أسلوبية التشكيل الإيقاعي

في ديوان اوراق الخريف للشاعر محمد الحلوي

" دراسة في شعر الطبيعة "

إعداد الدكتورة

أميرة أحمد محمد خليل

مدرس الأدب والنقد

كلية الدراسات الإسلامية والعربية

للبنات – بالزقازيق – جامعة الأزهر

أسلوبية التشكيل الإيقاعي
في ديوان أوراق الخريف للشاعر محمد الحلوي
(دراســة فــي شعــر الطبيعــة)

أميرة أحمد محمد خليل
قسم الأدب والنقد، شعبة اللغة العربية، كلية الدراسات الإسلامية والعربية، بنات الزقازيق، جامعة الأزهر، جمهورية مصر العربية
البريد الإلكتروني: amiraKhalile.67@azhar.edu.eg

- **الملخــص:**

يهدف البحث إلى تناول البناء الصوتي الموسيقي من خلال الدراسة الأسلوبية، فهو لا يقلّ أهمّية عن الرّكائز الأخرى ولا ينفصل عنها، بل يتآزر معها في تشكيل اللّغة الإبداعية للخطاب الشّعري، وإحداث التّأثير المرجوّ في نفس المتلقّي، وارتكز البحث على شعر الطّبيعة في ديوان أوراق الخريف للشاعر محمّد الحلوي دراسة أسلوبية منصبّة على هذا المستوى الصّوتي "الإيقاعي"، وما يهتمّ به من موادّ صوتية تكمن بداخلها الطّاقات التّعبيرية ذات البعدين الفكري والعاطفي للمبدع، ويسعى البحث إلى دراستها بدقّة وشموليّة وعمق، وإظهار ما فيها من جوانب فنّية ووسائل تعبيرية وجمالية، تبرزها وتميّزها عن غيرها، وذلك من خلال الإيقاع الخارجي في النّصوص الشّعرية محلّ الدّراسة، فشمل دراسة الأوزان والقوافي، ودراسة أبرز مظاهر الإيقاع الدّاخلي عند الشّاعر كـ "التّكرار، والتّصريع، والتّقفية، وردّ العجز على الصّدر، والجناس"؛ وذلك لإبراز القيمة الصوتية والإيقاعية للنّصوص، من خلال المنهج الأسلوبي الذي ارتكزعليه البحث.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية، المستوى الصوتي، الطبيعة، أوراق الخريف، الإيقاع الخارجي، الإيقاع الداخلي، الوزن، القافية.

Rhythmic Formation Style In the Diwan of Autumn Leaves by the Poet Muhammad Al-Helwi (Study in Nature Poetry)

Amira Ahmed Mohamed Khalil

Department of Literature and Criticism, Arabic Language Division, Zagazig College of Islamic and Arabic Studies, for Girls, Al-Azhar University, Arab Republic of Egypt.

Email: **amiraKhalile.67@azhar.edu.eg**

- **Abstract:**

The research aims to address the musical acoustic structure through stylistic study, as it is not less important than the other pillars and is not separated from them, but rather synergistic with them in shaping the creative language of poetic discourse, and creating the desired effect in the same recipient. The research was based on the poetry of nature in the Diwan of Autumn Leaves by the poet Muhammad Al-Helwi. The stylistic study was focused on this “rhythmic” sound level, and the audio materials he is interested in, within which reside the expressive energies of the intellectual and emotional dimensions of the creator. The research also seeks to study it with accuracy, comprehensiveness and depth and to show what they contain of artistic aspects and expressive and aesthetic means, highlighting and distinguishing them from others, through the external rhythm in the poetic texts under study. It included the study of weights and rhymes and the study of the most prominent aspects of the poet's internal rhythm, such as "repetition, strife, rhyme, response to the deficit on the chest, and alliteration". The aim is to highlight the acoustic and rhythmic value through the stylistic approach on which the research was based.

Keywords: Stylistics, Vocal Level, Nature, Autumn Leaves, External Rhythm, Internal Rhythm, Weight, Rhyme

مقدمـــة

الحمدُ لله الذي أنزلَ القرآن بلسان عربي مبـــين، فتحـــدَّى ببلاغتـــه الأولـــين والآخرين، والصّلاة والسّلام على النّبيّ الأميّ الأمين، الذي آتاه ربه جوامع الكلم، فكانت فصاحته نبراسًا للمتقدمين والمتأخرين، وعلى آل بيته الأطهـــار الطّيبـــين، وأصحابه الغرّ الميامين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدّين.

وبعـــــــد،،،

فالشّعر أحد أساليب البيان العربي الزّاخر بالقيم التّعبيرية البديعية، ومرآة تعكس ما يدور في عصر الشّاعر من أحداث، وتظهر فيها ملامح شخصيته ومظاهر بيئته، وهو أحد أدوات التّعبير عمّا تكنّه الصّدور، وتنبض به القلوب، وتفيض به القرائح؛ وهذا ما ظهر جليًّا في ديوان "أوراق الخريف" للشّاعر المغربي محمّد الحلوي، الذي ضمّ بين جانبيه عددًا كبيرًا من الأغراض الشّعرية التي عبّر الشّاعر مـــن خلالهـــا عمّا يجول في خاطره، وما يعتلج في نفسه من هموم الذّات، والوطن، والمجتمـــع، والإنسانيّة بأكملها.

ومن أبرز هذه الأغراض "وصف الطّبيعة" الذي جعله الشّاعر في هذا الدّيوان مرتكزًا ينطلق منه للحديث عن قضايا الوطن العربي من ناحية، ومعالم الحضـــارة الأندلسيّة من ناحية أخرى، ولا غرو، فإذا كان للأندلس قيمة كبيـــرة فـــي نفـــوس المسلمين جميعًا، فإنّ قيمتها في نفوس المغاربة أشدّ وأكبر؛ فهم يعدّون أنفسهم ورثة حضارتها، وتاريخها المجيد، وماضيها المشرق، بحكم قربها منهم، وإسهامهم فـــي بنائها، وهجرة أعداد كبيرة من أهلها إلى مغربهم الأصـــيل بعـــد ســـقوط مدينـــة "غرناطة"، آخر معاقل المسلمين بها.

ولمّا كانت اللّغة الشّعرية أهمّ مرتكزات التّجديد عند الشّعراء، وكانت الدّراسات الأسلوبية هي الرّابط الأساسي بين اللّغة والأسلوب في تحليل النّصوص الأدبية، بما

تدعو إليه من ضرورة النّظر في بنية النّص الأدبي ككيان مستقل، وإبراز ما فيه من ظواهر أسلوبية، وقيم تعبيرية وجمالية، والكشف عن مظاهر الإبداع التي يتميّز بها الشّاعر عن غيره، وفق مستويات مختلفة: (صوتية، تركيبية، دلالية)، ارتأيت أن تكون دراستي لشعر الطّبيعة في ديوان "أوراق الخريف" للشّاعر محمّد الحلوي وفق هذا المنهج الأسلوبي الحديث، الذي يستمدّ إجراءاته من علم البلاغة من جهة، وعلم اللّسانيّات من جهة أخرى، واقتصرت فيها على المستوى الصّوتي "الإيقاعي" نموذجًا للدّراسة الأسلوبية، بغية الإحاطة – قدر المستطاع- بشتّى جوانبه، والتّمكّن من إلقاء رؤية نظرية وتطبيقية متأنية ومتعمّقة في هذه النّصوص.

وممّا دفعني لهذه الدّراسة: ما تميّز به الشّاعر محمّد الحلوي من موهبة إبداعية، وتمتّع به من مكانة عالية في السّاحة الأدبية، فهو يمثّل أحد قمم المذهب الكلاسيكي في الشّعر العربي الحديث في دولة المغرب بخاصّة، والوطن العربي بعامّة، كما أنّ ديوان "أوراق الخريف" للشّاعر لم يُدرس دراسة أسلوبية برؤية متخصّصة من قبل.

واتّبعت في دراستي لهذا الموضوع المنهج الأسلوبي، لأنّه أقرب المناهج وأنسبها إليه، وكان من المناسب أيضًا الرّكون إلى عدّة مناهج أخرى، والأخذ من كل منهجٍ بحظٍّ كلّما اقتضت ضرورة البحث، وبذلك فقد كنت بحاجةٍ إلى المنهج الإحصائي الذي استعنت به في عملية الحصر الدّقيق للأوزان والقوافي، وما يطرأ على البحور الشّعرية الواردة في النّصوص من زحافات وعلل، كما كنت بحاجة إلى المنهج التّحليلي الوصفي في قراءة النّصوص الشّعرية وتحليلها، كذلك عرّجت على المنهج التّاريخي في إلقاء الضّوء على حياة الشّاعر، وفهم شخصيته الإنسانية والأدبية، وعلى المنهج النّفسي حين ألاحظ تأثيره في النّصوص التي أُعالجها.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن يكون مكوّنًا من هذه المقدّمة، وتمهيد، شمل مطلبين: تناولت في المطلب الأول مفهوم الأسلوب والأسلوبية عند العرب القدامى

والمحدثين وأهل الغرب، وتناولت في المطلب الثّاني حياة الشّاعر، ومبحثين: خصّصت الأوّل منهما لدراسة الإيقاع الخارجي في النّصوص الشّعرية محلّ الدّراسة، فشمل الأوزان والقوافي، والمبحث الثّاني خصّصته لدراسة أبرز مظاهر الإيقاع الدّاخلي عند الشّاعر كـ "التّكرار، والتّصريع، والتّقفية، وردّ العجز على الصّدر، والجناس"، ثمّ أردفت البحث بخاتمة، شملت أهمّ النّتائج التي استخلصتها من هذا البحث، يتلوها ثبت بالمصادر والمراجع، وفهرس الموضوعات.

وأخيرًا فإني إذ أقدّم هذه الدّراسة لأرجو أن تكون لبنة نافعة قد أضافت شيئًا نافعًا لصرح هذا الفنّ الأدبي، فإن كنتُ قد وُفِّقْتُ إلى ما أردت، فذلك فضلُ اللهِ يؤتيهِ من يشاء، والله ذو الفضل العظيم، وإن تَكُن الأُخْرَى فحسبي أنني أخلَصْتُ للهِ نيتي، وبذلتُ أقصى هِمَّتي، وغايةَ وُسْعِي، ورجوت من الله- تعالى- الأجر والمثوبة.

التمهيد

المطلب الأوّل: مفهوم الأسلوب والأسلوبية

أولاً: مفهوم الأسلوب عند العرب القدامى وأهل الغرب:

لم تكن لفظة "أسلوب" وليدة العصور الحديثة والمعاصرة للنتاج الأدبي العربي، وإنّما تمتدّ بجذورها بعيدًا حتّى تصل إلى العصور الأولى لهذا النّتاج، فكثيرًا ما وردت في تآليف الأدباء والنّقاد، وذكرها البلغاء والفصحاء، وقد تطورت هذه اللّفظة عبر العصور والأزمنة من المفهوم اللغوي إلى الاصطلاحي تطوّرًا ملحوظًا، تعدّدت خلاله المعاني والمفاهيم التي تدور حولها.

فقد اشتُقّت لفظة "أسلوب" في المعاجم اللغوية القديمة من مادة "سلب"، فأوردها ابن منظور في معجمه لسان العرب قائلاً: "ويقال للسّطر من النّخيل: أسلوب، وكلّ طريق ممتدّ، فهو أسلوب، والأسلوب الطّريق، والوجه، والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب الطّريق تأخذ فيه، والأسلوب، بالضّم، الفنّ، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه"(١).

وفي معجم القاموس المحيط: "سلب يسلب والجمع أسلاب وسلائب، وشجر طويل، ونبات ومن الذّبيحة، وأسلب الشّجر: ذهب حملها وسقط ورقها، والأسلوب الطّريق، وعنق الأسد، والشّموخ في الأنف"(٢).

كما جاءت اللّفظة المعجمية المرادفة لكلمة "أسلوب" عند أهل الغرب مشتقة من الأصل اللاتيني "stilus" وهو يعني ريشة، أو من الأصل الإغريقي "stylos" وتعني عمودًا، ثمّ انتقل مفهوم الكلمة عن طريق المجاز إلى معانٍ أخرى ومفهومات

(١) لسان العرب، لابن منظور، ت(٧١١هـ)، تحقيق/ عبد الله الكبير، ومحمّد أحمد حسب الله، وهاشم محمّد الشّاذلي، ط/ دار المعارف- القاهرة، د.ت، مادّة (سلب)، ٢٠٥٨/٣.

(٢) القاموس المحيط، مجد الدّين، الفيروزآبادي، ت(٨١٧هـ)، تحقيق/ مكتب تحقيق التّراث في مؤسّسة الرّسالة، إشراف/ محمّد نعيم العرقسُوسي، ط٨، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، لبنان (١٤٢٦هـ=٢٠٠٥م)، (فصل السين)، ص٩٨.

تتعلّق كلّها بطريقة الكتابة، فارتبط أوّلاً بطريقة الكتابة اليدوية، دالا على المخطوطات، ثمّ أخذ يُطلق على التّعبيرات اللغوية الأدبية[١].

أما المفهوم الاصطلاحي للفظة "أسلوب" في التّراث العربي القديم، فنجد له إشارات وإضاءات عند كثير من الأدباء والبلغاء والنّقاد، في ثنايا معالجتهم لبعض القضايا الأدبية والبلاغية والنّقدية، ولا سيّما قضية إعجاز القرآن الكريم.

ومن أبرز هؤلاء: ابن قتيبة، الذي حاول في كتابه "تأويل مشكل القرآن" أن يربط بين تعدّد الأساليب، ودرجة الافتنان بها، ومذاهب العرب في أداء المعاني بحسب اختلاف المواقف، وطبيعة الموضوعات، ومقدرة المتكلّمين وبراعتهم، قائلاً: "وإنّما يُعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتّسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خصّ الله به لغتها دون جميع اللّغات..."[٢].

ومنهم عبدالقاهر الجرجاني في إطار معالجته لقضية النّظم، إذ يقول: "واعلم أنَّ الاحتذاء عند الشّعراء وأهل العلم بالشّعر وتقديره وتمييزه، أن يبتدئ الشّاعر في معنى له وغرض أسلوبًا، والأسلوب لضرب من النّظم والطّريقة فيه ..."[٣].

ومنهم ابن خلدون، الذي حاول في مقدمته أن يضع مفهومًا اصطلاحيًّا دقيقًا للأسلوب، فقال: "لنذكر هنا مدلول لفظة الأسلوب عند أهل هذه الصّناعة وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنّها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التّراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى، الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته أصل المعنى من خواص التّراكيب، الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب

(١) يُنظر:علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، د. صلاح فضل، ط١، دار الشّروق، القاهرة (١٤١٩هـ = ١٩٩٨م)، ص٩٣.
(٢) تأويل مشكل القرآن، أبو محمّد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدّينوري، ت(٢٧٦هـ)، تحقيق/ إبراهيم شمس الدّين، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (١٤٢٨هـ= ٢٠٠٧م)، ص١٧.
(٣) دلائل الإعجاز في علم المعاني، أبوبكر عبدالقاهر بن عبدالرّحمن بن محمّد الفارسي الأصل، الجرجاني الدار، ت (٤٧١هـ)، تحقيق/ محمود محمّد شاكر، ط٣، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة (١٤١٣هـ=١٩٩٢م)، ص٤٦٨.

فيه، الذي هو وظيفة العــروض، فهــذه العلوم الثّلاثة خارجة عن هذه الصّــناعة الشّعرية، وإنّما ترجع إلى صورة ذهنية للتّراكيب المنتظمة كلّية باعتبار انطباقهــا على تركيب خاص..."(١).

وكثير من الأدباء والبلغاء الذين تحدّثوا في كتاباتهم عن الأسلوب إيماءً وتصريحًا، وحاولوا أن يضعوا له التّعريفات والمفاهيم، كلّ من زاويته المختلفة، فمنهم من اختصّه بصورة القوالب "الألفاظ"، ومنهم من اختصّه بصورة ما تحويه تلك القوالب "المعاني"، ومنهم من جمع له بين الصّورتين في شمولٍ وإحاطة.

كذلك لم يتّفق أدباء الغرب ونقادهم على تعريف اصطلاحي واحد للأسلوب يتمتّع بالقدرة الكاملة على الإقناع، ولا نظرية بعينها يجمع عليها الدّارسون في تناوله، وقد أدّى ذلك إلى كثرة التّعريفات حوله، وفي مقدّمتها ما وضعه المفكّر الفرنسي "شار بالي" قائلا بأنّه: "مجموعة من عناصر اللّغة المؤثرة عاطفيًّا على المستمع أو القارئ، ومهمّة علم الأسلوب لديه هي البحث عن القيمة التّأثرية لعناصر اللّغة المنظمة، والفاعلية المتبادلة بين العناصر التّعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللّغوية المعبّرة"(٢).

ويُعطي "ميشال ريفاتير" تعريفًا للأسلوب متّكئًا فيه على أثر الكلام في المتلقّي، إذ يقول: هو "إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا غفل عنها شوّه النّص، وإذا حلّلها وجد لها دلالات تمييزية خاصّة، ممّا يسمح بتقرير أنّ الكلام يُعبّر والأسلوب يُبرز"(٣).

(١) تاريخ ابن خلدون، عبدالرّحمن بن محمّد بن محمّد بن خلدون، ت(٨٠٨هـ)، تحقيق/ خليل شحادة، ط٢، دار الفكر، بيروت (١٤٠٨هـ= ١٩٨٨م)، ص٧٨٦.
(٢) علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، ص٩٥، ٩٧.
(٣) الأسلوبية والأسلوب، د. عبدالسّلام المسدي، ط٣، الدّار العربية للكتاب (١٩٨٢م)، ص٨٣.

كما تحدّث "ستاندال" عن الأسلوب معتبرًا أنّه إضافة إلى فكر معين؛ بغية تحقيق التّأثير المطلوب له، فيقول: "الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر ما جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التّأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يُحدثه"(١).

ثانيًا: مفهوم الأسلوبية عند الغرب والعرب المحدثين:

يرى كثير من الأدباء والمفكّرين والنّقّاد أنّ الأسلوب يعدُّ هو المسلك التّدريجي للأسلوبية، وأنّه محور دراستها؛ لذلك فقد وصفوها بأنّها: "تحليل لغوي، موضوعه الأسلوب، وشرطه الموضوعية، وركيزته الألسنية"(٢)، وبأنّها أيضًا: "البحث عن الأسس الموضوعية؛ لإرساء علم الأسلوب"(٣).

وقد ظهرت الأسلوبية في بلاد الغرب نتيجة اهتمامهم الكبير بعلوم اللّغة واللّسانيات، ولا سيّما العالم السّويسري "فرديناند دو سوسير"، وتلميذه "شارل بالي" الذي عكف على دراسة الأسلوب وأرسى قواعد الأسلوبية المعاصرة، حتّى قيل: "الأسلوبية في القرن العشرين قد عوضت وتوسّعت على أساس الدّراسة المبكّرة للبيان في البلاغة بعد إصدار المجلدين الاثنين من البحث حول الأسلوبيّات الفرنسية(stylistics ، stylistique) من طرف شار بالي"(٤).

ثمّ توسّع المفكّرون الغربيون بعد ذلك في الاهتمام بالأسلوبية كمنهج نقدي حديث، يتجاوز دور النّقد السّطحي في قراءة النّصوص وتحليلها، ويسعى إلى دراستها بدقّة وشموليّة وعمق، وإظهار ما فيها من جوانب فنّية ووسائل تعبيرية وجمالية، تبرزها وتميّزها.

---

(١) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص٩٩.
(٢) الأسلوبية في النّقد العربي المعاصر، أيوب جرجس العطية، ط١، عالم الكتب الحديث (٢٠١٤م)، ص٣١.
(٣) الأسلوبية والأسلوب، ص٣٤.
(٤) معجم الأسلوبيات، كاتي ويلز، ترجمة/ خالد الأشهب، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت (٢٠١٤م)، ص٦٣٧.

وقد حاول هؤلاء المفكّرون التّنظير لمفهوم الأسلوبية، فحدث ما يُسمّى بصراع إشكالية التّعريف؛ وذلك بسبب كثرة الميادين التي أصبحت هذه الكلمة تُطلق عليها، فيُصنّفها "جون دوبوا" على أنّها فرع من فروع علم اللّسان، وهذا ما يؤكّده "ميشال اريفي" بقوله:"الأسلوبية وصف للنّص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللّسانيات"(١).

ويركّز "رومان جاكبسون" في تعريفه للأسلوبية على الخصائص اللّغوية باعتبارها وسيلة لإحداث التّأثير الفنّي، فيقول: "هي بحث عمّا يتميّز به الكلام الفنّي عن باقي مستويات الخطاب أوّلاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيًا"(٢)، كما ربط "جان كوهن" الأسلوبية بالانزياحات اللّغوية التي يُخرج بها المبدع مفرداته وتراكيبه وصوره عن النّسق المثالي المألوف إلى استخدام جديد، يُحقّق الوظيفة الجمالية والتّعبيرية للنّص، ويجذب المتلقّي، فعرّفها قائلاً: "الأسلوبية هي علم الانزياحات اللّغوية"(٣).

هذا وقد أشار كثير من أدباء الغرب ومفكّريه إلى العلاقة الحميمة بين البلاغة القديمة والأسلوبية، فكأنّها ولدت من رحم البلاغة، وهي وريثها الشّرعي، وامتدادها الذي يناسب المستويات والمتطلّبات المعاصرة، وهذا ما يؤكّده "بيرو جيرو" إذ يعرّفها بأنّها: بلاغة حديثة، ذات شكل مضاعف، إنّها علم التّعبير ونقد الأساليب الفردية(٤).

أمّا النّقّاد والأدباء العرب المحدثون فقد نظروا إلى منهج الأسلوبية في النّقد الأدبي نظرة عميقة ومتأنّية، وذلك بعد أن اطّلعوا على الدّراسات الغربيّة له، فلمعت جمهرة من الأسماء كان لها عظيم الأثر في ضبط وإرساء عدّة مفاهيم وتعريفات

(١) الأسلوبية والأسلوب، ص٤٨.
(٢) الأسلوبية والأسلوب، ص٣٧.
(٣) بنية اللّغة الشّعرية، جان كوهن، ترجمة/ محمّد الولي، ومحمّد العمري، ط١، دار توبقال للنّشر، المغرب (١٩٨٦م)، ص١٦.
(٤) الأسلوبية الرّؤية والتّطبيق، د. يوسف أبوالعدوس، ط١، دار المسرّة، عمان (١٤٢٧هـ=٢٠٠٧م)، ص٦٢.

لمصطلح الأسلوبية، لعلّ في مقدّمتهم: الدّكتور/ عبدالسّلام المسدي، الذي كان سبّاقًا إلى نقل هذا المصطلح، وترويجه بين الباحثين والقرّاء ترجمةً وتأليفًا، والذي عرّفه بقوله: "علم لسانيّ يعنى بدراسة مجال التّصرّف في حدود القواعد البنيويّة لانتظام جهاز اللّغة"(١)، فالأسلوبية لديه تعنى بدراسة النّصوص في ذاتها ولأجل ذاتها، عن طريق الأخذ بكافّة المظاهر اللّغوية لها.

ويخصّص الدّكتور/ نور الدّين السّد الجزء الأوّل من كتابه "الأسلوبية وتحليل الخطاب" للحديث عن الأسلوبية، فيعرّفها قائلا: "هي الوجه الجمالي للألسنية، إنّها تبحث عن الخصائص التّعبيرية والشّعرية التي يتوسّلها الخطاب الأدبي، وترتدي طابعًا علميًّا تقريريًّا في وصفها للوقائع، وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي"(٢).

ويذهب الدّكتور/ منذر عيّاشي إلى أنّ الأسلوبية هي الجسر الذي يربط علم اللّسانيّات بالأدب ونقده، وبها يتمّ الارتقاء من دراسة الجملة لغةً إلى دراسة اللّغة نصًّا، فخطابًا، فأجناسًا، إذ يقول: "الأسلوبية علم يدرس اللّغة ضمن نظام الخطاب، ولكنّها أيضًا علم يدرس الخطاب موزّعًا على مبدأ هوية الأجناس؛ ولذا كان موضوع هذا العلم متعدّد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، متنوّع الأهداف والاتّجاهات"(٣).

فهو برغم الفروق الكبيرة والملموسة التي بين اللّغة والأسلوب، يجعل اللّغة هي الأداة الأولى التي ترتكز عليها الأسلوبية في تحليل النّصوص الإبداعيّة، والكشف عمّا فيها من مظاهر القوّة والجمال، وبما أنّ اللّغة لا تقتصر على خطاب دون الآخر، أو جنس دون غيره من الأجناس، فكذلك منهج الأسلوبية النّقدي لا ينصرف إلى الخطاب الأدبي فحسب، بل يتجاوزه إلى شتّى أنواع الخطابات.

---

(١) الأسلوبية والأسلوب، ص٥٦.

(٢) مناهج النّقد الأدبي، د. يوسف وغليسي، ط١، دار جسور للنّشر والتّوزيع، الجزائر (١٤٢٨هـ =٢٠٠٧م)، ص٨٨.

(٣) الأسلوبية وتحليل الخطاب، د. منذر عيّاشي، ط١، مركز الإنماء الحضاري (٢٠٠٢م)، ص٢٧.

المطلب الثاني: التعريف بالشاعر[١]

هو محمّد بن عبدالرّحمن الحلوي، شاعر مغربي، استطاع بموهبته الإبداعية أن يفرض نفسه على السّاحة الثّقافة والأدبية، إذ يعدّ واحدًا من كبار الشّعراء في المغرب الأقصى الذين أثروا ديوان الشّعر الحديث، وظلّوا متشبثين بالأصالة العربية والإسلامية في القصيدة من حيث الشّكل الشّعري، والاقتراب الموضوعي من قضايا الأمّة وهمومها، فجاءت قصائده مرآة عاكسة لظروف العصر، وأحوال المجتمع.

- **مولده ونشأته:**

ولد الحلوي بمدينة فاس[٢] بالمغرب، عام ١٩٢٢م، وتربّى في أسرة أصيلة، عُرفت بالفضل والصّلاح، فوجّهته إلى المسجد والكتّاب، ثمّ تلقّى تعليمه بجامعة القرويين التي كانت تحضن المبرزين، وتخرّج منها مجازًا في اللّغة العربية وعلومها عام ١٩٤٧م، وعُيّن بها بعد عامٍ من تخرّجه، ثمّ انتقل بعد الاستقلال إلى

(١) يُنظر في ترجمة الشّاعر: معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة (٢٠٠٢م)، محمّد علي جمّاز، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (١٤٢٤هـ=٢٠٠٢م)، باب الميم (٣٨٧/٥، ٣٨٨)، ويُنظر أيضًا في التّعريف به وبحياته ومذهبه الشّعري المواقع الإلكترونية ذات العناوين الآتية: **محمد الحلوي**، الشّبكة العنكبوتية (https://ar.wikipedia.org/wiki)، **ووفاة الشّاعر محمد الحلوي آخر قمم الكلاسيكية الشّعرية في المغرب**، محمّد بوخزار، جريدة الشّرق الأوسط (https:// archive.aawsat.com)، العدد (٩٥٢٤)، السّبت ١٢ ذو القعدة ١٤٢٥هـ، الموافق ٢٥ ديسمبر ٢٠٠٤م، **وأدباء وشعراء يعتبرون وفاة محمد الحلوي خسارة كبيرة ومصابًا جللا للشعر المغربي**، صحيفة إيلاف الإلكترونية (https://elaph.com)، السبت، ٢٥ ديسمبر، ٢٠٠٤م، **ومحمد الحلوي: سيرة وطني ومسيرة شاعر**، د.محمّد الطريبق، جريدة المحجّة (http://almahajjafes.net)، العدد (٢٢٧)، لغة وآداب، ١٦ يناير، (٢٠٠٥م)، **وتعريف بالشّاعر محمد الحلوي**، عبدالرّحمن ياغين، مدرسة ذكور غزة الجديدة، الملتقي الأدبي (https://www) topschool.alafdal.net)، الاثنين، ١٩ أبريل، ٢٠١٠م، **والحلوي شاعر المغرب الأقصي**، إدريس الكنبوري، منتديات المنى والإرب، واحة الأدب والشعر العربي (https://www.arabna312.com)، ٢٣/ ٥/ ٢٠١١م، **والشاعر محّمد الحلوي**، محمّد عصام السّدوسي، مدرسة ذكور غزة الجديدة، الملتقى الأدبي (https://www.topschool.alafdal.net)، الاثنين، ١٩ أبريل (٢٠٢٠م).

(٢) مدينة مشهورة كبيرة على بر المغرب من بلاد البربر، يُنظر: معجم البلدان، شهاب الدّين الحموى، ت(٦٢٦هـ)، ط٢، دار صادر، بيروت (١٩٩٥م)، (٢٣٠/٤).

مدينة تطوان[1] للتّدريس بها، فعمل أستاذًا بالمرحلة الثّانوية، والمدرسة العليا للأساتذة، ومفتّشًا للتّعليم الثّانوي، إلى أن جاء المعاش عام ١٩٨٣م، فتقاعد عن العمل الوظيفي، وتفرّغ للتّأليف وقرض الشّعر.

وإذا كان الشّاعر مشهودًا له في حياته العملية بهدوء الطّبع، والميل إلى الوحدة، وإيثار التّأمّل واستقراء ما حوله، فإنّه قد بدا في شعره طائرًا محلِّقًا في أجواء الكون، يُعبّر عن هموم الوطن ومآسيه، فلم يكن بأفكاره وتأمّلاته بعيدًا عن الشّعب، منعزلا عنه، بل كان شديد التّفاعل معه، يهتزّ طربًا كلّما فرح، ويُرسل شعره زفرات كلّما حزن أو حلّت به نكبة؛ من هنا فقد عُرف بنشاطه الأدبي السّياسي، وارتبط في الأربعينيّات والخمسينيّات بحركة المقاومة الوطنيّة للاستعمار الفرنسي، ممّا عرّضه للاعتقال في سجون الاحتلال سنة ١٩٤٤م، وهي ذات السّنة التي تقدّم فيها الوطنيون المغاربة بعريضة الاستقلال في "١١ يناير"، والتي تضمّنت المطالبة بجملة إصلاحات سياسية في مقدّمتها استقلال البلاد عن الحماية الفرنسية.

كما عُرف الشّاعر بثقافته اللّغوية الواسعة، واطّلاعه العميق في علوم وفقه اللّغة العربية، فعلاوة على عطائه الشّعري كتب العديد من المقالات الأدبية والفكرية، مشاركًا بالرّأي والتّحليل في قضايا مختلفة، ذات طبيعة أدبية، وتربوية، ولغوية، واجتماعية.

- **مذهبه الشعري:**

يكاد يجمع الدّارسون الذين واكبوا تطوّر القصيدة المغربية على أنّ الحلوي أحد قمم الكلاسيكية العربية، حتّى إنّ بعضهم قد نعته بـــ "عميد القصيدة الكلاسيكية في الأدب المغربي الحديث"، فمع رسوخ قدمه في الشّعر، ومعاصرته للشّعر الحر،

(١) مدينة قديمة، كثيرة العيون والفواكه والزّرع، طيبة الهواء والماء، كانت تُعرف قديمًا باسم مدينة "تيطاوان" أو "تيطوان"، يُنظر: الرّوض المعطار في خبر الأقطار، أبو عبدالله محمّد بن عبدالله بن عبدالمُنعم الحِميرى، ت (٩٠٠هـ)، تحقيق/ د. إحسان عبّاس، ط٢، مؤسّسة ناصر للثّقافة، بيروت (١٩٨٠م)، ص١٤٥.

المتمرّد على الشّكل العمودي للقصيدة، ظلّ وفيًّا له، يرى أنّه الشّكل الشّعري الأكثر أصالة، ويرفض القول بأنّه يعوق التّطور والتّجديد، واستطاع بجودة شعره وغزارة إنتاجه أن يثبت صدق دعواه، ويؤكّد أنّ الشّعر العمودي لا يزال قادرًا على مسايرة العصر، والتّجاوب مع انشغالات الأمّة وقضاياها.

وهذا الإخلاص الشّديد من الشّاعر لروح القصيدة التّقليدية معنى ومبنى لم يكن ليمنعه من ممارسة تجديده الخاصّ به في إطارها، وذلك من خلال الاهتمام بالصّياغة اللّغوية لقصائده، وتخيّر البحور المناسبة للأغراض التي طرقها.

ويمكن جعله في هذا المجال امتدادًا لمدرسة البعث والإحياء التي ظهرت في المشرق العربي على أيدي روّادها الكبار، أمثال: محمود سامي البارودي، وأحمد شوقي، وهو الاتّجاه الشّعري الذي لامس الاتّجاه الرّومانسي الوافد من الغرب مع إطلالة القرن الماضي، فبرغم نزعته الكلاسيكية الغالبة إلا أنّه يعدّ "إرهاصًا للحركة الرّومانسية التي قُدّر لها أن تقوم بعده بسنين على أساس من الذّاتية والتّجربة الشّخصية"(١)، من هنا يعدّ الحلوي شاعرًا مخضرمًا بين فترتين شعريتين تعايشتا في وجدانه وذهنه، فالمستحضر لمجمل نتاجه في مختلف مراحله يتبيّن له حقيقة تجاور الشّكلين "الكلاسيكي والرّومانسي" في شعره.

- **الجوائز والتّكريمات:**

حصل الشّاعر محمّد الحلوي على مجموعة كبيرة من الجوائز؛ تقديرًا لموهبته الشّعرية، وإسهاماته الأدبية، أذكر منها على سبيل المثال: جوائز العرش الأولى في الأعياد الوطنية، والجائزة الأولى في عكاظية الحبيب بورقيبة، عام ١٩٨٠م، وجوائز وزارة الأوقاف، ووسام الشّرف الأكبر من الأكاديمية الملكية العسكرية، وكأس لسان الدّين بن الخطيب في الشّعر عام ١٩٨٩م، وجائزة الإبداع الشّعري

(١) الاتّجاه الوجداني في الشّعرالعربي المعاصر، د/عبدالقادرالقط، ط. مكتبة الشّباب، مصر(١٩٨٨م)، ص٢٧.

من مؤسّسة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشّعري، عام ١٩٩٠م، وجائزة أحسن قصيدة في نفس العام، وجائزة الاستحقاق الكبرى عام ١٩٩٥م، وجائزة الدّولة التّقديرية عام ١٩٩٦م، وغيرها من الجوائز، بالإضافة إلى العديد من الشّهادات التي قالها في حقّه كوكبة غير قليلة من الأدباء والشّعراء والنّقّاد في المغرب والوطن العربي.

- **وفاته وآثاره الأدبية:**

رحل الشّاعر المغربي الأصيل محمّد الحلوي في يوم (الجمعة ١٠ ذي القعدة ١٤٢٥هـ، الموافق ٢٤ من ديسمبر ٢٠٠٤م) عن سن تناهز الثّانية والثّمانين، بعد حياة حافلة بالعطاء في مجالات الشّعر والأدب، وخدمة اللّغة العربية الفصحى التي كان من أشدّ المدافعين عنها، مخلفاً وراءه للمكتبة العربية صرحًا قويًّا من الأعمال الأدبية والإبداعية، بناه طيلة ما يزيد عن ستين عامًا، طرق فيه مختلف الموضوعات والقضايا العربية والإسلامية، كما جال في مختلف الأغراض الشّعرية، وهذه الأعمال هي:

١- ديوان "أنغام وأصداء"، عام ١٩٦٥م.

٢- ديوان "شموع"، عام ١٩٨٨م.

٣- ديوان "أوراق الخريف"، عام ١٩٩٦م.

٤- مسرحية "أنوال"، التي جاءت على شكل ألواح شعرية، عام ١٩٨٦م.

٥- معجم "الفصحى في العامّية المغربية"، الذي درس فيه خيوط التّقارب بين العربية الفصيحة واللّهجة العامّية المغربية، عام ١٩٨٨م.

أسلوبية التشكيل الإيقاعي في ديوان أوراق الخريف للشاعر محمد الحلوي (دراسة في شعر الطبيعة)

- **المستوى الصوتي:**

يعدّ الصّوت ظاهرة مهمّة من ظواهر اللّغة، وعنصرًا فعّالاً من عناصرها، ولا غرو، فهو الوسيلة التّعبيرية المباشرة لنقل اللّغة وتلقّيها، وقد عرّفه الجاحظ بأنّه :"آلة اللّفظ، والجوهر الذي يقوم به التّقطيع، وبه يوجد التّأليف، ولن تكون حركات اللّسان لفظًا ولا كلامًا موزونًا أو منشورًا إلا بظهور الصّوت، ولا تكون الحروف كلامًا إلا بالتّقطيع والتّأليف"(١)، وربطه ابن جنّي باللّغة، بل جعلها مؤلَّفة منه، فقال: "أمّا حدّها فإنّها أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم"(٢).

ولمّا كان الشّعر يتميّز عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى ببنائه الصّوتي الموسيقي، الذي يعدُّ ركيزة أساسيّة له، لا يقلّ أهمّيّة عن الرّكائز الأخرى ولا ينفصل عنها، بل يتآزر معها في تشكيل اللّغة الإبداعية للخطاب الشّعري، وإحداث التّأثير المرجوّ في نفس المتلقّي، ارتأيت أن تكون دراستي لشعر الطّبيعة في ديوان أوراق الخريف للشّاعر المغربي محمّد الحلوي دراسة أسلوبية منصبّة على هذا المستوى الصّوتي، الذي ينقسم إلى نمطين أساسيين يكمّل كلّ منهما الأخر، ويشكّلان ازدواجيّة بنائه، وهما: الإيقاع الخارجي، والإيقاع الدّاخلي، وذلك على النّحو الآتي:

(١) البيان والتّبيين، عمرو بن بحرالجاحظ، ت(٢٥٥هـ)، ط.دار ومكتبة الهلال، بيروت(١٤٢٣هـ)، (١٢/١).
(٢) الخصائص، أبوالفتح عثمان بن جنّي الموصلي، ت(٣٩٢هـ)، ط٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت، (٣٤/١).

المبحث الأوّل: الإيقاع الخارجي:

ويحكمه العروض متمثّلا في مستويين إيقاعيين، هما: الأوزان والقوافي.

أولاً: الـــوزن:

يُمثّل الوزن أبرز الخصائص الصّوتية في القصيدة العربية، فهو "أعظم أركان حدّ الشّعر، وأولاها به خصوصية"(١)، وبالنّظر في طبيعيّات الحلوي التي أوردها في ديوانه "أوراق الخريف"، والتي بلغ عددها (عشر) قصائد، جاءت في (اثنين وخمسين وثلاثمائة بيت)، نجده قد صاغها على نظام الشّعر العمودي، مضبوط الوزن ببحور الخليل وأنظمته وتنويعاته، موحّد القوافي، ولم يرد في هذا الغرض فضلاً عن الدّيوان أية قصيدة سارت على نهج الشّعر الحرّ، أو ما يُسمّى بقصيدة التّفعيلة، ويوضح الجدول الآتي البحور التي نظم عليها الشّاعر، مرتبة تنازليًّا من الأكثر استخدامًا إلى الأقلّ على النّحو الآتي:

المسلسل	البحر	النسبة المئوية حسب النصوص الشعرية	عدد الأبيات	النسبة المئوية حسب الأبيات
١.	**البسيط**	%٣٠	٩٧	%٢٧.٥٦
٢.	**الكامل**	%٢٠	٨٨	%٢٥
٣.	**الطويل**	%٢٠	٥٦	%١٥.٩١
٤.	**الخفيف**	%٢٠	٥٦	%١٥.٩١
٥.	**الرمل**	%١٠	٥٥	%١٥.٦٢
المجمـــوع		%١٠٠	٣٥٢	%١٠٠

(١) العمدة في صناعة الشّعر ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق/ د. النّبوي شعلان، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة (١٤٢٠هـ=٢٠٠٠م)، (٢١٨/١).

من معطيات الجدول الإحصائي السّابق يتّضح أنّ البحر "البسيط" يحتلّ الصّدارة الأولى في نظم الحلوي لشعر الطّبيعة في الدّيوان محلّ الدّراسة، يليه بحر الكامل، فالطّويل، ثمّ الخفيف، وأخيرًا الرّمل.

فالشّاعر قد استخدم هنا من بحور الشّعر العربي الستة عشر المألوفة "خمسة" بحور فقط، هي من أشهر البحور الشّعرية استخدامًا لدى عامّة الشّعراء في مختلف العصور، وهي أيضًا من البحور الممتدّة الواسعة ذات النّفس الطّويل، التي تقترن- عادةً- بالأغراض التّقليدية الجادّة، كما أنّ لها مستوىً إيقاعيًّا يخدم النّزعة الحماسية التي كثيرًا ما يجنح إليها الشّاعر، داعيًا من خلالها إلى شحذ الهمم نحو الدّفاع عن الوطن ومحاربة الأعداء.

وسيتناول البحث في صفحاته التّالية دراسة النّسق الإيقاعي لكلّ بحر من هذه البحور على حدة، مع ملاحظة التّغييرات الحاصلة في تفعيلات ذلك النّسق من زحافاتٍ وعلل، والتّشكيلات الموسيقية النّاتجة طبيعيًّا عن تلك التّغييرات، ومواقعها، وما أثارته من فاعليّات إيقاعية للقصائد.

١- الإيقاع النسقي لبحر البسيط:

استعمل شعراء العربية – قديمًا وحديثًا- بحر البسيط تامًّا ومجزوءًا، ولكنّ الحلوي قد اكتفى من البحور المستعملة هنا بالشّكل التّام فقط؛ ولعلّ ذلك راجع إلى غلبة التّعبير الوجداني على عاطفته الإنسانية الجليلة، التي تختلط فيها مشاعر الحبّ والألم، ممّا يقتضي تمهّلاً وأناةً وطول نفس، كذلك سيطرة الرّوح الوطنية والقومية التي لا يتّسع للتّعبير عنها -غالبًا- إلا المقاطع الصّوتية ذات الوزن الطّويل، والنّفس العميق الممتد.

والبحر البسيط يعدّ من البحور المزدوجة، "شديدة الصّلاحيّة للتّعبير عن معاني العنف، والتّعبير عن معاني الرّقة، ويرجع السّر في صلاحيّته لهذين النّقيضين إلى أنّ نغمه يتطلّب عاطفة قويّة -أنّى كان نوعها- يعبّر عنها الشّاعر تعبيرًا خطابيًّا

جهيرًا، ويلزم من ذلك جانب الجلالة والرّفعة"[١] وإيقاعه التّام نسق ثمانيّ يعتمد على تكرار الوحدتين الإيقاعيتين المتجاورتين "مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلُنْ أربع مرّات"[٢] في البيت الشّعري الواحد، وهو الشّكل التّام السّالم له، حين يأتي خاليًا من أية تغييرات عروضيّة طارئة.

وللبسيط التّام عروض واحدة، هي "فَعِلُنْ" مخبونة، ولها ضربان، الأوّل منهما "فَعِلُن" مخبون مثلها:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْـتَفْعِلُنْ فَعِلُـنْ

والضّرب الآخر "فاعلْ" مقطوع:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِـلْ

والتّغييرات الإيقاعية تحدث لتفعيلتي البسيط "مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلُنْ" على حدٍّ سواء، فيجوز في "مُسْتَفْعِلُنْ" أن تأتي مخبونة بسقوط ثانيها السّاكن "السّين"، فتتحوّل بذلك إلى "مُتَفْعِلُنْ"، وأن تأتي مطويّة، بسقوط رابعها السّاكن "الفاء"، فتتحوّل إلى "مُسْتَعِلُنْ"، وأن تأتي مخبولة، بسقوط كليهما معًا، فتصير "مُتَعِلُنْ"، ويجوز في "فَاعِلُنْ" أن يأتي مخبوناً فيتحوّل إلى "فَعِلُنْ" في الأحشاء، ونتيجة لمثل هذه التّغييرات التي تطرأ على التّفعيلات السّالمة في النّسق العروضي الواحد تنتج التّشكيلات الإيقاعية المتنوّعة، التي من شأنها أن تُثري النّغم الموسيقي، وتجعله أكثر جاذبية وتأثيرًا في نفس المتلقّي.

وبدراسة ديوان الشّاعر نجده قد نظم على إيقاع البحر البسيط ثلاث قصائد، هي: "نداء الرّبيع، ذكراكَ، فاس"، فكانت نسبة استخدامه ٣٠% قياسًا على عدد

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د/ عبدالله الطّيب، ط٢، دار الآثار الإسلاميّة، الكويت (١٤٠٩هـ= ١٩٨٩م)، (٥٣٧/١).

(٢) شفاء الغليل في علم الخليل، محمّد بن علي المحلي، ت(٦٧٣هـ)، تحقيق/ د. شعبان صلاح، ط١، دار الجيل، بيروت (١٤١١هـ=١٩٩١م)، ص٢٢٦.

قصائد شعر الطّبيعة في الدّيوان، وهذه القصائد الثّلاث جاءت في (سبعة وتسعين بيتًا)، وضمّت عددًا غير قليلٍ من التّشكيلات الإيقاعية المتنوّعة، أثرت النّغم الموسيقي في بنيتها على النّسقين الإيقاعيين لوزن البسيط التّام، وهما:

أ- العروض مخبونة "فَعِلُنْ" والضّرب مثلها، وتمثّله القصيدة الأولى "نداء الرّبيع"، التي جاءت في (ستّة وثلاثين بيتًا)، بنسبة ١٠.٢٢% من عدد أبيات شعر الطّبيعة، وقد نُظمت جميعها على هذا النّسق العروضي، في تشكيلات إيقاعية كثيرة ومتنوّعة، اندرجت من التّغييرات التي أصابت التّفعيلتين منذ بداية القصيدة، وفي مطلعها يقول الشّاعر(١):

وَلَّى الشَّتَاءُ وَفِي جَوفِ الثَّرَى نُطَفٌ جَنِيْنهَـــا بِـــالرَّبِيعِ اليَـــوْمَ يَكْتَمِـــلُ

ولل ششتا/ء وفي/ جوف ثثـرى/ نطفـن جنينهـــا/ برربيـــــ/ع ليـــوم يـــك/ تملـــو

٥///- ٥//٥/٥/- ٥///- ٥//٥/٥/ //٥//٥ - /٥/٥//٥ - ///٥

مُسْتَفْعِلُنْ - فَعِلُن - مُسْتَفْعِلُنْ- فَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ - فَاعِلُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ - فَعِلُنْ

تَعَهَّدَتْهُ غَـــوَادِي السُّـــحْبِ هَامِيَـــةً حَتَّى اسْتَوَى مِنْهُ سَاقٌ نَـــاعِمٌ خَضِـــلُ

تعهدت/ه غوا/د سسحب ها/ميـــتن حتت ستوى/منه سا/قن ناعمن/ خضلو

//٥//٥ - ///٥ - /٥/٥//٥- ///٥ /٥/٥//٥ - ٥//٥ - /٥/٥//٥ - ///٥

مُتَفْعِلُنْ - فَعِلُنْ - مُسْـــتَفْعِلُنْ - فَعِلُـــنْ مُسْتَفْعِلُنْ - فَاعِلُنْ - مُسْـــتَفْعِلُنْ - فَعِلُـــنْ

وافْتَرَّ مَبْسَمُهُ المَـــوْرُوْدُ عَـــنْ فَلَـــقٍ وَاخْتَالَ بَيْنَ السّوَاقِي عِطْـــرُهُ الجَـــذِلُ

(١) ديوان أوراق الخريف، محمّد الحلوي، ط١، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المملكة المغربية (١٤١٧هـ=١٩٩٦م)، ص١٠٠.

وفترر مبـــ/سمه ل/مورود عن/ فلقن وختال بيـــ/ن سسوا/قي عطره ل/جذلو

/٥//٥/٥ - ///٥ - ٥//٥/٥/ - ///٥ /٥/٥//٥ - /٥//٥/ - /٥/٥//٥ - ///٥

مُسْتَفْعِلُنْ - فَعِلُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ - فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ - فَاعِلُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ - فَعِلُنْ

فكلّ بيتٍ من هذه الأبيات الثّلاثة جاء بتشكيلٍ إيقاعيٍ خاصٍّ به ضمن النّسق، وذلك بحذف الثّاني السّاكن من إحدى التّفعلتين "مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلُنْ" أو كلتيهما، لتصيرا "مُتَفْعِلُنْ، فَعِلُنْ" بصور متفاوتة، وفي مواطن متفرّقة، فلا يكاد يخلو بيت منها، ولعلّ الشّاعر قصد بذلك أن يزيد من سرعة موسيقى المطلع، ويُقلّل من زمن النّطق به، حتّى يصل تدريجيًّا للحديث عن الشّيء الذي طالما شغل باله، وسيطر على مشاعره وأفكاره، ألا وهو الوطن الحبيب، فنراه يصعد إلى بغيته قائلاً[١]:

رَبِيْعُ أَرْضِي التِي عَانَقْتُ تُرْبَتَهَا جَنَّاتُ خُلْدٍ إِلَيْهَا تَطْمَحُ المُقَلُ

ربيع أر/ض للتي/عانقت تر/بتها جنات خل/دن إلي /ها تطمح ل/مقلو

//٥//٥ - /٥//٥ - /٥/٥//٥ - ///٥ /٥/٥//٥ - /٥//٥ - /٥//٥/٥ - ///٥

مُتَفْعِلُنْ - فَاعِلُن - مُسْتَفْعِلُنْ - فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ - فَاعِلُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ - فَعِلُنْ

لَوْ يَشْتَهِي المَرْءُ فِرْدَوْسًا يُقِيْمُ بِهِ مَا كَانَ عَنْ خُلْدِهَا المَوْعُودِ يَنْتَقِلُ[٢]

لو يشتهِ ل/مرء فر/دوسن يقي/م بهي ما كان عن/ خلدهَ ل/موعود ين/تقلو

(١) ديوان أوراق الخريف، ص١٠٢.

(٢) في هذا البيت تأثر واضح بالشّاعر أحمد شوقي، في قوله: (من الخفيف)

وطني لو شُغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي

يُنظر: ديوان الشّوقيات، أحمد شوقي، ط١، دار العودة، بيروت،(١٩٨٨م)، المجلد الأوّل،(٤٦/٢).

/٥//٥/٥/ - /٥//٥/ - /٥//٥/٥/ - ٥/// /٥//٥/٥/ - ٥//٥/ - /٥//٥/٥/ - ٥///

مُسْتَفْعِلُنْ- فَاعِلُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ - فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ - فَاعِلُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ – فَعِلُنْ

وفي أحشاء القصيدة غلبت التّفعلية السّالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" على المغيّرة بزحاف الخبن "مُتَفْعِلُنْ" بشكلٍ ملحوظ، كذلك غلبت التّفعيلة السّالمة "فَاعِلُنْ" على المغيّرة المخبونة أيضًا "فَعِلُن"، كما يوضّحه الجدول الآتي:

المسلسل	التفعيلة	عدد التّواتر	النسبة المئوية
١-	مُسْتَفْعِلُنْ	١٠٩	%٧٥.٧٠
٢-	مُتَفْعِلُنْ	٣٥	%٢٤.٣٠
المجمـــــــوع		١٤٤	%١٠٠
٣-	فَاعِلُنْ	٤٠	%٥٥.٥٦
٤-	فَعِلُن	٣٢	%٤٤.٤٤
المجمـــــــوع		٧٢	%١٠٠

يتبيّن من خلال هذا الجدول الإحصائي كيف غلبت التّفعيلة السّالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" على المخبونة منها "مُتَفْعِلُنْ"، فتكرّرت الأولى منهما (تسعًا ومائة مرّة)، بنسبة ٧٥.٧٠% من جملة (أربع وأربعين ومائة تفعيلة)، وتكرّرت الأخرى (خمسًا وثلاثين مرّة) فقط، بنسبة ٢٤.٣٠%، كما غلبت التّفعيلة السّالمة "فَاعِلُنْ" على المغيّرة المخبونة أيضًا "فَعِلُن"، فتكرّرت الأولى منهما (أربعين مرّة)، بنسبة ٥٥.٥٦%، من جملة (اثنتين وسبعين تفعيلة)، وتكرّرت الأخرى (اثنتين وثلاثين مرّة) فقط، أي بنسبة مئوية ٤٤.٤٤%.

فالقصيدة تمتلىء بالأجواء الغنائيّة النّاعمة، التي يقودها إيقاع موسيقي هادىء، يعكس لنا بدوره الهدوء النّفسي الذي تمتّع به الشّاعر لحظة التّفريغ الإبداعي لهذا النّص، فهو يدعو من خلال الطّبيعة، ولا سيّما فصل الرّبيع الذي ما إن حلّ على الدّنيا بأزهاره ونسائمه، حتّى كسا الأرضَ حُلَلَ البهاء، وملأ النّفوس بهجة وهناء إلى الحبّ والسّلم والصّفاء، ويأمل أن يحلّ السّلام والأمان-كحلول الرّبيع- في مختلف الشّعوب والأوطان، يقول(١):

هَذَا الرَّبِيْعُ نِدَاءٌ لَيْسَ يَسْمَعُهُ مَرْضَى القُلُوْبِ وَلا يَدْرِيهِ مَنْ جَهِلُوا

للحُبِ تَدْعُو بَنِي الدُّنيا أزَاهِرُهُ وَللصّفَاءِ وَللسِّلْمِ التِي ابْتَذَلُوا

مَتَى يَحِلُّ رَبِيْعٌ لا زُهُورَ إلا سَلامٌ بِهِ قَدْ يزْهرُ الأمَلُ؟!

مَتَى تَهُبُّ عَلَى الدُّنْيَا نَسَائِمُهُ وَتَحْتَفِي بِالسَّلامِ العَائِدِ الدُّوَلُ؟!

ب- **العروض مخبونة "فَعِلُنْ" والضّرب مقطوع "فَاعِلْ"**، وتمثّله القصيدة الثّانية "ذكراكَ"، والثّالثة "فاس"، أمّا الأولى منهما فجاءت في (واحد وأربعين بيتًا)، بنسبة ١١.٦٤% من عدد أبيات شعر الطّبيعة، وقد تعدّدت فيها التّشكيلات الإيقاعية التي اندرجت من التّغييرات الطّارئة على التّفعيلتين السّالمتين "مُسْتَفْعِلُن، فَاعِلُنْ"، ومن هذه التّشكيلات ما ورد في قول الشّاعر(٢):

رَبِيْعُ فَاسٍ فَرَادِيسٌ مَبَاهِجُهَا هِيَ الوَضَاءَةُ فِي أسْمَى مَعَانِيْهَا

ربيع فا/سن فرا/ ديسن مبا/هجها هي لوضا/ءة في/أسمى معا/نيها

//٥/٥ - /٥//٥/ - ٥//٥/٥/ - ٥/// //٥/٥ - ٥/// - /٥/٥/٥ - ٥/٥/

(١) ديوان أوراق الخريف، ص١٠٣.
(٢) ديوان أوراق الخريف، ص١٢٩.

مُتَفْعِلُنْ - فَاعِلُن - مُسْتَفْعِلُنْ – فَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ – فَعِلُن - مُسْتَفْعِلُنْ - فَاعِلْ

أَسْوَارُهَا السُّمْرُ وَالأَبْرَاجُ شَامِخَةٌ تُنْبِيْكَ أَقْدَارُهَا عَنْ قَدْرِ مُعْلِيْهَا

أسوارهَ سـ/سمر ول/أبراج شا/مختن تنبيك أق/دارها/عن قدر مع/ليها

٥/// - ٥//٥/٥/ - ٥//٥/ - /٥//٥/٥ /٥//٥/٥ - ٥//٥/ - /٥//٥/٥ - /٥/٥

مُسْتَفْعِلُنْ – فَاعِلُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ - فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ – فَاعِلُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ – فَاعِلْ

مَا كَانَ فَاتِحُهَا إِدْرِيْسُ مُعْتَسِفًا لَمَّا تَخَيَّرَهَا وَاخْتَارَ أَهْلِيْهَا

ما كان فا/تحها/إدريس مع/تسفن لمما تخير/يرها/وختار أهـ/ليها

/٥//٥/٥ - ٥/// - /٥//٥/٥ - ٥/// /٥//٥/٥ - ٥/// - /٥//٥/٥ - /٥/٥

مُسْتَفْعِلُنْ - فَعِلُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ - فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ - فَعِلُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ - فَاعِلْ

دَعَا لَهَا بِدُعَاءِ الخَيْرِ فَانْفَتَحَتْ لَهُ السَّمَاءُ وَلَبَّى اللهُ دَاعِيهَا

دعا لها/ بدعا/ء لخير فن/فتحت له سسما/ء ولبـ/بلاه دا/عيها

٥/// - ٥//٥/٥/ - ٥/// - //٥//٥ - /٥//٥/٥ - ٥/٥/

مُتَفْعِلُنْ - فَعِلُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ - فَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ - فَعِلُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ - فَاعِلْ

نظم الشّاعر هذه القصيدة في ذكرى ابن الفاتح "إدريس"[١]، الحاكم الثّاني في دولة الأدارسة بالمغرب الأقصى، ومؤسّس مدينة "فاس"، فأخذ يكشف لنا عن

(١) هو إدريس الثّاني ابن الفاتح- إدريس الأوّل بن عبدالله بن حسن بن الحسن بن علي بن أبي طالب - رضي الله عنه- مؤسّس دولة الأدارسة بالمغرب-، تولّى الحكم بعد أبيه بالكفالة، حتّى كبر واستقلّ به عام (١٨٨هـ= ٨٠٤م)، بنَى إدريس بن إدريس عاصمة جديدة لدولته سمّيت "فاس" عام (١٩١هـ= ٨٠٧م)، وتوسّع في

تاريخها العريق، بمجدها التّليد، وعزّها الدّائم، وأسوارها العالية، وحصونها المنيعة، وأبطالها الشّجعان البواسل، ويحدّثنا عمّا حباها الله به من طبيعة ساحرة خلابة، فسماؤها زرقاء صافية، وأزهارها خضراء يانعة، وهواؤها نسيم معطّر.

وفي هذه المقطوعة نجد كلّ بيت قد استقلّ لذاته بتشكيلة إيقاعية خاصّة ضمن النّسق، فبدأ البيتين الأوّل والرّابع شطريهما بالتّفعيلة المغيّرة، المسرّعة للموسيقى "مُتَفْعِلُنْ"، في حين بدأ البيتان الثّاني والثّالث شطريهما بالتّفعيلة السّالمة "مُسْتَفْعِلُن"، أمّا التّفعيلة "فَاعِلُنْ" فوردت سالمة في شطري البيت الثّاني وأحد شطري البيت الأوّل، ومغيّرة "فَعِلُن" في شطري البيتين الثالث والرّابع والشّطر الآخر من البيت الأوّل، ويُلحظ التزام التّفعيلة السّالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" مكانها قبل العروض والضّرب لا في جميع شطور تلك الأبيات فحسب، وإنّما في جميع شطور القصيدة، ممّا يجعلها تتّسم بحركة موسيقية متموّجة ومتأرجحة، يُعزّزها تأرجح أفكار الشّاعر وعواطفه بين الواقع والمخزون في الذّاكرة، بين الماضي المشرق لمدينة "فاس" وحاضرها المظلم، وفي ذلك يقول(١):

كَانَتْ مَنَــارَةَ إشْــعَاعٍ وَمُعْتَصِــمًا ... للدِّينِ وَالضَّــادِ تَحْمِيــهِ وَيَحْمِيهَــا
وَقَلْعَــةً تَتَحَــدَّى كُــلَّ عَاصِــفَةٍ ... وَمَعْقِلًــا كَــانَ يَخْشَــاهُ أعَادِيهَــا
مَضَى الزَّمَانُ بِأمْجَادٍ وَمَــا بَقِيَــتْ ... إلا مَتَاحِفُهَــا الخَرْسَــا تُنَاجِيْهَــا
تَلْقَاكَ مُطْرِقَةً فِــي صَــمْتِهَا عِبَــرٌ ... وَرَهْبَةٌ مِــنْ غَــدٍ أمْسَــى يُعَنِّيْهَــا

فتوحاته، وضمّ المغرب الأوسط "الجزائر"، ووصلت الدّولة إلى قمّتها في عهده، وحكم بعده ثمانية من الأدارسة، كان أعظمهم قوّة وأعلاهم قدرًا يحيى الرّابع بن إدريس بن عمر، الذي امتدّ ملكه إلى جميع بلاد المغرب الأقصى، توفي إدريس الثّاني في شهر سبتمبر عام (٢٠٢هـ= ٨١٨م)، يُنظر في ترجمته وتاريخ دولة الأدارسة: معالم تاريخ المغرب والأندلس، د. حسين مؤنس، ط١، دار الرّشاد، (١٤١٨هـ=١٩٩٧م)، ص١٢٣: ١٣٢، والموسوعة العربية الميسّرة، ط١، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان (١٤٣١هـ=٢٠١٠م)، (١/١٣٤، ١٩٥، ١٩٦).

(١) ديوان أوراق الخريف، ص١٣١.

عَلِيْلَةٌ لَمْ تَــزَلْ تَشْــكُو بِــلا مَلَــلٍ وَلَــمْ تَــزَلْ تَتَمَنَّــى مَــنْ يُــدَاوِيْهَا
أَتَيْتُهَا فَغَضَتْ الطَّــرْفَ مُنْصَــرِفًا وَمِلءُ نَفْسِي هُمُومٌ لَسْــتُ أُخْفِيْهَــا

وبالنّظر العميق، والحصر الدّقيق لأوزان بحر البسيط الواردة في أحشاء تلك القصيدة، وما طرأ عليها من زحافات يتبيّن أنّ هذه القصيدة قد أجراها الشّاعر على ما أجرى عليه القصيدة السّابقة، فجاءت على النّحو الآتي:

المسلسل	التفعيلة	عدد التّواتر	النسبة المئوية
١-	مُسْتَفْعِلُنْ	١٢٠	%٧٣.١٧
٢-	مُتَفْعِلُنْ	٤٤	%٢٦.٨٣
المجمـــــــــوع		١٦٤	%١٠٠
٣-	فَاعِلُنْ	٥٤	%٦٥.٨٥
٤-	فَعِلُن	٢٨	%٣٤.١٥
المجمـــــــــوع		٨٢	%١٠٠

غلبت التّفعيلة السّالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" على المغيّرة المخبونة "مُتَفْعِلُنْ"، فتكرّرت الأولى منهما (عشرين ومائة مرّة)، بنسبة ٧٣.١٧% من جملة (أربع وستّين ومائة تفعيلة)، وتكرّرت الأخرى (أربعًا وأربعين مرّة)، بنسبة ٢٦.٨٣% فقط.

كذلك غلبت التّفعيلة السّالمة "فَاعِلُنْ" على المغيّرة "فَعِلُن" فتكرّرت الأولى منهما (أربعًا وخمسين مرّة)، بنسبة ٦٥.٨٥%، من جملة (اثنتين وثمانين تفعيلة)، وتكرّرت الأخرى (ثمان وعشرين مرّة)، بنسبة ٣٤.١٥% فقط، ولكن إذا أضفنا إلى ذلك تفعيلات العروض التي التزمت الخبن على مدار أبيات القصيدة البالغ عددها (واحدًا وأربعين بيتًا) باستثناء البيت الأوّل، فإنّه يصل إلى (ثمانٍ وستّين مرّة)، أي بنسبة ٢٠.٧٣% من جملة (ثمان وعشرين وثلاثمائة تفعيلة) هي عدد تفعيلات

أبيات القصيدة بكافّة أجزائها، ممّا أدّى إلى سيطرة الإيقاع الشّجي، والنّغمة الثّائرة الحزينة على أرجاء النّص بأكمله؛ لتنسجم مع الحالة الشّعورية التي هزّت أركان الشّاعر، فقد وافقت نفسه الملتاعة، ومشاعره المتدفّقة حسرةً وألمًا على ما آل إليه حال المدينة من ذلٍّ وانكسار بعد عزٍّ وشموخ، ومثل هذه الحالة من الثّورة يصاحبها السّرعة، فناسب ذلك كثرة الزّحافات في القصيدة.

وهنا تبدو براعة الشّاعر في إيثاره للفظة التّمنّي قائلاً: "ولم تزل تتمنّى مَن يداويها"، دون التّرجي؛ ليؤكّد على عدم تحقّق ذلك الأمر إلا بصعوبة شديدة تجعله في حكم المستحيل؛ إذ لم يعد للمدينة من يلبّي دعوتها، ويداوي ويشفي غلّتها، فكأنّه يوقظ الأمّة العربية والإسلامية من غفوتها، ويشحذ همّتها نحو الوطن ونصرته؛ لما رآه فيها من أسباب الضّعف والهوان.

وأمّا القصيدة الأخرى فجاءت في (عشرين بيتًا)، أي بنسبة ٥.٦٨% من جملة الأبيات، وقد نُظمها الشّاعر في الشّوق والحنين لمدينته الحبيبة، مسقط رأسه، ومهد صباه، ومرتع شبابه، ومنبع ذكرياته "فاس"؛ لذا نراه يستهلّها بالتّحية قائلاً[1]:

حُيِّيتِ فَاسُ وَحَيَّا المَجْدُ مَغْنَاكِ	**مُذْ غِبْتِ مَا غَابَ عَنْ عَيْنِي مُحَيَّاكِ**
حييت فا/س وحيـ/ـي لمجد مغ/ناكي	مذ غبت ما/غاب عن/عيني محيـ/ـياكي
/٥/٥//٥ - ///٥ - /٥//٥/٥ - /٥/	/٥/٥//٥ - /٥//٥ - /٥/٥//٥ - /٥/
مُسْتَفْعِلُنْ - فَعِلُن - مُسْتَفْعِلُنْ – فَاعِلْ	مُسْتَفْعِلُنْ - فَاعِلُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ - فَاعِلْ
مَا هَبَّ رِيْحُ صَبَا إلاَّ وَذَكَّرَنِي	**نَسَائِمًا عَبَقَتْ مِنْ طِيْبِ رَيَّاكِ**
ما هبب ريـ/ـح صبا/إلا وذكـ/ـرني	نسائمن/عبقت/مـن طيـب ريـ/ـياكي
/٥/٥//٥ - ///٥ - /٥/٥//٥ - ///٥	//٥//٥ - ///٥ - /٥/٥//٥ - /٥/

(١) ديوان أوراق الخريف، ص١٣٣.

مُسْتَفْعِلُنْ – فَعِلُنْ – مُسْتَفْعِلُنْ – فَعِلُــنْ مُتَفْعِلُنْ – فَعِلُنْ – مُسْتَفْعِلُنْ – فَاعِلْ

وَلا رَأَيْتُ زُهُوْرًا فــي خَمَائِلِهَــا إلا ذَكَــرْتُ رَبِيْعًــا مِــنْ مَزَايَــاكِ

ولا رأيــ /ت زهو /رن في خما /ئلهــا إللا ذكر/ت ربيــ /عن مــن مــزا/يــاكي

//٥//٥ – ///٥ – /٥//٥/٥ – ///٥ /٥//٥/٥ – ///٥ – /٥/٥

مُتَفْعِلُنْ – فَعِلُنْ – مُسْــتَفْعِلُنْ – فَعِلُــنْ مُسْتَفْعِلُنْ – فَعِلُنْ – مُسْتَفْعِلُنْ – فَاعِــلْ

أولى الحلوي مطلع قصيدته اهتمامًا كبيرًا؛ فزانه بالتّصريع[١]، حرصًا منه على مضاعفة النّغم الموسيقى منذ البداية، وإظهارًا لتمسّكه بالتّراث الشّعري القديم، فجاءت عروض البيت الأوّل مقطوعة على وزن "فَاعِلْ"، بينما جاءت في بقيّة القصيدة مخبونة على وزن "فَعِلُنْ"؛ وذلك إلحاقًا بالضّرب، وهذا التّصريع في مطالع القصائد شيء مقبول ومحبَّب لدى النّقّاد؛ لأنّه يتيح لصوت الشّاعر مركزين يتوقّف عندهما في استهلال قصيدته، حتّى تأنس الأذن لقرار النّغم المكرّر في قافية القصيدة من ناحية؛ وليتميّز به الابتداء عن غيره من ناحية أخرى.

وهذه المقطوعة الشّعرية المكوّنة من ثلاثة أبيات، جاءت في ثلاثة تشكيلات إيقاعية مختلفة؛ نتيجة للتّغييرات الواقعة على التّفعيلتين "مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلُنْ" ضمن النّسق العروضي الواحد، فبدأ البيت الأوّل شطريه بالتّفعيلة السّالمة "مُسْتَفْعِلُنْ"، بينما بدأ البيتان الثّاني والثّالث أحد شطريهما بها، والآخر بالمغيّرة منها "مُتَفْعِلُنْ"، أمّا التّفعيلة "فَاعِلُنْ" فوردت مرّة واحدة سالمة، وذلك في الشّطر الثّاني من البيت الأوّل، والتزمت الخبن "فَعِلُنْ" في بقيّة المواضع من الحشو.

وإذا قمنا برصد واستقراء الحركات والسّكنات لكلّ تفعيلة في هذه الأبيات الثّلاثة، نلحظ تفاوتًا شديدًا بينها، بواقع (٨٠ م: ٥١ س)، من جملة "واحد وثلاثين

(١) **التّصريع:** ما طرأ على العروض من تغيير عمّا تستحقّه بزيادةٍ أو نقصٍ؛ بغية إلحاقها بالضّرب في الوزن والرّوي، يُنظر: العمدة ٢٧٧/١، ويُنظر: التّجديد الموسيقي في الشّعر العربي، دراسة تأصيليّة تطبيقيّة بين القديم والجديد لموسيقى الشّعر العربي، د/ رجاء عيد، ط. منشأة المعارف، الإسكندريّة، د.ت، ص٥٥.

ومائة حرف"، بما يُعادل (٦١.٧%: ٣٨.٩٣%)، ممّا يؤدّي إلى سرعة التّنغيم الإيقاعي داخل الأبيات، تماشيًا مع الدّفقة الشّعورية لدى الشّاعر، وكأنّه حين وقف بتجربته الشّعرية على مدينه "فاس" متذكّرا أيّامه السّعيدة فيها، التمس لها السّرعة حتّى يتمكّن من بثّ جميع مشاعره تجاهها، فلا ينسى ركنًا من أركانها، ولا صفة من صفاتها، يقول(١):

أصِيلَةُ المَجْدِ تَزْهُو فِـــي مَعَالِمِـــهِ كَالنَّجْمِ يَبْدُو مُضِيئًا بَيْنَ أحْلاكِ

مَهْدُ التُّرَاثِ وَمَهْدُ الفِكْرِ فِي وَطَنٍ مَا كَانَ يَصْطَنِعُ الأمْجَادَ لَوْلاكِ

وَقَلْعَةٌ صَمَدَتْ فِي كُـلِّ مَلْحَمَـةٍ قَدْ ذَاقَ عَلْقَمَهَا مَنْ كَانَ عَادَاكِ

وهذه القصيدة كسابقتيها في غلبة التّفعيلتين السّالمتين "مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلُنْ" على المغيّرتين منهما بزحاف الخبن، كما هو مدرج في هذا الجدول:

المسلسل	التفعيلة	عدد التّواتر	النسبة المئوية
١-	مُسْتَفْعِلُنْ	٦٢	%٧٧.٥
٢-	مُتَفْعِلُنْ	١٨	%٢٢.٥
المجمـــــــــوع		٨٠	%١٠٠
٣-	فَاعِلُنْ	٢١	%٥٢.٥
٤-	فَعِلُن	١٩	%٤٧.٥
المجمـــــــــوع		٤٠	%١٠٠

تكرّرت التّفعيلة السّالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" في أحشاء تلك القصيدة (اثنتين وستّين مرة)، من جملة (ثمانين تفعيلة)، بنسبة ٧٧.٥%، وجاءت المغيّرة بالخبن "مُتَفْعِلُن"

(١) ديوان أوراق الخريف، ص١٣٣، ١٣٤.

أقلّ من ذلك بكثير، حيث تكرّرت (ثماني عشرة مرّة) فقط، بنسبة ٢٢.٥%، وكذلك الحال مع "فَاعِلُنْ" فقد وردت (إحدى وعشرين مرّة)، من جملة (أربعين تفعيلة)، بنسبة ٥٢.٥% ، في حين وردت "فَعِلُنْ" المخبونة (تسع عشرة مرّة)، بنسبة ٤٧.٥% فقط من إجمالي عدد التّفعيلة.

٢- الإيقاع النسقي لبحر الكامل:

الكامل وزن شعريٌّ ينتمي إلى البحور الصّافية، يأتي تامًّا ومجزوءًا، يعتمد التّامّ – وهو ما اكتفى به الشّاعر في هذا الصّدد- على تكرار تفعيلة واحدة سباعية "مُتَفَاعِلُنْ" ست مرّات في البيت الواحد، لكلّ شطر ثلاث تفعيلات، وسمّي كاملا "لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة، ليس في الشّعر شيءٌ له ثلاثون حركة غيره، وإنْ كانت في أصل الوافر مثل ما هي في الكامل فإنّ في الكامل زيادة ليست في الوافر؛ وذلك أنّه توفّرت حركاته ولم يجيءْ على أصله، والكامل توفّرت حركاته وجاء على أصله، فهو أكمل من الوافر؛ فسمّي لذلك كاملاً"(١).

ويعدّ البحر الكامل من أشهر بحور الشّعر العربي قديمًا وحديثًا، وأكثرها حضورًا واستعمالاً؛ ولعلّ السّبب في ذلك يرجع إلى صلاحيّته لسائر الأغراض الشّعريّة، واتّساعه لاحتواء شتّى العواطف والأفكار، فمجال الشّعر فيه أفسح منه في غيره، بالإضافة إلى ما له من قيمة موسيقية عالية، فهو: "أكثر بحور الشّعر جلجلة وحركات، وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله- إن أُريد به الجد- فخمًا جليلاً مع عنصرٍ ترنميٍّ ظاهر، ويجعله- إن أُريد به الغزل وما بمجراه من أبواب اللّين والرّقة- حلوًا مع صلصلةٍ كصلصلةِ الأجراس، ونوعٍ من الأُبهة يمنعه أن يكون

(١) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التّبريزي، تحقيق. الحسّاني حسن عبدالله، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة (١٤١٥هـ=١٩٩٤م)، ص٥٨.

نَزِقًا، أو خفيفًا شهوانيًّا، فهو بحر كأنّما خلق للتّغني المحض سواء أُريد به جدّ أم هزل"(١).

وقد أدرك الحلوي خصائص هذا البحر وما يمتاز به، فنظم على أوزانه قصيدتين، هما: "ربيع بلادي، في رياض ابن زيدون"، فكانت نسبة استخدامه ٢٠% قياسًا على عدد قصائد شعر الطّبيعة في الدّيوان، وهاتان القصيدتان جاءتا في (ثمانية وثمانين بيتًا)، وضمّتا عددًا من التّشكيلات الإيقاعية المختلفة، أثرت النّغم الموسيقي في بنيتها على نسقين إيقاعيين فقط لوزن الكامل التّام، وهما:

أ- العروض صحيحة "مُتَفَاعِلُنْ" والضّرب مثلها، وتمثّله القصيدة الأولى "ربيع بلادي"، التي جاءت في(ستّة وأربعين بيتًا)، بنسبة ١٣.٦% من مجموع الأبيات، وقد نُظمت جميعها على هذا النّسق العروضي، في تشكيلات إيقاعية كثيرة ومتنوّعة، اندرجت من التّغيير الذي يصيب التّفعيلة، وفيها يقول الشّاعر(٢):

لِلهِ فَــاسٌ فِــي الرَّبِيــعِ وَنَهْرُهَــا	رَقْــرَاقُ تُــوْمِضُ بِالسَّــنَا أَحْجَــارُهُ
للاه فا/سن ف ررربيــ/ع ونهرهــا	رقراق تو/مض بسســنا/ أحجــارهو
٥//٥/٥/ - ٥//٥/٥/ - ٥//٥///	٥//٥/٥/ - ٥//٥/// - /٥//٥/
مُتْفَاعِلُنْ - مُتْفَاعِلُنْ - مُتْفَاعِلُنْ	مُتْفَاعِلُنْ - مُتْفَاعِلُنْ - مُتْفَــاعِلُنْ
يَجْرِي كَمَا تَجْرِي الحَيَــاةُ مُسَــافِرًا	لا يَشْــــتَكِي أو تَنْتَهِــــي أَسْــــفَارُهُ
يجري كما/تجر لحيــا/ة مســافرن	لا يشــــتكي/أو تنتهــــي/ أســــفارهو

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجنّي، ت(٦٨٤هـ)، تحقيق محمّد الحبيب ابن الخوجة، ط٣، الدّار العربية للكتاب، تونس (٢٠٠٨م)، ص٢٤١، ويُنظر كذلك: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، (٣٠٢/١، ٣٠٣).

(٢) ديوان أوراق الخريف، ص٩٥.

٥//٥/٥/ - ٥//٥/٥/ - ٥//٥/// ٥//٥/٥/ - ٥//٥/٥/ - ٥//٥/٥/

مُتْفَاعِلُنْ - مُتْفَاعِلُنْ - مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ - مُتْفَاعِلُنْ - مُتْفَــاعِلُنْ

وعَلَى الضِّفَافِ أرَائِكٌ مِنْ سُــنْدُسٍ أَلْقَـــتْ جَـــدَائِلُهَا بِهَـــا أبْكَـــارُهُ

وعل ضضفا/ف أرائكن/من سندسن ألقـــت جـــدا/ئلهـــا بهـــا/أبكـــارهو

٥//٥/٥/ - ٥//٥/// - ٥//٥/٥/ ٥//٥/// - ٥//٥/// - ٥//٥/٥/

مُتَفَاعِلُنْ - مُتَفَاعِلُنْ - مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ - مُتَفَاعِلُنْ - مُتْفَــاعِلُنْ

تتكوّن هذه المقطوعة الشّعرية من ثلاثة أبيات، يتأمّل الشّاعر من خلالها في ربيع مدينة "فاس" ويتعجّب من بديع صنع الله – تعالى– فيها، فنهرها رقراق متلألىء، وأحجارها مضيئة كالسّنا، وعلى ضَفاف بحارها أرائك مجلوّة من سندس، فيا لها من طبيعة ساحرة، تأخذ القلوب، وتأسر الألباب!

وقد اشتملت هذه الأبيات على ثلاثة تشكيلات إيقاعية متنوّعة؛ نتيجة للتّغيير الواقع على التّفعيلة "مُتَفَاعِلُنْ" بالإضمار؛ لتتحوّل به إلى "مُتْفَاعِلُنْ"، فأثرت هذا النّسق الوزني، بما أحدثته من تغيّر في رتابة الإيقاع، وتجددٍ داخل البنية الإيقاعية للمقطوعة، فجاء كلّ بيت فيها وكأن له إيقاعه الخاص.

وهذا البحر بسرعته وخفوته وتنوّعه الإيقاعي الملحوظ يتناسب وروح الشّاعر في ديوانه "أوراق الخريف"، بما اشتمل عليه من تجارب شعورية، تتقلّب نفس الشّاعر خلالها بين الثّورة والهدوء، فالحالة هنا تستدعي الإيقاع البطيء الخافت، تماشيًا مع الدّفقة الهادئة التي سيطرت على الشّاعر حال وصفه لطبيعة بلاده، وتأمّله معالمها ورياضها؛ لذا فقد غلبت التّفعيلة المغيّرة بالإضمار "مُتْفَاعِلُنْ" فجاءت (اثنتي عشرة مرّة) من مجموع (ثماني عشرة تفعيلة)، مقابل (ست مرّات) فقط من السّالمة.

في حين استدعت حالات أخرى للشّاعر إيقاعًا سريعًا ضمن هذا النّسق الوزني لبحر الكامل التّام، ومن ذلك قوله(١):

أَطْفَالُنَا فِي القُــدْسِ لَــمْ يَسْــتَمْتِعُوا	بِشَــذَا الرّبِيــعِ ولَــمْ تَــنَمْ أَحْــرَارُهُ
أطفالنـــا/ف لقــدس لـــم/يســـتمتعوا	بشذ رربيـــ/ع ولـــم تـــنم/ أحرارهـــو
/٥//٥/٥ - /٥//٥/٥ - /٥//٥/٥	/٥//٥/// - /٥//٥/// - /٥//٥/٥
مُتْفَاعِلُنْ - مُتْفَاعِلُنْ - مُتْفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ - مُتَفَــاعِلُنْ - مُتْفَــاعِلُنْ
وَبِــأَيِّ عَــيْنٍ يَنْظُــرُونَ لِحُسْــنِهِ	وَهُــمُ خَــرَابُ دِيَــاره وَدَمَــارُهُ
وبأيي عي/نن ينظرو/ ن لحســنهي	وهمو خــرا/ب ديــارهي/ ودمــارهو
///٥// - /٥//٥/٥ - ///٥//	///٥// - ///٥// - ///٥//
مُتَفَاعِلُنْ - مُتْفَاعِلُنْ - مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ - مُتَفَاعِلُنْ - مُتَفَاعِلُنْ

استخدم الحلوي التّفعيلة المغيّرة بالإضمار في هذين البيتين بنسبة بلغت (خمس مرّات) فقط، مقابل(سبع مرّات) من التّفعيلة السّالمة، وذلك يتناسب مع روحه الثّائرة المتفجّرة ندمًا وحسرة على القدس المحتلّة، وأطفال فلسطين المناضلين، الذين كبروا قبل أوانهم، فلبّوا نداء الوطن، وقدّموا أرواحهم فداءً له منذ نعومة أظفارهم، فلم يستمتعوا بجمال الرّبيع كغيرهم ممّن هم في أعمارهم، فضاق الشّاعر بذلك صدرًا، وهاج غضبًا على الأمّة العربية والإسلامية، وموقفها المخزي الميهن من القضيّة الفلسطينية، وكأنّه قد وجد في توالي الحركات وانسيابها، وما ينتج عنها من سرعة الإيقاع منفسًا لجلاء همومه.

إضافة إلى كثرة حروف المدّ الواردة في البيتين، نحو "أطفالنا، لم يستمتعوا، بشذا، الرّبيع، أحراراه، عين، ينظرون، خراب، دياره، دماره" غير المدود النّاتجة

(١) ديوان أوراق الخريف، ص٩٩.

عن إشباع الحركات، ممّا يسمح بإخراج كمّية كبيرة من الهواء في أثناء النّطق بها، تُمكّن الشّاعر من الحصول على قسطٍ كبيرٍ من الرّاحة والهدوء.

ويُلحظ هنا تدرّجه من السّكون إلى الحركة تدرّجًا فنيًّا رائعًا، حيث خصّ البيت الأوّل بأربع تفعيلات مغيّرة، بُني شطره الأوّل على ثلاث منهنّ متتاليات؛ ليكون ذلك بمثابة التّعبير عن تفاجئه المصحوب بالدّهشة والاستغراب من شجاعة أطفال فلسطين، وقوّتهم التي ربما يعجز عنها الأبطال، ولكن سرعان ما زالت هذه الدّهشة، فانسابت حركاته وتتابعت في البيت الثّاني ثورةً وغضبًا.

وتطالعنا هذه الوتيرة من الإقلال في استخدام الإضمار؛ لقيمة فنّية أخرى استدعتها تجربة الشّاعر في ختام قصيدته، إذ يقول مخاطبًا الرّبيع(١):

مَرْحَى بِوَجْهِكَ يَـا رَبِيْـعُ فَمَـوْطِنِي	بِحُلُـوْلِ رَكْبِـكَ تَزْدَهِـي أَقْطَـارُهُ
مرحى بوج/هك يا ربيـ/ع فمـوطني	بحلـول رك/بـك تزدهـي/أقطـارهو
٥//٥/٥/ - ٥//٥/// - ٥//٥///	٥//٥/// - ٥//٥/// - ٥//٥/٥/
مُتْفَاعِلُنْ - مُتَفَاعِلُنْ - مُتَفَـاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ - مُتَفَاعِلُنْ - مُتْفَـاعِلُنْ
فَـأَفِضْ نَـدَاكَ فَأَنْـتَ نَبْـعُ حَيَاتِـهِ	وَبِمَـا تَجُـوْدُ بِـهِ يَسِـيْرُ قِطَـارُهُ
فأفض ندا/ ك فأنت نب/ ع حيـاتهي	وبما تجو/ د بهي يسيـ/ ر قطـارهو
٥//٥/// - ٥//٥/// - ٥//٥///	٥//٥/// - ٥//٥/// - ٥//٥///
مُتَفَاعِلُنْ - مُتَفَاعِلُنْ - مُتَفَـاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ - مُتَفَاعِلُنْ - مُتَفَاعِلُنْ

ففي هذين البيتين لم يستخدم الشّاعر الإضمار سوى مرتين فقط، في التّفعيلتين الأولى والأخيرة من البيت الأوّل، في حين أتت بقيّة التّفعيلات سالمة؛ لأنّ روح الأمل والتّفاؤل قد خيّمت بظلالها المورقة على نفسيّة الشّاعر، تلك الرّوح التي

(١) ديوان أوراق الخريف، ص٩٩.

أشعل الرّبيع نارها بقدومه، فلم يعد بحاجة هنا للسّكون، بل إلى السّرعة المرافقة للبهجة والسّرور، دافعة – بالحركة- النّصّ وقائله ومن ثمّ متلقّيه نحو الحياة، في تعانق شديد مع دلالات الألفاظ المنتقاة للتّعبير عن التّجربة، إذ يقول: "مرحى بوجهك يا ربيع، تزدهي أقطاره، فأفض نداك، نبع حياته، تجود به، يسير قطاره".

أمّا عملية العّد والإحصاء الدّقيق لتفعيلات الحشو في القصيدة كلّها فيوضّحها الجدول الآتي:

المسلسل	التفعيلة	عدد التّواتر	النسبة المئوية
١-	مُتْفَاعِلُنْ	٩٥	%٥١.٦٣
٢-	مُتَفَاعِلُن	٨٩	%٤٨.٣٧
المجمـــــــــوع		١٨٤	%١٠٠

غلبت التّفعيلة المغيّرة "مُتْفَاعِلُنْ" على السّالمة "مُتَفَاعِلُن"، فوردت الأولى منهما (خمسًا وتسعين مرّة)، بنسبة ٥١.٦٣%، من أصل (أربع وثمانين ومائة تفعيلة)، ووردت الثّانية (تسعًا وثمانين مرّة)، بنسبة ٤٨.٣٧% فقط، ممّا يدلّ على هيمنة الرّوح الهادئة على الرّوح الثّائرة لدى الشّاعر، وكأنّه يعمد بها إلى الشّكوى الهادئة، أو الإذعان لما قُدّر للوطن العربي؛ ليس ضعفًا منه أو يأسًا، بل إيمانًا بالغًا بمجيء النّصر وقربه، وهذا يتطلّب مزيدًا من السّكون والهدوء.

ب- العروض صحيحة "مُتَفَاعِلُنْ" والضّرب مقطوع "مُتَفَاعِلْ"، وتمثّله القصيدة الثّانية "في رياض ابن زيدون"، التي جاءت في(اثنين وأربعين بيتًا)، بنسبة ١١.٩٣% من مجموع الأبيات، وقد نُظمت في تشكيلات إيقاعية كثيرة ومتنوّعة ضمن هذا النّسق العروضي، وفيها يقول الشّاعر[١]:

(١) ديوان أوراق الخريف، ص١٠٥.

إِشْـــبِيلِيَا تَاهَـــتْ عَلَـــى أَخَوَاتِهَـــا بـــأَبِي الوَلِيْـــدِ مُتَيَّمًـــا مَبْهُـــوْرَا

إشـــبيليا/تاهـــت علـــى/ أخواتهـــا بـــأبِ لوليـــــ/ د متيـــيمن/ مبهـــورا

٥//٥/٥/ - ٥//٥/٥/ - ٥//٥/// /٥//٥ - /٥/٥/

مُتْفَاعِلُنْ - مُتْفَاعِلُنْ - مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ - مُتَفَاعِلُنْ - مُتْفَاعِـلْ

ذَابَتْ عَلَى شَـفَتَيْهِ آهَـاتُ الهَـوَى شِـعْرًا كَأَزْهَـارِ الرَّبِيْـعِ نَضِـيْرَا

ذابت على/ شفتيه اا/هـات لهـوى شعرن كأز/ هار رربيـــ/ ع نضـيرا

٥//٥/٥/ - ٥//٥/// - ٥//٥/٥/ ٥/٥/// - ٥//٥/٥/ - /٥/٥/

مُتْفَاعِلُنْ - مُتَفَاعِلُنْ - مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَـاعِلُنْ - مُتْفَـاعِلُنْ - مُتَفَاعِـلْ

حَلَّى بِهِ جِيْدَ الزَّمَـانِ وَعَـاشَ فِـي فِرْدَوْسِـهِ قَـيْس الهَـوَى المَشْـهُوْرَا

حللى بهي/جيد ززما/ن وعاش فـي فردوســهي/قــيس لهــول/مشــهورا

٥//٥/٥/ - ٥//٥/٥/ - ٥//٥/// /٥/٥/ - ٥//٥/٥/ - /٥/٥/

مُتْفَاعِلُنْ - مُتْفَاعِلُنْ - مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ - مُتْفَاعِلُنْ - مُتْفَاعِلْ

تكوّنت هذه المقطوعة الشّعرية من ثلاثة أبيات، جاءت في ثلاثة تشكيلات إيقاعية متنوّعة، أثرت الإيقاع العام للنّسق العروضي، وحدّت من رتابته، وذلك نتيجة التّغييرات التي أصابت التّفعيلة.

وهذا ما ينطبق على القصيدة بشكلٍ عام، فقد عرض الإضمار كثيرًا في حشو الأبيات، كما هو ماثل بالجدول الآتي:

المسلسل	التفعيلة	عدد التّواتر	النسبة المئوية
١-	مُتْفَاعِلُنْ	٩٩	%٥٨.٩٣
٢-	مُتَفَاعِلُن	٦٩	%٤١.٧
المجمـــــــــوع		١٦٨	%١٠٠

وردت التّفعيلات المغيّرة "تسعًا وتسعين مرّة"، بنسبة ٥٨.٩٣%، من أصل (ثمان وستّين ومائة) هو مجموع تفعيلات الحشو، في حين وردت التّفعيلة السّالمة (تسعًا وستّين مرّة) فقط، أي بنسبة ٤١.٧%، ممّا يدلّ على استقرار الحالة النّفسية للشّاعر، وتجاوبها مع أبعاد التّجربة الشّعرية الهادئة، وما تستدعيه من إيقاع موسيقي بطيء، فالقصيدة منذ بدايتها وحتّى النّهاية نُظمت في وصف الطّبيعة الأندلسيّة السّاحرة، ولا سيّما مدينتيها "إشبيليّة، والزّهراء"(١)، وشاعرها الكبير "ابن زيدون"(٢)، الذي جلس على عرش الهوى مع محبوبته "ولادة بنت المستكفي"(٣)، بين نسيم الرّياض، ونفحاته الطّيبة، فذابت بلوعته القلوب، وفجّرت أشعاره إحساسها تفجيرا.

٣- الإيقاع النسقي لبحر الطويل:

هو بحر مزدوج التّفعيلة "فَعُولُنْ، مَفَاعِيلُنْ" ثماني مرّات في البيت الواحد، ولا يأتي إلا تامًّا، ويتّسم بـــ"الجلالة، والفخامة، والنّبل، والجدّة، والبهاء، والقوّة، والتّرسّل في إيقاعه الموسيقي، ولو قلنا إنّه بحر العمق لاستغنينا بهذه الكلمة عن

(١) **إشبيلية:** مدينة عظيمة بالأندلس، قريبة من البحر، تباينت ما حولها بكل فضيلة وامتازت بكل مزية من طيب الهواء، وعذوبة الماء، وصحة التّربة والزّرع والصّيد، **والزّهراء:** مدينة صغيرة قرب قرطبة بالأندلس، ومسافة ما بين الزهراء وقرطبة ستة أميال وخمسة أسداس ميل، وقد أكثر أهل قرطبة في وصفها وعظم النّفقة عليها وقول الشّعراء فيها وصنّفوا في ذلك تصانيف، يُنظر: معجم البلدان، شهاب الدّين الحموى، ت(٦٢٦هـ)، ط٢، دار صادر، بيروت (١٩٩٥م)، (١٩٥/١)، (١٣٦/٣).

(٢) هو أبو الوليد، أحمد بن عبدالله بن أحمد المخزومي، القرشي، الأندلسي، القرطبي، الشّاعر، حامل لواء الشّعر في عصره، ت(٤٦٣هـ)، يُنظر في ترجمته: سير أعلام النّبلاء، شمس الدّين بن قَايْماز الذّهبي، ت (٧٤٨هـ)، تحقيق/ مجموعة من المحققين بإشراف الشّيخ شعيب الأرناؤوط، ط٣، مؤسّسة الرّسالة، ١٤٠٥هـ= ١٩٨٥م، (٢٤٠/١٨).

(٣) هي ولادة بنت المستكفي بالله محمّد بن عبدالرّحمن بن عبيدالله بن النّاصر عبدالرّحمن بن محمّد، من بني أميّة بالأندلس، أديبة شاعرة جزلة القول مطبوعة الشّعر، وكانت تخالط الشّعراء وتساجل الأدباء، وتفوق البرعاء، ت(٤٨٤هـ)، يُنظر: بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، أبوجعفر الضّبي ت(٥٩٩هـ)، ط دار الكاتب العربي، القاهرة (١٩٦٧م)، ص٥٤٧.

غيرها، فهو البحر المعتدل حقًّا، ونغمه من اللّطف بحيث يخلُص إليك وأنت لا تكاد تشعر به"[١].

وقد احتلّ هذا البحر الطّويل المرتبة الثّالثة حضورًا في ديوان الشّاعر، فنظم عليه قصيدتين، هما: "غرناطة، أما آن للفارس أن يترجّل؟!"، جاءتا في "ستة وخمسين بيتًا"، بنسبة ٢٠% من مجموع أبيات الطّبيعة، على نسقٍ عروضيٍّ واحد، هو:

– العروض مقبوضة "مَفَاعِلُنْ"، والضّرب مثلها، فجاءت القصيدة الأولى في "سبعة عشر بيتًا"، بما يُعادل ٤.٨٢%، بتشكيلات إيقاعية متنوّعة، وفيها يصف لنا الحلوي زيارته إلى مدينة غرناطة[٢]، وما شاهده خلالها من مظاهر طبيعيّة خلابة، يقول[٣]:

نَسِيْـرُ إلـى غَرْنَاطَـةٍ وَقُلُوْبُنَـا	لِغِرْنَاطَـةٍ مِـنْ شَوْقِهَـا تَتَحَـرَّقُ
نسير/إلـى غرنـا/طـتن و/قلوبنـا	لغرنا/طتن من شـو/قهـات/تحررقـو
//٥/ – //٥/٥/٥/ – /٥/ –//٥//٥	//٥/ – //٥/٥/٥/ – /٥/ – //٥//٥
فَعُوْلُ – مَفَاعِيْلُنْ – فَعُوْلُ – مَفَاعِلُنْ	فَعُوْلُنْ – مَفَاعِيْلُنْ – فَعُوْلُ – مَفَـاعِلُنْ
مَغَـانٍ غَرَسْنَـا فِي ثَرَاهَـا مَعَالِمًـا	كَـــأنَّ سَنَاهَـــا أنْجُـــمٌ تَتَـأَلَّقُ
مغانن/غرسنا فـي/ثراهـا/معـالمن	كـأنن/سـناها أن/جمـن ت/ تـأللقو
//٥/٥ – //٥/٥/٥/– //٥/٥– //٥//٥	//٥/ – //٥/٥/٥/ – /٥/ – //٥//٥
فَعُوْلُنْ – مَفَاعِيْلُنْ – فَعُوْلُنْ – مَفَاعِلُنْ	فَعُوْلُ – مَفَـاعِيْلُنْ – فَعُـوْلُ – مَفَـاعِلُنْ

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٢٤١، والمرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (٤٤٣/١: ٤٦٧).
(٢) هي أقدم مدن كورة البيرة من أعمال الأندلس وأعظمها وأحسنها وأحصنها، يشقّها النّهر المعروف بنهر قلزم في القديم ويعرف الآن بنهر حدارّه، وبينها وبين البيرة أربعة فراسخ، وبينها وبين قرطبة ثلاثة وثلاثون فرسخًا، معجم البلدان (١٩٥/٤).
(٣) ديوان أوراق الخريف، ص١١٥.

ثمّ ينتقل سريعًا لوصف المعالم الأثرية الجذّابة التي تحكي بصمتها عبق التّاريخ، وبسالة الأبطال، فيقف منها على تمثال فخر قريش وصقرها الكاسر "عبدالرّحمن الدّاخل"[١]، أو مجسّمه الذي يحلّق شامخًا في عنان الفضاء الواسع على ساحل مدينة المنكب[٢] في غرناطة، بملامحه العربيّة السّمراء، مرتديًا عمامته، متقلّدًا سيفه، يقول[٣]:

رَأَيْتُ بِهَا الصّقْرَ المُحَلِّقِ فِـي العُلَـى	يَكَـادُ يُحَيِّـي الوَافِدِيْـنَ وَيَنْطِـقُ
رأيت/ بهَ صصقر ل/محلل/ق فـِ لعلى	يكـاد/يحيـي لـوا/فـدين/وينطقـو
//٥/ - //٥/٥/٥ - //٥/ - //٥//٥	//٥/ - //٥/٥/٥ - /٥/ - //٥//٥
فَعُوْلُ - مَفَاعِيْلُنْ - فَعُوْلُ - مَفَاعِلُنْ	فَعُوْلُ - مَفَاعِيْلُنْ - فَعُوْلُ - مَفَاعِلُنْ
عَلَى رَأسِـهِ المَرْفُـوعِ لُفَّتْ عِمَامَـةٌ	وَفِـي يَـدِهِ سَيْـفٌ بِغمْـدٍ مُطَـوَّقُ
على رأ/سه لمرفو/ع لففت/عمـامتن	وفي يـ/دهي سيـفن/بغمـدن/مطووقـو
//٥/٥ - //٥/٥/٥ - //٥/٥ -//٥//٥	//٥/ - //٥/٥/٥ - /٥/٥ - //٥//٥
فَعُوْلُنْ - مَفَاعِيْلُنْ - فَعُوْلُنْ - مَفَاعِلُنْ	فَعُوْلُ - مَفَاعِيْلُنْ - فَعُوْلُنْ - مَفَـاعِلُنْ
مَلامِحُـهُ السَّمْـرَاءُ تُنْبِـيءُ أَنَّـهُ	كَمَا قِيْـلَ صَـقْرٌ كَاسِـرٌ لَـيْسَ يُلْحَـقُ
ملامـ/حه سسـمرا/ء تنـب/ ء أننهـو	كما قيـ/ ل صقرن كا/سرن ليـ/س يلحقـو
//٥/ - //٥/٥/٥ - /٥/ - //٥//٥	//٥/٥ - //٥/٥/٥ - ٥/٥/ - //٥//٥

(١) هو أبو المطرف، عبدالرّحمن بن معاوية بن هشام بن عبدالملك بن مروان بن الحكم بن أبي العاص بن أمية بن عبد شمس بن عبد مناف الأموي، المرواني، المشهور بالدّاخل، مؤسّس الدّولة الأموية بالأندلس، ولد عام (١١٣هت)، وتوفّي عام (١٧٢هـ)، يُنظر ترجمته في: سير أعلام النّبلاء (٢٤٤/٨).

(٢) **المنكب:** مدينة بالأندلس، مرساها صيفي يكنّ بشرقيها، وله نهر يريق في البحر، وعليه حصن كبير لا يرام، به ربض وأسواق وجامع، وفيه آثار للأُول كثيرة، وكانت لهم فيه مياه مجلوبة، وآثار قنيها بها إلى اليوم، يُنظر: الرّوض المعطار في خبر الأقطار، ص٥٤٨.

(٣) ديوان أوراق الخريف، ص١١٥.

فَعُوْلُ – مَفَاعِيْلُنْ – فَعُوْلُ – مَفَاعِلُنْ فَعُوْلُنْ – مَفَاعِيْلُنْ – فَعُوْلُنْ – مَفَاعِلُنْ

استطاع الشّاعر أن يجعل من أوزان هذا البحر إطارًا موسيقيًّا رائعًا، يجذب إليه الأسماع، ويهيّج المشاعر، والأبيات في ذاتها تنمّ عن جرسٍ موسيقيٍّ شديد التّأثير في النّفس الإنسانيّة؛ لعظم المصيبة التي حلّت بالأندلس، فقلبه يتحرّق بالآهات، وعيناه تغرقان بالدّموع أسفًا على هذا الصّرح العظيم، وشوقًا إلى مجد ماضيه الأثيل، ولا شكّ أنّ هذه الرّوح الثّائرة، والنّفسية العارمة تستدعي إيقاعًا سريعًا يهدّىء من روعها، ويخمد لهيب نارها.

لذا فقد استعان الشّاعر بزحاف القبض في الحشو كثيرًا، فغلبت التّفعيلة المغيّرة "فعُوْلُ" على السّالمة "فعُوْلُنْ" حتّى شكّلت خصيصة أسلوبيّة في القصيدة كلّها، مثلما هو مدوّن بالجدول الآتي:

المسلسل	التفعيلة	عدد التّواتر	النسبة المئوية
١-	فَعُوْلُ	٤١	%٤٠.٢٠
٢-	فَعُوْلُنْ	٢٧	%٢٦.٤٧
٣-	مَفَاعِيْلُنْ	٣٤	%٣٣.٣٣
المجمـــــــــوع		١٠٢	%١٠٠

وردت التّفعيلة المغيّرة (إحدى وأربعين مرّة)، بنسبة ٤٠.٢٠% من أصل (اثنتين ومائة تفعيلة) هو مجموع تفعيلات الحشو، بينما وردت السّالمة (سبعًا وعشرين مرّة)، بنسبة ٢٦.٤٧% فقط، هذا بالإضافة إلى حالتي العروض والضّرب، أمّا التّفعيلة "مَفَاعِيْلُنْ" فقد حافظ الشّاعر على سلامتها من القبض في كافّة أحشاء القصيدة.

أمّا القصيدة الثّانية فجاءت في (تسع وثلاثين بيتًا)، أي بنسبة ١١.٧% من جملة الأبيات، وقد نُظمها الشّاعر في الغرض ذاته، والشّخصية ذاتها، قائلاً[١]:

أمَا آنَ للصَّقْرِ المُحَلِّقِ فِـي العُلَـى	عَلَـى قِمَـمِ الفِـرْدَوْسِ أنْ يَتَـرَجَّلا
أما اا/ن لصصقر ل/محللـ/ق ف لعلى	على قـ/مم لفـردو/س أن يـ/تـرججلا
٥//٥/ - //٥/ -٥/٥/٥// - //٥/ - ٥//٥/	٥//٥/ - //٥/ - ٥/٥/٥// - //٥/ - ٥//٥/
فَعُوْلُنْ - مَفَاعِيْلُنْ - فَعُوْلُ - مَفَاعِلُنْ	فَعُوْلُ - مَفَاعِيْلُنْ - فَعُـوْلُ - مَفَـاعِلُنْ
مُطِلا مِنْ المَاضِـي بِقَامَـةَ فَـارِسٍ	وَمُرْهَفَ سَيْفٍ كَانَ فِـي اليَـدِ مشْـعَلا
مطللن/من لماضي/ بقامـ/ة فارسن	ومرهـ/ف سيفن كا/ن فـِ ليـ/د مشعلا
٥//٥/ - //٥/ -٥/٥/٥// - //٥/ - ٥//٥/	٥//٥/ - //٥/ - ٥/٥/٥// - //٥/ - ٥//٥/
فَعُوْلُنْ - مَفَاعِيْلُنْ - فَعُوْلُ - مَفَاعِلُنْ	فَعُوْلُ - مَفَاعِيْلُنْ - فَعُوْلُ - مَفَـاعِلُنْ
وَفِي هَامَةٍ شَـمَّاءَ شُـدَّتْ عِمَامَـةٌ	تُظَلِّـلُ وَجْهًـا أسْـمَرًا قَـدْ تَهَلَّـلا
وفي ها/متن شمما/ء شددت/عمامتن	تظللـ/ل وجهن أس/مـرن قـد/تهللـلا
٥//٥/- //٥/٥/٥/ -٥/٥/٥// - //٥/	٥//٥/ - ٥/٥/٥/ -//٥/ - ٥//٥/
فَعُوْلُنْ - مَفَاعِيْلُنْ - فَعُوْلُنْ - مَفَاعِلُنْ	فَعُوْلُ - مَفَاعِيْلُنْ - فَعُوْلُنْ - مَفَاعِلُنْ
وَتَحْتَ جَنَاحِ الصَّـقْرِ قَلْـبٌ يَحُثُّـهُ	إلى الغَرْبِ إنْ حَدَّ الخُطَـى أوْ تَمَهَّـلا
وتحت/جناح صصقـ/ر قلبن/يحثثهو	إل لغر/ ب إن حدد ل/خطى أو/تمههـلا
٥//٥/ - //٥/٥/٥/ -٥/٥/٥// - //٥/	٥//٥/ - //٥/٥/٥/ - ٥/٥/ -//٥/٥
فَعُوْلُ - مَفَاعِيْلُنْ - فَعُوْلُنْ - مَفَاعِلُنْ	فَعُوْلُنْ - مَفَاعِيْلُنْ - فَعُوْلُنْ - مَفَاعِلُنْ

(١) ديوان أوراق الخريف، ص١٢٢.

فهذه القصيدة وإن كانت تتّفق مع سابقتها في الغرض والمقصد، إلا أنَّهما تختلفان في نوع العاطفة، وتفريغ شحناتها داخل التّجربة الشّعرية، فهي هنا أكثر هدوءًا واطمئنانًا، وأوسع في طريقة العرض شمولاً وتفصيلاً، ممّا أعان الشّاعر على امتداد النّفس، ومكّنه من الإطالة، فزاد عدد أبياتها عن ضعف أبيات القصيدة الأولى، وهذه مزيّة أخرى أدركها الشّاعر للبحر الطّويل، فهو بتفعيلاته المزدوجة يوفّر مساحة واسعة لعرض الأفكار، ويعين على استغراقها من خلال الاستطالة، والتّراخي في الزّمن النّاتجة عن تفعيلتيّه المختلفتين "فعُولُنْ، مَفَاعِيلُنْ"، وتكرارهما في كلّ شطر مرتين على مدار القصيدة، فنراه يصف لنا من رحلته إلى غرناطة ما لم يتمكّن من وصفه بسابقتها، فيقول(١):

شُدِدْتُ إلى تِمْثَالِهِ وَرَأَيْتُ في ... مَلامِحِهِ عِــزًّا وَمَجْــدًا تَمَــثَّلا
وَقَبَّلْتُ بُرْدًا لَفَّ أَطْيَبَ مَنْكِبٍ ... وَأَكْرِمْ بِهِ بُرْدًا وَإِنْ شَفَّهُ البِلَــى
كَأَنَّ عَلَى أَكْتَافِهِ كُلّ مَا بَنَــى ... وَمَا شَيَّدَ مِنْ مَجْدٍ أَخِيْرًا وَأَوَّلا
فَللــهِ نَحَّــاتٌ أَعَــادَ حَقِيْقَــةً ... بِإِزْمِيلِهِ مَا كَانَ لِــي مُتَخَــيَّلا

ثمّ يقتفي نهج الشّعراء القدامى في الوقوف على الأطلال، فيقف على أطلال المدينة ورسومها وقوف العاشقين، ويبكي على ما آلت إليه بكاء الثّكالى النّادمين، لا بدموع العيون تنهمر تسكابا، وإنّما بدماء القلوب تنزف تقرّحا، يقول(٢):

وَقَفْتُ عَلَــى أَطْلالِهَــا وَكَــأَنَّنِي ... مُحِبٌّ أَتَى بَعْدَ الرَّحِيْلِ لِيَسْــأَلا
وَلَوْ أَنَّنِي أَبْكِي بِعَيْنِي رَأَيْتَ لِــي ... دُمُوْعًا عَلَى أَمْجَادِ قَوْمِيَ هُطِّلا
وَلَكِنَّنِــي أَبْكِــي بِقَلْــبٍ مُقَــرَّحٍ ... بُكَاءَ الثَّكَالَى قَدْ فَقَدْنَ المُعَــوّلا

(١) ديوان أوراق الخريف، ص١٢٢، ١٢٣.
(٢) ديوان أوراق الخريف، ص١٢٤.

يبدو الشّاعر في هذه القصيدة وكأنّه يستكمل ما بدأه، ويعوّض من عناصر التّجربة ما قد فاته، فحين كانت عاطفته ثائرة متأجّجة لم يتمكّن من وصف رحلته ونقلها لنا بشكل تفصيليّ دقيق، فما لبث أن هدأت حتّى شفّعها بأختها، وبناها على أوزان بحرها، ولكنّه تخيّر من أحواله ما يناسبها كامتداد أصواتها، والإقلال من زحاف القبض في ثنايا أحشائها، على هذا النّحو:

المسلسل	التفعيلة	عدد التّواتر	النسبة المئوية
١-	فَعُوْلُنْ	٩٤	%٤٠.١٧
٢-	فَعُوْلُ	٦٢	%٢٦.٥٠
٣-	مَفَاعِيْلُنْ	٧٨	%٣٣.٣٣
المجمـــــــــوع		٢٣٤	%١٠٠

نجد التّفعيلة السّالمة "فَعُوْلُنْ" تغلب على المغيّرة "فَعُوْلُ"، فتصل الأولى بعددها إلى (أربع وتسعين مرّة)، من أصل (أربع وثلاثين ومائتين تفعيلة)، هي مجموع التّفعيلات، أي بنسبة ٤٠.١٧%، مقابل (اثنتين وستّين مرّة)، بنسبة ٢٦.٥٠% فقط للثّانية المغيّرة؛ على عكس القصيدة الأولى، مع الإبقاء على التّفعيلة "مَفَاعِيْلُنْ" صحيحة في أحشاء القصيدة كلّها.

٤- الإيقاع النسقي لبحر الخفيف:

هو بحر مزدوج يعتمد في إيقاعه على تكرار تفعيلتين بحيث تكون الثّانية مرّة واحدة وسط مرتين للتّفعيلة الأولى، وذلك في كلّ شطر على حدة، فالخفيف نسقٌ مركّبٌ سداسيّ التّفعيلة، أصله "فَاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلاتُنْ" مرّتين، وهو عند النّقّاد والعروضين بحرٌ وسط بين الفخامة والرّقة، فهو إن لم يكن كالطّويل في فخامته

وجلاله، ولا كالمنسرح في لينه وتكسّره، فإنّه قد أخذ من هذا بنصيبٍ ومن ذاك بنصيب، ومن ثمّ كان صالحًا لأكثر الأغراض الشّعريّة(١).

وما يدخل هذا النّسق من تغيّرات كثيرة ومتعدّدة، منها: الخبن "حذف السّاكن الثّاني" من كافّة أجزائه الإيقاعية حشوًا وعروضًا وضربًا، وذلك "بحسنٍ ولا يكاد يخلو منه بيت، وهو إذا عرض لا يلزم"(٢)، ويدخله الكفّ "حذف السّابع السّاكن" وهو صالح(٣)، ويدخله كذلك الشّكل "اجتماع حذف السّاكنين الثّاني والسّابع"(٤) ويُصيب التّفعيلتين الإيقاعيتين "فَاعِلاتُنْ، مُسْتَفْعِ لُنْ"، ويدخله التّشعيث "حذف أحد متحرّكي الوتد المجموع" بقبح في الضّرب، ويجوز في العروض أيضًا إذا كان البيت مصرّعاً(٥)، وكلّ هذه التّغيّرات خاضعة للمعاقبة، وهي قائمة بين "نون فاعلاتن وسين مستفعلن، وبين نون مستفعلن وألف فاعلاتن التي بعدها، وبين نون فاعلاتن وألف فاعلاتن في أوّل النّصف الثّاني"(٦)، ويترتّب على هذه التّغيّرات إنتاج العديد من التّشكيلات الإيقاعية ضمن النّسق الواحد، تخرج في موسيقاها عن حجر الرّتابة، ورحى التّقليد والمداومة.

وقد استغلّ الحلوي هذه الطّاقات الإيقاعية لبحر الخفيف؛ ليكشف عن حالة الشّوق والحنين التي تحرق داخله للأندلس الحبيب، وتاريخه المشرّف، وطبيعته الغنّاء، فنظم عليه قصيدتين، هما: "تحيّة، ذكّراني"، جاءتا في "ستة وخمسين بيتًا"، بنسبة ٢٠% من مجموع أبيات الطّبيعة، على نسقٍ عروضيٍّ واحد، هو:

(١) يُنظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبدالحميد الرّاضي، ط٢، مؤسّسة الرّسالة (١٣٩٥هـ=١٩٧٥م)، ص٢٥٩، والكافي في العروض والقوافي، ص١٠٩.

(٢) المفصّل في العروض والقافية وفنون الشّعر، عدنان حقّي، ط١، دار الرّشيد، دمشق، بيروت (١٤٠٧هـ=١٩٨٧م)، ص٨٩.

(٣) ينظر: المفصّل في العروض والقافية، ص٨٩، الورد الصّافي من علمي العروض والقوافي، د. محمّد حسن إبراهيم عمري، ط١، الدّار الفنّية للنّشر والتّوزيع، ١٤٠٩هـ= ١٩٨٨م، ص٢٩.

(٤) الورد الصّافي، ص٣٠.

(٥) يُنظر: المفصّل في العروض والقافية، ص٨٩، والكافي في العروض والقوافي، ص١١٣.

(٦) الكافي في العروض والقوافي، ص١١٣.

– العروض صحيحة "فَاعِلاتُنْ"، والضّرب مثلها صحيح يدخله التّشعيث من غير لزوم وتكرار، فتصير به (فاعلاتن إلى فالاتن وتُنقل إلى مفعولن) فجاءت القصيدة الأولى في "تسعة عشر بيتًا"، بنسبة ٥.٤٩%، بتشكيلات إيقاعية كثيرة ومتنوّعة، وفي مطلعها يقول(١):

أَنْدَلُسِيَـا يَـا مُلْتَقَى الفِكْـرِ والشِّعْـــ ... رِ وَيَـــا حُلْـمَ المُبْـــدِعِ الفَنَّـــانِ

أندلسيا/يـا ملتـق ل/فكـر وششعـــ ... ر ويـــا حلـــ/ م لمبـــدع ل/ فننـــاني

٥/٥//٥/ - ٥//٥/٥/ - ٥/٥//٥/ ... ٥/٥//٥/ - ٥//٥/٥/ - ٥/٥/٥/

فَاعِلاتُنْ - مُسْتَفْعِ لُنْ - فَـاعِلاتُنْ ... فَعِلاتُنْ - مُسْتَفْعِ لُـنْ - مَفْعُـولُنْ

يَـا مَغَـانِي الفِـرْدَوْسِ زَارَكِ صَـبٌّ ... شَـــاعِرُ القَلْـــبِ طَـــافِحُ الوِجْـــدَانِي

يا مغـان ل/فـردوس زا/رك صـببن ... شـــاعر لقلـــ/ب طـــافح ل/وجـــداني

٥/٥//٥/ - ٥//٥/٥/ - ٥/٥/// ... ٥/٥//٥/ - ٥//٥// - ٥/٥/٥/

فَاعِلاتُنْ - مُسْتَفْعِ لُنْ - فَعِلاتُـنْ ... فَاعِلاتُنْ - مُتَفْعِ لُـنْ - مَفْعُـولُنْ

طَـارَ شَوْقًـا إِلَيْكِ وَهْـوَ عَلِيْـلٌ ... وَتَـــدَانَتْ بِشَوْقِـــهِ العُدْوَتَـــانِ

طار شـوقن/إليـك وهـــ/و علـيلن ... وتـــدانت/بشـــوقه ل/عـــدوتاني

٥/٥//٥/ - ٥//٥// - ٥/٥/// ... ٥/٥//٥/ - ٥//٥// - ٥/٥//٥/

فَاعِلاتُنْ - مُتَفْعِ لُنْ - فَعِلاتُنْ ... فَعِلاتُنْ - مُتَفْعِ لُـنْ - فَـاعلاتُنْ

تبدو النّبرة الخطابية لدى الشّاعر في هذه الأبيات واضحة جليّة، باستعماله أداة النّداء "ياء" التي خرج بها من معناها الحقيقي إلى معنى آخر مجازي، لينادي غير العاقل، وهو الأندلس "أندلسيا، يا ملتقى الفكر والشّعر، ويا حلم المبدع الفنّان، يا

(١) ديوان أوراق الخريف، ص١١٦.

مغاني الفردوس"، الذي يقع من قلبه كسائر المغاربة موقع الوطن، يبثّه من مشاعره، ويفيض عليه من أحاسيسه، وكأنّه- لصدق عاطفته، وقوّة انفعاله- توهّم أنّ وطنه العزيز يحسّ به، ويتفاعل معه، فراح يُناديه، ويخاطبه خطاب العاقل، لا لطلب الإقبال، وإنّما للتّعبير عمّا يعانيه قلبه حال البعد من تجاربٍ شعوريّة قاسية، صار على إثرها "صبّ، عليل، شاعر القلب، طافح الوجدان، تتدانى بشوقه العدوتان".

وإن كان البحر الخفيف يميل من حيث التّكوين المقطعي إلى البطء فإنّ استخدام الشّاعر للخبن في القصيدة يقلّل من السّواكن؛ لما يُعطيه هذا الزّحاف من الانطلاق والسّرعة، التي يناسبها توالي الحركات، والتّكثيف الصّوتي المتجاوب مع تجربته الشّعورية الأليمة، شوقًا لربيع بلاده النّضير، وحزنًا على ما آلت إليه من واقع مرير؛ لذلك فقد غلب مجموع التّفعيلتين المغيّرتين " فَعِلاتُنْ، مُتَفْعِ لُنْ" في أحشاء القصيدة على التّفعيلتين السّالمتين منهما "فَاعِلاتُنْ، مُسْتَفْعِ لُنْ"، بواقع (٤٦ م: ٣٠س)، من أصل (ست وسبعين تفعيلة)، بما يعادل (٦٠.٥٣% : ٣٩.٤٧%)، على نحو ما يُفصّله الجدول الآتي:

المسلسل	التفعيلة	عدد التّواتر	النسبة المئوية
١-	فَاعِلاتُنْ	٢٤	%٣١.٥٨
٢-	مُسْتَفع لُنْ	٦	%٧.٩٠
٣-	فَعِلاتُنْ	١٤	%١٨.٤٢
٤-	مُتَفْعِ لُنْ	٣٢	%٤٢.١٠
المجمـــــــــــوع		٧٦	%١٠٠

فهذه النّسبة المتفاوتة بين التّفعيلات السّليمة والمغيّرة للبحر الخفيف، أسهمت كثيرًا في إثراء النّغم، وتقوية الجانب الموسيقي، بما أنتجته من تشكيلات إيقاعية

كثيرة ومتنوّعة، فلم يشترك بيتان من الأبيات الثّلاثة السّابقة في تشكيل إيقاعي واحد، وإنّما اختصّ كلّ منها بإيقاع له ضمن النّسق، حتّى بدا وكأنّه مستقلّ بذاته.

وينطبق مثل هذا تمامًا على قصيدته الثّانية "ذكَراني"، التي جاءت في (سبعة وثلاثين بيتًا)، بنسبة ١٠.٥١% من مجموع الأبيات، سرد خلالها العديد من المظاهر الطّبيعية، والمعالم الحضارية لبلاد الأندلس، معتمدًا على ما للبحر الخفيف من مزيّة إيقاعية تعينه على ذلك، فهو بحر "ساطع النّغم، بارز الموسيقى، صالح للحوار بقال وقلت، ويصلح للجدل والتّرديد والسّرد، ويمتلىء بالرّوح الملحمية"(١)، وقد سار الحلوي في هذه القصيدة على نهج الشّعراء القدامي، فوقف على أطلال بلاده مخاطبًا خليليه أن يذكّراه بالماضي وأمجاده، وإن كان محفورًا في قلبه وعقله ووجدانه، فيقول(٢):

ذَكِّرَانِـــي فَاسَـــا وَأيَّامهَـــا ... رٌّ وَضِـــيْئَاتٌ كَـــالوجُوه الحِسَـــانِ
وَرَبِيْعًا بِهَـا إذَا حَـــلَّ فِيْهَـــا ... أيْقَظَ الشِّـعْرَ وَالهَـــوَى وَالمَثَانِـــي
لَيْـتَ أيَّامهَـا تَعُـــودُ وَتَزْهُـــو ... بِبَنِيْهَـا قُصُـورهَـا وَالمَغَانِـــي
فَجَمَالُ البِنَاء أبْلَغُ فِـي الحُسْـــ ... ـنِ إذا زَانَـــهُ جَمَـــالُ البَانِـــي
ذَكِّرَانِي شَـعْبًا تَـدَفَّقَ كَالسَّيْـــ ... ـلِ أتِيًـــا وَثَـــارَ كَالبُرْكَانِـــي
وَاسْـتَرَدَّ الـبِلادَ بَعْـدَ نِضَـالٍ ... دَمَـــوِيٍّ بِشُعْلَـــةِ الإيْمَانِـــي

يُلحظ في هذه الأبيات– فضلاً عن القصيدة وسابقتها– كثرة استخدام الشّاعر لظاهرة التّدوير(٣)، ممّا كان له أبلغ الأثر في وحدة النّص، وتماسكه، وتلاحم

(١) موسيقى الشّعر العربي بين الثّبات والتّطوّر، د. صابر عبدالدّايم، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة (١٩٩٣م)، ص١١٨.
(٢) ديوان أوراق الخريف، ص١٢٠، ١٢١.
(٣) **التّدوير:** هو أن يستدعي وزن البيت كون بعض حروف كلمة من آخر الشطر الأوّل داخلة في وزن الشّطر الثّاني، وفي هذه الحالة قد يكتب البيت الشّعري بفاصل بين شطريه أو بدون فاصل، أو يوضع حرف (م) بين الشّطرين إشارة إلى أنّ البيت مدوّر، يُنظر: التّجديد الموسيقي في الشّعر العربي، دراسة تأصيليّة تطبيقيّة بين القديم والجديد لموسيقى الشّعر العربي، ص٥٦.

أجزائه، فقد أحدث التّدوير تناغمًا رائعًا مع الموقف السّردي الذي يؤدّيه الشّاعر، وأعطاه مساحة كافية للتّعبير عن مكنوناته الدّاخلية، ودفقاته الشّعورية التي تنمو وتتنوّع في ثنايا القصيدة، وهذا يدلّ على حسّه المرهف، وذكائه المتّقد، وعلمه الواسع بالألحان والأنغام، فالبحر الخفيف "قد امتلك ظاهرة التّدوير وأصبح الاتّصال الشّطريّ مُنبّئًا عنه، فلم يوجد من التّوامّ من البحور بحرٌ مثَّل التّدويرُ فيه ظاهرةً مثل بحر الخفيف... فالبحر انسيابيّ فيه استرسال ينفيه عن القطع"(١).

وقد أدّى استخدام الشّاعر للإمكانات المتاحة من صور هذا النّسق العروضي للبحر الخفيف إلى جعله يموج بالطّاقة النّغمية، ويحمل في طيّاته مجموعة كبيرة من التّشكيلات الإيقاعية، التي تتراوح بين سريعة منطلقة "عن طريق استخدام الخبن في العروض والحشو"، وبطيئة متأنّية عن "طريق استخدام علّة التّشعيث في الضّرب".

وعند الحصر والإحصاء الدّقيق لتفعيلات الحشو في القصيدة كلّها يتبيّن الآتي:

المسلسل	التفعيلة	عدد التّواتر	النسبة المئوية
١-	فَاعِلاتُنْ	٤٢	%٢٨.٣٨
٢-	مُسْتَفع لُنْ	٢٣	%١٥.٥٤
٣-	فَعِلاتُنْ	٣٢	%٢١.٦٢
٤-	مُتَفْعِ لُنْ	٥١	%٣٤.٤٦
المجمـــــــــوع		١٤٨	%١٠٠

يتّضح من خلال هذا الجدول الإحصائي التّفصيلي لتفعيلات الحشو بالقصيدة: غلبة التّفعيلتين المغيّرتين بزحاف الخبن "فَعِلاتُنْ، مُتَفْعِلُنْ" على السّالمتين منه "فَاعِلاتُن، مُسْتَفْع لُن"، بواقع (٨٣ م: ٦٥س)، من أصل(ثمان وأربعين ومائة

(١) التّدوير في الشّعر، دراسة في النّحو والمعنى والإيقاع، د. أحمد كشك، ط١ (١٤١٠هـ=١٩٨٩م)، ص١١٥، ١١٦.

تفعيلة)، بما يُعادل (٥٦.٨% : ٤٣.٩٢%)، ممّا يكشف عن أهمّية الحركة الصّوتية في تنوّع البنية الإيقاعية العامّة للنّص، والنّهوض بها.

٥- الإيقاع النسقي لبحر الرمل:

يأتي الرّمل ضمن قائمة البحور الغنائية السّريعة، ذات الموسيقى المتدفّقة الجيّاشة، وهو بحر مفردٌ سداسيُّ الأجزاء، تتألّف وحدته الإيقاعية من تفعيلة "فَاعِلاتُنْ" مكرّرة ست مرّات في البيت الواحد.

ويعدّ الرّمل من أشهر البحور، وأكثرها شيوعًا؛ لما يمتاز به من سهولةٍ وخفّةٍ ومرونةٍ، تمنح الشّاعر حرّية كبيرة في السّيطرة على الكلمة؛ لكثرة جوازاتها، فالتّغيير الطّفيف الذي يطرأ على التّفعيلة "فَاعِلاتُن" يجعله بعيدًا عن الرّتابة، قابلا للحركة، منسابًا على اللّسان، صالحًا لأكثر الموضوعات الشّعرية(١).

وإذا كان شاعرنا "الحلوي" لم ينشد على أوتار هذا البحر سوى قصيدة واحدة فقط من قصائد الطّبيعة في الدّيوان، وهي قصيدة "الوادي الكبير"، إلا أنّها تعدّ الأطول نفسًا بينها على الإطلاق، حيث بلغ معدّل طولها "خمسة وخمسين بيتًا"، بنسبة ١٥.٦٦% من أصل (اثنين وخمسين وثلاثمائة بيت)، وقد جاءت على نسقٍ عروضيٍّ واحد، نتج عنه مجموعة من التشكيلات الموسيقية المتنوّعة، التي تخدم النّص، وتؤثّر في الإيقاع، وهذا النّسق هو:

- العروض محذوفة "فَاعِلا وتُنقَل إلى فَاعِلُنْ"، والضّرب مقصور "فَاعِلاتْ"، يدخلهما الخبن بدون إلزام، وفي مستهلّها يقول(٢):

يَا مَغَـانِي المَجْـدِ فـي أنْـدَلُسٍ وَلَيَالِيْهَـــا كَهَـــالاتِ البُـــدُورْ

(١) يُنظر: الكافي في العروض والقوافي، ص٨٣، وموسيقى الشّعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشّطرين والشّعر الحر، د. عبدالرّضا علي، ط١، دار الشّروق، فلسطين (١٩٩٧م)، ص٩١، ٩٢.
(٢) ديوان أوراق الخريف، ص١٠٩، ١١٠.

يا مغانِ ل/مجـد فـي أن/دلسـن	ولياليـــــ/هـــا كهـــالا/ت لبـــدورْ
/٥/٥//٥ - /٥//٥/٥ - ///٥	///٥/٥ - /٥//٥/٥ - /٥//٥٥
فَاعِلاتُنْ - فَاعِلاتُنْ - فَعِلُنْ	فَعِلاتُـنْ - فَـاعِلاتُنْ - فَـاعِلاتْ
هَزَّنِـي الشَّـوقُ لِـدُنْيَاكِ التـي	سَـبَحَتْ فـي مَرْكَبَـاتٍ مِـن عُطُـورْ
هززن ششـو/ق لـدنيا/ك للتـي	سـحبت فـي/مركبـاتن/مـن عطـورْ
/٥/٥//٥ - ///٥/٥ - /٥//٥	///٥/٥ - /٥/٥//٥ - /٥//٥٥
فَاعِلاتُنْ - فَعِلاتُنْ - فَاعِلُنْ	فَعِلاتُـنْ - فَـاعِلاتُنْ - فَـاعِلاتْ
لأرَى التَّـارِيخَ فِـي أطْلالِهَـا	يَسْـكُبُ العِبْـرَةَ مِـنْ خَلْـفَ السُّـطُورْ
لأر تتـا/ريـخ فـي أط/لالهـا	يسكب لعبـ/رة مـن خلـ/ف سسـطورْ
///٥/٥ - /٥/٥//٥ - /٥//٥	/٥/٥//٥ - ///٥/٥ - /٥//٥٥
فَعِلاتُنْ - فَاعِلاتُنْ - فَاعِلُنْ	فَـاعِلاتُنْ - فَعِلاتُـنْ - فَـاعِلاتْ

كثيرًا ما يستخدم الحلوي في سرده لتاريخ الأندلس المجيد، وماضيها المشرق خاصّية الاسترجاع، فيبدأ من حيث انتهت القصّة، مفاجئًا المتلقّي بتجاوز الوهم، والوقوف على الحقيقة التي لا تقبل الشّك، فيخاطب مغاني المجد بالأندلس، ولياليها المضيئة كهالات البدور، بأنّ داخله قد اهتزّ شوقًا إليها؛ ليسترجع الذّكريات، ويرى التّاريخ في أطلالها يسكب الدّمع من خلف السّطور، ويرى القصور الشّامخات بعد إدبار اللّيالي كالقبور، فهي كالخرساء تبكي بدون أنين، و تحمل في أعينها دمعة الحزن ومأساة المصير، وهذه خاصّية سردية من خصائص الرّواية والقصّة، أتى بها الشّاعر في تلك القصائد ليحدث صدمة للمتلقّي ما بين ماضي البلاد وحاضرها، ممّا يكون له كبير الأثر في جذبه للنّص، وإثارة انفعالاته ومشاعره.

ثمّ يأخذ بعد ذلك في تعداد المظاهر الجمالية الرّائعة لبلاد الأندلس، معتمدًا على ما يمتاز به بحر الرّمل من موسيقى هادئة، ونغمة مهموسة، وإيقاع خفيف يتلاءم مع تجربته الشّعورية العميقة، وما تتطلّبه في التّعبير عنها من استرسال وسرد، فيقول متسائلاً[١]:

أين مِنْ عَيْنِي نَعِيْمٌ وَافِــرٌ وَارِفُ الظِّلِّ نَقِــيٌّ كَالغَــدِيرْ؟[٢]

وَعَشَايَا الأُنْس في غَرْنَاطَةٍ بَيْنَ أشْــجَارٍ وَأوْتَــارٍ وَحُــورْ

وَصَبَايَا حَالِمَــاتٍ نَشَــرَتْ فَوْقَ بَسْطِ الزّهْرِ أمْوَاجَ الشُّعُورْ

وَشَذَا الأزْهَارِ في أجْوَائِهَــا عَنْبَــرٌ يَسْــبَحُ فِيْهَــا وَبَخُــورْ

فِــتَنٌ يَفْقِــدُ فِيْهَــا قَلْبَــهُ جَامِحُ القَلْبِ وَيَخْشَــاهَا الوَقُــورْ

أوْحَشَتْ مُذْ أفَلَتْ أقْمَارُهَــا وَخَلَتْ مِنْ أُنْسِهَا تِلكَ القُصُــورْ

فالشّاعر قد تصرّف في قواعد الوزن "بحر الرّمل" وأحواله المتعارف عليها بما يُحقّق إيقاعات مختلفة في صورتها الشّكلية وتأثيرها النّفسي، على نحو (فَاعِلاتُنْ، فَعِلاتُنْ، فَاعِلُنْ، فَعِلُنْ)، "فما بين الحركة والسّكون يكمن بطء الإيقاع وسرعته تبعًا للحالة النّفسية للشّاعر، حيث إنّ التّفاعيل الزّاحفة تختزل عدد الأصوات، ويشتدّ معها الانفعال عبر زيادة عدد الحركات وتواليها من خلال حذف السّواكن، ممّا يؤدّي بدوره إلى تسريع الوزن"[٣].

---

(١) ديوان أوراق الخريف، ص١١٠.

(٢) في هذا البيت تأثر واضح بالشّاعر إبراهيم ناجي في قصيدته "الأطلال"، إذ يقول: (من الرمل)

أين من عيني حبيبٌ ساحرٌ فيه نبلٌ وجلالٌ وحياءْ

يُنظر: ديوان إبراهيم ناجي، ط١، دار العودة، بيروت،(١٩٨٠م)، ص١٣٤.

(٣) حركة الإيقاع بين الدّلالة والأداء الفنّي، قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي نموذجًا، د. فاطمة عويس السيد علي الشّيخ، مجلّة كلّية الآداب، جامعة بني سويف، عدد (٤٥)، أكتوبر- ديسمبر (٢٠١٧م)، ص٢٧٣.

وعند القيام بعملية الحصر الدّقيق لتفعيلات الحشو في القصيدة وإحصائها يتبيّن الآتي:

المسلسل	التفعيلة	عدد التّواتر	النسبة المئوية
١-	فَاعِلاتُنْ	١٣٩	%٦٣.١٨
٢-	فَعِلاتُنْ	٨١	%٣٦.٨٢
المجمـــــوع		٢٢٠	%١٠٠

يتّضح من خلال هذا الجدول أنّ عدد التّفعيلات السّالمة "فَاعِلاتُنْ" تفوق على المغيّرة "فَعِلاتُنْ"، بشكلٍ ملحوظ، ليصل التّفاوت بينهما (١٣٩س: ٨١ م)، بما يعادل (٦٣.١٨%: ٣٦.٨٢%)، وهذا يدلّ على سيطرة الإيقاع البطيء الذي يتناسب وانفعالات الشّاعر الهادئة والمتّزنة؛ لأنّه لم يعد هنا باكيًا صارخًا، وإنّما غدا روائيًّا قاصًّا، يحكي لنا من مخزون الذّكريات عن عبق الفردوس في الوادي الكبير، وعبير العرب في المجد الأسير، بطريقة هادئةٍ تتطلّب إيقاعًا أقرب إلى البطء.

أمّا المستوى الصّوتي "الحرفي" فتطالعنا كثرة ملحوظة في استخدام حروف المدّ، ومنها في المقطوعتين السّابقتين على سبيل المثال لا الحصر (مغاني، لياليها، كهالات، البدور، لدنياك، مركبات، عطور، التّاريخ، السّطور، وافر، وارف، كالغدير، عشايا، أشجار، أوتار، حور، صبايا، أمواج، الأزهار، أجوائها، جامح، يخشاها، الوقور، أقمارها، القصور)؛ ليتّسع الموقف لحدود الحكاية ومتابعة الأحداث، ولتعطي الشّاعر أريحية في الإفصاح عن تجربته، من خلال طول الحركة المصاحبة لحرف المدّ، فيطلق آهات صدره، ويحكي تجربته التي يغلب عليها الشّجن، وإن حاول إضفاء جو الطّرب في ثنايا القصيدة من خلال نسجها على

أنغام بحر الرّمل، الذي يُعدّ أحد بحور الطّرب الغنائية التي تنساب موسيقاها على اللّسان بكلّ رقّةٍ وسلاسة.

وعوّض بطء الحركة النّاتج عن كثرة التّفعيلات السّالمة "فَاعِلاتُنْ" مع كثرة حروف المدّ بإدخال زحاف الخبن، الذي أكثر بدوره من الحركات المتوالية؛ ليفتح لنفسه مدًى أوسع في عرض تجربته(١).

فمع بطء الإيقاع تصاعدت آهات الحلوي، وتردّدت صرخاته، وضعف حاله لما آلت إليه بلاد الأندلس، فقد غابت شمسها السّاطعة، وذوى غصنها النّضير، وجفّت أنهارها الفيّاضة، يوم انتهى حكم الإسلام فيها، ورحل عنها أهلها ما بين طريد وأسير، خالعين ألبسة العزّ التي ألفوها، وباكين على أطلال مجدهم الأثير الذي بنوه، فبدا وكأنّه مسلوب القوّة، ضعيف الإرادة مع كثرة أنّاته التي حملت نبرة الاستسلام للواقع.

وبذلك يكون الشّاعر محمّد الحلوي قد امتلك من الموهبة الشّعرية، والذّوق الفنّي، والحسّ المرهف ما جعله يبني قصائده على أوزان مختلف البحور العروضيّة، ولا سيّما التي ألفها العرب، وكان لها الحضور الأمثل في دواوينهم الشّعرية، أمثال: "الطّويل، والبسيط، والكامل، والخفيف، والرّمل"، ذوات الإيقاع الرّتيب، والنّغم الطّويل، والنّفس العميق، والانسيابيّة الهادئة أو الثّائرة حسبما تقتضيه التّجربة، فصارت هذه البحور– عند الشّعراء– بمثابة أعمدة راسخة يلجأون إليها، ويتّكئون على أوزانها في التّعبير عن مكنون مشاعرهم، والتّنفيس عن زفراتهم، وبخاصّة في الأغراض الجديّة الجليلة الشّأن.

كما بدت موهبته الإبداعيّة واضحة جليّة في التّنقّل بين تلك البحور، مع مراعاة ما يطرأ عليها من الزّحافات والعلل، فنبذ ما استُقبح منهما، ومجّه الذّوق الأصيل، وأدار ما استُحسن ببراعة موسيقية فائقة، ممّا كان له عظيم الأثر في جذب المتلّقي،

(١) حركة الإيقاع بين الدّلالة والأداء الفنّي، ص٢٧٤.

وجعله "لا يشعر بأيّة فجوة أو خلل، فهي بلا شكّ تمنح الأوزان تناغمًا في الموسيقى، وتنوّعًا في النّغم، وكلّ ذلك يتولّد من خلال الحذف أو التّسكين أو الزّيادة الجميلة الحسنة المقبولة، التي تولّد إيقاعات في صعود وهبوط متناغمة متناسقة"(١).

ويضاف إلى ذلك استخدامه للبحور الشّعرية بنوعيها: المزدوجة كـ "البسيط، والطّويل، والخفيف"، والصّافية كـ"الكامل، والرّمل"، وإثاره بعضها على بعض تبعًا للدّفقة الشّعورية التي تسيطر عليه لحظة التّفريغ والإبداع، وما تقتضيه من حركة وسرعة وقوّة، أو سكون وهدوء وخفوت.

ثانيًا: القافيـــة:

تشكّل القافية عنصرًا أساسيًّا في بناء القصيدة العربية، لا يقلّ أهمّية عن الوزن؛ لما لها من موقع مركزيٍّ في القصيدة يشغلها عموديًّا وأفقيًّا، تقوم من خلاله بوظيفتها الحيويّة لا في عملية التّوجيه الإيقاعي للنّصّ فحسب، وإنّما في التّوجيه الدّلالي والبلاغي أيضًا، عن طريق تضامنها مع الصّور والمعاني، وهذا ما يعنيه النّقّاد بقولهم: "ائتلاف القافية مع ما يدلّ عليه سائر البيت"(٢)، فهي ليست مجرد تكرار صوتي، أو حلية تزيينيّة في نهاية كلّ بيت شعري، وإنّما هي "شريكة الوزن في الاختصاص به، ولا يسمّى شعرًا حتّى يكون له وزن وقافية"(٣).

وبدراسة القافية في قصائد الطّبيعة بديوان "أوراق الخريف" للشّاعر محمّد الحلوي يتّضح أنّه لم يخرج بها عن حدود القصيدة التّقليدية، فالتزم القافية الموحّدة للقصيدة؛ لما ينتج عنها من وحدة النّغم، وما تُسهم به من دورٍ كبيرٍ في ربط أجزاء القصيدة وتماسكها، ضمن دائرة إيقاعية منتظمة، تكسبها غنائية جذّابة، تألفها الآذان، وتطمئنّ إليها نفوس السّامعين.

---

(١) الأوزان الشّعرية وموسيقاها وأثر القافية فيها في شعر الدّكتور إبراهيم الكوفحي، د. هاشم صالح منّاع، ود.شفاء مأمون ياسين، مجلّة العلوم الإنسانية والطّبيعية، مجّلد "٢"، عدد "١٠"، عام (٢٠٢١م)، ص٢٢٠.
(٢) نقد الشّعر، قدامة بن جعفر بن زياد البغدادي، ت(٣٣٧هـ)، ط١، مطبعة الجوائب، القسطنطينية (١٣٠٢هـ)، ص٦٢.
(٣) العمدة (٢٤٣/١).

كما أنّها تتناسب و الحالات الشّعورية المختلفة التي أحسّها الشّاعر لحظة الإبداع، متّخذاً لنفسه من مظاهر الطّبيعة الخلابة ملاذاً آمناً يبثّ فيه همومه، ويعبّر من خلاله عمّا يجيش في داخله من مشاعر وجدانية وإنسانية صادقة، كمشاعر الشّوق والحنين لمسقط رأسه "فاس"، ومشاعر الحزن والألم على أحوال الوطن العربي، وما آلت إليه بعض أقطاره، ومشاعر النّدم والأسف على الإرث الحضاري والثّقافي الذي خلفه العرب المسلمون في بلاد الأندلس، ومشاعر الثّورة والغضب على تخاذل الأمّة وصمتها، ومن ثمّ تفريغها في قوالب موسيقية تتفاوت إيقاعاتها بين الحركة والسّكون، تماشيًا مع دفقته الشّعورية في الانفعال والهدوء.

وتعتمد القافية في أساسها على الحروف والحركات التي تختم اللّفظة الواقعة في نهاية كلّ بيت، ولا سيّما حرف الرّوي، وهو الحرف الأخير الذي عليه تُبنى القصيدة، وإليه تُنسب(١)، فهو أهمّ حروف القافية، وله مزيّة خاصّة تكمن في كونه يُمثّل ثباتًا إيقاعيًّا، يربط بين أجزاء القصيدة بنهايات موسيقية خاصّة، تدور في محور واحد على نظامٍ محكمٍ، يُعطي كلّ بيت لحظة من الزّمن، لا تقلّ ولا تكثر عن لحظة البيت الذي يسبقه أو يتلوه، فكلّ إيقاع ينتظر الذي يليه ولا مفاجأة، ممّا يحقق التّوازن النّغمي للقصيدة، ويعطيها طابع الانتظام النّفسي والموسيقي والزّمني من جانب، ويحافظ على انفعالات المتلقّي من جانب آخر، فيشعر وكأنّه لا يستمع إلى شعر فحسب، وإنّما يستمع إلى موسيقى(٢).

وهذا جدول توضيحي للحروف التي استخدمها الشاعر رويًّا لقوافيه، ونسبتها في شعر الطّبيعة بالدّيوان، وذلك على النّحو الآتي:

(١) شرح تحفة الخليل، ص٣٠٧، وميزان الذّهب، في صناعة شعر العرب، السّيد أحمد الهاشمي ت(١٣٦٢هـ/١٩٤٣م)، ضبطه وعلّق عليه د/حسني عبدالجليل يوسف، ط١، مكتبة الآداب (١٤١٨هـ=١٩٩٧م)، ص١٠٩.

(٢) يُنظر: في النّقد الأدبي، د. شوقي ضيف، ط٩، دار المعارف، القاهرة (٢٠٠٤م)، ص١٠١.

المسلسل	الحروف الهجائية	عدد القصائد	النسبة المئوية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١.	الـــــراء	٣	%٣٠	١٤٣	%٤٠.٦٢
٢.	الـــــلام	٢	%٢٠	٧٥	%٢١.٣٠
٣.	النـــــون	٢	%٢٠	٥٦	%١٥.٩٠
٤.	الهـــــاء	١	%١٠	٤١	%١١.٦٥
٥.	الكـــــاف	١	%١٠	٢٠	%٥.٧٠
٦.	الـــقـــاف	١	%١٠	١٧	%٤.٨٣
المجمـــوع		١٠	%١٠٠	٣٥٢	%١٠٠

من خلال هذه الإحصائيّة يتضح لنا أنّ استعمال الشّاعر قد اقتصر هنا على ستة حروف فقط من بين حروف الهجاء، وهي بترتيب استخدامها ترتيبًا تنازليًّا "الرّاء، اللام، النّون، الهاء، الكاف، القاف"، وهذا يعني أنّ غالبية الأصوات المستخدمة رويًّا لقصائده في الدّيوان أصوات مجهورة، وهي "الرّاء، واللام، والنّون، والقاف"، وفي ذلك دلالة واضحة على أنّ الحلوي كان حريصًا على أن يضع لنهايات الأبيات في جلّ قصائده إيقاعًا واضحًا ومميّزًا ومسموعًا، يتناسب مع نبرة "الأصالة والشّموخ" التي يعبّر عنها حين يسترجع بذاكرته ماضيًا سعيدًا يجد فيه لمسات الأمجاد، وينسجم مع نبرة "الصّياح والصّخب" التي تشيع حين يعود ثانيةً إلى الحاضر، وقد وفّق في هذا غاية التّوفيق؛ لأنّ "الصّوت المجهور أوضح في السّمع من الصّوت المهموس"(١)، فالمجهور يُسمَع من مسافة قد يخفى عندها المهموس.

(١) موسيقى الشّعر، د. إبراهيم أنيس، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية (١٩٥٢م)، ص٢١.

وتأتي في مقدّمة هذه الحروف قافية "الرّاء"، فتُمثل أكثر قوافيه شيوعًا، وتحتلّ المرتبة الأولى بواقع ثلاث قصائد، أي بنسبة (٣٠%) من مجموع القوافي المستعملة في هذا الغرض بالدّيوان، و(٤٠.٦٢%) من جملة الأبيات؛ لما فيه من إيحاءات تلفت الأنظار، وتجذب الأسماع، وتعمل على توسيع شبكة الدّلالات بالقصيدة، وهذا يدلّ على كبير عناية الشّاعر بقوافي قصائده، فقافية "الرّاء" من أكثر القوافي شيوعًا في ديوان الشّعر العربي، حيث أدّى كثرة الكلمات المنتهية به إلى صلاحيّته لكافّة الأغراض، ومن مواطن استخدامها في ديوان الشّاعر، قوله في إطار الحديث عن حماة الأندلس وأبطالها[١]: **(من الرمل)**

كَمْ أتَاهَا يوسف في جُنــدهِ يَعْبُرُ البَحْرَ إلَيْهَا وَالجُسُــورْ[٢]

ذَبَّ عَنْهَا كُلَّ طَاغٍ وَحَمَــى بَيْضَةَ الإسْلامِ كَاللَّيْثِ الهَصُورْ

لَمْ يَكُنْ يَكْبَحُ عَنْ أعْــدَائِهَا خَيْلَهُ حَتَّى تُوَارِيْهَــا الجُحُــورْ

أينَ في الفِردَوسِ مُلكٌ بَاذِخٌ كَانَ للإسلامِ وَالعُربِ النَّضِيرْ؟

كُلُّ شَيءٍ غَابَ لا جُنْــدٌ ولا مَوْكِبٌ يَزْهُو وَلا عَرشَ أمِيــرْ

فصوت "الرّاء" من الأصوات المجهورة، ذات القوّة والشّدّة والوضوح، يمتاز بموسيقى عذبة، ناتجة عن التّكرارية والتّعدّد اللذين يقوم عليهما هذا الحرف، ممّا يحدث الانسجام والائتلاف بين الأبيات، ويُساعد على إبراز الشّعور العميق لدى الشّاعر تجاه ممدوحه، وهو: الخليفة "أبو يعقوب يوسف"، أحد أهمّ خلفاء دولة

(١) ديوان أوراق الخريف، ص١١٢.

(٢) هو أبو يعقوب، يوسف بن أبي محمّد عبدالمؤمن بن على القيسي الكومي، صاحب المغرب، لمّا توفّي والده استقلّ هو بالملك، ونقش على الدّنانير اسمه، وكان ذلك باستخلاف أبيه وتحليفه الجند له، فعاشت الدّولة في أيّامه حقبة من التّقدّم والازدهار، ت(٥٨٠هـ)، يُنظر ترجمته في: وفيّات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان، أبوالعبّاس، شمس الدّين أحمد بن خلكان البرمكي الإربلي، ت(٦٨١هـ)، تحقيق/ د. إحسان عبّاس، ط١، دار صادر، بيروت (١٩٩٤م)، (١٣٠/٧).

الموحّدين بالأندلس، الذين أولوا الجيوش الإسلامية وتجهيزها، وتوجيهها نحو العدوّ الغاشم وقيادتها عناية فائقة، والذين تغنّى الشّعراء ببطولتهم، فأشادوا بهم، وخلّدوا دورهم في تأسيس الدّولة، والدّفاع عن شعوبها، وحماية أراضيها.

وقد أشاع صوت القافية "الرّاء" في هذه المقطوعة ترديدًا لمجموعة من الأصوات، كـ (صوت السّيوف داخل المعركة، وصوت أمواج البحور، وصوت الخطى فوق الجسور، وصوت الخيول التي لا تترك الأعداء إلا وقد تحوّلوا لأشلاء تواريها الجحور)، منحها من القيم الموسيقية والبلاغية والدّلالية ما يجعلها أكثر تأثيرًا في نفس المتلقّي، وأعظم نفاذًا إلى قلبه، فكأنّها ماثلة أمامه، تدفعه نحو التّفاعل مع التّجربة الشّعرية، وتثير ذهنه إلى استيعاب أبعادها.

وتبدو براعة الحلوي، وقدرته على التّعبير في التزامه حرفي المد "الواو، الياء" قبل حرف الرّوي بالتّناوب؛ ليفرض بذلك نوعًا من التّباين، يحدّ من رتابة القافية المتكرّرة، ويجعل متلقّيه مشدودًا إلى النّص، متجاوبًا معه، فصوت الواو يدلّ على "الانفعال المؤثّر في الظّواهر، تماشيًا مع الحركة التي تحدث أثناء النّطق"(١)، وصوت الياء يدلّ على "الانفعال المؤثّر في البواطن"(٢)، إضافة إلى ما يمتازا به من خاصّية الامتداد الزّمني في النّطق، وما ينتج عنها من الشّعور بالرّاحة النفسيّة، ممّا يكسبهما وضوحًا سمعيًّا عاليًا، ويجعلهما قادرين على استيعاب مضمون القصيدة، وعاطفة الشّاعر فيها.

ولا يخفى ما يبعثه سكون حرف القافية في نفس المتلقّي من لحظات كشفٍ أو تنويرٍ لمعاناة الشّاعر في حزنه الشّديد على ماضي الأندلس الجميل، وأسفه على ما ضاع من إرثها الأصيل، فمع القافية المقيّدة(٣) تولّدت شحنات الألم عبر دائرة

(١) خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عبّاس، ط. منشورات اتّحاد الكتاب العربي، دمشق (١٩٩٨م)، ص٩٧.
(٢) خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص٩٨.
(٣) **القافية المقيّدة:** هي التي يكون الرّوي فيها ساكنًا، الورد الصّافي، ص٣٧١.

السّكون المغلقة، فهي تحبس الهواء وتوقف المد الإيقاعي؛ لأنّها تغلق البيت على نهاية صوت "الرّاء"، فكأنّ الصّوت يتردّد في داخل الشّاعر، ولكنّه لا يقوى على إخراجه، غير أنّ حرف الردف "الواو، الياء" قد قلّل من أثر السّكون، وأعطى مساحة لمد الصّوت، وإكسابه نغمة موسيقية رائعة(١).

أمّا قافية "اللام" فقد وردت مرّتين في هذا الغرض من الدّيوان، بنسبة (٢٠%) من مجموع قصائد الطّبيعة، و(٢١.٣٠%) من جملة الأبيات، فاحتلّت بذلك المرتبة الثّانية، ومن نماذجها قول الشّاعر في ختام قصيدته "نداء الرّبيع" متسائلاً(٢):

(من البسيط)

هَذَا الرَّبِيعُ نِدَاءٌ لَيسَ يَسمَعُهُ ... مَرْضَى القُلُوبِ وَلا يَدرِيهِ مَنْ جَهِلُوا

متى تهبُّ عَلَى الدُّنيَا نَسَائِمُهُ ... وَتَحْتَفِي بِالسَّلامِ العائِدِ الدُّوَلُ؟

فَلا رَبِيعٌ وَلا عِطْرٌ سَيُنْعِشُنَا ... بِغَابَةٍ لَمْ يَعِشْ فِي ظِلِّهَا حَمَلُ

يَا لَيلُ أَصْبِحْ فَقَدْ تَاهَتْ مَرَاكِبُنَا ... وَضَلَّ رُبَّانُهَا وَاعْوَجَّت السُّبُلُ

هَذَا الرَّبِيعُ وَلَكِنْ مَنْ يَحِسُّ بِهِ ... وَمَنْ بِمَوْلِدِهِ هَذَا سَيَحْتَفِلُ؟

وَأيِّ عَيْنٍ تَرَى آيَاتِ رَوْعَتِهِ ... فِي عَالَمٍ مُثْخَنٍ بِالحِقْدِ يَقْتَتِلُ؟

تُشعر هذه الأبيات –على قلّتها– من يقرأها و يتأمّل معانيها بنغم حزين يشغل العقل، ويلفّ النّفس في جوٍّ من الأسى والألم، ويؤكّد المرارة التي تنبع منها عواطف الشّاعر وصوره وألفاظه، فهو في حالة من الحزن والضيق لما تتعرّض له بعض الأقطار العربية من استعمار وتبعية، وحروب ومظالم وأحقاد، تجعلهم لا يشعرون بقدوم الرّبيع، وبما يوحي به من السّعادة والهدوء، فلابدّ أن ينتشر العدل

(١) حركية الإيقاع بين الدّلالة والأداء الفنّي، ص٢٨٤، ٢٩٤، بتصرّف.
(٢) ديوان أوراق الخريف، ص١٠٣.

والسّلام بين الدّول، ليحلاّ محلّ الظّلم والعدوان، كما يحلّ الصّبح بنوره محلّ الظّلام، حينئذ يروق لعيون الإنسانيّة أن تتمتّع بجمال هذا الرّبيع، وترى آيات روعته، وتحتفل بما يملأ به الأرض من ألوان البهجة والسّرور.

وقد وفق الشّاعر في اختياره لقافية "اللام"، وهي أحد الحروف المجهورة التي تعتمد على "ذبذبة الأوتار الصّوتية، وتتّسم بقوّة الوضوح السّمعي، وكثرة وجودها في الكلام"(١)، ووظّفها توظيفًا جيّدًا في التّعبير عن تلك التّجربته الشّعورية الصّادقة، المليئة بالحزن والأسى، المترعة بالآلام والآهات، ونقلها إلى المتلقّي، بما يمتاز به هذا الحرف من "قوّته الإسماعية العالية، وخاصّيته في التّفخيم والتّرقيق"(٢)، فهو بحاجة ماسّة إلى من يسمع صوته، ويُبادله الحديث عن الهمّ الذي يؤرّقه، وأجرى الشّاعر على قافيته حركة "الضّمة"، وهي أقوى الحركات وأثقلها؛ ليكشف بها عن مشاعر القلق والاضطراب التي تسيطر عليه، ويُعطي متلقّيه إحساسًا بعمق القضية وثقلها؛ علّه يواسيه ويؤازره.

كما وفّق أيضًا في انتقاء الألفاظ الموحية، التي تعبّر عن المعنى المنشود، ولا تخلو -غالبًا- من حرف اللام، وبخاصّة ما وظّفه لينفي به كلّ ما هو جميل ومرغوب، إذ يقول: "ليس يسمعه، ولا يدريه، فلا ربيع، ولا عطر، لم يعش"، فهذه المقطوعة الشّعرية فضلا عن القصيدة كلّها جاءت حافلة بصوت اللام، الذي يُثير جوًّا من التّوتّر، ويوحي بارتفاع الصّوت وحدّته، ويرتبط ارتباطًا وثيقًا بعاطفة الشّاعر المتأجّجة، ولا يخفى ما في صوت اللام من دلالة على معنى "التّماسك والالتصاق"(٣)، الذي يؤكّد على مدى تمسّك الشّاعر بوطنه العربي الحبيب، وتشبّثه الدّائم به.

(١) علم الأصوات العربية، محمّد جوّاد النّوري، ط١، منشورات جامعة القدس المفتوحة (١٩٩٦م)، ص١٦٤.
(٢) علم الصّرف الصّوتي، د. عبدالقادر عبدالجليل، ط١، دار أزمنة، عمان- الأردن (١٩٩٨م)، ص٨٩.
(٣) خصائص الحروف العربية ومعانيه، ص٧٩.

وتليهما قافية "النّون"، التي وردت بنسبة (٢٠%) من مجموع قصائد الطّبيعة بالدّيوان، و(١٥.٩٠%) من جملة أبياتها، ومن نماذجها قول الشّاعر في قصيدته ذكّراني[١]:**(من الخفيف)**

ذَكِّرَانِي وَمَا نَسِيتُ وَلَكِنْ أَتَنَاسَى لَعَلَّ أَنْ تُذَكِّرَانِي

قَدْرُ مَا بَينَ أَنْ نَعِيْشَ وأَنْ نَرْ حَلَ يَوْمًا عَنْ بَعْضِنَا خُطْوَاتَانِ

نَحْنُ في نُزْهَةٍ وَيَا حُسْنِهَا لَوْ سَلَمَتْ لَحْظَةً مِن الأَحْزَانِ

سَوفَ نَمْضِي كَمَا أَتَينَا وَيَبْقَى بَعْدَنَا مَنْ بَقَاهُ فَوقَ الزَّمَانِ

اختار الشّاعر حرف "النّون" رويًّا لقصيدته، وهو حرف له من القيم الصّوتية ما يجعله مناسبًا لجوّ القصيدة، وإيقاعها الجهوري، فصوته " لثويّ، أنفيّ، مجهور، مرقّق، متوسّط بين الشّدّة والرّخاوة، انفجاري، احتكاكي، يتميّز بقوّته الإسماعية العالية، وغنّته الموسيقية التي تساعد في اجتياز مراحل التّأوّه، والأنين، وضروب التّعبيرات الانفعالية"[٢].

وقد استطاع الحلوي أن يُجسّد لنا من خلال هذا الحرف كمّ المعاناة التي يشعر بها، والمأساة التي يعيشها حين يرى معالم الحضارة العربية والإسلامية بالأندلس خاوية من أهلها، الأمر الذي جعله ينعت زيارته للأندلس بأنّها: "نزهة ويا حسنها لو سلمت لحظة من الأحزان"، فلو هنا أداة شرط، تفيد "امتناع لامتناع"[٣]، فنزهة الشّاعر هذه لا يمكن أن تكون حسنة؛ لأنّها لا تخلو لحظة من الأحزان، وكيف تخلو؟! وهو لا يغيب عن باله كارثة سقوط الخلافة الإسلامية في بلاد الأندلس بعد حكمٍ لها ظلّ قرابة ثمانية قرون.

(١) ديوان أوراق الخريف، ص٨٧.
(٢) علم الصّرف الصّوتي، ص٨٧.
(٣) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، ت(١٣٦٢هـ)، تحقيق/ د. يوسف الّصميلي، ط. المكتبة العصرية، بيروت (١٩٩٩م)، ص١٥٢.

فصوت النّون يعدّ "أصلح الأصوات قاطبة للتّعبير عن مشاعر الألم"(١)، وقد كان انتشاره بين كلمات القصيدة- إضافة إلى كونه رويًّا- حاملا لمعان عميقة تدلّ على عاطفة الشّاعر الجيّاشة، وإذا حصرنا حرف النّون في المقطوعة السّابقة، المكوّنة من أربعة أبيات فقط، نراه قد ورد نحو (أربع وعشرين مرّة)، فجاءت لذلك شديدة قوية، تفيض بالطّاقة النّفسية لمبدعها، وتؤثّر تأثيرًا واضحًا في نفس متلقّيها.

كما ساعد التزام "الألف" قبل النّون كثيرًا في تصاعد الوتيرة الموسيقية للقصيدة، فبدت وكأنّها تجسّم حالات الصّراع الدّاخلي في نفس الشّاعر بين الماضي والحاضر، والتّساؤل عن المعلوم، والدّعاء بأن يعود ذلك الصّرح الكبير إلى سابق عهده، ويزيد من إيقاعها الحزين مجيء النّون مكسورة، ممّا يضاعف حالة الذّلّ والانكسار التي ضاق بها صدر الشّاعر.

ثمّ يأتي حرف "القاف" ليمثّل خاتمة الحروف المجهورة التي استخدمها الحلوي رويًّا لطبيعيّاته، فقد وردت بنسبة (١٠%) فقط من مجموع القصائد محلّ الدّراسة، و(٤.٨٣%) من جملة الأبيات، وذلك في قصيدة "غرناطة"، حيث يقول الشّاعر مخاطبًا المدينة، وداعيًا لها بالسّلام والسّقيا، ولمن ألبسوها حلل البهاء والجمال بالبركة(٢):

(من الطويل)

سَقَتْ أرضَكِ الخَضْرَاءَ كُلُّ غَمَامَةٍ وَجَادَك في كُلِّ المَوَاسِمِ غَيْدَقُ
وَبُورِكَ قَوْمٌ أَلبَسُوكِ مَفَاخِرًا مَدَى الدَّهْرِ لا تَفْنَى وَلا هِيَ تَخْلَقُ
طَوَتْهُمْ يَدُ الأيَّامِ طَيَّ صَحَائِفٍ وَعَادُوا حَدِيثًا لا يَكَادُوا يُصَدَّقُ
جَمَالُكِ غَرْبِيٌّ المَلامِحِ آسِرٌ وَفي كُلِّ أُفقٍ فِيهِ يَطْلُعُ مَشْرِقُ
سَلامٌ عَلَى تِلكَ الرُّبَى وَزُهُورِهَا وَأَنْسَامِهَا بِالطِّيبِ تَسرِي وَتَعْبَقُ
إذَا زُرْتُهَا أَحْسَسْتُ في القَلبِ حُرقَةً وَكِدتُ بِشَلالِ المَدَامِعِ أَغْرَقُ

(١) خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص١٦٠.
(٢) ديوان أوراق الخريف، ص١١٥.

إنّ اختيار الشّاعر حرف "القاف" رويّا لهذه القصيدة قد زاد من جلجلة الإيقاع الدّاخلي لها، وكان وسيلة فعّالة للتّعبير عمّا يدور في أعماق نفسه من آهاتٍ وأحزان، وما يُعانيه من تشنّج وانفعالات، صعّدها الحنين العارم إلى ماضي الأندلس الإسلامية، ومجدها العظيم.

فصوت القاف من الأصوات الواضحة القويّة، ذات الرّنين العالي، التي تضيف إلى النّص الشّعري وقعًا عنيفًا في الأذن، يهزّ السّامع، ويجعله يعيش التّجربة بأدقّ تفاصيلها، ويحسّ بمدى ألم الشّاعر وأسفه على ما آلت إليه تلك البلاد، ذات الجمال الغربي الآسر، والطّابع المشرقي الأصيل، والمظاهر الطّبيعية الخلابة، حتّى إذا ما زارها يومًا، أحسّ في قلبه حرقةً، وفاضت عيناه بالدّموع لهفة وشوقًا، حتّى كاد بشلالها يغرق.

وقد كان الشّاعر موفّقًا في إجراء قافيته على حركة "الضّمّة"، فاستدارة الشّفتين حال النّطق بها لتضييق مجرى الهواء الخارج، وارتفاع اللّسان مضيِّقًا الفم، وتحرّكه نحو الخلف باتّجاه أعلى الحنك الأعلى يُعطي الدّلالة على كظم الغيظ داخل الذّات[1]؛ لما يراه الشّاعر من مظاهر السّقوط الحضاري، والتّخاذل الثّقافي، وعجز الأمّة العربية والإسلاميّة عن تمثّل تاريخها الماضي، لوقاية حاضرها، وبناء مستقبلها، كما أنّه يوحي بما يشعر به الحلوي من ضيقٍ نفسيٍّ، نتج عن إحساسه المرير بالعجز عن فعل أيّ شيء لهذه البلاد سوى الدّعاء والصّبر والانتظار.

والشّاعر لم يقف على الأصوات المجهورة فحسب، بل استخدم بعض الأصوات المهموسة أيضًا، ولكن بصفة أقلّ من نظيرتها، فاقتصر منها على صوتين فقط، هما: "الهاء، الكاف"، بواقع قصيدة واحدة لكلّ منهما، أيّ بنسبة (١٠%) من مجموع القصائد، مع الاختلاف بينهما في عدد الأبيات، فبلغت القصيدة

(١) يُنظر: المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، محمّد الأنطاكي، ط٣، دار الشّروق العربي، بيروت، د.ت، ص٣٦.

المقفّاة بالهاء (واحدًا وأربعين بيتًا)، بما يُعادل (١١.٦٥%) من جملة الأبيات، وتمثّله قصيدة "ذكراكَ"، التي هام فيها حبًّا، وطار شوقًا لمدينته الأولى، ومسقط رأسه "فاس"، ممّا عرّضه للّوم العاذل، فأنشد قائلاً[١]: **(من البسيط)**

يَلُوْمُنِي عَاذِلِي فِيهَـا وَيُـوهِمُنِي ... أَنِّي بِبُعْدِي عَنْهَا سَوفَ أَسْـلُوْهَا
ولَوْ رَآهَا بِعَيْنَـي مَـرَّةً لَـرَأى ... دُنْيَا مِنَ الحُسْنِ تَسْبِي عَقْلَ رَائِيهَا
لَمْ أَنْسَ جَامِعَهَا المَعْمُور دَافِقَـةً ... حِيَاضُهُ تَرْتَوي مِنْهَـا صَـوَادِيهَا
صَلَّيْتُ للهِ في مِحْرَابِ جَامِعِهَـا ... وَارْتَدْتُـهُ كُلَّمَـا نَـادَى مُنَادِيهَـا
للهِ بَانِيـةٌ شَـادَتْ قَوَاعِـدَهُ ... وَبَارَكَ اللهُ مَا أَرْسَـتْهُ أَيـدِيهَا[٢]
قَدْ شَرَّفَتْ كُلَّ أُنْثَى وَهْيَ صَائِمَةٌ ... تَبْنِـي مَدَامِكَـهُ فِيهَـا وَتُعْلِيهَـا

فصوت الهاء هو المسيطر على القصيدة، سواء أكان في حشوها أم في رويّها المطلق، وهو "صوتٌ حنجريٌّ احتكاكيٌّ رخوٌ مهموسٌ مرقّقٌ"[٣]، وتنبع قيمته الصّوتية من حفيفه حين "يحتكّ الهواء الخارجي من الرّئتين بمنطقة الأوتار الصّوتية دون أن يحدث لها اهتزاز، ولولا هذا الحفيف الذي يحدث في منطقة الأوتار الصّوتية لما سُمع غير صوت الزّفير العادي"[٤]، وكأنّه آهات حزينة نابعة من صميم وجدان الشّاعر؛ لتكشف لنا عن اضطرابه وقلقه، وهكذا يتقابل عمق الجهاز النّطقي لحرف الهاء مع عمق المختزن في أعماق نفسه من آلام وأحزان.

---

(١) ديوان أوراق الخريف، ص١٣٠.
(٢) يُشير هنا إلى "أمّ البنين الفهرية" السّيدة فاطمة بنت محمّد الفهري، امرأة صالحة من أهل قيروان، نزلت في أهل بيتها النّازحين إلى المغرب الأقصى بعدوة القرويين على عهد إدريس الثّاني، وبعد مدّة مات زوجها وإخوتها فورثت منهم مالا جسيمًا، كان من الحلال الطّيب، فعزمت على بناء مسجد تجد ثوابه عند الله تعالى في الآخرة، فكان جامع القرويين بمدينة فاس بالمغرب، أكبر جامعة عربية في البلاد المراكشية، ولم تزل صائمة من يوم شرع في بنائه إلى أن تمّ، وصلّت لله شكرًا أن وفّقها إلى عمل الخير، وذلك يوم السّبت، فاتح رمضان المعظّم عام (٢٤٥هـ)، يُنظر: شهيرات التّونسيّات، حسن حسني عبدالوهاب، ط١، المطبعة التّونسية (١٣٥٣هـ)، ص٢٠، ٢١، ومعالم تاريخ المغرب والأندلس، ص١٣٣.
(٣) الدّراسات الصّوتية عند العلماء العرب والدّرس الصّوتي الحديث، د. حسام البهنساوي، ط١، دار الشّرق (٢٠٠٥م)، ص٨٣.
(٤) الدّراسات الصّوتية عند العلماء العرب، ص٨٣، ٨٤.

ولا يخفى ما أسهمت به "ألف المدّ" المرافقة للرّوي، والنّاتجة عن إشباع حركته في إكساب القصيدة وضوحًا سمعيًّا، وإيقاعًا متناغمًا، وإعطاء الشّاعر امتدادًا نَفَسيًّا، كان بمنزلة الصّرخة الغاضبة التي أراد أن يُفرغ بها زفرات صدره المكتومة، فوجّهها إلى نفسه قبل مخاطبيه، ولربّما يعلو صوته تبعًا لذلك، ممّا يُسّهم بدوره في قرع آذان المخاطب، وتحريك مشاعره.

فقد ساعد اقتران الرّوي بهذا الحرف "الألف"، فضلاً عن كثرة المدود في القصيدة- باتّساع مخارجها وما تسمح به من الامتداد والحكي- على إطالة زمن النّطق، ومنحه الفرصة لأن يحلّق بذاكرته في فضاء التّاريخ الإسلامي لبلاد الأندلس، فيصل إلى دولة الأدارسة، التي تُعّد من بدايات الوجود العربي في الأندلس، والتي سبقت أكبر دولها تأسيسًا وتأثيرًا، فيُذكّرنا بجامع القرويين، الذي أسّسته "أمّ البنين" السّيدة فاطمة بنت محمّد الفهرية، بإيمان صادق، وعزيمة قويّة، فكان أوّل وأقدم جامعة في العالم، وكأنّ الشّاعر يبثّ بذلك الأمل في ضمائر الأمّة، ويحثّها على النّهوض من ثباتها، وينبّه عزائمها نحو الرّقيّ والازدهار.

أمّا حرف "الكاف"، فتمثّله قصيدة "فاس"، البالغ عددها (عشرين بيتًا)، ليُشكّل (٥.٧٠%) من مجموع الأبيات، وفيها يقول الشّاعر متألّمًا[١]: **(من البسيط)**

عَادَ المَشُوقُ وَفي أعمَاقِهِ لَهَـبٌ ... يَكَادُ يَحْمِلُـهُ شَـوقًا لِـدُنيَاكِ
وَرَاعَهُ أنْ يَرَى الحَسْنَاءَ شَاحِبَةً ... وَأنْ يُحِسَّ اغْتِرَابًا حِينَ يَلقَاكِ
غَابَتْ مَجَالِسُ إينَاسٍ سَعِدتُ بِهَا ... وَوَدَّعتُ أوْجُهًا عَاشَتْ لِتَهْوَاكِ
غَنَّيْتُ فِيهَا أنَاشِيدِي وَكُنْتُ بِهَـا ... أوْفَى مُحِبٍّ شَدَا شِعْرًا وَغَنَّاكِ
نَظَمْتُهُ لَـكِ أسْـمَاطًا مُنَضَّـدَةً ... تُهْدَى وَمَا هُوَ إلا مِنْ هَـدَايَاكِ

الكاف "صوتٌ طبقيٌّ احتكاكيٌّ مهموسٌ مرقّقٌ"[١]، وقد أضفت عليه الكسرة من معاني الضّعف والرّقّة ما جعله يتّفق مع الصّوت المنخفض في الأبيات، ممّا يعكس حالة الضّعف

(١) ديوان أوراق الخريف، ص١٣٤.

والاضطراب النّفسي التي أصابت الشّاعر حال البعد عن مدينته الحبيبة "فاس"، فصار حزينًا بائسًا، لا ينطق إلا شوقًا إليها، ولا ينظم إلا دمعًا على فراقها.

كما كان لمعطيات "التّنوين" ذات الجرس الموسيقي العالي في كثير من الألفاظ على نحو "لهبٌ، شوقًا، شاحبةً، اغترابًا، إيناسٍ، محبٍّ، شعرًا، أسماطًا، منضّدةً" دور كبير في إشاعة النّغمة المأساوية الحزينة داخل القصيدة.

وممّا سبق يتبيّن: غلبة الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة، بواقع (٨ج: ٢هـ)، من مجموع القصائد، بما يُعادل (٨٠% : ٢٠%)؛ ممّا يتوافق مع نفسيّة الشّاعر، والمعاني الحركيّة التي يُريد الجهر بها، وتوصيلها إلى المتلقّي.

كذلك نجده قد أكثر من استخدام القافية المطلقة (وهي التي يكون فيها الرّوي متحرّكًا)، حتّى غلبت على القافية المقيّدة (وهي التي يكون الرّوي فيها ساكنًا)، فازدادت قوافيه جمالا وتأثيرًا، لما ألفته آذاننا من سماع حركة بعد الرّوي[٢]؛ ولعلّه سعى إلى ذلك رغبة في زيادة التّلاحم والتّرابط بين أجزاء القصيدة، فيأخذ الإيقاع الحركيّ دورته الطّبيعيّة بين الأبيات، وإذا بالقارىء أو السّامع يطوف حولها متنقّلا، فلا يكاد ينتهي من بيتٍ حتّى يبدأ في البيت الذي يليه، وكأنّه يدور في حلقة مفرغة من الأنغام الموسيقية الجذّابة.

إضافة إلى أنّ القافية المطلقة لها من خاصّية القوّة والوضوح ما يجعلها، "تُصعّد النّغم الموسيقي بالقصيدة وتمدّه وتطيله"[٣] ممّا يُعطي الشّاعر إمكانيّة إنهاء البيت بمقطعٍ موسيقيّ طويل ومفتوح، يُساعده على إطالة النّفس في التّعبير عن الحالة الشّعورية والعاطفة الوجدانية التي يعيشها في أثناء التّجربة.

(١) الدّراسات الصّوتية عند العلماء العرب والدّرس الصّوتي الحديث، ص٨١.
(٢) يُنظر: موسيقى الشّعر، د. إبراهيم أنيس، ص٢٥٥، ٢٥٨، والورد الصّافي، ص٣٧١.
(٣) معراج الشّاعر مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض، د. رحاب الخطيب، ط١، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر (٢٠٠٥م)، ص٣٦، ٣٧.

المبحث الثّاني
الإيقاع الداخلي

لم تقتصر الموسيقى الشّعرية على الإيقاع الخارجي المتمثّل في الوزن والقافية، وإنّما تجاوزته إلى طبيعة التّراكيب اللّغوية للقصيدة أو ما يُسمّى بالإيقاع الدّاخلي، الذي يعتمد على حسن اختيار الشّاعر لألفاظه، وتحقيق الألفة والانسجام بينها، وحرصه الشّديد على توافقها الدّلالي مع المعنى العام الذي يُريد التّعبير عنه، ممّا "يُهيىء جرسًا نفسيًّا خاصًّا، يعلو أحيانًا على الوزن العروضيّ ويفوقه"(١).

وقد سعى الحلوي إلى تحقيق أكبر قدر من هذه الموسيقى في ديوانه "أوراق الخريف"، من خلال عدّة ظواهر إيقاعيّة كـــ "التّكرار، والتّصريع، والتّقفية، والجناس، وردّ العجز على الصّدر، وغيرها"، فجاءت على النّحو التّالي:

١- التّكـــــرار:

يعدّ التّكرار من أهمّ المقوّمات الأساسية للموسيقى الدّاخلية في النّص الشّعري، التي تؤدّي دورًا تعبيريًّا واضحًا في القصيدة، وتعين الشّاعر في تشكيل موقفه، وتصوير تجاربه، فهو إذ يكرّر يعكس للمتلقّي أهمّية ما يُكرّره، مع الاهتمام بما بعده، فتتجدّد بذلك العلاقات وتثرى الدّلالات، ممّا يُساعد في نمو البناء الفنّي، وتكثيف النّغم الموسيقي لهذا النّص.

وتزداد أهمّية التّكرار كلّما جاء من الشّاعر عفو الخاطر دون تكلّف؛ لذا فقد لفت هذا النّوع من التّكرار انتباه البلاغيين والنّقّاد العرب قديمًا وحديثًا، فأولوه اهتمامهم، ووضعوا له العديد من التّعريفات الاصطلاحيّة التي تكشف عن قيمته في إثراء النّغم الموسيقي للنّص الأدبي بعامّة، والشّعري بخاصّة، ومن هذه التّعريفات أنّه: "تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التّعبير، بحيث تشكّل نغمًا موسيقيًّا يتقصده

(١) الشّعر والنّغم، د. رجاء عيد، ط١، منشورات دار الثّقافة، القاهرة (١٩٧٥م)، ص٢١.

النّاظم في شعره أو نثره"[١]، ويُعرف كذلك بأنّه: "ضربٌ من ضروب النّغم، يترنّم به الشّاعر؛ ليقوّي بها جرس الألفاظ وأثرها"[٢].

وقد وظّف الحلوي هذه الظّاهرة الأسلوبيّة في شعره توظيفاً موسيقيًّا رائعًا، إلى جانب وظيفتها البلاغيّة والمعنوية، وذلك في صورٍ متنوّعة منها:

أ- تكرار الصّوت (تكرار الحرف):

ويُقصد به تكرار الشّاعر لصوت "حرف" معين من بنية الكلمة؛ ليصل به إلى إنتاج نصٍّ شعريٍّ يُثير المتلقّي، ويستقطبه إلى بؤرة الحدث؛ فهو عبارة عن صيغة خطابية ترمي إلى تكوين رسالة شعرية ذات مميّزات صوتية مثيرة، هدفها إشراك المتلقّي في عملية التّواصل الفنّي[٣]، كما يُسهم في زيادة تماسك النّص وترابط أجزائه، ويُساعد – أحيانًا- على إقامة الوزن، والهروب من الكسور العروضية.

وقد أخذ هذا النّوع من التّكرار في شعر الحلوي مساحة واسعة، وأعطى به دلالات مختلفة، فنراه في قصيدة "ذكّراني" يُكرّر حرف "النّون" بشكلٍ ملحوظ، فيقول[٤]: **(من الطويل)**

نَسِيْـرُ إلـى غَرْنَاطَـــةٍ وَقُلُوْبنَـــا ... لِغِرْنَاطَـةٍ مِـنْ شَوْقِهَـا تَتَحَـرَّقُ

مَغَـانٍ غَرَسْنَـا فِي ثَرَاهَـا مَعَالِمًـا ... كَـأنَّ سَنَاهَـا أنْجُـمٌ تَتَأَلَّـقُ

عَبَرْنَا لَهَا مِـنْ سَـبْتَةٍ فِـي سَـفِينَةٍ ... تُعَانِقُهَا الأمْـوَاجُ وَهْـيَ تُصْـفِقُ

نَخَـالُ مِـن الشَّـوقِ المُبَـرّحِ أنّهَـا ... تَسِيرُ الهُوَينَى وَهْيَ كَالسَّهْمِ تَمـرقُ

(١) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنّقدي عند العرب، د/ ماهر مهدي هلال، ط/ دار الرّشيد للنّشر، بغداد (١٩٨٠م)، ص٢٣٩.

(٢) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنّقدي عند العرب، ص٢٥٩.

(٣) يُنظر: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مقداد محمّد شاكر قاسم، ط١، دار دجلة، عمان (٢٠٠٨م)، ص١٦٦.

(٤) ديوان أوراق الخريف، ص١١٥.

تكرّر حرف "النّون" في هذه المقطوعة الشّعرية على قلّة أبياتها(ثماني عشرة مرّة)، بالإضافة إلى تنغيم "التّنوين" الذي تكرّر (سبع مرّات)، لترتفع وتيرة الإيقاع الموسيقي مع كثرة تكرار هذا الصّوت الذي بلغ (خمسًا وعشرين مرّة)، ممّا يتناسب والحالة الوجدانيّة للشّاعر، ويمدّه بالطّاقة الإيقاعيّة التي تساعده في التّعبير عن عواطفه الجيّاشة تجاه مدينة "غرناطة"، التي تقع في قلبه موقع الوطن الحبيب، مستغلاً ما في هذا الصّوت من "هيجان ينبعث من الصّميم، للتّعبير عفو الفطرة عن الألم العميق"(١).

فهذا التّموضع الواضح لصوت "النّون" أضفى على الأبيات تناغمًا موسيقيًّا عاليًا، وقد ساعد المدّ الذي تكرّر نحو (عشرين مرّة) على اتّساع دائرة تأثيره، ليمتدّ صداه ويُجلجل في أسماع المتلقّين، حتّى يكشف لهم عن معاناة الشّاعر التي تتجدّد كلّما تنشّق عبير الذّكريات، وتماثلت أمام عينيه ملامح الحضارة الإسلامية في بلاد الأندلس، ويجعلهم متلهّفين لمتابعة هذا المشهد التّاريخي الإنساني الحزين، الذي تفنّن الشّاعر في رسم حدوده وأبعاده.

وكان الحلوي بارعًا في استغلال الدّلالة الموسيقية لتكرار حرف "السّين"، الذي ورد في هذه الأبيات "سبع مرّات"، فأنشأ التّرديد الصّوتي له إيقاعًا موسيقيًّا حزينًا، ينسجم مع حالة الأسى العميق الذي يحسّه، ولوعة الشّوق والحنين التي ملأت قلبه لمدينة غرناطة، حتّى كاد من شوقه أن يتحرّق، إضافة إلى ما يمتاز به هذا الصّوت من صفير عال، يعزّز موسيقى الأبيات الدّاخلية، ويُعطيها طابعًا صوتيًّا ودلاليًّا خاصًّا، فيأتي صوت الصّفير وكأنّه رنين صاخب، يخرج من أعماق نفس الشّاعر؛ ليدلّ على سوء حالته النّفسية وتأزّمها.

ومن أبرز مواضع التّكرار الصّوتي في ديوان الحلوي، تكراره لصوت "الواو"، وهو حرف العطف الأكثر شيوعًا واستعمالا في الدّيوان، ويُفيد الجمع بين

(١) خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص١٦٠.

المعطوفين في الحكم والإعراب، ويعمل على تماسك النّص، الذي يظهر في وحدة دلالية من خلال تكثيف مضامينه، كما يجعل القصيدة شبه مدوّرة، حين يقوم بوظيفته في ربط الكلمة الأخيرة من البيت ببداية البيت التّالي(١)، وقد ورد حرف "الواو" بهذه الدّلالة في قصيدته "ربيع بلادي"، حيث يقول واصفًا جمال الرّبيع، ومظاهر الطّبيعة السّاحرة(٢): **(من الكامل)**

وَافَى الرَّبِيعُ وَأَشْــرَقَتْ أَنْــوَارُهُ وَافْتَرَّ في خُضْرِ الرّبَى نُــوَّارُهُ
وَشَــدَتْ بَلابِلُــهُ عَلَــى أَفْنَانِهَــا فَتَرَاقَصَتْ مِنْ شَدْوِهَا أَشْــجَارُهُ
وَسَرَى عَبِيرُ الزَّهْرِ بَينَ خَمَائِــلٍ نَشْوَى فَطَابَتْ بِالشَّــذَا أَسْــحَارُهُ
وَجَرَتْ جَدَاوِلُهُ لُجَيْنًا ذَابَ فيــــ ــهِ مَعَ الأَصِيْلِ جُمَانُهُ وَنُضَارُهُ
وَمَبَاسِمُ الأَزْهَارِ يَغْشَاهَا النَّــدَى سِحْرًا وَتَرْشُفُ تَغْرَهَا أَطْيَــارُهُ
حَامَ الفِرَاشُ عَلَى كُؤُوسِ رَحِيقَهَا ثَمِــــلاً فَزَادَ أُوَامُــهُ وَخُمَــارُهُ

يُلحظ هنا أنّ حرف العطف "الواو" الذي تكرّر (عشر مرّات)، ما بين عموديًّا وأفقيًّا، وكذلك حرف "الفاء" الذي تكرّر (ثلاث مرّات)، قد أسهما كثيرًا في تدفّق مشاعر الحلوي الهائمة بالطّبيعة، المتغنّية بمظاهر الرّبيع الخلابة، ممّا يُحقّق امتدادًا إيقاعيًّا رائعًا، ناتجًا عن تلاحق هذه المشاعر عبر المعطوفات، مُحدثًا تماسكًا معنويًّا للأبيات، ممّا ساعد بدوره على اكتمال المشهد الوصفي الذي رسمه الشّاعر.

فالربط بين الأبيات السّابقة عن طريق حرفي "الواو، الفاء" زادها قوّة في تماسكها ووحدتها، ولو حذفنا هذين الحرفين لانقطعت أواصر هذه الصّلة؛ لأنّ العطف يقتضي النّظر في حال التّركيب مع الذي قبله.

(١) يُنظر: تفاعل الأبنية الشّعرية في سينية ابن زيدون، مقاربة أسلوبية، عبدالحميد بن صخرية، مجلّة الأثر، الجزائر، عدد"٤"، عام (٢٠٠٥م)، ص٢٠٥.
(٢) ديوان أوراق الخريف، ص٩٥.

ومن الملاحظ أيضًا أنّ الشّاعر قد زاوج في هذه المقطوعة الشّعرية بين تكرار ثلاثة أصوات مجهورة، هي "الواو، الرّاء، الجيم"، فتكرّر صوت الرّاء "تسع عشرة مرّة"، ملقيًا بظلاله على ألفاظ البيتين (الأوّل والأخير) ومهيمنًا عليها، فبلغ تكراره في هذين البيتين فقط (اثنتي عشرة مرّة)، والرّاء صوت تكراري يبعث الشّعور بالحركة، ممّا يتناسب مع تجربة الشّاعر في وصف الرّبيع، وما يوحي به من مشاعر البهجة والسّرور، ويبثّه في النّفس الإنسانية من الحيويّة والنّشاط.

فتكّرار صوت "الرّاء" في هذه اللّوحة الطّبيعية الخلابة قد أضفى عليها قوّةً وانسجامًا وحيويّة سيطرت على الإيقاع، ومنحته جرسًا موسيقيًّا يعلو دون رتابة أو خفوت، في توحّد نغميّ ينسجم مع المعنى، ويخلق حالة من التّأمّل الخيالي، تسهّل على المتلقّي عمليّة التّفاعل الوجداني، بل ربّما يدفعه إلى ترديد ما سمعه أو قرأه في حالات نفسيّة أو مواقف مشابهة لموقف الشّاعر.

وقد كان الشّاعر موفّقًا حين عمد إلى التّوافق الصّوتي بين حرف "الرّاء" في حشو الأبيات وبين حرف الرّوي الذي بُنيت عليه القصيدة، ممّا أحدث تجانسًا صوتيًّا رائعًا، يبعث في النّفس ارتياحًا، ويمهّد السّمع لتلقّي القافية وقبولها؛ لأنّ "الأصوات التي تتكرّر في حشو البيت مضافةً إلى ما يتكرّر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعدّدة النّغم، مختلفة الألوان، يستمتع بها من له دراية بهذا الفن"(١).

كما لجأ الشّاعر إلى تكرار صوت "الجيم"، الذي تكرّر (خمس مرّات)؛ لما يحمله هذا الصّوت من جرس موسيقي يجمع بين الانفجار والاحتكاك(٢)، ويتوافق مع طبيعة غرض الشّاعر في وصف مظاهر الطّبيعة، التي تكاد تنطق جمالاً وسحرًا، فتكرار صوت "الجيم" قد منح الأبيات جرسًا موسيقيًّا واضحًا، يقرع

(١) موسيقى الشّعر، د. إبراهيم أنيس، ص٤٣.
(٢) يُنظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص١٠٣.

الآذان، ويُلفت الأنظار، ويُجسّد الصّورة الفنّية، حتّى وكأنّها ماثلة أمام السّـــامع أو القاريء في جوٍّ من الجلال الشّعري، فالأشجار تتراقص، والجداول تجري مشرقة كاللّجين "الفضّة"، وحبّات الجمان تتلألأ.

كذلك نلمح تكراره لصوت "الشّين" في قصيدته "ذكراكَ"، التي نظمها في ذكرى ابن الفاتح إدريس الثّاني، مؤسّس مدينة فاس، حيث يقول[١]: **(من البسيط)**

أنَا المَشُوقُ فَمَا تَشْدُو مُطَوَّقَـــةٌ إلا تَذَكَّرْتُ مِنْ شَوْقِي مَغَانِيهَا

وَلا شَممْتُ شَذَا زَهْرٍ فَأَنْعَشَنِي إلا تَوَهَّمْتُـــهُ رَيَّـــا رَوَابِيهَـــا

الشّين صوت "مهموس رخو، يوحي بمعاني البعثرة والتّشتّت والاضطراب، بما يُحاكي بعثرة النّفس عند خروج صوته"[٢]، وقد عمد الشّاعر إلى تكراره في هذين البيتين (ستّ مرّات) بصورة متوالية ومتقاربة، فأحدث تناغمًا إيقاعيًّا، رفع من قيمة النّص، وأعطاه لونًا من التّحسين المعنوي، وهيّأ له جوًّا موسيقيًّا رائعًا، يجذب المتلقّي، ويلفت انتباهه لما يحمله الشّاعر من تباريح العشق والهوى لمدينة فاس، وكلّ ما يتعلّق بها من مظاهر طبيعيّة ومعالم حضارية.

فتكرار الشّاعر لصوت الشّين عبر مجموعة من القوالب اللّفظيّة، التي تحمل دلالات معنوية، ومشاعر نفسية عميقة كـــألفاظ (المشوق، شوقي، شممت، شذا، انعشني)، إضافة إلى حرف المدّ الذي تكرّر نحو (خمس عشرة مرّة)؛ ليُعطي الشّاعر أريحيّة في التّعبير عن مشاعر الشّوق لهذه المدينة، من خلال ما يمتاز به من خاصّية الامتداد النّفسي عن النّطق، يؤكّد على أنّ القيمة الحقيقية للألفاظ "لا تنحصر فيما تولّده من متعة حسّية كامنة في جرس الحروف، أو توالي الأصوات،

(١) ديوان أوراق الخريف، ص١٢٧.
(٢) خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص١١٥.

أو الموسيقية بالائتلاف والتّناسق فحسب، بل فيما يكمن خلف الألفاظ من معانٍ بعيدة، وأبعادٍ لا محدودة"(١).

ب- تكرار اللّفظ:

ويُقصَد به تكرار الشّاعر للفظة معيّنة في سياق الكلام أكثر من مرّة؛ ليزداد المعنى توكيدًا، ويكتسب النّص تناغمًا موسيقيًّا جميلا، ويرد هذا النّوع من التّكرار بوفرة عند كثير من الشّعراء في مختلف العصور والأزمان؛ لما يحقّقه من ظواهر التّماسك النّصّي، وما يتركه من أثر انفعالي في نفس المتلقّي، ولم َلا فهو "يُسلّط الضّوء على نقطة حسّاسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة، تُفيد النّاقد الأدبي الذي يدرس الأثر، ويُحلّل نفسيّة كاتبه"(٢).

ولكن المتصفّح لشعر الطّبيعة في ديوان "أوراق الخريف" لشاعرنا الحلوي، يلمس منذ القراءة الأولى قلّة ورود هذا اللّون التّكراري إذا ما قورن بسابقه، يمثّل له ما جاء في قصيدته المسمّاة "أما آن للفارس أن يترجّلا"، حيث يقول(٣):

(من الطويل)

سَلامٌ عَلَــى غَرنَاطــةٍ وَقُصــورهَا وَمَاضٍ سَنِيٍّ مُسْتَطَابٍ بِهَا خَلا

سَــلامٌ عَلَــى أيَّــامِنَــا بِرُبُوعِهَــا وَعَيْشٍ نَضِيْرٍ بَعْدَهَا قَطُّ مَا حَلا

وقوله أيضًا في قصيدة "غرناطة" متذكّرا ومتحسّرًا(٤): **(من الطويل)**

سَلامٌ عَلَى زِرْيَابَ في عَرَصَاتِهَا وَأَلحَانه مِنْ نَهْرِهَــا تَتَــدَفَّقُ(١)

(١) عضوية الموسيقى في النّصّ الشّعري، د. عبدالفتّاح صالح، ط١، مكتبة المنار، الأردن (١٤٠٥هـ=١٩٨٥م)، ص٦٦.
(٢) قضايا الشّعر المعاصر، نازك الملائكة، ط٥، دار العلم للملايين (١٩٧٨م)، ص٢٧٦.
(٣) ديوان أوراق الخريف، ص١٢٦.
(٤) ديوان أوراق الخريف، ص١١٥.

سَـــلامٌ عَلَـــى وَلادَة وَأَدِيبَهَـــا مِثَالا لِمَنْ يَهْوَى الجَمَال وَيَعْشَقُ

كرّر الشّاعر لفظة "سلام" في هذين النموذجين تكرارًا عموديًّا في الأبيات، فاتّخذ لها بناءً موسيقيًّا موحّدًا، وأعطى بنيتها الإيقاعية حالة من التّموّجات الشّعورية الحزينة، بما تحمله في ثناياها من قيمٍ إنسانية صادقة، ترتكز على استحضار الماضي الأثير وذكرياته الجميلة، فهي تصوّر لنا حالة الأسى والألم التي يعانيها الشّاعر؛ نتيجة لزيارته بلاد الأندلس، وحسرته على ضياعها من بين أيادي العرب المسلمين، وبخاصّة مدينة غرناطة، فبتكرارها حقّق الشّاعر مبتغاه في الصّعود بآلامه إلى المتلقّي، حتّى يتمكّن من معايشة الأجواء المريرة كما يعيشها هو.

وممّا زاد من جمال التّكرار في هذين الموضعين، أنّ اللّفظة المكرّرة وثيقة الصّلة بالمعنى العام للسّياق الذي وردت فيه، ممّا يدلّ على براعة الشّاعر وتمكّنه، فاللّفظ المكرّر "ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظيّة متكلّفة لا سبيل إلى قبولها"(٢).

فكلّ مرّة يكرّر فيها الشّاعر كلمة "سلام" يربطها بصفة من أهمّ وأبرز الصّفات التي عُرفت بها مدينة غرناطة، سواء أكانت هذه الصّفات مادّية أو معنوية، كقصورها الشّاهقة، ومنازلها المزخرفة، وماضيها المشرق، وأيّامها الجميلة، وعيشها النّضير، وساحاتها الواسعة التي غنّى فيها زرياب أعزب ألحانه، وطبيعتها السّاحرة التي نمت في أحضانها واحدة من أشهر قصص الحبّ في الشّعر العربي، قصّة "ولادة وأديبها الوزير ابن زيدون"، وبذلك يكون الشّاعر قد وفّق في استخدام هذه التّقنية الأسلوبية، وحقّق من خلالها وظيفة فنّية مزدوجة صوتيًّا ودلاليًّا.

(١) هو علي بن نافع، أبو الحسن، الملقّب بزرياب، مولى المهدي العباسي، نابغة الموسيقى في زمنه، كان شاعرا مطبوعا، عالما ببعض الفنون، عارفا بأحوال الملوك وسير الخلفاء ونوادر العلماء، اجتمعت فيه صفات النّدماء، وكان حسن الصّوت، وهو الّذي جعل العود في خمسة أوتار، وكانت أوتاره أربعة، أخذ الغناء ببغداد عن إسحاق الموصلي وغيره، وغنّى في صباه بين يدي هارون الرّشيد، سافر إلى الشّام، ومنها إلى الأندلس وقد سبقته إليها شهرته، ت(نحو٢٣٠هـ)، يُنظر ترجمته في: الأعلام للزّركلي، ت(١٣٩٦هـ)، ط١٥، دار العلم للملايين، ٢٠٠٢م، (٢٨/٥).

(٢) قضايا الشّعر المعاصر، ص٢٦٤.

ج- تكرار اللازمة:

ويُقصد به أن يعمد الشّاعر إلى جملة شعريّة معينة، أو تركيب شعري معين، له دلالته العميقة في التّعبير عن حالته النّفسية، وتأثيره الكبير في تخريج نصّه شكلاً وموضوعًا؛ بما يمثّله هذا التّركيب بمستوييه (الإيقاعي والدّلالي) من محورٍ أساسيٍ ومركزيٍّ في هذا النّص، فيُكرّره بين فترة وأخرى "على شكل فواصل تخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة تجربة القصيدة من جهة، وإلى درجة تأثير اللازمة في بنية القصيدة من جهة أخرى، وقد تتعدّد وظائف هذا التّكرار حسب الحاجة إليها، وحسب قدرتها على الأداء والتّأثير"(١).

ويُمكن أن يأتي تكرار اللازمة على نمطين: الأوّل هو اللازمة القبلية، والثّاني هو اللازمة البعدية، وقد اقتصر الحلوي في قصائد الطّبيعة بالدّيوان على اللازمة القبلية، "التي تعتمد على ورودها في بداية القصيدة، واستمرار تكرارها في بدايات مقاطعها، بحيث تُشكّل مُفتَتَحًا يُلقي بظلاله الإيقاعية والدّلالية على عالم القصيدة"(٢)، ومن أمثلتها قوله في المقطع الشّعري الأوّل من قصيدته المسمّاة "ذكّراني"(٣):

(من الخفيف)

ذَكِّرَانِي إنْ كُنْتُمَا تَذْكُرَانِي بِالذِي مرَّ مِنْ رَبِيعِ زَمَانِي
ذَكِّرَانِي فَمَا أنا ذُو عُقُــوقٍ لِتُرَاثِي وَلا بِذِي نُكْــرَان!
ذَكِّرَانِي مَبَاهِجًا في بِلادِي مَا تَمَلَّت بِحُسْــنِهَا عَيْنَــانِ

وفي بداية المقطع الثّاني(٤):

ذَكِّرَانِي شَبَابَ عُمُرٍ نَضِيرٍ بَاسِمِ الثَّغْرِ بِالمُنَـــى رَيَّـــانِ

(١) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، د. محمّد صابر عبيد، ط اتّحاد الكتاب العربي، سوريا، دمشق (١٤٢٢هـ=٢٠٠١م)، ص٢١٤.
(٢) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، ص٢١٤.
(٣) ديوان أوراق الخريف، ص١١٨.
(٤) ديوان أوراق الخريف، ص١١٩.

وفي بداية المقطع الثّالث وثناياه[١]:

ذَكِّرَانِي فَاسًا وَأَيَّامُهَــا غُــرْ رٌ وَضِيئَاتٌ كَالوجُوهُ الحِسَانِ

ذَكِّرَانِي شَعْبًا تَدَفَّقَ كَالسَّيــــ لِ أَتِيًــا وَثَــارَ كَالبُركَــانِ

وفي بداية المقطع الرّابع والأخير[٢]:

ذَكِّرَانِي وَمَا نَسِيتُ وَلَكِنْ أَتَنَاسَى لَعلَّ أَنْ تُذَكِّرَانِي

فاللازمة المركزيّة في التّكرار هنا عبارة "ذَكّراني"، وقد تكرّرت (ثلاث مرّات متتاليات) في المقطع الأوّل للقصيدة، و(مرّتين منفصلتين بخمسة أبيات) في المقطع الثّالث، و(مرّة واحدة) في كلٍّ من المقطعين الثّاني والرّابع، وتأخذ اللازمة في المقاطع الأربعة شكلاً محوريًّا تدور عليه الفكرة الأساسية.

غير أنّ ما يطلب الشّاعر استحضاره من المعالم التّاريخية والحضارية لوطنه الحبيب "المغرب"، ولا سيّما مسقط رأسه مدينة "فاس" يتغيّر من مقطع إلى آخر، فيطلب من خليليه في المقطع الأوّل أن يُذكّراه بما قد مرّ من ربيع بلاده، حيث الرّياض، والأنهار، والرّوابي الخضر، والطّيور تتغنّى بأعذب الألحان، والصّبايا بين الحقول كأنّها فراشات ترتوي من شقائق النّعمان، فجمال الطّبيعة في بلاده له سحر خاص، يكاد يضيء كلّ شيء (في سماها، في الرّوض، في الإنسان).

وفي المقطع الثّاني يتذكّر شباب عمره النّضير، الذي قضاه في ربوع مدينة "فاس"، حيث السّعادة والمرح، وطيوف الأحلام التي كالورد توحي بغدٍ مشرقٍ، حافل بالطّموحات والآمال، وفي المقطع الثّالث يتذكّر ما حظيت به تلك المدينة العريقة من معالمٍ ثقافية وحضارية لا تزال خالدة في الفكر والوجدان، كمساجدها الكبيرة، ومجالسها العلمية، وقصورها العالية، ويتذكّر أيضًا شعبها العربي الأصيل،

(١) ديوان أوراق الخريف، ص١٢٠، ١٢١.
(٢) ديوان أوراق الخريف، ص١٢١.

الذي تدفّق في وجه الظّلم كالسّيل، وثار كالبركان، واستردّ بلاده المحتلَّة بعد نضالٍ كبيرٍ، أحرز فيه النّصر بقوّة الحقّ، وشعلة الإيمان.

وفي المقطع الرّابع يُكرّر الشّاعر هذه اللّازمة "ذكّراني" للمرّة السّابعة والأخيرة؛ مؤكّدًا للسّامع وللقاريء أنّه لم ينسَ من هذه الذّكريات وغيرها شيئًا، ولن ينسى، ولكنّه يتناسى؛ علّهما يُذكّراه، فينتقل الحديث عن مدينته الغراء الجميلة من وشوشة خفيّة يجريها مع نفسه المتألّمة الحزينة، إلى صوت خارجيّ مسموع، يُخمد نار شوقه، ويُطفيء لهيب حنينه، فهو يُحاور ذاته تارةً، ويتكلّم مع خليليه تارةً أخرى، ليحرّك في نفسه ومتلقّيه المشاعر والضّمير، ويحثّهم على أن يبقوا عاشقين لهذا الوطن الكبير، وهذه المدينة الحبيبة، التي ولد فيها ونشأ، رغم سنوات البعد والفراق، ويتمنّى أن تعود الأوضاع فيها إلى سابق عهدها.

من هنا، جاء التّكرار موافقًا لحالة الشّاعر النّفسية، وأعطى للقصيدة بعدًا دلاليًّا رائعًا، فهو يُكرّر اللازمة من حينٍ إلى آخر؛ ليستثمرها في تأكيد المعنى، ويجعل منها نقطة ارتكاز ينطلق منها كلّما أراد الانتقال إلى فكرة شعورية جديدة، أو انفعالٍ وجدانيٍّ جديد؛ فبدت وكأنّها قصّة عاطفية يحاول الشّاعر سردها؛ ممّا أسهم بدوره في تماسك النّص الشّعري، وترابط أجزائه بعضها ببعض، في قالب فنّي متكامل ومتناغم، إضافة إلى زيادة عنصر الانفعال والتّشويق عند المتلقّي.

وبالإضافة إلى هذه القيمة الدّلالية والمعنوية للتّكرار نلمس قيمة أخرى موسيقيّة، فتكرار هذه العبارة في بداية مقاطع القصيدة أكسبها تناغمًا إيقاعيًّا جميلاً، حيث كرّرها الشّاعر تكرارًا حرفيًّا، محافظًا على البنية الخارجية والدّاخلية لإيقاع القصيدة، فجاءت متساوية مقطعيًّا في جميع المواضع، تحتلّ التّفعيلة الأولى من تفعيلات بحر الخفيف (فاعلاتن /٥//٥/٥)، بقدر تساويها بنائيًّا في الحروف والحركات.

وعندما تكون اللازمة المتكرّرة في القصيدة هي "كلمة العنوان" كما فعل الحلوي، فهذا يدلّ على رغبته الشّديدة في تأكيد هذه الكلمة "ذكّراني"، من خلال تكرارها في ثنايا التّجربة الشّعرية الواحدة، وهذه من أبرز السّمات التي تشهد بعفوية الشّاعر، وقدرته الفنّيّة في ربط عنوان القصيدة بمضمونها الذي أراد التّعبير عنه.

٢- التّصـــــريع:

اهتمّ الشّعراء قديمًا وحديثًا بمطلع القصيدة؛ لأنّه يجذب انتباه المتلقّي، وبخاصّة إذا ألقيت بين جمع من النّاس، وهو "ما طرأ على العروض من تغيير عمّا تستحقّه بزيادةٍ أو نقصٍ؛ بغية إلحاقها بالضّرب في الوزن والرّوي، فالعروض فيه تتبع ضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته، ويكون ذلك في مطلع القصيدة خاصّة مع جواز اختلاف الأعاريض عن الأضرب في بقية الأبيات، وقد يأتي التّصريع في غير مطالع القصائد، ولكنّه فيها أولى وأجمل"(١).

ويعدّ التّصريع من أبرز الظّواهر الجماليّة والموسيقية التي تعمل كالضّابط الإيقاعي في النّص الشّعري، فهو يُحقّق التّرابط العضوي بين الإيقاعين (الخارجي والدّاخلي) للقصيدة، في بناءٍ فنّيٍ محكم، ودائرة موسيقيّة موحّدة.

والنّاظر في ديوان "أوراق الخريف" للحلوي يجده قد اهتمّ كثيرًا بمطالع قصائده؛ حرصًا منه على مضاعفة النّغم في موسيقى شعره منذ البداية، وإظهارًا لتمسّكه بالتّراث الشّعري القديم، ومن مطالعه التي زانها التّصريع قوله في قصيدة "الوادي الكبير"(٢): **(من الرمل)**

عَبَقُ الفِـــرْدَوْسِ فـــي الـــوَادِي الكَبِيـــرِ وَعَبِيرُ العُرْبِ في المَجْـــدِ الأسِيـــرْ

(١) العمدة (٢٧٧/١)، ويُنظر: التّجديد الموسيقي في الشّعر العربي، دراسة تأصيليّة تطبيقيّة بين القديم والجديد لموسيقى الشّعر العربي، ص٥٥.
(٢) ديوان أوراق الخريف، ص١٠٩.

جَـدَّدَا لِـي ذِكْرَيَـاتٍ لَـمْ يَـزَلْ جُرْحُهَا يَسْكُنُ فِـي قَلْبِـي الكَسِـيرْ

فالبيت الأوّل مصرّع، حيث جاءت عروض الرّمل فيها صحيحة على "فاعلاتن"، إلحاقًا لها بالضّرب، بينما لا تأتي هذه العروض في الأصل إلا محذوفة على "فاعلا وتنقل إلى فاعلن" بحذف السّبب الخفيف من آخر التّفعيلة، وهذا يسمّى عند العروضيين بـــ " التّصريع بالنّقص"، ومن شأن هذا التّصريع أن يزيد من قوّة الموسيقى، وجمال جرسها وتلاؤمه، كما أنّه يزيد في دلالة البيت وضوحًا وتأكيدًا.

ومن المطالع المصرّعة في ديوان الشّاعر أيضًا[1]: **(من البسيط)**

يَا هِبَةً مِن صبَا فَاسٍ وَوَادِيهَا ذَكَّرْتِنِي الغُرَّ مِن أَيَّامِ مَاضِيهَا

أنَا المَشُوقُ فَمَا تَشْدُوا مُطَوَّقَةٌ إلا تَذَكَّرْتُ مِنْ شَوقِي مَغَانِيهَا

فقد جاءت عروض البيت الأوّل مقطوعة على وزن "فَاعِلْ"، بينما بقيّة عروض القصيدة جاءت مخبونة على وزن "فَعِلُنْ"؛ وذلك التحاقًا بالضّرب، طلبًا للتّصـــريع، الذي أسهم كثيرًا في جذب المتلقّي، وتحفيزه على مسايرة القصيدة لمعرفة الحالـــة النّفسية التي أثارت الشّاعر، وحرّكت عواطفه نحو النّظم والإبداع، وذلك بما يُعطيه للقصيدة من جمال صوتيّ، ونغم موسيقي، وبعد دلالي ينسجم مع طبيعة الغـــرض، ويتناسب مع مشاعر الحزن والألم التي ضاقت بها نفس الشّاعر حال البعد والفراق عن الوطن الحبيب.

٣- التّقفية:

التّقفية هي: "أن يتساوى الجزءان من غير نقصٍ ولا زيادة، فلا تتبع العروض الضّرب في شيءٍ إلا في السّجع خاصّة"[2]، وقد وردت التّقفية في بعض قصائد

(١) ديوان أوراق الخريف، ص١٢٧.
(٢) العمدة (٢٧٨/١).

شعر الطّبيعة بديوان الحلوي، ومن ذلك قوله في قصيدته المسمّاة "في رياض ابن زيدون" متشوّقًا[١]: **(من الطويل)**

أَمَا آنَ للصَّقْرِ المُحَلِّقِ فِي العُلَى عَلَى قِمَمِ الفِــرْدَوْسِ أنْ يَتَــرَجَّلا

مُطِلاً مِنْ المَاضِي بِقَامَةَ فَــارِسٍ وَمُرْهَفَ سَيْفٍ كَانَ فِي اليَدِ مشْعَلا

فالعروض والضرب هنا مقبوضان "مفاعلن"، دون تغيير للعروض عمّا تستحقه بنقصٍ أو زيادة، إلا أنّ العروض جاءت مقفاة مثل الضّرب، وهذه التقفية تعدّ من وسائل تقوية الشّعر، وزيادة موسيقاه، إذ أنّها تجعل البيت الواحد كأنّه بيتان متماثلان في النّغم الموسيقي، ممّا يؤثّر في نفس المتلقّي، ويبعث في نفسه رغبة أكيدة لمتابعة النّص بأكمله.

٤- ردّ العجز على الصّدر:

من الفنون البديعية التي وظّفها الحلوي في ديوانه، والتي أسهمت كثيرًا في تشكيل الموسيقى الدّاخلية للقصيدة الشّعرية "ردّ العجز على الصّدر"، حيث يكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقًا وديباجةً، ويزيده مائيَّة وطلاوة، وحدّه عند أهل البلاغة أن يأتي الشّاعر بأحد اللّفظين المكرّرين أو المتجانسين في آخر البيت، واللّفظ الآخر في صدر المصراع الأوّل أو حشوه أو آخره، أو صدر المصراع الثّاني[٢].

وقد كان استخدام الشّاعر لهذا الفنّ البديعي واضحًا جليًّا، فلا تكاد تخلو قصيدة من أحد أقسامه الأربعة، التي تعتمد في تصنيفها على البعد المكاني بين اللّفظتين المتكرّرتين أو المتجانستين، فتتسع المساحة المكانية إلى أقصاها في القسم الأوّل، حيث ترد اللّفظة الأولى في صدر البيت، والثّانية في عجزه، ومن الأمثلة على ذلك

(١) ديوان أوراق الخريف، ص١٢٢.

(٢) يُنظر: بغية الإيضاح، عبد المتعال الصّعيدي، ت(١٣٩١هـ)، ط١٧، مكتبة الآداب (١٤٢٦هـ=٢٠٠٥م)، (٦٤٩/٤).

قوله في قصيدة "الوادي الكبير" مشيدًا بما فعله العرب المسلمون ببلاد المغرب والأندلس[١]: **(من الرمل)**

نَوَّرُوا بِالعِلمِ أرضًا لَمْ تَكُنْ لِتَرَى لَوْلاهُمُ وَمْضَةَ نُورِ

وقوله في قصيدة "فاس"، متشوّقًا إليها ومتذكّرًا أيّامه السّعيدة فيها[٢]: **(من البسيط)**

غَنَّيْتُ فِيهَا أَنَاشِيدِي وَكُنْتُ بِهَا أَوْفَى مُحِبٍّ شَدَا شِعْرًا وَغَنَّاكِ

فالشّاعر في هذين البيتين ردّ لفظتي "نور، غنّاك" الواردتين في عجز البيتين على لفظتي "نوّروا، غنّيت" الواردتين في صدريهما، وقد أضفى هذا التّرديد الصّوتي للبيتين جمالاً إيقاعيًّا، يُثير لدى المتلقّي شعورًا بالطّرب، وانسجامًا مع وحدة النّص وترابطه؛ لأنّ هذه التّقنية الأسلوبية "تُحيل البيت إلى دائرة مغلقة بدايتها هي نهايتها، فيدلّ بعض الكلام على بعض، ممّا يُعطي المتلقّي قدرة إنتاج قوافي الشّعر"[٣].

أمّا القسم الثّاني فتضيق فيه المساحة المكانية بين اللّفظتين شيئًا ما عن سابقه، حيث ترد الأولى منهما في حشو المصراع الأوّل من البيت، وترد الثّانية في نهاية المصراع الثّاني، ومن أمثلته عند الشّاعر قوله في قصيدة "الوادي الكبير" مادحًا عبدالرّحمن الدّاخل[٤]: **(من الرمل)**

مَن تَرَاه جَاءَ صَقْرًا كَاسِرًا خَضَدَتْ شَوْكَتُهُ كُلَّ الصُّقُورْ

وقوله في قصيدة "ذكّراني" معتزًّا بأمجاد بلاده، ولا سيّما قصورها العريقة، التي تشهد على مرّ التّاريخ ببراعة الباني، ومتحسّرًا على ما ضاع منها[٥]: **(من الخفيف)**

---

(١) ديوان أوراق الخريف، ص١٠٩.
(٢) ديوان أوراق الخريف، ص١٣٤.
(٣) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمّد عبدالمطلب، ط٢، دار نوبار للطّباعة، القاهرة(٢٠٠٧م)، ص٣٦٨.
(٤) ديوان أوراق الخريف، ص١٠٩.
(٥) ديوان أوراق الخريف، ص١٢١.

فَجَمَالُ البِنَاءِ أَبْلُغُ في الحُسْـــ نِ إِذَا زَانَـــــهُ جَمَالُ البَانِي

ردّ الشّاعر في هذين البيتين لفظتي "الصّقور، الباني" الـواردتين فـي نهايـة المصراع الثّاني من كلّ بيت على لفظتي "صقرًا، البناء" الـواردتين فـي حشـو المصراع الأول، فزاد جرس البيت قوّة، وأكّد المعنى الذي أراده، ممثّلاً في وصف الممدوح بالقوّة والشّجاعة في البيت الأوّل، والإشادة بجمال المعالم الحضارية ببلاد المغرب، وبخاصّة مدينة "فاس"، التي اكتسبت روعتها وأصالتها من جمال بانيها في البيت الثّاني.

أمّا القسم الثّالث فتزداد فيه المساحة المكانية بين اللّفظتين ضيقًا، حيـث تـرد الأولى منهما في نهاية المصراع الأوّل من البيت، وترد الثّانية في نهاية المصراع الثّاني، ومن أمثلته عند الشّاعر قوله في قصيدة "ربيـع بـلادي" واصـفًا سـحر الطّبيعة، ومتغنّيًا بها [١]: **(من الكامل)**

وَافَى الرَّبِيعُ وَأَشْرَقَتْ أَنْوَارُهُ وَافْتَرَّ في خُضْرِ الرّبَى نُوَّارُهُ

وقوله بالقصيدة ذاتها[٢]:

رَاقَ النَّسِيمُ فَهَبَّ يَسْكُبُ عِطْرَهُ مُتَجَـــوِّلا عَبْـــرَ الرُّبَـــى عَطَّـــارُهُ

وقوله بمقطوعة أخرى فيها[٣]:

يَجْرِي كَمَا تَجْرِي الحَيَاةُ مُسَافِرًا لا يَشْتَكِي أَوْ تَنْتَهِي أَسْفَارُهُ

تعلّقت أعاريض الأبيات الثّلاثة "أنواره، عطره، مسافرًا" بضروبها "نوّاره، عطّاره، أسفاره" فكوّن هذا التّعلق إيقاعات موسيقيّة رائعة، موزّعة على مصراعي البيت بالتّساوي، وظهر لمتلقّيه مترابط الأجزاء، يطلب عروضه ضربه، وضربه عروضه، ممّا جعل الموسيقى الدّاخلية للقصيدة تزداد تناغمًا وعذوبةً وجمالاً، أكثر

(١) ديوان أوراق الخريف، ص٩٥.
(٢) ديوان أوراق الخريف، ص٩٦.
(٣) ديوان أوراق الخريف، ص٩٨.

منها إذا خلت من هذا الرّد، كما بدت هنا الأبيات وكأنّها مُقفّاة من غير تقفية، وذلك حين كرّر الشّاعر المادّة الواحدة في موقعين مهمّين من البيت، هما "العروض والضّرب".

وإذا ما وصلنا للقسم الرّابع من هذا اللّون البديعي، وجدنا المساحة المكانية بين اللّفظتين تضيق حتّى تصل إلى أقلّ أبعادها، حيث ترد الأولى منهما في بداية المصراع الثّاني من البيت، وترد الثّانية في نهايته، ومن أمثلته عند الشّاعر قوله في قصيدة "ذكّراني"، متذكّرًا تاريخ الأندلس المجيد، وماضيها العربي المشرق[١]:

(من الخفيف)

مِنْ هُنَا مَرَّ مَوْكِـبٌ عَرَبِـيٌّ وَتَغَنَّى زِرْيَابُ أحْلَـى الأغَـانِي

وَرَوَى الحُبُّ لابن زَيْدَانِ آيا تٍ بَيَـانٍ تَفُـوقُ كُـلَّ بَيَـانِ

وقوله بمقطوعة أخرى من القصيدة ذاتها[٢]:

طَافَ بِي طَائِفٌ مِنَ الشِّعْرِ مَـا زِلْـ تُ أُعَانِي مِنْ مَسِّهِ مَا أُعَـانِي

فالشّاعر في هذه الأبيات الثّلاثة ردّ الألفاظ "الأغاني، بيان، أعاني" الواردة في نهاية المصراع الثّاني منها على الألفاظ "تغنّى، بيان، أُعاني" الواردة في بدايته، ممّا زاد من جمال الموسيقى الدّاخلية للأبيات بأن ربط بين قافية البيت وبدايته، فكأنّ البيت يطلب قافيته، وقافيته تطلبه؛ لما بينهما من تلاؤم صوتيّ، وجرسٍ موسيقيٍ رائع، كما زاد أيضًا من ترابط أجزاء البيت وتلاحمها، تناسبًا وتوافقًا مع ظاهرة التّدوير التي شاعت في هذه القصيدة، ولم يكن هذا التّوظيف الإيقاعي لذلك الفنّ البديعي بمنأى عن التّوظيف الدّلالي، بل نجد له قيمة دلالية كبيرة، تتمثّل في زيادة قوّة المعنى الذي يقصده الشّاعر، وتوكيده.

(١) ديوان أوراق الخريف، ص١١٦.
(٢) ديوان أوراق الخريف، ص١١٩.

وأحيانًا لا يكتفي الشّاعر بإيراد قسمٍ واحد من أقسام هذا المحسّن اللّفظي في البيت، بل يجمع بين قسمين مختلفين، يتمثّل ذلك في قصيدة "ذكراكَ" متحدّثًا عن عاذله الذي لامه على جزعه وحزنه لفراق مدينته "فاس"، ويطالبه بالتّصبر والتّسلّي، فيردّ عليه قائلاً[١]: **(من البسيط)**

وَلَوْ رَآهَا بِعَيْنَي مَرَّةً لَرَأى دُنْيَا مِنَ الحُسْنِ تَسْبِي عَقْلَ رَائِيهَا

وقوله في قصيدة "فاس"، مرسلا لها التّحيّة[٢]: **(من البسيط)**

حُيِّيتِ فَاسُ وَحَيَّا المَجْدُ مَغْنَاكِ مُذْ غِبْتِ مَا غَابَ عَنْ عَيْنِي مُحَيَّاكِ

ففي البيت الأوّل ردّ الشّاعر لفظة "رائيها"، الواردة في عجز البيت على لفظة "رآها" الواردة في حشو المصراع الأوّل، وكذلك لفظة "لرأى" الواردة في نهايته "كلمة الضّرب"، وفي البيت الثّاني ردّ لفظة "محيّاك" الواردة في عجز البيت على لفظة "حييت" الواردة في صدر المصراع الأوّل، ولفظة "وحيّا" الواردة في حشوه.

فالشّاعر بكثرة استخدامه لتلك الظّاهرة الأسلوبية "ردّ العجز على الصّدر" في شعره بمختلف أقسامها، وتوظيفها توظيفًا جيّدًا، يبدو وكأنّه يؤكّد على أهمّية التّرابط والتّوافق الموسيقي بين الإيقاعين الخارجي والدّاخلي للقصيدة، فجعل الثّاني هنا معضّدًا ومؤازرًا للأوّل؛ لأنّه يصبّ جلَّ تركيزه على القافية، ممهّدًا ومقدّمًا لها بأصواتٍ تماثلها أو تجانسها، ممّا يجعل البيت وحدة موسيقية دائرية مترابطة الأجزاء، تدلّ بداياتها على نهاياتها، فتجذب المتلقّي، وتمكّنه من توقّع كلمة القافية قبل وردودها، فيزداد بذلك تشوّقًا وحماسًا لإكمال عمليّة التّلقي؛ وذلك لما ينتابه من شعور جميل بالقدرة على المشاركة الدّلالية والموسيقيّة للنّص.

(١) ديوان أوراق الخريف، ص١٣٠.
(٢) ديوان أوراق الخريف، ص١٣٣.

٥- الجناس:

يُعدُّ الجناس أو التّجنيس أو المماثلة من أبرز المحسنات البديعيّة اللّفظية التي تسهم كثيرًا في تشكيل الإيقاع الدّاخلي للقصيدة، وحدّه عند البلاغيين "أن يورد المتكلّم كلمتين، تجانس كلّ واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها"(١)، أو هو"أن يكون اللّفظ واحدا والمعنى مختلفا، وعلى هذا فإنّه هو: اللّفظ المشترك، وما عداه فليس من التّجنيس الحقيقي في شيء"(٢)، وقد اهتمّ به النّقاد والبلاغيّون اهتمامًا كبيرًا، وأفسحوا له مساحةً واسعة في كتبهم؛ لأنهّ يعتمد على أساسين هما: اللّفظ والمعنى، فاللّفظان يتّفقان في الشّكل ويختلفان في المضمون.

وللجناس حضور في شعر الطّبيعة بديوان الحلوي "أوراق الخريف"، إلا أنّه قليل إذا ما قورن بغيره من ألوان البديع، وضروب الموسيقى الدّاخلية الأخرى، ولعلّ الشّاعر- لسجيّته السّليمة، وشاعريته الفطرية الأصيلة، وقوّة لغته، ومعجم ألفاظه الزّاخر- لم يلتفت إلى هذا اللّون الذي كثيرًا ما يحتاج إلى التّكلف.

كما ورد جميعه من الجناس غير التّام، وهو: ما اختلفت فيه اللّفظتان في واحدٍ من الأشياء الأربعة الواجب توافقها في الجناس التّام، وهي: نوع الحروف، وعددها، وهيئاتها الحاصلة من الحركات والسّكنات، وترتيبها مع اختلاف المعنى(٣)، ومن مواضعه بالدّيوان قول الشّاعر في قصيدته المسمّاة "نداء الرّبيع" واصفاً سحر جمال الطّبيعة في بلاد المغرب والأندلس، ولا سيّما عند حلول فصل الرّبيع(٤): **(من البسيط)**

وَالحَبُّ فِيهَا بِدِفْءِ الحُبِّ تُنْبِتُــهُ سَنَابِلا بِرِبَــــاطِ الـــــودِّ تَتَّصِلُ

(١) الصّناعتين، لأبي هلال العسكري، ت (نحو٣٩٥هـ)، تحقيق/ علي محمّد البجاوي، ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، ط المكتبة العنصرية، بيروت (١٤١٩هـ)، ص٣٢١.

(٢) المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، لابن الأثير، ت(٦٣٧هـ)، تحقيق/ محمّد محي الدّين عبدالحميد، ط. المكتبة العصرية للطّباعة والنّشر، بيروت (١٤٢٠هـ)، (٢٤١/١).

(٣) بغية الإيضاح (٦٤٠/٤).

(٤) ديوان أوراق الخريف، ص١٠١.

وقع الجناس في البيت الأوّل بين لفظتي "الحَبّ، الحُبّ"، الأوّل بفتح الحاء، وهو ما كان له حبّ من الزّرع صغيرًا كان أو كبيرًا، والثّاني بضمّ الحاء، وهو الوداد والمحبّة، فكلتا اللّفظتين قد اتّفقتا في جميع حروفهما بالإضافة إلى اتفاقهما في الوزن، ممّا أحدث نغمًا موسيقيًّا عذبًا داخل البيت، ويُسمّى هذا النّوع من الجناس "غير تام، محرّف"؛ وسمّي محرّفًا لاختلاف اللّفظتين في هيآت الحروف، أي في الحركات والسّكنات، ويتمثّل هنا في اختلاف حركة حرف "الحاء" بين لفظتي "الحَب، الحُب "فتحًا وضمّا.

وهكذا يتبيّن لنا من خلال دراسة المستوى الصّوتي "الإيقاعي" لشعر الطّبيعة في ديوان أوراق الخريف للشّاعر محمّد الحلوي، مدى براعته في استغلال الطّاقات الصّوتية والدّلالية للغة الشّعرية، وجرس ألفاظها، وإيقاعات حروفها، محدثًا توافقًا وتضافرًا موسيقيًّا رائعًا بين الإيقاعين الخارجي والدّاخلي للقصائد، يجذب المتلقّي، ويُثري بنية النّص إيقاعيًّا ودلاليًّا.

الخاتمة

الحمد لله الذى بنعمته تتم الصّالحات، وأصلى وأسلم على مــن خــتم الله بــه الرّسالات، نبينا وحبيبنا وسيّدنا محمّد بن عبد الله، وعلى آله وصحبه، ومن اهتدى بهداه إلى يوم الدّين.

وبعـــــد،،،

فقد قمت من خلال هذا البحث بدراسة المستوى الصّوتي "التّشكيل الإيقــاعي" لشعر الطّبيعة بديوان "أوراق الخريف" للشّاعر المغربي محمّد الحلوي، الذي غالبًــا ما كان يتدرّج منه للحديث عن أحوال الوطن العربي، والتّاريخ الأندلسي المجيــد، وخلصت إلى بعض النّتائج، منها:

– الشّاعر محمّد الحلوي شاعر مجيد، يمتاز شعره بجودة الصّياغة، وعذوبــة الألفاظ، ووضوح المعاني، وصدق العاطفة، وروعة التّصوير الخيالي.

– لم يخرج الشّاعر في نظمه عن عمود الشّعر العربي القديم، ولا عن البحور الشّعرية أو الخليليّة المألوفة، ولم نلمح له قصيدة واحدة –خلال الدّيوان– مبنيّة على نظام الشّعر الحر كشعر التّفعيلة مثلا رغم معاصرته له.

– اقتصر الشّاعر في بناء قصائد الطّبيعة بالدّيوان على الشّكل الموسيقي التّام دون المجزوء، وربّما يرجع السّبب في ذلك إلى الحالة النّفسية التي كــان يعانيهــا لحظة الإبداع، والتي تحتاج للتّعبير عنها إلى المقاطع الصّوتية الطّويلة، لتسمح لــه بالامتداد النّفسي، فيتولّد لديه الشّعور بالأريحية والهدوء.

– هيمنة البحور الجزلة الفخمة كــ (البسيط، والطويل، والكامل، والخفيــف، والرّمل) على شعره، ممّا يدلّ على براعته الفنّية فــي اختيــار الأوزان الملائمــة للموضوعات الإنسانيّة، والمشاعر الوجدانية التي يعالجها، ويدلّ من ناحية أخــرى على حسّه المرهف، وذوقه العالي في انتقاء الأوزان التي ألفها العــرب، ونظمــوا عليها بكثرة.

– يمتلك الشّاعر موهبة إبداعية تمكّنه من التّنقّل بين البحور بكلّ طواعية وانسيابية، مدركًا للحسن والقبيح مما يطرأ عليها من أنواع الزّحافات والعلل، مغضيًا الطّرف عن كلّ ما يأباه الطّبع السّليم، ويمجّه الذّوق الرّفيع.

– أولى الحلوي قوافي قصائده اهتمامًا كبيرًا، فانتقى من الحروف ما يُعينه على عرض أفكاره وأحاسيسه، وتوصيلها إلى المتلقّي؛ ليندمج مع الشّاعر في أوزانه وموسيقاه، وكأنّه يعاني التّجربة الشّعورية ذاتها؛ لتتحقّق بذلك عمليّة المشاركة الانفعالية بين الطّرفين.

– وردت أغلب قوافي شعر الطّبيعة بالدّيوان مطلقة، فلم ينظم الشّاعر إلا قصيدة واحدة مقيّدة الرّوي؛ وذلك لما توحي به الحركة في نفسه من معانٍ وأحاسيس، فأغلب حديث الشّاعر جاء عن الرّبيع الذي يملأ الدّنيا بقدومه بهجة وفرحًا وسرورًا، وحركة ونشاطًا وحيويّة، متمنّيًا لو تنتقل هذه المشاعر إلى كيان الأمّة، فتستفيق بعد الغفلة، وتنهض بعد الرّكون والثّبات.

– تنوّعت عناصر الإيقاع الدّاخلي في طبيعيّات الحلوي، ما بين "التّكرار، والتّصريع، والتّقفية، وردّ العجز على الصّدر، والجناس"، ممّا يمنح القصائد جرسًا موسيقيًّا رائعًا، يشعر به المتلقّي، فتزيل عنه الرّتابة والملل، مع الشّيوع الملحوظ لظاهرة التّكرار، ولا سيّما الصّوتي "تكرار الحرف"، ممّا يُساعده على بسط أفكاره، وتفريغ شحناته العاطفية المكنونة.

هذا والله هو الموفّق والهادي إلى سواء السّبيل.

وإليه يصعد الكلم الطّيب والعمل الصّالح يرفعه.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- ديوان أوراق الخريف، محمّد الحلوي، ط١، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المملكة المغربية، ١٤١٧هـ= ١٩٩٦م.

ثانيًا: المراجع:

- الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، د/عبد القادر القط، ط. مكتبة الشّباب- مصر، ١٩٨٨م.
- الأسلوبية الرؤية والتّطبيق، د. يوسف أبو العدوس، ط١، دار المسرّة، عمان، ١٤٢٧هـ= ٢٠٠٧م.
- الأسلوبية في النّقد العربي المعاصر، أيوب جرجس العطية، ط١، عالم الكتب الحديث، ٢٠١٤م.
- الأسلوبية والأسلوب، د. عبدالسّلام المسدي، ط٣، الدّار العربية للكتاب، ١٩٨٢م.
- الأسلوبية وتحليل الخطاب، د. منذر عيّاشي، ط١، مركز الإنماء الحضاري، ٢٠٠٢م.
- الأعلام للزّركلي، ت(١٣٩٦هـ)، ط١٥، دار العلم للملايين، ٢٠٠٢م.
- الأوزان الشّعرية وموسيقاها وأثر القافية فيها في شعر الدّكتور إبراهيم الكوفحي، د. هاشم صالح منّاع، ود. شفاء مأمون ياسين، مجلّة العلوم الإنسانية والطّبيعية، مجّد "٢"، عدد "١٠"، عام ٢٠٢١م.
- بغية الإيضاح، عبد المتعال الصّعيدي، ت(١٣٩١هـ)، ط١٧، مكتبة الآداب، ١٤٢٦هـ= ٢٠٠٥م.
- بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، أبو جعفر الضّبي ت(٥٩٩هـ)، ط دار الكاتب العربي – القاهرة، ١٩٦٧م.

- البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمّد عبدالمطلب، ط٢، دار نوبار للطّباعة، القاهرة، ٢٠٠٧م.
- البنية الإيقاعية في شعر لجواهري، مقداد محمّد شاكر قاسم، ط١، دار دجلة، عمان، ٢٠٠٨م.
- بنية اللّغة الشّعرية، جان كوهن، ترجمة/ محمّد الولي، ومحمّد العمري، ط١، دار توبقال للنّشر، المغرب، ١٩٨٦م.
- البيان والتّبيين، عمرو بن بحر الجاحظ، ت (٢٥٥هـ)، ط. دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٤٢٣هـ.
- تاريخ ابن خلدون، عبدالرّحمن بن محمد بن محمّد بن خلدون، ت(٨٠٨هـ)، تحقيق/ خليل شحادة، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٤٠٨هـ= ١٩٨٨م.
- تأويل مشكل القرآن، أبو محمّد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدّينوري، ت(٢٧٦هـ)، تحقيق/ إبراهيم شمس الدّين، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ١٤٢٨هـ= ٢٠٠٧م.
- التّجديد الموسيقي في الشّعر العربي، دراسة تأصيليّة تطبيقيّة بين القديم والجديد لموسيقى الشّعر العربي، د/ رجاء عيد، ط منشأة المعارف- الإسكندريّة، د.ت.
- التّدوير في الشّعر، دراسة في النّحو والمعنى والإيقاع، د. أحمد كشك، ط١، دار غريب للطّباعة والنّشر، القاهرة، ١٤١٠هـ= ١٩٨٩م.
- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د/ ماهر مهدي هلال، ط/ دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠م.
- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، ت(١٣٦٢هـ)، تحقيق/ د. يوسف الّصميلي، ط/ المكتبة العصرية- بيروت، ١٩٩٩م.
- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، ت(٣٩٢هـ)، ط٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت.

- خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عبّاس، ط منشورات اتّحاد الكتاب العربي، دمشق، ١٩٩٨م.
- الدّراسات الصّوتية عند العلماء العرب والدّرس الصّوتي الحديث، د. حسام البهنساوي، ط١، مكتبة زهراء الشّرق، القاهرة، ٢٠٠٥م.
- دلائل الإعجاز في علم المعاني، أبوبكر عبدالقاهر بن عبدالرّحمن بن محمّد الفارسي الأصل، الجرجاني الدّار، ت (٤٧١هـ)، تحقيق/ محمود محمّد شاكر أبو فهر، ط٣، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ١٤١٣هـ =١٩٩٢م.
- ديوان إبراهيم ناجي، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠.
- ديوان الشّوقيّات، أحمد شوقي، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨م.
- الرّوض المعطار في خبر الأقطار، أبو عبد الله محمّد بن عبد الله بن عبد المنعم الحِميرى، ت (٩٠٠هـ)، تحقيق/ د. إحسان عباس، ط٢، مؤسّسة ناصر للثقافة – بيروت، ١٩٨٠م.
- سير أعلام النّبلاء، شمس الدّين بن قَايْماز الذّهبي، ت (٧٤٨هـ)، تحقيق/ مجموعة من المحققين بإشراف الشّيخ شعيب الأرناؤوط، ط٣، مؤسّسة الرّسالة، ١٤٠٥هـ= ١٩٨٥م.
- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الرّاضي، ط٢، مؤسّسة الرّسالة، ١٣٩٥هـ= ١٩٧٥م.
- الشّعر والنّغم، د. رجاء عيد، ط١، منشورات دار الثّقافة، القاهرة، ١٩٧٥م.
- شفاء الغليل في علم الخليل، محمّد بن علي المحلي، ت(٦٧٣هـ)، تحقيق/ د. شعبان صلاح، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٤١١هـ= ١٩٩١م.
- شهيرات التّونسيّات، حسن حسني عبدالوهاب، ط١، المطبعة التّونسية، ١٣٥٣هـ.

- الصّناعتين، لأبي هلال العسكري، ت (نحو ٣٩٥هـ)، تحقيق/ علي محمّد البجاوي، ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، ط المكتبة العنصرية، بيروت، ١٤١٩هـ.
- عضوية الموسيقى في النّصّ الشّعري، د. عبدالفتّاح صالح، ط١، مكتبة المنار، الأردن، ١٤٠٥هـ= ١٩٨٥م.
- علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، د. صلاح فضل، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٤١٩= ١٩٩٨م.
- علم الأصوات العربية، محمّد جوّاد النّوري، ط١، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ١٩٩٦م.
- علم الصّرف الصّوتي، د. عبدالقادر عبدالجليل، ط١، دار أزمنة، عمان- الأردن، ١٩٩٨م.
- في النّقد الأدبي، د. شوقي ضيف، ط٩، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- القاموس المحيط، مجد الدّين، الفيروزآبادي، ت(٨١٧هـ)، تحقيق/ مكتب تحقيق التّراث في مؤسّسة الرّسالة، إشراف/ محمّد نعيم العرقسُوسي، ط٨، مؤسّسة الرّسالة، بيروت- لبنان، ١٤٢٦هـ=٢٠٠٥م.
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، د. محمّد صابر عبيد، ط اتّحاد الكتاب العربي، سوريا- دمشق، ١٤٢٢هـ= ٢٠٠١م.
- قضايا الشّعر المعاصر، نازك الملائكة، ط٥، دار العلم للملايين، ١٩٧٨م.
- الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التّبريزي، تحقيق. الحسّاني حسن عبدالله، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤١٥هـ= ١٩٩٤م.
- لسان العرب، لابن منظور، ت(٧١١هـ)، تحقيق/ عبدالله الكبير، ومحمّد أحمد حسب الله، وهاشم محمّد الشّاذلي، ط/ دار المعارف- القاهرة، د.ت.

- المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، لابن الأثير، ت (٦٣٧هـ)، تحقيق/ محمّد محي الدّين عبدالحميد، ط المكتبة العصرية للطّباعة والنّشر، بيروت، ١٤٢٠هـ.
- المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، محمّد الأنطاكي، ط٣، دار الشّروق العربي، بيروت، د.ت.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د/ عبد الله الطّيب، ط٢، دار الأثار الإسلاميّة- الكويت، ١٤٠٩هـ= ١٩٨٩م.
- معالم تاريخ المغرب والأندلس، د. حسين مؤنس، ط١، دار الرّشاد، القاهرة، ١٤١٨هـ= ١٩٩٧م، ص١٢٣: ١٣٢.
- معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتّى سنة ٢٠٠٢م، محمّد علي جمّاز، ط١، دار الكتب العلمية ، بيروت- لبنان، ١٤٢٤هـ= ٢٠٠٢م.
- معجم الأسلوبيات، كاتي ويلز، ترجمة/ خالد الأشهب، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠١٤م.
- معجم البلدان، شهاب الدّين الحموى، ت(٦٢٦هـ)، ط/٢، دار صادر – بيروت ١٩٩٥م.
- معراج الشّاعر مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض، د. رحاب الخطيب، ط١، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، ٢٠٠٥م.
- المفصّل في العروض والقافية وفنون الشّعر، عدنان حقّي، ط١، دار الرّشيد، دمشق- بيروت، ١٤٠٧هـ= ١٩٨٧م.
- مناهج النّقد الأدبي، د. يوسف وغليسي، ط١، جسور للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ١٤٢٨هـ= ٢٠٠٧م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجنّي، ت(٦٨٤هـ)، تحقيق. محمّد الحبيب ابن الخوجة، ط٣، الدّار العربية للكتاب- تونس، ٢٠٠٨م.

- الموسوعة العربيــة الميسّــرة، ط١، المكتبــة العصــرية، صــيدا، بيــروت، لبنان، ١٤٣١هـــ= ٢٠١٠م.
- موسيقى الشّعر، د. إبراهيم أنيس، ط٢، مكتبة الأنجلوالمصرية، ١٩٥٢م.
- موسيقى الشّعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق فــي شــعر الشّــطرين والشّعر الحر، د. عبدالرّضا علي، ط١، دار الشّروق، فلسطين، ١٩٩٧م.
- موسيقى الشّعر العربي بين الثّبات والتّطوّر، د. صابر عبدالدّايم، ط٣، مكتبــة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٣م.
- ميــزان الــذّهب، فــي صــناعة شــعر العــرب، السّــيد أحمــد الهاشــمي ت(١٣٦٢هـــ/١٩٤٣م)، ضبطه وعلّق عليه د/حسني عبد الجليل يوسف، ط١، مكتبة الآداب، ١٤١٨هـــ= ١٩٩٧م.
- نقد الشّعر، قدامة بن جعفر بن زياد البغدادي، ت(٣٣٧هـــ)، ط١، مطبعــة الجوائب، القسطنطينية، ١٣٠٢هـــ.
- الورد الصّافي من علمي العروض والقوافي، د. محمّد حسن إبراهيم عمــري، ط١، الدّار الفنّية للنّشر والتّوزيع، ١٤٠٩هـــ= ١٩٨٨م.
- وفيّات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان، أبو العبّاس، شمس الدّين أحمد بن خلكــان البرمكي الإربلي، ت(٦٨١هـــ)، تحقيق/ د. إحسان عبّــاس، ط١، دار صــادر بيروت، ١٩٩٤م.

ثالثًا: الدوريات والمقالات:

- أدباء وشعراء يعتبرون وفاة محمّد الحلوي خسارة كبيرة ومصابا جللا للشّــعر المغربــي، صــحيفة إيــلاف الإلكترونيــة (https://elaph.com /ElaphLiterature/ 2004/ 12/ 29833.html)، السّــبت، ٢٥ ديســمبر، ٢٠٠٤م.

- تعريف بالشّاعر محمّد الحلوي، عبدالرّحمن ياغين، مدرسة ذكور غزة الجديدة، الملتقي الأدبي (https://www.topschool.alafdal.net)، الاثنين، ١٩ أبريل، ٢٠١٠م.
- تفاعل الأبنية الشّعرية في سينية ابن زيدون، مقاربة أسلوبية، عبدالحميد بن صخرية، مجلّة الأثر، الجزائر، عدد"٤"، عام ٢٠٠٥م.
- حركة الإيقاع بين الدّلالة والأداء الفنّي، قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي نموذجًا، د. فاطمة عويس السيد علي الشّيخ، مجلّة كلّية الآداب، جامعة بني سويف، عدد (٤٥)، أكتوبر– ديسمبر، ٢٠١٧م.
- الحلوي شاعر المغرب الأقصي، إدريس الكنبوري، منتديات المنى والإرب، واحة الأدب والشّعر العربي (https://www.arabna312.com)، ٢٣/ ٥/ ٢٠١١م.
- الشّاعر محمّد الحلوي، محمّد عصام السّدوسي، مدرسة ذكور غزة الجديدة، الملتقى الأدبي (https://www. topschool.alafdal.net)، الاثنين، ١٩ أبريل، ٢٠٢٠م.
- محمّد الحلوي: سيرة وطني ومسيرة شاعر، د. محمّد الطّريبق، جريدة المحجّة، (http://almahajjafes.net)، العدد (٢٢٧)، لغة وآداب، ١٦ يناير، ٢٠٠٥م.
- محمّد الحلوي، الشبكة العنكبوتية (https://ar.wikipedia.org/wiki) .
- وفاة الشّاعر محمّد الحلوي آخر قمم الكلاسيكية الشّعرية في المغرب، محمّد بوخزار، جريدة الشّرق الأوسط، (https://archive.aawsat.com)، العدد (٩٥٢٤)، السّبت ١٢ ذو القعدة ١٤٢٥هـ، الموافق ٢٥ ديسمبر ٢٠٠٤م.