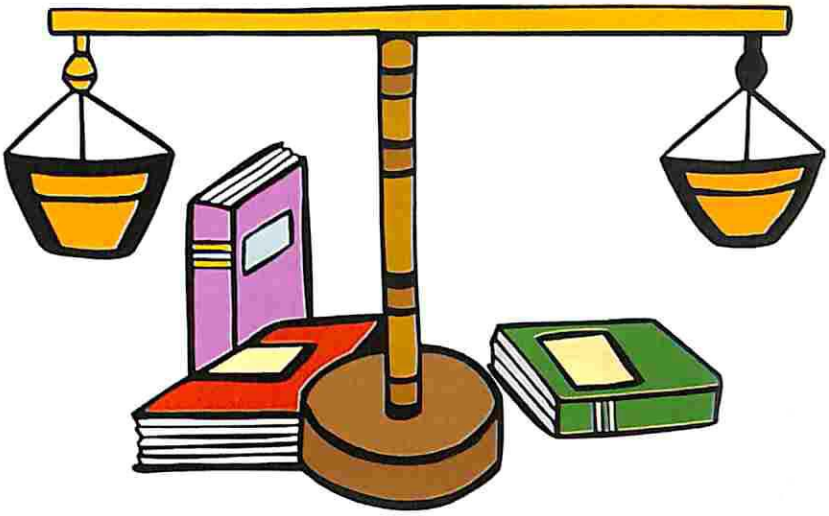
تداخل الأوزان في الشعر المعاصر



د. عبد الهادي دحاني - المغرب

إن قضية الوزن من أخطر القضايا التي شغلت المهتمين بميدان الشعر المعاصر، وقد انقسموا عندها فريقين: فريق أقر الوزن، واعتبر كل شعر من دون وزن لا يعتد به، وفريق ذهب إلى اعتبار الوزن عائقا في وجه الإبداع، يجب إزالته، وقيدا يجب التحرر منه. وعلى هذا الأساس قامت فكرة ما يسمى قصيدة النثر والشعر المنثور، بمعنى المتحرر من قيود القافية والوزن، وقد ظهر من ذلك إنتاج يسمى الشعر المنثور.

وإنه لمن الأحرى أن يسمى الكلام المتحرر من الوزن النثر الشعري، ليأخذ بذلك صفته الأصلية، وهي النثر، لأنه قد صيغ في عبارات شعرية، أو هي أقرب إلى النغم الشعري وتأليفه.

ولعل من الجديد ما هو محمود ومقبول، ومنه ما هو مذموم ومرفوض. وما أحدثه المعاصرون في ميدان الشعر، لا يقبل منه ذلك الإبداع الذي رمى الوزن وراء ظهره، فأخل بركن أساسي من مقومات الشعر.

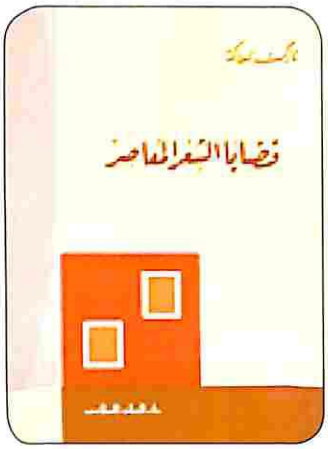
وإن مجال النثر لواسع ورحب، وفيه البلاغة والبيان، وإن منه السجع الذي يضاهي في تأليفه الشعر، وكم يكون جميلا نص كتب بلغة شعرية، فربما كان أكثر قبولا واستحبابا للنفس لما فيه من روعة وتشبه بالشعر الجميل.

وبين الفريقين السالفين يأتي فريق اتخذ سبيلا وسطا، فأبقى على الوزن في الشعر المعاصر، ولكنه عدل فيه وغير، وسلك طريق الجوازات، وتوسع فيها أيما توسع إلى أن خرج على ما وضعه الخليل. وبرر أصحاب هذا الموقف خروجهم، بأن أحدثوا قواعد موسيقية تكمن خلف التقسيمات الهندسية والمنطقية للتفاعيل، واعتبروا هذه القواعد مما لم يهتد إليه الخليل أو إلى بعضه.

يقول محمد مندور في هذا الباب: "إن يكن من الثابت أن الخليل قد وصل إلى نتائج أمكن إلى اليوم الاعتماد عليها من الناحية العلمية في وزن أبيات الشعر العربي كله، وحصر أوزانها كلها- إلا أن قوانينه لا تبصرنا بحقيقة الشعر العربي وعناصره الموسيقية، ثم إنها لا تدع مجالا لفهمنا سبب حصر الأوزان على ذلك

النحو، إذ ما هي العناصر التي تكون الوزن؟ وهل يمكن أن تجتمع تلك العناصر في أوضاع ونسب أخرى، فيكون من الممكن كتابة الشعر على أوزان جديدة؟"[١].

هكذا يرى أصحاب هذا الموقف الوسط أن العروض الخليلي لا يستوعب الشعر في جميع أشكاله. تقول رائدة هذا الميدان، نازك الملائكة، في مقال بعنوان العروض والشعر الحر: "لقد تطور الشكل في الشعر العربي، بحيث لم يعد العروض القديم يكفينا لنقد الأشكال الجديدة التي نمت اليوم، وبات ضروريا أن يطور العروض نفسه ليواجه الشعر، وإنه لطبيعي أن تظهر الأنماط أولا ثم تعقبها القواعد التي يقاس بها الفاسد منها، وهذا لأن النمط خلق تندفع به طبيعة فنان تلهمه روح العصر. وأما القواعد فهي مجرد استقراء واع"[٢].



وبينت ملك عبد العزيز في مقالها: "حول أوزان الشعر الحر"، أنه "لا بد لوضع عروض عربي بالصورة العلمية المتطورة تناسب الشعر الحر، من عالم لغوي دارس لأصول الموسيقى، بحيث يستطيع أن يضع القوانين لكافة أنواع التوافق والانسجام التي تحملها إمكانيات الشعر الجديد بنوع خاص"[٣].

أما نازك الملائكة فتعود في كتابها: "قضايا الشعر المعاصر"، لتقنن الحرية التي قالت بها في مقالها السابق، من تجاوز للعروض الخليلي، فلا ترى للشاعر الحر أن يخرج على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا، وتضع له قانونا بسيطا يمكن السير عليه، ويعتمد هذا القانون على النقط الرئيسية التالية:

- أساس الوزن في الشعر الحر أن يقوم على وحدة التفعيلة.
- للشاعر الحرية في تنويع عدد التفعيلات وتطويل الأشطر.
- تطويل الأشطر يشترط أن تكون التفعيلات في الشطر متشابهة تمام التشابه.
- على الشاعر أن يمضي على النسق حرا في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد، غير خارج عن السنن الشعرية الأصيلة في الشعر العربي.

ومن تفريعات هذا القانون البسيط أنه يمكن نظم الشعر الحر بتكرار تفعيلة واحدة من التفاعيل الخليلية، فإنما تكون الحرية في الشعر الحر في حدود التفعيلة المكررة في الشطر، وله الحرية في زيادة عدد التفعيلات المكررة في الشطر ونقصانها»[٤].

وليس غريبا أن باب الجوازات حينما يفتح في إطار جديد، كما حدث في الشعر المعاصر، فإن هذا الأمر يؤدي بالتدريج إلى خروج عن المألوف، وعن القواعد، منه ما هو مقبول، ومنه ما هو مردود. وفي هذا الصدد لم يقتصر الشعراء المعاصرون على هذه الجوازات التي امتطوها، بل طلبوا المزيد من التوسع والحرية حتى زاغوا عن العروض الخليلي وغارت معالمه من إنتاجاتهم. وقد أحست نازك الملائكة بخطورة الموقف، فتتبعت أخطاء الشعراء المحدثين، وبادرت إلى التنبيه عليها وتقديم ما يمكن إصلاحه منها، فأبدت ملاحظتين بارزتين، تريد منهما تفادي ما يمكن من هفوات، وهما على جانب كبير من الأهمية:

الأولى: شيوع الزحاف وإيراد الوتد في بداية الكلمة أو التفعيلة، أي قلب مستفعلن مثلا إلى مفاعيلن، وهذا الزحاف لم يوجد في بحر من البحور التي تبدأ بهذه التفعيلة كبحر الرجز مثلا، ولا يوجد عند الخليل مثل هذا الزحاف.

بل إن هذا الزحاف قد يحول بحرا كالرجز إلى بحر آخر هو الهزج ليستقيم العروض، فلا ندعي بعد ذلك بأن مستفعلن تحولت إلى مفاعيلن، وإنما هو إشكال يقع فيه كثير من الناشئة، فيخلطون من خلاله بين الرجز والهزج، ولا يميزون بينهما، ومن ذلك ما نجده عند امرىء القيس في قوله الذي هو من الهزج وليس من الرجز[٥]:

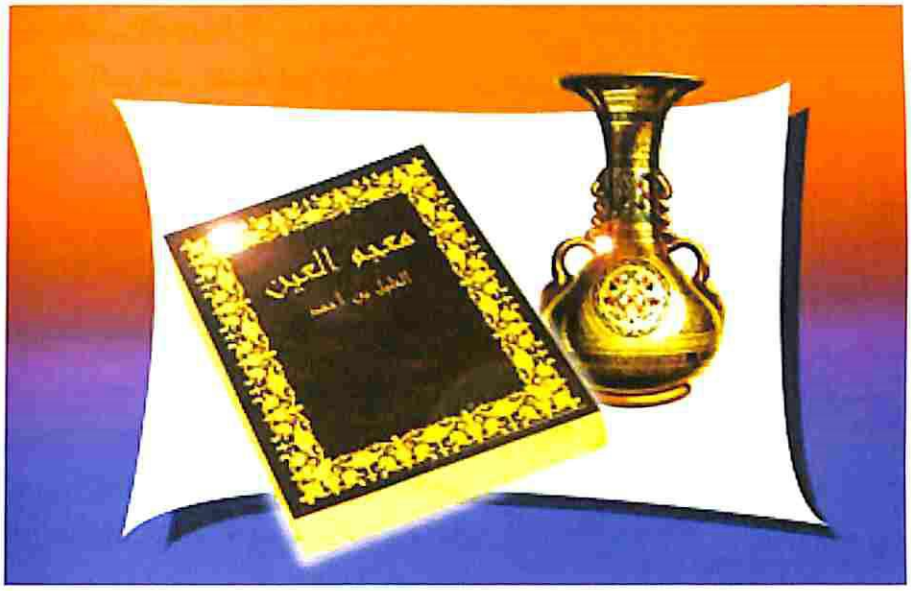
لمن زحلوفة زُلُ
بها العينان تنهلُ
ينادي الآخر الأُلُ
ألا حلُّوا ألا حلُّوا

والاشتباه في التفعيلتين نابع من كونهما تتركبان من الكمية الصوتية نفسها مع تقديم وتأخير في الوتد المجموع والسببين الخفيفين.

والملاحظة الثانية التي تقدمها نازك الملائكة للناشئة من الشعراء المحدثين: هي شيوع الكسور أو الإتيان بتفاعيل غريبة على البحر. ويعتبر هذا خروجا على العروض الخليلي. وقد زادت نسبة هذا الخروج زيادة كبيرة في الرجز خاصة، إلا أن الأستاذة سلمى الجيوسي ترد هذا الخروج على النظام الخليلي في العروض إلى كونه تجديدا وابتكارا في الأنغام والإيقاع، وهو في صالح الشعراء المعاصرين، غير أن العبء يبقى على الدوام ملقى على كاهل الشاعر نفسه الذي هو قائد سفينته وحده، وإن الشاعر الأصيل الذي يمتلك حسا إيقاعيا مرهفا لا يفكر مطلقا في أن يختار النموذج الذي ينظم على منواله عندما يشرع في عملية الإبداع، فالشرط الأول هو الأصالة الشعرية التي تفرض النموذج الصحيح على الشاعر فرضا. والإبداع الذي يحكمه الطبع وتحمله السليقة قلما يخرج على العروض الخليلي، بل لا يكاد يسقط في هفوة إيقاعية.

ومن الجوازات التي تسعف الشعراء المعاصرين: المزج بين التفعيلتين: مفعولن وفعولن، وهما صيغتان يكثر ورودهما في الشعر القديم أيضا، من مثل ما وجدنا عند الشاعر امرئ القيس في مقطوعة الزحلوفة.

وأما التفعيلة: فَعَلْ، فلعلها كانت من أكثر الصيغ المشتقة استعمالا في الشعر المعاصر، ومن أكثرها نجاحا في تكييف الإيقاع مع شعر التفعيلة. وهذه التفعيلة تكون المقطع الأول، أي الوتد، من فعولن، وهي لهذا تأتي ملائمة كل الملاءمة عندما تتناوب نهايات الأشطر بينهما، أي بين فعولن أو فعول، وبين فعَل، ومن المعلوم أن فعول هي مقصور فعولن، وفعَلْ هي محذوفها[٦]:



أود لو أطل من أسرة التلال
لألمح القمرُ
يخوض بين ضفتيك، يزرع الظلال
ويملأ السلالْ
بالماء والأسماك والزهرْ

هذه أشطر من قصيدة النهر والموت لبدر شاكر

السياب، وقد زاوج بين التفعيلتين، فأنهى الشطر الثاني والأخير بفعل، وباقي الأشطر بفعولْ.

ويقول آخر، وقد زاوج بين فعولن وفَعَل، على التوالي[٧]:

يا شاعري المضاع في متاهة الدروب
لا تفقد الأملْ
اللحن في الشفاه والحنان في القلوب
والدمع في المقلْ

ومن الجوازات أيضا ما يعرف في العروض بالتذييل والترفيل. أما التذييل (وهو من علل الزيادة، زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع) فهو علة تلحق مستفعلن، فتشتق منها صيغتا الزحاف مفاعلن ومفتعلن، والتذييل يكون مستحبا في الشعر عموما، أما في الشعر المعاصر فيزيد إيقاعه رونقا وجمالا[٨]:

هناك في بيارة الليمون أختي القتيلْ
أختي التي علقها اليهود في الأصيلْ
أختي التي ما زال جرحها الطليلْ

فالشاعر هنا يضطر إلى التذييل، فينهي آخر السطر الأول والثالث بالتفعيلة المذيلة التي تصير مفاعلان.

وأما الترفيل (وهو من علل الزيادة أيضا، زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع) فقد وظفه الشعراء القدامى في تفعيلة البحر الكامل متفاعلن، وكذلك استعمله الشعراء المعاصرون، يقول أحدهم[٩].

صفحوا عن ابنك إن في ابنك حدة حين يكلَّمُ
ولقد شهدت وفاتهم وصحبتهم حتى المقابرْ

وقال آخر على بحر الرجز بالترفيل أيضا:

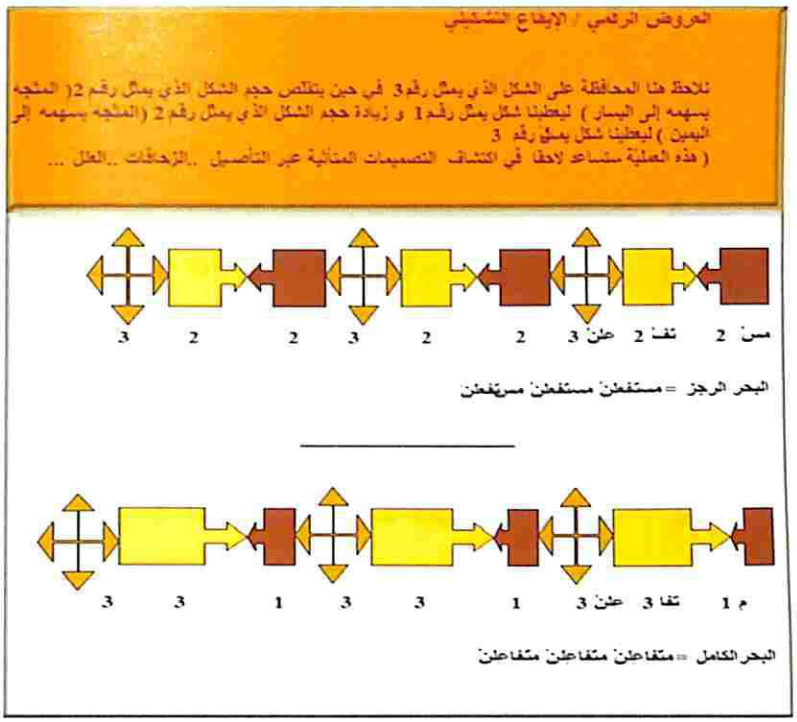
دنيا تفردنا بها شهرا ورحنا عن قراها
لم نصح إلا وهي تغوينا ويغرينا هواها
دنيا سنحيا بعدها عمرا تروّى من نداها

وتتقدم سلمى الجيوسي إلى الشعراء، وكذلك النقاد، بنصيحة مهمة تنعت فيها كيفية استعمال الجوازات في الشعر المعاصر، فتقول: "وفي استعمال الشاعر لهذه الجوازات نراه مضطرا إلى حد كبير إلى الاعتماد على سلامة فطرته ورهافة الحس النغمي عنده. ومع إيماننا بوجوب كون الحرية التي نملكها منظمة ومصممة، فلست أرى سبيلا في الوقت الحاضر إلى أن يتوصل النقد إلى فرض قوانين محددة صارمة تقيد هذه الحرية، فالكثير يعتمد على براعة الشاعر نفسه، وقدرته على تنويع النمط النغمي بين قصيدة وأخرى. إنما مهمة النقد هنا هي التوجيه لا التحديد، والاقتراح لا الجزم، إذ قد يجيء شاعر كبير يطور النغم الشعري.. بحيث يضطر النقد، إذا قام الآن يحدد ويجزم (ضمن إمكانيات البحر الواحد) أن يراجع نفسه ويعيد النظر فيما ارتأى وقرر، والمجال أمام شعرائنا، ولا سيما في الرجز، للتجديد والابتكار في الأنغام والإيقاع، وهناك عشرات من الأنغام يمكن استنباطها من هذا البحر"[١٠].

نماذج الخلط بين الأوزان في الشعر المعاصر:

"ولعل الشعر الحر لونشأ في عصور العروبة السابقة لكان له شأن آخر. فقد كان الشعراء كثيري القراءة للشعر العربي السليم، بحيث يتحسسون عروض الشعر ويسلمون من الخطأ ولو لم نضع لهم قانونا يطيعونه، ذلك فضلا عن أن دراسة العروض كانت جزءا من ثقافة المثقف وأدب المتأدب"[١١].

هكذا قالت نازك الملائكة، وهي ترى الحرية المطلقة التي لا ضابط لها تجتاح الشعر المعاصر فيما يسمى فيه بالشعر الحر، وقد وقفت عند النماذج الغالبة التي فهم أصحابها الحرية في نظم الشعر بمعنى التمرد على العروض والخروج عنه وعما تستسيغه الأذن العربية من موسيقى الشعر، وخلطوا بين الأوزان، فنظموا أحيانا في بحر، ثم ما لبثوا أن خرجوا عليه مباشرة بعد تفعيلات معدودة، أو بعد فقرة في القصيدة الواحدة، من ذلك ما فعله سعدي يوسف[١٢]:



يا طائرا أضناه طول السفرُ
قلبي هنا في المطرُ
يرقب ما تأتي به الأسفارُ

فقد خرج من بحر السريع في السطر الأول والثاني، إلى بحر الرجز في السطر الثالث، لأن "مفعولن" لا ترد في ضرب السريع أبدا، وإنما هي من التفعيلات التي يكون عليها وزن الرجز في بعض الحالات حسب قواعد العروض العربي. ومن المعلوم أن "مفعولْ" في آخر السطر الثالث تعتبر تفعيلة ناشزة لمجرد أنها واردة في مكان "فاعلن" التي التزمها الشاعر في البيتين السابقين، وهي لا تنسجم مع وزن السريع، وإنما تتمم وزن الرجز الذي نسج عليه هذا الشطر.

التداخل في الوزن الواحد:

لقد اندفع الشعراء الناشئون في حركة الشعر المعاصر المتحررة من ضوابط النظام العمودي، ينظمون المقطوعات الشعرية، فيخلطون في القصيدة الواحدة بين تشكيلات متعددة للبحر الواحد، مما يجعل الأذن لا تصبر على متابعة الاستماع، لأنها تمل هذه التقلبات المفاجئة، وتمج هذه التشكيلات المتردية. وهذا نموذج من الخلط في ضرب البحر الكامل، لجورج غانم، يقول فيه[١٣]:

لكنهم متيقنون بأنهم صرعى حميًا
وعزاؤهم أن الحياة تقول للأبطال هيًا
منا الصدى مني
من مقلتي وفمي
فأحسه نارا و وعدا وارتقابا للغد

هذه خمسة أسطر من قصيدة أورد الشاعر في ضربها أربعا من تشكيلات البحر الكامل. الأذن العربية لا تقبل في القصيدة الواحدة إلا تشكيلة واحدة. فقد انتهى في السطرين الأولين بالضرب متفاعلاتن، وفي السطر الثالث بفَعِلن، وفي السطر الرابع بفعْلن، وفي الخامس بمتفاعلن. وكل هذه التشكيلات تجعل نهاية الأسطر تبدو سمجة وركيكة من حيث الموسيقى الشعرية، حتى إننا لا نميز أحيانا بين الرجز والكامل إلا من حيث غلبة الوزن الأخير على الأول في القصيدة برمتها.

الخلط بين الرجز والسريع:

ولتشابه هذين الوزنين وتقاربهما في التفاعيل، وقع بينهما عند الشعراء المعاصرين كثير من الخلط، حتى إنك لتجد القصيدة تبتدئ عند أحدهم بإيقاع وتنتهي بإيقاع آخر مغاير لسابقه، وكثيرا ما نجد المزج بين السريع والرجز في كل أسطر القصيدة الواحدة.

وحيث لا يميز بين البحرين العروضيين إلا التفعيلة الأخيرة، حيث تكون في الرجز مستفعلن، وفي السريع مفعولات، فإن هذا المجال وفر من المرونة للشاعر ما جعله يتوسع بكل حرية في استعمال الجوازات المنبثقة من العلل والزحافات التي تلحق بالتفعيلة الأخيرة من كل وزن من الوزنين المذكورين، وذلك مكن الإيقاع من التنوع والتعدد داخل القصيدة الواحدة.

وأهم الصيغ العروضية التي يمكن اشتقاقها من مفعولات مثلا:

- مفعولن، حيث صارت بالكف (وهو حذف آخر الوتد المفروق) مفعولا. فانقلبت إلى مفعولن.
- فاعلن، وهي التي انتقلت من مفْعلا. بعدما أصابها الطي والكف. (والطي هو حذف الرابع الساكن من التفعيلة).
- فاعلان، وأصلها مُفْعَلاتْ. فانقلبت بالطي والوقف إلى فاعلن. (والوقف هو تسكين آخر الوتد المفروق).
- فعلن، وأصلها معْلا التي خرجت من مفعولات بعدما أصابها الخبل والكف. (والخبل هو اجتماع الخبن والطي، والخبن هو حذف الحرف الثاني من التفعيلة متى كان ساكنا).
- فعْلن، وهي التي تولدت من مفعولات بعدما أصابها الصلم (وهو حذف الوتد المفروق برمته). وأصلها مفعو. فانقلبت إلى فعلن.
- فعولن، وأصلها معولا بعدما أصاب التفعيلة الرئيسية مفعولات الخبن والكف.

وقد يصعب التمييز أحيانا بين إيقاع السريع وإيقاع الرجز، ولا سيما إذا كانت أبيات القصيدة أو أشطرها تنتهي بإحدى التفعيلتين: فعولن أو مفعولن، وهما صيغتان مشتركتان بين الإيقاعين، فلا تسمحان في الغالب بالتمييز بين النمط النغمي لهذا البحر أو ذاك. ولا بد في هذه الحالة للشاعر أن يأتي ولو بتفعيلة واحدة على الأقل في القصيدة تكون سالمة أو شبه سالمة من الزحافات والعلل لتدل دلالة قطعية على أنها من بحر الرجز أو من بحر السريع، وهذا أمر ضروري يتحتم على الشاعر مراعاته في الإيقاع العام للقصيدة أو المقطوعة. وقليل من الشعراء المعاصرين الذين نجوا من الخلط بين هذين الإيقاعين. ومن بين هؤلاء الفحول، بدر شاكر السياب الذي استطاع أن يحافظ على سلامة الإيقاع في شعره الذي نظمه على بحر السريع، ومن ذلك قصيدته «رسالة من قبر» التي يقول في إحدى مقاطعها الجميلة[١٤]:

من قاع قبري أصيحُ
حتى تئن القبورُ
من رجع صوتي وهو رمل وريحُ

ويقول:

النور في شباك داري زجاجُ
كم حدقت بي خلفه من عيونْ
سوداء كالعار
يجرحن بالأهداب أسراري

ثم يقول:

هذي خطى الأحياء بين الحقولُ
أصداؤها الخضراءُ
تنهل في داري
شلال أنوار

وهذا بخلاف الشعراء الآخرين، كأحمد عبد المعطي حجازي الذي ما فتئ يخلط بين الرجز والسريع في قصيدته «العيون»، وقد تتبعت سلمى الجيوسي مواطن الخلط عنده، فنبهت عليها، وقالت: «ففي قصيدة العيون لأحمد عبد المعطي حجازي نجد نمطي الرجز والسريع معا[١٥]:

كتابة في عين ماءْ
غيم يذوب في السماءْ
رسائلي، بوحي، حياتي، قصة خرساءْ
تقصها العيونْ
لأنني أعيش في ميناءْ

ماذا عن (فعلان) هذه؟ لقد رأينا السياب يستعملها في قصيدته من بحر السريع. ويتحول الشاعر حجازي من الرجز إلى نمط واضح من السريع في القصيدة نفسها:

رأيتها قد غادرت أجسادها
وطوفت حولي

تعيد في عيني مناظر النهارُ
وأول الليل

ثم يقول:

يا طالما واجهت هذه العيونُ
عين على شرفهْ
السور والعيون بيننا

ولو أن كل القصيدة كانت على هذا النمط لظننا أنها محاولة جديدة، وحاولنا دراستها، ولكنها ليست كذلك، بل إن نمط الرجز غالب عليها، ولا يسعنا إلا أن نعد إدخال تشكيلات من السريع هنا خطأ ونشازا»[١٦].

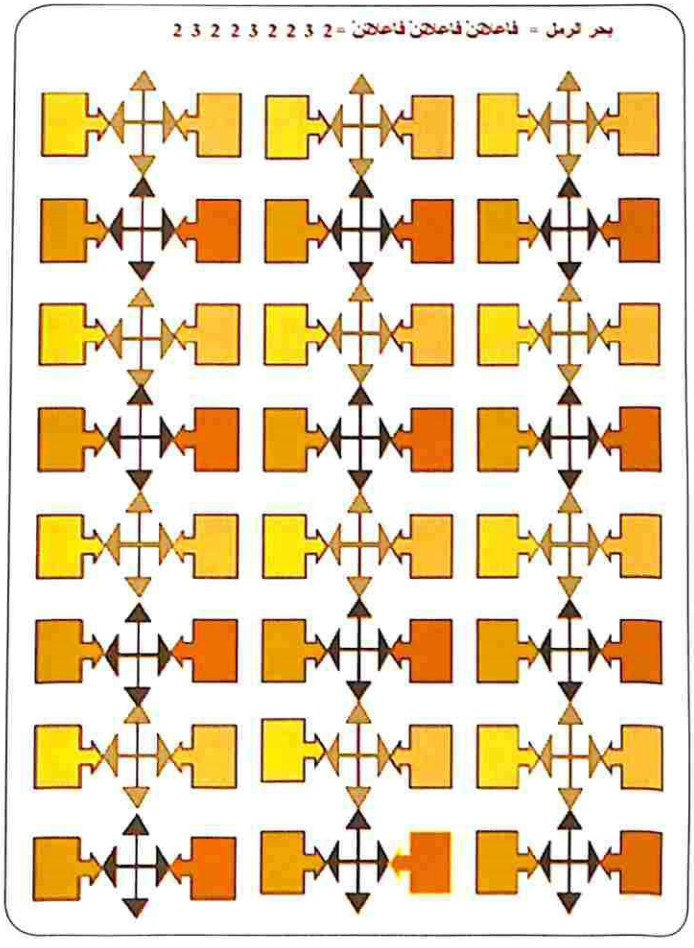
الخلط بين الكامل والرجز والسريع:

إذا وقع زحاف في تفعيلة الكامل (متفاعلن)، أي إضمار(وهو إسكان الثاني المتحرك)، اشتبه بالرجز، وذلك آت من تحول متفاعلن إلى مستفعلن، ولا يميز حينئذ بين الإيقاعين إلا ورود تفعيلة سالمة أو أكثر في القصيدة. ومن المعلوم أن الكامل من البحور الصافية[١٧]، مثله مثل الرجز، تتكرر فيه تفعيلة واحدة، هي متفاعلن، ثلاث مرات في الشطر، ولا يمكن أن ينظم فيه شاعر قصيدة مصابة من أولها إلى آخرها بالإضمار في إحدى التفعيلات، وإلا كانت من الرجز وليس من السريع.

ومن الشعراء المعاصرين الذين خلطوا بين الرجز والكامل، موسى النقدي، في قصيدته «عيد الميلاد في بغداد». تقول الجيوسي في تعليقها على قضية الوزن في هذه القصيدة: «قصيدة لا أجرؤ بحق على تسميتها رجزية أو من الكامل، فهي تظهر لي نموذجا على غاية من الاضطراب والتشويش، ولعل لصاحبها الأستاذ موسى النقدي تفسيرا لهذه التشكيلات المختلفة التي أتخم بها القصيدة[١٨]:

القصيدة تبدأ بهذا البيت:

تموز أقبل يحمل الأورادُ
مستفعلن متفاعلن مفعولُ



هذا من الكامل، كما يظهر من التفعيلة الثانية في البيت.. ومن بداية القصيدة، وخلال ثلاثين سطرا، تقع صيغة متفاعلن خمس عشرة مرة.. ومن السطر:

ليس المساء هنا مساءٌ
مستفعلن متفاعلن

نأتي إلى فقرة طويلة عبارة عن ستة وعشرين سطرا من الشعر بدون تفعيلة واحدة من الكامل. إن الإيقاع في هذه الفقرة الطويلة على اختلاط أنماطه وتشويشها لا يمكن أن يكون من الكامل، لأن القارئ لا يسمع بعدها أي تكرار لمتفاعلن يعيده تحت هذا البحر، بل إن الأنغام الرجزية تتغلب عليه بتكرار مستمر، وتبعده عن أي تأثير يمكن أن تكون ألفاظ متفاعلن القليلة في القسم الأول من القصيدة قد تركته، ولذلك فإننا عندما نعود،

فنفاجأ بعودته إلى الكامل، نشعر بدهشة غير مستحبة، إنه يقع في السريع:

النوم حتى أمس غال الثمنْ

فاعلن

واليوم عمر الزمنْ

فاعلن

أصبح جدا طويلْ

فاعلان

وبعد ذلك يعود إلى الكامل:

وتفتحت أزهاره مثل الدنى

متفاعلن مستفعلن مستفعلن

ثم إنه يستمر في الكامل مدة ثم يعود إلى السريع، وفي بحر القصيدة إجمالا يخلط بين الأوزان المختلفة من رجز وكامل وسريع، وعلى عدة أنماط»[١٩].

وأخيرا نهمس في أذن النقد أن يتصدى لهذه النماذج العروضية الخاطئة والتجارب الإيقاعية الفاسدة، ليتداركها بالإصلاح والتسديد، فقد تفاقمت من تفشيها وتكاثرها بشكل لافت للنظر، حتى أصبحت لازمة لشعرنا المعاصر، وهو منها براء.

لقد تنبهت، وأفلحت في هذا التنبيه، الناقدة الأديبة والشاعرة المرهفة، نازك الملائكة، لتحمل الشعراء المعاصرين على التحلي بالعروض الخليلي، فهو زينة الشعر، وحيثما فقد أو أخطأه الشاعر، فكأنما أخطأ الملح من الطعام، وأسقط الشهية الفنية. لقد صار لزاما علينا أن نتذكر كذلك أن الشعر الحر ليس خروجا عن قوانين الأذن العربية والعروض العربي. وإنما ينبغي أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين خاضعا لكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والضروب والمجزوء والمشطور. وإن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم- الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي- لهي قصيدة ركيكة الموسيقى مختلة الوزن، ولسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة ولو لم تعرف العروض. ونحن نقول هذا، لا لأننا نعادي التجديد، وإنما لأن تفعيلات الشعر ومثلها النسب في الموسيقى، شيء ثابت في كل لغة ثبوت الأرقام في الرياضيات، فمهما تجددت العصور والأفكار ونمت وصعدت فإن الأرقام ونسب الشعر والموسيقى تبقى ثابتة لا تتغير. وأما ما يتغير فهو الأشكال والأنماط التي تبنى من تلك النسب، ذلك كمثل قوس قزح، يبقى إلى الأبد محتفظا بالألوان كلها، ولا يصنع الفنانون المجددون إلا خلط تلك الألوان والتجديد في رصفها ومزجها والتصوير بها[٢٠] ■

الهوامش:

(١) ملك عبد العزيز: مقالها بعنوان: "حول أوزان الشعر الحر"، مجلة الآداب، عدد ٧ يونيو ١٩٥٩.

(٢) مجلة الآداب، عدد٢، ١٩٥٨.

(٣) ملك عبد العزيز: المقال السابق.

(٤) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر: ص ٧٩-٨٠، الطبعة السابعة في أبريل ١٩٨٣، دار العلم للملايين، بيروت.

(٥) ديوان امرئ القيس: ١٧٤ (١٩٨)، وأمالي القالي: ٤٢/١.

(٦) القصيدة في جريدة الزمان العدد ١٦٩٣، التاريخ ٢٠٠٣-١٢-٢٤، وهو من أروع القصائد التي كتبها عام ١٩٥٧.

(٧) سلمى الجيوسى: بحر الرجز في شعرنا المعاصر، مجلة الآداب، عدد ٤، سنة ١٩٥٩.

(٨) قضايا الشعر المعاصر: ١٣٠

(٩) سلمى الجيوسي: المقال السابق.

(١٠) سلمى الجيوسي: المقال السابق.

(١١) نازك الملائكة، المرجع السابق: ص ٨١.

(١٢) نازك الملائكة، المرجع السابق: ص ٨١.

(١٣) نازك الملائكة، المرجع السابق: ص ٩١

(١٤) سلمى الجيوسي: المقال السابق.

(١٥) سلمى الجيوسي: المقال السابق.

(١٦) سلمى الجيوسي: المقال السابق.

(١٧) البحور الصافية هي التي تتألف من تفعيلة واحدة متكررة، كالرجز والكامل، وخلافها البحور الممزوجة، وهي التي تتألف من تفعيلات مختلفة ومتنوعة- قضايا الشعر المعاصر: ص٨٠.

(١٨) سلمى الجيوسي: المقال السابق.

(١٩) سلمى الجيوسي: المقال السابق.

(٢٠) نازك الملائكة، المرجع السابق: ص ٩١-٩٢.