طائل منه ، والمخالف للإجماع من طرف أصحاب الحداثة أو المحدثين، الذين أخذوا على عاتقهم مهمة تحدي القديم (**كم أزعجتني سخافات وهرطقة من محدثين تحدوا كل من سبقا !**) .

بعد ذلك يمضي معبرا بنبرة التمني (**ليت**) متمنيا أن يكون مناصرو الجديد الذين أصابهم ولع الجنون به ، قد نزلت بروقه ولمعت . غير أن ذلك لم يتحقق على أرض الواقع مما جعل هذه التجربة الجديدة بعيدة عن الصدق، وإذا كان النبي قد أتى للبشرية ليخبر عن الغيب ، وينشر الصدق بين الناس ، فإن الشاعر بدوره أخذ على عاتقه مهمة النبي في نشر رسالته الشعرية التقليدية بنبرة مفعمة بالصدق (**ونبي الشعر قد صدقا**) .

فالحلوي يكرر صيغة التمني في البيت الأخير من المقطع الأول **(وليت)** للتأكيد على أن هذا الجديد لم يأت بشيء مدهش يدفعنا إلى التخلي عن القديم ونسيانه .ليبرز أن كل مجدد أحس بضيق البحور الشعرية التقليدية ، ونفر من إيقاعاتها الموسيقية من بعد ما عمل على تكسير القيود القديمة والتخلص منها. ليته بعد هذا الرفض المطلق استطاع إطرابنا بإيقاعاته الموسيقية الجديدة التي سار على منوالها، وتحققت له القدرة في أن يكون لشعره المكتسي بنغمة التجديد وقع عذب، وحسن على الأذن والمستمع عامة.

فالشاعر كان ذكيا في استعماله لنبرة التمني في البيتين الأخيرين ليثير انتباه المتلقي إلى أنه ليس ضد التجديد الذي يحدث قفزة نوعية في الشعر، ويأتي بشيء مغاير تماما للقديم، تكون له سلطة قوية في إبدال الذوق الشعري ، بذوق له قيمته المثلى في جلب القارئ والمتخصص إليه. هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فمحمد الحلوي كان يروم بالدرجة

الأولى إلى دفع المتلقي للإيمان والاقتناع بأن هذا الجديد الذي نزل كالصاعقة ، وأحدث مؤيدوه ضجة لا مثيل لها لم يتمكن من إحداث الطرب بالشكل الذي يجعلنا نتجاوب معه، ونرفع صوتنا مناصرين له ، ومدافعين عنه . فلا جديد قدمه في نظره . ومن ثمة فالشاعر بطريقته هذه لا يترك للمتلقي أي مساحة ، أو مجال للشك في التجربة القديمة.بقدر ما يأخذه إلى التفاعل مع طرائقها البنائية للقصيدة ، سواء على مستوى الأوزان الشعرية ، أوالقوافي. لكون هذه التموجات الإيقاعية ذات الطبيعة الموحدة ، هي التي تحقق الطرب وليس الشعر الجديد . وهذا ما أشار إليه خالد بلقاسم في التقديم الذي خص به الجزء الأول من الأعمال الشعرية لمحمد الحلوي أثناء تحليله للبيت الأخير من المقطع الأول إذ

أكد بصيغة أخرى أن « للتمني دلالة نفي قطعي تجعل الطرب من خارج الوزن متمنع التحقق ، ليتبدى أن الوزن متعال عن الشرائط التاريخية التي توجه الفعل الشعري . تعال يلزم ، وفق هذا التصور ، بالوفاء للقديم والانقياد لسلطته »[1].

عبر هذا المدى الذي اتبعه سيدفع القارئ إلى تكذيب نداء التجديد، وتصديق قيمة، ومتانة، وقدسية الشعر القديم ، ووقع جرسه ، وذبذباته الصوتية على النفس. مما سيدفع كل متطلع للأفق الشعري ، إلى الانسجام والامتزاج معه ، ودفعه إلى التماهي عن وعي بأيقونة القديم التي تطرب الأذن ، وتحرك السمع ، وتدفع العقل إلى الثقة بأن القديم لا يمكن أن يصيبه الاندثار، والتلاشي ،والسقوط ، والاختفاء ، والفناء .

فالقديم سيظل مشعا ومنيرا ، لن تنطفئ أنواره ، أو يهدم فانوسه ، حيث الشاعر يدرك خفاياه ويتحسس شموخه . الشيء الذي جعله يأمر بحتمية العودة بالقلب للماضي (القديم / الشعر التقليدي) .فهذه الدعوة موجهة لأتباع التجديد ، إذ الشاعر يهدف إلى توجيههم نحو هويتهم، ويدعوهم إلى ضرورة التشبث بأصولهم ، ومن ثمة يحاول أن يكشف لهم أن لهذا الماضي العريق قلبا محباله يعشق القديم بكل تجلياته وصوره ، لا يمل منه ، أو يجافيه، أو يمقته . بل يظل طول الزمن مدينا له بنبضاته ، لا يصيبه اضطراب أو إخفاق يقول محمد الحلوي :

« وَعُد بقَلبك للماضي فإن لهُ قلباً لغَيْرك طول الدهر مَا خَفَقَا! »[2].

بعد ذلك ينتقل بنا إلى استعمال أداة النفي التي تفيد التوكيد اللفظي كاشفا أن المهووس بتيار التجديد يستولي عليه، ويبقيه تحت تأثير جاذبيته . حينها يفقد تراثه وذاته في الآن نفسه، وينسى الأصول التي من خلالها أخذ واستمد ، وسقى وأعطى .

---

[1] محمد الحلوي ، **الأعمال الشعرية** ، ج 1 ، م.س ، (تقديم خالد بلقاسم) ، ص : 15

[2] **المصدر نفسه** ، ص : 167

« فلا تراث ولا ذاتا لمستلب ينسى الجذور التي منها استقى وسقى »[1].

إن اختيارمحمد الحلوي للقديم ينم عن رغبته في الحفاظ على تراثه من الضياع ، وفي تأمين ذاته من كل دخيل وغريب عنها . فهو يقدر ويحترم الأصول الثقافية والمعرفية التي نشأ فيها ، وسيبقى مدينا لها لكونها التقدم ، هذا التقدم الذي لمسه الشاعر في القديم ، نظرا لمكانته الشامخة والمتعالية ، ولم يلمسه في الجديد الذي يلبس قناع الهدم لكل ما هو تقليدي معبرا في مقطع شعري:

« يسعى الجديد ليخفي خلفه قمما شما ويهدم صرحا شامخا سمقا !
وليس إقبار فكر شامخ حدثا سهلا وليست رؤى عشاقه فلقا !
تنكروا لتراث عاش في دمهم فكرا وذوقا ومن أصلابهم خلقا !
وغيروا جلدهم في نزوة سنحت كبارق خلب لم يسقنا غدقا !
كم بين وردة روض أنت غارسها وأنت من صانها حتى زكت وسقى
ووردة صنعت حتى تشاكلها حسنا فلم تك إلا دمية ولقى
ورب خضراء قد تزهو بها دمن في منبت عفن لم تعطينا عبقا ! »[2].

فمحمد الحلوي ينفي أن يكون إقبار ومحو هذا الفكر الشامخ المتجسد في القديم من طرف أصحاب الحداثة بالحدث السهل . ويستعمل النفي كذلك في الشطر الثاني من البيت الثاني ليؤكد مرة أخرى أن رؤى عشاق دفن القديم ليست منشطرة أو مقسمة . بقدر ما هي موحدة ضد التراث القديم ، فالشاعر يعيب على هؤلاء المجددين تنكرهم لتراث يجري في روحهم. بل عاش في دمهم فكرا ، وذوقا. ومن عمودهم الفقري نشأ، وخلق، وخرج للوجود، حيث غيروا جلدهم في مدة زمنية قصيرة تيسرت لهم شبيهة بالبرق الذي ليس وراءه مطر .

بعد ذلك ينتقل بنا الشاعرإلى وضع مقارنة بين القديم الأصيل وبين الجديد من خلال صورة الوردة موجها الخطاب لمن قام بزرعها، وتثبيتها في الأرض ، والاعتناء بها حتى نمت،وطابت ، وزادت ، وسقى منها كل متعطش . وفي ذلك إيحاء قوي على الأدب القديم ، عكس الوردة التي صنعت من أجل أن تماثل وتوافق الوردة الأصلية في حسنها، وصفائها، وبهائها . غير أن هذه الوردة المصنوعة لم تكن إلا صورة مزينة أتت بمحض الصدفة، لذلك غدت هذه الوردة الموجودة في منبت عفن بدون رائحة طيبة وزكية وفي ذلك إشارة

(1) محمد الحلوي ، **الأعمال الشعرية** ، ج 1 ، م.س ، ص : 167
(2) **المصدرنفسه** ، ص : 165

واضحة للأدب الجديد . ومن عمق هذه الصورة الجميلة نلمس المكانة التي أعطاها الشاعر للقديم باعتباره له جذور وأسس لا يمكن أن نتجاهلها، أو نتحايل عليها، أو نتغاضى عنها، لأنها ببساطة لب الإنسان العربي عامة وجوهره . ولهذا نجده ينشد بيتا شعريا مدورا في قصيدة **(ذكراني)** يعبر فيه عن نزعته وارتباطه العميق بالقديم :

« لم يَضِرْني أني قديمٌ إذا كا ن قديمي يمتاح من وجداني »[1] .

فالحلوي لا يشعر بالضرر لكونه قديم ، مادام قديمه يستخرج ويأخذ من باطنه وعاطفته .

وهو الدافع الذي جعله يقول في قصيدته **(غزلية)**

« ولكن نفسي نزّاعة تُحبُّ القديم وتعبدُهُ »[2] .

فنفس الشاعر التي تمثل مبدأ الوجود، والفكر، والحياة ميالة بطبعها للقديم تعشقه إلى حد التعبد وقد أشار خالد بلقاسم أن الحقل الدلالي للفظ العبادة في هذا البيت الشعري يقوم على الطاعة والخضوع والاستسلام والانقياد [3]. مما يدل أن محمد الحلوي كان مخلصا للقصيدة القديمة من حيث الشكل في معظم كتاباته الشعرية من خلال التزامه بنظام الشطرين المتناظرين،ووحدة الروي، والوزن، والقافية . واعتماد قصائده على البحور التقليدية الخليلية . أما من حيث الأغراض الشعرية سنلاحظ هيمنة المراثي خص بها متون أعماله الشعرية ، إضافة إلى حضور غرض المدح بقوة في نصوصه الشعرية ، أما الغزل فيسري في بعض قصائده الشعرية لكن بشكل محدود ، بينما الهجاء لا نلمسه إذا تتبعنا واستقصينا مختلف كتاباته الشعرية باستثناء قصيدة واحدة هجا فيها طبيبا تختفي فيه القيم الإنسانية والخلقية ، متلهفا للمال ، يخلو من كل ذوق .

2- طرق حضور الشعر القديم عند محمد الحلوي

ذهب محمد بنيس إلى التأكيد أن الشعراء المغاربة التقليديين بما في ذلك محمد بن إبراهيم ، وعلال الفاسي ، ومحمد الحلوي في بنائهم لقصائدهم الشعرية عادوا إلى محاكاة القصيدة التقليدية لدى شعراء البعث والإحياء محمود سامي البارودي ، وحافظ إبراهيم ، وأحمد شوقي فنسجوا بذلك على منوالهم ، وساروا على نهجهم في كتابة القصيدية المغربية العمودية شكلا ومضمونا . هذه العلاقة التي أسست للشعر بين المغرب والمشرق في رأي مجموعة من النقاد ، هي التي جعلت محمد بنيس يعطيها تسمية المحيط الشعري ، وينظر

---

(1) محمد الحلوي ، **الأعمال الشعرية** ، ج 1 ، م.س ، ص : 189

(2) **المرجع نفسه** ، ص : 419

(3) **المصدر نفسه** ، ص : 419 .

للشعراء المغاربة المحدثين منذ بداية الثلاثينيات إلى غاية الستينيات من هذا المنطلق النقدي مبرزا أن « اللقاء بين المركز والمحيط يتجسد في عنصر أساسي تمثله نوعية النص الغائب، وقوانين التداخل النصي التي تفعل في إضاءة استراتيجية الكتابة وبرنامجها الشعري ، مما أعاق هجرة النص الشعري المغربي إلى المركز الشعري . لهذا نسمي وضع المحيط المحصور في المغرب بالوضع المركب ..... إن الشعراء الثلاثة ، ... وهم محمد بن إبراهيم وعبد الكريم بن ثابت ومحمد الخمار الكنوني ، نماذج تساعدنا على تعيين وضعية الشرائط الخارجية للإنتاج الشعري في المغرب ، وهذا أحد عناصر اختيارنا لهم في عينة المتون المقروءة ؛ فهم يمثلون النص الصدى الذي تندرج ضمنه مختلف

متون الشعر المغربي الحديث ، وعدم هجرة هذا الشعر خارج المغرب تطرح أسئلة على البنية النصية ، كما على شرائط الإنتاج الشعري في المغرب ، وعلاقة المركز الشعري بالمحيط الذي هو هنا المغرب .... فيما النص المغربي لم يهاجر خارج المغرب فظل بذلك في وضعية النص الصدى كمنفعل لا كفاعل . » [1] .

وإذا كان هذا التصور يكشف لنا أن النصوص الشعرية المغربية ظلت صدى للنصوص المشرقية ، فإن محمد الحلوي في بنائه لقصيدته التقليدية استطاع أن يتجاوب مع تقليد نموذج البعث والإحياء من جهة ، كما تفاعل مع قديم الشعر بشكل مباشر حيث يظهر ذلك جليا مع كل من المتنبي والمعري ، من خلال قصيدتين شعريتين معنونتين ب «مساجلة مع المتنبي » و« المعري » .

2 – 1 - التشطيروالتضمين الشعري : قصيدة « مساجلة مع المتنبي «

نلمس في قصيدة « مساجلة مع المتنبي » لمحمد الحلوي اتصالا بقديم الشعر، واستحضارا قويا للمتنبي من خلال قصيدة مدح فيها سيف الدولة . إذ عمد الشاعر المغربي إلى استعمال تقنية التشطير القائم على نظام الشطرين المتناظرين ، حيث يأتي بشطر غيري يعود للمتنبي يقابله بشطر ذاتي من وسم الذات الشاعرة .

غير أن التشطير لا يتوقف مداه على مجرد إضافة شطر ذاتي لشطر غيري ، بل هو تكريس، من جهة حسب تصور خالد بلقاسم لنمط كتابي ينهض على بيت يتحدد بتناظر شطريه ، وهو من جهة أخرى إفصاح عن التصور الذي يحكم علاقة الحلوي بطروسه ، علاقة تتبنى الاستهداء وبه تجعل من السابق نموذجا ومثالا [2].

---

[1] محمد بنيس :**الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها**، ج4 –**مساءلة الحداثة** ، ط2 ، 2001 ، دار توبقال للنشر ، ص : 114، 115

[2] محمد الحلوي ، **الأعمال الشعرية** ، ج 1 ، م.س ، ص : 13

هذا التشطير دال من الدوال قبل كل شيء على التصور المشترك لبناء القصيدة شكلا بين الشاعرين رغم بعد المسافة الزمنية بينهما ، فالمتنبي عاش في العصر العباسي ، بينما الحلوي يعتبر من جيل شعراء الثلاثينيات في المغرب ، فهذا التباعد في الزمن يقابله تقارب في الرؤية للقصيدة التي لا ينبغي أن تخرج عن الشكل العمودي التقليدي الذي يمجد البيت الشعري الشيء الذي دفع محمد الحلوي في هذا التشطير أن لا يخرج عن القالب الشكلي ليظل مدينا في تشطيره ومخلصا لقديم الشعر من حيث الشكل .

إن التشطير هنا يفصح عن ذات شاعرة تقدس القديم في طريقة بنائه للشعر، بل يعبر في غمار التباري بين الشاعرين عن التفاعل المطلق من حيث المعنى بين شطر المتنبي، وشطر الحلوي . فالتباري هنا لا يأخذ صفة التضاد والتعارض، بقدر ما ينبني على الانسجام، والتوافق ، والتماثل في الرؤية لسيف الدولة . فكلاهما يرى أن ذكر الخصال الحميدة لسيف الدولة ، والرفع من مقامه وشأنه ومرتبته ، ومدحه بكلمات رنانة وجميلة يجب أن يكون قاسما مشتركا بين الشعراء. هذا الطرح يمكننا تلمسه في قصيدة محمد الحلوي التي تمجد مدح سيف الدولة، كما تستهدي بالتصور المدحي للمتنبي باعتباره فانوسا يضيء تصور الشاعر ويدعوه للتجاوب الفعلي مع النموذج والأصل .

عبر هذا التقاطع يتبدى لنا بعمق الإحساس الشعري المنسجم بين الذاتين الشاعريتين في لحظة مدح كل منهما لسيف الدولة ، لذلك فمعنى الحلوي يذوب في معنى المتنبي لكن مع الحفاظ على الخصوصية الفردية للذات الكاتبة لدى كل واحد منهما .

ويمكننا أن نتبين هذه القواسم المتبادلة بين الشاعرين من حيث تصور المعنى في الشطرين، وكأن المتنبي والحلوي أحدهما يكمل كلام الآخر عبر التنظير التشطيري الذي يحقق توازنا أيضا في المعنى .إذ يبدو ذلك جليا في اللحمة التي نسجها تناظر الشطرين من حيث المضمون في الأبيات الشعرية ، وهو ما يمكن توضيحه كالآتي :

« وَاحَرَّ قَلْبَاهُ مِمَّن قَلبه شَبِمُ	ومن بقربي منه مثقل برم !
مَنْ لَيْسَ مِثْلِيَ يَشْكُو مِنْ لوَاعِجِهِ	(وَمَنْ بِجِسْمِي وَرُوحِي عِنْدَهُ سَقَمُ)
(مَالِيَ أُكَتِّمُ حُبّا قَدْ بَرَا جَسَدِي)	وَلَاعِجِ الشَّوْقِ بَادٍ لَيْسَ يَنْكَتِمُ ؟
وَكَيْفَ أُخْفِي أَنَا حُبًّا أُكَابِدُهُ	(وَتَدَّعِي حُبَّ سَيْفِ الدَّوْلَةِ الأُمَمُ)
(إِنْ كَانَ يَجْمَعُنَا حُبٌّ لِغُرَّتِهِ)	وَذِكْرَيَاتُ عُهُودٍ لَيْسَ تَنْفَصِمُ
وَكَانَ حَظِيَ مِنْهُ دُونَ حظهمُ	(فَلَيْتَ أَنَا بِقَدْرِ الحُبِّ نَقْتَسِمُ)
(قَدْ زُرْتُهُ وَسُيُوفِ الْهِنْدِ مُغْمَدَةٌ)	وَشَوْقُهَا وَهِيَ فِي الْأَغْمَادِ مُضْطَرِمُ

فَكَانَ مَلْءَ عُيُونِي فِي مَلَاحِمِهِ (وَقَدْ نَظَرْتُ إِلَيْهِ وَالسُّيُوفُ دَمُ) » [1].

إن توازي الشطرين يرافقه تواز آخر في المعنى يتماشى مع تصور المتنبي لقصيدته، باعتباره له يد السبق في الكتابة ، فمحمد الحلوي يبدع أشطرا ترافق أشطر المتنبي ، وتسير جنبا إلى جنب معها ، بشكل يوحد الرؤية ، ويؤسس لنوع من التداخل النصي والتقاطع في بناء المعنى ورسم تجلياته.

ويمكن أن نوضح ذلك بجلاء في قول المتنبي (قلبه شبم) أي بارد وقليل الحس يبقى ناقصا إذا استغنينا عن شطرمحمد الحلوي ، إذ الشاعر يكمل المعنى، مبرزا أن القرب منه ماهو إلا عبء،وعالة ، وضجر. لكونه منعدم الحس، ينفر منه كل من اقترب إليه، ويجعله يحس بالملل منه ومن برودته الزائدة .

فمعنى الشطر الأول مكمل لمعنى الشطر الثاني، لكن مع الحفاظ على الخصوصية الإبداعية في بناء التصور عند كل من المتنبي ومحمد الحلوي.

على هذا النحو يستمر التزاوج بين المعنيين إذ نجد المتنبي يعبر ويتساءل عن السبب الذي دفعه لإخفاء حب أنهكه وأضعف جسده ، فيما يظهر محمد الحلوي ليكمل المعنى الأول بقوله أن شوق الحب أحرقه وآلمه وهو واضح للعيان ليس ينكتم .

عبر هذا المدى يستمر المعنى ليظهر التكامل والتوافق بشكل جلي في إبراز شجاعة الممدوح ، وقوته ، وشجاعته في ساحة الوغى . مخلفا عددا كبيرا من الموتى يظهر ذلك في الدم المنتشر في السيوف.

إن التشطير هنا مخصص لمدح سيف الدولة ، من خلال إبراز رؤية موحدة بين الشاعرين تعبر عن شجاعة الممدوح وبسالته وهيبته ، حيث يصبح المدح ذا قوة تأكيدية مضاعفة تجعل المتلقي يؤمن إيمانا عميقا بمكانة الممدوح ، وبكل ما يقال عنه من طرف المتنبي والحلوي .

فإلى جانب القوة الشديدة للممدوح التي تظهر في الشطرين ، فكلاهما حاول التأكيد على بعض القيم الجميلة الموجودة بشكل واضح في صفات الممدوح فهو أفضل خلق الله ، عرف بضبطه لأموره وإحكامها وإتقانها والتفاني فيها ، لتضفي صفة الأخلاق وشما مشعا عن صورة الممدوح الإيجابية في إحساس الشاعرين الذي يضفي نغمة تجعل إحساس المتلقي بدوره يعلن لحظة التجاوب مع الشعور الموزع بين الشطرين ، حيث يسافر الكل

[1] محمد الحلوي : **الأعمال الشعرية** ، ج 2 ، م.س ، ص : 385

اتجاه هذا الممدوح بعين تعلن الولاء له ، وبكلمات حب تنشد مدحا لا مثيل له ، نظرا لصفاته المنيرة التي تحضر بقوة سواء في التشطير الذاتي ، أو في التشطير الغيري .

ذلك ما نلمسه في بعض الأبيات الشعرية القائمة على الانسجام التشطيري في رسم معالم المضمون ، بما يظهر علو مكانة سيف الدولة في النفس الشعري التشطيري لكلا الشاعرين

« (وَكَانَ أَحْسَنَ خَلْقِ اللهِ كُلهم) بَأْسٌ وَحَزْمٌ تَلَاشَتْ عِنْدَهُ الْحُزُمُ!

وَحسنُ رَأيِ يُحَلِّي كلَّ مُظْلِمَةٍ ؟ (وَكَانَ أَحْسَنَ مَا فِي الْأَحْسَنِ الشِّيَمُ) »[1]

على هذا النحو ينبني تصور المعنى من بداية القصيدة إلى نهايتها ، فتوازي الشطرين يقابله تناظر في المعنى يدل على استهداء وغواية الشاعر المغربي بالتصور القبلي في العصر العباسي ألا وهو المتنبي ، غير أن هذا الاستهداء لا يخفي ولا يمكنه أن ينفي لمسة الحلوي الإبداعية في بنائه لتصور مشترك يتقاطع مع الآخر، ويحتفظ بخصوصيته ولمسته الفنية ، ومن هنا يصبح التشطير محاولة فعالة لبناء تصور موحد ينطلق من القبلي لبناء دلالة تماثله من حيث المعنى ، وتختلف عليه في طريقة ونبرة بناء الخطاب الشعري بالشكل الذي يجعل فانوس الشاعر حاضرا في رسم معالم شطره الشعري الخاص به .

2 – 2 ـ التشطير في البناء الإيقاعي : قصيدة « مساجلة مع المتنبي »

إن التشطير عند محمد الحلوي من حيث البنية الإيقاعية يعلن خضوعه التام للبناء الإيقاعي كما تجسد في قصيدة المتنبي، وفي الشطر الغيري. نحن أمام شطر ذاتي لا يخالف الأنموذج بتاتا ، أو يعارضه في التشكيل الإيقاعي . وهو ما نلحظه منذ البيت الأول إذ حافظ الشاعر والتزم بظاهرة التصريع من خلال روي موحد « الميم « ، وقافية متراكبة مشتركة بين عروض الشطر الغيري ، وضرب الشطر الذاتي . ويمكن أن نوضح ذلك على النحوالتالي :

وَاحَـرْرَقَلْـبَـاهُمِـمْـمَـنْ قَـلْـبُـهُـو شَـبِمُـو← شطر غيري (المتنبي)

0///0//0/0/0//0/0//0/0/

مـسـتـفـعـلـن فـاعـلـن مستـفـعـلـن فـعـلـن ← وزن البسيط التام

وَمَـنْ بِقُـرْبِـيَ مِـنْـهُو مُـثْـقَـلُـنْ بَـرِمُـو← شطر ذاتي (الحلوي)

0///0//0/0/0///0//0//

متـفـعـلـن فـعـلـن مستـفـعـلـن فـعـلـن

[1] محمد الحلوي : **الأعمال الشعرية** ، **ج2** ، **م.س** ، ص : 386

من خلال هذا التشكل الإيقاعي يتضح أن الحلوي أعاد ظاهرة التصريع التي تجسدت في قصيدة المتنبي في مدح سيف الدولة ، فالتشطير الإيقاعي الذاتي امتثل للتصريع وأعاد نسقه ، حيث ضرب الشطر الذاتي للحلوي نلمس فيه تكرار نفس القافية (قافية متراكبة) ، ونفس الروي (الميم) ، ونفس الوحدة الوزنية (فعلن ← ضرب مخبون) ، هذه العناصر التي نجدها بالنسق ذاته في شطر المتنبي الغيري .

فالتصريع منذ البيت الأول يعلن توحد النفس الإيقاعي لدى كل واحد منهما ، بل يمكن القول أن النفس الإيقاعي للحلوي يخضع لسلطة النفس الإيقاعي للمتنبي ويسير وفق تموجاته الصوتية المنسجمة مع بعضها البعض .

تكرير التصريع إذن يحدث تناغما إيقاعيا بين الشطرين ، وهو الأمر نفسه الذي أكده طوماتشيفسكي الذي لخص نظرته للتناغم الإيقاعي من خلال تصور التكرير فيقول :

« يطارد التناغم هدفين : أولهما يقسم الخطاب إلى دورات إيقاعية (التباين)، وثانيهما يخلق انطباع التشابه بين الأجزاء الموضوعة على هذا النحو (التماثل) »[1].

فالتماثل إذن يحضر بقوة بين الشطر الغيري من جهة ، والشطر الذاتي من جهة أخرى من حيث البناء الإيقاعي :

تماثل في التصريع / تماثل في الوزن (البسيط) / تماثل في القافية (قافية متراكبة)/ تماثل في حرف الروي (الميم) .

فإن كان التماثل الأول يقتصر على البيت الأول بالتحديد ، فإن باقي التماثلات هيمنت على القصيدة برمتها .

فالنفس الإيقاعي لمحمد الحلوي ماثل بإحكام النفس الإيقاعي للمتنبي، بل صار على النسق نفسه كما هو موجود في قصيدة المتنبي الأصلية.

من هذا المنطلق نقول : إن الحلوي عاد إلى القديم مباشرة ، فوجد قصيدة المتنبي ما يدعوه للارتماء في جسدها الشعري ، مما جعله يعلن إخلاصه لسلطة في هذه القصيدة الشعرية سواء من حيث الرؤية، أو من حيث البناء الإيقاعي ، إذ تكرير نسق البنية الإيقاعية يتماثل تماما مع نسق المتنبي بالشكل الذي يجعل الشطر الذاتي ما هو إلا إعادة تكرير لنسق الشطر الغيري .

---

[1] sur le (B. Tomachevski) (**Théorie de la littérature)** ; **Textes des formalistes russes** ; vers ; réunis ; présentés et traduits par (Tzvetan Todorov) ; coll ; Tel quel ; Seuil ; paris ; 1965 ; 160P :

لذلك يمكننا القول إن الوزن خاصية فعالة من خصائص الإيقاع لعب دورا مهما في تنظيم المكان النصي بين الشطرين ، بل وحد بشكل كلي البناء الإيقاعي بينهما .

نفس الشيء ينطبق على ياكبسون الذي تناول التكرير أثناء تعيينه لوظائف اللغة في دراسته عن (اللسانيات والشعرية) فقال : « لا تجد طريقة قياس المتتاليات سبيلا للتطبيق على اللغة خارج الوظيفة الشعرية . ففي الشعر فقط ، ومن خلال التكرير المنظم لوحدات متساوية ، نتجت عن زمن السلسلة المنطوقة تجربة مشابهة لتجربة الزمن الموسيقي – حتى نستشهد بنسق دلائلي آخر . إن جيرار مانلي هوبكنز ، الذي كان الرائد الكبير لعلم اللغة الشعرية، عرف البيت ك «خطاب يعيد الصورة الصوتية نفسها بصيغة كلية أو جزئية »[1].

عموما يمكن القول إن الشاعر باعتماد تقنية التشطير حافظ على صوته الإبداعي ووشمه في بناء لغته الشعرية ، وتجاوب من حيث المعنى مع التصور الموجود لدى المتنبي حول سيف الدولة ، معلنا عن تفاعل تام في الرؤية للممدوح مع الشاعر العباسي . أما من حيث النسق الإيقاعي فعمل على تكرير البنية الإيقاعية نفسها كما تجسدت لدى المتنبي من قبل .

2 – 3 - تشطير محمد الحلوي لغزلية شوقي قصيدة « علموه «

لقد استطاع الشاعر أن يتجاوب مع قديم الشعر، ويتفاعل في بعض قصائده الشعرية مع رؤية الشعراء الذين عبروا عن تجارب أحس الشاعر المغربي بأنها جزء لا تتجزأ من تجاربه في الحياة ونظرته للوجود . لذلك أبى إلا أن يبرز ذلك في كتابته للشعر من خلال التزاوج البيتي بينه وبين المعري . لأنه وجد في نصه الشعري ما يلامس ذاته وإحساسه، فأعلن ذلك بشكل مباشر في عنوان قصيدته التي وسمها باسم الشاعر « المعري » لكون إبداع الشاعر لبيته الشعري انبثق وأعلن نفسه من منطلق بيت المعري وهذا ما يجعلنا نبدي ملاحظة بسيطة هو أن محمد الحلوي اتصلبالفعل بشكل مباشر مع القصائد القديمة ، هذا الاتصال لم يتوقف في حدود هذه القصيدة ، بقدر ما تبلور بطريقة تشطيرية عبرت عن رمزية المتنبي في النفس الإبداعي لمحمد الحلوي وعن استهداء يحافظ على خصوصية الشاعر المغربي ويفتح قصيدته « **مساجلة مع المتنبي** » على نغمة إبداعية جديدة تخلص للمتنبي كما سبق وأن وضحنا ذلك دون هدم الوشم الخاص بطريقة كتابة محمد الحلوي لشطره الشعري ، وكيفية ملامسته وتعبيره عن أفكاره الشعرية ، حيث اتضح أن الشاعر بالفعل هناك تواصل عن قرب بينه وبين الشعر القديم .

---

(1) (Jakobson , Roman)**, Essais de linguistique générale** , Coll. Point , Paris , 1970 . P : 2211

ولم يتوقف محمد الحلوي عند هذا الحد ، بل تجربة التواصل ظلت حاضرة ومستمرة لديه. وهو ما نستطيع أن نبصره في قصيدته « **علموه** « فالعنوان بالذات مأخود من العبارة الشعرية لأحمد شوقي « **علموه كيف يجفو فجفا** » ، فهذا الاستهداء على مستوى العنوان يقابله استهداء على مستوى المضمون يوسع من النبرة الغزلية التي لم تعد حبيسة شوقي لوحده ، بقدر ما أضحت هذه النبرة امتدادا مشتركا بينه، وبين محمد الحلوي ، وإعادة لبناء القصيدة من جديد ، حيث لم تعد هذه القصيدة خاصة بشوقي وخصيصته الشعرية ذات النفس التغزلي كما كانت من قبل ، بل غدت بناءا تشطيريا يؤالف بين الشاعرين . كما يؤالف بين رؤيتين متقاطعتين في تجربتهما الغزلية .

من هنا يمكن القول إن الشاعر تفاعل مع القصيدة التقليدية المشرقية أو ما يعرف بشعر البعث والإحياء مضمونا وشكلا. وهو ما سنوضحه في تشطيره لقصيدة شوقي خاصة من حيث المضمون.

2 – 4 - التشطير الغزلي قصيدة « علموه »

إن التشطير الغزلي لقصيدة « **علموه** » شخص لنا حالة مشتركة بين الشاعرين تتمثل في المعاناة من جراء تجربة الحب ، فكلاهما عاش فردوس الحب بإحساس مثالي ، وشعور عميق ونبيل موسوم بالحنان ، والرقة ، والصدق ، والإخلاص . بينما الحبيب لم يتعامل معهما بنفس المنطق والود بسبب الهجر والإعراض المستمر، الذي جعل قلب كل منهما منكسرا ومتألما من شدة لوعة العشق . فالحبيب ظل متجاهلا وظالما لكل من محمد الحلوي وأحمد شوقي فتخطى الغاية المقصودة من الحب غير مكترث أو مهتم بالشر الذي يصدر من فعله واستمرار هجرانه . مما جعل المعاناة والألم في تجربة الحب خصيصة مشتركة بين الشاعرين المغربي والمشرقي ، مما دفع بهما معا إلى فتح نار الخصام على الحبيب بسبب الإساءة لهما والذنب الذي اقترف في حقهما.

فقصيدة علموه جعلتنا نصل إلى الحالة المشتركة بين شاعر عاش في المغرب ، وآخر عاش في المشرق ، والتي تتجسد في هجران الحبيبة وتماديها في الغياب متجاهلة إحساس الطرف الآخر الذي انعكس عليه الحب بشكل سلبي دفعه إلى المعاناة (**ذوب قلبي – هاجري – جفا – مسرف في هجره – السرفا – ظالم ...**) والخصام (**الأعادي**) ويمكن أن نلمس تجليات هذه المعاناة والانكسارات المتشابهة بين الشاعرين من خلال التشطير الغزلي للقصيدة الذي يلخص لنا مضمون الحزن جراء تجربة حب كانت فاشلة بكل المقاييس . لأن الطرف الإيجابي فيها هما الشاعران ، أما المحبوبتان فاختارتا الهجران وكانتا الطرفين السلبيين في تيمة الحب والغزل . وهو ما يتضح في بعض أبيات القصيدة القائمة على التشطير ، تشطيرا في الأبيات فقط التي تجسد لمعطى عروضي ، أما من

حيث المضمون فالشاعران متشابهان في رؤيتهما للحب التي عاشها كلاهما وهذا ما نلمسه في معالم القصيدة :

(علموه كيف يجفو فجفا) ليته يعلم ماذا اقترفا ؟

هاجري ذوب قلبي هجره (ظالم لاقيت منه ما كفى)

(مسرف في هجره ما ينتهي) وأنا المسرف فيه كلفا

جاوز الغاية في إعراضه (أتراهم علموه السرفا ؟)

(غصن بان كلما عاتبته) ليغض الطرف عما سلفا

ويريح القلب من برح الجوى (عطفته رقة فانعطفا)

(وإذا مثلته في خاطري) والأعادي ريحها قد عصفا[1].

وإذا كانت الأعادي قد عصفت برياح الخصام المهلكة للشاعرين فإن محمد الحلوي وشوقي عبرا عن قيم نبيلة في نظرتهما ورؤيتهما للحب ، وهي قيم تستمد قوتها من قوة الأحاسيس النبيلة . فرغم الجفاء من طرف الحبيب واختياره للهجر سواء في تجربة الحلوي أو شوقي فظلا معا مخلصين في نظرتهما للحبيب ، ولعل حضور ضمير المتكلم في التشطير الذاتي للحلوي تارة، وفي التشطير الغيري لشوقي تارة أخرى يوضح لنا الالتزام الكلي لكل منهما تجاه الحبيب وصدق رسالتهما معا في تيمة الحب والغزل من خلال مناجاة طيف المحبوبة وخفقان القلب إلى عطرها ، وميله واشتياقه إليها ، حيث يحضر أنا شوقي ليضاعف من رمزية الحب وقدسيته عند الشاعرين ليكشف لنا على أنه سيظل مستيقظا ، مخلصا للعهد والميثاق الذي قطعه على نفسه وهو عشق الحبيب في الخير والشر ، ليأتي بيت محمد الحلوي ناصعا رغبة في تبيان أنه لم يؤلمه أو يحزنه عدم اعتراف أو إقرار الحبيب بالهوى الواضح للعيان ، ومن ثمة يحضر بيت شوقي بارزا في توليفة منسجمة بين الشاعرين ليعبر بنبرة حزينة أن سبب الشقاء ، والمحنة ، والتعب . هو أن الشاعر ظل ملتزما ، وصادقا، ومجدا في حبه ووداده للمحبوب . بينما الحبيب لم يبادله نفس الحب، ولم يخلص، ولم يلتزم بحبهما.

وفي هذه الأبيات بالذات تظهر العلاقة الوطيدة بين الشاعرين جسدتها بالدرجة الأولى التجربة الغزلية التي آلت بها الصفة إلى أن تكون متشابهة تماما بينهما ، لذلك جعلتهما ينتصران لنفسهما في رؤيتهما المقدسة للحب ، وفي الصدق الذي طبع تجربتهما ، هذا الصدق الذي ظهرت تجلياته في الإخلاص التام للحب مقابل عدم سير الطرف الآخر في نفس مسار الشاعرين ، مما جعل الحبيب أو المحبوبة هي المسؤولة بالدرجة الأولى عن

[1] محمد الحلوي : **المصدر السابق** ، ج2 ، (**تشطير لغزلية أحمد شوقي**)، ص : 401

انهيار مرآة الحب التي تجلت وحضرت لدى الشاعرين ، بينما نجدها غابت وتلاشت لدى المحبوبتين . فالأنا الشاعرة أبت إلا أن توضح ذلك للمتلقي ، حتى اتضح له أن الشاعر في الحب دائما ما يكون مخلصا لإحساسه الصادق ، وعذريا في نظرته للعلاقة العاطفية لذلك انساق للتعبير بنبرة ضمير المتكلم قائلا:

وأنا وحدي أناجي طيفه (صفق القلب إليه وهفا)

أنا سهران على عهد الهوى لم يسؤني أنه ما اعترفا

(وشقائي أنني في حبه مخلص وهو لحبي ما وفى ! [1]

لقد كشف لنا هذا التشطير البيتي للحلوي لغزلية شوقي أنه لم يأت اعتباطا أو صدفة، بل جاء نتيجة وجود تجربة مشتركة بينهما في الحب لامسها الحلوي أثناء قراءته لقصيدة شوقي مما دفعه بقوة إلى تشطير قصيدة الشاعر المشرقي أحمد شوقي ليبرز بكل وضوح هذه التجربة المدهشة والمتماثلة بينهما في سفرهما مع الحب . والتي أبى الشاعر المغربي من خلالها أن يجسدها في تشطير غزلي عبر عن إحساس غزلي مفعم بالحب النابع من صدق القلب المصدوم بالهجران ، والبعد ، والتجاهل ، وعدم اعتراف الحبيب بشمعة الحب المضيئة للشاعرين ، حيث ظلت شمعته نائمة غير متأهبة للاشتعال والاحتراق في بحر الحب وصفائه الصادر من أعماق تجربتين متناغمتين ومتشابهتين في الرؤية والإحساس للحب بشكل مطبوع بالعفة ، والصدق ، والإخلاص.

3 - البيت الشعري :قصيدة « المعري »

يتبدى القديم بشكل جلي في قصيدة عنونها الشاعر ب « المعري « ، فحضور علم من أعلام الشعر العربي في عنوان القصيدة دال أكبر على الأثر العميق الذي خلفه المعري في رؤية محمد الحلوي للكتابة الشعرية . إذ يستهدي به ، ويجعله منطلقا ، ونموذجا ، ومثالا حيا، ويافعا لوشم تجربته الشعرية . تلك التجربة التي أبت إلا أن تضيء أبيات المعري الشعرية معلنة أن شعره لا يمكن أن يصيبه الفناء أو النسيان ، ومن ثمة فشاعرنا المغربي يروم التأكيد على انسجامه الكلي بعمق فلسفة المعري الشعرية . التي توخت إنشاد معاني شعرية حول الحياة ، والموت ، والوجود . وهذه كلها معان اتسمت بالحداثة ، وألغت حدود الزمان والمكان ، معان تغنت بالحكم ، وأعلنت أنها ستظل خالدة في الكون . لذلك عاد محمد الحلوي إلى المعري ، حيث اتخذ من البيت منطلقا للكتابة فوق قصيدة كاملة . وقد ذهب خالد بلقاسم مؤكدا « أن القصيدة ما هي إلا كتابة فوق رق .

---

[1] محمد الحلوي : **المصدر السابق** ، ص : 401 و 402

غير أن هذا الرَّقَّ ليس ممحوا ، بل يحتفظ بكتابته الأولى التي تظل لها وظيفة توجيهية معنى ووزنا ، ولا تسمح لمحمد الحلوي إلا بالظهور بين أبيات المعري اعتمادا على مجاورة لا تخفي ولاءها للأصل ، وليست هذه المجاورة آلية لبناء القصيدة فحسب ، وإنما هي أيضا ، تصور للأصل قبل أن تتجسد في البناء . »[1].

إن البيت الشعري عند المعري يفرض نسقه على البيت الشعري عند محمد الحلوي ويوجهه في المسار نفسه الذي بنيت عليه قصيدة المعري شكلا ومضمونا .

فالبيت الذاتي للشاعر المغربي يعلن ولاءه وعشقه للبيت الغيري ، ولتصور الأبيات ككل عند المعري، مما يدل على التأثر العميق والانسجام الواضح مع الرؤية التي بناها الشاعر العباسي في نصه الشعري .

3 – 1 - انسجام البيت الشعري من حيث المعنى « تيمة الموت ».

نلمس في قصيدة المعري أن محمد الحلوي في بناء المعنى لا يخرج عن نمط المضمون الذي جسده الشاعر العباسي في أبياته الشعرية ، حيث يتضح ذلك في تتبعنا للأبيات عند كلا الشاعرين ففي البيت الأول الغيري يحضر كلام المعري الشعري من خلال قوله :

غير مجد في ملتي واعتقادي نوح باك ولا ترنم شادي[2].

يقصد الشاعر بغير مجد ، أي غير مغن في شريعته ورأيه ، لينتقل بنا في بداية الشطر الثاني إلى نبرة بكاء (نوح باك) الذي يجسد لتيمة الموت عبر استرجاع حياة الميت . ولا صوت ملحن أو مغن يطرب ، ويجسد لطقوس الفرح واستمرارية الحياة والوقاية من هول الموت (ولا ترنم شادي) فحضور أداة النفي تعكس صورة الأسى ، والألم ، والحزن . مقابل نفي لكل ما يمكن أن يعبر عن الفرح والسرور.هذا المعنى ينسجم بشكل واضح مع البيت الذاتي لمحمد الحلوي ، وإن كان الشاعر المغربي عبر بطريقته الخاصة ، لكن يظل التعبير في مجمله متناغما مع المعنى السابق الذي بناه الفيلسوف المعري ويتضح ذلك في التساؤل الاستفهامي الذي يبدأ به محمد الحلوي بيته الشعري .

لم نبكي ؟ وفيم نفرح والعي ش سراب وغصة ، وتعادي ؟ [3].

فالشاعر يتساءل عن السبب أو الدافع الذي يجعل الإنسان يجهش بالبكاء ، وهل هناك ما يدعو للفرح ، فالعيش في نظره مجرد وهم ، وألم وحزن ، وغم شديد متواصل . فيما

(1) محمد الحلوي : **الأعمال الشعرية** ، م.س ، ص : 13 و 14
(2) محمد الحلوي : **الأعمال الكاملة**، ج 2 ، م.س ، ص : 381
(3) **المصدر نفسه** : ص : 381

الحياة تعفنت بالخصام والعداوة . فالشاعر لا يرى في هذه الحياة إلا ما يجسد للمعاناة والضياع والألم غير المنقطع ، وهو الأمر نفسه الذي تأكد لنا في تصور المعري ، فبناء المعنى الذاتي للبيت لا يخرج عن سياق البيت الغيري ، بل يستبطنه ويعمل على استرجاعه محافظا على نفس الرؤية التي ساقها لنا المعري . والغاية من وراء ذلك إثارة انتباه المتلقي، فتفاعل المعنى الثاني مع الأول ، أو ازدواجية المعنى ملامح أكدت أن الحياة قنديلها مظلم ، لا يمكن أن نبصر فيها سوى الموت ، والعذاب ، والوجع الشديد ، وانعدام راحة البال . فالحياة لا حقيقة لها في ذاتها تجعلها مستقلة تمام الاستقلال عن حقيقة الموت ، فالحياة ومضة سريعة وخاطفة ، ينقطع ضوؤه، وتعلن لحظة الوداع ، عندما يأتي الموت فجأة ليطرق بابها ، لتعم طقوس الحزن ، ويخيم الألم برياحه القوية على الوجود . معلنا صدمة الغياب ، ما دام الموت أخ الغياب ، وقد عبر بنيس عن ذلك مؤكدا «إن الموت محور شعري أساسا ، تمتد جذوره إلى ملحمة جلجامش ، وهو يسكن الفعل الشعري بما هو فعل كوني تتجاوب فيه الشعوب ، بعيدها وقريبها . لذلك يمكن القيام بقراءة المغامرة الشعرية الإنسانية ، ومنها العربية .... في ضوء فضاء الموت كرحم تعيد فيه التجربة الشعرية على الدوام مساءلة العالم فيما هي تعيد مساءلة ذاتها، أنطولوجيا واجتماعيا – تاريخيا . هو الموت محور الشمول الذي يتآلف معه النص الشعري قديما وحديثا ، باتصال مع الخطابات الأخرى ، من بينها الفنية والفلسفية . والموت أخ الغياب »[1]. هذا الموت الذي دفع المعري في أحد أبياته إلى أن يشبه صوت النعي بصوت البشير فكلاهما تجسيد لحقيقة لا مفر منها هي الموت .

وشبيه صوت النعي إذا قي س بصوت البشير في كل نادي [2].

فإذا كان صوت الميت (النعي) يشبه صوت المولود الحسن (البشير) فالغياب حقيقة موضوعية لكلا الطرفين ، فإذا كان الأول يقر بانتهاء الحياة ، والثاني يؤذن ببدء حياة جديدة. فكل حي سيكون قدره الموت بعد مدة زمنية معينة . فمحمد الحلوي هو الآخر يستبطن نفس المعنى ويحاول أن يقدمه للقارئ بطريقته الخاصة ، فكما يخدع الوهم الأرواح ويتلاعب بها، يخدع كل متعطش بشدة إلى الحياة ، وما الوهم هنا إلا الحقيقة المرة للحياة باعتبار الموت الحقيقة المطلقة للنفس الإنسانية ، ولكل متعطش لماء الحياة .

غير أن النفوس يخدعها الوه م كما يخدع السراب الصادي [3] .

---

(1) محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ، **الشعر المعاصر** ، ج3 ، 2001 ،ط3 ، دار توبقال للنشر، ص : 213 و 214

(2) محمد الحلوي : **الأعمال الكاملة** ، ج2 ، م.س ، ص : 381

(3) **المصدر نفسه** : 381

إن الفناء مصير حتمي للذات الإنسانية ، والقبر هو المسكن الذي يحتضن الجسد بعد خروج الروح منه ، وبعبارة أخرى فالقبر هو المصير المشترك بين كافة الناس سواء أصحاب الجاه والسلطة ، أو ذوي المجد والنبل والشرف ، أو المتجبر والقوي .
إن الموت مصير لا مفر منه يمحو البشر بتاريخه وحضارته من الوجود ويبقى صدى هذه الأمم عالقا في ذهن من ينعم بالحياة في الوجود .

فالمعري ينظر بعمق للموت ويستعمل ضمير المتكلم الدال على الجماعة ليخبرنا بأن القبورفي عصره ، قد ملأت هذا المكان الشاسع والواسع . وهذا ما دفعه لمساءلة صاحبه ، ما الذي حل بالقبور منذ عهد عاد وهو سؤال استفهامي فيه تلميح لانمحاء واختفاء القبور.

صاح هذي قبورنا تملأ الرح ب فأين القبور من عهد عاد ؟[1] .

إن وسم الاختفاء الواضح في القبور منذ عهد عاد فيه دعوة واضحة للبشر للتأمل في حقيقة الموت ورد فعله لفعل الخير في الحياة، لأن لا شيء سيدوم له سوى ذلك النقاء والصفاء اللذان تركهما قبل لحظة الموت والرحيل . فالروح إما أن تبقى طاهرة ونقية في أعين الناس أو العكس ، لذلك يمكن أن نقول إن المعري ينظر للموتنظرة فلسفية عميقة وموضوعية تهدف إلى توجيه الإنسان لإدراك ماهية الموت واستحضارها في ذهنه من أجل نبذ كل قيم الشر، والتسلط ، والطغيان من أعماقه . ودفعه لتنقية روحه في الحياة وخدمة الإنسانية مادام الموت هو الحقيقة المشتركة بين كافة البشر .

لقد استوعب محمد الحلوي جيدا رؤية المعري للموت ، وانسجم مع خيوطها المعقولة والواقعية معبرا في بيته الشعري :

وحضارات من مضوا قبل عاد من ذوي المجد والعروش الشداد ؟[2].

فما دام الزمن قائما فالموت مستمر لا يعرف معنى التوقف والانقطاع، فالموت هو الحقيقة المطلقة في جل العصور، يحضر مرارا ولا يعرف معنى الغياب. ولعل تكرار المعري لكلمة لحد من خلال تجنيس اشتقاقي تأكيد على الميثاق الذي يربط الإنسان بالموت . فالموت ملازم للإنسان يتتبع خطواته أينما حل وارتحل ، لا يمكن أبدا أن تفلت منه النفس الإنسانية أو تهرب من قبضته، أو تزيغ عنه. هذا التكرار الغاية منه التأكيد على سريان الموت ووشمه البارز في الكون .

رب لحد قد صار لحدا مرارا ضاحك من تزاحم الأضداد [3] .

---

(1) محمد الحلوي : **الأعمال الكاملة**، ج2 ، م.س ، ص : 381
(2) **المصدر نفسه** : ص : 381
(3) **المصدر نفسه** ، ص : 382

فالشاعر تفنن في تصوير الموت عندما أضاف له صفة إنسانية وهي الضحك ، وكأنه أراد بذلك أن يخبرنا بأن ضحك الإنسان مؤقتومآله الزوال ، بينما ضحك الموت مطلق ومستمر باستمرار الزمن ، لذلك فهو سيظل يضحك على تدافع وازدحام كتل بشرية متباينة ومختلفة من حيث الأعراق ، والطقوس ، والعادات ، والقيم ، والديانات ، والتقاليد ، والمكانة الاجتماعية والرمزية . ومن هنا أدرك شاعرنا المغربي أن الموت في نظر الشاعر العباسي يضم كل شيء ، بل هو قدر البطل والجائع ، القوي والضعيف .

ضم إسكندرا ومن كان يرعى وهو طاو شياهه في الوادي ! [1] .

لقد تأثر محمد الحلوي أشد التأثير بمرثية المعري التي تحمل معاني وجدانية وإنسانية أكثر عمقا ، ورؤية فلسفية مبطنة بالواقعية لكون هذا الأخير استطاع أن يغوص في عوالم لا حدود لها ، وأن يتأمل بدقة في الكائن البشري موظفا حواسه الإبداعية في رسم معالم نظرته حول ثنائية الموت والحياة ، أو ما بعد الحياة والموت .

إن تيمة الموت آلفت بين كتابة البيت الذاتي عند الحلوي بالبيت الغيري عند المعري . وعلى هذا المنوال يسير شاعرنا المغربي بشكل متوازن مع ما ينسجه أبو العلاء من رؤى حول شبح الموت .

لقد أفلح المعري في تصوير الفناء بطريقة عجيبة تضعنا أمام سؤال التأمل في الذات ، وغايتها في الحياة مادام مصيرها معروفا مسبقا ، حيث القبر على استعداد تام للترحيب بكل دفين قادم إليه .

ودفين على بقايا دفين في طويل الأزمان و الآباد [2].

فالموت هنا لا يتوقف عند المعنى الحسي فقط ، بل هناك فناء آخر للجسد ما بعد الموت (بقايا) ، وكأن القبور تتخلص من هذا الجسد ، وتتهيأ مرة أخرى لاستقبال دفين آخر على الدوام ومدى الدهر . إن هذا التصوير العميق للموت ، والفناء المزدوج إشارة دالة على ما ينبغي للذات أن تتجه صوبه وهي تنعم بعطر الحياة ، ودعوة لها للسير في طريق الخير، والطهارة ، والنبل ،والحق . وعلى هذا النحو يستمر محمد الحلوي

كتل بعضها يعانق بعضا وجماد ينام فوق جماد [3] .

يغدو الإنسان كتلة عندما تفر الروح من جسده ، ولعل هذه الصورة شخصت لنا حَشْداً وَجَمْعاً من الذوات الفانية ، وهي تضم بعضها بعضا ، بل بالأحرى تعانق بقايا كتل نسفها

---

(1) محمد الحلوي : **المصدر السابق** ، ج2: ص : 382

(2) **المصدر نفسه** ، ص : 382

(3) **المصدر نفسه** : ص : 382

القبر وتخلص من رفاتها ليحتضن كتلا جديدة هامدة لا حياة فيها ، ولا حركة ترقد فوق بقايا كتل أخرى .

ومن ثمة يمكن أن نلمس دلالة أبلغ على غاية الفناء ، والتي سيواجهها كل عصر من العصور منذ عهد عاد مرورا بعصر المعري وزمن محمد الحلوي وصولا إلى يوم القيامة .

عبر هذا المدى يمكن القول أن الأبيات الشعرية الذاتية للشاعر المغربي جاءت متوالية ومتوازية مع أبيات المعري ، فعندما ينتهي بيت المعري يأتي مباشرة بيت الحلوي إلى أن تصل القصيدة إلى وقفتها الأخيرة ، إن بيت محمد الحلوي يذوب كليا في بيت المعري ويعلن الولاء له في بناء التصورالذي وضع أسسه حول تيمة الموت .

3 – 2 « توالي تكرارثنائية الموت والحياة » بيت المعري / بيت محمد الحلوي

إذا دققنا النظر في مجموعة من الأبيات الشعرية المبنية على التناوب بين بيت المعري وبيت محمد الحلوي وهي كالتالي:

(رُبَّ لحدٍ قدْ صارَ لحداً مراراً ضاحكٍ منْ تزاحُمِ الأضدادِ)

ضَمَّ إسكندراً ومن كان يرْعَى وَهو طاوٍ شيَاهُهُ في الوَادِي !

(وَدفينٍ على بقايَا دفينٍ في طويل الأزْمانِ والآبَادِ)

كُتَلٌ بَعضُها يعانقُ بعضاً وجمادٌ ينامُ فوقَ جمادِ !

(فاسْألِ الفَرْقدَيْنِ عَمَّنْ أحَسَّا منْ قَبيلٍ وآنسَا منْ بلادِ)

موكبٌ إثرَ موْكبٍ ومَسيرَا تُ شعوبٍ والموتُ لِلْكلِّ حَادي

(كَم أقامَا على زوَالِ نهارٍ وَأضاءَ المدْلجِ في سوادِ)!

سَوْفَ يعْدُو عَليهمَا المَوتُ يَومًا وَيُرى الكَونُ غارقًا في الحِدادِ

(تَعبٌ كُلهَا الحَياةُ فما أعْ جَبُ إلاَّ مِنْ راغِبٍ في ازْديَادِ)!

حُبنا للحياة حوَّل فيهَا الصَّا بَ شَهْدًا والشَّوكَ كَالأورَادِ !

(إنَّ حُزْناً في ساعةِ المَوْتِ أضْعَا فُ سُرورٍ في ساعةِ الميلادِ)

بيْنَ دمْعٍ وبَسْمةٍ عُمرٌ أشْ بَهُ بِالطَّيْفِ عَابِراً في الرُّقَادِ

(خُلِقَ النَّاسُ لِلْبَقَاءِ فَضَلَّتْ أُمَّةٌ يَحْسَبُونَهُمْ لِلنَّفَادِ)

لَيْسَ هزْلاً مَا أبدعَ اللهَ في الكوْ ن ومَا هُوَ لِلْمُفَكِّرِ بَادِي

(إنَّمَا تُنْقَلُونَ مِنْ دَارِ أعْمَا لٍ إلَى دَارِ شَقْوةٍ أوْ رَشَادِ)

حَيْثُ تُلْقَى صَحَائِفُ الخَيْرِ وَال شَرِّ وَتُحْصَى أعمالُنَا بانْتِقَادِ

(ضَجْعَةُ المَوْتِ رَقْدَةٌ يَسْتَرِ يحُ الجِسْمُ فِيهَا وَالعَيْشُ مِثْلُ السُّهَادِ)

والسعيدُ السعيدُ من لقِيَ اللهَ سَلِيمَ الوجْدانِ والاعْتِقَادِ [1] .

نلمس من توالي الأبيات الشعرية بين المعري ومحمد الحلوي حضورا بارزا لتكراركلمتي الموت والحياة بصور متعددة ومتنوعة (دفين- لحد – كتل – جماد – الموت – الحداد - الحياة – الميلاد – عمر – الرقاد – البقاء – النفاد – دار أعمال – دار شقوة – دار رشاد – ضجعة الموت – رقدة – العيش). إن تكرار الألفاظ والمفردات الدالة على ثنائية الموت والحياة بطرق مختلفة كشفت لنا بوضوح تام عن انسجام وتفاعل محمد الحلوي مع التصور الذي بناه المعري حول فكرتي الموت والحياة وهذا يمكن أن نلمسه في توالي الأبيات التي أشرنا إليها ، حيث لا نشعر بالتقابل بين البيت الغيري والبيت الذاتي ، بقدر ما نحس وكأن الأبيات جميعها تعود للمعري . ويمكن أن نلاحظ بنوع من التدقيق أن الرؤية التي بناها المعري حول فلسفة الموت والحياة لا يخرج ، أو يزيغ عنها شاعرنا المغربي ، بل يتناغم معها ، وينخرط في فضائها ، كما يضاعف من التأكيد عليها في اللحظة التي أبدع فيها أبياتا شعرية تسير في نسق واحد مع فكر وإحساس المعري الموضوعيين تجاه الموت والحياة . ولعل تكرار الكلمات التي عبرت عن هذه الثنائية لم يأت اعتباطيا ، إذ أسهمت في إبراز أن إحساس المعري العميق حول بؤرتي الحياة والموت وانعكاساتهما على الذات الإنسانية بالإيجاب تارة ، وبالسلب تارة أخرى ، هو المصير الحتمي والمعقول والواقعي الذي ستظل تعيشه الذات على مر الزمن وهي تتقلب مابين لعبة الحياة والموت ، فالتكرار أيضا كشف أن هذا الإحساس لا يخص المعري بمفرده ، بل الإحساس نفسه يسري ويخالج شعور محمد الحلوي مما دفعه إلى مشاركته والانسياق وراء رأيه ، ومن ثمة دفع المتلقي إلى الإيمان بهذا التصور الذي شخص واقعا إنسانيا ستظل الذات تدور في حلقته ، حيث الموت والحياة يعانقها أحيانا الفرح والسرور، وأحيانا الألم والحزن . ولعل في هذا التصور الذي بناه المعري وسار على نهجه الحلوي توجيه للذات التي ما زالت قطرات الحياة تتموج في جسدها ، وحث لها على اتباع الطريق الذي يضمن لها السعادة الأبدية .

[1] محمد الحلوي : **المصدر السابق** ، ج 2 ، م.س ، ص : 382 و 383 و 384

ويمكن أن نوضح ذلك في المعاني المستبطنة التي تحملها دلالات الحياة والموت بالشكل الذي يبرز تكرار نفس الدوال بنوع من التوازي والتماهي بين كل من البيت الغيري والبيت الذاتي .

لقد أدرك المعري أن الحياة تحمل في طياتها المعاناة للذات الإنسانية وانعدام راحة البال، فطريقها مسيج بالصعاب ، كما أنها حبلى بالمتاعب ، لذلك يتعجب الشاعر من حالة الطامع ، والمريد ، والطالب للزيادة . لأنه مهووس بحب الحياة ينظر إليها في معناها السطحي – المادي ، ويتغاضى عن عمقها المفعم بالتعب .

ولعل الأمر نفسه يؤكده محمد الحلوي فالحياة كلها متاعب ليس فيها سوى الصاب والشوك ،غير أن حبنا للحياة جعلنا لا نرى فيها إلا الشهد والورود . ويمكن أن نوضح هذا التماهي بين بيت المعري وبيت الحلوي على النحو التالي :

تعب كلها الحياة ↔ الصاب – الشوك

راغب في ازدياد ↔ حبنا للحياة (شهدا – ورود)

فإذا كانت البسمة والسرورتجسدان نوعية الإحساس الذي يملأ الذوات الإنسانية أثناء لحظة ولادة الإنسان وخروجه للحياة ، فإن أثر الدمع والحزن يكون مضاعفا بكثير في شعور الذوات الإنسانية وقت الموت ومغادرة الحياة . فحضور التضاد هنا (الحزن #السرور / الدمع # البسمة) هو تأكيد مضاعف على التضاد القائم بين الحياة والموت (الموت # الميلاد # الرقاد) وهو ما يؤكده محمد كنوني أيضا في كتابه «**شعرية القصيدة العربية المعاصرة : دراسة أسلوبية** »، حيث اتضح له من خلال دراسته لإحدى القصائد المعاصرة أن الصراع الوجودي القائم بين الموت والميلاد يفرز سلسلة من الأضداد [1]. ومن هنا نلمس استمرار فعل التضاد في القصيدة التي نقوم بدراستها (البقاء # النفاد / الخير # الشر) ، فيما التماهي والإخلاص للأصل يظل حاضرا على الدوام في تصور المعنى من طرف الشاعر المغربي .

حزنا في ساعة الموت ↔دمع – عمر عابرا في الرقاد

سرور في ساعة الميلاد ↔بسمة

فيما تأخذ ثنائية الموت والحياة بعدا دينيا في تصور المعري ، فالناس خلقوا للبقاء ، لأن هناك حياة أخرى تنتظرهم بعد الموت . أو بمعنى آخر، هناك عودة جديدة للحياة

(1) حمد كنوني : **شعرية القصيدة العربية المعاصرة** : **دراسة أسلوبية** ، عالم الكتب الحديث ، اربد – الأردن ، ط 1 ، 2010 ، ص : 153

بمعايير تختلف تماما عن الحياة الأولى . وإن كانت أمة لم تهتد إلى وجه الصواب وظلوا يعتقدون أن مصير الإنسانية هو الفناء الكلي والاندثار التام ، والاختفاء بدون بقاء أي أثر .

فيما يكمل الشاعر ما بدأه المعري من خلال حضور القوة الربانية المتحكمة في خلق الإنسان و بقائه في الآن ذاته. حيث يستعمل أداة النفي (ليس) للإقرار بأن الإنسان تم خلقه للديمومة والثبات ، وليس للنفاد والزوال ، ومن ثمة نجد الشاعر بنبرة تعجبية ينفي بخبرة أن يكون ما أبدعه الله في الكون ، وما هو للمفكر واضح مجرد هزل ولعب فقط ، بل هي حقيقة الوجود الإنساني . فالبقاء تجسيد للبعدين الديني والعقلي ، ولموضوعية وواقعية الحتمية الإلهية

خلق الناس للبقاء فضلت أمة يحسبونهم للنفاد

ليس هزلا ما أبدع الله في الكو ن وماهو للمفكر بادي [1]

ومن هنا يمكن أن نحدد الانسجام ، أو انصهار البيت الذاتي بآخر غيري على الشكل الآتي :

خلق الناس للبقاء ↔ أبدع الله في الكون – ماهو للمفكر بادي

ضلت أمة يحسبونهم للنفاد ↔ هزل

فالدلالة الدينية تحضر بقوة في تصور البيتين الشعريين ، ومن ثمة نفهم أن الحياة الدنيوية هي ومضة مؤقتة وإشراقة محدودة في الزمان ، فالإنسان محكوم عليه بمفارقتها وتركها في أي لحظة من اللحظات ، فهي محطة اختبار لكل الأعمال التي يقوم بها ، ولمختلف الأفعال التي يقترفها ويجنيها ، حيث من صداها يتحدد مصيره في عالم الحياة الأبدية التي تنتظره. فإما أن يحيا في عسر ومحنة وشقاء ، وإما أن يعيش في طريق سوي ورشاد ، وينعم بالخير الذي لا ينقطع ، ولا ينضب ، ولا ينمحي . ففي صلب الحياة الأخرويةتلقى كتب أعمال الخلائق التي اكتسبوها في الدنيا من خير، وشر، ويتم ، وعد وضبط مختلف الأعمال التي قمنا بها في الحياة الأولى بإظهار المزايا والعيوب .

إنما تنقلون من دار أعما ل إلى دار شقوة أو رشاد

حيث تلقى صحائف الخير وال شر وتحصى أعمالنا بانتقاد [2]

من فحوى هذين البيتين الشعريين الذاتي والغيري ، ومن انصهارمعنى محمد الحلوي في معنى المعري يمكن القول إن المفهوم الديني يقوم على أساس أن الموت حدث انتقال من عالم مؤقت إلى عالم أبدي ، انتقال من عالم اختبار إلى عالم حساب وجزاء . ولقد

---

(1) محمد الحلوي ، **المصدر السابق** ، ج2 ، ص : 383

(2) **المصدر نفسه** : ص : 384

تمكن موريس بلانشو من تقديم رؤية خاصة به حول فعل الموت من منطلق المفهوم الديني على النحو التالي :

« إن الموت في الأنساق الدينية الكبرى ، حديث هام ، ولكنه ليس مفارقة لفعل خام لا حقيقة له ، بل هو علاقة بعالم آخر، حيث الحقيقي يعثر بالضبط على مصدره ، وهو سبيل الحقيقة. وإذا كانت تنقصه كفالة اليقينيات الملموسة التي هي يقيننا في الدنيا ، فإن له ضمان يقينيات الخلود المتعذر الإمساك بها ، ولكنها غير قابلة للتقويض » [1] . ومن خلال هذا التعريف العميق الذي قدمه بلانشو حول تجربة الموت نفهم أن الموت حقيقة لا مفر منها لكل إنسان ما زالت نبضات الحياة تجري في دمائه داخل هذا الفضاء الدنيوي ، غير أن الموت يبقى مؤقتا مادام يضمن لنا حقيقة الخلود في العالم الأبدي ، إما في نعيم لا ينتهي، أو في جحيم من العذاب ، والألم . لذلك يرى المعري أن رقدة الموت فيها راحة للجسد مادام العيش كله أرق ، وتعب تنعدم فيه راحة الذات ، والجسم . فالموت في نظر الشاعر يمنح للجسد استراحة من متاعب الحياة التي لا تنقضي ولا تنتهي إلا بانمحاء الجسد من العالم الدنيوي . غير أن الشاعر ينسج كلامه في نفس النسق الذي يسير عليه أبو العلاء المعري مؤكدا أن الجسد الإنساني لا تكتمل راحته النهائية وسعادته الدائمة إلا بلقاء الله بإحساس سليم ، واعتقاد عذري مطبوع بالصفاء والوضوح .

ضجعة الموت رقدة يستر يح الجسم فيها والعيش مثل السهاد

والسعيد السعيد من لقي الله سليم الوجدان والاعتقاد [2]

يتبدى لنا من فحوى هذين البيتين الشعريين أنه إذا كان الموت راحة تامة للجسد من تعقيدات الحياة ومشاكلها ومصاعبها ، فإن ضمان السعادة والراحة لهذا الجسد يتوقف على كل واحد منا من خلال التفكير الصائب واستحضار الموت في الذهن ، وأن الإنسان مجرد عابر سبيل في هذا الوجود ، لذلك وجب العمل الجدي من أجل الحياة الأخرى عبر تنقية الروح من أفعال الشر، وتزكيتها بقيم الخير ، والوفاء ، والإخلاص . أي بكل ما يضمن لها الاطمئنان والسلام في الحياة الأبدية – الحياة الحقيقية .

---

[1] Maurice Blanchot) **, L'espace littéraire** , coll , Idées , N .R.F. , Gallimard , Paris, 1968, p : 114

[2] محمد الحلوي : **المصدر السابق** ، ج 2 ، ص : 384

3 – 3 - تكرار نفس النسق الإيقاعي البيت الغيري(المعري) و البيت الذاتـــــــي (محمد الحلوي)

سنعمل على تقطيع القصيدة الموسومة بعنوان « المعري » لنبين التوازي الذي يطبع مختلف التشكلات الإيقاعية الموجودة بين البيت الذاتي (الحلوي) والبيت الغيري (المعري) ويمكن أن نتتبع ذلك على الشكل الآتي :

المعري

غير مجدن في مللتي وعتقـــادي	**نوح باكن ولا ترننم شادي**
0 / 0 / / 0 / 0 / 0 / 0 / / 0 / 0 / / 0 /	/ 0 / / / 0 / / 0 / / 0 / 0 / / 0 /
فـاعــلاتــن مـستفع لن فاعلاتن	فاعلاتن متفع لن فعلاتن

الحلوي

لم نبكي وفيم نفرح ولعي	**ش سرابن وغصصتن وتعادي**
0/0/ // 0/ /0// 0/0///	0/0// / 0 / / 0 / / 0/0/ / /
فعلاتــن متفع لن فعــلاتن	فــعلاتن مــتفــع لــن فعلاتن

المعري

وشبيهن صوت ننعيي إذا قي	**س بصوت لبشير في كلل نادي**
0/ 0/ / / 0//0 / 0/ 0/0///	0/0/ /0/ 0/ /0//0 / 0 / / /
فعلاتـن مســتــفع لن فــعلاتــن	فــعــلاتـــــن متفع لن فاعلاتـن [1]

الحلوي

غير أنن ننفوس يخدعه لوه	**م كما يخدع سسراب صصادي**
0/0 /// 0/ /0// 0 /0/ /0/	0/0/0 / 0//0 // 0/ 0/ / /
فاعلاتن متفع لن فعلاتن	فعلاتن متفع لن فا لاتن

[1] محمد الحلوي : **المصدر السابق** ، ج2 ، ص : 381

المعري

أبكت تلكم لحمامة أم غنن	**ت على فرع غصنه لمييادي**
/// 0/ /0// 0//0 /0/ 0/ /0 /	0/0/0/0 //0/ /0/ 0// 0
فعلاتن متفع لن فعلاتن ف	ا علاتن متفع لن فالاتن

الحلوي

لست أدري فقد تشابه في سم	**عي عويل تثكلى ولحن لغوادي**
/0/ /0/0 //0 0// 0/ /0 // 0/ 0	0/0//0 / 0// 0/0/ 0 /0// 0/
فاعلاتن متفع لن فعلاتن	فا علاتن مستفع لن فاعلاتن

المعري

صاح هاذي قبورنا تملأ ررح	**ب فأين لقبور من عهد عادي**
0/0 //0/ 0//0// 0/0/ /0/	0/0/ /0/ 0/ /0// 0 /0// /
فاعلاتن متفع لن فاعلاتن	فعلاتن متفع لن فا علاتن

الحلوي

وحضارات من مضو قبل عادن	**من ذو لمجد ولعروش ششدادي** [1] .
0/0/ /0/ 0// 0/ /0/0///	0/0//0 /0//0/ /0/0 // 0/
فعلاتن متفع لن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتن فا علاتن

المعري

خففف لوطء ما أظنن أديما	**أرض إللا من هاذه لأجسادي**
0/0// / 0// 0/ / 0/0 //0/	0/0/0/ 0//0/ 0/ 0/0/ /0/
فاعلاتن متفع لن فعلاتن	فاعلاتن مستفع لن فالاتن

[1] محمد الحلوي : **المصدر السابق** ، ص : 381

الحلوي

كلل شبرن بهي رفاتن أخالته هشي **من أيد ززمان لعوادي**

0///0/0//0/0//0//0/0//0/ 0/0//0/ /0//0/0/ 0/

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فعلا تن مستفع لن فاعلاتن

المعري

وقبيحن بنا وإن قدم لعه **د هوان لأباء ولأجدادي**

0/0/// 0//0// 0/0/// 0/0/0/0//0/0/ 0/0///

فعلاتن متفع لن فعلاتن فعلاتن مستفع لن فالاتن

الحلوي

فمش فيها مشي لهوينى **وأطرق هيبتن من جلاله لمرتادي**

0/0//0/0/0/0//0/ //0/0/0//0/0/0//0/0/0/0//

فاعلاتن مستفع لن فا علاتن فاعلاتن متفع لن فالاتن

المعري

سر إن سطعت فلهواء رويدن **لختيالن على رفات لعبادي** [1] **.**

0/0/// 0//0// 0/0//0/ 0/0//0/0//0//0/0//0/

فاعلاتن متفع لن فعلاتن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

الحلوي

لكأنني أراك أصبحت فيها **خبرن أو مثل لحديث لمعادي**

0/0//0/ 0//0// 0/0/// 0/0//0/ 0//0/0/ 0/0///

فعلاتن متفع لن فاعلاتن فعلاتن مستفع لن فاعلاتن

المعري

[1] محمد الحلوي ، **المصدر السابق** ، ص : 382

ربب لحدن قد صار لحدن مرارن **ضاحكن من تزاحم لأضدادي**

/0/0//0/0//0/0/0/0//0/ 0/0/0/0/0//0/0/0//0/

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن متفع لن فالاتن

الحلوي

ضمم إسكندرن ومن كان يرعى **وهو طاون شياههو فلوادي**

/0/0//0/0//0/0/0//0/ 0/0/0/0/0//0/0/0//0/

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فاعلاتن متفع لن فالاتن

المعري

ودفينن على بقايا دفينن **في طويل لأزمان ولأبادي**

0/0//0/ 0//0// 0/0/// /0/0//0 0/0//0/ 0//0/0/ /0/0/0/

فعلاتن متفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فالاتن

الحلوي

كتلن بعضها يعانق بعضن **وجمادن ينام فوق جمادي** [1] **.**

0/0///0//0// 0/0/// 0/0///0//0/0/0/// فعلاتن متفع لن فعلاتن

المعري

فسأل لفرقدين عممن أحسسا **من قبيلن وأانسامن بلادي**

/0/0//0/ 0//0// 0/0//0/ 0/0//0/ 0//0// 0/0//0/

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

الحلوي

موكبن إثر موكبن ومسيرا **ت شعوبن ولموت للكلل حادي**

[1] محمد الحلوي ، **المصدر السابق** ، ص : 382

0/0/// 0//0// 0/0//0/

فاعلاتن متفع لنفعلاتن

0/0//0/ 0//0/0/ 0/0///

فعلاتن مستفع لن فاعلاتن

المعري

كم أقاما على زوال نهارن

0/0///0//0//0/0//0/

فاعلاتن متفع لن فعلاتن

وأضاءا لمدلجن في سوادي

0/0//0/0//0//0/0///

فعلاتنمتفع لن فاعلاتن

الحلوي

سوف يعدو عليهم لموت يومن

0/0//0/ 0//0// 0/0//0/

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

وير لكون غارقن فلحدادي

0/0//0/ 0//0// 0/0///

فعلاتن متفع لن فاعلاتن

المعري

تعبن كلله لحياة فما أع

0/0/// 0//0// 0/0///

فعلاتن متفع لن فعلاتن

جب إللا من راغبن فزديادي [1] .

0/0//0/0//0/0/0/0///

فعلاتن مستفع لن فاعلاتن

الحلوي

حببنا للحياة حوول فيه صصا

0/ 0/0/// 0//0// 0/0//0/

فاعلاتن متفع لن فعلاتن فا

ب شهدن وششوك كلأورادي

0/0/0/ 0//0/0/ 0/0//

علاتن مستفع لن فالاتن

المعري

إنن حزنن في ساعة لموت أضعا

0/0//0/ 0//0/0/ 0/0//0/

ف سرورن في ساعة لميلادي

0/0/0/ 0//0/0/ 0/0///

[1] محمد الحلوي ، **المصدر السابق** ، ص : 383

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فعلاتن مستفع لن فالاتن

الحلوي

بين دمعن وبسمتن عمرن أش به بططيف عابرن فررقادي

0/0/0/ 0//0// 0/0//0/ 0/0//0/ 0//0// 0/0/// /0//0/

فاعلاتن متفع لن فالاتن فعلاتن متفع لن فاعلاتن

المعري

خلق نناس للبقاء فضللت أممتن يحسبونهم لننفادي

0/0/// 0//0// 0/0/// 0/0//0/ 0//0// 0/0//0/

فعلاتن متفع لن فعلاتن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

الحلوي

ليس هزلن ما أبدع للاه فلكو ن وما هو للمفككر بادي [1] **.**

0/0//0/ 0//0/0/ 0/0//0/ 0/0/// 0//0// /0///

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فعلات متفع لن فعلاتن

المعري

إننما تنقلون من دار أعما لن إلى دار شقوتن أو رشادي

0/0//0/ 0//0// 0/0//0/ 0/0//0/ 0//0// 0/0//0/

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

الحلوي

حيث تلقى صحائف لخير وش شرر وتحصى أعمالنا بنتقادي

0//0/ 0//0// 0/0//0/ 0/ /0/0/// 0//0/0/ /0//0/

[1] محمد الحلوي ، **المصدر السابق** ، ص : 383

فاعلاتن متفع لن فاعلا تن فعلاتن مستفع لن فاعلاتن

المعري

ضجعة لموت رقدتن يستر يح لجسم فيها ولعيش مثل سسهادي

0/0///0/ 0///0// 0/0///0/ 0/0 0/0///0/ 0///0/0/ 0/0//0/

فاعلاتن متفع لن فاعل اتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

الحلوي

وسسعيد سسعيد من لقي للاه سليم لوجدان والعتقادي [1] .

0/0///0/ 0///0// 0/0///0/ / 0/0/// 0///0/0/

فاعلاتن متفع لن فعلاتن ف علاتن مستفع لن فاعلاتن

من خلال الملاحظة البصرية لهذا التقطيع الذي قمنا بإنجازه يتضح نوع من التوازي القائم بين البيت الغيري (المعري) والبيت الذاتي (محمد الحلوي) في مختلف التشكلات الإيقاعية التي تطبع البيت الشعري التقليدي المعتمد على نظام الشطرين المتناظرين ويمكن أن نوضح ذلك في الجدول الآتي :

وزن القصيدة	إحصاء التفاعيل	إحصاء تشكلات إيقاعية أخرى	الحلوي	المعري
بحر الخفيف التام	تفاعيل الحشو الصحيحة		26	30
	تفاعيل الحشو المخبونة		37	34
	بيت مدور		10	08
	تفعيلة حشو مدورة صحيحة		01	01
	تفعيلة حشو مدورة مخبونة		02	00
	تفعيلة حشو زحاف مزدوج الشكل		01	00
	عروض صحيحة		08	08
	ضرب مخبون		03	01
	عروض مخبونة		07	08
	ضرب صحيح		09	09
	عروض صحيحة مدورة		02	01
	عروض مشعثة		01	00
	ضرب مشعث (أشعث)		04	06
		تكرار الصامت الياء في البيتين الأول والثاني	04	05
		تكرار الصامت الميم في البيتين الخامس والثامن	04	05
		تكرار الصائت الكسرة في البيتين العاشر والثالث عشر	08	09
		تكرار الصائت الفتحة في البيتين(16-21)	17	16
		تكرار كلمة **عاد** في البيتين السابع والثامن	01	01
		تكرار كلمة **الحياة** في البيتين (23-24)	01	01
		تكرار كلمة **الموت** في الأبيات (20-22 -25 -31)	02	02

[1] محمد الحلوي ، **المصدر السابق** ، ص : 384

من خلال تأملنا في التشكلات الإيقاعية الماثلة في الجدول نلمح أن إيقاع البيت الغيري (المعري) يتحكم في نسق الخطاب ككل ، ومن ثمة في نسق الخطاب الذي يتجلى في البيت الذاتي (محمد الحلوي) الشيء الذي يجعلنا نقول بأن الوظيفة البنائية والدلالية للبيت الذاتي تتولد من نفس الوظيفة البنائية والدلالية للبيت الغيري . ومن هذا المنطلق يمكن القول إن الإيقاع يتحكم في نسق الخطاب ، أي بناء عناصره ومكوناته ضمن تنظيم وترتيب يستقل بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات . وبناء الخطاب بواسطة الإيقاع معناه مرور الذات الكاتبة في اللغة بغاية تغيير مسارها ، بينما الوظيفة الدلالية تبقى ملازمة للأولى ومترتبة عليها ، فبناء الإيقاع لنسق الخطاب بناء لدلاليته ولطريقة إنتاج معناه . فليس للكلمات معنى قبلي سابق على تركيبها في الخطاب ، كما ليس للغة إيقاع ينتج المعنى خارج الخطاب . فالتوليفة الإيقاعية المتجسدة في بيت المعري وإشعاعاتها الدلالية في عمق نسقها انخرط الحلوي وعلى حركة تموجاتها اختار السير لكون النفس الإيقاعي لشاعرنا المغربي وجد ما يعادله ويشبهه في النفس الإيقاعي والنغمة الموسيقية للمعري . ومن هنا نستخلص أن الإيقاع هو المعنى تماما كما عبر عن ذلك هنري ميشونيك [1]

4 ـ مفهوم محمد الحلوي للشعر

إن تحديد تصور محمد الحلوي للشعر الذي بدأ في فترة الثلاثينيات إلى جانب شعراء آخرين كمحمد المختار السوسي ، وعلال الفاسي اللذين بدورهما وضعا تصورهما الخاص حول نظرتهما للشعر ،حيث نجد هؤلاء الشعراء المغاربة كان لهم السبق في زمنهم خصوصا أثناء بلورة رؤيتهم للشعر والكيفية التي ينبغي أن يقال بها ، والتي تتوقف بشكل مطلق على إرادة الشاعر الخاصة به دون غيره ، وبدون سلطة أو قيود مسبقة يفرضها غير ذوي الاختصاص الشعري .

هذه التلميحات والإشارات تشير إلى وعي جديد وتصور حديث للشعر . لم يكن قائما في فترة ما قبل الثلاثينيات .

وبالعودة إلى **كتاب الأدب العربي في المغرب الأقصى** لمحمد بن العباس القباج نجد تصورا واضحا من طرف الشاعر المغربي علال الفاسي حول الشعر ، إذ كتب مقطوعة بعنوان **الشعر** جاء فيها ما يلي :

الشعر غير ذويه لا يدريه كالمجد غير الشعر لا يبنيه

الشعر روح في الفؤاد كريمة يوحي إليها الكون ما يخفيه

(1) (**Henri Meschonnic**) , **Critique du rythme** , Editions verdier . Paris . 1988 . p : 73

حتى إذا ملئت بأجمل حكمة أوحى لهذا القول ما يبديه

فإذا بدا سجدت له الأرواح في ملكوت سر واجب التنزيه [1] .

أول ما نعثر عليه في قصيدة علال الفاسي، أن الفئة التي لها علمومعرفة بالشعر دون غيرهم . هي فئة الشعراء لكون الشاعر هو الوحيد الذي يملك القدرة على بناء أسس قصيدته الشعرية بالشكل الذي يضمن لها البقاء، والمجد، والخلود. فوجود عبارة «**الشعرغير ذويه لا يدريه** » في الشطر الأول من المقطعات يعطيها مرتبة الإعلان عن وعي جديد في وعي الشاعر المغربي الحديث . وهذا المبدأ هو أن الشعر من اختصاص ذويه ، إنه التعيين الذي يضع فاصلا بين من ليس من ذوي الشعر ومن ذويه . إن تعيينا كهذا بعيد عن أن يكون تركيبا منفصلا عن فكرة الشعر عند علال الفاسي . فالذين كانوا يقولون الشعر قبل الحركة التحديثية في المغرب ينتمون إلى الفقهاء (العلماء) أو الشخصيات الرسمية في المخزن ، وهؤلاء شكلوا عائقا أمام بروز الروح الشعرية . لذلك فإن بناء القصيدة هو من اختصاص ذويه من الشعراء . فالذين يدرون الشعر هم ذووه ، أي الذين ينقلون الشعر من مفهوم الكلام الموزون المقفى ويصلون به إلى مفهوم الكلام الشعري، أو إلى معنى الكلام الشعري .

من هنا لا نفهم تعيين علال الفاسي أنه يمنع غير الشعراء من قول الشعر، بل يفيد أن بناء القصيدة تحتاج لشروط تتوفر في ذوي الشعر وذلك هو معنى الدراية .

دراية يحسها الشاعر عند الوهلة الأولى، ثم يعمل على تعلم كيف ينقلها من الإحساس إلى التجسد في كلام شعري . وهنا يضع علال الفاسي الحدود بين الشعري ، وغير الشعري . إنه الشرط الأول للتحديث الشعري ، شرط التخلي عن الكلام اللاشعري من أجل تحقق الكلام الشعري ، وبروزه كذات مستقلة عن الكلام غير الشعري ،ولن يصل شخص إلى هذا الوعي إلا بتعلم خصائص الكلام الشعري .

ويستمر علال الفاسي في تعريف الشعر وتبيان نظرته له عندما ينتقل إلى تشبيه الشعر بالروح التي اختارت أن تقيم في الفؤاد ، مما يدل أن منبع الشعر وسيله يوجد في الشعور والإحساس ، وأن جوهر حياة الشعر واستمراره يتوقف على هذا الإشعاع القوي للشعور والإحساس الذي يمتلكه الشاعر دون غيره من الفلاسفة والعلماء .

فهذه الروح الشعرية التي تسكن قلب الشاعر، هي التي تجعل الكون يلهمها جميع الخبايا والأسرار الخفية .

---

[1] محمد بن العباس القباج : **الأدب العربي في المغرب الأقصى** ، ج1و ج2 ، المكتبة المغربية شارع القناصل ، عدد 250 ، الطبعة الأولى سنة 1347 ه – 1929م ، ص : 294 و 295

من هنا نفهم أن الشعر يحتاج إلى خاصيتين أساسيتين يتمثلان في قوة الإحساس ، والإلهام.فكلاهما لهما وشم بارز في الذات الشاعرة ، مما يجعل الوجود يفشي لها بكل أسراره . ومن ثمة تكون الذات قد توفرت فيها الشروط الفعلية التي تمنحها بناء القصيدة الشعرية دون غيرها من الذوات التي تنعدم ، أو تغيب ، أو تنقص فيها هذه الشروط .

فيرون هاتين الخاصيتين الشاعريتين بدونهما لا يمكن أن نتحدث عن الشعر ، إذ بهما يستطيع القارئ أن يميز بين الشاعر وغير الشاعر من جهة ، وبين الكلام الذي تتحقق فيه صفة الشعر ، والكلام الذي تغيب فيه هذه الصفة .

بينما كتب محمد المختار السوسي مقطعا في نهاية قصيدة بعنوان « **لم لا أقول الشعر كيف أريد؟**» جاء فيها :

لم لا أقول الشعر كيف أريد وأنا بنيران الشعور وقود

لم لا أقول وأنني متململ في حين أن القائلين رقود ؟

أيهز علال وقري وم كي بشعرهم السما فتميد

وتقودهم يائية العيد التي عرفت بذاك السحر كيف تقود

****

ما الشعر موزون بقافية له معنى بإسماع الجليس سديد

لكن ما الشعر الذي إن جال في الأسماع يذهب بالفتى ويعود

ويرن أثناء الضمير برنة نغماتها يحيى بها الموؤود

فيثير مكنون الضمير كأنه وحي من أكناف السماء جديد

حتى يصير به الجليس كأنه غصن مريح بالصبا أملود

ينضو الوقار ترنحا بسماعه من لا يرنح معطفيه العود

ويبث روحا في الشعوب فتنثني عاد إلى عليائها وثمود

****

هذا هو الشعر الذي أختاره ويروق لي وأوده وأريد

مثل الذي يشدو به علال في فاس وينشره الأديب العيد[1] .

يرى محمد المختار السوسي بضرورة تحطيم القيود المسبقة التي تعيق قول الشعر بالطريقة التي يرضاها الشاعر لنفسه ، فالحرية شرط أساسي من شروط تحقق القول الشعري ، بل هي فاصل رئيسي بين الكلام الذي يمكن أن نعطيه تسمية الشعر ، والكلام الذي لا يمكن أن تمنحه هذه التسمية .

ولقد أكد الشاعر على هذه الحرية من خلال تكرار جملة « لم لا أقول الشعر كيف أريد » في عنوان قصيدته ، أو في بداية الشطر الأول من مقطع القصيدة خاصة أن الشاعر أدرك أنه يملك طاقة إحساسية رهيبة لقول الشعر . فقط يحتاج إلى نفس الحرية لكي يعبر ، ويبني قصائده الشعرية بالطريقة التي يريد .

فالحرية آنذاك كانت تتعارض مع ثوابت كتابة الشعر في المغرب الذي لا يجب أن يخرج عن قيم الدين والأخلاق مما مكنللشعر أصحابه الذين اختاروا التماهي مع هذه القيم والخضوع لها مطلقا . فأصبح الشعر موشوما بالجمود والركود غير قادر على تجديد نفسه ، فهؤلاء هم من يملكون أحقية قول الشعر، لأنهم بكل بساطة لا يملكون إرادة حرة لقول الشعر ورغبة لتحطيم القيود السائدة وحركية للتعبير عن رؤية جديدة للقول الشعري . هذا ما يمكن أن نفهمه من كلام محمد المختار السوسي « في حين أن القائلين رقود »

في حين يتساءل الشاعر عن سبب تغييبه أوغيابه عن قول الشعر هو وأمثاله من الشعراء، وعدم أحقيتهم بقول الشعر، لأنهم اختاروا التعبير عن حركية شعرية جديدة تتجاوب مع إراتهم الحرة ورغبتهم في مخالفة السائد كشرط أساسي لبلورة رؤيتهم الذاتية للصورة التي ينبغي أن يكون عليها الكلام الشعري (لم لا أقول وأنني متململ) .

فالشعر الذي عبر عن هذه الحركية التحديثية ، بل كان يتقاطع مع ما يكتبه محمد المختار السوسي هو الشعر الذي كان يكتبه مجموعة من الشعراء كعلال الفاسي ، ومحمد القري، ومحمد المكي الناصري باعتباره تمايل وتحرك عكس التيار الشعري الذي كان سائدا بل يعتبر يائية العيد للشاعر الجزائري بمثابة الموجه لهذه الحركة الشعرية التحديثية في المغرب .

وفي هذا الاختيار يتضح أن محمد المختار السوسي يعين كذلك من هم ليسوا من ذوي الشعري ومن هم من ذويه ، حيث يذهب للتأكيد أن الشعر ليس وزنا ، ولا قافية ، ولا هو أيضا المعنى السديد ، أي معنى الفقهاء .

---

[1] محمد بن العباس القباج : **الأدب العربي في المغرب الأقصى** ، م.س ، ص : 407 و 408 و 410 و 411

وللتوضيح نرى أن المختار السوسي يوافق علال الفاسي على التمييز بين الشعري واللاشعري ، عندما ينطلق من السلب إلى الإيجاب ، ومن التعريف السلبي للشعر إلى التعريف الإيجابي . من هدم التعريف السائد للشعر وشروط بنائه المنحصرة في الوزن والقافية والمعنى السديد العقلي . إلى بناء تعريف يتفق فيه مع علال الفاسي ، بل يعتبر مايكتب علال الفاسي والعيد تجسيدا له .

إن تعيين الشاعرين للحدود بين الكلام الشعري والكلام اللاشعري إعلان عن وعي جديد بالكلام الشعري ، ومن ثم ببناء القصيدة التقليدية . تلك هي العتبة الأولى التي شكلت حركة تمرد على ما كان سائدا من شعر في المغرب ورغم أن هذه الأبيات لا تدلنا بالإسم على الكلام اللاشعري ولا على الذين يقولون الشعر وهم ليسوا من ذويه ، فإننا نفهم نقطة الانفصال الأولى التي شكلت وعيا جديدا لدى التقليديين المغاربة ، ومن هنا نوضح من جديد أن الشعر الذي كان سائدا في العشرينيات هو شعر الفقهاء وشعر أصحاب المخزن السياسي وهو أيضا شعر الطرق الصوفية وشعراء الملحون .

وانطلاقا مما سبق يمكن القول أن محمد المختار السوسي استطاع أن يقدم نظرة جديدة للشعر تضع قطيعة نهائية مع الشعر الذي يكرس الجمود ذلك أن هذا الشعر الحديث يعتمد رنة مختلفة فيبث روح الحياة في الإنسانية ، ويحرك الضمائر الحية لكشف المستور ،إنه بمثابة الإلهام الذي نزل من السماء في قلب الشاعر من أجل أن يبشر بميلاد قصيدة شعرية جديدة لم تكن موجودة من قبل ، بل تطفح على السطح لأول مرة كمولود جديد لتعلن حداثتها ولتضع الحدود بينها وبين الكلام الذي كان ساريا قبل ولادتها .

لذلك رأى السوسي أن الشعر الحقيقي في نظره هو الشعر الذي يشيع الروح في الشعوب (الأمة) بدل القبيلة . ومن هنا نجد الشعر يأخذ بعدا آخر لم يكن حاضرا أو معروفا من قبل هو بعد **الأمة**، ولعل هذا الشعر الذي اختارالشاعر السير فيه ، وراق له السفر في أحضانه ، وعشقه عشقا خالصا. هو نفسه الذي أنشده وتغنى به علال الفاسي ، ونشره العيد الشاعر الجزائري .

لا يمكن أن نتوقف على مفهوم محمد الحلوي للشعر دون الإشارة إلى مفهوم كل من علال الفاسي ومحمد المختار السوسي ، والأسس النظرية التي اعتمدها الشاعران معا في كتابة قصائدهما الحديثة . وفي رؤيتهما للشروط التي يقوم عليها بناء الشعر ومفهومه بصفة عامة، حيث نلمس بوضوح من خلال القصيدتين اللتين حددتا مفهوم الشعر عندهما، أن هناك توافقا، وتناغما، وتقاطعا تاما في النظرة لمفهوم الشعر. فهذا المشترك بينهما هو ما نحسه بشكل واضح وجلي أيضا في تعريف محمد الحلوي للشعر من خلال قصيدة شعرية وضع لها عنوان «**الشعر**» جاء فيها ما يلي:

الشعر فيض وإلهام وموهبة ونبض قلب وشلال إذا انهمرا !

ودفقة من جمال الله يمنحها لكي نرى حسنه في كونه صورا

وثروة في قرار الروح منجمها تنسي الغني بها الأعلاق والدررا

يأتي بلا موعد منه يحدده ويغمر الروح إشعاعا إذا حضرا

كالنور ينساب حينا في شفافية وكاللظى تقذف اليحموم والشررا

والشعر لحن وإنشاد وأعذبه ما هز منشده من قلبنا الوترا !

وليس رص القوافي في معلقة تلقى بشعر إذا ما أشبه الهذرا !

وربما غاب أحيانا فتحسبه جدبا وتوجس في إبطائه خطرا !

كالماء ما غار في جوف الثرى ردحا إلا وعاد نقي النبع وانفجرا !

وأضيع الشعر ما يشقى بسامعه كمجدب الأرض لا يستقبل المطر !

والشعر ذوب قلوب ليس فلسفة وليس للعلم ميدانا ومختبرا !

ليس الجديد جديدا إن يكن خلقا ولا القديم قديما إن زها نضرا

كم يشتهي المرء أن يصغي إلى نغم يشجي وكم تتمنى أذنه الوقرا ! [1] .

نرى أن محمد الحلوي يبدأ قصيدته منذ الوهلة الأولى بتحديد مفهومه للشعر ، حيث يكشف أن الشعر فيض . مما يدل على قدرة الشاعر الخارقة في إبداعه لقصائد شعرية متنوعة من حيث الموضوعات والمعاني ، تتميز بالكم والغزارة في الإنتاج . كما أنه تجسيد للوحي والإلهام الذي يسكن الذات الشاعرة دون غيرها ، فهو بمثابة النبي الذي يلقى في نفسه العديد من الصور، والأفكار ، والمعاني . فيحس أثناء تواجدها بدواخله ، وكأنه يتلقى عونا من مصدر علوي يساعده على سمو ذهنه وروحه قبل خروج خطابه الشعري للوجود . ومن ثمة فالشعر لا ينفصل عن الموهبة ، فهي الشرط الأساسي لتحقق الكلمة الشعرية وبدونها يختفي الكلام الشعري عن الفعل والوجود . فالموهبة إذن شرارة جوهرية تجعلنا نقيم الحدود بين الكلام الذي ينتسب لأهل الشعر ، والكلام الذي لا ينتسب لأهل الشعر . وتجعلنا ندرك من يستحق تسمية الشاعر ، ومن لا يستحق هذه التسمية . فالشعر حسب محمد الحلوي جزء لا يتجزأ من هذه العناصر الثلاثة فبحضورها في الذات الشاعرة تحضر

[1] محمد الحلوي : **الأعمال الكاملة** ، ج 1 ، مصدر سابق ، ص : 05

القصيدة ، وتطفو فوق السطح مشعة ، ومشرقة بخصائصها الشعرية . لقد تبين لمحمد الحلوي أن الشعر لا علاقة له بالعقل ، فمصدره الإحساس النابع من القلب الذي يمنح للشاعر العديد من الأسرار الشعرية والغيبية ، التي تأتيه بدون انقطاع أو توقف ، فيعمل من جهته على تجسيدها في تشكلات شعرية ، ومن ثمة بسطها في الوجود الإنساني . وفي هذا الإطار سبق لسابير الإشارة إلى أن : « ... الكلام وظيفة خارجة عن العقل ...» [1] . مما يدل على أن الكلام الشعري وظيفته تنبع من الشعور والإحساس النفسي للمتكلم . فالشعر أيضا دفقة من جمال الله يمنحها لمن يحب ، لكي ينظر لنقائه وإشراقات صوره في الكون . فهو يأتي فجأة ليتسلل بسرعة البرق، ويدخل في أعماق روح الشاعرفي لحظة قدومه ، ليجعلها أكثر لمعانا ، وحسنا ، وبهاء ، وانبعاثا .

لقد بين محمد الحلوي أن الفن الشعري مختلف عن الفنون الأدبية الأخرى ذلك أن الكلام الشعري من مقوماته الأساسية الموسيقى الإيقاعية لما لها من دور وأهمية في بناء النص الشعري ،إضافة إلى ضرورة التغني به ، وإنشاده في المناسبات الشعرية ، حتى يبرز صوت الشاعر، ويسمع صوت القصيدة التي يكون وقعها حسنا وعذبا عندما تحرك إحساس المتلقي وتزعزع نبرات صوت قلبه (**الشعر لحن وإنشاد وأعذبه ماهز منشده من قلبنا الوترا)** . لذلك نجد الشاعر في تعريفه للشعر يتفق مع محمد المختار السوسي وعلال الفاسي في اعتباره أن الشعر لا يقوم على القافية ، لأن هناك من يكتب كلاما فيه قافية ووزن ، لكنه لا يصل إلى مرتبة الكلام الشعري ، كما أن صاحبه لا يمكن أن نضعه في مرتبة الشعراء نظرا لأن كلامه يغيب عنه الحس الشعري ، وتختفيشروط الكتابة الشعرية في صورتها الحقيقية . **(وليس رص القوافي في معلقة تلقى بشعر إذا ما أشبه الهذرا)**.

فالغاية الأسمى للشعر هي أن يحرك الشعور والإحساس الإنساني ، أن ينقل هذا الإحساس من حالة الجمود والموت ، إلى حالة الحياة والحركية التي تدفع الإنسان إلى الإنصات بصدق لقلبه .غير مبال بما يمليه ، أويفرضه عليه العقل ، فهو ليس كالفلسفة التي تسعى للوصول إلى الحقيقة واليقين . بل الشعرعلم يبنى من طرف الشاعر، ويستند في طرائق بنائه على مجموعة من الخصائص التي لا بد لها أن تكون حاضرة لدى الشعراء ، من بينها قوة الإحساس ، والخيال ، والموهبة ، والإيقاع ، والإنشاد . هذه العناصر هي التي تجعلنا نميز ذوي الملكة الشعرية عن غيرهم . فالشعر خصيصته تعتمد على البناء سواء من حيث طريقة بناء الكلمة في الخطاب الشعري ، أو من حيث كيفية بروز المعنى داخله . هذا ما يمكن أن نفهمه من محمد الحلوي عندما عبر :

والشعر ذوب قلوب ليس فلسفة وليس للعلم ميدانا ومختبرا ! [2]

---

(1) **محمد الحناش** : **البنيوية في اللسانيات** ، م.س ، ص : 144

(2) محمد الحلوي : **الأعمال الكاملة** ، ج1 ، م.س ، ص : 05

فالشعر الذي فرض نفسه قبل هذه الحركة الشعرية التحديثية هو شعر متشبع بالأخلاق الدينية ، يرفض رفضا قاطعا ، أي شعر يستند إلى تموجات الإحساس ، وحرية الخيال . وهذا الشعر كان يكتبه الفقهاء ، وعلماء الدين ، وأصحاب الطرق الصوفية . الشيء الذي انعكس سلبا على إحساس الناس وأصبحوا يعيشون بدون شعور يحركهم ، بل غدوا مجرد صور ، وهياكل يكتنفها الجمود ، والثبات . تقادم بها العهد ، وأضحت متأهبة للفناء والزوال .

فالناس في الأرض قد جفت عواطفهم وأصبحوا بسواها هيكلا نخرا

قد كان للشعر رب تستنير به وكان للشعر حكم يشبه القدرا ! [1] .

فالإحساس كان وشما جديدا لمفهوم الشعر ، تبناه الشعراء المغاربة في رؤيتهم لما ينبغي أن تكون عليه القصيدة تجاوبا مع نفسهم الشعري الذي لا يستطيع أن يتحرك ، ويتقدم في كتابة نص شعري دون الاستناد لحركية الإحساس ، وقوة الشعور . ومن ثمة كان الإحساس إلى جانب عناصر أخرى سبق لنا الإشارة إليها شروطا وأسسا جسدت مفهوما جديدا للشعر اشترك فيه عدة شعراء خصوصا علال الفاسي ، والمختار السوسي ، ومحمد الحلوي .ولعل هذه المقومات الحديثة التي خرجت عن النمط الشعري المألوف ، والمتفق عليه من قبل . هي التي رسخت الحدود الفاصلة بين الشعر وغير الشعر ، وبين الشاعر ومن لا ينتسب لشجرة الشاعر في نظرهم. غير أن محمد الحلوي يضيف رؤية خاصة به للشعر ذات طابع رومانسي ، وإن كانت هذه الرؤية لم يقدمها بطريقة مباشرة ، حيث لا نعثر على تعريف صريح وواضح للشعر عنده يأخذ بعدا رومانسيا ،لكن نلمس تقديم هذا التعريف بطريقة ذكية تجعلنا نؤمن على أن الشاعر تجاوز حدود مفهوم الشعر، وأسسه التحديثية في الشعر التقليدي ، إلى مفهوم شعري ذي بعد رومانسي يتأسس على خصيصة ونظرة الشاعر الإيجابية لعناصر الطبيعة ، هذه النظرة التي تجاهلها وزهد عنها كذلك شعراء الحداثة التقليدية ونفسهم الشعري . ولعل ذلك ما يتبدى لنا في حنايا هذه الأبيات التي ارتسمت على الشكل التالي :

يرى المباهج من حولي فيهتف بي ألا ترى شاعري ما في الوجود أرى؟

هذا الربيع !أزاهيراً وأغنيةً وبهجة تمتع الأرواح والنظرا

فكيف تعرض عنها وهي مقبلة وكيف تزهد فيها أنفس الشعرا ؟ [2] .

---

(1) محمد الحلوي : **الأعمال الكاملة**، ج 4 ، (**أوراق الخريف**) ، منشورات وزارة الثقافة ، 2006 ، ص : 272

(2) محمد الحلوي : **الأعمال الشعرية** ، ج 4 ، مصدر سابق ، ص : 271

من هذا المنطلق يمكن أن نقول إن محمد الحلوي في تعريفه لمفهوم الشعر جمع بين الأسس النظرية التي بنيت عليها القصيدة التقليدية الحديثة ، وبين أسس نظرية ذات طبيعة رومانسية .تبدو وكأنها خفية ، لأنها تحضر وتعلن نفسها داخل قصائد تقليدية محضة ، سواء من خلال مفهوم الشعر الذي قدمنا إضاءة حوله في الأبيات السابقة ، أو من خلال قصائد أخرى حافظت على شكلها التقليدي تماما . لكنها من حيث المعاني ارتمت في أحضان الطبيعة بكل تشكلاتها المرئية وغير المرئية . وبين أسس نظرية ذات طابع رومانسي تبدو ظاهرة وجلية للمتلقي من خلال التقديم الذي وضعه محمد الحلوي لديوانه «**أنغام وأصداء** »[1] . عندما ذكر مجموعة من الخصائص الرومانسية كالخير، والجمال، والصفاء الروحي، وعالم الغاب، وأهازيج الحب ،وإشراقة الثغر، وخرير النهر، ورحيق الزهر . كما تتجلى أيضا على مستوى عناوين المتون والدواوين الشعرية كديوان «**أنغام وأصداء** » وديواني « **شموع** » و « **أوراق الخريف** » أو في عناوين الأغراض التي وضعها لمتونه الشعرية ، حيث نلمح غرض « **الطبيعيات** « الذي يحضر بقوة في الأعمال الشعرية للشاعر سواء في الجزء الأول أو الثاني أو الرابع مما ينم عن احتفاء الشاعر بعنصر الطبيعة وعشقه الذاتي لهذا الفضاء الخصب ، وتفاعله الروحي مع كل عناصرها ومكوناتها ، ومظاهرها المتنوعة ، والمتعددة. بل سطعت هذه النفحات الرومانسية كذلك في عناوين مجموعة من القصائد الشعرية « **ميلاد الزهور** » ، و « **أبو الثلج** » ، و « **الغروب** » ، و« **على الشاطئ** » ، و « **من وحي القرية** »[2]. و«**أتاك الربيع** » ، و« **عرس في السماء** »[3] .لتفصح عن هيام الشاعر وتعلقه الشديد بالطبيعة في لحظة شحوبها وحزنها ، أو في وقت فرحها وسرورها .

إن حضور هذه العناوين إلى جانب التقديم عند محمد الحلوي يدل على اتصال الشاعر بالتيار الرومانسي، فهذان العنصران حديثان برزا بشكل ملموس مع التجربة الرومانسية التي أعطت للعنوان والتقديم أهمية كبرى. عكس الشعر العربي القديم الذي أغفل هذين العنصرين ولم يكن يولي العنوان أهمية رمزية ومحورية يستطيع من خلالها أن يأخذ قيمة النص الموازي تماما للنص الشعري. وإن كنا نلمس أن دلالة العنوان في عدد من القصائد غير متجانسة مع دلالة بنية النص الشعري . فقد يأتي العنوان أحيانا رومانسيا في دلالته ، بينما تنتظم القصيدة في قالب تقليدي من حيث الشكل والمضمون ، أو تحافظ القصيدة على عمود الشعر التقليدي وزنا وقافية ، لكن المعنى يتوهج بدلالة رومانسية .

هذه الاستراتيجية تؤكد أن إحساس الشاعر، وشعوره ، ونفسه الشعري يتماهى مع المدرسة الرومانسية . غير أن هذه العناوين نجدها تضمر أكثر مما تعلن انتساب محمد

---

(1) محمد الحلوي ، **الأعمال الشعرية** ، ج3 ، م.س ، (انظر تقديم الشاعر لديوان « **أنغام وأصداء** «) ، ص : 5 و 6

(2) **المصدر نفسه** ، ص : 22 و 28 و 137 و 156 و 159 .

(3) محمد الحلوي ، **المصدر السابق** ، ج 1 ، ص : 183 و 192

الحلوي للتوجه الرومانسي إذا نظرنا للقصائد المرافقة لهذه العناوين . وهو ما صرح به عبد الجليل ناظم في مقال كتبه بمناسبة تكريم الشاعر المغربي محمد الحلوي نشر بجريدة **العلم الثقافي** تحت عنوان « **النص والنص الموازي** » يقول فيه :

« في هذا السياق كان النص الموازي يضمر أكثر من يعلن سواء في تركيبه المستقل عن النص ، أو في دفاعه عن قيم الشعر التي ألغاها النقد ، وكأننا بالأستاذ الحلوي يضع مسافة بينه وبين التجربة ويقدمها لنا في سبيل أمل كبير يحققه الإبداع بعيدا عن أي إكراه ... »[1] .

إن هذا الإضمار سار على نهجه الشاعر لأنه من جهة أسعفه في إظهار التوجه الشعري الذي يتجاوب مع خلجات دفقته الشعرية والشعورية للقارئ المتفطن الذي له دراية بميدان الشعر . ومن جهة أخرى مكنه من الاستمرار في كتابة قصائده الشعرية التي تتجاوب تماما مع ما تمليه سلطة التقليد على الشعراء المغاربة من التزام تام بعمود الشعر العربي . وتحمل لتبعات التأسيس عبر إحياء النماذج القوية في الشعر العربي واحتذائها لمواجهة وضعية الانحطاط . فالنقد كان يرفض أي شعر تجديدي يخرج عن شروط التقليدية، ولا يقبل بتاتا الاتجاه الوجداني ، وهذا هو السبب الذي جعل الشاعر يعبر عن حس رومانسي في عنوان يضمر ويخفي ، وفي قصيدة ألبسها قناعا تقليديا محضا .

وإذا كان العنوان لم يحظ بأهمية في الشعر العربي القديم وكذلك الأوروبي ، فإن العنوان سيأخذ بعدا متميزا بمجيء الرومانسية ، بعدا يعطيه قيمة معرفية تستحق دراسة مستقلة عن النص الشعري من أجل استبطان أسراره ، والحفر في أغوار دلاليته ، وانشطار معانيه بين سلطة التقليد أحيانا ، وسمو الإحساس الوجداني ، والرومانسي ، والذاتي للشاعر أحيانا أخرى .

تلك هي الخطوة التي تدعونا للإنصات للعنوان بمفرده، والاقتراب منه ، والتواصل معه في حالتي بوحه وصمته . لذلك ارتأيت أن أبني علاقة حميمية مع العنوان فأحسست أنه يناديني فحثني فضولي على مناداته لمعرفة أين تتجلى سلطة التقليدية في عناوين المتون وعناوين القصائد الشعرية ؟ . وأين تتجلى سلطة التأسيس على مستوى العناوين في تناغمها مع حركية الزمن الحديث التي مست العناوين وجعلتها تنفتح على مواضيع جديدة ؟ . وهل الشاعر كشف بالفعل عن رغبة رومانسية في عناوين دواوينه وعناوين قصائده الشعرية ؟.

---

(1) عبد الجليل ناظم : **العلم الثقافي** ، مقال بمناسبة تكريم الشاعر محمد الحلوي تحت عنوان « **النص والنص الموازي** »، السبت 27 غشت ، 1988 ، العدد 888 ، السنة 17 ، ص : 05 .

5 - وسم العنوان

لقد عرف العنوان حالة موت وسكون ، حيث لم يحظ بأية أهمية مقارنة بالنص الشعري سواء في بنية الشعر العربي القديم أو اليوناني ، وهو الأمر نفسه ينطبق على الشعر القديم الآسيوي الياباني والصيني . وبالعودة إلى أرسطو في كتابه « فن الشعر « نجده هو الآخر لم يتحدث قطعا عن العنوان مما يعني أن العنوان كان مغيبا في الشعرية القديمة من قبل ولا يكتسي أية قيمة مضافة للنص الشعري في تجانسه وانسجامه معه ، أو أية قيمة مضافة في ذاته إذا نظرنا إليه بمعزل واستقلالية تامة عن النص الشعري . فهذه الرؤية لم تكن قد تبلورت عند المنظرين للشعر القديم ولهذا السبب ظل العنوان بعيدا عن القصيدة الشعرية .

غير أن إشعاع العنوان وتوهجه في الشعر، ظهر مع القصيدة الرومانسية في أوروبا التي اتجهت إلى توظيف العناوين في القصائد الشعرية متأثرة بالأجناس الأدبية الأخرى كالرواية ، والقصة . فكلاهما أقام علاقة صلة ووصل مع العنوان ، ذلك أن إشراقة هذين الجنسين لا تكتمل إلا بوجوده وحضوره . فتوظيف الحلوي للعنوان في المتون الشعرية أو القصائد لم يأت صدفة ، بل جاء مواكبا للزمن الذي عاش فيه . إذ رغم التزامه إلى أبعد الحدود بكتابة قصيدة شعرية تقليدية تتجاوب مع متطلبات التقليد بالمغرب في فترة الثلاثينيات ، إلا أن إحساسه ونفسه الشعري ظل تواقا ، وميالا للتجربة الرومانسية التي كانت آنذاك قد انتشرت في المشرق مع جبران خليل جبران . ولعل استحضاره لعبارة المواكب سواء في تقديمه لديوان « أنغام وأصداء « أو من خلال عناوين بعض القصائد « مواكب « و « موكب الربيع « و « مواكب النصر « تجسد إيحاءا خفيا للمتلقي من قلب بنية تقليدية بمدى تشبع الشاعر وإحساسه المتعلق بعنوان « المواكب « لقصيدة جبران خليل جبران ذات الطابع الرومانسي .

هذه التلميحات والإشارات تفرض علينا دراسة العنوان عند محمد الحلوي ، بل تجعلنا نؤمن بأن العنوان لديه يأخذ بعد النص الموازي للنص الشعري ، ومن ثمة فالعنوان يمنح إرادة قوية للقارئ قصد التوغل فيه للقراءة أكثر ، من خلال توالي علامات الاستفهام في ذهنه ، والتي يرجع سببها بالدرجة الأولى للعنوان ، فيلجأ لدخول عالم النص ، والغوص فيه بحثا عن إجابات لتلك التساؤلات بغية إسقاطها على العنوان .

إن إلقاء نظرة خاطفة على معظم الدراسات السيميائية الحديثة التي امتدت للأعمال الأدبية – الروائية منها والشعرية – تظهر بشكل واضح» أهمية العنوان في دراسة النص الأدبي» [1] . فالقارئ لا يمكنه اختراق حاجز العنوان دون الوقوف مطولا عنده ، إذ «قد

---

[1] رشيد يحياوي ، **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي** ، إفريقيا الشرق ، المغرب / لبنان ، ط 1 ، 1998، ص : 107 .

نخسر رهانات كثيرة في قراءتنا ونحن نعبر سريعين نحو ما نعتبره قصيدة مخلفين العنوان في الآثار المتلاشية للقراءة » [1]. مما جعل العنوان يرتقي من « عامل تفسير مهمته وضع المعنى أمام القارئ إلى مشروع للتأويل » [2]. قد نحتاج في كثير من الأحيان إلى النص لفهم مغزاه .

فالعنوان – على أهميته – أصبح علما مستقلا له قواعده وأصوله التي يقوم عليها، فهو يوازي إلى حد بعيد النص الذي يسمه ويتصل به . لهذا فإن أي قراءة استكشافية لأي فضاء لا بد أن تنطلق من العنوان[3] ، كما أنه لم يعد « زائدة لغوية يمكن استئصالها من جسد النص» [4] . بل أصبح عضوا أساسا يستأذن ويستشار .

لقد أضحى العنوان بمفرده دالا نصيا مكثفا ومشبعا بالإيحاءات والدلالات ، يثبته الشاعر لأنه يشكل حمولة نصية في حد ذاته . فلم يعد العنوان صفة من صفات النص الشعري فقط.

بل غدا في الدراسات النقدية الحديثة يأخذ بعدا نصيا موازيا للنص الشعري رغم كونه يلتصق به ، ويسافر معه على طول بياض الصفحة فهذا لا يلغي أهميته على حساب النص ، بقدر ما يصبح نصا يحظى ويتمتع باستقلالية تامة خاصة إذا نظرنا إليه بمعزل عن النص الشعري المرافق له . أما إذا نظرنا إليه من جانب العلاقة التكاملية بينه وبين النص الشعري آنذاك يمكن القول إن العنوان العتبة العليا التي وجب على القارئ أن يقف عليها وقفة تأمل وتبصر بهدف استبطان جل الدلالات التي تحملها، وتختفي في ثناياها، وتسكن في فضائها المكثف ، والمشبع بالرموز الدلالية ، والمعاني الإيحائية . فهي الشفرة المضيئة التي ينبغي تفكيك عناصرها بدقة إذا أردنا فهم العتبة السفلى ، أي النص الشعري وتفكيك أجزائه بالشكل الذي يسمح بظهورها ، وبروزها جنبا إلى جنب مع العنوان .

إن التطور الحاصل في تاريخ العنوان ، جعله بعد سنوات عجاف يستفيق من غفوته « ويتمرد على إهماله فترات طويلة ، وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعليته

---

(1) بشرى البستاني ، **قراءات في الشعر العربي الحديث** ، دار الكتاب العربي بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2002 ، ص : 34

(2) الطاهر روابنية ، **شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي** ، ملتقى السيمياء والنص الأدبي ، معهد اللغة العربية وآدابها ، عنابة 1995 ، ص : 141 .

(3) شادية شقرون ، **سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح** ، لعبد الله العشي ، الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي ، بسكرة في 7- 8 نوفمبر 2000 ، منشورات الجامعة ، ص : 286 .

(4) علي جعفر العلاق ، **الشعر والتلقي ، دراسات نقدية** ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ط1 ، 1997، ص : 173 .

وأقصاه إلى ليل من النسيان « [1]. ليكون شيئا ذا بال ويزاحم النص في أهميته، لا ليكون جزءا منه بل ليكون نصا موازيا له .

فالعنوان بهذا المعنى ينادي القارئ ، ويحث فضوله للحفر فيه ، وهذا مادفعني إلى التمييز في تيمة العنوانعند محمد الحلوي بين تجربتين شعريتين داخله . الأولى لا تخرج عن خطاطة القديم وأغراضه الشعرية هذا من جهة ، ومن جهة أخرى تضيف لهذا القديم عناوين جديدة مثلت لخطاطة التأسيس ، وبعث الشعر، وإحيائه من جموده . والثانية جسدت لخطاطة رومانسية والتصاق الذات بعالم الطبيعة .

ولعل هذه الرؤية التي تجعلنا ننظر للعنوان بهذه الشاكلة ، تدفعنا للقول إن العنوان يحمل وظيفة شعرية في حد ذاته ، هذه الوظيفة قد تتجاوب مع داخل النص فتكون الرسالة الشعرية مشتركة بينهما ، وقد لا تتجاوب معه فيبقى العنوان خارج النص رسالته الشعرية مستقلة عن رسالة النص الشعري . فحضور هذا التفسير في الذهن لم يأت عبثا ، بل هناك أرضية معرفية مهدت لرؤية هذه العناصر بهذه الطريقة منها ما توصل إليه الباحث كلود دوشي .

الذي استفاد في دراسته وتحليله للعنوان من وظائف اللغة التي جاء بها ياكبسون فاتضح له أن للعنوان مجموعة من الوظائف هي : « الوظيفة المرجعية (المركزة على الموضوع)، والوظيفة الندائية (المركزة على المرسل إليه)،والوظيفة الشعرية (المركزة على الرسالة) »[2]

وقد اتسعت هذه الوظائف بشكل أكبر مع هنري ميتران (HENRI MITTERAND) لتتضمن « الوظيفة التعيينية ، والوظيفة التحريضية ، حث فضول المرسل إليه ومناداته ...» [3].

وللعنوان وظيفة وصفية عدها إمبرتوإيكو مفتاحا تأويليا له . عبر هذه الوظائف الملتصقة بالعنوان ، يمتلكني الفضول لملامسة عناوين محمد الحلوي، والاتصال الحلوي والاتصال بها قصد استكشاف الوسم الخاص بهاوسمات التنوع التي تتمظهر من فانوسها .

---

(1) محمد صابر العبيد ، **جمالية العنوان وفلسفة العنونة** ، قراءة في ديوان الأيقونات والكونشيرتو ، جريدة الأسبوع الأدبي ، العدد 835 ، تاريخ : 10/ 11 / 2002 ، دمشق ، سوريا ، ص : 04

(2)(Claud Duchet) , **« La Fille abandonnée « et « La béte Humaine»** , éléments de titrologie romanesque , in littérature, N 12 , Decembre 1973,p : 49

(3)Henri Mitterand)**, Les titres des romans du Guy des cars , in Sociocritique** , ed , Fernand Natha , Paris , 1979 , p : 89

5 – 1 - العنوان وسلطة الشعر القديم

5 – 1 – 1 - عنوان المتن وفعل الرثاء

لقد خص الشخص الذي كلف بجمع الأعمال الشعرية لمحمد الحلوي الجزء الأول ، والثاني، والرابع بعنوان المراثي ، وهو من بين العناوين التي حضرت إلى جانب عناوين أخرى وضعها لدواوينه الشعرية بهذه الأجزاء ، غير أن عنوان المراثي يجسد سلطة عمود الشعر وأغراضه القديمة المتمثلة بالذات في غرض الرثاء. وعند التأمل في هذا العنوان نجد أنه يحمل دلالات الموت ، والحزن ،والألم والتوجع بسبب غياب الفقيد عن الحياة . والمدح من خلال تعداد الشاعر مناقب الميت ومحاسنه ، ورمزيته ومكانته . وبذلك فالرثاء لا يمكن أن يعبر إلا عن صدق الشاعر في التعبير عن شعوره وإحساسه، وعن إنسانيته اتجاه من أخذتهم المنية ، وغيبتهم عن الوجود والفعل الإنساني .

إن حضور عنوان المراثي يجسد أنمرجعية هذا العنوان مستمدة من قديم الشعر فقط . لذلك تمالحفاظ على اللفظة كما هي عليه في الشعر العربي القديم .

وبالعودة للسان العرب لابن منظور نجد كلمة الرثاء تحضر في قوله : « ورثى فلان فلانا يرثيه رثيا ومرثية إذا بكاه بعد موته . قال فإن مدحه بعد موته قيل رثاه يرثيه ترثية ، ورثيت الميت رثيا ورثاء ومرثاة ومرثية ورثيته : مدحته بعد الموت وبكيته . ورثوت الميت أيضا إذا بكيته وعددت محاسنه ، وكذلك إذا نظمت فيه شعرا ... »[1] .

ومن هنا نفهم أن الرثاء هو بكاء الميت ومدحه بعد غيابه وانمحائه من الوجود . ومن ثمة ندرك أن عنوان المراثي في أعمال محمد الحلوي الشعرية هو وشم يؤكد على أهمية قديم الشعر ، وعلى ضرورة استمرار هذه العناوين وفاء للرموز التي عجل الموت برحيلها، وتركت إشعاعا قويا يصعب على الشاعر نسيانه وعدم تذكره ،واستحضاره والوقوف عليه.

وجود مصطلح المراثي تسمية التصقت ببعض دواوين الشاعر ، جعلنا ننظر لمختلف عناوين القصائد الشعرية التي يعود وسمها لمحمد الحلوي من خلال تيمتي الموت والوفاء . سواء التي تدخل ضمن عناوين المتون الشعرية التي حملت تسمية المراثي ، أوالتي لم يدخل البعض منها في إطار هذه التسمية . ومادامت العناوين مبنية وأشياء مصنوعة لأغراض التلقي والتأويل . فإننا يمكن أن ننظر إلى عناوين القصائد بما أنها

---

(1) **ابن منظور،لسان العرب** :، طبعة جديدة محققة ومشكولة شكلا كاملا ومذيلة بفهارس مفصلة ، 1 ، دار المعارف 1119 ، كورنيش النيل – القاهرة . ج، م ، ع ، تحقيق الكتاب من طرف نخبة من العاملين بدار المعارف (عبد الله علي الكبير ، محمد أحمد حسب الله ، هاشم محمد الشاذلي) ، المجلد 3 ، من ذ- س (1471 – 2174) ، ج 24 .

معرفيا تحمل وظائف شعرية ومعاني ورسائل لها أحقية الاستقلال بذاتها من المنظور التالي:

5 – 1 – 2 - عناوين القصائد وتيمة الموت

عندما نعود إلى عنوان (المراثي) الذي جاء بارزا في بعض الدواوين الشعرية للشاعر ، ونعمل على تتبع عناوين القصائد الشعرية ، نجد مجموعة منها مثلت لتيمة الموت والفناء ، وهي كالآتي:

(مأساة شاعر ، دمعة ، يا نازحا ، ومات الأسد ، الزلزال ، ومات عرفات، الفاجعة، علال الراحل ، دمعة على الطريس ، فاجعة الضاد [1]**، رحلة شاعر** [2]**، ومات داوود** [3]**، دمعة على الأمير ، ومات الحكيم، دمعة** [4] **، غدا سأرحل ، علم هوى، وطني قضى**[5]**، أديب يودع**[6]**، وداع**[7] **، وداعا.. أيها الرفيق**[8] **، موت شاعر**[9]**)** .

وقد جاءت معظم هذه العناوين مرفقة بإشارات سواء قبل العنوان أو بعده مباشرة يمكن اعتبارها دوال تحيل على تيمة الموت باعتماد صور متعددة الأوجه .هذا ما نلمسه في عنواني (**رحلة شاعر ، ومات داوود**) فكلاهما يجسدان للتأبين الذي أقيم لكل من الشاعر إدريس الجاي ، والمؤرخ محمد داوود . ومن ثمة فمصطلح التأبين يحمل دلالات ملتصقة بالموت وتدور في حلقته . إذ من خلاله يعمل الشاعر على ذكر الميت ، وتعداد خصاله الحميدة في جمع من الناس وتكريمه . أو بالندب والبكاء من خلال دموع الحزن والألم على الفقيد سواء أثناء احتضاره ، أو بعد وفاته والتي تبدو واضحة للعيان في عنوان (**دمعة**) بينما لا تتضح في عنواني (**وطني قضى ، أديب يودع**) إلا بتلك الدوال التي رافقت العنوانين فالأول أرفقه بدمعة على فقيد الوطنية أحمد مكوار ، بينما الثاني أضاف له إشارة دمعة على فقيد الأدب محمد أبا حنيني .

كما جسد محمد الحلوي رؤيته للموت بطريقة مغايرة عما سبق ، غير أنها تحمل ملامح أكثر إيجابية . فالروح النقية والطاهرة تبقى حية وخالدة في الوجود . إذ يستطيع

---

(1) محمد الحلوي : **الأعمال الشعرية** ، ج2 ، م.س ، ذيل عنوان (فاجعة الضاد) بكلام كتتمة له : « فجع الأدب والعالم العربي بفقد عميد الأدب طه حسين واعترافا بما أسداه للضاد وما بذله من عطاء أقيم له في تطوان مهرجان تأبيني ألقيت فيه هذه القصيدة « ، ص : 338 .

(2) **المصدر نفسه**، « ألقيت في حفل تأبين أقيم للشاعر إدريس الجاي « ، ص : 344 .

(3) **المصدر نفسه** ، « ألقيت في تأبين فقيد تطوان ومؤرخها البار محمد داوود « ، ص : 352 .

(4) **المصدر نفسه** ، « على فقيد العلم والأصالة العلامة عبد الرحمن الدكالي « ، ص : 369 .

(5) محمد الحلوي : **الأعمال الشعرية** ، ج 4 ، م.س ، « دمعة على فقيد الوطنية الحاج أحمد مكوار» ، ص : 357

(6) **المصدر نفسه** : « دمعة على فقيد الأدب الأستاذ الحاج محمد ابا حنيني « ، ص : 363 .

(7) **المصدر نفسه** : « تحية لروح شيخ الجماعة محمد بن عبد الرحمن العراقي « ، ص : 365 .

(8) **المصدر نفسه** : « إلى روح رفيق العمر الوفي محمد الإدريسي « ، ص : 369 .

(9) **المصدر نفسه** : « إلى كل جندي مجهول مات شهيد الشعر « ، ص : 378 .

الشاعر أن يقدم لها التحية في أي وقت أراد اعترافا منه بما تركته هذه الروح من معارف وعلوم . حتى وإن كان الجسد قد أصابه الاندثار، والزوال ، والفناء . فالروح تبقى ثابتة تدعو الشاعر بصفة دائمة إلى الاحتفاء بها وتقديم التحية لها عبر الكلمة الشعرية كلما استدعى المقام ذلك .

ولعل هذه السمات تبدو بارزة في عنواني (**وداع ، وداعا .. أيها الرفيق**) وكأن الشاعر يودع الجسد، بينما الروح تظل حاضرة وهو ما يمكن أن نفهمه من بعض التلميحات التي جاءت مرافقة جنبا إلى جنب مع العنوانين فالأول يوجه فيه التحية لروح شيخ الجماعة محمد بن عبد الرحمان العراقي ، بينما الثاني موجه إلى روح رفيق عمره الذي تميز بوفائه وإخلاصه ألا وهو محمد الإدريسي .

فيما العنوان الأخير (**موت شاعر**) يضاعف من قيمة الموت بالنسبة للشعراء ، لأن موت الشاعر يكتسي طابعا خاصا . فهذا الكائن الروحاني الغير معروف والمغيب والمجهول لدى الناس . فهو على استعداد دائم للموت والاستشهاد دفاعا عن الشعر ورؤيته الشعرية . ومن أجل بقاء الكلمة حية ومشرقة في الوجود ، تضيء عتمة الليل رغبة من الشاعر في الانتصار على أعدائها . فالشاعر في تجربة الموت هذه شبيه بالوطني الذي يستشهد بغية تحرير وطنه واستنشاق هواء الحرية . ولعل هذا ما يمكن أن نفهمه من ذلك التلميح الذي وضعه الشاعر قبل العنوان مشيرا فيه « إلى كل جندي مجهول مات شهيد الشعر».

غير أننا نجد هناك بعض عناوين القصائد التي تحيل على المراثي ، بينما ثم وضعها في أعماله الشعرية ضمن عناوين دواوين أخرى لا علاقة لها بتاتا بالرثاء . مما يطرح أيضا إشكالية المعايير التي تم اعتمادها في تحديد عناوين قصائد ضمن عناوين دواوين معينة ؟

ومن بين هذه العناوين التي لها علاقة حميمية بالرثاء وخصيصتي الموت والفناء ،ولم تحضر قطعا في دواوين المراثي نجد في الجزء الأول من الأعمال الشعرية عناوين قصائد من بينها : (**وداع ، الفاجعة ، عزاء ، وداعا .. زياد ! ، الكارثة !** ،) وفي الجزء الرابع نلمس نبرة الرثاء والموت في عنوان قصيدة (**الزلزال**) ، أما في الجزء الثالث فنجد عناوين قصائد تجسدت في (**شهيد تحناوت ، وداعا يا فاروق ، وداع**) .

وبتدقيق النظر في معظم هذه العناوين ، نجد أنها لا تخرج عن لونين بارزين من ألوان الرثاء هما الندب ، والتأبين . غير أننا يمكن أن نضاعف من تجزيء هذه العناوين على الشكل الآتي :

عناوين عبرت عن الأسى ، والفاجعة ، والمصيبة بنبرة فردية (**مأساة شاعر**) وتارة بنبرة جماعية (**الزلزال ، الفاجعة ، الكارثة**) .

عناوين جسدت للبكاء ، وهو بكاء ملتصقبالأدباء والشعراء والأمراء : (**دمعة ، دمعة على الطريس ، دمعة على الأمير**)

عناوين مثلت للرحيل والموت ، هذا الموت الذي غيب عن الوجود الشعراء والأدباء والأعلام والوطنيين والسياسيين (**علال الراحل ، مات عرفات ، مات الأسد ، رحلة شاعر ،ومات داوود ، ومات الحكيم ، علم هوى ، وطني قضى ، موت شاعر**) .

عناوين جسدت للرحيل ، وحتمية الموت في الزمن المستقبلي (**غدا سأرحل**) .

عناوين كشفت عن لحظة الوداع أثناء الاحتضار (**أديب يودع**) ، أو وداع من هم أقرب إلى قلب الشاعر من أحبته وأصدقائه الذين ربطته بهم الكلمة ، وداعا أخيرا للوجود المادي والحياة الدنيوية (**وداع ، وداعا .. أيها الرفيق ، وداعا .. زياد ! ، وداعا يا فاروق)** .

وهكذا يمكننا القول أن عناوين القصائد شكلت تلوينات فسيفسائية متعددة تتداخل مع بعضها البعض لتوحي في نهاية المطاف بطابع ، وتيمة الموت والفناء .

5 – 1 – 3 - عناوين القصائد وتيمة الوفاء

يتضح من خلال دواوين المراثي أن هناك عناوين قصائد جاءت مخلصة في كلماتها وتعابيرها لتيمة الوفاء . ويمكن تحديد عناوين هذه القصائد في الجزء الأول من أعماله الشعرية في عنوان **«وفاء »** [1] الذي حضر في ثلاث قصائد شعرية فالتكرار يدل على تعلق الشاعر محمد الحلوي وإخلاصه لبعض الأعلام والأدباء والمفكرين الذين ظل حضورهم قويا في ذهن الشاعر، ولهذا السبب غدا ثابثا ووفيا لهم نظرا لما أسدوه من خدمات للفكر والأدب . فاختيار الشاعر لعنوان الوفاء هو إعلان يثبت أنه سيظل وفيا لهم رغم غيابهم عن الحياة والوجود .

(1) محمد الحلوي : **الأعمال الشعرية** ، ج1 ، م.س (إلى روح فقيد الفكر والأدب محمد عزيز الحبابي) ، ص : 247

أما في ما يتعلق بالجزء الثاني فتحضر تيمة الوفاء بقوة من خلال عناوين بعض قصائده « **هذي مشاعلنا** »[1] ، « **علال الخالد** ، **عودة الذكرى** ، **ذكرى علال** ، **صبحي**»[2]، « **وفاء** »[3].

فإذا تأملنا العنوان « **هذي مشاعلنا** « يبدو هذا العنوان صعب التحديد والحصر في تيمة الوفاء ، لكونه يقدم لنا إيحاءات ودلالات من قبيل « **هذي قناديلنا** « - أي القناديل التي تضيء الطريق بالعلم والمعرفة . وتجعلنا نحس أن هناك نبرة مدحية فقط من طرف الشاعر لا تحمل أي دلالات أخرى توحي بأنه فعلا بقي وفيا لهذه المشاعل ومخلصا للضوء الذي كان يصدر منها . غير أن الشاعر سيكشف للمتلقي مدى ارتباط عنوان القصيدة بخصيصة الوفاء عندما سيضع مباشرة تحت العنوان عبارات أكد فيها أن عواطف قصيدته الشعرية يرفعها إلى روح عبد الرحمان الغريسي تعبيرا عن وفائه له وإكبارا لعلمه وتقاه .

كما يظهر مدى وفاء الشاعر لعلم من أعلام ورموز الشعر المغربي في عنوان (علال الخالد) فعلال الفاسي إن غيبه الموت عن الوجود فهو في نظر محمد الحلوي سيبقى خالدا على مر الزمن بسبب ما تركه من أشعار ومعارف وعلومتضمن له البقاء في ذهن المغاربة سواء في الماضي ، أو الحاضر، أو المستقبل نظرا لقيمته التاريخية ، والثقافية ، والرمزية .

وبالعودة إلى عبارة الخالد نجدها تدل على اسم فاعل من الخلود والخلد ومعناها البقاء والديمومة. ومن ثمة نفهم أن الشاعر يعلن إخلاصه التام لعلال الفاسي الذي سيظل كالمنارة التي تنير الزمن باستمرار وبدون توقف ، أوانقطاع .

وفي عنواني (عودة الذكرى ، ذكرى علال) نستشف أن الزمن الذي عاش فيه علال الفاسي – أي زمن الماضي – لم يتوقف بل يعلن هذا الزمن عودته من جديد لينخرط في زمن الحاضر عبر استرجاع وتذكر هذا الاسم الذي أنار الأدب المغربي من خلال الاحتفال به وتكريمه اعترافا بجميله المعرفي والأدبي ، لذلك فزمن الشاعر الشعري ثابت ومستمر على الدوام حتى في زمن المستقبل .

وفي هذا الصدد يمكن القول إن محمد الحلوي عبر عنوفائه الثابتلعلال الفاسي ، من خلال تلك الكلمة الأدبية والشعرية التي وشمها هذا الأخير بوضوح في زمنه . والتي لم

---

(1) محمد الحلوي : **الأعمال الشعرية** ، المصدر السابق ، ج 2 ، م.س ، ذيل العنوان بهذه الكلمات (رزئت المدرسة القرآنية في المغرب بفقد رائد من روادها وعلم فذ من أعلامها المبرزين العلامة الكبير شيخنا سيدي عبد الرحمن الغريسي تغمده الله برحمته فإلى روحه أرفع هذه العواطف وفاء له وإكبارا لعلمه وتقاه .) ، ص : 327

(2) **المصدر نفسه** : ص : 363

(3) **المصدر نفسه** : ص : 372

تتوقف حركيتها في الزمن الذي عاش فيه ، بل استمرت في الحاضر، وهي على استعداد للسفر ، وطرق أبواب المستقبل .

أما القصيدة التي عنونها الشاعر ب (صبحي) فنلاحظ أن تسمية العنوان اقتصرت على العلم مما يدل على الحضور القوي لهذا الاسم في إحساس الشاعر والتصاقه بذهنه . لأنه كان كثير العطاء ومتوهج الفكر فصوته مرتفع الصدى ومستمر في البوح والكشف عن الأسرار . لذلك فمحمد الحلوي ظل وفيا لهذا الاسم ، وقد عبر عن هذا الإخلاص لصبحي في الهامش بقوله : « وفاء للرجل الذي أكبرته ومات في زحمة المأساة فلم يجد في العيون من الدمع إلا القليل »[1] . وتأتي قصيدة (وفاء) بتسميتها المشعة صدى لصدق الشاعر في تعبيره ، حيث أهداها كما يتضح لنا في الجملة التي بثها قبل العنوان « إلى روح فقيد الوطنية المجاهد الطيب بنونة »[2] . ولقد جاءت القصيدة منسجمة مع العنوان بشكل كلي فتخلق الطيب بنونة بقيم الوفاء هي التي جعلت الشاعر يختار الكلمة الشعرية ليبادله نفس التوهج والوفاء من خلال تعداد محاسنه ، ورثائه ، والبكاء عليه :

لولا الوفاء لمن تخلق بالوفا ما كنت أرثي هالكا أو أندب [3] .

وفي الجزء الرابع من أعماله الشعرية نجد بعض القصائد في ديوان المراثي التصقت بتيمة الوفاء من بينها القصائد التي عنونها ب « **أعد ذكره ، وفاء ، وفاء** »[4]. فعنوان القصيدة الأولى يكشف لنا عمق الإخلاص في إعادة تذكر العلم (علال الفاسي) والاحتفال بذكراه في كل لحظة استدعاها الزمن وهو ما وسمه الحلوي قبل العنوان بقوله : « **في ذكرى علال**» [5] . فالتذكر سمة من سمات الوفاء ، وإعادة روح الحياة من جديد للفقيد والمرثي .

فيما تأتي قصيدة « وفاء « الأولى للتأكيد على أهمية الفقيد بالنسبة للشاعر ، ولعل التسمية تعلن القيمة المثلى للمرثي في عمق إحساس محمد الحلوي ومدى تعلق هذا الأخير به.لكونه وجد فيه مجموعة من الخصائص المضيئة من بينها حبه للفكروانفتاحه على أفقه اللامحدود، وإنشاده للعلم وقيمه الوهاجة ، واستهداؤه بالعقل لإضاءة ثقوب الكون المدلهمة والمستعصية ، ودعوته للحب كقيمة إنسانية تمنح إيقاعا إيجابيا للحياة ، وتمسكه بحتمية التغيير من أجل محاربة الفساد [6]. فهذه القيم المشرقة التي تميز بها الفقيد هي التي دفعت شاعرنا المغربي للثبات في إخلاصه موجها وفاءه « **إلى روح فقيد الفكر والأدب عزيز**

---

(1) محمد الحلوي : **الأعمال الشعرية** ، ج1 ، المصدر السابق ، (انظر هامش الصفحة) ، ص : 363
(2) **المصدر نفسه** : ص : 372
(3) **المصدر نفسه** : ص : 374
(4) محمد الحلوي : **الأعمال الشعرية** ، **ج4** ، م.س ، ص : 352 و 376 و377
(5) **المصدر نفسه** : ص : 352
(6) **المصدر نفسه** : ص : 376

الحبابي»[1]. هذه الروح المنتشية بالعلم والمعرفة والأدب تبقى حاضرة في الوجود رغم غياب الظل والجسد وهو ما أكده الشاعر في قصيدته بنبرة حب ووفاء معبرا بقوله :

وما أرانا افتقدنا يوم غيبته عن الأحبة إلا الظل والجسدا ! [2]

بينما قصيدة « وفاء « الثانية خصها « لفقيد العلم الشيخ عبد الكريم الداودي » [3]هذا العلم الذي ملك قلب الشاعر فكان فقدانه بمثابة الفاجعة التي أحدثت ألما عميقا في نفسية محمد الحلوي وجعلته يشعر بالحزن لكون هذا الشخص تميز بخصال حميدة كانت الغاية منها هي إضاءة الطريق لكل من افتقدها أو ضل سبيلها ، حيث وهب حياته من أجل إيصال زهرة العلم للناس وإيضاح كل ما هو مستعص على الفهم ومتسم بالغموض . فتباهت به حلقات العلم ، وعرفت مصادر علمه إقبالا كبيرا ، فاتسم بتواضعه في حضرة العلم والمعرفة ، وبخلقه النبيل ، وقوته في أوقات الشدة ، فإن أخذته الموت وغيبته عن الوجود المادي ، فإنها لم تستطع أن تغيبه من المتخيل الحسي للناس ، بل ظل صداه قائما ومستمرا نظرا لتشبع روحه التربوية بقيم الخلق والدين [4] .

لذلك فالشاعر اختار الوفاء لهذا العلم اعترافا بفضله وجميله العلمي والمعرفي . لأنه استطاع أن ينير الطريق ، ويذلل صعوبات المعارف التي تتسم بخصيصات الدين والأخلاق للمغاربة ، فيما تتضح لنا رمزية الوفاء العميق من طرف الشاعر لعبد الكريم الداودي في البيت الأخير من قصيدته ، حيث يوضح فيه أن غيابه عن الوجود والوطن ما هو إلا غياب عن الرفاق والأصدقاء فقط ، أما مصادره العلمية ستظل حاضرة بوهجها تحيي اسمه بين الناس ، وتفتح لهم باب المعرفة التي لا يستطيع الموت أن يقبضها مهما تقدم الزمن ،مبرزا بنبرة شاعرية متناغمة بالحب وصدق الوفاء :

إن تمض عنا فما فارقت في وطني إلا رفاقا وإن عاشوا سيمضونا !. [5]

5 – 1 – 4 - عناوين القصائد وتيمة المدح

أول شيء نلمسه عندما نتأمل في مجموعة من عناوين القصائد التي اتسمت بالطابع المدحي في الأعمال الشعرية لمحمد الحلوي ، هو أن واضع التصنيف عمل على تصنيفها ضمن متون شعرية تحمل تسميات من قبيل « الوطنيات « أو « القوميات « دون أن نجد أي متن شعري خالص لغرض المدح مما يطرح إشكالية المعايير التي اعتمد عليها المصنف في اختيار عناوين المتون خاصة وأننا نعثر على العديد من عناوين القصائد التي

---

(1) محمد الحلوي : **الأعمال الشعرية** ، **ج4** ، م.س ، ص : 376
(2) **المصدر نفسه** : ص : 376
(3) **المصدر نفسه** : ص : 377
(4) **المصدر نفسه** ، ص : 377
(5) **المصدر نفسه** : ص : 377

جسدت للمدح ،لكن بالمقابل لا نعثر في عناوين المتون على ما يدل على هذه الصفة ، بقدر ما نجد عناوين لا تتجاوب معها مطلقا . لذلك ارتأيت أن أشير إلى مختلف عناوين القصائد التي توحي ببنيتها الدلائلية لتيمة المدح حسب ما تحقق لدي من معرفة وفهم بأبعاد ودلالات هذه العناوين ويمكن تحديدها في ما يلي :

« الغراء » ، « هذا الجلال » ، « عيد الأعياد » ، « قران سعيد » ، « أعراس في الشمال»، « تهنئة » ، « تحية » ، « حللت من الشمال بكل قلب ! » ، «البشارة »[1].

وفي الجزء الأول من أعماله الشعرية نلفي في المتن الشعري المعنون ب « القوميات » قصيدة تأخذ طابعا احتفاليا مدحيا **« أعراس في ظبي «** [2] . نفس الأمر ينطبق على متن الإخوانيات حيث نصادف عنواني قصيدتين مطبوعتين بنغمة المدح وهما « إلى أديب تونس الكبير أبي القاسم كرو » و « شاعر الخضراء » [3].

نسبة إلى الشاعر التونسي أبي القاسم الشابي . فهذه العناوين عتبة عليا للنص إذا دققنا النظر في جوانبها الظاهرية تبدو الإشراقات المدحية واضحة في الألفاظ والتعابير ، ويتأكد ذلك بجلاء عندما ننتقل لباطن النص ونغوص في معانيه وأفكاره يتضح أن النص هو الآخر لا يخرج عن تيمة المدح . وهو ما يمكن أن نفهمه من رأي الناقدة العربية بشرى البستاني التي ترى بأن العنوان « رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية وتحدد مضمونها ، وتجذب القارئ إليها ، وتغريه بقراءتها ، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه «[4] .

وفي الجزء الثاني من الأعمال الشعرية لمحمد الحلوي نعثر على قصيدة صنفت في متن الشوارد وهي « ليت عين الزمان « [5]. وقد أشار الشاعر فوق العنوان مباشرة إلى أن القصيدة « رسالة ود إلى الشاعر علي الصقلي » فهذا التلميح من الشاعر دال أكبر على أن عنوان القصيدة لا يزيغ أو يبتعد عن تيمة المدح .

وفي الجزء الثالث من أعماله الشعرية تم الاحتفاظ بتسمية « أنغام وأصداء » التي وردت في ديوان محمد الحلوي لتشكل المتن الشعري لهذا الجزء ، كما تم الإبقاء على نفس القصائد التي كانت في الطبعة الأولى للديوان الصادرة سنة 1965 .

وعندما نلقي نظرة على عناوين القصائد التي وسمت هذا الجزء نجدها اتسمت بالتنوع في دلالاتها وإيحاءاتها ، هذا التنوع الدلالي حافظ على النغمة الموسيقية المدحية .

---

(1) محمد الحلوي ، **الأعمال الشعرية** ، م.س ، **ج 1** ، ص : 30 و 38 و 48 و 66 و 68 و 70 و 89 و 94 و 95

(2) محمد الحلوي ، **الأعمال الكاملة** ،**ج1** ، م.س ، ص : 175

(3) **المصدر نفسه** : ص : 233 و 239

(4) بشرى البستاني : **قراءات في الشعر العربي الحديث** ، دار الكتاب العربي بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2002 ، ص : 34

(5) محمد الحلوي ، **الأعمال الكاملة** ،**ج 2** م.س ، ، ص : 396

إذ نجد صدى ذلك في عدة عناوين من بينها **« العيد الأنور »** ، **« مفاتن تطوان »** ، **« تهنئة »** ، **«تحية طه حسين »** ، **« إشراقة العيد »** ، **« تحية عيد »** ، **« ملك ونصر»**[1].

ففي قصيدة « العيد الأنور « نلمس الطابع الاحتفالي للعيد وقيمته ورمزيته من خلال التصاق الكلمة بتسمية الأنور، التي تدل على النور الحسن والواضح ، والمشرق .هذه التجليات تعطي للعيد صورة مدحية متكاملة الأفق ، تجعله عيدا فريدا من نوعه ، لا تشبهه باقي الأعياد . بينما نجد الشاعر في « مفاتن تطوان « ينقلنا في هذا العنوان من تجربة مدحية كانت تقتصر على الأشخاص سواء كانوا ملوكا « **ملك ونصر»** ، أو أمراء ، أو شعراء ، أو أدباء « **تحية طه حسين** « إلى تجربة مدحية تلتصق بالأمكنة والمدن ، حيث استهوته وجذبته مدينة تطوان بعنفوانها فأبى أن يعبر عن مكامن الجمال فيها ، وعن مفاتنها التي ضاع القلب والعقل بينها ، وكذلك العطر الذي يفوح منها . مما أدى إلى مدح الشاعر لهذه المدينة معبرا من خلال العنوان عن ولعه وعشقه لها .

وفيما يخص الجزء الرابع من أعماله الشعرية فهو إعادة طبع لديوان « **أوراق الخريف** » للشاعر ، حيث تم تبويب قصائده ضمن عناوين متون تحمل تسميات متنوعة من بينها **الدينيات، الطبيعيات، الوطنيات، القوميات، المختلفات، المراثي، الإخوانيات**[2].

غير أننا نحصل على عناوين قصائد لا تنسجم مع هذا التصنيف الذي وضع في الجزء الرابع من الديوان لكون دلالاتها تشع بالمدح وتستضيء بنوره ومن جملتها نجد **«تحية ، تهنئة ، شاعر السين ، قلب كبير ، رفيق الشعر»**[3].

نلمح في دلالات العبارات المستعملة في هذه العناوين نبرة مدحية قوية ، حيث يوجه الشاعر مدحه لعلم من أعلام الشعر يبقى هذا العلم اسمه مجهولا ، لكن أشار إليه في العنوان ب « شاعر السين « إذ يكن له الثناء على التزامه ، وتفاعله مع حرف السين ، وجعله رويا مركزيا في نظم قصائده الشعرية . فهذه النغمة المدحية ترفع من قيمة الشاعر ومكانته ، وتقدر رمزية حرف السين في رؤيته واشتغاله على القصيدة .

فيما قصيدة « **قلب كبير** « هو مدح موجه «**إلى الأديب محمد العربي الشاوش** »[4]. وهو أديب وشاعر تفتقت موهبته الشعرية من قلب تطوان ، وتميز شعره بطابعه الغنائي ، وفيض قلبه المترنم بحرية وهو ما عبر عنه محمد الحلوي في بعض الأبيات الشعرية :

---

(1) محمد الحلوي ، **الأعمال الكاملة ، ج 3** ، م.س ،، ص : 32 و 41 و 58 و 71 و 106 و 132 و 164 .
(2) محمد الحلوي ، **الأعمال الكاملة ، ج 4** ، م.س ، ص : 5 و 81 و 123 و 193 و 277 و 343 و 383 .
(3) **المصدر نفسه** : ص : 104 و 176 و 185 و 262 و 401 و 409 و 411 .
(4) **المصدر نفسه** : ص : 409

ولا عجب أن يبدع اللحنشاعرتعود أن يشدو بتطوان كالقمري

فكم أنجبت تطوان من شاعر شدا بجنات – كيتان – على دوحها الخضر !

وما كان ما أبدعت شعرا وإنما عصارة ود فاض من قلبك الحر [1] .

ومن ثمة ينتقل بنا محمد الحلوي إلى عنوان قصيدة « **رفيق الشعر** « لينشد من خلالها نبرة مدح «**تحية إلى الشاعر : علي الصقلي**»[2] . فهو صديقه في درب الشعر ، أجاد إبداع المعاني وتذوقها، بل أطرب الأسماع بتلويناته الشعرية البديعية . مما ولد للشاعر إحساسا مليئا بالمتعة يتضح في البيتين الشعريين :

ولا عجب فذوقك للمعاني وكم أبدعتها ذوق رفيع

فيا لك مطربا ! كم أمتعتني مزاهره وأرغنه البديع ! [3].

عبر هذا المدى نخلص إلى ملاحظة مهمة وهو أن التصنيف الذي خضعت له بعض عناوين قصائد محمد الحلوي في أعماله الشعرية ضمن متون لا تتطابق تسمياتها مع ما تحمله عناوين النصوص الشعرية من دلالات وإيحاءات تخرج وتبتعد عن عنونة المتن والتصنيف الذي خضعت له في أعماله الشعرية الكاملةلتبني علاقة وطيدة مع أغراض شعرية كالمدح مثلا حيث بملامسة العديد من العناوين والوقوف على دلالاتها والعمل بجهد ومثابرة على تأويلها اتضح أنها تنسجم كليا مع غرض المدح بينما في الأعمال الشعرية لمحمد الحلوي نجد المصنف وضعها في أغراض لا علاقة لها بغرض المدح .

6 - وسم الغزل

يعتبر الغزل من أهم الفنون وأبرز الموضوعات المرتبطة بالقلب وأقربها إلى طبيعة الإنسان، وقد لقي الغزل عناية كبيرة من الشعراء ، حيث سجلوا فيه عواطفهم وخواطرهم ، وتناولوا المرأة فذكروا محاسنها وصفاتها وسحرها ، وما يفعل فيهم من الشوق والحنين ، ولم يحفل العرب بشيء احتفالهم بالغزل ، وفي **اللسان** نجد : « والغزل حديث الفتيان الفتيات ، واللهو مع النساء ومغازلتهن : محادثتهن ومراودتهن والتغزل : التكلف لذلك ، وفي المثل : هو أغزل من امرئ القيس «[4] .

---

(1) محمد الحلوي ، **الأعمال الكاملة** ،**ج 4** ، م.س ، : ص : 409

(2) **المصدر نفسه** : ص : 411

(3) **المصدر نفسه** : ص : 411

(4) اللسان (**غزل**) ، **لسان العرب** ، ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين محمد بن المكرم الأنصاري (ت 711ه) ، ط الأميرية – بولاق 1300 ه .

أما **قدامة بن جعفر** فيرى أن الغزل « إنما هو التصابي والاستهتار بمودات النساء »[1]. والغزل لغة العاطفة ، صور الشعراء فيه أشواقهم وإحساساتهم نحو المرأة وما يلقون منها من وصال أو هجر ، من وعد وإخلاف ودل وغنج ، صوروا فيه سعادتهم وشقاءهم، آمالهم وآلامهم ، واستطاع الشعراء أن يرضوا نزعاتهم الفنية بتحبير القصائد الرائعة التي تصور حبهم وتسجل وقائع هواهم . ولذلك كان الغزل الفن الكبير الذي اعتنوا به وصرفوا إليه أكثر شعرهم ، فشاع بينهم ودارت عليه قصائدهم ، خصصوا له قصار القصائد وطوالها .

وكان من شغفهم بالغزل أن جعلوه أول موضوع يبتدئون به القصائد الطوال ، سواء أكانوا يذكرون الغزل مباشرة ، أم يذكرون الديار – ديار الحبيبة – لتنقلهم إلى ذكرها والتغزل بها وسرد ذكرياتهم وإياها . وقد لا حظ القدامى هذه الظاهرة فقال **ابن قتيبة** : «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها » [2] .

ومن هذا المنطلق فهو يجعل الغزل سببا في استمالة نفوس الناس وإصغائهم ، وهذا جانب منه ، وهناك جوانب أخرى تتعلق بعاطفة الحب وبالصنعة الفنية ، أي أن الشاعر يشحذ قريحته بذكر الغزل ويستنزل معانيه بأن يعيش في جو عاطفي يهيىء نفسه ويستثير انفعالاته.

أما في مايخص المرأة فهي جوهر وموضوع الغزل ، وقد تناول الشاعر جمالها ، وأول ما لفت نظره جمال وجهها وجمال أعضائها ، ووصف الجمال الجسدي باعتباره الأمر الطاغي على الغزل ، أما وصف المحاسن الخلقية والنفسية وتصوير عواطف المرأة وحكاية الحب بين الرجل والمرأة ، فيأتي كل ذلك بالمرتبة المتأخرة من وصف الأعضاء ، إن الشاعر يقف أولا عند الصورة الخارجية للمرأة ، الصورة التي تحرك فيه عواطف الجنس وعواطف الحب والجمال .

عبر هذا الوسم الذي هيأ لنا نظرة متكاملة حول الغزل والخصائص التي يقوم عليها نطرق أبواب الشاعر من خلال أعماله الشعرية لإظهار جل العناوين التي اتسمت بالخصيصة الغزلية .

---

(1) قدامة بن جعفر ، **نقد الشعر** ، (ت 310 ه) ، نشر كمال مصطفى ، ط مصر 1948 ، وطب ريل ، ص : 65 و 123

(2) ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** ، أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري (ت 276 ه) ، تحقيق أحمد شاكر ، ط دار المعارف مصر 66 – 1967 م ، ص : 74

6 – 1 – عناوين القصائد وتيمة الغزل

عندما نلقي نظرة شاملة في الأعمال الشعرية لمحمد الحلوي نجد أن عناوين القصائد التي جسدت للغزل محدودة جدا في أشعاره ففي الجزء الأول نجد غيابا تاما للعناوين التي تجسد لتيمة الغزل ، بينما في الجزء الثاني الذي تمثل قصائده الشعرية لديوان « شموع « نعثر على عنوان قصيدة واحدة فقط ، هي التي شخصت لتجليات الود ورنين القلب وهي قصيدة « غزلية » [1].

أما الجزء الثالث الذي مثلت قصائده الشعرية ليدوانه « أنغام وأصداء « ففيه نجد أكبر عدد من عناوين القصائد التي عبرت عن الغزل وتجلياته وخصائصه . ويمكن أن نحددها في ما يلي : « **سابحة** « ، « **عذراء** « ، « **مليكة الحلواء** « ، « **عيون** « ، « **يوم أبصرتها** « ، « **بنات يوسف**» ، « **سافرة** » [2].

وفي الجزء الرابع من أعماله الشعرية من بين العناوين التي شخصت للغزل نجد «**الحب الكبير** » ، « **سلوا من غاب عنا...** » ، « **حنين** « ، « **بحر عينيك** »[3].

عبر هذا المدى يمكننا تقسيم هذه العناوين إذا أخدنا بعين الاعتبار عناوين القصائد بمثابة النص الموازي للنص الشعري ، أي بصفتها عناوين مستقلة الذات عن النصوص الشعرية إلى ثلاثة أجزاء أساسية :

6 – 1 – 1 –الغزل والمرأة

ويتجسد ذلك في عنوان قصيدة « **غزلية** «.

6 – 1 – 2 – الذات والمرأة

وتظهر هذه العلاقة التفاعلية بين الذات والمرأة في عناوين القصائد التالية :

« **سابحة** » و « **عذراء** » و « **مليكة الحلواء** » و « **عيون** » و « **يوم أبصرتها** » و « **بنات يوسف** » و « **سافرة** » .

6 – 1 – 3 - الذات والشوق والعاطفة

حيث الذات شعلة تعبرعن شوق تجاه الحبيب بإحساس يميل إلى الألم والحزن بسبب هجرانه والغياب عنه « سلوا من غاب عنا ... » تكشف أن الغياب والهجران حدث من طرف واحد وهو الحبيبة التي اختارت البعد ، بينما الشاعر من خلال نغمة العنوان يتضح

(1) محمد الحلوي ، **الأعمال الكاملة** ، ج2 ،م.س ، ص :417.
(2) محمد الحلوي ، **الأعمال الكاملة** ، ج3 ،م.س ، ص : 19 و37 و 47 و 76 و 79 و 119 و 145.
(3) محمد الحلوي ، **الأعمال الكاملة** ، ج4 ،م.س ، ص :78 و 385 و 389 و 397

أنه ظل ثابت في حبه منشدا للغة وعاطفة الوصال في نظرته لمحبوبته . فيما الشوق يهيمن بقوة من طرف الشاعر ، وهو شوق يجعله يحن لكل اللحظات الجميلة والمؤثرة التي عاشها في أوقات مضت مع محبوبته ، وبقيت صامدة في الذهن ، حاضرة بقوة ، لا سبيل لنسيانها، أو إحداث القطيعة معها وهذا ما يمكن أن نلامسه في عنوان قصيدة « **حنين** » .

بينما في قصيدتي « **الحب الكبير** » و « **بحر عينيك** » يتضح امتزاج كلي للذات بعاطفة الحب الوهاجة التي حركت أوتار القلب ليعبر عن إحساس بحب لا أثر فيه للتوقف والجمود والنضوب . فهو حب يتسم بعظمته ورمزيته وقدسيته لذلك أعطاه الشاعر تسمية «**الحب الكبير** » فالحب عندما يأخذ هذه الصفة لا بد أن يعبر عن تعلق طاهر وعفيف بالمرأة عشقا وولها بها .

أما في القصيدة الثانية « **بحر عينيك** » فتعبر من خلال العنوان عن العيون التي لا حدود لها وكأنها تشكيل فسيفسائي غير قابل للعد والحصر والقياس. مما يجعلها ممتدة في أفق لا نهائي . ويضفي على الأعين صفة الجمال الخارق الرباني . فهي مثل البحر الشاسع التي تظل الرؤية عاجزة عن الإحاطة بمعالمه اللامنتهية واللامحدودة .

7 ـ بنية القصيدة التقليدية

ظلت القصيدة التقليدية في بناء خصائص هندستها الشكلية متمسكة تماما بنفس الطرائق التي وسمت سفر القصيدة في العصر الجاهلي ، حيث يعتبر البيت الشعري دال من بين الدوال الأساسية لإعلان انطلاق النص ، ورسم معالم استهلاله ، بالبيت المجزأ بين شطرين متناظرين ، الصدر و العجز ، فالقصيدة العمودية لها سلطة البيت به تعلن عن نفسها، ووجودها في الشعر العربي الحديث. فهي تتألف من وحدات موسيقية يسمونها الأبيات ، وهي تبلغ عادة أربعين بيتا ، وقد تزيد إلى مائة ، وقد تنقص إلى عشرة ، ويلتزم الشاعر في جميع هذه الأبيات وزنا واحدا يرتبط بنغماته وألحانه في « النموذج الفني « كله، كما يلتزم حرفا واحدا يتحد في نهاية هذه الأبيات يسمى الرَّويَّ ، ولا يكتفي بذلك بل ما يزال يوفر جهودا ويلتزم أصولا ، من الصعب أن نلخص هنا جوانبها ، فإن علما خاصا بل علمين يقومان على دراستها وبحث نظمها ، ونقصد علمي العروض والقافية [1].

إن خصيصة البيت الشعري تقوم على الوزن الواحد الذي يلتزم به الشاعر في شطري البيت اللذين استهل بهما قصيدته ليشمل بعد ذلك سائر الأبيات الشعرية إلى أن يعلن البيت عن توقفه النهائي . كما أنه ملزم و ليس مخيرا باعتماد حرف موحد في نهاية الأبيات الشعرية يسمى بالروي ، مما يجعل الشاعر مقيدا في إبداع قصيدته ، لا يملك أي نفس للحرية في بناء الهندسة.

[1] د . شوقي ضيف **: الفن ومذاهبه في الشعر العربي** ، ط 9 ، منقحة، دار المعارف مصر ، ص 14

الشكلية القصيدته التقليدية ، والسير الحر لإيقاعها الموسيقي ، مما يجعل النص الشعري يبتعد في تعبيره عن الطبيعة والطبع المؤشرين على الوشم الخاص بالذات الشاعرة، والبصمة الحرة له . بقدر ما يغدو في تعبيره تجسيدا للتكلف والصنعة حسب رأي الجاحظ [1]. ومن هذا المنطلق يمكن القول أن بنية القصيدة التقليدية تفرض نفسها مسبقا على الشاعر وتجعله مقيدا في إطار داخلي له قوانينه، وشروطه ، وطرائقه الموضوعة والمتبعة قبليا . إذ لا خيار له في تحرير رؤيته للشكل الفني للقصيد أمام هذا المعطى سوى الخضوع والإتباع ، والنظم على منوال ماهو موجود وكائن من قبل، دون إسقاط أي نظرة فنية جديدة وإبداعية لما ينبغي أن تكون عليه القصيدة عامة ، والبيت، والوزن والروي ، والقافية خاصة.

لقد ارتبطت بنية الشعر القديم بالبيت ارتباطا وثيقا ، إذ لا يمكن أن نفصل بناء البيت عن بناء القصيدة ككل. فهذه الأخيرة بجوهره ، وقوة ثبوته اللازمة لبياض الصفحة ، تعلن عن كينونتها ، وروح حياتها في عالم الشعر. لكن في حالة انتفاء البيت، أو تغييبه ليس للقصيدة سوى لحظات السقوط في بحر من المنفى ،والغربة ، والفناء شيئا فشيئا.

من هنا نفهم القيمة السامية للبيت في تحول تسمية القصيدة من مرتبة سفلى ، إلى مرتبة عليا، ولعل الفارابي قد أدرك أهمية البيت ودوره المركزي.

والقدسي عندما اتجه إلى تعريفه بشكل أدق من منطلق القافية ، والوزن ففيما يتعلق بعنصر القافية يشير معبرا : «وأَشْعَارُالعَرب فِي القَدِيمِ والْحَدِيثِ فَكُلُّهَا – دَوَاتُ قَوَافٍ – إلاالشاذ منها » [2]. وهذا دال أكبر أن البيت الشعري ينتهي بقافية يلتزم بها الشاعر في جلِّ الأبيات إلى أن تبلغ القصيدة نهايتها ، وتصل إلى منتهاها وتمامها . أما الوزن فهو الإيقاع الموسيقي الذي يختاره الشاعر من بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي قصد إعطاء نغمة تامة للبيت تتبعها القصيدة للحفاظ على مبدأ التوازن في بناء الأبيات ، وعلى هذا النحو يمضي الفارابي حيث يعرف البيت كما يلي : « والجزء الصغير من كل قول موزون ما حصر بمقدار أحد الَّلذَيْن يكتنفان فاصلة الإيقاع الكبرى ، فإن هذا المقدار هو جزء ناقص من كل قول موزون . وأمثال هذه الأجزاء هي التي تتشوف النفس فيها أبدا إلى أن تردف بجزء آخر ، ويردف ذلك إما بمساو له وإما بغير مساو، فإن أردف بمساو فالمجموع من المتساويين هو جزء تام في البسائط أول تمام . وإن أردف بغير مساو كانت جملة المجتمع منهما أيضا جزءا ناقصا في المركبات ، فإن أردف بمساو ولجملة المجتمع كان مجموع الجملتين جزءا تاما أول تمام في المركبات ، والجزء التام أول تمام في كلا الصنفين ، هوالذي يمكن أن يفرض بيتا ، ويمكن أن يفرض جزء بيت ، و أما الجزء الناقص فلا

---

(1) د . شوقي ضيف : **المرجع السابق** ، ص : 20

(2) أبي نصر محمد بن طرخان الفارابي ، **كتاب الموسيقى الكبير** ، تحقيق وشرح غطاس بعد الملك خشبة ، مراجعة وتصدير د . محمود أحمد الحفني ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر – القاهرة بدون تاريخ ، ص : 250

يفرض بيتا ، ومقدار البيت غير محدود إلا بالوضع عند أهل كل لسان ، والبيت هو القول الذي قد حصر بوزن تام ، والتكثير من الأبيات ليس له غناه في وجود الوزن وتشكيله ، لكن ، هو تابع للأمر الذي فيه القول ، فإن كان قليلا كانت الأبيات قليلة ، وإن كان كثيرا كانت الأبيات كثيرة، وأول مراتب التمام هو الذي حددناه ، فأما أقصاه فليس محدودا إلا بالوضع فقط ، فإن كل قول موزون جمل في مرتبة ما من مراتب التمام ، فقد يمكن أن يجعل جزء قول ما موزون ، فقد تبين ما المصراع وما البيت » [1].

وإذا كان البيت الشعري يعتمد في سيره على حركية الوزن، فقد تأتي تفعيلة العروضة، وقافيتها مختلفتين عن تفعيلة الضرب وقافيتها في البيت الاستهلالي، فيأخذ بذلك تسمية البيت غير المصرع ، وقد تتشابه العروضة من حيث الوزن ، والقافية ، والروي تماما مع تفعيلة الضرب فيجسد بذلك هذا التشابه بينهما للبيت الاستهلالي المصرع، فهذه السمة الازدواجية للأبيات الاستهلالية التي تظهر تجلياتها في التصريع ، ومرة أخرى في غير التصريع، تعطي لنا صورة واضحة عن قاعدة البناء التي أحكمت قبضتها على البيت الاستهلالي للقصيدة التقليدية منذ العصر الجاهلي الى يومنا هذا. ومحمد الحلوي كشاعر مغربي كتب قصائد شعرية التزمت بتشكلات قديم الشعر، لم يخرج هو الآخر عن قاعدة البيت الاستهلالي ، بل رسخ لها في العديد من قصائده الشعرية ، وهو ما سنعمل على توضيحه من خلال طرق باب الاستهلالات المصرعة في بعض قصائد محمد الحلوي ، وتذوق رنة الإيقاع الموسومة بالتشابه ، والتطابق في شرفتها .

7 – 1 - التصريع

التصريع هو أن نعمل على تقسيم البيت نصفين، وبالتالي نجعل آخر النصف من البيت كآخر البيت أجمع، ونغير العروض للضرب، فإن كان الضرب مفاعيلن جعلت العروض مفاعيلن، وإن كان الضرب فعولن جعلت العروض فعولن. ومن ثمة فالعروض في المصرع تصبح على رنة الضرب، فلا يبقى معنى لقوله : كل بيت مصرع فعروضه على رنة ضربه أو ما يجوز في ضربه [2]. أما التصريع عند الخطيب القزويني فيتمثل في «جعل العروض مقفاة تقفية الضرب ... حتى إن أكثر الشعر صرع البيت الأول منه ولذلك متى خالفت العروض الضرب في الوزن جاز أن تجعل موازنة له إذا كان البيت مصرعا»[3] .

---

(1) نفسه ، ص : 1086 - 1089

(2) الخطيب التبريزي ، **الوافي في العروض والقوافي** ، القسم الأول ، علم العروض تحقيق فخر الدين قباوة ، عمر يحيى ، ط1، 1970 ، ط2 1975 ، دار الفكر – دمشق ، ص 31 و32

(3) الخطيب القزويني : **الإيضاح في علوم البلاغة ، المعاني والبيان والبديع** ،وضع حواشيه ، إبراهيم شمس الدين ، ط1 ، 2003 م – 1424 هـ ، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان ، ص 298 و 299

فاختلاف الوزن بين تفعيلتي العروض والضرب، واعتماد تفعيلتين من وزنين مختلفين في آخر جزء من الصدر، وآخر جزء من العجز لا يخرج البيت من التصريع في نظر القزويني، مادامت القافية في مطلع عروض البيت الأول هي نفسها في الضرب. بينما ابن رشيق في كتابه **« العمدة في محاسن الشعر وآدابه»** يشير الى التصريع معبرا هو «ماكانت عروض البيت فيه تابعة لضربه : تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته ... وإشتقاق التصريع من مصراعي الباب، ولذلك قيل لنصف البيت مصراع كأنه باب القصيدة ومدخلها، وقيل : بل هو الصرعين، وهما طرفا النهار،

قال أبو إسحاق الزجاج : الأول من طلوع الشمس إلى استواء النهار، والآخر من ميل الشمس عن كبد السماء إلى وقت غروبها. قال شيخنا أبو عبدالله : وهما العصران. وقال قوم : الصرع المثل، وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور. ولذلك وقع في أول الشعر» [1] . أما التقفية في نظره فهي أن يتساوي الجزءان من غير نقص ولا زيادة، فلا يتبع العروض الضرب في شيء إلا في السجع خاصة[2]. وعموما فالتصريع حسب رأي العديد من النقاد هو أن تأتي قافية العروضة ورويها من قافية الضرب ورويه. ولعل هذه الخاصية العروضية كقاعدة أساسية تبلورت بقوة، ووضوح تام في الأبيات الإستهلالية لقصائد محمد الحلوي، وهذا ما يمكن أن نبينه على مستوى البيت الاستهلالي لنصوصه الشعرية.

7 – 1 – 1 - استهلالات مصرعة ومقفاة

سار محمد الحلوي على نهج ، ونسق الشعراء القدماء في استهلال قصائده الشعرية بالبيت المصرع، حيث لم تخلو نصوصه الشعرية من هذا الوشم الاستهلالي كدال إيقاعي يعلن من الوهلة الأولى النغمة الموسيقية التي سينساب عليها النص الشعري بأكمله، فالشاعر في زمنه لم يكن قد تحقق له الوعي المعرفي الذي يمكنه من إدراك الوظيفة البنائية للبيت الاستهلالي .

لأنه لم ينفتح على الأدب الغربي ، وثقافته الشعرية ، والنقدية التي أعطت دورا بنائيا قويا للبيت الذي يستهل به الشاعر قصيدته. غير أن الشاعر المغربي ، فهم سواء عن وعي، أو بدون وعي . أن الإيقاع الموسيقي يعلن عن نفسه برنة البيت الأول الذي سيبدأ به المبدع قصيدته ، كما أن الروي والقافية لهما وسم الظهور، والإعلان عن نفسيهما كدالين إيقاعيين انطلاقا من الصورة التي يعكسها البيت الاستهلالي كدال إيقاعي أكبر يتحكم في سير، وتوالي ، واستمرار الدوال الإيقاعية للأبيات التي تليه . لذلك تماهى محمد الحلوي مع

---

[1] ابن رشيق القيرواني ، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ، 1|173، حققه وفصله ، وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد، ط4 دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة ، بيروت – لبنان 1972 م ، ص : 102

[2] **المصدر نفسه** : ص : 102

النسق الذي اتبعه الشعراء القدماء في افتتاح قصائدهم الشعرية بالبيت المصرع ، وهذا ما نستطيع أن نلحظه ، ونقتفي أثره في الأبيات التي استهل بها الشاعر نصوصه الشعرية. ففي قصيدته « متى يكتب العرب ملحمة » نلمح التصريع في البيت الأول الذي أعلن بإضاءته افتتاح القصيدة ، حيث جاءت عروض البيت فيه تابعة لضربه تماما . فكلاهما اعتمد على تفعيلة المتقارب الناقصة ، وهذا ما يتمظهر في قوله :

تُنَادِي بَنِي العُرْبِ أوْطَانُهَا وَتَنْزِفُ بالدَّمْعِ أجْفَانُهَا[1]

0ا0ا1ا	0ا1ا1ا	0ا0ا1ا	0ا0ا1ا	0ا1ا	0ا0ا1ا	0ا0ا1ا	0ا
فعولن	فعو لن	فعولن	فعول	فعو	فعولن	فعولن	فعو

فالعروض (فَعُو) قائمة على النقصان ، أي بحذف السبب الخفيف (لُنْ) ، فيما الضرب مثلها (فَعُو) ، مع التزام الشاعر بروي مشترك بينهما تمثل في النون المضمومة، وقافية متداركة مطلقة وحدت الجزء الأخير من الصدر بالجزء الأخير من العجز مما أدى إلى حدوث ظاهرة التصريع. كما نجد التقفية جلية في قصيدة « **موعد مع الصحراء** « في البيت الأول الذي بدأ به الشاعر نصه معبرا :

يَا رِمَالِي العِطَاشَ فِي الصَّحْرَاءِ أنْتِ ظَمْأى لِلْمَاءِ أمْ لِلدِّمَاءِ ؟ [2]

0ا0ا1ا1ا	0ا1ا1ا0ا	0ا0ا1ا0ا	1ا0ا1ا0ا	1ا0ا1ا0ا	1ا0ا1ا0ا	1ا0ا1ا0ا	1ا0ا
فاعلاتن	متفع لن	فالاتن العروضة	فاعلاتن	مستفع لن	فاعلاتن الضرب		

يتضح من خلال هذا البيت الذي استهل به الشاعر قصيدته النبرة الإيقاعية المستمدة من بحر الخفيف، فالعروض والضرب يتوافقان في الروي (ء) الهمزة الموصولة بالياء، والقافية المتواترة، أما من حيث التفعيلة، فالعروضة جاءت مشعثة بحذف أحد متحركي وتدها المجموع فصارت (فَالاتُنْ) التي تنقل إلى (مَفْعُولُنْ) ، وهذا ما نلمحه في بيت الحلوي المقفى ، فيما الضرب أتت صحيحة (فَاعِلاتُنْ) إذ يستمر توالي تفعيلة الخفيف في أبيات القصيدة بين عروض موزعة بين (فَاعِلاتُنْ) و (فِعِلاتُنْ) بإسقاط الثاني الساكن ، أي الخبن ، وضرب أشعث ، فالبيت الأول إذن دال إيقاعي له وسم الخفيف وعبر تموجاته تخط القصيدة البنية الإيقاعية التي رسمت صورتها الاستهلالية بالنداء (يَا رِمَالِي) وأنهتها بالاستفهام الواضح الملامح في نهاية الشطر الثاني .

---

(1) محمد الحلوي ، **المصدر السابق** ، ج 2 ، ص : 95

(2) **المصدر نفسه** ، ص 249.

فيما تشع التقفية باعتماد نفس الوزن كذلك مع ورود العروض صحيحة (فَاعِلَاتُنْ) والضرب مثلها، ومثال ذلك في قصيدته « نَجْوَى"

شَعَّ فِي الأُفْقِ سَابحاً فِي جَلَالٍ يَسْكُبُ النُّورَ فِي ظَلَامِ اللَّيَـــالِي[1]

0 ا0 ا ا0 ا0 ا ا0 ا0 ا ا0 ا0 ا ا0 ا0 ا

فاعلاتن | فاعلا تن | متفع لن | فاعلا تن | متفع لن | فاعلاتن

فقافية العروضة من قافية الضرب ، إضافة إلى تواجد روي موحد بينهما حرف اللام، حيث يستمر توارد وتكرار نفس التفعيلة الصحيحة على مستوى العروض والضرب في الأبيات التي تأتي مباشرة بعد البيت الاستهلالي . وبهذا تكون التقفية قد فرضت إيقاعا موسيقيا ينبني على التوازن الذي أحدثته تفعيلة العروض والضرب (فَاعِلَاتُنْ) في البيت الافتتاحي على سائر الأبيات التي تلتها إذ نرى النسق الوزني والإيقاعي لتفعيلتي العروضة والضرب لم ينسق ، أو يبتعد عن تفعيلة (فَاعِلَاتُنْ) التي حافظت على توازن أعمدة وأضلاع الجزء الأخير في الشطرين معا.

فالشاعر باتباعه تقنية التقفية ، لم يقتصر بيته الاستهلالي على الخفيف ، بل اعتمد التقفية هذه المرة في بحر الكامل من خلال قصيدته " الأسِيرَتَان "

طَالَتْ بِبَابِ أُسِيرَتِي وَقْفَاتِي وَتَصَاعَدَتْ مِنْ آهِهَا آهَاتِي [2].

0 ا0 ا0 ا ا0 ا ا0 ا0 ا0 ا ا0 ا0 ا0 ا ا0 ا0 ا0 ا

متفاعلن الاضمار | متفاعلن القطع | متفاعلن الاضمار | متفاعلْ القطع والاضمار

ونلمس رنين التقفية في افتتاحية هذا البيت من خلال العروضة المقطوعة (مُتَفَاعِلْ) التي تنقل إلى فَعِلَاتُنْ ، والضرب المضمر والمقطوع (مُتَفَاعِلْ) التي تنقل إلى مَفْعُولُنْ . فالتقفية تظل قائمة في بحر الكامل ، رغم اختلاف التفعيلتين على مستوى العلل التي دخلت واحدة منهما .

والأمر نفسه نلاحظه في البيت الاستهلالي لقصيدة " تحية المسجد « في قول الشاعر :

---

(1) محمد الحلوي، **المصدر السابق** ، ج 2 ، ص :66

(2) **المصدر نفسه**، ص:**73**

قُمْ بِاسْـــمِ رَبِّكَ بَانِياً وَمُشَيَّـــــداً وَارْفَـــعْ عَلَى تَقْوَاهُ هَذَا المَسْجِدَا [1].

0 1 1 0 1 0 1 0 1 1 0 1 0 1 0 1 1 1 0 1 1 0 1 1 1 0 1 0 1 0 1 1 0 1 0 1 0 1 1 0

مثفـاعلن الاضمار متفاعلن متفاعلن صحيحة متفاعلن الاضمار متفاعلن الاضمار متفاعلن الاضمار

اعتمد التقفية في هذا البيت على بحر الكامل ، فالعروض صحيحة (مُتَفَاعِلُنْ) ، بينما الضرب مضمر (مُتْفَاعِلُنْ) فالرنة الإيقاعية للتقفية في هذا البيت الشعري التحمت موسيقيا بالنغمة الموسيقية التي يحدثها ترديد صوت الشاعر لفعل الأمر في بداية الشطر الأول (ُمْ)، وبداية الشطر الثاني (وَارْفَعْ) ، وهذا ماجعل تفعيلة الكامل تنطلق بالإضمار وتنتهي به ، حيث يسيطر هذا الأخير على الشطر الثاني بأكمله ، فيما يحضر مرة واحدة في الشطر الأول مما يوحي أن هذه التفعيلة بالذات تتفاعل إيقاعيا وموسيقيا مع أسلوب الأمر الذي وجه هذا البيت الافتتاحي نحو بناء علاقة تفاعلية . فالتقفية تؤشر على اللون الموسيقي الذي تم اختياره ، ونهجه المتسم بالطابع التقليدي سواء من حيث تردد النبرة الإيقاعية للتقفية ، أو من حيث نبرة الأمر التي تنسجم وتتماهى مع موسيقية البيت الاستهلالي الموسوم بإشراقة وتوهج التقفية .

إذ يتضح لي أن وزن الكامل كدال إيقاعي على البيت الاستهلالي المقفى، هو نفسه الذي يعزف لحن وإيقاع الأبيات الأخرى التي تأتي مباشرة بعد البيت الأول.

إذن هو إيقاع تقليدي يبني البيت المقفى من خصيصة الرؤية التقليدية للوزن الذي يفرض سمفونيته بنظام التوازي بين الشطرين ، وتبات تفعيلة الكامل في القصيدة برمتها ، الشيء الذي يدفعني للقول ، أن التقفية ، هي الدال الإيقاعي ، التي تبوح منذ الوهلة الأولى، بالتشكيل الإيقاعي ، الذي التصقت به القصيدة في سفرها ، والنبرة التي اتخذتها لغتها للتعبير عن المضمون بنفس ينسجم مع إيقاع ذات الشاعر.

إن سفر البيت الاستهلالي الذي يزاوج بين التصريع والتقفية لا يتوقف عند هذا الحد ، بل يكمل رحلته في قصيدة مفعمة برونق روحانية الطابع الديني في نص « **رمضان**» يعبر الشاعر في بيته الافتتاحي :

---

(1) محمد الحلوي . **المصدر السابق** . ج 2. ص :61

لَاحَتْ رُؤَاكَ تُشِعُّ بِالْأَنْـــــوَارِ يَازَائِرَاً مِنْ أَطْـــهَرِ الزُّوَّارِ[1]

0ا0ا0اا0ا0ا0اا0ا0ا ا0ا0ا0اا0اا0ا0ا

متَفاعلن / متفاعلن / مثفاعلْ / مثفاعلن / مثفاعلْ

تقوم التقفية في هذا البيت على وزن الكامل ، فالعروض مقطوعة – مضمرة (مثفاعلْ) التي تنقل إلى مَفْعُولُنْ ، والضرب مثلها (مَفْعُولُنْ) غير أن إيقاع التفعيلتين يمضيان بنبرة موسيقية تقليدية لها وشم الموروث الديني ، وطقوسه الإسلامية فتفعيلة العروض تُشِعُّ بالأنوار الرمضانية ، الإيجابية ، والمتعددة ، بينما تفعيلة الضرب تحتفي بقدسيته ، وتعتبره من أطهر الزوار ، وهذا دليل على أن البيت الاستهلالي المقفى لا يزيغ عن تقليدية الإيقاع والمعنى في الآن ذاته ، بل ينسجم مع توليفة المعنى في بناء الدلالة الإيقاعية الموسيقية التي تمجد الإيقاع التقليدي الخليلي وتطلق العنان لوزن الكامل أن يهيمن على هذه القصيدة برمتها ، وأن يزحف بتفعيلته فقط في جميع الأبيات الشعرية . بانيا لها على نظام التوافق ، والانسجام ، والتوازن بين عدد التفعيلات المتداولة في الشطر الأول ، وعدد التفعيلات الواردة بالتساوي في الشطر الثاني من كل بيت شعري ، وهو الأمر نفسه الذي يسري على بناء دلالة المعنى بين شطري البيت الأول والثاني في انسياب له سمة التكامل والترابط ، حيث معنى الشطر الأول لا ينفصل عن معنى الشطر الثاني ، بقدر ما كل واحد منهما مكمل للآخر ، ولتوهج استمرارية المعنى الدلالي للقصيدة بصفة عامة . ولعل البيت الاستهلالي المقفى دال مركزي وجوهري على هذه الخاصية القائمة على التوازن التام بين الوحدة الإيقاعية والدلالية للشطر الأول ، بنظيرتها في الشطر الثاني فحينما يعلن البيت الشعري عن نهايته ، يتوقف الإيقاع ، كما تتوقف اللغة الدلالية معا للحظات وجيزة ، ثم بعد ذلك ينتهي الصمت ليعلن البيت الموالي عن استمرار نفس الوحدة الموسيقية التي بدأ بها الشاعر البيت الأول من قصيدته ، فيما إنتاج الدلالة اللغوية تتسم بالتعدد والتنوع في بناء النسق الدلالي للنص دون أن تخرج ، أو تبتعد عن الأبعاد الدلالية التي يحملها (رَمَضَانْ) كوسم يغذي إيقاع الذوات ، بما فيها ذات القارئ بالصفاء الروحي، والنقاء ، والطهر . وبهذا تتخلص القصيدة من كل الإيقاعات السلبية التي تحمل أقنعة الشر، والذم ، وعدم الاستقرار على حال . لتترك الإيقاع يمضي في خط إيجابي له غاية وهدف واضحين يتمثلان في إنشاد إشراقة رمضان ، وإطلالته القدسية المشبعة بنغمات الطقوس الروحانية - الربانية . ولعل في ذلك دلالة بارزة تلح على القارئ أن يفكر في إيقاعه الذاتي، ويتأمل فيه ، ويقطع الصلة مع كل فعل إيقاعي مشين ، ومدنس ، ومطبوع بالأوساخ ، والأدران ، والسلب . وينفتح على إيقاع له شعلة الطهارة، والنور، والتقية ، والإيجاب.

---

[1] محمد الحلوي ، **المصدر السابق** ، ص : 57

ولعل هذا الإيقاع الموسيقي والدلالي ، كانا سيظلان مبهمان ، وغامضان لولا وجود البيتين الاستهلاليين المصرع والمقفى اللذين عبرا عن تناغم مطلق مع تمثلات الإيقاع التقليدي ، والموروث اللغوي الذي يستمد عنفوانه من روح القيم الدينية – الإسلامية.

وعلى هذا النسق يمضي الشاعر في رسم معالم البيت الاستهلالي ، وفانوسه المضيء بنور التصريع وهذا ما نلحظه في قصيدة « بدر « من خلال قوله :

بَدْرٌ وَمَـــــا أدْرَاكَ مَـــا بَدْرُ يَـــــوْمٌ لَهُ مِنْ بَـــعْدِهِ ذِكْرُ[1].

0 ا0 ا0 ا1 0 ا0 ا0 ا1 0 ا0 ا0 ا1 0 ا0 ا0 ا1

مثفاعلن الاضمار مثفاعلن الاضمار مُثْفَا فعْلُنْ مثفاعلن الاضمار مثفاعلن الاضمار مُثْفَا فعْلُنْ

يعتمد التصريع في هذا البيت الاستهلالي على وزن بحر الكامل ، فالعروضة حذاء – مضمرة (مُثْفَا) التي تنقل إلى فَعْلُنْ ، والضرب مثلها أحذ – مضمر (مُثْفَا) التي تنقل إلى فَعْلُنْ ، فيما نلاحظ الانسجام الحاصل في التصريع على المستوى اللغوي والدلالي بين العبارة التي وردت في العروض (بَدْرُ) ، واللفظة التي تجلت في الضرب (ذِكْرُ) ، فموقعة بدر لم ينقطع إيقاعها ، ولم ينمحي من الوجود ، بل مازال إيقاعها مستمرا ، له تاريخه الموسيقي الذي يجعله حاضرا ، يذكر في ديمومة دون توقف أو انحباس . فالتصريع إلى جانب الوظيفة الإيقاعية ، أدى وظيفة إخبارية بالنسبة للملتقي ، حيث يهدف الشاعر من ورائها إلى استرجاع لحظة تاريخية مهمة للذاكرة الإنسانية - المغربية (ذِكْرُ) بنبرة تأكيدية، تظهر بوضوح في تكرار عبارة (بَدْرُ) في بداية الشطر الأول ، وعروضه من أجل إقناع القارئ ، بعدم تناسي تاريخه ، وماضيه ، وإيقاع ذاكرته ، الممتلئ بفسحة الحياة، ونبض الاستمرارية.

وفي ظل هذا الصدى العميق ، والحقيقي ، والمؤثر للبيت الاستهلالي المصرع على المتلقي يذهب محمد بنيس إلى التأكيد أن « التصريع» بهذا المعنى، عنصر من عناصر بناء وتصعيد شاعرية النص وتفجيرها ، إنه قطرة الماء الأولى ، نطفته التي بها ينشأ . ومن هنا يكون تسربه إلى الاستهلال والانعطاف مؤديا لأكثر من وظيفة، وباستحواذه على الاستهلال يستحوذ الاستهلال بدوره على القصيدة وينشر سلطته عليها فيما هو ينشرها على سامعها – قارئها وبهذا أيضا يكون دالا من بين دوال الإيقاع[2]. عبر هذا المدى الحر للنسق الإيقاعي للبيت الاستهلالي المصرع .

---

(1) محمد الحلوي . **المصدر السابق**. ج 2 ، ص :42

(2) محمد بنيس **: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها** ، ج 1 ، التقليدية ، ط 2 ، 2001، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء ، ص : 133

يمكنني البوح بأنه يستعيد الطرائق التي قامت عليها بحور الخليل في معظم قصائد الشعر العربي القديم ، مما يدفعني للقول أن التصريع هو استرجاع لدال إيقاعي يمتح من التقليد ، ويعيد الشاعر تكراره في الحاضر حتى لا يختفي ولا يندثر ، ولا يصيبه النسيان، والأمر نفسه ينطبق على الدال اللغوي كذلك ، الذي يتشبث بالذاكرة التقليدية – القديمة، ويسترجع الماضي ، ويضع جدارا منيعا أمام كل مايمكن أن يؤدي إلى حجب رؤيته ، وإخفائها .

7 – 1 – 2 - استهلالات غير مصرعة

وظف محمد الحلوي إلى جانب الاستهلالات التصريعية ، استهلالات غير مصرعة في قصائده الشعرية سيرا على عادة الشعراء القدماء الذين تفننوا في طرائق إبداعهم للبيت الاستهلالي الذي يسافر بالقصيدة دون استحضار لظاهرة التصريع ويمكن أن نوضح ذلك في بيت استهلالي للشاعر يقول فيه :

وَلَّى الشِّتَاءُ وَفِي جَوْفِ الثَّرَى نُطفٌ جَنِينُـــــهَا بالرَّبيعِ اليَوْمَ يَـكْتَمِلُ[1]

0 ا ا 0 ا 0 ا ا 0 ا 0 ا 0 ا ا ا 0 ا ا 0 ا ا 0 ا 0 ا 0 ا ا ا 0 ا ا 0 ا 0 ا 0 ا ا 0

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلنمـتَفْعلن فعلن مستفعلن فعلن

فالبيت الذي استهل به الشاعر قصيدته من بحر البسيط ، إذ نلاحظ أن وزن العروض من وزن الضرب (فَعِلُنْ) ، إضافة إلى القافية كذلك ، غير أن الروي يختلف بينهما مطلقا ، فالعروض اعتمدت على حرف الفاء ، بينما الضرب على اللام هذا الاختلاف جعل هذا البيت الاستهلالي يبتعد عن التصريع ، حيث يغيب التأثير الإيقاعي القوي ، وتبدو رنته في أذن القارىء مختلفة بين اللفظة المشكلة لإيقاع العروضة ، والعبارة المشكلة للضرب ، وهذا راجع بدلالة أكبر للاختلاف في الصامت الأخير بين كل منهما .

مما يجعل هذا البيت الشعري الاستهلالي يبتعد كل البعد عن موسيقية التصريع ، لينخرط في نغمة إيقاعية غير مصرعة ، وفي قصيدة أخرى بعنوان « أطفال لا تنام» يستهلها الشاعر ببيت غير مصرع قائلا :

أَمَّاهُ ! أضَاقَ بيَ المُخَيَّمُ مُذْرَأتْ عَيْنَايَ أتْرَابي عَرَايَا فِي الْخِيَامِ[2].

0 ا 0 ا ا 0 ا 0 ا ا ا 0 ا ا 0 ا 0 ا 0 0 ا ا 0 ا 0 ا 0 0 ا ا 0 ا 0 ا 0

مثفاعلن متفاعلن متفاعلن مثفاعلن مثفاعلن مثفاعلاتن

(1) محمد الحلوي : **الأعمال الشعرية** ، ج 4 منشورات وزارة الثقافة ، 2006 ، ص :88

(2) محمد الحلوي **. المصدر السابق** ، ج4 ، ص : 225

نظم الشاعر هذا البيت الاستهلالي غير المصرع على وزن الكامل ، فاختلفت العروضة مع الضرب كليا ، من حيث التفعيلة ، والقافية ، والروي . فالعروضة اعتمدت على تفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ) ، وقافية متداركة مقيدة ، وروي جسدته التاء الساكنة ، أما الضرب فتجسدت تفعيلته في (مُتْفَاعِلَاتُنْ) بزيادة سبب خفيف في آخر التفعيلة مع إضمارها ، وقافية متواترة مطلقة ، وروي وشمه الصامت الميم.

هذا التباين بين كل من العروضة والضرب ، جعل البيت الاستهلالي ينحت إيقاعا يبتعد عن النغمة التي تحقق الائتلاف بين التفعيلتين ، لأن الشاعر أدرك أن البيت مفعم بالسلب أكثر من الإيجاب ، مفعم بالألم والمعاناة وقساوة المشهد ، والعراء الذي يكسو الأطفال في مخيمات الظلم، والعدوان ، والاحتلال ، والتهجير . فالإيقاع الموسيقي للعروضة والضرب مفعمان بنبرة الحزن ، لكن دون انسجام، أو ائتلاف بينهما . ويمكن أن نفسر ذلك بأن رؤية الشاعر الضبابية والمطبوعة بمرارة الألم من فظاعة مشهد أطفال في سن واحدة وهم عرايا في الخيام ، جعل إحساسه يمتلىء بالضيق من هذا المخيم وصورته الموحشة ، مما ضاعف من شعور إيقاع الذات بالاختناق ، والنفور ، والرغبة في الابتعاد ، والفرار من خيام لا تنسجم بتاتا مع تطلعات الإحساس الموسيقي لذات الحلوي ، وكأن الشاعر مثل الواثب الذي بمجرد لمحه للمشهد الكارثي والمؤثر ، أراد في ومضة أن يتخطى، ويتجاوز، ويقفز على حاجز المخيم لأنه لا يتلاءم مع نغمة إحساسه وموسيقية إيقاعه (ضَاقَ بِيَ المُخَيَّمُ) ،الشيء الذي جعل الشاعر يغير قافية الجزء الأخير من الصدر والتي كان يبدو من خلالها وكأن البيت ينحو نحو التصريع ، لكن سرعان ما غيَّر القافية في الجزء الأخير من العجز ، ليصبح البيت الشعري الاستهلالي غير مصرع ، يقوم على التجميع ، ويبتعد عن التصريع . والتجميع عند الإربلي « أن يكون البيت مهيأ للتصريع ، ومعناه أن يجيء عروضه بلفظ يصلح أن يكون قافية مصرعا ، ثم يأتي الضرب بقافية على خلاف لفظ العروض » [1]

إن اعتماد محمد الحلوي على أبيات شعرية استهلالية غير مصرعة لم يأت صدفة ، لأنه أدرك أن الدلالتين الإيقاعية و اللغوية للجزء الأخير من الشطر الأول ، لا تنسجم ، ولا تتوافق مع الدلالتين الإيقاعية واللغوية للجزء الأخير من الشطر الثاني . هذا ما جعله يخالف بينهما سواء على مستوى الروي ، أو القافية ، أو الإيحاء .

(1) أبي الحسن علي بن عثمان الإربلي ، **كتاب القوافي** ، (602-670هـ) ـ تحقيق ودراسة ، عبد المحسن فراج القحطاني ، ط1 (شوال 1417 هـ - فبراير 1997م) ، الشركة العربية للنشر والتوزيع ، ص : 60

7 – 2 - التضمين

يحضر التضمين في بعض قصائد الحلوي التي وردت في أعماله الكاملة وقد اختلف النقاد في طرائق فهم هذا المصطلح وتداوله فالجوهري يرى أن التضمين هو أن تكون القافية ناقصة المعنى ويكون تمام المعنى في البيت الثاني[1]. فيما تناول الإربلي «التضمين تناولا باعتباره مفهومين لا مفهوما واحدا ، فهو أولا (من عيوب الشعر) على حذر، فقد قسمه تقسيما.»

وظيفيا للنحو فقال : وهو – أي التضمين – دون الإيطاء في القبح، وهو معنوي، ومعناه أن يأتي بيت لا يقوم معناه إلا في بيت آخر، فهذا هو التضمين . ومنه نوع تتعلق فيه قافية البيت الأول بالبيت الثاني ، فلا تتم إلا به ، ولا يصح معناه إلا فيه ، وكلما كانت حاجة البيت الأول إلى الثاني أمس كان أقبح .... أما المفهوم الثاني للتضمين فلم يكن موجودا في القرون الأولى- حتى القرن الخامس الهجري- وهو نوع أهمله أكثر المتحدثين عن القافية، لأنه لايتصل بها اتصالا وثيقا ، بيد أن الإربلي حين أورد مصطلح التضمين عالجه من عيوب الشعر وليس من عيوب القافية كما وقع غيره ، ولعل الأخفش أول من تنبه إلى مصطلح التضمين إذ جعله عيبا في الشعر، وتوسع الإربلي في مصطلح التضمين ، إذ جعله مفهومين ، المفهوم الأول : الذي ناقشه العروضيون ، والمفهوم الثاني : وهو أن يُضَمِّنَ الشاعر في شعره بيتا لغيره ، وقال الإربلي : (نحو ما وقع لي في قصيدة ضَمَّنْتُ فيها بيت النابغة ، والأبيات من قصيدة طويلة فيها حِكَمٌ ، وَأَدَبٌ ، وَمَدْح الرسول صلى الله عليه وسلم...) [2].

7 – 2 – 1 - التضمين في شعر محمد الحلوي

إذا أخذنا بالمفهوم الثاني للتضمين ، كما تصوره الإربلي ، سنجد أن محمد الحلوي اقتبس بعض الأبيات الشعرية لشعراء آخرين تأثر بهم ، وبقوة أبياتهم الشعرية التي اخترقت إحساس الشاعر ، وذوقه الشعري ، فضمنها وأقحمها في قصائده الشعرية بمحاذاة أبيات أخرى تعبر عن إبداعه الخاص . ونلمح هذا التضمين في قصيدة « **المعري**»[3]. للحلوي من خلال التناوب بين البيت المضمن للمعري ، وبيت الشاعر إلى أن تصل القصيدة إلى نهايتها.

ويحضر التضمين كذلك ، في المقطع الأول من قصيدته الشعرية – التقليدية «**الجسرْ**» منشداً في أبياتها :

(عُيُونُ المَهَا بَيْنَ الرَّصَافَةِ وَ الجِسْرْ بَعَثْنَ الهَوَى مِنْ حَيْثُ أدْري وَلاَ أدْري !)

---

[1] الجوهري ، **كتاب القوافي** ، حققه وعلق عليه سليمان أحمد أبوستة ، مجلة الدراسات اللغوية ، فصلية محكمة تعني بدراسة النحو والصرف واللغويات والعروض المجلد 8 ، العدد 3 ،(شتنبر 2006 م) ، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية – الرياض – ص : 138

[2] أبي الحسن علي بن عثمان الإربلي، **كتاب القوافي** ، المرجع السابق ، ص : 54و55

[3] محمد الحلوي ، **المصدر السابق** ،ج 2 ، ص : 381(انظر الصفحات 381-384)

رَعَى الله أزْمَـــــــاناً بِبَغْدَادَ أ يْنَعَتْ رَبِيعيَّـــــةَ الأنْسَـامِ طِيبَةَ النَّـــــــشْرِ !

قَطفنا بها أحْـــــــلى الأمَاني شهيةً وَريـــــــحُ الأمَانِي حَسْبَمَا نَشْتَهي تَجْرِي

أصَائِلُهَا في الجـــــسرِ سَحْرٌ وَرَوْعَةٌ وَأصْبَاحُـــــــهَا في النَّـــــهْرِ سُكْرٌ بلا خمرِ

مَضَتْ مِثْل أطْيَافِالمَنَـــــامِ سَرِيعَةً فَـــــــغَابَ بِهَا مَا كَانَ مِنْ طِيبِ العُمْرِ ! [1].

استهل الشاعر قصيدته ببيت شعري ، ليس من إبداعه الخاص ، بل اقتبسه من الشاعر البغدادي علي ابن الجهم الذي عاصر كلا من أبي تمام والمتوكل ، فهو صاحب المطلع[2]. الذي ضمنه الشاعر لأبياته الشعرية التي تلته مباشرة. نفس الأمر ينطبق على قصيدة مشعة بالنداء ، وهو نداء موجه لأمة الشاعر « **يا أمتي .. !**» إذ نبصر في مطلع القصيدة من خلال بيت شعري للشاعر شرف الدين القيرواني [3] ، حيث ضمنه الحلوي لأبياته الشعرية ، وافتتح به توهج قصيدته الشعرية قائلا:

(خِلْتُ الدُّسُوتَ مِنَ الرَّخَـــا خ فَفَرْزَنَتْ فِيهَا البَيَادِقْ !)

وَخَلَتْ رِيَاضي من بَـــــلا بِلـــــــها فَغنَّى كُلُ نَـاعِقْ

ما للحـــياة تـــــجهَّمت وتنـــــمرت فيها الخلائقْ !

معشـــــــــــــوقة لكنَّها ما أخلـــصت يوما لعاشقْ !

كـــــــم ضـلَّلت فيها العقو ل وشـــوهت فيها الحقائقْ !

لم تصفُ يومـــــا من قذى فيـــــها ينغص كل رائقْ !

في النفس حاجـــاتٌ يضي قُ بهـــــا لسان غير ناطقْ ! [4].

وفي قصيدة أخرى بعنوان « **المعتمد** » نسبة إلى الشاعر الأندلسي المعتمد بن عباد، ضمن محمد الحلوي أربعة أبيات شعرية من إبداع المعتمد لقصيدته الشعرية ، فورد البيت الأول في مطلع القصيدة مشكلا بمفرده مقطعا شعريا مستقلا بذاته ، مما يدل على التأثر العميق للشاعر المغربي بالنفس الشعري لهذا الشاعر الأندلسي. ويتجلى التضمين في البيت الاستهلالي الذي يقول فيه :

(في مَا مَضَى كُنْتَ بالأعْيَادِ مَسْرُورَا فَسَاءَكَ الدَّهْرُ فِي أغْمَاتَ مَاسُورَا !) [5]

ثم بعد ذلك ، ينتقل الشاعر إلى المقطع الثاني المكون من أربعة أبيات شعرية ليأتي بالتضمين في البيت الأخيرمعبرا:

---

[1] محمد الحلوي ،**المصدر السابق** ج 1 ، ص : 144

[2] **المصدر نفسه** : (أنظر الهامش)، ص : 144 .

[3] **المصدر نفسه** : (أنظر الهامش) ، ص :147.

[4] **المصدر نفسه**، ص : 147.

[5] **المصدر نفسه**، ص : 287

مِنْ بَعْدِ مَا اخْتَرْتَ أنْ تَرْعَى الحِمَالَ هُنا نَدَمْتَ وَاشْتَقْتَ أنْ تَرْعَى الخَنَازِيرَا !
(تَرَى بَنَـــــــــاتِكَ فِي الأطْمَارِ جَائِعَةً يَغْزِلْنَ للنَّاسِ مَا يَمْـــلِكْنَ قِطْمِيرَا!) [1]

والأمر نفسه ، ينطبق على المقطع الثالث الذي تجسد في ستة أبيات ، حيث نجد التضمين في البيت الأخير كذلك.

مُعطيهِ أصْبحَ يَسْتَجْدِي وَيَسْأَلُهُ مَنْ كَـــدَرُوا عَيْشَهُ شُحاً وَتَقْتِيرَا !
(بَرَزْنَ نَحْوَكَ للتَّسْلِيمِ خَاشِـــعَةً أبْصَـــارُهُنَّ حَسِيرَاتٌ مَكَاسِيرَا) [2].

أما المقطع الرابع ، فهو الآخر يضم ستة أبيات شعرية ، حيث اعتمد الحلوي على التضمين ، وضمن البيت الشعري للمعتمد بن عباد، ليختتم به مقطعه الشعري.

وَلَمْ تُجرر ذُيـــولاً في خَمَائلِـهَا وَتَمْشِ فَوْقَ بِسَاطِ الخَـــزِّ مَنْشُورَا !
أضْحَى النَهَارُ مَساءً بَعْدَ غُرْبَتِهَا وَأصْبَحَ الحُسنُ فِي أغْمَاتَ مَغْمُورَا !
(مَنْ بَاتَ بَعْدَكَ فِي مُلْكٍ يُسَرُّ بِهِ فَإنَّمَا بَاتَ بِالأحْـــــلاَمِ مَغْرُورَا !) [3]

وعموما يمكن القول أن توظيف الشاعر للتضمين يكشف عن علاقة الوطيدة للأبيات الشعرية التي ضمنها الحلوي لقصائده بما يقول، ويبوح به في نصوصه الشعرية ، فهناك علاقة سببية بين البيت الغيري الذي ضمنه لبيته الشعري الذاتي، مما يجعل التضمين يجسد للتكامل والانسجام بين رؤية الشاعر وَنَفَسِهِ الشعري من جهة ، وبين الشعراء الذين اختار أبياتهم الشعرية دون غيرهم من جهة أخرى، وعمل على تضمينها في قصائده الشعرية حسب وقع البيت، وقوة تأثيره على الدفقة الشعورية لشاعرنا المغربي فتارة يفتتح به قصيدته، ويجعله مطلعا، ومدخلا لنصه الشعري، وهذا ما تبين لنا من خلال البيتين الشعريين المضمنين لكل من شرف الدين القيرواني ، والبغدادي علي ابن الجهم، وتارة أخرى نعثر على البيت المضمن يستولي ويهيمن على افتتاحية القصيدة ومقطعها في آن .

وهو ما نلحظه في القصيدة المعنونة بالمعتمد ، حيث البيت الشعري يعود للمعتمد بن عباد ، كما نجد بعض الأبيات التي ضمنها الشاعر في قصيدته يختتم بها بعض مقاطعه الشعرية. وهذا ما نلمحه في هذه القصيدة بالذات ، إذ ينتقي بعض أبيات المعتمد الشاعر الأندلسي التي تتجاوب ، وتتفاعل مع أبياته الشعرية. لينهي بها جزءًا من مقاطعه الشعرية في قصيدته التقليدية التي تعتمد نظام المقاطع. بينما يلعب البيت المضمن دورا مركزيا، وجوهريا في القصيدة المعنونة ب « **المعري** ».

حيث يفتتح الشاعر قصيدته ببيت المعري ، ويأتي بعده مباشرة بيت الحلوي ، ويستمر التناوب بين البيت المضمن ، وبيت المبدع إلى أن تصل القصيدة الشعرية إلى وقفتها النهائية.

---

[1] محمد الحلوي ،**المصدر السابق** ج 1 ، ص.287 .
[2] **المصدر نفسه** : ص : 287
[3] **المصدر نفسه**، ص :288.

وبذلك يمكن أن نقول ، أن البيت المضمن لا يأتي بطريقة عشوائية ، أو افتراضية ، أو تلقائية. بل إن الشاعر يضمن كلامه الشعري من شعر غيره إما لشدة جماله ، أو تقاطعه التام مع المعاني التي ينشدها الشاعر في قصيدته.

فالتضمين دال من الدوال التي يعتمدها الشاعر في بناء قصيدته ، كما أن استحضاره داخل النص الشعري يجسد للعلاقة التكاملية في الرؤية الشعرية بين الشاعر الذي وظف البيت المضمن في نصه، وبين المبدع الذي كتب هذا البيت المضمن،فالتضمين دال من الدوال المتعددة الرؤوس، والأضلاع لأن حضوره داخل القصيدة ، يعني حضوراً للشاعر بِنَفَسِهِ الشعري ، وإيقاعه الموسيقي ، ولغته الشعرية في نص إبداعي حديث الولادة ، حيث الشاعر المبدع للنص الجديد له حرية اختيار المكان المناسب لإقامة البيت المضمَّن في القصيدة بالشكل الذي يتناسب مع المعنى الذي يريده، ويعبر عنه، وكذلك مع خطابه الشعري ، ونغمته الموسيقية ، والدلالية بصفة عامة.

7– 3 –الوزن في الأعمال الشعرية «أنغام و أصداء»

لقد ورد ديوان «**أنغام و أصداء** « في الجزء الثالث من الأعمال الشعرية لمحمد الحلوي ، حيث اتضح لي من خلال التقطيع العروضي لقصائده اعتمادها على البحور الخليلية بتمثلاتها التقليدية . إذ معظمها نظم على الأوزان التامة باستثناء بعض القصائد التي خرقت هذه القاعدة التي تسري على الأبيات الشعرية برمتها . فإذا عدنا إلى قصيدة **[لاَ تَسَلْنِي]** سنجد أن الأبيات التي قامت على نظام الشطرين المتوازيين جاءت من مجزوء الرمل :

لاَتَسَلْنِي عَنْ شُرُودي	وَاكتئابي وَابْتِئَاسي
فاعلاتن / فاعـــــلاتن	فاعلاتن / فاعلاتن
لاَ تَثَرْقِصَّةَ حُزْنٍ	لَمْ يُفِدْ فِيهِ مُوَاسِي
فاعلاتن / فعلاتن	فاعلاتن / فعلاتن
لاَتَسَلْنِي أَيْنَ لَحْنِي	أَيْنَ حُبِّي ؟ أينَ كَأسِي ؟ [1].
فاعلاتن / فاعلاتن	فاعلاتن / فاعلاتن

فيما السطر الشعري الذي يتكرر في ثنايا القصيدة نظمه الشاعر على مشطور الرمل ، وهذا ما تبين أثناء تقطيعه.

[1] محمد الحلوي ، **المصدر السابق** ، ج3 ، ص :63.

آه مِنْهُ كَيْفَ ضَاعَا ! [1].

فَاعِلْ / فَاعِلْ / فَاعلاَتُنْ

فهذه القصيدة تختلف في بنائها الشكلي عن البنية الموروثة للقصيدة العربية التي تلتزم بتناظر الشطرين منذ بداية القصيدة إلى غاية بلوغ نهايتها.

1- نفس الشيء ينطبق على الصيغة الوزنية التي تبقى ثابتة ، وموحدة ، وقائمة على التوازي بين جميع أبيات النص الشعري . غير أن قصيدة **[لاَ تَسَلْنِي]** تكسر هذه البنية القديمة

من خلال المزاوجة بين مجزوء الرمل الذي يتبع تقنية التوازي بين الشطرين الشعريين المتوازيين من حيث عدد التفعيلات ، وكذلك مشطور الرمل الذي يخترق البنية الوزنية الأولى عندما يلجأ الشاعر إلى تكرار سطر شعري داخل القصيدة يعتمد على ثلاث تفعيلات من وزن الرمل . مما جعلها تنزاح عن ما اعتدناه في البناء الوزني المألوف سابقا. أما قصيدة **[سَافِرةٌ]** التي بنيت على طريقة الموشح ، فقد التزم محمد الحلوي بالبيت الشعري الذي يقوم على التناظر بين الشطرين ووزن الرمل التام على مستوى الأقفال . فيما الأسماط خرق فيها بنية التوازي بين الشطرين . واكتفى بمشطور الرمل في كل سمط ، وهذا ما أعطى للقصيدة صورة جديدة من حيث الشكل و الوزن مغايرة لصورة القصيدة القديمة التي تحافظ على نمط شكلي واحد يرفض التجديد ، ولا يقبل التغيير . كما تلتزم بناء وزنيا صارما منضبطا في سير الإيقاع نظرا للتوازن الواضح بين عدد تفعيلات الشطر الأول ، والشطر الذي يليه . عكس القصيدة الحديثة التي تكسر هذه النمطية الجامدة ، وإن كانت في عمقها تسير بطريقة تقليدية ، فإنها تظل متسمة بالحركية والحيوية عبر التفاعل الذي تنهجه القصيدة الشعرية إيقاعيا بين وزن الرمل التام في الأقفال تارة ، ومشطور الرمل في الأسماط تارة أخرى مما يعطي للقصيدة نفسا تجديديا ومتنوعا وإن كانت نغمة الوزن واحدة. ولعل هذا النفس الإيقاعي هو الذي يتبدى ويبوح بموسيقيته في القفل عندما يعبر الشاعر بإحساس يتطاير رومانسية :

وَتَنَاجَيْنَا وَغَنَّيْتُ لَكَا لَحْنَ حُبٍّ لَسْتُ فِيهِ أُدَّعِي [2].

فعلاتن / فاعلاتن / فعلن فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن

فبمجرد توقف القفل تنتهي النغمة الموسيقية لوزن الرمل التام ، لتفتح المجال لرنة مشطور الرمل على مستوى السمط في قول محمد الحلوي

---

[1] محمد الحلوي ،**المصدر السابق** ج 3 ، ص : 63.

[2] **المصدر نفسه**، ص : 147.

لَسْتُ أَنْسَى ذِكْرَيَاتي فِي سَبُو [1].

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن

أما قصيدة « **ابنتي** » فتختلف في شكلها عن البناء التقليدي لأنها نهجت نظام المقاطع ونحت صوب الشطر الشعري عوض البيت الشعري حينما استعان الشاعر بمشطور المتقارب الذي يسري على القصيدة برمتها . بينما استغنى عن التقارب التام الذي لا نجد له أي حضور إيقاعي داخل هذا النص الشعري ، ويمكن أن نبين ذلك في قوله :

مُنَايَ وَ نَجْوَايَ فِي مَعْبَدِي
فعول / فعولن / فعولن / فعو

وَسُؤْلي الذِي أَرْتَجِي مِنْ غَدِي
فعولن / فعولن / فعولن / فعو

ضَرَعْتُ إِلَيْكِ فَلَمْ تُنْجِدِي [2].
فعول / فعول / فعولن / فعو

فإذا استثنينا هذه القصائد التي استطاع من خلالها الشاعر أن يزاوج بين التقليد والتجديد ، فإن القصائد الأخرى لديوان « **أنغام و أصداء** » غدت في بنائها الإيقاعي صورة مماثلة للبناء الموسيقي الذي ورثناه من القصيدة العربية القديمة منذ العصر الجاهلي إلى يومنا هذا باعتماد البحور الخليلية التامة التي تسم الأبيات بالتناظر والتوازن ، وتجعل القصيدة تشع بتساوٍ تام يظهر في عدد التفعيلات الموزعة بين جميع أبياتها . ويمكن أن نقدم جدولا إحصائيا للأوزان التي نظمت

عليها قصائد ديوان « **أنغام وأصداء** » على الشكل التالي :

---

[1] محمد الحلوي ،**المصدر السابق** ج 3: ص : 147.

[2] **المصدر نفسه** ، ج 3 ، ص : 148

من خلال هذا الجدول نلاحظ هيمنة بحر الخفيف التام على أكبر عدد من قصائد ديوان « **أنغام وأصداء** « ، حيث استعمله الشاعر في أربعة عشر قصيدة ، ثم يأتي بعد ذلك بحر الكامل التام الذي حضر في تسع قصائد شعرية ، فيما بحر البسيط التام تواجد في سبع قصائد ، بينما بحر الطويل التام في ست قصائد ، وبحر الرمل التام في خمس قصائد ، أما بحر المتقارب التام فقد ورد في قصيدة واحدة ، والأمر نفسه ينطبق على بحر الوافر التام كذلك . غير أن هناك ثلاث قصائد خرجت عن الأوزان التامـــــة فقصيدة « **لاتَسلْني** « جمعت بين مجزوء الرمل ومشطوره ، وقصيدة « **سافرة** « آلفت بين وزن الرمل التام

الجزء الثالث : الأعمال الشعرية لمحمد الحلوي ، أنغام وأصداء :

الأوزان التي نظمت عليها قصائد ديوان (أنغام وأصداء)	عناوين القصائد الشعرية
بحر الخفيف التام (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن 2x)	ذكريات مجد / نداء / العيد الأنور / الشاعر الضال / عيون / يوم أبصرتها / صرخة الجزائر / ماسح الأحذية / أعمى / بئيس / تحية عيد / الغروب / حيرة / بلادي.
بحر الرمل التام (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن 2x)	سابحة / ميلاد الزهور / رؤيا / على الشاطئ / من وحي القرية.
بحر الطويل التام (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن 2x)	أبو الثلج / مفاتن تطوان / تهنئة / إشراقة العيد / في السجن / ملك ونصر.
بحر البسيط التام (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن2x)	عَذراء / تحية طه حسين / وداعا يا فاروق /صوت المرأة / تحية سعود / النازح القريب/عيد الشعب .
بحر المتقارب التام (فعولن فعولن فعولن فعولن 2x)	يدي الطيبة
بحر الوافر التام (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن 2x)	مليكة الحلواء
بحر الكامل التام (متفاعلن متفاعلن متفاعلن 2x)	المعذبون / شهيد تحناوت / عودة وأمل / بنات يوسف / أطلال بني مرين / قلب يؤمن / هدية أب / الرائد الميمون / وداع.
مجزوءة الرمل + مشطور الرمل	لاتَسلَني
بحر الرمل التام + مشطور الرمل	سافرة (الموشح)
مشطور المتقارب	ابنتي

ومشطوره ، في حين قصيدة « **ابنتي** « اتخذت نسقا إيقاعيا مغايرا ، حيث نظمها الشاعر على مشطور المتقارب .

7 – 4 - القوافي في الأعمال الشعرية « أنغام و أصداء »

نوع الشاعر في استعمال القوافي الواردة في أعماله الشعرية المعنونة بأنغام وأصداء الجزء الثالث ، فهناك بعض القصائد الشعرية التي التزم فيها قافية واحدة برمتها من بداية النص الشعري إلى نهايته ، فيما نجد قصائد أخرى زواج فيها بين قافيتين مختلفتين أو أكثر، عكس الأوزان ، حيث انفردت كل قصيدة بوزن شعري واحد دون أن نلمس أي تواجد لوزنين شعريين متنوعين أو أكثر داخل قصيدة بعينها.

تعتبر القافية خاصية من خصائص الكلام الشعري عند القدماء، مما يفيد أن كل كلام خال من التقفية يبقى بعيدا عن مرتبة الشعر.

إن توظيف محمد الحلوي للقافية يمكن تحديده في نسقين :

- **النسق القديم** : وهو نسق مطبوع بالثبات ، والجمود ، إذ القافية تأخذ صورة واحدة لا تقبل التغيير ، أو التناوب مع قافية أخرى مما يجعل القصيدة الشعرية تسير في خط مستقيم ، بل تحافظ على نفس حركات القافية منذ الوهلة الأولى للقصيدة إلى أن تبلغ نهايتها.
- **النسق التجديدي** : وهو نسق مفعم بالحركية تتخذ فيه القافية صورا متعددة في قصيدة بعينها ، حيث يلجأ الشاعر إلى التنويع في القوافي المستعملة ، مما يمنح القصيدة نفسا حركيا ذا طابع إيجابي على مستوى القافية يكسر البنية الجامدة للقافية القائمة على تكرار نفس الحركات ، ومن ثمة يفتح القصيدة على تموج حركي وحيوي تمتزج فيه أكثر من قافية مما يجعل حركات القصيدة منفتحة على التجدد وأفق الحياة من خلال تكسير رتابة الإيقاع الموسيقي وكأن القصيدة الشعرية سمفونية موسيقية يرتفع صوتها أحيانا ، وينخفض أحيانا أخرى . فتواجد القوافي بشكل متنوع داخل القصيدة الواحدة هو دليل قاطع على أن وقفة الشاعر تعشق الظهور في نفس تجديدي مطبوع بالنشاط وقوة الحركية ، فهي بذلك تعبر عن ذات محمد الحلوي العاشقة لتجديد نفسها الإيقاعي بين الفينة والأخرى من خلال تجديد وقفتها النهائية بين الأبيات تارة والمقاطع الشعرية تارة أخرى .

ويمكن أن نقدم جدولا إحصائيا للقصائد التي سارت على النسق القديم ، حيث اختار فيها الشاعر قافية واحدة تلتزم بها كل قصيدة من لحظة استهلالها إلى أن تبلغ نهايتها على الشكل التالي :

	القصائد الشعرية « أنعام و أصداء «	أنواع القوافي
الجزء الثالث " أنغام وأصداء " من أعمال الشعرية لمحمد الحلوي	صوت المرأة / بئيس / أطلال بني مرين / قلب يؤمن / هدية أب / تحية عيد / الغروب / حيرة / النازح القريب /الرائد الميمون / على الشاطئ / ملك ونصر /بلادي / ذكريات مجد / نداء / سابحة / العيد الأنور / مفاتن تطوان / الشاعر الضال / مليكة الحلواء/ تهنئة /عيون / يوم أبصرتها / عودة وأمل / صرخة الجزائر / ما سح الأحذية /أعمى / إشراقة العيد.	قافية متواترة
	في السجن / بنات يوسف /وداع / أبو الثلج / شهيد تحناوت.	قافية متداركة
	تَحيَّة سُعُود / عيد الشعب / عذراء / تحية طه حسين / وَدَاعًا يا فاروق	قافية متراكبة

نلمس من خلال الجدول أن هناك العديد من القصائد الشعرية التي التزم فيها الشاعر بالنفس التقليدي للقافية ، أو الوقفة النهائية للبيت الشعري . فقد استعان محمد الحلوي بقافية واحدة تشمل جميع أبيات القصيدة ، حيث استخدم ثلاث أنواع من القوافي في قصائده التي اتخذت نسقا تقليديا، من بينها القافية المتواترة التي هيمنت على أكبر عدد من قصائد أعماله الشعرية **«أنغام و أصداء»** « إذ نلمح تواجدها في ثمانية وعشرين قصيدة ، مما يدل على السيطرة المطلقة لهذه القافية وحضورها القوي في ذهن الشاعر الشيء الذي جعله يقوم بتكرارها والانسجام مع وقفتها في أغلبية نصوصه الشعرية التي يضمها الجزء الثالث من أعماله الشعرية. وهذا ما دفعني بصفتي قارئا ، ومتلقيا لهذا العمل الشعري إلى الإحساس

بنوع من الائتلاف الموسيقي بين ذات الشاعر والقافية المتواترة ، وهذا ما يفسر كذلك اعتماده الكلي عليها لأنها تآلفت ، وتلاءمت مع دفقته الشعورية ووقفته النهائية في أضرب قصائده الشعرية ، ثم بعد ذلك تأت القافية المتداركة والقافية المتراكبة ، حيث نلمح نوعا من التساوي في نسبة حضورهما داخل نصوصه ، فكل واحدة منهما تكررت في خمس قصائد شعرية مما يؤشر على أن الدفقة الشعورية للشاعر في اختيار وقفته النهائية اتسمت بالتكافؤ والتوازن في تكرار كل من القافيتين المتداركة والمتراكبة أما فيما يخص النفس التجديدي للقافية فيظهر في التنويع بين القوافي على مستوى القصيدة الشعرية ، ويمكن أن نوضح هذا التناوب في الجدول التالي :

الجزء الثالث " أنغام وأصداء " محمد الحلوي ، الأعمال الشعرية	القصائد الشعرية « أنغام و أصداء »	أنواع القوافي
	ميلاد الزهور	قافية مترادفة + قافية متراكبة + قافية متداركة + قافية متواترة.
	يدي الطيبة	قافية متداركة + قافية متراكبة + قافية مترادفة + قافية متواترة.
	رؤيا	قافية متواترة + قافية متداركة + قافية مترادفة.
	لا تسلني	قافية متواترة + قافية متراكبة + قافية متداركة.
	سافرة	الأقفال : قافية متداركة. الأدوار : الدور الأول : قافية متداركة. الدور الثاني : قافية متواترة الدور الثالث : قافية متراكبة الدور الرابع : قافية مترادفة الدور الخامس : قافية متداركة الدور السادس : قافية متراكبة الدور السابع : قافية متداركة الدور الثامن : قافية متداركة + قافية متراكبة. الدور التاسع : قافية متداركة. الدور العاشر : قافية متداركة.

		الدور الحادي عشر : قافية متداركة.
	ابنتي	المقطع الأول : قافية متداركة + قافية متراكبة. المقطع الثاني : قافية متراكبة + قافية متداركة. المقطع الثالث : قافية مترادفة مقيدة. المقطع الرابع : قافية متداركة + قافية متراكبة. المقطع الخامس : قافية مترادفة مقيدة.
	من وحي القرية	المقطع الأول : قافية متداركة + قافية متراكبة. المقطع الثاني : قافية مترادفة. المقطع الثالث : قافية متداركة + قافية متراكبة. المقطع الرابع : قافية مترادفة. المقطع الخامس : قافية متداركة + قافية متراكبة.

يتضح من خلال هذا الجدول أن هناك سبع قصائد اتبع فيها الشاعر نسقا مختلفا تماما عن القصائد السابقة ، حيث ابتعدت عن الطابع الثابث للقافية الذي يسود القصيدة بأكملها ، ويفرض نسقا من الرتابة والجمود بسبب تكرار نوع واحد من أنواع القوافي الموجودة في جميع أبيات القصيدة بالشكل الذي تبدو معه الوقفات في نهاية كل بيت شعري مقيدة للذات الشاعرة لا تترك له مساحة من الحرية للتعبير عن إيقاعه الفردي والشخصي مما يجعل الوقفة التي تعبر عنها إرادة الشاعر تنمحي من الوجود الشعري للقصيدة التي قام بإبداعها ، لكون القافية تفرض نفسها من الوهلة الأولى على أفكار الشاعر ، وطرق اختياره للجمل والمعاني التي يريد إتباثها في سفر قصيدته ، وهذا ما ينعكس سلبا على نفسه الموسيقي الذي يظل ملزما بإعادة تكرار نفس القافية ، مما يجعل الإيقاع بعيدا كل البعد عن الطابع الحركي الحر للاختيارات الإيقاعية المعبرة عن رغبة الشاعر ، ووقفاته النهائية التي يفرض المنطق الشعري أن تجسد لرؤيته ، ونغمته الموسيقية الخاصة بدفقته الشعورية ، وإحساسه الداخلي بمضمون القصيدة ، وتصوره الذاتي لبناء القصيدة حسب إرادته وتمثلاته الحرة ، لا حسب إرادة القافية وقيودها ، وشروطها المتعارف عليها مسبقا وقبليا .

إن هذه القصائد السبعة كما في الجدول أعلاه عبرت عن نفس تجديدي اختاره الشاعر لنفسه من أجل الانعتاق من قيود القافية التقليدية ، ورتابة صوامتها ، وصوائتها ، حيث يتمكن الشاعر من تحرير لغته الشعرية ، ووقفاته في نهاية كل بيت شعري ، وذلك من خلال منح الإيقاع حركية أوسع لا تقوم على التشابه أو التماثل المطلق في الصوائت

والوقفات ، بقدر ما تخترق بنية التشابه في الوقفات وذلك بمنح حركية للصوائت على مستوى الوقفات تلغي تكرار نفس القافية في القصيدة برمتها . وهذا ما يظهر لنا بوضوح تام في نصوص محمد الحلوي الشعرية « **ميلاد الزهور / يدي الطيبة / رؤيا / لا تسلني / سافرة / ابنتي / من وحي القرية**».

وكلها قصائد اتسمت بالطابع التجديدي ، والتحديثي الذي تجلى في التنويع في استعمال القوافي داخل قصيدة بعينها من خلال المزج بين القوافي المترادفة ، والمتراكبة ، والمتداركة ، والمتواترة.

الفصل الثاني

محمد الحلوي والنفس التجديدي الرومانسي

- 1 - أنماط بناء الخطاب الشعري في موشحة « سافرة »

-1 – 1 - تسمية ونشوء الموشح

يجب أن نعلم أن الموشح هو شكل للقصيدة الشعرية العربية اخترعه أهل الأندلس،و سموه موشحا تشبيها له بالوشاح المخطط تطريزا وألوانا و ترصيعا، والذي ترتديه المرأة بين منكبيها و خصرها، فتتخلل الأبيات والكلمات في تقسيمها الموشح الشعري كما تتخلل الخطوط و الألوان وشاح المرأة.

و الموشح كما يعرفه ابن خلدون في مقدمته: « هو فن أحدثه أهل الأندلس، ينظمونه أسماطا أسماطا ، و أغصانا أغصانا ، ويلتزمون عدد قوافي تلك الأغصان و أوزانها متتاليا فيما بعد إلى آخر القطعة ، وأكثر ما ينتهي عندهم إلى سبعة أبيات ، و أعراضه مختلفة ، كما يفعل بالقصائد»[1]. غير أن من يطلع على الشعر الأندلسي ، يجد أن تعريف ابن خلدون لا ينطبق على جميع الموشحات الأندلسية ، وإنما ينطبق على قسم منها فقط ، فيما هناك أقسام أخرى تنقسم من حيث الوزن خمسة أقسام : القسم الأول كما كان على وزن شعري تقليدي ، والثاني ما أخرجته من الوزن الخليلي حركة أو كلمة ، والثالث ما اشترك فيه غير وزن واحد ، والرابع ما له وزن من غير الأوزان الخليلية ، يدركه السمع عند قراءته ، والخامس ما ليس له وزن يدركه السمع عند قراءته ، و لا يوزن إلا بالتلحين ، وذلك بمد حرف وقَصْر آخر، وإدغام حرف في حرف ، وغيره من فنون التلحين ، مما يقودنا إلى التأكيد على أن الموشح ينظم غالبا على الأوزان التامة، قريب المعنى، رقيق اللفظ، رشيق العبارة، يطاوع النغم الموسيقي ويعذب في الغناء. ومن المحتمل أن تكون هذه المميزات في الموشح، أي النغم الموسيقي والعذوبة في الغناء هي الغرض الأساس والهدف المنشود، لأن الموشحة «قصيدة نظمت من أجل الغناء».

أول من اخترع هذا النوع الشعري المقدم بن معافر الفريري، أحد شعراء الأمير عبد الله بي محمد المرواني، في القرن العاشر الميلادي(الثالث الهجري)، وأن ابن خلدون هو من نسب إليه فضل هذا الإختراع. ثم أخذ عنه هذا الفن أحمد بن عبد ربه، صاحب العقد الفريد، وتلاه عبادة القزاز، شاعر المعتصم ابن صمادح صاحب المرية، و كرّت سبعة الوشاحين أمثال : أبي بكر بن زُهر، وابن زَمْرك ، و ابن سهل ولسان الدين بن الخطيب[2]

.

---

[1] عبد الرحمان بن محمد ابن خلدون،((**مقدمة ابن خلدون**))، تحقيق:مصطفى الشيخ مصطفى، دار النشر، الرسالة، تاريخ الاصدار 1377م. ص: 531

[2] مقدمة ابن خلدون : **المصدر نفسه** : ص531.

1 – 2 - محمد الحلوي والشكل الجديد

لقد استطاع محمد الحلوي أن يخرج من قيود شكل القصيدة التقليدية العمودية التي فرضت سلطتها على معظم قصائده الشعرية، ليتبع شكلا جديدا استمد خصيصته ورمزيته من قصيدة الموشح الأندلسية بتشكلاتها و ألوانها و تركيبها المختلف تماما عن القصيدة العربية القديمة. و كأن الشاعر بهذا الفرار نحو هذا الشكل الجديد يعلن أن الذات الشعرية المغربية لا ينحصر صداها في أثر شكل القصيدة الكلاسيكية العربية التي تعتمد على نظام الشطرين المتناظرين، ووحدة الروي، والقافية. بل هذه الذات لها نفسها التاريخي والشعري في قصيدة الموشح التي تبتعد في بنائها الشكلي، وطريقة توزيعها للأبيات عن قديم الشعر.

فالحلوي تمكن من كتابة قصيدة شعرية بعنوان« **سافرة** » [1]. نجدها في الجزء الثالث من أعماله الكاملة التي ضمت قصائد ديوانه ((**أنغام وأصداء**))، حيث تماهت هذه القصيدة مع قاعدة التوشيح باتباع نسق شكل الموشح وأجزائه، ويمكننا تبيان التركيب الفني الهندسي أو الشكلي الذي سارت على منواله القصيدة على النحو التالي :

يقول محمد الحلوي في قصيدة «**سَافِرَة**» :

أسْفَرَتْ كَالشَّمْسِ تُلْقِي شَبَكَا مِنْ سَنَاهَا وَرَمَتْ بِالْبُرْقُعِ ← قفل (لازمة /مطلع /مذهب)

(غصن) (غصن)

كَاعِبٌ بَيْنَ حِسَانٍ كَالدُّمَى ← سِمْط

البيت الدَّوْر **تَتَحَدَّى كُلَّ ظَبْيَاتِ الْحِمَى** ← سِمْط

بِجَمَالٍ أَبْدَعَتْ فِيهِ السَّمَا ← سِمْط

مَا رَآهُ الصَّبُّ حَتَّى ارْتَبَكَا وَتَهَاوَى قَلْبُهُ فِي الأَضْلُعِ ← قُفل

(غصن) (غصن)

[1] محمد الحلوي : **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج3، م. س، ص : 145

سِحْرُهَا يَكْمُنُ مِنْ خَلْفِ اللِّثَامِ سِمْط ←

البيت الدَّوْر فِي عُيُون رَاشِقَاتٍ بِالسِّهَامِ ← سِمْط

تُرْسِلُ الْمَوْتَ كُؤُوسًا مِنْ غَرَامِ سِمْط ←

غَادَةٌ كَالشَّمْسِ تَرْقَى الْفَلَكَا تَخْلُفُ الشَّمْسَ إِذَا لَمْ تَطْلُعِ! قُفْل ←

(غصن) (غصن)

قَمَرٌ مَزَّقَ سُحْبَ السُّحُبِ سِمْط ←

البيت الدَّوْر وَغَزَالٌ طَالَمَا غَرَّرَ بي ← سِمْط

بِفَمٍ حُلْوِ الثَّنَايَا شَنَبِ سِمْط ←

مُذْ شَكَا قَلْبِيَ مِنْهُ مَا شَكَا فَاضَ دَمْعِي وَ جَرَى شِعْرِي مَعِي قُفل [1] ←

(غصن) (غصن)

[1] محمد الحلوي: **المصدر السابق** : ص : 145-146

أيُّ تَاجٍ مُتْرَفٍ فَوْقَ الجَبِينْ سِمْط

البيت الدَّوْركَظَلاَمٍ عَامَ في صُبْحٍ مُبِينْ سِمْط

ثَرْوَةٌ تَنْبُعُ مِنْ كَنْزٍ ثَمِينْ سِمْط

فَتَفَقَّدْ حِينَ تَبْدُو عَقْلَكَا إنّهُ إنْ ضَاعَ لَمْ يُسْتَرْجَع ! قُفْل

(غصن) (غصن)

بَرَزَتْ مُخْتَالَةً فِي سُنْدُسٍ سِمْط

البيت الدور مِنْ رِيَاضٍ نَاعِمَاتِ المَلْمَسِ سِمْط

تَنْفَحُ الوَرْدَ بأذْكَى نَفَسِ سِمْط

مَنْ رَآهَا تُلْثِمُ الوَرْدَ بَكَى حَظَّ خَدَّيْهِ بجَارِي الأدْمُعقُفْل

(غصن) (غصن)

فَاسْأَلِي بَدْرَ الدُّجَى عَنْ سَهَرِي سِمْط

البيت الدور وَأَنِينِي فِي الظَّلاَمِ العَكِرِ سِمْط

وَاسْمَعِي القُمْرِيَّ يَرْوِي خَبَرِيسِمْط

فَأنَا الصَّبُّ الذِّي بَادَلَكَا حُبَّهُ صِرْفاً نَبِيلَ المَطْمَعِ قُفْل

(غصن) (غصن)

أمْعَنَ العَاذِلُ فِي لَوْمِي فَمَا سِمْط

البيت الدور زَادَ أذْنِي اللَّوْمُ إلاَّ صَمَمَا سِمْط

وَاسْتَطَابَ القَلْبُ فِيكَ الأَلَمَا سِمْط

مُذْ تَحَمَّلْتُ هَوَاهُ المُهْلِكَا سَمِعَتْ أذْنَايَ مَالَمْ تَسْمَعِ ! قُفْل [1] .

(غصن) (غصن) .

[1] محمد الحلوي : **المصدر السابق** : ص :146. 147.

أنْكَرَتْنِي إذْ رَأتْ فِي مَفْرِقِي ← سِمْط

البيت الدور شَعَرَاتٍ غَيَّرَتْ مِنْ رَوْنَقِي ← سِمْط

وَتَنَاسَتْ عَهْدَ حُبِّي المُشْرِق ← سِمْط

يَوْمَ كُنَّا عَاشِقَيْنِ اشْتَرَكَا فِي الهَوَى وَارْتَشَفَا مِنْ مَنْبَعِ ← قُفْل

(غصن) (غصن)

فَاذْكُرِي يَوْمَ نَزَلْنَا نَبْتَرِدْ ← سِمْط

البيت الدور فِي نُهَيْرٍ سَلْسَبِيلٍ مُطَّرِدْ ← سِمْط

غَارَ مِنَّا فَجَرَى مِمَّا يَجِدْ ← سِمْط

وَتَنَاجَيْنَا وَغَنَّيْتُ لَكَا لَحْنَ حُبٍّ لَسْتُ فِيهِ أدَّعِي ← قَفْل

(غصن) (غصن)

لَسْتُ أنْسَى ذِكْرَيَاتِي فِي سَبُو ← سِمْط

البيت الدور مَرْتَعٌ خِصْبٌ وَوَادٍ مُعْشِبُ ← سِمْط

وَشَدَى يُنْعِشُ قَلْبِي طَيِّبُ ← سِمْط

أيُّهَا الْمُعْرِضُ مَا أجْمَلَكَا لَوْ تَرَفَّقْتَ بِقَلْبٍ مُوجَعِ ! ← قُفْل الخرجة [1].

(غصن) (غصن)

1 – 2 – 1 - لازمة ، أو مطلع، أو مذهب

وهي مجموعة أجزاء (الجزء في الموشحات يعني مجموعة ألفاظ تنتهي بقافية يتردد رويَّها في الموحشة) تختلف أو تتفق في الروي ، يتردّد رويها وقافيتها في الأقفال ، كما رأينا في الموشحة أعلاه ، ثم إلى جانب ذلك فإن اللازمة والأقفال تكون على وزن واحد.

1 – 2 – 2 - القُفْل، أو القُفْلة (أقفال)

كما رأينا في اللازمة، فإن القفل يكون على وزن وقافية اللازمة، ويتألف من مجموعة أجزاء. و الأقفال في النموذج أعلاه محددة.

[1] محمد الحلوي : **المصدرالسابق** : ص : 147.

1 – 2 – 3 - الدَّوْر (أدوار)

الأدوار في الموشحة الواحدة، مجموعة من الأجزاء. تتساوى هذه المجموعات فيما بينها عددا. وتكون على نفس الوزن. لكنها قد تختلف قافية: إذ كل مجموعة مستقلة تكون على قافية واحدة تختلف عن قافية المجموعة الأخرى. المثال واضح في المثل أعلاه.

1 – 2 – 4 – الخرجة

الخرجة هي القفل الذي تختم به الموشّحة. يمكن مراجعة المثل أعلاه.

1 – 2 – 5 – البيت

يتألف البيت في الموشحة من الدور والقفل الذي يليه. مثلا في الموشحة أعلاه:

كاعب بينَ حِسَانِ الدُّمَى

تَتَحَدَّى كُلَّ ظَبْيَاتِ الحِمى

بجَمَالٍ أبْدَعَتْ فِيهِ السَّمَا

ما رآه الصَّبُّ حتَّى ارْتبكَا وَتَهَاوَى قَلْبُهُ فِي الأضْلُع

1 – 2 – 6 - الغصن (أغصان)

كل جزء من اللازمة، وكل جزء من الخرجة، يسمَّى غصناً. مثلاً في الموشحة أعلاه:

اللازمة: **أسفرت كالشمس تُلْقِي شَبَكَا** (غصن)

مِنْ سَنَاهَا وَرَمَتْ بالْبُرقُع (غصن)

الخرجة: **أيُّهَا الْمُعْرِضُ مَا أجْمَلَكَا** (غصن)

لَوْ تَرَفَّقْتَ بقَلْبٍ مُوجَع (غصن)

1 – 2 – 7 - السمط (أسماط)

كل جزء من الدور يسمى سِمطا . مثلا في الموشحة أعلاه:

لَسْتُ أنْسَى ذِكْرَيَاتي فِي سَبُو (سِمْط)

مَرْتَعٌ خِصْبٌ وَوَادٍ مُعْشِبُ (سمط)

وَشَدَّى يُنْعِشُ قلبي طيِّبُ (سمط)

1 – 2 – 8 - ملاحظة

نلاحظ أن موشحة « **سافرة** » لمحمد الحلوي قد تألفت من لازمة ، وعشرة أقفال، آخرها الخرجة ، وعشرة أبيات ، وعشرة أدوار، واثنان وعشرون غُصْناً ، وثلاثون سِمْطاً.

1 – 3 - وزن الموحشة «سافرة»

(قفل) أسْفَرَتْ كَشْمَسْ تُلْقِي شَبَكَا مِنْ سَنَاهَا وَرَمَتْ بِلْبُرْقَعِي (مذهب/ لازمة / مطلع)

0ا0اا0ا 0ا0اا0ا 0ااا 0ا0اا0ا 0ا0ااا 0ا0اا0ا 0اا0ا

فاعلاتن سالمة فاعلاتن سالمة فعلن مخبونة ومحذوفة فاعلاتن سالمة فعلاتن مخبونة فاعلن محذوفة

(دور 1) كَاعِبُنْ بَيْنَ حِسَانِنْ كَدْمُى

0ا0اا0ا 0ا0ااا 0اا0ا

فاعلاتن سالمة فعلاتن مخبونة فاعلن محذوف

تَتَحَدْمَى كُلْلَ ظَبْيَاتِ لْحِمِى

0ا0ااا 0ا0اا0ا 0اا0ا

فعلاتن مخبونة فاعلاتن سالمة فاعلن محذوفة

بجَمَالِنْ أبْدَعَتْ فِيهِ سْسَمَا

0ا0ااا 0ا0اا0ا 0اا0ا

فعلاتن مخبونة فاعلاتن سالمة فاعلن محذوفة

مَا رَأاهُ صْصَبْبُ حَتْتَى رْتَبَكَا وَتَهَاوَى قَلْبُهُو فِلْاَضْلُعِي (قفل)

0ا0اا0ا 0ا0اا0ا 0ااا 0ا0اا0ا 0ا0ااا 0ا0اا0ا 0اا0ا

فاعلاتن سالمة فاعلاتن سالمة فعلن مخبونة ومحذوفة فعلاتن مخبونة فاعلاتن سالمة فاعلن محذوفة

(دور2) سِحْرُهَا يَكْمُنُ مِنْ خَلْف لْثِامِي

0ا0ااا0 | 0ا0ا0ااا | 0ا0اا

فاعلاتن سالمة | فعلاتن مخبونة | فاعلاتن سالمة

فِي عُيُونِنْ رَاشِقَاتِنْ بِسْسِهَامِي

0ا0اا0ا | 0ا0اا0ا | 0ا0اا0ا

فاعلاتن سالمة | فاعلاتن سالمة | فاعلاتن سالمة

تُرْسِلُ لمَوْتَ كُوُوسَنْ مِنْ غَرَامِي

0ا0اا0ا | 0ا0ا0ااا | 0ا0اا

فاعلاتن سالمة | فعلاتن مخبونة | فاعلاتن سالمة

غَادَتُنْ كَشْشَمْسِ تَرْقَ لْفَلَكَا تَخْلُفُ شْشَمْسَ إِذَا لَمْ تَطْلُعِي (قفل)

0ا0اا0ا | 0ا0اا0ا | 0ااا | 0ا0اا0ا | 0ا0ااا | 0اا0ا

فاعلاتن سالمة | فاعلاتن سالمة | فعلن مخبونة محذوفة | فاعلاتن سالمة | فعلاتن مخبونة | فاعلن محذوفة

(دور3) **قمَرُنْ مَزْزَقَ سُحْبَ سْسُحُبِي**

0ا0ااا | 0ا0ااا | 0ااا

فعلاتن مخبونة | فعلاتن مخبونة | فعلن مخبونة محذوفة

وَعْزَالُنْ طالَمَا غرْرَرَ بي

0 ا 0 ا ا ا | 0 ا 0 ا ا 0 ا | 0 ا ا ا

فعلاتن مخبونة | فاعلاتن سالمة | فعلن مخبونة ومحذوفة

بفَمِنْ حُلْوِثُنَا يَا شَنِبي

0 ا 0 ا ا ا | 0 ا 0 ا ا 0 ا | 0 ا ا ا

فعلاتن مخبونة | فاعلاتن سالمة | فعلن مخبونة ومحذوفة

مُذْ شَكَا قَلْبي مِنْهُومَا شَكَا فاضَ دَمْعِي وَجَرَى شِعْرْي مَعِي (قفل)

ا 0 ا ا 0 ا 0 ا ا 0 ا 0 ا ا 0 | 0 ا 0 ا ا 0 ا | 0 ا ا 0 ا 0 | ا 0 ا ا 0

فاعلاتن سالمة | فعلاتن مخبونة | فاعلن محذوفة | فاعلاتن سالمة | فعلاتن مخبونة | فاعلن محذوفة

(دور 4)

أيْيُ تَاجِنْ مُتْرَفِنْ فَوْقَ لْجَبينْ

0 ا 0 ا ا 0 ا | 0 ا 0 ا ا 0 ا | 0 0 ا ا 0 ا

فاعلاتن سالمة | فاعلاتن سالمة | فاعلاتْ مقصور ⟸ (فَاعِلاَنْ)

كَظَلاَ مِنْ عَامَ فِي صُبْحِنْ مُبينْ

0 ا 0 ا ا ا | 0 ا 0 ا ا 0 ا | 0 0 ا ا 0 ا

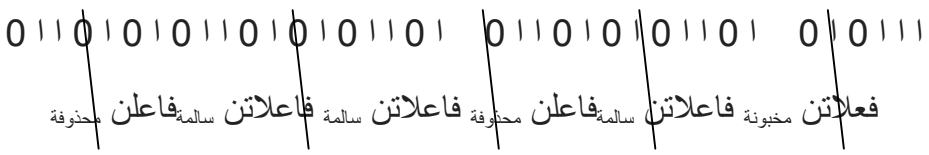
فعلاتن مخبونة | فاعلاتن سالمة | فاعلاتْ مقصور ⟸ (فاعلانْ)

ثَرْوَتُنْ تَنْبُعُ مِنْ كَنْزِنْ ثَمِينْ

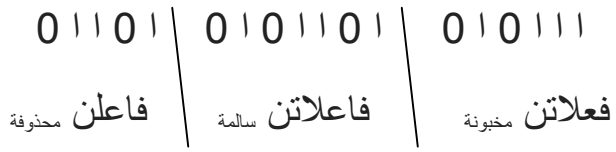
0 ا 0 ا ا 0 ا | 0 ا 0 ا ا ا | 0 0 ا ا 0 ا

فاعلاتن سالمة | فعلاتن مخبون | فاعلاتْ مقصور ⟸ (فَاعِلاَنْ)

فَتَفْقَدْ حِينَ تَبْدُو عَقْلَكَا إِنْنَهو إِنْ ضَاعَ لَمْ يُسْتَرْجَعِي (قُفْل)



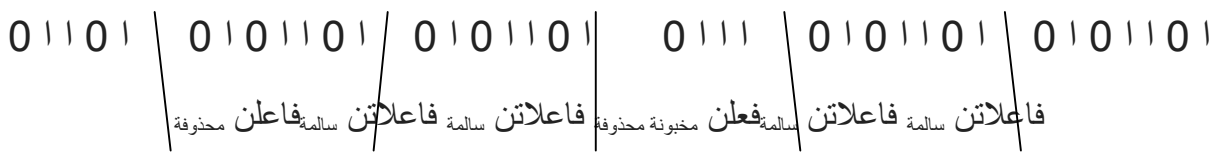
بَرَزَتْ مُخْتَالَتَنْ فِي سُنْدُسِي (دور 5)



مِنْ رِيَاضِنْ نَاعِمَاتِ لْمَلْمَسِي

تَنْفَحُ لْوَرْدَ بِأَذْكَى نَافِسِي

مَنْ رَأَاهَا تَلْثِمُ لْوَرْدَ بَكَى حَظْظُ خَدْدَيْهِي بجَار لْأَدْمُعِي (قفل)

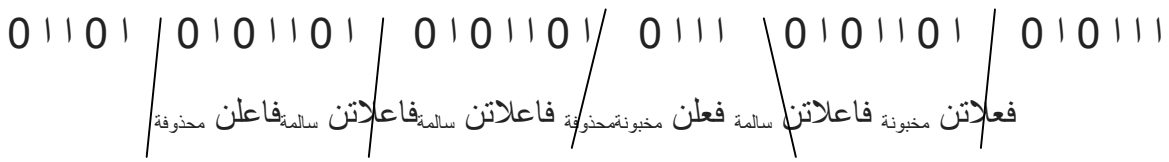


(دور 6) **فَسْأَلِي بَدْرَ دْدُجَى عَنْ سَهَرِي**

وَأَنِينِي فِظْظَلاَمِ لْعَكِرِي

وَسْمَعِ لْقُمْرِيْيَ يَرْوِي خَبَرِي

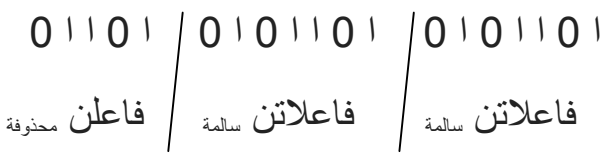
فَأَنَ صْصَبْبُ لْلَذِي بَادَلَكَا حُبْبَهُو صِرْفَنْ نَبِيلَ لْمَطْمَعِي (قفل)



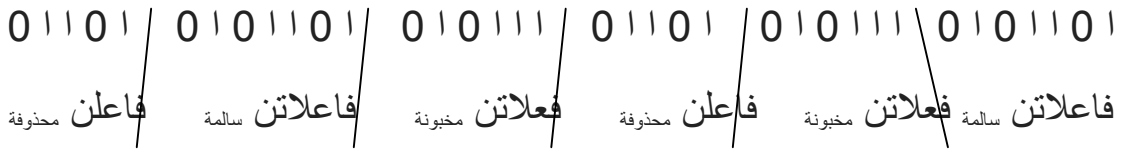
(دور 7) **أَمْعَنَ لْعَاذِلُ فِي لَوْمِي فَمَا**

زَادَ أَدْنِ لْلَوْمُ إِلْلاَ صَامَمَا

وَسْتَطَابَ لْقَلْبُ فِيكِ لْأَلَمَا



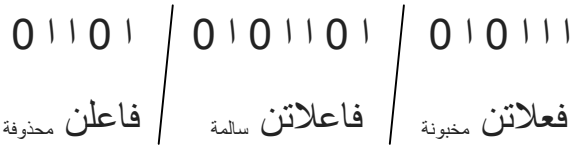
مُذْ تَحَمْمَلْتُ هَوَاه لْمُهْلِكَا سَمِعَتْ أُذْنَايَ مَا لَمْ تَسْمَعِي (قفل)



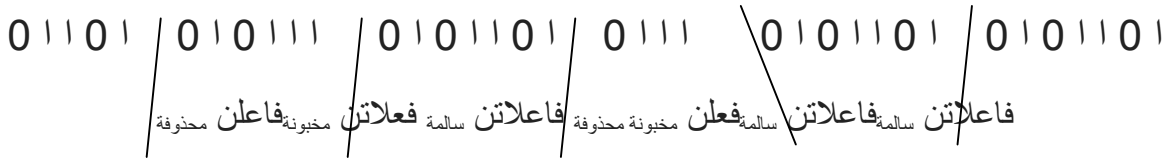
(دور 8) **أنْكَرَتْنِي إذْ رَأتْ فِي مَفْرِقِي**

شَعَرَاتِنْ غَيْيَرَتْ مِنْ رَوْنَقِي

وَتَنَاسَتْ عَهْدَ حُبْبِ لَمُشْرِقِي

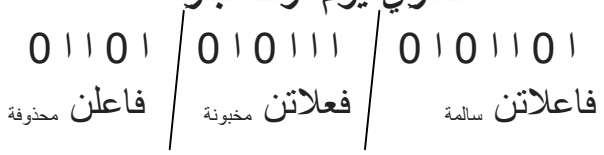


يَوْمَ كُنْنَا عَاشِقَيْنِ شْتَرَكَا فِلْهَوَى وَرْتَشَفَا مِنْ مَنْبَعِي (قفل)

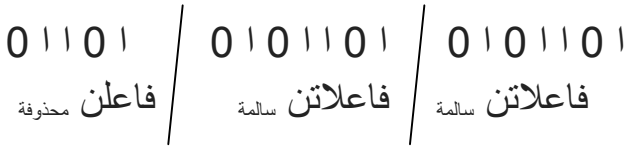


(دور 9)

فَذْكُري يَوْمَ نَزَلْنَا نَبْتَرِدْ

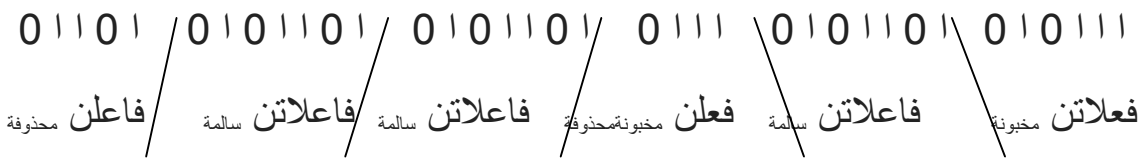


فِي نُهَيْرِنْ سَلْسَبِيلِنْ مُطْطَرِدْ



غَارَمِنْنَا فُجَرَى مِمْمَا يَجِدْ

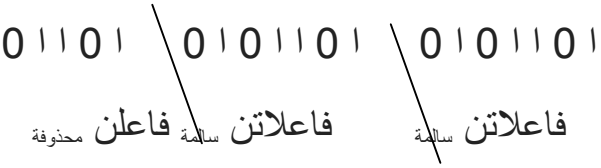
(قفل) وَتَنَا جَيْنَا وَغَنْنَيْتُ لَكَا لَحْنَ حُبْبِنْ لَسْتُ فِيهِي أَدْدَعِي



(دور 10)

لَسْتُ أَنْسَى ذِكْرَيَاتِي فِي سَبُو

مَرْتَعُنْ خِصْبُنْ وَوَادِنْ مُعْشِبُو



وَشَدَنْ يَنْعِشُ قَلْبي طَيْبُو

0ا1ا0 \ 0ا0ااا \ 0ا1ا0

فعلاتن مخبونة \ فعلاتن مخبونة \ فاعلن محذوفة

(قفل الخرجة) **أَبْيُهَلْمُعْرِضُ مَا أَجْمَلَكَا لَوْ تَرَفْفَتَ بِقَلْبِنْ مُوجَعِي**

0ا1ا0ا \ 0ا0ااا \ 0ا0ا1ا0 / 0ااا \ 0ا0ااا \ 0ا1ا0

فاعلاتن سالمة \ فعلاتن مخبونة \ فعلن مخبونة محذوفة / فاعلاتن سالمة \ فعلاتن مخبونة \ فاعلن محذوفة

يتضح من خلال التقطيع الإيقاعي لموشحة **" سافرة"** لمحمد الحلوي أن الشاعر نظم قصيدته على وزن بحر الرمل . « وسمي رملا ،لأن الرمل نوع من الغناء ،يخرج من هذا الوزن، فسمي بذلك.وقيل : سمي رملا لدخول الأوتاد بين الأسباب، وانتظامه كرمل الحصير الذي نسج به . يقال : رمل الحصير ، إذا نسجه . والمرمول به : رَمَلٌ ،كأنه يقال للطرائق التي فيه : رمل وأصله : فاعلاتن ست مرات ...» [1] . نستخلص أن بحر الرَّمَل يتسم بطابعه الغنائي ، وما دامت قصيدة الموشح هي قصيدة غنائية بالدرجة الأولى ، اختار الشاعر وزن الرمل الذي يتلاءم مع خصيصة هذه القصيدة الشعرية ونفسها الإنشادي .

لقد التزم محمد الحلوي بوزن الرَّمَل في قصيدته «سافرة» على مستوى اللازمة، والأقفال، والخرجة ، و الأدوار، حيث نجد أن بحر الرمل يسري على جميع عناصر بناء موشحته برمتها. مع اختلاف بسيط هو أن بحر الرمل جاء تاما في اللازمة، والأقفال، والخرجة. يتكون من ست تفعيلات تماما كما في البيت الشعري التقليدي. بينما الأدوار أتت جميعها مشطورة، فكل سِمْط من الدَّوْر يتألف من ثلاث تفعيلات من بحر الرمل، بخلاف البيت الشعري التقليدي الذي يأتي فيه وزن الرمل مجزوءا من أربع تفعيلات.

يتضح أن موشحة الحلوي جاءت مخلصة تمام الإخلاص لطرائق البناء الإيقاعي التي تقوم عليها الموشحات عامة ، ويمكننا توضيح ذلك على الشكل الآتي :

---

[1] الخطيب التبريزي :**« الوافي في العروض والقوافي »** تحقيق د. فخر الدين قباوة ذ.عمر يحيى ، دار الفكر ، دمشق ،ط 1 ، 1970-م 1390ه ، ط2 ، 1975م – 1395ه ، ص: 121

1– 3 – 1 – الوزن في اللازمة، الأقفال، قفل الخرجة

يشترط في قصيدة الموشح أن تأت اللازمة ، والأقفال ، وقفل الخرجة على وزن واحد. بالعودة إلى القصيدة نجد أن هذه العناصر قامت على وزن واحد هو بحر الرمل التام . فإذا كان البيت الشعري التقليدي يتأسس على شطرين متناظرين ، ويتم تسمية الشطر الأول بالصدر، والشطر الثاني بالعجز، فإن اللازمة ، والأقفال ، وقفل الخرجة تتكون جميعا من أجزاء وكل جزء يسمى غصنا.

إذن فكل الأقفال (اللازمة، الأقفال، الخرجة) تضم في موشحة ((**سافرة**)) جزأين ، وغصنين.

فالعروضة في كل من القفل اللازمة، وكذلك القفل الخرجة جاءت مخبونة ومحذوفة سواء في تفعيلتي اللازمة، أو الخرجة (فَعِلُنْ)

بينما العروضة في الأقفال نجدها تارة مخبونة ومحذوفة في التفعيلة (فَعِلُنْ)، وتارة أخرى محذوفة في التفعيلة (فَاعِلُنْ)، مع هيمنة الأولى على الثانية في أعاريض الأقفال .

أما في ما يتعلق بتفعيلة الضرب فقد جاءت موحدة بين (القفل اللازمة، والأقفال، والقفل الخرجة) فهي محذوفة على وزن (فَاعِلُنْ) .

كما نلاحظ أن عدد تفاعيل الغصن الأول متساوية مع عدد تفاعيل الغصن الثاني في كل من القفل اللازمة، والأقفال، والقفل الخرجة. ثلاث تفعيلات من بحر الرمل في الغصن الأول، وثلاث تفعيلات في الغصن الثاني، مما يدل أن الشاعر اعتمد بحر الرمل التام في جل الأقفال. بما فيها القفل المطلع ، والقفل الخرجة .

1 – 3 – 2 – الوزن في الأدوار

يتضح من خلال الأدوار الواردة في الموشحة التي نقوم بدراستها أن الحلوي استعان كذلك فيها بون بحر الرمل، غير أن هذا الوزن جاء مشطورا في كل جزء من الدَّوْر الذي يسمى بالسِّمْط. فكل دور يتكون من ثلاث أجزاء، وثلاث أسماط، وتسع تفعيلات من الرّمَل، أي أن كل سِمْط يعتمد على ثلاث تفعيلات من وزن الرّمَل، كما نلاحظ أن التفعيلة الأخيرة في كل سمط من الدَّوْر تأتي موحدة بين أسْمَاط نفس الدَّوْر وقد يصطلح عليها بالعروضة والضرب في الآن نفسه، ويمكن أن نوضح ذلك كما يلي :

الدّوْر1 : نجد التفعيلة الأخيرة، أو ما يصطلح عليها بالعروضة والضرب في آن موحدة بين أسماط هذا الدَّوْر وهي تفعيلة بحر الرمل المحذوفة (فَاعِلُنْ).

الدَّوْر2: نجد التفعيلة الأخيرة، أو ما يصطلح عليها بالعروضة والضرب في آن موحدة بين أسماط هذا الدّوْر وهي تفعيلة بحر الرَّمَل الصحيحة (فَاعِلَاتُنْ)

الدّوْر3 : التفعيلة الأخيرة أو ما يصطلح عليها بالعروضة والضرب في آن موحدة بين أسماط هذا الدَّوْر وهي تفعيلة بحر الرَّمَل المحذوفة والمخبونة في آن (فَعِلُنْ) .

الدَّوْر4 : التفعيلة الأخيرة، أو مايصطلح عليها بالعروض والضرب موحدة بين أسماط هذا الدَّور وهي تفعيلة بحر الرمل المقصور (فَاعِلَاتْ) التي تنقل إلى (فَاعِلَانْ) قصد تسهيل النطق. وقد **ورد في كتاب الوافي في العروض والقوافي**، دائرة المشتبه، باب الرمل» أن المقصور: ما سقط ساكن سببه وسَكنَ متحرّكه. كان أصله فَاعِلَاتُنْ، فحذفت منه النون وسكنت التاء، فبقي فَاعِلَاتْ، فنقل إلى فَاعِلَانْ » [1].

الدَّور 5 : فالتفعيلة الأخيرة أو ما يصطلح عليها بالعروض والضرب موحدة بين أسماط هذا الدَّوْر، وهي تفعيلة بحر الرَّمَل المحذوفة(فَاعِلُنْ).

الدَّوْر6: فالتفعيلة الأخيرة أو ما يصطلح عليها بالعروض والضرب موحدة بين أسماط هذا الدَّوْر، وهي تفعيلة بحر الرَّمَل المخبونة-المحذوفة(فَعِلُنْ).

الدَّوْر7 : نجد التفعيلة الأخيرة أو ما يصطلح عليها بالعروض والضرب موحدة بين أسماط هذا الدَّوْر، وهي تفعيلة بحر الرمل المحذوفة(فَاعِلُنْ) .

الدَّوْر8 : نعثر على التفعيلة الأخيرة أو ما يصطلح عليها بالعروض والضرب موحدة بين أسماط هذا الدَّوْر وهي تفعيلة بحر الرّمَل المحذوفة(فَاعِلُنْ) .

الدّوْر9 : نلمس التفعيلة الأخيرة أو ما يصطلح عليها بالعروض والضرب موحدة بين أسماط هذا الدَّوْر وهي تفعيلة بحر الرَّمَل المحذوفة(فَاعِلُنْ) .

الدَّوْر10: التفعيلة الأخيرة، أو ما يصطلح عليها بالعروض والضرب موحدة بين أسماط هذا الدَّوْر، وهي تفعيلة بحر الرَّمَل المحذوفة(فَاعِلُنْ).

بعد الوقوف على التفعيلة الأخيرة التي استعملت في كل دَوْر يمكن أن نقدم جدولا إحصائيا لتفاعيل وزن الرَّمَل حسب التغييرات التي وقعت في الأقفال، و الأدْوَار سواء على مستوى الحشو ، أو على مستوى العروضة والضرب على الشكل الآتي:

---

[1] الخطيب التبريزي : **المرجع السابق**، ص : 122 .

1– 3 – 3 - جدول إحصائي لتفاعيل (قفل لازمة – قفل خرجة)

عناصر الموشحة / تفاعيل وزن الرَّمل	قفل لازمة	قفل الخرجة
تفاعيل الحشو الصحيحة	3	2
تفاعيل الحشو المخبونة	1	2
تفاعيل العروض المخبونة والمحذوفة	1	1
تفاعيل الضرب المحذوفة	1	1

1– 3 – 4 - جدول إحصائي لتفاعيل الأقفال عامة

عناصر الموشحة / تفاعيل وزن الرَّمل	قُفْل 1	قُفْل 2	قُفْل 3	قُفْل 4	قُفْل 5	قُفْل 6	قُفْل 7	قُفْل 8	قُفْل 9
تفاعيل الحشو الصحيحة	3	3	2	3	4	3	2	3	3
تفاعيل الحشو المخبونة	1	1	2	1	-	1	2	1	1
تفاعيل العروض المخبونة والمحذوفة	1	1	-	-	1	1	-	1	1
تفاعيل العروض المحذوفة	-	-	1	1	-	-	1	-	-
تفاعيل الضرب المحذوفة	1	1	1	1	1	1	1	1	1

1 – 3 – 5 - جدول إحصائي لتفاعيل الأدوار

عناصر الموشحة / تفاعيل ورن الرَّمَل	الدَّوْر 1	الدَّوْر 2	الدَّوْر 3	الدَّوْر 4	الدَّوْر 5	الدَّوْر 6	الدَّوْر 7	الدَّوْر 8	الدَّوْر 9	الدَّوْر 10
تفاعيل الحشو الصحيحة	3	4	2	4	4	5	5	4	4	4
تفاعيل الحشو المخبونة	3	2	4	2	2	1	1	2	2	2
تفاعيل العروض والضرب المحدوفة	3	-	-	-	3	-	3	3	3	3
تفاعيل العروض والضرب الصحيحة	-	3	-	-	-	-	-	-	-	-
تفاعيل العروض والضرب المخبونة والمحذوفة	-	-	3	-	-	3	-	-	-	-
تفاعيل العروض والضرب المقصور	-	-	-	3	-	-	-	-	-	-

يتضح من خلال هذه الجداول الإحصائية لتفاعيل موشحة «**سافرة**» التي نظمها الشاعر على وزن الرَّمَل تمثلات تفعيلة هذا الوزن الشعري على مستوى الأقفال من جهة، والأدوار من جهة أخرى.وبإلقاء نظرة سريعة على مختلف العناصر المتبثة في الجداول السابقة يمكن أن نلاحظ تشكلات تفاعيل بحر الرَّمَل وتجلياتها في الأقفال عامة :

1– 3 – 6 - تجليات التفاعيل في الأقفال

نلمح أن تفاعيل الحشو الصحيحة حضرت ثلاث مرات في سبعة أقفال ، من بينها القُفْل اللازمة. وظهرت مرتين في ثلاثة أقفال بما فيها القُفْل الخرجة، وأربع مرات في قفل واحد هو القُفل الخامس .

أما تفاعيل الحشو المخبونة فقد تجلت مرة واحدة في سبعة أقفال من بينها القُفْل اللازمة. ومرتين في ثلاثة أقفال بما في ذلك القفل الخرجة .

فيما نعثر على تفاعيل العروض المخبونة والمحذوفة مرة واحدة في ثمانية أقفال من بينها القفل اللازمة، والقفل الخرجة. وفيما يخص تفاعيل العروض المحذوفة فإننا نلمسها مرة واحدة في ثلاثة أقفال. وفي الأخير نجد أن تفاعيل الضرب المحذوفة تجسدت مرة

واحدة في إحدى عشر قُفْلاً، مما يعني أن الضرب المحذوف يسري على جميع الأقفال بما فيها القفل اللازمة، والقُفْل الخرجة .

1– 3 – 7 - تجليات التفاعيل في الأدْوَار

يتضح من خلال الأدوار أن تفاعيل الحشو الصحيحة تتمظهر مرتين في الدور الثالث، وثلاث مرات في الدور الأول، وأربع مرات في ستة أدوار هي : الدور الثاني، والرابع، والخامس، والثامن، والتاسع، والعاشر.وخمس مرات في الدور السادس، والدور السابع.

فيما يخص تفاعيل الحشو المخبونة نجدها مرة واحدة في الدور السادس، والدور السابع، ومرتين في ستة أدوار هي : الدور الثاني، والدور الرابع، والدور الخامس، والدور الثامن ، والدور التاسع، والدور العاشر.وثلاث مرات في الدور الأول، وأربع مرات في الدور الثالث .

أما في ما يتعلق بتفاعيل العروض والضرب المحذوفة فنلمسها ثلاث مرات في ستة أدوار هي : الدور الأول ، والدور الخمس ، والدَّور السابع ، والدور الثامن ، والدَّور التاسع، والدّور العاشر. بينما نلحظ أن تفاعيل العروض والضرب الصحيحة تأتي ثلاث مرات في الدور الثاني المتكون كذلك من ثلاثة أسماط. كما تتجسد تفاعيل العروض والضرب المخبونة والمحذوفة ثلاث مرات في دورين هما : الدور الثالثر، والدور السادسر. وبالنسبة لتفاعيل العروض والضرب المقصور نجدها تحضر ثلاث مرات في دور واحد هو الدور الرابع .

1- 3 – 8 - ملاحظات حول الأقفال

نلاحظ أن تفاعيل الأقفال قائمة على التوازي على مستوى حضورها في مجموع الأقفال. ولعل هذا التوازي نبصره بوضوح بين تفاعيل الحشو الصحيحة، وتفاعيل الحشو المخبونة، وتفاعيل العروض المخبونة والمحذوفة، حيث تحضر في الأولى سبع مرات، والعدد نفسه يتكرر في الثانية، وفي الثالثة ثماني مرات بزيادة عدد واحد مقارنة بالأولى والثانية . مما ينم عن طابع التوازي بين هذه التفاعيل في نسبة الحضور مع اختلاف بسيط في عدد الحضور داخل القفل. إذ نجد تفاعيل الحشو الصحيحة تحضر ثلاث مرات داخل الأقفال التي تكررت فيها ، وتفاعيل الحشو المخبونة مرة واحدة داخل الأقفال التي وردت فيها ، وتفاعيل العروض المخبونة والمحذوفة مرة واحدة كذلك داخل الأقفال التي جاءت فيها. غير أن فعالية التوازي الموسيقي تكمن في عدد تكرارها في الأقفال.

نفس الأمر ينطبق على تفاعيل الحشو الصحيحة ، وتفاعيل الحشو المخبونة ، وتفاعيل العروض المحذوفة ، حيث التساوي والتوازي يسم الأقفال بحضورها ثلاث مرات، مع اختلاف بسيط في عدد حضورها داخل كل قفل وردت فيه. وبذلك نجد تفاعيل الحشو الصحيحة تكررت مرتين داخل كل قفل من الأقفال الثلاثة التي تحققت فيها، ومرتين في تفاعيل الحشو المخبونة، ومرة واحدة في تفاعيل العروض المحذوفة .

بينما نَلْمِسُ توازيا موسيقيا تاما وشاملا في تفاعيل الضرب المحذوفة التي تسري على جميع الأقفال بدون استثناء بما فيها القفل اللازمة، والقفل الخرجة. من هذا المطلق يمكن القول أن الأقفال اتسمت بالتناسق والانسجام في طرق توظيف الشاعر لتفاعيل بحر الرَّمَل، مما أحدث نغمة موسيقية تسير في خط مستقيم لا يعرف المَيْلَ وَالإعْوِجَاج، ولا يزيغ عن الرنة الغنائية وهذيانها الإنشادي في عنصر من عناصر بناء قصيدة الموشحة ألا وهي الأقْفَال .

1– 3 – 9 - ملاحظات حول الأدْوَار

نلاحظ أن الأدوار لم تبتعد هي الأخرى عن نبرة التوازي والتناغم مع بعضها البعض . ويمكن أن نبين ذلك من خلال تكرار تفاعيل الحشو الصحيحة أربع مرات في ستة أدوار هي : الدور الثاني، والدور الرابع، والدور الخامس، والدور الثامن، والدَّوْر التاسع، والدَّوْر العاشر. نفس الأمر ينطبق على تفاعيل الحشو الحشو المخبونة التي تكررت مرتين في ستة أدوار كذلك وهي : الدورالثاني، والدور الرابع، والدور الخامس، والدَّوْر الثامن، والدَّوْر التاسع، والدَّوْر العاشر. وهذا ما نبصره أيضا في تفاعيل العروض والضرب المحذوفة ، حيث تكررت ثلاث مرات في ستة أدوار هي : الدور الأول، والدور الخامس، والدور السابع، والدَّوْر الثامن، والدَّوْر التاسع، والدَّوْر العاشر .

وإذا عدنا إلى جدول إحصاء تفاعيل الأدوار سنجد إلى جانب التوازي العمودي ، توازيا أفقيا في عدد توزيع التفاعيل بالتساوي سواء داخل الدَّور نفسه ومثال ذلك الدَّوْر الأول. إذ تحضر تفاعيل الحشو الصحيحة ثلاث مرات في هذا الدَّوْر، والعدد ذاته تكرر في تفاعيل الحشو المخبونة، وتفاعيل العروض والضرب المحذوفة. وهذا التساوي نلمحه في عدد توزيع التفاعيل بين الأدوار حتى وإن كانت تفاعيل العروض والضرب أحيانا تأت محذوفة أو صحيحة ، وأحيانا أخرى تأت مخبونة ومحذوفة ، أو مقصورة. ولعل هذا ما نشهده بجلاء في جدول الأدوار من بينها الدَّوْر الثاني، والدَّوْر الرابع، والدَّوْر الخامس، والدَّوْر الثامن، والدَّور التاسع، والدَّور العاشر. ونفس الأمر ينطبق في عدد تكرار التفاعيل في كلا الدَّوْرين السادس والسابع.

وعموما، فاختيار محمد الحلوي لوزن بحر الرَّمَل في موشحته، لم يأت اعتباطا،أو عشوائيا .لأنه الميزان الذي نظمت عليه الموشحات الأندلسية حتى أصبحت ذائعة الصيت . فالرمل مشع بطابعه الغنائي ، وهذا ما يفسر توظيف شعراء الأندلس بكثرة لهذا الوزن في تواشيحهم. لكونه يسعف الشاعر في النطق به بسرعة. وهذه السرعة تتولد بسبب تتابع التفعيلة فَاعِلَاتُنْ فيه. كما يضفي بحر الرَّمل على القصيدة رنة إنشادية متميزة ، و خارقة ، و مفعمة بنزعتها، ونبرتها الموسيقية القابلة للإنشاد واللحن في الآن ذاته. فالخصوصية الموسيقية رمز من رموز قصيدة الموشح وأحد الأعمدة التي تتكئ عليها، ولعل هذه الميزة هي التي جعلت هذه القصيدة الأندلسية المنشأ والأصل، تختلف عن نظيرتها في المشرق، وقد أفلح سليمان معوض في الكشف عن التمايز بينهما، مبرزا النبرة النغمية ، والموسيقية، والإشراقة اللحنية . فهذه العوامل سيطرت على خيال الشاعر في لحظة كتابته لقصيدته الموشحة. وهذا ما يبرز في تعبير الناقد «...- وعلى صعيد الموسيقى، فإن مايميز القصيدة الأندلسية عن القصيدة المشرقية، ميلها ونزعتها إلى الموسيقى... إن الموشحة وجدت للغناء قبل أي شيء،... لأن الشاعر فيها أهمل كل شيء تقريبا وانصرف إلى كل ما يوفر النغمية

واللحن والموسيقى في قصيدته. هذا ما حمل على القول : إن الموشح وجد للغناء... إن الغنائية حملت الشاعر الأندلسي على توسل اختيار الوزن الملائم انسجاما مع ميله إلى الموسيقى « [1] .

و من ثمة يمكن القول إن موشحة « **سافرة** « للشاعر تنساب مع إيقاع الذات الكاتبة، ونبرة قلبه و إحساسه الموسيقيين. فاعتماد بحر الرمل في جل مكونات وعناصر الموشحة يوحي بحضور الطابع الغنائي ، والرنة الإنشادية في عمق الإيقاع الداخلي للذات الشاعرة، لأنه كتب هذه القصيدة من أجل أن تلحن ، وتقدم مقطوعة غنائية، لتظل تستمد حداثتها من تنويع تلويناتها اللحنية، وتعدد طرق غنائها.

1 – 4 - القافية في الموشحة

-1 – 4 – 1 – القافية في الأقفال

في الموشحة ندرك أن الأقفال بما فيها القفل الخرجة يجب أن يكون مماثلا لقافية القفل اللازمة (المطلع أو المذهب) . فهذه الخاصية تعتبر أساسية ومكونا من مكونات القافية في بناء الموشحة بصفة عامة . وقد ورد تعريف للقافية في كتاب «**الوافي في العروض والقوافي**» ، حيث نلمس أن « القافية قد اختلفوا فيها؛ فقال الخليل: هي من آخر البيت إلى

[1] سليمان معوض : **مدخل إلى الأدب العربي**، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس-لبنان،2008 ، ص : 244 .

أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن . وقال الأخفش : هي آخر كلمة في البيت أجمع ، وإنما سميت قافية لأنها تَقْفُو الكلامَ، أي: تجيء في آخره. ومنهم من يسمِّي البيت قافية، ومنهم من يُسَمّي القصيدة قافية، ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية. والجيِّد المعروف، من هذه الوجوه، قول الخليل والأخفش » [1] .

ومن خلال هذا التعريف نستطيع أن نبين القافية في أقفال موشحة « **سافرة** » حسب طرق بنائها في الموشحات التي تختلف عن تمثلات بنائها في القصائد العمودية.

وقد تجسدت في أقفال الموشحة التي نقوم بدراستها على الشكل الآتي:

-القفل المطلع: بُرْقُعِي: / 0 / / 0 ⟵ قافية متداركة مطلقة موصولة

-القفل الأول: أضْلُعِي: / 0 / / 0 ⟵ قافية متداركة مطلقة موصولة

-القفل الثاني: تَطْلُعِي:/ 0 / / 0 ⟵ قافية متداركة مطلقة موصولة

-القفل الثالث: ري مَعِي:/ 0 / / 0 ⟵ قافية متداركة مطلقة موصولة

-القفل الرابع: تَرْجَعِي:/ 0 / / 0 ⟵ قافية متداركة مطلقة موصولة

-القفل الخامس: أدْمُعِي:/ 0 / / 0 ⟵ قافية متداركة مطلقة موصولة

-القفل السادس: مَطْمَعِي: / 0 / / 0 ⟵ قافية متداركة مطلقة موصولة

-القفل السابع: تَسْمَعِي:/ 0 / / 0 ⟵ قافية متداركة مطلقة موصولة

القفل الثامن: مَنْبَعِي: / 0 / / 0 ⟵ قافية متداركة مطلقة موصولة

-القفل التاسع: أدْدَعِي:/ 0 / / 0 ⟵ قافية متداركة مطلقة موصولة

-القفل العاشر: مُوجَعِي:/ 0 / / 0 ⟵ قافية متداركة مطلقة موصولة

نلاحظ على مستوى قافية الأقفال أن الشاعر التزم قافية موحدة في سائر الأقفال وهي القافية المتداركة- المطلقة. الموصولة بالياء، وبذلك يكون الشاعر امتثل لضوابط القافية التي

[1] الخطيب التبريزي: **الوافي في العروض والقوافي**، م.س ، ص: 220

تسري في أقفال الموشحات ، وسار على نهجها من خلال الالتزام بقافية موحدة على مستوى الأقفال برمتها بما في ذلك القفل اللازمة، والقفل الخرجة.

ومن ثمة فالقافية المتداركة هي التي تشتمل على « حرفين متحركين بين ساكنين، وسمي متداركا، لتوالي حرفين متحرّكين بين ساكنين... والتدارك دون التراكب، لأن الخيل وغيرها إذا جاءت متداركة كان أحسن من أن يركب بعضها بعضاً.

1– 4 – 2 - القافية في الأدوار

نشير أن كل مجموعة من الأجزاء في الأدوار مستقلة وتكون على قافية واحدة تختلف عن قافية المجموعة الأخرى.

ويمكن أن نبين تمثلات القافية في الأدوار على النحو التالي:

-الدور الأول: *كَدْدُمَى: / 0 / / 0 ⟵ قافية متداركة مطلقة موصولة

*تِ لْحِمَى:/ 0 / / 0 ⟵ قافية متداركة مطلقة موصولة

*هِ سْسَمَا:/ 0 / / 0 ⟵ قافية متداركة مطلقة موصولة

*القافية التي تشمل الدور الأول هي: قافية متداركة مطلقة موصولة.

-الدور الثاني:

* ثَامِي: / 0 / 0 ⟵ قافية متواترة مطلقة موصولة

* هَامِي: / 0 / 0 ⟵ قافية متواترة مطلقة موصولة

* رَامِي: / 0 / 0 ⟵ قافية متواترة مطلقة موصولة

*القافية التي تشمل الدور الثاني قافية متواترة مطلقة موصولة .

« والمتواتر: حرف متحرك بين ساكنين... وسمي متواترا، لأن المتحرك يليه الساكن، وليس هناك من تتابع الحركات ما في المتدارك وما فوقه. يقال : تواترت الإبلُ، إذا جاء شيء منها ثم انقطع، ثم جاء شيء آخر كذلك » [1] .

[1] الخطيب التريزي: **المرجع السابق**، ص: 219 و 220.

-الدور الثالث:

* بَ سْسُحُبِي: / 0 / / / 0 ⟵ قافية متراكبة مطلقة موصولة

* غَرْرَرَبِي: / 0 / / / 0 ⟵ قافية متراكبة مطلقة موصولة

* يَا شَنِبِي: / 0 / / / 0 ⟵ قافية متراكبة مطلقة موصولة

* القافية التي تشمل الدور الثالث هي: قافية متراكبة مطلقة موصول

ويقصد « بالمتراكب: ثلاثة أحرف متحرّكة بين ساكنين... وإنما سُمِّيَ متراكباً، لأن الحركات توالت، فركب بعضها بعضاً » [1].

-الدور الرابع:

* بِينْ: / 0 0 ⟵ قافية مترادفة مقيدة

*بِينْ: / 0 0 ⟵ قافية مترادفة مقيدة

*مِينْ: / 0 0 ⟵ قافية مترادفة مقيدة

*القافية التي تشمل الدور الرابع هي: القافية المترادفة المقيدة أي بترادف الساكنين في الأخير، ومقيدة لأن حرف الروي النون جاء ساكنا. ويقصد بالمترادف في كتاب « **الوافي في العروض والقوافي**» هو « اجتماع ساكنين في القافية، وإنما سُمِّيَ بذلك لأن أحد الساكنين يَرْدَفُ الآخر» [2] .

-الدور الخامس:

*سُنْدُسِي: / 0 / / 0 ⟵ قافية متداركة مطلقة موصولة

*مَلْمَسِي: / 0 / / 0 ⟵ قافية متداركة مطلقة موصولة

*نَافَسِي: / 0 / / 0 ⟵ قافية متداركة مطلقة موصولة

نلاحظ أن قافية الدور الخامس تتقاطع مع قافية الدور الأول في كونهما يشتركان معا في القافية المتداركة المطلقة الموصولة.

---

[1] الخطيب التبريزي : **المرجع السابق** : ص : 218 و219

[2] **المرجع نفسه**: ص : 220.

-الدور السادس

*عَنْ سَهَرِي : / 0 / / / 0 ⟵ قافية متراكبة مطلقة موصولة

*مِ لْعَكِرِي :/ 0 / / / 0 ⟵ قافية متراكبة مطلقة موصولة

*وِي خَبَرِي :/ 0 / / / 0 ⟵ قافية متراكبة مطلقة موصولة

*فهذا الدور نجده يتقاطع مع الدور الثالث في قافية مشتركة بينهما ، وهي القافية المتراكبة المطلقة الموصولة.

-الدور السابع

* مِـي فَـمَـا : / 0 / / 0 ⟵ قافية متداركة مطلقة موصولة.

* صَا مَمَـا : / 0 / / 0 ⟵ قافية متداركة مطلقة موصولة.

* أَا لْـمَـا :/ 0 / / 0 ⟵ قافية متداركة مطلقة موصولة.

-الدور الثامن

* مَفْرِقِـي : / 0 / / 0 قافية متداركة مطلقة موصولة.

* رَوْنَقِـي : / 0 / / 0 قافية متداركة مطلقة موصولة.

* مُشْرِقـي : / 0 / / 0 ⟵ قافية متداركة مطلقة موصولة.

-الدور التاسع

* نَبْتَرِدْ : / 0 / / 0 ⟵ قافية متداركة مطلقة موصولة.

* مُطْطَرِدْ : / 0 / / 0 ⟵ قافية متداركة مطلقة موصولة.

* مَا يَجِدْ : / 0 / / 0 ⟵ قافية متداركة مطلقة موصولة.

الدور العاشر

- في سَبُو : ا 0 ا ا 0 ⟵ قافية متداركة مطلقة موصولة.
- مُعْشِبُو : ا 0 ا ا 0 ⟵ قافية متداركة مطلقة موصولة.

- طَيْبُو : ا 0 ا ا 0 ⟸ قافية متداركة مطلقة موصولة.

عموما نلاحظ اشتراك الدور الأول، والدور الخامس، والدور السابع، والدور الثامن، والدور التاسع ، والدور العاشر في قافية واحدة هي: القافية المتداركة المطلقة الموصولة.

أما في ما يتعلق بالدور الثالث، والدور السادس فقد اشتراكا معاً في القافية المتراكبة المطلقة الموصولة.

بينما الدور الثاني اعتمد على القافية المتواترة المطلقة الموصولة. أما الدور الرابع فقافيته تتمثل في القافية المترادفة المقيدة.

1– 5 - حروف قافية موشحة « سافرة »

1 – 5 – 1 – الحروف في الأقفال

عندما نلقي نظرة على أقفال الموشحة برمتها ، نجد أن حروف القافية تجسدت في حرفين و هما : حرف الروي ، و حرف الوصل ، و يمكن أن نوضح ذلك على الشكل الآتي:

يعتبر الروي حرفا من حروف القافية ، ويقصد به « الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وتنسب إليه ، فيقال : قصيدة رائية أو دالية ، ويلزم في آخر كل بيت منها . ولابد لكل شعر قَلَّ أو كَثُرَ – من رويَّ ..... وسميَّ رويا ، لأن أصل « رَوَى» في كلامهم للجَمْع والاتصال والضَمّ .ومنه الرِّواء : الحبل الذي يُشَدَّ على الأحمال والمتاع ، ليضُمَّهَا ، وكذلك هذا الحرف الرويُّ ينضمُّ ويجتمع إليه جميع حروف البيت ، فلذلك سُمِّيَ رَويّا » [1] .

أما فيما يخص حرف الوصل فقد « سمي الوصل وصلاً ، لأنه وَصَلَ حركة حرف الروي ، وهذه الحركات إذا اتصلت ، واستطالت ، نشأت عنها حروف اللّين .....والوصل

[1] الخطيب التبريزي : **المرجع السابق** : ص : 221 و 222

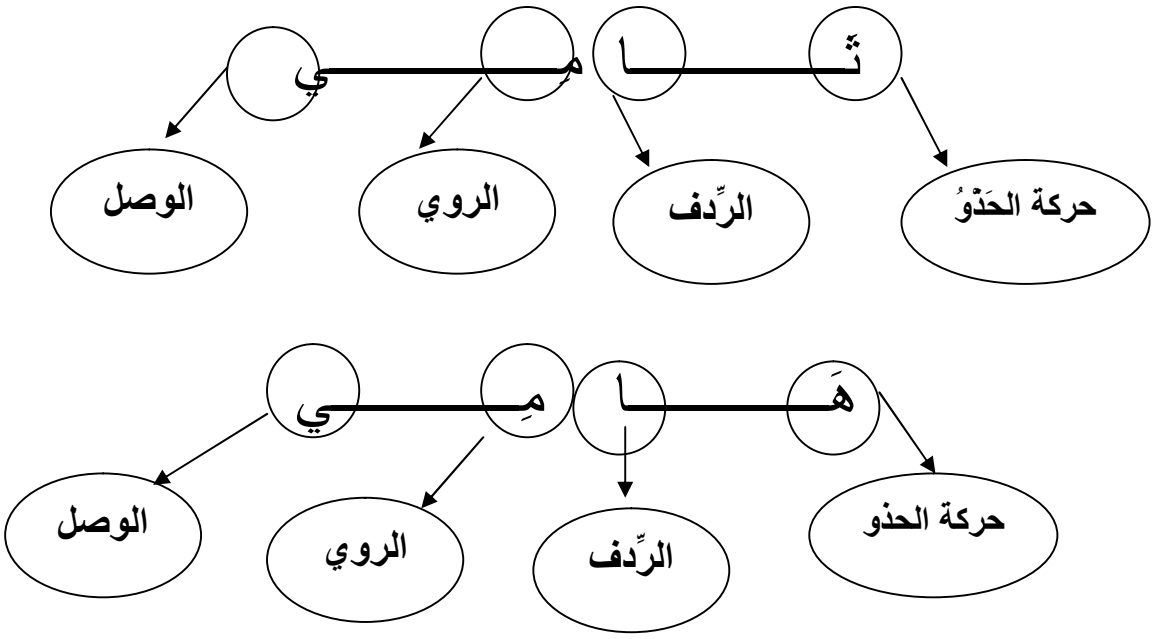
يكون بأربعة أحرف ، وهي الألف والواو والياء والهاء سواكن يتبعن ما قَبْلَهُنَّ ، يعني حرف الروي ، فإذا كان مضموماً كان بعدها الواو ، وإذا كان مكسورا كان بعدها الياء ، وإذا كان مفتوحا كان بعدها الألف والهاء ساكنة ومتحركة .... » [1] .

1– 5 – 2 – الحروف في الأدوار

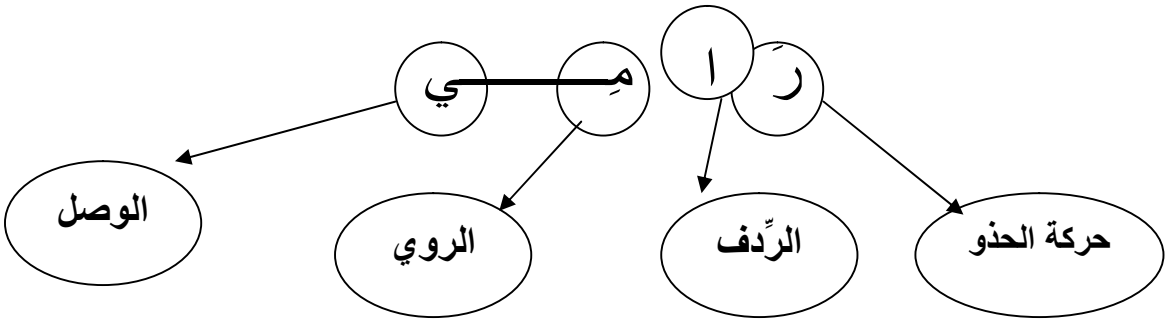
حروف قافية الدور 1

تكون الدور الأول من حرف الروي الميم المفتوحة، والوصل من حرف المد الذي يأت تارة مقصوراً، وتارة أخرى ممدوداً.

حروف قافية الدور 2



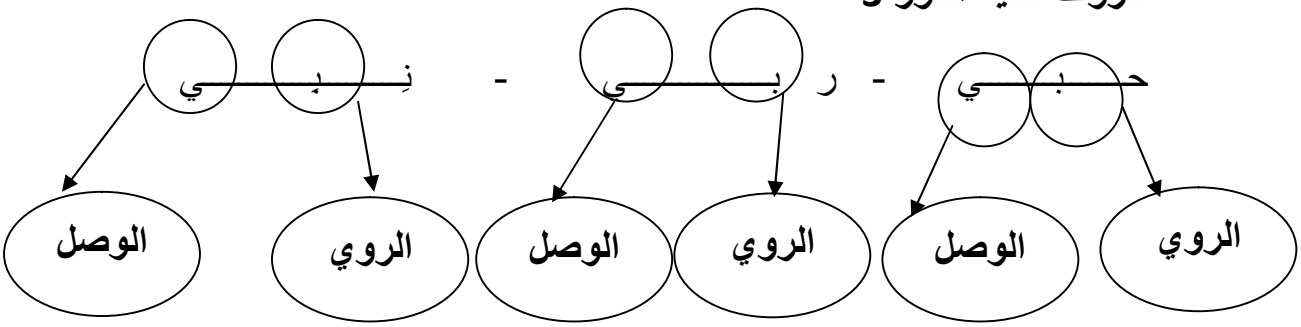
[1] **المرجع نفسه** : ص : 225 و 226 و224



نلاحظ أن حروف قافية الدور الثاني تتكون من ثلاثة حروف هي : حرف الردف الذي جاء مشتركا في قافية الأسماط الثلاثة من نفس الدور هو حرف مدّ ، والألف ، الساكنة . أما الروي فهو حرف الميم المكسورة ، بينما الوصل هو حرف الياء المتولد عن إشباع حركة الروي . وقد جاءت الياء ساكنة.

ويقصد ب « الرِّدف : ألف أو واو أو ياء سواكن ، قبل حرف الروي معه . والواو والياء تجتمعان في قصيدة واحدة ، والألف لا يكون معها غيرها »[1] .

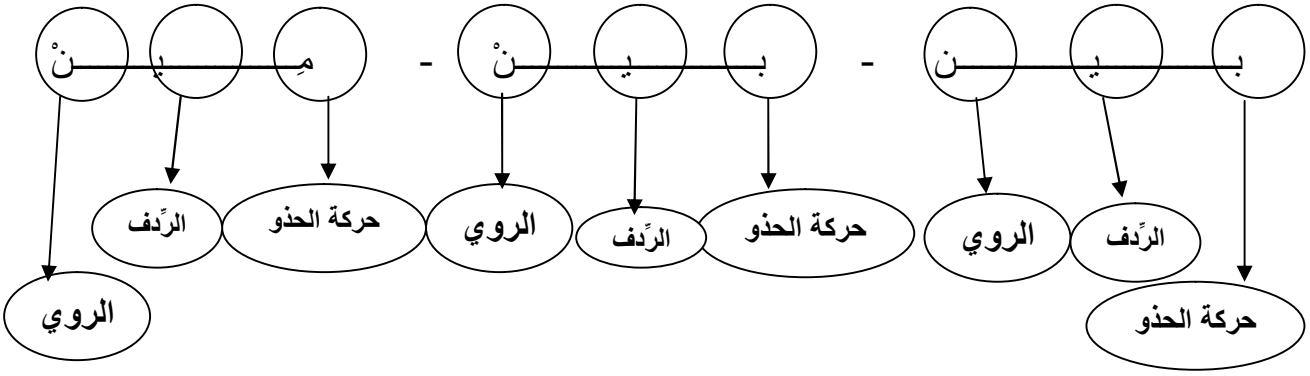
حروف قافية الدور 3



اعتمدت حروف قافية الدور الثالث على حرف الروي ، الباء المكسور، والياء الساكنة وصلا تولدت من إشباع حركة الروي .

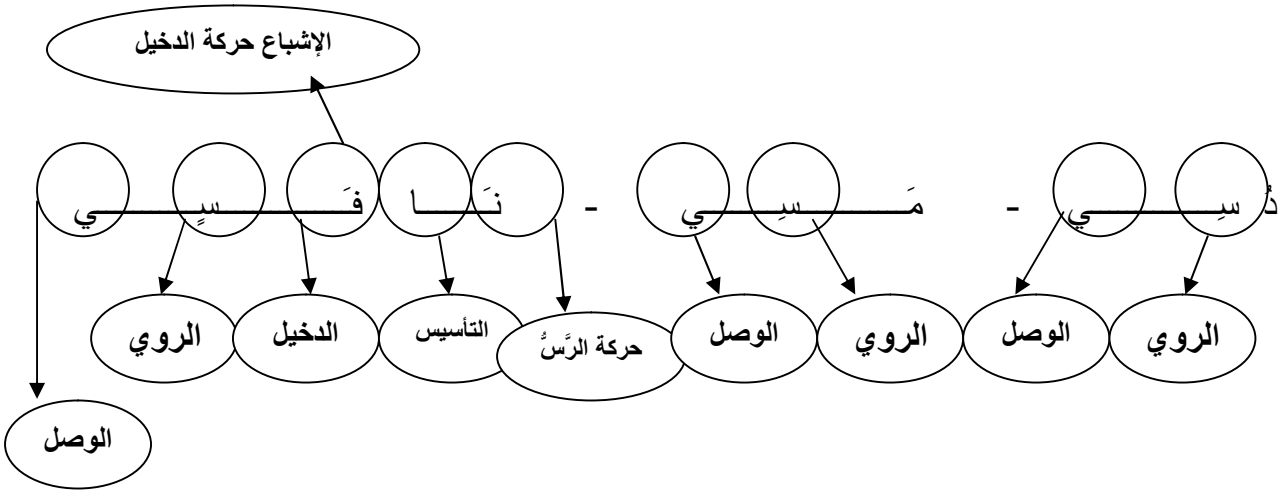
(1) **المرجع السابق** : ص :226 و 227 .

حروف قافية الدور 4



تتكون حروف قافية الدور الرابع من حَرْفَا الرِّدف ، والروي ، فالرِّدف تجسد في الياء الساكنة، أما الروي فيتمثل في النون الساكنة.

حروف قافية الدور 5



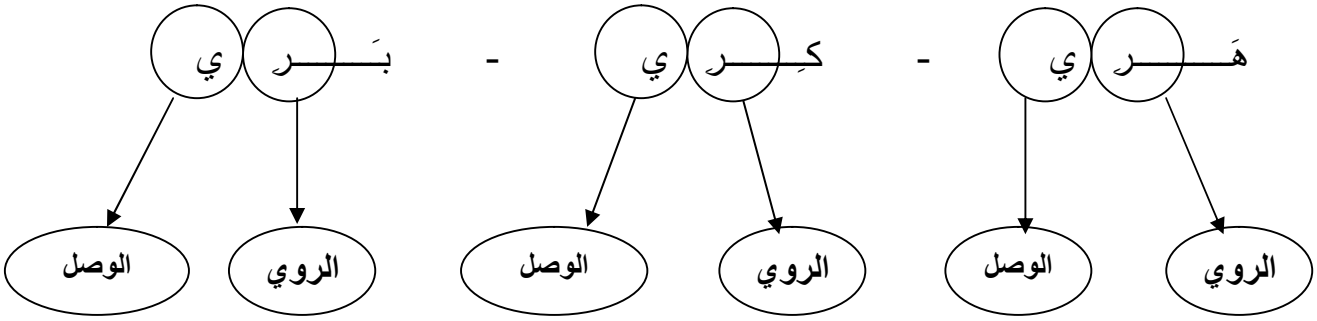
نلاحظ أن حروف قافية السمط الأول ، والسمط الثاني في الدور الخامس من الموشحة جاءت مشتركة بينهما . فالروي هو حرف السين المكسورة ، بينما الوصل هو الياء الساكنة المتوالدة ، من إشباع حركة الروي.

أما السمط الثالث فيشترك معهما في الروي ، السين ، والوصل ، والياء بينما يضيف إليهما حرفان آخران من حروف القافية وهما : الفاء المتحركة بحركة الفتحة وتسمى بالدخيل لأنها وقعت بين الروي وألف التأسيس ، بينما الألف الممدودة ، الساكنة التي حضرت قبل الدخيل سميت بالتأسيس.

« والتأسيس : لا يكون إلا بالألف ، قبل حرف الرويّ بحرف ، وألف التأسيس تكون من جملة الكلمة التي الرويُّ منها ، فإن كانت الألف من كلمة ، والرويُّ من كلمة أخرى ، ليس بمضمر ،ولا من جملة اسمٍ مضمر ، لم تكن تأسيساً « [1] .

أما في مايتعلق « بالدخيل : هو الحرف الذي بين التأسيس والرويِّ..... ولا يبالى أيُّ الحروف كان الدخيل ، ولهذا سُمِّيَ دَخِيلاً لأَنَّهُ كَأَنَّهُ دَخِيلٌ في القافية ، ألا تراه يجيء مختلفاً، بعد الحرف الذي لا يجوز اختلافه ، يعني ألف التأسيس » [2].

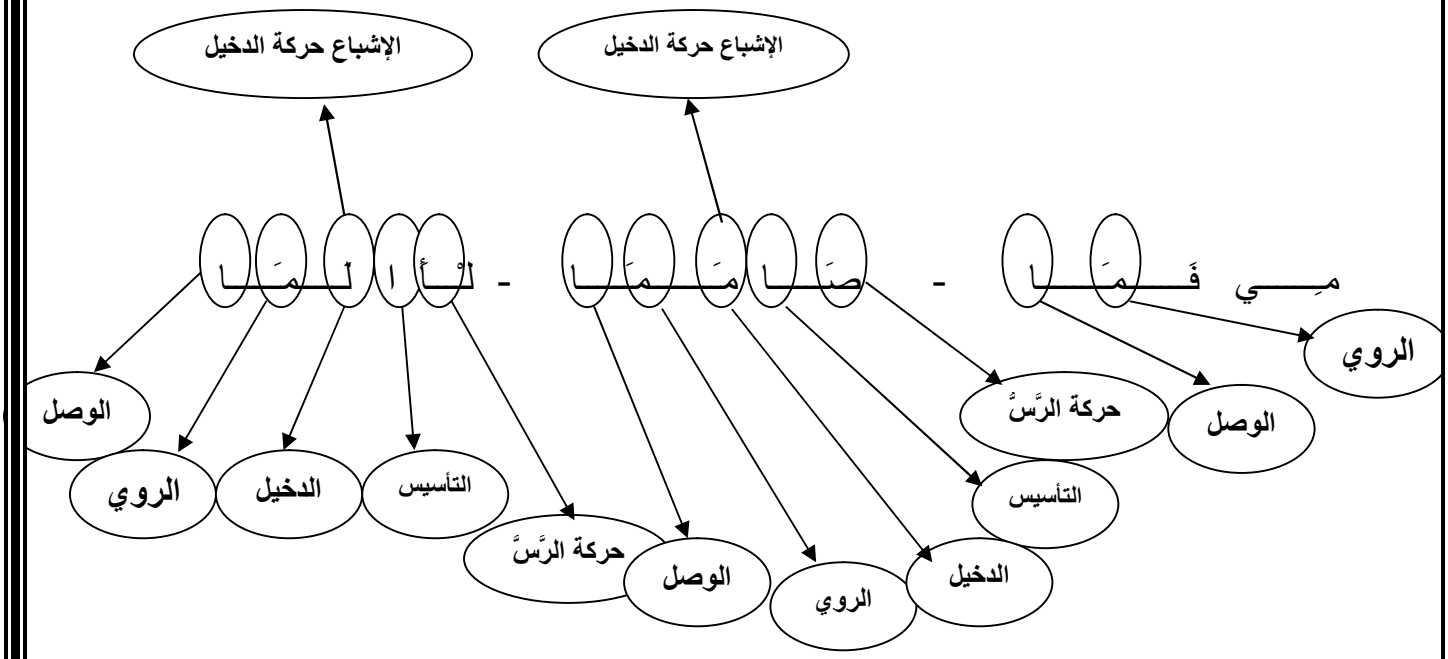
حروف قافية الدور6



نجد حرف الروي مشتركا بين أسماط الدور السادس ويتمثل في الراء المكسورة ، ونفس الأمر ينطبق على الوصل من خلال الياء التي نتجت عن إشباع حركة الروي.

[1] الخطيب التبريزي : **المرجع السابق** : ص : 228
[2] **المرجع نفسه** : ص : 230.

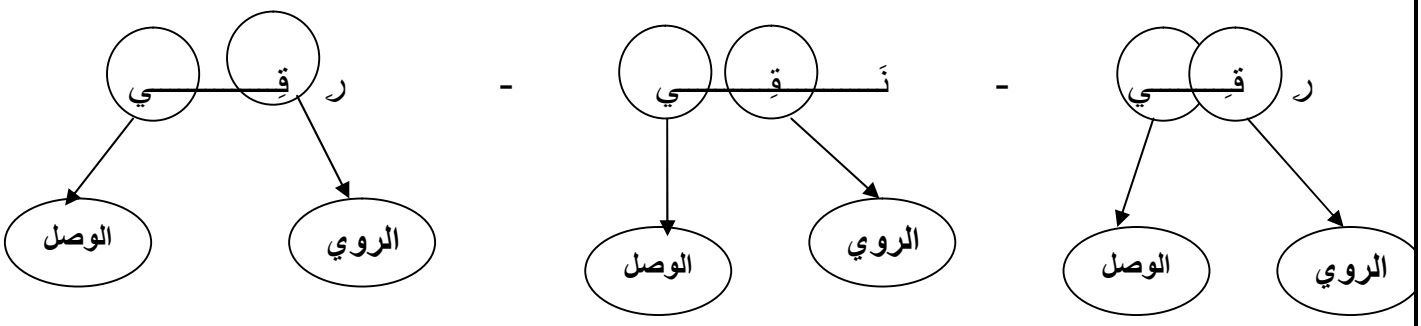
حروف قافية الدور7



فالأسماط الثلاثة تشترك في حرف الروي ، الميم المفتوحة ، وحرف الوصل ، والألف الممدودة المتولدة من إشباع حركة الروي .

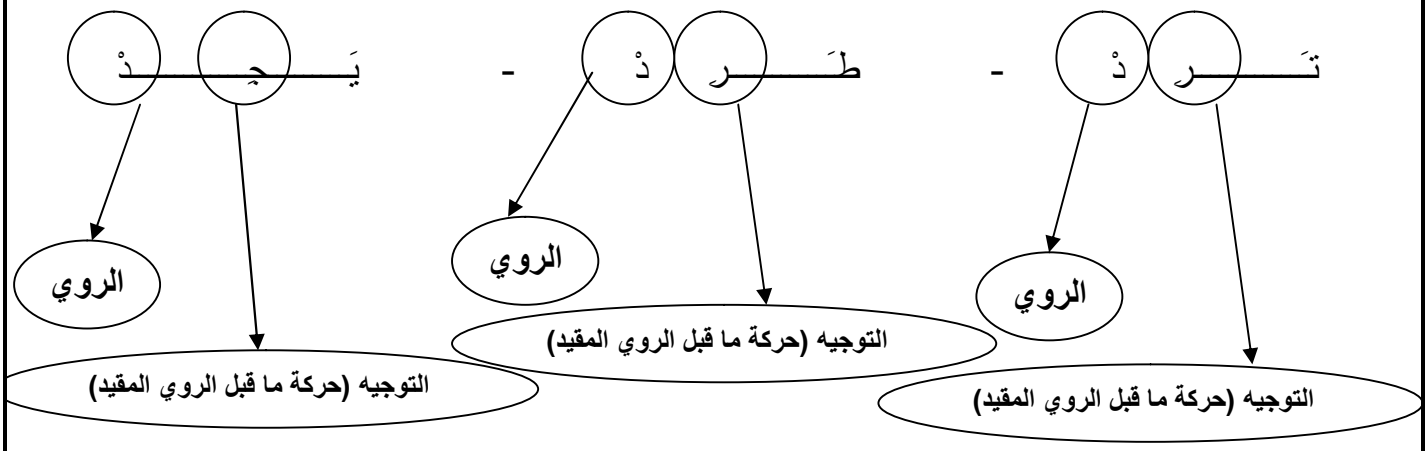
بينما السمط الثاني ، والسمط الثالث ينضاف إليهما حرف التأسيس ، وحرف الدخيل .

حروف قافية الدور8



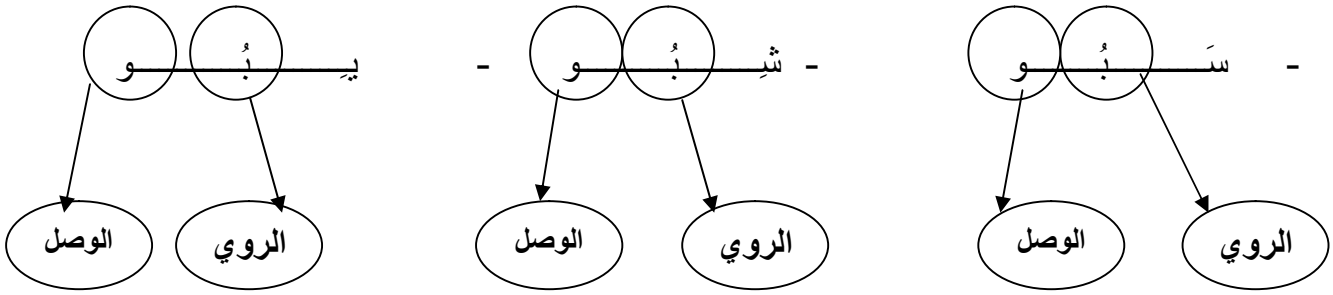
جاء حرف الروي مكسورا ، القاف ، أما حرف الوصل ، الياء التي تولدت نتيجة إشباع حركة الروي.

حروف قافية الدور9



فالدور التاسع يتكون من حرف قافية واحد هو حرف الروي المتمثل في الدال الساكنة ، المقيدة .

حروف قافية الدور10



نرى أن الدور العاشر يتكون من حرف قافية الروي ، الباء ، المضمومة وحرف الوصل ، الواو الساكنة المتولدة من إشباع حركة الروي .

1– 6 - الروي في موشحة « سافرة»

1 – 6 – 1 – الروي في الأقفال

اتضح لنا من خلال تحديدنا لحروف القافية أن الروي جاء موحدا على مستوى جميع الأقفال المثبتة في موشحة محمد الحلوي وهو حرف العين ، المكسورة ، وبذلك تكون الأقفال في قصيدة « سافرة « هي امتداد لبناء الأقفال في الموشحات الأندلسية ، والمغربية ، والعربية . ويظهر ذلك في الروي « ع « العين المكسورة الذي وشم القفل اللازمة ، والأقفال ، والقفل الخرجة.

1– 6 – 2 – الروي في الأدوار

أما على مستوى الأدوار، فنجد حرف الروي ، يختلف من دور إلى آخر. فالأدوار في الموشحة ، تقوم على التنويع في حرف الروي ، مما يعطيها خصيصة الاختلاف؛وعدم الائتلاف مع القصيدة العمودية التقليدية. التي تعتمد في بنائها على روي موحد يحتوي القصيدة برمتها. وقد تبين لنا من خلال دراستنا وتحديدنا لحروف القافية في الأدوار وسم التنوع في حرف الروي بينها ، حيث تجسد حرف الروي في الدور الأول في الميم المتحركة بالفتحة ، أما الدور الثاني فحرف الروي الميم المكسورة ، فيما تمثل الدور الثالث في حرف الروي الباء المكسورة ، وبالنسبة للدور الرابع فالروي حرف النون الساكنة ، المقيدة ، والدور الخامس فالروي هو حرف السين المكسورة ، وفيما يخص الدور السادس فالروي هو حرف الراء المكسورة ، والدور السابع فحرف الروي هو الميم المفتوحة ، والدور الثامن فالروي هو حرف القاف المكسورة ، وفي الدور التاسع فالروي هو حرف الدال الساكنة ، وفي نهاية المطاف يظهر أن الدور العاشر اتخذ الباء المضمومة حرفا لرويه.

نستنتج أن البناء الإيقاعي في موشحة» سافرة « يختلف عن البناء الإيقاعي في القصيدة الكلاسيكية ، فإذا كان الحلوي نظم موشحته على وزن الرمل بالشكل الذي يبدو فيه على مستوى الأقفال متشابها تماما لأبيات القصيدة العمودية سواء من خلال توزيع التفعيلات ، أو من حيث التزام الشاعر بوحدة والقافية . فإن الأدوار جاءت مختلفة في بنائها الإيقاعي ، لم تعتمد على نظام الشطرين المتناظرين ، كما نلحظ في الأقفال من خلال الغضنين المتوازيين ، بل قامت على التنويع في الروي ، والقافية ، بين مختلف الأدوار ، واعتماد كل سِمْط في الدور على ثلاث تفعيلات فقط ، بدلا من ست تفعيلات في كل قفل ، لذلك فالأدوار أعطت رنة موسيقية بعيدة كل البعد عن اللون الموسيقي الثابت في الشعر التقليدي . ذلك أن الحركية الإيقاعية في الأدوار أكثر خفة ، ولا تسير على نسق واحد ، مما يمنح الأدوار دورا فعالا في تكسير إيقاع الأقفال الذي لا يخرج عن الخط المستقيم ، والثابت للرنة الموسيقية التي تضبط سيرورته النغمية ، وبالتالي تأتي الأدوار لتخلق رنينا إيقاعيا يجعل التفاعل الإيقاعي بين عناصر الموشحة تفاعلا يتيح لها قابلية اللحن والإنشاد اللذان يسهمان في تغذية الذوق ، وإطراب النفس ، والروح ، وتحريك الإحساس بلون موسيقي يجعل الذوات تنغمس فيه بسرعة ، وتسافر عبر تموجاته المشعة بالطابع الغنائي الأندلسي بطريقة تلقائية وعفوية تجعل النغمة الموسيقية للموشحة تنادي الذوات المغربية ، وتطرق جرسها وإيقاعها الصامت ، وتدفعها لمحو إيقاع النسيان ، والانخراط في إيقاع تذكر التاريخ، والهوية الأندلسية المغربية .

1 – 7 - الحركات في الموشحة

1 – 7 – 1 - الحركات في الأقفال

فيما يخص الحركات في الأقفال نجد أن حركة المجرى هي التي تتخلل الروي في جميع الأقفال نحو كسرة العين من قول الشاعر:

مِنْ سَنَاهَا وَرَمَتْ بِلْبُرْقُعِي ⟸ حركة المجرى

ولقد سمي بذلك « لأن الصوت يبتدئ بالجريان في حروف الوصل منه « [1] .

1 – 7 – 2 - الحركات في الأدوار

فيما يتعلق بالأدوار نلمس حضور حركة الحذو في الدور الثاني ، والدور الرابع نحو فتحة الثاء ، الهاء ، والراء في الثاني ، وكسرة الباء ، والميم في الرابع . وقد قمت بتوضيح ذلك في حروف قافية الدورين معاً و يقصد بالحَذْوُ « الحركة قبل الرِّدف ..... وَسَمِّيَ بذلك، لأن الألف لا تكون إلا تابعة للفتحة ، أو صلة لها و محتذاةً عَلَى جنسها ، وكذلك الواو والياء في هذا الباب لأنهما لا تكونان ردفين إلا إذا انكسر ما قبل الياء وانضمَّ ما قبل الواو ، في الأعم الأكثر » [2] .

فيما نرى حركة الرَّسِّ في قافية السِّمط الثالث من الدور الخامس نحو فتحة النون « نَـــافَسِي » ، وفي السمط الثاني ، والثالث من الدور السابع نحو « صَامما » و « لَـأَالما ».

ونعني بالرَّسِّ « الفتحة قبل ألف التأسيس البتَّة ، وبعضهم يقول : إنَّ ذِكْرَ الرَّسِّ لم يحتج إليه ، لأن الألف لا يكون ما قبلها إلا مفتوحاً أبداً ، سواء كانت تأسيساً أو غير تأسيس . وأخذ من رسِّ الحمَّى ، أي : أوَّلها ، وسمِّيت هذه الفتحة رَسّاً ، لأنه اجتمع فيها الخفاء والتقدُّم . أما التقدّمُ فَلِتَرَاخِيهَا عن حرف الرويّ وبُعدها عنه . وأما الخفاء فلأنها بعض حرف خفي وهي الألف » [3].

كما نعثر على حركة الإشباع في السِّمط الثالث من قافية الدور الخامس نحو «نافَـــسي » أي فتحة الفاء ، وفي قافية السمط الثاني ، والثالث من الدور السابع نـــحو «صامـــما » و « لَأالَـــمَا » أي فتحة الميم واللاَّم على التوالي ، « والإشباع : حركة الدخيل ..... وسمي بذلك ، لأنه ليس قبل الرويّ حرف مسمَّى إلا ساكنا يعني

---

(1) الخطيب التبريزي : **المرجع السابق** : ص :231 .
(2) **المرجع نفسه** : ص : 232.
(3) **المرجع نفسه** : ص : 232.

التأسيس والردف ، فلمَّا جاء الدخيل متحركا مخالفا للتأسيس والرِّدف صارت الحركة فيه كالإشباع له ، وذلك لزيادة المتحرك على الساكن ، لاعتماده بالحركة وتمكنه بها »[1] .

فيما حضر التوجيه في قافية الدور التاسع من خلال حركة ما قبل الروي المقيد نحو « طَـرِدْ » ، « تَـرِدْ » ، « يَـحِـدْ » أي كسرة حرفي الراء والجيم .

فالتوجيه « حركة ما قبل الروي المقيَّد ..... وَسُمِّيَ بذلك لأنَّ حركة ما قبل الرويّ المقيد كأنها فيه ، فهو إذا قريب من الإقواء ، أي : كأنَّ له وجهين ، أحدهما من قَبله ، والآخر من بعده « [2] .

وعموما فالحركات تتآلف ، وتنسجم مع حروف القافية في توليفة موسيقية – إيقاعية لها رنة اللحن الموشوم بالطابع الغنائي – الإنشادي بالدرجة الأولى .

إن ملامسة معاني موشحة « سافرة « يستدعي أن نتوقف على عتبة العنوان . إذ بخصيصته يمكن أن ننفتح على القصيدة ، ونستبطن بوحها ، ونلامس أسرارها.

1 – 8 – البعد الدلالي في عنوان الموشحة

يحتل العنوان مكانة متميزة في الدراسات النقدية الحديثة ، التي أعطته قيمة مضافة ، بعدما كان يعيش حالة الموت والإقصاء ، وبوأته مرتبة النص الموازي للنص الشعري من جهة ، ومن جهة أخرى أضحي العنوان الإشعاع الأول الذي يقتضي تبصره ، وفهم إيحاءاته ، إذا أردنا أن ندرك ، ونختبر أبيات القصيدة ، ونستجلي خفايا لغتها ، وكلامها الشعري.

وبالعودة إلى كتاب الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ، الجزء الأول ، التقليدية لمحمد بنيس نجد أنه تطرق للعنوان كأس من أسس بناء النص الشعري « فالقصيدة كون متعدد الأضلاع والأبواب ، وما العنوان إلا الباب الأوحد لدخول البيت الرمزي . والصراع بين تعدد الأبواب التي تنتح دلالية النص والباب الأوحد هو ما ستختبره معاناة مَلاَرْمِي ، يكتب جَاكْ ديريدا بخصوص ملارمي ، عن هذا المعلق فوق النص ، العنوان : « تعليق العنوان ضروري إذن ، باعتبار ما يهيمن عليه العنوان . ولكن وظيفة العنوان ليست التراثُبَ بمُفرده . إن العنوان الذي لنا تعليقه هو أيضا ، بحكم موقعه ، مُعَلَّقٌ، في حالة تعلق أو تَعْلِيق.فوق نص منه ينتظر ومنه يستلم كل شيء - أو لاشيء . ومن بين أدوار هذا

---

[1] الخطيب التبريزي : **المرجع السابق**: ص :233.

[2] **المرجع نفسه** : ص: 233 و 234.

التعليق إذن أنه يمكث في المكان الذي وضع فيه ملارمي الثريا ، مالانهاية له من الثريات على مشهد نُصُوصِهِ .

إن ملارمي ، وهو يتوجه لموريس جيلّليمُو، يصف القيمة التعليقية للعنوان ، أو بدقة أكبر، للفراغ الذي يسميه في أعلى الصفحة (....) إن العنوان سيظل إذن مُعَلَّقًا ، في حال تعليق ، في الهواء ، ولكنه مُشِعٌّ كَثُرَيَّا المسرح التي لا يسمح تعددُ أضلاعها بالعدِّ أو الاختزال » [1] .

إن عنوان موشحة « سافرة « لمحمد الحلوي يدل بشكل مباشر أن الشاعر يوجه خطابه لامرأة بصيغة المؤنث اختارت أن تزيل القناع عن وجهها، وتكشف عن جمالها الخارق ،وصورتها الحسناء التي تختفي وراء شيء تعتقد هذه السافرة أنه يكبح أنوثتها ، ويحجب صورتها الحقيقية ، ويعيق في نظرها وتصورها بروز هذا الجمـــــــــال الطبيعي - الرباني المشع بتموجات أنثوية خالصة.

فالعنوان يوحي بأن هذه المرأة تنتمي لثقافة عربية تحكمها مجموعة من التقاليد الدينية، هي امرأة « سافرة « تتمرد على ذاتها ، والأعراف التي تحكم هذه الذات في وجودها الإنساني المحافظ ، والمنحصر في مساحة زمنية ضيقة ترفض الاختراق، وترفض عوالم الانفتاح .

فهذه المرأة عندما كشفت عن نفسها ، وأزاحت الغطاء الذي تتستر به عن وجهها ، فهي تتبنى طرائق التحرر والإنعتاق ، وتنادي بضرورة التحرر من قيم الدين والأخلاق ، حتى يتمظهر الإبداع الطبيعي للذات ، والجسد، وملامح الوجه وكل الصفات الأنثوية في صورة جلية وواضحة ، ومنكشفة ، تنتصر لرغبة الذات في التخلص من القيود التي أعاقت تحرر المرأة ، وتفتح صورتها على نظرة جديدة ،ورؤية متجددة الأفق ، هذه الرؤية تكتسي طابعها الخاص من خلال تخطي السافرة وتجاوزها للعالم التقليدي الذي سجن صورتها في إطار أرض شعرية تنظر لصورة المرأة من منظور القيم ، لا من منظـــور الإبداع الجمالي، حيث تعلن هذه الرؤية من منطلق العتبة العليا للنص الشعري عن الانفتاح الكلي على أراض شعرية لا تقيم طقوس الحدود ، بل تنظر لصورة المرأة بحرية ، وبدون أقنعة، هذا التحرر هو الذي يمكن المرأة من الشعور بأهميتها وقيمة جسدها ، وصورتها في العالم برمته.

---

[1] محمد بنيس ، **الشعر العربي الحديث بناياته وإبداتها** ، ج 1 ، **التقليدية** ، دار توبقال للنشر ، ط 2 ، 2001 ، ص : 108.

وهو ما يمنح للصورة بعدا جماليا لا يعد ويحصى، يحرك الإحساس الإبداعي والنقدي لتذوق جاذبية الجمال ، وقيمته المضافة والسامية في الوجود الإنساني بطرق متعددة ومتنوعة.

نلمس أن العنوان يحمل طابعا حداثيا في عمقه ، ويرفض الانضمام والانسجام مع التقليد والقيم ، مادامت بنية العنوان قائمة على التحرر والانفتاح . ومن ثمة فالعنوان كذلك عبر عن رغبة الذات الشاعرة وإرادتها في الإنعتاق من بنية التقليد التي طمست تموجات التعبير بحرية عن الإحساس والشعور الوجداني . غير أن هذه الإرادة حجبها الشاعر عن نفسه ، وأخفاها عنه في ظل البنية التقليدية للمحيط الشعري الذي يعيش في عمقه . وأسقطها في رغبة المرأة الجامحة التي استهوتها ريح التحرر للكشف عن صورتها البهية بنفحات الجمال الكوني الذي نشاهده ويبدو لنا جليا بدون التباس ، أو غموض ، أو تشويش في عناصر الطبيعة . غير أن العنوان في موشحة « سافرة « يستحيل أن ننظر له من منطلق النص الموازي بمعزل عن النص الشعري المصاحب له.

فهو يفتح وشائج الاتصال والارتباط والتناغم مع القصيدة ، ينتظر من ابتسامتها ما يعبر عن مركزيته ، وقوته الإيحائية كعتبة عليا فوق النص تكثف النص الشعري في عبارة واحدة ، كما يستلم من دلالاتها ومعانيها رنة إيقاعية لا تقيم أبدا طقوسا شعرية بعيدة عن مغزى وفحوى المعنى الذي أنشده العنوان بنبرة المؤنث « المرأة « لا بنبرة المذكر « الشاعر « الذي يختفي ويمنح للمرأة الحرية في التعبير عن رغبتها الذاتية ، وإبرازها للإحساس الذي تتوق إليه ، وتريده أن يبزغ ويفاجئ بنية التقليد من جهة ، والعالم من جهة أخرى ، كالشمس التي تباغت خيوط الصباح بإضاءتها ولمعانها الواضحين في كبد السماء . بينما الشاعر يتموقع بين مؤيد للاختيار الذي اتبعته هذه المرأة السافرة التي عبرت عن طابعها الإحساسي بوضوح تام.

أما الشاعر فرغم تعاطفه الكلي مع ذوق الحياة الذي حرصت عليه السافرة وأحبته ، وأنشدت تلألؤه وعبقه . فبمجرد كشفها عن نفسها ، وتخليها عن الستار الذي كان يعيق ظهور الصفات الجمالية للصورة بشكل دقيق ، سيقع اضطراب في الحالة النفسية للذات الشاعرة ، وسيحس بالارتباك منذ الوهلة الأولى من رؤيته للجمال في صورته الحقيقية، وكأن المرأة وضعت محوا شاملا لكل الرموز والعلامات التي تخفي عنفوانها الفاتن، ورشاقتها الساحرة الشيء الذي جعل محمد الحلوي يغدو مولعا ، وعاشقا بدون تردد أو تحفظ .

وهذا ما نتلمسه في القفل المطلع ، والدور الذي يليه مباشرة ، ثم القفل الذي يأتي بعد الدور. خاصة إذا ، استحضرنا في ذهننا أن العنوان ما هو إلا الباب الأوحد لطرق باب

القصيدة ، وطلب الاستئذان للدخول إلى عوالم أبياتها الرمزية . ولعل هذا الإشعاع هو ما نستشفه في أبيات موشحته.

أسفرت كالشمس تلقى شبكا مِنْ سَنَاهَا ورمت بِالْبُرْقُعِ

كَاعِبٌ بَيْنَ حِسَانٍ كَالدُّمَى

تتحَدى كل ظبياتِ الحِمَى

بِجَمَالٍ أَبْدَعَتْ فِيه السَّمَا

مَا رآه الصَّبُّ حَتَّى ارْتَبَكَا وَتَهَاوَى قَلْبُهُ فِي الأَضْلُعِ . [1].

غير أنه سرعان ما يستدرك عندما يقر بأن جاذبيتها ، وعذوبتها تكمن من خلف اللثام الذي تضعه على الوجه ، والذي يجعل سهم عينيها أخف وأسرع . تبعث من بريقهما إشراقة قاتلة ، تذيب الإحساس في ومضة خاطفة ، مما يجعل المحب يتعلق بها تعلقا لا يستطيع التخلص منه ، إذ سمة التوله بها ، والانغماس في في حبها حبا شديدا لا حدود لتوقفه ، أو انتهاء أجله.

فهذه الحالة تنطبق على محمد الحلوي الذي يحاول أن يؤكد بأن الجمال كذلك يمكن أن يتبدى أكثر ، ويكون له أثر ضاغط وقوي في أغوار الشعور. حتى وإن احتوته القيم والتقاليد . فالجمال له القدرة على اختراق الأقنعة ، رغم ملازمتها للجسد الأنثوي وصورتها في آن .

سِحْرُهَا يمكن من خلف اللثامِ

في عُيون راشقات بالسِّهامِ

تُرْسِلُ المَوْتَ كُؤُوسًا مِنَ غَرَامِ [2].

الشاعر تموقع خياله في رؤية ذات بعض وسطي فهو مع الاختيار الذي سارت على منواله ونهجه المرأة السافرة ، ما دام هذا الاختيار أباح لها حرية التعبير عن صورة حطمت القيود لتتبدى كلوحة تشكيلية فاتنة للأعين.

بينما نجده يضاعف من قيمة هذا الجمال ،وسحره عندما يتجلى للشاعر من خلف اللثام، حيث يرسل لنا إشارة أن هذه القيم والتقاليد التي تميز خصيصة المرأة المغربية خاصة ، والعربية عامة لا تقف سدا منيعا ، أو معيقا يحجب الجمال عن الوجود الانساني . بل على

---

[1] محمد الحلوي : **المصدر السابق** : ج 3 : ص :145.

[2] **المصدر السابق** : ص : 145

العكس من ذلك يصبح جمالها من خلف هذه الأقنعة التقليدية مسكرا للذات بغبطة الحب ، والعشق القاتل ، تلك هي حالة ذات محمد الحلوي عندما يعبر :

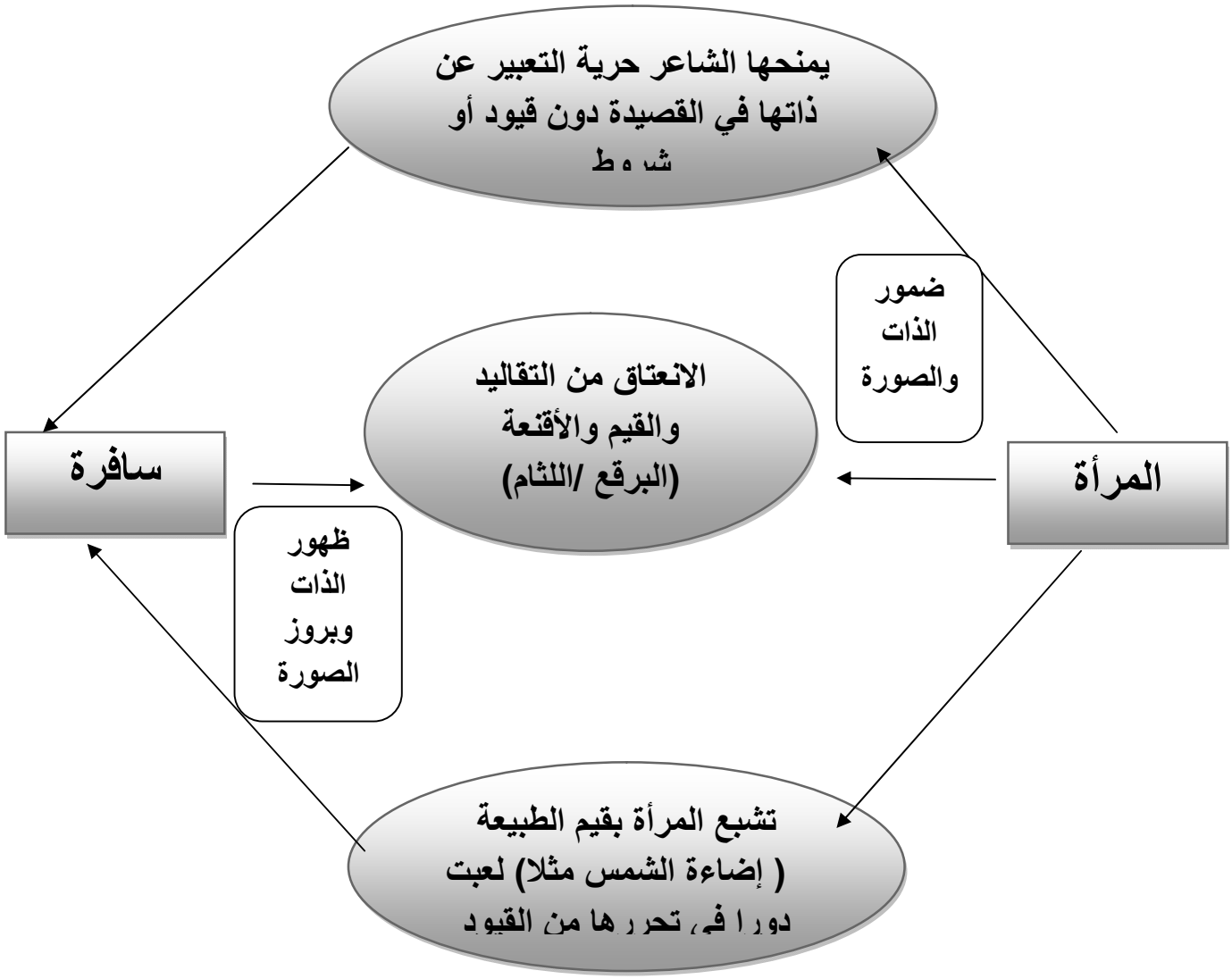
سِحْرُهَا يَكْمُنُ مِنْ خَلْفِ اللثَّام

فِي عُيُون رَاشِقَاتٍ بالسِّهَام

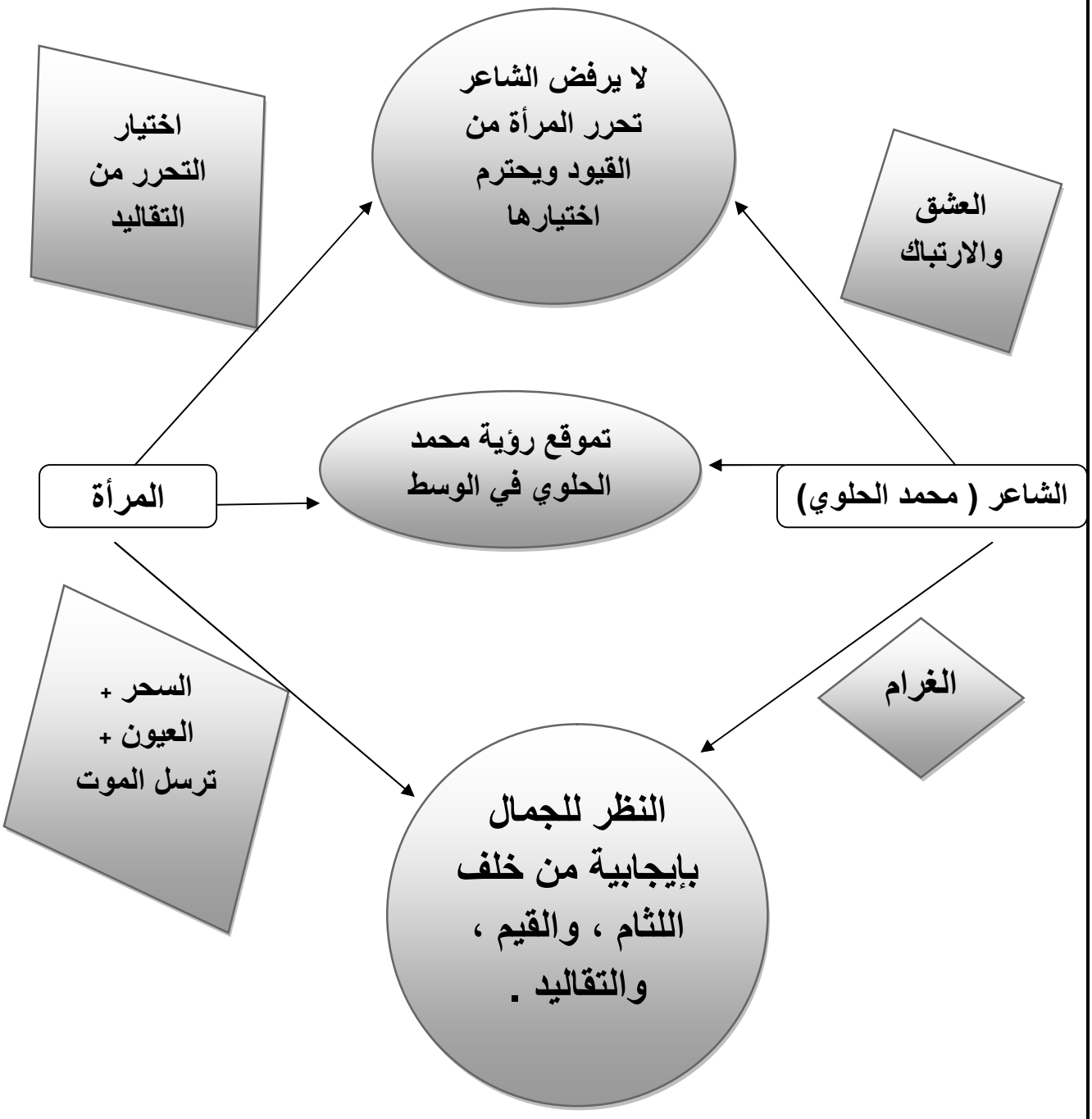
تُرْسِلُ المَوْتَ كُؤُوساً مِنْ غَرَام

ويمكننا أن نبرز تجليات العنوان في علاقته بالنص الشعري من خلال الخطاطة التالية:

1 – 8 – 1 - خطاطة المرأة



1 – 8 – 2 - خطاطة الشاعر



فهذه الخطاطة تبرز لنا قابلية الذات الشاعرة في التجاوب مع القيم ، والتقاليد. ومن ثمة الإخلاص لكل تجربة تمتح من القديم ، مقابل عدم رفض ذاته الشعرية ، أو مقاومتها لكل نفس تجديدي، أو الدخول في صراع معه. وهذا ما نفهمه بوضوح في تعبير محمد الحلوي « ... فقد أخلصت حقا للقديم لأني وجدت فيه ما يغذي العقل و يمتع الروح ولم أخاصم الجديد لأن تيار التجديد لا يقاوم و سنة الحياة التي لا تتغير » [1] .

1 – 9 أبعاد المضمون في موشحة «سافرة»:

تجسد قصيدة «سافرة» لتقاطع فريد يبني أفقا منسجما، و مترابطا بين عالم المرأة و عالم الطبيعة. فكلاهما يتناغمان مع بعضهما البعض في توليفة واحدة. ذلك أن جمال المرأة ليس عاديا ، أو مصطنعا. بل سحر إضاءتها و بهائها شبيه بإضاءة الشمس.

أَسْفَرَتْ كَالشَّمْسِ تَلْقَي شَبَكَا
مِنْ سَنَاهَا وَرَمَتْ بِالبُرْقُعِ
غَادَةَ كَالشَّمْسِ تَرْقَى الفَلَكَا
تَخْلُفُ الشَّمْسَ إِذَا لَمْ تَطْلُعِ! [2] .

مما يدل على تفاعل كلي و مطلق بين محبوبة الشاعر الحسناء، و عناصر الطبيعة. حيث يسقط محمد الحلوي على جمال حبيبته بعض صفات و ملامح الطبيعية الحية بالشكل الذي يجعلنا نراهما مرآة لصورة واحدة يستحيل انشطارها أو انقسامها الى جزأين مختلفين و متناقضين. و كأن الطبيعة كائن حي تماما كالكائن الإنساني الذي مثلت تقاسيمه، وعذريته المرأة في قصيدة «سافرة».

قَمَرٌ مَزَّقَ سُحْبَ السُّحُبِ
وَغَزَالٌ طَالَمَا غَرَّرَبِي
بِفَمٍ حُلْوِ الثَّنَايَا شَنِبِ [3] .

---

[1] محمد الحلوي: «**قديم نفسي خير من جديد غيري**» الملحق الثقافي، جديدة العلم، 27 غشت 1988، ص : 03.
[2] محمد الحلوي: **المصدر السابق**: ج 3، ص : 145.
[3] **المصدر نفسه**: ص 14

هذا الامتزاج بين فضاءي المرأة والطبيعة لَيْسَ أمراً غَريبا على قصيدة الموشح ، « فقد تمكن الأندلسيون من وصف الطبيعة في جميع ما قدمته لهم من صور وألوان ، وأفاضوا عليها من أحاسيسهم ومشاعرهم الشخصية على طريقة الرومنطيقيين ، فقد تخطوا الحواجز الفاصلة بين الطبيعة وما تقدمه من جمال وتأثير ، وبين نفس الشاعر وقلبه وكيفية وطريقة انفعاله بهذا الجمال . إذ لم يعد الشاعر مجرد ناقل أو مصور لهذا الجمال الطبيعي ، بل تحول إلى شخص يمتزج به امتزاجا تاما ، فيظهر من خلال ذلك كأنه يحيا مع الطبيعة ويحييها في شعره ، لأنها تشكل المعين الذي يفجر له شاعريته ويطوف في أرجائه خياله ؛ فتتحول عنده إلى كائن حي ، يحبها وتحبه ، يناجيها وتناجيه ، يستطيب البقاء في فيئها زمنا طويلا ، يروحن صورها ومعالمها ، ويضفي على جمال حبيبته جمالها »[1]. هذا الإحساس الروحاني ، هو ما نتحسسه بالذات في موشحة محمد الحلوي عندما يزرع روح الحياة الإنسانية في مكونات الطبيعة ، فيسطع بريق المرأة ، ويلمع نورها ، من نور قمر، وإشراقة شمس ، ورشاقة غزال ، وسرعة حركيته وحيويته.

فالطبيعة لا تنبض إلا بنبض المرأة ، ولا تعلن شعورها وإحساسها إلا بحضور الإحساس الأنثوي الذي يولد فيها طاقة الانبهار والإعجاب ، ويتقاسم معها رنين الحب بكل تلويناته وزخارفه المتعددة الأضلاع والرؤوس .

بَرَزَتْ مُخْتَالَةً فِي سُنْدُسِ

مِنْ رِيَاضٍ نَاعِمَاتِ الْمَلْمَسِ

تَنْفَحُ الوَرْدَ بِأَذْكَى نَفَسِ [2] .

غير أن هذا التوهج التفاعلي بين عالمين متشابكين ، يرسم خطا متوازيا ، يقوم على منطق الإيجاب ، ويبتعد عن السلب. فيما خط الشاعر ينحو نحو الشكوى من ألم الحب، والحزن ، والبكاء . فغدت حالته النفسية شبيهة تماما بحالة شعره.

مُذْ شَكَا قَلْبِيَ مِنْهُ مَا شَكَا

فَاضَ دَمْعِي وَجَرَى شِعْرِي مَعِي[3] .

---

(1) سليمان معوض : **مدخل إلى الأدب العربي** ، م.س ، ص : 240 و 241.
(2) محمد الحلوي : **المصدر السابق** ، ج 3 ، م.س ، ص : 146
(3) **المصدر نفسه** : ص : 146.

لقد أحب الشاعر غادة حبا صادقا ، مما ضاعف من معاناته ، وحسرته ، الشيء الذي دفعه إلى توجيه الأمر لها ، بأن تسأل بدر الدجى كعنصر من عناصر الطبيعة ، عن عدم نومه ليلا ، وعذاب سهره ، وكذلك عن صوت توجعه في لحظة اشتداد سواد الليل والتباسه، ومن أجل تأكيد الحلوي على حقيقة الحالة التي يعيشها يأتي بالأمر مرة ثانية متوجها بطلبه لمحبوبته أن تسمع القمري وهو يحكي وينقل خبره.

فَاسْأَلِي بَدْرَ الدُّجَى عَنْ سَهَرِي

وَأَنِينِي فِي الضَّلاَمِ العَكِرِ

وَاسْمَعِي القُمْرِيَّ يَرْوِي خَبَرِي[1] .

نفهم من معاني هذه الأدوار أن محمد الحلوي كان ذكيا في إسناد حالته النفسية ، ومعانات الذات ، وعمق جرحها ، ومأساتها إلى عناصر الطبيعة ، لكونها تتميز بعذريتها ، وبراءتها ، وصفاء صورتها ، ومن ثمة فهي تروي المشاهد ، وتنقل الحقائق بصدق لا مجال للشك فيها مطلقا . فالشاعر وضع محبوبته في موقف حرج عندما أمرها بأن تسأل بدر الدجى ، وتسمع القمريَّ إذا أرادت أن تعرف حقيقة ذاته ووجعها الموشوم بالحزن . فهو يضعها في ورطة مع المتلقي بالشكل الذي يجعلها في موقف ضعف ، بينما الحلوي في موقف قوة رغم همومه وألم ذاته.

وبذلك يسهل على المتلقي تحديد الحالة الزائفة بجلاء، والتي يتحسسها بسرعة في المرأة المعشوقة التي أساءت لقدسية الحب ، وانتقصت بدون مبالاة، أوإحساس من حالة الذات الشاعرة المكتوية في قلبها والشاردة في ذهنها . مما سيدفع القارئ للتعاطف الكلي مع الشاعر ، والتضامن معه مقابل مقت هذه المرأة الخادعة، والمتنكرة لهذا الإحساس النبيل الذي نقله الشاعر بدون التواء أوقناع.

بعد ذلك ، يستحضر محمد الحلوي ضمير المتكلم، قصد التعبير عن ذاته العاشقة ، تجاه محبوبته ، حيث يبادلها حبا خالصاً من جهة، وشريف الرغبة من جهة أخرى . عكس المرأة المعشوقة التي تبادله حبا عقيما غير خالص، ولا تتوفر فيه خصيصة الصفاء والنصاعة . مما يجعل معادلة العشق غير قائمة على التوازن.

---

[1] محمد الحلوي : **المصدر السابق** ، ج 3، ص : 146.

فَأنَا الصَّبُّ الذي بَادَلْكَا

حُبَّهُ صِرْفاً نَبِيْل المَطْمَع [1] .

فخصيصة العفة التي يحملها الشاعر بداخله هي التي مكنته من مواجهة هذا الحب القاتل والمعذب بالتجلد والصبر.

مُذْ تَحَمَّلْتُ هَوَاهُ المُهْلِكَا

سَمِعَتْ أُذْنَايَ مَالَمْ تَسْمَع ! [2] .

حينما يذهب محمد الحلوي إلى فتح أفق مع الزمن يعود به للوراء من أجل تذكر سفره في مملكة عشقه مع محبوبته من خلال استرجاع الماضي المشرق الذي كان يجمع بينهما.

يَومَ كُنّا عَاشِقَيْن اشْتَرَكَا

فِي الهَوَى وَارْتَشَفَا مِنْ مَنْبَع

فذكري يَوْمَ نَزَلْنَا نَبْتَرِدْ

في نُهير سَلْسَبيلٍ مُطَّرِدْ

غَارَ مِنَّا فَجَرَى مِمَّا يَجِدْ [3] .

حيث الذكريات تبقى عالقة بذهن الشاعر ولا يستطيع نسيانها

لَسْتُ أنسى ذِكْرَيَاتِي في سَبُو

مَرْتَعٌ خِصْبٌ وَوَادٍ مُعْشِبُ

وَشَدًى يُنْعِشُ قَلْبِي طَيِّبُ [4].

ذلك أن محمد الحلوي قضى أجمل اللحظات ، مع لؤلؤة حبه بجنبات وادي سبو . في هذا الموضع الخصب لا ينقطع صوت الغناء الذي يقوي و يبعث في قلبه روعة حسنة .

---

(1) محمد الحلوي **: المصدر السابق** ، ص : 146.
(2) **المصدر نفسه** : ص : 147.
(3) **المصدرنفسه** : ص : 147.
(4) **المصدر نفسه** : ص :147.

غير أن الزمن غير ثابت ، ولا يستقر على حال ، لذلك أسهم في تغير صورة الشاعر وتبدل رونقه . مما دفع معشوقته لإنكارها له ، وتناسيها في ومضة عهد الحب المضيء من قبل مع عشيقها.

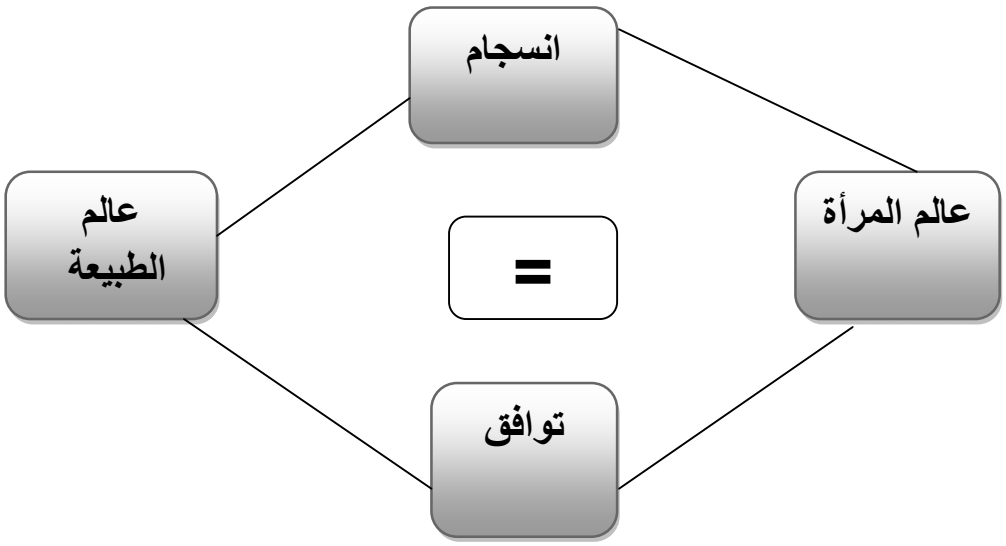
أنْكَرَتْنِي إذْ رَأَتْ فِي مَفْرِقِي

شَعَرَاتٍ غَيَّرَتْ مِنْ رَوْنَقِي

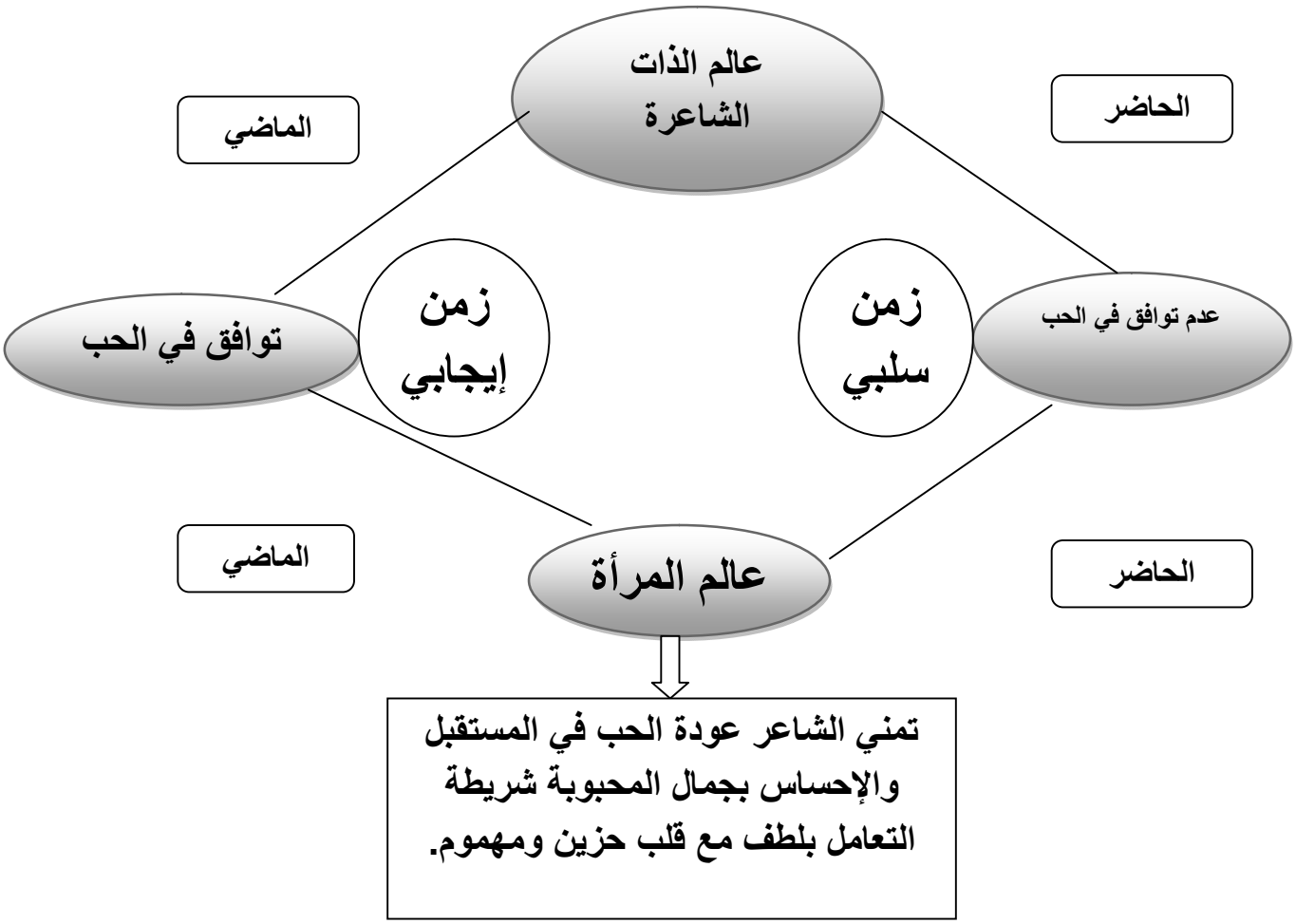
وَتَنَاسَتْ عَهْدَ حُبِّي المُشْرِق [1] .

وفي نهاية القصيدة يناديها الشاعر بصفة المعرض لعدم اكتراثها واهتمامها به . ذلك أن جمالها يضفي هالة من التعجب في مخيلة محمد الحلوي. ومن ثمة ثبات صفة هذا الجمال في ذهنه وحضوره يشترط ضرورة تعامل محبوبته بلطف مع قلب يسكنه الألم ، ويغطيه الوجع.

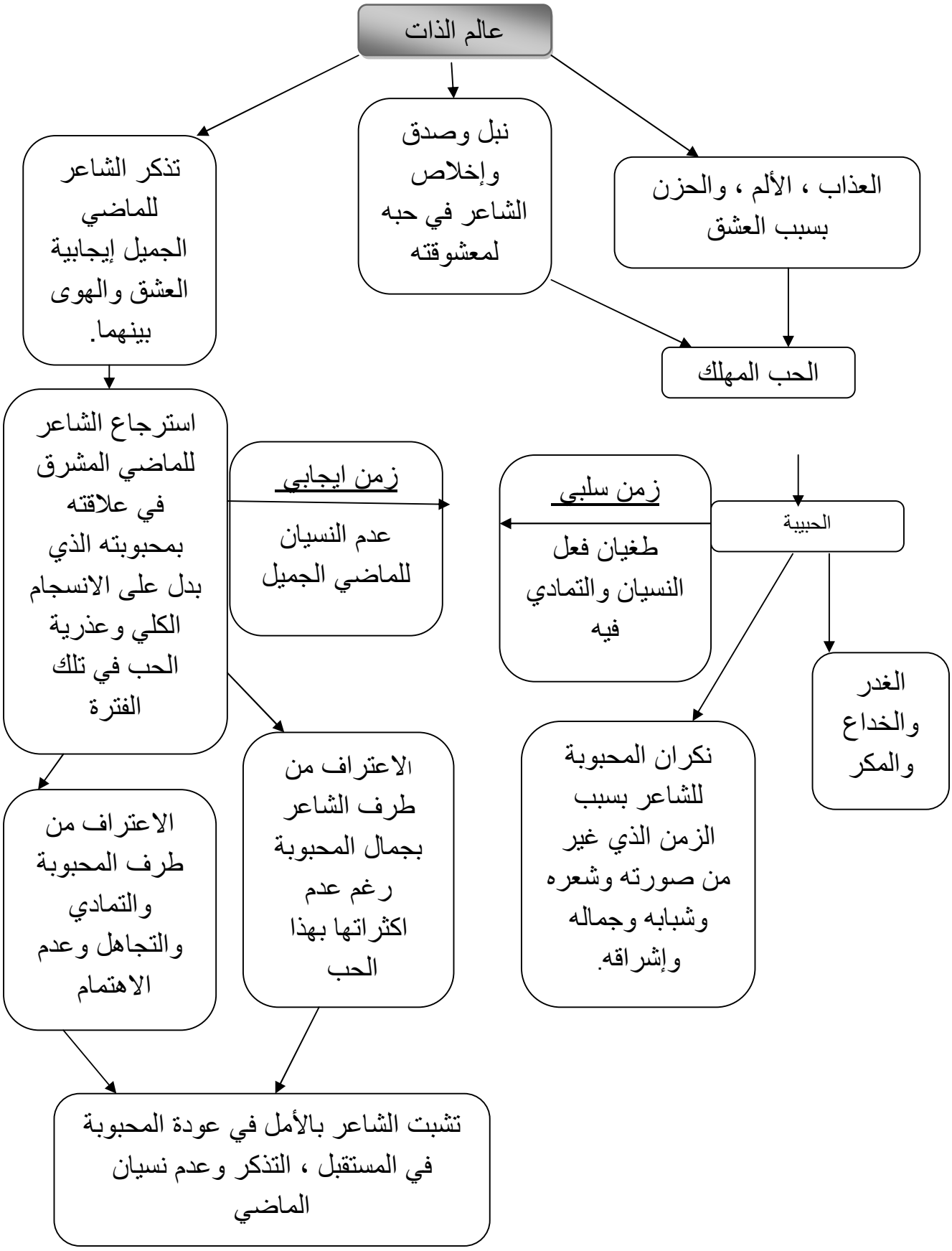
1 – 9 – 1 ـ خطاطة مضمون موشحة « سافرة »



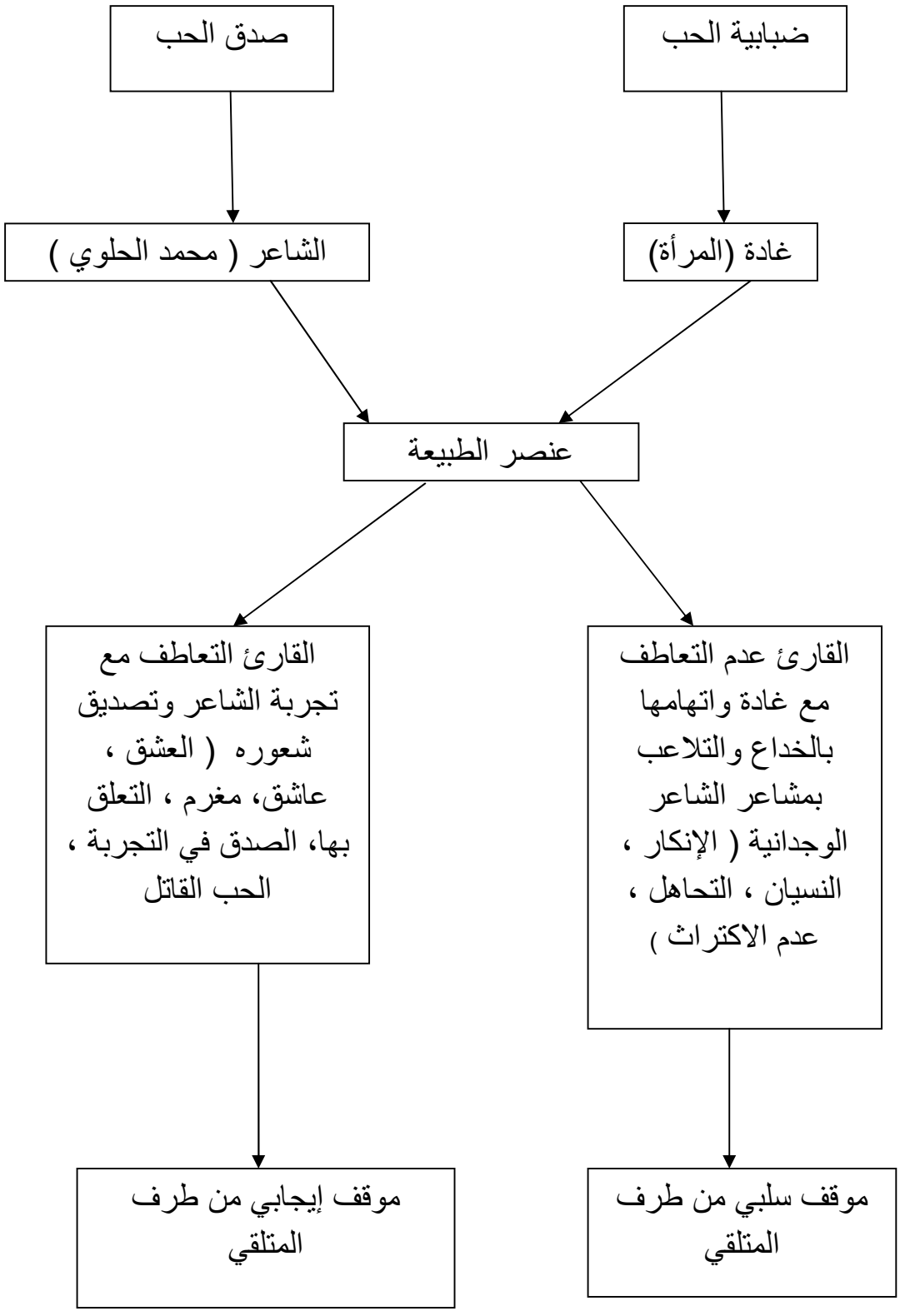
[1] محمد الحلوي **: المصدر السابق**: ص :147.


عالم الذات الشاعرة
الماضي
الحاضر
توافق في الحب
زمن إيجابي
زمن سلبي
عدم توافق في الحب
عالم المرأة
الماضي
الحاضر
تمني الشاعر عودة الحب في المستقبل والإحساس بجمال المحبوبة شريطة التعامل بلطف مع قلب حزين ومهموم.

1 – 9 – 2 - خطاطة شاملة لمضمون القصيدة



1 – 9 – 3 - خطاطة نظرية التلقي



1 – 10 - المعجم في موشحة» سافرة «

يتميز معجم موشحة « سافرة « ، بطابعة الغزلي الفسيفسائي ، الذي تتداخل فيه العديد من المعاجم وتمتزج مع بعضها البعض ، حيث نجد تفاعلا بين معجم الطبيعة ، ومعجم المرأة ، أو المحبوبة ، وكذلك بين معجم الذات الشاعرة والطبيعة ، وبين ذات الشاعر العاشقة وذات المحبوبة.

ويمكن أن نبصر من خلال هذه الثنائيات تموجات أحيانا مطبوعة بالثبات والاستقرار والتجاوب الإيجابي، وأحيانا أخرى بالصراع ، وغياب الانسجام والتوافق والبعد بين المعجمين الدلاليين . مما يخلق توترا سلبيا ، ونزاعا حادا بين ألفاظ معجم في علاقته بمعجم آخر.

ولعل قصيدة محمد الحلوي ، المتشبعة بالنفس الغزلي – الرومانسي الممتزج بإشراقات الطبيعة الحية ، وغدر الحب وصدقه تجعل الخصيصة المعجمية لهذه القصيدة تختلف عن معجم القصيدة العمودية التقليدية . إذ لا نلمس في موشحة» سافرة « للشاعر أحادية المعجم أو استقلاليته في أبيات دون غيرها ، على غرار ما ألفناه في القصيدة التقليدية القديمة التي رسخت في بنية ألفاظها وكلماتها لمعجم أو غرض بعينه في أبيات معينة يغيب فيها أي تداخل مع معجم مختلف عنها . مما جعل القصيدة العمودية تعتمد نسقا معجميا تراتبيا يبدأ بمعجم الطلل أو الغزل ، ثم بعد ذلك الانتقال إلى معجم وصف الرحلة ، أو صف الناقة والفرس ، ليخلص الشاعر إلى المعجم الرئيسي داخل قصيدته الشعرية من خلال اعتماده إما على الفخر أو الهجاء ، أو المدح أو الرثاء.

غير أن هذه الموشحة يختفي فيها هذا النسق التراتبي ، حيث تقوم على تداخل المعجم فيما بينها سواء على مستوى الأقفال أو الأدوار.

ويمكن أن نفسر ذلك على النحو التالي :

1 – 10 – 1 - معجم الطبيعة

الشمس / ظَبْيَاتِ الحِمى / السَّما / السحب / رياض الورد /.

1 – 10 – 2 - معجم جمال المرأة

كاعب / جمال / سحرها / عيون / راشقات / ترسل الموت / فم حلو / الثنايا / شنب / قمر / غزال / غادة.

1 – 10 – 3 - معجم جمال المرأة والطبيعة في آن

أسفرت كالشمس / جمال أبدعت السما / غادة كالشمس / ترقى الفلكا /تخلف الشمس / تلثم الورد / تنفح الورد .....

يوحي معجم الطبيعة بالحركية ، وفعل الحياة ، والإضاءة المتوهجة التي لا يمكن أن تحد ، أو تتوقف أو يصيبها الفناء لكونها نابعة من المصدر الذي يتميز بعذريته التامة التي لا تقبل الضن أو التشكيك فيها . مما يعطي لفعل الإضاءة أثرا إيجابيا في إحساس المتلقي يجعله يقدس بدون مساءلة لكل نور يصدر من عناصر الطبيعة المنتشرة في الكون والوجود.

بينما جمال المرأة إذا قمنا بتتبع الألفاظ الدالة عليه بمختلف تشكلاتها سنجد صراعا بين صورتين للجمال ، صورة الجمال الساحر في طابعه التقليدي المتمسك بالعادات والتقاليد . والتي يتجاوب الشاعر معها في القصيدة بشكل مطلق . أما الصورة الثانية للجمال فهي الصورة التي تتحرر من التقاليد والعادات لتكشف عن الجمال الذي وهبها الله بدون قناع أو غطاء ، أو حجاب ، حيث تتضح الصورة ، وتتحقق في نظرة المتلقي بشكل مباشر دون الحاجة إلى اختراق الأقنعة الخارجية لاستنباط عناصر الجمال ومكوناته عند المرأة . وهذه الصورة نلمسها في القصيدة ملتصقة بالمرأة التي عبرت عن رغبتها الكلية في التحرر من التقاليد قصد إظهار صورتها الأنثوية ، وملامحها الطبيعية للعيان . لذلك عملت على محور رموز المرأة المغربية التقليدية من أجل إبعاد كل ما يمكن في نظرها أن يشوش على صورة جمالها ، أو يجعلها موضع التباس وغموض وغرابة في نظر كل من يسعى لتذوق الجمال في صورته الواقعية و الحقيقية . فتحرر المرأة يمكن أن ننظر إليه من منطلق السعي في التحرر من بنية تقليدية تقيد الجمال ، وتحد من صورته الإبداعية الطبيعية. ومن ثمة الارتماء في أحضان بنية رومانسية حديثة تقدس الجمال وتتبنى تموجاته الإبداعية في مختلف صوره الواقعية التي تتجلى في كل ما يمثل لطقوس الحقيقة وتمثلات اليقين . إن هذا الانعتاق من بنية تقليدية والانخراط في جسد البنية الرومانسية . هو في حد ذاته تعبير عن رغبة الشاعر وإحساسه الذي لم يعد يتجاوب مع التقليد ، غير أنه حاول بطريقة ذكية أن يظهر للمتلقي ، ولسلطة الأدب في المغرب أن هذا التحرر يمثل المرأة التي عبرت عن رغبتها الخاصة بها في تحرير جسدها وجمالها . أما الشاعر فينقل لنا بدون زيادة أو نقصان الدافع الذي حرك المرأة ، وجعلها تنساق ، بدون خوف أو تردد ، نحو إرادة التحرر من القيود . والذي يكمن في رغبتها الجامحة التي تهدف إلى طمس كل ما يمكن أن يحجب الضوء ، ويقف عقبة دون ظهور إشراقة الجمال في تجلياته الطبيعية . أما الشاعر فإحساسه يتماهى مع فعل الجمال ، لكن يرى قوته التأثيرية في التمسك بالبنية التقليدية التي تحيط بالمرأة.

غير أن ما يمكن أن نلاحظه هو أن الجمال سواء في صورته التقليدية ، أو التحررية ينتهي مآله للاندثار ، والاختفاء ، والتلاشي ، والفناء ، والتوقف ، والموت. الجمال في الصورتين معا له نهايته الحتمية.

بينما يأخذ الجمال بعدا لا نهائيا عندما ننظر إلى معجم المرأة في علاقته المتينة بعناصر الطبيعة ، فالامتزاج الكلي بينهما ، يجعل هذا الجمال الساحر للمرأة جزءا لا يتجزأ من الطبيعة . كما أن الطبيعة جزءا لا يتجزأ كذلك من عنفوان هذا الجمال المشرق (أسفرت كالشمس / غادة كالشمس / قمر / غزال ....) . بل الأكثر من ذلك يغدو سحر المرأة هو الطبيعة في حد ذاتها، فإذا اختفت مكونات الطبيعة في ومضة من ومضات إضاءتها عن الوجود ، فإن إضاءة المرأة تفاجئ الكون وتعوض غياب الطبيعة . بل تؤدي نفس الدور التي تؤديه هذه الأخيرة أثناء حضورها وتواجدها في حركية خطوط الزمن.

(ترقى الفلكا / تخلف الشمس إذا لم تطلع .....)

إذن من خلال هذا التفاعل العميق بين دوال الطبيعة ، ودوال جمال المرأة يمكن القول إن المرأة (المحبوبة) ارتمت في أحضان الطبيعة ، ونسجت علاقة إحساس إنساني معها دون غيرها ، لأنها وجدت فيها المتنفس الوحيد الذي يمكن أن يقدر ويحترم إشراقتها في الكون ، وجدت فيها الدفء والحنان وتقاسمت معها لغة العاطفة . فكلاهما يضيء قنديله الظلام الذي يمكن أن يخيم على الوجود في أي لحظة ، لذلك نستطيع أن نرى هذه الحركية الغير القابلة للتوقف بين إضاءتي جمال المرأة والطبيعة في أفق لا حدود له ، ولانهاية لمعالم نوره.

إن فانوس المعجم لا يتوقف سفره عند هذه الثنائية فقط ، بل يمتد ضوؤه ليكشف لنا عن العلاقة التواصلية والتفاعلية بين معجم الذات الشاعرة ، ومعجم الطبيعة في هذه القصيدة ، حيث التوهج يستمر للتعبير عن حالة مشتركة بين الذات من جهة ، والطبيعة من جهة أخرى . قصد كشف الحقيقة لمحبوبة لا تبالي بإحساس الذات الشاعرة ، وما تتخبط فيه من انكسار وتلاش ، يعمقان جرح الذات التي تعيش في عذاب وتوجع ، مما يضاعف من معاناته وألمه . إذ نشوة النوم تفارق جفون الشاعر وعيناه حتى في وقت الراحة ليلا . ويمكن أن نوضح طقوس سفر هذين المعجمين الدلاليين على النحو التالي :

1 – 10 – 4 - معجم الذات الشاعرة

سهري / أنيني / خبري .....

1 – 10 – 5 - معجم الطبيعة

بدر الدجى / الظلام العكر / القمري يروي .....

فإذا كان لون السواد ، والحزن ، وضبابية الحياة والرؤية هي السمات والصفات الدلالية المشتركة بين المعجمين ، فإن العلاقة بينهما هي علاقة انسجام وتفاعل وترابط ، فالطبيعة تفهم الشاعر ، وتدرك بعمق ما تعيشه ذاته ، وتحس بحالته النفسية المنكسرة ، ولا تتركه وحيدا في محنته ، بل تشاركه الألم من خلال حضور بعض عناصرها التي تتصف بهذه الإيحاءات الدلالية (الدجى / الظلام الملتبس) . فهي بمثابة السند للذات الشاعرة ، تتقاسم معه لحظات الألم ، وتبعد عنه كل رياح التفكير الفردي للذات في عيش معاناتها في بحر جسده ، وأعماقه الداخلية التي يمكن أن تؤدي به إلى السقوط ، والجنون ، والموت السلبي . لذلك تواسيه ، وتلتحم معه تماما ، لتكون خير شهيد على صدق إحساسه وعاطفته. ولعل الشاعر قد أدرك القيمة الإيجابية لعناصر الطبيعة في عدم اندثار وانشطار الذات ، فهي التي منحته الاستقرار، والثبات والأمل ، والشعور بأن الزمن قابل للتبدل والتغير . الشيء الذي جعله يتوجه لمحبوبته ، ويخاطبها بصيغة الأمر (فاسألي / واسمعي) بضرورة أن تسأل ، وتسمع ، وتنصت لأصوات الطبيعة . لأنها ستخبرها بصدق لا يغيب عنه الوضوح بحقيقة الذات الشاعرة التي تشع بالحب . إذ لولا جريانه في كيانه لما عاش هذه الحالة الرهيبة ، والانكسار المضاعف . ومن ثمة يمكن القول إن الطبيعة هي القوة التي اتكأ عليها الشاعر ، وهي الجوهر الفعلي الذي أسهم في استقرار عذاب وحزن الذات . بل هي الفعل المتحكم في نقل الذات من حالة الموت إلى حالة الحياة ، ومن طقوس السلب إلى طقوس الإيجاب ، ورؤية الأمل في المستقبل .

أما بخصوص معجمي ذات الشاعر العاشقة ، الولهانة في بحر الحب ، والتـــــائهة فيأحلامه، وذات المحبوبة التي تنظر لذات الشاعر المتيمة من منظور الاضاءة التي تبدو في عنصر من عناصر الطبيعة ألا وهي (الشمس) فعندما جفت إضاءة الشاعر التي كان عليها في فترة شبابه ، ونشاطه وبريقه ، وطرأ تغيرفجائي في صورته ، واختفى رونق الإضاءة عن بعض ملامحه ، تخلت عنه المحبوبة ، ونسيت حلقة الوصل والغرام اللذين جمعا بينهما ، لأنها ببساطة ترى الحب في إضاءة الشمس التي لا تتغير صورة النور الذي يسطع منها رغم عدم استقرار الزمن ، و حركيته التي تتجه نحو الأمام ، وتمحو الماضي ، وتحطم أسوار التفكير أو العودة للوراء. فحب المحبوبة يبني علاقة ترابط وتماهي كلي مع إضاءة الشمس بالذات لذلك شبهها الشاعر بالشمس (غادة كالشمس) ، حيث الحب بينها وبين العالم الكوني بصفة عامة يبقى تابثا في حالة واحدة فقط وهي إذا استطاع أن يحافظ على نفس التوهج الذي يصدر من ضوء الشمس ، أما إذا اختفى التوهج وانمحى فإنها تتبع وتسلك طرائق القطيعة والنسيان.

ويمكن أن نوضح دوال المعجمين على الشكل الآتي :

1– 10 – 6 -معجم الذات العاشقة

شكا قلبي / فاض دمعي / جرى شعري معي /أنا الصب / مفرقي / شعرات غيرت رونقي.

1– 10 – 7 - معجم ذات المحبوبة

برزت / تنفح / رأت / تناست / المعرضُ / ترفقت /

1– 10 – 8 - معجم الحب الإيجابي (الماضي)

عهد حبي المشرق / كنا عاشقين / اشتركا في الهوى / ارتشفا من منبع / نزلنا نبترد / غنيت لكا.

1– 10 – 9 - معجم الحب السلبي (الحاضر)

أنكرتني / رأت في مفرقي / شعرات غيرت رونقي / تناست عهد حبي / أيها المعرض.

1– 10 – 10 - حقل التذكر

فاذكري يوم نزلنا نبترد / نهير سلسبيل / غارمنا / جرى مما يجد لست أنسى ذكرياتي في سبو / مرتع خصب / واد معشب / شدى ينعش / قلبي طيب ..... نلمح تنوعا في الحقول الدلالية لقصيدة موشعة « **سافرة** « الشيء الذي يعطيها قابلية الانفتاح على دوال غير قابلة للعد والقياس ، ما دامت القصيدة توحي أكثر مما تضمر.

فمعجم ذات الشاعر العاشقة ، نقل صورة متكاملة ، عن اشتياقه لمحبوبته ، وعشقه الشديد لها ، وولعه اللا محدود بها . الذي انعكس سلبا على إحساسه الداخلي وعمق جراح قلبه بالشكوى . مما ضاعف من إيقاع ألمه وحزنه . ذلك أن انحباس النفس الطبيعي لقلبه ، دفعه الى البوح بمعاناته ومأساته ،وإخراجه للضيق الذي يسكن عوالمه النفسية . وهذا ما جعل القلب يعيش صراعا بين الحياة والموت،حيث نبضات القلب لا تعرف لغة الفرح والسرور والتباث ، بقدر ما تخط وجعا يؤثرعليه ويدفع به إلى التلاشي في بحر لا لغة للصفاء والاستقرار في حركية أمواجه . فالدمع يغمر الجفن ، ويفيض لتظهر الصورة الخارجية واضحة للعيان ، بسبب فعل الزمن الذي غير رونق الشاعر وفتوته وشبابه . وهذا ما أدى الى هيمنة طقوس الفراق ، والهجر خاصة من طرف المرأة التي أبت وأسرت أن

تبتعد عن الشاعر ، وتتركه وحيدا ، يصارع بحرقة غربة إحساسه المنكسر في سفر حبه .الذي ولد في ذهنه الشعور بسواد الحياة وظلامها ، وانحباس أفق رنين عواطفه في عالمها .فلم يجد ما يواسيه ويشعر به .سوى شعره الذي انساق معه (جرى شعري معي) وتفاعل بشكل مطلق مع الدفقة الشعورية لمحمد الحلوي .

أما معجم ذات المحبوبة فجسد لنا العالم المرأة العاطفي الذي لا يخضع لثوابت عاطفية .نظرا للتأثير الذي يمارسه الواقع عليها ، حيث شعورها في الحب له قابلية تغيير المسار في أي لحظة من لحظات الزمن إذا اتضح لها أن إشعاع إضاءة الجمال نقصت حدته في الطرف الآخر فهي تركب شراع الهجر، والبعد ، والإعراض و نسيان التجربة العاطفية وصعوبة عودة المودة و المحبة والوصل من جديد .

لذلك فالحب في الماضي شخص للتفاعل المشرق و الإيجابي بينهما بدون أدنى شك لدرجة أن الطبيعة (نهير غارمنا) غارت من تجربة الحب التي جمعت بين الطرفين في السابق .غير أن هذا العنفوان العذري الجميل للحب سيخفت بريقه في زمن الحاضر ، وسينقطع حبل الإحساس ليسقط الشاعر في نهر من العذاب لا يهدأ جريانه ، وعزف قلب لا يفيض رنينه . إلا بلحن الوجع بسبب تماديها في إنكار ونسيان عهد حب لم تعد ترى فيه ما يحقق لها الإشباع الجمالي و العاطفي .

وفي النهاية يأتي حقل التذكر ليمارس تأثيرا قويا في القصيدة عن المحبوبة لأن الشاعر كان هدفه من هذا المعجم بالذات هو وضعها في موقف حرج ، وتلطيخ صورتها العاطفية أمام الملتقي مقابل تلميع صورته . فتذكرالشاعر لمعشوقته دال إقناعي على استقامة الشاعر في رؤيته للمحبوبة ، وعذرية حبه لها ، وإرادته التامة في عودة الوصال . مما يرفع من قيمة عشقه الوجداني ، ويكسب احترام وتقديس القارئ رغم صوت الآهات ، وأثر المعاناة الملازمين لذاته ، فإن تجربة الشاعر تجسد لقيم الصفاء الخالص ، ولمعنى الإيجاب الذي لا يخطىء الإيقاع الموسيقي لمغامرة الحب الواضح الذي لا يعرف أقنعة مصطنعة أو تلاعبا يزيغ عن شهوة الحب وندائه الحقيقيين . عكس تجربة المحبوبة القائمة على الغدر، والمكر، والخداع ، والتلاعب، والنسيان . إذ غياب أي فعل إرادي للتذكر دليل قاطع على عدم وضوحها وضبابية رؤيتها للحب ما دامت إضاءة الشمس يستحيل ديمومتها في الجمال الإنساني الخاضع للتغير والتحول المواكب لدورة الزمن « شَعَرَات غَيَّرَتْ مِنْ رَوْنَقِي » وكأنها تنظر للحب من منطلق الجمال المادي ، وليس من منطلق الجمال الروحي ، حيث تنتصر للغاية ، ورغبة الأنا (تَنَاسَتْ- أنكرتني) دون مبالاة بغبطة الحب التي أظهرها الشاعر لها ، وإلحاحها على الاستمرار في موقفها يجعلها تسقط في فعل السلب الذي يشوش على علاقتها مع المتلقي . ولعل المعاني والدلالات التي استعان الشاعر بها ، ووظفها في قصيدته تدين المحبوبة ، وتحمل لها مسؤولية انقطاع الوصل ، وهدم عطر الحب ورائحته الزكية.

وبذلك نخلص أن حقل التذكر سيدفع المتلقي إلى التما هي مع تجربة الشاعر والتجاوب مع جل الأفعال التي صدرت منه ، وعبرت عنه . عكس أفعال المحبوبة التي ستجعل القارئ ينتقدها ، وينفر من كل فعل التصق بذاتها ، وعبر عن رغبتها وإراتها.

2- أنماط تجديدية في بناء الخطاب الشعري الرومانسي عند محمد الحلوي

2 – 1 - البناء الرومانسي من حيث الشكل قصيدة « ابنتي »

اعتمد محمد الحلوي في بناء قصيدته الشعرية على طرق تختلف عن بناء القصيدة التقليدية من حيث الشكل ، وتوزيع الأبيات الشعرية ، والقوافي ، والروي . وهذا ما جعل شكل القصيدة الجديدة يمتح من نفس الشاعر المتشبع برغبة رومانسية تسعى نحو الاختلاف عن القديم ، وتطمح لتحقيق لذة الإبدال الشعري ، ومتعة نص لا يشبه في نسقه وبنائه النص العمودي . ولعل قصيدة « **ابْنَتِي** « نموذج نصي لشكل شعري يجمع بين التكرير والتنويع، والربط والتضمين ، والحوار. فيما يستدعي مقابل نظام الشطرين المتوازيين ، الجزء ، والسطر الشعري ، والمقطع كوحدة دالة من بين دوال الخطاب. فهو بمثابة « الجنس الذي كتبت به النصوص الأشهر لرومانسيي «بينا» ، حيث جسد أصالتها وكشف عن حداثتها الجذرية ..... وبذلك يصبح المقطع هو ذاته الجنس الرومانسي بلا منازع « [1] . ويتمظهر الشكل الهندسي للنص الشعري « ابنتي « في الجزء الثالث من الأعمال الشعرية للشاعر المعنون ب « **أنغام وأصداء** »[2] .على النحو التالي :

مُنَايَ وَنَجْوَايَ فِي مَعْبَدِي
وَسُؤْلِي الذِّي أرْتَجِي مِنْ غَدِي
ضَرَعْتُ إِلَيْكِ فَلَمْ تُنْجِدِي
وَأَبْحَحْتُ صَوْتِي فَلَمْ تُسْعِدِي
وَهِمْتُ وَلَوْلاَكِ لَمْ أجِدِ
وَلاَ عَصَفَ الشَّوْقُ فِي كَبِدِي
فَقَدْتُكِ مِنْ قَبْلِ أنْ تُفْقَدِي
وَضَنَّ بِكِ الغَيْبُ أنْ تُوجِدِي
فَأَذْكَى أسايَ وَأصْفَى يَدِي

---

[1] (Ph . la cour-latarthe / j.-l nancy) **, l'absolu littéraire** op.cit p : 57-58

[2] محمد الحلوي : **المصدر السابق** ،ج 3 ، ص :01

وَصَانَكِ فِي البَرْزَخِ الأبَدِي
فَللَّهِ مِنْ لَهَفِ مُجْهِدِ
تَحَمَّلْتُهُ قَبْلَ أنْ تُولَدِي
حَبِيبَةَ قَلْبِيَ لاَ تَعِدِي
فَإنَّا جَمِيعاً عَلَى مَوْعِدِ
يُرَضَّى الوَلُوعَ وَيَرْوِي الصَّدِي
إذا مَا اقْتَرَقْنَا إلى أمَدِ

X X X X

أطِلِّي بِوَجِهكِ مِنْ أُفُقِ
تَعَالَى وَعَزَّ عَلَى المُرْتَقِي
بَوَجْهٍ تَجَلَّلَ بالشَّفَقِ
وَعَمَّ الفَضَا بِشَذَىً عَبِقِ
وَثَغْرٍ بِهِيٍّ السَّنَا مُشْرِقِ
تَشَعَّعُّ بِه بَسَمَاتُ اللُّقِي
وَشَعْرٍ لِغَيْرِكِ لَمْ يُخْلَقِ
وَعَيْنَيْنِ عِنْدَهُمَا تَلْتَقِي
مَعَانِي الحَيَاةَ بِسِرٍّ نَقِي
أطِلِّي وَمُدِّي يَداً نَلْتَقِي
بِرُوحَيْنِ بَاتَا عَلَى رَمَقِ
كِلاَنَا مُشُوقٌ إلى شَيِّقِ
فَإنِّي أبُوكِ المَعَنَّى الشَّقِي

X X X X

أمَكْنُونَةَ الغَيْبِ هَلْ تَسْمَعِينْ؟
دُعَاءً لَهُ فِي السَّمَاءِ رَنِينْ
تُرَدِّدُهُ الأرْضُ فِي كُلِّ حِينْ

إذَا انْشَقَّ عَنِهُ فُؤَادِي الحَزِينْ
أُصَلِّي وَأَدْعُو فَهَلْ تَرْحَمِينْ؟
دُعَاءَ الحَزِينِ وَتَسْتَغْفِرِينْ
وَتَبْكِينَ دَمْعاً كَدَمْعِي السَّخِينْ
فَدَمْعُكِ أَنْقَى وَأَصْفَى مَعِينْ
غَدَوْتُكِ بِالحُبِّ مُنْذُ سِنِينْ
وَأَنْتِ مِنَّ الغَيْبِ سرٌّ دَفِينْ
غَدَوْتُكِ حَتَّى أَمْضَّ الأَنِينْ
فُؤادي وَجَارَ عَلَيَّ الحَنِينْ
أَمَكْنُونَةَ الغَيْبِ مَا تَصْنَعِينْ
بِعَالَمِكِ القُدْسِيِّ المَكِينْ؟
وَفِي أيِّ أَفْيَائِهِ تَمْرَحِينْ؟
وَفِي أيُّ أَجْوَائِهِ تَسْبَحِينْ؟

X X X X

أُبْنَتِيَ وَاسْمُكِ فِي كُلِّ فَمْ
نَشِيدٌ لَذِيذٌ رَخِيمُ النَّغَمْ
هَوَاكِ بِقَلْبِي رَضِيعُ القِدَمْ .
رَبِيبُ الطَّبِيعَةِ وَارِي الضَّرَمْ .
أُبْنَتِيَ دُنْيَايَ دُنْيَا أَلَمْ .
وَأَبْنَاؤُهَا الهِيمُ صَرْعَى نَهَمْ .
لِنَهْبِ الضَّعِيفِ وَحَرْبِ الأُمَمْ .
خَرَابٌ وَهَوْلٌ وَحَرْبٌ وَدَمْ .
يُسَاقُونَ فِيهَا كَسَوْقِ الغَنَمْ.
إِلَى مَذْبَحٍ وَمُدىً وَوَضَمْ .
أُبْنَتِيَ إِنَّ الأَسَى وَالأَلَمْ.
حَلِيفَانِ لِلرَّجُلِ المُهْتَضَمْ .

X X X X

عَذَابِكِ عَنِّي رَحِيبُ الْفَضَاءْ
فَحَلَّقَتِ فِيهِ بِأَجْنِحَةٍ مِنْ ضِيَاءْ
بِوَجْهٍ تَلأْ لأَفِيهِ الرِّوَاءْ
وَثَغْرٍ يَرِفُّ سَنىً وَسَنَاءْ
تُطِلِينَ مِنْ فَتَحَاتِ السَّمَاءْ
عَلَى عَالَمٍ حَافِلٍ بِالشَّقَاءْ
يَمُوجُ بِأَبْنَائِهِ كَالْغُثَاءْ
وَوَيْلُ الضَّعِيفِ مِنَ الأَقْوِيَاءْ
دَعِينِي لِوَحْدِي فَإِنِّي الْفِدَاءْ
لِرُوحِكِ لاَ تَرْغَبِي فِي الّلقَاءْ ! [1].

2 – 2 - غياب الاستهلال كدال بنائي تجديدي

يغيب في قصيدة «ابنتي» البيت الاستهلالي الملازم للقصيدة التقليدية كقيمة مهيمنة، تجعل البيت الأول ثابتا، مستقرا لا يخرج عن ثنائية المقدمة الطللية – الغزلية – فالمقطع الأول من النص الشعري لا نعثر فيه مطلقا على النمط الأولي من البيت الشعري الذي يعتمد نظام الشطرين المتناظرين و يلتزم الوقوف على الديار، و استحضار المحبوبة إما في حالة وصال و تآلف بينها و بين الشاعر أو في حالة هجران و بعد وفراق، حيث يحل المقطع بكامله محله. ويستبدل تلك العلاقة الغزلية التي اعتادت القصيدة أن تبدأ بها بعلاقة غزلية من نوع آخر تجسد لروابط الحب التي تجمع بين الشاعر و ابنته. فقلبه موصول بها (حبيبة قلبي) فهي تشع بالرضى و القبول بينما هو شديد التعلق بها، بل هي منبع يسقي الأب المتعطش لها، و هذا دليل على الانسجام الكلي بينهما (يرضى الولوع ويروي الصدي) . إنها تمثل كل شيء في عالم الشاعر، لعلها الأمنية الواضحة ، و الرغبة التي يسعى الشاعر(الأب) للوصول إليها و تحقيقها. فنجواه تنساق إليها ، حيث تلازمه ولا تفارقه في حواره الداخلي الموشوم بالتعبد والقدسية. (مناي و نجواي في معبدي)، لقد استطاع الشاعر أن يستبدل البيت الشعري الغزلي القائم على التوافق أو البعد بمقطع شعري تتجاذب فيه روحانية الحياة و الموت من خلال التفاعل بين الأب و ابنته الذي يتحكم في سيرورة المقطع الأول. فكل دوال الحياة شخصت لنا للارتباط العميق، و التعلق المستمر بين الطرفين، وقد قمنا بتوضيح ذلك من خلال استبطان

[1] محمد الحلوي : **المصدر السابق** ،ج 3 : ص:148 و 149 و 150 و 151

دلالات بعض الأشطر الشعرية و أجزائه في المقطع، أما وسم الفراق و البعد، فأسرارهما لهما ما يعادلهما في دلالات الموت التي توحي من وراء ضمير المخاطب بنبرة الرحيل و الفقدان (فقدتك) و الفراق و البعد (افترقنا الى أمد)، مما أوقد الحزن في نفسية الشاعر (الأب) (فأذكى أسَايَ) إلا أنه حزن ينم عن الصفاء و الإخلاص و الصدق (وَأصْفَى يَدِي) و هو صفاء تام تجاه ابنته ، حيث يوجه لها الخطاب ثانية (صَانَكِ) مما يؤكد أن هناك قوة عليا ستحميها، و تحافظ عليها بعد الموت الأزلي .

فعدم وجود بيت الاستهلال تأكيد على الطابع الرومانسي لهذه القصيدة ، و خصيصة الوحدات المقطعية التي سارت على نهجها و منوالها في المكان النصي الذي تجسدت فيه ، حيث دوال المقطع الأول جوهرية و أساسية توجه النص ، و تحكم سيرورته بأكمله في حركية لها صفات و سمات الديمومة و عدم التوقف و السكون .

من هنا يمكن التلميح قطعا إلى أن « انعدام بيت الاستهلال في البنية السائدة للشعر الرومانسي العربي هو أول «طريقة أقل» يمكن ملاحظتها في البناء النصي. وحذف هذا العنصر أعطى للقصيدة حركية تتخلص بها من جمود النمط الأولي، في الوقت نفسه الذي انبثق فيه المقطع كبنية قاعدية هي أساس النص بكامله »[1] .

2 – 3 – بناء الوزن العروضي في مقاطع النص الشعري

سأعمل على تقطيع قصيدة «ابنتي» من أجل تبيان سريان الوزن العروضي ، والقافية والروي ، والدوال الإيقاعية الصوامت والصوائت في الوحدات المقطعية للنص الشعري وكيف تشتغل داخل المقطع إذا نظرنا إليه كوحدة مستقلة بذاتها عن باقي المقاطع من ناحية ،كما بالإمكان أن نستحضر ضرورة وجود علاقة تفاعلية ورؤية تآلفية بين المقاطع ككل داخل القصيدة الشعرية من ناحية أخرى ما دام المقطع لا يخضع لضوابط تعريفية صارمة تفيد حدود ممارسته ، فإنه يبقى حرا منفتحا يتيح للذات الشاعرة أثناء ممارستها النصية تحديد طبيعة المقطع لديها . سنطرق باب التقطيع العروضي قصد استكشاف حركية المقطع في ذاته واستقلاليته ، أو في علاقته بباقي المقاطع داخل النص برمته .

---

[1] محمد بنيس : **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها** ، ج2 ، الرومانسية العربية ط 2 ، 2001 ، دار توبقال للنشر ، ص :87

المقطع الأول:

مُنَايَ وَنَجْوَايَ فِي مَعْبَدِي

١٠١١	٠١٠١١	٠١٠١١	٠١١
فَعول	فعولن	فعولن	فعو= فَعُلْ

القبضمحذوف

وَسُؤْ لِلَّذِي أَرْتَجِي مِنْ غَدِي

٠١٠١١ | ٠١٠١١ | ٠١٠١١ | ٠١١ ⟸ قافية متداركة مطلقة

فعولن فعولن فعولن فَعُلْ

ضَرَعَتُ إِلَيْكَ فَلَمْ تُنْجِدِي

١٠١١	١٠١١	٠١٠١١	٠١١ روي موحد حرف «الدال»
فعول	فعول	فعولن	فَعُلْ

وَأَبْحَحْتُ صَوْتِي فَلَمْ تُسْعِدِي

٠١٠١١	٠١٠١١	٠١٠١١	٠١١
فعولن	فعولن	فعولن	فَعُلْ

وَهِمْتُ وَلَوْلاَكِ لَمْ أَجِدِي

١٠١١	٠١٠١١	١٠١١	٠١١ ⟸ قافية متراكبة مطلقة
فعول	فعولن	فعول	فَعُلْ

وَلاَ عَصَفَ شَشْوَقُ فِي كَبِدِي

١٠١١	٠١٠١١	١٠١١	٠١١ ⟸ قافية متراكبة مطلقة
فعول	فعولن	فعول	فَعُلْ

فَقَدْتُكِمِنْ قَبْلِ أَنْ تُفْقَدِي

١٠١١	٠١٠١١	٠١٠١١	٠١١
فعول	فعولن	فعولن	فَعُلْ

وَضَنْنَ بِكِ لْغَيْبُ أَنْ تُوجَدِي

١٠١١	٠١٠١١	٠١٠١١	٠١١
فعول	فعولن	فعولن	فَعُلْ

فَأدْكَى أسَايَ وَأصْقَى يَدِي

0 ا ا | 0 ا 0 ا | 0 ا ا | 0 ا ا 0 | ا ا 0

فعولن | فعول | فعولن | فَعُلْ

وَصَانَكِ فِلْبَرْزَخ لْأَبَدِي

ا ا 0 ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا ا 0 | ا ا 0 ا | ا ا 0 ⟸ قافية متراكبة مطلقة

فعول | فعولن | فعول | فَعُلْ

فَلِلْلاَهِ مِنْ لَهَفِنْ مُجْهِدِي

0 ا ا 0 | ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا ا

فعولن | فعول | فعولن | فَعُلْ

تَحَمْمَلْتُهُو قَبْلَ أنْ تُولَدِي

0 ا ا 0 | 0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا ا

فعولن | فعولن | فعولن | فَعُلْ

حَبِيبَةَ قَلْبِيَ لاَ تَعِدِي

ا ا 0 ا | ا 0 ا ا | 0 ا ا 0 ا | ا ا 0 ⟸ قافية متراكبة مطلقة

فعول | فعول | فعول | فَعُلْ

فَإنْنَا جَمِيعَنْ عَلَى مَوْعِدِي

0 ا ا 0 | 0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا ا

فعولن | فعولن | فعولن | فَعُلْ

يُرَضْضَ لْوَلُوعَ وَيَرْوِصْصَدِي

0 ا ا 0 | ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا ا

فعولن | فعول | فعولن | فَعُلْ

إِذَا مَقْتَرَقْنَا إِلَى أَمَدِي

0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا ⟸ قافية متراكبة مطلقة

فعولن | فعولن | فعول | فَعُلْ

المقطع الثاني : X X X X

أَطِلْلِي بوَجْهِكِ مِنْ أُفُقِي

0 ا 0 ا ا | ا 0 ا ا | ا 0 ا ا | 0 ا ا ⟸ قافية متراكبة مطلقة

فعولن سالم | فعول القبض | فعول القبض | فَعُلْ محذوف

تَعَالَى وَعَزْزَ عَلَلْمُرْتَقِي

0 ا 0 ا ا | ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا ا ⟸ قافية متداركة مطلقة

فعولن | فعول | فعولن | فَعُلْ

محذوف

بوَجْهِنْ تَجَلْلَلَ بشْشَفَقِي

0 ا 0 ا ا | ا 0 ا ا | ا 0 ا ا | 0 ا ا ⟸ قافية متراكبة مطلقة

فعولن | فعول | فعول | فَعُلْ

وَعَمْمَ لْفَضَا بشَدَنْ عَبقِي

0 ا 0 ا ا | ا 0 ا ا | ا 0 ا ا | 0 ا ا ⟸ قافية متراكبة مطلقة الروي حرف «القاف» المتحرك

فعولن | فعول | فعول | فَعُلْ

وَتَعْرِنْ بَهِيْي سْسَنَا مُشْرِقِي

0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا ا

فعولن | فعولن | فعولن | فَعُلْ

تَشِعْعُ بهِي بَسَمَاتُ لْلُقِي

ا 0 ا ا | ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا ا

فعول | فعول | فعولن | فَعُلْ

وَشَعْرِنْ لِغَيْرِكِ لَمْ يُخْلَقِي

0 ا 0 ا ا / 0 ا 0 ا ا / 0 ا 0 ا ا / 0 ا ا

فعولن / فعول / فعولن / فَعُلْ

وَعَيْنَيْنِ عِنْدَهُمَا تَلْتَقِي

0 ا 0 ا ا / 0 ا 0 ا ا / 0 ا 0 ا ا / 0 ا ا

فعولن / فعول / فعولن / فَعُلْ

مَعَانِ لْحَيَاةِ بسِرْرِنْ نَقِي

0 ا 0 ا ا / 0 ا 0 ا ا / 0 ا 0 ا ا / 0 ا ا

فعولن / فعول / فعولن / فَعُلْ

أَطِلْلِي وَمُدْدِي يَدَنْ نَلْتَقِي

0 ا 0 ا ا / 0 ا 0 ا ا / 0 ا 0 ا ا / 0 ا ا

فعولن / فعولن / فعولن / فَعُلْ

برُوحَيْنِ بَاتَا عَلَى رَمَقِي

0 ا 0 ا ا / 0 ا 0 ا ا / ا 0 ا ا / 0 ا ا ⟸ قافية متراكبة مطلقة

فعولن / فعولن / فعول / فَعُلْ

كِلاَنَا مَشُوقٌنْ إِلَى شَيْقِي

0 ا 0 ا ا / 0 ا 0 ا ا / 0 ا 0 ا ا / 0 ا ا

فعولن / فعولن / فعولن / فَعُلْ

فَإِنْنِي أَبُوكِ لْمُعَنْنَشْشَقِي

0 ا 0 ا ا / 0 ا 0 ا ا / 0 ا 0 ا ا / 0 ا ا

فعولن / فعولن / فعولن / فَعُلْ

المقطع الثالث: X X X X

القصر حذف آخر السبب الخفيف مع تسكين ما قبله

أَمَكْنُونَةَ لْغَيْبِ هَلْ تَسْمَعِينْ؟

0 0 ا ا

0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا

فعولن | فعولن | فعولن | فُعُولْ مقصور

قافية مترادفة مقيدة

دُعَاءَنْ لَهُو فِسْمَاءِ رَنِينْ

0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | ا 0 ا ا | 0 0 ا ا

فعولن | فعولن | فعول | فعولْ

تُرَدْدِدُهُ لْأَرْضُ فِي كُلْلِ حِينْ

ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 0 ا ا

فعول | فعولن | فعولن | فعولْ

إِذْ نْشَقْقَ عَنْهُو فُؤَادِ لْحَزِينْ

0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 0 ا ا الروي حرف «النون»

السكن

فعولن | فعولن | فعولن | فعولْ

أُصَلِّي وَأَدْعُو فَهَلْ تَرْحَمِينْ؟

0 ا 0 ا ا | ا 0 ا ا 0 | 0 ا 0 ا ا | 0 0 ا ا

فعولن | فعولن | فعولن | فعولْ

دُعَاءَ لْحَزِينِ وَتَسْتَغْفِرِينْ

0 ا 0 ا ا | ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 0 ا ا

فعولن | فعول | فعولن | فعولْ

وَتَبْكِينَ دَمْعَنْ كَدَ مْعِسْسَخِينْ

0 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا

فعول | فعولن | فعولن | فعولن

فَدَمْعُكِ أَنْقَى وَأَصْفَى مَعِينْ

0 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | ا 0 ا ا

فعول | فعولن | فعولن | فعول

غَدَوْتُكِ بِلْحُبْبِ مُنْذُ سِنِينْ

0 0 ا ا | ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | ا 0 ا ا

فعولْ | فعول | فعولن | فعول

وَأَنْتِ مِنَ لْغَيْبِ سِرْرُدَ فِينْ

0 0 ا ا | ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | ا 0 ا ا

فعولْ | فعول | فعولن | فعول

غَدَوْتُكِ حَتْتَى أَمَضْضَ لْأَنِينْ

0 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | ا 0 ا ا

فعولْ | فعولن | فعولن | فعول

فُؤَادِي وَجَارَ عَلَيْيَ لْحَنِينْ

0 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا

فعولْ | فعولن | فعول | فعولن

أَمَكْنُونَةْ لْغَيْبِ مَا تَصْنَعِينْ

0 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا

فعول | فعولن | فعولن | فعولن

بِعَالَمِكِ لْقُدْسِيْي لْمَكِينْ؟

0 0 ا ا | 0 ا 0 ا | 0 ا 0 ا ا | ا 0 ا ا

فَعُولْ | فعْلنْ | فعولن | فعول

وَفِي أيْي أقْيَائِهِي تَمْرَحِينْ؟

0 1 0 1 1 | 0 1 0 1 1 | 0 1 0 1 1 | 0 0 1 1

فعولن | فعولن | فعولن | فُعُولْ

وَفِي أيْي أجْوَائِهِي تَسْبَحِينْ؟

0 1 0 1 1 | 0 1 0 1 1 | 0 1 0 1 1 | 0 0 1 1

فعولن | فعولن | فعولن | فعولْ

مقصور

المقطع الرابع: X X X X

أبْنَتِي وَسْمُكِ فِي كُلْ فَمْ

1 0 1 1 | 1 0 1 1 | 0 1 0 1 1 | 0 1 1 ⟸ قافية متداركة مقيدة

فعول | فعول | فعولن | فَعُلْ محذوف

نَشِيدُنْ لَذِيذُنْ رَخِيمُ نْنَغَمْ

0 1 0 1 1 | 0 1 0 1 1 | 0 1 0 1 1 | 0 1 1

فعولن | فعولن | فعولن | فَعُلْ

هَوَاكَ بِقَلْبِي رَضِيعُ لْقِدَمْ

1 0 1 1 | 0 1 0 1 1 | 0 1 0 1 1 | 0 1 1

فعول | فعولن | فعولن | فَعُلْ

رَبِيبُ طْطَبِيعَةِ وَارضْضَرَمْ

0 1 0 1 1 | 1 0 1 1 | 0 1 0 1 1 | 0 1 1

فعولن | فعول | فعولن | فَعُلْ

أبْنَتِيَ دُنْيَايَ دُنْيَا أَلَمْ.

1 0 1 1 | 0 1 0 1 1 | 0 1 0 1 1 | 0 1 1

فعول | فعولن | فعولن | فَعُلْ

وَأَبْنَاؤُهَلْهِيمُ صَرْعَى نَهَمْ.

0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا

فَعُلْ | فعولن | فعولن | فعولن

لِنَهْبِ ضَضْعَيفِ وَحَرْبِ لْأَمَمْ.

0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا

فَعُلْ | فعولن | فعول | فعولن

خَرَابُنْ وَهَوْلُنْ وَحَرْبُنْ وَدَمْ.

الروي حرف «الميم « الساكن

0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا

فَعُلْ | فعولن | فعولن | فعولن

يُسَاقُونَ فِيهَا كَسَوْق لْغَنَمْ

0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا

فَعُلْ | فعولن | فعولن | فعولن

إِلَى مَذْبَحِنْ وَمُدَنْ وَوَضَمْ

0 ا ا | ا 0 ا ا | ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا ⟸ قافية متراكبة مقيدة

فَعُلْ | فعول | فعول | فعولن

أَبُنْتِيَ إِنْنَ لْأَسَى وَلْأَلَمْ.

0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | ا 0 ا ا

فُعُلْ | فعولن | فعولن | فعول

حَلِيفَانِ لِرْرَجُلِ لْمُهْتَضَمْ

0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا

فَعُلْ محذوف | فعولن سالم | فعول القبض | فعولن سالم

المقطع الخامس: X X X X

عَذَابِكِ عَنْنِي رَحِيبُ لْفَضَاءْ

0 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | ا 0 ا ا ⟸ قافية مترادفة مقيدة

فعولْ مقصور | فعولن | فعولن | فعول

خمس تفعيلات من بحر المتقارب

فَحَلَّقْتِ فِيهِ بِأَجْنِحَتِنْ مِنْ ضِيَاءْ

0 ا 0 ا ا | ا 0 ا ا | ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 0 ا ا

فعولن سالم | فعولن القبض | فعول القبض | فعولن سالم | فَعُولْ مقصور

بوَجْهِنْ تَلَأْلَأْ فِيهِ رْرِوَاءْ

0 ا 0 ا ا | ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 0 ا ا

فعولن | فعول | فعولن | فُعُولْ

وَتَغْرِنْ يَرِفُّ سَنَنْ وَسَنَاءْ

0 ا 0 ا ا | ا 0 ا ا | ا 0 ا ا | 0 0 ا ا

فعولن سالم | فعول القبض | فعول القبض | فعولْ مقصور

تُطِلِّينَ مِنْ فُتَحَاتِ سْسَمَاءْ

0 ا 0 ا ا | ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 0 ا ا

فعولن | فعول | فعولن | فعولْ

عَلَى عَالَمِنْ حَافِلِنْ بِشْشقَاءْ

0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 0 ا ا

فعولن | فعولن | فعولن | فُعُولْ

الروي الهمزة الساكنة

يَمُوجُ بِأَبْنَائِهِي كَلْغُثَاءْ

ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 0 ا ا

فعول | فعولن | فعولن | فعولْ

وَوَيْلُ ضْضَعِيفِ مِنَ لْأَقْوِيَاءْ

0 ا 0 ا ا | ا 0 ا ا | 0 ا 0 ا ا | 0 0 ا ا

فعولن | فعول | فعولن | فَعُولْ

بحر المتقارب

دَعِينِي لِوَحْدِي فَإِنْلِفِدَاءْ

0 ا 0 ا ا	0 ا 0 ا ا	0 ا 0 ا ا	0 0 ا ا
فعولن	فعولن	فعولن	فُعُولْ

لِرُوحِكِ لَا تَرْغَبِي فَلْلِقَاءْ !

ا 0 ا ا	0 ا 0 ا ا	0 ا 0 ا ا	0 0 ا ا
فعول القبض	فعولن سالم	فعولن سالم	فَعُولْ مقصور

2 – 4 – الدال البنائي في الأوزان الخفيفة

تتفق قصيدة «ابنتي» في وحداتها المقطعية الخمسة على وزن واحد هو بحر المتقارب (فعولن – فعولن – فعولن – فعولن)، حيث تخلى الشاعر في هذا النص عن رمزية البيت الذي يقوم على أربعة أجزاء من تفعيلة المتقارب في الشطر الأول و مثلها في الشطر الثاني، هذا الإبدال جعل الشاعر ينتقل من المتقارب التام، ومن نمطية البيت الشعري إلى مشطور المتقارب الذي يسري على المقاطع برمتها. باستثناء شطر واحد فقط تصرف فيه الشاعر بحرية و تماهى مع رغبة نفسه الشعرية، و هو الشطر الثاني من المقطع الخامس الذي اعتمد فيه على خمس تفعيلات من وزن المتقارب (فعولن / فعول / فعول / فعولن / فعولْ) عوض أربع تفعيلات الثابتة بشكل دائم في المشطور، و كأن الشاعر أخرج تراتبية المقاطع من الشطر الشعري للمتقارب، إلى السطر الشعري للمتقارب . إذ تتضح سلطة الشاعر في توجيه السطر و التصرف في عدد تفعيلاته. مما يجعل هذا السطر بالذات يأخذ بعدا تجديديا منفتحا على تجربة الشعر الحر، أو ما يعرف بشعر التفعيلة، أما باقي الأشطر الشعرية فانتظمت في شكل مقاطع أخرجتها من رتابة البيت التقليدي، والقصيدة العمودية.

فوزن المتقارب يعتبر من الأوزان الخفيفة التي أسعفت الشاعر في التعبير عن إحساسه و شعوره اتجاه ابنته . لذلك نجد تفعيلته تسري في أشطر كل مقطع من مقاطع التي وردت في القصيدة وتوحد بينها، فرغم انفصال المقاطع الخمسة عن بعضها البعض بعوارض إلا أنها تحافظ على لحمتها و تواصلها من حيث اعتمادها على وزن المتقارب المشطور الذي جسد لصفة التقارب بينها، و من ثمة ألغى صفة التضاد، و التباعد بين البناء المقطعي ككل. لذلك سمي المتقارب متقاربا، نظرا لتقارب أوتاده بعضها من بعض. إذ يصل بين كل و تدين سبب واحد، فتتقارب فيه الأوتاد و تتفق، و تنسجم ، حيث يدخل هذا الوزن ضمن دائرة

المتفق التي تأتي أوائل أجزائها أوتاد بصفة دائمة، فهي أبلغ. و لهذا المعنى كانت بهذا الاسم أولى [1] .

نلخص أن مشطور المتقارب أضفى حركية وخفة على السفر القصيدة، أثناء تنقلها من مقطع إلى آخر، و أخرجها من الجمود التام الذي اعتدنا عليه في الشطرين المتناظرين ، حيث زاوج الشاعر في اختياره لتفعيلتي العروض و الضرب بين المحذوفة والمقصورة . فكل من المقطع الأول والثاني والرابع التصق بالتفعيلة المحذوفة ، بينما المقطعين الثالث و الخامس اعتمد محمد الحلوي فيهما على التفعيلة المقصورة. لذلك فحركية التفعيلة انعكست على القافية و جعلتها تتسم بالتنوع. ففي المقطع الأول وظفا الشاعر المغربي القافية المتداركة المطلقة و القافية المتراكبة المطلقة ، نفس الأمر ينطبق على المقطع الثاني، أما المقطع الثالث فالتزم في كل أشطره بالقافية المترادفة المقيدة ، فيما المقطع الرابع آلف بين القافية المتداركة المقيدة والقافية المتراكبة المقيدة . عموما هناك حركية مستمرة على مستوى المقاطع خاصة، و القصيدة عامة ، مما يجعل هذه القصيدة تنفلت من طابعها التقليدي العمودي، لتنسجم مع نفحات القصيدة الرومانسية في إبدالاتها البنائية.

2 – 5 - التكرير

يمثل التكرير المقطعي مقدمة المشهد النصي ، على عكس وضعيته في القصيدة ذات الشطرين المتوازيين . والنمط الأولي للبيت الشعري . وهكذا نستطيع أن نلمح التوزيع البصري – الخطي للأشطر الشعرية مندمجا في توزيع المقاطع . إن قصيدة «**ابنتي**» تتكون من خمسة مقاطع. يفصل بين المقطع والآخر دال هو الفراغ السطري وثلاث مربعات صغيرة . وعدد أشطر مجموع المقاطع يصل (66)، بينما هناك سطر شعري واحد يعتمد خمس تفعيلات من وزن المتقارب ، بدلا من أربع تفعيلات التي يلتزم بها مشطور المتقارب. فعدد الأشطرموزع بالتساوي بين المقطع الأول ، والمقطع الثالث (16 شطراً) في كل واحد منهما ، أما في ما يتعلق بالمقطع الثاني فهو يتكون من (13 شطرا)، والرابع من(12 شطراً) ، والمقطعان متساويان رغم نقصان شطر واحد في المقطع الرابع، ويبقى المقطع الخامس أقل عددا من حيث الأشطر(09 أشطر) فقط مع تجسيد السطر الثاني لتجربة الشعر الحر أو ما يعرف بشعر التفعيلة عندما تجاوز المشطور بتفعيلة واحدة.

وعموما نلاحظ أن المقطعين الأول ، والثالث ينبنيان على التكرير والتساوي ، ويتفاوت عدد الأشطر بين هذين المقطعين والمقاطع الأخرى ، فهو ينخفض بثلاثة أشطر

[1] الوافي في العروض و القوافي: **المرجع السابق** ، ص : 183 و 194

في المقطع الثاني ، وبأربعة أشطر في المقطع الرابع ، وبسبعة أشطر في المقطع الخامس مع انفلات جزء واحد من الشطر إلى السطر.

هناك إذن تكرير للمقاطع ، ولكنه محقق في هذه القصيدة بحرية في تكرير الأشطر.فإذا كان تكرير الأشطر يتحقق أفقيا حسب كل مجموعة فهو لا يتحقق عموديا باستمرار.

ويتجاوب تكرير المقاطع مع القوافي داخل كل مقطع ، ثم في القصيدة بكاملها . وللقوافي هنا تنوعها . فقد كفت القافية عن التكرير بقالبها الموحد في جميع أشطر القصيدة ويمكن أن نبصر ذلك على مستوى مقاطع القصيدة برمتها . ففي المقطع الأول نجد التكرير للقافية المتداركة المطلقة في (11 شطرا) ، فيما تكرير القافية المتراكبة المطلقة في (05 أشطر) ، فهناك ارتفاع للقافية الأولى وانخفاض في القافية الثانية ، وفي المقطع الثاني عمل الشاعر على تكرير القافية المتداركة المطلقة في (09 أشطر) ، أما القافية المتراكبة المطلقة فتكررت في(04 أشطر) ، مع استمرار ارتفاع الأولى ، وانخفاض الثانية كذلك ، وفي المقطع الثالث تم تكرير القافية المترادفة المقيدة في (16 شطرا)، حيث التزم بها في المقطع بأكمله ، وفي المقطع الرابع نلمس تكرير القافية المتداركة المقيدة في (11 شطرا) ،

بينما شطر واحد اعتمد القافية المتراكبة المقيدة مع توالي ارتفاع القافية الأولى ، وانخفاض الثانية ، أما المقطع الخامس فقد لجأ الشاعر إلى تكرير القافية المترادفة المقيدة في (09 أشطر) ، وسطر واحد على مستوى المقطع برمته.

وعلى هذا النحو يشتغل تكرير الوحدات الوزنية ، فالمقاطع الخمسة تختار قالبا وزنيا واحدا ، تمثل في مشطور وزن المتقارب ، حيث مزج في تفاعيل الحشو بين المقبوضة والصحيحة ، أما على مستوى العروض والضرب فهناك تكرير تارة للمحذوفة ، وتارة أخرى للمقصورة.

فهذا التكرير أسهم في إحداث تلاحم وتجاوب مع الوحدة الوزنية لمشطور المتقارب مما أدى إلى جعل النص الشعري نسيجا وزنيا متفاعلاً ومنسجما.

وقد اعتمد الشاعر كذلك على تكرير الدوال الإيقاعية داخل كل مقطع من خلال تكرار الصوامت ، والصوائت ، حيث ثم تكرير حرف الدال الروي في المقطع الأول وحركة الكسرة الملازمة له ، وفي المقطع الثاني نرى تكريرا لحرف القاف الروي، مع تكرير الصائت الكسرة المرافقة له ، أما المقطع الثالث فقد تبلور فيه تكرير حرف الروي في النون، الذي لازمته حركة السكون ، فيما المقطع الرابع اعتمد فيه محمد الحلوي على تكرير حرف الميم كروي ، والسكون كصائت لحرف الميم ، وفي المقطع الخامس وظف حرف الهمزة كروي ، إضافة إلى حركة السكون المتصلة به.

فالدوال الإيقاعية انسجمت مع حالة الذات الشاعرة المنشطرة بين دالين إيقاعيين أحدهما مشبع بالانكسار ، والآخر مفعم بالسكون والصمت. مما يدل على أن إيقاع الذات

الشاعرة يرتبط بعمق ، بل يمتزج كليا بإيقاع ابنته ، وصوت نفسها الحاضر بقوة ، والمتطاير بين وحدات المقاطع على مستوى القصيدة عامة.

2– 6 - الربط

استطاع محمد الحلوي أن يؤالف بين أشطر القصيدة ، ويحافظ على سمة الترابط والانسجام بينها من خلال بناء نصه الشعري على نظام المقاطع . فالشاعر استعمل أدوات وتقنيات الربط في الانتقال من شطر إلى شطر آخر قصد الإبقاء على لحمة التوافق والتواصل التي تفرزها دلالات ومعاني الأشطر داخل مقطع بعينه . أو في كافة المقاطع المثبتة على بياض الورقة .

إن تقنية العطف التي يشكل واو العطف أبسطها وأشهرها من بين أهم التقنيات التي استعان الشاعر بها في عملية الربط ، حيث وظف « واو العطف « ست مرات في المقطع الأول ، وأربع مرات في المقطع الثاني ، ونفس العدد يتكرر في المقطع الثالث ، ومرة واحدة في المقطع الرابع ، ومرتين في المقطع الخامس . ليصل العدد إلى سبعة عشر ، ثم فاء الترتيب التي وردت ثلاث مرات في المقطع الأول ، ومرة واحدة في المقطعين الثاني والثالث ، وتختفي في المقطع الرابع ، لتعود مرة واحدة كذلك في المقطع الخامس ، حيث يبلغ عدد حضورها ست مرات في مجموع المقاطع .

وهذا يبرز الأهمية التي أعطاها محمد الحلوي لهاتين الأداتين في كافة مقاطع قصيدته الشعرية وكأنه يرى أن فاعلية الربط بشكل إيجابي ومؤثر لا يمكن أن تتحقق بدون حضورهما ، فالأشطر لا يمكن أن تضمن توالي استقامتها بطريقة تراتبية ومثلى في حالة غيابهما أو عدم تواجدهما في أبنية الربط بين الأشطر خاصة والمقاطع عامة .

وقد سبق لمحمد بنيس في هذا الصدد التأكيد على أن « وفرة وجود أداتي الربط (الواو) و (الفاء) ، في مطالع الأبيات الشعرية تشير لما أصبحت القصيدة الرومانسية العربية تبتعد به عن القصيدة التقليدية »[1]. ولعل هذا المشهد الرومانسي للقصيدة الذي تحدث عنه محمد بنيس ، يظهر جليا في قصيدة (ابنتي) لمحمد الحلوي من خلال اعتماده كذلك بوفرة على أداتي الربط «الواو « و «الفاء» في نصه الشعري.

غير أن الحلوي لم يقتصر على هاتين الأداتين ، بل لجأ إلى أدوات ربط أخرى من بينها « إذا « التي تفيد الشرط ، وقد حضرت مرة واحدة في المقطعين الأول والثاني ، إضافة إلى ألف العطف الذي نجد حضورا بارزا له ، حيث يتجسد مرتين في المقطع الثاني، وثلاث مرات في المقطع الثالث ، ونفس العدد ينطبق على المقطع الرابع ، وإلى جانب

1. محمد بنيس : **الشعر العربي الحديث** ، بنياته وإبدالاتها ، ج 2 ، **الرومانسية العربية** ، ط 2 ، 2001 ، دار توبقال للنشر ، ص : 113.

روابط العطف ظهرت روابط تقوم على الجر، حيث تتمرأى لنا الباء « ب « مرتين في المقطع الثاني ، ومرة واحدة في المقطعين الثالث والخامس ، وكذلك نجد حرف الجر اللام «ل» الذي وظفه الشاعر مرتين فقط في المقطعين الرابع والخامس ، وحرف الجر « إلى» الذي تجسد مرة واحدة في المقطع الرابع.

عموما يمكن القول إن الشاعر ذهب إلى التنويع في استعمال أدوات الربط رغم الهيمنة الواضحة لأداة العطف « الواو « و «الفاء» نجد حضور أدوات الربط الدالة على الجر التي أسهمت كذلك في تمتيع النص بوحدته المتناسقة والمتماسكة ، حيث لا نحس بأي بتر أثناء الانتقال من مقطع إلى آخر ، لأن المقاطع بقدر ما هي منفردة بوحدتها ، نجدها كذلك متصلة مع بعضها البعض في إنتاج دلالية القصيدة ، واسترسالها عبر بياض الصفحة إلى أن تصل إلى نهاية سفرها الدلالي .

2- 7 - الحوار

إن قصيدة « **ابنتي**» تجسد لفاعلية الحوار الذي يقوم على تعدد الأصوات، وهكذا فإن النص الشعري لمحمد الحلوي يستضيء في بناء نسيجه الحكائي بصوتين متناغمين يحتفظان بثنائيات منها:

مذكر (الشاعر) / مؤنث (الابنة)
متكلم (الشاعر) / مخاطب (الابنة)
ناطق (الشاعر) / صامت (الابنة) .

فبمجرد إلقاء نظرة على نغمة الحوار وتتبع حركية الأصوات أفقيا وعموديا يبدو من الوهلة الأولى وكأن لا صوت يتحرك في القصيدة سوى صوت الشاعر الذي له سلطة توجيه الحوار والتحكم فيه طولا وعرضا من خلال استعمال ضمير المتكلم المفرد (ضَرَعْتُ – أبْحَحْتُ – هِمْتُ). إلى جانب تناوبه مع ضمير المتكلم المتصل بالياء (مُنَايَ – نَجْوَايَ – مَعْبَدِي –سُؤْلِي – أرْتَجِي – غَدِي – صَوْتِي – كَبِدِي – أسَايَ – قَلْبِي – فُؤَادِي – لِوَحْدِي – إنِّي – أُصَلِّي – دَمْعِي – ابْنَتِي).

يمكن أن نلاحظ ببساطة هيمنة لضميري المتكلم المفرد والمتصل بالياء في بناء الحوار وضمان سيرورته داخل القصيدة الشعرية ، فصوت الشاعر لا يعرف الصمت والسكون (أبححت صوتي) ، بل صوته لا يتوقف عن النطق ، وإنتاج لغة الكلام الشعرية التي لها قابلية الانخراط في سفر الحوار والتحاور .

إن صوت محمد الحلوي الفردي مشبع بثقافة الحوار ، وهذا شيء طبيعي لأن الناطق شاعر يشعر بما ينبغي أن يتلفظ به للتعبير عن إحساس صوته الذاتي في علاقته بالأصوات

الأخرى التي استدعتها القصيدة من أجل فتح دلالاتها ومعانيها على تجربة تتوخى الحوار قصد ضمان الحياة ، والنفس التجديدي باستمرار للنص الشعري ، فصوت الشاعر الفردي يصطبغ بالإيجابية في علاقته بصوت ابنته المطبوع بالصمت . رغم أن نغمة صوته مفعمة بالألم والحزن لحظة تحاوره مع ابنته التي يبدو صوتها قد غيبه الزمن عن الحياة والوجود ولم يبقى سوى الصدى القوي لهذا الصوت في ذهن الشاعر وخياله وقلبه . هذا الصدى والأثر العميق كلاهما يسكنان صوت الشاعر نظرا للعلاقة التكاملية التي تربط بينهما ، وتجمع وتوحد نسق حوارهما في إنتاج دلالية القصيدة والبوح باستمرار الإشعاع الحواري للصوتين وإن كان صوت الابنة منقطع فعليا عن العالم الذي نحيا فيه بسبب غيابه وفنائه . فإن الشاعر أبى إلا أن يحضر صوت ابنته باعتماده ضمير المخاطب الذي يحيي هذا الصوت ويمنحه شرعية الحياة ، والحوار من جديد في الخطاب الشعري ، وجسد القصيدة.

وتتجلى فاعلية ضمير المخاطب الذي يعود على الابنة في العديد من الألفاظ والعبارات الموسومة في النص (تُنْجِدِي – تُسْعِدِي – تُفْقِدِي – تُوجدي – صَانَكِ – تولدي- وَجْهكِ – دَمْعُكِ – غَدَوْتُكِ – عَالَمِكِ – اسْمُكِ – هَوَاكِ – عَذَابِكِ – حَلَّقْتِ – تُطِلِّينَ – رُوحِكِ..).

فالعبارات الدالة على المخاطب لها مكانة قوية ، وأثر بارز في بوح القصيدة فرغم صمت المخاطب (الابنة) وسكون صوتها في العالم اليقيني . فإن العالم الشعري الذي يسكن في أعماق الذات الشاعرة ، ونداء صوت الابنة الذي لا يفارق اللغة الشعرية لمحمد الحلوي، جعل صوتها ينعم بعطر الحياة والحركية في بحر القصيدة . ولعل استدعاء الشاعر لفعل الأمر « أطلب وجهك من أفق « هو أمر يؤكد رغبته وتوقه لعودتها للوجود من جديد ولو بإطلالة للوجه من أفق السماء في ظل استحالة عودتها للأرض . فالأمر فيه نبرة تتوخى التحاور مع روح الابنة التي تسكن الأفق البعيد ، حيث محمد الحلوي يتألم للفراق الذي كان سببا في انقطاع حميمية الحوار اليومي اللذان كانا ينشدانه معا ، وهذا ما سيدفعه لاستحضار الأمر مرة أخرى للتأكيد على الرغبة الملحة في اللقاء والتواصل الشيق.

(أطلي ومدي يدا نلتقي) ، حيث يتضح أن فعلي الأمر يوجهان مسار الخطاب اتجاه الابنة ذلك أن فاعلية الحوار وحركية الذات الشاعرة لا يكتملان معا إلا بإخراج صوت ابنته من حالة العدم والصمت المطبق والعزلة ، إلى حالة أخرى تجسد لمنطق اللقاء المطبوع بالحوار التعبيري والتواصل الثنائي (الحلوي / الابنة) . ومن ثمة فتكرار الأمر مرتين تأكيد من طرف الشاعر على أن صوت الابنة مازال حاضرا في ذهنه ووجوده . لذلك فهو يوجه لها الأمر لكي تلقي إطلالة فريدة ، وَتَمُدُّ يَدَهَا للشاعر حتى لا ينقطع اللقاء ويظل مستمرا بين روحين باتا على رمق ، بين صوتين مازالت معالم الحياة تجري في جسدهما . وهذا ما يجعل سمة الحوار إيجابية غير مطبوعة بالتناقض والاختلاف . إذ نحس في ومضة

بامتزاج كلي للصوتين و توافق في الرؤية للمستقبل ، فلا فرق بين صوت الشاعر وصوت الابنة . فكلاهما ملهوف و يرغب في شيء ممتع و جذاب. (كِلانَا مَشُوقٌ إلى شَيّقِ) فالقصيدة لم تقتصر على صوت الشاعر لوحده ، بل تعدته إلى صوت ابنته في بناء دلالية الخطاب و التعبير عن الرغبة المشتركة بينهما . و هو ما عبر عنه محمد بنيس عندما أكد أن « تنوع جهة الخطاب و تعدي الصوت الى صوتين ، مستنبطان من قوانين بناء المقطع ذاته، أي من عناصره الإيقاعية كَدَوال ، يستدعي بعضُها بعضاً و تتألف جميعُها في بناء دلالية الخطاب»[1].

لم يقف الحلوي عند هذا الحد في إنتاج دلالية الحوار ووسم تعدد الأصوات و تنوعها كما لم يكتفي بالأصوات التي تتحرك في الإطار الداخلي لقصيدته الشعرية ، و تساهم في إنتاج المعنى ، و دلالية الخطاب في نصه الشعري ، بل أخرج أصوات القصيدة من عمقها و باطنها الداخلي قصد الانفتاح على صوت المتلقي و القارئ باعتباره صوت جوهري يضمن البقاء للقصيدة، و يجدد صوتها و روحها عبر امتداد الزمن ، و استمرار الوجود الإنساني في الكون . إن صوت القصيدة يتماهى مع صوت القارئ و أفق انتظاره

في اللحظة التي يذهب فيها محمد الحلوي الى توظيف الجمل الخبرية بكثرة في المقاطع الخمسة قصد إخبار المتلقي ، وإثارة انتباهه وفضوله ، والتأثير فيه والتلميح له بأن سفر الحوار في قصيدة «**ابنتي**» ينبني على تناغم الصوتين وتطابق نبرتهما في حالتي الشعور بالحزن و الألم ، ومتاهات العذاب ، أو الفرح ، والسرور، والأمل في تحقيق المتعة الروحية والنفسية لبعضهما البعض.

إن صوت الشاعر المجروح والشقي لا يستطيع التخلص من الوضعية الغريبة إلا بعودة الحياة لصوت ابنته ، والحركية لكل صفاتها وملامحها العذرية والجمالية (أطلي بوجهك –ثغر بهي – شعر لم يخلق – عينين – مدي يدا).

إن محمد الحلوي يؤسس لعلاقة حوار متينة ، فصوت ابنته ، ما هو إلا جزء لا يتجزأ من صوت ذاته الشعرية ، ولعل هذا ما توحي به عبارة «**ابنتي**» التي عمل الشاعر على إثباتها كعنوان للقصيدة ، قصد الإعلاء من قيمة صوتها ، ودفع المتلقي للإيمان بحتمية هذا الصوت في وجود القصيدة على بياض الصفحة ، من عدم وجودها ، وكذلك في بناء دلالات الجمل ، والمقاطع ، والقصيدة بصفة عامة .

الشيء الذي دفعه إلى تكرار عبارة «أبِنْتِيَ» ثلاث مرات في المقطع الرابع كدليل عل أهمية هذا الصوت في بوح القصيد باكتمال حركيتها فيما الجمل الخبرية التي توالت ،

---

[1] محمد بنيس: **الرومانسية العربية** ،ج 2 ، م.س ، ص : 114.

وهيمنت على النص أتاحت للقارئ العارف متعة القراءة بحرية معرفية تمنح لصوته سلطة التعبير وقراءة النص من الداخل لاستجلاء ما هو خفي ومستعصي عن الظهور والفهم والتحقق. مما يعطي كل قارئ شرعية بث روح الحياة سواء في معاني ودلالات النص ، أو فيما يتعلق بالأصوات المشاركة في بناء دلالية الخطاب من أجل ضمان خلودها وبقائها وفتح أفق القصيدة على نسق التقدم والتجدد اللا نهائي.

بينما نلمح حضورا للجمل الانشائية بطرائق أقل مقارنة بالجمل الخبرية . إذ نعثر على تمثلات الأساليب الإنشائية الطلبية في ورود أسلوب النهي في المقطع الأول (حَبِيبَةَ قَلْبِيَ لا تَعِدِي) ؛ لتتكرر نبرة النهي في الشطر الأخير في المقطع الخامس (لِرُوحكِ لا ترْغَبِي في اللقاء) ، والأمر في المقطعين الثاني والخامس (أطِلِي – مُدِّي – دعيني). فيما أسلوب الاستفهام وظفه الشاعر في المقطع الثالث دون غيره من المقاطع على خصيصة السؤال والجواب ، حيث بدأ الشطر الأول من هذا المقطع بالسؤال :

أمَكْنُونَةَ الْغَيْبِ هل تسمعين ؟

لكن بمجرد أن ينتهي السؤال تأتي الأجوبة متتالية وهذا ما يمكن أن نشهده في الأشطر الثلاثة التي جاءت مباشرة بعد توقف السؤال

دُعَاءً لَهُ فِي السَّماءِ رنينْ

تُردِّدُهُ الأرْضُ في كُلِّ حينْ

إذ انشق عنه فؤادي الحزينْ

فالحوار إذن في قصيدة «**ابنتي**» يتبع بقوة طرائق السؤال والجواب في المقطع الثالث لأن خصيصة التحاور يتمظهر برقيها عبر ثنائية بناء السؤال ، وتقديم الجواب ، فبمجرد توقف الأجوبة التي قدمها محمد الحلوي عن السؤال الأول ، بعد ذلك ينتقل إلى السؤال الثاني بقوله :

أصلي وأدعو فهل ترحمين ؟

ثم بعد ذلك يأتي بالشطرين الموالين كجوابين عن السؤال الذي تم طرحه :

دُعَاءَ الْحَزِينِ وَتَسْتَغْفِرِينْ

وَتَبْكِينَ دَمْعاً كَدَمْعِي السَّخِينْ

ليستمر عنفوان المقطع وتوهجه بسلاسة لغوية محكمة تفصح وتبوح بالعلاقة المثلى والنموذجية بين الأبوة والبنوة في صورتي الشاعر وابنته المطبوعتين بالصفاء والنقاء، والحب ،والألم ،والحنين .

إن أواصر القرابة القوية بين محمد الحلوي وابنته تجعل الحوار يبتعد عن لعبة الصراع، والحقد، والكره ،والقدح . فيما هو يؤسس للعاطفة المتبادلة التي تبدو أكثر وضوحا في صوت الشاعر من خلال تعابيره في القصيدة الشعرية .

لأنه يحس بالقيمة المضافة لابنته في إضفاء طابع إيجابي على رنين حياته ، ونبضات فؤاده ليتجه الشاعر إلى إنهاء المقطع بأسئلة دون تقديم أجوبة عنها ، وكأنه يمنح للقارئ الذي يهتم بدراسة الشعر حرية التمعن فيها ، وإيجاد أجوبة تمتح من ميدان المعرفة ، والموضوعية، والمنطق اللغوي والدلالي . مما يمنح للسؤال بوصفه خطابا متعة تعدد الأجوبة حسب رؤية القراء المتعددة الأضلع والرؤوس . والتي لا يمكن أن تستقر على حَالٍ أو صورة واحدة . فهذا المقطع يبدأ بالسؤال لينتهي بأسئلة موشومة بانتظار أجوبة تجعله منفتحا على حياة أدبية ونقدية لها ديمومة الاستمرارية عبر سفر الزمن وامتداداته ، حيث يقول الشاعر في نهاية المطاف بنبرة تساؤلية .

أَمَكْنُونَةَ الْغَيْبِ مَا تَصْنَعِينْ؟

بِعَالَمِكِ الْقُدْسِيِّ الْمَكِينْ؟

وَفِي أيِّ أَفْيَائِهِ تَمْرَحِينْ؟

وَفِي أيِّ أَجْوَائِهِ تَسْبَحِينْ؟

بالسؤال إذن تبدأ المعرفة لا بالجواب ، الشيء الذي يعطي هذه الأسئلة التي وردت في نهاية المقطع شرعية معرفية ذات أبعاد دلالية لا تعد ولا تحصى . تطبع الحوار بعلامات التجدد ، وتعدد الصور ، وتبعد المقطع عن أي دال من دوال الانقطاع والتوقف عن إنتاج الدلائلية الحوارية – التحاورية .

خلاصـــــــة

البـــــــاب الأول

إن دراسة أنماط بناء الخطاب الشعري في المغرب : محمد الحلوي ، ومحمد الصباغ . واستنباط الأسس التي يقوم عليها بناء الخطاب الشعري في تجربة الكتابة الإبداعية عند كل واحد منهما ، قد تطلب منا الإشارة إلى مفاهيم نظرية من قبيل : مفهوم البناء ومفهوم الخطاب ، فهما مصطلحان منهجيان ، استرشدت بدلالاتهما في سياقات معرفية متنوعة ، واعتمدت عليهما في استخلاص مختلف الأسس البانية للنصوص الشعرية عند كل من محمد الحلوي ، ومحمد الصباغ فبالنسبة للشاعر محمد الحلوي اتضح لي من خلال دراسة قصائده التي تنتسب لشجرة النمط التقليدي ، أنها نوعت في الأبعاد الدلالية ، واتصلت بمختلف الطرق البنائية للمضمون التقليدي ونسق توالد المعاني والدلالات الشعرية في القصيدة العمودية . وذلك باستعادتها للقصائد التي رسخت لتراتبية الدلالات المعلنة قبليا بشكل جامد من خلال النمط الاستهلالي للمقدمات الطللية والغزلية ، والالتزام بنمطية الأغراض الشعرية المتمثلة في الرثاء ، والمدح ، والهجاء . فيما اتسمت قصائد أخرى بالانعتاق من الأبعاد الدلالية الجامدة والانتساب للأبعاد الدلالية التي تجسدت مع قصائد البحث والإحياء . من خلال مضامين جديدة جسدت لنبض الوطن والرغبة في التحرر من قيود الاستعمار ، والقومية العربية ،و البعد الديني والأخلاقي ، وثنائية الشرق والغرب ، وللأبعاد الاجتماعية والواقعية ، وللبعد الذاتي والإنساني، ولكل الدلالات والأفكار النهضوية . أما من حيث البناء الهندسي والإيقاعي فلم يطرأ أي تغيير ، بل ظلت القصائد تعيد تكرار شكل القصيدة المبني على النمط الأولي للبيت الشعري الصدر والعجز ، وتحافظ على نسقية وتوالي الأوزان التقليدية بالتساوي بين الأبيات الشعرية المكونة للقصائد.

كما توصلنا إلى نتيجة مفادها أن عودة الشاعر محمد الحلوي إلى تمثل النماذج السابقة في بناء قصائده الشعرية لم تقتصر على نموذج البحث والإحياء والذي جسدته القصيدة الغزلية لشوقي التي اتبع فيها الشاعر طريقة التشطير للتعبير عن الانسجام التام في الرؤية الشعرية بين ذات مشرقية (شوقي) عبرت عن رؤيتها في السابق ، وذات أخـــرى مغربية (محمد الحلوي) أتت بعد الذات الشعرية الأولى لتؤكد على التناص معها دلاليا ، وإيقاعيا ، وبنائيا . بينما ينفرد كل واحد منهما بسماته الإبداعية في طرق بنائه لجمله المعبرة عن نفس المعنى . فيما أسس الخطاب الشعري مؤشرا دالا على فردية المبدع وسفره الحر والذاتي في صياغة خطابه الشعري الذي يتناص مع خطاب شعري آخر يمنح للخطابين معا وسم التجديد بعيدا عن وسم الانسياق الكلي ، والعبودية الشاملة من طرف نص شعري لنص آخر كتب قبله .

لذلك وجدنا أن بناء القصيدة عند شاعرنا المغربي مسيج باتصال مباشر مع قصائد الحداثة الشعرية القديمة بطريقة تشطيرية في قصيدة « **مساجلة مع المتنبي** » أو بطريقة تنبني على البيت الشعري في قصيدة « **المعري** » والقصيدتان معا تجسدان تناصا بنائيا ، ودلاليا، وإيقاعيا من طرف الشاعر المغربي مع هذين العلمين اللذين شكل خطابهما الشعري

أثرا حداثيا بارزا ، في حين جاء الخطاب الشعري لمحمد الحلوي صدى يذكر بشرعية هذا الأثر في الانتساب الدائم للحداثة الشعرية ، وللزمن الشعري الحداثي ، ولوشم الاستمرار ، والتجدد ، والحياة ، والبقاء دون الغياب ، والخلود دون الفناء . وكل هذه الإيحاءات لم تكن لتظهر لولا هذه الألفة الشعرية التي أحدثها الشاعر المغربي في الاختيار الذي سلكه في طرق بنائه للقصيدة الشعرية التي تعلن انتسابها لقديم الشعر بشكل جلي في العتبة العليا « **العنوان** « والعتبة السفلى « **النص الشعري** « غير أننا توصلنا إلى نتيجة مفادها أن هذا الانتساب لا يلغي حرية الشاعر في كونه هو الموجه الفعلي لخطابه الشعري ، وهو المتحكم في رؤيته الفردية وهذا ما يجعل قصيدته تتبع نسقا يعطيها ويمنحها شرعية الانتساب لشجرة القديم بكل طقوسها البنائية .

لقد استخلصت من خلال تحديدي لمفهوم محمد الحلوي للشعر ومقارنته بمفهومي كل من الشاعران علال الفاسي ، ومحمد المختار السوسي على وجود رؤية مشتركة بين شعراء الثلاثينيات للمعاني الدلالية لمفهوم الشعر تتجسد في العناصر التالية :

- الشعر لا يقوم على الوزن والقافية ، بل على قوة الإحساس .
- الشعر يعتمد على الخيال ، والموهبة ، والإلهام ، والنبوة ، والإيقاع الذاتي والشعوري .
- الشعر إنشاد وغناء

غير أننا توصلنا إلى أن محمد الحلوي له مفهوم خاص به للشعر دون غيره يستمد خصيصته من الطابع الرومانسي الذي يفرض على الذات الشاعرة ضرورة التغني بعوالم الطبيعة، وقيم الخير ، والجمال ، والصفاء الروحي ، وعالم الغاب ، والحب . وقد ضاعف الشاعر من تأكيده على هذه المفاهيم الجديدة للشعر في تصوره أثناء تقديمه لديوانـــــــــه الشعري « **أنغام وأصداء** « .

أما فيما يخص عناوين محمد الحلوي سواء عناوين المتون ، أو عناوين القصائد الشعرية فقد اتضح أنها لا تستقر على صورة واحدة ، بل تمزج بين التقليد (المدح ، الرثاء، الهجاء) ، وبين التجديد (القومية العربية ، والبعد الاجتماعي الإنساني ، الحس الوطني.....) ، وبين التجديد الرومانسي (الطبيعيات ....) .

فالعناوين بهذا المعنى تتجاوب مع زمن الماضي ، وتنفتح على الزمن الذي عاش فيه الشاعر دفقته الشعورية اتجاه عناوين لها أبعادها الآنية والمستقبلية .

كما استخلصنا أن بنية القصيدة التقليدية تشكلت فعليا بوجود البيت ، إذ بحضوره تسمو القصيدة ، وتأخذ مرتبة عليا ، لكن في حالة غيابه ليس للقصيدة أي غاية ، أو دلالة سوى لحظات السقوط ، والغربة ، والفناء .

فمن المنطلق البيت الشعري إذن وقوته ظهرت العديد من التجليات الملتصقة بنسق بنائه من بينها ظاهرة البيت المصرع ، وغير المصرع . والتي لا يمكن أن نلمحها إلا من خلال بيت محدد بعينه هو البيت الاستهلالي .

فالتصريع فرض إيقاعا موسيقيا ينبني على التوازن التام الذي يغمر البيت ويشع فانوسه بين تفعيلتي العروض والضرب ، كما أدى وظيفة إخبارية من خلال استرجـــاع لحظة تاريخية « **موقعة بدر** » ، مهمة للذاكرة الإنسانية فالبيت الاستهلالي المصرع يمثل لنغمة إيقاعية قوية منسجمة ومفعمة بالإيجاب ، فيما البيت الاستهلالي غير المصرع تنخفظ نغمته الإيقاعية ولا يكون لها تأثير قوي وواضح مما يجعلها تسقط في السلب وغياب كل دلالات الائتلاف والانسجام .

تتعدد صفات التضمين وتتنوع فهناك من أقر بأن معناه أن يأتي بيت لا يقوم معناه إلا في بيت آخر ، بينما نجد فئة أخرى عبرت عنه من خلال تعلق قافية البيت الأول بالبيت الثاني ، كما لمحنا مفهوما آخر يتجلى بعده في تضمين الشاعر في شعره بيتا لغيره .

غير أن التضمين عند محمد الحلوي يتحقق بفعل التأثير القوي الذي مارسته أبيات شعراء لم يصمد أمامها إحساسه وذوقه الشعريين مما جعله يقحمها في قصائده الشعرية جنبا إلى جنب مع أبيات أخرى عبرت عن إبداعه الخاص ، ويتضح ذلك في قصيدة «**المعري** » من خلال التناوب بين البيت المضمن للمعري وبيت محمد الحلوي .

وعلى هذا النسق استمر التضمين في الكشف عن أسماء بعض الشعراء من بينهم الشاعر البغدادي علي ابن الجهم الذي ضمن الشاعر بيتا له ضمن أبيات قصيدته المـــــــــــعنونة « **الجسر** » ، كما نجد التضمين يحضر في قصيدة « **يا أمتي ... !**» في مطلع القصيدة من خلال بيت شعري للشاعر شرف الدين القيرواني ،

وفي قصيدة أخرى بعنوان « **المعتمد** » ضمن محمد الحلوي أربعة أبيات شعرية من إبداع المعتمد لقصيدته ورد البيت الأول في مطلع القصيدة مشكلا بمفرده مقطعا مستقلا بذاته ، وفي المقطع الثاني جاء التضمين في البيت الأخير ونفس الأمر انطبق على المقطع الثالث والرابع ، الشيء الذي جعلنا نستخلص أن التضمين يتموضع تارة في بداية القصيدة والمقطع ، وتارة أخرى في نهايتهما معا .

كما توصلنا إلى أن التضمين يجسد للعلاقة السببية بين البيت الغيري والبيت الشعري الذاتي المنتسب للشاعر ولجل عناصر التكامل والانسجام بين رؤية الشاعر ونفسه ، وبين رؤية الشعراء الذين اختار أبياتهم الشعرية وضمنها داخل قصائده .

فيما الأوزان الشعرية والقوافي تماهت بشكل كلي مع النسق الإيقاعي في تشكلاته التقليدية المتوارثة ، غير أن هناك قصائد شكلت الاستثناء كقصيدة « **لا تسلني** « من خلال المزاوجة بين مجزوءة الرمل الذي يتبع تقنية التوازي بين الشطرين الشعريين المتوازيين من حيث عدد التفعيلات وبالتالي يحافظ على البنية الإيقاعية القديمة ، ومشطور الرمل الذي يخترق هذه البنية الوزنية التقليدية عندما يلجأ الشاعر إلى تكرار سطر شعري داخل

القصيدة يعتمد على ثلاث تفعيلات من وزن الرمل يجعلها تنزاح عن البناء الوزني المألوف عادة . والأمر نفسه تكرر في قصيدة « **سافرة** « على مستوى الأقفال ، و الأسماط من خلال الحفاظ في الأولى على بنية التوازي الإيقاعية بين الشطرين ، وغيابها تماما في الثانية .

وعموما فمصطلحات الاستهلالات المصرعة ، وغير المصرعة ، والتضمين ، والوزن ، والقوافي . كل هذه التسميات ترسخ وجودها الفعلي بظهور البيت الذي ينتسب لبنية التقليد وشروطه التي تشمل القصيدة وتقر بالنبرة الإيقاعية التقليدية لهذه المفاهيم .

لقد اتضح أن محمد الحلوي جرب أشكالا جديدة للكتابة الشعرية مغايرة للأشكال الشعرية التقليدية . وقد تجلى ذلك في قصيدة الموشح « **سافرة** « التي اعتمدت على تسميات لا وجود لها مطلقا في تشكل بنية القصيدة التقليدية العمودية من قبيل : الأغصان ، والأسماط ، والأقفال ، والأدوار ، والأبيات التي تختلف عن مفهوم البيت في الخطاب الشعري التقليدي. فيما النسق الإيقاعي للموشحة توصلنا من خلال دراسته داخل القصيدة أنه عبارة عن تشكيل أثير وفسيفسائي يمزج بين ما هو تقليدي وبين ما هو تجديدي يتخطى حدود التقليد .

فيما توصلت أن الطابع الدلالي لعنوان الموشحة « **سافرة** « تخطى المعنى التقليدي الذي لا يخرج عن الدين و الأخلاق ، ليدل على معنى أكثر تحررا وانفتاحا وتمردا على كل ما هو تقليدي . لذلك يمكن القول إن إيقاع العنوان له سمة أنثوية موشومة بحرية في التعبير والإحساس بالجمال المنعتق من الأقنعة التقليدية . وقد اتضح لنا بالملموس أن عنوان الموشحة « **سافرة** « يستحيل أن تنظر إليه من منطلق النص الموازي للنص الشعري ، لكونه متصلا ، ومرتبطا ، ومتناغما مع القصيدة . مما أدى بنا إلى استخلاص خطاطتين هما : خطاطة المرأة ، وخطاطة الشاعر . بينما وجدنا مضمون قصيدة الموشح تتقاطع بداخله عوالم دلالية تنبني على الإيجاب ، كما تنبني على السلب . وجميعها انعكست على النفس الشعري لمحمد الحلوي وبناء خطابه ، حيث تبين أن التعبير الدلالي لا يأتي من عوالم خيالية أو غير واقعية ، بل يأتي من تجارب نابعة من قلب صادق وإحساس عذري تأخذ وتدفع المتلقي إلى التما هي معها ، ونبذ كل تجربة زائفة معارضة لها .

أما إشعاع معجم الموشحة فتكمن خصائصه في تعدد المعاجم وتداخلها وسفرها في نسق لا يخرج عن ثنائية الإيجاب والسلب . وهكذا نعثر على معاجم تؤدي هذه الوظيفة بجلاء من بينها : معجم الحب الإيجابي (الماضي) ، ومعجم الحب السلبي (الحاضر) ، ومعجم الطبيعة الدال على الحركية والحياة ، ومعجم الذات العاشقة ، ومعجم ذات المحبوبة، فجل هذه المعاجم مهووسة بالنفس الغزلي – الرومانسي غير أنها كشفت عن أسرار النص فالطبيعة مثلا صورت الحب الصادق الذي يكتنف إحساس الشاعر ، ويسكن ذاته لذلك أسهمت في نقل شعوره من حالة الموت إلى حالة البقاء . فيما قيم الحب عرت قناع المرأة

ووجهت إليها اللوم والعتاب لكونها المسؤولة الرئيسة عن اختفاء الحب بمعناه العذري ، وسيادة الحب بمعناه المادي في الكون .

ليأت حقل التذكر كدال موضوعي قصد إنصاف الشاعر الذي يسعى بدون أدنى شكل للوصال ، مقابل توبيخ المرأة التي تنحو باتجاه القطيعة والهجران . مما سيجعل القارئ يتبنى ويتناغم مع تجربة الشاعر ، في حين يمقت وينفر من تجربة المحبوبة .

بينما شكلت الأنماط التجديدية في بناء الخطاب الشعري الرومانسي عند الشاعر بناء مغايرا عن النمط التقليدي في قصيدة « **ابنتي** « ، حيث اعتمدت في البناء الشكلي على المقطع الشعري بدلا من البيت ، غير أن الإيقاع فقد استعان بوزن خفيف تمثل في مشطور المتقارب ، فيما نجد شطرا واحدا تصرف فيه الشاعر بحرية وتماهى مع رغبة نفسه الشعرية وهو الشطر الثاني من المقطع الخامس الذي اعتمد فيه على خمس تفعيلات من وزن المتقارب عوض أربع تفعيلات الثابتة بشكل دائم في جل الأشطر ، والنتيجة التي توصلنا إليها هو أن الشاعر قد استطاع إخراج تراتبية المقاطع بالتوزيع الحر للتفعيلات من الشطر الشعري للمتقارب إلى السطر الشعري المنفتح على تجربة الشعر الحر . إضافة إلى اللحمة التي أحدثها وزن المتقارب بين المقاطع والحركية التي أضفاها على سفر القصيدة أثناء تنقلها من مقطع إلى آخر، مما جعل هذه القصيدة بالذات تنفلت من الطابع التقليدي وتنفتح على البناء الرومانسي .

فيما خصائص التكرير تشع بالبناء التجديدي ، ولذلك نلمح التساوي بين أشطر المقاطع المكونة للقصيدة . كما نجد تكرير الأشطر يتحقق أفقيا حسب كل مجموعة ولا يتحقق عموديا زيادة على تنوع القوافي داخل المقطع مع تكرارها في المقطع ذاته . ناهيك عن تكرار الصوامت والصوائت ، وعموما يمكن القول إن التكرير قد أدى إلى التلاحم والتجاوب مع الوحدة الوزنية لمشطور المتقارب .

أما الربط فاتسم بالتنوع وقد ظهر في أدوات الربط الدالة على العطف تلميحا بالنسق الرومانسي للقصيدة ، أو أدوات الربط الدالة على الجر التي أسهمت في تمتيع النص بوحدته المتناسقة والمتماسكة .

أما الحوار فقد مثل لثنائية الشاعر (مذكر + متكلم + ناطق) ، والابنة (مؤنث + مخاطب + صامت) ، غير أننا نجد صوت الشاعر يهيمن بقوة ويوجه الحوار من خلال استعمال ضميري المتكلم المفرد والمتكلم المتصل بالياء . فصوته لا يركن للصمت بقدر ما هو مشبع بثقافة الحوار ، مما يجعل علاقة الحوار متينة بينه وبين ابنته . و بالتالي دفع المتلقي للإيمان بحتمية هذا الصوت في وجود القصيدة ، ولعل الحوار في قصيدة « **ابنتي** « ينبني على عدة أسس من بينها توظيف الجمل الخبرية لإخبار القارئ بتناغم الصوتين ، وتكرار الأمر الذي يؤكد على وجود صوت الابنة في ذهن الشاعر ووجوده الشعري .

في حين يتموقع أسلوب الاستفهام كفاعل جوهري وبنائي لعملية الحوار في جسد النص الشعري لكون هذا الأسلوب قد عمل في القصيدة الشعرية المدروسة على اتباع طريقتين من طرق الحوار النصي :

الأولى تعتمد على خاصية السؤال ، ومن ثمة تقديم الجواب داخل النص ، فيما الثانية تقوم على أسئلة في انتظار تقديم أجوبة عنها . وهذا ما يمنح للنص ديناميكية الحوار المستمر واللا محدود والمشع باتجاه المستقبل .

كما يمنح المتلقي المهتم بدراسة النصوص الشعرية أفقا للانخراط المباشر في حوار تواصلي مع الخطاب الشعري للنص والأسئلة التي يطرحها رغبة منه في إيجاد أجوبة تمتح من أفق المعرفة . وهذا ما يجعل نفس القصيدة غير محدود ، بل منفتح كذلك على أجوبة متعددة ، وعلى ديمومة نقدية لا تستقر على صورة حوارية ثابتة ، ومفردة ، وواحدة .

الباب الثاني

البناء الحداثي للقصيدة والأدب الرومانسي عند محمد الصباغ

تمهيد

يعتبر محمد الصباغ من بين الشعراء المغاربة ، الذين جسدوا في خطابهم الأدبي التجربة الرومانسية إلى جانب شعراء آخرين كإدريس الجاي ، وعبد السلام العلوي ، وعبد الكريم بن ثابت . ولم يتأت له ذلك إلا بعد سفر وسم ممارسته النصية ، سفر نحو فعل الكتابة يقيم طقوس حضرة الأدب شيئا فشيئا في رفض يرافقه الصمت عن الخطاب التقليدي، فيما تهيأ وعيه النظري بالرومانسية داخل الخطاب العربي و الأوربي ، كما نشأت كتابته النصية والشعرية في فضائهما . بقدر ما انخرط ناسكا في غبطة الخطاب الصوفي ، وبعيدا عن أي وهم أو انغلاق للذات تجنح الشعرية لدى شاعرنا إلى الانفتاح على المطلق الأدبي المتنوع ، وعبرها يؤسس تصوره ومفهومه للرومانسية ، والذي يتجلى في عناصر جوهرية هي : الخيال ، والرؤيا ، والتقدم ، والنبوة ، والحقيقة ، والجمال ، والذاتية ، والحب ، والشعور . ولعل هذه المبادئ طبعت عمق الذات الشاعرة التي أصبحت تصدر عن أدب كلي يلغي أي تجزيء للأدب أو حصره في الشعر. كما ذهبت التقليدية إلى ذلك ، بل غدا الأدب خلقا ووجودا حديثا مغايرا تماما لوجوده عند الشاعر التقليدي . إذ الأدب يجد روحه في الشعر، والنثر ، والقصة ، والسرد ، والمسرح ، والرسم ، والنحت ، والموسيقى ، والرواية.

إنه بهذا تجسيد لعالم لانهائي دون قيود مسبقة ، أو حدود بين الأدب والفن ، فكلاهما ينقش طريق الآخر ، وعبر الطريق يمضيان في الرفض والمعركة ضد التقليد ، عاشقان للإلهام واستكشاف المجهول.

عبر هذا التنوع تتحد الذات بالطبيعة ، ويسبح الفن في عالم من الجنون ، لينتهي مؤديا وظيفته التعبيرية.

ولم ينفصل فعل الأدب عن الأديب ، حيث أصبح في تصوره بجمع الفنانين في أفق شمولي يتحد فيه الفنان ، والرسام ، والموسيقي ، والشاعر ، والروائي . تلك هي الذات الشاعرة التي تنمو ، ثم تنبثق لتولد من فجر جديد ، فجر الإبداع والخلق الذي يطمح إلى اختراق المطلق أمام اللا مطلق ذي السلطة التقليدية.

ولم يتمكن الصباغ من إقامة أي إبدال جديد للشعر داخل الجو العام الذي كان يطبع الثقافة المغربية والشعرآنذاك . فاختار كمرحلة أولى تأسيس وتقوية وعيه بالشعر في هجرة نحو الخطاب النظري للرومانسية العربية باتصال مع أدبائها وخاصة الرابطة القلمية بالمهجر وعلى رأسهم : جبران خليل جبران ، وميخائيل نعيمة ، وبولس سلامة ، وإيليا أبو ماضي وهذا شيء طبيعي من شاعر يعيش في المغرب ، يبحث عن حرية الذات وحرية

الشعر. فرارا من لا حرية الشعر عند شعراء التقليدية في المغرب . عكس شعراء هاجروا من لبنان بغية تحقيق الذات ، والصدور عن رؤية حديثة للشعر في غبطة عاشقة لأنفاس الحرية، من قلب تطوان يمضي محمد الصباغ متأملا نحو دروب لبنان مركزا جديدا للقصيدة العربية في نظره حيث تغدو لبنان منبعا للأثر الأدبي لشعراء المهجر ، ويصل صداه إلى المحـــيط (المغرب) بارزا في أدبه ، ومن ثمة يعتبر الصباغ من بين الشعراء المغاربة الرومانسيين الذين تمثلوا بقوة النصوص المهجرية من خلال امتصاص الكتابة الشعرية والأدبية عنده لطرقها الرومانسية التحديثية من فعل الكتابة التي قام عليها الأدب المهجري ، وبذلك يكون محمد الصباغ قد ركب شراعا مهجريا تعددت ألوانه المؤثرة وتضافرت جميعها لتعلن عن هذه العلاقة الوطيدة بين أدب محمد الصباغ وأدب المهجر من جهة ، ولتبين أن الشاعر أحد رموز الرومانسية المغربية التي كرست لهذا التفاعل القائم بين الأدبين من جهة أخرى . ولم يقف هذا التأثير والتجاوب عند هذا الحد المهجري ، بل تجاوزه إلى الانفتاح على تاريخ شعري خارج الشعرية العربية .

وكانت تلك هي المرحلة الثانية التي تحول فيها باتجاه إسبانيا من أجل الدراسة ، وهناك تجددت علاقته مع شخصيات ثقافية وإبداعية جديدة .

وكان مقهى خيخون في مدريد ملتقى الأدباء وفضاء للكتابة والخلق و الإبداع تعرف عليه الشاعر وهو يبحث عن سبل التحديث الشعري في إسبانيا . وقد أسهمت جل هذه العوامل في ربطه علاقات عن قرب مع جيل 27 . فثينطي ألكسندري ، وخاثينتوبيث كورخي ، وخوان رامون خيمنيث ، وعبر حلقة التواصل مع الشعراء الإسبان ، تأثر الصباغ بالأدب الإسباني الحديث في صيغه المتعددة وأشكاله المختلفة ، التي اجتمعت وتآلفت فيما بينها ، مشكلة الرؤية الشعرية للصباغ ، وموجهة لحداثة الكتابة لديه.

ومن هذا المنطلق وجد الشعر المنثور عند الشاعر شكله الجديد في جذبة الأشكال الشعرية الحديثة بإسبانيا ، فهي التي تجاوبت مع ذوقه الشعري ، وفتحت له طريقا للخلق والإبداع وأرضا حرة لاشتغال الخيال والتأمل ، مغايرة للأرض الشعرية التقليدية التي كانت سائدة .

ومن هنا غدا الشعر المنظوم والشعر المنثور يتخذان طابعا مشتركا ذا جسد واحد لا يقيم الصباغ أي حدود بينهما ، سيرا على وتر القصيدة الأوربية ودون اكتراث لتاريخ القصيدة العربية والمغربية . وعلى هذا المنوال تتعدد الأجناس الأدبية ، وتبرز الكتابة في شبكة من الألوان والأحجام ، حيث يحضر الشعر المنثور في ديواني **شجرة النار 1954** ، و **أنا والقمر 1956** وتأتي الرواية **في اللهاث الجريح 1955** ، **والطفولة الستون 2005** ، والمقالة **في العبير الملتهب 1953** ، **وشلال الأسود 1958**، **وفوارة الظمأ 1961** ، **وعنقود ندى 1963** ، **واللائيون ... ويحترق البحر 1998** ، **وكالرسم بالوهم 1977** ،

وأطالب بدم الكلمة 1955، والزمن المنقوش 2000 ،وبغدادات 1991، ومهلة 1999 ، والعلال 1985 ، والقصة التي تمثلت **في نقطة نظام 1970، وتطوان تحكي 1979** ، والكتابة الشذرية **في شجرة محار 1972** ، **ودفقات 1995** ، **وشموع على الطريق 1968** وأدب الطفل في **عندلة** قصة طفولة 1975 ، ومجموعة قصص بسمة للأطفال ومجموعة قصص **أريج الكلام للأطفال** ، ومجموعة قصص **أزهار بحيرة للأطفال**.

فالطفولة إذن رمز للبراءة المتجددة لدى الشاعر . نجدها تحضر في صور متنوعة لذلك تكون عودته الدائمة إليها شرطا للإبداع ، ونفسا تحقق له أشياء كثيرة خلال تجربته الأدبية.

ولعل هذه التشكيلات الأجناسية الأدبية تكون مجموع ما كتبه محمد الصباغ في رحلته مع الكتابة الأدبية.

ومن خلال هذه المصطلحات والمفاهيم النظرية التي سنترقبها ونرصد معالمها، معايشة مع النص وانفتاحا على نصوص الرومانسية العربية والأوربية ، سنخطو نحو البناء النصي عند الشاعر منطلقين من وعي معرفي ونظري مسبق له معرفته بالبناء النصي عند الرومانسية ، إذ سننتقل إلى المقطع كاشفين عن مدى ارتباطه بالذات الكاتبة وتحكم نفسها الشعري في طوله وقصره . ولن نتوقف عند هذا الحد ، بل سنكمل سكرة السفر النصي مع المقطع في فصل من فصول البحث كوحدة مستقلة بذاتها موضحين كيفية اشتغال مقطع معين داخل القصيدة الواحدة بمغزل عن باقي المقاطع المشكلة له .

ومضينا في طريق البناء النصي إلى الدال المعجمي كإبدال نوعي للدال المعجمي الذي تمثله التقليدية ، حيث اللغة تخلق معجما جديدا له إمضاء الذات الكاتبة ، ويشمل هذا المعجم كلا من المعجم الذاتي ، ومعجم الطبيعة ، والمعجم الصوفي . وضمن المسار نفسه ينساق الدال الإيقاعي إلى خرق الإيقاع الخارجي وقوالبه الجاهزة المؤرخة لسلطة الوزن والقافية ، والمضي إلى إيقاع داخلي فردي كإبدال يعكس داخل خطابه النصي إيقاعه الشخصي .

وسنتطرق للإيقاع عند الشاعر من خلال إيقاع الذات ، والتكرير ، والربط والتضمين ، والحوار .

الفصل الأول

محمد الصباغ والخطاب النظري الحداثي الرومانسي

1- خصائص الخطاب الرومانسي عند محمد الصباغ

1-1-الخيال

نشأت الرومانسية مناقضة للتقليدية ، تقوم على الحب والانفعال ، وإعادة القيم للانطباعات ،والغرائز والأحاسيس عبر انفصال الذات الفردية عن واقعها ، وبناء واقع له عوالمه ومفاهيمه الجديدة[1]. ومحمد الصباغ لا يصدر في تصوره للتحديث عن رؤية تلغي الرومانسيتين العربية والأوررربية . بل له الاختلاف و الائتلاف معهما في آن . وبطرق أقل يفتح أفقا في إعادة بنائه لقيم التحديث مع الخطاب الصوفي ، لم تفتحه الرومانسية العربية من قبل .نحن نطرق الباب للدخول ، وبالخيال سنبدأ .

جاء الخيال عند التقليدية تعيينا يسم مسار رحلة القصيدة ويعلن تسميتها في اتفاق يجمع بين الشاعر والذاكرة الجماعية[2] .

هذا التقنين المسبق للخيال ، وضع العقل شرطا أساسيا ومركزا لانطلاق الخطاب الشعري لدى كل شاعر تقليدي . وعلى هذا الأساس فضلت التقليدية العقل لأنه ثابت غير متغير ، ولكونه دعامة للفن الصالح لكل زمان ومكان . بالمقابل دعت الى كبح جماح الخيال ، وقيادته بالعقل الجماعي أو الذوق السليم[3]. غير أن الرومانسية ألغت هذا التصور الضيق للخيال عند المدرسة التقليدية وأكدت أن مفهوم الخيال في الممارسة الرومانسية يؤسس علاقة حرة بالعالم ، علاقة غير مسيجة بحدود العقل والمنطق والواقع ،بل مسكونة بعشق ملكة الخيال با عتبارها « الحاسة العجيبة التي تستطيع تعويض جميع الحواس»[4] .

لقد عشق محمد الصباغ النفس الرومانسي فألغى بدوره المنطق والعقل ، وأطلق العنان للخيال العاشق للأحاسيس والانفعالات ، بشكل يغدو معه ارتكاب الشرهو فعل خير يسبك سفر سكرته الخيال في النهاية . يقول محمد الصباغ : « وما حياتنا الا مجموعة من الأحاسيس و الانفعالات يعطل بعضها أحيانا الوعي فينا ، بدافع الأنانية ، فنساق بدون إرادة منا ، وبكل طواعية الى ارتكاب الشر ، دفاعا عن شرف، أو أخذ ثأر، أو إطفاء غلة حقد »[5] .

---

[1] (A tamara et à Daniel) :**Révolte et mélancolie** .1992 éditions payot .106 .bd saint_Germain PARIS VI . P :61

[2] محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها : ج 1 ، **التقليدية** ، دار توبقال للنشر ، ط 2 2001 ص : 102

[3] محمد غنيمي هلال :**الأدب المقارن** ، دار العودة ، بيروت ،ط 3 ،1983 ، ص : 33

[4] Georges.Gusdorf) **. l'homme romantique** . Payot . paris . 1984.P .138

[5] محمد الصباغ :**الأعمال الكاملة** ، منشورات وزارة الثقافة والاتصال ، **فوارة الظمأ** ج 1 يناير 2001 ، ص : 119

أمام هذا الرفض المطلق للعقل نجد الصباغ يعتبر « لا وعي اللاوعي : أسمى مشارف الوعي في الخلق الفني » [1] ولذلك فهو يخصص مكانا أسمى للخيال ، وبدءا بالعنوان يعرض مفهومه عنه كالآتي :

«الخيال : ذلك المجذوب ، بالمكاشفة ، يهذي »[2]. ومن ثم يأخذ الخيال عنده نفس الوظيفة المعرفية الموجودة لدى الخيال الصوفي هي : الجذب ، والكشف ، والهذيان[3].

ومحمد الصباغ في بحثه عن الخيال إنما يبحث عن ذلك الفعل الخلاق ، الجانح نحو استبطان المجهول ، إذ يتحدث قائلا :» عن ذلك المجذوب النابه في ضلاله وغوايته ،

عن ذلك الذي يسمى « الخيال» ، للبحث عن ذلك الذي حين يشرق بالمكاشفة يهذي ، فيأتي هذيانه ... بدواهي الأسرار ... والخفايا ، إلى حدود آخر نأمة ، ظن هذا الوجود »[4].

فالخيال بهذا المعنى إذن يسري في الوجود ، ومن داخل الوجود يبني عوالمه ، حيث تتعدد ألوانه وأشكاله ومساراته ، التي تظل تنحت طريقها في اللانهاية المتجددة ، والمطلق، وما وراء المطلق ، يقول الصباغ :

الخيال- نجمة :..... أمتطي شعاعها نحو اللانهاية

الخيال – محارة : .....أسبر غورها صوب المطلق

الخيال – نوارة : ..... أتقمص شداها في اتجاه دون اتجاه.

الخيال –موجة : .....أرحل عبر مداها حيال ملكوت ، لا حدود له.

الخيال – أنثى :.....في نعيم أنوثتها أجنح إلى ما بعد المحال .

الخيال – نزهة: .....أغيب في غيابي ، وغيابها ، في اتجاه الفراغ المستحيل [5].

من هنا نستشف أن محمد الصباغ يفهم الخيال بمحاذاة الطبيعة ، ومن الطبيعة يؤسس وجوده شيئا فشيئا باتجاه المحال اللامحدود ، ومن جهة أخرى فإنه يتقاطع مع مصطلح

---

(1) محمد الصباغ :**الأعمال الكاملة** ، منشورات وزارة الثقافة والاتصال ، **شجرة محار** ، ج 3 يونيو 2001، ص : 8
(2) محمد الصباغ :**الأعمال الكاملة** منشورات وزارة الثقافة والاتصال ، **الزمن المنقوش** ، ج 2 أبريل 2001، ص :155
(3) محمد بنيس :الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ج 2 **الرومانسية العربية** ، دار للنشر ط 2 .2001 ، ص :134
(4) محمد الصباغ :**الأعمال الكاملة** ، ج 2 ، م.س ، ص : 156
(5) محمد الصباغ : **المصدر نفسه** ، ج2 ، ص :155 و156

الخيال كما استعمله ابن عربي والذي يقول عنه : « ... ما أوجد الله أعظم منه (من الخيال) منزلة ولا أعم حكما يسري حكمة في جميع الموجودات والمعدومات ..» [1]

وعلى هذا النسق تلتقي نظرة الشاعر للخيال في خطابه الرومانسي مع رؤية المتصوفة إليه كما يؤكد ذلك جابر عصفور ، الذي يرى أن « كلا الفريقين يرفض التفسير « الميكانيكي « للعالم على أساس أنه تفسير يتغافل عن الدور الذي يلعبه الوعي الداخلي والتجربة الروحية للإنسان ، بل كل منهما يرى أن إثبات العالم والوصول إلى إدراك المطلق ، إنما هو أمر يعتمد على الذوق والتجارب الروحية أكثر مما يعتمد على أو المنطق » [2]. إلا أن تجاوب آليات الخيال لدى كل من الصباغ والمتصوفة لا يفضي حتما إلى تجاوب المقاصد ، وهذا ما يترك الاختلاف بينهما قائما على الدوام [3]. لكون الخيال عند المتصوفة هو إدراك كلي ينطوي ضمن أساس تطبعه المشاهدة ، لأنه برزخ بين المجرد والمحسوس [4].

في حين يقف خيال الصباغ على عتبة الإدراك الجزئي ، لأنه برزخ بين الإحساس والموهبة ، وبه يمضي موضحا : « بعتي الإحساس الموهوب ، تدرك بعض أعماق حقائقه ، مبينة واضحة في جلاء مبهماته ...» [5]. فالخيال إذن بهذه الطريقة المقدمة ليس إلا شيئا محسوسا في حدود الحواس ، ومعرفة في حدود التجارب [6].

ومن ثم تكون تجربة الخيال في النص الشعري لديه صدى موشوم بأثر الخطاب الصوفي للفعل الخيالي، فهي خصيصة تروم أن تتجسد داخل عتبة عليا لها أبعادها الحداثية، لكنها تقف في عتبة سفلى ذات بعد معرفي بالأسس النظرية للخيال عند المتصوفة ، غير أنها معرفة تتمثل الخيال في حدود التجربة الرومانسية .

1– 2 - الرؤيا

إذا كانت الرؤيا جسدا للخيال ، فالخيال هو الروح الذي تنطلق منه الرؤيا ، ذلك أن الرؤيا ترفض العالم في ماديته ، وتبني عالما مجردا من نسج الخيال يستعصي على غير

---

(1) محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدلاتها ، ج 3 ، **الشعر المعاصر** ، دار توبقال للنشر ، ط1، 1990 ، ص: 46

(2) جابر عصفور : **الصورة الفنية في الثرات النقدي والبلاغي عند العرب** ، المركز الثقافي العربي ، ط 3، 1992، ص: 50

(3) محمد بنيس : **الرومانسية العربية** ، م . س ، ص :135

(4) **المصدر نفسه** : ص :134

(5) محمد الصباغ : **الأعمال الكاملة** ،ج2، م.س، ص: 156

(6) (**PHILIPPE LACOUE_Labarthe et jean-Luc NANCY**) :**L'absolulittéraire**, théorie de lalittérature du romantisme Allemand , avec la collaboration D'anne-Marie lang ,éditions duseuil,27,eue Jacob , paris vi , p :44

الرائي أن ينطق بأسراره . وجبران خليل جبران كأثر للخطاب الرومانسي العربي ، أقام لنا رؤيا مختلفة تماما مع الخطاب التقليدي في رؤيته الدينية واجتلابه للحرية الجماعية التي تعتبر شرطا ملازما للإبداع ، حيث جاءت رؤيته لتقيم وجودا جديدا ، تستأصل الدين والحرية الجماعية ، ومن ثم تقر بالوهم والحرية الفردية جوهرين قائمين على الرؤيا . «... رأيت الحرية الحقيقية تسير وحدها في الشوارع وأمام الأبواب تطلب مأوى والقوم يمنعونها ... رأيت الدين مدفوعا طي الكتاب والوهم قائما مقامه ...» [1].

ومحمد الصباغ في تصوره للرؤيا نلمس خصيصته الذاتية في تقاطع مع الرؤيا الأثرية الجبرانية ، نظرا لكون جبران هو أول من أسس الرؤيا في الرومانسية العربية ، وقد أشار أدونيس إلى ذلك في كتابه **« صدمة الحداثة** « فأعلن أن النهضة الحقيقية للشعر العربي الحديث لم تتم على يد أحمد شوقي أو البارودي أو غيرهم من التقليديين ، وإنما على يد جبران الذي يعتبر في نظره أول من فتح باب الرؤيا في العصر الحديث [2]. ومحمد الصباغ يحدو حدوه في طريقه للرؤيا ، إذ يرى أن العين تبقى قاصرة على اختراق ما هو محجوب عن الذات الشاعرة ومجسد في السر العميق ، موضحا ذلك : « ... وعيناي عليهما غشاوتان من طين لا تبصران ما هو محجوب عني ، ومكنون في غلالة السر العميق ...» [3] .

ومن هنا نجد أن الرؤيا عند الصباغ لا تتم بالعين « أو لا تنظرون إلى هذا الكون وقد اتخذ بكل ما فيه وما عليه أشكالا مستديرة يدور فيها وعليها دورات لا نهاية لها ولا قرار ؟ وما نراه بأعيننا المجردة في بعض الأحيان من أشكال مسطحة ، أو مثلثة ، أومربعة ، أو ما إلى ذلك من الأشكال غير المنتظمة ، فما هو إلا من خداع العين فحسب »[4] . وهذا ما كشف عنه جبران في معرض حديثه عن وليم بليك ، حيث يقول : « لن يتسنى لأي امرئ أن يتفهم بليك عن طريق العقل فعالمه لا يمكن أن تراه إلا عين العين ، ولا يمكن أبدا أن تراه العين ذاتها »[5]. لقد فهم الصباغ إذن أن الرؤيا لها أفقها الإبداعي في العين الثالثة ، أو العين اليقظة ذلك أن « للشاعر والفنان عين ثالثة ، دائما يقظى ، حتى في المنام »[6].

بهذا المعنى تكون العين الثالثة لديه هي صدى لعين العين ، أو العين الثالثة عند جبران التي وسم تسميتها « بتلك الرؤيا ، تلك البصيرة ذلك التفهم الخاص للأشياء الذي هو

---

(1) جبران خليل جبران : **دمعة وابتسامة** ، **رؤيا** ، بدون تاريخ ، ص :43

(2) أدونيس علي أحمد سعيد : الثابت والمتحول ، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب ، ج3 ، **صدمة الحداثة** ، دار العودة – بيروت ط4 ،1983 ،ص: 168

(3) محمد الصباغ : **الأعمال الكاملة** ،ج1 ، م.س، ص:224

(4) محمد الصباغ : **المصدر نفسه** ، ص :90

(5) أدونيس : الثابت والمتحول ،**صدمة الحداثة** ، ج 3 ، م . س ، ص : 168

(6) محمد الصباغ : **الأعمال الكاملة** ،ج2 ، م.س ، ص : 267

أعمق من الأعماق وأعلى من الأعالي »[1]. فالمبدع الذي يمتلك هذه العين الثالثة ، هو المبدع القادر على رسم صور رؤيوية جديدة في كل يوم للعالم والموجودات ، إذ بفضلها يستطيع أن يبصر في الظلام الدامس ما يستعصي عن العين العادية ، كما تتيح للمبدع الخلاق رؤية ما هو خفي من نور جديد في ماوراء الظلام ، ومن ثمة استبطانه وتقديمه نفسا إبداعيا جديدا للحياة ، لم يكن ليتأصل في هذا الوجود لولا يقظة هذه العين الثالثة ، ف « العين السعيدة هي العين اليقظة الحبلى أبدا بالنور الجديد . ولا خير في عين لا تشتعل بالظلام . فتصبر ما وراء ظلام الظلام من نور جديد . وإن كانت لك هذه العين الثالثة ، فستراني أبدا جديدا . وكل ما في بكر جديد » [2]. هكذا يتمظهر أن الانسان الذي يمتلك هذه العين الثالثة ، لا يمكن أن نسميه إنسانا ، بل هو إنسان الإنسان في الكون كله حسب تعبير الشاعر الذي يرى أنه هو الوحيد الذي يمتلك حس مساءلة الحياة باستمرار ، وفك شفرتها ، ومن ثم يتحمل عناء إيجاد أجوبة جديدة لم تكن في السابق لهذه الحياة التي لا تنضب ولا تتوقف « ذلك هو إنسان العين الثالثة ، الذي لا ينفك يسأل الحياة كل صباح :

- هل عندك شيء جديد ، يا أيتها الحياة ؟
- كل شيء عندي جديد ، وجد جديد

ذلك هو إنسان الإنسان ، في إسبانيا ، أو في المغرب ،أو في سواهما من الأقطار » [3] .

لقد تفهم الصباغ وعلم أنه معادل ومواز للرائي ، حينما قطع الصلة بكل إنسان عادي في تجلياته الحسية ووجوده الواقعي فهو «... غير هذا الذي يمشي على رجلين ، وينظر بعينين ، ويسمع بأذنين ، ويلمس الأشياء بالأصابع ، يجوع ويعطش ، وإذا أقبل عليه الليل نام ... وإذا اختل عضو من أعضاء جسده مرض ...وكل ما يتألف منه جسد الذات الشاعرة من أعضاء وما تثيره فيه من .... إيماءات ، وانفعالات ليست إلا قشور لا تكشف عن جوهر حقيقتها » [4] .

فالصباغ بهذا المعنى يلغي الجسد ويفتح للروح أفقا للخلق والإبداع إذ تجد الذات الشاعرة عالمها الرؤيوي في الخلوة والجنون ، لكنها تظل مدينة في تطلعاتها لأشباح جبران « نعم آن الأوان لأقول لكم متمردا ولا رقيب يراقبني ولا ضمير يخزني إلا أشباح «جبران» وقد غمرت غرفتي الرهيبة خانقة ، تلقي في جراب محبتي لدغات أليمة ، ووخزات مرة تقذفني من مكاني كما يقذف البركان الثائر الحمم النارية فيصفع بها وجه الأرض أقول لكم والغصص تقطع نبراتي .... والجلجلة تهيجني وتثيرني، لأنكم تجرأتم

---

[1] أدونيس : الثابت والمتحول، **صدمة الحداثة** ،ج3، م،س،ص:168

[2] محمد الصباغ : **الأعمال الكاملة** ، ج1 ، م،س ص : 229

[3] **المصدر نفسه** ، ص : 230

[4] **المصدر نفسه** : ص : 224

فغزوتم عنوة هيكلي المقدس ، وجذفتم في صلاتي المجنحة ، وأخرجتموني من خلوتي الوحيدة بعدما كنت جاثيا فيها أتمرغ مجنونا ، يا ويلي ! نفوني من قوميتي ونزعوني من مسقط رأسي ... وداعبني شيطاني على صنوبر «وادي قاديشا « قرب مرقد جبران ... إنكم لا تلمسون أخيلتي ، لأنها في شرعكم تفقد روح الأبدية ، ولأنها تنتحر في عقيدتكم وتتلاشى في هذا الجو البعيد الشقة عن مصدر هذه التصورات والأخيلة . افعلوا ما شئتم فاني معاهد نفسي وضمير حبيبي «جبران « مصغ إلي أني لا أحيد عن مبدئي ولا ألتوي عن عزيمتي» [1]. فبالتخييل ومداعبة شيطان الشعر له يبني رؤيته ومبدأه في الحياة بنوع من التفاعل القلق إزاء ماهو موجود . لدا نراه يرفض رمزية « سيطرة التقليد » [2] بشرعتها وعقيدتها ، بحيث يقيم خصيصته الرؤيوية من منطلق تعرية الكون مجردا من وجوده ، ومما يحوم حوله ويسري في الوجود ، إذ تتداخل الرؤيا عنده مع جدل الوجود بما يعنيه ذلك من حتمية التعامل مع تناقضاته التي من المؤكد أن عقل المبدع قد يصاب بالتشوش أمامها إضافة إلى تشويش الحواس واضطرابها .

يبوح الصباغ : «لأتعر من كل هذه القشور والحجب ، وليتعر كل ما في ، وما حولي من عوالم وكائنات : لتتعر أذناي من وشوشتها ، لأني أريد أن أستمع الى أسرار الكون الخبيئة في أعماق الوجود ... ليتعر لساني من عقدته ، لأني أريد أن أخاطب ما لا يخاطب باللسان . ليتعر احساسي ، لأني أريد أن أتغلغل في أدق وأرق ما في الكون ، حيث يسكن اللامنتهى، ويعيش النسيان ، ووعي الفراغ ، ويقيم السحر العميق ، حيث هناك يتشيأ اللاشيء وينظر اللامنظور ، ويحس اللامحسوس ، أعماق المحال ، أريد أن أتغلغل فتعر يا إحساس »[3]

تدرك اذن أن الصباغ يتجاوز العوالم المرئية وطريقة التعامل الحسي معها ومن ثم يكتشفها عبر حواس غير مرئية تأخذ معنى اللاحواس ، التي تساعد على تحقيق وظيفة السفر في البعيد والخفي واللامعروف ، وهكذا نجد الرؤيا عند الأديب تجعله يصاب بالدهشة ، والانخطاف ، والذهول من اللحظة التي يغدو فيها الوجود منكشفا جليا ، وواضحا للعيان ، حيث لا يبقى من الذات الشاعرة إلا صفاؤها وهو يرى الصفاء يخطو في حركية نحو العالم اللامنتهي المغمور بالصفاء ، ذلك ما نلمسه في قوله :»يا لا نخطافي واندهاشي وأنا أرى الوجود عاريا من أكسيته وحجبه وقشوره. يا لدهشتي من النجوم وهي تتعرى فيغمرني ذهول وأي ذهول ، وأنا أرى البويضات الشفافة في رحم النور تتكور ... آه ! في دهشة أنا

---

[1] عبد الملك عليوي : **الشعر العربي الحديث في شمال المغرب من الثلاثينيات إلىالخمسينيات**بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا تحث اشراف : د محمد بنيس ، السنة الجامعية :1418 -1419 ه -1997-1998 م ص : 216

[2] محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ، **مساءلة الحداثة** ، ج4 ، دار توبقال للنشر ، ط2 ، 2001 ص:122

[3] محمد الصباغ **: الأعمال الكاملة** ، ج1 ، م س ، ص : 225

وذهول ، أحسني عاريا من كل شيء ، إلا من صفوتي ، والوجود أمامي عار ، كطفل ، عمره دقيقة لا أحس إلا بالدهشة تحيط بي وتغمرني ، ولا أرى إلا صفاء ينسل صفاء ، ويخطو على صفاء ، في لا منتهي اللامنتهي كله صفاء» [1].

لقد اتضحت الرؤيا للشاعر وهو يمضي في نورها ، ويجوب في أغوار آفاقها . بأنها تتجسد في خفتها ، وكثافة مضمونها « فعمرها : ومضة ، خطفة ، خلسة سريعة ، وتفتح الآفاق على الرعشة ، الدهشة الملكوت : فالكون عار ، ينتفض مرتبكا ، وهو في امتلاك الرؤيا »[2]. وبذلك يظل الصباغ دائما متطلعا إلى اللحظة الإبداعية التي تصير فيها الأبصار شفافة ، فترى ما هو مستعص علن العين ، وغائب عن الإدراك الحسي والحدسي.

« إلى متى ستصفو أبصارنا فترى ما لا يرى بالبصر ولا يدرك بالحس ، والحدس والكنه».[3]

لقد فهم الصباغ أن صفاء البصر هي السمة المميزة للمبدع عن الإنسان العادي الذي تظل رؤيته محدودة وبسيطة غير قادرة على رؤية ما هو خفي وراء الواقع ، عكس الشاعر الذي يمتلك رؤية خارقة تستطيع استبطان ما هو غير مرئي ، فهو له عين من نوع آخر ، من طينة أخرى تختلف تماما عن العين المجردة التي يمتلكها كافة الناس ، لذلك فالرؤيا لدى الصباغ تتحقق بالبصر الذي لا يشوبه أي كدر ، بالبصر المطبوع بالصفاء والذي له سمة الموهبة والفطرة ، والخيال ، والقدرة على إبداع وقائع غير مرئية لا ترى بالبصر ، بل ترى ببصر البصر ، أو ببصر ثالث لا يمتلكهما إلا المبدع .

وهكذا يخلص الشاعر أن الإنسان العادي والمحدود ، تبقى رؤيته سطحية وثابتة ، وغير قادرة على تخطي الظاهر، بل عاجزة على اختراق اللا محدود « ما أعجز الطين الضرير عن رؤية ما بعد المحدود ، والمنظور ، والملموس ، وما بعد الغيب والمجهول »[4] . بخلاف الإنسان الذي تتوفر فيه ملكة الإبداع ، وفطرة الرؤية المطبوعة بالنضج المعرفي تتجسد رويته على أرض الواقع بوضوح تام ، ورقة ترى ما في الخلف وتظهره ، كما لا تحجب ما يوجد في الوراء . بهذا المعنى يذهب الأديب إلى التأكيد أن « الرؤيا شفافة تنبعث فإذا نضجت ، تجسدت . » [5] .

---

[1] محمد الصباغ **: الأعمال الكاملة** ، ج1 ، م س : ص :225

[2] مجلة : **مواسم** ، عدد 9/10 صيف 98/خريف 99 ، حوار إبراهيم الخطيب لمحمد الصباغ ، 8 ماي، 1993، ص 137:

[3] محمد الصباغ : **الأعمال الكاملة** . ج 1، م.س ،ص :97

[4] **المصدر نفسه** : ص: 97.

[5] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج2 ، م.س ، ص : 309

يمكننا القول إذن أن الرؤيا الحقة هي في حد ذاتها مجموعة من الحقائق الدفينة ، والمفقودة ، والغائبة عن الإنسان والكون معا ، فيأتي الرائي بتجاربه الرؤيوية المتراكمة ، التي اصطبغت بصفتي الكمال والنضج ، ليبلورها في الوجود على شكل حقيقة ، لم نكن على دراية بها في الماضي ، وأصبح لزاما علينا أن نؤمن بشروطها الظاهرة بجلاء في الحاضر أو المستقبل.

1– 3 - النبوة

شكل مفهوم النبوة مدخلا من مداخل انتماء الشاعر الحديث لفردوس الحداثة الشعرية ، لذلك اختار الشاعر الرومانسي أن يمتطي شراع لغة قائمة في أساس خطابها على تمثل الدور النبوي للشاعر ويمكننا ملامسة ذلك في كتابي جبران خليل جبران « **النبي** « و « **حديقة النبي** « فتسمية النبوة حاضرة في أعماله ، ومن هذا المنطلق شكلت اللغة النبوية بذرة التعبير عن تجربته الشعرية في مختلف كتاباته ، لقد اعتبر المجتمع الأمريكي كتاب النبي بمثابة إنجيل جديد أتى ليخرج الناس من حالة الحزن ، والألم ، واليأس . وليطهر أرواحهم ، وليغسل قلوبهم من جراء ما خلفته الحرب العالمية من دمار وعذاب للنفوس ، ومن مقت للحياة . الشيء الذي جعل هذا الكتاب يلقى إقبالا و أهمية متزايدة من طرف هذا المجتمع الذي استطاع بوعيه أن يلمس فيه رسالة نبوية تبشر بقيم الخير ، وتنبذ العنف بكل أشكاله .

كما يعتبر كتاب النبي من أروع ما أنتجته قريحة جبران الإبداعية ، فمضمونه اجتماعي ، مثالي ،وتأملي-فلسفي ، وهو في جوهره يتضمن مختلف الآراء الجبرانية في الحب ، والزواج ، والأولاد ، والبيوت ، والحرية ، والرحمة ، والعقاب ، والدين ، والأخلاق ، والحياة ، والموت ،واللذة ، والجمال . ومعظم هذه الأفكار جاءت على لسان نبي سمي « **المصطفى**» ورسالة النبي هي رسالة المتصوف المؤمن بوحدة الوجود ، وبأن الروح تتعطش للعودة الى مصدرها ، وبأن الحب جوهر الحياة ، وفي مؤلفه «**النبي**» يعبر جبران عن آرائه في الحياة عن طريق معالجته للعلاقات الإنسانية التي تربط الإنسان بالإنسان . ومن ثمة يشترك جبران خليل جبران مع النبي في الرؤيا الجديدة للإنسان والكون وفي التنبؤ بالمستقبل[1] .

لقد أدرك جبران إذن أن الشاعر الرومانسي مثل النبي تماما خرج للوجود ليؤدي رسالة للبشرية ،ثم بعد ذلك يغيب ويختفي « عاد المصطفى ، المختار، المحبوب الذي عاش ضحى مؤتلقا حتى أتاه يومه ، إلى جزيرة مولده في شهر تشرين ، شهر التذكار "[2] .

---

[1] أدونيس ،(علي أحمد سعيد) ،الثابت والمتحول ، بحث في الإبداع عند العرب ،**صدمة الحداثة** ، ج، دار العودة-بيروت، ط2،1979 ،ص :164

[2] جبران خليل جبران : **الأعمال الكاملة** ، (حقيقة النبي) ، تعريب عبد اللطيف شرارة ، (1883-1931) ، الاتجاهات الثقافية للنشر والتوزيع ، كنوز 37، ش قصر النيل – القاهرة ، تقديم كرم الدكرورى ، ص:795

فجبران يعد من الأدباء البارزين الذين نظروا لمفهوم النبوة في الأدب الرومانسي العربي ومحمد الصباغ كان أيضا شديد الإعجاب بأدب الخليل وكثير التعلق بأسلوبه[1] .

فكثيرا ما أشاد بشعراء المهجر وأدبائه المرموقين كجبران ، وميخائيل نعيمة ففي مقالة له بعنوان (آن الأوان لأقول لكم) في كتابه « **العبير الملتهب** « يكشف عن الأثر العميق لجبران في حياته الأدبية قائلا:

«...تلقيت الحكمة من (مدرسة الحكمة) ، وداعبني شيطاني على أراجيح صنوبر (وادي قادشيا) قرب مرقد جبران ... همت بهذا الحكيم ، فأذكره ممسيا ومصبحا ، غاديا ورائحا كاتبا ومحدثا ، خطيبا ومذيعا ، في سكينتي وغلياني ، في وحشتي وانبساطي ، في فاتحتي وخاتمتي » [2]. يفصح الصباغ من خلال هذه العبارات عن المنبع الذي شرب منه، والمدرسة التي تتلمذ في أحضانها ، فأخذ سحر الحكمة ، وتعلم سر الكلمة .بل إن شيطانه الذي يلهمه فعل الكتابة لا يداعبه إلا بالقرب من مرقد جبران . وهذا ما يفشي بتعلق مخيال الأديب وعشقه وحبه لمعلمه الأول جبران خليل جبران معلنا : «...سأبقى ما حييت رافعا بيدي اليسرى ألوية جبران الخفاقة ، ومتنشقا عبير الأرز الريان ، ومستحما في غدران وجداول الجبل الملهم»[3].

هذا التعلق المتين بجبران نجد فيه ما يفسر لنا أن محمد الصباغ قد غذى روحه الشعرية بروح الخطاب النبوي الجبراني ، فكيف إذن تمثل شاعرنا رؤيته للنبوة من الناحية الأدبية ؟.

علم الصباغ أنه أتى للوجود لتبليغ رسالته النبوية للإنسانية بالكلمات من خلال ثلاث رسائل سامية الأولى تمتزج بعشق مع عناصر الطبيعة الحية (النجوم) ، الثانية تفوز بحديث النفس القادمة من أعالي – الأعالي (نجوى العلى) ، والثالثة من إشعاع ويقظة الخيال الشاعري . وبعد أدائه لهذه المهمة المنوطة به باعتباره شاعرا رومانسيا فضل الانمحاء من الحياة ، والزوال ، والفناء لكونه أدرك أن مهمته في الحياة قد انتهت ، ومن ثم وجب عليه أن يعلن اختفاءه . « كلماتي أرسلتها لكم في النجوم ، ونجوى العلى ، وصحو الخيال . فبعدها لم يعد لحياتي نكهة ولا معنى [4].

إن جسد الذات الشاعرة ليس ككل الأجساد البشرية ، جسده يمتلىء بالقداسة ، والنقاء، والصفاء والنور الرباني . لهذا فهو يسقط من شرفة النجوم المضيئة في السماء ، ويتكسر على الأرض ليشمها بالرائحة الطيبة والزكية ، حاملا إليها الأسرار لوحده ليصير كسؤال غامض يستعصي على الإنسان المحدود أن يجد جوابا له ، بينما يؤكد الشاعر أنه قدم للعالم السفلي بعوالم جديدة ، وخفية ستبقى قائمة للأبد ، وسيظل الناس ينعمون بالحياة

---

[1] عبد العلي الودغيري : **قراءات في أدب الصباغ** ، دار الثقافة ، ط1 ،1977، ص:47

[2] محمد الصباغ : **العبير الملتهب** ، المطبعة الحسنية ، 30-1-1953 ، تطوان المغرب ، ص :46

[3] **المرجع السابق** ، ص :47

[4] حمد الصباغ : **الأعمال الكاملة** ، ج1 ، م.س ، ص :08

في ساحاتها الغير معلومة لكن شريطة فعل يصدر من عناصر الطبيعة الحية ، وبالمقابل سيظل الصباغ على موعد غير منقطع معهم في كل إنشاد للخير و السكينة والطمأنينة. ومن أراد أن يبصر صورته فهي موجودة في صوت الآلة الموسيقية ، وفي نظرة التائه المشغوف .

على هذا النحو يمضي معبرا « غدا سيهوي جسدي من شرفة النجوم ، فيتكسر على الأرض شظايا عطر ، وسر ، وسؤال مبهم . وستظل العوالم التي اكتشفتها لكم خالدة ، وستظلون أنتم تحيون في عرصاتها الغيبية كلما فاح زهر ، ولمع نجم ، وغرد طير ، وألقي سؤال .

سأكون دائما على موعد معكم : في اللحون ، في الطيوب .

ستلقون صورتي في أنة الرباب ، ونظرة الهيام « [1] .

فالصباغ كالنبي تماما أخذ على عاتقه مهمة القيام بدور المعلم رغبة منه في إخراج الناس من حياة الأسى ، والحزن ، والألم ، إلى حياة عطرة ، مشرقة أسرارها في عالم الطبيعة .

وفي مقالة بعنوان (هكذا آمنت بالأدب) يقربنا الشاعر من كيفية فمهمه للنبوة ، حيث إيمانه العميق بالأدب وسلطته وتأثيره هو ماجعل الأدب يسقي محمد الصباغ بمعجزة نبوته ويقدمها له بالذات دون غيره كعربون محبة على وثوقه وتصديقه لرسالة الأدب ، إذ عبر هذه العلاقة الحميمية ، والارتباط المطلق بكل ما يقدمه الأدب من أشياء خارقة ومدهشة اختار شاعرنا الرومانسي أن يخضع خضوعا تاما لإرادته لا لشيء إلا لكون هذا الفن الأدبي يغديه من سحر وطيب عناصر الطبيعة المقيمة في السماء (رحيق الغمام /ندى الأقمار) لذلك سينزل للأرض لينشر رسالته كشاعر تسكن السماء بداخله وعمقه ، بل هي في حركية ودوران مستمرين ، وغير منقطعين ، تزود قلب الشاعر كل يوم بالأسرار. ذلك ما نفهمه في قوله : «اللهم إني آمنت بك وبسطوتك ،آمنت بك في أول معجزة من معجزات نبوتك التي قدمتها إلي ، فاستسلمت إليك طيعا رخوا كموجة من قطن ، وأنت تزقني من رحيق الغمام ، وندى الأقمار ، حتى هويت على الأرض ، شاعرا بالسماء تجري في صدري » [2].

لقد تجسد مفهوم النبوة لدى الصباغ بعمق عبر سفر مؤمن بالأدب ، فهذا الأخير وسم جسد الذات الكاتة وروحها بكل عناصر الطبيعة الموجودة في فضاء السماء والتي تحوم وتعيش في فلكها ، فامتلأت شاعرية الشاعر بلغة نبوية مركزها السماء وعمادها التعبير عن أحاسيس ومشاعر ، وأسرار بخطاب شعري قادم من أفقها .

فالشاعر في المنظور الرومنطيقي-ذو مرتبة غير عادية هي مرتبة الأنبياء حينا والكهنة حينا آخر ، أو إن شئنا قلنا إنه شاعر بالمعنى الذي كان له في « الزمن الأول» ،

---

[1] محمد الصباغ : **الأعمال الكاملة** ، ج1 ، م.س ، ص :8

[2] **المصدرنفسه** : ص:133

روحه تسمع « دقات أنباض الحياة وقلبه يردد صداها ولسانه يتكلم بفضلة قلبه » [1]، وإذا هو يرتاد خفايا نفسه راغبا في كشف مخبآتها يدفعه الشوق إلى الوقوف على أسرارها وإدراك مكنونها فإذا هو كما قال نسيب عريضة :

هو يمشي ولا يرى ما أمامهْ روحه في السماء فوق الغمامهْ
سمعه منصت لهمس خفي تتجلى منه ليه ابتسامهْ
قد رأى في الحياة شيئا كثيرا فانبرى واصفا لنا أيامهْ
وأتاه وحي السماء رموزا فأتى شارحا لنا أحلامهْ [2].

إن نبوة الصباغ تحققت نتيجة إيمانه وإخلاصه واقتناعه التام بالحرف الأدبي ، حيث يؤكد أنه سيظل مستمرا وماضيا في دروبه المشعة كالناسك المتعبد إلى أن يختفي عطر هذا الحرف من كيانه وإحساسه . آنذاك ستتوقف نبوته ، لكن الكلمة ذات النبرة النبوية ستبقى خالدة في الكون ، منيرة للناس الطريق في حياتهم ، تروي كل عطشان قصدها ، والتف حولها . من منطلق هذا الفعل يعبر « هكذا آمنت بسحر الحرف أيها الرفاق ، دون شك ، أو تردد ، أو حيرة ، أو عناد ، وسأبقى مؤمنا به ، مخلصا له ، إلى أن يتبخر عطره من قلبي . فالإخلاص الإخلاص له ، والإيمان به ، والانزواء إليه « [3] .

وقد أكد أدونيس ذلك مبرزا أن الشاعر الرومانسي طرح نفسه نبيا للحياة و الإنسان يتعبد في محراب العالم العلوي مما يجعل منه شمعة تحترق في صمت لتنير الطريق للآخرين ، وبما أن النبي صادق لا يكذب فإن الشاعر الرومانسي بدوره لا يصدر عن مفهوم الكذب ، بل يجعل من الصدق محورا لأدبه وعنوانا لفنه [4] .

ويرى محمد الصباغ أن صفة النبوة تتحقق في فئة قليلة من الناس ، هي تلك الفئة التي استطاعت أن تطهر نفسها من الخطايا والشرور والآثام وأن تغسل روحها من العيوب والرذائل وكل الأوساخ العالقة بالحياة إذ بفضلها أصبحنا نتذوق عنفوان الحياة ونتحسس بريقها و نعيمها فأولئك هم المؤمنون في نظر الشاعر بكل قيم الكرم والسخاء والحكمة والشجاعة والعفة والعدل والسلام . أولئك هم الأنبياء والرسل ، والمصطفون الذين ثم اختيارهم لأداء الرسالة ومحمد الصباغ بدوره جزء لا يتجزأ من هذه الفئة لكونه يدرك عن كثب الرسالة المنوطة به في هذه الحياة والتي خرج للوجود من أجلها . فإحساسه يتخطى

---

[1] ميخائيل نعيمة ، **الغربال** ، مؤسسة نوفل ،ط10 ، 1975 ، ص :86

[2] نسيب عريضة ، **الأرواح الحائرة** ، نيويورك ، مطبعة جريدة الاخلاق ، 1946 ، قصيد ، الشاعر ،ويعود تاريخ هذا النص إلى 1914 ، كما أثبته الشاعر نفسه ص.ص : 39 و40.

[3] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج1 ، م.س ، (هكذا آمنت بالأدب) ص : 133و134

[4] أدونيس ، الثابت والمتحول ، (بحث في الإبداع عند العرب) ، ج 3 ، **صدمة الحداثة** ، دار العودة – بيروت ، ط2 ، 1979 ، ص : 164

الحدود ويغمر الوجود في شموليته فمختلف العناصر التي يتألف منها الوجود الأكبر لا يمكن فصلها بتاتا عن ذات الشاعر وشعوره ونبضات حياته فهو يحيا بها ، ويتألم بتألمها ، ويفرح بفرحها . من هنا نفهم نبوة الشاعر الحقة التي تنبذ أناه وتلتصق بالوجود في كليته رغبة في تأدية رسالتها في صفاء خالص . وعبر هذا المدى الحر ينشد « ورب إنسان فاضل في نظرك ، وحياته مليئة بالشرور ، والآثام ، والخطايا . ولولا تلك الصفوة الخيرة من بني الإنسان _ وياما أقلها _ غالبية ظاهرها كباطنها ، لأصبحت الحياة جحيما ما بعده من جحيم ، أولئك هم المؤمنون بالخير ، والحق ، والفضيلة ، والسلام . أولئك هم الأنبياء ، والرسل ، والمصطفون . ألا ليت الإنسان عرف كيف يصفي حياته من الأدران والشوائب العالقة بها ، بمعرفة رسالته التي خلق من أجلها ، ليكون أهلا لهذه الحياة ، التي هو عضو في شركتها الإنسانية ، وغير الإنسانية من العوالم الأخرى التي يتألف منها الوجود الأكبر الذي له ارتباط وأي ارتباط بكل ما يشتمل عليه من الموجودات ، والتي يحيا فيها ومعها ، كما تحيا هي فيه ومعه . فكل ما ينتابها ينتابه» [1].

يتضح أن الصباغ فهم رسالة النبوة على الشكل الآتي :

- رسالة النبوة تتمثل في تلك التوليفة العاشقة للكلمات مع عناصر الطبيعة الحية في فضاء السماء.
- في الحديث النفسي الداخلي القادم من أعالي الأعالي.
- في إشراقات الخيال ويقظته وفطنته الشاعرية.
- في كون الشاعر سقط من العالم العلوي إلى العالم السفلي ليسقيه بالعطر، والأسرار، وليستكشف عوالم جديدة ، تظل حاضرة للأبد من أجل أن يحيا فيها الإنسان ، كلما أينعت ولمعت عناصر الطبيعة بكل مكوناتها وتجلياتها .
- في الإيمان العميق ، والحب الساطع للأديب بالأدب المكتسي بعناصر الطبيعة الموجودة في السماء . والتي تسكن عمق ذات الشاعر وتزود قلبه في كل ومضة بالأسرار .
- في الروح النقية الخالية من الرذائل والعيوب، والإيمان العميق بكل قيم العدل ، والخير ، والسلام ، والفضيلة . فهما معا أهم صفتا الإنسان المؤمن الذي جاء للوجود لكي ينشر رسالة النبوة بإخلاص وصدق . والتي هي في العموم رسالة للحياة المشعة والصافية.

1 – 4 - الطبيعة

أضحت الطبيعة / الغاب رمزا للطمأنينة والسكينة وفضاء للطهر إذ ستغدو العودة إليها عودة إلى الفطرة ورغبة راسخة في تحقيق الحرية والثورة على التناقضات والقيود والمؤسسات الإجتماعية والدينية والأدبية . هكذا عبر ميخائيل نعيمة أن ما يغريه بالبحث

[1] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج 1 ، م.س ، ص : 213 و 214.

في الشعر هو استبطان نسمة الحياة من أعماقه . هذه النسمة التي لا يمكنها أن تطفو في السطح إلا من خلال انسجام تام للذات الشاعرة مع عناصر الطبيعة على اعتبار أن الشاعر الرومانسي تنفس الحياة الحقيقية في عالم الطبيعة « إن أول ما أبحث عنه في كل ما يقع تحت نظري باسم الشعر هو نسمة الحياة » [1]. لقد فهم الصباغ أن تذوق الحياة لا يمكن أن يتحقق بشكل فعلي إلا من خلال ربطه لعلاقة صداقة وألفة مع خصائص الطبيعة ويمكن أن نبصر هذا الانسجام بينهما في العديد من عناوين مقالاته (**مرحبا بصديقي الربيع**) ، (**يوم مع الريح**) ، (**الطبيعة**)، (**فرحة بالمطر**) وكلها تدل على الإحساس الإيجابي لشاعرنا المطبوع بالغبطة والمودة التامة والفرح اتجاه هذه العناصر ففي مقالته الأولى يبرز بنبرة واضحة استبداله لصداقة الإنسان بصداقة الطبيعة المتمثلة في الربيع فهو في اشتياق لاستقبال هذا المولود الذي يخرج من رحم الطبيعة ، حيث يضفي الأديب صفات إنسانية على الربيع من خلال أنسنته معبرا « مرحبا بصديقي الربيع مضت علي تسعة شهور وأنا في انتظار قدومك ودعتني في بساتين الشواطئ المغروسة بنخيل الرمل ، وأغصان الموج ، وأزهار الرغى والمحار والأصداف والشمس تبذر السراب . وتحصد سنابل الثلج وفي أذني آخر مواويلك واليوم أصعد مشتاقا إلى قمم الجبال لأستقبلك فكرة في الزمن ، ثم جنينا في رحم الشتاء ، ثم رضيعا في مهد الطبيعة » [2]. إن إسقاط الصباغ لعدد لا يحصى من الصفات الإنسانية على الربيع شيء طبيعي لكونه يجد إنسانيته وذاته في هذا العنصر وفي جميع مكوناته « ..... إنها لمتعة ما بعدها من متعة ، أن تشاهدوا الربيع وتصاحبوه وهو جنين في رحم الشتاء ، ورضيع على صدر الطبيعة ، قد طرَّ شارباه في الحقول والمزارع وبين الأغصان ، واحمرت وجنتاه في الظهيرة والأشفاق حسبي من المتعة أن أشاهدك يا صديقي الربيع كيف تولد ، وكيف تفطم ، وكيف تصبح شابا . من يشهد ولادة الربيع ولو مرة في حياته ، يعيش في ربيع دائم وفي شباب دائم ، لا تدركه الشيخوخة . وإني ادعوكم جميعا إلى قمم الجبال في السنة المقبلة ، لتشاهدوا ولادة الربيع ولا تسألوني كيف سيولد !»[3]. فالشاعر يحتفظ بسر ولادة الربيع لنفسه ويترك للمتلقي أن يكتشف بطاقته وقدراته كيفية خروج هذا المولود الفريد للوجود .

لأن الشاعر يرى أن من يبصر ولادة الربيع ولو لمرة واحدة في حياته سيضمن لذاته الحياة المشرقة ، الناعمة ولا يمكن أم تصيبه الشيخوخة في أي لحظة من لحظات حياته.

---

[1] ميخائيل نعيمة ، **الغربال** ، مؤسسة نوفل ، ط10 ، 1975 ، ص : 129

[2] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج1 ، م.س ، ص: 43.

[3] محمد الصباغ ،**المصدر نفسه**، ص : 44

لقد فهم الصباغ عمق التجربة الرومانسية في كون عمل الفنان الأول هو أن يبدل الإنسان بالطبيعة [1]. وهذا ما يمكن أن نتلمسه في مقالته ، حيث أسقط معظم الصفات الإنسانية على الربيع ليحتفي بهذا الإنسان الجديد وليعلن عن تفاعله المستمر والمطلق معه.

ولا يتوقف عند هذا الحد بل ينتقل بنا إلى تصوير فصل الخريف ، حيث الطبيعة تغير لونها وشكلها وجسدها ، والأشجار تتخلص من أوراقها النتنة والمتعفنة لتحملها الريح إلى متواها الأخير « .... أوراق ، وأوراق ، وأكداس أوراق ، ولا أرى إلا الأوراق منتثرة ، مبعثرة على بساط الأرض ، ولا أسمع إلا خشخشة الأوراق وكأن الوجود ، وكل ما يتوفر عليه الوجود ، شجرة تهزها عاتيات الرياح فتسقط أوراقها على الأرض هامدة ، ثم تحملها إلى قبرها المولول » [2] .وقد أكد محمد غنيمي هلال في كتابة الرومانتيكية عن التحول الذي يحدث في هذا الفصل « ..... فالغصون تتجرد من أوراقها وتعصف الريح بالأوراق الجافة، ويقف نبض الحياة في الأشجار . وهذه المناظر توحي بالذبول والتحلل والفناء «[3].

لقد علم الصباغ أن تنقية الذات من براثين الزمن والرذائل والأفكار السلبية والأنانية لا يمكن أن يحدث في نظره إلا في فصل الخريف لذلك نلمحه يصدر أوامره وينادي الرياح بأن تخلصه من أوراقه الفاسدة وكأنه جزء لا يتجزأ من الطبيعة ويقبل بخضوع أناه لحتمية تعاقب الفصول والتغيرات التي تطرأ عليها في الزمن ليضمن لنفسه التجديد والتحديث وليغسل ذاته من الشهوات والخطيئة وليغذي جسده بعذرية وصفاء ونقاء .

ويبرز محمد بنيس في كتابة **الرومانسية العربية** أن الحياة كتجربة ملموسة ، تعطي للوعي الرومانسي مرتكزاته الوجودية ، عن طريقها يندمج الرومانسي في غيره ويتحد به.[4] لذلك نجد الصباغ يؤنسن الرياح ويجعل أناه عنصرا من عناصر الطبيعة (فأنا كذلك شجرة من أشجار الخريف) وهذا التفاعل يتبدى عندما ينادي بصوته « ..... هبي هبي يا رياح ، وثوري ، وولولي ، واعصفي في لحمي ، ودمي ، وعروقي ، وأفكاري ، وخيالي فأنا كذلك شجرة من أشجار الخريف نابتة في ملاعبك ومغانيك الهائجة .

هزي بأناملك الثائرة جذعي وأغصاني ، تساقط على الأرض أوراقي التي أفسدتها الأنانية الجامحة ، والنيات الفاسدة ، والأفكار والمطامع الجشعة ، وأذبلها الغرور ، والعدو وراء الشهرة ، والمال ، وحب الظهور.

اعصفي يا رياح ، ولا تتركي في أغصاني ورقة واحدة من أوراقي التي أذبلتها الشهوات ، والنزعات السود.

---

[1] فيليب فان تيغيم ، ترجمة فريد أنطونيوس ، **المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا** ، مكتبة

[2] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج1 ،م.س ، ص :45

[3] محمد غنيمي هلال ، **الرومانتيكية** ، دار العودة – بيروت ، ط 1973 ، ص : 173

[4] محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنيانه وإبدالاتها ، ج2 ، **الرومانسة العربية** ، دار توبقال للنشر ، ط2 ، 2001 ، ص : 23.

تناثري ، تناثري عني يا أوراق الحقد ، والبغض ، والكراهية ، والخطايا ، والبلايا ، والآثام ، وعريني كذلك من أوراق النفاق ، والبهتان ، والذل ، والخضوع ، والمين ، والعبودية ، والخوف ، ودعيني هكذا :

جذورا ثابتة صامدة في جوف الأرض غير سقيمة ولا هزيلة ، ولا متعفنة ، وجذعا قويما مستقيما ، صحيحا ، وأغصانا ندية مثمرة ناضجة ، تطعم وتروي طيور الجبال والأعالي والنجوم بحاتمية وسخاء ، وتوزع النسائم المطيبة في الأصباح و الأمساء على ساكني السهول والأدواء ومجنحاتها « [1].

ومن خلال هذا المدى الحر الذي يقيمه الشاعر بينه وبين الطبيعة (الخريف) يبرز أن هذا الفصل يطهر الطبيعة من تعفناتها وآثامها بينما الأمطار تغسل جسدها من الموت وتبعث فيها دماء الحياة من جديد ، حيث يعبر بوضوح تام « هذا هو فصل الخريف ، فصل الرياح المطهرة ، ورذاذ الأمطار المحيية ، والنسمات الرقيقات ، اللطيفات ، الظريفات »[2].

إن الاحتفاء بالطبيعة لا يقتصر على النصوص النثرية فقط ، بل نلمسه حتى في قصائده الشعرية – النثرية ففي ديوانه الشعري « **أنا والقمر**» ومن خلال قصيدة معنونة ب « **أبواب الزمن** « يظهر أن الشاعر يرى أبواب الزمن في انصهار تام مع مكونات الطبيعة (الرياح / النجوم / الشموس / البحار / طائر ...) ولا يمكن فتح هذه الأبواب لتلمس الوجود إلا بالمرور على هذه العناصر بالذات إذ بدونها لا معنى للزمن ، ولا قيمة للوجود يقول الصباغ :

أنا وأنت

ومفتاح من شعاع

لفتح أبواب الزمن .

ونسور الرياح

تعشش في كوة النجوم

وسيل الدهور

يعب سرب المواضي .

---

[1] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج 1 ، م.س ، ص : 45 و 46.

[2] **المصدرنفسه** : ص : 46.

افتحي جفن الأفق

وانظري إلى مهجة الشموس

شقي البحار

طائر غرد في الأصداف .

افتحي ... افتحي ....

حتى تلمسين نطاف

الوجود [1] .

لقد اتضح أن نظرة الأديب للزمن تتم بعين الطبيعة « ودعتك في السنة الماضية ، وأنت تغسل قدميك في غدير « دجمبر « وتمضغ الثلج ، والسحب ، والنجوم ، وتلعب بأوراق أشجارك ، تقص منها شيئا فشيئا بمقص رياحك ، حاملا على ظهرك سلة مليئة بعناقيد البرتقال ، والجوز ، والرمان « [2]. لذلك يمضي ليؤكد أن الزمن في الطبيعة غير ثابت بقدر ما هو متحرك ومتجدد ، وهنا يكمن سر عالم الطبيعة التي تجدد نفسها باستمرار ، لتخرج في صورة أبهى ، وفي حلة جديدة للوجود « إنها لعبة الطبيعة ويالها من لعبة تصفي فيها الطبيعة نفسها وتجددها لتولد ولادة جديدة ! « [3].

يتضح إذن أن هذا التجدد لا يمكن أن يتحقق في غياب الحلقة التي تدور حولها الطبيعة ، حيث انبرى الشاعر في كتابته الشذرية دفقات إلى تصويره لكل من الخريف والشتاء ففي قطعة عنونها ب « الضيف الراحل (الخريف) « ينقل لنا بعض مصادر ولادة هذا الفصل حسب رؤيته الشخصية وكيفية قدومه ، وما يتركه للإنسانية قبل مغادرته ورحيله قائلا :

عله ولد من وهلة رذاذ

عله ولد من وحم هبة

عله ولد من قطرة جلنار

---

[1] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج 4 ، منشورات وزارة الثقافة والاتصال ، يونيو 2001 ، ص :158.
[2] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج1 ، م.س ، ص :47
[3] **المصدرنفسه** : ص: 48

عله ولد من رعشة برد

على صهوة جواد أصفر

وفد علينا ، وهو ، يمضغ الغمام .
يخاطبنا بخشخشة فاقعة

من خلال الأشجار ، ويفرفر مذهبات الحقول .

قبل أن يود عنا

ترك لنا رمانة فوق مائدة

وحطبة في كانون [1] .

لينتقل بنا إلى فصل آخر نعته ب « الشيخ : فصل الشتاء « ليصور لنا بعض مصادر الطبيعة التي أفرزته والمعالم التي قدم منها

أتى من الذرى

من بين الجبال والسفوح

على هودج الرياح والعواصف أتى

ملتحيا بالثلج [2] .

ومن ثمة يبرز أن للشتاء دورا إيجابيا على الطبيعة فهو بمثابة مصدر لعودة الحياة والطمأنينة إليها .

بمجرد ما يفكر في الغمام

تسقط الأمطار غزيرة

---

[1] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج 3 ، م.س ، ص: 58
[2] **المصدرنفسه** : ص :93

بمجرد ما يفرك أشفاره

تترقرق الأودية والجداول والسواقي

بمجرد ما يرقص

تمتلئ الأشجار بالصفير [1].

وعموما يمكننا القول إن الصباغ ينصهر بروحه وجسده في عوالم الطبيعة المتنوعة لكونه وجد فيها ما لم يجده في الإنسان ، بل الأكثر من ذلك أحس ببريق الحياة وإشعاعها داخل عوالمها الموحية والمتجددة . ويمكن إجمالا تلخيص علاقة الشاعر بالطبيعة في العناصر التالية :

- فهم الصباغ أن نعيم الحياة لا يمكن أن يتحقق إلا خلال تأسيسه لعلاقة حميمية مع عناصر الطبيعة .
- إحساس الشاعر بإنسانيته الحقة في عالم الطبيعة النقي (الربيع) باعتبار هذا الفصل يحافظ على صورة الإنسان المشرقة والمضيئة .
- أنسنة الطبيعة خاصية من خصائص الشاعر الرومانسي لكونه وجد فيها ما لم يجده في الإنسان.
- علم الصباغ أن للخريف مكانة جوهرية في تنقية الذات من الرذائل ، وتطهير النفس الإنسانية من الشرور .
- وعي محمد الصباغ بمدى أهمية أنسنة الطبيعة ، ومن ثمة حلول أناه في عوالمها مما يجسد للتفاعل المطلق والإيجابي بينهما.
- رؤيته للزمن من خلال نافذة الطبيعة باعتبارها تمنح معنى للزمن ، وقيمة للوجود .
- إدراكه أن عدم ثباتية الزمن وتجدده وتحوله يعود بالدرجة الأولى للطبيعة التي تعمل على تجديد نفسها باستمرار لتولد في كل فترة ولادة جديدة .

[1] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج 3 ، م.س ، ص : 93 و 94

الفصل الثاني

الصباغ والأدب الرومانسي

1 - التأثير المهجري

1 – 1 - مصادر نصية

يعتبر أدب محمد الصباغ في المغرب إحدى اللبنات الأساسية في التجربة الرومانسية، وقد تأتى له ذلك عبر التجربة والممارسة النصية الكامنة في فعل الكتابة ، التي استرفدت من اتجاه النص المهجري وأعلامه جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي ، بحثا عن الحرية الأدبية والثقافية ، مكسرين السلطة التقليدية التي طبعت النصوص الأدبية والشعرية . وفي هذا المضمار وجد النص الشعري معهم أفقا حيا للتواصل مع الأدب الغربي ونصوصه الشعرية ، وفي ظل هذه العلاقة عثر أدباء المهجر على طرائق حديثة في رؤيتهم للأدب والفن عموما ، فتحت لهم أبوابا جديدة اتسمت بإلغاء العقل ، وإطلاق العنان للخيال الحر .

وفي هذا الإطار أعلن الصباغ انعتاقه من البنية التقليدية والقوالب الشعرية السائدة ، بعد أن طبع بعض كتاباته ونصوصه الشعرية بجمالية الأثر النصي المهجري ، ولم يكن ذلك ليحدث لولا تأثره بهذه الممارسة النصية الحديثة لأدبائها ، واستلهامه لنصوصها قراءة وكتابة .

وقد أكد محمد بنيس ذلك عندما رأى أن كل تحول في الشعر المغربي كان يأتي كقراءة لنص شعري وجد في الشرق العربي ، بعد أن تعتمد هذه القراءة على قانون الامتصاص كقانون أساسي [1].

وفي فعل القراءة هذه ، وجد الصباغ مصدره النصي المتأثر ببعض مؤلفات شعراء الرابطة القلمية ، حيث مضى في فضاء قراءاته باتجاه كتب « **النبي** » و « **عرائس المروج**» ، و « **دمعة وابتسامة** » ل جبران خليل جبران « [2] . وفي حضن هذا الاهتمام بالنص الجبراني ذي البذرة النيتشوية ، تأثر الأديب بجبران «نيتشه» الرومانسية العربية . الشيء الذي أدى إلى حضور نصه كأثر في ممارسة الكتابة عند محمد الصباغ ، وذلك ما ظهر في قوله : « سأغيب عن الحياة ، دون أن أقول كلمتي ذلك أشد ما يؤلمني في حياتي » [3] .

وقد أتت هذه المقولة صدى للأثر الجبراني القائم على لعبة الحياة والموت المتمثلة في :

---

[1] محمد بنيس : **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية** ، دار العودة – بيروت ، ط1 ، 1979 ، ص: 293

[2] محمد الصباغ : **الطفولة الستون** ، رواية ج2 ، دار الأمان – الرباط ط1 ، 2005 ،ص: 353

[3] محمد الصباغ : ' فوارة الظمأ) ، **الأعمال الكاملة** ، ج 1 ، منشورات وزارة الثقافة والاتصال ، يناير 2001 ، ص :6

«جئت لأقول كلمة وسأقولها وإذا أرجعني الموت قبل أن ألفظها ، يقولها الغد ، فالغد لا يترك سرا مكنونا في كتاب اللانهاية ....» [1] .

ومن هذا المنطلق ينشأ قلق الذات الشاعرة في لحظة بحثها عن جسد الخلق والإبداع، وتظل الكلمة فوق حبل يتردد بين الماضي والحاضر والمستقبل ، بين جمرة الإبداع والمبدع القائمة على الموت والحياة ، أو الحياة والموت . ذلك هو طريق تآلف الكلمة الصباغية مع مثيلتها الجبرانية . ولم يقف استلهام الشاعر للأثر الجبراني عند حدود هذه الكلمة ، بل بلغ هذا المتخيل حتى القصيدة الجبرانية ، لقد وسم الصباغ ديوانه **« أنا و القمر** « بالمدى الحر للممارسة النصية عند هذا الأديب المهجري ، فأتي بقصيدة نثرية ذات نفس نلمس فيه بذرة جبرانية ، تجلى ذلك في قصيدة « **لنهاجر** « التي يقول فيها الصباغ :

لنهاجر إلى الغاب ؛

لنهاجر الآن .

عويل الأسواق ، وشيب الصراخ،
ومعابد للدرهم
شيدت بدماء الأطفال

لنهاجر الآن .
فطيور الدوالي
تعصر أغصان خمورها
والفراش يهرق ألوانه
على الزهور المغلفة بالظلال [2].

وعند التأمل في هذه القصيدة نلاحظ أن هناك إحالة على دعوة جبران خليل جبران إلى عالم الغاب ، وهو ما جسدته قصيدة « **المواكب** « فيما يلي :

هل تخذت الغاب مثلي منزلا دون القصور
فتتبعت السواقي وتسلقت الصخور
هل تحممت بعطر وتنشفت بنور

[1] جبران خليل جبران : **دمعة وابتسامة** ، دراسة وتحليل ، نازك سابايارد ، مؤسسة نوفل ، ط 1 ، 1981 ، ص: 223
[2] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج4 ، منشورات وزارة الثقافة والاتصال ، يونيو 2001 ، ص : 188

وشربت الفجر خمرا في كؤوس من أثير ؟

هل جلست العصر مثلي ؟ بين جفنات العنب

والعنـــــــاقيد تدلت كثريات الذهب

هل فرشت العشب ليلا وتلحفت الفضا

زاهدا في ما سيأتي ناسيا ما قد مضى [1].

تظهر هنا ملامح التقاطع بين النص الأثر والنص الصدى ، في الدعوة إلى الهجرة نحو فضاء الغاب ، حيث السكينة والطمأنينة تبحر في هذا المسكن « **الغاب** « الذي اختارته الذات الشاعرة نفسا لإلهامها ومركزا لتلألؤ طقوس أحاسيسها ومشاعرها . وفي ظلال عالم الغاب عثر الشاعر على قيم البراءة ، ووجد سكنه في النقاء والصفاء اللذين يحيطان بها ، إذ تسود إشراقات الحرية في جسدها ويتجلى المكان الحر اللحياة في أفقها وضيائها .

وهكذا يكون النص الصدى عند الصباغ قد اختار موقعه وأسسه من داخل موقع النص الأثر عند جبران ، وبالمقابل اختار كل منهما الفرار من صخب المدينة وضجرها وسلطتها الحضارية . وأمام هذا البحث المستمر عن المصادر النصية المهجرية انساقت جمرة قراءة الصباغ إلى التفاعل مع بعض الأعمال الأدبية كديوان **« أفاعي الفردوس»** لإلياس أبو شبكة[2]. وامتصاص الصباغ لهذا الديوان يرجع إلى بحثه عن ممارسة نصية تنطلق من أفاعي الشر لتنتهي إلى فردوس الخير .

كما اتجهت القراءة عند الشاعر أيضا نحو كتب « **البيادر**» و «**مذكرات الأرقش**» ل « ميخائيل نعيمة « [3] . إذ في مشهدها تهيأ وعيه بممارسة الشعر المنثور ، وفي هذه الغبطة النصية يحيلنا محمد الصباغ مع وتر فعل الكتابة لديه على قطعة من الشعر المنثور معنونة ب « **مغناةالكون** « منشدا :

« **أصوات ، وأصوات ، وأصوات .** شلالات أصوات تفيض على المدى الرحب ، و فساحة المطلق ، في امتداد تسريحة الكون ، فتتفرغ إلى أنهار ، وأودية ، وسواقي ، وجداول ، ومناهل ، ومنابع أنهار ، وتفور زاخرة ، و تمور جياشة بأجناس وألوان أشتات من الأصوات لا حدود للغاتها ، ولا حصر لمدلولاتها ، ولا سبيل لإدراك بعض أبعاد آياتها . وفهم سياقات رموزها . وانعكاسات معانيها ، ومعاييرها وتجريدات تجلياتها .

---

[1] جبران خليل جبران : **الأعمال الكاملة** ، الاتجاهات الثقافية للنشر والتوزيع ، كنوز 37 ش قصر النيل – القاهرة ، تقديم كرم الدكروري ، ص : 277 و 278

[2] محمد الصباغ : **الأعمال الكاملة** ، ج3 ، منشورات وزارة الثقافة والاتصال ، يونيو 2001 ، ص : 27

[3] محمد الصباغ : **الطفولة الستون** ، ج2 ، م.س ، ص : 353

أصوات ، وأصوات ، وأصوات ، شلالات أصوات ، تعايشنا ، تساكننا ، قياما ، وقعودا ، ونياما ، تحاصرنا أينما اتجهنا ، وكيفما خطونا ، وفكرنا ونوينا : منها الجهير النفير ، والحميم النمير والوحش النكير ، والحفيف النضير ، والمهيد الهميس . فنفيرها استبسال في معركة ووثبة نحو فتح . وغريدها ، احتفال بفردوس ، وسمو إلى سماء . ووحيشها ، نفور نصاعة ، واكتئاب قبلة ، ومقلة وبسمة . ونغوتها ، قطاف مسرة وارتماء في حضن لألأة . **أصوات ، وأصوات ، وأصوات**. شلالات أصوات هنا .... وهناك ..... منها ما يأتي منسجما ، وديعا ، أليفا ، رفيعا ، ومنها ما يضج ، فيعلو قاسيا ، عدوانيا ، صاخبا ، عنيفا. ومنها ما يلين ، ويرق ، ويشف ، فيمضي هامسا ، يعبر بالحس ، واللمح ، والصمت . وكل هذه الأصوات الصائتة بانسجامها ، وتناقضها ، بلطيفها ، ببشيعها تؤلف مغناة ، كونية ، خلابة ، ساحرة «[1] .

ومن خلالها يكشف الكاتب عن استلهامه لنص غائب ، يعتبر بمثابة النص الأثر يتشكل مسكنه في كتاب « **صوت العالم** « لميخائيل نعيمة [2]. ففي المقطوعة الأولى المعنونة بنفس عنوان الكتاب نلمس ما يعرف بظاهرة التناص ، إذ استطاع محمد الصباغ أن يخلق نصا آخر يعبر عن رؤيته الخاصة من منطلق النص الأثر ، فغدا النص الصدى ابداعا جديدا للنص الأثر ، أو النص المستلهم خلقا جديدا للنص المضمن حسب تعبير عبد الله راجع ، ونفسا حديثا يسقيه بماء الحياة ، مما يجعل النص الغائب منفتحا باستمرار على الزمن ، نبصر هذه الإيحاءات المستوحاة من طرف الشاعر بوضوح خالص في قول ميخائيل نعيمة :

« في الكون أصوات لا تستوعبها أذن ولا يحصيها خيال . فللكواكب في أفلاكها رنات ، وللنسائم والرياح في أجوائها هينمات وولولات ، وللأمواج في بحارها زفير وهدير ، وللأعشاب والأشجار وشوشة وحفيف ، وللحشرات بأنواعها دبيب وطنين ، وللطير بأشكالها صفير وترنيم . ثم هنالك الحيوان بأصواته . وثم الإنسان بأصواته – وما أكثر أصواته . يا لها من جوقة لا توصف . ويا له من لحن ساحر رهيب . وألف طوبى للأذن التي تستطيع سماعه ، وللقلب الذي يسكر به ، وللفكر الذي يضيع في معانيه .

أصوات ، وأصوات ، وأصوت . وكلها يقول أشياء وأشياء ، ويهدف إلى أشياء وأشياء، ولكنها في النهاية تندغم كلها في صوت واحد هو صوت الكون الشامل ، وتهدف إلى شيء واحد هو هدف الكون الأبدي .....» [3].

كما تكشف لنا الممارسة النصية للأديب أيضا عن الارتباط العميق والعلاقة الوطيدة مع شاعر المهجر إيليا أبي ماضي ، وعن التأثر الواضح بسفره الدائم إلى عمق الحياة

---

[1] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج2 ، منشورات وزارة الثقافة والاتصال ، أبريل 2001 ، ص : 78 و 79

[2] محمد الصباغ : **المصدر نفسه**،(انظر هامش الصفحة) ، ص : 78

[3] ميخائيل نعيمة : **صوت العالم** ، مؤسسة نوفل – ش.م. ، بيروت – لبنان ، ط 8 ، 1988 ، ص : 07

وتطلعه إلى كشف أسرارها وأشواقها وأحلامها ولما له من أثر كذلك في دفع الحواس وأحاسيس الشاعر لرؤية أفقها في جسد ذي صورة مضيئة ، فيما مضى الأديب المهجري نحو التفاؤل بالحياة الممزوج بالألم مركزه البحث عن الجمال . ومن ثمة نجد الصباغ يتفاعل وينسجم مع هذا الشاعر المهجري الذي اختار التيه في بحثه وراء الجمال والتواضع أمام المعرفة ، حيث يقر بالحقيقة وجمالها المنبعث من الوجود ، الواردة على النحو التالي :

«..... إيليا أبو ماضي شمعة الأرز الذي أشعلته الحياة ، نورا حادا ، فولج مهجة الحياة وشراييها المبثوثة في حدس الظن ، متطلعا إلى كنهها وخباياها ، متعرفا على أشواقها وأحلامها ، مفتحا حواسنا بشرارته لرؤية ما فار حوله من أسرار ، بنغم نلمس فيه قلبه وقلوبنا أيضا ، مع حنين يخلق فينا رغبة مداعبة الأطفال والغزلان ..... وتفاؤل بالحياة يبعث فينا نشوة الرجوع من حيث جئنا ، لنولد ولادة جديدة ، وقد كان يغرف من دمه الحار الوهاج ، ويقدمه للناس باقات من الورد الضاحك تمرسا بألم التفاؤل الذي مصدره البحث عن الجمال .... حتى إذا تاه في البحث وراء الجمال نفى عن نفسه المعرفة الكلية ..... هذا النفي ، إثبات للحقيقة ، وتطلع إلى جمالها المتفاعل الصاعد من ملاعب فوارة الوجود»[1].

ويظهر لنا في هذا التشكيل النصي الذي أقره الصباغ في رؤيته لهذا الأديب المهجري عن حضور النص الغائب في « **فلسفة الحياة** » لإيليا أبي ماضي والذي يتمثل بجلاء فيما يلي :

أيهذا الشاكي وما بك من داء كيف تغدو إذا غدوت عليلا

إن شر الجناة في الأرض نفس تتوقى قبل الرحيل الرحيلا

وترى الشوك في الورود وتعمى أن ترى فوقها الندى إكليلا

والذي نفسه بغير جمال لا يرى في الوجود شيئا جميلا

فتمتع بالصبح ما دمت فيه لا تخف أن يزول حتى يزولا

أدركت كنهها طيور الروابي فمن العار أن تظل جهولا

تتغنى والصقر قد ملك الجو عليها والصائدون السبيلا

تتغنى وعمرها بعض عام أفتبكي وقد تعيش طويلا

[1] محمد الصباغ : **الأعمال الكاملة** ، ج1 ، م.س ، ص : 130 و 131.

فاطلب اللهو مثلما تطلب الأطيار عند الهجير ظلا ظليلا

وتعلم حب الطبيعة منها واترك القال للورى والقيلا [1] .

ويبرز الأثر الشعري لهذه القصيدة لدى الصباغ من خلال استلهامه للمعنى الذي تسبح فيه ، رغم اعتمادها الوزن العروضي ، ومن ثم تجسيده تعبيرا عن هذا الأديب المهجري .

من هنا يتجلى لنا هذا التقاطع بشكل واضح وملموس ، عندما نتأمل قصيدة «**فلسفة الحياة** » نلمس أن إيليا أبا ماضي يدعو فيها إلى التفاؤل ونبذ التشاؤم ، كما يكشف أن النفس الجميلة هي التي تحس بجمال الوجود والحياة ، ومن هنا يفتح آفاقا تهيب بالإنسان إلى أن يتعلم حب الطبيعة ، وتجعله يفكر في الحياة والكون والنفس البشرية ، والجنوح به نحو صدق العاطفة والإحساس بالجمال ، وهي تصوير للمسكن الشعري المهجري . ودليل أكبر على إحالة محمد الصباغ لمعالم قصيدة إيليا أبي ماضي وأثرها ، في متخيله ومشهده النصي.

وهكذا ندرك أن الأديب قد نهج الممارسة الرومانسية كمشروع شعري متفاعل مع شرائط التاريخ ومع النص الأثر في المركز العربي بالمهجر الأمريكي .

1 – 2 - مصادر نظرية

1 – 2 – 1 - الشعر

بحث الصباغ في بداية وعيه بالتحديث الشعري عن مكان جديد يضمن حمايته من سلطة التقليد في بلده ، ومن قلب تطوان وجد لباسه الشعري وأساسه النظري الواردين من لبنان الذي شكل مركزا ثقافيا للقصيدة العربية [2] .

فكان الاعتراف هناك قبل أن يكون في المغرب ، ذلك ما أكده محمد الصباغ وهو يمتطي حصان التحديث الشعري ، حيث يقول : « لم أكن مفهوما في المغرب ، ووجدت في لبنان التشجيع والمؤازرة ، لما اخترت لبنان ، اخترت الحفاوة ، واخترت الحرية ورؤيتي الخاصة للأشياء ، التي لا ندركها ببصيرة الطين ، اخترت الوفاء لحبيبي جبران » [3] .

يظهر لنا أن الوعي النظري بممارسة الشعر المنثور لدى الصباغ لم يجد سبيله داخل المغرب نظرا لغياب أي فعل للحرية الثقافية والشعرية أمام سيادة اللاحرية التقليدية . وضمن هذا الوعي السائد اختار الصباغ التوجه إلى لبنان الذي هيأ للشعر المنثور حريته

---

[1] إيليا أبي ماضي **: ديوان أبي ماضي** ، تقديم : جبران خليل جبران ، تصدير د- سامي الدهان ، دراسة الشاعر الفقيد زهير ميرزا ، ط 2000 ، ص :604.

[2] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج1 ، م.س ، ص : 307

[3] حوار مع محمد الصباغ في 97-1-3 ، عن عبد الملك عليوي ، **الشعر العربي الحديث في شمال المغرب ، من الثلاثينيات إلى الخمسينيات** ، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا ، تحت إشراف : محمد بنيس 1998-1997 ، ص :214

ورؤيته الفردية لا المحكومة بسلطة الجماعة ، وقد لعب هذا الاختيار دورا مهما في تغيير الرؤية للشعر .

وبذلك جاء إبدال محمد الصباغ لمفهوم الشعر وتصوره والعناصر البانية لممارسته في ضوء رغبة التماهي مع التصورات الوافدة من لبنان ، ومن ثمة تبنى عناصره النظرية المقرة لبناء طبيعة النص الشعري [1] .

وهكذا بدأت تتهيأ شيئا فشيئا كتابات محمد الصباغ الشعرية في الحوض النظري للرومانسية العربية ، أي في رغبة تحرر شعرها من سلطة البيت التقليدي ، واعتمادها كتابة المقطع ذي الطبيعة الخطية . ومن هنا يكون الأديب قد أعلن تأثره ووعيه النظري بالشعر المنثور داخل تجربة الشعراء المهجريين ، وقد وصلت الأسس النظرية عبر الصحف والمجلات والكتب إلى الشاعر وهو في قلب تطوان ، غير أن هذا الشعر الزاحف بتجربته المغايرة لم يتجاوب ويتفاعل مع البنية التقليدية الشعرية التي كانت سائدة في المغرب ، بل رفضته ورأت فيه أنه مخالف تماما لمبادئ الشعر وأسسه النظرية التقليدية ، ذلك ما نلمسه في قول الصباغ :

« من جملتها (الشعر المنثور) الذي لم يمر بعد على ظهوره إذ ذاك سوى سنوات قليلة على يد بعض أعضاء الرابطة القلمية بنيويورك .

هذا الشعر السائب ، الذي قبض عليه – بتعسف ، بمجرد ما بلغ تطوان – وهو متلبس بجريرة الإلحاد في الأدب ، فزج به في غيابات السجن « [2] .

ولم يستطع الصباغ في بداية انعتاقه من البناء التقليدي للشعر أن يحقق اتصالا مباشرا بمفهوم الشعر لدى الغرب ، بل اتصل بالغرب عن طريق هجرته إلى المشرق ، الذي هاجرهو الآخر بشكل مباشر نحو الغرب ، وهي نفس الطريقة التي سلكها الشاعر المهجري « ميخائيل نعيمة « ضد الشعر التقليدي وشعرائه الثموديين والوزانين ، حيث أتى بأنفاس جديدة أعطت طابع الحياة للأدب العربي الحديث ، فأصبح بها يتماشى قليلا مع الآداب الغربية [3].

وفي حضن هذا التمرد ، الذي أقام طقوسه الأديب المهجري ، انبثقت ولادة الوعي النظري بالخطاب الشعري الرومانسي الحديث عند محمد الصباغ من خلال دعوة ميخائيل

---

[1] يوسف ناوري ، **الشعر الحديث في المغرب العربي** ، ج1 ، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء ، ط 1 ، 2006 ، ص : 220.

[2] محمد الصباغ، (مهلة) ، **الأعمال الكاملة** ، ج2 ، م.س ، ص : 106و 107.

[3] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج3 ، م.س ، ص :270

نعيمة الجانحة نحو فعل التجديد القائم على حرية الذات ، والخيال ، والتعبير المتجسدن في فوارة الشعور والإحساس كمسكنين لاختيار أوزان الشعر [1] .

تلك هي جملة الأسس المعرفية والنظرية التي وسمت رؤية الصباغ الشعرية من قلب فضاء الشعر المهجري . لقد انفعل الأديب المغربي في كتابته للشعر المنثور بالوشم الذي وضعه وأقره ميخائيل نعيمة ، مما ترتب عنه التجاوب والتواصل بينهما ، وهذا ما أفرز تقديم نعيمة لرواية **«اللهاث الجريح»** عند الصباغ . بالمقابل يشيد ميخائيل نعيمة بالنور الأدبي الجديد ، والنفس الشاعري الصادق ، ونسمة الحياة التي يبثها الشاعر في الآداب العربية ويقودها في المغرب الأقصى . ذلك ما عبر عنه نعيمة بجلاء على الشكل التالي :

« .... إني لأبارك الحركة الأدبية التي تتزعمها في المغرب الأقصى ، والتي تعمل بحرارة وإيمان وإخلاص على بعث الآداب العربية في تلك الأقطار ..... » [2].

غير أن هذه النهضة الأدبية المعلنة في المغرب ، لم تأتي بشيء جديد ، بقدر ما كانت استرجاع لما قامت به « الرابطة القلمية « وهو ما نلمسه في الرسالة الأولى لميخائيل نعيمة والتي أعطت رأي الأديب في كتاب **« العبير الملتهب»** للصباغ ، وقد جاء على الشكل الآتي : « وبعد ، فقد تصفحت النسخة التي تلطفت بإهدائها إلي من كتابك **« العبير الملتهب»**، فسرني أن أطالع فيها بوادر النهضة الأدبية والثورة الفكرية في المغرب الأقصى ، فكأنها ترجيع بعيد لانتفاضة « **الرابطة القلمية** « ضد كل ما رث وبلي من تقاليدنا الأدبية وموازيننا الروحية ، ومن الجلي أنك من الذين انشغفوا بالأساليب المهجرية .....» [3].

لقد تأثر الصباغ بالمنطلق التحديثي للمدرسة المهجرية ، فجاءت الثورة الفكرية والنهضة الأدبية في المغرب الأقصى امتصاصا للأسس النظرية التي أقرها أدباء المهجر في الخلاص من كل أدب تقليدي ونفس روحي غير متجدد ، وبهذه الجمرة امتطى الصباغ في شغف وحب ركوب الأساليب المهجرية ، حيث استوحى « عالمه الشعري الغارق في وجدانية الخيالات الرومنتيقية ، والجمالية ، و الروحية.....» [4]. ويتضح تأثر الصباغ ببولس سلامة في المراسلات التي جمعت بينهما ، وفي توجيهه إلى أفق الكتابة المتحررة ؛ و الممارسة الواعية والمنتظمة . ومن ثم نعتبر تقديم بولس سلامة لكتاب **« العبيرالملتهب»** دليلا قاطعا على هذا التأثير المهجري على الأدب والأديب المغربي ومما جاء فيه « ..... ويعز علي أن أقف من المؤلف موقف الجراح ، ذلك أن صاحبي اختارني لتصدير كتاب أهداه إلي ، ..... وما عرفت في أبواب حيرة اليراع بابا أضيق من هذا ، فرأيتني مضطرا

---

[1] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج3 ، م.س ، ص: 271.

[2] محمد الصباغ : **بأقلام النقاد والأدباء** ، تقديم : عبد العلي الودغيري ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ط1 ، 1980 ، ص : 12.

[3] محمد الصباغ ، **الطفولة الستون** ، ج2 ، م.س ، ص 501 و 502.

[4] **المصدر نفسه** ، مقولة بولس سلامة ، ص :412 .

لإطراح القلم هنيهة واعتماد المبضع ، وأول ما يؤخذ على صاحبي : (العبير الملتهب) إفراطه في نثرالعبير وتوجيه اللهب ..... وتراه في الآونة التي يعدل فيها الشعراء الأوزان المألوفة ، من الجناس والتناسب يعود بالنثر إلى المطابقة والمعادلة في الجمل ، بحيث يفصل الموجه على قدر أختها ، ثم إن صاحبنا يحفل بالمعنى فيفرط في المبنى ، مهملا الربط بين الجمل ، ملتزما في ذلك سمة أستاذه «جبران» ، (الصباغ) يتطلع إلى أبعد من التطور الذي تجيء به السنون ، ولقد تولى في نظره زمن القافية التي تسير الهوينا ، وجاء عهد الطائرة دور الوثبة والخلق ، لذلك

كما مثلت مجلة «**الأديب**» عبر مديرها ألبير أديب دورا فعالا في التعريف بالأدب المغربي ولعب محمد الصباغ دور المراسل فيها [1].

ولم تقتصر اهتمامات محمد الصباغ فقط على فضاء المجلات ، وإنما تحول إلى الترجمة، إذ عمل على ترجمة ديوان «**همس الجفون**» لميخائيل نعيمة ، وكتابة مقدمته باللغة الإسبانية ، حيث أصدره بمدريد في دار «(أدونيس)» الخاصة بالإصدارات الشعرية.

وتجدر الإشارة إلى أن أعضاء الرابطة القلمية شكلوا حلقة مؤثرة ومركزية في وصول الأدب الغربي إلى المشرق ، ومنه إلى المغرب عبر ترجمة بعض دواوين الأدب الغربي ك « **أوراق العشب** » لوالت ويتمان ، وقد نشرت في بداية الأمر في صحف مهجرية ، ثم نقلت إلى بعض الصحف المشرقية العربية [2].

وهكذا يكون هذا التأثير المهجري شمل مصادر نصية ضمن قانون النص الأثر والنص الصدى ، بل امتد أيضا عند لحظة تفاعل الشاعرمع الشعر المنثور لدى أدباء الرابطة القلمية ، وفي إبحار الذات الشاعرة مع وسائل التعريف الأدبي عبر فضاءي المجلات والترجمة .

2 - التأثير الإسباني الحديث

2 – 1 - مصادر نصية

2 – 1 – 1 - الشعر

وجد محمد الصباغ أفق هجرته النصية في اتجاه نص غائب تجلت ذاته في الخطاب الشعري الإسباني الحديث ، وهذا الإبدال للمركز المشرقي ، ومن ثم التحول إلى جغرافية مغايرة في بنائها وتصورها للشعر لم يأت اعتباطا ، بل صدر عن وعي تام بهذه الممارسة الجديدة. ذلك أن إسبانيا كانت متعاطفة مع الأدب المغربي، وفاتحة لحلقة التواصل

---

[1] محمد الصباغ ، **الطفولة الستون** ، ج2 م.س ، ص : 476.

[2] **المرجع نفسه :** ص :433.

الثقافي مع المشرق العربي فيما ظلت فرنسا رافضة لوجود أدب بالمغرب وغير معترفة به[1].

وفي ظل هذا الانسجام والتآلف الحاصل بين الأدبيين المغربي والإسباني ، تمكن محمد الصباغ عبر لقائه بنص غائب هو الشعر الإسباني ، أن ينساق نحو تبني رؤية متحررة بفعل الكتابة الشعرية ، ويخترق رمزيا سيطرة التقليد . وداخل هذا الفضاء حدث التجاوب بين الشاعر وفثنطي ألكسندري في إسبانيا [2]. ولم يقف عند حدود الزيارات ، والحوارات الشعرية والأدبية ، بل مضى مع محمد الصباغ إلى القراءة الواعية ، والمعرفة التامة بنصوصه ودواوينه الشعرية ، وفي غبطة هذا المشهد تمكن الشاعر من الكشف عن أشهر دواوينه ، وفي مقدمتها : «**شفاه كالسيوف**» ، «**الدمار أو الحب** « ، «**ظلال الفردوس** « ، «**ولادة أخيرة** « ، «**تاريخ الحب** « [3]. وقد شكلت هذه المصادر النصية بطرائقها الإبداعية المختلفة رمزا مؤثرا في بلورة خصيصة الصباغ الشعرية ورؤيته للممارسة النصية ، وقد وجد الأديب في عناوين هذه الدواوين الأثر الفعال في توجيه فعل الكتابة لديه، لكونها كانت تصدر عند فثنطي ألكسندري من قلب مفعم بالشعور والأحاسيس جانح نحو الحيرة والقلق الشعريين [4] . وفي المقابل تفاعل فثنطي من جهة أخرى مع الصباغ حينما كتب مقدمة الترجمة الإسبانية لديوانه « **شجرة النار**» ، كما احتفظ بالعديد من رسائله في مجال الأدب والشعر [5] .

وفي هذا المدى الحر والمتبادل بين الشاعرين يسافر الصباغ ، عبر فعل القراءة ، باتجاه ديوان «**قواف**» للشاعر الإسباني الرومانتقي كسطافو أدولفوبيكر، ونتيجة لذلك أعجب الصباغ بقصائده ذات الطابع الغنائي ، وعمل على ترجمة نصوصها إلى اللغة العربية ، واستلهم رؤيتها الخاصة بعالم – هذه القوافي – وما تثيره في نفسه من مشاعر ، وخلجات ، وخيالات . في جمرة هذه المصادر النصية نعثر على عناوين قصائد وسم الشاعر ترجمتها كالتالي : «**اليوم أومن بالله**» ، و«**اليوم كالبارحة** » ، و«**نظرة منك** » ، و «**التنهدات هواء**» و «**أنت الشعر**» . وقد هيمنت هذه القصائد برؤاها وصورها وأحلامها ووجدانياتها على مشاعر الشاعر وعواطفه ، فيما سيطرت أيضا على متخيله الشعري [6] .

ولم يمكث محمد الصباغ مع بيكر عند حدود هذه النصوص ، بل أتت تجربة الكتابة الجانحة عنده في فضاء الطبيعة ، والمحلقة في فردوس الحب بأثر هذا الشاعر الرومانسي

---

(1) محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ، **مساءلة الحداثة** ،ج4 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ط2 ، 2001 ، ص :119 (انظر هامش الصفحة)

(2) محمد بنيس ، **المرجع السابق** ، ص :122.

(3) محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج2 ، م.س ، ص :139(انظر هامش الصفحة).

(4) محمد الصباغ ، **الطفولة الستون** ، ج2 ، م.س ، ص :481.

(5) محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج2 ، م.س ، ص:139 (انظر الهامش)

(6) محمد الصباغ ، **الطفولة الستون** ، ج2 ، م.س ، ص : 353-369-370-371

والذي يقول عنه : «هذا الوافد على «**إشبيلية** « من جميع نوادر أزهار العالم ، لم يقصدها إلا ليقول هذا العجب في الحب ، ثم يعود من حيث أتى ، على شراع القرنفلات « [1].

لقد ركب الصباغ طريقه، واتجه في شغفه وهجرته مع النصوص إلى قراءة بعض الأعمال الموسومة بالاضطراب ، لكونه يرى فيها منبعا للخلاص منه ، إذ وجد في قصيدته « **الزوجةالخائنة** « ل « **لوركا** « مظهرا من مظاهر هذا التحرر ، وفي هذا الصدد كشفت لنا بعض نصوص الصباغ عن هجرة النص الأثر الإسباني في فعل الكتابة لديه حيث يقول:

الساعة الرابعة والنصف تماما
تسجلها كل ساعات العالم رغم تفاوت توقيت أقطاره وبلدانه
أسمـــــــع دقاتها المجلجلة من « **جاكرتا** « و « **طوكيو**»
أسمـــــــعها مـــــــــن « **لندن** « و « **واشنطون** « [2] .

فالعبارة الأولى استوحاها الصباغ من مقطع قصيدة للشاعر الإسباني فدريكو لوركا ، وهذا ما أشار إليه بنفسه في هامش الصفحة ، وبذلك يمكننا الإقرار بأن هذه الجملة الشعرية قد تبلورت كنص صدى لنص أثر مسكنه الشعر الإسباني أساسا.

وفي نص آخر معنون ب « فدريكو كرثيا لوركا « يتضح لنا انفعال نحند الصباغ وتآلفه مع أفكار هذا الشاعر الإسباني وآرائه الشعرية وبكلماته الموشومة بالطبيعة ولون الأطفال ، وفي التأثر أيضا بتجربة الموت التي حلت ب « **لوركا**» والمتجلية في قوله : « العضل الشاعر المسكون بالفلة ولون الأطفال ، يصبح قديدا منشورا على حبال السطوح ، ليدخر وليمة مجففة معلبة تقتات منها « إسبانيا» المسلحة وتستطيبها على مائدة حفلاتها وأعيادها الكبرى « [3] .

لم تتوقف إذن سلطة النص الأثر عند الصباغ في لوركا ، بل اتسعت معرفته وقراءته للأدب الإسباني لتشمل الشاعر ميكيل إرنانديث ، حيث كشف عن عناوين دواوينه ، والتي تجسدت في وسمين وهما «**البرق الذي لا يهدأ**» و « **ريح الشعب**»[4]. وقد خصص الصباغ نصا للشاعر ميكيل إرنانديث يكشف لنا فيه عن طابعة الشعري المفعم بالغنائية ، والموسوم بعناصر الطبيعة ، في مختلف أشكالها وتمثلاتها ، ومعه يذهب الصباغ قائلا : « وهذا الغناء على مرهف لسانك ، نتذوق فيه طعم الشمس ، والمطر ، والعنزة ، والقصب ، والحجر ، والنملة ، والريح ، والتبن ، وهراوة القطيع « [5] . فيما انساق الأديب

---

[1] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج3 ، م.س ، ص:32
[2] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج1 ، م.س ،ص:266
[3] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج3 ، م.س ، ص : 238
[4] محمد الصباغ ، **المصدر السابق** ، ج3 ، ص : 241 (انظر هامش الصفحة)
[5] **المصدرنفسه** : ص : 242

كذلك في نصوصه الرومانسية ضمن فضاءي الوحدة والصمت اللذين عاشهما الشاعر خوان رامون خيمنيث وهما سمتان أساسيتان للإبداع ، يكشفان عن أثرهما في نفسية محمد الصباغ كأديب رومانسي استطاع أن يؤسس مسكنه الأدبي ضمنهما [1] .

ويتضح لنا هذا التأثير أيضا في الإطلاع على كتاب **أنا وبلاتيرو** لنفس الشاعر ، وقد كان للغته وحروفه صدى قويا غمر عمق الأديب المغربي ، وسكن ذاته الشعرية [2] .

ويمضي الصباغ في اختياره طرائقه وممارسته النصية مع الأديب الفيلسوف خوسي أورطيكا إكاسيط ، إذ ينسجم الأدب المغربي مع كتاباته التي اتسمت خصيصتها بالتفكير الحر ذي الطابع الثوري ، حيث أصبحت الكلمة عنده العتبة العليا للحرية ، وهو ما أكده الصباغ على النحو التالي : « ليس للقلم غير المعركة الرابحة ، بدونها تبقى الأبجدية غير مهموزة ، تبقى لغوا مفضوحا ..... رفض أن تكون للكلمة خادمة تدللها ، تكحل عينيها ، تفرش سريرها بالأحلام تزخرفها » [3] .

ندرك إذن أن الصباغ استلهم في كتاباته الشعرية النص المغربي ، بل عثر على مصدره النصي في النص الإسباني خاصة ، وهذا ما أشار إليه عبد الكبير الخطيبي ، حيث رأى « أن محمد الصباغ ينهج طريق الرومانسية الغربية خلال القرن التاسع عشر ، سواء في طرائقه الأساسية أو في أبسط تعابيره ، على أن حالة هذا الأديب تعتبر ظاهرة متفردة في الأدب المغربي » [4].

وانفراد الكاتب بهذه الوضعية جاء نتيجة قدرته على اختراق البنية التقليدية للشعر المغربي ، ومن ثم اختيار الانفتاح على الشعر الإسباني بدل الانكفاء على الذات [5].

ولم يتأثر الصباغ في بحثه وتنقيبه الشعري بالمصادرالنصية للشعر والشعراء الإسبانيين في خطهما الأحادي ، بل انفعل كذلك بالفن التشكيلي الإسباني ، لما فيه من ألوان إبداعية متعددة تجنح إلى الإغراء والحلم ، وتوقظ شرارة الخيال . فيما تعيد لعناصر الطبيعة دفئ الحياة ونورها ، كما تنطلق من جنون سكونها لتبني طريقها عبر المدى المطلق.

---

[1] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج1 ، م.س ، ص :75
[2] **المصدرنفسه** : ص : 73و74
[3] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج3 ، ص :235
[4] **محمد الصباغ ، بأقلام النقاد والأدباء** ، م.س ، ص : 21
[5] محمد بنيس ، **مساءلة الحداثة** ، ج4 ، م.س ، ص :123

2 – 1 – 2 - الرسم

وجد الصباغ شغفه وحضرته في الرسم باعتباره ذا سلطة قائمة على الخلق والإبداع والابتكار، لذلك اتجهت الذات الشاعرة في انسياب تام باتجاه الفنان التشكيلي الإسباني فرانثيسكو غويا ورموزه الفنية « **الحسناء العارية** « و «**الحسناء اللابسة** « ، حيث يكشف لنا الكاتب عن أنها تجسيد للمشهد الإبداعي في شموليته ، وداخل حضنها يلتقي إلهام الشاعر، ورؤية الفنان ، وجنون الموسيقي ، ونعومة النحت[1]. وضمن هذا المشهد المتعدد الفروع يظهر الفن التشكيلي في أفق يحتوي كل الألوان الإبداعية .

وبذلك يمضي الصباغ مع الفعل التحديثي للفن التشكيلي الذي أتى به الفنان الإسباني بيكاسو، حيث يكشف لنا عن لحظة صراعه مع الألوان ، والأشكال ، وإبداعه لتقليدية الفن وسكونه القائمة على عتمة الخط المستقيم المطبوع بالرتابة : لونا ، وشكلا ، وزمنا ، ورؤية ، ورؤيا ، ومن ثم اختراق حدوده الخطية ، وحطم قيوده واستقامته المعتمة . فيما وسم الفن في مسكن حديث يعثر على بنيانه في جسد المدرسة التكعيبية ، لقدرتها على استبطان المجهول ، والمضي إلى الآفاق كشفا عن الأسرار . إذ يغدو كل ما اختفى من الأشياء ، ظاهرا وعاريا لسلطة الوجود.

وقد رأى محمد الصباغ في رائعته الشهيرة «**الشاعر**» دليلا على هذا المشهد الحر للفنان المبدع الخلاق ، وسفر له أشرعته ، وسفنه في الجمال ، والإلهام [2].

ومن هنا نلمس تأثر الصباغ بالفن التشكيلي الإسباني وطرائقه الحرة في هدم الكائن وبناء الممكن .

2 – 1 – 3 - الموسيقى

استلهم الصباغ الموسيقى في ممارسته النصية ، حيث وجد فضاءه الإبداعي الحديث في عالم الموسيقى ، وقد فتحت له قطعة «**رقصة النار** « للفنان الإسباني منويل دي فايا أفقا للانشداد والإعجاب بتعابيرها المؤثرة والموحية ، ومن ثم محاكاتها وصياغتها في ألوان شعرية[3].

نخلص إذن مع محمد الصباغ إلى فضاء شعري ينفتح على مصادر نصية متنوعة ومتعددة المشاهد ، تشمل الشعر والفن التشكيلي والموسيقي . وقد شكلت هذه العناصر جسد الممارسة النصية عند الشاعر ، ووشم اللحظة الإبداعية لديه .

---

(1) محمدالصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج2 ، م.س ، ص : 134

(2) **المصدر نفسه** : ص : 136و137.

(3) محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج4 ، م.س ، ص :171.

إنها المسكن الحر للخطاب الشعري الرومانسي الذي وجد رؤيته في ألوان لها الانسجام والحرية والوحدة ، وبذلك يتبين اختراق الشاعر لحدود الأدب في نظرته التقليدية ، وهجرته نحو النص الإسباني بأثره الشعري ، والموسيقي ، والتشكيلي في آن .

2 – 2 – مصادر نظرية

2 – 2 – 1 - الشعر

تأثر الصباغ باللون الشعري الإسباني الحديث ، في مغامرته الشعرية ، ولم يأت ذلك صدفة ، بل عن وعي ومعرفة بالممارسة الشعرية للنص الأثر ، وهذا ما يتجلى في حديثه عن الشعر الحر، حيث يقول : « ..... وها هو الغرب قد سبقنا إلى كتابته منذ أجيال بعيدة، فهذه إسبانيا بشعرائها ، لا تفرق أبدا بين الشعرالمنظوم والشعر المنثور ، والمائة في المائة، من شعرائها المعاصرين يكتبونه وهذا أكبرهم وأشهرهم (vicente Aleixandre) عضو المجمع الملكي الإسباني الذي حمل لواء التجديد في إسبانيا ، وشعره يعتبر في الطليعة .....[1] .

داخل هذا الفضاء الكوني للشعر اكتمل الوعي عند الصباغ بالكتابة التي لا تضع الحدود بين الشعر الحر والشعر المنثور ، وقد نسج الأديب رؤيته لهما داخل المسكن الشعري الإسباني ، فيما شكلت مصاحبة للشاعر الكبير فثينطي ألكسندري أثناء الزيارة التي قام بها إلى تطوان والنوادي الشعرية .

في كل من شفشاون و سبتة و طنجة في أوائل أبريل 1953 لإنشاء قصائده فيها ، وفي قلب هذا المدى الشعري توطدت علاقتهما معا ، وبالمقابل تفتحت آفاق الشاعر ومعرفته على الشعر الإسباني قديمه وحديثه . وهذا سمح بتعميق الحوار الشعري والمعرفي بينهما داخل استراتيجية قائمة على السؤال والجواب[2].

ولقد مثل هذا الحوار حول المفاهيم الشعرية في كل من إسبانيا والمغرب باعثا حقيقيا دفع شاعرنا إلى البحث عن طرائق جديدة ومغايرة لكتابة الشعر تساير اللحظة الحداثية الكونية ، فمن جملة الأسئلة التي وجهها فثنطي للصباغ كان استفساره حول غياب الشعر المنثور عن الساحة الأدبية العربية . وبذلك يكون الصباغ قد التقى بشكل مباشر مع الشعر الإسباني الحديث في شمال المغرب بتطوان[3]. فيما انفعلت تجربته الشعرية بتجربة الآداب الغربية ، فجاءت قصيدته صدى للأثر الشعري الإسباني ، وهو ما يكشف عنه الأديب قائلا : «فأنا من المعجبين بالرسالة الأدبية الغربية عمقا ، وأداء ، وحيوية « [4].

---

(1) محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج3 ، م.س ، ص :270 و 271.
(2) **المصدر نفسه** ، ص :271.
(3) محمد بنيس ، **مساءلة الحداثة** ، ج4 ، م.س ، ص: 130.
(4) محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج3 ، م.س ، ص : 270.

ومن هنا يكشف لنا الكاتب عن إعجابه العميق بالشعر الإسباني وشعرائه مبرزا « أن الشعر الإسباني اليوم في عصره الذهبي بفضل شعراء كبار أعجب بهم ، وعلى رأسهم ، ميكيل إرناندیث ، ولوركا ، وخوان رامون خيمنيث ، و ألبيرطي ، وألكسندري ، والشاعر الشاب خوسي أبيرو في ديوانه **الفرح**)» [1].

ولم يقتصر الشاعر في إعجابه بالأدب الإسباني وشعرائه ، بل امتد ذلك إلى الرسائل المتبادلة بينه وبين شعرائها وفي الاستشارة معهم واستفسارهم الذي أتاح له الانعتاق من طرق الكتابة في نفسها الشرقي المنتفخ بالألقاب ، فيما وسم ممارسته للكتابة داخل فضاء الآداب الغربية والقصيدة الإسبانية مستمعا إلى نصائحهم وعاملا بإشاراتهم [2].

وتفاعل الصباغ مع خوسي أبيرو ووقع ذلك نتيجة الزيارات المتبادلة ، والحوار الشعري والأدبي المنفتح بينهما ، حيث لغة الشعور والإحساس تؤالف جسديهما ، بالمقابل يغدو الشعر فضاء لرؤيتهما المتبادلة ، يقول محمد الصباغ : « .... والشعر أبدا نجمتنا القطبية في متاهات الظن . ومن يهده الشعر يأمن الطريق مع سالكي الطريق . أبدا أكون على ميعاد معك ، وتكون أنت على ميعاد معي « [3] .

يتجلى تأثر الشاعر بخوسي أبيرو في المدى الشعري الحر الذي تجنح إليه رؤيته في تعرية ما يستحيل تعريته ، وأيضا في الكشف عن المجهول ، واستبطان أسراره عبر سفر إبداعي وشمه القلق الخلاق الناصع ، وبهذا يتقاطع الصباغ ويتفاعل مع قضايا الشاعر الفنية المتمثلة في الفن ، والشعر ، والحلم [4]. وهي سمات وجدت أفقها في سلطة الخلود ، وفي هذا المجال اتسمت علاقة الصباغ ب « **ترينا مركادير** » بالجنوح نحو المعرفة الأدبية والثقافية والإبحار في الخطابات الشعرية الإسبانية ، إذ معها تعرف الشاعر على جيل 27 الذي كان له أثر فعال في النهضة الشعرية الإسبانية ومن أعلامه : « فثنطي ألكسندري ، خيراردو دييكو ، ميكيل إرناندیث ، فيدريكو كرثيا لوركا ، دامسو ألونصو ، رفائيل ألبرتي .... « [5] . لقد وجد الصباغ في ترينا مركادير التي كانت تدير شؤون مجلة **«المعتمد»** أفق هجرته واهتمامه بالخطاب الشعري الإسباني ، وحدث ذلك كرد فعل ينسجم مع المقالات التي كانت تنشر بنفس المجلة تحت عنوان **«إلى أين يسير الشعر المغربي ؟»**[6].

وتجاوب الصباغ مع الشعر الإسباني يرجع إلى كون هذا الشعر طرح السؤال على الشعر المغربي ، بالمقابل ظل الخطاب الشعري بالمشرق بعيدا عن هذا الشؤال المعرفي .

---

(1) عبد المالك عليوي ، **الشعر العربي الحديث في شمال المغرب من الثلاثينيات إلى الخمسينيات** ، م.س ، ص : 274.

(2) محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج3 ، م.س ، ص :269 و 270.

(3) محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج 1 ، م.س ، ص :231

(4) **المصدر نفسه** : ص : 232.

(5) محمد الصباغ ، **الطفولة الستون** ، ج2 ، م.س ، ص :445.

(6) محمد بنيس ، **مساءلة الحداثة** ، ج4 ، م.س ، ص :118.

وبنية السؤال في العنوان المذكور بنت لنا فضاء فعليا واهتماما إسبانيا يتمثل في معرفة الطريقة الذي يمضي فيه الشعر المغربي ، كما كشفت عن رغبة في الاقتراب من هذا الشعر وتفسير موانعه وحواجزه ، ولو كان يصدر عن عدم الرؤية إلى هذا الشعر كنموذج ، وهو في هذا يتفق مع حكم الخطاب المشرقي العام ، فإنه كان من ناحية أخرى يبتغي المساهمة في توضيح وضع الشعر المغربي والدفع به إلى مستوى الحوار مع الشعر الأوربي – الإسباني الذي لم يكن يعتبر ثقافته كونية كما هو الشأن مع الاستعمار الفرنسي[1].

وأمام هذا الخطاب ذي البعد المعرفي ، انفعل الصباغ مع فضاء مقهى خيخون الأدبي بمدريد لكونها ملتقى الأدباء والشعراء والفنانين ، وفي مشهدها تعرف الشاعر على مجموعة من أعلام الشعر الإسباني من بينهم : خيراردو دييكو ، كبرييل ثيلايا ، رامون دي كرثياسول ، خوسي كرثيا نييطو ، ريكاردو مولينا ، ليوبولدودي لويس ، رافائيل مونطيسنو، منويل ألطولا كيري ، لويس لوبث انكلادا [2] . فهي إذن فضاء إلهام وإبداع ، وهي عالمها يعيق كل أديب رؤيته بالحياة الأدبية والكتابة ذات الصبغة الحديثية ، ومن ثم فخيخون مثلت أفقا للكتابة ، والطبع ، والنشر ، والقراءة [3] .

وعبر هذا التأثير المتنوع وجد الصباغ المدى الحر لكتابة الشعر المنثور في جسد الشعر الإسباني ، ومن ثم فقد بلور ديواني **شجرة النار** و **أنا والقمر** في هذا الأفق الإبداعي الغربي.

ومن السمات التي تؤكد أيضا عن انفعال الشاعر وتآلفه مع هذا اللون الإبداعي بالغرب وبإسبانيا خاصة ، هو حينما ذهب إلى نشر ديوانه الأول **شجرة النار** بالإسبانية قبل سنة من نشره بالعربية وفي هذا المسار يقول عبد العلي الودغيري عن إخراج الديوانين معا باللغة الإسبانية قبل العربية «...ولست أدري السبب الذي جعل الشاعر يخرجهما مترجمين إلى الإسبانية قبل إخراجهما بالعربية التي كتبا بهما في الأصل ، إلا أن يكون الدافع هو تهيبه في البداية من صدم الذوق العربي في المغرب الذي لم يكن قد تعود على قراءة واستساغة القصيدة النثرية ...» [4].

ندرك إذن أن تأثر الصباغ وهجرته مع الشعر المنثور للأثر الإسباني ، جاء نتيجة لسيادة سلطة ثقافية في المغرب ذات بنية تقليدية ، وما يبرر هذا المشهد هو كون الديوانين لقيا في إسبانيا ترحابا واحتفاء منقطعي النظير ، لكن حين تقديمهما إلى قراء العربية ، لم يحدث التجاوب مع خصيصتهما ويرجع الاهتمام الذي حظي به الشاعر في إسبانيا إلى الكلمة التي تصدرت ديوان **شجرة النار** في طبعته العربية ، حيث جاء فيها : « في السنة

---

[1] محمد بنيس ، **مساءلة الحداثة** ، ج4 ، م.س : ص : 118 و 119.
[2] محمد الصباغ ، **الطفولة الستون** ، ج2 ، م.س ، ص : 550.
[3] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج1 ، م.س ، ص : 229 و 230.
[4] عبد العلي الودغيري ، **قراءات في أدب الصباغ** ، م.س ، ص : 46.

الماضية صدر هذا الديوان مترجما إلى الإسبانية ، وقد أحرز على الجائزة الشرفية لمسابقة (النحات خوسي ماريا بالما) الإسبانية ، بعض قصائده نشرت في المجلات الشعرية الإسبانية ، والبعض الآخر ألقي في النوادي الأدبية وأذيع في الراديو بإسبانيا «[1] .

وإصداره ديوان **شجرة النار** كان له حضور قوي لدى المتلقي الإسباني بينما القارئ المغربي لم يهتم به ولم يحتف بالنمط الجديد الذي اتبعه الشاعر في ديوانه.

3 - الشعر المنثور

عمد بعض الدراسين[2]. توظيف مصطلح الشعر المنثور إشارة منهم إلى أنه نثر وليس شعرا كاستعماله علم البديع في الصياغة السجع على سبيل مثال ، بينما في العصر الحديث أخذ الشعر المنثور منحا مغايرا موسوما بالشعر المطلق ، فهو الشعر الأوحد برغم المقاييس كلها[3].

وإن هذا المصطلح كان له حضور في كتابات الشعراء التقليديين ، حيث نعثر في كتاب **أسواق الذهب** لشوقي على نصين تم تواردهما بأنهما من « **الشعر المنثور**» وهما « **الوطن** « و « **الذكرى**» وقد جاء فيهما : «(وهذه القطعة من الشعر المنثور ، أنشودة عذبة للوطن جمع فيها كاتبها جميع الأنغام التي يثيرها ضرب الوظيفة الصادقة على أوتار القلوب ....» « هذه قصيدة من الشعر المنثور تغزل فيها المؤلف بالحرية .....» [4]. ومن خلال ما سبق يتبين أن الشعر المنثور عند شوقي يرتكز جوهره على نسق من الأنغام التي تصدر في موسيقى ذات جسد ممتلئ بالعواطف والأحاسيس ، فيما يجد فضاءه في أفق حرية الكتابة .

وإذا كان هذا الشعر تميز بندرته عند التقليديين ، فإنه قد طغى على الساحة الشعرية عند الرومانسيين منذ بداية القرن العشرين[5]. حيث معهم أخذ الشعر المنثور يهيمن على الساحة الشعرية وبذلك تعددت تسميات هذا النوع الشعري ، حيث ظهرت بوادرها مع أمين الريحاني الذي ألف مجموعة من القصائد ، نسبها إلى ما أسماه ب **« الشعر المنثور»** واعتبر أن هذا اللون مغاير تماما لما سلف من الشعر ، وهو يدخل في سياق حركة شعرية جديدة مستمدة من الغرب ولا سيما من الاتجاهين الفرنسي الذي يسمى «**VERS LIBRE**»

---

(1) محمد الصباغ ، **شجرة النار** ، دار الطباعة المغربية ، تطوان ، 1955 ، ص :4.
(2) أنيس المقدسي ، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث** ، دار العالم للملايين ، ط5 ، 1973 ، ص :420.
(3) نازك الملائكة ، **قضايا الشعر المعاصر** ، دار العلم للملايين – بيروت ، ط4 ، 1974 ، ص : 208.
(4) محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ، ج2 ، **الرومانسية العربية** ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ط2 ، 2001 ، ص : 54.
(5) **المرجع نفسه** : ص :51

والإنجليزي «**FREE VERS**» . هذان المصطلحان انتقلا إلى جغرافية الشعر العربي الحديث عبر مصطلحي « **الشعر الحر** « أو «**الشعر الحر الطليق** « .

ويرمز الريحاني في نفس السياق إلى « أن لهذا الشعر الطليق وزنا جديدا مخصوصا، وقد تجيء القصيدة من أبحر عديدة ومتنوعة « [1].

يرى أمين الريحاني في الشعر المنثور أن الوزن في تشكيل جديد هو السمة المميزة لهذا اللون الشعري الجديد ، وتعريف الريحاني للشعر المنثور أو الشعر الحر الطليق يجعلنا نحس بتناقض كبير في بناء المفهوم ، فهل يمكن أن نتصور شعرا منثورا أو شعرا حرا طليقا متصلا في الآن ذاته بالأوزان والبحور ؟ .

ندرك من خلال رأي الريحاني أنه لم يعمق فهمه وتصوره لمصطلح الشعر المنثور ، لكن ما يعنينا في هذا الأمر هو أن الريحاني أطلق مصطلحين جديدين في أفق الشعر هما : « **الشعرالمنثور** « و «**الشعر الحر الطليق** « .إذ يعتبران من بين الأسامي الأولى في الخطاب الشعري الحديث .

ويسم الأديب اللبناني ميخائيل نعيمة الشعر المنثور بمصطلح آخر وهو «**الشعرالمنسرح**» ولفظة المنسرح عند نعيمة لا علاقة لها بالبحر الشعري المعروف . بل اختارها لكونها تدل على الانطلاق والتحرر ، وأهم ما يتسم به هو تحرره من الوزن والقافية ، و « جريه على السجية جريا ليس يخلو من الإيقاع الموسيقي والرنة الشعرية «[2]. ولقد كان ميخائيل نعيمة أعمق فهما وتمثلا لهذا اللون الشعري من الريحاني ، ذلك أن الريحاني قال رأيه سنة 1910 ، بينما رأي ميخائيل نعيمة كتب سنة 1949 [3] . ومن ثم ، نجد ميخائيل نعيمة يعطي للممارسة النثرية الجبرانية في « دمعة وابتسامة « تسمية «الشعر المنثور» و « مقاطع منثورة ». وهي مؤشر على إعلان خرق الحدود بين النثر والشعر[4].

ويؤكد محمد الصباغ في نفس السياق أن « الشعر المنثور كان له تأثير قوي على شعراء « الرابطة القلمية « بالمجهر الأمريكي ، ومنهم جبران خليل جبران ، الذي تدخل معظم نصوصه في فضاء « الشعر المنثور» ، حيث تجد مسارها في قالب غنائي مفعم بالتأمل ومشهد جمالي مطبوع بالحس وكذلك في سلطة الخيال وأوهام الرؤى[5].

---

(1) أمين الريحاني ، **هتاف الأودية** ، شعر منثور ، دار الريحاني للطباعة والنشر – بيرةت ، 1955 ، ص :8و9.
(2) ميخائيل نعيمة ، **في الغربال الجديد** ، مؤسسة نوفل للطباعة والنشر – بيروت ، ط5 ، 1972 ، ص : 62 و 63.
(3) خليل أبو جهجه ، **الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد** ، دار الفكر اللبناني – بيروت ، ط1 ، 1995، ص : 129 و 130.
(4) محمد بنيس ، **الرومانسية العربية** ، ج2 ، م.س ، ص :70.
(5) محمد الصباغ ، **الطفولة الستون** ، رواية ، ج3 ، دار الأمان – الرباط ، ط1 ، 2005 ، ص :704

وبالمقابل نجد زكي أبو شادي يدافع عن تحديث القصيدة العربية ، حيث يعتمد في تعبيره عن الشعر المنثور على مصطلح مغاير يسمه ب « الشعر العصري» . وهكذا نراه يقول : « إن الشعر العصري هو قبل كل شيء لسان الحياة العصرية ، والحياة العصرية ذات صلات شتى بالماضي وذات تطلع إلى المستقبل ، فليس غريبا في الثورة الروحية والفكرية الحاضرة أن يأتي هذا الشعر مزيجا منوعا لا في مصر وحدها بل في العالم الأدبي بأسره ، ولا ينتظر من مثلي أو من أي شاعر عصري آخر إلا أن يكون صادق الشعور والتعبير ، فلا غبار على هذا التنويع الصادق مادام نتيجة أحاسيس شتى .....» [1].

يتشكل الشعر المنثور لدى أبي شادي في مشهد الحياة الحديثة بكل تجلياتها الماضوية ، وتطلعاتها المستقبلية ، وفي حضرة هذا الشعر يلزم الشاعر الحديث الصدق في الشعور ، والأحاسيس ، والتعبير ، ولا ينحصر موقف أبي شادي فيما سبق وإنما يضيف أن « الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى حسب التعريف القديم ..... وإنما الشعر هو البيان لعاطفة نفاذة إلى ما خلف مظاهر الحياة لاستكناه أسرارها وللتعبير عنها ، فإن جاء هذا البيان منظوما فهو شعر منظوم ، وإذا جاء منثورا فهو شعر منثور «[2].

وبهذا يعتبر الشعر المنثور نوعا من الشعر تعترف به جميع الأمم الراقية ، لكن على من يتصدى لكتابتة أن يكون عظيم الشاعرية قويا ، ليعوضنا بذلك عن الموسيقى[3] .

أما الصباغ فينظر أيضا إلى الشعر من حيث إنه جسد له وسم الاختلاف عن الشعر في مفهومه التقليدي ، فالشعر عنده يركب مغامرته في سفن الانعتاق والتحرر من سلطة القوافي والأوزان . إذ الشعر بهذا المعنى يجد وشمه الحقيقي عند الشاعر ضمن فضاء الخلق لا الصناعة لأن « صناعة الشعر ، لا تستطيع أن تقنع الذوق ، والخلق ، والرؤيا ، والجمال ، بأن الكلمتين في جوار حميم ، ولو جئت باستشهادات من أمهات كتبنا في الأدب والنقد ، التي أحدثت هذا الجوار المتناقض ، بين الكلمتين هوة من نفور ، يشهق لها الذوق .... الشعر ،هذا الجميل – وكدت أقول ، الجميلة - : خلق لا صناعة « [4]. يتبين إذن مفهوم الشعر عند الصباغ خارج البنية التقليدية الشعرية القائمة على سلطة صناعة الشعر التي يقصد بها حرفة يحترفها الشاعر كما يتجلى ذلك في أقوال النقاد القدامى الذين أورد ابن منظور آراءهم في **لسان العرب** على النحو التالي :

---

[1] محمد بنيس ، **الرومانسية العربية** ، ج2 ، م.س ، ص :52.

[2] أدونيس ، الثابت والمتحول ، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب ، ج3 **صدمة الحداثة** ، دار العودة – بيروت ط4 ، 1983 ، ص : 116.

[3] **المرجع نفسه :** ص :117.

[4] محمد الصباغ ، (شجرة محار) ، **الأعمال الكاملة** ، ج3 ، م.س ، ص :52.

«فابن الأثير أراد بالباطل صنعة الشعر واتخاده كسبا بالمدح والذم .....» [1].

وقيل أيضا في الخبر : « من حضر له فيه شيء فليلزمه معناه من بورك في صناعة أو حرفة أو تجارة فليلزمها» [2]. وقال ابن سيده : « صنوعها جمع لا أعرف له واحدا ، والصناعة حرفة الصانع وعمله الصنعة « [3].

إن مفهوم الصناعة كما اتضح في التعاريف السابقة يكشف لنا عن صبغة الشعر كحرفة يحترفها الشاعر ، ويحكم مسارها سلطة العقل ، فيلزمها بنوع من التعمل ، والتكلف، والزخرفة ، ولذلك فالصباغ يلغي الصناعة ذات الشرط الإبداعي القائم على العقل من نظرته وتصوره للشعر ، فيما يجد الشعر سفره الجديد مع الأديب في فضاء الطبع ، والتلقائية ، والعفوية ، ووتر الذوق ، والخلق .

وجاء مصطلح خلق في لسان العرب كما يتبدى في قول أبو الهيثم : « الاختراق والاختلاق والاختراص والافتراء واحد ، ويقال : خلق الكلمة واختلقها وخرقها واخترقها إذا ابتدعها وتخلقها « [4].

والمقصود بالخلق عند الصباغ هو الإبداع والابتكار، الذي يهدم حدود العقل، ويخترق قيوده ، فيما هو يطلق العنان للخيال ويبني طريق الشعر في فضاء له وشم اللاوعي ، حيث مع الأديب « « لا وعي اللاوعي : أسمى مشارف الوعي في الخلق الفني » [5] .

إن مفهوم الخلق والإبداع يظهر في نمط «الشعر المنثور» الذي طبع فعل الكتابة لدى الشاعر ، ويكشف ميخائيل نعيمة في هذا الاتجاه من خلال تقديمه لرواية **« اللهاث الجريح»** عن خصيصة النثر عند محمد الصباغ أو ما يسمى لديه ب « الشعر المنثور» ، حيث يقول:

« .... وإذا نثر كسا مفرداته وعباراته حللا من الألوان بين زاهية وقاتمة ، ثم أطلقها تدرج على أوتار تعددت مفاتيحها وتنوعت قراراتها ، أما القرار الغالب في نظمه ونثره ، فهو الأسى – أسى الأمل المخدوع والحلم الهارب ، وذلك هو الشأن الرومنطقيين....» [6].

وفي نفس المضمار يرى ميخائيل نعيمة أن الشعر المنثور عند الصباغ تلبس مفرداته وعباراته ألوانا متنوعة ومختلفة تتموج بين الحركية والسكون ، ولذلك تجسد عنده في نسق

---

[1] ابن منظور ، **لسان العرب** ، ج11 ، إنتاج المستقبل للنشر الإلكتروني ، دار صادر للطباعة والنشر – بيروت ، إصدار 160 -1995، ص :56.

[2] **المصدرنفسه** : ج4 ، ص :249.

[3] **المصدر نفسه** : ج8 ، ص : 209.

[4] **المصدر نفسه** : ج10 ، ص : 75

[5] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج3 ، م.س ، ص : 08.

[6] ميخائيل نعيمة تقديم : رواية اللهات الجريح لمحمد الصباغ ، الصادرة سن 1955 ، **الأعمال الكاملة** ، ج3 ، ص : 247.

وبناء لوني وموسيقي في آن ، حيث تتنوع القرارات وتعدد الأبواب والألوان ، وتمشي وتتحرك على سلم موسيقي.

ويذهب نعيمة إلى أن الشعر المنثور لدى الصباغ يشترك في مركز ذي قرار ثابت طبع الشاعر والشعراء الرومانسيين . الكامن في الأسى والحلم « أسى الأمل المخدوع والحلم الهارب « .

لقد تشكل الوعي النظري في بداية ممارسة « الشعر المنثور» لدى محمد الصباغ من منطلق تجربة شعراء « الرابطة القلمية « بالمهجر ذلك ما نستشفه من قوله : « ومن جملتها الشعر المنثور الذي لم يمر بعد على ظهوره إذ ذاك ، سوى سنوات قليلة ، على يد بعض أعضاء الرابطة القلمية بنيويورك ، هذا الشعر السائب ، الذي قبض عليه – بتعسف بمجرد ما بلغ تطوان – وهو متلبس بجريرة الإلحاد في الأدب ، فزج به في غيابات السجن» [1]. وقد كشف الصباغ خصيصة « الشعر المنثور « في كون فقراته وعباراته تكتب موصولة ، لا مجزأة مسطورة هندسيا[2].

ومن هذا ، يتبين لنا أن «الشعر المنثور» جاء كإبدال للأسس التي قامت عليها القصيدة التقليدية ، وقد تجلى مفهومه عند الشاعر في فضاء شعري له المدى الحر للذات الشاعرة المتحررة من الأوزان والقوافي ، والجانحة نحو أوزان لها سلطة الاختيار في الشعور و الإحساس ، وبذلك يجد الشعر المنثور طريق الحرية في الانعتاق والابتعاد عن المضامين التقليدية القديمة و الخروج عن الشكل الذي كان يطبع تقليدية الشعر وفي العدول عن قوالب البيان من قواعد الصرف والنحو ، وفتح أفق « **الشعر المنثور** « على سفر يرسم مسار حريته ، من حرية الخيال الطليق ، والتعبير الفني الجميل ، ذلك ما يتضح لنا في حوار محمد الصباغ مع الشاعر الإسباني فثينطي ألكسندري « وكنت ألاحظ اهتمامه الكبيربالشعر العربي المعاصر منصتا وسائلا ، لقد طال استغرابه عندما أجبت عن سؤاله حول الشعر المنثور ، ذاكرا له بصراحة ، أسفا أن نرى الأقلام الشعرية العربية ، مازالت سجينة بين النونيات ، والداليات ، والسينيات ، وسوس قوافيها ما انفكت تنخر أصلابها ، مقيدة حريتها . وترى البدعة كل البدعة ، أن تحيد عن أطلالها ، ووشمها ، و ناقتها ، ورمال صحاريها .فهي مازالت تنسج على منول زهير ، وعنترة ، موقوفة على الدخول ، وأم أوفى ، مساقط إلهام هؤلاء الشعراء الجاهليين ، الذي خلوا أكثر من أربعة عشر قرنا ، ومنذ عشرين سنة جهر المجدد العربي ميخائيل نعيمة قائلا : « فحبذا يوم نسمع فيه شاعرنا يوقع ألحانه على الأوزان التي يختارها قلبه ، وتميل إليها نفسه ، دون أن يرى ذاته مربوطا بلوازم العروض والقوافي ، حبذا يوم لا نعبد فيه الهيئة الخارجية . ونقيس الشاعر بقواعد

---

[1] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج2 ، م.س ، ص : 106 و 107.

[2] محمد الصباغ ، **الطفولة الستون** ، ج3 ، م.س ، ص :694.

الصرف والنحو ، وحبذا اليوم ندفن فيه الطائيات ، واللاميات ، والعينيات ، والخاليات في غبار التاريخ ، ونفتح لشعرائنا مجالا للخيال والتعبير لا تحصره قافية ولا يقيده روي «[1].

إن الشعر المنثور عند الصباغ يبني استراتيجيته وفعله داخل الآداب الغربية ، التي كان لها السبق في كتابة هذا الشكل الشعري ، ولذلك تختار الممارسة النصية ل **« الشعر المنثور »** لديه الهجرة إلى إسبانيا مركزا شعريا غربيا ، حيث شعراؤها ومجلات شعرها ، لم تعد تقيم حدودا أو قيودا بين «الشعر المنظوم « و « الشعر المنثور» . أي أن الشعر أصبح في حضرة واحدة ، بل أخذت كتابة «الشعر المنثور» اهتماما كبيرا من طرف الشعراء المعاصرين وفي مقدمتهم الشاعر الإسباني الكبير فثينطي ألكسندي ، الذي كان المنبع الأول للتجديد الشعري ، والعتبة العليا للشعر في إسبانيا إلى جانب جيل 27 ، وفي هذه الطقوس بنى الصباغ مفهومه ل « الشعر المنثور « انطلاقا من مفهوم الغرب له ، إذ يرى أن فضاءه « الشعر المنثور « في الحرية الشعرية التي تلغي الحدود كما يتسع ليشمل القصيدة السردية والمسرحية ، وهو ما ينكشف في تعبيره :

« ثم ماذا ؟ وهل تنفع المناظرة أو المقارنة ، وركيزة أدبنا ليس لها وجود ، فأين قصتنا السردية منه أو المسرحية ؟ أأجادل في هذا ؟ وبعض مجلاتنا التي تفرغت للآداب ما زالت تتساءل في حيرة عن الشعر الحر ، والشعر المنثور . أجل ، مازالت تتساءل وفي سؤالها تتجلى الحيرة . وها هو الغرب قد سبقنا إلى كتابته منذ أجيال بعيدة ، فهذه إسبانيا بشعرائها ، ومجلات شعرها ، لا تفرق أبدا بين الشعر المنظوم والشعر المنثور ، والمائة في المائة من شعرائها المعاصرين يكتبونه ، وهذا أكبرهم وأشهرهم فثينطي ألكسندري (vicente aleixandre) عضو المجتمع الملكي الإسباني الذي حمل لواء التجديد في إسبانيا ، وشعره يعتبر في الطليعة « [2] .

وضمن هذا الأفق الشعري الحر الذي لا يعزل بين الشعر المنظوم والشعر المنثور ، رأى الصباغ أن الشاعر لا الشعرور هو الذي يتحرر من الأوزان والبحور لأن «الشعرور: يغرق في « البحر البسيط « وهو يستغيث ، ويستنجد ، متعلقا بالوزن :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

أما الشاعر فيطوي « البحر الطويل « بقذفة واحدة ، حتي يتعلق بأغصان القمر ، غير ملتفت إلى الورن «[3]. من هنا تكون سلطة « الشعر المنثور « اتسمت عند الصباغ بسمات الأدب الغربي الحديث ، وبالقصيدة الإسبانية خاصة . وهناك من عبر عن مصطلح « الشعر المنثور « بمصطلح « النثر الشعري « الذي يترك سلطة شاسعة للنثر وهيمنة لا

---

[1] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج3 ، م.س ، ص :271.
[2] **المصدر نفسه** : ص : 270 و 271.
[3] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج2 ، م.س ، ص : 282.

حدود لها ، حيث يكون هو جوهر النص وروحه ، أما الشعر فإنه تشكيل فني يضيف لمسته السحرية ، الشاعرية إلى فضاء النص ، لكي يأخذ تميزا معينا عن النص المباشر ، أو النص الواقعي وفي هذا الصدد عبر خليل أبو جهجه عن «الشعر المنثور» بقوله : « النثر الشعري فن ، يعتمد بعدا في الخيال ، وإيقاعا في التركيب ووفرة في المجال ، وقوة في العاطفة ، مما يغلب فيه الروح الشعرية)» [1] .

وهذا اللون نجده في بعض الكتابات الروائية والقصصية فنقول مثلا هذه رواية شاعرية ، إلى غير ذلك من الكتابات التي تتخللها هذه الروح الشعرية ، دون إخراجها من موطنها النثري ، بمعنى أنها تظل تحافظ على جنسها الأدبي الذي هو النثر . وهو لون مفعم بالغنائية ومناجاة الذات ، مع الميل الدائم إلى التأمل ، ونجد أدونيس يبدي رأيه في الشعر المنثور على النحو التالي :

« ليس للنثر الشعري شكل ، وهو استرسال واستسلام للشعور دون نهاية ، لذلك هو روائي وصفي يتجه دائما إلى التأمل الأخلاقي أو المناجاة الغنائية أو السرد الانفعالي . ولذلك ، يمتلئ بالاستطرادات والتفاصيل ، وتنفسخ فيه وحدة التناغم والانسجام «[2].

من هنا يتضح أن الشعر المنثور لدى أدونيس لا شكل له ، إذ يتشكل وفق فضاء يصبح الشعر فيه هو المالك لكل سلطة ، وهو المهيمن على سياق الكتابة . وبذلك ، فإنه يعتبر جوهر النص الأدبي ويكون النثر تشكيلا فنيا يساوق فاعلية جوهر الشعر فيه . ومن ثم فإن إقامته لا تبرح مملكة الشعر، بل تغدو تلك التشكيلات النثرية بقوة الشعر ، شعرا آخر.

ومن خلال ما سبق يمكن القول أن الشعر المنثور له فضاء متميز ذو سلطة التعدد والتنوع في الإيقاع والصورة الشعرية و توظيف التناص للتعبير عن رؤيا الشاعر.

4 ـ تصنيف أجناسي لأعمال الصباغ

منذ العهد اليوناني تم اعتبار الشعر جنسا من الأجناس الأدبية الذي هو مجموعة من القوالب الفنية التي تختلف فيما بينها من حيث بنيتها الفنية ، و أول من اعتد بمسألة الأجناس الأدبية في العصر اليوناني هو أرسطو وكان يمتاز بتوفيقه بين الخصائص الفنية التي يذكرها و طبيعة الجنس الأدبي الذي يتحدث عنه، كما كان ينظر للأجناس الأدبية و كأنها كائنات حية عضوية تنمو حتى إذا بلغت أوجها استقرت و توقف نموها . ومن هنا يتضح

---

[1] خليل أبو جهجه ، **الحداثة الشعرية العربية** ، م.س ، ص :127.

[2] برنار سوزان ، **قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن** ، ترجمة : رواية صادق ، مراجعة وتقديم : رفعت سلام ، ج1 ، دار شرقيات للتوزيع والنشر ، (دراسات ثقافية أجنبية) ، ط1/ القاهرة 1998 ، ص :08

أكثر تصوره للجنس الأدبي في كونه قاعدة محددة لا ينبغي خرقها[1]. يقول أرسطو مثلا «ولقد نشأت المأساة في الأصل ارتجالا ثم نمت شيئا فشيئا بإنماء العناصر الخاصة بها وبعد أن مرت بعدة أطوار ثبتت و استقرت لما أن بلغت كمال طبيعتها الخاصة» [2]. ومن منظلق هذا الفهم الأرسطي يغدو الجنس الأدبي ، هنا ، على حد عبارة ه . ر. جوص «أفق الانتظار» غير أن الكاتب يستبطن بدوره هذا الانتظار فيصبح الجنس الأدبي لديه «نموذج كتابة» [3]

إلا أنه لا ينبغي أن نفهم أن الأجناس الأدبية تظل ثابتة في طبيعتها، فرغم التصنيفات النقدية التي كتبها النقاد التي كانت تتوخى التمييز بين جنس و آخر فإن هذه الأجناس هي في حركة دائبة تتغير من عصر إلى عصر ومن لون أدبي إلى آخر، وفي خضم هذا الفضاء التزامني الذي يكشف عن علاقة الأجناس بعضها ببعض.يجب ألا ننسى كذلك ، أنه في كل عصر يصاحب نواة السمات المتماثلة عدد كبير من السمات الأخرى التي نعتبرها مع ذلك ، أقل أهمية، ومن ثمة غير مصيرية في إلحاق هذا إلحاق هذا العمل بذلك الجنس الأدبي . و تبعا لذلك يكون العمل جديرا بالانتماء إلى أجناس أدبية مختلفة طبقا لحكمنا بالأهمية على هذه السمة أو تلك من سمات بنيته، و هكذا تنتمي الأوديسة حسب القدامى بلا جدال إلـــى جنس «الملحمة» .

أما عندنا نحن فإن هذا المفهوم قد فقد راهنيته، و قد نكون ميالين لربط الأوديسة لربط الأوديسية بجنس «القصة» أو حتى بجنس القصة «الميثولوجية» [4].

وضمن هذا التغير نلمس أن الجنس الأدبي قد يفقد جوهره مع تحول الزمن، فمثلا كانت المسرحية في النقد الكلاسيكي شعرا ثم صارت في العصر الحديث نثرا، وأما الملحمة فاختصت بوزن خاص لا تتنازل عنه هو الوزن البطولي ثم صارت بعد ذلك نثرا قبل أن تموت في العصر الحديث[5].

هذا التغير الذي يطرأ على الأجناس الأدبية قاد إلى هدم يمكن أن يعتبر كليا للفروق التي تفصل بينها. ويعتبر كروتشيه الناقد الإيطالي من بين من تخلوا عن تلك النظرة التصنيفية في قراءتهم للنصوص الأدبية . فالناقد عنده ينبغي ألا يحفل بشيء آخر غير عاطفة الشاعر في صورتها الغنائية ، فالمسرحيات و القصص يجب أن تقرأ على أنها مجموعة من النصوص الغنائية أما تلك الخصائص الفنية التي تسم القصة أو المسرحية فلا

---

(1) ترفيطان، تودوروف، **الشعرية**، ترجمة : شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط 1، 1987 ص : 13 .

(2) محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، دار العودة – بيروت، ط 3، 1983، ص : 138.

(3) تزفيطان تودوروف، **الشعرية**، م.س، ص : 78.

(4) تزفيطان تودوروف، **المرجع السابق**، ص 78 و 79.

(5) محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، م.س، ص:138

أهمية لها عنده البتة[1]. ومن ثم فكروتشيه يمحو الفروق بين الأجناس الأدبية و يدفع بها إلى نوع من فقدان الهوية و إلى تداخل فيما بينها ، ومع هذا التحول بدأت فكرة وحدة الفنون تفرض نفسها ، حيث أخذت تتبلور نظرية للفنون تحاول أن تؤطر على الأقل أكثر الممارسات الفنية هيبة، أعني الشعر و الرسم، و تحولت هذه النظرية في القرن الثامن عشر إلى دراسة خاصة هي علم الجمال إذ سيهيأ مكان لنظرية الأدب في الحدود التي تندمج بها في نظرية عامة للفنون[2].

و ليس التداخل بين الشعر و النثر في العصر الحديث سوى مظهر من مظاهر الهدم الحاصل بين الأجناس الأدبية و أصبحت الكتابة الحداثية تلك التي لا تحافظ على نقاء الجنس الأدبي في النص الواحد . بل تسعى سعيا مستمرا وراء الهدم الكلي للفروق، لم يعد الشعر إذن محصورا في تلك التعارف الضيقة التي قدمها القدماء و التي ترتبط بالوزن . بل صار منفتحا على الأشكال الأدبية الأخرى ، بل إنه صار منفتحا على فنون أخرى، كالموسيقى، و الرسم وهو الأمر الذي يشير إليه جان كوهن عندما صرح أن الشعر قد انزاح عن كيانه التقليدي و اقتحم مرافئ أخرى تخص النثر بمختلف أنواعه .

بل أكثر من ذلك نجده يلج مواقع فنية تختلف في مواردها عن مادة اللغة مثل الرسم والموسيقى.

«و هكذا عنت كلمة شعر الإحساس الجمالي الخاص الناتج عادة عن القصيدة، ثم استعملت الكلمة توسعا في كل موضوع خارج أدبي... استعملت أولا في شأن الفنون الأخرى شعر موسيقى، شعر رسم... ثم ، في الأشياء الموجودة في الطبيعة فنقول كما كتب فاليري عن منظر طبيعي إنه شعري» [3].

لقد كان الشاعر واعيا كل الوعي بهذه المسألة ، فليس الشعر بذلك الأفق المحدود الذي يقيد بتعاريف تقليدية ، بل إن الشعر هو امتداد للانهاية ، يمكن للشعر أن يتخطى نفسه نحو أشكال نثرية أخرى .

هكذا جرب محمد الصباغ أكثر من جنس أدبي لكنه لم ينسلخ عن موقعه الشعري بل ظل وفيا للكلمة الشعرية ، وظل الشعر حاضرا حظورا مضيئا في تجربته الإبداعية. والصباغ إذا لم يكتب شعرا يعتمد على التصنيف ، فإنه يحافظ على تلك الطاقة الشعرية حتى و هو يكتب جنسا أدبيا بعيدا عن الشعر كالقصة، و الرواية ، و المقالة . و يبدو أن الصباغ في محاولته لكتابة أصناف إبداعية كان يقتفي نظيره في الشرق جبران خليل جبران الذي كتب أيضا الشعر المنثور و الرواية (**الأجنحة المتكسرة**) و القصة (**خليل الكافر**)

---

(1) محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، م.س، ص: 137

(2) تزفيطان تودوروف، **الشعرية**، م.س، ص: 13 و 14.

(3) جان كوهن: **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي، و محمد العمري، دار توبقال للنشر، ط 1، 1986، ص 09.

والمسرحية، والشعر المنظوم (**المواكب**) و كأن بالصباغ يحاول أن يكثر الحياة و يجعلها لا نهائية المعنى في كتاباته الإبداعية. وكل من جبران و محمد الصباغ في كتاباتهم لأكثر من لون مع المحافظة على سحر اللغة الشعري ، قد مهدا لشعراء عرب أتوا من بعد ليواصلوا رحلة الهدم بين الشعر و النثر من جهة ، وبين الأجناس الأدبية من جهة ثانية ، نذكر على سبيل المثال أدونيس الذي جعل « من احتراق حدود الأجناس شرطا من شرائط ممارسة الكتابة الجديدة ، كأفق كتابي يهدد به كل التصنيفات الموروثة عن أرسطو و تأويلاته» [1]

و تتجسد محاولته في كتابة ما يسمى بالقصيدة المسرحية التي افتتحها بقصيدة الفراغ ثم قصيدة مجنون بين الموتى و قصيدة السديم إلى أن كتب ديوان المسرح و المرايا، الذي ليست قصائده بمسرحيات بالمعنى المعروف ، و إنما هي محاولة لإغناء القصيدة بالعناصر المسرحية . و يصل أدونيس إلى نوع من التجريد المسرحي في قصيدة «**هذا هو اسمي**» التي ليست سوى تعبيرا عن تصدع الذات و انشطارها، « وتلح خالدة سعيد على مجموعة من العناصر التي تشير إلى دخول هذه القيصيدة مرحلة إلغاء حدود الأجناس مع تجربة التصدع»[2].

لم تكن تجربة الصباغ الإبداعية سوى فانوس يضيء التجربة الحداثية. و لعله قد ساهم بفعالية في إزالة الحدود بين الأجناس الأدبية ، ذلك أنه لم يقف عند حدود التقسيمات الأجناسية المعروفة في الأدب و التي ظلت تراوح بين الشعر و النثر في تشكيلاتها المختلفة، بل عمد إلى اختراق الحدود في أكثر من موقع و تتمظهر الاختراقات الصباغية من خلال توظيف سمات فنية جديدة أو من حيث تناول تيمات لم تكن من طبيعة الجنس الشعري فيما سلف ، بمعنى أنه اشتغل على تيمات في كتاباته الشعرية كانت من قبل حكرا على النثر .

و يمكن أن نلمس تسلل الشعر إلى الموقع النثري عند محمد الصباغ من خلال كتاباته للشعر المنثور من جهة وكدا من هدمه للسمات النثرية للقصة و نستشف ذلك من خلال ما قاله عن الشعر و القصة « الشعر شرفة الحياة و منتزهها ، و القصة مطبخها ، وطبيخها وقصعتها حتى إذا تم هذا اللقاء الحاربزواج حلال بين الشعر و القصة ، على ألا يطغى الزوج على حبيبته ، بل يداعبها و يناغيها بخفة ظل و أناقة ، فأبشر – يا صاح – بخلق رائع في منتهى المبتغى . لا أقرر نظرية ، بل أستنطق ضوء تجربة « [3]. ورغم كتابة الصباغ لأكثر من لون إبداعي فإنه قد استطاع أن يدغم بعضها في بعض فجاءت نصوصه فواحة بشعرية ثرية ، كما أنها جاءت ضمن سياقات سنحاول أن نطوقها و إن كانت تتسم

---

[1] محمد بنيس، **مساءلة الحداثة**، ص:28.

[2] **المرجع نفسه** : ص: 30

[3] محمد الصباغ، **الأعمال الكاملة**، ج1 /م.س، (بتصرف) ،ص : 319 .

بالانفلات نظرا لأن الصباغ لم يحافظ بالتأكيد على الحدود الأجناسية ، بل عبث بها عبث الفنان المتحرر من القيود، الباحث عن مسكنه خارج التصنيفات. لقد مر بالقصة و الشعر المنثور و المقالة الأدبية و الخاطرة وصولا إلى الكتابة الشذرية و السيرة الذاتية ، وظل ذلك المنفلت الغير القابل للوصف و التحديد ، ذلك أنه كان وفيا لشاعريته في جميع المرافئ الإبداعية .

و سنحاول أن نكشف عن تشكلات الكتابة عند الصباغ ، و إن كنا نعترف سلفا أنها شعرية المنبع حتى وإن لبست قناعا نثريا ما .

4 – 1 - الشعر المنثور

أشرنا سابقا إلى أن الصباغ لم يعتد بالمفاهيم التقليدية التي كانت تقيد النفس الشعري و عوضا من أن ينغمس في ضوضاء الأوزان وصناعتها ثمل بالمعنى الذي تولده الذات متفردة في طريقها الإبداعي ، فكتب الشعر المنثور الذي تجسد في ديواني « **أنا و القمر**» و « **شجرة النار**». لعل ما يدفعنا إلى تصنيف هذين الكتابين في باب الشعر النثور كون القصائد التي أتت في هذين العملين تتوفر على على مجموعة من الخصائص النثرية مرتبطة بالشعر المنثور، فالنصوص هنا أتت مفعمة بالتكثيف اللغوي، و التعبير الغامض، كما أنها تتوفر على عنصر الإيجاز و يمكن أن نلمس هذه العناصر من خلال هذا المثال الذي سنسوقه و هو قصيدة «**يا بعض أنا**» ، حيث يقول الصباغ :

من أنت يا بعض أنا
يا تزنيمة الصدى النائم .

كنت صوتا وذاب
في نجوم الخشب
مر على الغاب سريعا
فغرد حتى الحجر
والظل الممزق .

حسدتك السواقي
فارتمت ثلجا
على ذرع الجبال .

لولاك لما
أحببت نفسي
يا بعض أنا[1].

لقد شحن الصباغ هذه القصيدة بمعان عدة لا يمكن حصرها. فهي تعبير عن انقساماته الوجدانية ، رغم ما يعيشه من تمزق متكرر و متعدد إلا أنه استطاع أن يلتقط بعض أناه و يحاوره ، و هذا البعض الذي ليس سوى الشظية المرآة التي تعكس روحه . وقد جسده في شكل صوت يتشرد في فضاء الغاب و يضيع ، كل هذه المعاني أتت في لغة وجيزة تتخللها تعابير غامضة (ترنيمة الصدى النائم – حسدتك السواقي – فارتمت ثلجا – على ذرع الجبال) و تتجلى الكثافة اللغوية من خلال البيت الأول (من أنت يا بعض أنا) ، حيث عبر الصباغ عن اندهاشه من أناه المفارق له ، وهو اندهاش يكشف عن غربة وجودية عميقة ، وكذا من خلال المقطع الأخير:
لولاك لما

أحببت نفسي

يا بعض أنا.

وكأن الصباغ يعشق ذاك الوجود الغريب في شخصه الذي ليس سوى الوجود الشعري.

4 – 2 - الرواية

كتب الصباغ الرواية دون أن يتخلى عن فضائه الشعري فجاءت روايته أشبه بقصيدة طويلة تعجب بصور ساحرة . ونقصد بالذكر هنا روايته « **اللهاث الجريح**» التي جاءت تصور عواطف ملتهبة مغرقة في الذاتية. وبذلك يكون الصباغ قد حافظ على النظرية الرومانسية في الرواية والتي تذهب مذهب المحافظة على حقيقة أكثر التفاصيل وضوحا ، والاهتمام بجمال العواطف القريبة جدا من الواقعية المعاصرة [2].

لقد جاءت الرواية عبارة عن رسائل متبادلة بين الحبيبين اللذين يعيشان لوعة العشق، وهي بذلك كما صرح ميخائيل نعيمة «محاولة لمحاكاة « **آلام فرتر**» لغيته ، فهو

---

[1] محمد الصباغ، **الأعمال الكاملة** ، ج 4، م.س، ص 159.
[2] فيلين فان تيغيم ، **المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا** ، ترجمة : فريد أنطونيوس ، مكتبة الفكر الجامعي ، منشورات عويدات ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1967 ، ص : 220.

مطارحات غرامية بين المؤلف في تطوان وفتاة لبنانية شاعرة في «بتدين اللقش» وقد تعرف إليها في دار صديق بيروتي ، وكلا الحبيبين غريق في رومنطيقيته « [1].

أما الرواية الثانية فهي « **الطفولة الستون** « سيرة ذاتية . إلا أن الصباغ يسمها برواية وسبب ذلك على ما يبدو استعماله لضمير الغائب الذي يعود على « الفتى « بدلا من ضمير المتكلم الذي يستعمل عادة في السيرة الذاتية . في هذه الرواية يقوم الصباغ باستعراض تجربته الوجودية متوقفا عند أهم تجاربه الشعرية ، إنها سرد لطفولات عاشها الشاعر المتعددة والتي لا تنضب بمرور العمر ، من هنا نفهم كنه العنوان «**الطفولة الستون**» . فبرغم تقدمه في السن لا يزال يعيش طفولته التي لا تنقضي وما حياته سوى سلسلة من طفولات خصبة ولعل هذا ما أكده من خلال تعليقه عن « الطفولة الستون» «أن كل شاعر مهما كانت قيمته ، تسكنه الطفولة التي تظل معه ، إن حياة الشاعر في نظري ، كلها طفولة ، الطفولة المشحونة بنزعة البراءة والتي تجعل الشاعر يبدع ويحقق أشياء كثيرة خلال تجربته الشعرية ..... « [2].

4 – 3 - المقالة

كتب الشاعر المقالة فأبدع فيها كما أبدع في غيرها من الأبواب الأدبية ، وظل وفيا لأناه الشعرية فأتت مقالاته مختلفة عن باقي المقالات ذلك أن لغته هي لغة شعر بدرجة أولى. يقول عبد الله كنون عن مقالات الصباغ « هذا لون آخر من المقالة الأدبية يختلف عن الألوان السابقة في المادة والعرض ، هو في مادته من خالص الأدب الذي يعبر عن الشعور الذاتي للكاتب وانفعاله النفسي إزاء الأحداث والألوان .....» [3].

نلمس صدق هذا القول من خلال تصفحنا لمجموعة من المقالات الصباغية ، حيث ليست سوى تعبير عن انفعالية الأنا من خلال علاقتها بالأشياء ، **فالعبير الملتهب** مجموعة مقالات عبر فيها الشاعر عن افتتانه بلبنان وبرموزه الأدبية كالشاعر بولس سلامة الذي علمه معنى الألم في مقالة **البلبل الجريح** أما مقالة **آن الأوان لأقول لكم** فيفصح فيها عن أثر جبران في حياته الأدبية . « أنكروني لأني همت بهذا الحكيم ، فأذكره ممسيا ومصبحا، غاديا ورائحا « [4] .

أما **شلال الأسود** فتجاوبه مع الأحداث السياسية التي حفلت بها البلاد وتعبير عن بطولة الشعب الرافض للاستعمار .

---

[1] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج3 ، م.س ، ص :248 .
[2] جريدة **الأحداث المغربية** ، عدد 27 أكتوبر 2005 ، ص : 03
[3] **محمد الصباغ بأقلام النقاد والأدباء** ، م.س ، ص :63.
[4] محمد الصباغ ، **العبير الملتهب** ، م.س ص :46.

هكذا تغنى الصباغ بالحرية كمطمح نبيل تهفو إليه الشعوب « أنا الحرية . انظروا إلي: أنا النسر الذي لا يرضى إلا بالنجوم غذاء ، ولا يقنع إلا بالمجرات منهلا ومقيلا ....»[1] .

أما **فوارة الظمأوعنقود ندى** هي مجموعة من المقالات تتغنى بجمال الوطن تارة كمقالات **جبال تطوان** ، وجغرافية جمال المغرب ، و بلادي ، و كتامة ، وإفران من «إفران» طلع أول نهار « مراكش « ! يا ذوب الشفاه الحمر وتارة هي استحضار لأسماء فنانين ألقوا بظلالهم على كتابة الصباغ وساهموا في تكثيف الأفق الشعري لديه . كمقالات في خلوة « شوبان» و أنطون تشيخوف و ليليات شوبان و ذكرى إيليا أبو ماضي والحسناء العرية ألفريد دوفيني .

كمت لم يفت الصباغ أن يعبر في مقالات أخرى عن انفعالاته الخاصة وعلاقته بالأدب **هكذا آمنت بالأدب** و **علمني الأدب** و**رحى ذاتي** و**الصمت الخلاق** .

ويصل الصباغ إلى ذروته في كتاب اللائيون ..... ويحترق البحر وهو كتاب مقالات فريدة ساق فيها الصباغ أسماء لمن قالوا «لا» عبر تاريخ الإنسانية وحافظو رغم الأخطار المحدقة بهم على سماء الرفض ف «لا» تعبر عن خصوبة الأفق عن الرغبة في التغيير في مقابل «نعم» المكرسة للجمود ، « فاللائي» : توتر ، واحتجاج ، وإباء ، وقلق ، وهجوم ، محتشد ، مستمر ..... « [2] . «والنعمي» : تواطؤ ، واستئجار ، وامتثال ، وانزلاق شرعة نحو الوصول إلى المادة المحرمة .....قهقهات على حساب كل حقيقة ، ومبدأ ، ومثل ...» [3].

وإذا كان الصباغ يحتفي باللائيين في هذا الكتاب ، فلأن اللائي يتجه نحو المستقبل ومن ثم يرتبط بالحداثة والتطور . بينما «النعمي» يكرس الوضع السائد ويرفض الانفتاح على الآتي ، هكذا يتكلم الصباغ على لسان اللائيين عبر التاريخ قائلا : « قتلنا جبانا اسمه الخوف ، ومن يقتل هذا الجبان ، يعش دوما في نعيم الكرامة ، فلتحي الكرامة : ترنيمة في كل سرير ، وبلبل قصيد في قلم كل شاعر ....» [4].

ومن اللائيين الذين احتفى بهم الصباغ نجد سقراط ، والحلاج ، والسهروردي ، وغيلان الدمشقي ، وكاليلي ، وغاندي ، وناظم حكمت ، وفدريكو كرثيا لوركا ....) وهو إذ

---

[1] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج1 ، م.س ص :272

[2] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج3 ، م.س ، ص :139

[3] ***المصدر نفسه*** : ص : 140.

[4] **المصدر نفسه** : ص : 149.

يحتفي بجملة من هذه الأسماء إنما يحتفي ب «لا» كرافضة للسائد وبحث مستمر عن آفاق جديدة تبشر بالتغيير .

أما كتبه «**الرسم بالوهم**» ،«**وأطالب بدم الكلمة**»،«**والزمن المنقوش**»، « **وبغدادات**»، «**ومهلة**»، «**والعلال**» فلا تخرج عن نطاق المقالة ، وفيها يتناول بالحديث إما شخصية فنان ، أو قراءة عمل فني ، كما فعل ابن زيدون «**يا ألف ابن زيدون**» أو فان كوك «**قراءة مرتعشة في جنون**» ، « **فان كوك** » وفي لوحته » **عباد الشمس** » أو يتناول بالحديث المفاهيم الأدبية وانفعالاته مع اللغة «**معشوقتي الأبجدية**» أو « أيها الإلهام : أشيطان أنت ، أم ملاك ؟ أو الخيال : ذلك المجذوب ، بالمكاشفة ، يهذي أو « **الكلمة زمن مضيء**» ولا ننسى بعض المقالات التي تحتفي بالأمكنة كفضاءات ملهمة للشاعر كالأندلس في «**أنا الأندلس**»،» **إسبانيا الأندلسية وإسبانيا الإزابيلية**» .

أما كتاب العلال فقد خصه بشخصية علال الفاسي يعدد فيها مآثره بلغة شعرية وأسلوب وافر الجدة .

4 – 4 - القصة

كتب محمد الصباغ القصة وكانت حصتها من هذا الفن مجموعتين قصصيتين الأولى بعنوان **نقطة نظام** ، والثانية **تطوان تحكي** ، أما نقطة نظام فأغلبها قصص تعبر عن الوضعية الفاسدة للمجتمع تناول فيها الشاعر عيوب الناس بعين ناقدة متهكمة تضمر الإشفاق والحزن.

وقد علق ميخائيل نعيمة على هذه المجموعة قائلا : « مجموعة مشاهد من الحياة المغربية التقطتها عين شاعر ، وصورها قلم شاعر ، فجاءت وفيها التهكم اللاذع على سخافات الناس وتفاهاتهم ، ولكنه تهكم مبطن بالكثير من الحزن ، والشفقة ، والإحساس العميق بقيمة الإنسان .....» [1].

ويكمن اعتبار قصة **(نقطة نظام)** أهم هذه القصص ، لما تميزت به من عمق في تعرية حال المحتمع المغربي الفاسد ، يصور فيها حالة أسرة مغربية من أسر كبار المسؤولين في الدولة ، اختفى عميدها فجأة ، تاركا وراءه زوجه التي فجعت بمجموعة من التغييرات التي طرأت بعد وفاة المرحوم ، انصراف الحارس من باب الفيلا (انسحب

[1] **محمد الصباغ بأقلام النقاد والأدباء** ، م.س ، ص : 28

الحارس من « الفيلا» ومعه انسحبت التحية الرسمية والبندقية . إلى أين مضى الحارس ؟ هل أدى التحية الرسمية عند الوداع ؟ ولمن أداها ؟ وكيف ؟) [1].

قدوم محصل الضرائب « الجرس يرن ....: يقف بجانب الباب موزع رسوم ضرائب السكن . رسوم الضريبة كثيرة ، ومها إنذار عنيف مكتوب بالقلم الأحمر ، لم تؤد الضريبة منذ مدة طويلة .

حصيلتها تشكل مجموعة من الأرقام الطويلة «[2].

إنذار بقطع أسلاك الهاتف (التليفون يرن .... قالت « للا زينب « في نفسها ، قبل أن ترفع السماعة لتجيب :- لعل النداء أتى من إحدى الصديقات القديمات تستدعيني لحضور حفل أو سهرة ، كالمعتاد ، لكن التليفون يقول .... : - إذا لم تؤد رسوم التليفون حالا ، فستضطر الإدارة إلى سحب الجهاز ، إلى سحبه نعم ، أسمعت ؟ أسمعت ؟ [3].

طرد الابن من المدرسة « للا زينب « وهي غارقة في بحر من التفكير ، تنظر إلى الصورة الموضوعة على منضدة السرير . إذ ب « عبد المنعم « يقتحم عليها باب حجرة النوم ويسلمها غلافا مغلقا . تفتح الغلاف فإذا بها تقرأ : اضطرت إدارة المدرسة إلى عدم قبول ابنك في المدرسة ابتداءا من السنة المقبلة ، لإعادته مرتين قسما واحدا ، وسقوطه في الامتحان النهائي في نفس القسم ...» [4].

وكل هذه الأحداث في مجموعها هي تغييرات تكشف بعمق الامتيازات التي يحظى بها الكبار في المجتمع ، والتي تكون عادة فوق القانون .

أما المجموعة الثانية تطوان تحكي و إن كانت ثم تعيين جنسها الأدبي ضمن الجنس القصصي فإنها نسيج يتميز بوحدة متماسكة يقص فيها المؤلف تاريخ احتلال مدينة تطوان ويسرد فيها المراحل التي حاول فيها أهلها الصمود في وجه الغزو الأجنبي ، ففي قصة بعنوان « الناسك « نجد « تيار الأحمر والأصفر يكتسح أسوار المدينة المنتثرة في نعومة البهجة، والطمأنينة ، وعافية الحياة . التيار يعصف بأوراق كتاب النضارة الإسلامية ، وبقوافي حدائق وسنابل الفضيلة التي تتغنى بها المدينة الملثمة بالحشمة « [5].

ولايني الصباغ عن تصوير الفساد الذي أضحى يعم المدينة بمجرد اجتياح الإسبان لها : « النواقيس تمد حناجرها المجلجلة ، فتسمع في كل الأرجاء ، أنواع كثيرة من الزجاجات تعبأ بعربدات الكروم في منعطفات العفة والوقار ، الزجاجات تفتح ، فتسيل منها العربدات على الطرقات . الغجرية الكاعب تمتلك بضاعة عريها في متجر الشهوات العلني ، الخنزير

---

(1) محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج 4 ، م.س ، ص : 37

(2) **المصدر نفسه** ، ص :38

(3) **المصدر نفسه** : ص :38

(4) **المصدر نفسه** : ص :39

(5) **المصدر نفسه** : ص :87

يدخل متنزها في ممرات الحلال الطيب ، ولا أحد يجرؤ على صده ، لحوم هذا المدلل تباع، ولا من يغير هذا المنكر الخنزيري الجريء « [1].

كما تنقل لنا قصص تطوان تحكي بأسلوب يمتح من أفق الشعر فضاء للرفض ومناهضة الاستعمار بأشكاله وألوانه المدمرة لكل القيم الاجتماعية التي بزغت في فجرها تطوان . ولا تقف عند هذا الحد بل تكشف عن معالم وطقوس التردي التي اخترقت وقار المدينة ، وتعلن الاستنكار والاحتجاج لهذا التيه والسديم والتغيير الذي زحفت نحوه ، وتظهر ملامح ذلك في قصص (**مظاهرة**)و(**القفل**)و(**براني**)و(**كلمة السر**) و(**العائد**) و (**محاضرات**) .

4 – 5 -الكتابة الشذرية

جرب محمد الصباغ هذا اللون الإبداعي ، وهو لون ظل عاريا من تعريف متكامل يمكن أن يحدد نهائيا ماهيته ، على أن قلة قليلة من جربت هذا اللون خاصة بعض المهجريين كجبران خليل جبران ، أما الصباغ فرائد هذا اللون من الكتابة في المغرب.

وتتطلب الكتابة الشذرية أن يتوفر المبدع على بصيرة فائقة وقدرة غير عادية على التكثيف والإيجاز . فالكتابة الشذرية ، كتابة عسيرة تضمر في ثناياها تأملات وجودية عميقة ، ويمكن القول إنها تقترب من قصيدة النثر من حيث اعتمادها على الإيقاع الداخلي ، ولكنها تختلف عنها في سمات أخرى ، ولعلها أقرب ما تكون إلى الكتابة الصوفية المعروفة بكثافتها الفلسفية ومعانيها العميقة المرتبطة بقضايا الوجود وما يعضد ما قلناه كون الصوفي ذلك الشخص الذي ينصت إلى الحكمة المتخفية في رداء الكون ، ذلك الشخص الذي يحفل بالإشارة أكثر مما يحفل بالعبارة . وهو في توجهه إلى الكون يتوجه بكامله مستضيئا بأناه الداخلية ليبغي تعرية الأسرار ، ولا يتأتى له ذلك إلا بلغة تجنح إلى الرمز والأبعاد المشحونة بدلالات ومعاني ثرية.

هكذا إذن تتلامس الكتابة الشذرية والكتابة الصوفية ، إن لم نقل تتجانسان فكلاهما يمتح من أفق الرؤيا والنظرة الباطنية العميقة .

وتتجلى الكتابة الشذرية عند محمد الصباغ في كتبه **شجرة محار** و **دفقات** و **شموع على الطريق** وهي كتب عامرة بنصوص كثيفة تتميز بالإيجاز ، وبذلك تكون نصوصا شذرية بامتياز ، حيث الكلمات شحيحة . ولكنها تنطوي على آفاق معنوية شاسعة ، يقول الشاعر في شموع على الطريق . « كلما أبصرت حبلى ، تمنيت أن تلد شاعرا أو فنانا »[2].

---

[1] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج4 ،م.س ، ص :8

[2] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج2 ، م.س ، ص : 257.

فهذا النص يتميز بالشح في الكلمات لكنه ثري المعنى . فالشاعر يقدم تصوره للوجود بإيجار وذلك من خلال رغبته أن يزدان رحم كل حبلى بفنان وهو طموح غير معقول يدركه الشاعر إدراكا تاما ، ذلك أن على الوجود أن يعاني معاناة قاسية قبل أن تتمخض هذه المعاناة عن مولد فنان ، وإذا كان الشاعر يتمنى ولادة مستمرة للفنانين فلكونه يدرك مدى قسوة الحياة ومجيء شاعر أو فنان هو السبيل الأمثل لتجميل الوجود .

4 – 6 - أدب الطفل

كتب الصباغ أدب الطفل لوعيه التام بمدى أهمية الطفولة كمرحلة في حياة الإنسان . وإذا كان يتوجه في الظاهر إلى الأطفال فهو في نفس الوقت يرضي ذلك الطفل الداخلي الذي يسكنه ويتكئ عليه أي فنان في سفره الإبداعي. ويبدو أن الكتابة عند محمد الصباغ ليست سوى محاولة للحفاظ على ينابيع الطفولة في داخله « لا أحلى من أن نحتفظ بذلك الطفل الذي فينا »[1].

وربما كان أدب الطفل أجمل السبل وأقرب الطرق للتنزه في ميادين الطفولة الممتلئة بالعفوية والبراءة ف « الأدب الطفولي العفوي ، هو أقرب الطرق وأمتعها للتلذذ بهذه النزهة ....» [2].

ويمكن القول إن (عندلة : قصة طفولة ، ومجموعة قصص بسمة للأطفال ، ومجموعة قصص أريج الكلام للأطفال ، ومجموعة قصص أزهار بحيرة للأطفال) هي مجموعة ما كتبه محمد الصباغ للأطفال والمتتبع لهذه الأعمال يجدها تتسم بالجدة والابتكار فهي على غير ما ألفه الطفل من صور رتيبة وفضاءات متكررة حاول فيها الشاعر أن يكسر تلك النظرة الروتينية إلى القبح والجمال والخير والشر . ولعل الصباغ يبغي من ذلك خلق عالم متآلف بين العناصر تضمحل فيه التناقضات يكون بمثابة مسرح يتجول فيه الطفل سعيدا ، حالما .

فمثلا في قصة « عنكبوته « يكسر الصباغ الصورة التقليدية للعنكبوت باعتبارها حشرة مثيرة للقرف ، ويأتي بصورة مغايرة تحبب هذا الكائن إلى الأطفال هكذا أصبح العنكبوت كائنا يصنع الحرير ويبني بيته بصمت وإتقان «.... إذ بها ترى عنكبوتة بحلة من حرير ، منمنمة ، زاهية ، إذا لمستها الأنامل تحولت إلى سبائك حرير تملكها العجب ، من هذه العنكبوتة التحفة العروسة ، التي تزين حجرتها بأزهى الألوان وأحلاها « [3].

---

[1] محمد الصباغ **الأعمال الكاملة** ، ج4 ، م.س ، ص : 200.
[2] **المصدرنفسه** : ص : 202.
[3] **المصدر نفسه** : ص :285.

وفي (حديث في حديقة البيت) و (حفلة على شرف الذئب) قام محمد الصباغ بإنهاء تلك العداوة التقليدية بين بعض الكائنات ، وذلك من خلال شخص الطفلة (عندلة) التي ستقيم حفلة تشيع من خلالها السلام بين (مواء) و (أميرة الفئران) وبين (أرجوان) و (الذئب).

« قيل لي أختاه ، إنه يوجد حيوان يضمر العداء لي ، ولأمثالي من الحـــــــملان الطيبة البريئة » [1]. « اقتنع الذئب باعترافات (أرجوان) الصادقة ، وتأثر من طيبوبته ، ورقة عواطفه ، وعانقه عنـــــاقا حـــــــارا ، بعد أن عهده على محبته والبرور به ، وبعائلته منذ الآن » [2].

« - ولا تنسى ، يا صديقتي «عندلة» ، دعوة : (أميرة الفئران) ، لهذه الحفلة الكريمة ، لأني أرغب كذلك ، ومن كل جارحة من جوارحي ، في أن أصادقها ، فأمحو العداوة التقليدية المتأصلة بين عائلتنا نحن القططة ، وبين عائلة الفئران ، فنعيش معا في جوار أليف حميم[3]. و « مواء» ، جالسة بجوار « أميرة الفئران» ، تداعبها ، وتلهو معها ...»[4].

أما قصة (العش) فتنبني على فكرة فريدة مفادها تلقين الطفل المبادئ الأولى للتواصل الأخوي مع الكون ، ويتجلى ذلك عندما تقص الطفلة (بسمة) شعرها الطويل ، وتمنحه للعصفور ، كي ينسج به عشا « ابتسمت الشجيرة من جميع أغصانها ، ابتسامة يانعة ، حتى علاها الندى ، عندما أطلت من الشرفة ، ورأت (بسمة) وقد انتهت من قص ضفيراتها الطويلة . ثم أخذت تجمع بفرحة ، ما قصت من شعرها وتصنع منه عشا صغيرا في حجم الحنان » [5].

ويبدو أن الصباغ في كتابته عن الطفل يتوخى منها تعليمه كيفية التعامل مع عناصر الكون ، ليفتح عينيه على وجود حالم يربي فيه ملكة الخيال ويدفعه إلى الإبداع .

---

(1) محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج4 ، م.س ، ص :226

(2) **المصدر نفسه** : ص :231.

(3) **المصدر نفسه** : ص :227

(4) **المصدر نفسه** : ص : 230.

(5) **المصدر نفسه** ، ص : 252.

الفصل الثالث

البناء النصي في أعمال الصباغ

1 - المقطع

تستدعي قراءة المقطع عند محمد الصباغ انطلاقا من تأملنا الوقوف على طريقتين رئيسيتين في كتابته للمقطع هما : المقطع والذات الكاتبة ، والمقطع كوحدة مستقلة عن باقي المقاطع ، فلنبدأ إذن بتموجات المقطع الأول في مشهد تفاعل المقطع مع الذات الشاعرة .

1 – 1 - المقطع والذات الكاتبة

سنقف في قراءتنا لهذا المشهد على قصيدة عنونها الصباغ ب « **بعيدا**» وهي تتجسد كالآتي:

بعيدا

قضيت عاما كاملا

متكئا على أغصان الفجر

متحدثا مع عصافير الليل

أكلا ثمار الألحان

شاربا ندى النجوم والأقمار

مللما على سكينتي

سكينة الثلوج ، والجذوع

وحصى الشواطئ ، والصخور

هناك الرياح

ما زالت ترضع من نهود السهول

الشتاء يسقط بلون الأحلام

الربيع كطفل يلعب بفرخ حمامة

أو كصبية

ترسم ابتسامتها في ظل غزال

لأول مرة

شعرت بعيني على أصابعي

وببشرتي تنير لحمي ودمي

فألمس مخي ، وأرى إنكاري

وأسجن في كفي

هنيهة حاضري

ناشرا أمامي

خفقات قلبي

خفقة ، خفقة .

قضيت عاما كاملا

أتعلم كيف أحبك[1].

تبني الذات الشاعرة مقاطعها في هذه القصيدة عبر مغامرة الصعود والنزول ، فكل مقطع يأخذ نفسه من نفس الذات الكاتبة ، كما أن كل مقطع يطول ويقصر حسب طول وقصر النفس الشاعري ، عبر هذا المسار نلحظ أن الذات الشاعرة هي التي توجه وتحكم بناء المقطع في قصيدتها . فالمقطع إذن عبر هذا المشهد منفعل بالذات وليس فاعلا بمعزل عن الذات . فالذات هي التي تهيئ قطرة مائه ، ومن مائه يتجدد ماء الكتابة لدى الذات الشاعرة . إذ نلمس سفر الصعود والنزول في قصيدته على النحو التالي :

فالمقطع الأول تتجسد أبياته في ثمانية أبيات . فهو العتبة العليا ومنطلق فعل الكتابة في القصيدة به تأخذ القصيدة غبطتها وحياتها أو تعلن انتهاءها وموتها . وهكذا نقف في هذا المقطع على مشهد الحياة الصاعد من الذات الشاعرة عبر استعمال عبارات تعود على هذا الضمير الحي الشاعري المتكلم (قضيت- متكئا- متحدثا-آكلا- شاربا- ململما) وهي تجسد لنا سلطة حضور الذات منذ البداية كما تهيئ مسكنها الحرفي في فعل الكتابة والزمن ، ففي هذا المقطع تنخرط الذات في الزمن « قضيت عاما كاملا « .

فيما هي تدخل في مغامرة يتأسس فعلها في التآلف والانسجام مع عناصر الطبيعة بجسدها المتعدد الفروع (متحدثا مع عصافير الليل – شاربا ندى النجوم والأقمار ..) .

---

[1] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج4، م.س، ص: 179و180

ومن ثم ينتقل إلى المقطع الثاني الذي أخذ نفسا من الذات أقل من نفس المقطع الأول ، حيث جاء في ستة أبيات تختلف من حيث الطول والقصر. كما تعلن لحظة النزول كما وكيفا، لذلك نجد هذا المقطع يبدأ باسم إشارة « هناك الرياح « ، حيث ينتفي كل فعل جديد للرياح مقابل استمرار نفس الفعل «مازالت ترضع من نهود السهول» . ويظهر لنا هذا النزول واضحا عندما تشبه الذات الشاعرة الربيع بالطفل أوبالصبية (الربيع كطفل يلعب بفرخ حمامة – أو كصبية – ترسم ابتسامتها في ظل غزال). فالطفل والصبية دالان على بداية الفعل ، لا على اكتمال الفعل ، أي على النزول لا على الصعود ، وبذلك نكتشف أن الذات الشاعرة في هذا المقطع تعود بالطبيعة إلى براءتها وصفائها وحريتها ، والتي هي تعبير عن براءة الذات الشاعرة واستمرار روح الطفولة في فعل الكتابة لديها ، أو في انخراطها ضمن مسكن الطبيعة . وهو ما تبلوره لنا الأفعال الدالة على هذا الزمن الحاضر «ترضع – يسقط – يلعب - ترسم».

وفي المقطع الثالث يصعد فعل الكتابة ليأخذ من نفس الذات الكاتبة تسعة أبيات ، كما يرشح نفسه ويهيئ جسده نحو فعل جديد يلغي العودة ويفتح مساره نحو الأمام باتجاه الذات الشاعرة في فعلها الأحادي والفردي عبر الانفعال بفعل الذات « لأول مرة – شعرت بعيني على أصابعي – وببشرتي تنير لحمي ودمي « .

وبهذا يكون شعور الذات وإحساسها له منطلقه وفعله في ظاهرها وباطنها ، إذ من هذا الفعل ينبني وشم الذات في رد الفعل (فألمس مخي – وأرى إنكاري – وأسجن في كفي) وهذه الأبيات هي التي هيأت لنا رؤية الذات في صور متعددة ، وهي في غبطة هذا التحول ينجلي حاضرها «هنيهة حاضري – ناشرا أمامي « وهو حاضر له مشهده الرومانسي الحر من قلب الذات وفوارة الشعور والإحساس الصاعد من دقات ورنين قلب هذه الذات الكاتبة (خفقات قلبي – خفقة ، خفقة) .

وفي المقطع الرابع يظهر فعل النزول في الاقتصار على بيتين من جهة ، وفي البوح والإعلان من جهة أخرى ، إذ ينكشف معهما في النهاية سفر الذات الشاعرة ، حيث إن بقاء الشاعر سنة كاملة ليس إلا استجابة وانفعالا مع لحظة الحب ، وفي تعلمه أيضا طرق حبه لمحبوبته .

ولم تقف المقاطع الأربعة عند هذا التشكل ، بل دخلت في لعبة السواد والبياض ، وبذلك نجد المشهد الأول للصفحة يجسده الصباغ بالبياض ، ليأتي عنوان القصيدة على يسار الصفحة ، وهو يدل على تريث الذات الشاعرة وصمت الكتابة قبل دخول مغامرة الكتابة . من هنا نلمس أن البياض دال من دوال الكتابة الشعرية ، بل جزء لا يتجزأ من بعدها المعرفي ، فالبياض إذن في المقاطع الأربعة يأخذ مساحة قصيرة من جهة اليمين ، بالمقابل طويلة من اليسار . وهذا يدل أن البياض يأخذ مسافة زمنية قصيرة من الذات

الشاعرة قبل لحظة الكتابة ، فيما يبلغ مسافة زمنية ممتدة من الذات بعد الكتابة ، كما نجد أيضا البياض يمتد ويظهر بين بيت وآخر وهو ما يؤكده جان كوهن قائلا : « بعد كل بيت تعود القصيدة إلى أول السطر ، وكل بيت ينفصل عن الذي بعده ببياض ، يمتد من آخر حرف إلى نهاية الصفحة ، فالبياض هو العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت... إذ غياب الحروف يرمز بالطبع إلى غياب الصوت ... فالوقفة في الأصل هي حبس ضروري للصوت حتى يسترجع المتكلم نفسه » [1]. ونلمس كذلك أن البياض يسبق كتابة المقطع ، كما يأتي بين مقطع وآخر، وهذا يدل على سكون وصمت الكتابة في البياض والذات معا قبل إعلان الذات للحظة الكتابة . وبهذا يتفاعل البصري والسمعي في الكتابة والبياض كذلك، ومن هنا « فالمقطع كدال يتفاعل مع دال آخر ، هو الفراغ الموجود بين مقطع ومقطع ، ليتميز وينبني كمقطع ... لأن الفراغ يتدخل كدال في بناء الدوال الأخرى ...» [2]. وتنبني المقاطع داخل هذه القصيدة على التداخل والتقابل بين الفتحة والكسرة ، ثم الكسرة والضمة ، وهو ما يمنح أفقا شاسعا لقراءة النص ، كما يكشف من دلاليته ، فيما استعمل الشاعر أدوات الربط في بنائه للمقطع وفي مقدمتها حرف الواو في المقطع الأول والثالث ، والفاء في المقطع الثالث للوصل بين الأبيات ، وهكذا يتقدم العطف في المقطع ليجسد إسناد الأبيات إلى الأنا المتكلمة في القصيدة .

وبعد هذا التفاعل إذن بين المقطع والذات الكاتبة ننتقل إلى المقطع كوحدة مستقلة بذاتها عن باقي المقاطع .

1 – 2 - المقطع كوحدة

وسننطلق في دراستنا له من القصيدة التالية :

حبذا

حبذا أجمع نورك

المنساب على نهديك

وأشربه

وأتنشقه

وأزرعه

---

(1) جان كوهن **: بنية اللغة الشعرية** ترجمة محمد الولي و محمد العمري ،ط1 ، 1986 دار توبقال للنشر – الدار البيضاء ، ص : 55

(2) محمد بنيس ،**الرومانسية العربية** ، م.س ، ص : 82

في ظلي العاري .

الطريق الذي حملني بالأمس
أعود فأحمله اليوم على ظهري
والنسيم الذي تنشقته منذ هنيهة :
يعود فيتنشقني الآن
خلف صفصافة دامية .

والكلمات التي قلتها في سري
تجرح بجريانها جبين الرياح
وعروق الأصداف .

الصور
التي رأيتها
من جبال ، وسهول ، ورياض
من عذارى يحملن جرار الدماء
من أطفال يلعبون برمال السنين
وشيوخ يحفرون
بلحاهم قبور أحفادهم .

كل هذه الصور
تيبس الآن في جفني

في أعماقي ، رمادا باردا .

حبذا أشعل عيني

بنورك ، لأرى ما كنت أرى[1].

تكتشف لنا قصيدة محمد الصباغ المعنونة ب «حبذا» عن سفر المقطع بصوت الشاعر غير أنه صوت تتعدد طرقه وتختلف من مقطع إلى مقطع ، بل تجعل كل مقطع يستقل بذاته عن الآخر ، وفي هذا المسار يذهب محمد بنيس إلى « أن المقطع في هذه الحالة وحدة مستقلة متجانسة لها نقصانها ، يبين بتماسكه الداخلي فيما هو منقطع عن غيره. فالمقطع وحدة دالة من بين وحدات الخطاب ، وهو في الوقت نفسه دال من بين دواله تتآلف فيه مجموعة من الأبيات وتنفصل به عن غيرها داخل الخطاب «[2] .

وبهذا يكون محمد بنيس قد فتح لنا أفقا لقراءة المقطع عند الشاعر من هذا المنطلق ، وهو ما نلمسه في استقرائنا للمقاطع .

ففي المقطع الأول القائم في ستة أبيات يكشف لنا الصباغ عن رغبته في جمع نور الحبيبة المتجلي والبارز في ثديها ، ومن ثم التفاعل معه ، وجعله مسكنا له ورمزا لاستمرار الحياة وبقاء الذات في الوجود (أشربه – أتنشقه – أزرعه) فالصباغ بهذا يرشف نورها ويشمه بل يزرعه في ظله المنكشف .

وفي المقطع الثاني يتفاعل الشاعر ويتجاوب مع الطريق الذي حمله في الوقت القريب غير البعيد ، لذلك يبادله الشاعر بنفسه ، فيعود ليحمله هو أيضا ، كما أن الهواء الذي تنشقه منذ لحظة يعود فيتنشق هو الآخر الذات الشاعرة خلف صفصافة دامية ، وهذا المقطع يبرز لنا مشهدا للانفعال والاتحاد القائم بين ذات الشاعر والطريق ، وكذلك بين الذات والطبيعة .

وفي المقطع الثالث يتحدث الشاعر عن الكلمات التي قالها في خفائه ، وأثرها في جسد الطبيعة ، حيث أحدثت بجريانها جرحا وألما في جبين الرياح والمويجات المتفرعة من أمواج البحر . وفي المقطع الرابع يتناول صورا متعددة تجسدت من خلال رؤية الشاعر لها في عناصر الطبيعة (الجبال – السهول – الرياض) ، ومن ثم إلى العذارى في براءتهن ونقاء حياتهن يحملن جرار الدماء ، وبعد هذه الصورة ينتقل بنا إلى صورة الأطفال وهم يمارسون لعبهم بكل ما تركه الزمان لهم في هذا الوجود ، فيما ينتهي بصورة الشيوخ تجسيدا لاقتراب لحظة الموت وهم يحفرون بلحاهم قبور أحفادهم .

---

[1] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج4 ، م.س ، ص : 182و183

[2] محمد بنيس ، **الرومانسية العربية** ، ج2 ، م.س ، ص :73

وكل هذه الصور تنسج نسقها ودوالها من فضاء الطبيعة والمجتمع باعتبارهما رمزين من رموز الفضيلة والطهارة وعنصرين أساسيين للعبة الحياة والموت .

ويفضي بنا المقطع الخامس إلى أثر هذه الصور في الذات الشاعرة (تيبس الآن في جفني – في أعماقي رمادا باردا) .

وفي المقطع الأخير يتمنى الشاعر أن يشعل عينه بنور وضوء حبيبته ليرى ما كان يراه ويشاهده. وبذلك تكون عودة الرؤية للشاعر ملتصقة بنور محبوبته ، وهكذا يظهر لنا « المقطع منفصلا كلية عن العالم المحيط به ، ومنطويا كقنفذ على ذاته ...» [1].

ندرك إذن أن المقطع ينبني بذاته داخل ذاته ، فيما هو يضع بعدا بينه وبين المقطع الذي يعقبه ، وما يؤكد لنا اشتغال المقطع كوحدة مستقلة بذاته هو علامة الترقيم المتجسدة أساسا في النقطة . إذ تحضر في نهاية كل مقطع مما يكشف لنا انتهاء التركيب في المقطع ذاته لا في المقطع الذي يليه .

نخلص إذن إلى أن المقطع عند الشاعر وجد شكله في تفاعل مع الذات الكاتبة له ، وفي جسد (مقطع) له وشمه الخاص المستقل عن الأجساد الأخرى .

2- المعجم

يتسم معجم الصباغ باستعمال كلمات جديدة لا علاقة لها بالمعاجم القديمة[2].

وداخل هذا المشهد المنفتح على حداثة اللغة وزمنها . لم يعد الشاعر يستسيغ المعجم التقليدي . لأنه يقف عقبة دون تلمس وتحسس البهاء الشعري والتوحد معه[3]. لذلك عمل الشاعر على هدم اللغة العادية وبناء لغة حديثة غير مألوفة[4]، هيأت للذات الشاعرة الكلمة العاشقة التي تسعفها ، إنها الكلمة المتمردة ، الناقمة ، المنتفضة ، الزائغة عن المعجم التقليدي ومصطلحاته متحدية القواعد المألوفة متعلقة عليها رغبة في بناء معجم جديد سلطته الثورة القائمة على إبداع قاموس حديث للغة[5]. وأمام طرق محمد الصباغ الباب المنفتح على لغة حديثة تعبر عن نفس حر، وروح جديدة . امتطى أحصنة تتنوع وجهة سفرها في جسد المعجم ، فهناك من يتجه نحو المعجم الذاتي ، وهناك من ينساق إلى حضن معجم الطبيعة ، بل هناك أيضا من يدخل في حضرة وإشراقات المعجم الصوفي . تلك هي الأبواب الثلاثة التي تمنحها لنا قراءة الفضاء المعجمي عند محمد الصباغ إذن فلنطرقها بابا فبابا .

---

(1) محمد بنيس : **الرومانسية العربية** ، م.س ، ص : 74

(2) محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج3 ، م.س ، ص : 40

(3) **المصدر نفسه** : ص : 36

(4) **المصدر نفسه** : ص : 10

(5) محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج2 ، م.س ، ص : 310

2 – 1 - المعجم الذاتي

ينطلق سفر المعجم الذاتي مع محمد الصباغ عبر تنمية غنى الأنا في العمق ، والتعقيد، والعاطفة ، والحرية ، والخيال . إذ عبره تمتطي الذات الشاعرة أفقا قصد تغيير أمكنتها ودوالها باستمرار . فيما تجد زمنها في إبدال طرق أزمنتها . ومن هنا نلمس أن الذات عنده محكومة بهجرة سلطتها في مشهد الإيجاب والسلب ، أو السلب والإيجاب ، تلك رحلة الذات الشعرية في تعدد رحلاتها ، يقول معها

الصباغ « أنا النور في الظلمة ، والظلمة في النور ، أنا الزمان في المكان ، والمكان في الزمان ، أنا البياض في السواد ، والسواد في البياض ، أنا المرض في العافية ، والعافية في المرض ، أنا الشقاء في السعادة ، والسعادة في الشقاء ، أنا المنتهى في المبتدأ ، والمبتدأ في المنتهى ، أنا الوجود كله ، فمن وجودي عرفت الشقاء ، أنا المنتهى في المبتدأ ، والمبتدأ في المنتهى ، أنا الوجود كله ، فمن وجودي عرفت وجوده ، ومن وجوده عرف وجودي ، من لمس ضيائه تعرفت على أصابعي ، ومن رؤية عبير حدائقه تعرفت على عيني « [1].

إن الذات في هذا البناء الذي وشمه الشاعر بها تتمظهر لنا في أفق ذي سلطة كونية ، تتحرك وتتجمهر في ظاهر الكون وأعماقه واختلاف تلويناته. إذ بالكون تكون الذات أو لا تكون . ومن وجود الذات يدرك الأديب ويتحسس أن هناك خيطا سحريا أوجد هذه الذات ، فالذات حسب فهم محمد الصباغ لها هي صراع دائم مع لحظتها الإبداعية ، ومع طرائقها المتعددة واللامنتهية .

فالذات تحتل الزمان والمكان ، كما تتمركز حركيتها في عتبات البياض والسواد ، والسعادة والشقاء ، حيث الذات لا تبدأ لتنتهي ، بل تنتهي لتبدأ من جديد ، أو تنتهي في لحظة البداية وتبدأ في لحظة النهاية « أنا المنتهى في المبتدأ ، والمبتدأ في المنتهى « . كما أن الوجود في مطلقه هو إيحاء للوجود في فرديته وذاتيته « أنا الوجود كله ، فمن وجودي عرفت وجوده « . لم تعد الكلمة إذن مع الأديب تجد سياقها ومعجمها في البعد الجماعي والحضاري .

بل أصبحت تتجلى سلطتها ضمن البعد الفردي للذات الشاعرة التي تهاجر في طلبها للكلمة شيئا فشيئا ، فتتجسد لها في أفق من الصفاء والصدق ، والنور والسلام ، يمنح للذات لحظة الخلو معها في حوار وهاج يكشف عن معجم يبدأ من الذات ، وبالذات يرسم لوحته الأدبية والشعرية[2].

---

[1] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ،ج1 ، م.س ، ص : 94.

[2] **المصدر نفسه** ، ص : 101.

كما بالذات تتهيأالغبطة المعجمية للفن الرومانسي في الفردية لا الجماعية ، إذ يرى زولا (ZOLA) أن الفردية هي أثمن طابع للعمل الفني ولذلك يقول : «إن مثالنا الأعلى هو حبنا ، وانفعالاتنا ، ودموعنا ، وابتساماتنا ، نحن نخلق أسلوبا وفنا بدمائنا ونفوسنا ... فإذا كنت تسألني عما جئت أصنع في هذا العالم ، أنا الفنان ، فإني أجيب : جئت لأعيش في الأعالي « [1].

نلمس مع زولا (ZOLA) أن المعجم هو خلق ينبعث من دم الذات الشاعرة وأعماق نفسها المتغلغلة في أعالي آفاقها ، ويهاجر الشاعر في قصيدة معنونة ب « الإحسان المستور « صوب المعجم الذاتي إذ يقول :

أنا النبع

اخترت إقامتي في قارعة

الطريق .

أغدو وأروح واقفا

في السلسبيل .

متدفقا على عابري السبيل

أشدو أروي

وأنادي

متسترا في ندائي[2].

وفي هذه القصيدة نجد حضور المعجم الذاتي « أنا النبع ، اخترت إقامتي ، أشدو أروي ، وأنادي « وهي دوال تهيمن على القصيدة ، فيما الدليل أو المدلول ينبع من الذات الكاتبة للقصيدة ، فهو النبع الذي يختار بحرية مكان إقامته ويرشح ذاته بين الذهاب والمجيء ، وصوته بين وتر وموسيقى مفعمة بالغنائية وموشومة بالطابع الحكائي ، وجمرة النداء، حيث الذات في سفن ندائها تلمح وتوحي دون أن تكشف أو تبوح متسترة في ندائها . وهذا هو البحر ذو الموج الملتزم الذي يجعل الأديب يسخر ذاته خدمة للغة ، بل من داخل

---

(1) فيليب فان تيغيم ، **المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا** ، م.س ، ص : 255

(2) محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج3 ، م.س ، ص : 91

الذات يعلن التزامه وإخلاصه للحرف[1]. ويحضر المعجم الذاتي كذلك في قصيدة لها عنوان «الحظ السعيد » وقد جاء فيها :

سيرتي

كنعامة الزمن طويلة

أنا ونزوتي

وعبثي ، ومزاجي ،ودلالي

ومن أستطيب .

من الجميع مطلوب أنا ومرجو [2].

إن الذات في هذا المقطع ، الذي قام اختيارنا عليه ، تضعنا في العتبة العليا التي ترشح هذه الذات في الجنوح نحو الأفق ، في امتداد زمنه غير المنتهي « سيرتي كنعامة الزمن طويلة» فيما نجد ضمير المتكلم أنا يحيل على هذه الذات وهي تؤسس لغتها في غبطة تقلبها وأشرعة انفعالاتها بين « اللعب والعبث ، وتقلب المزاج والدلال وحب الآخرين « . وفي هذا التعدد والتنوع تغدو الذات الشاعرة مركزا الكل يطلبها ويرجو في كسب مودتها .

هنا ينطلق المعجم الذاتي من الذات لينتهي بالذات في صبغة فردية ، تعلن اللغة والذات معا هجرتهما في أفق لا وجود لطقوس الجماعة فيهما . من هنا نعي أن الصباغ عمل على إ بدال المعجم التقليدي بمعجم جديد نابع من الذات[3]. وبهذا يكون المعجم الذاتي هنا ينبني جسده وعالمه الخاص المناقض للعالم الذي يقوم على الميكانيكية[4]. فالقيمة الكبرى للرومانسية إذن هي الوحدوية مع العالم كله ، ومع العالم الإنساني رغبة في البحث عن الأبعاد الفردية أو الانتقالية الفردية ، حيث نجد هناك بعض الرومانسيين الذين مجدوا عزلتهم[5].

وهكذا تجد الكلمة عند الشاعر طريقها في خياله . فهي بذلك ليست نتاج للمعاجم الموضوعة سلفا، بقدر ما هي تبني فضاءها عند لحظة اختراق أعماق الذات الشاعرة ،

---

(1) محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج1، م.س ، ص : 133

(2) محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج3، م.س، ص:130

(3) **المصدر نفسه** ، ص : 46

(4) (Atamara et àdaniel) **, Révolte et malancolie ,** 1992 Editions payot , 106 , bd saint – Germain , paris ,p :30

(5) IBID, p :30

تأخذ الكلمة مسارها في إثارة عمق الأديب لتخرج موسومة في أرض شعرية لها سفر العواطف والأحاسيس [1].

وبهذا نلمس داخل جسد المعجم الذاتي أن اللغة الشعرية متعدية ، وهو ما تقودنا إليه الخصيصة التعبيرية لأن الشاعر « غايته التعبيرية لا الجمالية الظاهرية « [2] . ومن ثم فالتعبير عن الذات ومفهوم التعبير عامة يرجع إلى الرومانسية الأوروبية [3]. تلك هي باب المعجم الذاتي فأين يتجلى ويكمن الباب الثاني ؟

2 – 2 - معجم الطبيعة

انطلق الصباغ من المعجم الذاتي عبر ضمير المتكلم « أنا» في هجرة مطبوعة بالوحدة التي تنتهي في سفرها نحو فضاء يغوص في عالم الطبيعة ، حيث يقول الصباغ بهذا الصدد : « قطرة ماء أنا نزلت من السماء في الشتاء ، وحيدة عارية ، صغيرة ، فسكنت الضياء الشاسع ، والنهر الجاري ، والبحر العريض ، والمحيط الكبير ، وتجولت في الأرض والسماء ، وتسربت إلى الجذور ، والجذوع ، والأغصان ، والزهور ، وتغلغلت في كل نسيم ، وهبة ريح ، وغمزة نجم ، ونبضة حس «[4] .

من هنا يتضح لنا أن الذات الشاعرة تعكس المعجم القائم على الذات حينما تتحول إلى قطرة ماء تشكل مسارها وضياءها في لحظة الاتحاد بعوالم الطبيعة المختلفة ، محتلة بذلك كل صفاتها وتشكلاتها ، ولهذا كان الفن الشعري عند الشاعر يبني وجوده الفعلي عبر اتحاد الذات بالطبيعة [5].

ومن داخل هذا المشهد الذي يؤالف بين بنية الذات في عمقها والطبيعة في حريتها كانت النواة الحقيقية للرومانسية عند الشاعر هي التوحيد بين الذات وعالم الطبيعة . فمعجم الطبيعة شكل منبعا للتأمل والتعبير عند الأديب ، حيث نجده يحتفي في المثال السابق ، بمشاهد متنوعة في الطبيعة (النهر – البحر – الأغصان – الزهور – الريح – النسيم – النجم – الأرض – السماء) . وفي ظل هذا التقابل بين الأرض والسماء انساق الصباغ في بحثه عن معجم ينعتق من بنية المعجم التقليديفيما يصطاد كلمته من عوالم الطبيعة في بنيتها السطحية الأرض وبنيتها الأفقية السماء يقول الصباغ :

---

(1) محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج1 ، م .س ، ص :100

(2) محمد بنيس ، **الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها** ، ج3 ، الشعر المعاصر ، دار توبقال للنشر ، ط1 ، 1990، ص: 30

(3) **المرجع نفسه** : ص :30

(4) محمد الصباغ ،**الأعمال الكاملة** ، ج1، م.س ، ص : 94

(5) **المصدر نفسه** : ص : 140

« وتحين مني التفاتة إلى السماء ، لاصطياد كلمة هاربة ، وإذا بي ألمح سربا من حمائم تظللنا بظلها الأبيض . ثم أعود بالتفاتتي إلى الأرض فأرى : زهورا من عطر المحبة ، والسلام ، نابتة حولنا « [1].

وبذلك نلمس أن التفاتة الشاعر للأرض هي عودة بصورة مثلى إلى عنصر الطبيعة ، وما الزهور إلا تجسيد لبوابتها المنفتحة على الذوات الحرة الطليقة عبر رنين المحبة والسلام ، وبالمقابل تتضح لنا ولادة الذات من فجر الطبيعة ومعجمها في قصيدة لها عنوان « الشيخ : فصل الشتاء « هي كالآتي :

أتى من الذرى

من بين الجبال والسفوح

على هودج الرياح والعواصف أتى

ملتحيا بالثلج

بمجرد ما يفكر في الغمام

تسقط الأمطار غزيرة

بمجرد ما يفرك أشفاره

تترقرق الأودية والجداول والسواقي

بمجرد ما يرقص

تمتلئ الأشجار بالصفير[2] .

وفي هذه الأبيات من القصيدة نلمح أن الذات الشاعرة تنبع من قلب فضاء الطبيعة ، وكل فعل من هذه الذات (يفكر في الغمام – يفرك أشفاره – يرقص) ينعكس على عناصر الطبيعة فتغدو فاعلة ومنفعلة في آن ، إذ في ظلال التفاعل بينهما تنتقل الذات من دال إلى مدلول جسده في الطبيعة (تسقط الأمطار غزيرة – تترقرق الأودية والجداول والسواقي – تمتلئ الأشجار بالصفير) .

لقد استعار إذن محمد الصباغ لغته وكلماته من دوال الطبيعة (الغمام ، الجبال ، الثلج ، الأشجار ، السواقي ...) لأنها منحت للذات الشاعرة فردوس الحلم وفجر الحرية ،

---

[1] محمد الصباغ ، **المصدر السابق** ، ص : 132و133

[2] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج3 ، م.س ، ص : 93 و 94

ولذلك رأى الشاعر أن اللغة فوق القاموس هي الحرية في شساعتها[1]. وعبر هذا المدى الحر للغة أخذت الكلمة مع الشاعر تنبثق شفافة بسيطة ، ومن ثم ، أصبحت الكلمة عند الأديب مصدر حياته ومكنون جوهره [2].

وفي قصيدة أخرى تلبس الطبيعة عواطف الأمومة الحسية ، فيما تكتسي الطبيعة بقلب لا تهدأ دقاته ولا يطمئن باله إلا بعودة الروح لأعماق قلبها ، وهذا ما عبر عنه الشاعر بجلاء في قصيدة « **الطبيعة**» على النحو التالي :

لا تلتئم أمومة الطبيعة

ولا يطمئن بالها

لتنام

إلا بعد حضور جميع

خنافسها وبعوضها وهدامها [3].

من هنا ندرك أن اللغة عند الأديب تجنح نحو عالم الطبيعة بكل تجلياته[4]، حيث الكلمة تلبس ألوانا من السمات ، كما أنها تمضي وهي تتمثل عناصر الطبيعة في صمت ، وفي جسد سكينتها بوح لا يدرك أغواره ، إلا من وشم برهافة في الحس ونور في القلب ، ووهج في العاطفة ، وخيال عاشق

للمدى البعيد اللامنتهي[5]. وبالخيال كذلك عمل محمد الصباغ على تعرية المعجم التقليدي من تسميته للأشياء التي لا تتجاوب وطبيعتها الحقيقية ورؤية الشاعر لها ، ومن ثم يرسم معجمه عبر إضفاء أسماء تقترب من إحساسه وذوقه وصدق رؤيته[6]. وهكذا تكون الوظيفة التعبيرية للأدب قد جعلت الشاعر يدرك أن الكلمة المشرقة الخالدة ، السرية ، تنبع من العواطف ، والقلوب الرقيقة الحساسة وعبر وثر القلب رأى فكتور هوغو أن « القلب البشري سيبقى دائما أساس الفن » [7].

---

(1) حوار مع محمد الصباغ ، بداية شهر يناير 1997 ، الرباط عن عبد المالك عليوي ، **الشعر العربي الحديث في شمال المغرب من الثلاثينيات إلىالخمسينيات** ، م.س ، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا ، تحت إشراف : محمد بنيس ، 1997-1998 ، ص:227.

(2) محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج2، م.س ، ص : 292 .

(3) محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج3 ، م.س ، ص : 121.

(4) **المصدر نفسه** : ص : 31.

(5) محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج1 ، م.س ، ص : 100

(6) **المصدرنفسه** : ص:136

(7) فيليب فان تيغيم ، **المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا** ، م.س، ص : 204

وبهذا تكون الطبيعة بمثابة القلب الذي وجد فيه الشاعر الرومانسي فنه ، وعبر تجليات الطبيعة تنبثق الكلمة من حركة لون في رسم أو نحت ، بل تظل خالدة في بحيرة إبداع ، ومنتزهات ألحان ، تلك جمرة الكلمة عند الشاعر وهي ترنو إنشاد الصدق والحقيقة[1]

ولذلك فالكلمة عند الشاعر وهي تبني معجمها الجديد ، لم تخرج عن الوظيفة التعبيرية والخطابية .

ذلك ما يتجلى لنا في رغبته الآتية : « أريد أن أعبر كما يعبر الصباح ، عن الصباح ، وكما يعبر الغريد عن الغريد ، والبياض عن البياض ، بدون واسطة أو أداة تعبير عار من لا كلمة أخاطبكم ، ولا ندفة حرف تستر عريي ، وأنا محصور في فضيحة : لا كلمة « [2]. ولم تقف الكلمة عند هذا الحد بل ذهبت إلى إنشاد الجمال وهو ما يظهر في تعبيره : « لا صوت إلا صوت الجمال يملأ الغاب ويضيئه بشموع الصفاء ، والأمن ، والخير ، والبركة ، والسلام ، والفجر ...» [3]. فتوظيف معجم الطبيعة ، يكشف لنا عن طابع الجمال الذي وجده يكتنف جسد الغاب ، لنخرج إذن من فضاء الطبيعة ولنطرق أخيرا باب المعجم الصوفي .

2 – 3 - المعجم الصوفي

وجد الشاعر في المعجم الصوفي أفقه الذي من خلاله أسس تجربته الرومانسية القائمة على الخيال متجاوزة صرامة العقل ، ومبحرة في حلول الذات في الطبيعة ، وهما سمتان بارزتان في حدوث هذا التفاعل . ويظهر لنا تقاطع معجم الصباغ في سفره مع الخيال بشكل واضح مع المعجم الصوفي ، فالخيال كما جاء عنده : « هو ذلك المجذوب، بالمكاشفة ، يهذي « [4] .

إن مصطلحات (الجذب ، والمكاشفة ، والهذيان) تكشف لنا عن عشق الخيال عند محمد الصباغ لفضاء المعجم الصوفي والبحث عن سكن في منزله ، بل في جسد هذه الكلمات الخالدة كان يأمل الصباغ أن ينغمس ، لكونها تفور بالحياة الجانحة نحو عطر الخير والجمال[5].انه سفر الشاعر مع اللغة والكلمة يريد أن يشمها ، ويبحث عن نحت أفقها من داخل طقوس اللغة الصوفية الجانحة دوما الى الحقيقة . وتقاطع الخيال عند الصباغ مع الخيال الصوفي يتجسدان في اختيارهما لنفس المنطق ، فيما يختلفان من حيث التوجه ذلك

---

(1) محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج2 ، م.س ، ص : 63
(2) **المصدرنفسه** : ص : 31
(3) محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج1 ، م.س ، ص : 190
(4) محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج2 ، م.س، ص : 155
(5) **المصدرنفسه** ، ص : 270

أن الخيال عند المتصوفة هو ادراك كلي ينطوي ضمن أساس تطبعه المشاهدة لأنه برزخ بين المجرد والمحسوس[1].

أما الخيال عند الصباغ فيقف عند عتبة الإدراك الجزئي ، لأنه برزخ بين الإحساس والموهبة ، وبه يمضي موضحا : « بعتي الإحساس الموهوب تدرك بعض أعماق حقائقه ، مبينة واضحة في جلاء مبهماته ... « [2].

فالخيال إذن بهذه الطريقة المقدمة ليس إلا شيئا محسوسا في حدود الحواس ، ومعرفة في حدود التجارب [3]. ومن ثم فالخيال في النص الشعري لدى محمد الصباغ صدى موشوم بأثر الخطاب الصوفي للفعل الخيالي ، فهي خصيصة تروم أن تتجسد داخل عتبة عليا لها أبعادها الحداثية . لكنها تقف في عتبة سفلى ذات بعد معرفي بالأسس النظرية للخيال عند المتصوفة ،غير أنها معرفة تتمثل الخيال في حدود التجربة الرومانسية ، وبهذا ينظر الشاعر أن الكلمة أبقى ، حيث يسكنها توتر الحس وهدفها هو اختراق حدود الزمـــــن واستشراف المستقبل[4] .إنها سكرة الخيال تقيم وراء الغيب والمجهول والوهم .

ومن تم فقد غدت الكلمة عنده زمنا مضيئا تتخطى جميع حدود الزمن ومنعرجاته وآفاقه الظاهرة والباطنة . لتبني زمنا خاصا بها تضيئه بقدر ما يضيئها فيغدو الماضي حاضرا ، والوهم بالمستقبل واقعا[5].

وهكذا نعثر على الكلمة ذات الوشم الرومانسي تنطلق من المجهول لتصل إلى المعلوم . وإطلاق العنان للخيال عند محمد الصباغ نتج عنه إلغاء العقل ، حيث أصبح عند الشاعر « لا وعي اللاوعي : أسمى مشارف الوعي في الخلق الفني « [6]. فهو إذن المدى الحر لخلق المعجم الصوفي لديه ، ومن هنا كان توظيفه للمعجم الصوفي هو الذي جعله ينظر بعين خلاقة ودم يطفو نحو تجديد الكلمة رغبة في الوصول إلى المعنى والاقتراب من الكلمة السحرية والمضي إلى العري الشمولي يقول : « لقد أحرقت كل كلماتي ، لأصل إلى ماوراء الكلمات – إلى الكلمة القديسة المبدعة – إلى كلمة الكلمات التي لا تكتب ، ولا تقرأ، ولا تمس بل تزار ، وتعبد من بعيد لقد أحرقت كلماتي لأصل إلى العري الكلي « [7].

---

[1] محمد بنيس ، **الرومانسية العربية** ، م.س ، ص : 134

[2] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج2 ، م.س ، ص : 156

[3] (PHILLIPPE LACOUE –LABARTHEET J EAN – LUC NANCY) **L'AbsoluLittéraire** Théorie de la littérature du romantisme Allemand . Avec la collaboration D'Anne – Marie Lang – Edition du Seuil 27 Rue. Jacob , Paris vie p :44

[4] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج2 ، م.س ، ص : 63

[5] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج2 ، م.س ، ص : 124

[6] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج3 ، م.س ، ص : 8

[7] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج1 ، م.س ، ص : 200

ولقد سعى الصباغ أيضا في انخطافه وعشقه للغة الصوفية ، أن يبني علاقته مع الكلمة عبر لحظة الحلول المتبادل بين الذات الشاعرة والكلمة ، حيث تصبح الذات هي مركز سكرة الكلمة « أنا الخمرة في كأس الكلمة » [1] .

بالمقابل تسافر الكلمة بسكرتها وعصير خمرتها نحو ذات الأديب « والكلمة خمرة في كأسي»[2]. ومن ثم فالكلمة المؤثرة والمسكرة هي النابعة من الذات الشاعرة .

فيما يبني لنا الشاعر في قصيدة اختيار كلمة * الصوفي * عنوانا لنصه الشعري عن جذبة المعجم الصوفي للذات الشاعرة وهي تمارس فعل الكتابة تدخل في غسق هذه اللغة ذات الصبغة الايحائية ، والمسكن المتجدد بدم الكتابة ، والجانحة نحو الخيال والمنفعلة بالإحساس والشعور .

تلك طقوس لغة تتآلف من جهة المنطلق مع لغة الصباغ وتجربته الشعرية الرومانسية ، إذ يذهب الصباغ قائلا :

المغزل :

من تباريح الغزل أنا

أنام وأستيقظ على شطحاتي

من دوران جذبتي

من زهدي

أغزل الدفء

أنسج الزينة لغيري

وأنا العاري

وأبقى على ذكري الصوف أعيش

وفي بال الحرير[3].

لقد استحضر محمد الصباغ المعجم الصوفي في العبارات التالية (شطحات – دوران – جذبتي – زهدي) وهي تكشف لنا عن عشقه ورغبة امتداده في هذا المعجم ، حيث

---

(1) محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج2 ، م.س ، ص : 255

(2) **المصدرنفسه** ، ص : 255

(3) محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج3 ، م.س ، ص : 57

تصبح اللغة في هذه الغبطة هي الحضرة التي توجه فعل الموت والحياة عند الشاعر ، بل تسم سكونية الذات وحركيتها (أنام وأستيقظ على شطحاتي) وفي مسار جذبتها تنسج الذات الشاعرة سلطة الفعل بدل اللافعل .

وهكذا تكون جمرة الأديب في حضن هذا المعجم هو البحث عن الكلمات التي تخلد متجددة باستمرار في الزمن[1].

غير أن عشقه لم يقف عند ذلك بل عمل على استحضار بعض أسماء شعراء التصوف ك « شهاب الدين السهروردي» والحلاج « [2] إذ يقول عنه : « الكلمة الجنية جاءها المخاض بغتة ، وهي عارية تحت شجرة الوجع ، العراق ، وردة في عروة الرياح ، تتناثر أوراقها خريفا محموما ، ورجل من مبعثرات الشبح واللغز ، ومن حالة الإغماء ، والحلم ، والرعشة ، يهرول في جهم الدروب والمنعطفات : يهذي ، يبكي ، ينبعث ، يغني ، يرتجف، يهدم الرماد ، ليبني من الرماد ، النار والماء ، وبيت المحال « [3].

وهذا يكشف لنا عن تأثر الصباغ بهذا الشاعر الصوفي وتعدد طرق سفره التي جعلت الأديب ينساق وينفعل بالمشهد الحر الذي يهيئه المعجم الصوفي .

3 - الإيقاع

نقف في قراءة الإيقاع عند قصيدة «النار الخضراء» لكونها تتسم بتموجات إيقاعية تكشف عن رؤيا الشاعر الحالمة المسترفدة من معجمه الشعري المتميز بانفجارات وجدانية، وقد تجلت في الشكل الآتي :

النار الخضراء

أنا

وغصن ليل تحت نهد

قمر.

هذا الطيب

عجنته لك فجرا

وهذا الظل

---

(1) محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج3 ، م.س ، ص : 30

(2) محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، (انظر الجزء الثالث) ، ص : 177-191

(3) **المصدر نفسه** ، ص : 177

يزهر وردا

ورباب خلف الربى ، يسفح جفن السهر.

وأنت على ساعدي

قلق في معصمي

غفوة المنجل على نحري.

تقولين : وشهوتنا الجائعة

لها خبر

في الأنجم الشبقة.

وتلك المواعيد

خلف السحر

أليس لها من أثر؟

غدا نلتقي

في الهنيهة الطائشة

فتحضننا الشهقة الباسمة.

ويهوي بنا اللج

إلى أفق خرب [1].

تتيح لنا قراءة الإيقاع عند محمد الصباغ وفاعليته في البناء النصي أن نركب سفنا تعبر أنهارا مختلفة، لها عنفوانها وخصيصتها في إيقاع الذات ، والتكرير ، والربط والتضمين ، والحوار، وهي عناصر تشكل الإيقاع في بعده الفردي ، فيما هي تهيئ للخطاب طقوسا تنخرط في الفضاء الرومانسي بتمثلاته التحديثية .

[1] محمد الصباغ ، **الأعمال الكاملة** ، ج4 ، م.س ، ص : 186 و 187

وإذا كان الصباغ قد انعتق من مفهوم الإيقاع في صورته التقليدية القائمة أساسا على العروض ووحدة الروي والقافية ، فإنه بالمقابل كان يبحث عن حرية أوسع للذات وهي تبني إيقاعها الخاص بعيدا عن كل القيود والقوالب الجاهزة .

ولقد اخترنا في دراستنا للإيقاع عند الشاعر قصيدة « النار الخضراء» التي تضمنها ديوانـــه **« أنا والقمر»** الصادر سنة 1956 بحثا عن كيفية اشتغال الإيقاع في جسد النص الشعري ، وطرائق فعله في العناصر التي سنشم من خلالها البناء الإيقاعي عند الصباغ ، فلنؤتت سفرنا إذن من منطلق إيقاع الذات أولا .

3 – 1 - ايقاع الذات

3 – 1 – 1 - عتبة العنوان

إن العنوان مؤشر أول لكل قراءة به نبدأ ومن روحه الإيقاعية نمضي ونتقدم ، إنه العتبة العليا التي تكشف لنا عن عمل إيقاع الذات في المقطع والقصيدة من جهة ، بل المركز المسبق لسفر إيقاعها من جهة أخرى ، ولعل تتبعنا الإيقاعي للعنوان هو ما سيتيح لنا طريق بنيته إيقاع ذات شاعر وهو يركب مغامرة نصه الشعري ذو الأفق الرومانسي .

فعنوان «النار الخضراء» يوحي لنا بانشطاره إلى إيقاعين يحيلان على : الموت والحياة ، الفناء والبقاء ، الحيوية والسكون ، الهدم والبناء . وهذا الانشقاق والانقسام الحاصل بين داليين لا يخرج عن دائرة الوجود . بل هو فاعل ومنفعل بها في آن ، بقدر ما هو تجسيد لإيقاع الذات الشاعرة المنشطرة في زمن كتابة نصها الشعري بين حالتي الموت والحياة ، والفناء والبقاء .

إن النار كدال هي جوهر لطيف ، مضيء ومحرق ، فهي تعكس لنا إيقاعا ينطلق مـــن الإيجاب (لطيف ، مضيء) لتنتهي بالسلب (محرق) فيما لفظة الخضراء هي انعتاق من لحظة الفناء والسلب والانخراط في مسافة زمنية وإيقاعية جديدة لها الحياة والإيجاب .

ويمكن أن نتمثل العنوان على الشكل التالي :

إيقاع السلب **إيقاع الإيجاب**

النار (الفناء ، الموت ، محرق) **الخضراء**(البقاء ،الحيوية ،الحياة)

فالانتقال من عبارة (النار) إلى (الخضراء) هو انتقال من إيقاع السلب إلى إيقاع الإيجاب ، فيما التحول من لفظة (الخضراء) إلى (النار) هو تحول من إيقاع الإيجاب إلى إيقاع السلب

وبهذا يكون العنوان هو الباب الذي يفتح لنا أفقا لملامسة طريقة عمل إيقاع الذات داخل القصيدة.

فكيف إذن تتمظهر الثنائيات الإيقاعية للعنوان في النص الشعري عموما ؟

نجد المقطع الأول يؤرخ لإيقاع الذات منذ البدء في خطابها ، حيث (أنا) الشاعر تعلن سفر إيقاعها الداخلي ومن منطلقها يأخذ الإيقاع شكله وينشد معالمه ، إنها وشم الإيقاع في انتظار طبيعة جريانه . وقد أكد محمد بنيس في الرومانسية العربية على « الفردي والمفرد في الخطاب وهو يؤرخ بإيقاعه الشخصي للذات الكاتبة » [1].

وفي هذا السياق تثبت الذات أشرعتها وتهاجر فرديا لترسم إيقاعها . إذ الانتقال من البيت الأول إلى البيت الثاني والثالث من نفس المقطع ، يكشف عن الصورة الإيقاعية التي تصطبغ بها الذات وهي تبحر في لحظة الكتابة وقد جاء البيتين كالآتي:

وغصن ليل تحت نهد

قمر.

فالليل كدال يجسد لنا غبطة الإيقاع الذاتي للشاعر وهو يعيش حضرة إيقاعه في جو يسوده الاطمئنان والهدوء والسكينة ، فهو بذلك إيقاع مفعم بالحيوية ، باعتبار الليل بالنسبة لمحمد الصباغ كشاعر رومانسي هو إيقاع يضمن للذات حركيتها التي لا تجدها في النهار . فالليل به يتغنى الشاعر إيقاع الحياة والبقاء ، ليأتي بعد ذلك (نهد قمر) كنور إيقاعي مضاعف ، يرفع ظلمة الليل عن الذات الكاتبة . فهذا المقطع تجسيد لإيقاع الإيجاب بكل تجلياته .

وفي المقطع الثاني يحافظ الإيقاع على حيويته وينسج رنينه عبر فعل التحول والتبدل والتغير الذي يهيمن على كافة الدوال (هذا الطيب – عجنته لك فجرا – وهذا الظل – يزهر وردا – ورباب خلف الربى ، يسفح جفن السهر) ومن جهة أخرى تتضح لنا وظيفة اسم الإشارة (هذا) في انتقال الدالين من حالة إيقاعية أولى إلى حالة إيقاعية أكثر كثافة (الطيب --- فجرا) و (الظل --- يزهر وردا) . وهي كثافة إيقاعية مفعمة بالحياة والإيحاء، ولذلك يستمر إيقاع الذات في هيمنته وفاعليته داخل المقطع فيما يترك للإيقاع طريقا مفتوحا بين الشاعر (عجنته) التي تؤكد حضور الذات في إيقاعها ، وبين الحبيبة

[1] محمد بنيس ، **الرومانسية العربية** ، ج2 ، ص : 80

(لك) وعبر هذا التفاعل يخرج الإيقاع (فجرا ، ووردا) وهما دالين لهما إمضاء داخل إيقاع الإيجاب لا السلب . وفي المقطع الثالث يفقد الإيقاع حركيته وأفقه الصاعد من الذات الكاتبة، بينما يأخذ مسارا ينزل فيه الإيقاع إلى لحظة من الموت والسكون والفناء (وأنت على ساعدي – قلق في معصمي – غفوة المنجل على نحري) . غير أن هذا الفناء الذي يسكن الذات الشاعرة ليس فناء ماديا بقدر ما هو فناء داخلي ، باطني ، ونفسي ، تعيشه الذات بفعل فاعل ذات أخرى ، هي ذات الحبيبة ، وعبر هذا السفر الثنائي يفقد إيقاع الشاعر فرديته الحيوية ، ويصبح إيقاعا فرديا مطبوعا بالسكون والفناء ، وهذه الصورة تستجيب بشكل قطعي لإيقاع السلب لا الإيجاب .

وفي المقطع الرابع يرجع للإيقاع نفسه من خلال استعمال ضمير الغائب الذي يدل على الحبيبة فهي التي تقول (تقولين) إيقاعها ، وإيقاع الذات الكاتبة ، وما صوت الشاعر في المقطع إلا تكريس لهذا الايقاع ، انصياغا واستجابة وتمثلا لغبطة سفره وتقدمه نحو الأمام ، فالإيقاع يتجدد وشمه كلما تجددت واستمرت شهوة الذاتين معا في الزمان والمكان (وشهوتنا الجائعة)، وفي طريق هذه الشهوة تنشد الذات ايقاعها الدائم الذي لا يعرف مكانا للوقوف في لحظة الشهوة .

وإن كانت (لها خبر- في الأنجم الشبقة) . فإن هذه الشهوة المعلومة لا يقف إيقاعها في أسفل الطريق ، بل يصعد إلى أعلاها حتى وإن اشتدت شهوتها الفاسدة (الأنجم الشبقة) وفي أفق هذا الصعود (الأنجم) يتمظهر إيقاعا ذاتيا له صوت الإيجاب بعيدا عن صوت السلب .

وفي المقطع الخامس تؤكد الذات على إيقاعها الحيوي بمحاذات ذات الحبيبة ، فتأتي اسم الإشارة (وتلك المواعيد) لتعلن عن تجدد المواعيد بما هي توحي أيضا بتجدد روح الجسد العاطفية والإيقاعية قبيل الصبح الأعلى (خلف السحر) فيما تساؤل الشاعر (أليس لها من أثر) هو تساؤل عن إيقاع هذه المواعيد في ذات الحبيبة ، أي هل لها من بقية وأثر وحياة ، أم أن ذاته هي وحدها التي ظلت تحتفظ بإيقاع هذا الأثر . نحن إذن أمام ذات لها أفقا بان للإيجاب وهادم للسلب.

أما المقطع السادس فالأبيات الثلاثة الأولى فيها ترسخ إيقاع الذات في هيجانه وزحفه الحي نحو المستقبل (غدا نلتقي) فالشاعر لا يترك إيقاعه متوقفا مع الحبيبة في زمن الحاضر ، وإنما يفتح له أفقا مستقبليا يخيب أفق انتظار القارئ لكونه إيقاع يلمح عن نزعة الذات الرومانسية في غسق بإيقاعها الشعري ، حيث فعل اللقاء يتناسى الماضي ، واليوم ، والأمس ، كدوال إيقاعية معلومة مسبقا ويفتح مسارا في الغد الذي يحمل نشوة التجديد الإيقاعي ويهفو نحو استشراف آفاق مستقبلية في اللحظة الوجيزة ، والخفيفة النزقة (في

الهنيهة الطائشة) ، ومن ثم يقع اتحاد بين إيقاع الذاتين (فتحضننا) وهو اتحاد تؤالف إيقاعه (الشهقة الباسمة) وهذا دليل على سيادة إيقاع الإيجاب بحركيته وخفته .

وبالانتقال إلى البيتين الأخيرين من نفس المقطع يختفي إيقاع الإيجاب ويبرز إيقاع السلب ، فسقوط إيقاع الذاتين اللذين يحكمهما صوت الشاعر في الخصومة والتمادي في العناد (ويهوي بنا اللج) يعصف بإيقاع الذاتين من أفق الحياة والبقاء إلى أفق الموت والفناء (إلى أفق خرب) .

من هنا يظهر أن إيقاع السلب في نهاية القصيدة يعبر عن رؤيا الشاعر التي تستند إلى إيقاع الهدم والتدمير .

3 – 2 - التكرير

يعتبر التكرير عاملا مساهما في بناء المقطع والقصيدة معا ، وبه يلتحم إيقاع النص ويجد شكله النهائي . تبدأ قصيدة « النار الخضراء « بالتكرير المقطعي ، إذ تتكون من ستة مقاطع ، فكل من المقطع الأول والثالث والرابع والخامس تتجسد في ثلاثة أبيات باستثناء المقطعين الثاني والسادس يزيدان عنهما ببيتين .

ومن هنا يتضح أن تكرير الأبيات في مجموع المقاطع يحكمهما التساوي أكثر من التفاوت ، فيما يحضر البياض كتكرير دال يفصل بين المقاطع وقد رأى هنري ميشونيك أن « البياض ضروري للشعر ، إدخال بياض الصفحة إلى داخل جسد النص دلالة على تناوب المجهول والمعلوم ، والنوعية تشير إلى أن الشعر إيقاع منظم من حيث المعنى . وكل بياض في حد ذاته شعري ...» [1]

وبما أن البياض يدخل في الشعر ، فإن تكريره بين مقطع وآخر في قصيدة محمد الصباغ يكشف لنا عن الإيقاع المجهول للذات الكاتبة ، حيث الصمت عن الكتابة الشعرية يعوضه البياض الشعري . فيما الكتابة بالمقابل تجسيد لإيقاع الذات المعلوم ، وإذا كان الشاعر قد تحرر من العروض وعمل على تنويع القافية والروي فجاءت قصيدته متجاوبة مع القصيدة الرومانسية الأوروبية والإسبانية خصوصا . فإنه مع ذلك وضع تكريرا للقافية والروي يتلاءم وإيقاع الذات الفردي ، ويخرج عن طرائق تكريرهما التي هيمنت على القصيدة التقليدية ، حيث نجد تكرير حرف الروي **الراء**في مجموع المقاطع وهي كالآتي : المقطع الأول والثاني والثالث والرابع والخامس إلا المقطع السادس ، بل تكريره داخل المقطع بعينه،

[1] (Henri Meschonnic) **, Critique du rythme** , Edition verdier , paris , 1982 ,p :304

فالمقطع الثاني مرتين « البيتين الثاني والخامس « ، والمقطع الخـــــــامس « البيتين الثاني والثالث « ، كما يتجلى التكرير أيضا في حرف الروي « **التاء** « المقطع الرابع البيتين الأول والثالث

« الجائعة ، الشبقة « ، ويقع تكرير نفس الروي « **التاء**» والقافية في المقطع السادس « البيت الثاني « الطائشة « والبيت الثالث « الباسمة « .

وهذا التكرير يعمل على تصعيد إيقاع الذات الكاتبة ، ويستجيب بقوة مع المقاطع والأبيات التي تشكل لنا إيقاع الإيجاب ، ونلاحظ في سفر القصيدة تكريرا لفظيا ، يتمثل في كلمة « خلف « إذ تظهر في البيت الخامس من المقطع الثاني ، والبيت الثاني من المقطع الخامس . وهذا التكرير الإيقاعي للمستوى الصوتي للكلمة يرتفع بإيقاع الذات نحو الأعلى ، ويمنح للمستوى الصوتي تموجا يسير في اتجاه الذات فيما ينفتح على ذات أخرى لها صفة الأنوثة « وتلك المواعيد – خلف السحر «. ويشبك التكرير النص الشعري من خلال تكرير بعض الصوامت في كافة المقاطع. ومن بين هذه الصوامت « النون» ثلاث مرات في المقطع الأول والثالث والرابع ومرتين في المقطع الثاني، ومرة واحدة في المقطع الخامس ، وخمس مرات في المقطع السادس .

و» **التاء**» مرتين في المقطع الأول والثالث ومرة واحدة في «**الياء**» مرة واحدة في المقطع الأول والرابع. ومرتين في المقطع الخامس ، وثلاث مرات في المقطع الثاني ، وأربع مرات في المقطعين الثالث والسادس ، وجاءت معظمها صوامتا طويلة « ساعدي ، في معصمي ، نحري ، نلتقي «. وهذه الصوامت تخضع لحركية الإيقاع في صعوده ونزوله إلى أن يبلغ الإيقاع ذروته ويستقيم سفره في خط مستقيم، إذ ذاك تتساوى الصوامت وهو ما نستشفه في المقطع السادس .

3 – 3 - الربط والتضمين

يشكل الربط عنصرا مهما في بناء القصيدة والإيقاع معا ، إذ به يأخذ النص الشعري شكله وتناسقه ، فهو يشبك الأبيات ويوحد بينها داخل المقطع ، كما يؤالف بين المقاطع في مجموعها مما يضمن للقصيدة نفسها الإيقاعي المنفلت من الانقطاع والتوقف ، بالمقابل يهيء لها كل طقوس الوحدة المتماسكة، وهكذا تتجلى خصيصة الربط كدال إيقاعي ، حيث نجد النص يستعمل أداة الربط « الواو» مرة واحدة في المقطع الأول والثالث والخامس والسادس ، ومرتين في المقطع الثاني ، إلى جانب « الفاء» التي ترد مرة واحدة في المقطع السادس، والربط عنصر إيقاعي يحمل كل سمات الإيجاب عندما يباشر دخوله في قلب القصيدة.

ويأتي التضمين كدال من بين الدوال الإيقاعية التي تلحم جسد المقطع ، فيحصل التآلف بين أبيات المقطع والذي هو « وحدة دالة من بين وحدات الخطاب : ويحقق تجانسه من خلال العناصر المؤلفة له ...» [1]. ويتيح لنا هذا المشهد أن نلحظ امتدادا دلاليا وارتباطا فيما بين أبيات المقطع داخل القصيدة (المقطع الثالث) و (المقطع الرابع) ، بل يتمظهر كذلك هذا الارتباط في مقاطع قصيدة «النار الخضراء» برمتها .

ولا يقف التضمين عند هذا الحد ، إذ تتعدد طرائقه وتتنوع سيوله ، وهكذا نلمس وجود الضمير بنوعية المتكلم (**أنا**) والمخاطب (**أنت**) . والمركب الاسمي في المقطـــــع الرابع (وشهوتنا الجائعة) والمقطع السادس (الشهقة الباسمة) ، ويذهب التضمين أبعد من ذلك من خلال لعبة التقديم والتأخير في المقطع الرابع ف (**لها**) خبر مقدم و (**خبر**) مبتدأ مؤخر .

ومن هنا تتعدد حدود التضمين وترسم معالمها التي تقع داخل المقطع لا خارجه .

3 – 4 - الحوار

يستند نص «النار الخضراء» في نسقه التركيبي إلى قانون الحوار كدال من بين الدوال الإيقاعية التي تؤثث للخطاب الشعري في تعدد أصواته ، وهو يدخل جسد القصيدة ، فصوت الذات الشاعرة لا تهيمن بمفردها على النص الشعري ، بقدر ما تتيح لصوت مؤنث في المقطع الرابع (تقولين) أن يشاركها في الخطاب ، ومن ثم في حركية الإيقاع عبر لعبة الحوار القائمة بين ضمير المتكلم (أنا) الشاعرة وضمير المخاطب (أنت) المحبوبة ، ومن خلال هذين الصوتين يقيم الشاعر القصيدة على مبدأ الحوار .

ويمضي في استرجاع الماضي المفعم بلحظة التذكر (هذا الطيب – عجنته لك فجرا) (وتلك المواعيد – خلف السحر) .

وهذا يكشف أن صوت الشاعر لم يتناس ماضيه ، بل ظل ينشده ويحن إليه دون أن يلحقه أي تغيير في رنينه وإحساسه في لحظة الزمن الحاضر (وهذا الظل – يزهر وردا) .

وإذا كان ضمير المتكلم المتصل الياء في «ساعدي « و « معصمي « و « نحري « تجسد نوعا من الفناء الإيجابي الذي يلحق الشاعر وهو ينخرط بإيقاعه الذاتي مع صوت ثان له خصيصته الملحة في استمرار ذات الشاعر وحضورها في القصيدة ، إذ بدونه يفقد الحوار وجوده ، كما تفقد الذات تواجدها في نصها الشعري .

من هذا المنطلق كان لزاما على الشاعر أن يقيم علاقة حوار بينه وبين المرأة أو المحبوبة مشيدا طقوسه بنبرة التمني والرجاء والتطلع إلى خلود اللقاء حتى في المستقبل

[1] محمد بنيس ، **الرومانسية العربية** ، ج2 ، م.س ، ص : 81

(غدا نلتقي) . لا سيما وأن هذا الحوار بين الصوتين تفرضه حقيقة الشعر والوجود معا ، وقد جاء الحوار

بينهما في القصيدة مماثلا لحوار الإنسانية مع لحظة الحياة والموت ، ويتبين لنا ذلك في المقطع الثالث (وأنت على ساعدي – قلق في معصمي – غفوة المنجل على نحري) الذي يظهر لنا في تسلسل أبياته حوار الذاتين المفعم بالحياة في لحظة فنائهما ، مقابل حوار الهدم والتدمير والموت الذي يمكن أن يلحق بهما كما يتضح في نهاية المقطع السادس (ويهوي بنا اللج – إلى أفق خرب) كما يجد الحوار نسقه في أساليب الخبر التي تسري في جل مقاطع القصيدة بينما يحضر أسلوب الإنشاء مرة واحدة في المقطع الخامس بنبرة التساؤل (أليس لها من أثر ؟) القائم على الاستفهام .

ومن هنا يكون لهذه الأساليب دور في بناء الحوار داخل القصيدة ، الذي على ضوئها يتشكل إيقاع القصيدة ويأخذ شكله النهائي .

وعليه يتضح من خلال ماسبق أن الحوار يلحم الأبيات والمقاطع في الخطاب الشعري، وهذا ما يعطي للخطاب تنوعه ويتيح للصوت تعدده . وقد كشف محمد بنيس عن ذلك مرددا بأن « تنوع جهة الخطاب هو ما يبرز تعدد الصوت ، وهو ما يسوغ لنا القول باعتماد النص على الحوار أيضا ، تنوع جهة الخطاب وتعدي الصوت إلى صوتين ، مستنبطان من قوانين بناء المقطع ذاته ، أي من عناصره الإيقاعية كدوال ، يستدعي بعضها بعضا وتتآلف جميعها في بناء دلالية الخطاب « [1].

[1] محمد بنيس ، **المرجع السابق** ، ص : 114

خلاصـــــة

البـــــاب الثانـــي

نخلص إذن إلى أن الممارسة النظرية والنبائية التي قام عليها أدب محمد الصباغ في المغرب لم تأت اعتباطا ، بل جاءت كاستجابة للذات ، ورغبتها في تغيير رؤيتها للأدب من التصورات التقليدية التي هيمنت عليه .

ومن جهة أخرى استجابة للزمن حتى يكون الأدب المغربي مواكبا للحظة التحديث العاصفة بمفاهيم جديدة من بينها : الخيال ، والرؤيا ، والنبوة ، والطبيعة باعتبارها عناصر جسدت للتصور الحداثي الذي تبنته التجربة الرومانسية وشعرائها بما في ذلك محمد الصباغ الذي استطاع أن يعبر عن رؤيته التحديثية الخاصة به ، والتي منحت للذات الشاعرة بعدا متميزا في مغامرة الكتابة.

ومن ثمة كان هذا البعد الجديد للذات في ممارستها لفعل الكتابة عتبة عليا دفعت الصباغ في بداية نزعته التحديثية إلى الهجرة نحو الأدب المهجري الذي عمل على هدم الأشكال التقليدية و منطلقاتها المسبقة ، لطرق باب الكتابة في الأدب العربي ، فكان بذلك بؤرة مركزية لظهور ما يسمى بالكتابة الرومانسية في هذا الأدب . إذ مع جبران خليل جبران ، وميخائيل نعيمة ، استرفدت الكتابة الشعرية عند الصباغ طرقها التحديثية ، وجاء النص الأثر والنص الصدى ليؤكد امتصاص الصباغ للنصوص المهجرية وهو مبحر في طقوس الممارسة النصية الرومانسية .

إن هجرة الذات لم تقف عند هذا الحد المهجري العربي ، بل انفتحت على ما هو غربي إسباني ، وقد لعبت ترينا مر كادير من خلال مجلة **« المعتمد »** والزيادة التي قام بها فثينطي ألكسندري للنوادي الأدبية بالشمال دورا فعالا في حدوث هذا الانفتاح الثقافي والشعري بين الصباغ والأدب الإسباني الحديث . وقد كان للشعر الاسباني وقيمه التحديثية دلالة مركزية في رؤية الصباغ للأدب ، وبناء نصه الشعري الرومانسي ، حيث جسد ديوانا **«شجرة النار»** و **«أنا والقمر»**هجرة النص الشعري عند الصباغ نحو القيم التحديثية للشعر الاسباني التي لا تفصل الشعر عن الموسيقى والرسم .

وأمام هذا التكامل الذي لا يقيم الحدود بين الفنون استطاعت ذات الشاعر أن تنحت طريقا بنائيا للكتابة تقوم على الإبداع والخلق .

ومن هنا يكون محمد الصباغ قد رسخ للأسس النظرية سواء في تمثلاتها المهجرية أو الاسبانية ، دون استبعاد منه للخصيصة الرومانسية المغربية. وبهذا تكون روح الشعر هي السمة المثلى التي يمكن استنباطها من دم الكتابة الصبا غية في مختلف تلويناتها ، ذلك أن هذه الروح لم تتوقف عند حدود الشعر ، بل استمر سفرها في الرواية ، والمقالة ، والقصة ، والكتابة الشذرية ، وأدب الطفل .

ومن هذا المنطلق ، يتضح أن الصباغ في رؤيته للكتابة قد تمثل الأسس النظرية للرومانسية بجلاء في نصوصه الشعرية ، حيث كان للتأثير الأدبي المهجري والإسباني مكان فاعل في ذات الشاعر ، مهد لها اختيار مسار شعري يحدث قطيعة مع الشعر في تصوره التقليدي . فيما هي تبني بعدها الشعري في فضاء له أمتعته في خصيصة الإبداع ، والعفوية ، والتلقائية . وكل هذه العوامل تضافرت لتمنح الشاعر طرقا وأنماطا للكتابة لا تكتفي بالجنس الواحد ، بقدر ما تعدد من أجناسها .

ولم يخرج البناء النصي عن سياق الذات ، فهي التي أرخت في سفرها لأبنية النص ووشمت سياقه الدلالي بأفق يمتح من الدوال الرومانسية ، حيث حافظ المقطع على حضور الذات في توجيه مساره وتنويع رحلته . إذ نفس الذات الشاعرة وحده يخلق للمقطع منزله ويعدد سكنه ، ومن خلال هذا النفس اكتشفنا أن كل مقطع يطرق بابه بمعزل عن أبواب المقاطع الأخرى . ولم ينته إلحاح الذات عند المقطع ، بل استمرت حركيتها

وهكذا نجد أن المعجم لا ينفصل عن الذات ، بقدر ما يؤسس منطلقه من الذات الشاعرة ، حيث اللغة تتقدم شيئا فشيئا بالبعد الفردي ناسجة أفقا للغة يجد استمراره الرومانسي في معجم الطبيعة عبر اتحاد الذات بها ، وفي غبطة المعجم الصوفي وروحانياته العميقة .

وتنتهي الذات بالإيقاع ، فيما الإيقاع يؤرخ للذات من داخل النص الشعري لا من خارجه .

ومن هذا المنطلق نستخلص أن الذات الشاعرة احتلت مركزا فعالا سواء فيما يتعلق بالجانب النظري من حيث الرؤية لمفهوم الأدب الرومانسي وخصائصه ، أو فيما يخص أنماط البناء النصي .

خاتمـــــة

يمكن القول إن تجربة محمد الحلوي الشعرية هي تجربة غنية استطاعت في توهجها التقليدي ورؤيتها للقصيدة الإبداعية من منطلق النمط الأولي للبيت الشعري أن تحرر الخطاب الشعري من جمود المعنى ورتابته ، وأن تتخلص من اللغة الشعرية البعيدة كل البعد عن النفس التعبيري المنسجم مع متطلبات الزمن الشعري ، حيث أدرك الشاعر أن التجربة الشعرية التقليدية لكي تأخذ بعدا إيجابيا لا بد من انفتاحها على قصائد شعراء البعث والإحياء، مما دفع الشاعر المغربي إلى اختيار نمط بنائي لقصائده الشعرية يتبع نسق الخطاب الإحيائي عبر فتح قناة للتواصل أولا مع القصيدة التي اختارت نمطا إبداعيا يتفاعل مع طقوس الكتابة الحية ، ويضع القطيعة بالمقابل مع كل كتابة شعرية تنساق نحو الثبات والموت .

وثانيا عبر التفاعل مع أعلام شعرائها خاصة أحمد شوقي الذي كشف محمد الحلوي عن ارتباطه العميق بتجربة هذا العلم كما أقر بإحساسه الشعري المنسجم والمتناغم مع إحساس شوقي . وقد تجلى لنا ذلك في القصيدة التشطيرية لغزلية شوقي التي عبرت عن تناص مشترك بين رؤيتهما الشعريتين .

لقد تفهم محمد الحلوي أن القصيدة الحداثية التي اخترقت حدود الزمن لها نفسها الإبداعي في الشعر العربي القديم مما أدى به إلى الانفتاح على الأسس البنائية والدلالية لهذه القصائد التقليدية النوعية وخاصة الشاعر « **المعري** » في قصيدة عنونها باسمه ، وأيضا المتنبي في قصيدة عنونت ب « **مساجلة مع المتنبي** » مما يجعلنا نؤكد أن الشاعر المغربي قد انفتح بشكل مباشر على القصائد الشعرية القديمة التي رسخت لكل قيم الحداثة الشعرية وأسسها الخطابية والدلالية.

غير أن الشاعر محمد الحلوي ظل في حركية مستمرة بحثا عن أنماط بنائية لقصائده الشعرية تتجاوز التقليد ، وتؤسس لأبنية مغايرة موشومة بالنفس التجديدي . وقد وجد هذا البناء التحديثي من خلال انفتاحه على قصيدة الموشح سواء من حيث الشكل الهندسي ، أو النبرة الدلالية التي وشمت مضمون قصيدة « **سافرة** » التي ابتعدت كليا عن وسم المضامين التقليدية .

إن فعل الانفتاح لم يتوقف مع محمد الحلوي عند هذا الحد ، بل جسد كذلك للبعد الخطابي الرومانسي ، سواء من حيث بناء القصيدة الشعرية الذي اتسم في بعض نصوصه بخصيصة المقطع الرومانسي ، واستحضار البعد الدلالي للطبيعة الذي يحضر بقوة سواء في بنائه لعناوين قصائده ، أو في تعابيره الدلالية ورؤيته الشعرية . التي تبني معانيها تارة باعتماد عنصر الطبيعة كدال يخترق البنية التقليدية، ويعبر عن الرؤية الذاتية للشاعر. بل لامست قصيدته بنية الشعر الحر ، وقد ظهر لنا ذلك في البناء الإيقاعي لإحدى قصائده التي

اخترقت قاعدة الشطر الشعري التي تسري في بناء القصيدة لتقتصر في بيت واحد فقط على السطر الشعري الذي يمثل الخصيصة الجوهرية للخطاب الشعري الحر.

بينما محمد الصباغ الذي يعتبر علماً مؤسساً لبداية التحديث الشعري في المغرب فقد استطاع أن يؤسس لكتابة شعرية ترى بأن الشعر يوجد في الموسيقى ، والرسم ، والنحت ، فكل الفنون الإبداعية من عمقها وجوهرها ينبثق الشعر ، وتولد القصيدة .

فالشعر بهذا المعنى، لا يعبر عن التجارب الواقعية والذاتية والإنسانية فقط. بل يجسد كذلك لإحساس المبدع اتجاه أشكال فنية وإبداعية أخرى ، تجعلنا نؤمن بالتداخل العميق الموجود بين جميع الإبداعات الأدبية والفنية والجمالية .إذ يمكن أن نتذوق الإيقاع الشعري في الرسم ، والموسيقى ، والرواية ، والقصة ، والمسرح ، والنحت.

فالشعر هو الخاصية المثلى والجوهرية التي يمكن أن تعطي قيمة أدبية رفيعة لكل هذه الأجناس و الأنواع الأدبية والإبداعية.

لقد تمكن محمد الصباغ أن يتجاوب مع التجربة الرومانسية من خلال التأثير العميق الذي مارسته تجربة شعراء الرابطة القلمية بالمهجر على توجهه الشعري ورؤيته لبناء الخطاب الشعري خاصة جبران خليل جبران ، وميخائيل نعيمة.

لكن انفتاح الشاعر تجاوز الإيحاءات الرومانسية القادمة من المهجر الأمريكي ، ليعلن بناءً جديداً مختلفا عن النفس الرومانسي ساهمت فيه التجربة الشعرية الإسبانية بشكل كبير نظرا لتأثر الشاعر المغربي بتجربة جيل 27. بإسبانيا التي مهدت له الطريق نحو كتابة شعرية تعتمد على الشـــعر المنثور . وهو ما تحقق لديه من خلال نشره لديواني « **شجرة النار** » و « **أنا والقمر** » باللغة الإسبانية ، حيث تجاوب القارئ الإسباني بشكل إيجابي مع هذين الديوانين ، عكس القارئ المغربي الذي ظل بعيدا كل البعد عن هذين الديوانين الشعريين ، وجاهلا لهما ، وغير مدركا لقيمتهما وأهميتهما الأدبية . رغم تكلف الشاعر عناء نشرهما باللغة العربية.

المصادر والمراجع

1- المصادر

أ- مصادر المتون الشعرية المدروسة:

1- الحلوي / (محمد) ، **الأعمال الشعرية** ، أربعة أجزاء ، منشورات وزارة الثقافة ، الرباط ، 2006 .

2- الصباغ / (محمد) ، **الأعمال الكاملة** ، أربعة أجزاء ، منشورات وزارة الثقافة والاتصال ، الرباط ، 2001 .

ب- أعمال إبداعية خاصة بمحمد الصباغ :

1- الصباغ / (محمد)، **العبير الملتهب** ، المطبعة الحسنية ، تطوان ، المغرب ، 1953م .

2- الصباغ / (محمد) ، **الطفولة الستون** ، رواية ، الجزئين الثاني والثالث ، الطبعة الأولى ، دار الأمان ، الرباط ، 2005 م

3- الصباغ / (محمد) ، **شجرة النار** ، دار الطباعة المغربية ، تطوان ، 1955 م

ج- المصادر النقدية القديمة :

1- أرسطو ، **فن الشعر** ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، الطبعة الثانية ، بيروت ، 1973 .

2- الإربلي ، (أبي الحسن علي بن عثمان) ، **كتاب القوافي** ، تحقيق ودراسة : عبد المحسن فراج القحطاني ، الطبعة الأولى ، الشركة العربية للنشر والتوزيع ، 1997 .

3- الجوهري ، (إسماعيل بن حماد) ، **الصحاح في اللغة والعلوم** ، المجلد الأول ، إعداد وتصنيف : نديم مرعشلي وأسامة مرعشلي ، دار الحضارة العربية ، بيروت ، 1974 .

4- الجرجاني ، (عبد القاهر) ، **دلائل الإعجاز** ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة القاهرة ، 1969 .

5- العلوي ، (ابن طباطبا) ، **عيار الشعر** ، شرح وتحقيق : عباس عبد الساتر ، مراجعة نعيم زرزورٌ دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1982 .

6- الفارابي ، (أبي نصر محمد بن طرخان) ، **كتاب الموسيقى الكبير** ، تحقيق وشرح : غطاس عبد الملك خشبة ، مراجعة وتصدير : د . محمود أحمد الحفنى ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، بدون تاريخ .

7- القباج ، (محمد بن العباس) ، **الأدب العربي في المغرب الأقصى** ، الرباط ، 1927/07/15.

8- القباج ، (محمد بن العباس) ، **الأدب العربي في المغرب الأقصى** ، الجزء الأول والجزء الثاني ، المكتبة المغربية شارع القناصل ، عدد 250 ، الطبعة الأولى ، 1929 م .

9- القزويني ، (الخطيب) ، **الإيضاح في علوم البلاغة / المعاني والبيان والبديع** ، وضع حواشيه : إبراهيم شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، الطبعة الأولى ، بيروت ، لبنان ، 2003 م/1424 هـ .
10- القيرواني ، (ابن رشيق) ، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ، حققه وفصله وعلق حواشيه : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة ، الطبعة الرابعة ، بيروت ، لبنان ، 1972 م ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، الجزء الأول ، مطبعة السعادة ، القاهرة ، 1955 .

11- القرطاجني ، (أبو الحسن حازم) ، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، تحقيق: محمد بن الحبيب بن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، الطبعة الأولى ، تونس ، 1966 م .
12- التبريزي ، (الخطيب) ، **الوافي في العروض والقوافي** ، تحقيق : فخر الدين قباوة ، عمر يحيى ، الطبعة الأولى والثانية ، دار الفكر ، دمشق ، 1970 / 1975 .
13- ابن جعفر ، (أبو الفتح قدامة) ، **نقد الشعر** ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، نشر كمال مصطفى ، مصر ، 1948.
14- كنون ، (عبد الله)، **النبوغ المغربي في الأدب العربي** ، الجزء الأول ، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر ، الطبعة الثالثة مزيدة ومنقحة ، بيروت ، 1395 هـ / 1975 م
15- كنون ، (عبد الله)، **أحاديث عن الأدب المغربي الحديث** ، دار الثقافة ، الطبعة الثانية ، البيضاء ، 1978 .
16- ابن منظور ، (أبو الفضل جمال الدين محمد بن المكرم الأنصاري) ، **لسان العرب** ، المطبعة الأميرية ، بولاق ، 1300 هـ .
17- ابن منظور ، (أبو الفضل جمال الدين محمد بن المكرم الأنصاري) ، **لسان العرب** ، الجزء الحادي عشر ، إنتاج المستقبل للنشر الإلكتروني ، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، إصدار 1995/160 .
18- ابن منظور ، (أبو الفضل جمال الدين محمد ابن مكرم الأنصاري) ، **لسان العرب** ، المحيط ، إعداد وتصنيف : يوسف خياط ونديم مرعشلي ، دار لسان العرب ، بيروت ، مادة (بنى) .
19- ابن منظور ، (أبو الفضل جمال الدين محمد بن المكرم الأنصاري) ، **لسان العرب** ، المجلد الثالث ، الجزء الرابع والعشرون ، ج.م.ع ، تحقيق الكتاب من طرف عبد الله علي الكبير ، محمد أحمد حسب الله ، هاشم محمد الشاذلي ، طبعة جديدة و مشكولة شكلا كاملا و مذيلة بفهارس مفصلة ، دار المعارف كورنيش النيل ، القاهرة ، 1119 .

20- عباس ، (إحسان) ، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، نقد الشعر منالقرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري** ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، 1391 هـ / 1971 م ، الطبعة الثانية ، 1398 هـ / 1978م.
21- ابن خلدون ، (عبد الرحمن بن محمد) ، **المقدمة** ، تحقيق : علي عبد الواحد وافي ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، 1984 .
22- ابن خلدون ، (عبد الرحمن بن محمد) ، **المقدمة** ، تحقيق : مصطفى الشيخ مصطفى ، دار النشر ، الرسالة ، تاريخ الإصدار 1377 م .
23- ابن قتيبة ، (أبو محمد عبد الله بن مسلم الدنيوري) ، **الشعر والشعراء** ، تحقيق : أحمد شاكر ، دار المعارف ، مصر ، 66 – 1967 م .
24- ابن قتيبة ، (أبو محمد عبد الله بن مسلم الدنيوري) ، **الشعر والشعراء** ، الجزء الأول ، تحقيق وشرح : أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة ، 1958.

2- المراجع :

أ- النقدية الحديثة:

1- أدونيس / (علي أحمد سعيد) ، **الثابت والمتحول** ، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب ، الجزء الثالث ، **صدمة الحداثة** ، دار العودة ، الطبعة الثانية والرابعة ، بيروت ، 1979م / 1983 م .
2- البستاني / (بشرى) ، **قراءات في الشعر العربي الحديث** ، دار الكتاب العربي ، الطبعة الأولى ، بيروت ، لبنان ، 2002 م .
3- الودغيري / (عبد العلي) ، **محمد الصباغ بأقلام النقاد والأدباء** ، دار الثقافة ، الطبعة الأولى ، الدار البيضاء ، 1980 م .
4- الودغيري / (عبد العلي) ، **قراءات في أدب الصباغ** ، دار الثقافة ، الطبعة الأولى ، 1977 م .
5- الحناش / (محمد) ، **البنيوية في اللسانيات** ، دار الرشاد الحديثة ، الطبعة الأولى ، الدار البيضاء ، 1980 م .
6- الملائكة / (نازك) ، **قضايا الشعر المعاصر** ، دار العلم للملايين ، الطبعة الرابعة ، بيروت ، 1974 م .
7- المقدسي / (أنيس) ، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث** ، دار العالم للملايين ، الطبعة الخامسة ، 1973 م .
8- العلاّق / (علي جعفر) ، **الشعر والتلقي** ، دراسات نقدية ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ، عمان ، الأردن ، 1997 م .
9- بنيس / (محمد) ، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب / مقاربة بنيوية تكوينية** ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1979 م .
10- بنيس / (محمد) ، **الشعر العربي الحديث/ بنياته وابدالاتها** ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، في أربعة أجزاء :

- *11 – 1 – **التقليدية** ، الطبعة الثانية ، 2001 م .
- *11 – 2 –**الرومانسية العربية** ، الطبعة الثانية ، 2001 م .
- *11 – 3 –**الشعر المعاصر** ، الطبعة الأولى والطبعة الثالثة ، 1990 م / 2001 م .
- *11 – 4 –**مساءلة الحداثة** ، الطبعة الثانية ، 2001 م .

11- جبران / (جبران خليل) ، **دمعة وابتسامة** ، دراسة وتحليل : نازك سابايارد ، الطبعة الأولى ، مؤسسة نوفل ، 1981 م .

12- أبو جهجه / (خليل) ، **الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد** ، دار الفكر اللبناني ، الطبعة الأولى ، بيروت ، 1995 .

13- هلال / (محمد غنيمي) ، **الأدب المقارن** ، دار العودة ، الطبعة الثالثة ، بيروت ، 1983 م .

14- هلال / (محمد غنيمي) ، **الرومانتيكية** ، دار الثقافة / دار العودة ، بيروت ، 1973/09/01 م .

15- طراد / (الكبيسي) ، **الغابة والفصول** ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1979 م .

16- يحياوي / (رشيد) ، **الشعر العربي الحديث / دراسة في المنجز النصي** ، إفريقيا / الشرق ، الطبعة الأولى ، المغرب / لبنان ، 1998 م .

17- كنوني / (محمد) ، **شعرية القصيدة العربية المعاصرة/ دراسة أسلوبية** ، عالم الكتب الحديث ، الطبعة الأولى ، اربد ، الأردن ، 2010 م .

18- ميرزا / (زهير) ، إيليا أبي ماضي / **ديوان أبي ماضي** ، تقديم : جبران خليل جبران ، تصدير : د . سامي الدهان ، 2000 م .

19- معوض / (سليمان) ، **مدخل إلى الأدب العربي** ، المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس ، لبنان ، 2008 م .

20- ناوري / (يوسف) ، **الشعر الحديث في المغرب العربي** ، الجزء الأول ، دار توبقال للنشر ، الطبعة الأولى ، الدار البيضاء ، 2006 م .

21- نعيمة / (ميخائيل) ، **في الغربال الجديد** ، مؤسسة نوفل للطباعة والنشر ، الطبعة الخامسة والطبعة العاشرة ، بيروت ، 1972 م / 1975 م .

22- عصفور / (جابر) ، **الصورة الفنية في الثرات النقدي والبلاغي عند العرب** ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الثالثة ، 1992 م .

23- صلاح / (فضل) ، **نظرية البنائية في النقد الأدبي** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، الطبعة الثالثة ، بغداد ، 1987 م .

24- رواينية / (الطاهر) ، **شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي** ، ملتقى السمياء والنص الأدبي ، معهد اللغة العربية وآدابها ، عنابة ، 1995 م .

25- شقرون / (شادية) ، **سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي** ، الملتقى الوطني الأول / السيمياء والنص الأدبي ، منشورات الجامعة ، بسكرة ، 2000 م .

26- ضيف / (شوقي) ، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي** ، دار المعارف ، الطبعة التاسعة منقحة ، مصر ، بدون تاريخ.

ب- المؤلفات المترجمة:

1- كوهن / (جان) ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الطبعة الأولى ، الدار البيضاء ، 1986 م.
2- برنار / (سوزان) ، **قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن** ، ترجمة : راوية صادق ، مراجعة وتقديم : رفعت سلام ، الجزء الأول ، دار شرقيات للتوزيع والنشر ، دراسات ثقافية أجنبية ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، 1998 م .
3- (فان تيغيم / (فيليب) ، **المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا** ، ترجمة : فريد أنطونيوس ، مكتبة الفكر الجامعي ، منشورات عويدات ، الطبعة الأولى ، بيروت ، لبنان ، 1967 م .
4- تودوروف / (تزفيطان) ، **الشعرية** ، ترجمة : شكري المبخوث ورجاء بن سلاَمة ، دار توبقال للنشر ، الطبعة الأولى ، الدار البيضاء ، 1987 م .

ج- الأعمال الإبداعية :

1- الريحاني / (أمين)، **هتاف الأودية** / شعر منثور ، دار الريحاني للطباعة والنشر ، بيروت ، 1955 م .
2- جبران / (خليل جبران) ، **الأعمال الكاملة** ، حديقة النبي ، تعريب عبد اللطيف شرارة ، تقديم كرم الدكرورى ، الاتجاهات الثقافية للنشر والتوزيع ، كنوز 37 ، ش قصر النيل ، القاهرة ، 1883 م /1931 م .
3- نعيمة / (ميخائيل) ، **صوت العالم** ، مؤسسة نوفل ، ش . م .م ، الطبعة الثامنة ، بيروت ، لبنان ، 1988 م .
4- عريضة / (نسيب) ، **الأرواح الحائرة** ، قصيد الشاعر يعود تاريخ هذا النص إلى 1914 م كما أثبته الشاعر نفسه ، مطبعة جريدة الأخلاق ، نيويورك ، 1946 م.

د- الرسائل الجامعية :

1- عليوي / (عبد المالك) ، **الشعر العربي الحديث في شمال المغرب / من الثلاثينيات إلى الخمسينيات** ، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا ، مرقون ، خزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة محمد الخامس ، الرباط ، 1998 م .

ه- مجلات وصحف :

1- المجلات :

- **الدراسات اللغوية** ، فصلية محكمة تعنى بدراسة النحو والصرف واللغويات والعروض ، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية الرياض، المجلد الثامن / العدد الثالث ، شتنبر 2006 م.
- **السلام** ، من تراثنا الحديث ، افتتاحية محمد داود «مبدأنا وغايتنا» ، العدد الأول / 1933 م .
- **بيت الشعر في المغرب**، مطبعة النجاح الجديدة،البيضاء،المغرب، العدد السابع / خريف 2003 م .
- **مواسم** ، حوار إبراهيم الخطيب لمحمد الصباغ ، 8 ماي 1993 م ، عدد 9 / 10 ، صيف 1998 م / خريف 1999 م .

2- الصحف :

- **جريدة العلم** ، الملحق الثقافي ، محمد الحلوي « قديم نفسي خير من جديد غيري « ، 27 غشت 1988 م .
- **جريدة العلم** ، الملحق الثقافي ، مقال لعبد الجليل ناظم بمناسبة تكريم الشاعر محمد الحلوي تحت عنوان « النص والنص الموازي « العدد 888 / السنة 17 / 27 غشت 1988 م.
- **جريدة الأحداث المغربية** ، عدد 27 / أكتوبر 2005 .
- **جريدة الأسبوع الأدبي** ، محمد صابر العبيد ، جمالية العنوان وفلسفة العنونة / قراءة في ديوان الأيقونات و الكونشيرتو ، العدد: 835 ، تاريخ 10 / 11 / 2002 م ، دمشق ، سوريا .

<u>و- مراجع أجنبية :</u>

1- Blanchot / (Maurice) **, L'espace littéraire** , coll , Idées N.R.F , Gallimard , Paris , 1968 .

2- Daniel / et (A Tamara) , **Révolte et mélancolie** , ed : Payot , 106, bd Saint- Germain , paris VI , 1992 .

3- Duchet / (Claud) **, la fille abandonnée, et la béte humaine** , éléments de titrologie romanesque , in littérature N12 , Decembre , 1973 .

4- Emile / (Benveniste) **, Problémes de linguistique générale** , coll, tel , Gallimard , Paris , 1986 .

5- Gusdorf / (Georges) **, L'homme romantique** , Payot , Paris , 1984 .

6- Jakobson / (Roman) , **Essais de linguistique générale** , coll . Point , Paris , 1970.

7- Lacoue / (Philippe) , Jean - luc nancy / Labarthe , **L'absolu Littéraire** , Théorie de la littérature du romantisme Allemand

, avec la collaboration D'anne – Marie lang , ED : du Seuil , 27 , Rue Jacob , Paris VI .
8- Morvan / (Danièle , Drivaud) / (Marie – Hélène) , **Le robert Micro**, dictionnaire D'apprentissage de la langue française , rédaction dirigée Par (ALAIN REY) , troisième Edition , ED : enrichie pour 2006 , avec le concours de (BRUNO DE Bessé)
9- Meschonnic /(Henri) , Critique du rythme , ED :Verdier , Paris , 1982 / 1988 .
10- Mitterand /(Henri) , **Les titres des romans du guy des cars** , in sociocritique , ED : Fernand Nathan , Paris , 1979.
11- Tomachevski . B , sur le vers , **Théorie de la littérature** , Textes des Formalistes Russes , Réunis , Présentés et traduits Par Tzvetan Todorov , coll , Tel quel , Seuil , Paris ,1965 .

فهرس الموضوعات

المقدمـــة 4
1 - دوافع اختيار الموضوع 5
2 - الصعوبات 8
3 - خطوات البحث 8
4 - تعريف منهجي 16
المدخل: البناء والخطاب 19
1- مفهوم البناء 20
2 - مفهوم الخطاب 25
الباب الأول : محمد الحلوي بين التقليد والتجديد 29
■ تمهيـــد : 30
الفصل الأول: أنماط بناء الخطاب التقليدي وسلطته عند محمد الحلوي 33
1- سلطة التقليد 34
1 – 1 اختيار القديم 40
2 – 1 - التشطيروالتضمين الشعري : قصيدة « مساجلة مع المتنبي « 48
2 – 2 - التشطير في البناء الإيقاعي : قصيدة « مساجلة مع المتنبي » 51
2 – 3 - تشطير محمد الحلوي لغزلية شوقي قصيدة « علموه « 53
2 – 4 - التشطير الغزلي قصيدة « علموه » 54
3 - البيت الشعري :قصيدة « المعري » 56
3 – 1 - انسجام البيت الشعري من حيث المعنى « تيمة الموت ». 57
3 – 2 « توالي تكرارثنائية الموت والحياة » بيت المعري / بيت محمد الحلوي 61
3 – 3 - تكرار نفس النسق الإيقاعي البيت الغيري(المعري) و البيت الذاتـــــــي (محمد الحلوي) 66
4 - مفهوم محمد الحلوي للشعر 73
5 - وسم العنوان 83
5 – 1 - العنوان وسلطة الشعر القديم 86
5 – 1 – 1 - عنوان المتن وفعل الرثاء 86

5 – 1 – 2 - عناوين القصائد وتيمة الموت 87
5 – 1 – 3 - عناوين القصائد وتيمة الوفاء 89
5 – 1 – 4 - عناوين القصائد وتيمة المدح 92
6 - وسم الغزل 95
6 – 1 – عناوين القصائد وتيمة الغزل 97
6 – 1 – 1 –الغزل والمرأة 97
6 – 1 – 2 – الذات والمرأة 97
6 – 1 – 3 - الذات والشوق والعاطفة 97
7 - بنية القصيدة التقليدية 98
7 – 1 - التصريع 100
7 – 1 – 1 - استهلالات مصرعة ومقفاة 101
7 – 1 – 2 - استهلالات غير مصرعة 107
7– 3 –الوزن في الأعمال الشعرية «أنغام و أصداء» 112
7 – 4 - القوافي في الأعمال الشعرية « أنغام و أصداء » 116
الفصل الثاني: محمد الحلوي والنفس التجديدي الرومانسي 121
- 1 - أنماط بناء الخطاب الشعري في موشحة « سافرة « 122
-1 – 1 - تسمية ونشوء الموشح 122
1 – 2 - محمد الحلوي والشكل الجديد 123
1 – 2 – 1 - لازمة ، أو مطلع ، أو مذهب 126
1 – 2 – 2 - القُفْل، أو القُفْلة (أقفال) 126
1 – 2 – 3 - الدَّوْر (أدوار) 127
1 – 2 – 4 – الخرجة 127
1 – 2 – 5 – البيت 127
1 – 2 – 6 - الغصن (أغصان) 127
1 – 2 – 7 - السمط (أسماط) 127
1 – 2 – 8 - ملاحظة 128
1 – 3 - وزن الموحشة «سافرة» 128

1– 3 – 1 – الوزن في اللازمة، الأقفال، قفل الخرجة 136
1 – 3 – 2 – الوزن في الأدوار 136
1– 3 – 3 - جدول إحصائي لتفاعيل (قفل لازمة – قفل خرجة) 138
1– 3 – 4 - جدول إحصائي لتفاعيل الأقفال عامة 138
1 – 3 – 5 - جدول إحصائي لتفاعيل الأدوار 139
1– 3 – 6 - تجليات التفاعيل في الأقفال 139
1– 3 – 7 - تجليات التفاعيل في الأدْوَار 140
-1 – 3 – 8 - ملاحظات حول الأقفال 140
1– 3 – 9 - ملاحظات حول الأدْوَار 141
1 – 4 - القافية في الموشحة 142
-1 – 4 – 1 – القافية في الأقفال 142
1– 4 – 2 - القافية في الأدوار 144
1– 5 - حروف قافية موشحة « سافرة » 147
1 – 5 – 1 – الحروف في الأقفال 147
1– 5 – 2 – الحروف في الأدوار 148
1– 6 - الروي في موشحة « سافرة» 153
1 – 6 – 1 – الروي في الأقفال 153
1– 6 – 2 – الروي في الأدوار 154
1 – 7 - الحركات في الموشحة 155
1 – 7 – 1 - الحركات في الأقفال 155
1 – 7 – 2 - الحركات في الأدوار 155
1 – 8 – البعد الدلالي في عنوان الموشحة 156
1 – 8 – 1 - خطاطة المرأة 160
1 – 8 – 2 - خطاطة الشاعر 161
1– 9 أبعاد المضمون في موشحة «سافرة»: 162
1 – 9 – 1 - خطاطة مضمون موشحة « سافرة » 166
1 – 9 – 2 - خطاطة شاملة لمضمون القصيدة 168

1 – 9 – 3 - خطاطة نظرية التلقي..... 169
1 – 10 - المعجم في موشحة» سافرة »..... 170
1 – 10 – 1 - معجم الطبيعة..... 170
1 – 10 – 2 - معجم جمال المرأة..... 170
1 – 10 – 3 - معجم جمال المرأة والطبيعة في آن..... 171
1 – 10 – 4 - معجم الذات الشاعرة..... 172
1 – 10 – 5 - معجم الطبيعة..... 173
1– 10 – 6 -معجم الذات العاشقة..... 174
1– 10 – 7 - معجم ذات المحبوبة..... 174
1– 10 – 8 - معجم الحب الإيجابي (الماضي)..... 174
1– 10 – 9 - معجم الحب السلبي (الحاضر)..... 174
1– 10 – 10 - حقل التذكر..... 174
2- أنماط تجديدية في بناء الخطاب الشعري الرومانسي عند محمد الحلوي..... 176
2 – 1 - البناء الرومانسي من حيث الشكل قصيدة « ابنتي »..... 176
2 – 2 - غياب الاستهلال كدال بنائي تجديدي..... 179
2 – 3 – بناء الوزن العروضي في مقاطع النص الشعري..... 180
2 – 4 – الدال البنائي في الأوزان الخفيفة..... 190
2 – 5 - التكرير..... 191
2– 6 - الربط..... 193
2- 7 - الحوار..... 194
خلاصـــــــة البـــــــاب الأول..... 199
الباب الثاني: البناء الحداثي للقصيدة والأدب الرومانسي عند محمد الصباغ..... 206
تمهيد..... 207
الفصل الأول: محمد الصباغ والخطاب النظري..... 210
الحداثي الرومانسي..... 210
1-خصائص الخطاب الرومانسي عند محمد الصباغ..... 211

1-1-الخيال 211
1– 2 - الرؤيا 213
1– 3 - النبوة 218
1– 4 – الطبيعة.... 222
الفصل الثاني: الصباغ والأدب الرومانسي..... 229
1 - التأثير المهجري 230
1 – 1 - مصادر نصية..... 230
1 – 2 - مصادر نظرية..... 235
1 – 2 – 1 - الشعر 235
2 - التأثير الإسباني الحديث 238
2 – 1 - مصادر نصية..... 238
2 – 1 – 1 - الشعر 238
2 – 1 – 2 - الرسم 242
2 – 1 – 3 - الموسيقى..... 242
2 – 2 – مصادر نظرية..... 243
2 – 2 – 1 - الشعر 243
3 - الشعر المنثور..... 246
4 - تصنيف أجناسي لأعمال الصباغ..... 252
4 – 1 - الشعر المنثور 256
4 – 2 - الرواية..... 257
4 – 3 - المقالة..... 258
4 – 4 - القصة..... 260
4 – 5 -الكتابة الشذرية..... 262
4 – 6 - أدب الطفل 263
الفصل الثالث: البناء النصي في أعمال الصباغ 265
1 - المقطع 266
1 – 1 - المقطع والذات الكاتبة 266

1 – 2 - المقطع كوحدة 269
2- المعجم..... 272
2 – 1 - المعجم الذاتي 273
2 – 2 - معجم الطبيعة..... 276
2 – 3 - المعجم الصوفي 279
3 - الإيقاع..... 282
3 – 1 - ايقاع الذات..... 284
3 – 1 – 1 - عتبة العنوان..... 284
3 – 2 - التكرير 287
3 – 3 - الربط والتضمين 288
3 – 4 - الحوار 289
خلاصة..... 291
الباب الثاني 291
المصادر والمراجع..... 297
فهرس الموضوعات..... 305