محاضرات في

موسيقا الشعر العربي

(عروض ما بعد الخليل)

إعداد

د. حسام فرج محمد أبو الحسن

مدرس النحو والصرف والعروض

كلية الآداب بقنا

قسم اللغة العربية

العام الجامعي

٢٠٢١-٢٠٢٢م

كلية التربية بالغردقة

رؤية الكلية

كلية التربية بالغردقة مؤسسة رائدة محلياً ودولياً فى مجالات التعليم ،والبحث العلمى ،وخدمة المجتمع ، بما يؤهلها للمنافسة على المستوى : المحلى ، والإقليمى ، والعالمى .

رسالة الكلية

تقديم تعليم مميز في مجالات العلوم الأساسية و إنتاج بحوث علمية تطبيقية للمساهمة فى التنمية المستدامة من خلال إعداد خريجين متميزين طبقا للمعايير الأكاديمية القومية، و تطوير مهارات و قدرات الموارد البشرية، و توفير خدمات مجتمعية وبيئية تلبي طموحات مجتمع جنوب الوادي، و بناء الشراكات المجتمعية الفاعلة.

بيانات الكتاب

الكلية: التربية بالغردقة

الفرقة: الثانية عام

التخصص: اللغة العربية

عدد الصفحات: ١٥٢ صفحة

إعداد: د.حسام فرج محمد أبو الحسن

الرموز المستخدمة

نص للقراءة والدراسة

أنشطة ومهام

أسئلة للتفكير والتقييم الذاتي

فيديو للمشاهدة

رابط خارجي

تواصل عبر مؤتمر الفيديو

المحتوى

المقدمة	٦
أشكال الخروج قديما على عروض الخليل	٧
الموشحات الأندلسية	٨
الدوبيت	٣٨
الموالياّ	٥٠
الكان وكان	٦١
القوما	٦٧
السلسلة	٧٢
أشكال الخروج حديثا على عروض الخليل	٧٥

الشعر الحر (شعر التفعيلة)	٧٦
البحر المتدارك التفعيلي	٩٧
البحر الوافر التفعيلي	١٠١
البحر الهزج التفعيلي	١٠٨
البحر الرجز التفعيلي	١٠٩
البحر المتقارب التفعيلي	١١٧
البحر الرمل التفعيلي	١٢٦
البحر الكامل التفعيلي	١٣١
البحر الخفيف التفعيلي	١٣٧
البحر البسيط التفعيلي والطويل التفعيلي	١٤٦
البحر السريع التفعيلي	١٤٨
المصادر والمراجع	١٥٠
الفيديو	
فيديو ١	٦٦
فيديو ٢	٧١
فيديو ٣	٧٤

مقدمة

يتناول كتاب موسيقا الشعر العربي (عَروض ما بعد الخليل)، أشكال الخروج عن عروض الخليل التقليدية قديما وحديثا، ومن أشكال هذا الخروج قديما: الموشحات الأندلسية، والدوبيت، والمواليّا، والكان وكان، والقوما، والسلسلة، ومن أشكال الخروج حديثا الشعر الحر أو شعر التفعيلة؛ وذلك كله بالاعتماد على بعض المصادر والمراجع التي ساعدت في أن يقيم الكتاب أوده ويعطي ثماره، وقد جاء فهرس المصادر والمراجع في آخر الكتاب ليكون مرجعا لطلابنا إن أرادوا الاستزادة والاستفادة.

أولًا:

أشكال الخروج قديما على عروض الخليل:

١. الموشحات الأندلسية.

٢. الدوبيت.

٣. المواليّا.

٤. الكان وكان.

٥. القوما.

٦. السلسة.

الموشحات الأندلسية

أ- الموشحات الأندلسية

مقدمة:

كانت الأندلس تقع في أقصى جنوب قارة أوروبا، وقد أطلق العرب عليها هذا الاسم، وذلك بعد أن تم فتحها على أيدي المسلمين، وهي البلد التي تعرف في يومنا هذا باسم إسبانيا، وقد كانت من البلاد الرائعة التي تم فتحها، حيث إنها تتمتع بطبيعتها الساحرة، حيث بها كثير من الجبال الشاهقة، الأنهار الجارية الخلابة، وعدد كبير من الأماكن التي يمكن أن تكون سببا كبيرا في إلهام كثير من الشعراء وقتها، فأصبحت الطبيعة الأندلسية واحدة من أبرز أسباب ازدهار الشعر والأدب في ذلك العصر.

عوامل ازدهار الأدب الأندلسي:

قد ازدهر الأدب في العصر الأندلسي بسبب عدد كبير من العوامل التي كانت موجودة في ذلك الوقت منها مثلا:

١- الحياة الرائعة المرفهة والمستقرة التي كان يتمتع بها شعب الأندلس، حتى أن هناك عددا كبيرا من المؤرخين وصفوا ذلك العصر بالعصر الذهبي.

٢- كان الشعب الأندلسي من الشعوب المتفتحة، التي كانت تتعامل مع كل الاجناس، حتى أنهم اندمجوا في الحضارة الغربية بشكل كبير.

٣- الحرية الفكرية التي انتشرت في عصر الأندلس وكذلك الانفتاح على الثقافات الأخرى التي كانوا يتعلمون منها من خلال ترجمة كل لغات العالم.

٤- حب حكام الأندلس للمعرفة، وتشجيعهم لعدد كبير من العلماء على تعلم العلوم المختلفة، ونشرها بين الشعوب.

أهم خصائص الشعر الأندلسي:

١- البساطة في التعبير، واستخدام الخيال، والصور البيانية.

٢- الإيقاع الموسيقي الذي نجده في الألفاظ والتركيب.

٣- التناغم، وذلك من خلال تكرار بعض الحروف في آخر كل بيت شعري، وهو ما يعرف باسم الروي.

٤- رقة الألفاظ، والعناية الشديدة بها، وجعلها صالحة جدا للغناء.

٥- سهولة اللغة، وتركيباتها.

٦- المحسنات البديعية غير المتكلفة التي كان يكثر منها الشعراء هناك.

٧- العاطفة الصادقة، وإظهار الاشواق للمحبوبة، وهو موجود بشكل كبير في شعر الغزل.

٨- تأثر الشعراء بالطبيعة الخلابة.

الأغراض الشعرية:

١- المدح: وقد كان واحدا من أبرز الأغراض الشعرية التي توجد في الأندلس، وأشهر من عُرِفُوا به هو لسان الدين بن الخطيب، وقد كان يقوم بمدح الأمير الغني بالله صاحب غرناطة.

٢- الرثاء: وقد كثر بشكل كبير بعدما سقطت الأندلس، حيث قام عدد كبير من الشعراء برثاء الأندلس بعد سقوطها، ومن أشهر من قاموا برثاء الأندلس هو أبو البقاء الرندي.

٣- الهجاء: وذلك النوع الذي اتجه الى كثيرون من الناس في شعرهم، ومنهم ابن حزمون.

٤- الغزل: وهو النوع الذي احتل مكانا كبيرا في الشعر الأندلسي.

٥- شعر الطبيعة: وهو من الأغراض الجديدة التي ظهرت في هذا العصر بحكم الطبيعة الخلابة والساحرة للأندلس.

ومن أهم الفنون التي ظهرت في ذلك العصر مما يعد خروجا عن عروض الخليل هي الموشحات التي سنتناولها بالتفصيل في السطور القادمة:

الموشح الأندلسي:

يعد الموشح ظاهرة أدبية قلَّ نظيرها في الأدب العربي، فبعد انتشار الشعر العربي التقليدي الذي يلتزم بالقافية والوزن الواحد؛ جاء جيل جديد من الشعراء، نَمَا وترعرع في ربوع الأندلس بين الطبيعة الغنّاء وأجواء الترف، ومجالس الطرب،

فأثرت بهجة الطبيعة المتحررة من الرتابة على عطائهم؛ فلم يتقيدوا بأوزان الشعر التقليدي وبحوره، بل تنقلوا في القصيدة الواحدة بين بحور الشعر وقوافيه وأوزانه كما الطبيعة، وظهر هذا الشعر غير التقليدي في مجالس اللهو والطرب، فتداخل فن الغناء مع هذه الألوان، وأعطاها الذوق السمعي والحس الإيقاعي.

كما أسهم في تكوين هذا الفن عدد من المؤثرات الاجتماعية, والإقليمية, والأدبية والغنائية كان بعضها: **مشرقي** فلم يكن هنالك انفصال في الأدب العربي سواء كان في المشرق أو المغرب، والبعض الآخر مغربي أندلسي, محلي, كالطبيعة والغناء... إلخ فكان الموشح، وهو فن أنيق من فنون الشعر العربي.

تعريف الموشح:

لغـــةً: اشتُق من الوشاح وهو رداء المرأة المرصع باللؤلؤ والجوهر والمزيّن بالزخارف، والمراد بالتسمية إضافة تغييرات على شكل القصيدة التقليدية.

اصطلاحًا: وصفه الشاعر ابن سناء الملك بأنه كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو نوع من الغناء الجماعى المميز للتراث الأندلسى، يجمع عادة خليطا بين الفصحى والعامية.

نظمـــا: تختلف الموشحات عن القصائد بتنوع الأوزان والقوافى.

لحنـــا: يتبع اللحن النظم بحيث يمكن أن تتعدد ضروبه وأوزانه، وربما يسبق وضع اللحن نظم الكلمات فتصاغ على لحن موضوع سلفا.

ويتألف الموشح من ستة أقفال وخمسة أبيات يقال له التام وقد أطلق تسمية الموشح على مقطوعة تنظم باللغة العربية على أوزان متعددة دون أن تتقيد ببحر أو قافية، ويقول ابن خلدون: "إنه لما كثر عصر الأندلس وتهذبت مناحيه وفنونه وبلغ التحقيق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فنا سموه الموشح".

الفرق بين الموشح والقصيدة:

الموشح شعر فصيح لا تلتزم فيه القصيدة وزنًا أو قافية واحدة بل يتعدد ذلك في كل قطعة، فالموشح شعر لا يلتزم بالاوزان الخليلية ووحدة القافية، أما القصيدة فانها تسير على الأوزان الخليلية وأبياتها منظومة على قافية واحدة من بحور الشعر، وتصاغ كلماتها باللغة العربية الفصحى.

نشأة الموشح وتاريخه:

يعود تاريخ الموشحات إلى أكثر من ألف عام حيث ظهر لأول مرة فى الأندلس أواخر القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي، وقيل فى القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادى، حينما أقدم شعراء الأندلس على تغيير شكل القصائد التقليدية بتعدد القوافى والأوزان فى حركة تجديد استهدفت كسر رتابة القصائد ذات الوزن الواحد والقافية الواحدة ثم مزجت اللغة الفصحى بالدارجة فى مرحلة لاحقة، وذلك في الفترة التي حكم فيها الأمير عبد الله، حيث ازدهرت في هذه السنين الموسيقى وشاع الغناء من جانب، وقوى احتكاك العنصر العربي بالعنصر الأسباني من جانب آخر، فكانت نشأة الموشحات استجابة لحاجة فنية أولا، ونتيجة لظاهرة اجتماعية ثانيا.

أما كونها استجابة لحاجة فنية، فبيانه أن الأندلسيين كانوا قد أولعوا بالموسيقى وكلفوا بالغناء، منذ أن قدم عليهم زرياب، وأشاع فيهم فنه، والموسيقى والغناء إذا ازدهرا كان لازدهارهما تأثير شديد في الشعر، وقد اتخذ هذا التأثير صورة خاصة في الحجاز والعراق حين ازدهر فيهما الغناء والموسيقى في العصر الأموي ثم العباسي، وكذلك اتخذ هذا التأثير صورة مغايرة في الأندلس حين ازدهر فيها الغناء والموسيقى في الفترة التي نسوق عنها الحديث، فيظهر أن الأندلسيين أحسوا بتخلف القصيدة الموحدة، إزاء الألحان المنوعة، وشعروا بجمود الشعر في ماضيه التقليدي الصارم، أمام النغم في حاضره التجديدي المرن، وأصبحت الحاجة ماسة إلى لون من الشعر جديد، ويواكب الموسيقى والغناء في تنوعها واختلاف ألحانها ومن هنا ظهر هذا الفن الشعري الغنائي الذي تنوع فيه الأوزان وتعدد القوافي، والذي تعد الموسيقى أساسا من أسسه، فهو ينظم ابتداء للتلحين والغناء.

أما كون نشأة الموشحات قد جاءت نتيجة لظاهرة اجتماعية، فبيانه أن العرب امتزجوا بالأسبان، وألفوا شعبا جديدا فيه عروبة وفيه أسبانية، وكان من مظاهر الامتزاج، أن عرف الشعب الأندلسي العامية اللاتينية كما عرف العامية العربية، أي أنه كان هناك ازدواج لغوي نتيجة للازدواج العنصري.

ويعد مقدم بن معافى أول ناظم للموشحات، كما يقال إن أول من صنع القواعد لذلك في الأندلس هو محمد بن محمود القبري، كما كان الموشح وليدا للتطور بعيد المدى الذي وصل إليه الشعر في الأندلس وكان نتيجة طبيعية لإزدهار الحضارة العربية.

إذن فأسباب ظهوره في الأندلس هي:

١- تأثر الشعراء العرب بالأغاني الأسبانية الشعبية المتحررة من الأوزان والقوافي.

٢- ما تولد في النفوس من رقة وميل إلى الدعابة في الكلام.

٣- شعور الناس من أدباء وشعراء بضرورة الخروج عن الأوزان القديمة المعروفة لضيقها عن احتمال عبث الشعراء.

٤- الموشحات أطوع وأيسر للغناء والتلحين.

٥- انسجامها مع ميل العامة إلى تسكين أواخر الكلمات.

٦-اشتمالها على بعض ألفاظ العامة وأمثالهم.

٧-السأم من النظم على وتيرة القصائد القديمة.

أشهر شعراء الأندلس:

١- الشعراء الأوائل: **مقدم بن معافى القبرى** (شاعر الأمير عبد الله بن محمد المروانى)، **أحمد بن عبد ربه** صاحب كتاب العقد الفريد، **أبو بكر عبادة بن ماء السماء، عبادة القزاز.**

٢- شعراء المرابطين: **الأعمى التطيلي، أبو بكر بن بـاجه الفيلسوف، يحيى بن بقى.**

٣- شعراء ملوك الطوائف: **فلاح الوشاح.**

٤- شعراء الموحدين: **محمد بن أبى الفضل بن شرف، أبو الحكم أحمد بن هردوس، ابن مؤهل، أبو إسحاق الزويلى.**

٥- شعراء أشبيلية: **ابن حزمون المرسى، أبو الحسن بن فضل، ابن سهل** (صاحب موشح هل درى ظبي الحمى).

٦- شعراء غرناطة: **أبو بكر بن زهر، أبو الحسن سهل بن مالك، لسان الدين بن الخطيب، أبو عبد الله بن الخطيب** (وزير بنى الأحمر صاحب موشح جادك الغيث والملقب بذى الوزارتين: الأدب والسيف وكان شاعرا وأديبا وطبيبا وفيلسوفا ومؤرخا أيضًا).

وقد ظهر هؤلاء الشعراء وغيرهم فى الفترة ما بين القرن الرابع والثامن الهجرى / العاشر والرابع عشر الميلادى، كما استمر ازدهار الموشحات فى الأندلس لمدة خمسة قرون إلى وقت سقوط غرناطة في أواخر القرن التاسع الهجري عام ٨٩٧هـ، أى فى القرن الخامس عشر الميلادى، عام ١٤٩٢م، لكنها كانت قد انتقلت من قبل سقوط غرناطة إلى سائر البلاد العربية كالمغرب العربى ومصر والشام من ناحية، ووصلت أصداؤها بلاد أوربا خاصة ألمانيا والنمسا فى بدايات عصر النهضة من ناحية أخرى، وهكذا أسهمت حضارة الأندلس فى مد الجسور الثقافية بين الشرق والغرب.

الموشحات فى العصر الحديث:

فى أواسط القرن التاسع عشر وصلت الموشحات إلى مجموعة من الفنانين الموهوبين لم يقتصروا على حفظ القديم بل جددوا وأضافوا إليه، فظهرت موشحات جديدة خلال القرنين التاسع عشر والعشرين ومن هؤلاء محمد عثمان ملحن ملا الكاسات الذى ساهمت ألحانه القوية واهتمامه بضبط الأداء مع صوت عبده الحامولى الذى وصف بالمعجزة فى انتقال الموشحات من الأوساط الشعبية إلى

القصور وأصبح الموشح جزءا أساسيا من الوصلات الغنائية، واستمر هذا التقليد حتى أوائل القرن العشرين حينما ظهرت باقة من الموهوبين أضافت إلى الموشحات مثل سلامة حجازى وداود حسنى وكامل الخلعى، حتى وصل إلى سيد درويش فأبدع عدة موشحات كانت بمثابة قمة جديدة وصل إليها هذا الفن، لكن المفارقة الكبرى تمثلت فى أن سيد درويش نفسه كان كخط النهاية فلم تظهر بعده موشحات تذكر توارى فن الموشح مع مقدم القرن العشرين وحلول المدرسة التعبيرية التى كان رائدها سيد درويش محل المدرسة الزخرفية القديمة وأصبح فنا تراثيا لا يسمعه أحد، لكنه عاد إلى الساحة مرة أخرى بعد عدة عقود أعيد غناء الموشحات فى أواخر الستينات من القرن العشرين كمادة تراثية عن طريق فرق إحياء التراث التى بدأت بفرقتين هما فرقة الموسيقى العربية بقيادة عبد الحليم نويرة فى القاهرة وكورال سيد درويش بقيادة محمد عفيفى بالإسكندرية، ثم ظهرت فرق أخرى كثيرة فى مصر خاصة فى موجة قوية لاستعادة التراث خلقت جمهورا جديدا من محبى الموشحات والفن القديم، وتعددت فرق الموشحات إلى حد وجود فرقة بكل مدينة وظهرت فرق فى الجامعات لنفس الغرض، كما غنى الموشحات بعد ذلك مطربون فرادى مثل صباح فخرى وفيروز وظهرت أجزاء من موشحات كمقدمات لأغانى عبد الحليم حافظ وفايزة أحمد وآخرين مثل كامل الأوصاف لحن محمد الموجى وقدك المياس والعيون الكواحل وغيرها.

ومن ثم أصبح للموشح كيانا جديدا له جمهور كبير، واكتسبت الموشحات أيضا قيمة اجتماعية راقية نظرا للتطور الذى أدخل على طرق الأداء فى هذه الفرق موسيقيا وغنائيا حيث اتسم الأداء بالدقة المتناهية التى أسهمت فى تصنيفه

كفن من الذوق الرفيع، وانعكس هذا الاتجاه على الجمهور الذى أبدى انضباطا كبيرا وحسن استماع إلى عروض خصصت للموشحات، بل إن الجمهور قد استجاب لشرط المنظمين دخول حفلات الموشحات بالملابس الرسمية! كما أسهم فى عودة الموشحات لاكتساب الجمهور شرقية ألحانها الشديدة التى اشتاق الناس إلى الاستمتاع بفنونها بعد سنوات طويلة من التغريب والتجريب.

مراجعُ ومخطوطاتٌ فى الموشحات:

من أهم مراجع الموشحات ومخطوطاتها: العقد الفريد، دار الطراز فى عمل الموشحات، الأغانى للأصفهانى، سفينة شهاب، وفى العصر الحديث صدرت سلسلة من المراجع الموثقة بالنوتة الموسيقية للعديد من الموشحات أصدرتها اللجنة الموسيقية العليا التابعة لوزارة الثقافة المصرية.

خصائص الموشحات:

بالإضافة إلى الجمع بين الفصحى والعامية تميزت الموشحات بتحرير الوزن والقافية، وتوشيح أى ترصيع، أبياتها بفنون صناعة النظم المختلفة من تقابل وتناظر واستعراض أوزان وقوافى جديدة تكسر ملل القصائد، وتبع ذلك أن تلحينها جاء أيضا مغايرا لتلحين القصيدة، فاللحن ينطوى على تغيرات الهدف منها الإكثار من التشكيل والتلوين، ويمكن تلحين الموشح على أى وزن موسيقى لكن عرفت لها موازين خاصة غير معتادة فى القصائد وأشكال الغناء الأخرى.

أغراض الموشحات:

تنوعت موضوعات الموشحات وفنونها كما تنوعت موضوعات وفنون الشعر، والموشحات يعمل فيها ما يعمل في أنواع الشعر من الغزل والمدح والرثاء والهجاء والمجون والزهد ووصف الطبيعة.

قيمة الموشحات الفنية:

١- الموشحات فن عربى أصيل ليس فيه دخيل من الشرق أو الغرب وهذه هى قيمته الكبرى.

٢- الموشحات تضم كنوز التراث الموسيقى العربى من المقامات والأوزان وهى بمثابة مرجع كبير للموسيقيين والباحثين.

٣- الموشحات المتوارثة يعد كل منها تحفة فنية كاللوحة التشكيلية الأصلية لا يجوز تغيير معالمها ومن هنا اكتسب هذا القالب قدرة على التماسك عبر الزمن وحفظ محتوياته من التغيير والتعديل وصلح كمرجع لآليات الموسيقى العربية الأصيلة.

٤- تحتوى الموشحات على كم هائل من الجماليات الموسيقية.

٥- تعد الموشحات من القوالب الغنائية القابلة للغناء الجماعى؛ ولذلك فهى قابلة للتداول والتوارث كخبرة من خبرات الشعوب بعكس الغناء الفردى الذى قد تضيع معالمه برحيل صاحبه.

أجزاء الموشحة:

١-المطلع أو المذهب: هو القفل الأول من الموشحة، وبوجوده يسمى الموشحة بـ(التام)، وقد يحذف منه فيسمى بـ(الأقرع) وعندئذ تبدأ الموشحة بالأبيات، وأقل ما يتكون منه المطلع شطران يلتزمان بقافية واحدة على طول الموشح.

٢-الأبيات: هي أجزاء مؤلفة مفردة أو مركبة يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقًا مع بقية أبيات الموشح في وزنها وعدد أجزائها لا في قوافيها.

٣- الأقفال: هي أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل قفل منها متفقًا مع بقية الأقفال في وزنها وقوافيها وعدد أجزائها.

٤-الدور: وهو يتكون من البيت والقفل الذي يليه.

٥-السمط: هو كل جزء أو شطر من أشطر البيت.

٦ الغصن: كل جزء أو شطر من أشطر القفل.

٧-الخرجة: آخر قفل في الموشح وعادة ما تشتمل على ألفاظ عامية.

بناء الموشحة:

الموشحة منظومة غنائية، لا تسير في موسيقاها على المنهج التقليدي، الملتزم لوحدة الوزن ورتابة القافية، و إنما تعتمد على منهج تجديدي متحرر نوعا، بحيث يتغير الوزن وتتعدد القافية، ولكن مع التزام التقابل في الأجزاء المتماثلة، فالموشحة تتألف غالبا من خمس فقرات، تسمى كل فقرة بيتًا، والبيت في الموشحة ليس كالبيت في القصيدة، لأن بيت الموشحة فقرة أو جزء من الموشحة يتألف من مجموعة أشطار، ولا من شطرين فقط كبيت القصيدة.

وكل فقرة من فقرات الموشحة الخمس، ينقسم إلى جزأين: الجزء الأول مجموعة أشطار تنتهي بقافية متحدة فيما بينها و مغايرة في الوقت نفسه للمجموعة التي تقابلها في فقرة أخرى من فقرات الموشحة، أما الجزء الثاني من جزئي بيت الموشحة، فهو شطران – أو اكثر – تتحد فيهما القافية في كل الموشحة، والجزء الأول الذي تختلف فيه القافية من بيت إلى بيت يسمى غصنًا، والجزء الآخر الذي تتحد قافيته في كل الموشحة، يسمى قفلًا، هذا ما يتعلق بالقافية، ويلاحظ أن فيها حرية وتنويعًا من الجانب، والتزامًا وتماثلا من جانب إلى آخر، أما الحرية والتنوع ففي الأغصان، حيث تغاير قافية كل غصن قافية باقي الأغصان، وأما الالتزام والتماثل في الأقفال، حيث يجب أن تتحد قوافيها في الموشحة كلها.

أما أوزان الموشحة ففيها كذلك حرية وتنوع يقابلهما التزام وتماثل، أما الحرية ففي جواز استخدام البحر الذي ستصاغ على وزنه الموشحة في عدة حالات، أي من حيث التمام والجزء والشطر، أو بعبارة أوضح، يجوز في الموشحة أن تكون بعض أشطارها من بحر على تفاعيله التامة، وأن تكون بعض الأشطار الأخرى من البحر نفسه، ولكن على تفاعيله المشطورة أو المجزوءة، فتأتي بعض الأشطار طويلة عديدة التفاعيل، وتأتي أخرى في الموشحة نفسها قصيرة قليلة التفاعيل، بل إنه يجوز أن تأتي بعض الأشطار من بحر والبعض الآخر من بحر ثان، وأما الالتزام والتماثل، ففي وجوب أن يأتي كل جزء من أجزاء الموشحة المتماثلة، على وزن متحد، والأجزاء المتماثلة هي: الأغصان مع الأغصان والأقفال مع الأقفال.

فإذا جاء الغصن في الفقرة الأولى على وزن معين، يجب أن تأتي كل الأغصان على نفس الوزن، وإذا جاء القفل الأول على طريقة خاصة من حيث

طول الأشطار وقصرها من بحر ما، يجب أن تأتي كل الأقفال على الطريقة نفسها، ويلاحظ أن تلك الأقفال يجب أن توافق المطلع الذي يسبق عادة كل الفقرات، وهذه الموافقة بين الأقفال يجب أن تكون في الوزن والقافية والمطلع.

وقد درج الباحثون على تسمية الأجزاء المختلفة للموشحة بأسماء اصطلاحية، وقد مضى بعض تلك الأسماء، وهي: البيت للفقرة، والغصن لمجموعة الأشطار التي تتغير قوافيها من فقرة إلى أخرى، والقفل للأشطار التي تتحد قوافيها في الموشحة كلها. وبقي أن نذكر أن القفل الأخير من الموشحة يسمى خرجة. وأن الموشح الذي ليس له مطلع يسمى الأقرع، والذي يبدأ بمطلع يسمى التام.

وهذا نموذج لموشحة، نسوقه لكي تتضح تلك الأجزاء التي في هذا البناء الشعري، لا لنقدم شاهدا من موشحات تلك الفترة التي لا يوجد بين أيدي الدارسين اليوم شيء من موشحاتها، و الموشحة لابن سهل الإشبيلي، وهو من شعراء القرن السابع الهجري، وقد أوردنا موشحته بدلا من تصوير بناء هذا النظم الأندلسي بالخطوط والرموز، يقول ابن سهل:

هل درى ظبيُ الحمى أن قد حمى قلبَ صب حلّهُ عن مَكنَسِ

فهو في حَر وخفقٍ مثلما لعبت ريحُ الصبا بالقَبَسِ

******

يا بدورًا أَشرَقتْ يومَ النوى غُررًا يسلكنَ في نهج الغَرَرْ

ما لِقلبي في الهوى ذنبٌ سوى منكمُ الحُسنُ ومن عينِي النظرْ

أجتني اللذاتِ مكلومَ الجَوى والتذاذي من حبيبي بالفِكَرْ

**

وإذا أشكو بوجدي بسما كالربى والعارض المنبجسِ
إذ يقيم القطر فيه مأتما وهو من بهجته في عُرُسِ

**

من إذا أُملي عليه حُرَقِي تركتني مقلتاهُ دنفا
تركت ألحاظه من رمقي أثر النمل على صُمّ الصفا
وأنا أشكره فيما بَقِي لستُ ألحاهُ على ما أتلفا

**

هُوَ عندي عادلٌ إن ظلما وعَذولي نطقهُ كالخَرَسِ
ليس لي في الأمر حكمٌ بعدما حل من نفسي محل النفسِ

**

غالبٌ لي غالبٌ بالتؤَدَه بأبي أفديه مِن جانٍ رقيقْ
ما علمنا قَبْلَ ثغرٍ نضّدَهْ أقحوانًا عُصرت منه رحيقْ
أخذت عيناهُ منها العَرَبَدَه وفؤادي سكره ما إن يفيق

**

فاحمُ اللَّمة معسولُ اللّمى ساحِرُ الغُنجِ شهيلُ النّعَسِ
حسنهُ يتلو الضحى مبتسما وهو من إعراضه في عَبَسِ

**

أيها السائلُ عن جُرمي لديهْ لي جزاءُ الذنبِ وهو المذنبُ
أخذت شمس الضحى من وجنتيهْ مشرقا للشمسِ فيه مغربُ

ذهبت دمعي و أشواقي إليهْ ولهُ خَدٌ بلحظي مُذْهَبُ

******

يُنبتُ الوردَ بِغرسي كُلّما لَحَظَتْهُ مُقلتي في الخَلَسِ

ليت شعري أي شيء حرّما ذلك الوردَ على المغترس

******

أنفدَت دمعيَ نارٌ في ضرامْ تلتظي في كل حين ما تَشا

وهي في خديهِ بردٌ وسلامْ وهي ضرٌ وحريقٌ في الحشا

أتقي منه على حكم الغرامْ أسدًا وردًا وأهواه رشا

******

قلتُ لما أن تبدى مُعلما وهو من ألحاظه في حرسِ

أيها الآخذ قلبي مغنما اجعل الوصل مكان الخُمُسِ

لنأخذ البيت الأول من موشحنا مثلا:

القفل:

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى قلب صب حله عن مكنس

فهو في حر وخفق مثلما لعبت ريح الصبا بالقبس

الأسماط:

يا بدورًا أَشرَقتْ يومَ النوى غُررًا يسلكنَ في نهج الغَرَرْ

ما لِقلبي في الهوى ذنبٌ سوى منكمُ الحُسنُ ومن عينِي النظرْ

أجتني اللذاتِ مكلومَ الجَوى والتذاذي من حبيبي بالفِكَرْ

نظام التقابل:

وإذا قسمنا الموشح عموديا إلى قسمين، (نسمي قسم اليمين أ وقسم اليسار ب)، بحيث ينقسم كل قفل إلى شطرين واحد إلى اليمين (أ) و الأخر على اليسار (ب)، وينقسم كل سمط إلى شطرين واحد إلى اليمين (أ) و الأخر على اليسار (ب)، نقول أن كل شطر من القفل في (أ) يقابل باقي الأشطار في (أ)، وكل شطر من القفل في (ب) يقابل باقي الأشطار في (ب)، والكلام نفسه ينطبق على الأسماط، نلاحظ ما يلي تتماثل أشطر الأقفال المتقابلة في (أ) في القافية:

(أ)

هلا درى ظبي الحمى أن قد حمى

فهو في حر وخفق مثلما

..

وإذا أشكو بوجدي بسما

إذ يقيم القطر فيه مأتما

كما تتماثل أشطر الأقفال في (ب) في القافية:

(ب)

قلب صب حله عن مكنس

لعبت ريح الصبا بالقبس

كالربى والعارض المنبجس

وهو من بهجته في عرس

يتماثل كل شطر من السمط في القافية، ويخالف لزاما الأشطر التي يقابلها.

(أ)

يا بدورا أشرقت يوم النوى

ما لقلبي في الهوى ذنب سوى

أجتني اللذات مكلوم الجوى

غالب لي غالب بالتؤده

ما علمنا قبل ثغر نضده

أخذت عيناه منها العربده

(ب)

غررا يسلكن في نهج الغرر

منكم الحسن ومن عيني النظر

والتذاذي من حبيبي بالفكر

بأبي أفديه من جاف رقيق

أقحوانا عصرت منه رحيق

وفؤادي سكره ما إن يفيق

وهكذا تتماثل أشطار الأقفال المتقابلة وزنا وقافية.

– وتتماثل أسماط البيت الواحد وزنا وقافية.

– تتماثل أشطار البيت وزنا وتتغاير – لزوما – في القافية.

– في بعض الموشحات يتغاير شطرا القفل أو السمط المتجاوران (أ، ب) من ناحية الطول (أو الوزن أحيانا) شريطة التوازن والانسجام:

سيوف اللحظ منهُ في الجوارحْ تــصـــولْ

فَكمْ لجفونـهِ بينَ الجوانـحْ نُــصـــولْ

– لا يشترط تماثل الأسماط و الأقفال في الوزن وإن كان تناسبها ضروريا حيث يفترض أن يكون الانتقال من القفل إلى السمط ومن السمط إلى القفل سلسا عذبا لا تستثقله المسامع.

– قد تكون إحدى قوافي القفل مغايرة للأخرى تتكرر في جميع الأقفال ب بالترتيب نفسه:

القد في اهتزازِ كالغُصنِ يَهتززْ

واللحظُ من حبيبي لفتنـتي بَـرَزْ

******

للأنفُسِ العزاز ِبالذل قد رمزْ

ظبيٌ على كثيبِ والهجرُ مُنحجِزْ

وأحيانا أكثر من قافية:

يـا لحظاتٍ للفتنْ في رجعها أوفى نصيبْ

ترمـي وكلّـي مقتلُ وكلها سهمٌ مصيبْ

******

يا ظبيُ خذْ قلبي وَطَنْ فأنتَ في الأنس غريبْ

وارتَعْ فَدمعي سلسلُ ومهجتي مرعىً خصيبْ

كما نمثل بالأشكال والرموز لتركيب الموشحة وبنيتها لكي يتضح الأمر لطلابنا، ونمثل هنا بقصيدة ابن زهر الإشبيلي (أيها الساقي):

(المطلع)

أيها الساقي اليك المشتكى ** قد دعونـاك وإن لـم تسمع

غصن (أ) غصن (أ)

الدور

البيت

وندیـم همـت في غرتــه ← سمط

وشربت الـراح مـن راحته ← سمط

كلما استيقظ من سكرتــه ← سمط

جـذب الـزق إليه واتكــى ** وسقاني أربعـًا فـي أربـع

غصن (أ) (القفل) غصن (أ)

أما الخرجة فهي:

قد نما حبك عندي وزكا ** لا يظن الحب أني مدعي

أوزان الموشحة:

تبنى الموشحة غالبا على وزن واحد سواء كان وزنا مستعملا أم مهملا أم غير ذلك، وقد تبنى على وزنين من بحر واحد، أو على وزنين من بحرين مختلفين، وقد تتفق الأبيات والأقفال في الوزن، وربما استقل كل منهما بوزن خاص.

أما ما يخص أوزان الموشحة فمنها ما جاء مطابقا لأوزان الخليل، ومنها ما جاء مطابقا لها مع إدخال بعض التعديلات، ومنها ما نُظم على أوزان جديدة خارجة عن أوزان الخليل، وذلك كالآتي:

أ. ما جاء متطابقا مع أوزان الخليل:

وذلك مثل:

١- موشحة المتقارب:

وذلك كقول لسان الدين بن الخطيب:

جادَكَ الغيثُ إذا الغيثُ همى يا زمانَ الوصلِ بالأندلس

لم يكن وصلكَ إلا حُلما في الكرى أو خِلسةَ المُختلِسِ

٢- موشحة المتدارك:

وذلك كقول الأعمى التطيلي:

ضاحك عن جمان ساخر عن بدر

ضاق عنه الزمان وحواه صدري

٣- موشحة الرمل:

وذلك كقول الشاعر:

عنبرُ الليل وكافورُ الصباح شعره والفرقُ سلطان الملاحْ

فرقُه في شَعْرِه يَسبي الأنامْ

شبه سير الصبح في صدر الظلامْ

فهما اثنان هما سامٌ وحامْ

٣- الخفيف:

وذلك كقول الشاعر:

طرِبَ الدَّوحُ من غِنا القُمْري فرقصتُ الكؤوسَ بالخمرِ

وقِيانُ الطيورِ قد غنَّتْ

وعن الموصلي قد أَغْنَتْ

وإليها أرواحُنا حنَّتْ

والمثاني بالضربِ قد أنَّتْ

٤- مخلع البسيط:

وذلك كقول الشاعر:

بالرُّوح أفديك يا حبيبي إن كنتَ ترضى بها فداكْ

فداوني اليومَ يا طبيبي فالجسمُ قد ذاب من جفاكْ

ب. ما جاء متطابقا مع أوزان الخليل مع إضافة بعض التعديلات:

ومن ذلك – مثلا– موشحة عبادة بن ماء السماء التي يقول فيها:

مـــــن ولـــــيٍ فـي أمـة أمرًا ولـم يعدلِ

يُعـــــذَلِ إلاّ لِحاظَ الرشَأِ الأَكْحـلِ

بزيادة تفعيلة (فاعلن) على بحر السريع في البداية، ومنها – أيضًا – موشحة شهاب الدين العزازي:

هلا يلام من غلب الحب عليه فهام

مستهام بفاتر اللحظ رشيق القوام

ذي ابتسام احسن نظما من حباب المدام

لو ملا من ريقه كأسا لأحيا الملا

أو جلا وجها رأيت القمر المجتلى

بزيادة تفعيلة (فاعلان) على بحر السريع في البداية أيضًا، ومنها موشحة الأعمى التطيلي التي يقول فيها:

دمعٌ سفوحٌ وضلوعٌ حرار ماءٌ ونارْ ما اجتمعا إلا لأمرٍ كُبار

بزيادة تفعيلة (مستفعلن) على بحر السريع في المنتصف، وكقول صفي الدين الحلى:

شُقَّ جَيبُ اللَيلِ عَن نَحرِ الصَباح أَيُّها الساقون

وَبَدا لِطَلِّ في جيدِ الأَقاح لُؤلُؤٌ مَكنون

وَدَعانا لِلَذيذِ الإِصطِباح طائِرٌ مَيمون

بزيادة تفعيلة (فاعلن مفعول) على بحر الرمل في النهاية.

ج. ما جاء مخالفا تماما لأوزان الخليل:

وقيل عنه إنه نموذج غير موفق للموشحات، ولا يصلح أن يكون بحرا او شبه بحر؛ لما فيه من تلكؤ إيقاعي ظاهر، ويقسم ابن سناء الملك إلى قسمين:

الأول: أوزان يدركها السمع ويعرفها الذوق، ولا يحتاج فيها إلى وزنها بميزان العروض، وهذا القسم هو الأكثر.

الثاني: أوزان مضطربة ومهلهلة النسج، ومفككة النسج، لا يحس الذوق صحته من سقمه.

ومن نماذج هذا الشكل ما يأتي:

– قول عبادة القزاز:

بدرُ تِمّ، شمس ضُحى غصن نقا، مسكُ شَمّ

ما أتم، ما أوضحا ما أورقا، ما أنمّ!

لا جرمْ، من لمحا قد عشقا، قد حُرِمْ

– وموشحة ظافر الحداد التي يقول فيها:

ثغْرٌ لاحْ يَسْتأسِرُ الأرواحْ لما فاحْ ما الخمرُ ما التفاحْ

أَلْجانِي ذا التائهُ الجانِي

أَنْساني نظرةَ إنساني

أفناني طيرٌ بأَفْناني

أحياني في بعض أحياني

لما صاحْ ما خِلْتُه يا صاحْ للأَرواحْ ذا نشوةٍ من راحْ

قلبي مالْ فيه إلى الآمالْ

مالي حالْ يا قوم لما حالْ

لولا الخالْ ما كنتُ إلا خالْ

لما غالْ قلبي فصبري غالْ

ذا المزّاحْ عاتبتُه ما زاحْ والإصلاحْ أن أتركَ الإصلاحْ

أَعْلَى لي موتي بأعلالي

أوصى لي نيرانَ أوصالي

بل بالي أَوْلَى ببَلبالي

يا حالِ انظرْ إلى حالي

ما قد ساحْ من مُقلتي سَحّاح ذو إفصاح بالسرِّ بالإفصاح

بدرٌ بانْ في مثل خُوطِ البانْ

وجهٌ زانْ قَدّا كعودٍ زان

فالإخوانْ في اللومِ لي خُوّان

والعينانْ لما جَفا عينان

جسمٌ راح يُدْميه لَمْسُ الراحْ لما لاحْ لم أحتفل باللاح

يا فَتّاكْ بالقتلِ من أَفتاكْ

ما أَسراك ليلا إلى أَسْراك

ما أَحْلاك سبحانَ من أَحْلاك

ما اسناك وجها وما اسناك

كالمصباحْ نورا بلِ الإصباحْ كم أرتاحْ للقرب لو ترتاح

****

أمثلة أخرى على الموشحات:

١- موشح لسان الدين بن الخطيب:

جادَكَ الغيثُ إذا الغيثُ همى يا زمانَ الوصلِ بالأندلس

لم يكن وصلكَ إلا حُلما في الكرى أو خِلسةَ المُختلِسِ

**

إذ يقودُ الدهرُ أشتاتَ المُنى ينقلُ الخطوَ على ما يَرسمُ

زُمَرًا بين فُرادى وثنا مثلما يدعو الوفودَ الموسمُ

والحيا قد جَلّلَ الروضَ سَنا فثغورُ الزهرِ فيهِ تَبسمُ

...

وروى النعمانُ عن ماءِ السما كيفَ يروي مالكٌ عن أنسِ

فكساهُ الحسنُ ثوبًا مَعْلَما يزدهي منه بأبهى مَلبسِ

**

في ليالٍ كَتمتْ سرَّ الهوى بالدجى لولا شمُوسُ الغُرَرِ
مالَ نجمُ الكأسِ فيها وهوى مستقيمَ السيرِ سَعدَ الأثرِ
وطرٌ ما فيه من عيبٍ سوى أنه مَرّ كلمحِ البصرِ

..

حين لذ النومُ منّا أو كما هجمَ الصبحُ هجومَ الحَرَسِ
غارتِ الشهْبُ بنا أو ربما أثّرت فينا عيونُ النرجسِ

**

أيُّ شيءٍ لامرىءقد خَلُصا فيكونُ الروضُ قد مُكّنَ فيهْ
تنهبُ الأزهارُ فيهِ الفُرَصا أمِنت من مكرهِ ما تتقيهْ
فإذا الماءُ يُناجي والحصى وخلا كلّ خليلٍ بأخيهْ

..

تُبصرُ الوردَ غيورًا بَرِما يكتسي من غيظه ما يكتسي
وترى الآسَ لبيبًا فَهِما يَسرِقُ السمعَ بأُذْنَي فَرَسِ

**

يا أُهيلَ الحي مِن وادي الغضا وبقلبي مسكَنٌ أنتم بِهِ
ضاقَ عن وجدي بكم رحبُ الفضا لا أبالي شرقَه من غربِهِ
فأعيدوا عهدَ أنسٍ قد مضى تُنقِذوا عانِيَكم من كربِهِ

..

واتقوا الله وأحيوا مُغرما يتلاشى نَفَسًا في نَفَسِ
حبسَ القلبَ عليكم كَرَما أفترضون خَرابَ الحَبَسِ

**

وبقلبي منكم مُقترَبُ بأحاديث المنى وهو بعيدْ

قمرًا أطلـعَ منـه المـغربُ شقوةَ المُغرى بـه وهو سعيدْ
قد تساوى محسنٌ أو مذنبُ فـي هواهُ بين وعدٍ ووعيدْ

..

ساحرُ المقلـةِ معسولُ اللّمـى جالَ في النفْسِ مجالَ النَفَسِ
سَدّدَ السهمَ فأصمـى إذ رمـى بفؤادي نَبلَـةَ المفترِسِ

**

إنْ يكن جارَ وخابَ الأملُ وفؤادُ الصبّ بالشوقِ يذوبْ
فهو للنفسِ حبيبٌ أولُ ليس في الحب لمحبوبٍ ذنوبْ
أمـرُه معتَملٌ ممتَثلُ في ضلوعٍ قد براها وقُلوبْ

..

حَكَمَ اللحظُ بـها فاحتَكَما لم يراقِبْ فـي ضعاف الأنفسِ
ينْصِفُ المظلومَ ممن ظلما ويُجازي البَّر منها والمسي

**

ما لقلبي كلما هبت صَبا عادَه عيدٌ من الشوقِ جديدْ
كان فـي اللوح لـه مكتَتَبا قولُـه إن عذابـي لَشديدْ
جلبَ الهمَّ لـه والوصبا فهو للأشجان فـي جُهدٍ جَهيدْ

..

لاعجٌ في أضلعي قد أُضرما فهي نـارٌ فـي هَشيمِ اليَبَسِ
لم يدَعْ فـي مهجتـي إلا الدِما كبقاءِ الصّبحِ بعد الغَلَسِ

**

سلّمِي يا نفسُ فـي حكم القضا واعبُري الوقتَ برُجعى ومتابْ
واترُكي ذِكرى زمانٍ قد مضى بين عُتبى قد تَقَضت وعِتابْ
واصرفي القولَ إلى المولى الرّضى مُلهَمِ التوفيقِ فـي أمّ الكتابْ

..

الكريمِ المُنتهى والمُنتمى أسدِ السرجِ وبدرِالمجلسِ
يَنزلُ النصرُ عليهِ مثلما ينزل الوحيُ بروحِ القُدُسِ

**

مصطفى الله سميِّ المصطفى الغنِي بالله عن كل أحدْ
من إذا ما عقدَ العهدَ وفى وإذا ما فتحَ الخطبَ عقدْ
من بني قيس بن سعد وكفى حيث بيتُ النصر مرفوعُ العَمَدْ

..

حيث بيت النصر محميُّ الحمى وجنى الفضلِ زكيُّ المغرَسِ
والهوى ظلٌّ ظليلٌ خَيّما والندى هبّ إلى المُغتَرِسِ

**

هاكَها يا سبطَ أنصارِ العلا والذي إن عَثَر الدهرُ أقالْ
غادةً ألبسها الحسنُ ملا تبهرالعين جلاءً وصقالْ
عارضتْ لفظًا ومعنىً وحُلى قولِ من أنطقه الحبُ فقالْ

..

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى قلب صب حله عن مكنس
فهو في خفق وحر مثلما لعبت ريح الصبا بالقبس

****

٢- موشحة أبي بكر بن زهر، وقد نسب البعض هذا الموشح لابن المعتز:

أيها الساقي اليك المشتكى ** قد دعوناك وإن لم تسمع
ونديم همت في غرته
وشربت الراح من راحته
كلما استيقظ من سكرته

جـذب الـزق إليه واتكــى ** وسقاني أربعـًا فـي أربـع

***

غصن بــان مــال من حيث استوى

بــات مـن يهـواه مــن فرط الجوى

خفق الاحشاء مـوهـون القـوى

كلما فكر في البين بكــى ** ويحــه يبــكي لمــا لم يـقــعِ

***

ليس لي صبر ولا لي جــلــدُ

يــا لقـومي عـذلـوا واجتهدوا

أنــكروا شكواي مما أجــدُ

مثل حـالي حقــها أن تشتكي ** كمــد اليـأس وذل الطمعِ

***

ما لعيني عشيت بالنظــر

أنــكرت بعـدك ضوء القمر

وإذا ما شئت فاسمع خبري

شقيت عيني من طول البكا ** وبكى بعضي على بعضي معي

***

كبد حــر ودمعٌ يكــفُ

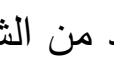
يعــرف الذنــب ولا يعترفُ

أيــها المعْـرِض عـما اصـفُ

قـد نمــا حبي عندي وزكــا ** لا يظنل الحب أنــي مـدّعي

الدوبيت

٢- الدوبيت


يشكل (الدوبيت) نمطًا شعريًا مستحدثًا، نظم على شاكلته العديد من الشعراء وقد عدّه معظم الدارسين وزنًا خاصًا خارجًا عن بحور الخليل الستة عشر، ويأتي في العربية على وزن (فعلن متفاعلن فعولن فعلن) بتكراره أربع مرات، مصحوبة بوحدة القافية ومن أهم ما يدفع الشعراء إلى النظم به – كما يرى الدكتور كامل الشيبي – يعود إلى حاجة الشعراء إلى الإعراب عن أحاسيسهم، وبخاصة شئون

حياتهم اليومية ومشاعرهم الشخصية الخاصة، بقطع من الشعر فيها شكل القصيدة العام دون التطويل المتبع، إذ جرت الأمور على مقتضى الطباع المتغيرة، أي أنها تخدم الحاجات الآنية والمتطلبات السريعة، وذهب بعض الدارسين والمؤرخين إلى أن مصطلح (الدوبيت) مأخوذ في الأصل عن الفرس، ومعناه البيتان، بوصفة (قالبًا شعريًا مكونًا من بيتين بأربعة مصاريع)، ظهر في الشرق مثل ظهور الموشح في الأندلس والمغرب، والاسم المذكور(الدوبيت)، مركب عندهم من لفظتين (دو) الفارسية ومعناها الاثنان، و(بيت) العربية، ذلك أن الفرس لم يكونوا لينظموا أكثر من بيتين، وسمي بالرباعي– عندهم – على الرغم من كونه بيتين، بغية تميزه من (المثنوي) الفارسي، الذي يتكون بيته من شطرين في بيت مصرع، ولعل تسمية الفرس له بـ (الربـاعي) بسبب اشتماله على أربعة أشطر موحدة القافية في الغالب.

تطور الدوبيت:

وإذا كانت بواكير ظهور شعر الدوبيت في القرن الثاني الهجري – كما عرفها كذلك بعض المتصوفة والزهاد، فأن وتائر تطورها ونضجها وانتشارها بدأت بشكل ملموس عبر القرنين الخامس والسادس، وإن كانت ملامح استوائها بدأت منذ القرن الرابع الهجري، فقد ذكر د. كامل الشيبي مستندًا إلى رواية (الحاكم النيسابوري ت ٤٠٥هـ) إلى أن أول وانضج رباعية نظمت مدونة في العربية كانت لأبي العباس

(الباخرزي) وهو من شيوخ الحاكم النيسابوري، المتوفي سنة ٤٠٥هـ، إذ من رباعيات الباخرزي المشهورة مثلًا قوله:

قد صيرني الهوى أسير الذلة

واستأصل هجره بصبري كله

واستنهكني وما بجسميَ عِلّة

لا حـــول ولا قــوة إلا بالله

خصائص الدوبيت الفنية: بنيته وأعاريضه وأضروبه وإيقاعاته وأنواعه:

بنيته العروضية:

الدوبيت قالب شعري مميز مؤلف من أربعة مصاريع، سمى العرب الواحد منها رباعية يراعي في المصراع الأول والثاني والرابع منه في الأقل قافية واحدة، وإلا فقوافيها موحدة، ووزنه العروضيين والمصنفين العرب المتأخرين هو:

[فَعْلُنْ مُتفاعِلُنْ فَعْولُنْ فَعِلُنْ]

كقول شرف الدين بن الفارض:

نفسي لك زائرًا وفي الهجر فدا إن كان فراقنا مع الصبح بدا

يا مؤنس وحدتي إذا اليل هَدا لا اسفرَ بعد ذاكَ صبحٌ ابدا

وهو – كما واضح – متحد القوافي في جميع مصاريعه، فإن اختلفت الثالثة منها، سمى (أعرجَ)، مثل قول ابن الفارض نفسه:

أهوى رشأ ليَ الأسى قد بعثا مذ عاينه تصبري ما لبثا

ناديت وقد فكرت في خلقته سبحانك ما خلقت هذا عبثا

وقد تطرأ على قالبه زحافات عديدة، مما دعا بعضهم إلى إلحاقه بأوزان تقليدية معروفة كالرجز والهزج والوافر، فالفرس أفرغوه في قالب عروضي يناسب أجزاء (بحر الهزج) الذي وزنه (مفاعلين ٦ مرات)، ولكن بالإيقاع نفسه آل إليه تعديل (الرودكي) في قصة اكتشافه المزعومة، فاضحى الوزن عندهم:

[مَفْعولُ مَفاعِيلُ مَفاعِيْلُنْ فاع]

وعدوه من ملحقات بحر الهزج: الذي وزنه (مفاعلين ٦ مرات)، ولكنه لا يستعمل إلا مجزوءًا فيصير (مفاعلين) ٤ مرات:

[مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن]

وقد يستعمل الدوبيت مجزوءًا، فيكون وزنه: [فعلن متفاعلن فعولن] مرتين، كقول البهاء زهير:

يـا مـن لعبـت بـــه شمــول مــا ألـطـف هــذه الشمائـل

وقد عدّه بعضهم منتسبا إلى (بحر الوافر) في الأصل، الذي وزنه (مفاعلتن) ٦ مرات، غير أن بحر الوافر لا يرد – عادة – صحيحًا، بل لابد من قطف عروضته فيصير:

[مفاعلتن مفاعل]

وتحول إلى (فعولن)، كما يظهر ذلك في رباعية البهاء زهير المذكورة آنفًا، فيكون وزنها:[فعلن متفاعلن فعولن] بحذف (فَعِلُنْ) من مصراعيه.

ويقال إن الدوبيت مأخوذ عن المتدارك مع تغيير بسيط في وسط التفعيلة بدليل إمكانية تقسيمه على الشكل التالي:

فعلن فعلن (فعولن) فعلن فعلن فعلن فعلن (فعولن) فعلن فعلن

ويمكن أيضا عد الدوبيت من مخلع البسيط مع زيادة تفعيلة في آخره وهي (فعلن) كالآتي:

مستفعل فعلن فعولن (فعلن) مستفعل فعلن فعولن (فعلن)

تفعيلته وإيقاعاته:

وزن الدوبيت التام هو: **[فَعْلُنْ – مُتَفَاْعِلُنْ – فَعُوْلُنْ – فَعِلُنْ]**، وهو مثل قول ابن الفارض:

نفسي لك زائرًا وفي الهجر فدا إن كان فراقنا مع الصبح بدا

وتقطيعه:

نفسي لك زائرن وفلهج ر فدا إن كا ن فراقنا مع صصب ح بدا

فَعْلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُنْ فَعِلُنْ

وقد يستعمل الدوبيت مجزوءًا هكذا: (فعلن متفاعلن فعولن) مرتين، كقول البهاء زهير:

يـّا مَـنْ لَعِبَـتْ بِـهِ شَمُـوْلُ مَـاْ أَلْـطَـفَ هَـذِهِ الشَمَـاْئِلْ

فَيُقطَّع هكذا:

يَاْ مَنْ لَعِبَتْ بِهِيْ شَمُوْلُنْ مَـاْ أَلْـ ـطَفَ هَـاْذِهِشْـ شَـمَاْئِـلْ

فَعْلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ فَعَوْلُنْ فَعْلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ فَعَوْلُنْ

أعاريض الدوبيت وأضربه:

الأولى: تامة ثقيلة (فعِلن ///٥)، ولها ضربان:

الأول مثلها:

فَعْلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُنْ فَعِلُنْ

والثاني مذال:

فَعْلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُنْ فَعِلانْ

الثانية: تامة خفيفة (فعْلن /٥/٥)، ولها ضربان:

الأول مثلها:

فَعْلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُنْ فَعْلُنْ

والثاني مذال:

فَعْلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُنْ فَعْلانْ

الثالثة: مجزوءة صحيحة، والضرب مثلها:

فَعْلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُنْ فَعْلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُنْ

الرابعة: مشطورة صحيحة، والضرب مثلها:

فَعْلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُنْ فَعلُنْ

أنواع الدوبيت:

للدوبيت باعتبار القوافي خمسة أنواع:

الأوَّل: يسمونه **(الرباعي المعرج)**، ويشترط في قوافيه أن يكون بين الثلاثة منهم أو بين أربعتها الجناس التام، كقول بعضهم:

يا من بسنان رمحه قد طَعَنا والصارم من لحظه قطَّعنا

أرحم دَنِفًا في سنِّه قد طَعَنا في حبك لا يصيبه قطّ عنا

الثاني: الرباعي الخالص، ويشترط فيه أن تكون كل قافيتين متقابلتين بينهما جناس تام، ويقولون إن مثاله:

أهوى رشًا بلحظه كلَّمنا رمزًا وبسيف لحظه كلَّمنا

لو كان من الغراب قد سلَّمنا ما كان له بيده سلَّمنا

الثالث: الرباعي الممنطق ومثاله:

قدْ قدَّ لمهجتي غرام ونَشَر والقلب مَلَك

من كان يراك قال ما أنت بَشَر بل أنت مَلَك

الرابع: الرباعي المرفَّل كقوله:

بَدْرٌ إذا رأته شمسُ الأفُقِ كسفتْ ورقى في يوم أَحَدْ

عوَّذت جمالَه برب الفَلَق وبما خَلَقا من كل أحد

وهذان النوعان لا يشترط في قوافيهما الجناس.

الخامس: الرباعي المردوف، ويحسن فيه التزام الجناس، ومثاله:

يا مرسلًا للأنام جاهًا وحمى ها أنت لنا عزا وهدى

في أي مدد

يا أفضل من مَشَى بأرض وسما يا شافعنا في الحشر غدا

غَوْثًا ومَدَدْ

****

أمثلة على الدوبيت في العصور المختلفة:

يقول عبد الغني النابلسي:

أقسمت عليك أيها المحبوب أن تسمح لي فوصلك المطلوب

أرسل منك القميص معْ ريح صبا يا يوسف عصرنا أنا يعقوب

قال أبو العباس الباخرزي في (الحب):

قد صيَّرني الهوى أسيرَ الذلّة واستأصلَ هجرهُ بصبري كلّه

واستنهكَني وما بجسمي عِلّة لا حَولَ ولا قوةَ إلا بالله

وقال أبو سعيد بن أبي الخير في (المناجاة):

حمدًا لكَ، ربَّ، نجّني، منِكَ فَلاح من عندك فتح كلِّ باب، ربّي

شكرًا لكَ في كلّ مساءٍ وصباحْ افتح ليَ أبوابَ فتوحٍ وفتِاحْ

وقال سديد الدولة الأنباري في (الحب ومناجاة النفس):

يا قلب الام لا يفيد النصْحُ دَعْ مزحك كم هوىً جناهُ المزْحُ

ما جارحةٌ منكَ خَلاها جرحُ ما تشعر بالخُمّار حتى تَصحو

وقال السهروردي، أبو الفتوح في (الجفاء):

قومٌ رقدوا فهم نيام، يا قلبْ ما ينفعُ بالنصح كلامٌ، يا قلبْ

دعهم – بالله – فذا ظلامٌ، يا قلبْ فاصفحْ عنهمُ وقلْ، سلامٌ يا قلبْ

وقال عماد الدين الأصفهاني، توفي سنة ٥٩١هـ في (الجهاد):

أقسمت سوى الجهاد مالي يا ربُ إلاّ بالجـــــد لا يُنالُ الطلبُ

والراحة في سواه عندي تعبُ والعيشُ بلا جد جهادٌ لعبُ

وقال أبو الفرج، (ابن الجوزي) في (شكوى الزمان):

واها لزماننا الذي كان صفا ذابت روحي وما أرى منه جنا

أبكى مرضي وليس لي منه شفا هذا رمقي، تسلموه بوفا

وفي (عشق الذات الالهية)، قال:

يا ملك مهجتي ووالي ديني هجرانك، مع محبتي، يضنيني

كم ينشرني الهوى ولم يطيويني هل تدركني بنظرة تحييني؟!

وقال فتيان الشاغوري في(الغزل العذري):

الـورد بوجنـتيـك زاهٍ زاهـرْ والعشق في هواك ساهٍ ساهرْ

والســـحر بمقلتـيك وافٍ وافــرْ يرجو ويخاف، فهو شاكٍ شاكرْ

وقال الملك الأمجد، في (فلسفة الحياة):

كم يذهب هذا العمر في الخسران ضيعت زماني كله في تعب

ما أغفلني فيه وما أنساني يا عمر، فهل بعدك عمر ثان؟!

وقال (ابن الفارض) (في حب الذات الالهية):

لم أخشىَ- وأنت ساكنٌ أحشائي- فالناسُ اثنانِ: واحدٌ اعشقهُ

إن اصبحَ عني كل خلٍ ناَءِ والآخرُ لم أحسبْه في الأحياءِ

وقال جلال الدين الرومي في (فلسفة الوجود):

ما أطيبَ! ما ألذ! ما أحلانا! إن شاء بنا كرامة مولانا

كنا مهجا ولم نكن أبدانا يعفو ويعيدنا كما أبدانا

وقال سعد الدين بن عربي:

يا ليلُ الا طلتُ بالله عليك ناداني: "لا تخش طلوع الفجر!

قد زارني الحبيب والأمر إليك ما يطلعه وشمسه بين يديك"!

وقال (صفي الدين الحلي) في (الغزل):

يا مَنْ لجمال يوسف قد ورثا والناس تقول – أَذ ترى حسنك ذا

العاذل قد رق لحالي ورثا "سبحانك ما خلقت هذا عبثًا"

وقال (فضولي البغدادي) محمد بن الحسين:

الحمدُ لمن أنار قلبي وهدى ما أمدحُ واهبا سواهُ أبدا

والشكر لما فيه من الشوق بَدا لا أشرك في ثناءِ ربّي أحدا

وقال (عثمان الموصلي):

يا من عذلوا اخا الهوى في الحب ماذا نفعتْ زينة ثوبي: يبلى!

ما العيد سوى رؤية وجه الحِبِّ ماذا صنعت مشية أهل العُجْبِ

وقال أيضًا في (مناجاة الخالق المتجلي بلطفه عباده):

من مال إلى غيرك فهو الجاهلْ يا من هو للجمال فردٌ كامل

والغَيرُ تخيُّل ووهم باطِلْ باللطفِ عُبيدك المعنى عاملْ

وقال (أحمد الصافي النجفي) في ترجمته رباعيات الخيام:

البلبلُ قد شدا على الاغصانِ والوردُ زَهَا، فقم وبادِر عَجِلا

فاشرب صهباءَها مَع الندمانِ يومين من الهناء في البُستانِ

ومنه أيضا:

لو صادف نوح دمع عيني غرقا أو صادف لوعتي الخليل احترقا

ارحم دنفا في سنه قد طعنا من حبك لا يصيبه قط عنا

ولا بد هنا من قصر النطق في حرف الجر في حتى ينسجم الوزن.

ومنه أيضا:

يا من بسنان رمحه قد طعنا والصارم من لحظه قطَّعنا

أو حملت الجبال ما أحمله صارت دكا وخر موسى صعقا

ومنه قول الشاعر:

حمدًا لكَ، ربَّ، نجّني، منِكَ فَلاح من عندك فتح كلِّ باب، ربّي

شكرًا لكَ في كلّ مساءٍ وصباحْ افتح ليَ أبوابَ فتوحٍ وفتِاحْ

ومنه قول الشاعر:

الدّهْرُ رياضٌ، نحنُ فيها الزَّهَرُ والكَوْنُ غصونٌ، نحنُ فيها الثمَرُ

والْمُلْكُ لنا، وما علينا حَرَجٌ والعيشُ صَفا، فما الذي ننتظِرُ؟

ومنه قول الشاعر:

يا مَنْ بِهَواهُ سِيطَ لَحْمي ودَمي لا نَالَكَ ما تراهُ بِي مِنْ أَلَمِ

إنْ لَمْ تَهَبِ الحياةَ في وَصْلِكَ لي فامْنُنْ كَرَمًا ورُدَّني للعَدَمِ

****

الموالـيّا

٣- المواليّا

المواليّا (بتشديد الياء): هو فنّ مُستحدث من فنون الشِّعر، نشأ في العراق، وهو من الشِّعر العاميّ، وُضِع للغناء، كان البرامكة بعد نكبتهم يتغنّوْنَ به في أسفارهم أو في أثناء عملهم، وينوحون علي ساداتهم ويرثونهم، ويكثرون من قولهم في آخر كلّ مقطوعة: "مواليَّا" إشارة إليهم فصار يُعرَف بهذا الاسم – حيث حرّم

هارون الرشيد عليهم رثاؤهم باللغة الفصحى، فراح الشعراء يرثونهم بلغة عامية– وقبل التحدث عن هذا الفن لابد من أن نتعرف أولا على البرامكة وسبب نكبتهم، وذلك في النقاط الآتية:

التعريف بالبرامكة:

البرامكة هم عائلة برمكيان من بلاد فارس من أصول مجوسية كانت تسكن بلخ، اعتنقت الإسلام مع حركة الفتوحات الإسلاميّة، وتمكّنت عصر الدولة العباسية من الاستحواذ على الكثير مناصب في الدولة؛ لما كان لها من مآثر على العباسيين، خاصة في بلاط الخليفة العباسي هارون الرشيد، الذي رضع من زوجة يحيى بن خالد البرمكي الذي ربّى هارون الرشيد وحفظ له ولاية العهد بعد أن أراد الخليفة الهادي خلعه منها، حتى أن الرشيد سلّمه الحكم الفعلي لبعض أمور الدولة العباسية، لكّن خصوم البرامكة في الدولة العباسية أضمروا لهم شرّا وأقنعوا الرّشيد بالتخلص منهم، فقضى عليهم فيما عُرف بنكبة البرامكة.

نكبة البرامكة وأسبابها:

تعدّدت الأسباب المؤدّية إلى نكبة البرامكة، ولكن السبب المباشر كما ورد في المصادر التاريخيّة هو تسلط البرامكة في الدولة، وظهور سلطانهم على سلطان الخليفة هارون الرشيد، كما تسلّطوا على أموال الدولة، فأخذوا يرتعون فيها حتى كان ما يمتلكونه أكثر مما يمتلكه الخليفة، وكانوا يكثرون من العطايا ويبالغون فيها لأنفسهم ولمن أرادوا، ويشترون لأنفسهم الضيّاع ويبنون القصور

حتى قال فيهم الرشيد: "أغنيناهم وأفقروا أولادنا"، في الوقت الذي كانوا يمنعون فيه المال عن الرشيد، بحجة عدم هدر أموال المسلمين، بل بلغ فيهم الأمر إلى معاتبة الرشيد على تصرفاته وأوامره وقراراته، وكان الرشيد أوّل الأمر يتقبّل منهم، ويحتملهم، ولكنه ما عاد يطيق عليهم صبرا، خاصة بعد قيام الفضل بن يحيى بتنصيب نفسة واليا على خراسان وكوّن فيها جيش خاصا به من العجم، سماه العباسية، وقوامه خمسمائة ألف جندي، دون علم الرشيد، ودون أخذ إذن منه، عندما عَلِم الرشيد بأمر جيش العباسية – الذي سمّاه البرامكة بالكرمينية – استدعى الفضل بن يحيى البرمكي إلى بغداد دون عزله، ليستطلع أمره، فقدم الفضل إليه مع فرقة مسلّحة من جيشه عددها عشرون ألف جنديّ، نزلت في معسكر الرّصافة، في الوقت الذي كان عليه أن ترجع، بعد إيصال الفضل إلى بغداد آمنًا، وفيما بعد سكنة في جانب من جوانب قصر الرشيد الخلد ليكونوا حرسا على الرشيد وأسرته، وعلى استعداد للانقلاب السريع على الرشيد، فرأى الرشيد أنه بات أمام انقلاب عسكري وشيك، فخطط الرشيد بذكاء لتمزيق جيش العباسية في خراسان، والقضاء على البرامكة دون إحداث ضجة تلفت الخصوم إليه، حتى جاءت ساعة نكبة البرامكة، بدأ الرشيد يعدّ لنكبة البرامكة بعد عودته من الحجّ سنة ١٨٦هـ، وفي آخر ليلة من محرَّم سنة ١٨٧هـ، أرسل الرشيد خادمه مسرور ومعه حماد بن سالم في جماعة من الجند فأحاطوا بجعفر بن يحيى، وأحضروه إلى منزل الرشيد الذي حبسه وقيده ثم أمر بضرب عنقه، وأمر الرشيد في تلك الليلة بالقبض على من أحاط بيحيى بن خالد وجميع ولده ومواليه، وحبس الفضل بن يحيى في جهة من منازله، ويحيى بن خالد في منزله، وأخذ وصادر كل ما

ملكوه من مال، ومتاع، وضياع، وغير ذلك، كما وجه الرسائل إلى عمّاله في جميع البلدان بالقبض على البرمكيّين ومصادرة أموالهم سلبهم ما امتلكوه من رقيق وموال وحشم وولاة أمر، وفي صباح اليوم التالي كتب إلى السندي الحرشي إرسال جثة جعفر البرمكي إلى مدينة السلام، ونَصْب رأسه على وسط الجسر، وتقطيع جثته وتعليق أشلائها على أول الجسر وآخره، دون أن يعلم أحد سببا واضحا لنكبة البرامكة، فلم يعلن هو عن السبب بقوله: "لو علمت يميني بالسبب الذي له فعلت هذا لقطعتها"، مما جعل الشائعات تدور حول سببها.

وعلى الرغم من أنّ هارون الرشيد لم يصرّح مباشرة بالسبب الذي دفعه لنكبة البرامكة، إلّا أن المصادر التاريخيّة التي تتبعت نكبة البرامكة، وأخبارهم في الكتب، وعلى لسان من عايشوا الرشيد والبرامكة في عصرهم، رصدوا أسبابًا أخرى غير السابقة، وهي:

- اتهام الكثير منهم بالزندقة.
- دارت كثير من الشائعات أن سببها هو تزويج الرشيد جعفر البرمكي لأخته العبّاسة، شريطة ألا يأتي منها ما يأتيه الرجل من المرأة، ولكن جعفر نكث الشرط، وهي قصة كما ذكرت المصادر مكذوبة، لعدم ورودها بسند في كتب التاريخ كتاريخ الطبري.
- ما عرف عن البرامكة من عنصريّتهم وتعصّبهم، وظهور النعرة الفارسية والشعوبية، وإيذاء العرب بها، ومحاولة إقصائهم عن مناصب الدولة.
- تدخل جعفر بن يحيى في خاصة شؤون الرشيد ومنها ولاية العهد، فضغط على الرشيد حتى أقرّ بولاية العهد للمأمون بعد الأمين، حتى أوقع بين وَلِيَّيْ

عهده الأمين والمأمون، وغرس الحقد بينهما بما هدد الخلافة، وأوقع النزاع بينهما، قبل وفاة الرشيد وبعدها.

- تشيُّع بعض البرامكة وتعاطفهم مع العلويين، فقد حاول يحيى بن خالد البرمكي نقل الخلافة إليهم، لتصير إلى يحيى بن عبد الله المحض أثاء ثورته في الديلم، ولكن الرشيد قضى على ثورته وسجنه، فجاء جعفر البرمكي من بعده وأطلق سراحه دون علم الرشيد وأقر جعفر أما الرشيد بفعلته، فأضمرها له الرشيد وقال: قتلني الله بسيف الهدى على عمل الضلالة إن لم أقتلك، وغلب الأمر عند المؤرخين أن هذا كان السبب الرئيس لقتل جعفر.

<u>نشأة فن الموالياّ وتطوره:</u>

إذن فاختراع الموالياّ يرجع إلى عصر "هارون الرشيد" بعد نكبة البرامكة سنة ١٨٧هـ، وأمره بعد صلب " جعفر البرمكي " أن لا يرثي البرامكة أحدٌ بشعر معرب، و إلا سيتعرض للصلب مثل "جعفر البرمكي" وكان يقصد بالشعر المعرب " الشعر العربي الرصين المنضبط وفق أصول الإعراب " فأتت جارية من جواري جعفر البرمكي و رثته بهذا النوع من الشعر الذي يدخل فيه اللَّحن، و جعلت تقول بعد كل شطر " يا مواليّا.. يا مواليًّا " فعرف بهذا الاسم، و أول ما نظمت الجارية كان على بحر البسيط، فأصبح من أهم الأسس الفنية أن يكون الموال بعد ذلك على نفس البحر، وما نظمته الجارية هو:

يَا دَارُ أَيْنَ مُلُوكِ الْأَرض أَيْنَ الْفُرسْ؟ أَيْنَ الَّذِينَ حَمَوْهَا بِالْقَنَا وَالتُّرسْ؟

قَالِتْ تَرَاهُم رِمَم تَحْت الْأَرَاضِي الدُّرسْ خُفُوتْ بَعْد الْفَصَاحَة أَلْسِنتهُم خُرسْ

خصائص فن الموالّيا:

من خصائصه أنه لا يتقيَّد أحيانًا بقافية واحدة ولا برويّ واحد، بل ينوّع بينهما، كما أنه يُنظم باللُّغة الملحونة التي تلتزم تسكينَ أواخر الكلمات، وعدم مراعاة قوانين العربية لدرجة دفعت " جلال الدين السيوطي " إلى القول: " بأنه يجب فيه اللحن فيجوز فيه استخدام الألفاظ الجارية في تخاطب العوام من الناس لفظا وخطا معا " بهذا يكون الخطأ النحوي والإملائي واجب في فن الموالّيا؛ إذ يمثل فاصلا مهما بينه والشعر الفصيح، ويقصد بالخطأ الإملائي أن تكتب الكلمة فيه كيفما تنطق، فنقول مثلا " ألقى حبيبي لكين مش قادر أوصل له " فكتبت "لكن = لكين".

الموالّيا و الشعر النبطي:

وتتداخل الموالّيا مع الشعر النبطي؛ حيث إن هناك من المؤرخين من أرجع الموالّيا إلى " النَّبَط " الذين كانوا يشكلون الأكثرية في المنطقة الجنوبية من العراق قبل الفتح الإسلامي وهم عرب مستعربة يتكلمون اللغة العربية و يكتبون الكتابة الآرامية والشعر غير المعرب (العامي) لدى أهل الحجاز، ويسمى بـ "الشعر النبطي" حتى الوقت الحاضر، ومن أمثلته قول علي الزهراني:

يضيق الكون في عيني وأشوفك في عيوني كون

أشوفك كلما أغفى لأنك حلمي الساهر

أحبك في تفاصيلك أحب أسلوبك المجنون

أحبك في طلوع الشمس أحبك يا أمل باكر

أشوفك داخلي أطفال مع ريح الفرح يمشون

أحبك في ابتسامة طفل إذا ناديت يا شاطر

أحبك يا صدى صوتن بحاسيس الهوى مشحون

أحبك يا ربيع أخضر أحبك يا شتا ماطر

من هنا فالأرجح حسب أصحاب هذا الرأي، أن فن المواليّا من أغاني الأنباط القديمة التي كانوا يغنون فيها، والعرب بدورهم نسبوها إلى مواليهم؛ لأنهم كانوا يغنون بها، أما قولهم " يا مواليّا " مع الترنم في آخر كل صوت فهو التقرب من أسيادهم العرب ومدحهم به.

ثم وصل المواليّا إلى أهل بغداد وكان فصيحا وغير ملحون فرققوه ولطفوه وحذفوا الإعراب منه، واعتمدوا سهولة اللفظ، ورشاقة المعنى، ونظموا فيه الجد والهزل، والرقيق، والجزل حتى عرف بهم دون مخترعيه ونسب إليهم وليسوا بمبتدعيه ثم شاع في الأمصار وتداوله الناس في الأسفار.

ورغم هذا الاختلاف حول أصل المواليّا فإن المتفق عليه أنه إبداع مشرقي، إذ لم يعرف هذا الفن في بلدان المغرب، و يرجع البعض ذلك إلى ارتباط المواليّا باللهجات المشرقية التي تختلف عن اللهجات المغربية.

تركيب المواليّا:

تتركب المواليّا – على الغالب – من بيتين تُختَم أشطرهما الأربعة برويٍّ واحد، أما وزنه على الغالب؛ فمن بحر البسيط مع ثلاثة أعاريض يشبهها ضربها، وهي: «فاعلن وفعْلن وفِعلان»، لكنه كثيرًا ما تسكن في الحشو أواخر الألفاظ، ويدخل فيه من كلام العامة، فيكون وزنه كالآتي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فأعلن مستفعلن فعلن

أنماط المواليّا:

وله كذلك ثلاثة أشكالٍ أو أنماطٍ هي:

الأول: المواليّا الرباعي: وهو أربعة أشطرٍ مقفاة بحرف الروي ذاته، ومنه قول صفي الدين الحلي:

إنْ أقتمَ النقْعُ كنا الضاربين الهامْ وإنْ أفاضوا الحجا كنا ذوي الأفهامْ

وما برِحنا بأرث الفضلِ والإلهامْ تُطْوَى الخناصرْ لنا أو يُعْقدُ الإبهامْ

ومنه قول الشاعر:

ماذا على مَنْ تَعاطى حُبَّهُ ولَـهُ هلْ باردُ الريقِ يُطفي النارَ أمْ وَلَـهُ

أمْ لوعةُ القلبِ إنَّ الحُبَّ أوَّلَـهُ لواعجٌ ثُمَّ يُفشي الصبَّ مِقْوَلَـهُ

ومنه أيضًا:

يَا عَبْدُ إِبْكِي عَلَى فِعْلِ الْمَعَاصِي وِنُوحْ هُمَّ فِينْ جُدُودَكْ أَبُوكْ آدَمْ وَبَعْدُهْ نُوحْ

دُنْيَا غَرُورَهْ تِجِي لَكْ فِي صِفة مَرْكِبْ تَرْمِي حُمُولْهَا عَلَى شَطِّ الْبُحُورْ وِتْرُوحْ

الثاني: المواليّا الأعرج: وهو خمسة أشطرٍ مقفاة بحرف الروي ذاته ما عدا الشطر الرابع فيكون مختلفًا، ومنه قول الصفي:

إنّ الصوارم ما زالت بأيدينا تميس عجبا، ويهتزّ القنا لينا

ومجد أعلامنا في الناس يعلينا بيضٌ صنائعنا سودٌ وقائعنا

خضرٌ مرابعنا حمرٌ مواضينا

الثالث: المواليّا النعماني: وهو يتكون من سبعة أشطر مقفاة أو ثلاثة منها بروي واحد، وثاني ثلاثة بروي آخر، والشطر السابع يطابق الروي الأول وهو كقول:

الأهْيفِ اللّي بِسِيفِ اللَّحْظِ جَارِحْنَا بيدُهْ سَقَانَا الطَّلَا لَيْلًا وَجَارِحْنَا

رَمَشْ رَمَى سَهْمْ قَطَّعْ بِهِ جَوَارِحْنَا آهين على لوعتي في الحب يا وَعْدي

هَجْرُهُ كَوَانِي وَحَيَّرْنِي عَلَى وَعْدِي يَا خِلِّ وَاصِلْ وَوَافِي بِالْمُنَى وَعْدِي

مِنْ حَرِّ هجرك ومن نار الجَوَى رُحْنَا

<u>أمثلة على فن المواليّا:</u>

ومن أمثلة المواليّا قول أحدهم:

يَا عَارِفَ الله لَا تِغْفَل عَنِ الْوَهَّابْ فَإِنَّهُ رَبُّكَ هُوَ الْمُعْطِي حَضَرْ أَوْ غَابْ

والقلب يقلب سريعًا يشبه الدولابْ إياك والبرد يدخل من شقوق الباب

ومنه قول الحِلّي:

مَنْ قَالْ جودة كفوفك والحيا مثلينْ أَخْطَا القياس وفي قوله جَمَعْ ضِدِّينْ

مَا جُدت إلا وثغرك مبتسم يا زينْ وذاك ما جاد إلا وهو باكي العينْ

ومن المواليّا قول أحد البغداديين لم يذكر اسمه:

ظفرت ليلة بليلى ظفرة المجنون وقلت وافى لحظي طالع ميمون

تبسمت فأضاء اللؤلؤ المكنون صار الدجى كالضحى فاستيقظ الواشون

وقول البدر الزيتوني في مدح الرسول الكريم:

امدح لأمة محمد يظهر الإيناس وحده في المدح واخزي الحاسد الخناس

منهم ورب الفلق في سائر الأجناس من القدم خير امة أخرجت للناس

وللشاعر حسام الدين الحاجري الأربلي مواليا قاله في محبوب رآه في منامه وقد عاد إليه بعد قطيعة وجفوة وهو:

يامن ملكني وعن طرف الوفا عرج اطلق رقادي وجفني بالسهر زوج

ومن لحسنك بتاج الحسن قد توج عيد الوصال فبحر الشوق قد موج

وقول أبي فارس عبد العزيز ابن عبد الغني:

لم تدعي الذوق والوجدان والاحوال وانت خالي من الإخلاص في الاعمال

ارجع لجسمك فسم البين لك قتال ترمي حجر مايشيلة خمسميت عتال

وإليك هذا المواليّا لابن السويدي يقول:

البدر والسعد: ذا شهبك وذا نجمك والقد واللحظ: ذا رمحك وذا سهمك

والبغض والحب: ذا قسمي وذا قسمك والمسك والحسن: ذا خالك وذا عمك

الكان وكان

٤- الكان وكان

فن نظمى نشأ فى القرن الخامس الهجري وشاع بعد ذلك، وسمي بهذا الاسم " الكان وكان "، هو أحد الفنون الجارية على ألسنة العامة، وأول من اخترعه البغداديون، وسمَّوه بذلك لأنهم نظموا فيه الحكايات والخرافات، وقولهم: "كان وكان" كناية عن الأحاديث التي لا يُعتنَى بها، ثم نظم فيه بعض فضلاء بغداد — كالإمام ابن الجوزي وشمس الدين الكوفي — المواعظ والحكم وغير ذلك من المعاني.

يقول الأبشيهي فى كتابه (المستطرف)، والمحبي فى (خلاصة الأثر): "الكان وكان نظم واحد... ولكن الشطر الأول من البيت أطول من الثاني ولا تكون قافيته إلا مردوفة " وتفاعيله المعهودة هي:

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فعلان

وهو وزن قد تحلل فيه ناظمه من بعض قواعد الإعراب ومن قيود القافية ويعد تطورا فى الأوزان العربية، ويرى الباحثون أن هذا الوزن قد ارتقى 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 وجي فيكم وقل تصبري

وعرفتكم عذري وقلت الحركات

يا حاجزين بقلبي يا غائبين عن النظر

يا ساكنين قلبي أطلتم الحسرات

متى يجيبني مبشر من عندكم بقدومكم

ويفرحون أصدقائي وأكمد الشمات

حتى يدق طبول الهنا بعد الرجا

وأقول للعين: قري قد رد ما قد فات

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

قُمْ يَا مُقَصِّرْ تَضَرَّعْ قَبْلَ اَنْ يَقُولُوا كَانْ وَكَانْ

لِلْبِرِّ تَجْرِي الْجَوَارِي فِي الْبَحْرِ كَالْأَعَلامْ

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 " كن " كذلك نرى أن الشطر الثاني والرابع كليهما من وزن مجزوء الرجز،

غير أن الشطر الثاني قد لحق قافيته صفة التذييل وهى زيادة صوت ساكن أما الشطر الرابع فلا فرق بينه وبين مجزوء الرجز إلا في إسكان الآخر.

ومن " الكان كان " أيضا قول الشاعر:

أيا من عمره طال إلى كم أنت بطال

جميع الدهر نقال على ظهرك أثقال

تبارز بالمعاصي وعنا أنت قاصي

وتدعو بالخلاص وما عندك إقبال

إلى الغيبة ترتاح وما عندك إصلاح

وما يرضيك يا صاح سوى قيل وقال

ويرى د. إبراهيم أنيس رأيا فى هذا الوزن خلاصته أنه حين نحلل الأمثلة التي رويت لهذا الوزن نرى أن الشطر الأول يتبع دائما وزن البحر المجثث دون أن يصيبه أي تغيير، في حين أن الشطر 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 مخترعا – 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 ت ٥٩٧ هـ) الذي كان " يزلكش " في الأسواق، أي يدور فيها مغنيا.

<u>نماذج على فن الكان وكان:</u>

يقول شمس الدين الكوفي مخاطبا الغافلين عن عبادة الله تعالى:

إلى من غفل وتوانى الركب فاتـك صحبته

وفي الدجى حدا بيهم الـحادي وحث النوق

حث الـمطايا لعـلك بمـن تـقدم تلحـــق

من لا يحث المطايا ما يبصر المعشـــوق

فناقتـك تتضـــمخ من شـدة السيـر بالدما

تصـل إلى مواطنها مضمـخـه بخـــلوق

ياذا مطلب قد بلغت الارب وقد زال التعب

إلف الفت فالناقــة لها عليك حقـــوق

يا بدر ثم تجلـــى وتيم الخلـق منظره

جميع من في العالم الـى لقاك مشــوق

فبالنبي محمـــد وحـق مولانا علي

ما تيـم القلـب الا قوامـك المشـوق

كما يقول:

يَا قَاسِي الْقَلْبِ مَا لَك تسمع وما عِنْدَك خَبَرْ

وِمِنْ حَرَارِة وَعْظِي قَدْ لَانَتِ الْأَحْجَارْ

أَفْنَيْتَ مَالَكْ وحَالَكْ فِي كُلِّ مَا لَا يِنْفَعَكْ

لَيْتَكْ عَلَى ذِي الْحَالَة تقلع عَنِ الْإِصْرَارْ

تحضر ولكن قلبك غايب وذهنك مشتغل

فكيف يا مُتخَلِّف تُحْسَبْ مِنِ الْحُضَّارْ

وَيْحَكْ تَنَبَّهْ يَا فَتَى وافْهَمْ مَقَالِي واسْتِمِعْ

فَفِي الْمَجَالِسْ مَحَاسِنْ تُحْجَبْ عَنِ الْأَبْصَارْ

يُحْصِي دَقَائِقْ فِعْلَكْ وَغَمْزِ لَحْظكْ يعْلَمُهْ

وَكَيْفَ تغرب عَنْهُ غَوَامِض الْأَسْرَارْ

تَلَوْتُ قَوْلِي وَنُصْحِي لِمَنْ تَدَبَّرْ واسْتَمَعْ

مَا فِي النَّصِيحة فَضِيحَة كَلَّا وَلَا إِنْكَارْ

ويقول أيضًا:

إلى من غفل وتوانى، الركب فاتك صحبته

وفي الدجى حدا بهم الحادي وحث النوق

حث المطايا لعلك، بمن تقدم تلحق

من لا يحث المطايا، لا يلحق المعشوق

يقول الصالح بن روبك:

النار بين ضلوعي وانا غريق في دموعي

كني فتيلة قنديــل أموت غريق وحريـق

ومنه أيضا قول الشاعر:

شكوت للحب دائــي وما ألاقي من الهوى

وقلت: يا نـور عيني قد شفنــي التبريــح

قال تدعي الحب تكذب مــارا عليك دلائله

قلت: اكتمه في فؤادي فقـال: هـذا ريـح

ومنه قول الشاعر:

تعصي وتغلق بابك، كيلا يرونك تفضح

نسيت أني حاضر، ولي عليك رقيب

تزعم بأنك عاقل، وأنت من أهل الذكاء

وبعت حضره بنظره، ما ذاك منك لبيب

عمرك مضى وانقضى، بقي القليل وترحل

فجد إن كان رأيك، في الحزم رأي مصيب

اضغط على الرابط الآتي لمشاهدة فيديو عن الكان وكان:

https://www.youtube.com/watch?v=fYx4dUUrDgQ&t=20s

(فيديو رقم ١)

القوما

٥- القوما

وهو أحد فنون المولدين المستحدثة التي شاعت في القرن السادس الهجري وما بعده، والتي تتميز بلغتها العامية الملحونة، وأكثر الآراء على أنه من اختراع البغداديين ممن كانوا يتولون أمر إيقاظ الصائمين للسحور في رمضان، وقد قيل إن مخترعه هو أبو بكر محمد بن عبد الغني "ابن نقطة" "ت٦٢٩هـ، واسم هذا الفن مأخوذ من قول بعضهم (قوما نسحر قوما) وهذا القول من مجزوء الرجز.

وزن القوما هو:

مستفعلن فعلان مستفعلن فعلان

وهذا الوزن له شكلان:

- **الأول:** مركب من أربعة أقفال: ثلاثة متساوية في الوزن والقافية، والرابع أطول منها وزنًا، وهو مُهمَل بغير قافية.

- **والثاني:** من ثلاثة أقفال مختلفة الوزن متفقة القافية، فيكون القُفل الأول منها أقصر من الثاني، والثاني أقصر من الثالث.

ومن أشهر نماذجه قول ابن أبي نقطة:

يا سيد السادات	**لك بالكرم عادات**
/٥//٥/٥ /٥٥/٥	/٥//٥/٥ /٥٥/٥
أنا ابن أبو نقطة	**تعيش أبويا مات**
//٥//٥ /٥/٥	//٥//٥ /٥٥/٥
متفعلن فعلن	متفعلن فعلان

ويرى بعض علماء العروض أن هذين البيتين كما يردان في كتب العروض هما بيت واحد من القوما وليس بيتين، حيث التزم القومي بالتقفية الثلاثية، ثنتان منهما ترد في صدر البيت والثالثة في العجز... وهذا ما درج عليه وزن القوما وتقفيته، أي يكون بهذا الشكل:

يا سيد السادات لك بالكرم عادات

أنا ابن أبو نقطة تعيش أبويا مات

ومن أمثلته أيضًا في مدح أحد الخلفاء:

لَا زَالَ سَعْدك جِدِيدْ دَائِم وجدَّكْ سَعِيدْ

وَلَا بَرِحْتَ مُهَنَّا بِكُلِّ صَوْمٍ وَعِيدْ

فِي الدَّهْرِ أَنْتَ الْفَرِيدْ وَفِي صِفَاتَك وَحِيدْ

والْخَلْقُ شِعْرٌ مُنَقَّحْ وَأَنْتَ بَيْتُ الْقَصِيدْ

يَا مَنْ جَنَابُهْ شَدِيدْ ولُطْف رَأْيُه سَدِيدْ

وَمَنْ يُلَاقِي الشدِيدْ بِقَلْبِ مِثْلِ الْحَدِيدْ

لَا زِلْتَ فِي التَّأْيِيدْ فِي الصومِ وَالتَّعْييدْ

وَلَا بَرِحْتَ مُهَنَّا بِكُلِّ عَامٍ جَدِيدْ

نَحْنُ لِذِكْرِكْ نُشِيدْ بِقَوْلِنَا وَالنَّشِيدْ

ونبْعَثْ أَوْصَاف مَدْحكْ عَلَى خُيُولِ الْبَرِيدْ

ظِلك عَلِينَا مَدِيدْ مَا فُوق جُودكْ مَزِيدْ

وَكَمْ غَمَرْتَ بِفَضْلِكْ قَرِيبَنَا وَالْبَعِيدْ

لَا زِلْتَ فِي كُلِّ عِيدْ تَحْظَى بِجدٍّ سَعِيدْ

عُمْرك طَوِيل وقَدْركْ وَافِر وظِلكْ قَدِيدْ

لَا زِلْتَ قَدْركْ مَجِيدْ وظِل جُودكْ مَدِيدْ

وَلَا بَرِحْتَ مُوَفَّى كَمَا يُوَفَّى الْوَلِيدْ

مَا زَالَ بِرُّكْ يَزِيدْ عَلَى أَقَلِّ الْعَبِيدْ

وَمَا بَرِحْ جُودُ كَفِّكْ مِنَّا كَحَبْلِ الْوَرِيدْ

لَا زَالَ بِرُّكْ مَزِيدْ دَايِم وبَأْسك شَدِيدْ

وَلَا عُدِمْنَا نَوَالَكْ فِي يَوْمِ فِطْرٍ وَعِيدْ

ومن يقرأ هذا القوما سوف يجد سمات أسلوب الشاعر واضحة فأسلوبه يتصف بأنه:

١. غرضه المدح في شهر رمضان.

٢. نعت الملك المؤيد بنعوت العظمة والجلال.

٣. بسيط وسهل مأنوس.

٤. وصف الملك بالجود والكرم.

٥. دعا له بالعمر المديد والعيد السعيد ومن يرجع إلى كتاب الحلي العاطل الحالي والمرخص الغالي سوف يتضح له ما نقول ،وكان الملك المؤيد مشهورا بمكانته العلمية والأدبية وله مؤلفات عديدة منها كتاب تقويم البلدان وكتاب المختصر في أخبار البشر.

وقد أورد د. حسني عبد الجليل هذه الأبيات هكذا:

لا زال سعدك عيد　　دايم وجدك سعيد

ولا برحت مهنا　　بكل صوم وعيد

في الدهر أنت فريد　　وفي صفاتك وحيد

فالخلق شعر منقح　　وأنت بيت القصيد

كما يرى د. إبراهيم أنيس أنه نظم غير معرب، ولا تراعى فيه قواعد اللغة كما وصفها النحاة، وأنه لو قد تحركت النون في (فعلان) لأصبح الوزن مجزوء الرجز، ولهذا يرجع أن هذا الوزن لا يعدو أن يكون مجزوء الرجز تغيرت فيه "مستفعلن" الثانية إلى "مستفعل" مثل "محمول" ثم سكن آخره لينسجم هذا مع ما شاع في هذه العصور من التخلص من حركات الإعراب.

اضغط على الرابط الآتي لمشاهدة فيديو عن القوما:

https://www.youtube.com/watch?v=fYx4dUUrDgQ&t=20s

(فيديو رقم ٢)

السِّلْسِلَة

٦- السلسلة

هو فن نظمي معرب الألفاظ غالبا، ويتماشي مع وزن من أوزان الشعر الفصيح حين ينطق عاميا، وأجزاؤه: **(فعلن فعلاتن متفعلن فعلاتان)**، وليس ثمة معلومات مؤكدة بشأن نشأته، ومبعث تسميته... ومن أمثلته:

الســحر بعينيك ما تحــرك أوجـــال

/٥/٥ ///٥/٥ //٥//٥ ///٥/٥٥

فعلن فعلاتن متفعلن فعلاتان

إلا ورمــاني من الغرام بأوجال

/٥/٥ ///٥/٥ //٥//٥ ///٥/٥٥

فعلن فعلاتن متفعلن فعلاتان

يا قامة غصن نشا بروضة إحسان

/٥/٥ ///٥/٥ //٥//٥ ///٥/٥٥

فعلن فعلاتن متفعلن فعلاتان

أيـان هفت نسمـة الدلال بـه مـال

/٥/٥ ///٥/٥ //٥//٥ ///٥/٥٥

فعلن فعلاتن متفعلن فعلاتان

وقولهم:

يا سعد لك السعد إن مررت على البان

/٥/٥ ///٥/٥ //٥//٥ ///٥/٥٥

فعلن فعلاتن متفعلن فعلاتان

اضغط على الرابط الآتي لمشاهدة فيديو عن السلسلة:

https://www.youtube.com/watch?v=fYx4dUUrDgQ&t=20s

(فيديو رقم ٣)

ثانياً:

أشكال الخروج حديثاً على عروض الخليل:

أ. الشعر الحر (شعر التفعيلة)

الشعر الحــر (شعر التفعيلة):

لم تقف حركة التطور الموسيقية للقصيدة العربية عند حدود التحرر الجزئي من قيود القافية، بل تخطتها إلى بعد من ذلك، فقد ظهرت محاولة جديدة وجادة في ميدان التجديد الموسيقى للشعر العربي عرفت " بالشعر الحر" .

وكانت هذه المحاولة أكثر نجاحا من سابقتها كمحاولة الشعر المرسل، أو نظام المقطوعات، وقد تجاوزت حدود الإقليمية لتصبح نقلة فنية وحضارية عامة في الشعر العربي، ولم يمض سنوات قلائل حتى شكل هذا اللون الجديد من

الشعر مدرسة شعرية جديدة حطمت كل القيود المفروضة على القصيدة العربية، وانتقلت بها من حالة الجمود والرتابة إلى حال أكثر حيوية وأرحب انطلاقا.

وبدأ رواده ونقاده ومريدوه يسهمون في إرساء قواعد هذه المدرسة التي عرفت فيما بعد بمدرسة الشعر الحر، ومدرسة شعراء التفعيلة أو الشعر الحديث، وفي هذا الإطار يقول أحد الباحثين: " لقد جاءت خمسينيات هذا القرن بالشكل الجديد للقصيدة العربية، وكانت إرهاصاتها قد بدأت في الأربعينيات، بل ولا نكون مبالغين (إذا قلنا) في الثلاثينيات من أجل التحرك إلى مرحلة جديدة، مدعاة للبحث عن أشكال جديدة في التعبير، لتواكب هذا الجديد من الفكر المرن... وقد وجدت مدرسة الشعر الحر الكثير من المريدين، وترسخت بصورة رائعة في جميع البلدان بدءا (بالملائكة والسياب والبياتي) في العراق في الأربعينيات، ثم ما لبثت هذه الدائرة أن اتسعت في الخمسينيات فضمت إليهم شعراء مصريين آخرين مثل صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازي، وفي لبنان ظهر أحمد سعيد (أدونيس) وخليل حاوي ويوسف الخال، وكذلك فدوى طوقان وسلمى الخضراء الجيوسي في فلسطين، أما في السودان فقد برز في الأفق نجم كل من محمد الفيتوري وصلاح محمد إبراهيم.

مسميات الشعر الحر وأنماطه:

لقد اتخذ الشعر الحر قبل البدايات الفعلية له في الخمسينيات مسميات وأنماطا مختلفة كانت مدار بحث من قبل النقاد والباحثين، فقد أطلقوا عليه في إرهاصاته الأولى منذ الثلاثينيات اسم " الشعر المرسل " " والنظم المرسل المنطلق و "

الشعر الجديد " و " شعر التفعيلة "، أما بعد الخمسينيات فقد أطلق عليه مسمى " الشعر الحر " ومن أغرب المسميات التي اقترحها بعض النقاد ما اقترحه الدكتور إحسان عباس بأن يسمي " بالغصن " مستوحيا هذه التسمية من عالم الطبيعة وليس من عالم الفن؛ لأن هذا الشعر يحوى في حد ذاته تفاوتا في الطول طبيعيا كما هي الحال في أغصان الشجرة وأن للشجرة دورا مهما في الرموز والطقوس والمواقف الإنسانية والمشابه الفنية.

أما أنماطه فهي أيضا كثيرة وقد حصرها (س. موريه) في دراسته لحركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث في خمسة أنماط من النظم أطلق عليها جميعا مصطلح الشعر الحر فيما بين عامي ١٩٢٦ م . ١٩٤٦ م وهي:

النمط الأول: استخدام البحور المتعددة التي تربط بينها بعض أوجه الشبه في القصيدة الواحدة، ونادرا ما تنقسم الأبيات في هذا النمط إلى شطرين، ووحدة التفعيلة فيه هي الجملة التي قد تستغرق العدد المعتاد من التفعيلات في البحر الواحد أو قد يضاعف هذا العدد وقد اتبع هذه الطريقة كل من أبى شادي ومحمد فريد أبي حديد.

النمط الثاني: وهو استخدام البحر تاما ومجزوءا دون أن يختلط ببحر آخر في مجموعة واحدة مع استعمال البيت ذي الشطرين، وقد ظهرت هذه التجربة في مسرحيات شوقي.

النمط الثالث: وهو النمط الذي تختفي فيه القافية وتنقسم فيه الأبيات إلى شطرين كما يوجد شيء من عدم الانتظار في استخدام البحور، وقد اتبع هذه الطريقة مصطفى عبد اللطيف السحرتى.

النمط الرابع: وهو النمط الذي تختفي فيه القافية أيضا من القصيدة وتختلط فيه التفعيلات من عدة بحور، وهو أقرب الأنماط إلى الشعر الحر الأمريكي، وقد استخدمه محمد منير رمزي.

النمط الخامس: ويقوم على استخدام الشاعر لبحر واحد في أبيات غير منتظمة الطول ونظام التفعيلة غير منتظم كذلك، وقد استخدم هذه الطريقة كل من علي أحمد باكثير وغنام والخشن.

وهذا النمط الأخير من أنماط الشعر الحر التي توصل إليها موريه هو فقط الذي ينطبق عليه مسمى الشعر الحر بمفهومه بعد الخمسينيات، والذي نشأت أولياته على يد باكثير، كما ذكر موريه، ومن ثم أصبحت ريادته الفعلية لنازك الملائكة ومن جاء بعدها، ولتأكيد هذا الرأي نوجز مفهوم الشعر الحر في أوائل الخمسينيات وجوهره ونشأته ودوافعه وأقوال بعض النقاد والباحثين حوله.

مفهوم الشعر الحر:

تقول نازك الملائكة حول تعريف الشعر الحر: هو شعر ذو شطر واحد، ليس له طول ثابت، وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر، ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه .

ثم تتابع نازك قائلة " فأساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في تنويع عدد التفعيلات أو أطوال الأشطر تشترط بدءا أن تكون التفعيلات في الأسطر متشابهة تمام التشابه، فينظم الشاعر من البحر ذي التفعيلة الواحدة المكررة أشطرًا تجري على هذا النسق:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

ويمضي على هذا النسق حرا في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد غير خارج عن القانون العروضي لبحر الرمل جاريا على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا.

ومن خلال التعريف السابق تؤكد نازك ما توصل إليه موريه في النمط الخامس من أنماط الشعر الحر الذي أشرنا إليه سابقا والذي يعتمد على البحر الواحد في القصيدة مع اختلاف أطوال البيت وعدد التفعيلات، مع تعديل يسير في تعريف موريه وهو أن تضع كلمة شطر بدلا من كلمة بيت ليستقيم التوافق مع

مفهوم الشعر الحر بعد الأربعينيات لأن كلمة بيت تعني التزام نظام الشرطين المتساويين في عدد التفعيلات والروي الواحد، وهو النظام المتبع في القصيدة التقليدية بشكلها الخليلي، والشعر الحر الذي يعنيه موريه ليس كذلك.

وقد أشار الدكتور محمد مصطفى هدارة إلى نظام التفعيلة في الشعر الحر وعدم التزامه بموسيقى البحور الخليلية فقال: " إن الشكل الجديد – أي الشعر الحر – يقوم على وحدة التفعيلة دون التزام الموسيقى للبحور المعروفة، كما أن شعراء القصيدة الحرة يرون أن موسيقى الشعر ينبغي أن تكون انعكاسا للحالات الانفعالية عند الشاعر.

ومن ثم فإن طبيعة الشعر الحر أنه يجري وفق القواعد العروضية للقصيدة العربية، ويلتزم بها، ولا يخرج عنها إلا من حيث الشكل، والتحرر من القافية الواحدة في أغلب الأحيان، فالوزن العروضي موجود والتفعيلة ثابتة مع اختلاف في الشكل الخارجي ليس غير، فإذا أراد الشاعر أن ينسج قصيدة ما على بحر معين وليكن " الرمل " مثلا استوجب عليه أن يلتزم في قصيدته بهذا البحر وتفعيلاته من مطلعها إلى منتهاها وليس له من الحرية سوى عدم التقيد بنظام البيت التقليدي والقافية الموحدة، وإن كان الأمر لا يمنع من ظهور القافية واختفائها من حين لآخر حسب ما تقتضيه النغمة الموسيقية وانتهاء الدفقة الشعورية.

وإنما الشطر هو الأساس الذي تبنى عليه القصيدة، وقد رأى بعض النقاد أن نستغني عن تسمية الشطر الشعري بالسطر الشعري، وله حرية اختيار عدد

التفعيلات في الشطر الواحد وذلك حسب الدفق الشعوري عنده أيضا، فقد يتكون الشطر من تفعيلة واحدة، وقد يصل في أقصاه إلى ست تفعيلات كبيرة " كمفاعلين ومستفعلن "، وقد يصل إلى ثمان صغيرة إذا كان البحر الذي استخدمه الشاعر يتكون من ثماني تفعيلات صغيرة كفعولن وفاعلن، غير أن كثيرا من النقاد لم يحدد عدد التفعيلات في الشطر الواحد، وإنما تركت الحرية للشاعر نفسه في تحديدها كما أسلفنا " وفقا لتنوع الدفقات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالتها الشعورية المعينة" .

أما من حيث القافية فيحدثنا الدكتور عز الدين إسماعيل قائلا: " فالقافية في الشعر الجديد – بباسطة – نهاية موسيقية للسطر الشعري هي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية، ومن هنا كانت صعوبة القافية في الشعر الجديد وكانت قيمتها الفنية كذلك... فهي في الشعر الجديد لا يبحث عنها في قائمة الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، وإنما هي كلمة " ما " من بين كل كلمات اللغة، يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري؛ لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تضع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها.

ومع أن الشاعر الذي يكتب قصيدة الشعر الحر، يمكنه استخدام البحور الخليلية المفردة التفعيلات والمزدوجة منها على حد سواء، إلا أن البحور الصافية التفعيلات هي أفضل البحور التي يمكن استخدامها وأيسرها في كتابة الشعر الحر، لاعتمادها على تفعيلة مفردة غير ممزوجة بأخرى حتى لا يقع الشاعر في مزالق الأخطاء العروضية، أو يجمع بين أكثر من بحر في القصيدة الواحدة.

والبحور الصافية التفعيلات هي: التي يتألف شطرها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات كالرمل والكامل والهزج والرجز والمتقارب والمتدارك، كما يدخل ضمن تلك البحور مجزوء الوافر " مفاعلتن مفاعلتن "، وهذا ما جعل نازك الملائكة تقرر بأن الشعر الحر جاء على قواعد العروض العربي، ملتزما بها كل الالتزام، وكل ما فيه من غرابة أنه يجمع الوافي والمجزوء والمشطرور والمنهوك جميعا، ومصداقا لما نقول أن نتناول أي قصيدة من الشعر الحر، ونعزل ما فيها من مجزوء ومشطور ومنهوك، فلسوف ننتهي إلى أن نحصل على ثلاث قصائد جارية على الأسلوب العربي دون أية غرابة فيها، وتبرهن نازك الملائكة على ذلك بقصيدتها (إلى العام الجديد) التي تقول فيها:

يا عام لا تقرب مساكننا فنحن هنا طيوف

ويفر منا الليل، والماضي، ويجهلنا القدر

ونعيش أشباحا تطوف

نحن الذين نسير لا ذكرى لنا

لا حلم، لا أشواق تشرق لا مني

آفاق أعيننا رماد

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 أسي الندم

نحن الذين نعيش في ترف القصور

ونظل ينقصنا الشعور

لا ذكريات

نحيا ولا ندرى الحياة

نحيا ولا نشكو ونجهل ما البكاء

ما الموت ما الميلاد ما معنى السماء

القصيدة من بحر الكامل، ويمكن أن نحصل منها على ثلاث قصائد جارية على الأبحر التقليدية، وهذه أولها وهى مجزوء الكامل ذى الشطرين:

يا عام لا تقرب مسا كننا فنحن هنا طيوف

ويفرمنا الليل والـ ماضي ويجهلنا القدر

تلك البحيرات الروا كد في الوجوه الصامته

نحن العراة من الشعو ر وذو الشفاة الباهته

فهذه الابيات قوامها التفعيلات:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

أما الجزء الذي يعد من مشطور الكامل ويكون وزنه مكونا من (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) فهو:

نحن الذين نسير لا ذكرى لنا

لا حلم لا أشواق تشرق لا مني

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 معنى السماء

والجزء الثالث على وزن أقصر وهو (متفاعلن متفاعلان):

ونعيش أشباحا تطوف

آفاق أعنينا رماد

ولنا الحياة الساكنة

لا نبض فيها لا اتقاد

ونظل ينقصنا الشعور

فالقصيدة إذن كما نرى تدور كلها في تشكيلات "بحر الكامل".

جوهر الشعر الحر:

أما جوهره فهو التعبير عن معاناة الشاعر الحقيقية للواقع التي تعيشه الإنسانية المعذبة، فالقصيدة الشعرية إنما هي تجربة إنسانية مستقلة في حد ذاتها، ولم يكن الشعر مجرد مجموعة من العواطف، والمشاعر، والأخيلة، والتراكيب اللغوية فحسب، وإنما هو إلى جانب ذلك طاقة تعبيرية تشارك في خلقها كل القدرات والإمكانيات الإنسانية مجتمعة، كما أن موضوعاته هي موضوعات الحياة عامة، تلك الموضوعات التي تعبر عن لقطات عادية تتطور بالحتمية الطبيعية لتصبح كائنا عضويا يقوم بوظيفة حيوية في المجتمع، ومن أهم تلك الموضوعات ما يكشف عما في الواقع من الزيف والضلال، ومواطن التخلف والجوع والمرض، ودفع الناس على فعل التغيير إلى الأفضل.

نشأة الشعر الحر ودوافعه ومميزاته:

تقول نازك الملائكة " كانت بداية حركة الشعر الحر سنة ١٩٤٧م في العراق، ومن العراق، بل من بغداد نفسها، وزحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله، وكادت بسبب الذين استجابوا لها، تجرف أساليب شعرنا الأخرى جميعا، وكانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة "

الكوليرا "، ثم قصيدة " هل كان حبا " لبدر شاكر السياب من ديوانه أزهار ذابلة، وكلا القصيدتين نشرتا في عام ١٩٤٧م.

دوافعه ومميزاته:

لقد أكدت الأبحاث الأدبية والنقدية التي دارت حول مفهوم الشعر وجوهره أن هذا اللون من الشعر لم ينشأ من فراغ، وتلك قاعدة ثابتة في كل الأشياء التي ينطبق عليها قانون الوجود والعدم تقريبا، فما من عملية خلق أو إيجاد إلا ولها مكونات ودوافع تمهد لوجودها وتبشر بولادتها كما أنه لا بد من وجود المناخ الملائم والبيئة الصحية التي ينمو فيها هذا الكائن أو تلك.

وكذلك الشعر فهو كالكائن الحي . إن لم يكن كائنًا حيًا كغيره من الكائنات الأخرى كما يذكر مؤرخو الأدب والنقاد . الكائن الذي يولد صغيرًا ثم يشتد ويقوى على عنفوان الصبا والشباب وأخيرًا لا يلبث أن يشيخ ويهرم بمرور الزمن وتقادم العهد وإن كان في النهاية لا يموت كغيره من الكائنات الحية، وإنما يبقى خالدًا ما بقى الدهر إلا ما كان منه لا يستحق البقاء فيتآكل كما تتآكل الأشياء ويبلى ثم ينقرض دون أن يترك أثرًا أو يخلف بصمة تدل عليه.

ومن هذا المنظور كان الشعر الحر كان وليد دوافع وأسباب تضافرت معًا وهيأت لولادته كغيره من الأنماط الفنية الأخرى التي تولد على أنقاض سابقتها بعد أن شاخت وهرمت وأمست أثرًا من آثار الماضي وربما تلازمها وتسير إلى جانبها ما دام لكل منها ملامحه الخاصة وأنصاره ومؤيدوه.

وقد رأى كثير من الباحثين والنقاد أن من أهم العوامل التي ساعدت على نشأة الشعر الحر وهيأت له إنما تعود في جوهرها إلى **دوافع اجتماعية** وأخرى **نفسية** بالدرجة الأولى إلى جانب بعض العوامل الأخرى المنبثقة عن سابقتها.

فالدوافع **الاجتماعية** تتمثل فيما يطرأ على المجتمع من مظاهر التغيير والتبديل لأنماط الحياة ومكوناتها وللبنية الاجتماعية والتكوين الحضاري والأيدلوجي، والشاعر المبدع كغيره من أفراد المجتمع . وإن كان يمثل شريحة مثقفة . يتأثر ويؤثر في الوسط الذي يعايشه، فإذا رأى أن الإطار الاجتماعي ومكوناته أصبح عاجزًا عن مواكبة الركب الحضاري المتقدم في حقبة زمنية ما أحس في داخله رغبة إلى التغيير، وأن هناك هاجسًا داخليًا يوحي إليه بل ويشده إلى خلق نمط جديد ولون مغاير لما سبق ليسد الفراغ الذي نشأ بفعل التصدع القوى في البنية الاجتماعية للأمة، ولم يكن أمام الشاعر ما يعبر عنه عن هذا التغيير الملح والذي يؤيده إلا بالشعر، فهو أداته ووسيلته التي يملك زمامها وله حرية التصرف فيها فيصب عليه تمرده وثورته مبدعًا وخالقًا ومبتكرًا ومغيرًا ومجددًا كيفما تمليه عليه النزعة الداخلية لبواطن النفس تعبيرًا عن ذاتية نزعت إلى التغيير والتحرير في البناء الاجتماعي المتصدع ومعطياته ومكوناته الأساسية لما تقتضيه سبل الحضارة وعوامل التطور.

أما **الدوافع النفسية** فهي انعكاس لما يعانيه الشاعر من واقع مؤلم نتج عن الكبت الروحي والمادي الذي خلقه الاستعمار على عالمنا العربي، وكانت نتيجته وأد الحريات في نفوس الشعوب وقتل الرغبة في التطلع إلى الحياة الفضلى مما أدى إلى الشعور بالغبن والظلم والاستبداد والضيق الشديد والمعاناة الجامحة من

هذا التسلط الذي نمى في النفوس حب الانطلاق والتحرر من عقال الماضي، وأوجد الرغبة في التحرر على المخلفات البالية . فتولد عن الميل بل الجنوح إلى خلق نوع جديد من العطاء الفني تلمس فيه الأمة بأنها بدأت تستعيد نشاطها وحريتها، وأن سحابة الكبت المخيمة على سمائها قد تبددت وإلى الأبد وأعقبها الغيث الذي سيغسل النفوس من أدرانها ويعيد إليها حيويتها وجدتها، وما هذا العطاء الفني المتجدد إلا ثمرة من ثمار الثورة والتمرد على الواقع المرير والبوح بالمعاناة التي يحس بها الشاعر، وترجمة لنوازع نفسية داخلية تميل إلى الرفض وتنزع إلى العطاء المتجدد.

وإلى جانب الدافع الاجتماعي والنفسي ثَمَّت دوافع أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها بل هي وليدة عنها، منها " **النزعة إلى تأكيد استقلال الفرد** التي فرضت على الشعراء الشبان البعد عن النماذج التقليدية في الشعر العربي، وإبراز ذاتيتهم بصورة قوية مؤكدة" .

كما يؤكد الدكتور محمد النويهي بأن الدافع الحقيقي إلى استخدام هذا اللون من الشعر هو " الرغبة في استخدام التجربة مع الحالة النفسية والعاطفية للشاعر، وذلك لكي يتآلف الإيقاع والنغم مع المشاعر الذاتية في وحدة موسيقية عضوية واحدة" .

أما مميزات الشعر فلا تقل أهمية عن غيرها من مميزات المدارس الشعرية الأخرى بل ربما كان هذا اللون من الشعر أكثر تحقيقًا لبعض العناصر التي لم تتوفر في الأنماط الشعرية الأخرى كالوحدة العضوية مثلًا، وفي هذا الإطار يقول

أحد الباحثين: " وإذا كان شعراء المدرسة الرومانسية قد نجحوا في تحقيق الوحدة الموضوعية للقصيدة الشعرية، فإن شعراء مدرسة الشعر الحر قد وفقوا في تحقيق الوحدة العضوية المبنية على التناسق العضوي بين موسيقى اللفظ أو الصورة وحركة الحدث أو الانفعال الذي يتوقف عليه" ، ثم يقول أيضا: " وإن هذا بدوره يؤدي إلى إبراز مظاهر النمو العضوي للانفعالات والمشاعر، ومن هنا نستطيع أن نفهم لماذا كان الشكل الجديد للقصيدة العربية أقرب معانقة لروح العصر الذي نعيشه وأكثر استيعابًا لمضامينه الحية، بالإضافة إلى ما يتميز به من مرونة في موسيقاه حيث تتلون بتلون الانفعال، وتنمو بنمو الموقف وديمقراطية اللغة حيث تقترب هذه اللغة من الإنسان العادي في الشارع والمصنع والحقل، وكذلك ربما يرمز إليه من تعدد في التشكيل وترادف في التركيب وموضوعية في الرصد وشمولية في التمثيل والهروب من الذات".

وقد أشار إلى بعض الميزات السابقة أحد الباحثين أيضًا قال: " وقد تميزت قصيدة الشعر الحر بخصائص أسلوبية متعددة فقد اعتمدت على الوحدة العضوية، فلم يعد البيت هو الوحدة، وإنما صارت القصيدة تشكل كلامًا متماسكًا، وتزاوج الشكل والمضمون، فالبحر والقافية والتفعيلة والصياغة وضعت كلها في خدمة الموضوع وصار الشاعر يعتمد على " التفعيلة " وعلى الموسيقى الداخلية المناسبة بين الألفاظ" .

وخلاصة القول إن انطلاقة القصيدة العربية وتحررها من عقالها جعلها أكثر مرونة وحيوية وتجاوبًا مع نوعية الموضوع الذي تكتب فيه، ومنحت الشاعر الفرصة في التعبير عن مشاعره وتجاربه الشعورية بحرية تامة فلا تقيد بأطوال

معينة للبيت الشعري ولا كد للذهن بحثًا عن الألفاظ المتوافقة الروى ليجعل القصيدة على نسق واحد وما تتهيأ تلك الأمور للشاعر إلا على حساب الموضوع من جانب وفقدان الوحدة العضوية وعدم الترابط بين مكونات القصيدة من جانب آخر، ومن هنا نجد ميل الشعراء المحدثين إلى استخدام قصيدة الشعر الحر للتعبير عن مشاعرهم وذلك لما تميزت به من سمات فنية جمعت فيها إلى جانب الوحدة الموضوعية، والوحدة العضوية والموسيقية أضف إلى تحررها من القيود الشكلية التي تحد من قدرات الشاعر وانطلاقه في التعبير عن خوالج نفسه بحرية وعفوية تامتين.

وقد تباينت الآراء في موضوع الشعر الحر حيث وصفه بعض النقاد بأنه عجز، وليس قدرة" ، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: هل ثَمّ تمايز بين الشعر العمودي، والشعر الحر، وأيهما أفضل ؟

يجيب عباس محمود العقاد عن هذه الأسئلة متحدثا عن مفهوم التجديد في الشعر بوجه عام فيقول: " إذا أوجزنا قلنا إن التجديد هو اجتناب التقليد، فكل شاعر يعبر عن شعوره، ويصدق في تعبيره فهو مجدد، وإن تناول أقدم الأشياء، وإذا كان التجديد هو اجتناب التقليد، فالتجديد هو اجتناب الاختلاف، والمختلف هو كل من يجدد ليخالف، وإن لم يكن هناك موجب للخلاف ".

ومن المفهومين السابقين لمعنى التجديد عند العقاد يتضح أن التجديد هو الصدق في التعبير أيا كان نوع الموضوع الذي يطرقه الشاعر أو المبدع بوجه عام، كما أنه يعني عدم التقليد والوقوع في أحضان القديم الموروث، ومحاكاته

والنسج على منواله، وإنما هو عملية خلق وإبداع، تستمد من ذات المبدع، وبواطن نفسه، سواء أكان ذلك التجديد في إطار الأوزان والموسيقا الشعرية، أم في اختيار الموضوعات والألفاظ التي لم يطرقها الآخرون.

غير أن التجديد عند العقاد لا يعني أيضا الاختلاف الذي يهدف إلى مخالفة المألوف، والخروج عن الأطر التي ينبغي الوقوف عندها، وقد يتبين من كلام العقاد دعوة من إلى عدم التحرر الكلي، أو التمرد الكامل على شكل القصيدة العربية، بحيث لا تخرج عن الأشكال التجديدية التي سارت في ركابها منذ العصر العباسي، وحتى الأربعينيات من القرن العشرين الميلادي، التي أخذ فيها التجديد للقصيدة العربية منحى جديدا غير الذي عرفه شعراء العربية في عهودهم المختلفة، والذي عرف فيما بعد بالشعر الحر.

ولم تكن فكرة التجديد والتحرر من قيود القصيدة العربية سواء في أوزانها، أو قافيتها أمرا جديدا أو مبتكرا عند الشعراء العرب المحدثين، وإنما الأمر تجاوز ذلك ليعود بنا إلى الوراء قرونا طوالا لنلتقي فيه مع القصيدة الجديدة الشكل في العصر العباسي، عندما ظهرت موجة التجديد، والخروج على الشكل التقليدي المألوف للقصيدة العربية في عصورها الخوالي، وبرز إلى ساحة الشعر بعض الشعراء المجددين، أمثال بشار بن برد، ومن تلاه، ليحطموا جدر الجمود للقصيدة، ويحاولوا الخروج من أصداف المألوف، ويبتكروا شكلا حديدا للقافية عرف بالمخمسات الي تتوالى فيه القصيدة في وحدات خماسية الأشطر على أصل الشعر المعروف باسم المسمط. كما تلاه الشعر المزدوج الذي تتوالى في محدات القصيدة ثنائية الأشطر، بحيث يتحد كل شطرين في قافية موحدة. ثم شاع التجديد

في الشعر العربي على أيدي الشعراء الأندلسيين فظهر منه المشطرات بأنواعها، كالمثلثات والمربعات والمخمسات والمسمطات والموشحات التي طبقت شهرتها الآفاق في ذلك الحين.

وقد تفنن الشعراء المحدثون في عملية التجديد الموسيقي، وتنوع القوافي، واهتموا بها اهتماما بالغا، وأكثر من عني بتطوير الموسيقى الشعرية، وتفنن في الأوزان والقوافي في العصر الحديث هم شعراء المهجر كجبران ونعيمة وأبي ماضي، وأبي شبكة وفرحات، ثم تلاهم مدرسة الديوان، فمدرسة أبلو، وما تلاها من المدارس الشعرية المستحدثة الأخرى.

بيد أن هذه المحاولات التجديدية عند الشعراء العرب المجددين لم تتجاوز السطحية المحدودة لتشكيل موسيقا القصيدة، ولم تتسع لتصل إلى جوهر التغيير الذي شهدته القصيدة العصرية في ثوبها الجديد الذي يتناسب وما كرا على الحياة من مضامين، وأفكار وتجارب مختلفة، وما لازمها من أيدلوجيات وانقلابات حضارية فظهر ما عرف بالشعر المرسل الذي قد يكون الفضل في ظهوره للشاعر الدكتور عيد الرحمن شكري، الذي قال عنه نقولا حنا في مقدمة ديوان شكري كان له الفضل في أن يكون أول من يثور على القافية، ويرى فيها عائقا على الوحدة العضوية للقصيدة، فأدخل الشعر المرسل، وبذلك أسهم في وضع أساس القصيدة العربية الجديدة.

ولم يلبث أن تنادى غير شاعر في أوائل القرن العشرين بالتحرر من القافية التي تقف سدا يحول دون نظم القصائد الطويلة، فأسرع توفيق البكري فصنع قصيدة بدون قافية أسماها ذات القوافي، ثم تلاه الزهاوي، وعبد الرحمن شكري.

أما مفهوم الشعر الحر فيعني التزام القصيدة ببحر عروضي واحد مع التحرر من عقال الروي أو ما يعرف بالقافية، غير أن هذا النمط من الشعر لم يكن ذا شأن في تطوير موسيقا القصيدة العربية، فهو لم يضف جديدا، بل تشعر فيه برتابة الموسيقا الناجمة عن انفصال البحر العروضي عن موسيقا القافية المختلفة من القصيدة، وعدم اطراد النغم الموسيقي في أبياتها لشكل وحدة موسيقية واحدة؛ لذلك لم يكتب له النجاح والانتشار لعزوف الشعراء عنه، وعم متابعة اللاحق للسابق في هذا اللون من الشعر.

وقد أدى عزوف الشعراء المحدثين عن كتابة الشعر الحر للبحث عن نوع أخر من أنواع التجديد، فالتمسوه في نظام المقطوعات الشعرية التي عرفت بالثنائيات، والثلاثيات والرباعيات والخماسيات ن وقد تكبر المقطوعة وتصغر في القصيدة الواحدة بحسب تنوع الفكرة التي يتطرق إليها الشاعر من خلال الموضوع الرئيس الذي تحويه القصيدة ككل، ويجب أن يكون عدد أبيات المقطوعات في القصيدة الواحدة متساويا، وأكثر من عني بهذا النوع من الشعر شعراء المهاجر الأمريكية.

ولم تتوقف حركة التطور الموسيقية للقصيدة العربية عند حدود التحرر الجزئي من قيود القافية بل تخطتها إلى أبعد من ذلك، فظهرت محاولة جديدة

وجريئة وجادة في ميدان التجديد الموسيقي للشعر العربي عرفت بالشعر الحر. وكانت هذه المحاولة أكثر نجاحا من سابقاتها، وتجاوزت حدود الإقليمية لتصبح نقلة فنية وحضارية عامة في الشعر العربي، ولم يمض سنوات قلائل حتى شكل هذا اللون الجديد من الشعر مدرسة شعرية جديدة حطمت كل القيود المفروضة على القصيدة العربية ن وانتقلت بها من حالة الجمود والرتبة إلى حالة أكثر حيوية، وأرحب انطلاقا.

ورغم ظهور هذا النوع من الشعر والذي عرف بالشعر الحر، أو شعر التفعيلة بقت القصيدة العربية التقليدية الشكل، ولكنها متجددة في أفكارها ومعانيها، وصورها، وألفاظها بقيت لها شعراؤها وقراؤها ومحبوها، بل وحافظت على مكانتها أمام هذا التيار التجديدي، وأصبح مقياس التمايز بين النوعين هو قدرة الشاعر على التعبير عن معاناته الحقيقية للواقع الذي تعيشه الإنسانية، وما تحويه القصيدة من الطاقات التعبيرية التي تشارك في خلقها كل القدرات والإمكانيات الإنسانية مجتمعة وبشكل القصيدة التي يريد، وتمنحه القدرة على التعبير بحرية مطلقة ليصل إلى تحقيق الغرض الذي يتحدث عنه.

والشاعر الناجح هو الذي يستطيع التوفيق بين اللونين من الشعر، فقدراته الكتابية تأهله للتعبير عن ذاته، وخوالج نفسه، ونقل تجربته إلى المتلقين بوساطة القصيدة العمودية، أو قصيدة الشعر الحر، على الرغم أن نظم القصيدة العمودية قد يكون أكثر سهولة من قصيدة شعر التفعيلة (الشعر الحر)، وقد مارس معظم الشعراء المحدثين كتابة النوعين، وكثير منهم استطاع أن يوازن بين عدد قصائده

التي كتبها على صورة القصيدة العمودية ن وبين قصائده التي كتبها على شكل القصيدة الحرة.

****

ويمكن أن نجمل أبرز المعالم العروضية لموسيقا الشعر الحر، ونتعرف على بحوره وأعاريضها وأضربها كالآتي:

أولا، أهم المعالم العروضية لموسيقا الشعر الحر هي:

أولا: بحور الشعر الحر هى بحور الشعر العمودى ويجوز أن يجتمع في القصيدة الواحدة أكثر من بحر، ولكن الشعر الحر يتنظم اغلبة على تفعيلات البحور الصافية المكونة من تفعيلة واحدة، ويندر أن تجئ قصائد منه على تفعيلات البحور الممتزجة أو المركبة

ثانيا: تنقسم تفعيلات الشعر الحر إلى حشو وضرب فقط والضرب هو التفعيلة الاخيرة في السطر الشعرى، والحشو هو ما سوى ذلك.

ثالثا: يتكون البيت في الشعر الحر من شطر واحد فقط ويسمي سطرا شعريا

رابعا: 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 الى أكثر من عشرة في آخر بغير انتظام.

خامسا: دخلت تفعيلات كثيرة في الشعر الحر لم ترد في الشعر العربى القديم وإنما ترد في النثر العربى، ومن أمثلة ذلك: فاعل، وفعلت أربعة متحركات متوالية.

سادسا: 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 العربى من قبل، ومثال على ذلك بحر الرجز له في الشعر الحر تسعة عشر ضربا بينما لا تزيد أضربه في الشعر العمودى عن ستة.

سابعا: كل ما يجرى من تغييرات في تفعيلات الشعر الحر يعد زحافا من حيث عدم اللزوم سواء حصل ذلك في الحشو أم في الضرب.

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

ثانيًا، بحور الشعر الحر:

إن أبرز الأبحر التي استخدمت عند شعراء الحر ثمانية هي: (المتدارك، الوافر، الكامل، الهزج، الرجز ، المتقارب، الرمل، السريع)، نوضحها كالآتي:

(بحر المتدارك التفعيلي)

يأتي المتدارك في المرتبة الثانية في كثرة استعمال شعراء التفعيلة له مع الرجز، وتشمل أضربه في الشعر الحر أضربه في الشعر العمودي وهى: فاعلن، وفعلن (بالخبن)، وفاعلان (وفعلان بالخبن) و (فعلان بالقطع أو التشعيث)، و(فعلاتن وهى فاعلن مخبونة + ترفيل)، ويزيد على الشعر العمودي بالضروب الآتية:

فاعلاتن (وهى فاعلن + ترفيل)

فعلاتن (فاعلن مقطوعة + سبب خفيف)

فاعل (بالقطع)

فعل (بحذف العين واللام من فاعلن لتصبح (فان)

فع (بحذف الوتد المجموع من آخر فاعلن)

وأضربه التي من الممكن أن تجئ فيما سندرس من نماذج هى:

فاعلن، فعلن، فاعل، فاعلان، فعلان، فعلان، فعل، فع.

ومن نماذجه قصيدة (عن الشعر) للشاعر محمود درويش:

لو كانت هذى الأشعار

لو كا	نت ها	دلأشـ	عار
٥/٥/	٥/٥/	٥/٥/	٥٥/

فعلن فعلن فعلن فعلن

إزميلا فى قبضة كادح

إزمـ لن فى قبضتـ كادح

/٥/٥ /٥/٥ /٥// /٥/٥

فعلن فعلن فاعل فعلن

قنبلة فى كف مكافح

قنبل تنفي كففم كافح

/٥// /٥/٥ /٥// /٥/٥

فاعل فعلن فاعل فعلن

لو كانت هذى الأشعار

لو كا نت ها دلأشـ عار

/٥/٥ /٥/٥ /٥/٥ /٥٥

فعلن فعلن فعلن فعل

لو كانت هذه الكلمات

لو كا نت ها دلكل مات

/٥/٥ /٥/٥ /٥// /٥٥

فعلن فعلن فاعل فعل

محراثا بين يدي فلاح

محرا	ثن بيـ	ن يدى	فلاح
/٥/٥	/٥/٥	٥///	/٥٥/٥
فعلن	فعلن	فعلن	فعلان

وقميصا... أو بابا... أو مفتاح !

وقميـ	صن أو	بابن	أو مفـ	تاح
٥///	/٥/٥	/٥/٥	/٥/٥	/٥٥
فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعل

لو كانت هذي الكلمات

لو كا	نت ها	ذلكل	مات
/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 سرت أشعارى خلانى

لو سر	رت أشـ	عارى	خللانى
٥/٥/	٥/٥/	٥/٥/	٥/٥/٥/
فعلن	فعلن	فعلن	فعلاتن

وأغاظت أعدائى

وأغا	ظتـ أع	دائى
٥///	٥/٥/	٥/٥/
فعلن	فعلن	فعلن

فأنا شاعر

فأنا	شاعرن
٥///	٥//٥/
فعلن	فاعلن

وأنا سأقول

وأنا	سأقول
٥///	٥/٥///
فعلن	فعلاتن

(البحر الوافر التفعيلي):

وتشمل أضربه في الحر، أضربه الثلاثة في الشعر العمودى وهى: مفاعل (فعولن)، ومفاعلَتن، ومفاعلْتن (بتسكين اللام)، ويزيد الشعراء عليه في الحر ضربين هما:

مفاعلتان و مفاعلتان

وهما ناتجتان عن مدهما... انسجاما مع القوافى المقيدة المردوفة التى تكثر في الشعر الحر، والوافر العمودى لا يعرف التذييل بزيادة ساكن على 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

وتفرع 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 أغصان

حدائقها مسحرة، تفوح بعطرها النيران

يطل بزهرها الشهداء من ظمأ لنار صداك

وتصرخ آهة للصبر هالعة ليوم لقاك

ومن نماذج الوافر التفعيلي أيضا قصيدة: إلى ضائعة (وافر) للشاعر: محمود درويش

إذا مرت على وجهى

إذا مررت	على وجهى
//٥/٥/٥	٥/٥/٥//
مفاعلتن	مفاعلتن

أنامل شعرك المبتل بالرمل

أنامل شع	ركلمتل	لبررملى
//٥///٥	//٥/٥/٥	٥/٥/٥//
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن

سأنهى لعبتى أنهى

سأنهى لع	بتى أنهى
//٥/٥/٥	٥/٥/٥//
مفاعلتن	مفاعلتن

وأمضى نحو منزلنا القديم على خطى أهلى

وأمضى نح	ومنزلنل	قديم على	خطا أهلى
//٥/٥/٥	//٥///٥	٥///٥//	٥/٥/٥//

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

وأهتف يا حجارة بيتنا صلى

واهتف يا حجارة بي تنا صللى

//٥///٥ //٥///٥ ٥/٥/٥//

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

إذا سقطت على عينى

إذا سقطت على عينى

//٥///٥ ٥/٥/٥//

مفاعلتن مفاعلتن

سحابة دمعة كانت تلف عيونك السوداء

سحابة دم عتن كانت تلففعيو نك سسوداء

//٥///٥ ٥/٥/٥// //٥///٥ ٥/٥/٥/٥//

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

سأحمل كل ما في الأرض من حزن

سأحمل كلـ ل ما فلـ أر ض من حزنى

//٥///٥ ٥/٥/٥// ٥/٥/٥//

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

صليبا يكبر الشهداء

صليبن يكـ بر ششهداء

//٥/٥/٥ ٥/٥///٥/

مفاعلتن مفاعلتن

عليه وتصغر الدنيا

عليهو تصـ غر د د نيا

//٥///٥ ٥/٥/٥//

مفاعلتن مفاعلتن

ويسقى دمع عينيك

ويسقى دم ع عينيكى

//٥/٥/٥ ٥/٥/٥//

مفاعلتن مفاعلتن

رمال قصائد الأطفال والشعراء

رمال قصـ ئدلاطفا ل وشعراء

//٥///٥ ٥/٥/٥// /٥///٥٥

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

إذا دقت على بابى

إذا دققت على بابى

//٥/٥/٥ //٥/٥/٥

مفاعلتن مفاعلتن

يد الذكرى

يدذكرى

//٥/٥/٥

مفاعلتن

سأحلم ليلة أخرى

ساحلم ليـ لتن أخرى

//٥///٥ //٥/٥/٥

مفاعلتن مفاعلتن

بشارعنا القديم وعودة الأسرى

بشارعنـ 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 بدنى

بقايا ظلـ لكلممتد د في بدنى

//٥///٥ //٥/٥/٥ //٥///٥

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

وآمن أن شيئا كا

وأمن أن ن شيئا كن

//٥///٥ //٥/٥/٥

مفاعلتن مفاعلتن

صغيرا كان في وطنى

صغيرن كا ن في وطنى

//٥/٥/٥ //٥///٥

مفاعلتن مفاعلتن

ينادينى ويعرفنى

ينادينى ويعرفنى

//٥/٥/٥ //٥///٥

مفاعلتن مفاعلتن

ويحمينى من الأمطار والزمن

ويحمينى من لأ مطا روزمنى

//٥/٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/ //٥

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

(البحر الهزج التفعيلي):

وشعر التفعيلة يدمج في الوافر، فقد قل أو ندر أن نجد من شعر التفعيلة علي بحر الهزج يتكرر فيه (مفاعيلن) وحدها بزحافاتها... وإنما الغالب أن تجى معها (مفاعلتن) محركة اللام، من ذلك قول ملك عبد العزيز:

رفضنا الذنب والغفران

لأن ما تألهنا

رفضنا مذبح الآلام

لأنا ما تولهنا

تولهنا، ولكنا

رفضنا أن يهان الجد، أن يغدو

ملاعب في يد الأيام

فأطفأنا قناديل المني قسرا

أدرنا الوجه عبر منارة الاحلام

(البحر الرجز التفعيلي):

كثر شعر التفعيلة في هذا البحر؛ لاتساعه وسماحه بالتصرف الكثير فيه، ولكثرة دخول العلل والزحافات، والجزء والشطر والنهك؛ لذا أطلق عليه كثيرون لقب (حمار الشعراء الجدد)، بل إن إنتاجهم فيه يفوق ما عداه من بحور الشعر العربى، وتشمل أضربه في الحر ما عرف عنه في العمودى وهما:

(مستفعلن ومستفعل)

مع ما يطرأ عليهما من خبن وطي، أو خبن وطي معا، أما ما استحدثه شعراء التفعيلة من ضروبه فهو كثير جدا لم يتأت لبحر غيره، ومن أمثلة ضروبه في الشعر الحر:

مستف وتصبح (فاعل أو فعلن)

مستفع وتصبح (مفعول)

متفع وتصبح (فعول)

متف وتصبح (فعل)

مست وتصبح (فعل)

مس وتصبح (فعل)

وأضافوا كذلك (التذييل) على أنساق مستفعلن المختلفة، ومن نماذج ما نظمه شعراء التفعيلة على الرجز قصيدة:

مسافر أبدا ؟ للشاعر أحمد عبد المعطي حجازى

أعبر أرض الشارع المزحوم لا توقفنى العلامه

أعبر أر ض ششارعل مزحوم لا توقفنل علامه

٥///٥/	٥//٥/٥/	٥//٥/٥/	٥///٥/	٥/٥//
مستعلن	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	متفعل

أسير حيثما ذهبت، الحب والبغض وأكـ

أثير حيـ	ثما ذهب	تلحبب ول	بغض وأك
٥//٥//	٥//٥//	٥//٥/٥/	٥///٥/
متفعلن	متفعلن	مستفعلن	مستعلن

ـره السآمه !

رهسسأ امه

٥/٥//٥//

متفعلاتن

أدفع رأسى ثمنا لكلمة أقولها

أدفع رأ	سى ثمنن	لكلمتن	أقولها
٥///٥//	٥///٥/	٥//٥//	٥//٥//
مسعلن	مستعلن	منفعلن	متفعلن

لضحكة أطلقها

لضحكتن أطلقها

//٥//٥ /٥///٥

متفعلن مستعلن

أو ابتسامه

أو بتسامه

//٥//٥/٥

متفعلاتن

أسافر الليلة فجاة

أسافر لـ ليلتفج

//٥//٥ /٥///٥

متفعلن مستعلن

(أة) ولا أرجو السلامه !

أتن ولا ارجسسلامه

//٥//٥ /٥/٥//٥/٥

متفعلن مستفعلاتن

أعبر تحت الناطحات تحت ظل المركبات

أعبر تحـ تتناطحا تحت ظل للمركباتى

/٥///٥ ٥//٥/٥/ ٥//٥// ٥/٥//٥/٥

مستعلن مستفعلن متفعلن مستفعلاتن

بما تبقى في فؤادى من ثبات

بما تبق قي في فؤا دى من ثباتن

٥//٥// /٥/٥//٥ ٥/٥//٥/٥

متفعلن مستفعلن مستفعلاتن

وفى خيالى من وسامه

وفـخيا لى من وسامه

٥//٥// /٥/٥//٥/٥

متفعلن مستفعلاتن

أمسح هذه المناظر المقامه

أمسح ها ذهـ منا ظرلـ مقامه

/٥///٥ ٥//٥// //٥//٥

مستعلن متفعلن متفعلاتن

حتى يلوح مامنى فى القاع

حتتا يلو ح مأمنى

/٥/٥//٥ //٥//٥

مستفعلن متفعلن

فى القاع رطبا متكسر الشعاع

فلقاعرط بامتكس سر ششعاعى

/٥/٥//٥ /٥///٥ //٥//٥/٥

مستفعلن مستعلن متفعلاتن

ويصهل الجواد عالكا لجامه !

ويصهل ل جوادعا لكن لجامه

//٥//٥ //٥//٥ //٥//٥/٥

متفعلن متفعلن متفعلاتن

أعبر أرض المدن

أعبر أر ض لمدن (ش)

/٥///٥ /٥///٥

مستعلن مستعلن

(الشماء) بادى الجهامه

شمماء با د يلجهامه

٥//٥/٥/ ٥/٥//٥//

مستفعلن متفعلاتن

أطفو على ليلاتها الزرقاء أشدو في الطريق

أطفو على ليلاتهز زرقاء أش دوفططريقى

٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥/٥//٥/٥/

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلاتن

أمنح قلبى كل يوم لفتاة

أمنح قل بكلليو من لفتا

٥///٥/ ٥//٥/٥/ ٥///٥/

مستعلن مستفعلن مستعلن

(ة) أو صديق

تن أو صديقن

/٥/ ٥//٥/

مستفعلاتن

لكننى أأبى الإقامه !

لاكننى أ أ بلا قامه

٥//٥/٥/ ٥/٥//٥/٥/

مستفعلن مستفعلاتن

تغرينني بالحب يا صديقتى !

تغرينني بالحببيا صديقتي

٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥//

مستفعلن مستفعلن متفعلن

فمن ترى يضمن موتا بلا ندامه

فمن ترى يضمن لى موتن بلا ندامه

٥//٥// ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥/٥//

متفعلن مستعلن مستفعلن متفعل

ومن ترى

ومن ترى

٥//٥//

متفعلن

يضمن لى في هذه المدينة القيامه.

يضمن لى	في هاذهـ	مدينة لـ	قيامه
٥///٥/	/٥/٥//٥	//٥//٥	//٥/٥
مستعلن	مستفعلن	متفعلن	متفعل

(بحر المتقارب التفعيلي):

وقد استخدمه شعراء التفعيلة كثيرا، وإن كان لا يصل إلى نسبة استخدام الرجز والمتدارك، وغالبا ما تاتى تفعيلة المتقارب (فعولن) فى قصائد مكتوبة على المتدارك، فقد تاتى حشوا وضربا باعتبار أن (فع) جزءا من (فعولن)... لكن مثل هذه القصائد التى تجمع ما بين تفعيلة (المتدارك والمتقارب) عادة ما تحمل على أنها من المتدارك وذلك لسببين:

١- أن نسبة ورود المتدارك أعلى كثيرا فى هذا الشعر منه من المتقارب.

٢- أن غالبا ما تكون أكثر تفعيلات تلك القصائد على (فاعلن) لا (فعولن)؛ لذا فنسبتها إلى المتدارك أولى.

أضرب المتقارب فى الشعر الحر:

١- يشمل أضربه فى العمودى وهى:

فعولن – فعول – فعو – فع

٢- أضرب جديدة وهى:

فعولان (بمد فعولن)

فعلان (وهو نادر الوقوع)

ومن نماذج المتقارب فى الشعر الحر:

أغانى الأسير للشاعر محمود درويش:

ملوحة يا مناديل حبى

ملوو حتن يا منادي ل حببى

/٥//　　٥//٥//　　٥//٥//　　٥//٥//

فعول　　فعولن　　فعولن　　فعولن

عليك السلام

عليك س　　سلام

٥//٥//　　٥٥//

فعولن　　فعول

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

واكث　　ر من دم

//٥/٥ //٥/٥

فعول فعولن

(عة) خلف جفن ينام

عتن خل ف جفنن ينام

//٥/٥ //٥/٥ //٥٥

فعولن فعولن فعول

على حلم هارب !

على حـ لمن ها ربى

//٥/ //٥/٥ //٥

فعول فعولن فعو

مفتحة يا شبابيك حبى

مفتت حتن يا شبابيـ ك حببى

//٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥/٥

فعول فعولن فعولن فعولن

قمر المدينه

قمرر لـ مدينه

//٥/٥ //٥/٥

فعولن فعولن

أمامك عرس طغاه

أمام ك غرس طغاه

//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 سـ ستائـ رأقما رنا

//٥/٥ //٥/ //٥/٥ //٥

فعولن فعول فعولن فعو

بقايا عفونه

بقايا عفونه

//٥/٥ //٥/٥

فعولن فعولن

وزنزانتى.. موصده

وزنزا نتى 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 شـ فتينا

//٥/ //٥/ //٥/٥

فعول فعول فعولن

نخاف الندى والصدأ

نخاف نـ ندى وصـ صدأ

//٥/ //٥/٥ //٥

فعولن فعول فعو

وجلستنا كالزمان، بخيله

وجلسـ تنا كز زمان بخيله

//٥/ //٥/٥ //٥/ //٥/٥

فعول فعولن فعول فعولن

وبينى وبينك نهر الدم

وبينى وبين ك نهر د دمى

//٥/٥ //٥/ //٥/٥ //٥

فعولن فعول فعولن فعو

معلقة يا عيون الحبيبة

معللـ قتن يا عيونلـ 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 مقلتين

تكسـ رمن مقـ لتين

//٥/ //٥/٥ //٥٥

فعول فعولن فعول

ألا تعلمين بأنى

ألا تعـ لمينـ بأننى

//٥/٥ //٥/ //٥/٥

فعولن فعول فعولن

أسير أثنتين؟

أسير ثـ نتين

//٥/٥ //٥٥

فعولن فعول

جناحاى: أنت وحريتى

جناحا ى أنت وحرري يتى

//٥/٥ //٥/ //٥/٥ //٥

فعولن فعول فعولن فعو

تنامان خلف الضفاف الغريبه

تناما ن خلف ض ض فا فلـ غريبه

//٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥/٥

فعولن فعولن فعولن فعولن

أحبكما، هكذا، توأمين

أحبب كما ها كذا تو أمين

//٥/ //٥/٥ //٥/٥ //٥٥

فعول فعولن فعولن فعول

(بحر الرمل التفعيلي):

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

أضرب بحر الرمل في الشعر الحر:

أولا: أضربه في العمودي وهى:

فاعلاتن وفعلاتن

فاعلاتان وفعلاتان

فاعلا (فاعلن)

فعلا (فعلن)

ثانيا، وضربا جديدا هو:

(فاعل)، وهذا ضربا نادرا.

ومن نماذج "بحر الرمل" قصيدة:

القتيل رقم (٤٨) للشاعر محمود درويش

وجدوا في صدره قنديل ورد وقمر

وجدو في	صدر هى	قنديل وردن	وقمر
٥/٥///	٥/٥//٥/	/٥//٥/٥	٥///
فعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فعلن

وهو ملقى ميتا فوق حجر

وهو ملقى ميتن فو قحجر

/٥//٥/٥ /٥//٥/٥ ///٥

فاعلاتن فاعلاتن فعلن

وجدوا في جيبه بعض قروش

وجدوفى جيبهى بعـ ضـ قروش

//٥/٥ /٥//٥/٥ /// ٥ ٥

فعلاتن فاعلاتن فعلان

وجدوا علبة كبريت وتصريح سفر

وجدو علـ بتكبريـ تـ وتصريـ حـ سفر

///٥/٥ ///٥/٥ ////٥/٥ ///٥

فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن

وعلى ساعده الغض نقوش

وعلى سا عده لغض ض نقوش

///٥/٥ ///٥/٥ /// ٥ ٥

فعلاتن فعلاتن فعلان

قبلته أمه

قببلتهو أممهو

/٥//٥/٥ /٥//٥

فاعلاتن فاعلن

وبكت عاما عليه

وبكت عا من عليهى

///٥/٥ /٥//٥/٥

فعلاتن فاعلاتن

بعد عام نبت العوسج فى عينيه

بعد عامن نبتلعو سجفى عيـ

/٥/٥//٥ ///٥/٥ ///٥/٥

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن

(نيه) واشتد الظلام

نيهوشتد دظظلامو

/٥/٥//٥ /٥//٥/٥

فاعلاتن فاعلاتن

عندما شب أخوه

عندما شبـ ب أخوهو

٥/٥//٥/ ٥/٥///

فاعلاتن فعلاتن

ومضى يبحث عن شغل بأسواق المدينه

ومضى يبـ حث عن شغـ لن بأسوا قلمدينه

٥/٥/// ٥/٥/// /٥//٥/ /٥//٥/

فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

حبسوه

حبسوهو

٥/٥///

فعلاتن

لم يكن تصريح سفر

لم يكن يحـ مل تصريـ ـح سفر

/٥//٥/ ٥/٥/// ٥///

فاعلاتن فعلاتن فعلن

إنه يحمل في الشارع صندوق 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 اخر
٥/٥///	٥///
فعلاتن	فعلن

آه أطفال بلادى

أاه أطفا	ل بلادى
٥/٥//٥/	٥/٥///
فاعلاتن	فعلاتن

هكذا مات القمر

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

(بحر الكامل التفعيلي):

وهو أحد اكثر البحور التى نظم عليها شعراء التفعيلة.

أضربه في الشعر الحر:

أولا، أضربه في الشعر العمودي:

متفاعلن، متفاعلن

متفعلان، متفاعلان

متفاعلاتن، متفاعلاتن

متفاعل، متفاعل

متفا، متفا

ثانيا، أضرب جديدة، وهى:

مد متفا و متفا فيصيران

(فعلان وفعلان)

ومن نماذجه قصيدة:

(لا تتركينى) للشاعر محمود درويش:

وطنى جبينك فاسمعينى

وطنى جبيـ نك فسمعينى

///٥//٥ ٥/٥//٥///

متفاعلن متفاعلاتن

لا تتركينى

لا تتركينى

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 تتركيى

لا تتركيـ

٥/٥//٥/٥/

متفاعلاتن

(نى) كوكبا متسولا بين الغصون

نى كوكب	متسولن	بين الغصونى
/٥//٥/٥	٥//٥///	٥/٥//٥/٥/
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلاتن

قمرا تعيسا

قمرن تعيـ

٥//٥///

متفاعلن

(سا) كوكبا متسولا بين الغصون

سن كوكبن	متسولن	بين، الغصونى
/٥//٥/٥	٥//٥///	٥/٥//٥/٥/
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلاتن

لا تترکینی

لا تترکینی

٥/٥//٥/٥/

متفاعلاتن

حرا بحزنی

حررن بحز

٥//٥/٥/

متفاعلن

(نی)، واحبسینی

نی، واحبسینی

٥/٥//٥/٥/

متفاعلاتن

بید تصب

بیدن تصبـ

٥///٥//

متفاعلن

(بـ) الشمس، فوق كوى سجونى

بـ ششمس فو ق كوا سجونى

٥//٥/٥/ ٥/٥///٥///

متفاعلن متفاعلاتن

وتعودى أن تحرقينى

وتعوودى أن تحرقينى

٥//٥/// ٥/٥//٥/٥/

متفاعلن متفاعلاتن

إن كنت لى

إن كنت لى

٥//٥/٥/

متفاعلن

شغفا بأحجارى بزيتونى بشباكى

شغفن باح جارى بزيـ تونى بشبـ

٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

(باكي) بطينى

باكى بطينى

٥/٥//٥/٥/

متفاعلاتن

وطنى جبينك فاسمعينى

وطنى جبيـ نك فسمعينى

٥//٥/// ٥/٥//٥///

متفاعلن متفاعلاتن

لا تتركينى

لا تتركينى

٥/٥//٥/٥/

متفاعلاتن

(بحر الخفيف التفعيلي):

وهو بحر لا يرد كثيرا فى الشعر الحر – لاعتماده على وحدة موسيقية مركبة من أكثر من تفعيلة واحدة وهى (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) وياتى بحر الخفيف في الشعر الحر على نمطين:

الأول، تام الخفيف:

ويكون السطر الشعرى فى هذه الحالة مكونا من (ثلاث تفعيلات) تجيء مفردة أو مركبة وهى: (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)

الثانى، مجزوء الخفيف:

وتكون الوحدة المكونة للسطر الشعرى فى هذه الحالة مركبة من تفعيلتين (فاعلاتن مستفعلن) وهى إما تاتى مفردة أو مركبة.

ولا تخرج قصائد شعر التفعيلة التى على بحر الخفيف عن كو أسطرها تتراوح بين الخفيف التام والمجزوء، وضروبه فى الشعر الحر: هى ضروبه فى الشعر العمودي أما ضروبه في المجزوء فهى كل ما يمكن أن يشتق من (مستفعلن) كما ذكرنا في بحر الرجز.

ومن نماذجه قصيدة:

(قال المغنى) للشاعر محمود درويش:

هكذا يكبر الشجر

هكذا يكـ بر ششجر

٥/٥//٥/ ٥//٥//

فاعلاتن متفعلن

ويذوب الحصى

ويذوبلـ

///٥/٥

فاعلاتن

(حصا) رويدا رويدا

حصا رويـ	دن رويدن
//٥//٥	/٥//٥/٥
متفعلن	فاعلاتن

من خرير النهر

من خرير نـ	نهرى
/٥//٥/٥	/٥/٥
فاعلاتن	مستفـ

المغنى على طريق المدينه

ألمغنى	على طريـ	قلمدينه
/٥//٥/	//٥//	/٥//٥/٥
فاعلاتن	متفعلن	فاعلاتن

ساهر اللحن كالسهر

ساهر للح ن كسهر

٥/٥//٥/ ٥//٥//

فاعلاتن متفعلن

قال للريح في ضجر

قال للريـ ح في ضجر

٥/٥//٥/ ٥//٥//

فاعلاتن متفعلن

دمريني ما دمت أنت حياتي

دمريني ما دمت أن ت حياتي

٥/٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥/٥///

فاعلاتن مستفعلن فعلاتن

مثلما يدعى القدر

مثلما يد دعى لقدر

٥/٥//٥/ ٥//٥//

فاعلاتن متفعلن

واشربينى نخب انتصار الرفات

وشربينى	نخب نتصا	ررر فاتى
٥/٥//٥/	٥//٥/٥/	/٥//٥/
فاعلاتن	مستفعلن	فاعلاتن

هكذا ينزل المطر

هاكذا ينـ	زل المطر
٥/٥//٥/	٥//٥//
فاعلاتن	متفعلن

يا شفاه المدينه الملعونه

يا شفاهلـ	مدينتلتـ	ملعونه
٥/٥//٥/	٥//٥//	/٥/٥/
فاعلاتن	متفعلن	فالاتن

أبعدوا عنه سامعيه

ابعدوا عنـ	هـ سامعيه
٥/٥//٥/	٥ ٥//٥//
فاعلاتن	متفعلان

والسكارى

وسسكارى

٥/٥//٥/

فاعلاتن

وقيدوه

وقييدوه

//٥//٥٥

متفعلان

ورموهو	فى غرفتيـ	توقيفى
///٥/٥	/٥//٥/٥	/٥/٥/٥
فعلاتن	مستفعلن	فالاتن

شتموا أمه وأم أبيه

شتمو أم	م هو وأم	م أبيه
///٥/٥	//٥//٥	///٥/٥
فعلاتن	متفعلن	فعلات

والمغنى

ولمغننى

٥/٥//٥/

فاعلاتن

يتغنى بشعر شمس الخريف

يتغننى	بشعر شم	س لخريفى
٥/٥///	٥//٥//	٥/٥//٥/
فعلاتن	متفعلن	فاعلاتن

يضمد الجرح بالوتر !

يضمد الجر	ح بلوتر
٥/٥//٥/	٥//٥//
فاعلاتن	متفعلن

المغنى على صليب الألم

المغننى	على صليـ	بلألم
٥/٥//٥/	٥//٥//	٥//٥/
فاعلاتن	متفعلن	فاعلن

جرحه ساطع كنجم

جرحهوسا طعن كنجم

/٥//٥/٥ //٥٥

فاعلاتن متفعلان

قال للناس حوله

قال لننا س حولهو

/٥//٥/٥ //٥/

فاعلاتن متفعلن

كل شئ سوى الندم

كلل شيئن ، سو نندم

/٥//٥/٥ //٥/

فاعلاتن متفعلن

هكذا مت واقفا

هاكذا مت ت واقفن

/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 متفعلان

منبرا أو عصا نغم

منبرن أو عصا نغم

/٥//٥/٥ ٥//٥//

فاعلاتن متفعلن

ومساميره وتر

ومساميـ رهو وتر

/٥//٥/٥ ٥//٥//

فاعلاتن متفعلن

هكذا ينزل المطر

هاكذا ينـ زللمطر

/٥//٥/٥ //٥٥

فاعلاتن متفعلن

هكذا يكبر الشجر

هاكذا يك بر ششجر

/٥//٥/٥ //٥٥

فاعلاتن متفعلن

(بحرا البسيط التفعيلي والطويل التفعيلي):

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

١- الطويل (فعولن مفاعلين).

٢- البسيط (مستفعلن فاعلن).

وأساس استخدام هذين البحرين في الشعر الحر يخضع الى اعتبار الوحدة في القصيدة الحرة هى مجموع التفعيلتين (الوحدة المركبة) بدلا من تفعيلة واحدة، وأضرب البسيط في الشعر الحر هى ضروبه في العمودي وهما ضربان: 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 المعطي حجازي (رثاء المالكي):

بغداد مقهورة
ترى بنيها على أعوادها جثثا
في الأفق منشورة
مصفوفة شبحا مستقبلا شبحا
يبكون في جلد
يبكون بعضا، ولا يبكون من أحد
وفي رياح الدجى أشلاء أغنية
وفى رياح الدجى شوق لميلاد
الوحدة... الوحدة الكبرى وحلم غد

عدول وحرية

أشلاء أغنية

لما تزل في الشفاه اليبس منشورة

ومنه قول السياب:

يا غربة الروح في دنيا الحجر

والثلج والغار والفولاذ والضجر

يا غربة الروح لا شمس فانتلق

فيها ولا أفق

يطير فيه خيالى ساعة السحر

وقول السياب كذلك في (سفر أيوب)

يا رب أرجع على ايوب ما كان

جيكور والشمس والأطفال راكضة بين النخيلات

وزوجة تتمرى وهى تبتسم

أو ترقب الباب تعدو كلما قرعا

لعله رجعا

مشاءة دون عكاز به القدم

هيهات أن يذكر الموتى وقد نهضوا

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

(بحر السريع التفعيلي):

وقد ألحقه د/محمود السمان بالبحور التي تتكرر فيها تفعيلة واحدة لا بالبحور ذوات التفعليتين؛ لأن التفعيلة الثانية فيه تجيء ضربا، كما أنه يرى إدماجه فى الرجز لاتحاد تفعيلة الرجز (مستفعلن) فيهما، ثم اشتمال ضروب الرجز على ضروبه وزيادة.

ضروب السريع في الشعر الحر:

ضروبه في الشعر العمودي وهى:

مفعولات، ومفعلات (فاعلان)

معولات (فعولان) مفعولا (مفعولن)

مفعلا (فاعلن)، معولا (فعولن)

مفعو (فعلن)

ضروب جديدة وهى:

فع (مف)، فعل (مفع)

فعول، فعلان، مفعول.

وهى تمثل أجزاء التفعيلة الأم في بحر السريع وهى (مفعولات)، وترى نازك الملائكة أن استخدام الشاعر لبحر السريع يجب أن يكون استخداما مقيدا؛ لأنه إذا بدأ بيت ينتهى بـ(فاعلن) لم يصح أن يخرج عليهما، فلابد له أن يوردها في

كاملها، أى في ختام كل شطر من قصيدته الحرة ذات البحر السريع، وأن حريته تكمن في أن يزيد عدد التفعيلة (مستفعلن) المكررة في أصل الشطر وينقصها، ومما يستغرب له أن نازك الملائكة لم تلتزم بما ألزمت به الآخرين فقد استخدمت ثلاث تنويعات من أضرب السريع في قصيدة واحدة في قولها:

مهدى لياليا الأسى والحرق

ساقى مآقينا كنوس الأرق

نحن وجدناه على دربنا

ذات صباح مطير

ونحن أعطيناه من حبنا

ربتة إشفاق وركنا صغير

ينبض في قلبنا

فقد استخدمت في الضرب (فاعلن، فاعلان، فاعل)

المصادر والمراجع

- اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري، قحطان رشيد التميمي، دار المسيرة، بيروت، د.ت.

- الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه، معروف الرصافي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٩م.

- أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية: محمود مصطفى، الطبعة السابعة، القاهرة، ١٩٦٧م.

- تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، مصر، ١٩٤٠م.

- تطبيقات البديع عند أبي تمام, حميد مخلف الهيتي، مجلة الجامعة المستنصرية، العدد الثالث، السنة الثالثة ١٩٧٢م.

- الجامع في تاريخ الأدب العربي، حنا الفاخوري، مطبعة ذوي القربى، طهران ١٣٢٧هـ.

- الدوبيت، باقر جواد محمد رضا الزجاجي, وجعفر علي عاشور، مجلة أهل البيت عليهم السلام، العدد ١٨.

- ديوان الدوبيت في الشعر العربي(في عشرة قرون)، د. كامل مصطفى الشيبي، دار الثقافة: بيروت، ١٩٧٢م.

- دّيوان في الأدب والنّقد، عباس محمود العقاد، الهيئة المصريّة العامة للتأليف والنّشر، ١٩٨٠م.

- الشعر في معركة الوجود، دار مجلة شعر, ١٩٦٠م.

- الشعرية، د. أحمد مطلوب, فرزه من مجلة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٩م.
- العروض الجديد: أوزان الشعر الحر وقوافيه، د.محمود علي السمان، دار المعارف، مصر، ١٩٨٣م.
- العروض الواضح، د. ممدوح حقي، الطبعة الرابعة عشر، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٧٠م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني, تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت, ١٩٧٢م.
- فن التقطيع الشعري والقافية، د.صفاء خلوصي، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٦٦م.
- في أدب العصور المتأخرة، د. ناظم رشيد، مطبعة جامعة الموصل، العراق، سنة ١٩٨٥م.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٦٧م.
- محاضرات الأدباء، الراغب الأصفهاني، دار الحياة، بيروت، ١٩٦١م.
- المستطرف في كل فن مستظرف، للأبشيهي، قدم له وضبطه وشرحه د. صلاح الدين الهواري، الطبعة الأولى، مط دار الهلال، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، لبنان، ١٩٨٤م.
- المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١١هـ.

- معجم مقاييس اللغة، ابن فارس، اعتنى به د. محمد عوض مرعب وفاطمة محمد أصلان، الطبعة الأولى، دار أحياء التراث العربي، بيروت لبنان، ٢٠٠١م.
- موسيقى الشعر العربي، عيسى العاكوب، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٩٧م.
- موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، د. صلاح شعبان، دار غريب للطباعة والنشر, القاهرة, مصر الطبعة الرابعة, ٢٠٠٥م.
- موسيقى الشعر بين الثبات والتطور، د. صابر عبد الدايم، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣م.
- موسيقى الشعر، د.إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٥٢م.
- موشحات الأندلسية، د.محمد زكريا عناني، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٨٠م.
- ميزان الذهب: أحمد الهاشمي، (د.ط)، (د.ت).
- نظرية الأدب ومناهج الدراسات الأدبية، د. عبد المنعم إسماعيل، الطبعة الأولى، مكتبة الفلاح، الكويت، د.ت.
- نظرية الفن المتجدد وتطبيقاتها على الشعر العربي، عز الدين الأمين، دار المعارف، مصر, ١٩٧١م.