حول أوزان الشعر الحر

بقلم ملك عبد العزيز

منذ ان نشرت الانسة نازك الملائكة مقالها عن « العروض والشعر الحر »» وفي نفسي رغبة في الكتابة في هذا الموضوع ، ولكن كانت تحول بيني وبين ذلك بعض لمشاغل ، غير اني الآن ـ وقد وجدت فسحة من الوقت ـ سأحاول ان ادلى بكلمة في هذا الموضوع المعقد .

واول ما احب ان اذكره ، هو ان لا ينبغي علينا ان نتعجل في تخطئة كل خروج ـ او ما يظن خروجا ـ على ما وضعه علماء العروض القدماء ذلك لان هناك قواعد موسيقية تكمن خلف تلك التقسيمات الهندسية المنطقية للتفاعيل ، وهذه القواعد التي لم يهتد اليها القدماء والتي اهتدى الى بعضها بعض العلماء المحدثين من المستشرقين والعرب ـ هي التي ينبغي ان نحتكم اليها حين نتحدث عن الاخطاء العروضية.

وقد نشر الدكتور محمد مندور في عدد مارس (آذار) سنة ١٩٥٩ من مجلة «المجلة» مقالا قيما في هذا الميدان ، هو خلاصة بحث تجريبي استغرق ثلاث سنوات قام به في معهد الاصوات بالسربون ونال به دبلوم هذا المعهد سنة ١٩٣٧ . واذا كان هذا البحث ـ الذي أجرى في معامل الاصوات ـ لم ينته الى نتائج حاسمة في كافة مشاكل العروض العربي ـ الا انه قد انار امامنا الطريق ، والقى الضوء على كثير من المشاكل الاساسية ، كما انه ـ فيما احسب ـ ينبغي ان يحملنا على كثير من التروي قبل ان نحكم بالخطأ والصواب.

ولقد قال الدكتور مندور في هذا المقال ص ٩ « وان يكن من الثابت ان الخليل قد وصل الى نتائج أمكن الى اليوم الاعتماد عليها من الناحية العملية في وزن ابيات الشعر العربي كله ، وحصر اوزانها كلها ـ الا ان قوانينه لا تبصرنا بحقيقة الشعر العربي وعناصره الموسيقية ، ثم انها لا تدع مجالا لفهمنا سبب حصر الاوزان على ذلك النحو . اذ ما هي العناصر التي تكون الوزن ؟ وهلا يمكن ان تجتمع تلك العناصر في أوضاع ونسب اخرى فيكون من الممكن كتابة الشعر على اوزان جديدة ؟»

وفي نهاية المقال يقول « ونخرج من هذه العجالة بحقيقة كبيرة هي ان فهمنا للعناصر الموسيقية للشعر لن يستقيم فيما نرى الا اذا ميزنا تمييزا واضحا بين الوزن والايقاع ، ودرسنا تأثير الكم والشدة والارتفاع في الشعر وفي اللغة التي يصاغ منها ذلك الشعر . ونحن بذلك نستطيع ان نكشف بعض السر عن الشعر العربي بنوع خاص ، اذ نصل الى التوفيق بين المقطع كوحدة للكلام وبين طبيعة اللغة العربية وطبيعة شعرها كما وضحناها ـ وهذه الدراسة لن تستقيم فيما يبدو ـ ما لم تكن لدينا معامل اصوات كاملة الاعداد . »

من كل ذلك يتضح ان المسألة ليست بالبساطة التي قد تلوح لنا اول الامر ، فلذلك ينبغي ان يكون رائدنا الكثير من الحرص والتردد قبل ان نحكم احكاما جازمة بالخطأ والصواب .

وفي مقال « العروض والشعر الحر (١) تقول الانسة نازك « لقد تطور الشكل في الشعر العربي بحيث لم يعد العروض القديم يكفينا لنقد الاشكال الجديدة التي نمت اليوم ، وبات ضروريا ان يطور العروض نفسه ليواجه الشعر ، وانه لطبيعي تماما ان تظهر الانماط اولا ثم تعقبها القواعد التي يقاس بها الفاسد منها ، وهذا لان «النمط» خلق تندفع به طبيعة فنان تلهمه روح العصر ، واما القواعد فهي مجرد استقراء واع.»

وهذا الكلام جميل ، اذ يدل على التحرج والاحتراس . ولكن الانسة نازك مع ذلك ـ في هذا المقال ـ وفي مقالها الاخر « منبر النقد » (٢) قد قدمت بعض الاحكام ـ او القوانين ـ الحاسمة ، وفي كثير من الشدة، كاننا انتهينا من كل مراحل التذوق والاستقراء ، وحللنا كل مشاكل العروض العربي ، فلم تبق الا مرحلة التقنين ووضع الاصول .

ومن هذه الاحكام الحاسمة تخطيئها لاستخدام تفعيلات غير متجانسة في القصيدة الواحدة ، ثم مطالبتها للشاعر بان يلتزم شكلا واحدا للتفعيلة في نهاية اسطر القصيدة كلها .

وانا لن اناقش هاتين المسألتين ، فقد وضح الاولى بما فيه الكفاية ـ خصوصا فيما يختص بجر الخبب ـ الاستاذ حساني حسن عبد الله في مقاله القيم في العدد الماضي . كما ناقشت المسألة الثانية الشاعرة سلمى الخضراء بروح علمية سمحة تنزع الى الملاحظة والاستقراء ـ قبل اصدار الاحكام ـ في مقالها عن «بحر الرجز في شعرنا المعاصر » وفي ردودها على الانسة نازك . وكل ما اريد ان اقوله هو ان استخدام تفعيلات غير متجانسة ليس من الضروري ـ ضرورة عقلية ـ ان ينتج عنه موسيقى مهشمة ، فالعبرة بطريقة استخدام تلك التفعيلات المختلفة ، فقد تخضع لالوان من التنسيق والانسجام يكشف عن عناصرها التآمل المستاني العميق . وكثير من الزحافات التي تدخل على الابحر تجعل بعض تفعيلاتها تتحول الى تفعيلات أبحر اخرى مثل « متفاعلن » من بحر الكامل التي تصبح مستفعلن « متفاعلن » وهي تفعيلة الرجز. ومفاعلتن من بحر الوافر التي تتحول الى مفاعيلن « مفاعلتن » تفعيلة الهزج.

وليس من الضروري ان يكون الانسجام بين نهايات الاسطر في الشعر الحر ناتجا عن تماثلها ، فالانسجام قد يوجد بالتجاوب كما يوجد بالتماثل. وهذا الانسجام الذي يحدثه التجاوب يكون اقل رتابة ـ لا جمالا ـ من ذلك الذي يحدثه التماثل . وهذا امر معروف في الموسيقى بل وفي الزخارف الحديثة ايضا . ومن الممكن ان توجد وحدات كمية موسيقية متآلفة دون ان تكون على النسق القديم المألوف ، فمثلا ، لا احد يستطيع ان يحكم بنبو نغم هذه الفقرات من شعر فدوى طوقان والتي اشار اليها الاستاذ الحساني في العدد الماضي. وهذه الفقرات : « ينساب يرف صدى نبره ... نبرة صوت حلو عذب » .

---

(١) عدد شباط (فبراير) ١٩٥٨ (٢) عدد ابريل نيسان ١٩٥٩

وفي رأيي ان العروض العربي بالصورة العلمية المتطورة الواجبة لن يستطيع وضعه عالم لغوي فحسب ، بل لا بد ان يكون ذلك العالم دارسا لاصول الموسيقى ، ليستطيع ان يضع القوانين لكافة انواع التوافق والانسجام التي تحتملها امكانيات الشعر الجديد بنوع خاص .

على ان اهم ما لفت نظري في حديث الانسة نازك عن بحر الرجز في مقالها « العروض والشعر الحر » ، انها تعتبر الموسيقية ـ التي تقصد بها وضوح الايقاع وخفته ـ تعتبرها هدفا يقصد لذاته . فالانسة نازك ترى ان « الوتد يبلغ من القوة بحيث يستطيع ان يشق الكلمة التي يرد في اولها الى شقين ومن ثم فان من الكياسة الشعرية ان يحاول الشاعر ايراد الوتد في اخر الكلمة لكي يختمها ويقويها » . وان من اساليب الشعراء التي يقاومون بها سيطرة الوتد وأبرزها واكثرها شيوعا « ايقاف الوتد عند حرف ساكن كالياء » كقول ابن مالك في الالفية ـ التي تراها الشاعرة تتمتع بموسيقى ضافية ـ « واستعين الله في ألفيه »

ولكني ارى ان تلك النظرة الى موسيقى الشعر نظرة غير صحيحة ، فموسيقى الشعر ليست شيئا يقصد لذاته ، بل هي اداة للتعبير عن مشاعر النفس . وقد تكون مشاعر النفس في حاجة الى ذلك الثقل الذي يحدثه وجود الوتد في أول الكلمة، بل لعل الشاعر لم يلجأ بحسه الفطري الى بحر الرجز الا لهذه الخصيصة التي تتيح له اظهار هذا الثقل . فبيت صلاح عبد الصبور الذي استشهدت به نازك لتؤيد قولها : « وحين يقبل المساء يقفر الطريق ، والظلام محنة الغريب » هذا البيت يعبر عن انسحاق النفس واندحارها واحساسها بالوحشة والغربة والضياع . ومن كانت نفسه كذلك لا يمكن ان يجري او يسير خفيفا نشيطا ، بل انه ليتعثر ويتخبط في سيره ، ولذلك يعبر عن تعثره بذلك الثقل الذي يتحين له « وتد » بحر الرجز ، وان كان الشاعر قد عبر ايضا عن اساه بكل حرف مد من الحروف التي تتبع كل عثرة . انه بيت رائع لانه طابق مطابقة دقيقة مرهفة بين احساس الشاعر وبين الموسيقى التي تعبر عنه .

ان النظر الى « موسيقية » الشعر كشيء مستقل عن التعبير عن نفس الشاعر ليشبه ذلك المذهب الذي اسقطته الايام ، وهو القول بوجود كلمات شعرية واخرى غير شعرية لا يجوز ان ترد على ألسنة الشعراء . ومن قبل عاب أحد كبار الادباء على الشاعر ايليا ابي ماضي استعماله لكلمة « طين » عنوانا لاحدى روائعه ، مع ان هذه الكلمة فيها جماع الفكرة التي يعبر عنها في تلك القصيدة ، التي يخاطب بها رجلا متعاليا ألهته الثروة وألهاه النعيم فنسي انه من طين مثل بقية البشر .

وهذه النظرة سواء في الالفاظ او في الموسيقى تجعل من الشعر فنا زخرفيا فحسب ، وليس فنا تعبيريا رسالته الاولى نقل احاسيس النفس . كما ان « الموسيقية » بهذا المعنى الضيق الذي يجعلها مرادفة لوضوح الايقاع وخفته ليست دليلا على روعة النغم وعمقه . فمن المعروف ان المارشات العسكرية والالحان الراقصة هي اكثر الالحان الموسيقية وضوحا في الايقاع ولكنها مع ذلك ليست ارقى الالحان الموسيقية ولا اعمقها ولا أقدرها على التعبير عن عوالم الروح .

وكذلك تنقد الانسة نازك استعمال صلاح عبد الصبور للتفعيلة المزحفة مفاعلن في كل تفعيلات بيت عبد الصبور السابق ، باعتبار ان « الزحاف علة ومرض واختلال صغير نستسيغه لانه لا يرد كثيرا ، وان الغرض منه في الاصل التنويع والترويح ... وهو يدخل على القصائد جمالا وموسيقية ... »

ولكن الحقيقة ان الزحاف ليس مرضا ـ من الناحية الموسيقية ـ ما دام البيت المزحف به امكانيات التعويض(١) . وليس الغرض الاصلي منه التنويع والترويح فذلك غرض ثانوي ، او بالاحرى نتيجة ثانوية . ولكن الغرض الاصلي الذي يلجأ الشاعر اليه بطريق عفوي هو التعبير عن حالات خاصة في النفس . فقد نضطر كي نعوض الزحاف من الناحية الزمنية الى ان نطيل في حرف مد ، يستنفد بعض احساسنا ، او ان نطول حرفا صامتا متمادا كالسين مثلا ، لنعبر عن صوت او حركة (٢) ، وهكذا . ولا شك ان الشاعرة المرهفة نازك لا بد مدركة كل ذلك بسليقتها الشعرية اذا رجعت الى بعض زحافات شعرها هي وحاولت ان تستبدلها

(١) ذكرت اساليب التعويض في الانشاد في كتاب « في الميزان الجديد » للدكتور محمد مندور ص ١٩٢ . ومن المعلوم ان التعويض هو الذي يعيد للتفعيلة كمها الاصلي اي الزمن الذي تستغرقه كل تفعيلة غير مزحفة ، حتى يتساوى زمن التفعيلات المتشابهة ، فيستقيم الوزن من ناحية الكم ، وان كانت موسيقى الشعر العربي تعتمد على عنصر الارتكاز بالاضافة الى عنصر الوزن كما وضح ذلك الدكتور مندور في « الميزان الجديد » ، وفي مقاله القيم عن « الشعر العربي غناؤه وانشاده ووزنه » في عدد اذار « مارس » من مجلة « المجلة » .

(٢) اشار الدكتور مندور الى بعض هذا في عدد اذار من « المجلة » ص ١٣ .

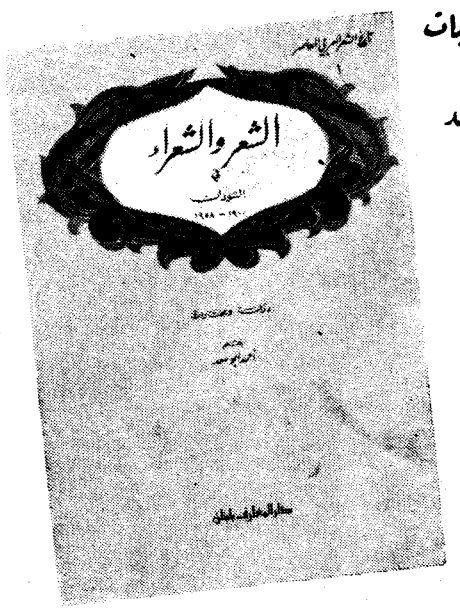
دار المعارف بلبنان

تطلع الادباء والطبقة الراقية من المثقفين على جانب رائع من جوانب الشعر المعاصر في كتاب

الشعر والشعراء في السودان

السودان في ثورته ـ الثورة ـ السودان المتطلع الى المستقبل

دراسات ومختارات بقلم احمد ابو سعد



ثمن النسخة ٣٥٠ قرشا

بتفعيلات كاملة ، فحينئذ سيبدو لها في وضوح السبب النفسي الذي الجاها الى الزحاف .

اما بيت عبد الصبور ، فاننا اذا نظرنا اليه كوحدة مستقلة فحينئذ لن يكون بحاجة الى التعويض . فكل تفعيلاته مزحفة اي متساويةفي الكم الزمني . نحن لا نلجأ الى التعويض الا لتساوي بين التفعيلات في الكم . اما اذا نظرنا اليه باعتبار ان ما يسبقه وما يلحقه من اسطر تغلب عليه التفعيلة الاصلية « مستفعلن » فلن يعيبنا شيء ان نعوض زحافات ، لانه ملىء بحروف المد التي تتيح لنا ذلك بالاطالة في نطقها بعض الشيء . بل ان عملية التعويض هذه ستتيح لنا وللشاعر من قبلنا ان يستنفد مشاعر الحزن والاسى التي يفيض بها قلبه ويعبر عنها في شعره ، بتلك المدات الطويلة المتتابعة .

بل اني لازيد على ذلك بأن اقول ان مفاعلن اقل ثقلا من مستفعلن لان بها ارتكازين فقط على (مفا ، لن) بينما مستفعلن بها ثلاثة ارتكازات على (مس ، تف ، لن) ، فهي حسب مذهب « الموسيقية » عند الانسة نازك ـ الذي رددت عليه سابقا ـ تكون اكثر موسيقية ، خصوصا وان جزءيها متساويان تماما (مفا ـ مقطع قصير «م» ومقطع طويل « فا ») و (علن ـ مقطع قصير « ع » ومقطع طويل « علن »).

اما الاستاذ الحساني حسن عبدالله فقد تعرض في مقاله القيم لمسائل شديدة الاهمية ، ولعله من القلائل الذين يناقشون موسيقى الشعر العربي على الطريقة الحديثة كما شرحها الدكتور مندور في كتابه « في الميزان الجديد » . وهذه مزية لا شك فيها، فهو يعرف دقائق ما يتحدث عنه ، ويعلله تعليلا معقولا ، بدرجة كبيرة من الفهم والادراك والتذوق . ولكنه يضيع اثر تحليله الرائع حين يقع في امر خطير في مرحلتنا الثورية التجديدية الراهنة ، ذلك حين يقول « ان الكسل وعدم الشعور بخطورة المسؤولية الفنية يسيطران على شعرائنا الى حد بعيد ، وما ان يسمعوا بتعليل او شبه تعليل لاخطائهم حتى يتشبثوا ـ وكأنه تبرير لا تعليل .... »

فهذا القول ينقض كل ما بذله من جهد في تفسير التجاء الشعراء في بحر الرجز الى التفعيلة المزحفة « مفاعلن » حتى جزم بأن الزحاف ليس مرضا اصاب التفعيلة كما تقول الانسة نازك . كما انه عقب حديثه عن اقحام « تفاعيله » في بحر الرجز بقوله « ولكن هل معنى هذا ان هذا التطور الاخير هو مصير الرجز ؟... قد يكون ذلك » .

نعم ، ان قوله الاول ينقض اقواله الاخرى ، ذلك ان هناك تعليلا يقوم على قواعد موسيقية ولغوية ونفسية معترف بها ، فمثل هذا التعليل بلا شك يكون تبريرا ، ويكون مسوغا لاي نوع من الزحافات الجديدة او التصرف الموسيقي المبتكر ، والا لوجب الا نعترف بكل انواع الزحافات والعلل التي استعملها القدماء لانها خارجة على الشكل الموسيقي الكامل للتفاعيل . ولكن ما نعرفه ، وما اثبتته التجارب المعملية(١) من حدوث التعويض في الانشاد ، وما نعلمه من الدوافع النفسية المحركة للتعبير الشعري ، جعلنا نسيغ هذه الزحافات ، فلماذا لا نسيغ سواها اذا قام على نفس الاسس ؟ اما اذا لم نجد لها اساسا موسيقيا او نفسيا معترفا به ، فعندئذ نستطيع ان نخطىء الشعراء في ثقة واطمئنان . واذا رجع الناقد الى مقال الدكتور مندور بالمجلة لوجده ص ٨ يعرض حالة بيتين ، كل منهما به علة الخزم اي زيادة حرف (مقطع صغير) في اوله ، استقام النغم فيأحدهما ولم يستقمفي الاخر لان الاول كان به امكانية التعادل(٢) (بتقصير مقطع طويل في التفعيل الاول الذي به الزيادة) بينما لم يستقم النغم في البيت الثاني لعدم وجود تلك الامكانية .

والان احب ان اعرض لتفعيلة الهزج « مفاعيلن » التي اقحمت على الرجز في الشعر الحديث فأطبق عليها هذا المقياس الذي ارتضيته .

ولاعترف بانني عرفت دخول هذه التفعيلة في الرجز ـ اول ما عرفت ـ في شعري انا ، وفي قصيدة « ذكرى جواد » بالذات . ذلك انني بعد ان انتهيت من كتابة القصيدة كما اوحى بها الي احساسي ، خطر ببالي ان انظر فيما صنعت . فقطعت بضعة اسطر ، فوجدت تفعيلة غريبة ، لعلي لم افطن في البداية الى انها مفاعيلن . ذلك انني حسبتها اول الامر « متفعلن » (التي تصبح مفاعلن واصلها مستفعلن بحذف السين) لولا انني وجدت حرفا ساكنا قد زيد بين « متفع » و « لن » فتصير « متفعل لن » التي يمكن تحويلها الى مفاعيلن . ثم قطعت القصيدة كلها فوجدت بها بضعة حالات من مفاعيلن هذه ، ولعلها هي التي احصاها حضرة الناقد وسماها اخطاء . وعندما نظرت الى هذه التفعيلة الدخيلة وجدت ان هذا الحرف الساكن الذي زيد بين « متفع » و « لن » لم يزد الا في التفعيلات المزحفة « متفعلن » التي سقط منها الحرف الثاني من التفعيلة الاصلية مستفعلن . فكأن تحويل متفعلن الى « متفعل لن » او مفاعيلن ليس الا عملية تعويض بحيث نعود مرة ثانية الى كم التفعيلة الاصلية مستفعلن .

فمستفعلن عبارة عن مقطع قصير « ع » وثلاثة مقاطع طويلة « مس » و « تف » و « لن » . وكذلك مفاعيلن عبارة عن مقطع قصير « م » وثلاثة مقاطع طويلة « فا » و « عي » و « لن » .

هذا عن الكم . اما عن الارتكاز(١) فان مفاعيلن اقرب من كل زحافات مستفعلن التقليدية اليها ، لان بها ثلاثة ارتكازات مثلها . فمستفعلن بها ارتكاز على كل من المقاطع « مس » و « تف » و « لن » ، ومفاعيلن بها على المقاطع « فا » و « عي » و « لن » ، وكل منهما تحتفظ بارتكازها الاصلي على المقطع الثاني من التفعيلة اي على « تف » في مستفعلن وعلى « فا » في مفاعيلن ، وكل ما حدث هو ان نقلنا الارتكاز الثانوي الذي كان موجودا في اول مستفعلن ، فجعلناه قبل المقطع الاخير في مفاعيلن (م تف عل لن) التي صارت (م فا عي لن) لنركز بعض الثقل على نهاية التفعيلة لحاجات زمنية يحسها الشاعر .

وهذا الفرق في الارتكاز دون الكم الذي بين مستفعلن ومفاعيلن اقل بكثير مما بينها وبين الزحافات التقليدية المعترف بها : متفعلن (مفاعلن) و مستعلن (مفتعلن) ، فكل منهما اقل من التفعيلة الاصلية في الكم ، ولئن كانت متفعلن قد احتفظت بالارتكاز الاصلي(٢) « تف » الموجود في

ـ التتمة على الصفحة ٤٩ ـ

(١) راجع في « الميزان الجديد » و « المجلة » (٢) التعادل عند الزيادة يقابل التعويض عند النقص .

(١) أرجع الدكتور مندور في بحثه المعملي موسيقى الشعر الى عنصري الكم والارتكاز كما أشرت سابقا .

(٢) راجع « في الميزان الجديد » و « المجلة » لمعرفة اهمية الارتكاز الاساسي . والقاعدة ان الارتكاز الاصلي ينبغي ان يحتفظ به مهما حدث من زحافات .

(٣) قال الاستاذ الحساني ان مستعلن « مفتعلن » تختلف « وزنيا » عن مستفعلن ومفاعلن وان لم يوضح ذلك ، ولعله يقصد ما اشرت اليه من اختلاف الارتكاز وزوال الارتكاز الاصلي من مستعلن .

حول اوزان الشعر الحر

تتمة المنشور على الصفحة ١٦

مستعفلن فان مستعلن(٣) لم تحتفظ به ، فضلا عن ان كلا منهما لـم يحتفظ الا بارتكازين فقط من الثلاثة الموجودة في مستفعلن. اما التفعيلة الثالثة المزحفة لمستفعلن المعترف بها ايضا ـ وان كانت مكروهة ـ متعلن (فعلن) فلم تحتفظ الا بارتكاز واحد فقط في اخرها كما ان كمها اقل بكثير لسقوط حرفين صامتين .

وهكذا نجد ان مفاعيلن أقرب في عناصرها الموسيقية ـ من حيث الكم والارتكاز ـ الى التفعيلة الاصلية مستفعلن من كافة زحافاتها التقليدية ، ولذلك ارى انه يجب الاعتراف بها ما دامت قد تكررتفي كثير من الشعر الجديد .

وهكذا حين وجدت في قصيدتي « ذكرى جواد » هذا السطر « والبحر مكفهر الوجه قاتم النواح » كان بامكاني ان اجعله « والبحر اسود الاديم قاتم النواح » مثلا ، فيستقيم الوزن دون استخدام مفاعيلن ، ودون الاخلال بالمعنى في صورته العامة ، بل لقد غيرته بالفعل في مسودة القصيدة ، كما غيرت سواه لاتخلص من مفاعيلن حيثما وردت، ولكني حين اردت نشرها عدت الى الاصل الذي صدر عن نفسي تلقائيا لانه ادق في التعبير عما اردت ، ليس من الناحية اللفظية فحسب ، بل من الناحية الموسيقية النفسية . فالاحساس بالثقل في كلمة « مكفهر الوجه » الذي شعر به الاستاذ الحساني ، هو ثقل مقصود ليعبر عن جو المأساة التي ستتحدث عنها القصيدة ، وليعبر عن ثورة البحر الغاضبة ، فالكلمة « مكفهر » التي تبدأ في وسطها تفعيلة مفاعيلن تعبر ـ ليس فقط عن اللون القاتم ، بل عن شكل الامواج الهائجة وما فيه من تلاطم وثقل ، يناسبه الثقل الذي احدثه دخول مفاعيلن بمقطعيها الاخيرين وما فيهما من ارتكازات ، خصوصا وان تفعيلتي هنا قد خلت من المقطع الطويل المفتوح الذي اشار اليه الاستاذ الحساني مما احتفظ لها بثقلها المقصود.

وكذلك كان الامر في السطر الذي وردت فيه مفاعيلن من قصيدتي « نجمة الغروب ـ القصيدة الثالثة » والذي اشارت اليه الانسة نازك في « منبر النقد » وهو : « لكنه ملح يا صديقتي ، دؤوب » . ولست بحاجة الى توضيح حاجتي النفسية الى وجود الثقل في كلمة « ملح » ، فلا شيء احوج الى الثقل من الالحاح .

ولقد اعجبني تفسير الاستاذ الحساني لاستعمال مفاعيلن في السطر الثاني من سطري عبد الصبور :

« وكان جائعا وظامئا ممزق الثيـــاب
ولم يكن له... في الكون من احباب »

اذ تبدأ تفعيلة الهزج من له (بشرط ان نشبع الهاء) ، فقد قال « ان « له » هذه يمكن ان تكون مع الوتدين قبلها جملة موسيقية وحدتهـا الوتد . وبعد وقفة قصيرة بعد « له » يمكننا ان نستأنف باقي البيت « في الكون من احباب » كجملة موسيقية جديدة . ولعله ليس مصادفة ان الاحظ انه كثيرا ما يوجد مقطع طويل مفتوح بين مقاطع هذه التفعيلة الغريبة يسمح للاذن ان تمطه قليلا او تقف عنده لكي تنسى تاثير موسيقى الجملة السابقة وتستعد لاستقبال الجملة التالية . فاذا لم يوجد ذلك المقطع كان الاحساس بالثقل اكثر وضوحا » . نعم اعجبني هذا التحليل، ولكن ما لم يشر اليه حضرة الناقد هو ان الوقفة القصيرة التي اشار اليها ، او الثقل الذي نحسه اذا لم يوجد المقطع المفتوح ، كل ذلك لم يأت عفوا ، او لمجرد الخطأ بل للتعبير عن حالة خاصة من حالات النفس، فهو امعان من الشاعر في دقة التعبير . فالوقفة بعد « له » في بيت عبد الصبور ، او اشباع الهاء ، انما تعبر عن التحسر والتالم لذلك الذي « لم يكن له في الكون من احباب » و « كان جائعا وظامئا ممزق الثياب». ولكننا نحس بالخطأ او بالكسر الموسيقي اذا لم نحسن قراءة الشعر كما اراده الشاعر ان يقرأ ، فمشكلة الشعر الجديد ليست فقط في طريقة كتابته ، بل ايضا في طريقة قراءته ، ولعلنا نهتدي الى وسائل في الكتابة تعيننا على ذلك ، بأن نزيد من عنايتنا باستعمال علامات الترقيم ، بحيث يصبح الوقف او الصمت نفسه في بعض الحالات مكملا للنغم ، كما هو الحال في الموسيقى ، وكما هو الحال في بعض الشعر العربي(١) .

القاهـرة — **ملك عبد العزيز**

(١) راجع « في الميزان الجديد » ص ١٨٧ في الحديث عن كتاب الاستاذ جرامون عن الشعر الفرنسي .

دار المعارف ببيروت

تقدم ... بحلة انيقة واخراج فني رائع

جبل اللهب

قصة الغرام الاول

المؤلف
عبد الله حشيمه

المقدمة
للاستاذ سعيد عقل

الرسوم
للفنان جان شعلاني