والتفاعل او التنظيم الجديد ليس غريبا على الاذن العربية فكثيرا ماتقوم به وبخاصة في البحور التي تدخل فيها تفعيلة منتهية بمقطع قصير اي بحركة مثل « فاعلات مستعلن » فان الاذن تميل الى القيام بتفاعل جديد يتكون من « فاعلن مفاعلتن » ولعل السبب في هذا ان التفعيلة المنتهية بمقطع ساكن اشد وضوحا وتميزا وايقاعا في السمع من المنتهية بمقطع متحرك والمنشد لنصيدة شوقي :

حف كاسها الحبيب .. فهي فضة ذهب . يدرك هذه الحقيقة بوضوح .

هذا عن التطبيق الاول . اما عن التطبيق الثاني وهو ماجاء في مقال السيدة ملك « حول اوزان الشعر الحر » بشان انتشار « معاعيلن » في بحر الرجز فهو يشبه الى حد كبير ما رأيناه في حالة بيت النابغة .

والشاعرة ترى ـ بعد ان وجدت ان تفعيلة الهزج لم تأت الا مع التفعيلة المزحفة « متفعلن » ـ ان « تحويل متفعلن الى مفاعيلن ليس الا عملية تعويض بحيث نعود مرة ثانية الى كم التفعيلة الاصلية مستفعلن » .

واوضح اني استطيع ان اوجه السؤال الاتي لا بين الخلل المنطقي في كلام الشاعرة « اذا كانت الغاية من عملية التعويض هي الرجوع الى كم التفعيلة الاصلية فلماذا لانرجع مباشرة الى التفعيلة الاصلية نفسها ـ ولماذا تطلب التعويض هنا وجود تفعيلة جديدة مع انه يتم بوسائل اخرى ـ لم نعهد بينها هذه الوسيلة الغريبة ؟ » . هذا الاعتراض يرد على كلام الشاعرة ولكن مايهدم حجتها هنا من اساسها انها استخدمت « مفاعيلن » جنبا الى جنب مع التفعيلة الاصلية « مستفعلن » في قصيدتها « ذكرى جواد » حيث تقول :

الجرح جرحي ياجواد .. في جسمي الالم
الجرح جرحي ياجواد ... في قلبي النقم .

وبعد ذلك تحصى مقاطع « مستفعلن » و « مفاعيلن » لتستنتج انهما متساويان كميا ـ وبعد ان تقوم ايضا باحصاء الارتكازات وتجد انها ثلاثة في كل من التفعيلتين تحكم بان « مفاعيلن » اقرب من كل زحافات « مستفعلن » التقليدية اليها ، ويمكن بناء على نظرية الاحصاء هذه ان نستبدل « فعولن » « بفاعلن » لانها تساويهما كميا وبكل منهما ارتكازان وكذلك « مستفعلن » « بفاعلاتن » و « متفاعلن » « بمفاعلن » كما فعل الدكتور مندور في بيت النابغة . وبذلك تستحيل الاوزان الى خليط متنافر « لحاجات زمنية يحسها الشاعر » نسأل الله ان يدخلنا في زمرة الشعراء حتى نستطيع ان نفهم هذه الحاجات(١). ان الافكار الجديدة مفيدة وضرورية لتطوير عروضنا والاضافة اليه . وانا لارفض فكرة « التعادل » او « التعويض » او « الارتكاز » على بعض المقاطع المعينة في البيت ، ولكني ارجو ان نستغل هذه الافكار وغيرها ، ونتنفع بها كلما امكن ذلك دون ان نحاول ان نخلق منها نظريات لقلب نظام العروض العربي ، لاتحل مشكلة بقدر ماتسبب الكثير من الخلط والاضطراب والتفسيرات الخاطئة .

واخيرا اشكر الشاعرة الباحثة ملك عبد العزيز على تفضلها بمناقشة مقالي والترحيب به والثناء على الجهد الذي بذلته ، ولكن الثناء شيء والحقيقة شيء اخر ؟

القاهرة — **الحساني حسن عبدالله**

(١) تطبق الباحثة منهجا نفسيا في دراستها للعروض نترك مناقشته لفرصة اخرى .

التراجم في الكوك

(اذار)* في شهواته المسعوره
هائجة شريره
يسبح في بحيرة الدماء
يلتهم العيون والاشلاء
يغسل شاربيه بالدموع
بالحب .. بالامال .. بالربيع
ويزرع الاحقاد والصقيع
يطل في (كركوك) من جديد
في اعين الحمامة الحمراء
حمامة « السلام والاخاء »
حمامة جناحها السيوف
احداقها الرصاص
وريشها الحبال ... والحتوف
منقارها السياط والمناجل
انفاسها القنابل
من ياترى تقاتل ؟
لمن ؟ ومن ؟ تناضل ..

**

الحب .. والسلام .. والرغيف
ملطخ بالدم .. بالخريف
ممزق في الدرب مصلوب على النخيل
وقمر الجريمة الهزيل
يغمر بالاشعة الحاقدة السوداء
جمجمة لطفلة سمراء
تركلها الاقدام في انتشاء
ولم تزل خصلاتها ترف للمساء
ترسم درب عودة لبيتها المضاء
لامها .. للوالد الشغوف
ترسم تاريخا بلا حروف
تبني جدار الدم .. والنهار ..
والف عين مثلها هادئة بريئه ..
تغمرها بحيرة الخطيئه
تدوسها سنابك التتار
التتر الحمر الذين يسكرون
اقداحهم جماجم الاطفال
التتر الذين يرجفون
لو يلمحون اعين الرجال

دمشق — **رفيق الخوري**

* اله الحرب