

هَوَاكِ أوزانِ السَّعْرِ الحَرِّ

بقلم ملك عبد العزيز

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 ، ويات 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 فان تلمه روح العصر ، واما القواعد فهي مجرد استقراء واع.»

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

ومن هذه الاحكام الحاسمة تخطيها 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 وضع الاولى بما فيه الكفاية - خصوصا فيما يختص بجزء الخبب - الاستاذ حساني حسن عبد الله في مقاله القيم في العدد الماضي . كما ناقشت المسألة الثانية الشاعرة سلمى الخضراء بروج علمية سمحة تنزع الى الملاحظة والاستقراء - قبل اصدار الاحكام - في مقالها عن «بحر الرجز في شعرنا المعاصر» وفي ردودها على الانسة نازك . وكل ما اريد ان اقول هو ان استخدام تفعيلات غير متجانسة ليس من الضروري - ضرورة عقلية - ان ينتج عنه موسيقى مهشمة ، فالعبرة بطريقة استخدام تلك التفعيلات المختلفة ، فقد تخضع لاولان من التنسيق والانسجام يكشف عن عناصرها التامل المستاني العميق . وكثير من الزخافات التي تدخل على الابحر تجعل بعض تفعيلاتها تتحول الى تفعيلات ابحر اخرى مثل « متفاعن » من بحر الكامل التي تصبح مستفاعن « متفاعن » 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 يحده التجاوب يكون اقل رتابة - لا جمالا - من ذلك الذي يحده التماثل . وهذا امر معروف في الموسيقى بل وفي الزخارف الحديثة ايضا . ومن الممكن ان توجد وحدات كمية موسيقية متألفة دون ان تكون على النسق القديم المألوف ، فمثلا ، لا احد يستطيع ان يحكم بنبو نظم هذه الفقرات من شعر فدوى طوقان والتي اشار اليها الاستاذ حساني في العدد الماضي . وهذه الفقرات : « ينسحاب يرف صدى نيره ... نيرة صوت حلو عذب » .

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 لشاغل ، غير اني الآن - وقد وجدت فسحة من الوقت - سأحاول ان ادلى بكلمة في هذا الموضوع المعقد .

واول ما احب ان اذكره ، هو ان لا ينبغي علينا ان نتعجل في تخطئة كل خروج - او ما يظن خروجاً - 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 الي بعضها بعض العلماء المحدثين من المستشرقين والعرب - هي التي ينبغي ان نحكم اليها حين نتحدث عن الاخطاء العروضية .

وقد نشر الدكتور محمد مندور في عدد مارس (آذار) سنة ١٩٥٩ من مجلة «الجلية» مقالا قيما في هذا الميدان ، هو خلاصة بحث تجريبي استغرق ثلاث سنوات قام به في معهد الاصوات بالسربون ونال به دبلوم هذا المعهد سنة ١٩٢٧ . واذا كان هذا البحث - الذي اجري في معامل الاصوات - لم ينته الى نتائج حاسمة في كافة مشاكل العروض العربي - الا انه قد اثار امامنا الطريق ، والقي الضوء على كثير من المشاكل الاساسية ، كما انه - فيما احسب - ينبغي ان يحملنا على كثير من التروي قبل ان نحكم بالخطا والصواب .

ولقد قال الدكتور مندور في هذا المقال ص ٩ « وان يكن من الثابت ان الخليل قد وصل الى نتائج امكن الى اليوم الاعتماد عليها من الناحية العملية في وزن ابيات الشعر العربي كله ، وحصر اوزانها كلها - الا ان قوانينه لا تبصرنا بحقيقة الشعر العربي وعناصره الموسيقية ، ثم انها لا تدع مجالاً لفهمنا سبب حصر الاوزان على ذلك النحو . اذ ما هي العناصر التي تكون الوزن ؟ وهلا يمكن ان تجتمع تلك العناصر في اوضاع 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 تميزا واضحا بين الوزن والارتفاع ، ودرسنا تأثير الكم والشدة والارتفاع في الشعر وفي اللفظة التي يصاغ منها ذلك الشعر . ونحن بذلك نستطيع ان تكشف بعض السر عن الشعر العربي بنوع خاص ، اذ نصل الى التوفيق بين المقطع كوحدة للكلام وبين طبيعة اللفظة العربية وطبيعة شعرها كما وضعتها - وهذه الدراسة لن تستقيم فيما يبدو - 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 بالخطا والصواب .

يعبر عن انشغال النفس وانحارها 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 اساءه 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 السنة الشعراء . ومن قبل عاب أحد كبار الادباء على الشاعر ايليا ابي ماضي استعماله لكلمة « طين » عنوانا لاحدى رواثه ، مع ان هذه الكلمة فيها جماع الفكرة التي يعبر عنها في تلك القصيدة ، التي يخاطب بها رجلا متعاليا لهته الثروة والهاء النعيم فنسى انه من طين مثل بقية البشر .

وهذه النظرة سواء في الالفاظ او في الموسيقى تجعل من الشعر فنا زخريا فحسب ، وليس فنا تعبيريا رسالته الاولى نقل احساس 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 اقدرها على التعبير عن عوالم الروح .

وكذلك تنقد الانسة نازك استعمال صلاح عبد الصبور للتفعيلات المزخفة مفاعن في كل تفعيلات بيت عبد الصبور السابق ، باعتبار ان « الزحاف علة ومرض واختلال صغير نستسيغه لانه لا يرد كثيرا ، وان الفرض منه في الاصل التنوع والترويح ... وهو يدخل على القصائد جمالا وموسيقية ... »

ولكن الحقيقة ان الزحاف ليس مرضا - من الناحية الموسيقية - ما دام البيت المزخف به امكانيات التعويض (1) . وليس الفرض الاصلي منه التنوع والترويح فذلك غرض ثانوي ، او بالاحرى نتيجة ثانوية . ولكن الفرض 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 متماذا كالسين مثلا ، لنعبر عن صوت او حركة (2) ، وهكذا . ولا شك ان الشاعر المرهفة نازك لا بد مدركة كل ذلك بسليقتها الشعرية اذا رجعت الى بعض زحافات شعرها هي وحاولت ان تستبدلها

(1) ذكرت اساليب التعويض في الانشاد في كتاب « في الميزان الجديد » للدكتور محمد مندور ص 192 . ومن المعلوم ان التعويض هو الذي يعيد للتفعيلات كما الاصلي اي الزمن الذي تستغرقه كل تفعيلات غير مزخفة ، حتى يتساوى زمن التفعيلات المتشابهة ، فيستقيم الوزن من ناحية الكم ، وان كانت موسيقى الشعر العربي تعتمد على عنصر الارتكاز بالاضافة الى عنصر الوزن كما وضع ذلك الدكتور مندور في « الميزان الجديد » ، وفي مقاله القيم عن « الشعر العربي غناؤه وانشاده ووزنه » في عدد اذار « مارس » من مجلة « المجلة » .

(2) اشار الدكتور مندور الى بعض هذا في عدد اذار من « المجلة »

ص 13

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 تحتلها 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 - التي تقصد بها وضوح الايقاع وخفته - تعتبرها هدفا يقصد لذاته . فالانسة نازك ترى ان « التود يبلغ من القوة بحيث يستطيع ان يشق الكلمة التي يرد في اولها الى شقين ومن ثم فان من الكياسة الشعرية ان يحاول الشاعر ايراد التود في اخر الكلمة لكي يختمها ويقويها » . وان من اساليب الشعراء التي يقاومون بها سيطرة التود وأبرزها واكثرها شيوعا « ايقاف التود عند حرف ساكن كالياء » كقول ابن مالك في الالفية - التي تراها الشاعر تتمعن بموسيقى ضافية - « واستمعين الله في الفيه » 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 التود في اول 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 لتسويد قولها : « وحين يقبل المساء يقفر الطريق ، والظلام محنة الغريب » هذا البيت

دارالمعارف بلبنان

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

الشعر والشعراء في السودان
السودان في ثمره
المنطلق الى المستقبل



رسان ومخبان
بقلم
احمد ابوسعد

تتم الاثنيون
٥٥٠٠

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

اما بيت عبد الصبور ، فاننا اذا نظرنا اليه كوحدة مستقلة فحينئذ
لن يكون بحاجة الى التعويض . فكل تفعيلاته مزحفة اي متساوية في الكم
الزمني . نحن لا نلجا الى التعويض الا لتساوي بين التفعيلات في الكم .
اما اذا نظرنا اليه باعتبار ان ما يسبقه وما يلحقه من اسطر تطلب عليه
التفيلة الاصلية « مستفعلن » فلن يعيننا شيء ان نعوض زحافات ، لانه
ملء بحروف المد التي تتيح لنا ذلك بالاطالة في نطقها بعض الشبيء .
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 بان اقول ان مفاعله 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
- الذي رددت عليه سابقا - تكون اكثر موسيقية ، خصوصا وان جزءها
متساويان تماما (مفا - مقطع قصير « م » ومقطع طويل « فا ») و (علن
- مقطع قصير « ع » ومقطع طويل « علن ») .

اما الاستاذ الحساني حسن عبدالله فقد تعرض في مقاله القيم لسائل
شديدة الاهمية ، ولعله من القلائل الذين يناقشون موسيقى الشعر
العربي على الطريقة الحديثة كما شرحها الدكتور مندور في كتابه « في
الميزان الجديد » . وهذه مزبة لا شك فيها فهو يعرف دقائق ما يتحدث
عنه ، ويعلمه تعليلا معقولا ، بدرجة كبيرة من الفهم والادراك والتدقيق .
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 يسموا
بتعليل او شبه تعليل لأخطائهم حتى يتشبثوا - وكأنه تبرير لا
تعليل »

فهذا القول ينقض كل ما بذله من جهد في تفسير النجاء الشعراء في
بحر الرجز الى التفعيلة المزحفة « مفاعله » حتى جزم بان 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 الجسدية او
التصرف الموسيقي المبكر ، والا لوجب الاعتراف بكل انواع الزحافات
والعلل التي استعملها القدماء لانه خارجة على الشكل الموسيقي الكامل
للتفاعيل . ولكن ما نعرفه ، وما اثبتته التجارب العملية (1) من حدوث
التعويض في الانشاد ، وما نعلمه من الدوافع النفسية المحركة للتعبير
الشعري ، جعلنا نسيخ هذه الزحافات ، فلماذا لا نسيخ سواها اذا قام
على نفس الاسس ؟ اما اذا لم نجد لها اساسا موسيقيا او نفسيا معترفا
به ، فعندئذ نستطيع ان نحط بالشعراء في ثقة واطمئنان . واذا رجع
الناقد الى مقال الدكتور مندور بالمجلة لوجده ص 8 يعرض حالة بيتين ،
كل منهما به علة الخزم اي زيادة حرف (مقطع صغير) في اوله ، استقام

(1) راجع في « الميزان الجديد » و « المجلة » (2) التعادل عند
الزيادة يقابل التعويض عند النقص .

النغم في احدهما ولم يستقم في الاخر لان الاول كان به امكانية التعادل (2)
(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 « مفاعله » التي اقمحت على
الرجز في الشعر الحديث فاطبق عليها هذا المقياس الذي ارتضيته .
ولا اعترف بانني عرفت دخول هذه التفعيلة في الرجز - اول ما
عرفت - 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 ، لملي لم افطن في البداية الى انها مفاعله . ذلك انني حسبته
اول الامر « متفعلن » (التي تصبح مفاعله واصلا مستفعلن بحذف
السين) لولا انني وجدت حرفا ساكنا قد زيد بين « متفع » و « لن »
فتصير « متفعل لن » التي يمكن تحويلها الى مفاعله . ثم قطعت
القصيدة كلها فوجدت بها بضعة حالات من مفاعله 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 . فكان تحويل متفعلن الى
« متفعل لن » او مفاعله ليس الا عملية تعويض بحيث تعود مرة ثانية
الى كم التفعيلة الاصلية مستفعلن .

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

هذا عن الكم . اما عن الارتكاز (1) فان مفاعله اقرب من كل زحافات
مستفعلن التقليدية اليها ، لان بها ثلاثة ارتكازات مثلها . فمستفعلن بها
ارتكاز على كل من المقاطع « مس » و « تف » و « لن » ، ومفاعله بها
على المقاطع « فا » و « عي » و « لن » ، وكل منهما تحتفظ بارتكازها
الاصلية على المقطع الثاني من التفعيلة اي على « تف » في مستفعلن
وعلى « فا » في مفاعله ، وكل ما حدث هو ان نقلنا الارتكاز الثانوي
الذي كان موجودا في اول مستفعلن ، فجعلناه قبل المقطع الاخير في
مفاعله (م تف عل لن) التي صارت (م فا عي لن) لتتركز بعض الثقل
على نهاية التفعيلة لحاجات زمنية يحسها الشاعر .

وهذا الفرق في الارتكاز دون الكم الذي بين مستفعلن ومفاعله اقل
بكثير مما بينها وبين الزحافات التقليدية المعترف بها : متفعلن (مفاعله)
و مستفعلن (متفعلن) ، فكل منهما اقل من التفعيلة الاصلية في الكم ،
ولئن كانت متفعلن قد احتفظت بالارتكاز الاصلية (2) « تف » الموجود في
- التتمة على الصفحة ٤٩ -

(1) أرجع الدكتور مندور في بحثه العملي موسيقى الشعر الى
عنصري الكم والارتكاز كما اشرت سابقا .

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

(3) قال الاستاذ الحساني ان مستفعلن « متفعلن » تختلف « وزنيا »
عن مستفعلن ومفاعله وان لم يوضح ذلك ، ولعله يقصد ما اشرت اليه من
اختلاف الارتكاز وزوال الارتكاز الاصلية من مستفعلن .

حول اوزان الشعر الحر

تتمة المنشور على الصفحة ١٦

مستغفلن فان مستغملن(٢) لم تحتفظ به ، فضلا عن ان كلا منهما لم يحتفظ الا بارتكازين فقط من الثلاثة الموجودة في مستغفلن. اما التفعيلة الثالثة المزحفة لمستغملن المعترف بها ايضا - وان كانت مكروهة - متعلن (فعلن) فلم تحتفظ الا بارتكاز واحد فقط في اخرها كما ان كمها اقل بكثير لسقوط حرفين صامتين .

وهكذا نجد ان مفاعيلن اقرب في عناصرها الموسيقية - من حيث الكم والارتكاز - الى التفعيلة الاصلية مستغفلن من كافة زخافاتنا التقليدية ، ولذلك ارى انه يجب الاعتراف بها ما دامت قد تكررت في كثير من الشعر الجديد .

وهكذا حين وجدت في قصيدتي « ذكرى جواد » هذا السطر « والبحر مكفهر الوجه قاتم النواح » كان بإمكانني 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 حيشما 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 ليبر عن جو المأساة التي ستحدث عنها القصيدة ، وليعبر عن ثورة البحر الفاضبة ، فكلمة « مكفهر » التي تبدأ في وسطها تفعيلة مفاعيلن تعبر - ليس فقط عن اللون القاتم ، بل عن شكل الامواج الهائجة وما فيه من تلاطم وثقل ، يناسبه الثقل الذي احده دخول مفاعيلن بمقطعها الاخيرين وما فيهما من ارتكازات ، خصوصا وان تفعيلتي هنا قد حلت 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 - 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 الالاح .

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

« وكان جانما وظامنا ممزق الشياب »

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 الودتين قبلها جملة موسيقية وحدتها الوند . وبعد وقفة قصيرة بعد « له » يمكننا ان نستأنف باقي البيت « في الكون من احباب » كجملة موسيقية جديدة . ولعله ليس مصادفة ان لاحظ انه كثيرا ما يوجد مقطع طويل مفتوح بين مقاطع هذه التفعيلة الغريبة يسمح للذن ان تمطه قليلا او تقف عنده لكي تنسى تأثير موسيقي الجملة السابقة وتستمد 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 يات عفوا ، او مجرد الخطأ بل للتعبير عن حالة خاصة من حالات النفس، فهو ايمان من الشاعر في دقة التعبير . فالوقفة بعد « له » في بيت عبد الصبور ، او اشباع الهاء ، انما تعبر عن التحسر والتألم لذلك الذي « لم يكن له في الكون من احباب » و « كان جانما وظامنا ممزق الشياب » . ولكننا نحس بالخطا 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 ، بان نزيد من عنايتنا باستعمال علامات الترقيم ، بحيث يصبح الوقف او الصمت نفسه في بعض الحالات مكمل للنغم ، كما هو الحال في الموسيقى ، وكما هو الحال في بعض الشعر العربي (١) .

ملك عبد العزيز

القاهرة

دارالمعارف ببيروت

تقدم... بحملا انيقه واخراج فني رائع

قصة
الغرام
الاول

جميل الالهة



الزلف
عبدالله حشيمه
القدرة
للاستاذ سعيد عقل
الرسوم
للغنان جهان شعلافي

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