

المقاربة الوزنية للشعر الحر عند مصطفى حركات

L'approche rythmique de la poésie libre chez Mustafa Harkat

إعداد الدكتور : صادق بن القايد .

(جامعة باتنة)

ملخص :

Resume :

Cette etude veut eclaircir les details de la theorie metrique de MUSTAPHA HARKAT qui l a designe pour le vers libre . en presentant un historique de formes de deviation du contest khalilien . en suite on s est ponche sur le Coeur de la theorie de HARKAT en etudiant les rytmes en detail et tout ce qui pourrait avoir comme changements en la comparant a d autre tentatives theoriques .

تسعى هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على تفاصيل النظرية العروضية لمصطفى حركات التي وضعها للشعر الحر ، من خلال تقديم نبذة تاريخية عن أشكال الخروج على النسق الخليلي ثم التعرض لصلب نظرية (حركات) بدراسة الأوزان بالتفصيل وكل ما يطرأ عليها من تغيرات ، ومقارنتها ببعض المحاولات التنظيرية الأخرى التي تعرضت لهذا الموضوع

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11

- 12 توطئة :
- 13 استقر النظام الوزني المتعلق بالشعر العربي على يد الخليل بن احمد إثر استقراء واسع قام به لأشعار الأولين ، فأدخل في نظريته
- 14 من الأوزان ما ألفها العرب ، واستبعد النادر وعدّه شاذاً . واطمأن الشعراء لهذا النظام التقعيدي لكونه مبنياً على ما نظمته القدماء
- 15 الذين تميزوا بالسليقة ورهافة الأذن .
- 16 وفي العصر العباسي بدأت بعض المحاولات في الخروج عن أوزان الخليل ، ولكنها بقيت في خانة الشذوذ فلم تلق النجاح ، ونذكر
- 17 منها خروج أبي العتاهية قائلاً : أنا اكبر من العروض ، فنظم من مقلوب المديد :
- 18 عتب ما للخيالي خبريني ومالي
- 19 لا أراه أتايني زائراً مذ ليالي
- 20 لو رأني صديقي رق لي أو رثي لي
- 21 أو رأني عدوي لان من سوء حالي¹
- 22 ومنها أيضاً محاولة ابن دريد في النظم على ما يشبه الشعر الحر بأشطر متفاوتة الأطوال والأوزان :
- 23 ربّ أخ كنت به مغتبطاً
- 24 اشد كفي بعري صحبته
- 25 تمسكا مني بالود ولا
- 26 أحسبه يغير العهد ولا يحول عنه أبداً
- 27 ما حل روحي جسدي
- 28 فانقلب العهد به
- 29 فعدت أن أصلح ما أفسده
- 30 فأستصعب أن يأتي طوعاً فأنيت أرحيه
- 31 وقد منج فيها بين الرجز والهزج والرمل².
- 32 والظاهر أن هذه المحاولات التي استمرت بعد ذلك كانت نتاجاً لمجموعة من الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي
- 33 كانت تحيط بالشاعر - الذي هو فرد من مجتمعه - ومنها توسع رقعة العالم الإسلامي وامتزاج العرب بغيرهم من الأجناس
- 34 والاحتكاك بعاداتهم وثقافتهم وأشعارهم ، زد على ذلك ما عرفتته الدولة الإسلامية آنذاك من استقرار في الأمن و رخاء اقتصادي
- 35 والذي قد يكون مدعاة للركون إلى الدعة والاطمئنان والاشتغال بالإبداع والتجديد والتواصل مع النفس .
- 36 إلى أن وصل الأمر إلى الأندلسيين الذين اختبروا ترف العيش وجمال الطبيعة والتأثر بالموسيقى والغناء باختلاطهم بالأسبان ،
- 37 فكان أحد مظاهر تعبيرهم عن هذه الحياة الجديدة نسقاً جديداً في بناء الشعر يحق أن نسميه خروجاً عن عمود الشعر ، ذلك
- 38 لأن الموشحات غدت بعد ذلك فنا قائماً بذاته له أصول وقواعد أرساها (ابن سناء الملك) بكتابه : دار الطراز في عمل
- 39 الموشحات .

- 40 وقد عرّفها ابن سناء الملك بقوله : " كلام منظوم على وزن مخصوص ، وهو يتألف في الأكثر من ستة أفعال وخمسة أبيات ،
- 41 ويقال له التام ، وفي الأقل من خمسة أفعال وخمسة أبيات ، ويقال له الأقرع " ³ ، ويكون تركيبها كما يرى (ابن أبي شنب) بأن
- 42 "يأتي الشاعر بيت أو بيتين في الغالب يجعلهما لازمة لما بعدهما يكون الروي في كلا المصراعين من الصدر متفقا بذاته وكذلك من
- 43 العجز ، ثم يأتي بثلاثة أبيات في الأقل مختلفة الروي بين الصدر والعجز ، ولكن متفقتة كل منهما ، ثم بيتين أيضا لتتوشح بهما
- 44 يكون رويها صدرا وعجزا كروي البيتتين المتقدمين ... ومثاله من الوافر قول ابن نُباتة :
- 45 إلي بكأسك الأشهى إليا ولا تبخل بعسجدها عليا
- 46 معتقة تدار على الندامي
- 47 كأن على ترائبها نظاما
- 48 من الراح التي محت الظلاما
- 49 أضاءت وهي صاعدة الحميا فقلت عصير عنقود الشريا
- 50 أدرها بين ألحان وزمر
- 51 على درين من زهر وقطر
- 52 كأن حديثه في كل قطر
- 53 حديث ندى المؤيد في يديا يطيب رواية ويضوع ريًا"⁴
- 54 ونذكر من رواد هذا الفن (مقدم بن معاني) في القرن الثالث للهجرة ، ثم برع فيه (عبادة القزاز) شاعر (المعتصم بن صمادح) في
- 55 القرن الرابع، وهذبه كما أسلفنا (ابن سناء الملك المصري) .⁵
- 56 وقد أدخل نفر من الباحثين الموشحات فيما اصطلاحوا عليه بفنون الشعر السبعة ، وهي مجموعة من الأوزان ظهرت عند المولدين
- 57 ولا تدخل في نظام الخليل ، نظم عليها بعض الشعراء ، "وهي قسمان : قسم معرب لا لحن فيه هو السلسلة والدوبيت وقيل
- 58 الموشح أيضا ، وقسم ملحون لا إعراب فيه هو القوما وكان وكان ، والزجل"⁶
- 59 وثمة من الشعراء المولدين من نظم على البحور الستة التي أهملها الخليل في دوائره وهي :
- 60 المستطيل ، الممتد ، المتوفر ، المتشد ، المنسرد ، المطرد
- 61 ويبدو أن أغلب هذه المحاولات للخروج على عمود الشعر لم يتسن لها النجاح والشيوع ، فهجرتها الشعراء إيمانا منهم بعدم
- 62 جدواها ، واكتفائهم بالتنوع الموجود في التشكيلات الوزنية التي أفرها الخليل ، ونستثني من ذلك الموشحات التي غزت الأندلس
- 63 وبعض بلاد المغرب ردحا طويلا من الزمن وإن أقل نجمها في العصر الحديث ، ذلك لأن ظروف العالم العربي تغيرت بفعل
- 64 الاحتلال والثورة الصناعية وانتشار ترجمة العلوم والآداب ، فعرف المثقفون من العرب الشعر الانجليزي والفرنسي وتأثروا به على
- 65 المستويين الشكلي والموضوعاتي ، فظهرت لدى الشعراء حاجة في تجديد شعرهم لمواكبة كل هذه التطورات ، وقد أرجع أحد
- 66 الباحثين أسباب تلك الحاجة إلى عوامل ثلاث : " أولها : شعورهم بأن الشكل التقليدي للقصيدة - برتابته وخطابيته - قد أصبح
- 67 عائقا في سبيل التعبير الحر عن التجربة الشعرية وثانيها : اختلاف تجربة الإنسان المعاصر عن تجربة الشاعر القديم وتعتد هذه

- 68 التجربة على نحو يتطلب اللوفاء بها وسائل تتيح أكبر قدر ممكن من الحرية التعبيرية ، وثالثها : محاولة استخدام الشعر العربي في الأعمال الدرامية والقصصية والملحمية والخروج به من غنائيته التي سيطرت عليه عبر تاريخه الطويل ⁷ .
- 69 وكانت بداية الشعر الحر محاولات محتشمة لقصائد نشرها أصحابها في بعض المجالات في بداية القرن العشرين ، ومنهم (باكثير) و (المازني) الذي نشر قصيدة سنة 1923 في مجلة الحرية بالعراق بعنوان : محاوره قصيرة مع ابن لي بعد وفاة أمه ⁸ .
- 70 والذي ينبغي أن نلاحظه على هذه المحاولات أنها لم تتخذ نهجا واحدا في بنائها الوزني ، فقد بُنِي القصيدة على أكثر من وزن ، أو على وزن واحد متعدد الأضرب ، أو قد تخلو تماما من وزن واضح . وفي سنة 1947 نشرت (نازك الملائكة) قصيدتها (الكوليرا) وزعمت بذلك أنها أول من نظم الشعر الحر رغم أن (بدر شاكر السياب) نشر قصيدته (هل كان حبًا) بعدها بأقل من شهر . ومع تعدد القصائد وتباينها أصبح من الملح إرساء قواعد عروضية لهذا اللون الجديد من الشعر . والحق أن أول كتاب حاول توضيح تلك القواعد هو كتاب (نازك الملائكة) : قضايا الشعر المعاصر ، وقد بسطت فيه مجموعة من الاقتراحات التي تتعلق بالبحور المناسبة للشعر الحر ، وزحافات وقوافيه ، وسنفضل فيه القول بعد التعريف بالشعر الحر .
- 78 تعريف الشعر الحر :
- 79 ورد في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب أن الشعر الحر هو " ذلك الشعر الذي لا يتقيد بالوزن أو القافية ، وقد ابتدعه الشاعر الفرنسي لافونتين la fontine في القرن السابع عشر بنظمه حكايات الحيوان في أبيات ذات أطوال مختلفة وقواف متباينة " ⁹ وعرفه معجم مصطلحات العروض والقافية بالشعر " الذي يعتمد التفعيلة كأساس عروضي للقصيدة ، ولا يتقيد بعدد محدد من التفعيلات في البيت الواحد ... وربما جمع هذا الشعر أوزانا وقوافي مختلفة ، وفضلا عن ذلك فلا يلتزم الشاعر بروي ثابت في القصيدة كاملة " ¹⁰ .
- 84 وبالعودة إلى كتاب قضايا الشعر المعاصر نرى أن صاحبه عرّف الشعر الحر على أنه " شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ، ويكون هذا التغير وفق قانون عروضي يتحكم فيه " ¹¹ وفيما يلي أهم القواعد النظرية الواردة في الكتاب :
- 87 - يجوز النظم على البحور الصافية ذات التفعيلة الوحيدة المكررة ، والبحور الأخرى التي ينتهي شطرها بتفعيلة مغايرة لسابقتها كالوافر والسريع ، بينما لا يجوز مطلقا النظم على بقية البحور كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح .
- 89 - ينبغي الالتزام بضرب واحد في القصيدة .
- 90 - اكتشفت بحرا جديدا شطره : مستفعلاتن مستفعلاتن وهو مشتق من مخلع البسيط .
- 91 - حصرت زحافات الشعر الحر في إضمار متفاعلين وخبن مستفعلين وفاعلين وعصب مفاعلتين ، مع التشديد على عدم الإكثار منه لأن الأصل في التفعيلة السلامة .
- 93 - منعت التدوير في الشعر الحر لأن الشاعر حرٌّ في التصرف في عدد التفعيلات ، كما عدّت انتهاء البيت قبل انتهاء المعنى - أي التضمين - تدويرا .
- 95 - لا يجوز استعمال مستفعلاتن في ضرب الرجز ، ويجوز استعمال فاعلٍ في حشو الخبب .
- 96 - ما يسمى بالشعر المنثور ليس شعرا لأن الوزن من أهم خصائص الشعر .

- 97 - عدم إهمال القافية ، ومن المحبذ أن تأتي في آخر كل شطر سواء أكانت موحدة أو متنوعة .¹²
- 98 ويجب الإشارة إلى أن هذه القواعد جاءت متفرقة لأن المؤلفة كانت بحاجة إلى إرفاق التبريرات والتمثيل لها بنماذج شعرية ،
- 99 والواقع أن أغلب هذه التبريرات اعتمدت في بنائها على الأذن الموسيقية والاطلاع على عروض الخليل ، ومعرفة أشعار السابقين ،
- 100 وهي دعائم لا تكفي - في تقديرنا - لوضع قانون عروضي للشعر الجديد ، بل كان الأجدر بها التزيت حتى استواء هذا النمط
- 101 من الشعر وجريانه على الأقلام ، ثم تقوم باستقراءه وتنظيم العلاقات بين أجزائه كما فعل الخليل وابن سناء الملك ، والحجة في
- 102 ذلك أنها خالفت في شعرها بعض التنظيرات التي وضعتها كالترام ضرب واحد في القصيدة . على أن هذا لا يقدر في قيمة
- 103 الكتاب ومكانته ، فقد عدّه الكثير من البعثة المعاصرين حجرا أساسا في بناء الشعر المعاصر ، رغم ما لاقاه من انتقادات حين
- 104 صدوره ، واتهام مؤلفته بالصرامة وتضييق الخناق على الشعراء .
- 105 ومن الباحثين القلائل الذين خصصوا لهذا الموضوع كتابا منفصلا (محمود علي السمان) بكتابه : العروض الجديد ، أوزان الشعر
- 106 الحر وقوافيه ، وقد تناول فيه بالدراسة جملة الظواهر المتعلقة بالوزن والقافية في الشعر الحر ، وهو كتاب أشاد به (عبد المنعم
- 107 خفاجي) في تصديره له ، ووصف صاحبه بالخليل الثالث ... واضع عروض الشعر الحر ، ومن أهم النتائج التي توصل إليها :
- 108 - الشعر الحر وليد الشعر العمودي ، وهو فرع منه ومشتق منه .
- 109 - بحور الشعر الحر هي بحور الشعر العمودي ، مع إدماج السريع في الرجز ، لاشتراكهما في تفعيلات الحشو .
- 110 - إدماج الهزج في الوافر .
- 111 - إقصاء التفعيلتين (مستفع لن ، فاع لاتن) .
- 112 - إضافة تفعيلات جديدة مثل : مفاعلت التي لاحظ كثرتها في حشو الوافر ، وأصلها (مفاعلتن) دخلها العصب والكف ، و
- 113 (مستفعل) في حشو الرجز والسريع ، وقد تأتي على شكل (متفعّل ، مستعل ، متعل) .
- 114 - ومن التفاعيل الجديدة (فاعل ، فعولن) في حشو المتدارك .
- 115 - تعدد الأضرب في الشعر الحر ، مع ابتداء الشعراء لأضرب جديدة .
- 116 - كل زحافات الشعر العمودي تجوز في الشعر الحر ، وكذلك بعض العلل كالقطع في الرجز والسريع ، وهي كلها غير لازمة .
- 117 - إدراج بعض المصطلحات الجديدة الخاصة بالزحاف ، مثل : العصف (التقاء العصب والكف في حشو الوافر) ، ومصطلح :
- 118 العصر (اجتماع العصب والقصر في ضرب الوافر) . الكنع : (حذف آخر السبب الخفيف من تفعيلة الهزج وتسكين ما قبله) .
- 119 - ترد القافية بشكل غير منتظم في أكثر الأحوال .
- 120 - تقسيم التدوير أو ما سماه : (الجريان) إلى قسمين : جزئي ، وكلّي يمتد إلى نهاية القصيدة .¹³
- 121 والمتأمل لما جاء في الكتاب سيرى غلبة الوصف الحيادي للأشكال الشعر الحر ، مع التركيز على الشاذ والنادر ، وابتداء
- 122 مصطلحات جديدة للمركب من الزحاف يمكن الاستغناء عنها .
- 123 وقد تطرق (مصطفى حركات) إلى الدراسات السابقة للشعر الحر في قوله : " والكل يعرف أن الملائكة كانت أول من حاول
- 124 وضع قواعد له ، ولكن موقفها كان موقفا معياريا ودراستها مع الأسف كانت سطحية ، وكل الدراسات التي أتت بعد الملائكة
- 125 كانت دراسات جزئية لم تحاول أن تخلق نموذجا شبيها بنموذج الخليل ينشئ أوزان الشعر الحر ويحدد ما ينتمي وما لا ينتمي إليه ،

- 126 وربما حاول الدارسون ذلك ولكنهم لم يتوصلوا إلى الغاية المنشودة . " ¹⁴ وأرجع سبب ذلك إلى انشغالهم " بنقاشات عقيمة حول
- 127 تسميته : هل هو شعر حر أم شعر مرسل أم شعر نثري ؟ كما أنهم افتتنوا بمفهوم نظري جديد لم يحاولوا تعريفه ، وهو الإيقاع ...
- 128 فأصبح هذا المفهوم مبررا للعجز عن وضع القواعد ، وسببا في كل الافتراضات الوهمية والأنظمة الخيالية . " ¹⁵
- 129
- 130
- 131
- 132 أنواع الشعر الحر :
- 133 يوضح (حركات) أن هناك نوعين من الشعر الحر :
- 134 - " الشعر الحر المبني على تكرار التفعيلة في القصيدة .
- 135 - الشعر الحر غير الموزون ، أي الذي لا تخضع سواكنه ومتحركاته إلى قوانين خاصة " ¹⁶.
- 136 ومثل للنوع الأول بقصيدة لسميح القاسم : الموت يشتهي فتيا :
- 137 تعبر الريح جيني
- 138 والقطار
- 139 يعبر الدار فينهار جدار
- 140 وجدار بعده يهوى
- 141 وينهار جدار
- 142 تعبر الريح جيني
- 143 (010111)(0101101)
- 144 (001101)
- 145 (00111)(010111)(0101101)
- 146 (001101)(0101101)
- 147 01)(0101101)(010111)
- 148 (00111)(01011
- 149 والوزن هنا مكون من تكرار التفعيلة فاعلاتن ، وقد جاءت على أحد الأشكال الآتية :
- 150 فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعلاتن . ويمكن نسبها إلى الرمل . ¹⁷
- 151 وكمثال للنوع الثاني أورد بعضا من قصيدة للماغوط : الحصار :
- 152 دموعي زرقاء
- 153 من كثر ما نظرت إلى السماء وبكيت

دموعي صفراء	154
من طول ما حلمت بالسنابل الذهبية	155
وبكيت ...	156
1010101011	157
10111101101110110110101	158
1010101011	159
1101110110110110110110101	160
10111	161
ولن نستطيع هنا استخراج أي سلسلة "متناسقة ، متجانسة ، متكررة من التفاعيل ، مما يدل على أن سلسلة السواكن	162
والمتحركات المستنتجة من القصيدة هي شبيهة بما يستنتج من النثر ." ¹⁸ لذلك أشار المؤلف إلى أن دراسته ستنصب على النوع	163
الأول (شعر التفعيلة) .	164
البيت في الشعر الحر :	165
ينقسم البيت في الشعر الحر إلى نوعين من حيث المستوى :	166
أ- البيت الصوتي : الوحدة الصوتية هي التفعيلة ، وهي تتكرر تامة أو مزاحفة أو معتلة في القصيدة ، وكل الوحدات التي لا تنهي	167
البيت متكافئة عروضيا ، أي أنه يمكن تعويض إحداها بالأخرى ، ولكن الوحدة التي في آخر البيت قد تختلف عن غيرها من	168
التفاعيل ومنه فإن القصيدة لا تستطيع أن تكون تكرارا محضا للبيت ." ¹⁹	169
ب- البيت الخطي : هو الوزن المكتوب على سطر واحد ، فإذا تأملنا القصيدة السابقة لسميح القاسم فإننا "نلاحظ صنفين من	170
الأبيات :	171
- صنف لا يحمل أي علامة في نهايته .	172
- صنف ينهيه وقف أو قافية .	173
فبداية القصيدة :	174
تعبر الريح جبيني	175
والقطار	176
يعبر الدار فينهار جدار	177
نُرى أن البيت الأول لا يحمل أي علامة خاصة بينما البيت الثاني و الثالث تحتتهما قافية ووقف ، ومن ناحية أخرى ... نرى	178
أن الزحاف فاعلاتن - فاعلاتن أي الحبن دخل على كل أماكن البيت ، أما العلة التي حولت فاعلاتن إلى فاعلات ... فإنها لم تأت	179
إلا في نهاية البيت ، وهذه القاعدة عامة : البيت الخطي في شعر التفعيلة لا يحمل علامات الوقف إلا في نهايته ، والعلة لا تدخل	180
إلا على التفعيلة الأخيرة منه ." ²⁰	181

- 182 وقد استنبط المنظر قواعد للبيت الخطي " راعاها الشعراء دون أن ييوجوا بها ، أو يهتم بها المنظرون :
- 183 أ - البيت الخطي ذو شطر واحد .
- 184 ب - البيت الخطي يتبدئ ببداية كلمة وينتهي بنهاية كلمة .
- 185 ج - كل علة ممنوعة خارج نطاق نهاية البيت .
- 186 د - كل وقف ممنوع خارج نطاق نهاية البيت .
- 187 هـ - عدد التفاعيل في البيت ليس له دلالة (pertinence) أي يمكن أن يكون في البيت تفعيلة أو اثنتان أو مائة ..
- 188 و - لا ينتهي البيت حتما بنهاية تفعيلة ولا يتبدئ حتما ببدايتها .
- 189 ز - إذا انتهى البيت بجزء من التفعيلة فإن البيت الذي يتلوها يتبدئ بما تبقى من التفعيلة.
- 190 هذه الملاحظات تقودنا إلى تعريف حشو وعروض في البيت الخطي :
- 191 1- فالعروض هو آخر جزء من البيت سواء كان تاما أم لا .
- 192 2- والحشو هو ما سبق العروض في البيت .²¹
- 193 عناصر عروض الشعر الحر :
- 194 يرى (حركات) أن الإيقاع في الشعر الحر يتركب من مستويات مثل إيقاع الشعر العمودي :
- 195 أ - مستوى السواكن والمتحركات : وهو مطابق لمثيله في الشعر العمودي .
- 196 ب - مستوى الأسباب والأوتاد : الشعر الحر لا يستعمل إلا البحور الصافية التي يظهر فيها السببان الخفيف والثقيل والوتد المجموع ، أما الوتد المفروق فلا وجود له في الشعر الحر .
- 198 ج - التفاعيل : هي السبع التي لا تحتوي على الوتد المفروق .
- 199 د - البحور : هي البحور الصافية مثل الكامل والرجز والمتدارك .²²
- 200 الزحافات :
- 201 القواعد المتحركة في زحاف الشعر الحر هي نفسها في العمودي ، فهو "تغيير :
- 202 1 - يدخل على الحرف الثاني من السبب .
- 203 2 - يقع في أي مكان من أماكن البيت .
- 204 3 - اختياري .
- 205 ويمكن تصنيف الزحافات كالآتي :
- 206 أ - إسكان الثاني المتحرك .
- 207 ب - حذف الثاني الساكن .
- 208 الصنف (أ) يخص بحري الوافر والكامل ، والصنف (ب) يخص باقي البحور .²³
- 209 العلل :

- 210 العلل في الشعر الحر كما يراها المؤلف هي "تغيير :
- 211 1 - يخص الأسباب والأوتاد .
- 212 2 - يقع في التفعيلة الأخيرة من البيت فقط .
- 213 3 - اختياري .
- 214 وإذا قارنا هذا التعريف بالتعريف الخاص بالشعر العمودي نرى أن هناك فرقا يكمن في ما يلي :
- 215 أ - في الشعر العمودي تدخل العلة على العروض أو الضرب ولكن البيت في الشعر الحر غير مقسم إلى شطرين ولا يمكن هنا أن
- 216 نتكلم إلا على نهاية البيت .
- 217 ب - في الشعر العمودي العلة لازمة أي أنها إذا دخلت نهاية الشطر أو البيت فإنها تدخل بعينها في كل الأعراس أو الأضرب
- 218 من أبيات القصيدة .
- 219 أما في الشعر الحر فالعلة غير لازمة ، ويظهر هذا جليا من خلال دراستنا لقصيدة سميح القاسم السابقة الذكر ، فبعض الأبيات
- 220 خالية من العلة وبعضها يحمل العلة في نهايته .
- 221 وبإمكاننا أن نصنف العلل مثلما صنفناها في الشعر العمودي :
- 222 1 - حذف السبب أو الوند من نهاية التفعيلة .
- 223 2 - قطع الوند المجموع .
- 224 3 - إضافة سبب خفيف في نهاية التفعيلة .
- 225 4 - إضافة ساكن إلى نهاية التفعيلة .²⁴
- 226 **بحور الشعر الحر :**
- 227 تطرق المؤلف إلى البحور المستعملة في الشعر الحر بشيء من التفصيل ، وأشار إلى أهمية التفعيلة في تحديد البحر ، فالبحر في
- 228 الشعر الحر " لا يمكن أن يكون معرّفاً إلا بواسطة التفعيلة ، وبما أن هذه التفعيلة تأخذ أشكالا مختلفة فإنه من اللازم علينا أن نحدد
- 229 هذه الأشكال في لب البيت أو في آخره ، وذلك من خلال القصائد التي ألفها الشعراء ."²⁵
- 230 **1 - الوافر في الشعر الحر :**
- 231 يبنى الوافر في الشعر الحر على " التفعيلة (و س س) التي تأتي على أحد الأشكال :
- 232 مفاعلتن مفاعيلن مفاعيل
- 233 0111011 0101011 101011
- 234 والعلل في الوافر تقتصر على إضافة ساكن في آخر البيت :
- 235 والساكنان الثابتان في التفعيلة (مفاعلتن) هما الألف والنون ، وبناء على هذا ، فإنها تجزأ إلى ركن الوند وركن السببين :
- 236 (مفا / علتن ، مفا علتن)²⁶
- 237 مثال : وكل جميلة في الأرض (محمود درويش)

تقبلني	238
(00101011)(0111011)	239
²⁷ (0111011)"	240
والعلل في هذا البحر ثلاثة أنواع :	241
أ - إضافة ساكن في آخر البيت الصحيح النهاية .	242
ب - إضافة سبب في آخر البيت الصحيح النهاية .	243
ج - حذف الوند من آخر التفعيلة . ²⁸	244
ومن أمثلة الحالة الأولى (أ) أبيات من قصيدة : ثورة مغني الربابة ، لسميح القاسم :	245
غنيت مرتجلا على هذه الربابة ألف عام	246
مذ أسرجت فرسي قريش	247
وقال قائدنا الهمام :	248
اليوم يومكم .. فقوموا واتبعوني	249
أيها العرب الكرام	250
اليوم يومكم ..	251
وصاح : إلى الأمام... إلى الأمام	252
مستفعلن متفاعلمن مستفعلن متفاعلمن	253
مستفعلن متفاعلمن م	254
تفاعلمن متفاعلمن	255
مستفعلن متفاعلمن مستفعلن مس	256
تفعلمن متفاعلمن	257
مستفعلن متفا	258
علمن متفاعلمن متفاعلمن	259
نلاحظ أحيانا إضافة ساكن إلى متفاعلمن فأصبحت متفاعلمن .	260
00110111 0110111	261
والملاحظ هو سقوط الوند من التفاعيل في نهاية البيت ، متفاعلمن أصبحت : متفا بحذف الوند وإسكان الثاني ، ونقلها المؤلف	262
إلى : فعلمن ²⁹ .	263
3 - الهزج في الشعر الحر :	264

- 265 أساس الهزج التفعيلة مفاعيلن ، وقد تأخذ أحد الأشكال : مفاعيلن ، مفاعيل ، مفاعلن ، والشكل الثالث أقل شيوعا . ويمكن
- 266 للشاعر أن يضيف ساكنًا في نهاية البيت أو يحذف سببا كما هو وارد في الشعر العمودي .
- 267 وتجزأ تفعيلة الهزج إلى الركن الوتدي والركن السبيبي :
- 268 مفاعيلن = مفا / عيلن
- 269 ولتفعيلته موقعان قويان هما نهاية الوند (فا) ، وبداية ركن السببين : (عي) .³⁰
- 270 والهزج بحر هجره أصحاب الشعر الحر وفضلوا عليه الوافر لاقترابه منه ، ويكفي أن ترد مفاعلتن مرة واحدة في القصيدة حتى
- 271 نسبها للوافر .³¹
- 272 ويبدو أن الشعراء استغلوا هذا الاقتراب والتشابه في مضاعفة المساحة الإيقاعية لشعرهم " فأصبح هزجهم وافرًا " .³²
- 273 ومن القصائد النادرة لهذا الوزن قصيدة : الحوار الأزلي ، ليوسف الخال :

عبيد نحن للماضي ، عبيد نحن
للاّتي ، عبيد نرضع الذلّ
من المهد إلى اللحد
يد الأيام لم تصنع خطايانا
خطايانا صنعناها بأيدينا
لعل الشمس لم تشرق لثّجينا

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن م
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل
مفاعيلن مفاعيل
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

في هذه القصيدة ظهرت مفاعيلن بنسبة 54% ومفاعيل بنسبة 43% أما مفاعلن فنسبة ظهورها لم ترد على 3%.³³

4 - الرجز في الشعر الحر :

مبني على التفعيلة مستفععلن (س س و) ، وقد ترد على أحد الأوجه الآتية :

متعلن	مستعلن	متفععلن	مستفععلن
01111	011101	011011	0110101

وعلل الرجز كثيرة ، منها :

أ - إضافة ساكن إلى آخر التفعيلة :

(صلاح عبد الصبور) ولننكسر في كل يوم مرتين

مستفععلن مستفععلن مستفععلن

ب - إضافة سبب خفيف إلى التفعيلة :

(ص عبد الصبور) ينبئني هذا المساء أنني أموت وحدي

مستعلن مستفععلن متفععلن متفععلن

ج - حذف الوند الأخير :

(البياتي)

واستيقظ الأطفال لا أحلى

مستفعلن مستفعلن فعلن

د - قطع الوند الأخير :

(ص عبد الصبور)

عميقتان صمتا

متفعلن متفعل³⁴

المركب السببي في (مستفعلن) لا يحمل أي موقع ثابت ، والموقع الدائم الطول هو آخر الوند مما يجعل التوقيع على (لن) في كل تنغيلة ، أما (مس) و (تف) فإنهما يوقعان وقعا وسطا .³⁵

وقد أورد (حركات) ملاحظة تفسيرية بخصوص علل الرجز فقال : " ربما لاحظ القارئ أن إضافة السبب في آخر التنغيلة وحذف الوند علتان لا تردان في الرجز العمودي ، وإنما في الكامل ، ولكن الشعراء أباحوا لأنفسهم هذه التغييرات ، وذلك ربما للشبه الواقع بين الرجز والكامل ."³⁶

5 - الرمل في الشعر الحر :

التفعيلة فاعلاتن هي أساس الرمل ، وتأتي على أحد الشكلين : فاعلاتن ، فعلاتن ، "ويبيح العروضيون الشكل فاعلاتن بحذف السابع لأنه ثاني سبب ، ولكن هذه الصورة قبيحة ومعظم الشعراء يهجرونها . وفي نهاية البيت نرى التفعيلة تأخذ أحيانا أحد الأشكال :

- فاعلاتن أو فاعلات بحذف الأخير وتعويضه بساكن .

- فاعلن أو فعلن بحذف السبب الأخير ."³⁷

ومن الأمثلة التي ساقها أبيات من قصيدة : أغنية مشوة حرب ، لسميح القاسم :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

سيداتي ، آنساتي ، سادتي

فاعلاتن فاعلن

أغني أغنية

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

واغفروا لي ... كلماتي مزرية

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

وعلى جدران صوتي

ونرى من خلال هذا المثال أن التفعيلة الأخيرة جاءت محذوفة ، وهذه علة شائعة في الأوزان القديمة .³⁸

6 - المتدارك في الشعر الحر :<

يعتقد المؤلف أن هناك فرقا بين متدارك العروضيين ومتدارك الشعراء ، وتبنى تفعيلة الأول على وتد مجموع وسبب خفيف ، أما تفعيلة الثاني فتتكون من سبب ثقيل وسبب خفيف ، وكامتداد لهذا الموقف يرى أن المتدارك في الشعر الحر نوعان : النوع الأول هو مقلوب المتقارب والثاني هو الخب ، وهما " بجران مختلفان اختلافا تاما "³⁹.

أ - مقلوب المتقارب :

- 1 - مقلوب المتقارب مبني على فاعلن .
 - 2- في هذا البحر تأخذ التفعيلة أحد الشكلين : فاعلن ، فعلن .
 - 3- قد يضاف ساكن في نهاية البيت فتؤول التفعيلة إلى : فاعلان ، أو فعلا ن ، ومن الشعراء من يرقل التفعيلة بإضافة سبب خفيف فتصبح : فاعلاتن .
- مثال : أبيات من قصيدة لدرويش بعنوان : أنا آت :

ما الذي يجعل الكلمات عرايا ؟

ما الذي يجعل الريح شوكا ، وفحم الليالي مرايا ؟

ما الذي ينزع الجلد عني ؟ .. ويتقرب عظمي ؟

ما الذي يجعل القلب مثل القذيفة ؟

فاعلن فاعلن فعلن فاعلاتن

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلاتن

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلاتن

فعلن فاعلن فاعلن فاعلاتن

لاحظ الشكلين : فاعلن ، فعلن اللذين وردت عليهما التفعيلة ، بالإضافة إلى شكلها المرفل .

وأورد هذا البيت لصالح عبد الصبور كمثال للتفعيلة التي أضيف لها ساكن :

شاعر أنت والكون نثرٌ فاعلن فاعلن فاعلان⁴⁰

ب - النوع الثاني هو الحُجب ، " وهذا البحر مبني على التفعيلة (سَ س) التي تأتي سالمة من الزحاف (فعلن) أو مضمرة ، أي مسكنة الثاني (فعلن) ، ونرى أحيانا التفعيلة على الشكل (فاعل) وهي نادرة . وفي العروض قد يضاف ساكن إلى التفعيلة وقد يضاف سبب خفيف " .⁴¹

ومثال ذلك أبيات من قصيدة : أعلنها لسميح القاسم :

مادامت لي من أرضي أشبارا

فعلن فعلن فعلن فعلاتن

مادامت لي زيتونة

فعلن فعلن فعلاتن

ليمونة

فعلاتن

بئر .. وشجيرة صبار

فعلن فعلن فعلاتن

أضاف الشاعر أحيانا في آخر التفعيلة إما ساكنا أو سببا خفيفا ، كما استعمل الشكلين المعتادين للتفعيلة : فعلن ، فعلن ،

كما نسجل ظهور التفعيلة فاعل مرة واحدة .⁴²

ويعتقد أن هذا الوزن قليل الاستعمال في الشعر العمودي ، بينما اهتم به أصحاب الشعر الحر واستعملوه بكثرة ، وتوقع تفعيلته في آخرها ، واستخدام (فاعل) مقبول إيقاعيا إذا تجنب الشاعر فيه تجاوز خمسة متحركات .⁴³

8 - البحور المركبة في الشعر الحر :

يرى المؤلف أن كل الشعراء يتجنبون النظم على البحور المركبة ، لأسباب ينبغي البحث عنها ، و " من استعمل البحور المركبة لم يستعملها إلا على سبيل التجريب ولم يستمر في الاستعمال " .⁴⁴

وأورد كمثال على ذلك بعضا من قصيدة ليوسف الخال من بحر الخفيف بعنوان : دعاء :

وأدرنا وجوهنا : كانت الشمس	فاعلاتن مفاع لن فاعلاتن ف
غبارا على السنايك ، والأفقي	علائن مفاع لن فعلائن ف
شراعا محطما ، كان تموز	علائن مفاع لن فاعلائن ف
	علائن مفاع لن فعلائن

وعقّب المؤلف على هذه التفاعيل بالإشارة إلى ما دخلها مما يدخل على الخفيف في الشعر العمودي من زحافات استساغها الشعراء .⁴⁵

والناقد العادل لهذه النظرية ينبغي أن يّتمن المجهود الكبير الذي بذله المؤلف في استقراء هذا الكم من الشعر الحر وتقطيعه وترتيبه ، وتصنيف ما يصيبه من تغيرات ، وهو عمل يستهلك الكثير من الجهد والوقت ولا يتحمله إلا باحث مخلص لمادة بحثه ، وللمعرفة عموما ، لأن وضع مثل هذه القواعد ليس نتيجة للاستقراء وحده بل يكون أيضا باكتشاف العلاقات بين الأجزاء وتنظيمها ، ولا يحقق ذلك إلا الملمّ بعلم العروض الذي يملك الأذن الموسيقية ، والذي سبق له أن اختبر تجربة نظم الشعر الحر . وما يمكن ملاحظته أيضا عند مقارنة عمله بما يقابله عند غيره من الباحثين هو اتخاذه لنهج وسط ، فلم تكن نظريته واسعة فضفاضة يمكن أن تحتوي جميع أشكال الشعر التي يقترحها الشعراء فتضيع فيها القوانين ، ولا متشددة صلبة تنفر الشاعر من إتباعها . وقد استثنى مجموعة من الزحافات غير المألوفة وعدّها شذوذا ، ولم يتبع بعض الباحثين الذين أقروا كل ما جاء به الشعراء على اختلاف مستوياتهم .

وما يمكن أن نسميه مأخذا هو الأخطاء المطبعية الواردة في بعض الصفحات والتي قد تسبب الالتباس لدى القارئ ، وهي ظاهرة تمتد إلى بقية كتبه وينبغي النظر فيها .

الهوامش :

- ¹ عبد الهادي عبد الله عطية ، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي ، دار بستان المعرفة ، القاهرة ، 2002 ، ص 28
- ² م ن ، ص 33
- ³ ابن سناء الملك ، دار الطراز في عمل الموشحات ، تح جودت الركابي ، دار الفكر ، دمشق ، ط 2 ، 1977 ، ص 32
- ⁴ محمد بن أبي شنب ، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب ، دار الغرب الإسلامي ، الجزائر ، 1990 ، ص 128 129
- ⁵ السيد أحمد الهاشمي ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، القاهرة ، ط 1 ، 2007 ، ص 120
- ⁶ محمد بن أبي شنب ، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب ، ص 124
- ⁷ س موريه ، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، ترجمة سعد مصلوح ، عالم الكتب ، القاهرة ، المقدمة ص ط ، نقلا عن فوزي سعد عيسى ، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1998 ، ص 235
- ⁸ عبد الله محمد الغدامي ، الصوت القديم الجديد دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1987 ، ص 21
- ⁹ مجدي وهبة و كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط 2 ، 1984 ، ص 213
- ¹⁰ محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم ، معجم مصطلحات العوض والقافية ، دار البشير ، عمان ، الأردن ، 1991 ، ص 149
- ¹¹ نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 6 ، 1981 ، ص 77 78
- ¹² م ن ، من ص 52 إلى 192
- ¹³ محمود علي السمان ، العروض الجديد / أوزان الشعر الحر وقوافيه ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، 1983 ، ص 171 176
- ¹⁴ مصطفى حركات ، كتاب العروض ، دار الآفاق ، الجزائر ، ص 117
- ¹⁵ مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، دار الآفاق ، الجزائر ، ص 243 244
- ¹⁶ م ن ، ص 247
- ¹⁷ مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 244 246
- ¹⁸ م ن ، ص 247
- ¹⁹ مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 117 118
- ²⁰ مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 252
- ²¹ مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 122
- ²² مصطفى حركات ، نظريتي في تقطيع الشعر ، دار الآفاق ، الجزائر ، ص 85
- ²³ مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 254
- ²⁴ م ن ، ص 254 255
- ²⁵ م ن ، ص 256
- ²⁶ مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، دار الآفاق ، الجزائر ، ص 187
- ²⁷ مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 123
- ²⁸ مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 124
- ²⁹ مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 260 261
- ³⁰ مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 193 194
- ³¹ مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 261
- ³² مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 124
- ³³ مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 262
- ³⁴ مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 125

³⁵ مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص 198

³⁶ مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 263

³⁷ مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 265

³⁸ م ن ، ص 267

³⁹ مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 127

⁴⁰ مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، 271

⁴¹ مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 127

⁴² مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، 273

⁴³ مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، 213

⁴⁴ مصطفى حركات ، كتاب العروض ، ص 128

⁴⁵ مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، 275