صياغة جديدة لعروض الشعر الحديث

الدكتور
احمد بسام ساعي
كلية الآداب - جامعة تشرين

تقترح هذه الدراسة مقاييس عروضية جديدة لأن التفعيلات القديمة التي وضعها الخليل بن أحمد لم تعد قادرة على استيعاب الإيقاع الدقيق في النماذج الحديثة للشعر العربي . وتقترح الدراسة لذلك ست تفعيلات صغيرة تستطيع قياس الإيقاع العصري الدقيق ، وعن طريق الجمع المتنوّع بين هذه التفعيلات نستطيع اكتشاف مئات من الأوزان الجديدة غير أوزان الخليل الستة عشر ، كما نستطيع تمييز « النثر الفني » الحديث عن « الشعر » الحديث بأنواعه التي ظهرت بعد نظام « التفعيلة » ، وهي اثنان : (التشكيل) وفيه يوزع الشاعر التفعيلات الخليلية المتنوعة ضمن كل بحر توزيعاً جديداً لا يتقيد بالترتيب المعروف لها ضمن ذلك البحر . ثم (التنويع) وفيه يخلط الشاعر بين تفعيلات اكثر من بحر واحد من بحور الخليل . ولا بد — للتحقق من وجود الإيقاع في هذا النظام العروضي الجديد — من استخدام التفعيلات الست الجديدة المقترحة ، ولا بد للشاعر هنا من اتباع نظام من الاطراد او التكرار في هذه التفعيلات حتى لا تخسر قصيدته الايقاع الضروري للشعر فتتحول الى مجرد نثر فني خال من أي إيقاع .

سجل شعر التفعلية في الستينات خطوات عروضية جديدة انطلق فيها بشكل اكبر من القيود الخليلية والقواعد العروضية المتعارف عليها في الشعر العربي . فأكثر الشعراء من استعمال (فاعلُ) في المتدارك حتى انتقلت عدواها الى الشعر الخليلي نفسه . كما فعل نزار قباني خاصة ، وتجاوز الشعراء الحركات الأربـــع ، وهي الحد الأقصى الذي كان يسمح بأن يتوالى في الشعر العربي ، الى خمس حركات ، وهو خروج حـــاد وخطير على القواعد الخليلية . ولجأ الشعراء الى زيادة بعض الحروف اونقصانها من السطر الشعري ، مما يؤدي الى تغير ايقاعـــه العروضي ، حتى ليوهمنا الشاعر بأنه تحول الى وزن آخر جديد ، أوخرج تماما عن أي وزن معروف .

وتنشأ ايضا ظاهرة التدوير العروضي المستمر بين الاسطر مما يخفف من حدة ايقاع الأوزان العربية أويذهب تماما بهذا الايقاع .

كما تنشأ ظاهرة تنقل الشعراء في القصيدة الواحدة بين عدة أبحر في محاولة منهم لخلق احساس بتغير الموقف اونوعية الدفقة الشعورية .

وهذه الظواهر الجديدة كلها لم تغير من الطبيعة الأساسية لشعر التفعيلة . وعز الدين اسماعيل يعد ظهور « الجملة الشعريـــة » ، التي تستغرق في هذا النوع من الشعر أكثر من سطر واحد ، مرحلة ثالثة قائمة بذاتها بعد مرحلة « البيت » أولا و « التفعيلة » ثانيا (١) ولكن « الوحدة » تفهم عادة على انها « مقياس » والمقياس من شأنه صفة الثبات ، والجملة الشعرية التي تمتد الى أسطر غير محددة العدد ، ليس لها صفة الثبات هذه ضمن القصيـــدة الواحدة ، وعلى ذلك لايمكن — فيما نذهب اليه — ان نتخذ منهـــا وحدة نبني عليها نوعا شعريا جديدا . ونحن لانستطيع ان ننفي خطورة تلك الخطوة في شعر التفعيلة — خطوة الجملة الشعرية — ولكنها ليست خطوة عروضية بقدر ماهي خطوة لغوية تمتد بالعبارة الى عدة أسطر بعد أن كانت تقتصر على سطر واحد على الأغلب . والأساس العروضي — كما

---

(١) عزالدين اسماعيل . الشعر العربي المعاصر . قضاياه وظواهره ، ص ٧٩ القاهرة : ١٩٦٧ .

يبدو — هو الذي يفرض نفسه علينا عنـــد رصد حركة تطور الشعر الحديث ، وتوزيعها الى مراحل ، ولم يبرز شعر التفعيلة ، فناً قائما بذاته ، ومرحلة مستقلة عن الشعر الخليلي ، الا لأنه قام على اساس ثورة عروضية تعتمد احلال التفعيلة وحدة مكان البيت .

والتقسيمات المرحلية للشعر عند عز الدين اسماعيل كان يمكن أن تختلف لو تأخرت دراسته أعواماً قليلة بعد أن يشهـــد الشعر العربي ظهور أنواع جديدة بنيت عـــلى اساس عروضي متميز يمكننا من منحها شخصية نوعية . هذه الأنواع المستحدثة تميز فيها نوعين رئيسيين قد يكون لهما الأثر الخطير — اذا توافرت لهما ظروف الاستمرار — في مستقبل الشعر العربي عـــلى المدى البعيد ، ويمكن أن ندرس هذين النوعين تحت اسمي : التشكيل ، والتنويـــع .

التشكيل (١) :

أول نموذج من هذا النوع المستحدث في الشعر السوري المعاصر نعثر عليه لدى علي الناصر في ديوانه « الظمأ » الصادر في حلب عام ١٩٣١ .

ففي قصيدة « ميسلون » يأتي الشاعر الى أحد البحور الممزوجة وهو الرمل فيستخدم كلا من تفعيلتيه (فاعلاتن ، فاعلن) من غير أن يتقيد بعدد معين أومكان محدد لأي منهما ، فهو يكرر (فاعلن) في الشطر الواحد اكثر من مرة ، وقد يأتي بها أول الشطر أوآخره أووسطه ، وكذلك الأمر مع (فاعلاتن) . وهذا من شأنه أن يوجد خلخلة خطيرة في النظام الذي اعتمد عليه شعر التفعيلة منذ ظهوره .

ثم لانعثر على أثر لهذا النظام الحديث حتى عام ١٩٧٣ ، حين يصدر الشاعر فائز خضور ديوانه « أمطار في حريق المدينة » ويدعو في مقدمته (٢) الى هذا النوع العروضي الجديد لأول مرة فناً متميزا يخرج بالشعراء من أسر التفعيلة ، ثم يأتي في ديوانه ببضعـــة مقاطع من هذا الفن المستحدث . يقول الشاعر في هـــذه المقدمة :

« وصراعنا الآن هو الوصول الى تحرير التفعيلة الواحدة ومحاولة التحرر منها ، دون أن تفقد الصياغة موسيقاها وتنحو نحو قصيدة النثر ، التي لم تخضع للتطور الجمالي الواجب

---

(١) أطلقنا اسمي (التشكيل، والتنويع) لمقتضيات الدراسة ولنتمكن من التفرقة بينهما وبين شعر التفعيلة في هذا البحث.

(٢) أرخت المقدمة المذكورة بـ (أيار ١٩٧٠) .

بالنسبة للشعر العربي (١) . ثم يشرح أسس دعوتـــه الجديدة هذه فيقول : « نحن لم نخرج عن التفعيلة الواحدة الى مايسمى بقصيدة النثر ، وانما خرجنا على التفعيلـــة وحطمنا حجمها ، معتمدين في توزيع البيت الشعري على ملاحظات أهمها :

أ — اللحظة الشعورية ، أوالجرس الشعوري ، وليس على الايقاع في التقطيع الوزني للتفعيلة وحدها .

ب — كثيراً مايتمزق طنين التفعيلة ، فيقف القارىء عند محطات ليست هي نهاية البيت أو العبارة الشعرية . وهذا يترك للموسيقى الداخلية حرية التوزع ، لقـــدرة تكثيفية حتى ينسرب ايحاؤها ، عاليا ، عميقا ، شاملا ، يزيد بالعون على الكشف والتعبير .

جـ — اننا لم نترك التفعيلة ، لكن علاقتنا الوجودية معها أصبحت مختلفة ، اذ لم يعد برصدنا قالب التفعيلة ، ولا نوعها الوزني ، لأننا احتويناها فصارت تابعـــة وليس العكس .

د — أدونيس عندما جدد ، أدهشنا — كجيل لاحق — لكنه عجز في حدود التفعيلة ، أي في ممارسة لغزها المربوط ، والتركيب الذري لها . فكان يدخل أكثر من صوت «وزني» في القصيدة الواحدة ، ولكن يظل في داخله شيء مبهم ، هو التفعيلة في ذاتها (٢) .

والملاحظ أن فائز خضور لم يأت بقصائد كاملة من هذا النوع — وما أقل أن نجد عند اصحاب الاتجاه الحديث قصائد تقتصر على شكل عروضي واحد — بل اكتفى منه بخمسة فصول (١—٥) في القصيدة الأولى من الديوان «أصداف للبحر الميت» ثم بفصل واحد (٨) من قصيدته الثالثة « بثور على خارطة القلب » . ونمثل هنا بجزء من القصيدة الأولى ، حيث يقول (٢) :

+ سَفَـــري .	فَعِـــلا
رحلة النفـــس الملـــوث	تن متفعل فاعـــلات مـــ
في بطانة الرئة المهتكة الخلايـــا	تفعلن متفعل فاعلات متفعلن مس

(١) فائز خضور . «أمطار في حريق المدينة» ، ص ٦ . دمشق : ١٩٧٣ .
(٢) نفسه ، ص ٨—٩ .

– نلتقي في خصامنـــا ،	تفعلن فاعـــلات مس
نرسم القهقرى على النبـــع	تفعلن فاعلات مستفعـــ
نختفـــي شرارا ،	لن متفعلن فـــا
فمن ترى عاد خائـــفْ	عـــلات مستفعلن مفـــ
فرسي ؟	تعلـــن

أم حرير مرساة وجهكَ الغضوبِ الرجوجِ فاعلات مستفعلن متفعلن فاعلاتن

لقد استخدم فائز خضور التفعيلة في هذا المقطع استخداماً جديدا ، فالبحر الخفيف مكون من تفعيلة واحدة (مستفعلن) بين تفعيلتين (فاعلاتن) ولكن الشاعر هنا يساوي بينهمـــا حينا (السطران الأول والثاني ومطلع الثالث) . وقد يكرر (مستفعلن) مرتين متتاليتين كما في الأسطر الأخرى . وهو الى ذلك – يمنح نفسه حرية أكثر في استخدام الزحاف ، فيحذف السابع الساكن من (مستفعلن) لتكون (مستفعل) والقواعد العروضية لاتسمح بهذا ، كما يدخل الكف (فاعلاتن) لتكون (فاعلاتْ) ، والكف لايصيب هذه التفعيلة في الخفيف الا نادرا .

والمؤكد أن التفعيلة لم تكن أبدا حرة كما هي في هذا الفن الجديد . فالشاعر هنا حرّ في « اعادة تشكيل » التفعيلة أكثر من أي نظام عروضي سابق ، انه غير مقيد بالتفعيلـــة جزءا ضمـــن جزأين يجردها من « تركيبيّتها » ويعيد اليها صفتها : جوهرا في جسم مركب . ولعل هذا الشكل العروضي الجديد أجدر الأنواع بأن يسمى « شعر تفعيلة » او بأن يقال إنه يمثل مرحلة « التفعيلة » التي تلت مرحلة « البيت » ، أما شعر «التفعيلة» نفسه فالأولى أن يعد مرحلة بين البيت والتفعيلة ، إنه « شعر التفعيلتين » – اذا صح التعبير – . فالشاعر فيه ليس حراً تماماً في « تشكيل » التفعيلة ، إنه مقيد هنا بما يسبقها أو يتلوها من تفعيلات ، فاذا بنى قصيدته على البحر السريع مثلا فانه حر في تكرار (مستفعلن) في السطر الواحد من غير أن يقيد نفسه بعدد محدد منها ، ولكنه ليس حرا في أن ينهي السطـــر بهذه التفعيلة نفسها ، ولا في أن يبدأ بغيرها ، ولا في أن يتوقف في وسطه ليأتي بـــ (فاعلن) ليعود بعدها الى اكماله بـ (مستفعلن) ، فالسطر لابد أن يبدأ بـ (مستفعلن) وأن ينتهي بعد ذلك بـ (فاعلن) من غير أن يسمح لهذه الأخيرة بأن تأتي في خلال السطـــر . أما اذا بنى قصيدته على البحر الخفيف فالمشكلة تغدو اكثر تعقيدا ، وتصبح طريقه أضيق أفقا ، فهـــو مقيد هنا بثلاث تفعيلات لا باثنتين ، والنتيجة الطبيعية لذلك هي أن الشاعر في مثل هذا البحر

لن يستطيع الخروج على وحدة « الشطر » كاملا ، بله « التفعيلة » او « التفعيلتين » .

ولئن كان هذا الاستخدام الجريء للتفعيلة يفتت ايقاع الوزن ، ويمتص قدرا كبيرا من موسيقية الأبيات ، لقد كان هذا العنصر الموسيقي المفقود أقل بكثير مما يفقده الشعر بالتدوير المستمر للاسطر — كما نرى عند الشاعر نفسه في المتدارك — أوبالتدوير المستمر للأبيات — كما نرى عند أدونيس ومحمد عمران — ذلك التدوير الذي لاطائل وراءه سوى قتل الايقاع مع الحرص الشديد — الذي لم يعد له أية جدوى في الحقيقة — على التمسك بصحة الوزن وتمام الأبيات .

التنويـــع :

هناك أكثر من نظرية حديثة تقترح وحدة أساسية للعروض العربي أصغر من التفعيلة وأقرب منها الى الأصل اوالجوهر . فالاوزان العربية إن هي الا حصيلة تأليف معين صاغته البيئة من أنغام مفردة بسيطة تتفق مع الخصائص اللغوية لتلك البيئة ، وكان يمكن لبيئة أخرى — وفي ظل لغة أخرى — أن تصوغ أوزانا مختلفة من هذه الأنغام الأصلية المفردة نفسها .

ونحن اليوم نبحث عن صياغة جديدة عربية لعروضنا القديم تستطيع أن تتمثل حاجاتنا النفسية المتطورة مع العصر ، من غير أن يعني هذا « الغاء » عروضنا القديم ، الذي يظل فنا مميزا له مقوماته وأجواؤه وتأثيراته وطبيعته الخاصة ، ويمكن لتلك الأنغام المفردة أن تمدنا بآفاق ايقاعية واسعة لو قدر لها من يستطيع تناولها بأصالة وبحداثة معا .

وتلك الانغام — فيما نذهب اليه — تنحصر في أصغر وحدات ايقاعية ممكنة ، ولعلها لاتتجاوز ست وحدات ، تتركب جميعا من نوعين من الأصوات أوالضربات ، سريعة (/) وبطيئة (/ه) ، وهي :

١— ضربتان سريعتان وضربة بطيئة (فَعَلُن) .
٢— ضربتان بطيئتان متواليتان (فعْلن) .
٣— ضربة سريعة وأخرى بطيئة (فَعَلْ) .
٤— ضربة بطيئة تليها ضربة سريعة ثم أخرى بطيئة (فاعلن) .
٥— ضربة سريعة وضربتان بطيئتان (فعولن) .
٦— ثلاث ضربات سريعة وأخرى بطيئة (فَعَلَلُن) .

وحين تتصل احدى هذه الانغام بأخرى تليها يمكن تحويل الضربة الأخيرة منها — البطيئة عادة — الى سريعة — أي الغاء السكون من آخرها — لاتصالها المباشر بما بعدها من غير فراغ زمني ، وقد تتحول الضربة الأخيرة الى بطيئة جدا — بحيث تنتهي بساكنين — حين نتوقف عندها ، ويمكن زيادة ضربة بطيئة (/٥) في نهاية التفعيلة الأخيرة من كل سطر ، وعلى هذا يمكن الحصول بسهولة على أبحر أخرى كثيرة بتأليفنا تشكيلات جديدة من تلك الأنغام كما في هذه النماذج مثلا (فعولن فعْلن فَعَلْ فعولن) و (فاعلن فَعَلن فعولن) و (فَعَلُن فَعَلْ فعولن فَعَلْ فعولن) و (فعولن فعولن فَعَلُن فَعَلْ) و (فَعَلُ فعْلن فاعلُ فعْلْ) . وعلى هذا المبدأ يمكن أن نجد حلا للعقدة التي وقع فيها الدماميني حين عجز في شرخ الخزرجية عن وضع أبيات البهاء زهير المعروفة :

يامن لعبت به شمول ما ألطف هذه الشمائل
نشوان يهزه دلال كالغصن مع النسيم مائل

في أي من بحور الخليل ودوائره . فالوزن هنا — تبعا لأنغامنا المقترحة — هو (فعْلن فَعَلُن فَعَلْ فعولن) .

فاذا حاول الشاعر الحديث الخروج الى مثل هذه التنويعات فلا بد له من تكرار أشطره أوأسطره ، والتكرار أوالاطراد هو الذي يزيد احساسنا بايقاع تفعيلاته ، فإن لم يفعل خرج الى مايشبه النثر . ولا شك أن التكرار عنصر أساسي من عناصر الايقاع في الشعر ، قد تتحول بفضله أية عبارة نثرية الى جملة موقعة ، وبإمكان الشاعر أن يكرر الشطر ، أوالسطر ، مرتين على الأقل — ومبدأ الشطرين في بيت الشعر العربي ينطلق من هذه الحقيقة وكذلك مبدأ القافية والروي — ، وبإمكانه كذلك أن يكتفي بتكرار تفعيلة منه أوتفعيلتين أوأكثر ضمن السطر الواحد ، أوضمن بضعة أسطر ، بحيث تتفق المجموعة من الأسطر في عدد من التفعيلات ، وان انفرد كل منها بتفعيلات أخرى مغايرة ، ويستطيع الشاعر بذكائه الموسيقي أن ينتقل بعد سطرين أوثلاثة فقط الى أسطر جديدة لاتربطها بالاسطر السابقة أية تفعيلة ، من غير أن يسبب هذا انقطاعا موسيقيا أوانتشارا في قصيدته وذلك عن طريق تحقيق التجانس بين تفعيلتين أوأكثر من كل ما تجاور من الأسطر الشعرية ، كما في هذا النموذج العروضي مثلا :

فَعَلُن فعْلن فَعَلْ فعولن فَعَلْ
فَعَلُن فاعلن فعلن

فَعَـــلْ فاعلـــن فاعلـــن
فاعلـــــن فاعلا ـــــن
فَعَـــلْ فعـــــولن فَعَـــــلْ
فِعْـــــلُ فَعَـــــــلْ
فعولـ ـــن فِعْـــــلُ فَعَـــلْ
فَعَـــــلْ فعـــــــولْ

أما نظرية عز الدين اسماعيل (١) بردّ الأوزان العربية جميعا الى حركتين : خفيفة (/) وثقيلة (٥/) تتركب منهما التفعيلات كلها فنعتقد أنها ليست خاصة بالشعر ، ويمكن تطبيقها على النثر أيضا ، مثلها في ذلك مثل نظرية أدونيس (٢) في أن « الكلمة » العربية وايقاعها هي الأساس .

وعلى هذا لاينبغي أن نقف حائرين — أورافضين — أمام بعض قصائد الشعر الحديث التي تحس آذاننا أنها بنيت على ايقاع ما ، من غير أن نستطيع — مع ذلك — « عرضها » بنجاح على عروض الخليل ، لأننا لن نجد فيه المقاييس المناسبة لها .

لقد بدأت في الشعر السوري ، أوائل الستينات ، ظاهرة عروضية جديدة ، وجدنا الشعراء فيها يخلطون في السطر الشعري الواحد بين تفعيلات أكثر من بحر ، فيلجأ الشاعر الى « أنواع » من التفعيلات المتباعدة ينسق منها تشكيلا عروضيا جديدا يمكن أن نطلق عليه — في طبيعته المتنوعـــة — اسم « التنويع » .

ونعثر على هذا النوع من الأشكال العروضية الجديدة لأول مرة في ديوان أدونيس «أغاني مهيار الدمشقي» الصادر عام ١٩٦١ . ففي مقطع « الحضور » (٣) من قصيدتـــه « ساحر الغبار » يخلط الشاعر بين تفعيلتي المتقارب والخبب في سطر واحد، اذ يقول :

أفتح بابا على الأرض ، أشعل نار الحضـــور
فاعل فعلـــن فعولن فعـــول فعولن فعـــول

وقد يكون الشاعر ذهب هنا مذهب « الثرم » — كعادته في كثير من قصائده —

---

(١) الشعر العربي المعاصر ، ص ٨٤ .
(٢) زمن الشعر ، ص ٢٤٥ .
(٣) أدونيس . أغاني مهيار الدمشقي : الآثار الكاملة ١ ، ص ٣٧٥ .

وذلك في التفعيلة الأولى المقبوضة من السطر (فعول) فأضحت (عول : أفة) ، وعلى هذا تكون تفعيلات السطر كما يلي :

عــول فعــولن فعــولن فعــول فعــولن فعــول

ويكون السطر من المتقارب وان كانت الأسطر التالية له كلها من الخبب ، وهكذا يحتفظ السطر المذكور بموسيقية ظاهرة تبتعد به عن النثرية التي يمكن أن يؤدي اليها عادة اختلاط تفعيلات المتقارب والخبب بأشكالها العديدة الناتجة عن الزحافات والعلل التي تصيبها (١) .

وفي الديوان نفسه نجد نموذجا آخر لهذا المزج المزيف بين الخبب والمتقارب : فيقول الشاعر في مقطع « صوت » (٢) من قصيدة « فارس الكلمات العربية » :

يهبــط بين المجاذيــف بين الصخــور
يتلاقى مــــع التأهــــــين

ولو قدرنا زيادة حرف في بداية الشطر الأول لاستقام وزنه على المتقارب فنقــول (ويهبط) مثلا ، بينما تليه أسطر من الخبب أيضا ، وتتكرر هذه الحالة في مواضع عديــدة من شعر أدونيــس .

ولكن هناك مواضع أخرى في الديوان لاتترك شكا في أن الشاعر أراد أن يخلط فيها بين المتقارب والخبب ، ولا ينفع معها اضافة حرف أونقصانه ، كما في الجزء التالي من مقطع « رياح النهار » (٣) من القصيدة نفسها :

ارفعــوا ارفعــوا الشراع — فاعــلن فاعــلن فعــول
اعبروا هــذه البحــار — فاعلــن فاعلــن فعــول
افــلا تلمحــون سواها — فعلــن فاعلــن فعــلاتن

---

(١) الواقع أن بامكاننا تقطيع أية جملة نثرية على فعولن وفاعلن وجوازاتها مجتمعة ، اذا جردت هذه التفعيلات من عنصر التنسيق أو الاطراد .

(٢) أدونيس . الآثار الكاملة ١ ، ص ٣٣٨ .

(٣) نفسه ، ص ٣٥٠ .

وكذلك مقطع « البربري القديس » (١) من القصيدة نفسها :

ذاك مهيار قديسك البربريّ	فاعلن فاعلــن فاعــلان فاعلانْ
تحت أظفاره دم وإلــهُ	فاعلــن فاعلــن فعــول فعولن
انــه الخالــق الشقــيّ	فاعلــن فاعلــن فعــول
ان أحبابــه من رأوه وتاهوا	فاعلن فاعلن فاعلن فعــلاتــن

ثم في مقاطع أخرى عديدة من الديــوان (٢) .

وفي ديوانه التالي « كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل » الصادر عام ١٩٦٥ ، نكاد لانعثر على هذه الظاهرة الا في قصيدته « الصقر » حيث يقول في المقطع الأول من جزء « أيام الصقر » (٣) :

هدأت فوق وجهيَ بين الفريسة والفارس الرماحُ
جسدي يتدحرج والموت حوذيّــه والرياحُ
جثث تتدلى ومرثيةٌ ، —
وكأن النهــــــارْ
حجرٌ يثقــب الحيــــاة

فالسطر الأول ينتهي بـ (فعولن) والخامس بـ(فعول) وكلتاهما للمتقارب ، وتأتي تفعيلات الأسطر الأخرى من الخبب .

ولا شك أن التداخل المعروف بين تفعيلتي المتقارب والخبب — وكلتاهما من دائرة عروضية واحدة — هو الذي يسهل على الشاعر التنقل بين هاتين التفعيلتين بسهولة تكاد تخفى على آذاننا . ولكن هذا يخفف من وطأة الايقاع الحاد الذي تحققه كل من التفعيلتين حين تكون بين رديفاتها ، من غير أن يذهب ذلك تماما بالايقاع .

ثم إن هناك تداخلا يقوم أحيانا بين الأبحر الثلاثة (الخفيف ، والمتقارب ، والخبب) حتى يضيع علينا الأمر بين الخفيف والبحرين الآخرين لولا اختلافات دقيقة

---

(١) نفسه ، ص ٣٥٢ .
(٢) ولاسيما في هذه القصيدة ، وكذلك قصيدة « ساحر الغبار » ، ص ٣٥٣ .
(٣) أدونيس . كتاب التحولات . الآثار الكاملة ٢ ، ص ٢٧ .

ترد متأخرة ، ولعل هذا ناشيء عن التشابه الحقيقي بين هذين البحرين (المتقارب والخبب) مجتمعين وبين الخفيف . فبيتا نزار قباني التاليان من « الخفيف » يمكن تقطيعهما أيضا على أنهما من التنويع بين المتقارب والخبب :

جئتها نازف الجراح ،فقالت	شاعر الحب والاناشيد ما بك
ذاك منديلي الصغير ..فكفكف	قطرات الأسى على أهدابك(١)
فاعلن فاعلن فعول فعولـــن	فاعلن فاعلن فعولن فعولن
فاعلن فاعلن فعول فعولن	فعلن فاعلن فعولن فعلـــن

وقد يحدث هذا اللبس أحيانا بين الخفيف والمتقارب بسبب ايراد الشاعر لـ(مستفعلن) مقطوعة مخبونة (متفعلْ) فتلتبس مع تفعيلة المتقارب (فعولن) ، أوبسبب لجوء الشاعر الى حيلة عروضية – كحيل أدونيس – فيحذف المقطع الأول من فاعلاتن فتغدو (علاتن) وتلتبس بـ (فعولن) أيضا .

ونجد مثالا على هاتين الظاهرتين في مقطع واحد لأدونيس هو « المجوس » حلم للرجل من ديوانه « المسرح والمرايا » (٢) ، حيث يقول :

كانفي وجهك المسافر، في وجهي	فاعلاتن متفعلن فعلاتن فعـــ
نجم ، وكان ليل يجوس	لاتن متفعلن فاعـــــلاتن
وتلاقـــــت يـــدانـــا	فعلاتن متفعلْ (أوفعولن)
تلاقـــــت خطانـــــا	علاتن ،(أوفعولن) متفعلْ(او فعولن)
وتلاقـــت رؤانـــــا	فعلاتن متفعلْ (أوفعولن)

والشاعر يستخدم هذه الحيل العروضية بذكاء موسيقي يشف عن احساس دقيـــق حاد بجوهر الايقاع العربي ، وعن الملم واسع عميق بهذا الايقاع وقواعده العروضية الموضوعة.

ولكن هذه الأنواع « البسيطة » من التنويع التي استطعنا تفسيرها على أساس التداخل أوالتقارب بين البحرين، لاتلبث أن تأخذ وجهاً أكثر تعقيداً عند شعراء آخرين، حيث نشهد تنويعا بين أبحر شتى لاتقارب أوتداخل بين تفعيلاتها .

---

(١) نزار قباني . قالت لي السمراء : (مسافرة) الأعمال الكاملة ، ص ٦٢ .

(٢) أدونيس . الآثار الكاملة ٢ ، ص ٢٩٥ .

ففي مقطوعة « الدرب المهجورة » (١) للشاعر مصطفى النجار تنويع بين (مفاعلتن) و(فاعلن) و(فعولن) في السطر الواحد، وكذلك بين (فاعلاتن) و(فعولن) و(مستفعلن) :

وقفت على بابه أغني	مفاعلتن فاعلن فعولن
بقيت ألف يوم	متفعلن فعولن
أهدهد أحلامي	فعول مفاعلتن
مثل طفل أضاع في زحمة الحياة	فاعلاتن متفعلن فاعلن فعول
ألعابه الجميلة	مستفعلن فعولن
بدأت أبحث عن نافذة تأخذني	متفعلن فعلن مفتعلن مفتعلن
الى عالم الصفاء الأبدي	فعولن متفعلن مفتعلان
بدأت ... وانتهيتْ	متفعلن فعولْ .

وفي قصيدة « يوميات » (٢) للشاعر أنور محمد « تنويع » بين (متفاعلن) و(فعولن) :

أخاف أن أضيعْ	متفعلن فعولْ
وأضيع لاأضيعُ ... أضيعْ	متفاعلن فعولُ فعولْ
الصمت عميق ...	فعلن فعلان
أنا لاأعرف الطريق	فعلن فاعلن فعول
أخاف أن أضيع	متفعلن فعول
وأضيع لاأضيع	متفاعلن فعول
ـ لاأضيع	فاعلان

وينوع فائز خضور في الجزء الأول من قصيدته « حوار في شارع الصالحية » بين (مستفعلن وفاعلاتن وفعولن) وكذلك بين (مستفعلن وفعولن وفاعلن) وبين (فاعلن وفعولن وفاعلاتن ومستفعلن) فيقول مثلا (٣) :

اللهب العنين ، قاصر عن تجاوز الحفافي متفعلن مفعولُ فاعلاتن متفعلن فعولن

---

(١) مجلة الأديب . كانون الثاني (يناير) ١٩٧٣ .
(٢) أنور محمد . طفلة لم تولد بعد ، ص ٤٢–٤٤ – حلب : ١٩٧٥ .
(٣) فائز خضور : صهيل الرياح الخرساء ، ص ١٤٨ . دمشق : ١٩٧٠ .

أيتها المواقد المختنقة على كتف قاسيون(٢)	مفتعلن متفعلن مفتعلن فعولن متفعلان
وهو يتقرى كتاب الأرصفـــة .	فاعل فعولن فعولن فاعلـــن
كانت النساء أغنى من النقاط والفواصل	فاعلات فاعلاتن متفعلن متفعلاتن
في هامش الرصيف الأخير ، نفرت عبارة مبهمة	مستفعلن فعولن فعول فعلن متفعلن فاعل
كان عريها أعمق مما يحلم به التصوف	فاعلن فعولن فعلاتن فاعل متفعـــلاتن

وهذه التفعيلات التي عرضناها بجانب أسطرها في نصوص « التنويع » ليست هي –ضرورة– التفعيلات المناسبة التي يمكن أن تزن هذه الأسطر ، فاستعمالنا لها ليس الا من قبيل « سحب » أبحر الخليل على شعر التنويع . على أن للتنويع مقاييسه واوزانه الخاصة التي تستحق – بطبيعتها الأقرب الى الجوهر الايقاعي – أن يكون لها تفعيلاتها الخاصة أيضا ، ولا بد ريثما نوجد تلك الأوزان اوالتفعيلات من الاعتماد على الأنغام الأساسية الست التي اقترحناها في هذا البحث . ولكن اسراف الشعراء في تنويع تفعيلاتهم من غير أن يتقيدوا بتكرار السطر – أوبعضه – مرتين على الأقل يخرج بهم ، أويكاد ، الى نثرية لاتحس الأذن العربية معها وزناً أوايقاعا . ولا نستطيع حتى الآن وضع ضابط نهائي لهذا التكرار ، وريثما يتكون ذلك الضابط يتحتم على الشاعر في رأينا أن يتعود الشعر الخليلي أولاً ويمارسه بحرارة حتى يكتسب منه المقدرة الايقاعية اللازمة لممارسة شعر التنويع ممارسة أصيلة واعية لاتشذ به الى مجرد الخلط بين اشطر موزونة من شعرالتفعيلة وأخرى مكسرة يظن أنها من التنويع(٣).

والايقاع لايتضح لنا في تفعيلات متباعدة مختلفة عندما تلتقى هذه التفعيلات في سطر شعري واحد ، ونستطيع باستخدام التفعيلات النغمية الأولى الست – ريثما نتوصـــل الى التفعيلات الكبرى المقترحة أومايقوم مقامها – أن نكتشف في المنوّعـــة (قصيدة التنويـــع) التوافق أوالتكرار الذي عجزت تفعيلات الخليل عن اظهاره ، ونص مصطفى النجار المذكور ، الذي اجتمعت فيه مفاعلتن الى جانب فاعلن وفعولن مثلا ، يمكن أن نعيد تقطيعه على اساس تفعيلاتنا الأساسية الأولى فيكون كما يلي :

١– وقفـــت على بابـــه أغـــني	فعـــلْ فعلن فاعلن فعولن
٢– بقيـــت ألـــــف يـــوم	فعـــلْ فعـــلْ فعـــولن

(١) سكنا التاء في (المختنقة) ، وقد تركها الشاعر من غير ضبط ، ولا يستقيم الوزن مع التحريك تبعاً لتفعيلات الخليل ، ولا نحتاج الى هذا التسكين مع استعمالنا للتفعيلات الست المقترحة .

(٢) هذا ما لاحظه الباحث في النماذج التي قدمها بعض طلاب جامعة اللاذقية بعد سماعهم محاضرته في هذا الموضوع .

٣–	أهدهـــــد أحلامـــــي	فعـــلْ فعلـــن فعْلـــن
٤–	مثل طفل أضاع في زحمة الحياة	فعْلُ فعلن فعلْ فعولن فعلْ فعول
٥–	ألعابـــــــه الجميلـــة	فعْلـــن فعـــلْ فعولـــــن
٦–	بدأت أبحث عن نافذة تأخذني	فعلْ فعلْ فعلن فاعل فعْلن فعلن
٧–	الى عالم الصفاء الأبـــدي	فعـــلْ فاعلـــن فعولـــن فعَـــلان
٨–	بـــــدأت وانتهيـــت	فعـــلْ فعـــلْ فعـــول

وهذه الطريقة في « التقطيع النغمي » أظهرت لنا الحقائق الايقاعية التالية في الأسطر الثمانية ، وهي جميعا تؤكد وجود عنصري الاطراد والتكرار فيها :

١– بدأت الأسطر جميعا بالتفعيلة الأساسية (فعل) الا في سطرين متتاليين (٤–٥) .

٢– اتفق هذان السطران الشاذان (٤–٥) في ثلاث تفعيلات أساسية متتالية (فعْلن فَعَل فعولن) وهي قوام ثانيهما (السطر الخامس) بينما تؤلف جزءا فقط من أولهما (التفعيلات : ٢–٣–٤– من السطر الرابع) .

٣– هناك ثلاثة بين الأسطر الستة المتفقة تبدأ بالتفعيلتين المتجانستين (فعل فعل) (الأسطر : ٢–٦–٨) وآخران يبدآن بالتفعيلتين (فعل فعلن) (السطران : ١–٣) .

٤– هناك ثلاثة أسطر تنتهي بـ(فعولن) (١–٢–٥) واثنان بـ(فعول) (٤–٨) وواحد بـ(فعلن) (٦) وآخر يجاوره بـ (فَعَلان) (٧) ، وهذه الأخيرة تتفق مع (فعلن) قبلها في أن كلتيهما تتألف من ضربتين سريعتين (//) تتلوهما ضربة بطيئة (/٥) تتحول في (فَعَلان) الى بطيئة جدا (/٥٥) .

ولكن هناك بعض نصوص التنويع الأكثر دقة تعجز – حتى تفعيلاتنا الست المقترحة – عن ابراز الايقاع فيها بوضوح ، فنلجأ لتدارك ذلك الى الاعتماد على الثلاث الأولى منها فقط (فعْلن ، فعلن ، فعل) لأنها أبسط في تركيبها من الثلاث الأخر ، وهي بتركيبها البسيط هذا تستطيع احتواء الايقاع الدقيق في تلك النصوص من التنويع وابرازه لنا بوضوح . ولو طبقنا تفعيلاتنا الست جميعا على نص فائز خضور السالف الذكر مثلا لما اتضح لنا فيه التكرار الذي يجب أن يتضح في نصوص التنويع ، ولكن حين نكتفي في

قياسنا لأسطره بالتفعيلات الثلاث المذكـــورة نستطيع ان نكتشف فيه مالم نستطعه بالتفعيلات الست مجتمعة ، كما يتبين فيما يلي :

اللهب العنين قاصر عن تجاوز الحفافي فعْلُ فَعَلْ فعْلن فَعَلْ فَعَلْ فعْلُ فعْلُ فعْلُ فعْلن

ايتها المواقد المختنقة على كتف قاسيون فعْلُ فَعَلْ فَعَلْ فَعَلْ فعْلُ فَعَلُ فَعَلْ فعْلُ فعْلُ فعْلْ

وهو يتقرّى كتاب الأرصفـــــة فعْلُ فَعَلُن فِعْلُ فعْلن فعْلُ فَعْ

كانت النساء اغنى من النقاط الفواصل فعْلُ فعْلُ فعْلُ فعْلن فَعَلْ فَعَلْ فَعَلْ فَعَلْ فَـــعْ

في هامش الرصيف الأخير نفرت عبارة مبهمة فعْلن فَعَلْ فعْلُ فعْلُ فعْلُ فَعَلن فَعَلْ فَعَلْ فَعَلْ فعْلُ فَـــعْ

كان عريها اعمق مما يحلم به التصوف فعْلُ فعْلُ فعْلن فَعَلن فعْلن فَعَلُ فعْلُ فعْلن

فنجد ان الاطراد اوالتكرار ، الضروريين للحفاظ على الايقاع ، قد تحققا في هذه الأسطر بأشكال مختلفة لا تصل في حدّتها وعمقها الى المستوى الذي تحققت فيه عند النجار ، رغم اقتصارنا هنا على استخدام التفعيلات الثلاث الأكثر بساطة . ومثل هذا النص مهجّن يقف في موضع يتأرجح بين الشعرية والنثرية ، بل هو إلى النثر أقرب . اذ نكاد لا نشعر — سماعياً — بايقاعٍ ما ينتظمه ، من ناحية ، ثم ان الكثافة التي يتحقق فيها اطراد التفعيلات وتكرارها فيه ، كما ظهر لنا من تقطيعه ، تتدنى الى حد كبير يؤكد لنا — حسابياً — ضعف المستوى الايقاعي فيه .

ولكن تفعيلات الخليل عجزت عن اظهار الايقاع في كل من النموذجين الأول والثاني ، ولا شك أن هذه التفعيلات وجدت اصلا — في حجمها الكبير المركب — لايقاعات أكثر حدة كان يعزف عليها الشعراء العرب القدامى قصائدهم ، بل اننا نستطيع القول ان الشطر في الأبحر الصافية يتألف في الحقيقة من « تفعيلة كبرى » واحدة ، مركبة من ثلاث أواربع تفعيلات صغرى متجانسة . ففي الخبب تتكرر (فعلن) بصورتها نفسها أربـــع مرات ، والشطر فيه بمثابة « تفعيلة كبرى » مؤلفة من اربع تفعيلات صغيرة من (فعلن) ، بينما نجد الشطر في البحرين الرباعيين المزوجين (الطويل والبسيط) يتألف مـــن التفعيلة المركبة الكبرى (فعولن مفاعيلن) في الطويل و(مستفعلن فاعلن) في البسيط ، مكررة مرتين .

قياسنا لأسطره بالتفعيلات الثلاث المذكـــورة نستطيع ان نكتشف فيه مالم نستطعه بالتفعيلات الست مجتمعة ، كما يتبين فيما يلي :

اللهب العنين قاصر عن تجاوز الحفافي فعْلُ فَعَلْ فعْلن فَعَلْ فَعَلْ فعْلُ فعْلُ فعْلُ فعْلن

ايتها المواقد المختنقة على كتف قاسيون فعْلُ فَعَلْ فَعَلْ فَعَلْ فعْلُ فَعَلُ فَعَلْ فعْلُ فعْلُ فعْلْ

وهو يتقرّى كتاب الأرصفـــــة فعْلُ فَعَلُن فِعْلُ فعْلن فعْلُ فَعْ

كانت النساء اغنى من النقاط الفواصل فعْلُ فعْلُ فعْلُ فعْلن فَعَلْ فَعَلْ فَعَلْ فَعَلْ فَـــعْ

في هامش الرصيف الأخير نفرت عبارة مبهمة فعْلن فَعَلْ فعْلُ فعْلُ فعْلُ فَعَلن فَعَلْ فَعَلْ فَعَلْ فعْلُ فَـــعْ

كان عريها اعمق مما يحلم به التصوف فعْلُ فعْلُ فعْلن فَعَلن فعْلن فَعَلُ فعْلُ فعْلن

فنجد ان الاطراد اوالتكرار ، الضرورين للحفاظ على الايقاع ، قد تحققا في هذه الأسطر بأشكال مختلفة لا تصل في حدتها وعمقها الى المستوى الذي تحققت فيه عند النجار ، رغم اقتصارنا هنا على استخدام التفعيلات الثلاث الأكثر بساطة . ومثل هذا النص مهجّن يقف في موضع يتأرجح بين الشعرية والنثرية ، بل هو إلى النثر أقرب ، اذ نكاد لا نشعر — سماعياً — بايقاعٍ ما ينتظمه ، من ناحية ، ثم ان الكثافة التي يتحقق فيها اطراد التفعيلات وتكرارها فيه ، كما ظهر لنا من تقطيعه ، تتدنى الى حد كبير يؤكد لنا — حسابياً — ضعف المستوى الايقاعي فيه .

ولكن تفعيلات الخليل عجزت عن اظهار الايقاع في كل من النموذجين الأول والثاني ، ولا شك أن هذه التفعيلات وجدت اصلا — في حجمها الكبير المركب — لايقاعات أكثر حدة كان يعزف عليها الشعراء العرب القدامى قصائدهم ، بل اننا نستطيع القول ان الشطر في الأبحر الصافية يتألف في الحقيقة من « تفعيلة كبرى » واحدة ، مركبة من ثلاث أواربع تفعيلات صغرى متجانسة . ففي الخبب تتكرر (فعلن) بصورتها نفسها أربـــع مرات ، والشطر فيه بمثابة « تفعيلة كبرى » مؤلفة من اربع تفعيلات صغيرة من (فعلن) ، بينما نجد الشطر في البحرين الرباعيين الممزوجين (الطويل والبسيط) يتألف مـــن التفعيلة المركبة الكبرى (فعولن مفاعيلن) في الطويل و(مستفعلن فاعلن) في البسيط ، مكررة مرتين .

وفي البحور الممزوجة الثلاثية يتحقق التكرار عادة في تفعيلة صغيرة واحدة مثل (مفاعلتن) في الوافر او (فاعلاتن) في الرمل والمديد . اما المنسرح فايقاعه اكثر خفاء وأشد تعقيدا من ايقاعات البحور الأخرى ، لانعدام التكرار فيه ضمن الشطر الواحد في اشهر حالات استعماله (مستفعلن مفعولات مفتعلن) فكل تفعيلة منه قائمة بذاتها ، ولا يمكن أن تؤلف مع التفعيلتين الأخريين أكثر من وحدة كبيرة غير متجانسة الايقاع يتكون منها الشطر ، وان توافقت تفعيلاته الثلاث في بعض أجزائها (مستف ــ مفعو) و(لات ــمفتـ) ، مما يوحي بأن المنسرح أكثر البحور العربية حداثة وتأثّراً بالحضارات الأخرى المجاورة للجزيرة العربية ، ولهذا نجد أن قلة قليلة من القدامى نظموا قصائد من المنسرح ، ومعظمهم ممن عرف عنه الخروج من بيئته العربية الى أطراف الجزيرة اوالى حواضر الدول المجاورة ، مثل امرىء القيس وعبيد بن الأبرص وعدي بن زيد وذي الاصبع العدواني والنابغة الجعدي ، واقتصر معظم الشعراء ــ والبداة منهم خاصة ــ على البحور الأكثر حدة ، كالبسيط والطويل والكامل ، بينما اشتهر الأعراب الموغلون في بداوتهم بأكثر البحور حدة وأبسطها ايقاعا (الرجز) .

ان الحضارة الحديثة ، بكل مافيها من تغيرات جوهرية عميقة الجذور تلون نفوسنا بألوان جديدة تفرض على الشعراء أوزانا مستحدثة أكثر دقة وأشد تعقيداً ، فينصرفون الى هذه الأشكال العروضية الجديدة ، التي كان التنويع أكثرها تطرفاً ، ولكن مايحفظ لهذا الشكل الجديد أصالته وانتماءه الايقاعي هو محافظة الشاعر ، التي لابد منها ، على نوع من الاطراد اوالتكرار في الأصوات الموسيقية البسيطة التي يبني منها اسطره الشعرية ، حتى لايخرج عن طور الشعر ــ والايقاع اساسي فيه ــ الى طور النثر الفني او الموسيقي الخالي من اي ايقاع .

وقد يقال ان من الممكن لأي شكل موسيقي ، وان خلا من الايقاع ، ان يكتسب مع الزمن طبيعة مستقرة ، في نفس الشاعر وفي آذان الجمهور ، تجعل منه ايقاعاً جديداً اكثر حداثة واشد ارهافا ودقة من الايقاعات الشعرية السالفة ، بل ان من الممكن ان نتحول بأي نص نثري الى الايقاع ، اذا كررناه ــ موسيقيا ــ في اثواب لغوية مختلفة .

ومن المؤكد ان تكرارنا لأية عبارة نثرية يخلق فيها ايقاعا ، ماكنا لنحسّه في قراءة مفردة لها ، وان اي شاعر يستطيع ان يسيطر على اذن المستمع من خلال هذا التكرار المحدود لنغمة واحدة ، ولكن انّى لنا السيطرة على اذن هذا المستمع اذا قدمنا له نصّاً

لايتحقق فيه التكرار الضروري لخلق الايقاع ، أو قدمنا له في كل مرة نصّا مختلفاً — موسيقياً — عن النصوص الأخرى التي سبقته ، ومن المؤكد ان الأذن الموسيقية العربية لم تتكون وتحقق وجودها الا بعد سماع مئات اوآلاف من النماذج الموسيقية الشعرية القديمة ، واذا كان لنا ان نتحول بهذه الأذن الى خط جديد ، فلا بد من مئات أخرى من النماذج الموسيقية الجديدة ، والمتشابهة ، التي تستطيع ، بقوة التكرار اوالاستمرار ، خلق الاحساس في الآذان العربية بموسيقى الشعر الجديد .

لقد كان خط العروض في الشعر العربي مواكبا باستمرار لخط الموسيقى العربية ، والشعر موسيقى في جانب كبير منه ، فكانت الأوزان الستة عشر في القرون العربية الأولى تمثل روح الموسيقى العربية آنذاك ، وحين تغيرت الطبيعة الحضارية للعرب في العصر العباسي ، وغنيت الموسيقى العربية بما رفدتها به تلك الحضارة الجديدة ، ظهر في الشعر العربي تلك المحاولات العروضية الجريئة التي هدفت الى تحقيق استمرار التوازي بين خطي العروض والموسيقى ، ولكن الشك الذي كان يحيط بمشكلة تلك الحركة ، وجلهم موالٍ وشعوبيون ، وبطبيعة تلك الحركة واهدافها البعيدة ، أجهض هذه المحاولات ، ومكّن للقديم من ان يتغلب على الجديد .

وفي الاندلس ، حيث تخلص العرب من عقدة الشعوبية ، وانفتحت الحضارة العربية انفتاحا كاملا أمام الروافد الجديدة ، استطاع زرياب — القادم من المشرق — ان يبدع الوتر الجديد في العود ، ولا شك ان الاندلس ، بطبيعتها الحضارية الجديدة المنفتحة والحادة ، هي التي قدمت لزرياب الوتر الجديد ، ولو بقي في بغداد لما توصل ، في ظننا ، الى ذلك الوتـــــر .

وكانت الموشحات تمثل وتر زرياب في الشعر الأندلسي ، وبها تتحقق نظريـة المواكبة المستمرة بين خطي العروض والموسيقى في التراث العربي .

ولكن التوازن المتحقق ضمن هذه المواكبة بين العروض والموسيقى لايلبث ان يختل في الستينات والسبعينات من هذا القرن العشرين ، فتتطور الموسيقى العربية الحديثة تطـورا واسعا واصيلا يمثل الحركة المتسارعة للحضارة العربية الناهضة ، بينما يقف الشعر عاجزا عن مواكبة الموسيقى ، وهو يتأرجح بين التقليد القاسي الذي لايرى في غير الأوزان الخليلية اوزانا ولا في غيرعروضها عروضاً ، وبين التجديد المتمرد اوالمراهق ، الذي لم يستطع انيوجد بعد ، بحداثة عمره وتطرف اصحابه ، تلك الحلقة التي لابد منها بين التقليد والتجديد ، لكي

يحقق عن طريق ايجاد هذه الحلقة انتماءه العربي الحقيقي ، ويتوصل بذلك الى تحقيق المواكبة المطلوبة بين عروضه والموسيقى العربية الحديثة . وما يزال الشعر ، في سورية خاصة ، يقف عند نقطة الحيرة هذه ، وما يزال طرفاه المتباعدان — على مدى عقدين من السنين اواقل — يمسكان بطرفي الحبل بالتشدد والقوة والعزيمة نفسها ، من غير ان يتخلى اي منهما عن قيد انملة واحدة من مواقعه للطرف الآخر .

ولعل الطريق الى تثبيت الأوزان الجديدة في آذان المتذوقين العرب ، وقد اعتادت حتى الآن اوزان الخليل ، او ماانتهت اليه عند اصحاب شعر التفعيلة ، هي ان يعود اصحاب الأشكال الجديدة الى تبني الهيكل الأساسي لأوزان الخليل ، وهو الذي يقوم على مبدأ الشطرين المتساويين ، وهذا التكرار الذي يحققه مبدأ الشطرين يستطيع ان يثبّت الوزن الجديد تثبيتا مؤقتا في أذن المتذوق ، ريثما يتحول مع السنين الى صفة الدوام والاستقرار ، ليتهيأ له من جديد من يطوّره وفقاً للمبدأ الذي تطورت عليه اوزاننا من نظام الخليل الى نظام التفعيلة الجديد .