موسيقي الشعر العربي

(عروض ما بعد الخليل)

إعداد

الدكتورة/ مني محمد الشحات

قسم اللغة العربية

العام الأكاديمي ٢٠٢٢-٢٠٢٣

بيانات الكتاب

الكلية: التربية

القسم: اللغة العربية

الفرقة: الثانية

التخصص: لغة عربية

تاريخ النشر:٢٠٢٢-٢٠٢٣

الصفحات:٢٠٠ المؤلف: د.

منى محمد الشحات

الرموز المستخدمة

نص للقراءة والدراسة

أنشطة ومهام

أسئلة للتفكير والتقييم الذاتي

فيديو للمشاهدة

رابط خارجي

تواصل عبر مؤتمر الفيديو

إهـــــــــــــداء

إلـــــي أ.د/ قرشـــــي دندراوي

لأنت الخليل الذي رأيناه

وسمعناه

وتعلمنا

علي موسيقاه

وشاعريته

إليك:

إجـلاًلا وعــرفانًا

تلميذتك

منى محمد الشحات

محتوى الكتاب

الموضوع	الصفحة
المقدمة	٦-٢٠
الفصل الأول:أشكال الخروج على عروض الخليل قديماً	٢١-٧٥
الفصل الثانى: أشكال الخروج على الخليل حديثاً	٧٦-١٧٠
الفصل الثالث: الإيقاع بين التجريد والتنظير	١٧١-١٩٨
المصادر والمراجع	١٩٩-٢٠٠

المقدمـــة:

إن لذة أى نص شعري لا يمكن أن تتأتي إلا من جميع مكونات النص لفظاً ومعني وبناءً " والعوامل الموحدة لهذه المكونات تتجلي في الإيقاع الذى يتعدى حدود الأجناس الأدبية ليصبح طاقة تحرك كل فنون القول"[١]

ويخطئ من يعتقد أن العرب حدوا جودة الشعر بوزن فقط أو قافية فحسب إذ أنهم عدوا الخصائص العروضية أحد وجوه الإيقاع ليس غير، ولابن طباطبا إشارة دالة حيث يحد الشعر بالإيقاع لا العروض:" وللشعر المـوزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"[٢]، ويقرر توفيق الزيدى(إن للإيقاع وظيفة مزدوجة، إذ فيه وصل مكونات النص بعضها ببعض، وأيضاً له تأثيره في الملتقي) أما وسائل هذه الطاقة فهي كل ما يوفر الانسجام والتلاؤم.

إن القصيدة الشعرية يتنازعها إطاران موسيقان" ينشأ أحدهما من طبيعة الوزن الذى يروق للشاعر لسبب أو لآخر أن ينظم فيه قصيدته،بتفاعيله المتجاوبة أو المتساوية.

وهذا الإطار الصوتي من أوضح العناصر الموسيقية في القصيدة، وأكثرها دوراناً في كتابات النقاد، مع أنه ليس أهم هذه العناصر كما سوف نرى ويحتاج هذا الإطار

---

[١] توفيق الزيدى، مفهوم الأدبية، ص ١٣٧.

[٢] ابن طبا طبا، عيار الشعر، ص١٥.

راجع بالتفصيل تبلور مفهوم " الإيقاع" عند النقاد العرب عندما حاولوا البحث عن علة وقع النص، واكتفي بعضهم بتأكيد الظاهرة وقصور العقل عن شرح أسبابها من ذلك (الخطابي، وأبو سليمان المنطقي، قدامة بن جعفر، المبرد، الجرجاني، ابن قتيبة، وابن طباطبا) وتفنيد أرائهم ومحاولة وضع مفهوم محدود للإيقاع من خلال آثارهم النقدية المعتمدة علي تحليل النصوص الأدبية في:-

- مفهوم الأدبية ، توفيق الزيدي، ص١٣٧: ١٥٣. (مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلي نهاية القرن الرابع)
- مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي، عبدالرؤوف أبو السعد، ص٤٣:٦٠

الوزني لكي يؤدى وظيفته إلي أن يملأ الشاعر أدراجه من التفاعيل المختلفة بعناصر لغوية يشكل من خلالها مضمون قصيدته.

وينشأ عن هذه العناصر اللغوية التي يتخيرها الشاعر تخيرا الإطار الثاني الذى يتمثل في النظام الصوتي الخاص للوحدات اللغوية والصرفية والنحوية، والأسلوبية تلك التي يؤلف منها بناء القصيدة اللغوى. وهو بناء يختلف من شاعر لآخر لاختلاف طبيعة التشكيل الصوتي لهذه الوحدات اللغوية نفسها وتفاوت قدرات الشعراء واختلاف أذواقهم وتنوع معاجمهم اللغوية. [١]

" ومن الواضح أن كلا من هذين الإطارين يحرص علي تثبيت مقوماته الصوتية حتي تظل له شخصيته المتميزة، ولا تفسد ماهيته الموسيقية أو اللغوية بفساد تشكيله الصوتي، وهذا هو معني قولنا: إن القصيدة محكومة من الناحية الصوتية بإطارين يتنازعان موسيقاها: إطار الوزن(أو البحر العروضي) وإطار الوحدات اللغوية بتشكيلاتها الصوتية الخاصة.

ومهمة الشاعر الحق أو فلنقل عبقريته ، موكلة إلي قدرته علي " مصالحة" هذين الإطارين بما يقيمه من علاقات ووشائج فنية خاصة بينهما ، تتيح لكل منهما المحافظة على خصائصه ومقوماته الصوتية واللغوية من ناحية ، والمشاركة في بناء " الشخصية الموسيقية" للقصيدة من ناحية أخرى" [٢]

إذن فالموسيقي الشعرية تتمثل في إطارين أساسيين:-

<u>الأول</u>:- التوافق الإيقاعي الذي يمثله الوزن.

<u>الثاني</u>:- التوافق الصوتي الذي يتمثل في تناسق مخارج الحروف في الكلمة والجملة والبيت الشعري ، ويتمثل هذا التوافق الصوتي في مظهرين:-

---

[١] د. ابراهيم عبدالرحمن، ص ٣٥.

[٢] السابق، ص ٣٦.

أ–توافق صوتي يحاول فيه الشاعر اختيار كلمات بعينها ليحدث بها جناسا صوتيا.

ب– توافق صرفي ، هو الذي يتحقق من خلال ما يسمي بالإيقاع الداخلي للكلمات الذي يتمثل في توافق الوزن الصرفي للألفاظ في البيت.

واللغة العربية لغة الوزن في أصلها ومنشئها وفي معناها ومبناها ، كما أنها لغة التوافق الصوتي والإيقاعي ، فالحروف تتبدل وفقا لقانون التماثل والتوافق الصوتي. ونحن لا نغالي حين نقول أن اللغة العربية هي لغة التوافق وحسبنا أن نلاحظ في تركيب المفردات أن الوزن هو قوام التفرقة بين أقسام الكلام في اللغة العربية[1]

إن كثيراً من الموضوعات التي تدرس ضمن كتب البلاغة متصلة بموسيقي الشعر بل هي وسيلة من وسائلها ، وقد استطاع الدارسون القدماء الكشف عن أنماط كثيرة من الوسائل الموسيقية التي استخدمها الشعراء في إطار التنسيق الصوتي والتجنيس في إطار البديع.. فهناك السجع والجناس والتقسيم وغير ذلك ولا شك أن هذه الوسائل البديعية تتعلق بالتنسيق اللفظي وبعضها بالتنسيق المعنوي فهي في المقام الأول نوع من الهندسة الصوتية التي يعتمد فيها الشاعر علي التقسيم والتكرار،**إذ** أن الوزن الشعري والقافية ، والقوافي الداخلية واستخدام الشاعر للألوان البديعية يجعل القصيدة ذات إمكانيات موسيقية واضحة ومتعددة.

وهناك بعض الوسائل التي يخلق بها الشاعر الوشائج بين أجزاء قصيدته ويقيم علاقات بين تشكيلات البحور الشعرية وأبنية الوحدات اللغوية علي اختلافها وتنوعها ومن أكثر العناصر التي وردت الإشارة إليها في كتابات القدامي والمحدثين عن موسيقي الشعر العربي القديم والحديث "التكرار" وما يتصل به من التقطيع الصوتي

---

[1] عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة ،ص١٥، مكتبة غريب، مصر.

واستخدام أصوات اللين وما يلحق لغة الشعر من محسنات كانت تدرس تحت اسم البلاغة بمختلف فروعها.

ان كثيراً من قيم البلاغة العربية كفكرة البديع ، تقوم إلي حد كبير علـي أساس موسيقي علي نحو ما نعرف من التصريع والترصيع والتقسيم والتجانس فهناك تركيز علي الانسجام أكثر من التركيز علي التناقض ، وما أكثر القصائد التي ازدهرت في الشعر العربي وأساسها الأول هو الموسيقي"[١]

إن معالجة الشعر من خلال البناء اللغوي تدخل في نسيج اهتمامات الناقد العربي القديم منذ مـا يزيد عن الألف عام والذي يؤكد هذا أن النقد العربـي القديم انتهي في قمة تطوره إلي اعتناق نظرية لغوية خالصة في تفسير الشعر وهي نظرية "النظم" التي نادى بها عبد القاهر الجرجاني في القرن الخـامس الهجري والذي جاء وهو" يحمل في مـجرى حركة النقد العربي تيارا ذوقيا خصبا وجهدا عبقريا فذا يزيد العمل النقدي الذي تم في القرن الرابع رسوخا وتأكيدا وتنوعا وهو الباحث الذواقة واللغوي المتألق في كتابيه (دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة)، ويستمر تياره ليثمر عند الزمخشري نقدا بلاغيا جماليا يدعم النقد الجمالي.. وما أن يطل علينا القـرن السابع الهجري إلا ويشرق من بين الفكر البلاغي وجه حازم القرطاجني الـذي أسس بدراسته الجمالية أهم مقومـات النقد الأدبي العربي، وأهم جسوره التي تربطه بالنقد في التراث الإنساني ثم في الدراسات النقدية الحديثة وذلك في كتابه " منهاج البلغاء وسراج الأدباء" [٢]

وتشهد بحوث "الشعرية" " poeticte" نمواً متزايداً في العقود الأخيرة ترتب علي طبيعة التحولات في نظرية اللغة من ناحية، مما يجعل بعض الباحثين يسم الشعرية

---

[١]د/ صابر عبدالدايم، موسيقي الشعر العربي بين الثابت والمتطور، ص١٩.

[٢]عبد الرؤوف أبو السعد، مفهوم الشعر، ص٥٣.

الحديثة بأنها لغوية، وعلي تضافر الأفكار الجمالية المنبثقة من التجربة الخصبة للمذاهب الأدبية والمناهج البحثية الحديثة من ناحية أخرى. وبهذا يبدو سياق الحديث عن الشعرية وعالم الجمال موصولا لا يكاد ينقطع، ومن ثم فإن إسهام الشعرية في تشكيل بلاغة الخطاب الأدبي يعد جوهرياً، كما أن مقولاتها تظل الرصيد الـذي يدخـره علـم النـص لشـرح خصوصية النصوص الأدبية[١]

ويمكن لعلـم النـص عند ممارسـة تحليـل النصوص الأدبية الإفادة من جميع المنجزات التي حققتها الأسلوبية والبلاغة والشعرية الحديثة، لأن من أهم مستويات التحليل اللغوي كما هـو معـروف المستويين: الصـوتي والدلالي فإن لغة الشعر تتمـيز إذن عـن النـثر بمجموعة من الخصائص التي تربط بكلا المستويين" أما الخصائص الصوتية فهي التي يدرسها علماء العروض أساسا ويطلقون اسم الشعر علي كل كـلام منظوم تتوافر فيه، ولما كانت واضحة للعيان فقد أصبحت المعيار المعـروف للشعر، بيد أنها ليست المـعيار الوحيد في حقيقة الأمر ، فعلـي المسـتوي الدلالي نجد خصـائص أخري محددة تمثل المجموعة الثانية مـن معـالم لغة الشعر وقد حاولت "البلاغة" بدورها أن تضع معايير ثابتة لـهذه المجموعة باعتبارها متصلة بمجال التخييل، وإن كانت نتائجها تقديرية نظرا لطبيعة مادتها ولكن الشئ المهم هو اثبات قيام هذين المستويين في عمليـة التحليـل الشعري"[٢] والشعر الفعلي هو الذي يشبع كلتا الحاجتين في لغة الشـعر أي الجانب الصوتي والدلالي معا [٣]

---

[١]د/ صلاح فضل، بلاغة الخطاب، ص ٥٣.

[٢]د/ صلاح فضل، البنائية في النقد العربي، ص ٣٦٦.

[٣]وبناء علي استخدام هذين المستويين يمكننا التمييز بين ثلاثة أنواع من الشعر حسب النموذج البنائي

التالي :- صوتي	معنوي	النمط
-	+	قصيدة النثر
+	-	النثر الموزون

وهناك ملاحظة هامة ينبغي أن ندرجها في هذا الإطار التحليلي للأشـكال وهي تتصل بضرورة استخدام مـا يطلق عليه في البلاغـة الجديـدة بـالقراءة الجدولية" lecture, distributional, tabular" للنص الأدبي.

ويعرفها د/ صلاح فضل[1] بأنها قراءة تمضي في المستويين الأفقي والرأسي بالنص ولا تكتفي بإحصاء الأشكال البلاغية في النص وقياس درجـة كثافتها وتعالقها وإنما تأخذ في حسابها أيضا نظريات الازدواج والتوازي الدلالي، بحيث ترصد ترداد وترجيح العناصر الصوتية والدلالية فـي مواقع موزعة علي النص بأكمله مما يخلق شبكة تشاكله البنيوي ويتبين لنا حينئذ أن للنص الشعري علي وجه الخصوص لا يدين في وجــوده للأشكال البلاغية فحسب، بقدر ما يدين لبنيته ذاتها. وهي تلك البنية المركبـة من الإزدواج والتشاكل والارتباط الحميم بين الصوت والدلالة والتوزيع المنتظم للعناصر طبقا لما كان يسميه الشكليون الروس بالدفقة الإيقاعية، التي تصنـع الأوزان من ناحية، ولما يطلق عليه علماء السيميولوجيا المحدثون الطـابع الأيقوني في الاستخدام اللغوي للشعر من ناحية ثانية.

ويرى د/ صلاح فضل أن هذه القراءة الجدلية للنصوص تبعد بنا عن المنطلقات القديمة وتعدل من نظرتنا لطبيعة اللغة الأدبية وكيفية أدائها لوظائفها الجمالية، كما أنها الوسيلة المثلي لاكتشاف الأنماط والأساليب الإبداعية ووصفها بطريقة علمية مضبوطة.

+	+	الشعر التام
-	-	النثر التام

انظر:- بناء لغة الشعر ، جون كوين، ترجمة د/ أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص٢٠، ١٩٩٠م.

[1] د/ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٢٢٠.٢١٩.

ولقد كانت أنجح محاولات المنهج الأسلوبي في تحليل النص الأدبي تلك التي اعتمدت علي التوصيف اللغوي بكل أسسه الموضوعية العلمية مستخرجة ما في النص من شحنة عاطفية تصيغها البنية الجمالية عند المبدع ولا غرابة في استخدام منهج موضوعي في إفراز أشياء غير موضوعية لأن الدارس فيها – يتقدم وفي يده مادة وفيرة تزكيها رؤيته الذاتية ، دون إغفال للقيم الجمالية التي تنبع من طبيعة العمل الأدبي، وهي قيم ليست ذات طبيعة حيادية في الوجود بين الناقد والنص، بل هي أمور لا تنفصل عن ذات مدركها انفصالا كاملا.

ولا شك أن من مباحث البلاغة ما اتصل بشكل مباشر بالأسلوب وتركيبه في المعاني والبيان والبديع ، حيث نجد دراسة وافية للمقام والحال مع ربطهما بالصياغة الأدبية ، كما نجد في البيان توافقا مع دروس علم اللغة في مباحث الدلالة، كما في البديع تحركا علي مستويات مختلفة صوتية ودلالية لها أهميتها في الصياغة الأدبية.

" كما يمثل التكرار النمطي منبها أسلوبيا آخر في مباحث البديع كالطباق والتعديد وتنسيق الصفات والسجع والالتزام والترصيع إلي آخر هذه الألوان التي اهتمت بالناحية الصوتية، بجانب ألوان أخرى كان الاهتمام فيها مركزا علي الدلالة وصلتها بهذه الطبيعة التكرارية، وهو ما يمكن أن يسمح بتحول البحث البديعي إلي أسلوبي بتخليصه من شكليته وإفراطه في التفريغ والتقسيم وإغراقه في التكلف والصنعة"[١]

وفي الشعر خاصة يمكننا أن نتحدث عن استخدام متوال لوحدات متعادلة وهنا يأتي دور سلاسل الإيقاع والتشابهات والتقابلات بين المقاطع والتعادل في وحدات الوزن والترجيع الدوري للقوافي في الشعر المقفي، وتبادل المقاطع القصيرة والطويلة ، أما بالنسبة لعلاقات المعنى فإنها تقدم بفضل هذا التوالي في الشكل الصوتي لونا من

---

[١] محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوب، ص ٧.

الحوار الدلالي، بل قد تؤدي إلي تعادلات دلالية باعتبارها نتيجة للإيقاعات ، ففي الشعر" نجد أن كل تشابه ظاهرى في الصوت يقيم باعتباره تشابها أو عدم تشابه في المعني"[١]

إن الإيقاع إذاَ هو الجامع بين الجانب العروضي والمحسنات البديعية وهو الرابط أيضاً بين مختلف الأشكال الصوتية من جهة وبين الألفاظ من جهة أخرى.

والأدب كما يقول فاليرى: " ليس إلا نوعا من الامتداد والتطبيق لبعض الخصائص اللغوية ولا يمكن أن يكون شيئا آخر ، فهو يستخدم مثلا الخصائص الصوتية والامكانات الإيقاعية للكلام مما يغفله القول العادي المألوف ، ولكن الأدب يصنفها وينظمها ويبني عليها استعمالاته الفنية ، كما ينمي الآثار التي تترتب علي توافق الكلمات وتعارضها ويخلق منها أنظمة متبادلة تحت الروح علي انتاج نوع من التمثل الحي الذي يختلف عن اللغة العادية ، وهذا هو مجال الصور الفنية التي تنفصم عن الاستخدامات اللغوية فاللغة هي قمة الإبداع الأدبي والفني وأي عمل من هذا القبيل لا يعدو أن يكون استثمارا لامكانياتها وتوفيقا لكلماتها وأنظمتها التي خلقت من قبل"[٢]

ويسخر فاليري من محاولات النقد الحديث التى جنحت إلي إغفال تحليل الاستعمالات اللغوية والتي تدور بعيدا عن النص ويرى أن مناهج الدراسة التي لا تقدم سوى حياة الشعراء وتاريخهم والمدارس الفنية التي ينتمون إليها لها مجالا آخر يأتي إذا استطاع الدارس الحق اكتشاف البناء اللغوي للنص بحيث تصبح إمكانات الناقد وحسه

---

[١] صلاح فضل، بلاغة الخطاب، ص ٥٩.

[٢] صلاح فضل، نظرية البنائية، ص ٣٤٥.

وحساسيته عوامل هامشية لا يجب أن تنصب على عملية الخلق والإبداع بأى حال من الأحوال[١]

ومن المسلم به لدى اللغويين أن الكيفيات المتنوعة في عملية الـتركيب والتأليف هي التي تميز الأساليب ، وهي التي ينتج عنها الاختلاف فيـها فـإن الإختلافات البينية المتنوعة في عملية التركيب والتأليف ورصف الجمل هي ما تميز الأساليب وتعطي أنماطها المختلفة ويهتم اللغويون فـي الدرجة الأولي بتحديد تلك الأنماط وتحليلها ، وبيان دور وموقع كـل وحـدة فيها[٢]

وكلمة أسلوب"style"تطلق علي العبارة اللغوية وهـي فـي عرف الدارسين تنطلق إلي الجانب اللفظي، فمصطلح الأسلوب"style" ينصب بداهة علي العنصر اللفظي ، فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو معظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال– وهو العبـارة اللفظية المنسقة لأداء المعاني. [٣]

والأسلوب هو طريقة اختيار الألفاظ وتأليف للتعبير عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير وهو عن عبد القاهر الجرجاني" الضرب من النظم والطريقة فيه"[٤]

ولكل أسلوب رهين قواعد نحوية، لذلك كـان عنايـة دارس الأسلوب الشديدة بدراسة مجال التصرف في الوحدات اللغوية داخل الأسلوب في حدود نظام جهاز اللغة في قواعد بنائها– وبنوع تلك الوحدات وبدورها في التأثير في البناء اللغوي ، أما الجانب العاطفي وإن كان هو الآخر يظهر مـن خـلال نظام جهاز اللغة في قواعد بنائها فإنه يأتي من خلال التحليل لعنـاصر بنائية صغرى ومن دورها التأثيري في الشكل العام

---

[١]السابق، ص ٣٤٦. بتصريف ... راجع بالتفصيل باب (لغة الشعر)، السابق، ص ٣٤٥، ٣٧٧.

[٢]د/ البدراوي زهران، أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث، ص ١٤.

[٣]السابق، ص ٨.

[٤]د/ البدراوي زهران، عالم اللغة عبد القاهر الجرجاني، ص ٢١٥، وراجع تفاصيل قضية المعاني باختلاف الناظمين من ص ٢١٥، ٢٣٩.

للبناء اللغوي من جـانب وفي الذات المتلقية للأسلوب من جانب آخر ، وهو يحتـاج إلـى معرفـة خاصـة بالمهارات داخل اللغة وإلي حس لغوي مميز متميز ومعناه أن الدراسـة النقدية لابد أن تحتكم فيما تستند إليه من نظريات إلي ماينتهي إليه علم الأسلوب من نظريات خاصة بنظام جهاز اللغة وحرية منشئ اللغة في مجال التصرف داخل هذا الجهاز. [1]

وإن كان أحد مظاهر نظرية تحديد الأسلوب يتمثل فـي تكثيف درجة التطابق بين الأسلوب ومنشئه ، بحيث يغدو الأسلوب هو ذاته شخصية صاحبه وبحيث يتعذر انتزاعه عنه أو تحويله أو سلخه منه، فالأسلوب هو الإنسان عينه وهو بصمته التي بها يتميز ، كما تتميز بصمة البنان بصاحبـها والحصيلة الأصولية هنا تتلخص في أن منحني الدراسة الأسلوبية يتجه اتجاها إجبارياً نحو دراسة العناصر الدقيقة في البناء اللغوي التي بها يتميز ، كما تتميز بها منحنيات البصمة الدقيقة بين غيرها من البصمات وقد يكون مبعث ذلك العناصر الصوتية الدقيقة مـن فونيمات" phonemes" ومورفيمات "morphemes " أو مقاطع تشير إلي نسب نحوية وعلاقات تربط الأفكار الموجودة في البناء بعضـها ببعض وكل ما يتصل بالكلمة أو أحد أجزائها إذا أدى دورا في البناء من ذلك مثلا حروف الإلحاق وما تفيده من معـان ، فـهي تجعل لفظا يليه آخر أو يزيله آخر فهي تفيد معاني لا توجد إلا بـها ، فلـو اسقطت همزة(أفعلت) من (أخرجت) بطل التعدي، ولو حذفـت الميم مـن مضروب والألف من ضارب بطلت الفاعلية والمفعولية ، فالعلاقات التي تنشأ بين المدركات قد يكون مبعثها عناصر صوتية دقيقة تميز الأساليب، وقد يكـون ذلك بالتبادل الصـوتي الذى قد يميز بين صيغ

---

[1] د/ البدراوي زهران، أسلوب طه حسين، ص ١٠٦.

اسم الفاعل وإسم المفعول، وقد يكون بالتنغيم أو بالإرتكاز أو بالوقوف أو غير ذلك من العناصر البنائية الهامة التي قد يغفل أمرها على الرغم من أهميته وخطورته[1]

ولا شك أن كل مبدع يصل إلي مرحلة النضج يستطيع أن يفهم ثم ينتج تركيبات لا تنتهي فاللغة بوسها أن تستعين بعدد محدود من الوسائل لتنتج عدد لا يتناهى من الاستعمالات وهذه الاستعمالات هي التي ترتكز عليها الأسلوبية في مظهرها الحسي باعتبار أن الكلام الأدبي مجموعة من الجمل لها وحدتها المميزة ، ولها قواعدها ونحوها ودلالتها، " والأسلوبيون يتعاملون مع الجمل كتعاملهم مع النص بأكمله ، لأنها قابلة للوصف علي مستوياتها المتعددة من صوتية وتركيبية ودلالية.

والتحليل الصوتي يقوم أساسا علي إدراك الخصائص الصوتية في اللغة العادية ثم ينتقل من ذلك إلي تلك التي تنحرف عن النمط العادي لاستخلاص سماتها التي تؤثر بشكل واضح في الأسلوب ، ذلك أن الصوت والنطق يمكن أن يكونا ذا طبيعة انفعالية.

أما بالنسبة للتركيب فإن الأسلوبية ترى فيها عنصرا ذا حساسية في تحديد الخصائص التي تربطه بمبدع معين ، لأنها تعطيه من الملامح ما يميزه عن غيره من المبدعين سواء أكانوا مزامنين له أم مختلفون عنه في الزمان والمكان ، وذلك يتحقق من خلال رصد حجم الجملة طولا وقصرا ، وترتيب أجزائها أو تقديم بعضها علي بعض كما يتحقق من خلال ذكر بعض عناصر أو إغفالها ، ومن خلال رصد الأدوات المساعدة التي يستعين بها المبدع كأدوات العطف والجر، وأدوات الشرط والاستثناء والنفي والاستفهام ، ذلك أن حجم الجملة وترتيبها والربط بين عناصرها هو الذي يكون في النهاية التركيب الدلالي للقطعة الأدبية، فنقطة البدء ترتكز علي الجزيئات وصولا

---

[1] د/ البدراوي زهران، أسلوب طه حسين، ص ١٠٦,١٠٧.

إلـي كلية العمل الإبداعي[١]، وبالنسبة للناحية الدلالية فإن الأسلوبية تتجه إلي الألفاظ باعتبارها ممثلة لجوهر المعنى، فاختيار المبدع لألفاظه ، يتـم فـي ضـوء إدراكه لطبيعة اللفظة، وتأثير ذلك علي الفكرة، يتم فـي ضـوء تجـاور ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة أو تستدعيها طبيعة الفكرة.

ويأخذ الاستعمال الاستعاري أهمية خاصة في هذا المجـال أيضا بما يحويه من قدرة ابتكارية علي تجـاوز المواضعات المألوفة ، إلي خلق مواضعات جديدة دون اللجوء إلي توارث صور مجازية، ربما تكون قد فقدت مجازيتها، أو ماتت فتصبح عديمة الفائدة أسلوبيا[٢]

ويكاد يكون المجاز ممثلا لأكبر قيمة في انتهاك النظام اللغوي والخـروج علي مألوفه والعدول فيه يبدو بشكل بارز في تحديد مفهومه علـي المسـتوى اللغوي أو المستوى الاصطلاحي مما جعل له دورا بارزا في الدلالة ومباحثـها ودورا بارزا في خلق الصورة الفنية.

وهكذا يكون الجانب الصـوتي منبعا ثرا لتيار النقد الأدبي وربمـا كان ذلك لأن اللغة في أساسها منطوقة ، فمادتها الأولية هي الأصـوات ، وأن الكتابة حدث تاريخي طرأ علي الاستعمال اللغوي المنطوق فلم يكن أكـثر مـن بديل ردئ للكلام المسموع[٣]

وهكذا يتضح لنا أن دراسـة العروض دراسة منفصلة عن مقومـات التجربة الشعرية تظل عديمة الجدوى ، ثقيلة الإيقاع ولذلـك فقد حاولنـا أن نجمع في هذه الدراسة بين القيم الصوتية في النص الشعري وبين الموسـيقي الشعرية (الداخلية والخارجية).

---

[١]محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوب، ص١٤٥-١٤٦.

[٢]محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوب، ص١٤٦.

[٣]د/ تمام حسان، اللغة والنقد الأدبي، فصول، ع١، ديسمبر ١٩٨٣م، ص١٢٠.

ولقد اعتمدنا في الدراسة علي القياس الكمي"quantitive measurement" أو ما يسمي بالتحليل الاحصائي للنصوص" statistic analogs" وبيان ذلك كما يقرره د/ سعد مصلوح[1] " أن النص الأدبي عند مؤلف بعينه أو في فن بعينه يمتاز عادة باستخدام سمات لغوية معينة من بينها علي سبيل التمثيل لا الحصر:-

١- استخدام وحدات معجمية lexemes

٢- الزيادة أو النقص النسبيان في استخدام صيغ معينة أو نوع معين من الكلمات(صفات، أفعال، ظروف، حروف جر، ..... إلخ)

٣- طول الكلمات المستخدمة أو قصرها.

٤- طول الجملة.

٥- نوع الجمل(اسمية، فعلية، ذات طرف واحد ، بسيطة ، مركبة ، انشائية، خبرية،... إلخ)

٦- إيثار تراكيب أو مجازات واستعارات معينة.

إن هذه السمات اللغوية حين تحظي بنسبة عالية من التكرار ، وحين ترتبط بسياقات معينة على نحو له دلالته تصبح خواص أسلوبية" stylistity markers" تظهر في النصوص بنسب"Ratios " وكثافة"Density " وتوزيعات"Distributions " مختلفة، وهذا يبرر أهمية القياس الكمي باعتباره معيارا موضوعيا منضبطا وقادرا علي تشخيص النزعات السائدة في نص معين أو عند كاتب معين ، وإن شئت فقل تحديد المميزات الأسلوبية في هذا النص أو في نتاج هذا الكاتب.

---

[1] د/ سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب،ط٣,١٩٩٢م، ص٣٤,٣٥.

ويطلق علي مثل هذا النوع من الدراسة مصطلح علم الأسلوب الإحصائي" statistic stylistic" وهو أحد مجالات الدراسة اللغوية الأسلوبية المعاصرة" linguistic stylistic" .

وعلي حين تأخرت الدراسات الأدبية العربية طويلاً في الإفادة من علم الإحصاء واستخدام وسائله الفنية في وصف النصوص نجد العلوم الإنسانية الأخرى تستعين به لإحكام مناهجها وتدقيق وسائلها بدء من اختيار العينات موضوع الدراسة، وتحديد أحجامها واختيار نتائج القياس بقياس معاملات الصحة"Validate " والثبات" Reliability" والارتباط" correlation" بها.

إلا أننا نقرر أخيرا اتجاه القراءات الحديثة وبقوة منذ مطلع هذا القرن إلي الاهتمام بالظاهرة الأدبية مفيدة من منجزات اللسانيات عامة ومن النتائج التي توصلت إليها المناهج الحديثة، ولا سيما المناهج السيميائية والمناهج الشعرية التي أعادت الاعتبار إلي النص وجعلته منطلقا لها وغاية في الوقت نفسه، تبحث في قوانينه الداخلية التي تنظم ولادته وفي العلاقات الظاهرة أو الخفية بين عناصره وتذهب إلي إبراز خصائصه النوعية، تلك الخصائص التي تصنع فرادة النص الأدبي ولن يكون ذلك إلا بدراسة السمات التي تجعل من رسالة ما نصا فنيا كما ذهب رومان جاكبسون(Roman Jacobson) أبرز مؤسسي الشعرية الحديثة، حين تناول موضوع الشعرية في إطار الإجابة عن السؤال التالي: (ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟) ووصل النصوص الأدبية باللسانيات، بل لعل أفضل هدية قدمها جاكبسون للأدب- علي حد تعبير رولان بارت- هي(وصله الشعر باللسانيات) فكان البحث في

الوظيفة الشعرية التي ترتبط بتشكيل الرسالة وتكون فيها هذه الرسالة غاية في حد ذاتها وموضعا للبحث والدرس"[1]

[1]رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلي التشكيل البصري،ص٩٥ فصول،١٩٩٦م،ج١،ع٦.

الفصل الأول

أشكال الخروج على عروض الخليل قديماً

الموشحات

تعد مصادر دراسة الموشح ضئيلة جدا بالمقارنة بما هو متاح للشعر الأندلسي من مصادر عربية بصفة عامة.

والسبب في ذلك هو الموقف المتعالي للمؤلفين الأندلسيين الأول الذين اعتبروا الموشح، بوصفه فنا شعرياً نصف شعبي، غير جدير بأن تضمه مختاراتهم أو ترجماتهم أو مؤلفاتهم التاريخية. [١]

وليس هناك أدني شكل في أن الموشح قد حرم حق الدخول إلى حرم المجموعات الأدبية الكبرى التي يرجع إليها فضل تعريفنا بالشعر الأندلسي فيقول ابن بسام في الذخيرة:

(.... وأوزان هذه الموشحات خارجة عن غرض هذا الديوان، إذ أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب....).

بل إن د. عبدالحميد شيحة يورد ما قاله المؤرخ عبدالواحد المراكشي بوضوح عن موشحات ابن زهر في كتابه (المعجب في تلخيص أخبار المغرب): ولولا أن العادة لم تجر بإيراد الموشحات في الكتب المجلدة المخلدة لأوردت له بعض ما بقي على خاطري من ذلك".[٢]

---

(١)ونستحضر في هذا المقام السؤال الذي يتسائله صمويل م. ستيرن في كتابه "الموشح الأندلسي" ترجمة وتعليق وتقديم د. عبدالحميد شيحة وهو: هل دخلت الأبيات التي نظمها شاعر ما علي شكل الموشح ديوانه أم لا، ويورد أمثلة لشعراء أندلسيين لا يحتوي ديوانهم علي أية موشحات علي الرغم من وجود دليل علي كونهم وشاحين مثل: ابن حمد يس الصقلي، وابن الزقاق، الأعمي التطيلي..... راجع تفصيل ذلك في الباب الأول من الكتاب ، الفصل الأول المعنون بـــــ مصادر دراسة الموشح"

(٢)السابق، ص ١٥، هامش(٥)

ولا يزال الغموض يحف بنشأة الموشحات والزمن الذي ظهرت فيه لأول مـرة والشخص الذي ابتكرها[1]

إلا أن الشـئ المؤكد هو أن الموشحات ابتكار أندلسي وليسـت مـن مبتكرات المشارقة العرب.

أما سر تسميتها بالموشحات : فهو تشبيهها بالوشاح أو القلادة حيـن تنظم حباتها من اللؤلؤ والجوهر، علي نسق خاص وترتيب معين ، فالصانع المـاهر حين ينظم العقد من أنواع مختلفة من الأحجار الكريمة يرتب خرزاتـه ترتيباً يرتضيه ذوقه وقد يبدأ باثنتين من نوع آخر ، ثم ثلاث من نوع آخر ، ثم يضـع واحداً من نوع ثالث، ثم يلتزم هذا النظام الخاص حتي نهاية العقد أو القلادة. وهكذا الموشحات يبدأ الناظم فيها بوزن خاص وقافية خاصة ولا يكاد ينظم منها أشطراً حتي ينتقل إلى وزن آخر

---

[1]اختلف الباحثون فقيل إن مخترعها هو: محمد بن حمود القبري الضرير والذي تجهل هويته والعصر الذي عاش فيه، وقيل إن عبدربه صاحب كتاب العقد الفريد هـو أول من نظم الموشحات، وقد نسب بن خلدون اختراعها إلي مقدم بن معافي القبري مـن شعراء عبدالله المرواني وعنه أخذ بن عبدربه. والرأي الغالب بين الباحثين يميـل إلـي اعتبار مقدم بن معافي هو المخترع الأول للموشحات . وقال البعض إن أصل الموشحات أغان، وأول من قالها أولاد" النجار الحجازي" وهم متوجهون مـن المدينة المنورة يستقبلون الرسول صلي الله عليه وسلم وبأيديهم الدفوف وأول ما قالوا:

أشـــرقت أنـــوار أحمـــدْ واختفـــت منـــها البـــدور

يـــا محمْـــد يـــا ممجـــد أنـــت نـــور فـــوق نـــور

راجع : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد أحمد الهاشمي، ص١٣٩، وما بعدها. وانظر بالتفصيل: الذخيرة لابن بسام، مج٢،ص١، اليتيمة، للثعالبي٣٠/٢، مقدمة ابن خلدون، ص٥٨٤، المقتطف لابن سعيد، ص ٤٧٧، ضمن التوشيح مصطفي عوضي الكريم ، ص٩٨، فصول في الأدب الأندلسي، ترجمة د. حكمة الأوسي، ص١٧٧. والموشح الأندلسي، صمويل م سترين، الفصل الأول. موسيقي الشعر. إبراهيم أنيس، ص٢٢٠.

وقافية أخرى ، ثم يعود بعد قليل من الأشطر إلىالقافية والوزن الذين بدأ بهما وتكرر هذه المغايرة في الأوزان والقوافي خاضعة لنظام خاص لنهاية الموشحة. [١]

أي أنها سميت بذلك لما تتضمنه من نظام بديع وموسيقى مؤثرة[٢] أو أنها الفكرة هي فكرة التجميل المنوع المعتمد على التقابل[٣]

تعريف الموشحة:

منظومة غنائية لا تسير في موسيقاها على المنهج التقليدي الملتزم لوحدة الوزن ورتابة القافية ، وإنما تعتمد على منهج تجديدي متحرر نوعاً ما بحيث يتغير الوزن وتتعدد القافية ولكن التقابل في الأجزاء المتماثلة[٤]

وأظهر ما يميز الموشحات البنية الإيقاعية المعقدة التي تنتظم أجزاءها المكونة لها ، وآن لنا أن نتعرف على البنية الشكلية للموشحات والتي تتركب من:

١-***الأبيات:***

تتألف الموشحة علي الأغلب من خمسة أجزاء رئيسية تسمي أبياتاً ، والبيت في الموشحة يختلف عنه في القصيدة التقليدية لأن بيت الموشحة عبارة عن فقرة ، أو جزء من الموشحة يتألف من مجموعة أشطار، لا من شطرين فقط كبيت القصيدة.

---

[١]موسيقى الشعر، ابراهيم أنيس، ص ٢٢٠.

[٢]موسيقى الشعر بين الثبات والتطور، صابر عبدالدايم، ص٢٠٨.

[٣]الأدب الأندلسي، أحمد هيكل، ص١٤٣.

[٤]الأدب الأندلسي، أحمد هيكل، ص١٣٩. وقد ارتضي هذا التعريف معظم الباحثين . وانظر موسيقى الشعر ، بين الثبات والتطور، صابر عبد الدايم، ص٧، ابن سهل الأندلسي، علياء أبو مصطفي، ص٢٤٤، موسيقى الشعر العربي، عيسي العاكوب. ص٢٤٣ وتفرد د. حسني عبدالجليل بإيراد تعريف ابن سناء الملك للموشح وهو كلام منظوم علي وزن مخصوص. أنظر موسيقى الشعر العربي ج٢، ظواهر التجديد ، ص٤٧.

٢- ***المطـــلع:***

تبدأ الموشحة بالمطلع وهو جزء هام من بناء الموشحة وهو الجزء الذي بسببه يوصف الموشح بقولهم" الموشح التام" أو "الموشح الأقرع" ، فالموشح التام هو الذي يبدأ بالمـطلع ؛ إذ أن الموشح قد يأتي أحياناً بلا مطلـع ، وهو الموشح الأقرع. وهو أشبه بالتقديم للقصيدة وهو يـأتي سابق على الأبيـات ، أي أن الذي يبدأ بالمطلع هو التام، والـذي يبـدأ بالأبيـات يسمي بالأقرع.

وأقل مـا يتكون منه شطران، يلتزما بقافية واحدة علي طول الموشـح.

٣- ***الـــــــدور:***

وهو مجموعة الأشطر التي تلي المطلع وهي تتفق مـعه في الوزن وتختلف في القافية.

والدور يتكون من جزئين أساسيين ، الجزء الأول يسمى بيتاً ، والجزء الثانـي يسمي قفلاً ، وأجزاء البيت تسمى أغصاناً، وعند البعض[1]يفضـل تسميتها أسماطاً ، ويرى تسميته أجزاء بالغصن، والأبيـات إما بسيطة أو مركبة، ويجب أن تتفق مـع بقية أبيات الموشح فـي الـوزن وعدد الأجزاء ، وقد لا تتفق فـي القافية بل ويفضـل أن تختلـف قوافـي الأبيات.

أمـا" **القفــل**" فهو مجموعة أشطر تتفق مع المطلـع وزنـاً وقافية وأجزاءً ، وأقل مـا يتركب منه القفل جزءان ، والقفل الأول هـو المطلـع ويسمي القفل الأخير بالخرجة.

---

[1]موسيقى الشعر بين الثبات والتطور، د. صابر عبدالدايم، ص٣٠٩، ابن سهل الأندلسي ، علياء مصطفي، ص٢٤٤. التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، ص١٦٣.

٤- ***الخرجـــة:***

وهي تمثل القفل الأخير في الموشحة، وهي أهم جزء فيه، وهي أبرز مـلامح الموشح المميزة[١] وليست اللغة المستخدمة في الخرجة عـادة عربيـة فصحى ، فقد تنزع أحياناً إلي العامية، بل وقد تكون الخرجـة بألفاظ أسبـانية كمـا في موشحة "الأعمى التطيلي"

لا بد لـي منه علـى كل حال

موتـي تجني وجفا واستطال

.....

.....

مو الحبيب انفرم ذي مو أمـار كان دشتار

كنفس أميب كشاد نولجار

وقد قام د. سيد غازي في ديوان الموشحات الأندلسية بترجمة هذه الخرجة الإسبانية إلي:

حبيبي أضناه حبي لم لا؟

أمـا تراه عاجزاً عن لقائي[٢]

---

[١]الموشح الأندلسي، عبدالحميد شيحة، ص٦٣.

[٢]وقد أورد " صمويل م. ستيرن، في كتابه الموشح الأندلسي الموشحة كاملة في الباب الثاني من الكتاب، ص٢٠٦-٢٠٨.

أهم الملاحظات علي بناء الموشحة الفني:

١-تتماثل أغصان الموشحة جميعاً في وزنها دون قافيتها.

٢- تتماثل أقفال الموشحة جميعاً في الوزن والقافية وليس لأقفال الموشحة عدد محدد.

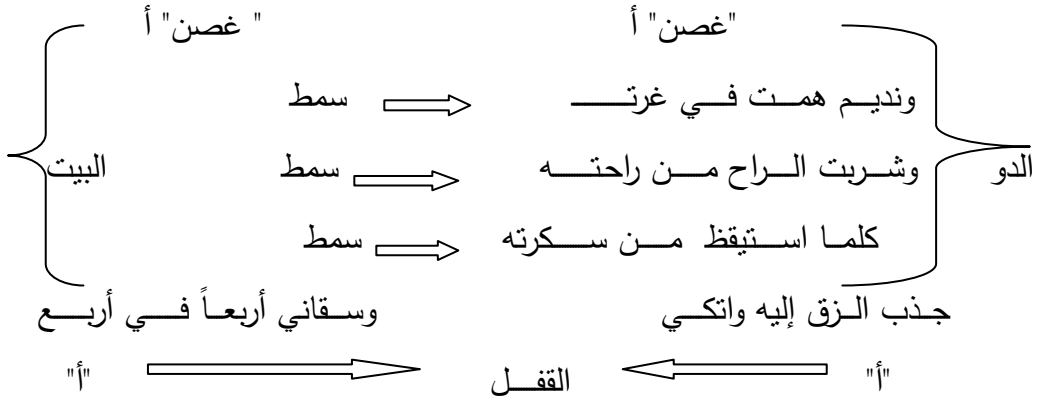
٣- الأعم الأغلب في أبيات الموشحة أن تكون خمسة أبيات وقد تصل إلي سبعة.

٤- الغصن هو الشطر الواحد من المطلع أو القفل أو الخرجة.

ونورد لك موشحاً مخططاً نوضح فيه أجزاء الموشحة:

المطلع

أيها الساقي إليك المشتكي قد دعوناك وإن لم تسمع



أما خرجته فهي:

قد نما حبك عندي وزكا لا يظن الحب أني مد عي

وهي تمثل " القفل الأخير" في الموشحة

وسنوردها كاملة في النماذج التطبيقية.

****

أوزان الموشحة:

لقد التزم الشعراء الوشاحون بالصنعة والموسيقى التزاماً بعيداً .[1]

والموشحة تبنى غالباً علي وزن واحد سواء كان وزناً مستعملا أم مهملاً أم مولداً.

وقد تبنى على وزنين من بحر واحد أو علي وزنين من بحرين مختلفين وقد تتفق الأبيات والأقفال في الوزن ، وربما استقل كل منهما بوزن خاص.

وعلى الرغم من تشابه الموشحات في شكلها العروضي العام فإن التنوع داخل هذا الشكل العام مفتوح على مصراعيه[2] فلا نستطيع إذا قرأنا أو سمعنا مطلع الموشح أن نتنبأ بأوزان الجزء التالي أو بقوافيه ، وإذا اكتملت لدينا الصورة العروضية للفقرة المكونة من قفل ودور استطعنا أن نتنبأ بأوزان الأجزاء التالية، فالأقفال متشابهة الوزن وكذلك الأدوار.

فإذا أردنا أن نصف أوزان الموشحات فإننا نبدأ بالأشكال التي تتطابق مع أوزان العروض التقليدي ثم ننتقل تباعاً إلي الأشكال الأخرى علي قدر ابتعادها عن الأطر التقليدية:

*أولاً : أشكال متطابقة مع أوزان العروض التقليدي:

فقد تتخذ الموشحة أحد أوزان الخليل كما في الصورة التالية:

*موشحة " الرمل"[3] :

كما في موشحة ابن سهل شاعر أشبيلية:

-هل درى ظبي الحمي أن قد حمي

---

[1] موسيقى الشعر العربي، د. حسني عبدالجليل، ص٤٧.

[2] نظرة جديدة في موسيقي الشعر العربي، د. على يونس، ص١٥٣.

[3] راجع نماذج متعددة في : موسيقى الشعر، لإبراهيم أنيس، الموشح الأندلسي، صمويل ستون، العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، جلال الحنفي، موسيقى الشعر العربي، د. حسني عبدالجليل.

/٥//٥/ /٥/٥//٥/ /٥//٥/

فـــاعلاتن فـــاعلاتن فـــاعلن

قلـــبُ صـــبُ حلـــــه عـــــن مكنـــس

/٥//٥/ /٥/٥//٥/ /٥//٥/

فاعلاتن فـاعلاتن فـــاعلن

فَـــهو فـي حـــرً وخفـق مثـــل مـــــا

/٥//٥/ /٥/٥//٥/٥//٥/ /٥//٥/

فـــاعلاتن فـــاعلاتن فاعلن

لعبـــت ريـــح الصبـــا بـــــــــالقبس

/٥/// /٥/٥//٥/ /٥///٥

فعلاتن فـاعلاتن فعلن

-وقول ابن بقي:

عبـث الشـــوق بقلبـــي فاشـــتكى

ألـــم الوجـــد فلبّـــــت أدمعـــــي

-وقول ابن زهر:

شـــاب مســك الليـــل كـــافور الصبـــاح

ووشـــت بـــالروض أعـــرافُ الريـــــاح

-موشح لسان الدين بن الخطيب:

جـــادك الغيـــث إذا الغيـث همـــي

يـــا زمـــان الوصـــل بـــــالأندلس

لـــم يكـــن وصلـــك إلا حلمـــا

فـــي الكـــرى أو خلســـة المختلس

***موشحـــة " المتقـــارب":**

– موشحة أبي الحسن بن الفضل:

أوا حسـرتى لزمـــــان مضـــي عشـــية بـــان الـــهوى وانقضـــى

٥// ٥/٥// ٥/٥///٥// ٥// ٥/٥//

فعولـن فعــولٌ فعولــن فعــو فعــولٌ فعولـن فعولــن فعــو

وأفـردت بـــالرغم لا بالرضـــا وبـــت علـــى جمـــرات الغضـــى

أعـــانق بـالفكر تلـك الطلـول وألثـــم بـــالوهم تلـــلك الرســـوم

***موشحـــــة " مخلع البسيط"[1]:**

– موشحة ابن زمرك:

بـــالله يـــا قامـــة القضيـــب ومخجـــل الشـــمس والقمـــرُ

٥/٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/ ٥//

مستفعلن فـاعلن متفعل متفعلن فاعلن مُتـف

من ملـك الحســن فــي القلـوب وأيـــد اللحـــظ بـــالحورُ

مـن لـــم يكـــن طبعـه رقيقـــاً لـــم يـــدر مـــا لـــذة الصَّبـــا

فـــرب حـــر غـــدا رقيقـــاً تملكـــه نفحـــة الصَّبـــا

نشـــوان لـــم يشـــرب الرحيقـا لكـن إلـى الحســن قـد صبـــا

–وقول الأعمى:

يـــا نـــازح الدارسـل خيـالك يبنيـــك أن صـــرت كالخيـــال

---

[1] يري د. قرشي دندراوي في بحثه: هل للبحر البسيط مجزوءات أن مـــا يسمي " مخلع البسيط" ما هو إلا نوع من أنواع المنسرح التي غفل عنها الخليل والخليليون.
راجع بالتفصيل مجلة كلية الآداب ع٥، ج٢، سنة ١٩٩٥م.

*بحـــر الخفيـــــف:

– قول ابن باجة:

جـرر الذيـــل أيمـــا جـــر وصـــل الســـــكر منـــــه بالســـــكر

/٥/٥//٥ //٥// /٥/٥ /٥///٥ //٥//٥ /٥/٥

فاعلاتن متفعلن فعلا فعلاتن متفعلن فعلا

ومن مجزوء الخفيف قول ابن زهرة:

أنـــــا أفديـــــه مـــــن رشـــــا

/٥/٥/// /٥/٥//٥

فعلاتن مستفعلن

/٥/٥/// /٥/٥//٥

أهيـــــف القـــــد والحشـــــا

سقـــــى الحســـــن فانتشـــــى

–وقول ابن الخطيب " من الخفيف" :

رب ليـــل ظفـــرت بـــالبدر ونجـــوم الســـماء لـــم تـــدر

حفـــظ الله ليلنـــا ورعـــــى أي شـــمل مـــن الـــهوى جمعـــا

غفـــل الدهـــر والرقيـــب معـــاً ليـــت نـــهر النـــهار لـــم يجـــر

حكم الله لـــي علـــى الفجر

***موشحـــــة " المديد":**

كقول ابن التلمساني :

–قمـر يجلـو دجـي الغلـــس بـــهر الأبصـــار مُـــد ظـرا

ه/// ه//ه/ ه/ه/ه/// ه/// ه//ه/ ه///

فعلا فاعلن فعلاتن فعلا فاعلن فعلاتن

آمـــن مـــن شـــينه الكلـــف

ه/// ه//ه/ ه/ه//ه/

فعـلا فعلن فاعلاتن

ذبـــت مـــن حبـــي بـــالكلف

ه/// ه/// ه/ه//ه/

فعلا فعلن فاعلاتن

لـــم يـــزل يســـعى إلـــى تلفـــي

ه/// ه//ه/ ه/ه//ه/

فعلا فاعلن فاعلاتن

بركـــاب الـــدل والصلـــف

ه/// ه//ه/ ه///ه/

فعلا فاعلن فعلاتن

–وقول ابن بقي:

لست مـــن أســر هـــواك مُخلِّـــي إن يكـن ذا مـــا طلبـت ســـراحا

–وقول ابن الزقاق:

خذ حديث الشـــوق عـــن نفســـــي وعـــــن الدمـــــع الـــــذي همعا

-وقول ابن زهر :

زعمـــت أنفاســـي السُـــــعدا أن أفـــــراح الـــــهوى نكـــدُ

***موشحـــــــة المتـــــدارك :**

- كقول الأعشى :

ضـــاحكٌ عـــــن جمـــــانْ ســـــافرُ عـــــن بَـــــدر

٥//٥/ ٥٥//٥/ ٥//٥ ٥/٥/٥/

فاعلن فاعلان فاعلن فعلاتن

ضـــــاق عنـــــه الزمـــان وحـــــواه صـــــــــدري

فـــــاعلن فـــــاعلان فـــــاعلن فعلاتـــــتن[1]

ثانياً : موشحات نظمت علي بحور تقليدية أدخلت عليها تعديلات:

أ)كموشح عبادة بن ماء السماء التي يقول فيها:

- مـــن وُلـــى فـــي أمـــة أمـــراً ولـــم يَعـــدل

يُعـــــذل إلا لحـــــاظ الرشـــــا الأكحـــــل

بزيـادة تفعيلة(فاعلن) علـى بحر السريع.

وكموشح الأعمى التطيلي والتي يقول فيها:

---

[1]يري صمويل سترين أنها من المتدارك التقليدي، ويرى د. عبدالحميد شيحة مـــترجم الكتاب أنها من الصور المستحدثة للمتدارك... أنظر "الموشح الأندلسي" ص٥٥.
ويري د. إبراهيم أنيس في "موسيقى الشعر" أنه من الأوزان الجديدة والتي لا تخرج عـــن الروح العام الذي ساد الأوزان العربية التقليدية. راجع ص، ٢٢٥-٢٢٦.

دمـعّ سفوحُ وضلوعُ حرار " ماءُ ونارُ" ما اجتمعا إلا لأمر كبارُ

بئس لعمري ما أراد العذولُ

وهي على بحر السريع... مع إضافة (مستفعلان) (ماءُ ونارُ)

وكموشح " شـهاب الدين العزازي" :

هـــــــل يـــــــلام مـــــن غلـــــب الحـــــب عليـــــه فـــهام[1]

مســـــــــــتهام بفـــــاتر اللحـــــظ رشـــــيق القـــــوام

ذي ابتســـــــــــام أحســـن نظمـــاً مـــــن حبـــاب المـــدام

لـــــــو مـــــــلا مـــــن ريقـــــــه كأســـــــاً لأحيـــا المـــلا

أو جـــــــــــلا وجهـــــاً رأيـــــــت القمـــــر المجتـــــــــلا

فالموشح هنا من السريع مع زيادة (فاعلان) ومثل هذا التصريف في البحور التقليدية نجده عند صفي الديـن الحلي من موشح له :

شـق جيـب الليل عن نحـر الصبـــــاح أيـــها الســـــاقون

وبـــــدا للطـــل مـــــن جيـــد الأقـــاح لؤلـــــؤ مكنـــــون

ودعانـــــا للذيـــــذ الإصطبـــــــــاح طـــائر ميمـــــــون

فهو من بحر الرمـل مع زيادة تفعيلة(فاعلاتن+ متحرك + ساكنان) فاعلاتن + تان أو (فاعلن مفعول) [2]

---

[1] ويمكن للأذن أن تسمع " من غلب عليه الحب فهام" من المتدارك وتفعيلاته علـــي النحو الآتي: - فاعلُ – فعلن –فعلان(فاعلان).

[2] ويفضل أستاذنا د. إبراهيم أنيس أن نطلق عليها إنها موشحات جاءت بعض أشطره مـــن وزن قديم والأخرى من وزن جديد لا يعرفه أهل العرب ولا يقرونه في الأشعار القديمة ، انظر موسيقى الشعر، ص٢٤٤,٢٤٥.

-وفي قول للأعمي :

أحلـى مـن الأمـن يرتـاب مـن قربـي ويفـرق

فـي وجهـه سُـنة يشـجي بـها العـذل ويشـرق

فهنا تفعيلات البسيط واضحة (مستفعلن فاعلن/ مستفعلن فاعلن/ ثم يضيف "متفعلن"

-وقد يلجأون إلي تقسيم من نوع آخر كما في موشحة لـ (ابن حزمون)

يا عين بكي السـراج ، الأزهـرا النـيرا ، اللامـعُ

وكـان نعـم الرتـاج ، فكسـرا كـي تنـثرا ، مدامـعُ

مسـتفعلن فـاعلان/ مسـفعل مسـتفعلن/ متفعـل

من آل سعد أغر مثل الشهاب المتقد

مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن

ثالثاً : موشحات نظمت علي أوزان جديدة :

ويري الشيخ جلال الحنفي[1] أنه نموذج غير موفق للموشحات وقد عده العروضيون بحراً ابتكره المولدون باسم (المتتد) وما يصلح مثله أن يكون بحراً أو شبه بحراً – وفيه كذلك تلكؤ إيقاعي ظاهر اللهم إلا إذا كان قد نظم على هيئته هذه ليوافق نمطا من رقص كان معروفاً لديهم.

كن لأخلاق التصابي مستمريا

فاعلاتن/ فاعلاتن مستفعلن

ولأحوال الشباب مستحليا

فعلاتن/ فاعلاتن مستفعلن

[1] العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، ص٤٥٧.

ويري أستاذنا د. إبراهيم أنيس[١] أن من الموشحات التي رويت جديدة في أوزانها جديدة في نظم قوافيها :قول عبادة القزاز:

بـدر تـم شـمس ضحـي غصـن نقـا مسـك شـم

مـا أتـم مـا أوضحـا مـا أورقـا مـا نـم

لا جـرم مـن لمحـا قـد عشـقا قـد حـرم

-وقول الأعمى التطيلي :

ضـاق عنـه الزمـان وحـواه صـدري

ويرى ابن سناء الملك في الموشحات إنها تنقسم إلي قسمين :

*أولاُ:

قسم لأبياته وزن يدركه السمع ويعرفه الذوق كما تعرف أوزان الشعر ، ولا يحتاج فيها إلي وزنها بميزان العروض وهو أكثرها.

*ثـانيـاً :

وقسم مضطرب الوزن مهلهل النسج مفكك النظم لا يحس الذوق صحته من سقمه.

ولعل من أوضح النماذج على هذا الاضطراب موشحة ظافر الحـداد التي أوردها د. حسني عبدالجليل[٢] والتي يقول فيها :

ثغـر لاح يسـتأثر الأرواح

لمـا فـاح مـا الخمـر مـا التفـاح

ألجـاني ذا التائـه الجـاني

أنسـاني نظـره إنسـاني

[١]موسيقى الشعر، ص٢٢٥، ٢٢٦.

[٢]موسيقى الشعر العربي، ص٥٨، ٥٩.

أفنـــــــــــاني حيـــــــــــز بأفنـــــــــــاني

أحيـــــــــــاني فـــــي بعـــــض أحيـــــاني

لمـــــا صـــــاح مـــــا خلتـــــه يـــــا صـــــاح

لـــــــــلأرواح ذا نشـــــــوة مـــــــــن راح

قلبـــــــي مـــــــال فيـــــــه إلـــــــي الآمـــــــال

مـــــــالي حـــــــال يـــــــا قـــــــوم لمـــــا حـــــال

لـــــــولا الخـــــال مـــــا كنـــــــت إلا خـــــــال

لمـــــا غـــــــال قلبـــــي فصـــــبري غـــــــال

ذا المـــــــــزاح عاتبتـــــــــه مـــــــــــازاح

والإصـــــــــلاح أن أتـــــــــرك الإصـــــــــلاح

*فوزن أقسام الأقفال كما يلي:

مفعولا.. مستفعلن فعلان.. مفعولان.. مستفعلن فعلان

أما أبيات الأغصان فوزنها في الغصن الأول :

مفعولن.. مستفعلن.. فعلن

أما أبيات الغصن الثاني فوزن كل بيت

مفعولان.. مستفعلن .. فعلان

ويرى أ.د/ إبراهيم أنيس[1] في أوزان الموشحات رأيا مفاده (إذا نظرنا إلي الموشحات وأوزانها بمنظار أهل العروض ، رأينا فيها الجديد والغريب ، في حين أنا لو قسناها بمقياس الآذان العربية وما تستريح إليه وما ألفته في الوزن القديم لم تجد فيها إلا ما تعودته الآذان العربية ، ومـــالت إليه فـي توالي المقاطع ، غير أنه من الحق أن يقال

[1]موسيقى الشعر، ص ٢٢٦.

إن الصفة التي شاعت في الموشحات من تقصير أشطارها حتي صارت في بعض الأحيان عبارة عن تفعيلة واحدة تعد تطوراً جديداً ينسجم مع الميل العام الذي شاع في العصور الإسلامية من كثرة النظم في الأوزان المجزوءة وما يشبهها.

قـــــافية الموشح :

القافية تمثل العنصر الأكثر تميزاً في الموشحات ، وأســـاس دراســة القافية لدينا هو ما قررناه سابقاً في النسيج الشكلي للموشـــــحات مـن أن قوافي الأغصان والأسماط لا بد أن تتنوع : فتتماثل في الأغصان فيما بينهما وتختلف عنها في الأسماط ..كما أن لدينا تنوع شديد الثراء إيقاعيـاً في الموشحات.

أشهر نظم قوافي الموشحات :

أولاً : النظام الأساسي للتقفية :

وهو الذي يتكون فيه المطلع من غصنين ثم يتبعه ثلاثة أسماط متماثلة القافية ثم يأتي القفل مماثلاً للمطلع .

فيصبح نظام القافية :

أ ب ، ت ت ت ، أ ب

حيث يتساوي شطرا المطلع والقفل

كما في :

أيــها الســـاقي إليـك المشــتكي قــد دعونــاك وإن لـــــم تســمع

ونديم همت في غرته

وقد لا يتساوى شطرا المطلع في الوزن كما في قول ابن شرف :

شـــــــمس قـــــــارنت بـــــــدراً كـــــأس ونديـــــم

أدر أكوس الخمر

ـــ

ـــ إلخ (ثلاثة أسماط)

وقد يتساوى شطراً المطلع ومن ثم الأقفال وزنــاً وقافيــة مثـل قــول ابن الصابوني :

قســماً بالهــوي لــذي حجــر مــا لليــل المشــوق مـن فجـر

جَمَدَ الصبحُ ليس يطردُ

ـــ

ـــ

ـــ إلخ(الأسماط)

أي أن نظام التقفية :

أ أ ، ت ، ت ، ت ، أ أ

ثانياً : الأسماط بسيطة والأقفال مركبة :

ويكون ذلك بزيادة أجزاء المطلع (والأقفال) وتظل الأسماط على بساطتها كمــا هي: وتكون هذه الزيادة إما في البداية أو في الوسط أو في النهاية ....

-مثل قول الغزازي :

هل يلام من غلب عليه الحب فهام

-وقول الأعمي :

دمع سفوح دموع حرار ماء ونار ما اجتمعا إلا لأمر كبار

بئس لعمري ما أراد العذول

-

-

- .....إلخ (الأسماط)

ومثل قول ابن بقي :

صبرت والصبر شيمة العاني ولم أقل للمطيل هجراني معذبي كفاني

هل كان غيري يعتز بالذله

–

–

– (الأسماط)

ولقد حاولت الموشحات كسر رتابة النغم في القافية وفي البيـــت كلـــه ولذلك نجدها تتخلص من وجود (صدر وعجز) للبيت .

ولقد كانت عناصر الثراء الإيقاعي الموسيقي للموشحة عن طريـــق زيادة كلمة في الوسط أو في سواه والإتيان بالقافية في غير مـا هو مألوف في الوزن الخليلي بواسطة الأغصان والأقفال والخرجة،وهكذا يتضح الثراء الإيقاعي للموشحات والقصد الغنائي في نشأتها.

وهاك بعض النماذج التطبيقية لمجموعة من أشهر الموشحات الأندلسية.

<u>قال ابن الزقاق :</u>

خذ حديث الشـوق عـن نفســي وعــن الدمـــع الـــذي همعـــا

/٥//٥/٥ /٥//٥ ///٥ ///٥/٥ /٥//٥ ///٥

فاعلاتن فاعلن فعلا فعلاتن فاعلن فعلا

مـا ترى شوقي قد اتقدا

/٥//٥/٥ /٥//٥ ///٥

فاعلاتن فاعلن فعلا

وهمى بالدمع واطردا...

///٥/٥/٥ /٥//٥ ///٥

فاعلاتن فاعلن فعلا

واغتدى قلبي عليك سدى

/٥//٥/٥ /٥//٥ ///٥

فاعلاتن فاعلن فعلا

آ مـــن مـاء ومـن قبـــس بيـن طرفـــي والحشـا جمعـــا

/٥/٥//٥ /٥//٥ ///٥ /٥/٥//٥ /٥//٥ ///٥

فاعلاتن فاعلن فعلا فاعلاتن فاعلن فعلا

بأبي ريم إذا سفرا

///٥/٥ /٥//٥ ///٥

فعلاتن فاعلن فعلا

أطلعت أزراره قمرا

/٥//٥/٥ /٥//٥ ///٥

فاعلاتن فاعلن فعلا

فاحذروه كلمـا نظرا

/٥//٥/٥ /٥//٥ ///٥

فاعلاتن فاعلن فعلا

فبألحـــــاظ الجفـــون قســـي أنـا منـــها بعـض مـن صرعـــا

///٥/٥ /٥//٥ ///٥ ///٥/٥ /٥//٥ ///٥

فعلاتن فاعلن فعلا فعلاتن فاعلن فعلا

أرتضيه جار أو عدلا

/٥//٥/٥ /٥//٥ ///٥

فاعلاتن فاعلن فعلا

قد خلعت العذر والعذلا

/٥//٥/٥ /٥//٥ ///٥

فاعلاتن فاعلن فعلا

إنما شوقي إليه فلا

/٥//٥/٥ /٥//٥ ///٥

فاعلاتن فاعلن فعلا

كـم وكـم أشـكو إلى اللعـــس ظمئـــي لـــو أنـــه نفعـــا

/٥//٥/٥ /٥//٥ ///٥ /٥//٥/٥ /٥//٥ ///٥

فاعلاتن فاعلن فعلا فعلاتن فاعلن فعلا

حـال عبد الله بالـحور

/٥//٥/٥ /٥//٥ ///٥

فاعلاتن فاعلن فعلا

وبطرف فاتر النظر

/٥//٥/٥ /٥//٥ ///٥

فاعلاتن فاعلن فعلا

حكمـه في أنفس البشر

/٥//٥/٥ /٥//٥ ///٥

فاعلاتن فاعلن فعلا

مثل حكم الصبـــح فـــي الغلـــس إن تجلـــى نـــوره صدعـــا

/٥//٥/٥ /٥//٥ ///٥ /٥//٥/٥ /٥//٥ ///٥

فاعلاتن فاعلن فعلا فاعلاتن فاعلن فعلا

شُبهته بالرشا الأمم

/٥//٥/٥ /٥//٥ ///٥

فاعلاتن فاعلن فعلن

فلعمري إنهم ظلموا

///٥/٥ /٥//٥ ///٥

فعلاتن فاعلن فعلا

فتغني من به السقم

///٥/٥ /٥//٥ ///٥

فعلاتن فاعلن فعلا

ابـن ظبـي القفـر والكنـس مـن غـزال فـي الحشـا رتعـا

/٥//٥/٥ /٥//٥ ///٥ /٥/٥//٥ /٥//٥ ///٥

فاعلاتن فاعلن فعلا فاعلاتن فاعلن فعلا

قـال ابن زهر :

(١)

يا صـاحبي نداء مغتبط بصاحب

/٥//٥/٥ ///٥/// ٥//٥///٥/٥

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلاتن

لله ما ألقاه من فقد الحبائب

/٥//٥/٥ /٥/٥//٥/٥ /٥//٥/٥

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلاتن

قلب أحاط به الهوى من كل جانب

/٥/٥//٥ ///٥//٥ /٥/٥//٥/٥

متْفاعلن مُتَفاعلن متفاعلاتن

أي قلـــــــب هـــــــــائم لا يســـتريح إلـــي اللواحـــي

/٥/٥//٥ /٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥//٥/

فاعلاتن فاعلن متفاعلن متفاعلاتن

(٢)

يا من أعانقه بأحناء الضـلوع

/٥/٥//٥ ///٥//٥ /٥/٥//٥/٥

متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

وأقيمه بدلاً من القلب الصديع

///٥//٥ ///٥//٥ /٥/٥//٥/٥

متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

أنا للغرام وأنت للحسن البديع

///٥//٥ ///٥//٥ /٥/٥//٥/٥

متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

وكـــــــــلام اللائـــــــــم في صفحة المـــــــــاء القـــراح

///٥/٥ /٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥//٥/٥

فعلاتن فاعلن متفاعلن متفاعلان

من لي به صحباً تجلى بالظرم

/٥//٥ /٥/٥//٥ /٥//٥/٥/٥

عُلقت من وجناته بدر التمـام

/٥/٥//٥ ///٥//٥ /٥/٥//٥/٥

وعلقت من أعطافه لدن القوام

///٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥//٥/٥

كـــــــــالقضيب النـــــــــاعم لـم يســـــتطع حمـــــل الوشـــاح

/٥/٥//٥/٥ /٥//٥ /٥/٥//٥ /٥//٥ /٥/٥//٥/٥

(٥)

حملتني في الحب مـا لا يستطاع

/٥/٥//٥ /٥/٥//٥ /٥//٥/٥/٥

شوقاً يراع لذكره من لا يراع

/٥/٥//٥ ///٥//٥ /٥/٥//٥/٥

بل أنت أظلم من له أمر مطاع

/٥/٥//٥ ///٥//٥ /٥/٥//٥/٥

ومـــع أنـــــك ظـــــالمي أنت هـا منـــــاي وإقـــــتراحي

/٥/٥/// /٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥///

فعلاتن فاعلن متفاعلن متفاعلن

ويقول ابن زهر في أحد أشهر موشحاته[1] :

(١)

ما للموله	من سكر لا يفيق	يا له سكران
/٥/٥//٥/٥/	/٥///٥/ /٥//٥/	/٥//٥/ /٥/٥٥
من غير خمر	يا للكئيب المشوق	يندب الأوطان
/٥/٥//٥/٥/	/٥//٥/٥/ /٥/٥//٥/	/٥//٥/
/٥/٥٥		
هل تستعاد	أيامنا بالخليج	ولياليا
/٥/٥//٥/٥/	/٥//٥/٥/ /٥/٥//٥/	/٥//٥/ /٥/٥
إذ يستفاد	من الأريج	مسك ديـــارنا
/٥/٥//٥/٥/	//٥//٥/ /٥/٥//٥/	/٥//٥/
/٥/٥		
وإذ يكاد	حسن المكان البهيج	أن يحيينا
//٥/٥//٥/	/٥//٥/٥/ /٥/٥//٥/	/٥/٥/٥//٥/
تحفر أظله	دوح عليه أنيق	مروق الأفنان
/٥/٥//٥/٥/	/٥//٥/٥/ /٥٥//٥/	/٥//٥/
/٥٥/٥/		
والماء يجري	وعائم وغريق	من جني
الريحان		
/٥/٥//٥/٥/	//٥//٥/ ///٥//٥/	/٥//٥/
/٥٥/٥/		

[1]وقد قيل لابن زهر : لو قيل لك ما أبدع وأرفع ما وقع لك من التوشيح؟ قال : كنت أقول
ما للموله من سكره لا يفيق يا له سكران
راجع: الموشح الأندلسي، صمويل ستيرن، ص٢٥٤,٢٥٣.

(٢)

أو هل أديب	يجني لنا بالغروس	ما كان أحلي
٥/٥//٥/٥/	/٥//٥/ ٥//٥٥	/٥/٥//٥/٥
معي الحبيب	وصافيات الكؤوس	فاسقني واملا
//٥/٥//	٥٥//٥/٥/٥//	/٥/٥//٥/٥
عيش يطيب	ومتنزه كالعروس	عندما تجلي
٥/٥//٥/٥/ ٥/٥/	//٥/٥/٥/٥٥	/٥//٥/
عيش لعله كان	يعود منه فريق	كالذي قد
٥/٥//٥/٥/ ٥٥/٥/	//٥//٥ ///٥٥٥	/٥//٥/
أضعاف فكر الألحان	تحدو به وتسوق	هذه
٥/٥//٥/٥/ ٥٥/٥/	/٥///٥ ///٥	/٥//٥/

(٣)

يا صاحبينا	إلي متى تعذلاني	أقصرا شيئاً
٥/٥//٥/٥/	//٥//٥ /٥//٥/	/٥//٥ /٥/٥
قدمت حياً	والمبتلى بالغواني	ميتاً حياً
٥/٥//٥/٥/ ٥/٥/	/٥/٥//٥ /٥//٥/	/٥//٥/

جنى عليا عذب اللمى والمعاني عاطر ريا

//٥/٥//٥ /٥//٥/٥/ ٥//٥/٥ /٥//٥

٥/٥/

هلال كله غزال إنس يفوق سائر الغزلان

//٥/٥//٥ //٥// /٥//٥ /٥//٥ /٥/٥٥

يا ليت شعري هل لي إليه طريق أو إلي السلوان

/٥/٥//٥/٥/ /٥//٥/٥ ///٥٥ /٥//٥ /٥/٥٥

(٤)

.....لُ .....ن .....ـــه

.....ل .....ن .....ـــه

خزدَ تقول ليست كأخرى تعني وهي سكرانه

نعم يا الله يعشقني وأنا عشيق ونحن صبيان

بالله تدري دع كل حد مع رفيقه إش يكون إن كان

*قال ابن زهر :

أيــها الشــاكي إليــك المشتكى قد دعونـــاك وإن لـــم تســمع

/٥//٥/ ٥/٥//٥/ /٥//٥ /٥//٥/ ٥/٥/// /٥//٥

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فعلاتن فاعلن

ونديم همت في غرته

///٥/ ٥/٥//٥/ /٥///٥

فعلاتن فاعلاتن فعلا

وشربت الراح من راحته

٥/// ٥/٥//٥/ ٥/٥///

فعلاتن فاعلاتن فعلا

كلما استيقظ من سكرته

٥/// ٥/٥/// ٥/٥//٥/

فاعلاتن فعلاتن فعلا

جذب الـزق إليـــه واتكـــى وســقاني أربعـــاً فـي أربــع

غصن بان مال من حيث استوى

بات من يهواه من فرط الجوى

خافق الأحشاء موهون القوى

كلمـــا فكـر فـي البيـن بكـــى مالــه يبكـي بمـا لــم يقــع

ليس لي صبر ولا لي جلـد

يـا لقومــي عذلوا واجتهدوا

أنكروا شكواي ممـا أجد

مثـل حـالي حقـه أن يشــتكي كَمَــدُ اليـــأس وذل الطمـــــع

مــا لعيني عشيت بالنظر

أنكرت بعدك ضـــوء القمر

وإذا ما شئت فاسمعي خبري

شقيت عيناي مـــن طـــول البكـا وبكى بعضي علـى بعضـي معــي

كبد حر ودمع يكف

يعرف الذنب ولا يعترف

أيها المعرض عما أصف

قد نمـا حبـك عنــدي وزكـــا لا يظن الحب أنـــي مدعـــــي

وقل ابن زيدون على وزن بحر الطويل :

سقى الغيث أطلال الأحبة بالحمـى

//٥/٥ //٥/٥/٥// /٥// //٥//٥

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

وحـــاك عليهـا ثـوب وشى منمنمـا

//٥/٥ //٥/٥/٥// //٥/٥ //٥//٥

وأطلـــع فيهـــا للأزاهيـــر أنجما

//٥/ //٥/٥/٥// //٥/٥ //٥//٥

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

فكم رفلت الخرائـــد كـــالدمى إذ العيش غـــض والزمـــان غلام

//٥/ //٥/٥/٥// /٥// //٥//٥ //٥/٥// /٥// //٥/٥// /٥// //٥/٥

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعي

أهيـــم بجبـار يغـز وأخضـــع

شـذا المسك من أدارته يتضـرع

إذا جئت أشكوه الجوى ليس يسمع

فما أنا في شيء من الوصل أطمع ولا أن يـزور المقلتيـــن منـــام

قضيب من الريحان أثمر بالبدر

لـــواحظ عينيه ملئن بالسحـــر

وديباج خديه حكى رونق الخمر

وألفاظه في النطق كاللؤلؤ النـــثر وريقتـــه فـــي الارتشـاف مـــدام

سقى جنبات القصر صوب الغمائم

وغنى على الأغصان ورق الحمائم

بقـرطبـــة الغــراء دار المكـــارم

بلاد بها عــق الشـباب تمـــائمـي وأنجبنـي قـوم هنـاك كـــرام

فكم لي فيها من مساء وإصباح

بكـل غـزال مشـــرق وضاح

يفـدم أفـواه الكؤوس بتفـــاح

إذ طلعت في راحه أنجــم الـــراح فـإن لإعظـــام المـدام قيـــام

ويم لدي(البنتني) في شاطئ النهر

تـدار علينـــا الراح في فتية زهر

وليس لنا فرشُ سوى يانع الزهر

يدور بها عذب اللُمى أهيف الخصـــــ بفيه مـــن الثغر الشـنيب نظام

يـوم بجوفي الرصافة مبهج

مررنا بروض الأقحوان المدبج

وقابلنا فيـــه نسيـــم البنفسج

ولاح لـنا ورد نجـد مضـرج تـــراه أمـــام النـور وهـو إمـــام

وأكرم بأيام العقاب السوالف

ولهـو أثرنـاه بتلك المعـاطف

بسود أثيث الشعر بيض السوالف

إذا رفلوا في وشى تلك المطـــارف فليـــس علـى خلـع العـذار مـلام

وكم شهد عند (العقيق) جسره

قعدنا على حمر النبات وصفره

وظبي يسقينـا سلافـة خمـره

حكي جسدي في السقم رقة خصره لواحظه عند الرنـو سـهام

فقل لزمـان قد تولى نعيمه

ورثت على مر الليالي رسومه

وكم رق فيـه بالعشي نسيمه

ولاحت لساري الليل فيه نجومـه عليك من الصب المشـوق سـلام

الدوبيت

******

فن فارسي النشأة – كما يجمع على هذا الرواة– وغاية ما ينظم منه بيتان في أي معنى يريده الناظم.

ووزن الدوبيت عند العروضيين الفرس:

مفعول مفاعيل مفاعلين فاع(٤ مرات).

أما وزنه عند العروضيين العرب والمصنفين المتأخرين منه فهو :

فعلن متفاعلن فعولن فعلن

ولذ قال ابن غازي[١] :

دو بيتـــهم عروضـــــه ترتـــــــجل

فـــعلن متفـــاعلن فـــــعولن فـــعلن

***وله خمسة أعاريض وسبعة أضرب :**

الأولي : تامة ولها ضربان : الأول مثلها والثاني مذال.

والثانية : تامة خفيفة " خفيفة لعدم تحريك العين" ولها ضربـــــان الأول مثلها والثاني مذال.

والثالثة : مجزوءة صحيحة والضرب مثلها.

والرابعة : مجزوءة محذوفة والضرب مثلها .

والخامسة : مشطورة وضربها مثلها .

---

[١]سمي بذلك لأن دو بالدال المهملة في لغة الفرس معناها اثنين وكلمة بيت هي بمعناها العربي.
راجع : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص١٤٠ ، موسيقى الشعر، ص٢١٦,٢١٧، المفصل في العروض والقافية ص١٣٤، موسيقى الشعر العربي ج٢، ص١٤، موسيقى الشعر العربي، عيسى العاكوب، ص٢٥٠,٢٥١.
المفضل، ص١٣٤.

ويشترط في الدوبيت أن يكون الشطران الأوليان مصرعين ، وللشاعر الحرية في تصريع الثالث أو تركه دون تصريع ، وقد ذكر السيد الهاشمي[١] خمسة أنواع للدوبيت :

١-الرباعي المعرج.

٢- الرباعي الخالص.

٣- الرباعي الممنطق.

٤- الرباعي المردوف.

ويطلق على مقاطع الدوبيت الرباعيات.

والحق إن هذا الوزن لم يشع شيوعاً كافياً في اللغة حتى يصبح مألوفاً لدى الناس بل لم يرووا أن شاعراً مشهوراً قد اختصه بنصيب وافر من شعره[٢] ويرى الدكتور/ على حميد خضير أن الدوبيت مأخوذ عن المتدارك مع تغيير بسيط في وسط التفعيلة بدليل أننا يمكن لنا تقسيمه علي الشكل التالي:

فعلن فعلن فعول فعلن فعلن

فعلن فعلن فعول فعلن فعلن

وبل ويمكن عد الدوبيت من مخلع البسيط مع زيادة تفعيلة حصلت في نهايته وهي (فعلن) حيث يمكن تقسيمه علي الشكل الآتي :

مستفعلن فاعلن فعولن (فعلن)

---

[١]ميزان الذهب ، ص١٤٠,١٤١ وقد اشترط في المعرج أن يكون النصف الأول من البيت الثاني مخالفا للأشطر الباقية في القافية والثلاثة الأخرى في قافية واحدة، واشترط للخالص أن يكون شطرا كل بيت مختومين بكلمتين بينهما الجناس، واشترط للممنطق أن يكون الشطر الأول من كل بيت كامل الوزن، والثاني مركب من فعلن، وفعلن، واشترط للمرفل أن يكون له جزء ثالث فيكون البيت مركبا من ثلاث فقرات، واشترط للمردوف زيادة جزء رابع فيكون كل بيت مركباً من أربع فقرات.

[٢]موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٢١٧.

مستفعلن فاعلن فعولن (فعلن)

وعلي هذا الأساس عده من الأوزان الشعرية المأخوذة عن العربية بدلالة تفاعيله وبدليل ما ذكره ابن المرحل:

" رأيت النوع المعروف بالدوبيت من أوزان الكلام المنظوم مستقيم البناء مستعذباً في الغناء ، إلا أن بعض الناس يخلط في النظم عليه ، وسلك مسلك العجم في الزيادة فيه ، والتقصير منه حتى يخل به"[1]

ومن أمثلته :

ما أشوقني إلي نسيم الرندِ

ما أش وقني إلا نسيمر رندي

فعلن متفاعلن فعولن فعلن

يشفي كبدي إذا أتي من نجدِ

يشفي كبدي إذا أتي من نجدي

فعلن متفاعلن فعولن فعلن

وقد استشهد د. إبراهيم أنيس[2] بأربعة نماذج للدوبيت :

روحي لك يا زائر الليل فدا يا مؤنس وحدتي إذا الليل هدا

إذا كان فراقنا مع الصبح بدا لا أسفر بعد ذاك صبح أبدا

لو صادف نوح دمع عيني غرقا أو صادف لوعتي الخليل احترقا

أو حملت الجبال ما أحمله صار دكا وخر موسى صعقا

يا من بسنان رمحه قد طعنا والصارم من لحاظه قطعنا

---

[1] رسالتان فريدتان في العروض لمالك بن المرحل . تحقيق: هلال ناجي، وراجع موسيقى الشعر، عيسى العاكوب.

[2] موسيقى الشعر، ، ص٢١٦، ٢١٧.

ارحم دنفا في[1] ســـنه قد طعنا مـــن حبـك لا يصيبـــه قـط عنـا

أصبحـت متيماً حزيناً بـــــالي مضنـــي ولقد تغـــيرت أحوالـــي
يا جمـــع شـــوامتي ويـــا عذالـــي قلوا عذلـــي فليـــس قلبـــي خـــالي

وعلى الرغم من إشارة د. إبراهيم أنيس على ندرة الدوبيت في الشعر العربي إلا أن د. حسني عبدالجليل[2] يشير إلي أن للدوبيت ديوان نشره د. كامل مصطفى الشيبي سنة ١٩٧٢م ، كما نشر أ. كمال ناجي عدة مستدركات على ديوان الدوبيت .

ويعرض بعض الأنماط الشعرية للدوبيت للتعرف على ملامح هذا البحر نوردها في ختام حديثنا عنه .

ومن رباعيات الدوبيت لجلال الدين الرومي (متوفي سنة ٦٧٢هـ)

*لو كان أقـــل هـــذه الأشـــواق للشـمس لأذهلـت عـن الإشراق

٥/٥/ ٥//٥/// ٥/٥/ ٥/٥// ٥/٥/ ٥/٥// ٥//٥/// ٥/٥/
فعلن متفاعلن فعولن فعلن فعلن متفاعلن فعولن فعلن

لو قسم دا الهوى علـــى العشـاق العشر لهم ، ولـي جميـــع البـــاقي

٥/٥/ ٥//٥/// ٥/٥/ ٥/٥// ٥/٥/ ٥/٥// ٥//٥/// ٥/٥/
*يا من هو سيدي وأعلى وأجل يا مـــن أنـــا عبـده وأدنـــى وأقـل

٥/٥/ ٥//٥/// ٥/٥/ ٥/٥// ٥//٥/// ٥/٥/ ٥/٥// ٥///

---

[1] وينبه أ.د/ إبراهيم أنيس أنه لا بد من قصر النطق بحرف الجر(في) في الشطر الثالث حتى ينسجم الوزن ويسير مع باقي الأشطر.

[2] موسيقى الشعرالعربي ،ص١٦. وننبه إلي أن د. حسني قد أتى بنماذج الدوبيت المذكورة لدى د. أنيس مقطعة إلى تفاعيلها المكونة لها.

فعلن متفاعلن فعولن فعلن فعلن متفاعلن فعولن فعلن

حاشاك تملني ، وحاشاك تمل إن لم يكن الوابل بالوصل فطل

/٥/٥ ///٥//٥ /٥/٥ ٥/// /٥/٥ //٥///٥ //٥/٥ ٥///

فعلن متفاعلن فعولن فعلن فعلن متفاعلن فعولن فعلن

* أهوى قمراً تلفت سهامه عيناه ماشوش عزم خاطري إلا هو

/٥/٥ ///٥//٥ /٥/ ٥/// /٥/٥ //٥///٥ //٥/٥ ٥///

فعلن متفاعلن فعولن فعلن فعلن متفاعلن فعولن فعلن

روحي تلفت ومهجتي تهواه قلبي أبداً يقول : يا هو يا هو

/٥/٥ ///٥//٥ /٥/٥ ٥/// /٥/٥ //٥///٥ //٥/٥ ٥///

فعلن متفاعلن فعولن فعلن فعلن متفاعلن فعولن فعلن

-وأورد د. عيسي العاكوب[1] نماذج من الدوبيت لعبدالغني النابلسي (ت ١١٤٣هـ) .

*أقسمت عليك أيها المحبوب أن تسمح لي فوصلك المطلوب

/٥/٥ ///٥//٥ /٥/٥ ٥/// /٥/٥ //٥/٥/٥ /٥/٥ /٥/٥

فعلن متفاعلن فعولن فعلن فعلن متفاعلن فعولن فعلن

*أرسل منك القميص مع ريح صبا يا يوسف عصرنا أنا يعقوب

/٥/٥ /٥/٥/٥ //٥/٥ ٥/// /٥/٥ //٥///٥ //٥/٥ /٥/٥

فعلن متفاعلن فعولن فعلن فعلن متفاعلن فعولن فعلن

*بالأجرع من جهات ذاك الوادي برق قدوك لمعه أطوادي

[1] موسيقى الشعر العربي، ص٢٥١.

/٥/٥ /٥//٥/٥ //٥/ ٥/// /٥/٥ ٥//٥/// //٥/ /٥/٥

فعلن متفاعلن فعولن فعلن فعلن متفاعلن فعولن فعلن

*والنسمة حين أقبلت تســعدني يا نفحة من أحـــب طــاب النــادي

/٥/٥ /٥//٥/٥ //٥/ ٥/// /٥/٥ ٥//٥/// //٥/ /٥/٥

فعلن متفاعلن فعولن فعلن فعلن متفاعلن فعولن فعلن

*عرّج بالسفح من نواحــي نجد وأخبر عن حالتي وقل عن وجـــدي

/٥/٥ /٥//٥/٥ //٥/ ٥/// /٥/٥ ٥//٥/// //٥/ /٥/٥

فعلن متفاعلن فعولن فعلن فعلن متفاعلن فعولن فعلن

في اليقظة لا أرى،عسى في نواحي من جانبهم خيال طيف[١] يجدي

/٥/٥ ٥//٥/٥ //٥/ ٥/٥/ /٥/٥ ٥//٥/// //٥/ /٥/٥

فعلن متفاعلن فعولن فعلن فعلن متفاعلن فعولن فعلن

وقول بعضهم[٢] :

مــا أحســن حبــي ومــا أجملـه مـا أعـدل قـده ومـــا أكملـــه

/٥/٥ ٥//٥/// //٥/ ٥/// /٥/٥ ٥//٥/// //٥/ ٥///

فعلن متفاعلن فعولن فعلن فعلن متفاعلن فعولن فعلن

لا يســمح بالوصــال إلا غلطـا فــي نــادره وذاك لا حكـــم لـــه

/٥/٥ ٥//٥/// //٥/ ٥/// /٥/٥ ٥//٥/// //٥/ ٥///

---

[١]وردت هكذا(من جانبهم طيفُ خيال يجدي) ولعله خطأ طباعي.

[٢]المفصل في العروض والقافية، عدنان حقي، ص١٣٥.

فعلن متفاعلن فعولن فعلن فعلن متفاعلن فعولن فعلن

-مجزوء الدوبيت [1] :

يـا مـن هجـرت فمـا تبـالي هـل ترجـــع دولـــة الوصـــال

/٥/٥ ///٥//٥ //٥/٥ /٥/٥ ///٥//٥ //٥/٥

فعلن متفاعلن فعولن فعلن متفاعلن فعولن

مـا أطمـع يـا عـذاب قلبـي أن ينعم فـــي هـــواك بـــالي

/٥/٥ ///٥//٥ //٥/٥ /٥/٥ ///٥//٥ //٥/٥

فعلن متفاعلن فعولن فعلن متفاعلن فعولن

الطـرف مـن الصـدود بـاك والجسـد كمـا تريـن بـــالي

/٥/٥ ///٥//٥ //٥/٥ /٥/٥ ///٥//٥ //٥/٥

فعلن متفاعلن فعولن فعلن متفاعلن فعولن

والقلب ، كمـا عـدت ، صـاب باللوعـة والغـرام صـــالي

والشـوق بخـاطري مقيـم مـا يـؤذن عنـه بارتحـال

يـا مـن نكـأت صميم قلبي بـالحزن وصـورة الخبـال

هيـهات وقد سـلبت غمضـي أن أظفر منـك بالخيـال

لـو شـئت وقفـت عنـد حـد لا يسـمح منـل فـي الـدلال

مـا ضـرك أن تعللينـي فـي الوصـل، بموعـد محـال

أهـواك وأنـت حـظ غـيري يـا قـاتلتي فمـا احتيـالي

والقتـل لظـاهري شعـار إن أنـت عـززت باختيـال

ذا الحكـم علـى مـن قضـاه مـن أرخصنـي لكـل غـالي

---

[1] موسيقى الشعر.ج٢، ص١٩,٢٠، والأدب الأندلسي. أحمد هيكل ،ص٣٨٨.

أيــام عنـــاني فيــك سـود ... مـــــا أشـــــبههن بالليـالي

واللـــوم فيــك يزجرنـــي ... عـن حبـــك مالـــهم ومـــالي

العشــق بــه الشــغاف أضحـــي ... عن ذكـــر سـواك فـي اشـتغالي

والنـــار وإن خبـــت لظاهـا ... فـــي الصـــدر تشـب باشـــتعالي

حـــوراء لطرفــها ســـهام ... أمضـــي وأمـــض مـــن نبـــال

فـــي القلـــب لوقعــها جـراح ... لا بـــرء لـــها مـــن اغتيـــال

فــارح قلقــاً بـــها وقيــداً ... واعــذره فمـــا العـــذر خـــالي

مــا يجمـل أن تلــوم صبـا ... إن هـــام بربـــة الجمـــالِ

وهذا النص لأبي القاسم هبة الله بن الفضل البغدادي المتوفي سنة ٥٥٨هـ

ويقرر د. حسني عبدالجليل[١] أن وزن الأبيات جميعها : فعلن متفاعلن فعولن ، دون أي تغيير في التفاعيل، وهذا يكشف لنا أن مجزوء الدوبيت أكثر قرباً من روح الشعر العربي من تام الدوبيت.

ومن أبيات الدوبيت[٢] أيضاً :

*أهوى قمراً له المعـــاني رق

---

[١]موسيقى الشعر. ص١٩.

[٢]راجع محاولات للتجديد في إيقاع الشعر. د. أحمد كشك ، ص٥٨.

من صبـــح جبينه أضاء الشرق

تـــدري بـــالله ما يقول البـــرق

مـــا بين ثنايـــاه وبيني فـــرق

*إن جئت ربا الحمي ولا حت نجد

فاذكـــر ولـــهي ومـــا جناه البعد

قد كنت أقاسي البعد حتي رحلوا يـــا ليتهم عـــــادوا وعـــاد الصـــد

تطبيقـــــــــــات

(١)

قال الصرصري يحيى بن يوسف المتوفي سنة ٦٥٦هـــ :

يا سامري الدجـــى بـــذات السـمر هـــل عندكمـــا لناشـــد مـــن خـــبر

كم يسأل بـــالحمى ومـــن يخبره عن سر هوى يخفى على ذي نظر

من علم ذا الحمام شـدو الشجن من هز من الغرام عطـــف الغصـن

مـــن أي صبابـــة حنيـــن البـــدن مـــا ذلـــك إلا لـــــوى مســـــتتر

يا طال بـــرء الدنـــف المشـتاق هـــل عنـــدك للديـــغ مـــن تريـــاق

تـــالله لقـــد أعجـــز رق الراقـــي مـــن يســـحر لبـــه نســـيم الســـحر

لله فتـــى مـــزق ثـــوب الســـلوى ثـــم أودع الصـــبر لحمـــل البلـــوى

ما أظهر من شدة وجد شكوى قـــد بـــاع لذاذة الكـــرى بالســـهر

ما هز البـرق سـيفه أو ضحكا إلا وتذكـــر الحمـــى ثـــــم بكـــــى

يغفـــو إثـــر الغـــرام أنـى سلكا إما المـــأمول أو ذهـــاب العمـــــر

(٢)

*يا من هجا للحب عمداً أو سـلا ورماه علـى اللظـى قتيـلاً وسـلا
ما القول إذا سئلت عن قتلتـــه يـــا قاتلـــه بـــأي ذنـــب قتـلا

*أهـوى رشـا بلحظـه كلمنـا رمـزاً وبسـيف لحظـه كلمنـــا
لو كان من الغرام قـد سـلمنا بـــــل أنـــــت ملـــك

*قد قدً مهجتي غرامـي ونشر والقلـــــــب ملـــــــك
من كان يراك قال ما أنت بشر بـــــل أنـــــت ملـــــك

*بدر إذا رأتـه شـمس الأفـق كســفت ورقــي فـي يــوم أحــد
عـوذت جمالــه بــرب الفـلق وبمــا خلـق مـن كـــل أحـــد

*يا مرسلا للأنام جاهـاً وحمي ها أنت لنا عزاً وهدى في أي مــدد
يا أفضل من شيء بأرض وسما يا شافعاً في الحشر غداً غوثاً ومـدد

(٣)

*ظني بك يـا رحمن خـير الظـن ما يرحمنـــي غـير يا ذا المّـن
آتـــيك وقـد فـر خليلـي منـــي من عظـم خطيئتـي فتعفو عنـي
*يا من لـــهم دون البرايـا واليـت مـا أعــرف أنـي بســواكم آليـت
يا ليت زماناً في الصبـا مـر بكم لو عاد وهل ينفع قولي : يا ليــت
*يا مــن بســهام لحظـه يعـترض قلبي لــهم وهــم لقلبـــي غـــرض

كم قلت لثغرك الـذي همـت بـه الجوهر أنت والحلـي لـي عـرض

*لا تحسب دمع العين في الخد جرى يـا مـن بجمالـه يفـوق الـدررا

لكـن بوجنتيـك مـاء الحسـن لما امتـلأت عينـاي منـه نظراً

*يا من عتبوا على رمادي الفاني لمـا نظـروا خيالـهم يغشـاني

لا تعتقـدوا أن الكـرى وافـاني لكـن سـجدت لطيفكـم أجفـاني

*ما تكتم مـا جرى فبما ينكتـم يـا مـن بجمالـه تطيـب التـهم

إن كنت تقول قومنـا قـد علموا ارحم ولـهي فإنـهم قـد رحمـوا

*قول شرف الدين بن الفارض[1]

أهوى رشاً لي الأسـى قـد بعثـا مذ عاينـه تصـبري مـا لبثـا

ناديت وقـد فكـرت فـي خلقتـه سبحانك مـا خلقـت هذا عبثا

[1]ميزان الذهب، ص١٢٦.

الموالياً

الموالّيا : بتشديد الياء وهو من الفنون التي لا يلزم فيها مراعاة قوانين العربية.

ويتركب الموالياً غالباً من بيتين ، تختتم أشطرهما الأربعة بروي واحد ، وكثيراً ما تسكن في الحشو أواخر الألفاظ ، ويدخل فيه شئ من كلام العامة ويعرف هذا الفن الآن باسم "الموال"[١]

وقد ذكروا في سبب نشأة هذا الفن أن الرشيد حين نكبة البرامكة أمر ألا يذكرهم شاعر في شعره ، فرثتهم جارية لهم بهذا الوزن وجعلت تنشد وتقول : "يا مواليا" ليكون في ذلك منجاة لها من الرشيد ، لأنها لا ترثيهم بالشعر المنهي عنه.[٢]

وقد تردد في كتب العروض قول جارية البرامكة :

يا دار أين الملوك أين الفرسْ أين الذين رعوها بالقنا والترسْ

قالت تراهم رمم تحت الأرض درسْ سكوتٌ بعد الفصاحة ألسنتهم خرسْ

يا موالّيا

ويعتمد "المواليا" تفاعيل البحر البسيط أساساً ، لكنه يتصرف في بعض صوره على نحو يخرجه عن هذا البحر ، ووزنه على الغالب من بحر البسيط مع ثلاثة أعاريض يشبهها ضربها وهي :" فاعلن ، فعلن ، فعلان"[٣]

---

[١]موسيقى الشعر العربي ، عيسى العاكوب، ص٢٥٦.

[٢]موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، ص٢١٠... ويرى د. إبراهيم أنيس أن الأحسن هو الشك فى رواية أصل نشأته ، وأن ينسب هذا إلى عصور متأخرة جداً عن عهد الرشيد، وربما كانت نفس العصور التي تحلل فيها الناظمون من بعض حركات الإعراب ، وأغلب الظن أن هذا كان في حدود القرن السادس أو السابع الهجري لا قبل هذا بحال من الأحوال ، لأن ابن خلدون الذي توفي ٨٠٨هـ ينسب شعراً يكاد يكون خالياً من إعراب الكلمات إلي عصره أو ما قبل عصره بقليل ، في فصول من مقدمته عنوانه(فصل في أشعار العرب وأهل الأمصار لهذا العهد) . راجع تفصيل ذلك في ص٢١١.

[٣]ميزان الذهب، السيد الهاشمي، ص١٤٧.

والمــواليا في الإصطلاح ثلاثة أنواع [1]

النوع الأول : الرباعي :

وهو ما كان شطرا بيته مصرعاً كقول الجارية السابق .

النوع الثاني : الأعرج :

وهو ما اختلف مصراعٌ منه عن الثلاثة الباقية كقول بعضهم في الوعظ

-يا عبد ابكي على فعل المعاصي ونوح هم فين جـدودك آدم وبعـده نـوح

دنيا غرورة تجي لك في ضفة مركــب ترى حمولها على شط البحور تبوح

النوع الثالث: النعمــاني :

ومثاله في كتب العروض :

-الأهيف اللي بسيف اللحــظ جارحنـــا

ه/ه/ ه//ه/ه/ ه//ه/ ه//ه/ه/

بيــده ســقانا الطـــــلا ليـــلا وجارحنــا

ه/ه/ ه//ه/ه/ ه//ه/ ه//ه/ه/

رمشه رمى سهم قطع بيــه جوارحنـــا

ه/ه/ ه//ه/ه/ ه//ه/ ه//ه/ه/

آهين على لوعتي فـــي الحـــب يـا وعدي

ه/ه/ ه//ه/ه/ ه//ه/ ه//ه/ه/

هجره كواني وحـــيرني علـــي وعـــدي

ه/ه/ ه//ه/ه/ ه//ه/ ه//ه/ه/

يـــا خـل واصـل ووافـي بـــالمني وعدي

---

[1] المفصل، ص١٣٧-١٣٨.

٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/ ٥//٥/٥/

وقد أجمع العلماء[١] على أن الموشح والدوبيت لا يغتفر اللحن فيــهما ، أما المواليا فقابل للحن والإعراب كليهما ، لكن اللحن فيه أحسن وأليق.

وأما الفنون الأخرى المستحدثة مثل : الزجل ، والكان كان، والقومــا فملحونة أبداً .

ويذكر عيسى العاكوب [٢] : أن المواليا فن نظم شعبي نشأ في العراق ، ثم أحبـه أهل مصر وبقي عندهم حتى غدا كأنه من التراث الشعبي المصري.

تطبيـــقات

المـواليا

*يـا عارف الله لا تغفل عـن الوهــابْ

فـــإن ربّـــك المعطـي حضـــر أو غــابْ

والقلب يقلب ســريعاً يشـــبه الـدولابْ

إيـاك والبرد يدخل مـــن شــقوق البـــابْ

*من قال جودة كفوفك والحيـا مثليــن

أخطأ القياس وفي قولــه جمــع ضديــن

مـا جدت إلا وثغرك مبتســم يــازيــن

وذاك ما جـــاد إلا وهـو بـــاكي العيــن

---

[١]راجع : العاطل الحالي والمرخص الغالي، صفي الدين الحلي، ص٩٠٨.

[٢]موسيقى الشعر العربي، ص٢٥٦.

الكان وكان

فن نظمي نشأ في بغداد ، وسمي بهذا الاسم " الكان وكان" لأن البغداديين اتخذوه وعاء لنظم الحكايات والخرافات التي يكثر فيها تعبير " كان من الأمر كذا وكان كذا ....."

وهو أحد الفنون الجارية على ألسنة العامة ، قال الأبشيهي في كتابه (المستطرف) ، والمحبي في (خلاصة الأثر) :

" الكان وكان نظم واحد ، ولكن الشطر الأول من البيت أطول من الثاني ولا تكون قافيته إلا مردوفة" [1]

***وتفاعيله المعهودة :**

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن مستفعلن

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فعلان

وهو وزن قد تحلل فيه ناظمه من بعض قواعد الإعراب ومن قيود القافية ويعد تطوراً في الأوزان العربية .

ويرى الباحثون أن هذا الوزن قد ارتقي حين جاء الإمام ابن الجوزي والواعظ شمس الدين محمود الكوفي ، فنظما منه الحكم والمواعظ في القرن السادس والسابع الهجري.

ومما نظمه ابن الجوزي قوله :

-لما تزايد وجدي فيكم وقل تصبري

وعرفتكم عذري وقلت الحركات

يا حاجزين بقلبي يا غائبين عن النظر

---

[1] ميزان الذهب ، السيد الهاشمي ، ص١٤٨.

يا ســـــاكنين قلبــي أطلتم الحسـرات

متي يجيبني مبشر من عندكم بقدومكم

ويفرحون أصدقــائي وأكمـد الشـــمات

حتي يدق طبـــول الهـنا بعـد الرجـــا

وأقول للعين : قري قد رُد ما قــد فـات

ومن أشهر أمثلة " الكان وكان" في كتب العروض[1] قول القائل :

قــم يــا مقصـــــر تضـــــرع قبـــل أن يقولـــوا كـــــان وكـــــان

للبحــر تجـــري الجـــــواري فـــــي البحـــــــر كـــــــالأعلام[2]

–ومن" الكان كان " أيضاً :

أيا من عمره طال إلي كم أنـــت بطـــال

جميع الدهر نقال علـــى ظـــهرك أثقـال

تبارز بالمعاصي وعنـــــا أنـــت قـاصي

وتدعو بـــــالخلاص ومـــا عنـدك إقبـــال

---

[1]المفصل ، ص١٣٧.

[2]ويعلق أ.د/ إبراهيم أنيس على هذين البيتين بقوله : إن الناظم قد جعل همزة "أن" في الشطر الثاني همزة وصل مع تقصير النطق بكلمة " كان" الأولى إلي كُن كذلك نرى أن الشطر الثاني والرابع كليهما من وزن مجزوء الرجز ،غير أن الشطر الثاني قد لحـق قافيته صفة التذييل وهي زيادة صوت ساكن أما الشطر الرابع فــلا فــرق بينه وبين مجزوء الرجز إلا في إسكان الآخر . انظر موسيقى الشعر، ص٢١٣.

إلي الغيبة ترتاح وما عنـــدك إصـلاح

وما يرضيك يا صاح سوى قيـــل وقـال

ويري د. إبراهيم أنيس[١] رأياً في هذا الوزن خلاصته:

نحن حين نحلل الأمثلة التي رويت لهذا الوزن نرى أن الشــطر الأول يتبع دائماً وزن البحر المجتث دون أن يصيبه أي تغيير ، في حين أن الشــطر الثاني يشبه مجزوء الرجز مع بعض التغيير في القافية، مما يلائم إسكان أواخر الكلمات ، والذي شاع في بعض فنون الشعر في العصور المتأخرة.. أي أن الوزن ليس مخترعاً – حسب رأيه – وإنما هو مزيج من بحرين متقاربين.

ويبدو أن المصريين أحبوا هذا الضرب من النظم فأخذوه وأطلقوا عليه اسم " الزكالش" نسبة إلي أشهر من برز فيه من أهل العراق وهو أبو منصور بن نقطة(محمد أبي بكر بن شجاع البغدادي ت٥٩٧هـ) الذي كان " يزلكش" في الأسواق ، أي يدور فيها مغنياً[٢].

---

[١]موسيقي الشعر ، ص٢١٣.

[٢]موسيقي الشعر ، عيسى العاكوب، ص٢٥٤.

تطبيقـــــات

تعصي وتغلق بابك ، كيلا يرونـــك تفضح

نسيت أني حـاضر ، ولـــي عليـك رقيـب

تزعم بأنك عاقل ، وأنت من أهـل الذكـاء

وبعت حضره بنظره ، ما ذاك منك لبيـــب

عمرك مضي وانقضي ، بقي القليل وترحل

فجد إن كان رأيك ،في الحزم رأي مصيب

*قول الإمام شمس الدين الكوفي :

يا قاسي القلب مالك تسمع وما عندك خبر

ومن حرارة وعظي قـد لانـت الأحجـار

أفنيت مالك وحالك في كل مـــالا ينفعك

ليتك على ذي الحالة تقلع عــن الإصـرار

تحضر ولكن قلبك غايب وذهنك مشـــتغل

فكيف يا مختلف تحســـب مـن الحضـــار

ويحك تنبه يا فتى وافهم مقالي واســـتمع

ففي المجالس محاسن تحجب عن الأبصـــار

يحصي دقائق فعلك وعمر لحظك يعلمـــه

وكيف تغـرب عنـــه غوامـــض الأسـرار

تلوت قولي ونصحي لمن تدبر واســـتمع

ما في النصيحة فضيحة كـــلا ولا إنكـــار

*قول شمس الدين الكوفي[1].

إلي من غفل وتواني ، الركب فاتك صحبتــه

وفي الدجي حدا بهم الحادي وحــث التـوق

حث المطايا لعلــك ، بمــن تقــدم تلحـق

من لا يحث المطايا ، لا يلحــق المعشـوق

[1]ميزان الذهب ، هامش (١) ، ص١٢٨. ويوردها د. حسني عبدالجليل مكتوبة عبـــارة عن ثمانية أشطر.. مما يجعلها متنوعة القوافي.. باختلاف البيت الأول عن الثلاثة الأخر.

السلسلة :

فن نظمي معرب الألفاظ غالباً ، ويتماشى مع وزن من أوزان الشــعر الفصيح حين ينطق عامياً[1]. وأجزاؤه :

فـــعلن فـــعلاتن متفعلن فعـلاتـــان

وليس ثمة معلومات مؤكدة بشأن نشأته

ومبعث تسميته[2].... ومن أمثلته

الســـحر بعينك مـــا تحـــرك أوجـــال

/٥/٥ ///٥/٥ //٥// ///٥٥/٥

فعلن فعلاتن متفعلن فعلاتان

إلا ورمـــاني مـــن الغـــرام بأوحـال

/٥/٥ ///٥/٥ //٥// ///٥/٥

فعلن فعلاتن متفعلن فعلاتان

يا قـــامة غصن نشا بروضة إحسان

/٥/٥ ///٥/٥ //٥// ///٥٥/٥

فعلن فعلاتن متفعلن فعلاتان

أيـــان هفت نسمة الدلال بـــه مـــال

/٥/٥ ///٥/٥ //٥// ///٥٥/٥

فعلن فعلاتن متفعل فعلاتان

وقولهم : –

يا سعد لك السعد إن مررت على البان

/٥/٥ ///٥/٥ //٥// ///٥٥/٥

فعلن فعلاتن متفعلن فعلاتان

---

[1] موسيقي الشعر ، عيسى العاكوب، ص٢٤٩.

[2] راجع ميزان الذهب، ص١٢٥.

القـــــــومـــــــــــــــــا

وهو أحد الفنون النظمية المستحدثة ويجمع الرواه علي أن " القوما" من اختراع البغدادين ممن كانوا يتولون أمر إيقـــاظ الصـــائمين للســـحور فـــي شهر رمضان[١].

واسمه مأخوذ من قول بعضهم (قوما نسحر قوما) وهذا القـــول مـــن مجزوء الرجز .

وقد شاع هذا الفن ونظموا فيه الزهـــري والخمـــر والعتـــاب وســـائر الأنواع ولغته عامية ملحونة ، ووزنه :

(مستفعلن فعلان) مرتين[٢].

وتحتفظ المصادر بكثير من نماذجه على اختلاف الأغراض التي كتب بها ، وقد شاع نظم القومـا في القرن السادس الهجري وما بعده .. ومن أشهر نماذجه[٣]. قول ابن أبي نقطة :

يـــــا ســـــــيد الســـــــادات	لـــك بـــــالكرم عـــادات
/٥//٥/٥ /٥٥/٥	/٥//٥/٥ /٥٥/٥
أنـــــا ابـــــن أبـــــو نقطـــة	تعيـــش أبويـــا مـــــات
//٥// /٥/٥	//٥// /٥٥/٥
متفعلن فعلن	متفعلن فعلان

---

[١] راجع قصة نشأته التفصيلية فـــي : مـــيزان الذهب ، ١٢٦، المفصـــل ، ص١٣٥، موسيقى الشعر، ص٢١٤-٢١٥.

[٢] ميزان الذهب ، ص١٢٦.

[٣] وأرى أن هذين البيتين كما يردان في كتب العروض هما بيت واحد من القومـــا وليس بيتين ، حيث التزم القومي بالتقفية الثلاثية ، اثنتان منهما ترد في صدر البيت والثالثة في العجز... وهذا مادرج عليه وزن القوما وتقفيته.

ومن الأمثلة التي تتردد في كتب العروض .. ما نظمه الأبشيهي[1]. فـي مدح أحد الخلفاء :

لا زال سعدك جديد دائم وجـدك ســعيد

ولا برحـــت مـــهنا بكـل صـــوم وعيـد

في الدهر أنت الفريد وفي صفاتك وحيد

والخلق شعر منقح وأنت بيــت القصيـــد

يا من جنابه شديد ولطف رأيــه ســديد

ومن يلاقي الشدايد بقلب مثــل الحديــد

لا زلت في التأييد في الصوم والتعييــد

ولا برحــت مــهنا بكـل عــام جديــد

---

[1]وقد أوردها د. حسني عبدالجليل منسوبة إلي صفي الدين الحلي مادحاً فيها صاحب حماة وقد أوردها هكذا

لا زال ســـــــــعدك عيـــــــــد دايـــــــم وجـــــــدك ســـــــعيد

ولا برحـــــــت مـــــــهنا بكـــــــل صـــــــوم وعيـــــــد

فـــــي الدهـــــر أنـــــت فريـــد وفـــــي صفـــــاتك وحيـــــد

فـــــالخلق شـــــعر منقـــــح وأنـــــت بيـــــت القصيـــــد

وقد أوردها د. إبراهيم أنيس في موسيقى الشعر بالتشكيل الكتابي نفسه غـــير منسوبة. موسقى الشعر، ص٢١٥.

والغريب أنها وردت عند العلامة السيد أحمد الهاشمي في مـــيزان الذهب منســـوبة إلي الأبشيهي راجع ص١٤٩.

ويرى د. إبراهيم أنيس[1] أنه نظم غير معرب ولا تراعى فيه قواعـــد اللغة كما وصفها النحاة ، وأنه لو قد تحركت النون في (فعلان) لأصبح الـوزن مجزوء الرجز ، ولهذا يرجح أن هذا الوزن لا يعدو أن يكون مجزوء الرجــز تغيرت فيه " مستفعلن" الثانية إلي : مستفعل" مثل " محمول" ثم سكن آخره لينسجم هذا مع ما شاع في هذه العصور من التخلص من حركات الإعراب .

تطبيقـــــــات :

نحن لذكـــرك نشـــيد بقولنا والنشـــيد

ونبعث أوصاف مدحك ، على خيط البريد

ظلك علينا مديد ، ما فوق جودك مزيــد

وكم غمـــرت بفضلــك قريبنا والبعيد

لا زلت في كل عيد ، تحظى بجد ســعيد

عمرك طويل وقدرك وافر وظلــك مديد

لا زال قدرك مجيد ، وظل جودك مديـــد

ولا برحت موقـــــىَ كمـــا يوقـــىَ الوليد

ما زال برك يزيـــد علـــى أقل البعيــد

ولا برحت جود كفك من كحبــل الوريـــد

لا زال برك مزيد ، دايم وبأسك شـــديد

ولا عُد من نوالك في يوم فطـــر وعيـــد

---

[1] موسيقى الشعر، ص٢١٤.

الفصل الثاني

أشكال الخروج علـى الخليل حـــــــــديثـــــــــــاً

يطرح التراث العربي شكلاً أساسياً لموسيقي قصيدة الشعر هذا الشكل هو شكل الوزن الواحد والقافية الواحدة ، دون إمكانية تغييرهما داخل القصيدة الواحدة.

ولا يعني – كما يرى د. سيد البحراوي[1]– كون هذا الشكل التقليدي أساسياً أنه شكل وحيد فقد ظهرت – من داخله أو خروجا عليه– أشكال جاورته منذ عصر الخليل نفسه ، وقد دارت محاولات خلق الأشكال الجديدة حول اختراع أوزان جديدة كما فعل أبو العتاهية والمولدون أو حول استغلال الإمكانيات التي يتبعها نظام الخليل نفسه مثل : استخدام الأوزان المهملة أو الاكثار من مجزوءات الأوزان أو الاستفادة من نظم التقفية التي يمكن أن يتساهل إزاءها العروضيون ، بالإضافة إلي استخدام الزحافات والعلل بطرق فنية تخرج بالقصيدة عن إطار الشكل التقليدي ومن داخله.

غير أن هذه المحاولات ظلت فردية وواهنة التأثير ، حتي أحدث الأندلسيون بموشحاتهم خروجاً واضحاً على الشك التقليدي أثر تأثيراً كبيراً فيما تلي عصرهم وحتي العصر الحديث.

مما تقدم يتضح أن البحث قد بدأ مبكراً عن شكل إيقاعي جديد ، يتجاوز القافية الموحدة ، ويتعدى الوزن الواحد .

ويرى د. رجاء عيد[2]أن استخدام " التفعيلة" أدى إلى تطور بارز في هيكل القصيدة وفي أسلوبها ومضمونها وقد ساعد الشكل الشعري الجديد إلى اقتراب القصيدة الحديثة من النزعة الدرامية التي أتاحت له الخروج من جو الغنائية والخطابية.

---

[1]موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، ص٤٣.

[2]التجديد الموسيقي في الشعر العربي ،ص٢٢٨.

*معظم ما كتب من شعر التفعيلة يدور حول تفعيلات البحور الآتية : –

الرجز	مستفعلن
المتدارك	فاعلن
المتقارب	فعولن
الكامل	متفاعلن
الوافر	مفاعلتن
الهزج	مفاعيلن
الرمل	فاعلاتن

أي أن شعرهم قد ارتكز على البحور الصافية .

وقد حاول بعض الشعراء أن يكتبوا على الأبحر الأخـــرى وهــي ذات الوحدة المركبة والتي تتألف الوحدة الموسيقية فيها من تفعيلتين أو أكثر كبـدر شاكر السياب ، وأحمد عبدالمعطي حجازي، فاروق شوشة، وإن ارتكز معظم ما كتبوا على بحور الخفيف ، البسيط ، الطويل أكثر من بقية البحور المركبة.

–يعتمد الشعر الحر على نظام التفعيلة– كما ذكرنا– ولا يعتمد علي نظام الشطرين الذي كان سائداً في القصيدة القديمة.

وإن أهم الأبحر التي استخدمت عند شعراء الحر ثمانية :–

(الوافر– الكامل– الرجز– الرمل– المتدارك– الهزج– المتقارب– السريع)

فمن الهزج :–

قول البياتي :–

وداعا لك يا بيتي

وداعا لك أمــاه

ودوت طلقة واختفت في فمه الآه

وداعنل/ ك يا بيتي

مفاعيل مفاعيلن

وداعنل / ك نمماهو

مفاعيل مفاعيلن

ودووت طل/ قتن وخت/ نقت في فـ/ مهلئاهو

مفاعيلن مفاعيل مفاعيل مفاعيلن

ولقد حاول بعض الشعراء[١] أن يتخير من الأبحر العروضية ما يلائم شعر التفعيلة ، وتؤكد نازك أن الشعر الحر لم يخرج عـن العـروض فتقول : (والواقع أن الشعر الحر جار علي قواعد العروض العربي ، ملـتزم بـها كل الإلتزام ، وكل ما فيه من غرابة أنه يجمع الوافـر[٢] والمجـزوء والمشـطور جميعاً) .

وتبرهن على ذلك بقصيدتها (إلي العام الجديد[٣]) :-

يا عام لا تقرب مساكننا فنحن هنا طيوف

ويفر منا الليل، والماضي ، ويجهلنا القدر

ونعيش أشباحاً تطوف

نحن الذين نسير لا ذكرى لنا

لا حلم ، لا أشواق تشرق لا منى

آفاق أعيننا رمـاد

---

[١]مثل نازك والتي ترى أن شعر التفعيلة يصح في البحور التي كان التكرار قياســـــياً فـــي تفعيلاتها كلها أو بعضها مثل : البحور الصافية (الكامل- الرمل- الهزج- الرجز- المتدارك- المتقارب) أو البحور المزدوجة (السريع - الوافر) – على حد قولـــها- وإن البحور الأخرى كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح لا تصلح لشعر التفعيلة.

[٢]تقصد بقول الوافر " التام"

[٣]نظرية الفن المتجدد، ص١١٦. وتطبيقاتها على الشعر العربي ، عز الدين الأمير.

تلك البحيرات الرواكد في الوجوه الصامتة

ولنا الحياة الساكنة

لا نبض فيها لا اتقاد

نحن العراة من الشعور وذو الشفاه الباهتة.

الهاربون من الزمان إلى العدم

الجاهلون أسى الندم

نحن الذين نعيش في ترف القصور

ونظل ينقصنا الشعور

لا ذكريات

نحيا ولا ندري الحياة

نحيا ولا نشكو ونجهل ما البكاء

ما الموت ما الميلاد ما معنى السماء.

والقصيدة كما نرى من بحر الكامل وإن كنا نستطيع أن نحصل منـها على ثلاث قصائد جارية على الأبحر التقليدية ، وهذه أولـــها وهـي مجــزوء الكامل ذي الشطرين :

يا عام لا تقرب مـســا كننا فنحن هــنا طيــوف

ويفرِّمنا الليل والـــــ ماضي ويجهلنـــا القـــدر

تلك البحيرات الـــروا كـــد في الوجوه الصامتـــه

نحن العراة من الشعـو ر وذو الشفـــــاة الباهتـــه

فهذه الأبيات قوامـها التفعيلات :

متفاعلـــــــن متفاعلن متفاعلـــــــن متفاعلن

أما الجزء الذي يعد من مشطور الكامل ويكـــون وزنه مكونـا مـن (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)

نحن الذين نسير لا ذكرى لنا

لا حلم لا أشواق تشرق لا منى

من عالم الأشباح ينكؤنا البشر

الهاربون من الزمان إلى العدم

نحن الذين نعيش في ترف القصور

نحيا ولا نشكو ونجهل ما البكاء

ما الموت ما الميلاد ، ما معني السماء.

والجزء الثالث علي وزن أقصر وهو (متفاعلن متفاعلان) :-

ونعيش أشباحا تطوف

آفاق أعنينا رماد

ولنا الحياة الساكنة

لا نبض فيها لا اتقاد

ونظل ينقصنا الشعور

نحيا ولا ندري الحياة

فالقصيدة كما نرى تدور كلها في تشكيلات " بحر الكامل"

وفي شعر التفعيلة تتكرر التفعيلة ، ولكن لا يكررها علي نمط واحد في كل الأبيات، وما دامت الأبيات تتفاوت في الطول وتختلف فـــي الأضـــرب فـإن القارئ لا يشعر بموسيقى كل تفعيلة على حدة ، بل مندمجة مع التفعيلات الأخرى ولا شك أن هذا التفاوت في أطوال الأبيات يجعلها تختلف فيما بينها حتى وإن اشتركت في التفعيلة.

ولعل نغمة التفعيلة الواحدة تلك التي جعلت البعض[1] يصف موسيقى شعر التفعيلة بأنها رتيبة لتكرار نغمة واحدة في القصيدة.

إلا أننا ننفي هذا الأمر لأن تنويع الإيقاع الموسيقي بواسطة المخالفة في تشكيلات الأضرب والمغايرة والمناسبة بين القوافي وباعتماد شعر التفعيلة على الموسيقى الداخلية يجعل من هذا الوصف " وهمٌ شائعٌ" – على حد تعبير د. النويهي– في دراسته " قضية الشعر الجديد" وكذلك توسع شعر التفعيلة في استخدام الزحافات والعلة بل واستحدث أنواعا جديدة منها، كل ذلك يضمن لهذا الشكل إمكانيات أكثر في التنوع الموسيقي.

أهم المعالم العروضية لموسيقي الشعر الحر هي[2]

أولاً :- بحور الشعر الحر هي بحور الشعر العمودي ويجوز أن يجتمع في القصيدة الواحدة أكثر من بحر.

ولكن الشعر الحر ينتظم أغلبه على تفعيلات البحور الصافية المكونة من تفعيله واحدة ، ويندر أن تجئ قصائد منه على تفعيلات البحور الممتزجة أو المركبة.

ثانياً :- تنقسم تفعيلات الشعر الحر إلي حشو وضرب فقط والضـــرب هو التفعيلة الأخيرة في السطر الشعري،والحشو هو ما سوى ذلك.

ثالثاً :- يتكون البيت في الشعر الحر من شطر واحد فقط ويســمى ســطراً شعرياً.

رابعاً :- تجئ الوحدة الموسيقية تفعيلة واحدة في البحور البسيطة ومجموعة تفعيلات في البحور المركبة ، بغير قيد في عددها في كل بيت ، فقد تكون واحدة في بيت وقد تصل إلي أكثر من عشرة في آخر بغير انتظام .

---

[1] راجع بالتفصيل : عزالدين أمين: نظرية الفن المتجدد ونازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر.

[2] د. صابر عبد الدايم : موسيقى الشعر بين الثبات والتطور ، ص٢١٢-٢١٣.

خامساً :- دخلت تفعيلات كثيرة في الشعر الحر لم ترد في الشعر العربي القديم، وإنما ترد في النثر العربي، ومن أمثلة ذلك : فاعل، وفعلت أربع متحركات متوالية.

سادساً :- لا يعترف الشعر الحر بوحدة الضرب ، بل يجوز للشاعر أن يستعمل ما شاء من ضروب البحر في القصيدة الواحدة علما بأنه قد دخلت ضروب كثيرة جدا لم يعرفها الشعر العربي من قبل.

ومثال على ذلك :-

بحر الرجز له في الشعر الحر تسعة عشر ضرباً بينما لا تزيد أضربه في الشعر العمودي عن ستة

سابعاً :- كل ما يجري من تغييرات في تفعيلات الشعر الحر يعد زحاَفا من حيث عدم اللزوم سواء حصل ذلك في الحشو أم في الضرب.

ثامناً :- ليس في الشعر الحر التزام في القافية إذ تجئ بشكل غير منتظم.

(بحـــر الوافـــــــر)

وتشمل أضربه في الحر أضربه الثلاثة في الشعر العمودي وهي : مفاعل(فعولن)، ومفاعلتن ، ومفاعلْتن (بتسكين اللام)

ويزيد الشعراء عليه في الحر ضربين هما :-

مفاعلتان و مفاعلْتان

وهما ناتجتان عن مدهما.. انسجاما مع القوافي المقيدة المردوفة التي تكثر في الشعر الحر.

والوافر العمودي لا يعرف التذييل بزيادة ساكن علـــي آخره فتصير مفاعلتن(مفاعلتان) لكن هذه الظاهرة موجودة بكثرة في الشعر الحر.

كقصيدة (صوت المعركة) لمحمود حسن اسماعيل :-

-سمعتك توقظ الموتى

وترعشهم

وتنشرهم على خلدي

وتقرع راحتاك الباب حول سكينة الابد

تدق تدق حتى تورق الأكفان بين يديك

وتنزع صمتها أبدية خرساء، ساحتها تطير إليك

وتزرع نفسها الأرواح فوق جذوع رابية بلا أغصانُ

حدائقها مسحرةُ ، تفوح بعطرها النيرانٌ

يطلً بزهرها الشهداء من ظمأ لنار صداك

وتصرخ آهةٌ للصبر هالعةٌ ليوم لقاك

إلي ضائعة(وافر)

للشاعر : محمود درويش

إذا مرت على وجهي

إذا مررت على وجهي

//٥/٥/٥ //٥/٥/٥

مفاعلْتن مفاعلْتن

أنامل شعرك المبتل بالرمل

أنامل شع ركلمبتل لبرْرملي

//٥///٥ //٥/٥/٥ //٥/٥/٥

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

سانهي لعبتي أنهي

سأنهي لع بتي أنهي

//٥/٥/٥ //٥/٥/٥

مفاعلْتن مفاعلْتن

وأمضي نحو منزلنا القديم على خطى أهلي

وأمضي نح ومنزلنل قديم على خطا أهلي

//٥/٥/٥ //٥///٥ //٥///٥ //٥/٥/٥

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

وأهتف يا حجارة بيتنا صلي

وأهتف يا حجارة بي تنا صلْلي

//٥///٥ //٥///٥ //٥/٥/٥

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلْتن

إذا سقطت على عيني

إذا سقطت على عيني

//٥///٥ //٥/٥/٥

مفاعلتن مفاعلتن

سحابة دمعة كانت تلف عيونك السوداءْ

سحابة دم عتن كانت تلففعيو نك سسوداءْ

//٥///٥ //٥/٥/٥ //٥///٥ //٥/٥/٥/٥

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتان

سأحمل كل ما في الأرض من حزن

سأحمل كلـ ل ما فلـ أر ض من حزني

//٥///٥ //٥/٥/٥ //٥/٥/٥

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

صليبا يكبر الشهداء

صليبا يكـ بر ششهداءْ

//٥/٥/٥ //٥///٥/٥

مفاعلتن مفاعلتان

عليه وتصغر الدنيا

عليهو تصـ غر د د نيا

//٥///٥ //٥/٥/٥

مفاعلتن مفاعلتن

ويسقى دمع عينيك

ويسقى دم ع عنيكي

//٥/٥/٥ //٥/٥/٥

مفاعلتن مفاعلتن

رمال قصائد الأطفال والشعراء

رمال قصـ ئدلأ طفا ل وششعراءْ

//٥///٥ //٥/٥/٥ //٥///٥٥

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتان

إذا دقت على بابي

إذا دققت على بابي

//٥/٥/٥ //٥/٥/٥

مفاعلتن مفاعلتن

يد الذكرى

يدذذكرى

//٥/٥/٥

مفاعلتن

سأحلم ليلة أخرى

سأحلم ليـ لتن أخرى

//٥///٥ //٥/٥/٥

مفاعلتن مفاعلتن

بشارعنا القديم وعودة الأسرى

بشارعنلـــ قديم وعو دة لأسرى

//٥///٥ //٥///٥ //٥/٥/٥

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

وأشرب مرة أخرى

وأشرب مر رتن أخرى

//٥///٥ //٥/٥/٥

مفاعلتن مفاعلتن

بقايا ظلك الممتد في بدني

بقايا ظلـــ لكلممتد د في بدني

//٥///٥ //٥/٥/٥ //٥///٥

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

وآمن أن شيئا كا

وآمن أن ن شيئا كا

//٥///٥ //٥/٥/٥

مفاعلتن مفاعلتن

صغيرا كان في وطني

صغيرن كا ن في وطني

//٥/٥/٥ //٥///٥

مفاعلتن مفاعلتن

يناديني ويعرفني

يناديني	ويعرفني
//٥/٥/٥	//٥///٥
مفاعلتن	مفاعلتن

ويحميني من الأمطار والزمن

ويحميني	من لأمطا	روزْزمني
//٥/٥/٥	//٥/٥/٥	//٥///٥
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن

(الهـــــزج)

وشعر التفعيلة يدمج الهزج في الوافر ، فقد قل أو ندر أن نجـــد مــن شعر التفعيلة على بحر الهزج يتكرر فيه(مفاعيلن) وحدها بزحافاتها، وإنما الغالب أن تجيئ معها (مفاعلتن) محركة اللام.

من ذلك قول ملك عبد العزيز:

رفضنا الذنب والغفران

لأنا ما تألهنا

رفضنا مذبح الآلام

لأ نا ما تولهنا

تولهنا ، ولكنا

رفضنا أن يهان الجد ، أن يغدو

ملاعب في يد الأيام

فأطفأنا قناديل المني قسرا

أدرنا الوجه عبر منارة الأحلام.

الــرجــز

كثر شعر التفعيلة في هذا البحر ، لاتساعه وسماحه بالتصرف الكثــير فيه ، ولكثرة دخول العلل والزحافات ، والجزء والشطر والنهك.. ولــذا فقد اسماه الكثيرون(حمار الشعراء الجدد) بل ان إنتاجهم فيه يفوق مــا عداه مــن بحور الشعر العربي.

وتشمل أضربه في الحر ما عرف عنه في العمودي وهما :-

(مستفعلن ومستفعل)

مــع ما يطرأ عليهما من خبن وطي ، أو خبن وطي معا

أما ما استحدثه شعراء التفعيلة من ضروبه فهو كثير جداً لم يتأت لبحر غيره ومن أمثلة ضروبه في الشعر الحر :-

-مُستَف وتصبح (فاعل أو فعلن)

- مستفع وتصبح (مفعول)

- متفع وتصبح (فعول)

- متف وتصبح (فعل)

- مست وتصبح (فعل)

- مس وتصبح (فع)

وأضافوا كذلك (التذييل) على أنساق مستفعلن المختلفة ومن نماذج ما نظمه شعراء التفعيلة على الرجز القصائد التالية :-

التشكيل العروضي لقصيدة مسافر أبدا؟ الرجز

للشاعر : أحمد عبدالمعطي حجازي

أعبر أرض الشارع المزحوم لا توقفني العلامة

٥/٥// ٥///٥/ ٥//٥/٥/ ٥///٥/ ٥///٥/

أعبر أر ض ششارعل مزحوم لا توقفنل علامه

مستعلن مستفعلن مستفعلن مستعلن متفعل

أسير حيثما ذهبت ، الحب والبغض

٥//٥// ٥//٥// ٥//٥/٥/ ٥///٥/

أسير حيـ ثما ذهب تلحبب ول بغض وأك

متفعلن متفعلن مستفعلن مستعلن

وأكره السآمه

٥/٥//٥//

رهسسا امه

متفعلاتن

أدفع رأسي ثمنا لكلمة أقولها

٥///٥/ ٥///٥/ ٥//// ٥//٥//

أدفع رأ سي ثمنن لكلمتن أقولها

مستعلن مستعلن متعلن متفعلن

لضحكةٍ أطلقها

//٥//٥ /٥///٥

لضحكتن أطلقها

متفعلن مستعلن

أو ابتسامه

أو بتسامه

//٥//٥/٥

متفعلاتن

أسافر الليلة فجأة

//٥//٥ /٥///٥

أسافر لـ ليلتفج

متفعلن مستعلن

(أة) ولا أرجو السلامة

//٥//٥ /٥/٥//٥/٥

أتن ولا ارجسسلامه

متفعلن مستفعلاتن

أعبر تحت الناطحات تحت ظل المركبات

/٥///٥ /٥//٥/٥ //٥//٥ /٥/٥//٥/٥

أعبر تحـ تتناطحا تحت ظل للمركباتي

مستعلن مستفعلن متفعلن مستفعلاتن

بما تبقى في فؤادي من ثبات

//٥//٥ /٥//٥/٥ /٥/٥//٥/٥

بما تبق قي في فـءا دي من ثباتن

متفعلن مستفعلن مستفعلاتن

وفي خيالي من وسامه

//٥//٥ /٥/٥//٥/٥

وفي خيا لي من وسامه

متفعلن مستفعلاتن

أمسح هذه المناظر المقامه

/٥///٥ //٥//٥ //٥//٥/٥

أمسح ها ذهلـ منا ظرلـ مقامه

مستعلن متفعلن متفعلاتن

حتى يلوح مأمني في القاع

/٥/٥//٥ //٥//٥

حتتا يلو ح مأمني

مستفعلن متفعلن

في القاع رطبا متكسر الشعاع

/٥/٥//٥ /٥///٥ //٥//٥/٥

فلقا عرط بامتكس سر ششعاعي

مستفعلن مستعلن متفعلاتن

ويصهل الجواد عالكا لجامه

//٥//٥ //٥//٥ //٥//٥/٥

ويصهل ل جوادعا لكن لجامه

متفعلن متفعلن متفعلاتن

أعبر أرض المدن

/٥///٥ /٥///٥

أعبر أر ض لمدن(ش)

مستعلن مستعلن

(الشماء) بادي الجهامه

/٥//٥/٥ /٥//٥/٥

شمماء با د يلجهامه

مستفعلن متفعلاتن

أطفو على ليلاتها الزرقاء أشدو في الطريق

/٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥/٥

أطفو على ليلاتهز زرقاء أش دو فططريقي

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلاتن

أمنح قلبي كل يوم لفتاة

/٥///٥ /٥//٥/٥ /٥///٥

أمنح قل بي كلليو من لفتا

مستعلن مستفعلن مستعلن

(ة) أو صديق

تن أو صديقن

/٥//٥/٥/

مستفعلاتن

لكنني أأبي الإقامة

/٥//٥/٥ /٥/٥//٥/٥

لا كنني أ أ بلا قامه

مستفعلن مستفعلاتن

تغرينني بالحب يا صديقتي

/٥//٥/٥ /٥//٥/٥ //٥//٥

تغرينني بالحبيبا صديقتي

مستفعلن مستفعلن متفعل

فمن ترى يضمن موتا بلا ندامه

//٥//٥ /٥///٥ /٥//٥/٥ //٥/٥

فمن ترى يضن لي موتن بلا ندامه

متفعلن مستعلن مستفعلن متفعل

ومن ترى

//٥//٥

ومن ترى

متفعلن

يضمن لي في هذه المدينة القيامة

/٥///٥ /٥//٥/٥ //٥//٥ //٥/٥

يضمن لي في هاذهلـ مدينتلــ قيامه

مستعلن مستفعلن متفعلن متفعل

خمس أغنيات للشيء المنسي (رجز)

للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي

(١)

قد نستطيع أن نفر بالجلود

قد نستطي	ع أن نفر	ر بالجلودي
/٥//٥/٥	٥//٥//	٥٥//٥//
مستفعلن	متفعلن	متفعلاتن

نحمل في رحالنا ثيابا

نحمل في	رحالنـ	ثيابن
/٥///٥	٥//٥//	٥٥//
مستعلن	متفعلن	متفعل

ونحمل النقود

نحمل ن	نقود
٥//٥//	٥٥//
متفعلن	متفع

لكن شيئاً ما سننساه هناك في البلد

لاكننشيـ	أن ما سننـ	ساهوهنا	ك فلبلد
/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥////٥	٥//٥//
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	متفعلن

شيئاً سيبقي بعدنا ينتحب انتحابا

شيئن سيب	قا بعدنا	ينتحبن	تحابا
/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	/٥/٥	//٥/٥
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	متفعل

ويملأ الأماكن اغترابا

ويملأل	أما كنغ	ترابا
//٥//٥	//٥//٥	//٥/٥
متفعلن	متفعلن	متفع

وبعد أن ييأس من عودتنا يموت للأبد

وبعد ان	ييأس من	عودتنا	يموتلل	أبد
//٥//٥	/٥///٥	/٥///٥	//٥//٥	//٥
متفعلن	مستعلن	مستعلن	متفعلن	متف

حينئذ نسقط ميتين في المنفي البعيد

حينئذ ن	نسقط ميـ	يتينفل	منفلبعيد
/٥///٥	/٥///٥	//٥//٥	/٥//٥/٥
مستعلن	مستعلن	متفعلن	مستفعلن

(٢)

من يستطيع يا ترى أن يحمل العتابا

من يستطي	ع يا ترى	أن يحملل	عتابا
٥//٥/٥/	٥//٥//	٥//٥/٥/	٥/٥//
مستفعلن	متفعلن	مستفعلن	متفعل

كما نغنيها هناك

كما نغنـــ	نيها	هناك
٥//٥//	٥/٥/	٥٥//
متفعلن	مستفعلان	متفعل

أن يحمل القرية والترابا

أن يحملل	قرية وتـــ	ترابا
٥//٥/٥/	٥///٥/	٥/٥//
مستفعلن	مستعلن	متفعل

والمنظر المألوف في شباكه

ولمنظرل	مألوف في	شباكه
٥//٥/٥/	٥//٥/٥/	٥/٥//
مستفعلن	مستفعلن	متفعلن

واللغة الحميمة الودود

وللغتلـــ	حميمتلـــ	ودود
٥///٥/	٥//٥//	٥/٥//
مستعلن	متفعلن	متفع

والقطة الولود

ولقططتلـــ ولودْ

/٥/٥//٥ //٥٥

مستفعلن متفع

والصوت والمحرابا

وصصوتول محرابا

/٥/٥//٥ /٥/٥/٥

مستفعلن مستفعل

من يستطيع يا ترى

من يستطي ع يا ترى

/٥/٥//٥ //٥//٥

مستفعلن متفعلن

أن يحمل الأمن الذي يسره آباؤنا لنا

ان يحملل أمن للذي يسررهو أاباؤنا لنا

/٥/٥//٥ /٥/٥//٥ //٥//٥ /٥/٥//٥ //٥

مستفعلن مستفعلن متفعلن مستفعلن متف

وهم رقود في اللحودْ

وهم رقو دن فللحود

//٥//٥ /٥/٥//٥٥

متفعلن مستفعلاتن

فندخل الدنيا شبابا

فندخل د دنيا شبابا

//٥/٥ /٥/٥//٥/

متفعلن مستفعلاتن

من يستطيع أن يمد للجدود

من يستطيـ ع أن يمد د للجدودْ

/٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥٥

مستفعلن متفعلن متفعلاتن

جسرا وبابا

حسرن وبابا

/٥/٥//٥/٥

مستفعلاتن

لينفذوا عبر الدم الهجين والمنفى إلي أبنائه

لينفذوا عبر ددملـ هجين ول منفى إلى ابنائهي

//٥/٥ /٥/٥//٥ //٥/٥ /٥/٥//٥ /٥/٥//٥

متفعلن مستفعلن متفعلن مستفعلن مستفعلن

ويسالوهم الإيابا

ويسألو هم لإيابا

//٥/٥ ٥/٥//٥/

متفعلن متفعلاتن

(٣)

نبحث عن مدينة تمنحنا الأمان

نبحث عن	مدينتن	تمنحنلـــ	أمانْ
/٥///٥	//٥//٥	/٥///٥	/٥/٥//٥٥
مستعلن	متفعلن	مستعلن	متفع

تمنحنا الرغيف والخمرة والوجه الجديدْ

تمنحنر	رغيف ول	خمرة ول	وجهلجديدْ
/٥///٥	//٥//٥	/٥///٥	/٥/٥//٥٥
مستعلن	متفعلن	مستعلن	مستفعلاتن

تمنح وقتها السعيدْ

تمنح وق	تهسسعيدْ
/٥///٥	//٥//٥٥
مستعلن	متفعلان

لا بنتنا التي ذوى جمالها

لبنتنلـــ	لتي ذوى	جمالها
//٥//٥	//٥//٥	//٥//٥
متفعلن	متفعلن	متفعلن

وناء بالصبغة وجهها المهانْ

وناء بصـــ	صبغتوج	هملمهانْ
//٥//٥	/٥///٥	//٥//٥٥
متفعلن	مستعلن	متفعلان

(٤)

الأرض أصبح اسمها يهوذا

الأرض أص	بحسمها	يهوذا
/٥//٥/٥	٥//٥//	٥/٥//
مستفعلن	متفعلن	متفعل

فكيف أصبحت تسمي يا قمر؟

فكيف أص	بحتتسم	ما يا قمر؟
٥//٥//	٥//٥/	/٥/٥//٥
متفعلن	متفعلن	مستفعلن

وهل ترى تجيبنا يهوذا

وهل ترى	تجيبنا	يهوذا
٥//٥//	٥//٥//	٥/٥//
متفعلن	متفعلن	متفعل

إذا سألناها حنانا بالشجر؛

إذا سأل	نا ها حنا	نن بششجر
٥//٥//	/٥/٥//٥	٥//٥/٥/
متفعلن	مستفعلن	مستفعلن

(٥)

أحلم أني يا فلسطين أعودْ

أحلم أن	ني يا فلس	طين أعودْ
/٥///٥/	/٥/٥//٥	٥٥///٥/

مستعلن مستفعلن مستعلان

أعود وحدي متسللا إليك في المساءْ

أعودوح دي متسل للاإليــ كفلمساء

//٥//٥ /٥///٥ //٥//٥ //٥//٥٥

متفعلن مستعلن متفعلن متفعلان

أسير تحت أنجم ساطعة

أسير تح تأنجمن ساطعتن

//٥//٥ //٥//٥ /٥///٥

متفعلن متفعلن مستعلن

على رمال رطبة

على رما لن رطبتتن

//٥//٥ /٥//٥/٥

متفعلن مستفعلن

والبحر يأتي من بعيدْ

ولبحر يا تي من بعيدْ

/٥//٥/٥ /٥/٥//٥٥

متفعلن مستفعلان

وفي شراع في مكان ما بصيص من ضياءْ

وفي شرا عن في مكا نن ما بصيــ ص من ضياءْ

//٥//٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥ //٥//٥٥

متفعلن مستفعلن مستفعلن متفعلان

يصحو قليلا ثم يخبو من جديدْ

يصحو قليـ لن ثم يخـ بو من جديدْ

/٥//٥/٥ ٥//٥/٥/ ٥٥//٥/٥/

مستفعلن مستفعلن مستفعلان

وأنت في شبه نشيدْ

وأنت في شبهنشيدْ

٥//٥// /٥///٥٥

متفعلن مستعلان

وأنت في شبه نشيد تشرقين يا بلادي

وأنت في شبهنشيـ دن تشرقيـ ن يا بلادي

٥//٥// /٥///٥ /٥/٥//٥ ٥/٥//٥//

متفعلن مستعلن مستفعلن متفعلن

تتجلين لطفلك الوحيدْ

/٥/٥// ٥//٥// //٥٥

مستعلن مستعلن متفاعلان

ثلاث صور من غزة (رجز)

للشاعر صلاح عبد الصبور

(١)

لم يكُ في عيونه وصوته ألمْ

لم يك في	عيونهي	وصوتهي	ألمْ
/٥///٥	//٥//٥	//٥//٥	//٥
مستعلن	متفعلن	متفعلن	متف

لأنه أحسه سنه

لأنهو	أحسسهو	سنه
//٥//٥	//٥//٥	//٥
متفعلن	متفعلن	متف

ولا كه استنشقه سنة

ولا كهســـ	تنشقهو	سنة
//٥//٥	/٥///٥	//٥
متفعلن	مستعلن	متف

وشاله في قلبه سنه

وشالهو	في قلبهي	سنه
//٥//٥	/٥//٥/٥	//٥
متفعلن	مستفعلن	متف

وطالت السنون أزمنه

وطالتســ	سنون أز	منه
//٥//٥	//٥//٥	//٥
متفعلن	متفعلن	متف

فأصبحت آلامه في صدره حقدا

فأصبحت	أالامهو	في صدر هي	حقدا
//٥//٥	/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	/٥/٥
متفعلن	متفعلن	متف	مستف

بل أملا ينتظر الغدا

بل أملن	ينتظر ل	غدا
/٥///٥	/٥///٥	//٥
مستعلن	مستعلن	متف

(٢)

يا أيها الصغارْ

يا أيهص	صغارْ
/٥/٥//٥	//٥٥
مستفعلن	متفل

عيونكم تحرقني بنارْ

عيونكم	تحرقني	بنارْ
//٥//٥	/٥///٥	//٥٥
متفعلن	مستفعلن	متفل

تسألني أعماقها عن مطلع النهارْ

تسألني	أعماقها	عن مطلعن	نهارْ
/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	/٥//٥/٥	//٥٥
مستعلن	مستفعلن	مستفعلن	متفعل

عن عودة إلي الديارْ

عن عودتن	إليــ ددياْر
/٥//٥/٥	//٥//٥٥
مستعلن	متفعلان

أقول يا صغارْ

أقول يا	صغار
//٥//٥	//٥٥
متفعلن	متفعل

لننتظر غدا لو ضاع منا الغديا

لننتظر	غدن	لو ضاع منــ	نا لغدديا
//٥//٥	//٥	/٥//٥/٥	/٥//٥/٥
متفعلن	متف	مستفعلن	مستفعلن

صغار ضاع عمرنا سدى

صغار ضا	ع عمرنا	سدى
//٥//٥	//٥//٥	//٥
متفعلن	متفعلن	متفـ

(٣)

كانت له أرض وزيتونه

كانت لهو أرضن وزيــ تونه

/٥/٥//٥ /٥//٥/٥ /٥/٥

مستفعلن مستفعلن مستفــ

وكرمة وساحة ودارْ

وكرمتن وساحتن ودارْ

//٥//٥ //٥//٥ //٥٥

متفعلن متفعلن متفع

وعندما أوفت به سفانن العمر إلى شواطئ السكينه

وعندما أوفتبهى سفانن ل عمر إلى شواطئ س سكينه

//٥//٥ /٥//٥/٥ //٥//٥ /٥///٥ //٥//٥ //٥/٥

متفعلن مستفعلن متفعلن مستعلن متفعلن متفعل

وخّط قبره على ذرى التلالْ

وخطط قب رهو على ذر تتلالْ

//٥//٥ //٥//٥ //٥٥//٥

متفعلن متفعلن متفعلان

انطلقت كتائب التتارْ

انطلقت كتائبتت تتارْ

/٥///٥ //٥//٥ //٥٥

مستفعلن متفعلن متفع

تذوده عن أرضه الحزينة

تذودهو عن ارضهل حزينه

//٥//٥ /٥//٥/٥ //٥/٥

متفعلن متفعلن متفع

لكنه خلف سياج الشكوك والصباتر ظل واقفا بلا ملالْ

لاكنهو خلف سيا ج ششوك وص صببار ظل لن واقفن بلا ملالْ

/٥/٥//٥ /٥///٥ /٥/٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥//٥ //٥//٥٥

مستفعلن مستعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفعلان

يرفض أن يموت قبل يوم ثارْ

يرفض أن يموت قب ل يوم ثارْ

/٥///٥ //٥//٥ //٥//٥٥

مستعلن متفعلن متفعلان

يا حلم يوم الثارْ

يا حلم يو م ثثارْ

/٥//٥/٥ /٥/٥٥

متفعلن مستفعل

(بحـــر الســـريع)

وقد الحقه د/ محمود السمان[١] بالبحور التي تتكرر فيها تفعيلة واحدة لا بالبحور ذوات التفعيلتين ، لأن التفعيلة الثانية فيه تجئ ضرباً كما أنه يرى إدماجه[٢] في الرجز لاتحاد تفعيلة الرجز (مستفعلن) فيهما .. ثم اشتمال ضروب الرجز على ضروبه وزيادة.

***ضروب السريع في الشعر الحر :-**

١- ضروبه في الشعر العمودي وهي :-

مفعولات ، ومفعلات (فاعلان)

معولات (فعولان)، مفعولا (مفعولن)

مفعلا (فاعلن) ، معولا (فعولن)

مَفْعو (فَعْلن)

٢- ضروب جديدة وهي :-

فَعْ (مَفْ) ، فعل (مفع)

فعول ، فعلان ، مفعول

وهي تمثل أجزاء التفعيلة الأم في بحر السريع وهي (مفعولات).

وترى الشاعرة[٣] نازك الملائكة أن استخدام الشاعر لبحر السريع يجب أن يكون استخداما مقيدا، لأنه إذا بدأت بيت ينتهي بـ(فاعلن) لم يصح أن يخرج عليهما فلا بد له أن يوردها في كاملها ، أي في ختام كل شطر من قصيدته الحرة ذات البحر السريع ، وأن حريته تكمن في أن يزيد عدد التفعيلة (مستفعلن) المكررة في أصل الشطر

---

[١] العروض الجديد، ص٦١ وما بعدها.

[٢] ودليله على ذلك أن السريع لا يستقل بأضرب خاصة تزيد فيه عن الرجز ، بل أن الرجز يشتمل على أضرب السريع ثم يستقل وحده بأضرب أخرى ولذلك يقول :- (أن كل سريع حر رجز ولا عكس).

[٣] قضايا الشعر المعاصر ، ص٢٤ وما بعدها.

وينقصها ، ومما يستغرب له أن نازك الملائكة لم تلتزم بما ألزمت به الأخرين فقد استخدمت ثلاث تنويعات من أضرب السريع في قصيدة واحدة في قولها :-

مهدى لياليا الأسى والحَرَقْ

ساقي مآقينا كئوس الأَرَقْ

نحن وجدناه على دربنا

ذات صباح مطير

ونحن أعطيناه من حبنا

رتبة إشفاق وركنا صغير

ينبض في قلبنا

فقد استخدمت في الضرب (فاعلن ، فاعلان ، فاعل).

(بحـــر المتـــدارك)

يأتي المتدارك في المرتبة الثانية في كثرة استعمال شعراء التفعيلة له مع الرجز وتشمل أضربه في الشعر الحر[1]. أضربه في الشعر العمودي وهي :-

فاعلن ، وفَعِلُن (بالخبن) ، وفاعلان (وفَعْلان بالخبن) و (فَعْلان بالقطع أو التشعيث) و (فَعِلاتن وهي فاعلن مخبونة + ترفيل).

ويزيد على الشعر العمودي بالضروب الآتية :-

فاعلاتن (وهى فاعلن+ ترفيل).

فعلاتن (فاعلن مقطوعة + سبب خفيف).

فاعل (بالقطع).

فَعْلْ (بحذف العين واللام من فاعلن لتصبح(فان).

فَعْ (بحذف الوتد المجموع من آخر فاعلن).

وأضربه التى من الممكن أن تجئ فيما سندرس من نماذج هي :-

فاعلن ، فَعِلُن ، فاعلان، فَعِلان ، فَعْلان ، فعل ، فع.

عن الشعر (متـــــدارك)

للشاعر محمود درويش

لو كانت هذه الأشعار

لو كا	نت ها	ذلأشـ	عارْ
٥/٥/	٥/٥/	٥/٥/	٥٥/
فعلن	فعلن	فعلن	فعل

إزميلا في قبضة كادح

---

[1] راجع بالتفصيل ما ذكره د/ محمود السمان ، العروض الجديد ص٦٥,٧٣.

إزميـ لنْ في قبضتـ كادحْ

/٥/٥ /٥/٥ //٥/ /٥/٥

فعلن فعلن فاعل فعلن

قنبلة في كف مكافح

قنبل تنفي كففم كافحْ

//٥/ /٥/٥ /٥/ //٥/٥

فاعل فعلن فاعل فعلن

لو كانت هذه الأشعار

لو كا نت ها ذلأشـ عارْ

/٥/٥ /٥/٥ /٥/٥ /٥٥

فعلن فعلن فعلن فعل

لو كانت هذه الكلمات

لو كا نت ها ذلكل ماتْ

/٥/٥ /٥/٥ //٥/ /٥٥

فعلن فعلن فاعلُ فعل

محراثا بين يدي الفلاح

محرا ثن بيـْ ن يدي فلاحْ

/٥/٥ /٥/٥ ///٥ /٥/٥٥

فعلن فعلن فعلن فعلان

وقميصا ... أو بابا ... أو مفتاح

وقميـ صن أو بابنْ أو مفـ تاحْ

///٥ /٥/٥ /٥/٥ /٥/٥ /٥٥

فعلن فعلن فعلن فعلن فعل

لو كانت هذه الكلمات

لو كا نت ها ذلكل ماتْ

/٥/٥ ٥/٥/ //٥/ ٥٥/

فعلن فعلن فاعل فعل

أحد الشعراء يقول

أحد ش شعرا ء يقولو

///٥ ///٥ ///٥/٥

فعلن فعلن فعلاتن

لو سرتْ أشعاري خلاني

لو سرْ رت أشــ عاري خللاني

/٥/٥ /٥/٥ /٥/٥ /٥/٥/٥

فعْلن فعْلن فعلن فعلاتن

وأغاظت أعدائي

وأغا ظتــ أع دائي

///٥ /٥/٥ /٥/٥

فعْلن فعْلن فعْلن

فأنا شاعر

فأنا شاعرن

///٥ //٥/٥

وأنا سأقولْ

وأنا سأقولو

///٥ ///٥/٥

فعلن فعلاتن

(بـــحر المتـــقارب)

وقد استخدمه شعراء التفعيلة كثيراً ، وإن كان لا يصـــل إلـــى نســبة استخدام الرجز والمتدارك.

وغالباً ما تأتى تفعيلة المتقارب (فعولن) في قصائد مكتوبـــة على المتدارك ، فقد تأتي حشواً وضرباً باعتبار أن (فعْ) جزءاً من فعولن .. لكننا عادة نحمل مثل هذه القصائد التي تجمع ما بين تفعيلة (المتدارك والمتقارب) على أنها من المتدارك وذلك لسببين :-

١-أن نسبة ورود المتدارك أعلى كثيراً في هذا الشعر منه من المتقارب.

٢- أن غالباً ما تكون أكثر تفعيلات تلك القصائد على (فاعلن) لا (فعولن) لذا فنسبتها إلي المتدارك أولى

***أضرب المتقارب في الشعر الحر :-**

١- يشمل أضربه في العمودي وهي :-

فعولن – فعولُ – فعو – فَعْ

٢- أضرب جديدة وهي :-

فعولان (بمد فعولن)

فعلان (وهو نادر الوقوع).

*ومن نماذج المتقارب في الشعر الحر

- قول فدوى طوقان:

كفاني أموتُ على أرضها

وأدفنُ فيها

وتحت ثراها أذوب وأفنى

وابعثُ زهرة

تعيثُ بها كف طفلٍ نمته بلادي

ترابا

وعشبا.

أغاني الأسير (متقارب)

للشاعر محمود درويش

ملوحةٌ يا مناديل حبي

ملوو	حتن يا	منادي	ل حببي
٥///	٥//٥/	٥//٥/	٥//٥/
فعول	فعولن	فعولن	فعول

عليك السـلام

عليك س	سلام
٥//٥/	٥٥//

تقولين أكثر مما يقول

تقوليـ	ن أكثـ	رممما	يقول
٥//٥/	/٥//	٥//٥/	/٥//
فعولن	فعول	فعولن	فعول

هديل الحمام

هديل ل	حمام

//٥/٥ //٥٥

فعولن فعول

وأكثر من دمعة

وأكثـ ر من دم

//٥/ //٥/٥

فعولُ فعولن

(عة) خلف جفن ينام

عتن خل ف جفنن ينام

//٥/٥ //٥/٥ //٥٥

على حلمٍ هارب

على حـ لمن ها ربى

//٥/٥ //٥/٥ //٥

فعول فعولن فعو

مفتحة يا شبابيك حبى

مفتت حتن يا شبابيـ ك حببي

//٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥/٥

فعول فعولن فعولن فعولن

تمرٌ المدينه

تمرر لـ مدينه

//٥/٥ //٥/٥

فعولن فعولن

أمامك عرس طغاة

أمام ك عرس طغاتن

//٥/ //٥/ //٥/٥

فعول فعول فعول

ومرثاة أم حزينه

ومرثا ة أممن حزينه

//٥/٥ //٥/٥ //٥/٥

فعولن فعولن فعولن

وخلف الستائر ، أقمارنا

وخلف ســ ستائـ رأقما رنا

//٥/٥ /٥// //٥/٥ ٥//

فعولن فعول فعولن فعو

بقايا عفونه

بقايا عفونه

//٥/٥ //٥/٥

فعولن فعولن

وزنزانتي .. موصده

وزنزا نتي مو صده

//٥/٥ //٥/٥ ٥//

فعولن فعولن فعو

ملونة يا كؤوس الطفوله

ملوو	نتن يا	كؤوس ط	طفوله
//٥/	//٥/٥	//٥/٥	//٥/٥
فعول	فعولن	فعولن	فعولن

بطعم الكهوله

بطعم ل	كهوله
//٥/٥	//٥/٥
فعولن	فعولن

شربنا شربنا

شربنا	شربنا
//٥/٥	//٥/٥
فعولن	فعولن

على غفلة من شفاه الظمأ

على غف	لتن من	شفاه ظ	ظمأ
//٥/٥	//٥/٥	//٥/٥	//٥
فعولن	فعولن	فعولن	فعو

وقلنا

وقلنا
//٥/٥
فعولن

نخاف على شفتينا

نخاف	على شــ	فتينا
//٥/	//٥/	//٥/٥
فعول	فعول	فعولن

نخاف الندى والصدأ

نخاف نــ	ندى وصــ	صدأ
//٥/	//٥/٥	//٥
فعولن	فعول	فعو

وجلستنا كالزمان ، بخيله

وجلســ	تنا كز	زمان	بخيله
//٥/	//٥/٥	//٥/	//٥/٥
فعول	فعولن	فعول	فعولن

وبيني وبينك نهر الدم

وبيني	وبين	ك نهر د	دمي
//٥/٥	//٥/	//٥/٥	//٥
فعولن	فعول	فعولن	فعو

معلقة يا عيون الحبيبه

معللــ	قتن يا	عيونلــ	حبيبه
//٥/	//٥/٥	//٥/٥	//٥/٥
فعول	فعولن	فعولن	فعولن

على حبل نور

على حبـ لنورن

//٥/٥ //٥/٥

فعولن فعولن

تكسر من مقلتينْ

تكسس رمن مقـ لتين

//٥/ //٥/٥ //٥٥

فعولُ فعولن فعول

ألا تعلمين بأني

ألا تعـ لمينـ بأنني

//٥/٥ //٥/ //٥/٥

فعولن فعول فعولن

أسير أثنتين ؟

أسير ثـ نتين

//٥/٥ //٥٥

فعولن فعول

جناحاي : أنت وحريتي

جناحا ى أنت وحرري يتي

//٥/٥ //٥/ //٥/٥ //٥

فعولن فعول فعولن فعو

تنامان خلف الضفاف الغربيه

تناما ن خلف ض ض فا فلـ غربيه

//٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥/٥

فعولن فعولن فعولن فعولن

احبكما ، هكذا ، توأمين

أحبب كما ها كذا تو أمينْ

//٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥٥

فعول فعولن فعولن فعولْ

يقول الشاعر الأستاذ الدكتور/ قرشي عباس دندراوي

في قصيدته (موتية إلي المسيخ)

هل الشعر أم وجهك الحلو أحلي

//٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥/٥

يا منية تشبه المستحيلا

/٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥/٥

دعي الحبَّ جنباً

//٥/٥ //٥/٥

فقد نازعتك بقلبي أخرى

//٥/٥ //٥/٥ //٥/٥

ولا ضير إنا سنلقى

//٥/٥ //٥/٥ //٥/٥

عليك– اعذريني – قولا ثقيلا

//٥/٥ //٥/ //٥// //٥/٥//

وروحاً من ثورةِ الحب تتلي

//٥/٥ /٥/٥ //٥/٥ //٥/٥//

وما أنتِ إلا يميني

//٥/٥ //٥/٥ //٥/٥//

اتكأتُ عليها – أنا – وجنوني

//٥/٥ //٥/٥ //٥// //٥/٥//

أهش بحبك أحزان شعبِ حزينِ

//٥/ //٥/٥///٥/ /٥/٥ //٥/٥//

ولي في هواكِ مآربُ أولي .....

//٥/٥ //٥/ //٥// //٥/٥//

خاتمة قاتلة

أتخذي مكان حبيبتي وخذي صداي
ماذا تبقي من قصيدي ، من غناي
الخبز أحلي من هواك ومن صباي
(يا أيها الحلم المفدي ، صِرْ جنونا
سِرْ بأحلام الشعوب إلى منـــــــاي)
وتشكلي في البداية والنهاية لا تغيبي
الآن أرجوك تعالي ، كوني أنـــاي
(زيدي جنونك ، واستبيحي خطاي)
وإذا سمعت مناي تهمس لي : اقترب
كيما تطرز صوتي الحاني بخصلة شعرها
أو تسدل الأستار تمنحني الـــذي ...
قولي لها : إني أحبك ، غير أنـــي ...
عاجز ، سقطت يـــــــــداي ...
فلتنتظـــــــــــــــــــــر
أو
تهب القصيدة قد يناقشها ســـواي
.....
البحر لا يفضي بسرّه للشواطئ والمياه الخائفه
والنار صنو الماء في كتب الجنون الراجفـــه
والله لا يعطي الدراويش السماء ولا النهـــار

والحق قد سأم الشعوب التافهـــــــةْ ...

وأراه منكسرا على أحزانهـــــــــــا ...

ما دام يعلقُنا التتار ولم يعد ثمْ انتظـــارُ

يا أيها الخفاش ، يا وجهَ المسيــخِ الظّاهـرا

: الحلم فينا القـــــــــــــــــادرا

سيظلُّ فينا الله يرضــي القاهـــــــــرا

حتي أريق على قصائده دمـــــــــاى ...

-تبّـــــــــــتْ يـــــــــــداي -

ما دمتْ لم أعبر الحقيقةَ مولـــــــــدي

وظللت عمراً يحملُ الدينَ الحمـــــــارُ

ما دونَ وجهِ الله سوف يمـــــــــوتْ

والله يأمرني بقتلك يا مسيخَ العـــــربِ ..

في وضحِ النهـــــــــــــــارْ .....

****

(بـــــــحر الرمـــــــــل)

يحتل الرمل المركز الثالث في نسبة الشيوع في شعر التفعيلة بعد بحري الرجز والمتدارك .

*__أضرب بحر الرمل في الشعر الحر__ :-

أولاً : - أضربه في العمودي وهي:-

فاعلاتن وفَعِلاتن

فاعلاتان وفعلاتان

فاعلا (فاعلن)

فعلا (فعلن)

ثانياً : - وضرباً جديداً هو : -

(فاعل) . وهذا ضرباً نادراً

واليك بعض نماذج " بحر الرمل" : -

القتيل رقم (٤٨)

للشاعر محمود درويش

وجدوا في صدره قنديل ورد وقمرْ

وجدو في	صدر هي	قنديل وردن	وقمرْ
٥/٥///	٥/٥//٥/	٥/٥//٥/	٥///
فعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فعل

وهو ملقي ميتا فوق حجرْ

وهو ملقى	ميتن فو	قحجرْ
٥/٥//٥/	٥/٥//٥/	٥///

فاعلاتن فاعلاتن فعلن

وجدوا في جيبه بعض قروش

وجدوفي جيبهي بعـ ضـ قروشْ

٥/٥// ٥/٥//٥/ ٥٥///

فعلاتن فاعلاتن فعلان

وجدوا علبة كبريت وتصريح سفر

وجدو علـ بتكبريـ ت وتصريـ ح سفر

٥/٥/// ٥/٥/// ٥/٥/// ٥///

فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن

وعلى ساعده الغض نقوش

وعلى سا عده لغض ض نقوشْ

٥/٥/// ٥/٥/// ٥٥///

فعلاتن فعلاتن فعلان

قبْلته أمه

قببلتهو أممهو

٥/٥//٥/ ٥//٥/

فاعلاتن فاعلن

وبكت عاماً عليه

وبكت عا من عليهي

٥/٥/// ٥/٥//٥/

فعلاتن فاعلاتن

بعد عام نبت العوسج في عينيه

بعد عامن نبتلعو سجفي عيـْ

٥/٥//٥/ ٥/٥/// ///٥/٥

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن

(نيه) واشتد الظلامُ

نيهو شتد دظظلامو

٥/٥//٥/ /٥//٥/٥

فاعلاتن فاعلاتن

عندما شب أخوه

عندما شبـ ب أخوهو

٥/٥//٥/ ///٥/٥

فاعلاتن فعلاتن

ومضي يبحث عن شغل بأسواق المدينه

ومضى يبـْ حث عن شغـ لن بأسوا قلمدينه

///٥/٥ ٥/٥/// /٥//٥/٥ /٥//٥/٥

فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

حبسوه

حبسو هو

///٥/٥

فعلاتن

لم يكن يحمل تصريح سفر

لم يكن يحـ	مل تصريـ	ـــح سفر
/٥//٥/٥	///٥/٥	///٥
فاعلاتن	فعلاتن	فعلن

إنه يحمل في الشارع صندق عفونه

إننهو يحـ	مل فششا	رع صندو	ق عفونه
/٥//٥/٥	///٥/٥	///٥/٥	///٥/٥
فاعلاتن	فعلاتن	فعلاتن	فعلاتن

وصناديق أخر

وصناديـ	ق أخر
////٥/٥	///٥
فعلاتن	فعلن

آه أطفال بلادي

أااه أطفا	ل بلادي
/٥//٥/٥	///٥/٥
فاعلاتن	فعلاتن

هكذا مات القمر

ها كذا ما	تلقمر
/٥//٥/٥	/٥//٥
فاعلاتن	فاعلن

(بـــــــحر الكـــــــامل)

هو أحد أكثر البحور التى نظم عليها شعراء التفعيلة .

*__أضربه في الشعر الحر__ :-

أولاً :- أضربه في الشعر العمودي :-

متفاعلن ، متْفاعلن

متفعلانْ ، متْفاعلان

متفاعلاتن ، متْفاعلان

متفاعل ، متْفاعل

متفا، متْفا

ثانياً :- أضرب جديدة وهي :-

مد مُتْفا ومُتْفا فيصيران

(فَعْلان وفَعِلان)

قصيدة (لا تتركيني)

للشاعر محمود درويش

وطني جبينك فاسمعيني

وطني جبيـــ	نك فسمعيني
٥//٥///	///٥//٥
متفاعلن	متفاعلاتن

لا تتركيني

لا تتركيني

/٥/٥//٥/٥

متفاعلاتن

خلف السياج

خلف سسيا

/٥/٥//٥

متفاعلن

(ج) ، كعشبة برية

ج كعشبتن	برر ييتن
///٥//٥	/٥/٥//٥
متفاعلن	متفاعلن

كيمامة مهجورة

كيمامتن	مهجورتن
///٥//٥	/٥/٥//٥
مفاعلن	متفاعلن

لا تتركيني

لا تتركيــ

/٥/٥//٥/٥

متفاعلاتن

(نـــي) كوكبا متســـــــــولا بين الغصون

نى كوكب متسولن بين الغصوني

٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥/٥//٥/٥/

متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

قمرا تعيسا

قمرن تعيـ

٥//٥///

متفاعلن

(سـا) كوكبا متسولا بين الغصون

سن كوكبن متسولن بين ، الغصوني

٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥/٥//٥/٥/

متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

لا تتركيني

لا تتركيني

٥/٥//٥/٥/

متفاعلاتن

حر بحزنى

حررن بحز

٥//٥/٥/

(نى) ، واحبسيني

نى ، واحبسني

٥/٥//٥/٥/

متفاعلاتن

بيد تصب

بيدن تصبـــ

///٥//٥

متفاعلن

(ب) الشمس ، فوق كوى سجوني

بـــ ششمس فو ق كوا سجوني

/٥/٥//٥ ٥//٥///

متفاعلن متفاعلاتن

وتعودي أن تحرقيني

وتعوودي أن تحرقيني

///٥//٥ /٥/٥//٥/٥

متفاعلن متفاعلاتن

إن كنت لي

إن كنت لي

/٥/٥//٥

متفاعلن

شغفا بأحجاري بزيتوني بشباكي

شغفن باح جاري بزيـــ توني بشبـــ

///٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥//٥

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

(باكي) بطيني

باكي بطيني

٥/٥//٥/٥/

متفاعلاتن

وطني جبينك فاسمعيني

وطني جبيـــ نك فسمعيني

٥//٥/// ٥/٥//٥///

متفاعلن متفاعلاتن

لا تتركيني

لا تتركيني

٥/٥//٥/٥/

متفاعلاتن

(بـــــــــــحـــر الخفيـــف)

وهو بحر لا يرد كثيراً في الشعر الحر – لاعتماده على وحدة موسيقية مركبة من أكثر من تفعيلة واحدة وهى (فاعلان مستفعلن فـــاعلاتن) ويـأتي بحر الخفيف في الشعر الحر على نمطين :-

الأول :- تام الخفيف

ويكون السطر الشعري في هذه الحالة مكونا من (ثلاث تفعيلات) تجئ مفردة أو مركبة وهي :(فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)

الثاني : مجزوء الخفيف

وتكون الوحدة المكونة للسطر الشعري في هذه الحالة مركبة من تفعيلتين (فاعلاتن مستفعلن) وهى إما تأتى مفردة أو مركبة.

ولا تخرج قصائد شعر التفعيلة التى على بحر الخفيف عن كون أســـــطرها تتراوح بين الخفيف التام والمجزوء .

وضروبه فى الشعر الحر : هى ضروبه فى الشعر العمودي أما ضروبه في المجزوء فهي كل ما يمكن أن يشتق من (مستفعلن) كما ذكرنا في بحر الرجز.

ومن نماذجه :-

قصيدة (قال المغني)

للشاعر محمود درويش

هكذا يكبر الشجر

هاكذا يكـــــ	بر ششجر
٥/٥//٥/	٥//٥//
فاعلاتن	متفعلن

ويذوب الحصي

ويذوبلـــ

٥/٥///

فاعلاتن

(حصـا) رويدا رويدا

حصا رويـــ دن رويدن

٥//٥// /٥//٥/

متفعلن فاعلاتن

من خرير النهر

من خرير نـ نهري

/٥//٥/ /٥/٥

فاعلاتن مستفـ

المغني على طريق المدينه

ألمغني على طريـــ قلمدينه

/٥//٥/ ٥//٥// /٥//٥/

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

ساهر اللحن كالسهر

ساهر للح ن كسسهر

٥/٥//٥/ ٥//٥//

فاعلاتن متفعلن

قال للريح في ضجر

قال للريـــ ح في ضجر

/٥//٥/ ٥//٥//

فاعلاتن متفعلن

دمريني ما دمت أنت حياتي

دممريني ما دمت أن ت حياتي

/٥//٥/ /٥//٥/ ٥///٥/

فاعلاتن مستفعلن فعلاتن

مثلما يدّعى القدر

مثلما يد دعى لقدر

/٥//٥/ ٥//٥//

فاعلاتن متفعلن

واشربيني نخب انتصار الرفات

وشربيني نخب نتصا رزْر فاتي

/٥//٥/ /٥//٥/ /٥//٥/

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

هكذا ينزل المطر

هاكذا ينــ زل المطر

/٥//٥/ ٥//٥//

فاعلاتن متفعلن

يا شفاه المدينة الملعونه

يا شفاهلــ مدينتلـــ ملعونه

/٥//٥/ ٥//٥// /٥/٥/

فاعلاتن متفعلن فا لاتن

ابعدوا عنه سامعيه

ابعدوا عنـــ هـ سامعيه

/٥/٥//٥ //٥//٥٥

فاعلاتن متفعلان

والسكارى

وسسكارى

/٥/٥//٥

فاعلاتن

وقيدوه

وقييدوه

//٥//٥٥

متفعلان

ورموه فى غرفة التوقيف

ورمو هو فى غرفتِهِ توقيفي

٥/٥/// ٥//٥/٥/ ٥/٥/٥/

فعلاتن مستفعلن فا لاتن

شتموا أمه وأم أبيه

شتمو أم م هو وأم م أبيه

٥/٥/// ٥//٥// ٥/٥///

فعلاتن متفعلن فعلات

والمغني

ولمغني

٥/٥//٥/

فاعلاتن

يتغنى بشعر شمس الخريف

يتغنى	بشعر شم	س لخريفي
٥/٥///	٥//٥//	/٥//٥/
فعلاتن	متفعلن	فاعلاتن

يضمد الجرح بالوتر

يضمد لجر	ح بلوتر
/٥//٥/	٥//٥//
فاعلاتن	متفعلن

المغني على صليب الألم

المغني	على صليـــ	بلألم
/٥//٥/	٥//٥//	٥//٥/
فاعلاتن	متفعلن	فاعلن

جرحه ساطع كنجم

جرحهو سا	طعن كنجم
/٥//٥/	٥٥//٥//
فاعلاتن	متفعلان

قال للناس حوله

قال لننا س حولهو

/٥//٥/٥ ٥//٥//

فاعلاتن متفعلن

كل شيئ سوى الندم

كلل شيئين سو نندم

/٥//٥/٥ ٥//٥//

فاعلاتن متفعلن

هكذا مت واقفا

هاكذا مت ت واقفن

/٥//٥/٥ ٥//٥//

فاعلاتن متفعلن

واقفا مت كالشجر

واقفن مت ت كششجر

/٥//٥/٥ ٥//٥//

فاعلاتن متفعلن

هكذا يصبح الصليب

هاكذا يص بح صصليب

/٥//٥/٥ ٥٥//٥//

فاعلاتن متفعلاتن

منبرا أو عصا نغم

منرن أو عصا نغم

/٥/٥//٥ ٥//٥//

فاعلاتن متفعلن

ومساميره وتر

ومسامیــ رهو وتر

/٥/٥//٥ ٥//٥//

فاعلاتن متفعلن

هكذا ينزل المطر

هاكذا ينــ زللمطرْ

/٥/٥//٥ ٥//٥//

فاعلاتن متفعلن

هكذا يكبر الشجر

هاكذا يك بر ششجرْ

/٥/٥//٥ ٥//٥//

فاعلاتن متفعلن

(بحر البسيط والطويل)

ويتكون كل بحر منها من تفعيلتين تتكرران مرتين في كل شطر :-

١-الطويل (فعولن مفاعيلن).

٢- البسيط (مستفعلن فاعلن).

وأساس استخدام هذين البحرين في الشعر الحر هي ضروبه في العمودي وهما ضربان فى البسيط: فعلن ، فاعل، والطويل كذلك ضروبه في الحر هى ضروبه في العمودي وإن زادت ضربا واحدا وهو (مفاعيلان) بمد "مفاعيلن".

ومن أمثلة البسيط في الشعر الحر قصيدة أحمد عبد المعطى حجازي (رثاء المالكي) :-

بغـداد مقهـورة

ترى بينها على أعوادها جثثا

فى الأفق منشورة

مصفوفة شبحا مستقبلا شبحا.

يبكون فى جَلَدِ

يبكون بعضا ، ولا يبكون من أحد

وفى رياح الدجى شوق لميلاد

الوحدة .. الوحدة الكبرى وحلم غد

عدل وحرية

أشلاء أغنية

لما تزل فى الشفاه اليبس منشورة

ومنه قول السياب : –

يا غربة الروح في دنيا من الحجر

والثلج والغار والفولاذ والضجر

يا غربة الروح لا شمس فائتلق

فيها ولا أفق

يطير فيه خيالى ساعة السحر

وقول السياب كذلك في (سفر أيوب)

يارب أرجع على أيوب ما كان

جيكور والشمس والأطفال راكضة بين النخيلات

وزوجة تتمرى وهى تبتسم

أو ترقب الباب تعدو كلما قرعا

لعله..... رجعـــا

مشاءة دون عكاز به القدم

هيهات أن يذكر الموتى وقد نهضوا

من رقدة الموت كم مص الدماء بها دود ومد بساط الثلج ديجور

ويجدر بنا فى ختام حديثنا عن الشعر الحر أن نقرر ما قرره كثير من الباحثين[1]. قبلنا من أن الشعر الحر ليس خروجا على طريقة الخليل، كما أن تحمس الشاعر للشعر الحر ليس نتيجة عجز ، وإنما رغبة في الكشـــف عـن وسائل جديدة ، فالشاعر الحر يختار من الأوزان العربية المألوفة وزنا يجعله بمثابة هيكل القصيدة ، بمعنى أن كل

[1] د/ صلاح شعبان : موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ، ص٣٠٠.

سطر في القصيدة يجب أن يتفق مع هذا الوزن فى إطاره العام ، فلا يستغنى الشعر أبداً عـــن الموسيقى ، لأن هناك ارتباطا عضويا بين معنى الشعر وموسيقاه يصعب الفصل بينهما ، ولذا يضيــع منا معنى الشعر تماما إذا ترجم إلى النثر .

ثانياً : نظام القافية في الشعر الحر

المتفق عليه أن ليس في شعر التفعيلة نظام معين للقافية إذ أن القصيدة فيه لا توحد روى الأسطر ، ولا تخضعه لنظام مرتب ، وإنما تتنـــوع الأضرب دون نظام معين يحكم هذا التنوع فقد يتوافق بيتان أو ثلاثة أو أكثر ... وقد نجد فاصلا بين البيتين المتوافقين ، وقد يتخلي عنها الشاعر فجأة.

أى أن حرف الروى فيه صوت منتقل قد يختلف من سطر إلي سطر ، وقـد يتفق وفقا لما يحتاجه الإطار الموسيقي العام للقصيدة.

وقارئ شعر التفعيلة لا بد أن يلاحظ في تقفية هذا الشعر أكثر من أسلوب.

وقد سجل د/ شكري عياد[1] ثلاثة أساليب للقافية هي :-

١-أسلوب التتابع أو التوالي.

٢- أسلوب التبادل أو تعدد المفاتيح.

٣- أسلوب ترك القافية من سطر معين وسط أسطر مقفاة.

مع ملاحظة أن الأسلوبين الأوليين ليسا منفصلين ، بل يستخدمان غالبا في القصيدة الواحدة ، كما أن الأسلوب الثالث قد يستخدم بجانبهما.

-ومن الواضح أن توالي القوافي صورة موســيقية أبســـط مــن القوافي المتبادلة.

- كما أن الأسلوب الثالث بمعني المزج بين المماثلة والمخالفة وهذا المــزج أساس من أسس الموسيقي وهو الجمع بين الأضداد .

---

[1] موسيقى الشعر العربي، ص١٢٠.

كما يمكن لنا أن نقسم التقفية بطريقة أخرى[1] إلي قسمين : –

١–التقفية البسيطة أو المباشرة .

٢– التقفية المركبة أو غير المباشرة.

مع ملاحظة أنهما قد يكونان معا في القصيدة الواحدة ، بل هذا هو الأكثر ، وقد يغلب الشاعر أحدهما على الأخر وقد يوازن بينهما في القصيدة الواحدة.

وتتمثل أقسام قوافي شعر التفعيلة في نموذج للشاعر محمود درويش هو :–

إن حبي وموتي حقيقة

نبتت بين عشب سطوح البيوت العتيقة

واذكريني كما تذكرين العناوين في فهرس الشهداء

أنا صادقت أحذية الصبية الضعفاء

أنا قاومت كل عروش القياصرة الأقوياء

لم أبع مهرتي في مزاد الشعار المساوم

لم أذق خبز نائم

لم أساوم

لم أدق الطبول لعرس الجماجم

وأنا ضائع فيك بين المراثي وبين الملاحم

بين شمس وبين الدم المستباحُ

جئت عينيك حيث تجمد ظلي

والأغاني اشتهت قائليها

---

[1] د/ على يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل في الشعر الجديد ، ص١٦٣.

وقد تستغني القصيدة في شعر التفعيلة عن القافية كعنصـــــر موســـيقي وعلى الرغم من خلوها من التقفية قد يكون النص ثريا في موســـــــيقاه كقــول " وفاء وجدي" في قصيدتها (سطور من سفر التكوين) :--

-أعرف أنك لي ..

هذا ما سطره الغيب في سفر التكوين

منذ انبسطت أرض الله على سعة

ونما فيها العشب الأخضر

في جنة عدن

وتعلم آدم كل الأسماء

كل الحكمة ..

ومع ملاحظة أن السلوك العام لشعراء التفعيلة هو التحرر مـن النظم التقليدية للقافية وعدم الخضوع لنسق ثابت إلا أنهم يختلفون فيما بينـــهم فـــي مدى الحرص على الموافقة بين أواخر الأسطر فبعض الشعراء يعني بـــالتوافق بين أواخر الأسطر ، حتي لنجد بعض القصـــائد موحــدة الــروى والقافيــة والبعض الآخر لا يميل إلي التوافق ولا يحرص عليه.

بل نجد التفاوت بين قصائد الشاعر الواحد في مرحلتيــن من حياته الشعرية ، أو في المرحلة الواحدة أحياناً [1].

إن القافية في الشعر الحر لم تعد لها نفس الوظيفة الإيقاعية التــي نعرفها في الشعر العمودي ، فلم تعد وظيفتها ضبط الوزن بل أصبحت قيمتــها الإيقاعية مستقلة عن قيمة الوزن.

---

[1] د/ على يونس : قضايا الشكل الموسيقي ، ص١٤٢.

تطبيقات على الشعر الحر

" مقتل شاعر"

للشاعر : أ.د/ قرشي دندراوي

مهداة إلي روح الشاعر أمل دنقل

(١)

أتذكَر حيْـن رســمتك – ياسيدتي– فوق وريقات التذكارْ

كي أســتحضر وجهك – يــا قمراً يتألق فوق جبين صباي

المولع بالأيام الحلوة والأشعارْ

وأنا يتراقص في عيني خيالك ، إذ تصحو فــي جفنيــك

عصافير خضرّ نــامت في قلبي منذ سنين منيــن هــوى

سحراً وفراديس حنانْ

وأنــا يتحســـــني طيفُــك ســمْتاً ، أنفاســـاً ، يمنحني

إذْن دخول كــي أتنفس في عينيك الضــوء الطــازج والألـــوان

وأرانـــي نبضا يتفور لــهبا ، يتشــرب حمـــرة هــذا الخجــل

الدامـــي فـــي شفتيك المبحرتين على زبدي المتكســر فـــوق

الشـــوق المتفجر فـــي أضلاعي ، إذ تتلامــس ، تلحم ، تمــزج

نار كالماء بماء كالنار

لتفتـــت فينــا اللحظة – عفــوا– كــل أقـــانيم الإنســـان

وأمد يدي

مـــا أصعـــب أن تحـــوى يـــداي بعمـــق الأمــل

وهم اللاشيئ

(٢)

أتكور تحت الألم الناتح فـــوق جبينـــي خشف الحزن الملحي
وأنا كفـــى يبعث بحصـوات الوقت الميت في رئتـــي والتسـاَل
يرسـم أشياء متداخلة ، يسترجع ليلـى حيـن يقْبـلُ فاهـا وردُ
لكن يتحول ما أبصرهُ كفاً ، يركلني ... انظر :
فأرى وجهك ينمو ينمو ، مـا كالوجـهه فـلا تُبصر حذية الأعين
أسقطُ مـن رعبـى فـي وجـهك قيسـاً حيـن يفيق وحين يمـسُ
أسمعُ وجهك قرآنا يتلـى ، أنـــهاراً ، وبسـاتين ، عيوناً ، فاكهةُ ،
أباَ ، نخيلاً ، زيتوناً ، أهرامـــات ، نيلاً ، وصبايـا حـورا كـالحورُ
لكني أنظرُ ورداً يتحكم فـي بكـارات بنـات مدينتنا ، يتمكـن فـي
تصريف الليل ونيـخ الصبـحِ ، وفـي إنـزال الغيـث ، وفي لبـن
الأثـداء ، وفـي عَـدُ الأنفـاسِ ، وفـي منـح البسمات المتخـثرة
منْ فيه ، وفي استبدال الوجــه قفاً
وحين رأيتك وجهي تحت حذاء الحسس
كي يُمحَق منك ملامح آيـــــات الله
صرخت : أنا ما في الجبّ إلا غيـرُكْ

(٣)

أشعرُ أني أتمازجُ والضوء الشادي في أرجاء القلـــب ، ألاعـــبُ وهْـج
الشمس وأحْصبُ صفحـــة مـــاء القمـــر النائـم في هـالات المـــوج
أداعبْ خدْ الصحـوِ بوجـهِ سمـاءِ الفُلْـــك المُرعـشِ شـوقاً ، كشـفاً
وجد ، وصلا في فينبضُ فينا الفيـــضُ
أساقط سُحْب النور إلي ربوات الرؤيا العطشـى – أقوم فـأثقب ثـوب

هـــــواءِ الكـــونِ فأكتـــبْ

-أنا ما في الجبةِ غير الحلم ، أنا الحلم ...

فأراني في قومي ظلاً لله على الأرضِ

واصلي في وجهك لا ... لا ظلْم اليوم

فنسيرُ في الأرضُ

-أنا ما في الجُبّة غيرُ الوطنِ

- إنـا نَحْنُ الوطـنُ الكوْثرُ

- وأنا جَسَدي / رُوحك يا وطني

والله لو يُرْمى البدْرُ بصوتي لا خضوْضر

(٤)

-متهمّ يا حلاج البدعة من نوارة هذا الدين القيم فـــي تيجان الحـــاكمْ

(جوقة)- ما شئت لا ما شاءت الأقدارُ

فاحكمْ فأنتَ الواحدُ القهارُ

(صوت خـــافت) - يـا مـــن يرانـــي ولا أراه كـــم ذا أراه ولا يراني

-الحلم الحاكمُ يا حلاج الوهمُ

-مـــــا في الجبـــة غير الـ .....

- مـــــا رأيكم يـــا ســـادات العصرُ

- فلتتدحرج هذه الرأس بضربة سيف

***

مكتوبٌ فوق النيل وعلى باب العرش

الوطنُ

فوق الموت وفوق الإعصار

والثورةُ آتية لا ريبُ

والثورة آتية لا ريبُ

(رســـــالة مـن سيــدة حـــــــاقدة) *نـــزار قبانـــــي*

وسددت في وجهي الطريق بمرفقيك

وزعمت لي

أن الرفاق أتو إليك

أهم الرفاق أتو إليك

أم أن سيدة لديك

تحتل بعدي ساعديك

وصرخت محتدما

قفي

والريح تمضغ معطفي

والذل يكسو موقفي

لا تعتذر يا نذل لا تتأسف

أنا لست آسفة عليك

لكن

على قلبي الوفي

قلبي الذي لم تعرف

قصيدة (الليل والمشانق) لفاروق شوشه

وكيف تنام.

وكفك فوق الزناد،

ورأسك مشتعل بالحريق

تشعب سيل الفصائل

وحان شتات القبائل

فكل واد

وكل ينادي

وكل لغايته في طريق

فكيف الأكف الشتيتة تهتز كفا

وكيف الصفوف البديدة ترتج صفا

وكيف تنام

وأنت الرفيق تحاذر خطو الطريق

وهجس الشقيق

وحارسك المرتجي .. لا يفيق

وما عدت تدري

وسيل الرصاص بكل اتجاه

أيأتيك من خائن .. أو صديق

وكيف تنام

وكل الهموم وساد

وكل الحشايا سماء

وكفك فوق الزناد

مصوبة وحدها للمضيق

يظل الطغاة طغاة

لأنا نطيل لهم في الحياة

ونلعق أقدامهم بالجباه

وندعو لهم في الصلاة

وحين يدوي النفير

نطير خفاقا

ونعدو ارتجافا

ونصبح نحن الضحايا .. ونحن الجناة

يظل الطغاة طغاة ،

ونحسب أن الزمان الولود عقيم

وأن البلاء مقيم

وأنا صغار ، ..

تضعضعنا قسوة التجربة

فتفجؤنا – حين نغفو – الزلازل

وتوقظنا دمدمات القنابل

مصوبة في الصميم

فيسقط وجه الظلام الدميم.

قصيدة (القدس) لنزار قباني

بكيت حتى انتهت الدموع

صليت حتي ذابت الشموع

ركعت حتي ملني الركوع

سألت عن محمد فيك وعن يسوع

ياقدس يا مدينة تفوح أنبياء

يا أقصر الدروب بين الأرض والسماء

يا قدس يا منارة الشرائع

يا طفلة جميلة محروقة الأصابع

حزينة عيناك يا مدينة البتول

يا واحة ظليلة مر بها الرسول

حزينة حجارة الشوارع

حزينة مآذن الجوامع

يا قدس يا جميلة تلتف بالسواد

من يقرع الأجراس في كنيسة القيامة

صبيحة الآحاد

من يحمل الألعاب للأولاد

في ليلة الميلاد.

قصيدة (لا تصالح) لأمل دنقل

لا تصالح؛

... ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقا عينيك ،

ثم أثبت جوهرتين مكانهما ..

هل ترى ..؟

هي أشياء لا تشتري ..

ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك ،

حسكما– فجأة– بالرجولة ،

هذا الحياء الذي يكبت الشوق.. حين تعانقه ،

الصمت – مبتسمين– لتأنيب أمكما ..

وكأنكما

ما تزالان طفلين؛

تلك الطمأنينة بينكما :

أن سيفان سيفك ..

صوتان صوتك

أنك إن مت :

للبيت رب

وللطفل أب .

هل يصير دمي– بين عينيك– ماء ؟

أتنسي ردائي الملطخ ..

تلبس– فوق دمائي– ثيابا مطرزة بالقصب ؟

إنها الحرب؛

قد تثقل القلب ...

لكن خلفك عار العرب .

لا تصالح ..

ولا تتوخ الهرب؛

(٩)

لا تصالح ،

ولو وقفت ضد سيفك كل الشيوخ،

والرجال التي ملأتها الشروخ،

هؤلاء الذين تدلت عمائمهم فوق أعينهم ،

وسيوفهم العربية قد نسيت سنوات الشموخ.

لا تصالح،

فليس سوى أن تريد.

أنت فارس هذا الزمان الوحيد

وسواك .. المسوخ؛

(١٠)

لا تصالح

لا تصالح

قصيدة (لون عينيك) [1].

للشاعرة سعاد الصباح

أي نهر في ربي عينيك يجري؟ أي كوثر؟
أي نور فيهما يبدو لعيني... فأبهر ؟
أي نار فيهما تجعل قلبي يتبخر؟
أي كأس فيهما تنساب في روحي فأسكر؟
أي سهم فيهما يجعل كبري يتكسر؟
أي لون يتجلي فيهما؟.. الله أكبر ؟.
أي فكر فيهما غام علي الفكر وحير؟
كلما قاومته ... ألفيت خطوى يتعثر
وإذا أزمعت هجرانك أدنو منك أكثر
كيف آمنت بمن يبعث بالحب ويكفر؟
آه من ليلي ، ومن هذا المقدر
يطلع البدر على الأنجم في الليل ويسهر
وياليها بنور الشوق حتي تتبلور
أي سحر يجذب البدر إليها حين تخطر؟
أتراها كحلت بالليل جفنيها لتسحر؟
أنا من كحلني السهد، ويدري ليس يشعر
ليتني في ليل بدري نجمة في الأفق تظهر
علها تلقي شعاعاً بسناه تتنور
وتري الحلم يقينا ... وترى العلم أخضر .

---

[1] المختار من شعر سعاد الصباح: د. محمد عناني، ص٤٨.

قصيدة (حديث إلي نفسي) [1].

للشاعرة سعاد الصباح

إدفعي زورقي إلي النور يا نفسي ، وسيري به لبر الأمان
وكفي ما احتملت من شجن الليل ، وعصف النوى ، وظلم الزمان ..
كنت كالروض تزدهين على الكون بسحر العطور والألوان.
كنت كالشمس تغمرين مدى الأرض باحتواء حسنك النوراني
فتحولت كالخرائب والأطلال مأوى للبوم والغربان
وتبدلت فالزهور هشيم ، والسنى فاحم من النيران
والهوى قصة نعتها الليالي.. والندى أدمع على الأجفان
آه يا نفس لو ملكت مصيرى ، وتحكمت في هوى وجداني
لتحملت بالسمو ، وبالصبر ، لألقي سعادة النسيان..
غير أني فقدت في مهمة الحب بقايا إرادة في كياني
وتعثرت في طريق حياتي ، كخيال يجري ورا إنسان
أيها الحب.. يا ملاذ المساكين ، ويارحمة من الرحمن
أنا لولاك ما رأيت سني الله ،ولا ذقت لذة الإيمان
أنا لولاك لانحدرت إلي السفح ، ولم أرتفع لسمت التفاني
فانتشل زورقي إلي شاطئ الأمن وهدئ لواعج الحرمان
وأعد لي العهد الذي يجد القلب به عودة إلي نسيان..

---

[1] المختار من شعر سعاد الصباح: ص٦٨.

قصيدة (أمات) للشاعر / صلاح عبد الصبور

طفل

قولي ... أمات ...؟

جسيه؛ جسي وجنتيه

هذا البريق

ما زال ومض منه يفرش مقلتيه

هذه جدائله الطويلة

أنفاسه المترددات بصدره الوردي كالنغم الأخير

من عازف وفد النعاس عليه في الليل الأخير

وتلك جبهته النبيله

بيضاء يلمع فوق موجتها الزبد

قولي .. أمات ؟

وأنا غدوت بلا أحد

وسألتني ... ما الوقت ، هل دلفت المساء؟

-أتذهبين ؟

- ولم نطيل عذابه حتى الصباح؟

لن نرجع الصبح الحياة إليه ، ما جدوى الصباح؟

ومض الشعاع بعينه الهدباء ومضته الأخيرة

ثم احتراق

ورأيت شيئا من تراب القبر فوق الوجنتين

رباه؛ فوق الصدر ، فوق الساعدين

والعازف المغلوب نام ، ومات في الصمت الكبير

نغم أخير

وسألت : مات؟ أجل

ووجمت. لا الجفن اختلج

ونهضت ، ثم فتحت هذا الباب في صمت ملول

ونظرت خلف الباب تلتمسين سلمة النزول

ووقفت، ثم رجعت في عينيك شيئ من وهج

كي تلمسيه

أو تغمضي عينيه أو تتأمليه

لا تلمسيه

هذا الصبي ابن السنين الداميات العاريات من الفرح

هو فرحتي

لا تلمسيه

أسكنته صدري فنام

وسدته قلبي الكسير

وسقيت مدفنه دمي

وجعلت حائطه الضلوع

وأنرت من هدبي الشموع

ليزوره عمري الظمي

قصيدة (يا نجمي ... الأوحد) للشاعر

ها أنت هنا ، أشرقت على موعد

يا نجمي؛ يانجمي الأوحد؛

يافرحي ؛ ياعمري الأسعد

وأنا أخطو نحو الدار

قلبي المشبوه؛ وقد أغفت

في صدري باقة أزهار

وسنجلس في الركن النائي... قطين أليفين

مقرونين

نتحسس ما أبقت الأيام الذل على وجهي المكدور

وعلى خديك من الألم الممدود

يا نجمي؛ يا نجمي الأوحد؛

ما زلنا– ما زال العالم ...

ما زال كئيبا؛ ما زالا

وأنا أصعد

وأدق على صدر الباب

ويجيب الصوت المجهود

" إن كنت صديقا؛ فتقدم"

وأقول " سلاما"

وأنا لا أملك من دنياي سوي لفظ " سلام"

وجلسنا في الركن النائي نحكي ما قد صنعته الأيام

ونما من قلبينا مرح مغفول الأقدام

مرح خلاب كالأحلام

وقصير العمر

هل يضحك يا نجمي.. إنسان مقصوم الظهر

يا نجمي ..

فلنتناج؛ ولنتحسس ما أبقت أيام الذل

ولأن الأيام مريضه

ولأن الليل الموحش يولد فيه الرعب

تعتل كليمات الحب

يا نجمي؛ يا نجمي الأوحد

ما يصنع قزمان التقيا في ظل مساء؟

منهوكين

وعليلين

نظرا في استحياء

عرفا الأيام الممروره

وأنين النفس المكسورة

وسعار الدم المذنب حين يحن إلي الدم

لفحت أيام الرعب رواءهما حتى شاها وذوى في عينهما زهو الفطنه

والمجد الكاذب

عريا من بزة هذا العصر المشهود

صغرا؛ صغرا؛ .. حتى دقا

حتى صارا قزمين

مقرونين

ثم التقيا في ظل مساء

في قلب العاجز ماذا يلقى العاجز

ماذا يهب العريان إلي العريان

إلا الكلمة ...

والجلسة في الركن النائي.. قزمين ودودين

صغرا؛ صغرا؛ ... حتى دقا

في قلب العاجز ماذا يلقى العاجز إلا الحب المعتل

مسحت صدر الشباك أصابع ريح شرقيه

وتوهج قلبنا من شيئ يولد في الظلمه

فتلاصقا

وتعانقا

ثم خبا ، لم ندرك شيئا

وتهدل كفانا ، أغضت

عينا ، أذرفنا دمعه

يا أيتها الريح... الريح الشرقية

يا ... يا وهج الدفء

عودا ، أوصدنا بابينا

وعرفنا أنا قزمان مقروران

مقروران

من خيركما لم ندرك شيئا

ووداعا يا نجمي الأوحد

ولأن الليل الموحش يولد فيه الرعب

لن نجني ، حتى الحب

قصيدة (أبو تمام)

الصوت الصارخ في عموريه

لم يذهب في البريه

سيف " البغدادي" الثائر

شق الصحراء إليه ... لباه

حين دعت أخت عربيه

وامعتصماه

لكن الصوت الصارخ في طبريه

لباه مؤتمران

لكن الصوت الصارخ في وهران

لبته الأحزان

يا سيف المعتصم الثائر

اخلع غمد سحابك ، وانزل في قلب الظلمه

شق العتمة

واضرب يمني في طبريه

واضرب يسرى في وهران

في موعد تذكارك يا جد

يلقى الأبناء الأبناء

يتعاطون أفاويق الأنباء

والسيف المغمد في صد الأخت العربية

ما زال يشق النهدين

وأبو تمام الجد حزين لا يترنم

والسيف الصادق في الغمد طويناه وقعنا بالكتب المرويه

يومك لا يسقينا فرحا

أو يسقيك رضا

التذكار ثقيل حين حملناه

ندما

والحسرة في وجهك بعد الأعوام ... الأعوام

صارت ألما

ولقاء الجد أبي تمام

عيد تعلات وكلام

عيد دما

تطلب سقياها ، فتجاب ظما

قصيدة (تحد) للشاعر / محمود درويش

شدوا وثائقي

وامنعوا عني الدفاتر

والسجائر وضعوا التراب على فمي

فالشعر دم القلب ..

ملح الخبز..

ماء العين

يكتب بالأظافر

والمحاجر

والخناجر

سأقولها

في غرفة التوقيف

في الحمام

في الإسطبل

تحت السوط

تحت القيد

في عنف السلاسل:

مليون عصفور

على أغصان قلبي

يخلق اللحن المقاتل

قصيدة (اعتذار)

حلمت بعرس الطفوله

بعينين واسعتين حلمت

حلمت بذات الجديلة

حلمت بزيتونة لا تباع

ببعض قروش قليلة

حلمت بأسوار تاريخك المستحيله

حلمت برائحة اللوز

تشعل حزن الليالي الطويلة

بأهلي حلمت ..

بساعد أختي

سيلتف حولي وشاح بطوله

حلمت بليلة صيف

بسلة تين

حلمت كثيراً

كثيراً حلمت..

إذن سامحيني؛؛ .

قصيدة (ريتا والبندقية) للشاعر محمود درويش

بين ريتا وعيوني .. بندقية

والذي يعرف ريتا، ينحني

ويصلي

لأنه في العيون العسليه

.. وأنا قبلت ريتا

عندما كانت صغيرة

وأنا أذكر كيف التصقت

بي، وغطت ساعدي أحلى ضفيره

وأنا أذكر ريتا

مثلما يذكر عصفور غديره

آه .. ريتا

بيننا مليون عصفور وصوره

ومواعيد كثيره

أطلقت ناراً عليها.. بندقيه

إسم ريتا كان عرساً في دمي

وأنا ضعت برتا.. سنتين.

وتعاهدنا على أجمل كأس ، واحترقنا

في نبيذ الشفتين

وولدنا مرتين

آه ..ريتا

أي شيئ رد عينيك عيني

سوى إغفاءتين

وغيوم عسليه

قبل هذى البندقية

كان يا ما كان

يا صمت العشيه

قمري هاجر في الصبح بعيداً

في العيون العسلية

والمدينة

كنست كل المغنين ، وريتا

بين ريتا وعيوني.. بندقي

قصيدة (المدينة المحتلة) للشاعر محمود درويش

الطفلة احترقت أمها

أمامها..

احترقت كالمساء

وعلموها : يصير اسمها –

في السنة القادمة–

سيدة الشهداء

وسوف تأتي إليها

إذا وافق الأنبياء

الطفلة احترقت أمها

أمامها..

احترقت كالمساء

من يومها.

لا تحب القمر

ولا الدمي

كلما

جاء المسا، صرخت كلها:

أنا قتلت القمر

لأنه قال لي: ... قال ... قال:

أمك لا تشبه البرتقال

ولا جذوع الشجر

أمك في القبر

لا في السماء.

الطفلة احترقت أمها

أمامها..

احترقت كالمساء..

الفصل الثالث

الإيقـــــــاع بين التجريد والتنظير

إن كل عمل شعري هو لغة نوعية داخل اللغة ، بمعني أنه مجموعة اختيارات لغوية : من وحدات معجمية وتراكيب نحوية ، وأصوات ، وهذه الاختيارات معتمدة على الموهبة وفعالية الإبداع لكي تبني نظاماً شعريا.

وقد تخلت القصيدة الحديثة عن البحر العروضي ذي الشكل الهندسي الثابت والمصحوب عادة بروى واحد يتكرر في نهاية كل بيت وفقدت بذلك نمطا موسيقيا مرسوماً بإتقان و " هو ما كان يحفظ توازن النغمة والإيقاع في القصيدة العربية وكان لهذا النمط من عراقته وتمكنه من ذوق الجمهور ما يحمي الشاعر من الزلل في إيقاع القصيدة"[١].

إن نفور الشاعر الحديث من نمطية الإطار العمودي وتساويه ليس إلا وجها من وجوه القضية وهو الوجه الظاهر منها ، أما البواعث الخفيفة والمؤثرة في نشأة الشعر الحديث فينبغي أن يبحث عنها في الظروف الثقافية والإجتماعية التي تحكم العصر والتي تختلف عن نظيرتها بالنسبة للشاعر القديم.

" وبتغير المناخ الاجتماعي والثقافي أصبحت الكلمة الشعرية كلمة مقروءة أكثر ما هي مسموعة ، في موقف كهذا يغدو كيان القصيدة أكثر ذاتية واستقلالاً وتقل أهمية الموسيقى الجهيرة والوحدة النغمية القائمة على التساوي في الوزن والقافية بقدر ما تعظم أهمية الإيقاع والإيقاع الداخلي على وجه الخصوص"[٢].

وليست المسألة بالنسبة للشاعر الحديث في تجاوز أوزان الخليل ، بقدر ما هي في فهم عمله بحدوده ودلالته، وان يسشرف بدء من ذلك آفاقاً جديدة لتشكلات إيقاعية

---

[١] عبدالله الغذامي، كيف نتذوق قصيدة حديثة ، فصول، ع٤، ١٩٨٤م ستمبر، ص١٠٠.
[٢] د. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية، ص٤٠٨,٤٠٩ بتصرف.

جديدة فلا تعود البحور ، تبعا لذلك نماذج وأصولاً وإنما تصبح تشكلات إيقاعية من تموج يختزن تشكلات عديدة أخرى " فاللغة أوسع من البحور"[١] على حد تعبير أحدهم.

إذن فالشاعر الحديث حينما تخلي عن نمطية الشكل التقليدي لم يك هذا التخلي بالأمر الهين إذ استوجب ذلك أن يفكر في تعويض النمطية الموسيقية بإيقاع بديل لها .. لأن الحس الموسيقي الإيقاعي شرط مهم في الشعر العربي خاصة لأن اللغة العربية ذات إيقاع موسيقي رفيع وشامل .. لذلك فقد لجأ الشعراء المحدثون إلي الإيقاع اللغوي إضافة إلي صور الإيقاع الأخرى ، تلك التي تحدثها الصور والنغمات والتجانس والمماثلة مما يسمى بالموسيقى الداخلية للشعر، وهي موسيقى لا تختص بالشعر الحديث وحده ، بل هي في كل شعر جيد وإن كان الشعر الحديث يعتمد عليها أكثر من غيره لتخليه عن جانب كبير من إيقاع البحر والروى.

" والحق كما يرى د/ غنيمي هلال– إن الشعر الحديث أشق من السير على الأوزان التقليدية لأنه يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية وقيمتها الجمالية ، ووقوفا تاما علي التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء ، وتكرار، وتوكيد ، وتنويع في النغم لا يمكن إن يوفق فيها إلا ذو رهف في الحس وثقافة فنية ولغوية واسعة"[٢]

أن الشكل الموسيقي للقصيدة العربية ، قضية قديمة حديثة[٣] لا تبلى ما دام ثمة تجديد في موسيقى الشعر، وإذا كان الشكل الحر بأنماطه وإمكاناته المتعددة الشديدة المرونة هو آخر ما وصل إليه الشكل الموسيقى للقصيدة العربية من تطور

---

[١]وهو أدونيس وهو تعبير مستنسخ من صيحة أبي العتاهية الشهيرة"أنا أكبر من العروض"

[٢]محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ،١٩٧٣م، ص٤٧٥.

[٣]التعرف على أشكال الخروج على أنماط الخليل.. وتتبعها تاريخياً.. راجع ، محمود المسعدى، الايقاع ، ص٨٣.

فمما لاشك فيه أن التماثل الصوتي للتفيعلات العروضية يعد عمدة المؤثرات في حدوث الإيقاع الموسيقي في النص الشعري.

ويرجع هذا إلي أن اللغة العربية تقوم على مبدأ التناسب[١] بل أن التناسب اللفظي في العربية عند اللغويين والنقاد القدامى يعد إرهاصا للعناية بالجانب الصوتي وأثره الدلالي والإيقاعي في النص الشعري.

ويسوق الجاحظ مثالا يبين فيه أهمية التماثل الصوتي من خلال السجع أو الجناس أو الجرس الصوتي يقول" قيل لعبد الصمد الرقاش: لم تؤثر السجع على المنثور وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن؟ قال: إن كلامي لو كنت لا أمل فيه الأسماع الشاهد لقل خلافي ولكن أريد الغائب والحاضر، والراهن والغابر، والحفظ إليه أسرع ، وبالأذان السماعة أنشط وهوأحق بالتقييد وبقلة التفلت، وما تكلمت به العرب من جيد الموزون فلم يحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره"[٢]

" ليس مجرد كسر الشطرين واستخدام التفعيلة ميسما فارقا بين القصيدة الجديدة والقصيدة العمودية، إن الفارق الأساسي هو تشكيلات الأداء اللغوي وتحولات اللغة الشعرية في الصياغة التشكلية في إيقاعية القصيدة الجديدة هي مفارقة جمالية بين القالب التقليدي في إيقاعه المعروف ومستحدثات الشكل الإيقاعي الجديد فمن التفارق بين الشكلين أو النظامين تقلص المبنى في القصيدة الجديدة وانفساخ المعنى وغزارة الإيحاء وكثافة التعبير"[٣]

ولا بد –ههنا– أن نلفت النظر إلي أن الوزن غير الإيقاع، فلأول يعني قالبا موسيقيا جاهزا تدخل فيه الألفاظ طوعا أو قسرا ، بحيث تفقد كل حرية في الحركة ،

---

[١]التناسب عند القدماء.

[٢]الجاحظ، البيان والتبيين،٢٨٧/١.

[٣]رجاء عيد، القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد، فصول، العدد الثاني ،١٩٩٦م، ع١٠، ص١٧٢.

وفي هذا ما فيه من خروج على خصائص الشعر ومدى حرية التأليف والتركيب التي يطمح الشاعر إلي امتلاكها وممارساتها ، أما الإيقاع فهو خلق نظام صوتي يخدم أغراض القصيدة ذاتها ، ويشارك في إيصالها ، ويعتبر جزء لا يتجزأ منها وليس قالبا مقحما عليها يشكلها بحسب حدوده الصلبة.

والحقيقة أن ثمة فوارق جوهرية ينبغي أن نلاحظها في التمييز بين مصطلحي الوزن والإيقاع ، وبدون هذا التفريق الدقيق بينهما لا يمكن لدراسة ما أن تدعي لنفسها صحة الفروض في معالجتها.

فمصطلح الوزن معناه تكرار المقاطع الصوتية على نسق زمني محدد في حين يعد الإيقاع تكرار ظاهرة صوتية ما على مسافات صوتية متساوية أو لنقل متجاوبة.

ومع ذلك فإن تمييز الإيقاع عن الوزن يأتي من ناحيتين :- [١]

الأولي :- أن الظاهرة الصوتية لا يشترط فيها أن تكون مقاطع أو نبرات كما في الوزن وإنما يمكن أن تكون (سكونا) مثلا .

والأخري :- أن طبيعة التوالي في الإيقاع تنطوي على قدر من حرية الحركة لا يتوافر في الوزن،وذلك لأن الشاعر في استطاعته أن يحددها كيفما شاء شريطة أن يكون التوالي حادثا على نظام ما.

ويلخص د/ شكري عياد المسألة بقوله :- [٢] (إن الإيقاع اسم جنس والوزن نوع منه) وعلى هذا الأساس يصبح الإيقاع أعم من الوزن والوزن أخص منه ، أو كما يقول اللغوي اليوناني سويداس(إن الإيقاع أبو الوزن).

وإذا كان ابن رشيق يقرر أن (الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية) [١] فإن الدراسات الكمية الموضوعية للشكل الشعري [٢]. أظهرت أن التنويعات في الإيقاع

---

[١]عبد الله الغذامي، كيف تتذوق قصيدة حديثة، ص١٠٠.

[٢]د. شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص٦٣، هامش(١).

أو تردد الإيقاع وتصاريف الشدة، هي علامة فارقة تميز كل شاعر على حدة فقلما نجد بيتا من الشعر ينطبق على الأوزان انطباقا تاما وأن الأوزان الجاهزة في نظام الخليل ليست هي ما يطالعنا في آثار الشعراء وقصائدهم ، قديما وحديثاً، وأن التنويعات فيي الأوزان المعتمدة – لا الأوزان نفسها – هي ما يتمثل في جمال الشكل الشعري.

إذن فموسيقي الشعر لا تنحصر فقط في نظام الحركات والسكنات الذي يتكرر بعينه من بيت إلي آخر بل تتعدي ذلك إلي وقع الأصوات وما توحيه بذاتها أو بترددها على نحو معين فالموسيقى خارجية وداخلية إذا كان العروض يحكم الأولى ، فإن الثانية تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظم المجردين.

فإذا روعي ترتيب هذه الخصائص الصوتية أو على نسق معين بحيث تتردد في الأسلوب الكلامي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة حصلنا بهذا على ما يسمي بالإيقاع ، فالإيقاع عبارة عن :

(تردد ظاهرة صوتية– بما في ذلك الصمت– على مســـــافات زمنية متساوية أو متقابلة) [٣].

" إن الإيقاع أهم عناصر الشعر فكل قصيدة تخلو من نمط معين من الإيقاع يميزها عن الإيقاع المعهود في النثر ، فهي لا تخرج عن نطاق النثر.

إذن يتوجب على الباحث أن يبحث عن هذا الإيقاع الذي هو انسجام بين إيقاع الذات الشاعرة وإيقاع اللغة العميق"[٤].

---

[١]ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، ج١، ص١٣٤.

[٢]انظر نماذج لمثل هذه الدراسات في (النثيرة والقصيدة المضادة)، محمد ياسر شرف، ص٢٢٢,٢٢١، وما بعدها ، النادى الأدبي، الرياض ،١٩٨١م.

[٣]د. محمد مندور، في الأدب والنقد، ط١، ص١٨١,١٨٠. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ،١٩٤٩م.

[٤]د. صلاح فضل، نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، عالم الفكر ، عدد ٤٠٣، يونيو ١٩٩٤م، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت.

إن قضية الإيقاع في الشعر هي أهم قضايا الشعر العربي الحديث لذا انبرت الدراسات لبلورة نظرة محددة له محاولة أن تضعه في مستوى الوعي المدرك عمليا.

ويمكن القول بشكل عام بأن الحديث عما يسمى اليوم بالبنية الإيقاعية في الشعر العربي قد مر بمرحلتين ناجزتين :- [1].

١-مرحلة موسيقى الشعر.

٢- مرحلة البنية الإيقاعية.

وهو الآن يمر بمرحلة ثالثة لم تتبلور بعد يمكن أن نطلق عليها التشكيل البصري[2].

تميزت المرحلة الأولي بمستوى عال واحتفاءكبير وحماس شديد للجانب الموسيقي في الشعر العربي ومحاولة الوصول إلي ماهية الإيقاع في النص الشعري.

ويعد د/ محمد مندور رائد أول محاولة علمية لتحليل موسيقى الشعر العربي القديم ورصد مقوماتها عن طريق سلسلة من التجارب العملية الدقيقة التي قام بإجرائها في معمل الأصوات بباريس في أثناء وجوده في فرنسا للدراسة في الفترة الواقعة ما بين سنة ١٩٣٠ وسنة ١٩٣٩م.

وقد تأثر كثيرون بهذه الدراسة التي نشرت نتائجها ملخصة ولكنهم صمتوا عن الإشارة إليها أو ذكر اسم صاحبها ، ومع ذلك فلم يضف أحد شيئاً جديداً إلي النتائج

---

[1] أحمد المعداوى، البنية الإيقاعية الجديدة للشعر العربي، الواحدة ، ع٨٢,٨٣، أغسطس ١٩٩١م، ص٥٣.

[2] انظر محمد ياسر شرف(النثرية والقصيدة المضادة) ص٢٣، أحمد سليمان الأحمر، الشعر الحديث بين التقليد والتجديد، ص٢٠٣، هامش١، محمد بلبيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص٩٥,٩٧، عبد العزيز المقالح،: الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، ص١١٢.

التي توصل إليها د/ مندور، ذلك أنها ثمرة تجارب معملية، على عكس الآراء الأخرى التي تأسست على فروض نظرية وجدلية"

وتتألف نظريته من جزئين :

الأول: خاص بوصف عروض الخليل.

والثاني: بوصف النظام الموسيقى للشعر العربي والذي يراه نظاما معقدا قائما على أساسين هما : " الكم" و "الإيقاع".

وهو يرى ضرورة التمييز بين الوزن والإيقاع لتفهم العناصر الموسيقية للشعر ويرى أن الشعر يقوم على عنصرين هما الكم ويقصد به " كم التفاعيل"

ويضيف إليه الارتكاز كظاهرة صوتية تتردد في مسافات زمنية محدودة وبها يتحقق الإيقاع لأن (الإيقاع عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة) [١].

ومن أولى الدراسات في هذا الجانب كانت دراسات د/ إبراهيم أنيس في (الأصوات اللغوية) ، (من أسرار اللغة) وكتابه (موسيقى الشعر) ، وبمراجعة نصوص د/ إبراهيم أنيس ندرك أن الإيقاع لديه عنصر هام من عناصر موسيقى الشعر [٢]. ويقرر " أن الإيقاع هو العنصر الموسيقى الهام الذي يفرق بين توالي المقاطع حين يراد بها أن تكون نظما وتواليها حين تكون في النثر"[٣]. ويرتبط الإيقاع عن د/ إبراهيم أنيس بالإنشاد.

أما موسيقى الشعر عند د/ محمد النويهي فإنها تتكون من شيئيين: [٤].

---

[١]د. محمد مندور، الميزان الجديد ، ص٢٢٣ بتصرف.

[٢]تنقسم موسيقى الشعر في رأيه – إلي ثلاثة أقسام هي :- ١- نظام توالي المقاطع المسمى بالعروض ٢- طبيعة الصوت ٣- الإيقاع الشعري.. انظر التفاصيل من ص ٣٣٤ إلي ٣٥٤.

[٣]د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص٣٤٩.

[٤]د. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص٣١٣، ٣١٤.

الإيقاع العروضي العام من جانب ، والإيقاع الداخلي للكلمات كوحدات لغوية مضافا إليه ما لها من نغم، فموسيقى الشعر تصدر عما بين هذين الجانبين من تنوع وتوحد. اللهم إلا في حالة واحدة: إذا قرأوا الشعر بالطريقة العروضية المصطنعة التي تهتم بتقطيعه إلي تفاعيله العروضية تقطيعا بارزا، وهى قراءة ما أن تسمعها حتى يتجلى لك مدى بعدها عن النطق الطبيعي.

لكن هذه القراءة لا يتبعها إلا مدرسو العروض و تلامذتهم ، وبعض الشيوخ الأجلاءو الذين يجدون متعة في هذه القراءة الرتيبة التعويذية التي تلغى جميع نبرات الكلام الحي وتحيل الشعر إلي نوع من التمتمة بالتعاويذ الرتيبة المخدرة للأعصاب[١].

أما د/ محمد غنيمي هلال فإنه يرى أن الإيقاع والوزن يكثر الخلط بينهما وأنه ينبغي أن نفرق بين المصطلحين (فالإيقاع في الشعر تمثله التفعيلة في البحر العربي فمثلاً" فاعلاتن" في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت" أي توالي متحرك فساكن ثم متحركين فساكن ثم متحرك فساكن" أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية) [٢].

ثم يأتي بعد ذلك " مشروع د/ شكري محمد عياد (موسيقى الشعر العربي) الذي يستعرض فيه دراسات المستشرقين فايل وجويار وكتابات د/ إبراهيم أنيس ، د. محمد مندور، وكان باعثه على هذا الدرس الرغبة في إعادة النظر في علم العروض العربي وذلك من ناحيتين :

١-دراسته على أساس من علم الموسيقى وعلم الأصوات.

٢- نقله من علم معيارى إلي علم وصفي[٣].

---

[١]وهذا الكلام مردود عليه في حينه.

[٢]د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص٤٦٢,٤٦١. بتصرف.

[٣]شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، المقدمة، ص بتصرف.

إذ أنه يرى أن أكثر من أثنى عشر قرنا تقوم بيننا وبين هذا العهد (يقصد زمن تسجيل الخليل للعروض) جعلت الكثيرين منا ينظرون إلي عروض الخليل كما لو كان جزءا من اللغة نفسها، لا وسيلة نظرية لضبط تراثها الشعري[١].

وفي الفصل الثالث من الكتاب (المدخل الموسيقي إلي دراسة العروض) يقرر أنه سيستعمل الاصطلاحين (الوزن والإيقاع) – مؤقتا– على أنهما مترادفان، ليعود إليهما– في مرحلة تالية من هذا الفصل– محاولا أن يميز بينهما ، وإن الوزن أو الإيقاع يعرف اجمالا– لديه– بأنه حركة منتظمة .. وإن أساس التميز الموسيقى هو النبر[٢].

ثم يقرر بعد ذلك أن الوزن قسم من الإيقاع قائم على الكم والنبر معا ثم يقترح أن نضع كلمة الوزن مكان الكم مما يجعل الإيقاع أصل لديه والوزن فرع.. ويركز على أن الإيقاع بحث وصفي محض من شأنه أن يبين ما يتألف منه الإيقاع وليس من شأنه أن يفسر الإيقاع[٣].

ثم تأتي بعد ذلك جهود د/ أحمد كشك في إنتاجه العروضي الوفير[٤].

يرى أحمد كشك أن الإيقاع يحوي فهما خاصا في عروضنا العربي(فهو جماع ما يسمى RETHEM, MUSORE أي الوزن والإيقاع في مفهوم الموسيقيين ، وأنه (إذا كنا في سبيل معرفة هذا الإيقاع فإن لنا أن نصور مكونه أمراً واحداً أو عدة أمور من نبر وكم ومقطع وانشاء أو تكاتفا لهذه القيم كلها.. ويطلب من القارئ أن يدرك(أننا حين نقول بالإيقاع فإنما نعني أحيانا الوزن وأحيانا صورة منه) [٥].

---

[١]السابق ، ص٣٠ وما بعدها بتصرف.

[٢]السابق ، ص ٥٧ بتصرف.

[٣]السابق ، ص ١٦٤ بتصرف.

[٤]من مؤلفات د/ أحمد كشك :-

-القافية تاج الإيقاع الشعري ، محاولات التجديد ، الزحاف والعلة، الصوت اللغوي، التدوير.

[٥]أحمد كشك، الزحاف والعلة رؤية في التجديد والأصوات والإيقاع، ص١٦٣.

وأنه على حد تعبير د/ أحمد كشك (لا يمكن أن نؤكد الخصوص والعموم بينهما إلا على أساس الإطلاق والتنويع بعيداً عن ذلك العلم المدروس وهو موسيقى الشعر فإن قصدنا مقارنة موسيقى الشعر بالنثر وعلم الموسيقى يمكن إطلاق الإيقاع.

ولكن إذا كنا بإزاء فن واحد فإن جعل هذا المصطلح موازيا للوزن مطلوب ومن هنا يحق لنا بناء على تموجات التفعيلة بنسب ثابتة في البيت أن نسمي ذلك بإيقاع التفعيلة ونخرج من ذلك بإطلاق آخر نقول فيه إيقاع البيت وإيقاع القصيدة ، وإيقاع النهاية والبداية وبذلك يوازي الاطلاق حقائق ما يحويه الوزن الشعري) [١].

ولا يمكننا أن نتجاوز المرحلة الأولي دون أن نتوقف عند عمل المستشرق م. ستانسلاس جويار" نظرية جديدة في العروض العربي" [٢]. والذي ترجمه الأستاذ/ منجي الكعبي من تونس– وظلت الترجمة حبيسة أدراج الهيئة العامة للكتاب مدة " ثلاثين عاماً، حتى أنه قد وردت إشارة[٣]. عنه في كتاب " موسيقى الشعر العربي" للدكتور شكري عياد الذي كان في تلك الفترة" مدرساً للعروض والقافية" لطلاب الدراسات العليا التى كان المترجم واحد منهم– قبل ظهور الترجمة الأصلية للكتاب!!!

وقد بنى جويار عمله في دراسة العروض العربي على مبادئ الموسيقى النظرية– فقد قرر تبني نظام الموازين الموسيقية وازنا زمن كل مقطع بالضبط مثبتا إياه بترقيم موسيقي .. ومن موازينه الموسيقية تلك استخلص (الزمن القوى والزمن الآخر الضعيف وأنه يجب أن يتناوبا دائما، وقد توصل جويار في بحثه إلي أن الأصل في

---

[١] السابق ، ص١٦٢,١٦٣.

[٢] ستا نسلاي جويار، نظرية جديدة في العروض العربي ، ترجمة منجي الكعبي ، مراجعة: عبدالحميد الدواخلي. ومن العجيب حقا أن المؤلف قد ألف الكتاب في عام ١٨٧٧م، وقام الأستاذ منجي الكعبي بترجمته سنة١٩٦٦م، أى أننا قد احتجنا للتعرف على الكتاب وأهميته فترة ٨٩ سنة كاملة.. ولم نتكتف بذلك بل حجبنا فائدته عن الناس بعد الترجمة مدة ٣٠ سنة.. فكم من الأعوام نحتاج لفهمه وتطبيق ما جاء به .

[٣] شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، هامش(١) ص١٢.

إيقاع البحور هو إيقاع الكلمات وقد أقام جويار الإيقاع الشعري في العروض العربي على الكم والارتكاز معا مع الاهتمام بإيقاع الكلمات المفردة كأساس للدرس الإيقاعي.

وقد عاب جويار ومن تبعه من المستشرقين[1]. على العروض الخليلي عدم احتفائه بنظام المقاطع إذ أنه مؤسس على التفعيلات قبل كل شيئ وفي أحسن الأحوال على الأوتاد والأسباب والفواصل، وهذا مردود عليه في حينه ولعل هذه النظرة لجويار ناتجة عن (عدم الاعتماد على العلماء العرب في دراسة العروض العربي، وتطبيق نظام الأعاريض الأوربية على العروض العربي) [2].

وسواء اتخذت هذه الدراسات للعروض العربي من قبل المستشرقين من الأساس الموسيقي(مثل جويار) ركيزة لها أو الأساس النبري- مثل فايل- فإنها أيضاً- مثلها مثل الدراسات العربية في هذا الشأن- لم تصل إلي نظرية محددة قاطعة للإيقاع الشعري.

ثم ننتقل إلي مرحلة ظهور ما يسمي " بالبنية الإيقاعية " مع صدور كتاب كمال أبو ديب(البنية الإيقاعية للشعر العربي ، نحو بديل جذري لعروض الخليل، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن).

حاول هذا البحث كما يدعي مؤلفه : (أن يقدم بديلاً جذرياً لعروض الخليل وحاول أن يكتنه طبيعة المكونات الإيقاعية : الكم والنبر ، ثم اقترح أن الشعر العربي يقوم على

---

[1] للاستزادة عن دور المستشرقين في هذا الجانب ، وما أخذ عليهم وما أضافوا – الرجوع إلي مادة (عروض) دائرة المعارف الإسلامية(جو تهولد فايل).

[2] وهذا واحد من الأسباب التي جعلت محمد العلمى يستبعد دراسات المستشرقين للعروض العربي من دراسته: (العروض والقافية ، دراسة في التأسيس والاستدراك) وعد دراساتهم وصفا للظواهر العروضية من الخارج دون التعمق في البنية الإيقاعية للعروض العربي.. راجع التفاصيل في المقدمة، ص٧-١١.

نظام إيقاعي ذي أسس معقدة يلعب التركيب النووي والعلاقة بين النوى ، والنبر المجرد النابع من هذه العلاقة ، أدواراً جوهرية في صياغتها) [١].

ويركز أبو ديب في عمله على صعوبة وتعقيد نظام الخليل وصعوبة تحصيله وأن صورة الإيقاع في الشعر العربي التي يقدمها التراث النقدي صورة معقدة لا تجسد أبعاد الواقع الشعري بحيويته وأن دراسته ليست محاولة لتسهيل العروض كما فعل غيره- على حد قوله- ولكن غرضه أكثر جذرية فدراسته: (محاولة لطرح بديل لعمل الخليل على الإيقاع الشعري. يأتي طرح هذا البديل بشكل أظنه أكثر انسجاما وسهولة عن النظام المبدل ويأتي أيضا عن طريق محاولة فهم أسس عمل الخليل ، لكنه يذهب إلي أبعد من ذلك ...) [٢].

وهكذا يقابلنا أبو ديب طوال دراسته بانبهار شديد بعمله ومشروعه ، مع أن محمد العلمي يستبعد دراسة (أبي ديب) من مستدركات على الخليل لأنه على حد تعبير- محمد العلمي- " ما يميز هذا العمل- دراسة أبي ديب.. هو افتقاره إلي أبسط شروط البحث العلمي فهو لم يعتمد مثلاً من كتب العروض إلا على العقد الفريد وعلى طبعة من طبعاته المتعددة هي طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ورغم أن هذه الطبعة محققة فإنها لم تسلم في القسم المخصص للعروض من تصحيف واضح"[٣]وقد بني أبو ديب على هذا التصحيف أحكاما كثيرة [٤].

وفي الوقت الذي يدعو فيه أبو ديب لإلغاء تشكلات الخليل، نراه يعتمد عليها فيما اسماه" بالنوى الأساسية" التى تشكل تتابعات تتكون منها البحور .. بل أن هذه "النوى"

---

[١]البنية الإيقاعية للشعر العربي، كمال أبو ديب، الخاتمة بتصريف ص،٥٣١-٥٣٢.

[٢]نفسه، ص٤٦.

[٣]محمد العلمي، العروض والقافية، ص١٠.

[٤]راجع بعضها في (العروض والقافية) محمد العلمي ، ص١٠-١٢، ومابعدها .

التى يعتبرها بديلا جذرياً ليست كذلك بل أن لها ما يماثلها في كتابات السابقين من أمثال : حازم القرطاجني، وابن رشيق في عمدته[١].

وكلما تصفحنا كتاب كمال أبو ديب رأيناه أكثر إعجابا بنظريته إلى حد الافتتان بها.. متحمسا متمسكا بنظام النبر كأساس للإيقاع في الشعر العربي بل ويصف أصحاب نظرية الكم" بالقصور الفادح"[٢]. ، مع ملاحظة أن كل من د/ إبراهيم أنيس وهو عند أبي ديب : صاحب جهود ممتازة إلا أنها لم تقدم على أسس علمية صحيحة[٣].

ود/ محمد النويهي، ود/ شكري عياد، ود/ أحمد كشك، ود/ محمد مندور قد سلموا في دراستهم للعروض العربي بهيمنة الكم وأثره في إيقاع الشعر العربي وكأني به يدعي لنفسه الكمال وحده دون الآخرين ممن ملأوا السمع والبصر علما وتجديداً.

وعن مشروعه الذي تحول في النهاية إلي" فرضية تبحث عمن يثبتها فإننا[٤]. نصفه ونثبت ما وصف به د/ سعد مصلوح هذا البديل الجذري بقوله: (خلاصة القول إن الفرض " النبر البديل الجذري أسطورة ما إلى الإيمان بها من سبيل وإذا كانت إقامة الحجة على صحته قد اقتضت من الكتاب أن يسود مئات الصفحات فإن مظاهر الضعف فيه ماثلة للعيان. وحسبك دليلاً على ما ذهبنا إليه أن ظاهرة النبر التي ما

---

[١] راجع بعضها في (العروض والقافية) محمد العلمي ، ص١٠-١١، فتوى بحر السريع، مثلا لديه سيجدها في العمدة لابن رشيق ذلك (١٣٥/١، ٣٠٣/٢) ويرى محمد العلمي أن ذلك راجع إلي عدم اهتمامه بكتب السابقين واعتماده على ابن عبد ربه فقط .

[٢] في البنية الإيقاعية، كمال أبو ديب، ص٢١٥.

[٣] السابق، ص٣٢٧، ورحم الله أستاذنا د. إبراهيم أنيس الذي تواضع عندما قال(مولد مشروع) حينما وضع نظاما للتقسيم العروضي للبيت الشعري في كتابه موسيقى الشعر، ص١٣٧ وما بعدها. مع غزارة علمه وتمكنه من أدواته والفارق بينه وبين أبي الديب وتعظيمه لعمله وتسفيه أعمال الآخرين وليته قدم لنا في النهاية بديلا حقيقيا كما ادعى لنفسه.

[٤] هكذا أخذ يصف أبو ديب بديله الجذري في خاتمة كتابه، ص٥٣١-٥٣٣.

تزال معضلة[١]من المعضلات في الدرس الصوتي للعربية المعاصرة قد حللها الكاتب وأقام على أساسها نظاما إيقاعيا كاملا يصلح عنده بديلا لعروض الخليل ، أما مرجعه الوحيد في فهم ظاهرة النبر فكان مقالstress في دائرة المعارف البريطانية وهذا ما يشهد به ثبت مراجع الكتاب)[٢].

بل إن د/ سيد البحراوي يرى أن عمل أبي ديب قد اعتمد في قسمه الأول (الفصلين الأول والثاني) على الأساس الكمي لإيقاع الشعر العربي، وبدأ بعد ذلك من الفصل الرابع يتراجع عن هذا الأساس لصالح الأساس النبرى[٣].

ثم يأتي بعد ذلك أبو الديب ليعلن (إن فرضية النبر التي أقدمها هنا محاولة لا أدعي لها الكمال وإنها إذا صحت فإنها تلقي ضوءا كاشفا قد يؤدي إلي تغيير مفاهيمنا الأساسية – على الشعر العربي وتاريخه وعلى اللغة نفسها؛؛)[٤]. ألم نقل أنه وصل إلي حد الإفتتان بنفسه وببديله المزعوم.

وقد أفرد د/ سعد مصلوح دراسة[٥]. فند فيها دعاوي أبي ديب وما اقترفه من أغاليط وما استلبه تدليسا لفكر فايل والتطاول عليه في أكثر من (٢٨) موضعا أيضاً ، وكانت الدراسة انصاف حق فايل ومحاولة لإعادة لغة الحجاج العلمي بما يفرضها العلم منذ عرف.

---

[١]وهو معضلة لتعدد اللهجات العربية ، وتعدد قوانين النطق بها مما يجعل موضع النبر يختلف من لهجة عربية إلى أخرى، والمهم في النظرية النبرية هو تحديد موضع النبر.

[٢]سعد مصلوح ، في مسألة البديل لعروض الخليل. الدفاع عن فايل، فصول ١٩٨٦م، يناير، ص٢٠٤ ،٢١٧.

[٣]سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر، ص١٢٢.

[٤]أبو ديب ، البنية الإيقاعية، ص٥١٨.

[٥]سعد مصلوح، في مسألة البديل العروض الخليل، الدفاع عن فايل، فصول ١٩٨٦م، يناير ص ٢٠٤، ٢١٧.

وهكذا ننتهي إلي أن التعامل مع العروض العربي لا يمكن أن ينطلق من البحث عن بديل جذري له أو أن نلغي هذا العروض وإنما استيعابه جيداً وفهمه علي نحو يحقق اكتشاف كنه حقيقة الإيقاع الشعري عند العرب.

ثم تأتينا دراسات د/ سيد الحراوي وهي نتاج محاولات وعمل طويل في ميدان العروض وموسيقى الشعر بدأ بدراسته" موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو" والحق إنها كانت أول دراسة تطبيقية لفهم موسيقى قصيدة الشعر فليس ثمة دراسات تطبيقية سابقة في هذا المجال وكان د/ سيد البحراوي قد بدأ الأمر راغبا في دراسة موسيقى الشعر الحر ليكمل التطور الطبيعي للدراسات السابقة عن طريق استكمال نقصها الأساسي وهو التطبيق ، غير أنه عبر البحث تكشف له أن دراسة مثل هذا الموضوع (موسيقى الشعر الحر) ستكون فاقدة لجذورها والتي تبدت في إنجاز التيارات الشعرية الرومانتيكية في العالم العربي: والتي اختار منها شعراء أبوللو كعينة محددة للدراسة[١].

وجعلها نقطة الانطلاق(الفنية والموسيقية والتاريخية) لدراساته التالية والتي تناول فيها (موسيقي الشعر الحر) فجاءت دراسته للدكتوراه (الإيقاع في شعر السياب) وكان اختياره لشعر السياب لأنه اعتبره نموذجاً لاستخدام أشكال الإيقاع المختلفة في الشعر العربي فشعره موزع ما بين (الشكل التقليدي موحد الوزن والقافية، والشكل المقطوعي متعدد القوافي ، والشكل الحر).

وقد ربط" بين مفهوم (إعادة التنظيم)، وبين " الإيقاع" على أساس أن إعادة تنظيم العناصر الصوتية في القصيدة يخلق تكرارا منتظما لما في الزمن آي أنه يخلق نظام صوتياً جيداً أسميناه " الإيقاع"[٢].

---

[١]أنظر تفاصيل ذلك في ص ٤-٧. "موسيقى الشعر عند أبوللو" سيد البحراوي.

[٢]الإيقاع في شعر السياب، ص٢٩، سيد البحراوي.

فالإيقاع إذن نظام مكون من العناصر الثلاثة[١] والتي لا تستحق أن تعتبر عناصر إيقاعية إذا : توافرت فيها" النظامية" ومن ثم يمكن اعتبارها أنظمة فرعية للنظام الأكبر: الإيقاع[٢].

وقد انتهت دراسة د/ سيد البحراوي إلي أن المقاطع (المدى الزمني) ظلت طوال الوقت أكثر عناصر الإيقاع تنظيما وإن كان توظيفها أكثر في الشكلين التقليدي والمقطوعي عنه في الشعر الحر.

وظل النبر أقل العناصر تنظيماً وتوظيفاً في كل الأشكال[٣]. وقد كان التنغيم أقصر العناصر تطوراً في الأشكال الثلاثة لأنه قد تطور عبر نظم متغير في كل شكل وعبر توظيف متغير أيضاً.. لذا فهو كان أهم العناصر الإيقاعية قاطبة في الشعر الحر– وهذا الأمر طبيعياً لارتباطه بالاختيار اللغوي للشاعر في الشكل الحر فهو عنصر ربط وبناء معا في القصيدة الحرة[٤].

وانتهينا بعد الدراسة إلي نقطة البدء والخلاف معا وهو السؤال الأهم في كل الدراسات السابقة.

حول طبيعة الإيقاع في الشعر العربي أهو كمي أم نبري...

ثم جاءت دراسته (العروض وإيقاع الشعر العربي) محاولة لانتاج معرفة علمية بالعروض العربي، على أساس من فهم إيقاع الشعر العربي، مستفيد من الانجاز العلمي الحديث في فروعه المختلفة، وهو إن بدأ بعرض للعروض العربي في القسم

---

[١] المدى الزمني (المقاطع)، النبر ، التنغيم ، أو إيقاع النهاية.

[٢] السابق، ص٢٩.

[٣] سيد البحراوي: شعر السياب، ص ٢٠٨.

[٤] انظر التفاصيل ، في خاتمة واستشراف ص، ٢٠٧ ، ص٢٠١٣، شعر السياب ، سيد البحراوي.

الأول وانتهي في القسم الثاني بمنهج الدراسة إيقاع الشعر العربي يقوم على علاقة جدلية بين القسمين. [١].

وختم الدراسة بنموذجين تطبيقين أحدهماللسياب والأخر من شعر فؤاد حداد وقد استفاد القسم الأول من دراسته(علم العروض في ضوء كتاب الأخفش) واستفاد القسم الثاني من مدخل رسالة الدكتوراه" في البنية الإيقاعية لشعر السياب مع إضافة وتعديلات"[٢].

ثم صدرت دراسته لقصيدة أمل دنقل " مقابلة خاصة مع ابن نوح بعنوان(في البحث عن لؤلؤة المستحيل) وفي جزءها الثاني دراسة لمستواها الصوتي (الإيقاع) بعناصره الثلاث (المدى الزمن، النبر، التنغيم).

وفي دراسته للنبر نراه يؤكد لنا من خلال دراساته الصوتية والموسيقية نتيجة مؤكدة وهي:" أن النبر يعتبر أقل العناصر انتظاما في إيقاع الشعر العربي الحديث حيث تأتي أولا المقاطع ويليها التنغيم، ثم يأتي أخيراً النبر. ولكن هذا لا يعني أنه يفقد الدور تماما فهو على درجة من التنظيم بالمعني الجدلي تسمح له أن يقوم بدور بنائي ودلالي في القصيدة"[٣].

وإذا به بعد استعراض النبر في القصيدة يفاجئنا (كان همنا في الفقرة السابقة إثبات مدى الانتظام النبري في القصيدة بحيث يجوز لنا اعتباره عنصراً إيقاعياً فاعلا أم لا . وقد ثبت لنا ذلك. حيث أن النبر يشكل نظاما فاعلا وان كان مهددا في

---

[١]سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر، ص٨.

[٢]ص٩ هامش (٧) ولنا هنا تحفظ على الإضافة والتعديلات إذ ورد المدخل بنصه في الكتابين دون إضافة أو تعديل.. حتى الهوامش ولا ندري المغزى من ذلك.

[٣]راجع لؤلؤة المستحيل ، ص٦٦، (قضية النبر في الشعر العربي) ص،١٢٦.

صحيحه ، ولكن حتى تهدده هذا كان دالا في إطار بنية القصيدة ومعناها وننتقل الآن إلي وظيفة النبر باعتباره عنصراً مؤثراً في سرعة الإيقاع[١]. ودالا علي الانفعال).

وفي تقدمة شعر السياب يؤكد البحراوي أنه رغم التقسيم إلي أشكال ثلاثة إلا أن الباحث يدرك خصوصية كل شكل وكل قصيدة في إيقاعها حتى مع الشاعر الواحدهذه الثلاثية المتعارضة وردت في ثلاث دراسات للدكتور/ سيد البحراوي.

وما زال السؤال مطروحا...

هل العروض العربي يخضع للإيقاع الكمي أم النبري؟

وليس من نافلة القول أن نشير إلي عملين جادين لم ينلا حظهما من الشيوع والإشادة وهما: دراسة د/ ممدوح عبد الرحمن[٢]. (المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر) التي قر فيها أن النسيج الصوتي الإيقاعي يتحرك في مجالين :

١-مجال الاطار الموسيقي العام.

٢- ومجالات العبارات التى تكونت وتناسقت وتآلفت من عناصر هذا النسيج.

وفي كلا المجالين يكشف تحليل النسيج الصوتي والإيقاعي عن دلائل وظواهر صوتية وسلوكية كامنة ترتبط بالقيمة الإبداعية للنص[٣].

---

(١) لؤلؤة المستحيل ، ص٧٠، السباب ، البحراوي ص،الغلاف. =

= يجب التأكد على أن سرعة الإيقاع والدلالة تتعلق في الواقع الشعري والنظري بالتدوير(آي أن المسألة هنا عروضية محضة ولا علاقة لها بالنبر).

ولا نستطيع إن نتهم البحراوي بعدم معرفة هذا الأمر إذ أنه عند دراسته للتدوير في القصيدة يذكر نصا(يحقق التدوير تواصلا في السطور يؤدى إلى سرعة في الإيقاع) ص٥٢، ويعود لينسب ذلك للنبر بعد ذلك في ص٧٠.

(٢) ؟؟؟؟

(٣) انظر تفاصيل ذلك مع شرح لنظرية تحليل الدوران في الفصل الثاني من الكتاب وعنوانه(الايقاع والمعانى الوظيفية)، ص٤٧ ، ٩٦.

ويرى د/ ممدوح عبد الرحمن أنه " ليس للفوارق اللهجية دور في المؤثرات الإيقاعية لأن الشعر العربى يكتب بلغة أدبية واحدة"[١].

وأنه على الرغم من استناد الباحثين وتخلل اللغة الشعر ودارس الإيقاع إلى قيم علمية مادية في التحليل مبنية على الإحصاءات ومراعاة النسب ودرجات التردد ووضعها في الاعتبار معاملات جديدة كالنبر وحساب مواقع الارتكاز، لهذه المجهودات لم تصل بعد إلى درجة من اليقين تمكن الدارس من أن يتخذها منطلقا لتحليل الشعر العربي لتعقد علاقات التنغيم والايقاع وصعوبة تحديد جوهرها ويرجع هذا الأمر استعانتهم بنتائج أبحاث المدارس الغربية وجعلها موضع تطبيق على النصوص العربية[٢].

والدراسة الأخرى للدكتور/ مراد عبد الرحمن مبروك[٣]. التى عنوانها (من الصوت إلى النص) وأضاف إليها عنوانا فرعيا كدأب أبي ديب والبحراوي(نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري) وقد جاءت الدراسة في محورين: المبحث التنظيرى والمبحث التطبيقى وكان عن قصيدة(فاصلة إيقاع النمل) لعفيفى مطر.

وقد حفلت فترة العقدين الأخيرين بكم كبير من الدراسات التنظيرية والتطبيقية في مجال البنية الإيقاعية بما يضيق المجال بذكرها جميعا ولكن نكتفي بالإشارة إلى أهمها وأقربها إلى طبيعة البحث وأكثرها إضافة ومن ذلك :-

---

(١) ص، ١٦١.

(٢) راجع الفصل الثالث من الدراسة(نصوص ومعايير) ص١١٥- ١٣٦.

(٣) ؟؟؟؟

***دراسة للدكتور شفيع السيد أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وابداع الشعراء**[1].

أثبت فيها بالنماذج التطور الكبير في استخدامه ، واستغلال إمكاناته حتى تحول إلى تكنيك فني من تكنيكات القصيدة الشعرية الحديثة ودلالة موسيقية عميقة متنوعة تعمل على تكثيف الاحساس فتزداد دلالاته تنوعا وثراء تضيق عنه ثوب البلاغة القديمة وتتسع له البنية الإيقاعية في الشعر الحديث.

***(كيف تتذوق قصيدة حديثة) عبدالله محمد العذامي**[2].

يقرر د/ غذامي أن النص عملية إبداع جمالي من منشئه وعملية تذوق جمالى من الملتقى وهدفه ليس نفعيا بل جماليا، إذا يسعى إلى إحداث الانفعال في النفس أو إثارة الدهشة.

ولتحقيق هذا الهدف يجب أن ننظر إلى العمل الأدبي من منطلقات نحددها فيما يخص الشعر بأمور هى :

١-اللغة ٢- استخدام الأسطورة بوصفها تعبيرا مجازياً

٣- الصورة ٤-الإيقاع

ويربط د/ غذامى بين الإيقاع ووظيفة الإعراب- أحد سمات اللغة العربية الأساسية- وربط الفكر بالإيقاع الفنى للكلمات، فيحصل عندئذ ضربان من الإيقاع في كل كلمة ، أحدهما ذهنى والآخر فني.

---

(١) إبداع ،العدد السادس، يونيه، ١٩٨٤م، ص-٢٥.

(٢) فصول، الحداثة في اللغة والأدب، ج٢، ص٩٧-١٠٥، ١٩٨٤م

***(بين الأدب والموسيقى)محمد عماد فضلي.** [1]

وقد درس الخصائص المشتركة بين الأدب والموسيقى في دراسات الإبداع، وأوجه التأثر المتبادل بينهما، فهناك من المؤرخين الموسيقيين من يرى تواكب مراحل التطور في كل من الأدب والموسيقى عبر العصور، بحيث يصاحب الانتقال إلى مرحلة تطور موسيقية معينة انتقال مماثل إلى عصر أدبي جديد.

غير أن من يتتبع التطور الموسيقى والأدبى، يجد أن الموسيقى تسبق الآداب في استحداث القوالب والأساليب بوجه عام، وليس غريبا أن تسبق الموسيقى بعض الشئ إذ أن الأدب والموسيقى فنان سمعيان ، غير أن الموسيقى تعتمد على الصوت فقط في حين يعتمد الأدب على اللغة، والصوت يسبق اللغة في النشأة.

ويختم دراسته باستعراض الموسيقى في الشعر العربي وما جدت عليها من تغير وكيف أن معنى اللغة العربية يصل أساسا إلى أسماعنا في شكل إيقاع موسيقى لأنها لغة اشتقاقية تتغير فيها المعانى بتغير وزن الكلمة ومن هنا جاءت الثروة الكبيرة لأوزان الشعر العربى والتى يدركها بعض الناس ويعايشونها عن طريق السماع المتصل دون أن يعرف لها أسماء تميزها، ودون أن يستطيع تقطيعها ووزنها كما يفعل العروضيون.. ويطلعنا بعد ذلك على حقيقة علمية لها أهمية خاصة بالنسبة لموسيقانا العربية وبحور شعرنا الأصيل ، فقد ثبت أن الإيقاع يكون أعمق تأثيراً إذا كان يحتوى على عنصر الانقطاع بين حين وآخر ، أي لا يكون رتيبا وإن كان منتظما متواتراً.

ثم ينهى دراسته بسؤال هو : هل يلجئنا شعر التفعيلة إلى التخلى نهائيا عن إيقاعاتنا المركبة والتى هى ركن أصيل فى موسيقانا العربية، أو أن على الموسيقيين أن يعملوا على إدخال التنويعات على الإيقاعات ويتدربوا عليها؟

---

(١) فصول، الأدب والفنون،مج٥، ص١٠٧-١١٣، مارس ١٩٨٥م.

ثم يدعوا شعراءنا وموسيقينا إلى إدارة حوار جاد على أسس علمية موضوعية، يوصلنا إلى قرار في شأن إيقاعيات شعرنا وموسيقانا.

***دراسة د/ سيد البحراوى (نحو علم العروض المقارن)** [١].

يحاول من خلال هذه الدراسة أن يقدم حصراً عاما للمنهج والإطار العام اللذين نتصور أنهما يقيمان علما للعروض المقارن. ويرى أن يقوم منهج الدراسة على أساس أن الإيقاع ظاهرة صوتية لغوية في المقام الأول – أما الإطار العام فيشمل لديه كافة القضايا الإيقاعية بدء من العناصر الأولى (المقاطع والنبر والتنغيم) وانتهاء بأشكال القصيد ومروراً بالظواهر الإيقاعية المختلفة مثل: الوزن والقافية..... إلخ..

***سعد مصلوح(فى مسألة البديل لعروض الخليل ، دفاع عن فايل)** [٢].

في هذه الدراسة يتناول د/ سعد مصلوح موقف أبى ديب (فى بديله الجذرى) مما سبقه من جهود وخاصة مقالة فايل التي تتضمنها ، دائرة المعارف الإسلامية عن (العروض) ١٩٦٠م.

أبو ديب يفتح النار على فايل من بدايات عمله فيقول مستعرضا جهود سابقيه: (ولن اتعرض فى هذا النقد إلى مقالة فايل عن العروض لسببين يذكر نصا" الثانى: هو أن المقالة من السذاجة والسطحية بحيث أنني لا أجد مبرر لتخصيص الوقت والمساحة الطباعية لاستعراضها ، ولا يدع الكاتب طريقا للنيل من فايل تصريحا أو تلميحا أو تهكما.. ويورد (٢٨) مثالا على ذلك من طيات الكتاب صاحب البديل المزعوم، ولكن د/سعد مصلوح يضع يده على الداء فيقول:-

(ونحن فى بحثنا عن تفسير يستيقظ نظرنا على هاجس يراود الكاتب ويلازمه كلما أتى على ذكر فايل، وذلكم الهاجس الدائم هو محاولته الدؤوب لاقناع نفسه وقارئه

---

(١) أدب ونقد، ستمبر١٩٨٦م، ص١٢٢-١٢٣.

(٢) فصول ، ١٩٨٦م، يناير، فيراير، مارس، ص٢٠٤ ، ٢١٧.

برفض عمل فايل وإطراحه وتجاهله حتى يصفو له الجو ويستقر قصب السبق بين يديه عنوة وغصبا. تأمل ما وراء السطور في قول الكاتب:

من هنا يمكن لهذا الكاتب(يعنى نفسه) أن يتجاهل عمل فايل دون أن يشكل ذلك قصوراً منهجياً، أو يؤدى إلى ثغرة فى النظام الجديد الذى يقترحه" ويقرر د/ سعد مصلوح أنه بعد القراءات يرى أن كلا العملين ما هما إلا اجتهادان يقومان على أسس واحدة وإن اختلفا في دقائق وتفصيلات بل أننا نرى أكثر من هذا إذ أن نقطة الاتفاق الأولى التى هى أساس فرضية أبى ديب لا يمكن أن يجتازها أبو ديب لنفسه، فهى سبق" فايل" شاء هذا أبو ديب أم أبى، إذ أن التفسير الذى يطرحه كتاب أبو ديب أن ينكر احتمال أن يكون الخليل أدرك وجود النبر في الشعر العربي وهذا هو جوهر فرضية" فايل" وكل قائل بتفسير نظام الخليل على أساس من القول بالنبر بما فيهم أبو ديب نفسه تبع" لفايل" بل إن أبا ديب نفسه يحرر نقاط الخلاف بينه وبين "فايل" والتى يتضح منها أنه على تحديد مواقع النبر لا على جوهر الفرض الذى ذهب "فايل" بفضل السبق إليه ، مما يجعلنا نقرر أن أبا ديب قد أقام نقده على بعض الحق وكثير من المغالطة والتحريف ، بل يصل د/ سعد مصلوح إلى أبعد من هذا بقول "أن التحريف والمغالطة كانا منه على علم أو كما يقول بلغة العصر كان بسبق إصرار وترصد".

بل أن د/ سعد مصلوح يصل إلى صورة من تحريف الكلم من بعد مواضعه في الحجاج العلمى جناية عن الحقيقة، وكان لهذا الأمر ما تقشعر لهوله العقول من كلام أبى ديب في طعن به على "فايل" ويورد أمثلة ثلاث حول:-

١-نسبة البحور الستة عشر كلها إلى الخليل.

٢- حول العلل والأوتاد فى الضرب والعروض.

٣- هل قال "فايل" أن كل بحور الشعر العربى ثمانية التفعيلات.

ولقد أظهرت تحليلات ومقارنة النصوص التى أوردها د/ سعد مصلوح بنصها الانجليزى دعاوى أبى ديب ونهجه الغريب في تحريف الكلم ونقل النص محرفا بالنقص أو الافتراء على الرجل بما لم يقل، بل أنه بتتابع قراءة بحث د/ سعد يتبين لنا أى ظلم حاق بـ" فايل" على يد أبى ديب حتى أنه بلغ به الأمر أن عاب على "فايل" أنه لم يكلف نفسه مشقة البحث عن معنى كلمة العروض فى المعاجم العربية بل يبلغ به الشطط أن يفرض عليه أن يرجع إلى المعجم الذى صنعه مؤسس علم العروض نفسه الخليل بن أحمد" كتاب العين" وهنا لا يسعنا إلا أن نستعير كلام د/ سعد نصا فيقول:-

" هذا كلام يبدو معقولا ولكن لقد حاول الكاتب – يقصد أبو ديب- أن يحجب عن قارئه فى سياق النص حقيقة جوهرية وهى أن تاريخ أقدم نشرللجزء الأول من كتاب العين بتحقيق عبدالله درويش هو عام٦٧م وهذه الطبعة هى التى رجع إليها أبو ديب وأخذ عنها جميع نقوله.

***<u>د/ سيد البحراوى: ملاحظات حول مسألة العلاقة بين الكم والنبر فى الشعر العربى</u>**[١].

يستعرض فيه الباحث بعض الدراسات الجادة في البنية الإيقاعيةللشعر العربى والتى تحاول أن تجد الإجابة على السؤال الجوهرى وهو" هل يعد الشعر العربى" شعراً كميا أم نبرياً وإلى تفسير العلاقة بين الكم والنبر، وذهب إلى أن تفسير هذه العلاقة يكمن فى تطور الشعر العربى من النبر إلى الكم مستعرضا بإيجاز شديد لمذاهب شتى ذهب الدارسون إليها للرد على هذا التساؤل بدأ بدور المستشرقين ثم أعقبها دراسة د/ عونى عبدالرؤوف بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف" مستنتجا أن الحلقة الأساسية للانتقال فى الشعر العربى من الكيف إلى الكم بقيت مفقودة وتحتاج إلى نظر ومراجعة

(١) فصول ، العدد الثالث، ص١٩١-٢٠٥، جماليات الإبداع.

ثم انتقل إلى دراسة المقاطع والأوزان التى عول عليها المستشرقون الكثير بخصوص العروض العربى، إلى حد وصفه بالعروض الكمى، ثم استعرض نظرة العروضيين القدامى والمحدثين إلى الزحاف وعلاقته بكم المقاطع والأوزان وانتقل إلى الجدل الدائر حول الوزن وربط الأوتاد بالنبر فيعرض لآراء "فايل" ، د/ إبراهيم أنيس ، أبو ديب، وسيد البحراوى بهذا الشأن.

*وختم دراسته بالعلاقة بين الأوزان والأغراض ومحاولة عمل دراسة لنسب شيوع أوزان محددة ذات إيقاع مميز، راجيا فى نهاية دراسته أن نعاود النظر فى تصور"فايل" لبناء الدوائر والتفعيلات والبحور والعلاقة الجوهرية بين وحدة الإيقاع وكل هذه التشكيلات مما يمكننا من حل بعض المشكلات فى العروض العربى في ضوئها(١).

وثيقة الإيقاع في الشعر العربى للأدب خليل إده اليسوعي.

والتى نشرت عام ١٩٠٠م فى مجلة الشرق موضحاً الإيقاع ومميزاً له عن الوزن ومقسماً إياه إلى ضربين موصل ومفصل، فإذا كان على أزمنة متساوية فهو الإيقاع الموصل وإن كانت الأزمنة فيه متفاضلة فهو الإيقاع المفصل رابطا إياه بالأوزان مقابلا بين الشعر والغناء دارسا للمقاطع فى الشعر العربى محاولاً قياس أزمنة الحركات والسكنات أى أزمنة مقاطع الحروف، ثم ينتقل إلى النبر مسميا إياه الزمن القوى، إلا أنه يقرر أن العرب لم يحتاجوا إلى هذه النقرة القوية للتمييزبين أدوار ايقاعاته إلا أنه عاد ليقرر أن نفى الأمر ليس بالسهل إذ أنهم قد يكونوا سكتوا عنه لكثرة شيوعه بينهم، مثبتا فى نهاية بحثه أنه من الممكن وقوع اختلاف في الأبحر دون اختلاف الإيقاع وأن هذا ما أراده العروضيون بوضعهم دوائر من العروض فإن لكل دائرة إيقاع واحد يشمل عدة

(١) فصول ، ١٩٨٦م، العدد٣ جزء ١.

أبحر على حسب عدد النقرات، وعليه فيتضح لك أن الرمل ومجزوءه إيقاع واحد لأنهما لا يختلفان إلا بعدد الأجزاء وكذلك لا تختلف الإيقاعات التالية لتساوى أزمنتها.

فعلاتن	فعلاتن	فعلاتن
مفاعيل	مفاعيل	مفاعيل
مستفعل	مستفعل	مستفعل
مفتعلن	متفعلن	متفعلن

ثم دراسة للدكتور/ أحمد المعداوى[1] البنية الإيقاعية الجديدة للشعر العربي

وقد استعرض فيها الباحث بعض التجارب والنظريات المتعلقة بالبنية الإيقاعية منتهيا إلى نتيجة مخيبة للآمال وهي : أن كل هذه التجارب قد ذهبت كلها مع التغطية الموسيقية والبنيوية دون إضافة، وإن كل ما يمكن أن يقال هو أن زمنا جميلا من أعمار هؤلاء الباحثين قد تصرم على غير طائل بسبب وهم كبير تمثل أولا: في الشكيك فى كل مجهود ذاتي بدءا بعروض الخليل، وثانيا: فى التماس الحل فى أية نظرية أثبتت فاعليتها فى جهة من جهات العالم وأن كل الجهود التى أهدرت فى هذا الإتجاه لم تقدم البحث لا على مستوى الإيقاع ولا على مستوى الابداع خطوة واحدة ، من التجارب التى تطرق إليها بحث د/ المعداوى ، تجارب كمال أبو ديب، سيد البحراوى، شكري عياد، سعد مصلوح، كمال خير بيك، مروان فارس، محمد نبيل، خالدة سعيد، نازك الملائكة.

وما زال السؤال مطروحا.

هل العروض العربي يخضع للإيقاع الكمي أم النبرى؟؟؟

(١) الوحدة/ أغسطس١٩٩١م العدد٨٢/٨٣،ص ٥٣:٨١، التأصيل والتحديث فى الشعر العربى.

إن أية دراسة واعية تهدف إلى فهم أدق وأشمل لموسيقى الشعر العربى المعاصر لا بد وأن تخوض فيما لم يتعرض له النظام التقليدى القديم ولا بد أن يتوصل البحث فى الإيقاع وعلاقته بالوزن الشعرى وخصائص كل من الأصوات الساكنة واللينة، واختلاف المقاطع من حيث الطول والقصر، والنبر وعدم النبر، والتنغيم، وكلها مباحث لا بد لدارس العروض اليوم أن يكون ملما بها إلماما سيؤهله لأن يعالج موسيقى الشعر معالجة جديدة، تقوم على أسس موضوعية وتناسب ما طرأ على الشعر من تطور وتحول كبيرين.

إن ما يهم العروض أن تتساوى التفاعيل فى حظها من الحركات والسكنات وإن تتساوى الأبيات فى نصيبها من التفاعيل أما نوع الصوت وخصائصه وما عسى أن يترتب عليها من اختلافات جوهرية بين صوتين كلاهما متحرك وساكن فعبء لايتحمله العروض أو لم يشأ أن يتحمله ربما لأنه أكثر انتماء إلى مجال الدراسة اللغوية.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

١. بناء لغة الشعر ، جون كوين، ترجمة د/ أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٠م.

٢. د/ تمام حسان، اللغة والنقد الأدبي، فصول، ع١، ديسمبر ١٩٨٣م

٣. د/ سعد مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب،ط١٩٩٢,٣م

٤. رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلي التشكيل البصري، فصول،١٩٩٦م،ج١،ع٦.

٥. عبدالله الغذامي، كيف نتذوق قصيدة حديثة ، فصول، ع٤، ١٩٨٤م

٦. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ،١٩٧٣م

٧. د. محمد مندور، في الأدب والنقد، ط١، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ،١٩٤٩م.

٨. د. صلاح فضل، نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، عالم الفكر ، عدد ٤٠٣، يونيو ١٩٩٤م، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت

٩. أحمد المعداوى، البنية الإيقاعية الجديدة للشعر العربي، الواحدة ، ع٨٢,٨٣، أغسطس ١٩٩١م

١٠- ستا نسلاي جويار، نظرية جديدة في العروض العربي ، ترجمة منجي الكعبي ، مراجعة: عبدالحميد الدواخلي. ومن العجيب حقا أن المؤلف قد ألف الكتاب في عام ١٨٧٧م