A 868461

II

PAWEŁ SIWIEC

WIERSZ ARABSKI
ewolucja formy

KRAKÓW 2017

WIERSZ ARABSKI
ewolucja formy

PAWEŁ SIWIEC

WIERSZ ARABSKI
ewolucja formy

KRAKÓW 2017

Recenzja
dr hab. Przemysław W. Turek

Redakcja
Magdalena Mnikowska

Projekt okładki i łamanie tekstu
Fadhil Suwaysi

Książka dofinansowana
przez Wydział Studiów Międzynarodowych i Politycznych
Uniwersytetu Jagiellońskiego
ze środków Instytutu Bliskiego i Dalekiego Wschodu

ISBN 978-83-7638-856-4

Wydawca:
KSIĘGARNIA AKADEMICKA
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel./faks 12 431-27-43; 12 421-13-87
e-mail: akademicka@akademicka.pl
www.akademicka.pl

SPIS TREŚCI

Transkrypcja i objaśnienie znaków	6
Wprowadzenie	7
Od kasydy do strofiki	11
Narodziny nowego wiersza arabskiego	31
Awangarda iracka i tak zwany wiersz wolny	62
Spór o <i>band</i>	107
Ekspansja wiersza nieregularnego	111
Arabski wiersz nienumeryczny	132
W stronę tonizmu	154
Podsumowanie	164
Bibliografia	169
Indeks terminów arabskich	174
Indeks nazwisk poetów arabskich	177

Transkrypcja i objaśnienie znaków

ء	ˁ	ض	ḍ
ب	b	ط	ṭ
ت	t	ظ	ẓ
ث	ṯ	ع	ʿ
ج	ǧ	غ	ǧ
ح	ḥ	ف	f
خ	ḫ	ق	q
د	d	ك	k
ذ	ḏ	ل	l
ر	r	م	m
ز	z	ن	n
س	s	ه	h
ش	š	و	w
ص	ṣ	ي	y

Dla uproszczenia zapisu znak „ˁ” oznaczający zwarcie krtaniowe (*hamza*) został pominięty w nagłosie transkrybowanych wyrazów.

- nad samogłoską oznacza długość
- ◌ sylaba krótka
- sylaba długa
- ◌ sylaba ponaddługa
- ◌ sylaba długa akcentowana
- ◌ sylaba krótka akcentowana
- ◌ sylaba obojętna
- ◌ możliwość zastąpienia dwu sylab krótkich jedną długą lub jedną krótką

WPROWADZENIE

Wcześniejsze opracowania autora¹ poruszały zagadnienia rytmiki klasycznego wiersza arabskiego². Określały inwentarz funkcjonujących w nim konstant wersyfikacyjnych, charakterystycznych tendencji rytmicznych i wykorzystywanych środków rytmizacji doraźnej. Prezentowały też oryginalne koncepcje średniowiecznej wersologii arabskiej.

Obecna publikacja stanowi kontynuację i dopełnienie tamtych badań. Przedstawia rozwój arabskiego wiersza w procesie odchodzenia od tradycyjnych, rygorystycznych schematów wersyfikacyjnych. Proces, o którym mowa, zapoczątkowany jeszcze w średniowieczu, aż do końca XIX w. zaowocował niemal wyłącznie rozwojem strofiki, która w morzu monorytmicznych utworów stychiicznych stanowiła tylko niewielki odsetek. Na jej temat napisano wiele w ciągu ostatnich kilku stuleci, począwszy od dzieł najdawniejszych autorów, jak Ibn Sanā' al-Mulk (1155-1211), Šafi' ad-Dīn al-Hillī (1276-1349), Ibn Ḥuǧǧa al-Ḥamawī (1374-1433) czy też Ibn al-Murāḥḥal (1207-1300)³.

¹ P. Siwiec, *Rytm staroarabskiej kasydy*, Kraków, 2005; idem, *Rhythmical Structure of the Classical Arabic Verse*, „Romano-Arabica. New Series” (Universitatea din București) 2011, No. 8-11, (*Islamic Space. Linguistic and Cultural Diversity*); idem, *Zarys poetyki klasycznego wiersza arabskiego*, Kraków 2008.

² To znaczy: wiersza komponowanego w języku literackim zgodnie z regułami wersyfikacyjnymi ustalonymi jeszcze w okresie przedmuzułmańskim, a usystematyzowanymi w VIII w. przez uczzonego z Basry Al-Ḥalīla Ibn Aḥmada al-Farāhidiego (zm. 791).

³ Zob. Ibn Sanā' al-Mulk, *Dār at-ṭirāz fī 'amal al-muwaššahāt*, red. i oprac. Ğawda ar-Rikābī, Dimašq 1949; Šafi' ad-Dīn al-Hillī *Al-ʿĀṭil al-ḥālī wa-al-murāḥḥas al-ǧālī*, oprac. Ḥusayn Naššār, Al-Qāhira 1981; Ibn Ḥuǧǧa al-Ḥamawī, *Bulūǧ al-amal fī fann az-zaǧal*, red. Riḍā Muḥsin al-Qurayšī, Dimašq 1974; Ibn al-Murāḥḥal, Mālik Ibn ʿAbd ar-Raḥmān, *Risālatān farīdatān fī ʿarūḍ ad-dūbayt*, oprac. Hilāl Nāǧī, „Al-Mawrid”, 1974, t. 3, nr 4, s. 159-164. Z czasów nam bliższych na uwagę zasługują publikacje: M. Hartmann, *Das arabische Strophengedicht. I. Das Muwaššah*, Weimar 1897; Muštafā ʿIwaḍ al-Karīm, *Fann at-tawšīḥ*, Bayrūt 1974; S. M. Stern, *Hispano-Arabic strophic poetry*, red. L. P. Harvey, Oxford 1974.

Znaczące przemiany nastąpiły w pierwszej połowie XX w. Dzięki otwieraniu się elit arabskich na kulturę i literaturę Zachodu młode pokolenie literatów z Lewantu, znad Nilu lub znad Eufratu i Tygrysu mogło szerzej zapoznać się z twórczością m.in. takich poetów jak Walt Whitman (1819-1892), Charles Baudelaire (1821-1867), Paul Verlaine (1844-1896), Arthur Rimbaud (1854-1891) czy T. S. Elliot (1888-1965). Miało to niebagatelny wpływ na dalszy rozwój wiersza arabskiego. Stanowiło silną inspirację do poszukiwania nowych rozwiązań wersyfikacyjnych i podejmowania prób eksperymentowania z formą. Szczególną rolę odegrali przedstawiciele arabskiej emigracji w Stanach Zjednoczonych, jak: Amīn ar-Riḥānī (1876-1940), Ġubrān Ḥalīl Ġubrān (1883-1931), ʿIlyā Abū Mādī (1889-1957) i Naṣīb ʿArīḍa (1887-1946), oraz w Ameryce Południowej, jak ʿIlyās Farḥāt (1893-1976) czy Fawzī al-Maʿlūf (1899-1930). W Egipcie ruch odnowicielski skupiony wokół grup poetyckich *Ad-Dīwān* i *Apollo* pozostawał pod silnym wpływem romantyzmu angielskiego i francuskiego. W programowym sprzeciwie wobec odradzających się tendencji zachowawczych propagowano ideę organicznej jedności wiersza oraz wzywano do odrzucenia archaicznego stylu i skostniałych form. Łamy nowo powołanego do życia miesięcznika „Apollo” stały się platformą prezentacji coraz śmielszych prób poetyckich, a także forum krytyki literackiej.

Prawdziwy przełom przyniósł jednak końcowy okres lat czterdziestych XX w. Stało się to za sprawą poetów irackich, którzy zaczęli publikować wiersze naruszające powszechnie obowiązującą do tej pory zasadę ekwiwalencji wersowej, otwierając tym samym drogę wierszowi nienumerycznemu. Awangarda ta, którą tworzyli Nāzik al-Malāʾika (1923-2007), Badr Šākīr as-Sayyāb (1926-1964), ʿAbd al-Waḥḥāb al-Bayātī (1926-1999) i Buland al-Ḥaydarī (1929-1996), zapoczątkowała nowy prąd w poezji arabskiej określony później mianem „ruchu wolnego wiersza” (*ḥarakat aš-šīʿr al-ḥurr*). Propagowany przez nich typ wiersza o różnym stopniu nieregularności znajdował szybko zwolenników, by w końcu zdominować współczesną poezję arabską. Istotny udział w jego upowszechnianiu miały czasopisma literackie na czele z libańskimi *Šīʿr* (Poezja) i *Al-Ādāb* (Literatura).

Historię współczesnej poezji arabskiej przedstawiła najpełniej Salma Khadra Jayyusi. Jej niemal dziewięćsetstronicowe *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*⁴, obejmujące okres od tzw. odrodzenia arabskiego po

⁴ S. Kh. Jayyusi, *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*, London 1977 (wersja arabska: Salmā al-Ḥadrāʾ al-Ġayyūsī, *Al-Ittiḡāḥāt wa-al-ḥarakāt fī aš-šīʿr al-ʿarabī al-muʿāšir*, tłum. ʿAbd al-Wāḥid Luʾluʾa, Bayrūt 2007). Zob. też: M. M. Badawi, *A critical introduction to modern Arabic poetry*, London-New York-Melbourne 1976; ʿIzz ad-Dīn Ismāʿīl, *Aš-šīʿr al-ʿarabī al-muʿāšir qaḍāyā-hu wa-zaḥāwīru-hu al-fanniyya wa-al-maʿnawiyya*, Al-Qāhira [b.d.w.]; Ġālī Šukrī, *Šīʿru-na al-ḥadīṯ ilā ayn?*, Bayrūt 1991.

lata siedemdziesiąte XX w., nie ogranicza się tylko do aspektu historyczno-literackiego. Zawiera też spory ładunek autorskiej analizy i krytyki literackiej, w tym także rozważania dotyczące zagadnień wersyfikacyjnych.

Ciekawe spojrzenie na historię najnowszej poezji arabskiej prezentuje w swojej książce *Baḥṭan ʿan aš-šiʿr* (W poszukiwaniu poezji) poeta egipski Rifʿat Salām⁵, przedstawiciel pokolenia twórców, których debiut przypadł na lata siedemdziesiąte XX w. Píše w konwencji przypominającej styl felietonisty, jakby z perspektywy ówczesnego poety buntownika, poświęcając najwięcej miejsca wierszowi nienumerycznemu *sensu stricto*, którego ekspansja nabierała w tamtych czasach rozpędu⁶.

Spośród licznych publikacji poruszających problematykę wersyfikacji we współczesnej poezji arabskiej wymienić należy przede wszystkim *Qaḍāyā aš-šiʿr al-muʿāṣir* (Zagadnienia współczesnej poezji), dzieło poetki Nāzik al-Malāʾika, prekursorki i pierwszej teoretyk arabskiego „wiersza wolnego”⁷. Autorka sformułowała w nim swego rodzaju wytyczne nowej wersyfikacji, co spotkało się ze zdecydowanym sprzeciwem jako niczym nieusprawiedliwiona, arbitralna próba nakładania ograniczeń, sprzeczna z ideą wolnego wiersza⁸. Z późniejszych prac na uwagę zasługują *Al-ʿArūḍ al-ġadīd – awzān aš-šiʿr al-ḥurr wa-qawāfī-hi* (Nowa wersyfikacja – metryka wiersza wolnego i jego rymy) Maḥmūda ʿAlego as-Sammāna czy też *Al-ʿArūḍ al-ʿarabī wa-muḥāwalāt at-taṭawwur wa-at-taġdīd fī-hi* (Wersyfikacja arabska – próby rozwoju i odnowy) Fawziego Saʿda ʿĪsā⁹.

Pojawienie się wiersza nieregularnego, a później *strictie* nienumerycznego stanowiło poważne wyzwanie dla arabskiej wersologii, której wyraźnie normatywny profil pozostawał praktycznie niezmienny od kilkunastu stuleci. Spetryfikowany aparat pojęciowy nie radził sobie z precyzyjnym opisem nowych form wierszowych. Ciągle też pokutowało przywiązanie do klasycznej metryki i wynikające z tego przekonanie, że istotą wierszowości jest ekwiwalencja rytmiczna. Kryterium różnorako definiowanego rytmu odgrywa do tej pory pierwszorzędną rolę w arabskim dyskursie na temat różnicy pomiędzy

⁵ Rifʿat Salām, *Baḥṭan ʿan aš-šiʿr*, Al-Qāhira 2010.

⁶ W terminologii arabskiej ten typ wiersza nosi nazwę *qaṣīdat an-naṭr* (dosł. poemat prozą).

⁷ W rzeczywistości nieregularnego wiersza stopowego.

⁸ Z ostrą krytyką propozycji Nāzik al-Malāʾiki wystąpił Muḥammad an-Nuwayhī w swojej książce pt. *Qaḍīyat aš-šiʿr al-ġadīd* (Al-Qāhira 1964).

⁹ Maḥmūd ʿAlī as-Sammān, *Al-ʿArūḍ al-ġadīd awzān aš-šiʿr al-ḥurr wa-qawāfī-hi*, Al-Qāhira 1983; Fawzī Saʿd ʿĪsā, *Al-ʿArūḍ al-ʿarabī wa-muḥāwalāt at-taṭawwur wa-at-taġdīd fī-hi*, Al-Iskandariyya 1998. Zob. też: Aḥmad Bazzūn, *Qaṣīdat an-naṭr al-ʿarabiyya (al-īṭār an-naẓarī)*, Bayrūt [b.d.w.] oraz Yūsuf Ḥāmid Ġābir, *Qaḍāyā al-ibdāʿ fī qaṣīdat an-naṭr*, Dimašq [b.d.w.]; Aḥmad ʿAbd al-Muʿṭī Hīgāzī, *Qaṣīdat an-naṭr aw al-qaṣīda al-ḥarsāʾ*, Dubajy 2008; Idwār al-Ḥarrāt, *Šiʿr al-ḥadāta fī Miṣr. Dirāsāt wa-taʾwīlāt*, Al-Qāhira 1999.

prozą a wierszem. W emocjonalnie zabarwionych nieraz polemikach i sporach przewijają się często określenia „muzyka poezji” lub „muzyka wiersza”, poezja zaś utożsamiana jest zazwyczaj z wierszem.

Celem, jaki przyświecał niniejszemu opracowaniu, było prześledzenie ewolucji wiersza arabskiego pod kątem stopnia wykorzystania elementów paradygmatu wierszowego, począwszy od średniowiecznej stychiki po poezję czasów najnowszych. Ważne zaplecze teoretyczne dla tych dociekań stanowił bogaty dorobek polskiej wersologii, w tym zwłaszcza prace Adama Kulawika. To właśnie jego rozumienie wiersza jako „sposobu prozodyjnej segmentacji tekstu za pomocą arbitralnie użytych pauz”¹⁰ leży u podstaw prezentowanych tu analiz i rozważań.

¹⁰ A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1994, s. 154.

OD KASYDY DO STROFIKI

Klasyczna wersyfikacja arabska, ugruntowana w przekazie ustnym na długo przed początkiem ery islamskiej, a później ostatecznie skodyfikowana przez Aḥmada Ibn Ḥalīla al-Farāhīdiego, przez wiele stuleci wyznaczała standard twórczości poetyckiej Arabów. Rygorystyczny system miar wersowych obwarowany ścisłymi regułami monorymiczność klauzul stanowił „filar poezji” (ar. *‘amūd aš-ši‘r*)¹¹. Składały się nań następujące wzorce metryczne:

aṭ-ṭawīl: ˘—˘ / ˘—˘˘ / ˘—˘ / ˘—˘—
al-madīd: ˘˘—˘ / ˘˘— / ˘˘—˘
al-basīṭ: ˘˘˘— / ˘˘— / ˘˘˘— / ˘˘—
al-wāfir: ˘—˘˘— / ˘—˘˘— / ˘—
al-kāmil: ˘˘—˘— / ˘˘—˘— / ˘˘—˘—
al-hazaḡ: ˘—˘˘ / ˘—˘˘
ar-raḡaz: ˘˘˘— / ˘˘˘— / ˘˘˘—
ar-ramal: ˘˘—˘ / ˘˘—˘ / ˘˘—˘
as-sarī‘: ˘˘˘— / ˘˘˘— / ˘˘—˘
al-munsariḥ: ˘˘˘— / ˘˘—˘ / ˘˘˘—
al-ḡafīf: ˘˘—˘ / ˘—˘˘ / ˘˘—˘
al-muḡḍarī‘: ˘—˘˘ / —˘—˘
al-muḡtaḍab: ˘˘—˘ / ˘˘˘—
al-muḡṭatt: ˘—˘˘ / ˘˘—˘
al-mutaḡārib: ˘—˘ / ˘—˘ / ˘—˘ / ˘—˘
al-mutaḍārik: ˘˘— / ˘˘— / ˘˘— / ˘˘—

¹¹ Termin upowszechniony przez uczonego z Basry Al-Ḥasana Ibn Bišra al-Āmidiego (zm. 981), obejmujący ponadto takie cechy, jak: dźwięczne i wymowne słowo, jasność języka, gładkość stylu, trafność porównań i piękno metafor, zob. Al-Āmidī, *Al-Muwāzana bayn ši‘r Abī Tammām wa-Al-Buḥturī*, red. Aḥmad Ṣaḡar, t. 1, Al-Qāhira 1992, s. 12, 18. Zob. też Muṣṭafā ‘Abd ar-Raḥmān, *Fī an-naqd al-adabī al-qadīm ‘ind al-‘Arab*, Al-Qāhira 1998, s. 145-164.

Każdy z tych wzorców zbudowany jest z jednej lub kombinacji dwu spośród inwentarza dziesięciu stóp: $\cup-\cup$, $\cup-\cup\cup$, $\cup-\cup\cup\cup$, $\cup\cup$, $\cup\cup-\cup$, $\cup\cup\cup$, $\cup\cup\cup\cup$, $\cup\cup-\cup\cup$, $\cup\cup\cup\cup$. Z kolei każda stopa składa się z niezmiennego elementu mocnego, konstytutywnego, o budowie jambicznej ($\cup-$) lub trocheicznej ($-\cup$)¹², oraz jednego lub dwóch zmiennych elementów słabych, komplementarnych ($\cup\cup//\cup$ lub $-//\cup$)¹³, które mogą występować przed lub po segmencie mocnym albo też po obu jego stronach. Zakończenia wersów mogą być katalektyczne, natomiast segmenty komplementarne stóp mogą ulegać stłumieniu polegającemu na zastąpieniu długiej sylaby krótką lub ściągnięciu dwóch krótkich sylab w jedną długą.

Wers może być zbudowany z ośmiu, sześciu, czterech, trzech lub (wyjątkowo rzadko) dwu takich stóp. Wersy o parzystej liczbie stóp są metrycznie dwudzielne, czyli składają się z dwóch hemistychów (ar. *ṣaṭr* lub *miṣrāʿ*) symetrycznych pod względem porządku stóp¹⁴. Przedział dwudzielności zbiega się przeważnie z końcem ostatniego wyrazu pierwszego hemistychu. Często jednak zdarzają się wersy bezśredniówkowe, choć i wówczas dwudzielność metryczna jest zwyczajowo zaznaczana w ten sposób, że wyraz wypadający na granicy hemistychów zapisywany jest częściowo w jednej, a częściowo w drugiej połowie wersu¹⁵.

Granice wersu sygnalizuje rym, który stanowi drugą po metrum konstantę w klasycznym wierszu arabskim, przy czym jest to obligatoryjnie monorym, bez względu na to, z jak dużej liczby wersów składa się wiersz. Nieodłącznym komponentem monorymicznych zakończeń wersowych, jak w swoich wcześniejszych publikacjach wykazał piszący te słowa, jest ustabilizowany akcent wyrazowy. W związku z tym da się wyróżnić trzy typy klauzul rymowo-akcentowych: paroksytoniczne (najczęstsze), proparoksytoniczne oraz najrzadziej występujące oksytoniczne. Bardzo często, jeśli nie przeważnie, o postaci akcentowej klauzul przesądza sam wzorzec metryczny, a ściślej struktura iloczynowo-sylabiczna ostatniej stopy. W pozostałych jednak przypadkach pozycja akcentu zależy od rozpiętości rymującego się wyrazu oraz iloczasu sylaby przedostatniej. W wyrazach dwuzgłoskowych akcent padnie zawsze na sylabę początkową. W dłuższych formach wyrazowych akcentowana będzie sylaba przedostatnia pod wa-

¹² Tzw. *watid*.

¹³ Tzw. *sabab*.

¹⁴ W dobie piśmiennictwa przyjęła się konwencja polegająca na specjalnym zaznaczaniu tej dwudzielności; albo poprzez zapisywanie hemistychów w pewnym odstępnie od siebie, albo też za pomocą umieszczanego pomiędzy nimi, niekiedy ozdobnego punktora.

¹⁵ Na temat klasycznej wersyfikacji arabskiej zob. P. Siwiec, *Rym...*, oraz tego samego autora *Zarys poetyki...*

runkiem, że jest długa (z natury lub z pozycji), a jeśli nie, wówczas akcent spocznie na zgłosce trzeciej od końca niezależnie od jej iloczasu¹⁶.

Stychika tworzona według tych norm zdecydowanie dominowała aż do połowy XX w. Dość wcześnie jednak pojawiły się próby zerwania ze sztywną formą wierszową narzuconą przez klasyczny system wersyfikacyjny. Wiązały się one w pierwszym rzędzie z odchodzeniem od monorymiczności. Początkowo zabiegi takie polegały na urozmaicaniu monotonii rytmicznej kasyd poprzez stosowanie rymów wewnętrznych dla podkreślenia istniejących podziałów metrycznych w hemistychach lub na wprowadzeniu członowania rytmicznego idącego w poprzek struktury metrycznej. Spotykać je można już w najdawniejszej poezji arabskiej, jak np.:

1)

وَقَافُهَا ضَرْمٌ وَجَزْئُهَا جَذِمٌ وَلَحْمُهَا زَيْمٌ وَالْبَطْنُ مَقْبُوبٌ
وَالنِّدْ سَابِحَةٌ وَالرَّجْلُ ضَارِبَةٌ وَالْعَيْنُ قَائِحَةٌ وَالْمَتْنُ مَلْحُوبٌ
وَالْمَاءُ مُنْهَمِرٌ وَالشَّدُّ مُنْحَدِرٌ وَالْقَصَبُ مُضْطَمِرٌ وَاللُّؤْنُ غَزْبِيبٌ¹⁷

wiqāfu-hā ḍarimun wa-ğaryu-hā ġaḍimun	— — — — / — — — — // — — — — / — — — —
wa-laḥmu-hā ziyamun wa-l-baṭnu maqbūbu	— — — — / — — — — // — — — — / — — — —
wa-l-yadu sābiḥatun wa-r-riġlu ḍaribatun	— — — — / — — — — // — — — — / — — — —
wa-l-aynu qāḍiḥatun wa-l-matnu malḥūbu	— — — — / — — — — // — — — — / — — — —
wa-l-mā'u munhamirun wa-š-šaddu munḥadīrun	— — — — / — — — — // — — — — / — — — —
wa-l-quṣbu muḍṭamirun wa-l-lawnu ġirbību	— — — — / — — — — // — — — — / — — — —

2)

أَبِي الْهَضِيمَةِ آتٍ بِالْعَظِيمَةِ مَدَدٌ لَافِ الْكَرِيمَةِ لَا نَكْسٌ وَلَا وَاوَانٌ
حَامِي الْحَقِيقَةِ يَسْأَلُ الْوَدِيقَةَ مَعْدَةً تَأَقُّ الْوَسِيقَةَ جَلْدٌ غَيْرُ ثُنْيَانٍ
طَلَاغٌ مَرْقَبَةٌ مَنَاعٌ مَغْلَقَةٌ وَرَأْدٌ مَشْرَبَةٌ قَطَاغٌ أَقْرَانٌ
شَهَادٌ أُنْدِيَّةٌ حَمَالٌ أَلْوِيَّةٌ قَطَاغٌ أَوْدِيَّةٌ سِرْحَانٌ قِيْعَانٌ¹⁸

ābī l-haḍīmati ātin bi-l-ʿaẓīmati mit-	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
lāfu-l-kaṛīmati lā niksun wa-lā wāni	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
ḥāmī l-ḥaḳīqati bassālu l-waḍīqati mi-	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
tāqu l-wasīqati ġaldun ġayru ṭunyāni	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
ṭallāʿu marqabatin mannāʿu maġlaqatin	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
warrādu maṣrabatin qaṭṭāʿu aqrāni	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
šahhādu andiyatin ḥammālu alwiyatin	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
qaṭṭāʿu awdiyatin sirḥānu qīʿāni	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —

¹⁶ P. Siwiec, *Rytm...*, s. 94-99.

¹⁷ Imruʿ al-Qays, *Dīwān Imriʿ al-Qays*, Bayrūt 1983, s. 76.

¹⁸ Al-Ḥansā, *Dīwān al-Ḥansā*, Bayrūt 1983, s. 136-137.

Oba powyższe fragmenty pochodzą z wierszy skomponowanych w oparciu o katalektyczną odmianę¹⁹ ośmiostopowego metrum *al-basīt*, które zbudowane jest na bazie powtarzalności dwustopowej sekwencji ˘˘˘—|˘˘˘—. W cytacie pierwszym każdy wers wypełniają cztery analogiczne składniowo zdania nominalne, których granice pokrywają się z granicami dwustopowych odcinków wzorca metrycznego, tworząc tok dierezowy. Pierwsze trzy zdania połączone są rymem (w każdym wersie innym) różniącym się od klauzulowego: *ḍarimun* / *ḡaḍimun* / *ziyamun*, *sābiḥatun* / *ḍāribatun* / *qāḍiḥatun*, *munḥamirun* / *munḥadīrun* / *muḍṭamirun*. Harmonijny rozkład zestrojów akcentowych (w każdym zdaniu po dwa) dodatkowo wzmacnia ten podział. W drugim przykładzie sytuacja taka ma miejsce w wersach 3 i 4, natomiast w wersach 1 i 2 granice zakończeń rymowych (*-īmati* oraz *-īqati*) wypadają zawsze w środku stopy ˘˘˘—. Powstały w ten sposób tok cezuryowy przesłania kontur rytmiczny wyznaczony przez wzorzec wersowy.

Zabiegi takie, choć w oczywisty sposób burzące monotonię rytmiczną klasycznego wiersza arabskiego, miały pierwotnie charakter wyłącznie środków rytmizacji doraźnej w ramach obowiązującego systemu wersyfikacyjnego. Dopiero na przełomie ósmego i dziewiątego stulecia, w oparciu o różnicowanie rymu, rozpoczął się rozwój w kierunku wiersza stroficznego, łamiący absolutny dotychczas monopol monorytmicznej stychiki. Sprzyjała temu z pewnością atmosfera towarzysząca ówczesnej fali modernizmu w poezji arabskiej, która przejawiała się ucieczką od zużytych tematów o beduińskiej proveniencji, od archaicznego języka i skostniałych konwencji literackich oraz poszukiwaniem nowych form i środków wyrazu. Wpływ na to musiał mieć również fakt częstego wykorzystywania formy wierszowej w twórczości o charakterze dydaktycznym. W obszernych dziełach wierszowanych, liczących niejednokrotnie kilkaset i więcej wersów, utrzymanie tego samego rymu było praktycznie niewykonalne bez naruszania zasad dobrego stylu trudnymi do uniknięcia powtórzeniami. Zaczęto więc stosować formę dystychu (ar. *muzdawīḡ*) o rymach parzystych. W niemal dwustu dwuwierszach Ibn ʿAbd Rabbihi (860-940) zawarł teorię wersyfikacyjną Al-Farāhīdiego²⁰, a Ibn Mālik (1204-1274) ponad tysiącem dystychów spisał zasady arabskiej gramatyki²¹. Spośród utworów poetów przełomu VIII i IX w. najbardziej

¹⁹ W tym wypadku skrócenie stopy końcowej o jedną sylabę (˘˘˘ > ˘˘˘) – tzw. *maqṭūʿ*. Szczegółowo na temat metrum *al-basīt* zob. P. Siwiec, *Zarys poetyki...*, s. 32.

²⁰ Ibn ʿAbd Rabbihi, *Al-ʿIqd al-Farīd*, red. ʿAbd al-Maḡīd at-Tarḥīnī, t. 6, Bayrūt 1983, s. 276-288.

²¹ Ibn Mālik al-Andalusī, *Alfiyyat Ibn Mālik fī an-naḥw wa-aṣ-ṣarf al-musammāt al-Ḥulāṣa*, red. Sulaymān bin ʿAbd al-ʿAzīz bin ʿAbd Allāh al-ʿUyūnī, Maktabat Dār al-Minhāḡ li-an--Naṣr wa-at-Tawzīf, Ar-Riyāḍ [b.d.w.].

znana jest tzw. „Księga przysłów” (*Ḍāt al-amṭāl*) autorstwa Abū al-^cAtāhiyi (748-828), która według Al-Iṣfahāniego (897-967) składać się miała z czterech tysięcy dwuwierszy²². Oto jej początkowy fragment:

حَسْبُكَ مِمَّا تَبْتَغِيهِ الْقُوْتُ مَا أَكْثَرَ الْقُوْتُ لِمَنْ يَمُوتُ
الْفَقْرُ فِيمَا جَاوَزَ الْكَفَافَا مَنْ اتَّقَى اللَّهَ رَجَا وَخَافَا
إِنْ كَانَ لَا يُغْنِيكَ مَا يَكْفِيكَ فَكُلْ مَا فِي الْأَرْضِ لَا يُغْنِيكَ
إِنَّ الْقَلِيلَ بِالْقَلِيلِ يَكْثُرُ إِنَّ الصَّفَاءَ بِالْقَذَى لَيُكْثَرُ
هِيَ الْمَقَادِيرُ فَلَمَنِي أَوْ فَذُرْ إِنْ كُنْتُ أَخْطَاثُ فَمَا أَخْطَا الْقَدَرُ
مَا انْتَفَعَ الْمَرْءُ بِمِثْلِ عَقْلِهِ وَخَيْرُ ذُخْرِ الْمَرْءِ حُسْنُ فِعْلِهِ²³

ḥasbu-ka mimmā tabtaġī-hi l-qūtu	---/---/---
mā aktara l-qūta li-man yamūtu	---/---/---
al-faqrū fī-mā ġāwaza l-kafāfā	---/---/---
mani ttaqā Llāha raġā wa-ḥāfā	---/---/---
in kāna lā yuġnī-ka mā yakfī-kā	---/---/---
fa-kullu mā fī l-arḍi lā yuġnī-kā	---/---/---
inna l-qalīla bi-l-qalīli yakturu	---/---/---
inna ṣ-ṣafā'a bi-l-qadā la-yakduru	---/---/---
hiya l-maqādīru fa-lum-nī aw fa-ḍar	---/---/---
in kuntū aḥṭa'tu fa-mā aḥṭā l-qadar	---/---/---
mā ntafa'a l-mar'u bi-miġli 'aqli-hi	---/---/---
wa-ḥayru ḍuḥri l-mar'i ḥusnu fi'li-hi	---/---/---

Tego typu utwory napisane dystychem w metrum *ar-raġaz* spotkać można także w twórczości innych poetów zaliczanych do prądu modernistycznego VIII-IX w. Dwa z nich znalazły się w zbiorze Ibn al-Mu'tazza (861-908); pierwszy utrzymany jest w tonie bachicznym i składa się ze 119 dwuwierszy, drugi, którego fragment poniżej, to poemat na cześć kalifa abbasydzkiego Al-Mu'taḍida (ok. 860-902) składający się z 418 dwuwierszy:

بِاسْمِ الْإِلَهِ الْمَلِكِ الرَّحْمَنِ ذِي الْعِزِّ وَالْقُدْرَةِ وَالسُّلْطَانِ
الْحَمْدُ لِلَّهِ عَلَى آلَانِهِ أَحْمَدُهُ وَالْحَمْدُ مِنْ نَعْمَانِهِ
أَبْدَعَ خَلْقًا لَمْ يَكُنْ فَكَانَا وَأَظْهَرَ الْحُجَّةَ وَالْبَيَانَ
وَجَعَلَ الْخَاتَمَ لِلنَّبِيِّ أَحْمَدُذَا الشَّفَاعَةِ الْمَرْجُوهِ

²² Abū al-Faraġ Al-Iṣfahānī, *Al-Aġānī*, t. 4, Al-Qāhira 1950, s. 36. Zachowała się tylko niewielka część; Karam al-Bustānī zebrał prawie 50 dystychów (Abū al-^cAtāhiya, *Dīwān Abī al-^cAtāhiya*, red. Karam al-Bustānī, Bayrūt 1986, 493-496), zaś Šukrī Fayṣal 320 (Abū al-^cAtāhiya, *Aṣ'āru-hu wa-aḥbāru-hu*, red. Šukrī Fayṣal, Dimašq 1965, s. 444-465).

²³ Abū al-^cAtāhiya, *op. cit.*, s. 493.

الصَائِقَ الْمُهَذَّبَ الْمُطَهَّرَا صَلَّى عَلَيْهِ رَبُّنَا فَاكْتَرَا
مَضَى وَأَبْقَى لِبْنِي الْعَبَّاس ميراث مُلْكٍ ثَابِتِ الْأَسَاس²⁴

bi-smi l-Ilāhi l-Maliki r-Raḥmāni	---/---/---
ḡī l-ʿizzi wa-l-qudrati wa-s-sultāni	---/---/---
al-ḥamdu li-Llāhi ʿalā ālāʾi-hi	---/---/---
aḥmadu-hu wa-l-ḥamdu min naʿmāʾi-hi	---/---/---
abdaʿa ḥalqan lam yakun fa-kānā	---/---/---
wa-aḏhara l-ḥuḡḡata wa-l-bayānā	---/---/---
wa-ḡaʿala l-ḥātima li-n-nubuwwah	---/---/---
Aḥmada ḡā š-šafāʿati l-marjuwwah	---/---/---
aš-šādiqa l-muḥaddaba l-muṭaḥharā	---/---/---
šallā ʿalay-hi rabbu-nā fa-akṭarā	---/---/---
maḏā wa-abqā li-banī l-ʿAbbāsi	---/---/---
mīrāṭa mulkin ṭābiti l-asāsi	---/---/---

Oba cytowane wyżej utwory skomponowane zostały w oparciu o metrum *ar-raḡaz*²⁵. Postać graficzna tekstu arabskiego, nieodbiegająca od zapisu sty-chiki, nie powinna mylić. To najprawdopodobniej efekt bardzo mocno za-korzenionej konwencji nakazującej traktować oba rymujące się trzystopowe odcinki jako dwa hemistychy. Powodem jest analogia do odmiany wersowej zwanej *mušarraʿ* oznaczającej wers kasydy (najczęściej pierwszy), w któ-rym zgodności brzmieniowej średniówki i klauzuli towarzyszy zgodność me-tryczna stóp zamykających hemistychy.

Interesującym przypadkiem jest kasyda astrologiczna przytaczana m.in. przez Yāqūta (1179–1229)²⁶ i Aš-Şafadięgo (1297-1363)²⁷, a przypisywana pierwszemu muzułmańskiemu astronomowi Al-Fazāriemu (zm. 796). Zacho-wał się z niej tylko mały fragment, choć wedle przekazów miała wypełniać aż dziesięć tomów:

الحمد لله العلي الأعظم ذي الفضل والمجد الكبير الأكرم
الواحد الفرد الجواد المنعم
الخالق السبع العلى طباقا والشمس يجلو ضوءها الأغساقا
والبدر يملأ نوره الأفاقا

²⁴ Ibn al-Muʿtazz, *Dīwān Ibn al-Muʿtazz*, red. Karam al-Bustānī, Bayrūt [b.d.w.], s. 481.

²⁵ Oparte na powtarzalności stopy ---, uważane za najbardziej zbliżone do rytmu prozy.

²⁶ Yāqūt al-Ḥamawī, *Muḡam al-udabāʾ iršād al-arīb ilā maʿrifat al-adīb*, red. Iḥsān ʿAbbās, cz. 5, Bayrūt 1993, s. 2295.

²⁷ Şalāḥ ad-Dīn Ḥalīl Ibn Aybak aš-Şafadī, *Al-Wāfi bi-al-wafayāt*, red. Aḥmad al-Arnāʾūt, Turkī Muştafā, cz. 2, Bayrūt 2000, s. 251.

الفلك الدائر في المسير لأعظم الخطب من الأمور

يسير في بحر من البحور

فيه النجوم كلها عوامل منها مقيم دهره وزائل

فطالع منها ومنها أقل²⁸

al-ḥamdu li-l-Lāhi l-ʿaliyyi l-ʿaẓami ---/---/---
ḡī l-faḍli wa-l-maḡdi l-kabīri l-akrami ---/---/---
al-wāḥidi l-fardi l-ḡawādi l-munʿimi ---/---/---

al-ḥāliqi s-sabʿi l-ʿulā ṭibāqā ---/---/---
wa-š-šamsu yaḡlū dawḥu-hā l-aḡsāqā ---/---/---
wa-l-badru yamlā nūru-hu l-āfāqā ---/---/---

al-falaku d-dāʾiru fī l-masīri ---/---/---
li-ʿaẓami l-ḥuṭbi mina l-umūri ---/---/---
yasīru fī baḥrin mina l-buḥūri ---/---/---

fī-hi n-nuḡūmu kullu-hā ʿawāmilu ---/---/---
min-hā muqīmūn dahru-hu wa-zāʾilu ---/---/---
fa-ṭāliʿun min-hā wa-min-hā āfilu ---/---/---

Utwór ten, skomponowany na bazie metrum *ar-raḡaz*, składa się z trzywersowych strof o układzie rymów: *aaa bbb* itd. Mimo to jednak określony został przez Yāqūta i in. jako *muzdawīḡ*, czyli wiersz o budowie dystychowej.

W dziele Yāqūta znalazły się też dwa pochodzące z drugiej połowy X w. przykłady strofy czterowersowej o układzie rymów *aaaa bbbb* itd., które również zakwalifikowane zostały jako *muzdawīḡa* i w ślad za tym zapisane w konwencji dystychu:

1)

الْحَبُّ بِحَرْ زَاخِرُ رَاكِبُهُ مُخَاطِرُ
جَنُودُهُ الْمَحَاجِرُ وَالْخَدَقُ السَّوَاجِرُ
رَكِبَتْهُ عَلَى غَرَزٍ وَخَطَرَ عَلَى خَطَرٍ
فِي وَاضِحٍ يَحْكِي الْقَمَرُ وَكَانَ حَتْفِي فِي النَّظَرِ²⁹

al-ḥubbu baḥrun zāḥiru ---/---
rākibu-hu muḡāṭiru ---/---

²⁸ *Ibidem*. Yāqūt przytacza tylko dwa początkowe trzywersze.

²⁹ Yāqūt al-Ḥamawī, *op. cit.*, cz. 3, s. 1151-1152 – wiersz Al-Ḥusayna Ibn Muḥammada an-Naḥwiego (zm. ok. 1002). Yāqūt cytuje 9 zwrotek, zaznaczając, że utwór jest znacznie dłuższy.

ğunūdu-hu l-mahāğīru ˘˘˘˘/˘˘˘˘
wa-l-ḥadaqu s-sawāḥīru ˘˘˘˘/˘˘˘˘

rakibtu-hu ʿalā ġarar ˘˘˘˘/˘˘˘˘
wa-ḥaṭarin ʿalā ḥaṭar ˘˘˘˘/˘˘˘˘
fī wāḍiḥin yaḥkī l-qamar ˘˘˘˘/˘˘˘˘
wa-kāna ḥatf-ī fī n-naẓar ˘˘˘˘/˘˘˘˘

2)

من عاشقٍ ناءٍ هواهُ داني ناطقٍ دمعٍ صامتٍ اللسانِ
معذبٍ بالصيّ والهجرانِ موثقٍ قلبٍ مطلقٍ الجثمانِ
من غير ذنبٍ كسبتُ يداه غيرِ هوىٍ نمت به عيناه
شوقاً إلى رؤيةٍ من أشقاه كأنما عافاه من أضناه³⁰

min ʿāšiqin nāʿin hawā-hu dānī ˘˘˘˘/˘˘˘˘/˘˘˘˘
nāṭiqi damʿin šāmiti l-lisāni ˘˘˘˘/˘˘˘˘/˘˘˘˘
muʿaḍḍabin bi-š-ṣaddi wa-l-ḥiğrāni ˘˘˘˘/˘˘˘˘/˘˘˘˘
mūṭaқи qalbin muṭlaқи l-ğumāni ˘˘˘˘/˘˘˘˘/˘˘˘˘

min ġayri ḡanbin kasabat yadā-hu ˘˘˘˘/˘˘˘˘/˘˘˘˘
ġayra hawā namat bi-hi ʿaynā-hu ˘˘˘˘/˘˘˘˘/˘˘˘˘
šawqan ilā ruʿyati man ašqā-hu ˘˘˘˘/˘˘˘˘/˘˘˘˘
kaʿannamā ʿafā-hu man aḡnā-hu ˘˘˘˘/˘˘˘˘/˘˘˘˘

Pojawiły się też wiersze stroficzne z rymem okalającym powtarzającym się w zakończeniu ostatniego wersu każdej zwrotki jak np. w przytoczonym przez Al-Ḥarīriego (1054-1122) utworze przypisywanym poecie Abū Ishāq al-Albīrī (zm. 1067):

وَيُخَكِّ يا نفسِ اُخْرِصِي على اِزْتِيادِ المَخْلُصِ
وطاوعِي واُخْلِصِي واستَمْعِي النُّصْحَ وَعِي
واعْتَبِرِي بِمَنْ مَضَى من القُرونِ وانْقَضَى
واخْشِي مُفاجَأَةَ القُضا وحاذِرِي أَنْ تُخْذَعِي
وانتَهجِي سُبُلَ الهُدَى واذْكِرِي وشُكَّ الرَّدَى
وَأَنْ مَثْواكِ عِدا في قَعَرٍ لَخْدٍ بَلْعُغِ³¹

wayḥa-ki yā nafsū ḥriṣī ˘˘˘˘/˘˘˘˘
ʿalā rtiyādī l-muḥliṣī ˘˘˘˘/˘˘˘˘

³⁰ *Ibidem*, cz. 6, s. 2693-2697 – wiersz Mudrika Ibn ʿAlī aš-Šaybāniego (zm. ok. 1000). W całości składa się z 50 strof.

³¹ *Šarḥ āmāt Al-Ḥarīrī li-Abī l-Abbās Aḥmad Ibn ʿAbd al-Muʿmin al-Qaysī aš-Šurayṣī*, red. Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm, t. 1, Bayrūt 1992, s. 369.

wa-ṭāwiṭ wa-aḥliṣī	— — — / — — —
wa-stamiṭ n-nuṣṣa wa-ṭ	— — — / — — —
wa-ṭabirī bi-man maḍā	— — — / — — —
mina l-qurūni wa-nqaḍā	— — — / — — —
wa-ḥṣay mufaḡāta l-qaḍā	— — — / — — —
wa-ḥāḡirī an tuḥdaṭ	— — — / — — —
wa-ntahiḡī subla l-hudā	— — — / — — —
wa-ḡḡakirī waṣka r-radā	— — — / — — —
wa-anna maṭwā-ki ḡadā	— — — / — — —
fī qaṣ-ri laḥdi balqaṣi	— — — / — — —

Tego typu wierszom nadano nazwę *musammāt* przez porównanie do naszyjnika, w którym na kilka nitek nanizane zostały w pewnych odstępach od siebie na przemian perły i pojedyncze szlachetne kamienie³².

Termin *rubāʿiyya*, oznaczający dokładnie tetrastych, stosowany był pierwotnie w odniesieniu do czterowiersza perskiego zwanego *dūbayt* lub *dūbaytī*³³, którego rozkwit przypadł na X i XI w. i który dość szybko zadomowił się nad Eufratem i Tygrysem, rozprzestrzeniając się także w innych częściach ówczesnego świata arabskiego. Nadmieniam już o nim Ismāʿīl Ibn Ḥammād al-Ġawharī (zm. ok. 1002) w swoim leksykonie *Aṣ-Ṣiḥāḥ*. Przy okazji wyjaśniania znaczenia słowa *maṭnā* stwierdza: „Mówi się, że to jest to, co po persku nazywa się *dūbaytī*, a jest to śpiew” (*Yuqāl hiya allaṭi tusammā bi--al-fārisiyya dūbaytī wa-huwa al-ḡināʾ*)³⁴. Czterowiersz ten charakteryzował się układem rymów *aaba* lub *aaaa* (z przewagą tego pierwszego) oraz specyficzną, niespotykaną w arabskiej wersyfikacji konfiguracją sylab w wersie: — — — — — — — — lub — — — — — — — —³⁵, która prozodyjnie odpowiadała znanej muzułmańskiej eksklamacji: *lā ḥawla wa-lā quwwata illā bi-Llāh*. Pomimo tak obcej metrycznie konstrukcji cieszył się rosnącym zainteresowaniem zarówno wśród twórców, jak i odbiorców arabskiej sztuki rymotwórczej, osiągając największą popularność w XIII i XIV w.

Przez długi czas szukano skutecznego sposobu opisanego jego schematu prozodyjnego w oparciu o klasyczną arabską wersologię. Ostatecznie

³² Ibn Raṣīq, *Al-Umda fi maḥāsin aṣ-ṣiʿr wa-ādābi-hi wa-naqdi-hi*, red. Muḥammad Muḥī ad-Dīn ʿAbd al-Ḥamīd, t. 1, Bayrūt 1981, s. 180.

³³ Perskie *dū* (dwa) + arabskie *bayt* (wers) w znaczeniu pary wersów, z których każdy składa się z dwu wyodrębnionych metrycznie hemistychów.

³⁴ Ismāʿīl Ibn Ḥammād al-Ġawharī, *Aṣ-Ṣiḥāḥ taḡ al-luḡa wa-ṣiḥāḥ al-ʿarabiyya*, red. Aḥmad ʿAbd al-Ġafūr ʿAṭṭār, t. 6, Bayrūt 1990, s. 2294 (tłum. fragmentu własne). Można zatem wysnuć wniosek, że forma *dūbaytī* stosowana była chętnie w utworach przeznaczonych do wykonania śpiewnego.

³⁵ L. P. Elwell-Sutton, *The foundations of Persian prosody and metrics*, „Iran” 1975, t. 13, s. 75-97.

upowszechniła się propozycja zaprezentowana przez Ibn al-Murāḥḥalā, wyodrębniająca czterostopowy wzorzec metryczny *dūbayt* o porządku: --/uu--/u--/uu³⁶ z uwzględnieniem wariacji stóp związanej z możliwością wystąpienia kataleksy (‘illa) oraz stłumienia niektórych sylab (*ziḥāf*)³⁷. Podejście Ibn al-Murāḥḥalā, wzorem Al-Farāḥīdiego, nacechowane było normatywnie. Postawił on sobie za cel przystosowanie *dūbaytu* do wymogów prozodii arabskiej oraz ustalenie reguł, które powinny być przestrzegane przez poetów uprawiających ten typ wiersza. Stąd też odrzucał na przykład możliwość zastępowania drugiej stopy wersu wariantami uu-- lub uu-- jako rozwiązanie obce i systemowo niezgodne z arabską wersyfikacją. Praktykę taką, mimo iż była niemal nagminnie stosowana przez poetów, uważał za błąd w sztuce i piętnował jako przejaw ulegania wpływowi perskim³⁸. Poniżej dwa reprezentatywne fragmenty strofiki *dūbayt* – w obu widoczna jest swobodna alternacja drugiej stopy wersu:

1)

هذا القمر الراكب في مركبه
قد فاق ملاح العصر في منصبه
والحسن يذل منه إذ نمدحه
بالحسن ولكن نمدح الحسن به

يا من جعل الحبيب بالتقريب
كالبدر لقد خلطت في الترتيب
لا تنسبه الى سنا البدر وقل
ما أشبه نور البدر بالمحبيب

واقلة صبرى يا كثير الملل
واكثره خوفاً يا كثير الوجل
واشدة وجدي يا ضعيف المقل
39 واضعف قواي يا قوي الحيل

hādā l-qamaru r-rākibu fī markabi-hi	--/uu--/u--/uu--
qad fāqa milāḥa l-‘aṣri fī manṣibi-hi	--/uu--/u--/uu--
wa-l-ḥusnu yuḍallu min-hu id namdaḥu-hu	--/uu--/u--/uu--
bi-l-ḥusni wa-lakin namdaḥu l-ḥusna bi-hi	--/uu--/u--/uu--

³⁶ Według arabskiej symboliki metrycznej: *fa‘lun mutafā‘ilun fa‘ūlun fa‘ilun*.

³⁷ Ibn al-Murāḥḥal, Mālik Ibn ‘Abd ar-Raḥmān, *Risālatān farīdatān fī ‘arūd ad-dūbayt*, red. Hilāl Nāḡī, „Al-Mawrid” 1974, t. 3, nr 4, s. 159-164.

³⁸ *Ibidem*, s. 161, 164.

³⁹ *Ibidem*, s. 171.

yā man ǧaʿala l-ḥabība bi-t-taqrībi	---/---/---/---
ka-l-badri laqad ḥalaṭta fī t-tartībī	---/---/---/---
lā tunsib-hu ilā sanā l-badri wa-qul	---/---/---/---
mā ašbaha nūra l-badri bi-l-maḥbūbi	---/---/---/---

wā qillata šabr-ī yā kaṭīra l-malali	---/-----/---/---
wā kaṭrata ḥawf-ī yā kaṭīra l-waǧali	---/-----/---/---
wā šiddata waǧd-ī yā ḍaʿīfa l-muqali	---/-----/---/---
wā ḍuʿfa quwā-ya yā qawiyya l-ḥiyali	---/---/---/---

Nazwa *dūbayt*, konotująca w pierwszym rzędzie typ wiersza o swoistym wzorcu metrycznym, stała się synonimem tetrastychu i stosowana była wymiennie z określeniem *rubāʿī*. Tymczasem, jak zauważa ʿUmar Ḥallūf, gdyby nie charakterystyczne metrum, *dūbayt* nikogo by specjalnie nie interesował⁴⁰. Tym bardziej że równolegle do niego powstawały wiersze o strofie tetrastycznej komponowane w oparciu o tradycyjne arabskie metra. Z czasem błędnie zaczęto nazywać czterowierszami (*rubāʿī*) także dwuwiersowe utwory lub fragmenty utworów o rozkładzie rymów w hemistychach analogicznym jak w pierwszych dwu linijskich klasycznej arabskiej kasydy (*aabaʿ*⁴¹). Z tego powodu początków strofiki próbowano dopatrywać się nawet w twórczości poetów okresu przedmuzułmańskiego.

Eksperymentowanie z rymem w zakończeniach hemistychów sprawiło, że miejsce podstawowej jednostki wierszowej (*bayt*) zajął dotychczasowy półwers (*šatr*). Uwolniony zaś z więzów bezwzględnej monorymiczności wiersz arabski otworzył się szybko na bogactwo strofiki. Obok dystychów, tercetów, tetrastychów dużą popularnością cieszyła się strofa pięciowersowa (ar. *muḥammas*), zwłaszcza odmiana z rymem okalającym, określana mianem *musammaʿ*. Jako przykład takiej formy wierszowej może służyć fragment długiego, złożonego z ponad 30 zwrotek panegiryku poety Tamīma Ibn al-Muʿizza li-Din Allāh al-Fāṭimiego (948-985) na cześć kalifa fatymidzkiego Nizāra al-ʿAzīza bi-Llāh:

دَمَّ الْعَشَّاقُ مَطْلُولٌ وَذَيْنُ الصَّبِّ مَمْلُوءٌ
 وَسَيْفُ اللَّحْظِ مَسْلُوءٌ وَمُيَذِّي الْخُبِّ مَعْدُولٌ
 وَإِنْ لَمْ يُصْنَعْ لِلْآنَمِ
 إِذَا لَمْ يَظْهَرِ الْخُبُّ وَلَمْ يَنْهَتِكِ الصَّبُّ

⁴⁰ ʿUmar Ḥallūf, *Al-Baḥr ad-dūbaytī (ad-dūbayt), dirāsa ʿarūḍiyya ta-ṣīliyya ǧadīda*, Ar-Riyāḍ 1997, s. 11.

⁴¹ Konwencjonalnie oba hemistychy monorymicznej kasydy rymowały się (tzw. *taṣrīʿ*).

وَيُفْشِ سِرَّهُ الْقَلْبُ فُجْهَهُ مَا ادَّعَى كِذْبُ
 فَبِخَ يَأْتِيهَا الْكَاتِمُ
 وَأُخْوَرَ سَاحِرِ الطَّرْفِ يَفُوقُ جَامِعَ الْوَصْفِ
 مَلِيحُ الدَّلِّ وَالظَّرْفِ جَنَّتِ الْحَاضَةُ حَتْفِي
 فَمَنْ يُعْغِي عَلَى ظَالِمٍ⁴²

damu l-ʿuṣṣāqi maṭlūlu	----/----
wa-daynu ṣ-ṣabbi mamṭūlu	----/----
wa-sayfu l-laḥzi maslūlu	----/----
wa-mubdī l-ḥubbi maʿdūlu	----/----
wa-in lam yuṣgi li-l-lāʾim	----/----
idā lam yazhari l-ḥubbu	----/----
wa-lam yanhatiki ṣ-ṣabbu	----/----
wa-yuṣfi sirra-hu l-qalbu	----/----
fa-ḡumlatu mā ddaʿā kiḡbu	----/----
fa-buḡ yā-ayyuhā l-kātim	----/----
wa-aḡwara sāḡiri ṭ-ṭarfi	----/----
yafūqu ḡāmiʿa l-waṣfi	----/----
malīḡu d-dalli wa-ṣ-ṣarfi	----/----
ḡanat alḡāzu-hu ḡatf-ī	----/----
fa-man yuʿdī ʿalā ṣālīm	----/----

W wierszu tym, skomponowanym w oparciu o metrum *al-wāfir*⁴³, wszystkie zwrotki spina powtarzający się jak refren w co piątym wersie paroksytoniczny rym na *-āCim*, gdzie *C* oznacza alternującą spółgłoskę⁴⁴.

Pięciowersowy *musammaʿ* dał początek osobnemu gatunkowi poetyckiemu zwanemu *taḥmīs*, który rozwinął się w XIII w. i polegał na komponowaniu wierszy stroficznych na bazie cytatów z innych utworów wierszowanych. Bardzo dobrze ilustruje to *musammaʿ* Ṣaʿfī ad-Dīn al-Ḥilliego (1276-1349):

كَانَ الزَّمَانُ بُلْفِيَاكُمْ يُمَنِّيَا وَحَادِثُ الدَّهْرِ بِالتَّفْرِيقِ يَتَنِّيَا
 فَعِنْدَمَا صَدَقْتُ فِيكُمْ أَمَانِيَا أَضْحَى الثَّانِي بَدِيلًا مِنْ تَدَانِيَا
 وَنَابَ عَنْ طَيْبِ لُفْيَانَا تَجَافِيَا

⁴² Tamīm Ibn al-Muʿizz li-Dīn Allāh al-Fāṭimī, *Dīwān Tamīm Ibn al-Muʿizz li-Dīn Allāh al-Fāṭimī*, Al-Qāhira 1957, s. 368-374.

⁴³ Choć zdecydowanie przeważa tu stopa ---- typowa dla metrum *al-hazaḡ*, to występowanie formy ---- w niektórych partiach utworu przemawia definitywnie na rzecz wzorca *al-wāfir*.

⁴⁴ W terminologii arabskiej rym taki określany jest mianem *qāfiya muʿassasa*.

جَلْنَا الزَّمَانَ بَلْقِيَاكُمْ يُسَامِحُنَا لَكِنِّي تُزَانُ بِذِكْرَاكُمْ مَدَانَحُنَا
 فَعِنْدَمَا سَمَحْتَ فِيكُمْ قَرَانَحُنَا بِنْتُمْ وَبِنَا فَمَا ابْتَلَتْ جَوَانَحُنَا
 شَوْقًا إِلَيْكُمْ وَلَا جَعَلَتْ مَأْقِينَا
 لَمْ يُرْضِنَا أَنْ دَعَا بِالْبَيْنِ طَانَرُنَا شَقَّ الْحَيُوبِ وَمَا شُقَّتْ مَرَانَرُنَا
 يَا غَائِبِينَ وَمَاوَاهُمْ سَرَانَرُنَا تَكَادُ حِينَ تَنَاجِيكُمْ ضَمَانَرُنَا
 يَقْضِي عَلَيْنَا الْأَسَى لَوْلَا تَأْسِينَا⁴⁵

kāna z-zamānu bi-luqyā-kum yumannī-nā	---/---/---/---
wa-ḥādiṭu d-dahri bi-t-tafrīqi yaṭnī-nā	---/---/---/---
fa-ʿindamā ṣadaqat fī-kum amānī-nā	---/---/---/---
aḍḥā t-tanāʾi badīlan min tadānī-nā	---/---/---/---
wa-nāba ʿan ṭibi luqyā-nā taḡāfi-nā	---/---/---/---

ḥilnā z-zamāna bi-luqyā-kum yusāmiḥu-nā	---/---/---/---
likay tuzāna bi-ḡikrā-kum madāʾiḥu-nā	---/---/---/---
fa-ʿindamā samāḥat fī-kum qarāʾiḥu-nā	---/---/---/---
bintum wa-binnā fa-mā btallat ḡawāniḥu-nā	---/---/---/---
ṣawqan ilay-kum wa-lā ḡaffat maʾāqī-nā	---/---/---/---

lam yurḍi-nā an daʿā bi-l-bayni ṭāʾiru-nā	---/---/---/---
ṣaqqu l-ḡuyūbi wa-mā ṣuqqat marāʾiru-nā	---/---/---/---
yā ḡāʾibī-na wa-maʾwā-hum sarāʾiru-nā	---/---/---/---
takādu ḥīna tunāḡī-kum ḍamāʾiru-nā	---/---/---/---
yaqḍī ʿalay-nā l-asā law lā taʾassay-nā	---/---/---/---

Jest to fragment elegii na okoliczność śmierci Abū al-Fidāʾ (1273-1331) – historyka, geografa i zarazem sułtana miasta Hama w Syrii. Šaḡī ad-Dīn al-Ḥillī wykorzystał w niej w sensie dosłownym, jako zakończenia strof, wybrane wersy napisanej w metrum *al-basīʾ*⁴⁶ kasydy miłosnej poety andaluzyjskiego Ibn Zaydūna (1003-1071)⁴⁷, wyrażającej ból i smutek rozstania. Wersom zapożyczonym od Ibn Zaydūna podporządkowana została też metrycznie cała elegia.

Najbardziej wyrafinowaną formą strofiki w klasycznej arabszczyźnie stał się *muwaššah*, który około X w. powstał w Andaluzji, a później dotarł również na wschód arabsko-muzułmańskiego imperium. Choć trudno o bezpośrednie dowody, z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, iż gatu-

⁴⁵ Šaḡī ad-Dīn al-Ḥillī, *Dīwān Šaḡī ad-Dīn al-Ḥillī*, red. Karam al-Bustānī [b.d.w.], s. 359-360.

⁴⁶ Zbudowane na bazie powtarzalności dwustopowej cząstki: ---/---/---

⁴⁷ Ibn Zaydūn, *Dīwān Ibn Zaydūn*, red. i oprac. Kāmil Kīlānī, ʿAbd ar-Raḥmān Ḥalīfa, Al-Qāhira 1932, s. 4-8. Wersy zaczerpnięte z kasydy Ibn Zaydūna zaznaczone zostały tu krojem pogrubionym.

nek ten był naturalnym rozwinięciem *musammatu*. Wystarczy przyjrzeć się następującemu przykładowi:

إِلَيَّ بِكَاسِكَ الْأَسْهَى إِلَيَّا وَلَا تَبْخُلْ بِعَسْجَدِهَا عَلَيَّا
 مَعْتَقَةً تُدَارُ عَلَى النَّدَامَى
 كَأَنَّ عَلَى تَرَانِبِهَا نِظَامَا
 مِنْ الرَّاحِ الَّتِي مَحَتِ الظَّلَامَا
 أَضَاءَتْ وَهِيَ صَاعِدَةُ الْحُمَيَا فَقُلْتُ عَصِيرُ عِنَقُودِ الثَّرَيَا
 أَذْرَهَا بَيْنَ الْحَانِ وَزَمْرٍ
 عَلَى دُرَيْنٍ مِنْ زَهْرٍ وَقَطْرِ
 كَانَ خَدِيثُهُ فِي كُلِّ قُطْرِ
 حَدِيثُ نَدَى الْمُؤَيَّدِ فِي يَدَيَا يَطْيِبُ رَوَايَةَ وَيَضُوعُ رَيَا
 إِلَى الْمَلِكِ الْمُؤَيَّدِ سَارِ مَدْحِي
 وَخَاضَ إِلَى حِمَاةِ كُلِّ سَمَحٍ
 كَمَا خَاضَ النُّجُومُ طُلُوبَ صَبْحٍ
 فَيَا لِنَدَى طَوَى الْأَفْطَارِ طَيًّا وَأَنْشَرُ حَاتِمًا عِنْدِي وَطَيًّا⁴⁸

ilay-ya bi-ka ³ si-ka l-ašhā ilay-yā	u---/u---/u---
wa-lā tabḥal bi- ³ asḡadi-hā ³ alay-yā	u---/u---/u---
mu ³ attaqatun tudāru ³ alā n-nadāmā	u---/u---/u---
ka ³ anna ³ alā tarā ³ ibi-hā niḡāmā	u---/u---/u---
mīna r-rāḥi llatī maḡati ḡ-ḡalāmā	u---/u---/u---
aḡā ³ at wa-hya ṡā ³ idatu l-ḡumayyā	u---/u---/u---
fa-qultu ³ aṡīru ³ unqūdi ḡ-ḡurayyā	u---/u---/u---

adir-hā bayna alḡānin wa-zamri	u---/u---/u---
³ alā durrayni min zahrin wa-qatři	u---/u---/u---
ka ³ anna ḡadiṡa-hu fī kulli quṡri	u---/u---/u---
ḡadiṡu nadā l-Mu ³ ayyadi fī yadayyā	u---/u---/u---
yaṡību riwāyatan wa-yaḡū ³ u rayyā	u---/u---/u---

ilā l-maliki l-Mu ³ ayyadi sāra madḡi	u---/u---/u---
wa-ḡāḡa ilā ḡamā-hu kullu samḡi	u---/u---/u---
kamā ḡāḡa n-nuḡūmu ṡalūbu ṡubḡi	u---/u---/u---
fa-yā li-nadan ṡawā l-aqṡāra ṡayyā	u---/u---/u---
wa-anṡara ḡāṡiman ³ ind-ī wa-ṡayyā	u---/u---/u---

Jest to pod względem kompozycyjnym najprostsza odmiana *muwaš-šaḡu*. Jeśli pominąć konwencję oryginalnego zapisu, to od pięciowersowego

⁴⁸ Ibn Nubāta, *Dīwān Ibn Nubāta*, Bayrūt [b.d.w.], s. 594.

musammaṭu utwór ten odróżnia właściwie tylko to, że rym okalający występuje nie w jednym, lecz w dwóch ostatnich wersach każdej zwrotki, co daje następujący układ: *aaabb cccbb* itd. Dodatkowe dwa wersy z rymem okalającym, poprzedzające pierwszą zwrotkę, to swego rodzaju wstęp (tzw. *maṭlaʿ* lub *maḏhab*) o charakterze opcjonalnym⁴⁹.

Podkreślenia przy tym wymaga fakt, że wbrew zapisowi owe dwa rymujące się człony umieszczone w jednej linijce tekstu należy uznać za osobne wersy, a nie hemistychy. Przemawia za tym przede wszystkim arbitralne usytuowanie pauzy (zawsze po stałej sekwencji stóp) oraz siła towarzyszących jej sygnałów delimitacyjnych w postaci rymu, przedziału międzywyrazowego i sygnału intonacyjnego, a także analogiczny sposób prozodyjnej segmentacji tekstu w pozostałej części strofy.

Wraz z rozwojem *muwaššahu* wykształciła się specjalna terminologia związana z opisem jego budowy. Część zawierająca rym okalający to *qufl*, czyli zamknięcie⁵⁰, składające się z co najmniej dwu wersów określanych mianem *ḡuṣn* (dosł. gałąź). Poprzedza ją *dawr* (dosł. zwrotka) – sekwencja trzech lub więcej wersów, z których każdy nosi nazwę *simṭ* (dosł. sznur pereł). Obie te części tworzą – przez analogię do największej jednostki struktury kasydy – *bayt* (wers), stanowiący w rzeczywistości właściwą strofę⁵¹.

Stopień rozbudowania oraz zróżnicowania rymowego zależał w zasadzie tylko od inwencji poety. Generalnie jednak przeważały *muwaššahy* złożone z pięciu strof (*bayt*). Oto niektóre przykłady struktury strof:

1)

ضاحِكٌ عن جُمان سافرٌ عن بدرٍ ضاق عنه الزمان وحواه صدري
 آه مما أجذُ شفني ما أجذُ
 قام بي وقعدُ باطش متندُ
 كلما قلتُ قد قال لي أين قدُ
 وانثنى خوطُ بان ذا مهزٍ نصر عابثته يدان للصبا والقطر⁵²

dāḥikun ʿan ḡumān	— — / — —
sāfirun ʿan badri	— — / — —
dāqa ʿan-hu z-zamān	— — / — —
wa-ḥawā-hu ṣadr-ī	— — / — —

āhi mim mā aḡad	— — / — —
šaffa-nī mā aḡidu	— — / — —

⁴⁹ Jeśli występują, *muwaššah* jest pełny (*tāmm*), jeśli nie, nazywany jest *aqrāʿ* (dosł. łysy).

⁵⁰ Dosł. „zamek” lub „kłódka”. Ostatni *qufl* w utworze nazywa się *ḥarḡa*.

⁵¹ Muṣṭafā ʿIwaḍ al-Karīm, *Fann at-tawšīh*, Bayrūt 1974, s. 17-33.

⁵² *Ibidem*, s. 183 – wiersz poety Al-Aʿmā At-Tuṭaylī (zm. 1126).

qāma b-ī wa-qaʿad	— — / — —
bāṭišun muttaʿidu	— — / — — —
kullamā qultu qad	— — / — —
qāla l-ī ayna qadu	— — / — — —
wa-nṭanā ḥūṭa bān	— — / — —
ḡā mahzin naḡri	— — / — —
ʿābaṭat-hu yadān	— — / — —
li-ṣ-ṣabā wa l-qaṭri	— — / — —

Wiersz ten skomponowany został według metrum *al-mutadārik* polegającego na powtarzalności stopy — —. Od poprzednio cytowanego różni się przede wszystkim stopniem złożoności; zamknięcie strofy (*quṭl*), podobnie jak część wstępna *muwašṣaḥu*, czyli tzw. *maṭlaʿ*, zbudowane jest z czterech wersów rymujących się według schematu *abab*, po których następuje sekwencja sześciu wersów o układzie rymów *cdcdcd*. Tu również zapis wiersza jest tylko realizacją panującej konwencji graficznej i nie odzwierciedla w pełni faktycznej struktury prozodyjnej. Zwraca uwagę nietypowa, znacznie odbiegająca od wzorca *al-mutadārik* postać stóp klauzulowych w trzech wersach (— — —). Być może jest ona wynikiem pomyłki w manuskrypcie (*mā aḡidu*, *muttaʿidu* i *ayna qadu* zamiast spodziewanego *mā aḡid*, *muttaʿid* i *ayna qad*). Ale może też być jednym z celowych zabiegów wersyfikacyjnych stosowanych nierzadko przez autorów *muwašṣaḥów*⁵³.

2)

مالي شمول إلا شجون مزاؤها في الكاس دمع هتون
 لله ما بذّر من الدموغ
 صنب قد استعبر من الولوغ
 أودى به جودز يوم البقيغ
 فهو قتيل لا بل طعين بين الرجا والياس له منون⁵⁴

mā l-ī šamūl	— — —
illā šaḡūn	— — —
mizāḡu-hā fi l-kās	— — — / — —
damʿun hatūn	— — —

li-l-lāhi mā baḡar	— — — / — —
mina d-dumūʿ	— — —
ṣabbun qadi staʿbar	— — — / — —
mina l-wulūʿ	— — —

⁵³ Muṣṭafā ʿIwaḍ al-Karīm, *op. cit.*, s. 66-69.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 185 – wiersz poety Abū Bakr Ibn Baqī (1073-1155).

awdā bi-hi ġuḏdur ---/---
yawma l-baqī^c ---

fa-hwa qatīl ---
lā bal ṭaṭīn ---
bayna r-raġā wa-l-yās ---/---
la-hu manūn ---

W tym przypadku rytmikę utworu kształtuje powtarzalność typowej dla wzorca *ar-raġaz* stopy ---. Przeważają jednostopowce hiperkatalektyczne⁵⁵ z rymem oksytonicznym. Co do wersów dwustopowych, to można albo zakwalifikować występujące w nich klauzule jako odmianę katalektyczną (o rymach oksytonicznych bądź paroksytonicznych) wykraczającą poza normy Farāhīdiowskie metrum *ar-raġaz*, albo też uznać, iż pod względem metrycznym wersy te nawiązują do wzorca *al-munsariḥ*.

3)

في نرجس الأحداق وسوسن الأجياد
نبث الهوى مغروس بين القنا المياد
وفي نقا الكافور والمندل الرطب
والهودج المزروع والشوي الغصب
قضب من البلوز حمين بالقضب
أذابت الأشواق روحي على أجساد
أعارها الطاووس من ريشه أبراذ⁵⁶

fī narġisi l-aḥdāq ---/---
wa-sawsani l-aġyād ---/---
nabtu l-hawā maġrūs ---/---
bayna l-qanā l-mayyād ---/---
wa-fī naqā l-kāfūr ---/---
wa-l-mandali r-raṭbi ---/---
wa-l-hawdiġi l-mazrūr ---/---
wa-l-waṣyi wa-l-aṣbi ---/---
quḏbun mina l-ballūr ---/---
ḥumīna bi-l-quḏbi ---/---
aḏābati l-aṣwāq ---/---
rūḥ-ī alā aġsād ---/---

⁵⁵ Hiperkataleksa polega tu na rozszerzeniu stopy klauzulowej o wartość jednej mory, co oznacza zamianę ostatniej sylaby dłuższej na ponaddługą (--- > ---) – tzw. *muḏāl* lub *muḏayyal*, a w konsekwencji daje rym oksytoniczny

⁵⁶ Muṣṭafā ʿIwaḏ al-Karīm, *op. cit.*, s. 181 – wiersz poety Abū Bakr Ibn al-Labbāna (zm. 1113).

a^cāra-hā ʔ-ṭāwūs
min rīši-hi abrād

— — — — / — — — —
— — — — / — — — —

Pod względem budowy metrycznej wiersz ten na pierwszy rzut oka niewiele różni się od poprzedniego. Tu również mamy do czynienia z dominacją stopy — — — —. Jednak tym razem wszystkie wersy są dwustopowcami o budowie — — — — / — — — — lub — — — — / — — — —, co – pomimo nader nietypowej dla tego układu kataleksy – znacznie bardziej uprawnia przyporządkowanie ich do wzorca *al-munsariḥ*. Tak zwany *maṭla^c* oraz *quṣl* rymują się według schematu *abcb*. Obraz graficzny wiersza przypomina trochę układ kasydowy.

4)

ما سَخَّ محمَرٌ دموعي وساخ * على الملاح * إلّا وفي قلبي المعنى جراح
بي من بني الأتراك حُلُو الشباب مُرُّ السُّطَا
عشقه حين عدمت الصواب من الخطا
يشكو حشا الغزلان منه التهاب إذا عطا
وربما تشكو الغصون اكتئاب إذا خطا
ماماس ذاك الغصن بين الوشاخ * إلّا وراخ * قولٌ عدولي كلّه في الرياح⁵⁷

mā saḥḥa muḥmarri dumū ^c -ī wa-sāḥ	— — — — / — — — — / — — — —
‘alā l-milāḥ	— — — —
illā wa-ṭī qalb-ī l-mu‘annā ġirāḥ	— — — — / — — — — / — — — —
b-ī min banī l-atrāki ḥulwu š-šabāb	— — — — / — — — — / — — — —
murru s-saṭā	— — — —
‘ašiqtu-hu ḥīna ‘adimtu š-šawāb	— — — — / — — — — / — — — —
mina l-ḥaṭā	— — — —
yaškū ḥašā l-ġizlāna min-hu ltiḥāb	— — — — / — — — — / — — — —
iḍā ‘aṭā	— — — —
wa-rubbamā taškū l-ġuṣūnu kti‘āb	— — — — / — — — — / — — — —
iḍā ḥaṭā	— — — —
mā māsa ḡāka l-ġuṣna bayna l-wiṣāḥ	— — — — / — — — — / — — — —
illā wa-rāḥ	— — — —
qawlu ‘uḡūl-ī kullu-hu fī r-riyāḥ	— — — — / — — — — / — — — —

Z kolei w cytowanym wyżej *muwašṣaḥu* Ibn Nubāty występują na przemian trzy- i jednostopowce. Choć i tu dominuje stopa — — — —, to pod względem rytmicznym wiersz kwalifikuje się do metrum *as-sarī^c*. Decyduje postać klauzul trzystopowców. Wersy *quṣl* oraz *maṭla^c* są monorymiczne z akcentem na zgłosce ostatniej, w pozostałych zaś wersach rym jest parzysty⁵⁸.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 232-233 – wiersz poety Ibn Nubāta (1287-1366).

⁵⁸ Oprócz strofy czwartej, w której *dawr* jest również monorymiczny, zob. *ibidem*, s. 233.

داننت لِي الدنيا وواصل الوصلا
 من هو لي مَخيا وصار لي خلا
 لا أسمع النهيا فيه ولا العذلا
 ما أخطر اللُفيا له وما أخلا

تلك الخُلُس من النَفْس أو اللَعْس لقد كَمَل بَذَر طَرَق
 مِثْل الفُلُق تَحْت الغَسَق حَتَّى سَرَق أَلْبَاب أَهْل الصَوَاب

ما صال حتى صاذا بطرفه الوسنان
 وصيّر الأساذ فرايس الغزلان
 وأخلف الميعاذ وأخجل السلوان
 جبينه الوقاذ إن شئت والفتان

فيه قَبَس تحت الغُلُس وقد خَرَس ورد الحَجَل نبل رشق
 حتى أبَق قلبي فرق فللحدق نَشَاب بها يُصاب⁵⁹

dānat li-ya d-dunyā ---/---
 wa-wāšala l-wašlā ---/---
 man huwa l-ī maḥyā ---/---
 wa-šāra l-ī ḥillā ---/---
 lā asma'u n-naḥyā ---/---
 fī-hi wa-lā l-ʿaḍlā ---/---
 mā aʿṭara l-luqyā ---/---
 la-hu wa-mā aḥlā ---/---
 tilka l-ḥulas ---
 mina n-nafas ---
 awi l-laʿas ---
 laqad kamal ---
 badru ṭaraq ---
 miṭla l-falaq ---
 taḥta l-ḡasaq ---
 ḥatta saraq ---
 albāb ---
 aḥli š-šawāb ---

mā šāla ḥattā šād ---/---
 bi-ṭarfi-hi l-wasnān ---/---
 wa-šayyara l-asʿād ---/---
 farāyisa l-ḡizlān ---/---
 wa-aḥlafa l-mīʿād ---/---

⁵⁹ Ibn Sanāʾ al-Mulk, *op. cit.*, s. 96; por. manuskrypt: <http://makhtota.ksu.edu.sa/makhtota/1481/130#.VTSiWtLtlBc> [20 III 2017].

wa-aḥḡala s-salwān	◡—◡—/—~
ḡabīnu-hu l-waqqād	◡—◡—/—~
in šī'ta wa-l-fattān	—◡—◡/—~
fī-hi qabas	—◡—◡
taḡta l-ḡalas	—◡—◡
wa-qad ḡaras	◡—◡—
warda l-ḡaḡal	—◡—◡
nublun rašaq	—◡—◡
ḡattā abaq	—◡—◡
qalbī faraq	—◡—◡
fa-li-l-ḡadaq	◡—◡—
naššāb	—~
bi-hā yuṣāb	◡—◡~

Ostatni z cytowanych *muwaššahów*, autorstwa Ibn Sanā' al-Mulka (1155-1211), nie zawiera co prawda części wstępnej (*maṭla'*)⁶⁰, jednak mimo to jest istnym majstersztykiem wersyfikacyjnym. Cały utwór zbudowany jest z pięciu strof (*dawr*). Główną część każdej z nich tworzy osiem wersów dwustopowych rymowanych parzyście, podczas gdy tzw. *qufl* składa się z dziesięciu wersów jednostopowych o układzie rymów *aaabcccd*. Również i w tym wypadku strukturę iloczasowo-sylabiczną trudno jednoznacznie przyporządkować do któregośkolwiek z klasycznych wzorców metrycznych. Podobnie jak w poprzednich przykładach, w oparciu o postać zakończeń wersów dwustopowych można rytmikę wiersza określić jako swego rodzaju swobodną wariację na temat metrum *al-munsariḥ*.

Andaluzyjski *muwaššah* to bez wątpienia najbardziej wyrafinowana forma stroficzna klasycznej arabszczyzny. Jednak ani popularność, jaką cieszył się tak na zachodzie, jak i na wschodzie ówczesnego świata arabskiego, ani pojawienie się szeregu innych odmian poezji stroficznej nie usunęły w cień tradycyjnej stychiki arabskiej. W okresie największego rozkwitu *muwaššahu*, tj. w wiekach XI i XII, wiersze klasyczne tworzone były przez dziesiątki poetów, by wymienić tylko kilka najbardziej znanych nazwisk, jak: Abū al-^cAlā' al-Ma^carrī (973-1058), Ibn Ḥafāḡa (1058-1137), Ibn Ḥamdīs (1055-1132), Ibn al-Fāriḍ (1181-1235). Kasydy pisali też słynni autorzy *muwaššahów*, jak np. Ibn al-Labbāna (zm. 1113).

⁶⁰ Tzw. *aqra'* (zob. przypis 49).

NARODZINY NOWEGO WIERSSA ARABSKIEGO

Gdy na przełomie XIX i XX stulecia, po wiekach zastoju, rozpoczęło się arabskie odrodzenie kulturalne i polityczne (*an-nahda*), ówczesni poeci sięgali przede wszystkim do bogatego dziedzictwa literackiego minionych wieków, widząc w nim z jednej strony drogę do restytucji języka arabskiego, z drugiej zaś strony fundament nowej literatury. Wzorcem do naśladowania, tak co do treści, jak i co do formy, stała się twórczość Al-Mutanabbiego, Al-Maʿarriego i wielu innych poetów średniowiecznych. W sferze wersyfikacyjnej dominował zdecydowanie wiersz monorymiczny, najczęściej rytmicznie dwudzielny, komponowany zgodnie z klasyczną metryką arabską. Tę formę wiersza preferowali najwybitniejsi arabscy poeci nowej epoki, jak: Maḥmūd Sāmī al-Bārūdī (1838-1904), Aḥmad Šawqī (1859-1932), Ḥāfiẓ Ibrāhīm (1871-1932), Ismāʿīl Šabrī (1854-1923), Ḥalīl Muṭṭarān (1872-1949), Ġamīl Šidqī az-Zahāwī (1863-1936) czy Maʿrūf ar-Ruṣāfi (1867-1945). Zbiory poezji, jakie po sobie pozostawili, wypełnione są niemal w całości takimi właśnie klasycznymi wierszami monorymicznymi. Oto kilka przykładów:

1)

رَمَتْ بِخُيُوطِ الثَّوْرِ كَهَرَبَةِ الْفَجْرِ وَنَمَتْ بِأَسْرَارِ النَّدَى شَفَّةَ الزَّهْرِ
وَسَارَتْ بِأَنْفَاسِ الْخَمَائِلِ نَسْمَةً تَلِيلَةً مَهْوَى الذَّلِيلِ عَاطِرَةَ النَّشْرِ
فَقُمْ نَعْتَنِمِ صَفْوَ الْبُكُورِ فَإِنَّهَا غَدَاةُ رَبِيعِ زَهْرُهَا بِأَسْمِ النَّعْرِ
تَرَى بَيْنَ سَطْحِ الْأَرْضِ وَالْجَوِّ نَسْبَةً تُشَاكِلُ مَا بَيْنَ السَّحَابِ وَالْغَدْرِ
فَفِي الْجَوِّ هَتَانُ يَسِيلُ وَفِي الثَّرَى سُيُولٌ تَرَامِي بَيْنَ أَوْدِيَةِ غُرُرِ
غَمَامَانِ قِيَاضَانِ هَذَا بِأَفْفِهِ يَسِيرُ وَهَذَا فِي طَبَاقِ الثَّرَى يَسْرِي⁶¹

ramat bi-ḥuyūṭi n-nūri kahrabatu l-fağri

— — — — — / — — — — — / — — — — —

wa-nammat bi-asrāri n-nadā šafatu z-zahri

— — — — — / — — — — — / — — — — —

⁶¹ Maḥmūd Sāmī al-Bārūdī, *Dīwān Maḥmūd Sāmī al-Bārūdī*, red. i oprac. ʿAlī Al-Ġārim, Muḥammad Šafīq Maʿrūf, Bayrūt 1998, s. 195.

wa-sārat bi-anfāsi l-ḥamāʾili nasmatun	---/----/---/---
balīlatu mahwā d-ḡayli ʿātiratu n-našri	---/----/---/---
fa-qum naḡtanīm šafwa l-bukūri fa-inna-hā	---/----/---/---
ḡadātu rabīʿin zahru-hā bāsīmu t-ṭaḡri	---/----/---/---
tarā bayna saṭḡi l-arḡi wa-l-ḡawwi nisbatan	---/----/---/---
tušākīlu mā bayna s-saḡāʾibi wa-l-ḡudri	---/----/---/---
fa-fī l-ḡawwi hattānun yašīlu wa-fī t-ṭarā	---/----/---/---
suyūlun tarāmā bayna awdiyatin ḡuzri	---/----/---/---
ḡamāmāni fayyādāni ḡaḡā bi-ufqi-hi	---/----/---/---
yašīru wa-ḡaḡā fī ṭibāqi t-ṭarā yasrī	---/----/---/---

2)

رايـث على لـؤـح (الخيـال) يـتـيمـة قـضى يـوم (لوسـيـتـانـيا) أبـواها
 فـيا لك من حـاكـ أمـين مـصـنـدقـ وإن هـاج للنـفس البـكا وشـجـاها
 فـواها عليها، ذاقـت الـيـتمـ طـفـلةً وقـوـض رُكـنـها، وذلل صـباها
 وليـت الـذي قاسـت من المـوت سـاعـة كـما راح يـطـوي الوالـدين طـواها
 كـفـرخ رمى الرامي أباه فـغالـه فقـامت إلـيه أمـه فرماها⁶²

raʾaytu ʿalā lawḡi l-ḡayālī yaṭīmatan	---/----/---/---
qaḡā yawma Lūsītāniyā abawā-hā	---/----/---/---
fa-yā la-ka min ḡākin amīnin muṣaddaqin	---/----/---/---
wa-in ḡaḡa li-n-nafsi l-bukā wa-šaḡā-hā	---/----/---/---
fa-wāhan ʿalay-hā ḡaḡati l-yutma ṭiflatan	---/----/---/---
wa-quwwiḡa ruknā-hā wa-ḡalla šibā-hā	---/----/---/---
wa-layta llaḡi qāsat mina l-mawti sāʿatan	---/----/---/---
kaṡā rāḡa yaṭwī l-wālidayni ṭawā-hā	---/----/---/---
ka-farḡin ramā r-rāmī abā-hu fa-ḡāla-hu	---/----/---/---
fa-qāmat ilay-hi ummu-hu fa-ramā-hā	---/----/---/---

3)

يا لـيـلة ألـهـمـتـني ما أتـيـه به على حـمـاة القـوافي أنـيـما تـأهـوا
 إني أرى عـجـبا يـذـعو إلى عـجـب الـذهـر أضـمـره والعـيد أفسـاه
 هل ذاك ما وعد الرخـمـن صـفـوتـه رـوض وخور وولـدان وأمـواه
 أم الحـديـقة ذات الـوشـي قد حـلـيت في منظر يستعيد الطـرـف مرأه
 أرى المصـابـيح فيها وهي مشـرقـة كأنها النـور والوسـمي حـيـاه⁶³

yā laylatan alhamat-nī mā atīhu bi-hi	---/---/---/---
ʿalā ḡumāti l-qawāfi aynamā tāhū	---/---/---/---

⁶² Aḡmad Šawqī, *Aš-Šawqiyyāt*, Al-Qāhira 2011, s. 478.

⁶³ Ḥāfiḡ Ibrāhīm, *Dīwān Ḥāfiḡ Ibrāhīm*, red. i oprac. Aḡmad Amīn, Aḡmad az-Zayn, Ibrāhīm al-Abyārī, Al-Qāhira 1987, s. 211-212.

in-nī arā ʿağaban yadū ilā ʿağabin	---/---/---/---
ad-dahru ađmara-hu wa-l-ʿidu afšā-hu	---/---/---/---
hal dāka mā waʿada r-raḥmānu šafwata-hu	---/---/---/---
rawḍun wa-ḥūrun wa-wildānun wa-amwāhu	---/---/---/---
ami l-ḥadīqatu dātu l-wašyi qad ḥaliyat	---/---/---/---
fī manẓarin yastaʿidu ʿ-ṭarfū marā-hu	---/---/---/---
arā l-mašābīḥa fī-hā wa-hya mušriqatun	---/---/---/---
kaʿanna-hā n-nūru wa-l-wasmiyyu ḥayyā-hu	---/---/---/---

Wiersze Al-Bārūdiego i Aš-Šawqiego skomponowane zostały w oparciu o metrum *aṭ-ṭawīl*, przy czym w tym drugim przypadku jest to odmiana katalektyczna⁶⁴. W trzecim przykładzie mamy natomiast do czynienia z akatalektycznym wzorcem *al-basīṭ*.

Nieliczne odstępstwa od klasycznej formy kasydowej polegały najczęściej na stosowaniu form stroficznych o zmiennych rymach, ale jednocześnie zachowanej ekwiwalencji metrycznej wersów, jak w następujących przykładach:

1)

أَنْتَ بَيْنَ الْغَيْدِ بَذُرٌ قَدْ حَوَى كُلَّ الْجَمَالِ
لَكَ فِي عَيْنِكَ سِحْرٌ يَجْعَلُ الدُّنْيَا خِيَالٌ

يَا جَفُونًا قَلَدَتْهَا قُوَّةُ السِّحْرِ السِّهَامِ
وَلِحَاضًا أَوْدَعَتْهَا آيَةُ الْحُسْنِ الْغَرَامِ

يَا مَهَاتِي إِنَّ قَلْبِي ذَابَ مِنْ طَوْلِ الْبَعَادِ
قَدْ كَوَّنَتْهُ نَارُ حُبِّي فَاخْتَفَى طَيْفُ الرِّقَادِ⁶⁵

anti bayna l-ğīdi badru	---/---
qad ḥawā kulla l-ğamāl	---/---
la-ki fī ʿaynay-ki siḥru	---/---
yağʿalu d-dunyā ḥayāl	---/---

yā ġufūnan qalladat-hā	---/---
quwwatu s-siḥri s-sihām	---/---
wa-liḥāzan awdaʿat-hā	---/---
āyatu l-ḥusni l-ğarām	---/---

yā mahāt-ī inna qalb-ī	---/---
dāba min ṭūli l-biʿād	---/---

⁶⁴ Redukcja stopy klauzulowej o jedną końcową sylabę (---- > ---) – tzw. *maḥḍūf*.

⁶⁵ Ismāʿīl Ṣabrī, *Dīwān Ismāʿīl Ṣabrī*, red. Muḥammad al-Qaṣṣāš, ʿAmir Muḥammad Buḥayrī, Aḥmad Kamāl Zakī, Bayrūt [b.d.w.], s. 253.

qad kawat-hu nāru ḥubb-ī ---/---
fa-ḥtafā ṭayfu r-ruqād ---/---

2)

حُبَيْبِ خَيْرِ تَجِيَّةٍ يَا أُخْتُ شَمْسِ الْبَرِيَّةِ
حُبَيْبِ يَا حُرِّيَّةِ

الشَّمْسُ لِلْأَشْبَاحِ وَأَنْتِ لِلْأَزْوَاجِ
كَالشَّمْسِ يَا حُرِّيَّةِ

أَنْتِ النَّعِيمُ وَأَخْلَى أَنْتِ الْحَيَاءُ وَأَعْلَى
لِلْخُلُقِ يَا حُرِّيَّةِ⁶⁶

ḥuyyiṭi ḥayra ṭaḥiyyah ---/---
yā uḥṭa šamsi l-bariyyah ---/---
ḥuyyiṭi yā ḥurriyyah ---/---

aš-šamsu li-l-ašbāḥi ---/---
wa-anti li-l-arwāḥi ---/---
ka-š-šamsi yā ḥurriyyah ---/---

anti n-naʿīmu wa-aḥlā ---/---
anti l-ḥayātu wa-aḡlā ---/---
li-l-ḥalqī yā ḥurriyyah ---/---

3)

خَيْرٌ فِي الْأَرْضِ أَوْحَتَهُ السَّمَاءُ لِأُولَى الْعِلْمِ بَرُسُلِ الْفِكْرِ
أَنْ هَذِي الْأَرْضُ كَانَتْ أَوَّلًا مَا تَرَى بَحْرًا بِهَا أَوْ جَبَلًا
أَوْ سَهْلًا أَوْ رُبًّا أَوْ سُبُلًا أَوْ رِيَاضًا زَهْرَهَا الْغَضُّ نَمَا
مِنْ سَحَابٍ جَادَهَا بِالْمَطَرِ

إِنَّمَا كَانَتْ كَتَلُكَ الْأَخْوَاتِ مِنْ نَجُومٍ سَائِرَاتٍ دَائِرَاتٍ
حَوْلَ شَمْسٍ هِيَ إِحْدَى النِّيرَاتِ كُنَّ مِنْ قَبْلُ عَلَيْهَا سُدُمَا
كَتَلَةٌ وَاحِدَةٌ فِي النَّظَرِ⁶⁷

ḥabarun fī l-arḍi awhaṭ-hu s-samā ---/---/---
li-ūlī l-ʿilmi bi-rusli l-fikari ---/---/---
anna ḥāḡī l-arḍa kānat awwalā ---/---/---
mā tarā baḥran bi-hā aw ḡabalā ---/---/---

⁶⁶ Ḥalīl Muṭṭarān, *Dīwān Ḥalīl Muṭṭarān*, t. 2, Al-Qāhira 1948, s. 45.

⁶⁷ Maʿrūf ar-Ruṣāʿī, *Dīwān Maʿrūf ar-Ruṣāʿī*, Al-Qāhira 2012, s. 55.

aw suhūlan aw ruban aw subulā	— — — — / — — — — / — — —
aw riyāḍan zahru-hā l-ğadḍu namā	— — — — / — — — — / — — —
min siḥābin ġāda-hā bi-l-maṭari	— — — — / — — — — / — — —

innamā kānat ka-tilka l-aḥawāt	— — — — / — — — — / — — —
min nuḡūmin sāʾirātin dāʾirāt	— — — — / — — — — / — — —
ḥawla šamsin hiya iḥdā n-nayyirāt	— — — — / — — — — / — — —
kunna min qablu ʿalay-hā sudumā	— — — — / — — — — / — — —
kutlatan wāḥidatan fī n-naẓari	— — — — / — — — — / — — —

Wszystkie trzy cytowane wyżej utwory nawiązują do wypracowanych kilka wieków wcześniej kompozycji stroficznych. Wiersz Ismāʿīla Šabriego, wbrew sugerującemu dystych zapisowi, składa się z czterowersowych zwrotek utrzymanych w metrum *ar-ramal*⁶⁸ o rymach *abab cdcd* itd. Wiersz Ḥalīla Muṭrāna tworzą strofy trzywersowe zbudowane na metrum *al-muğtatr*⁶⁹ o rymach *aaa bba cca* itd., natomiast utwór Maʿrūfa ar-Ruṣāfiego to *musammaʿ* skomponowany w metrum *ar-ramal*⁷⁰, złożony ze strof pięciowersowych o układzie rymów *aaabc dddbc* itd. poprzedzonych dwuwersowym wstępem zapowiadającym rym okalający *bc*.

Zdarzają się też pojedyncze przykłady zastosowania wiersza białego, jak np. w utworze Az-Zahāwiego napisany w 1909 r.:

لموت الفتى خير له من معيشة يكون بها عبنا ثقيلا على الناس
يعيش رخي العيش عشر من الورى وتسعة أعشار الانام مناكيد
أما في بنى الأرض العريضة قادر يخفف ويلات الحياة قليلا
أفي الحق أن البعض يشبع بطنه وأن بطون الأكثرين تجوع⁷¹

la-mawtu l-fatā ḥayrun la-hu min maʿīšatin	— — — / — — — — / — — — / — — —
yakūnu bi-hā ʿibʿan taqīlan ʿalā n-nāsi	— — — / — — — — / — — — / — — —
yaʿīšu raḥīyya l-ʿayši ʿuṣrun mina l-warā	— — — / — — — — / — — — / — — —
wa-tisʿatu aʿšāri l-anāmi manākīdu	— — — / — — — — / — — — / — — —

⁶⁸ Powtarzalność stopy — — — —. W tym wypadku jest to dwustopowiec o katalektycznych klauzulach wersowych – tzw. *maḥḍūf* (zob. przypis 63) w wersach nieparzystych oraz tzw. *maqṣūr* w klauzulach parzystych polegający na redukcji ostatniej sylaby dłuższej w stopie klauzulowej o wartość jednej mory (— — — — > — — —), co w efekcie daje rym oksytoniczny.

⁶⁹ Dwustopowiec o sekwencji stóp: — — — — / — — — —.

⁷⁰ Trzystopowiec katalektyczny – tzw. *maqṣūr* (zob. przypis 67).

⁷¹ Ġamīl Šidqī az-Zahāwī, *Al-Kalim al-manẓūm*, t. 1, Bayrūt 1909, s. 171-175. Utwór, z którego pochodzi ten fragment, napisany został na bazie wzorca *aṭ-tawīl* polegającego na powtarzalności sekwencji — — — — / — — — —. Widocznym odstępstwem od reguły metrycznej jest tutaj współwystępowanie klauzul akatalektycznych (— — — —) i katalektycznych (— — —). Zob. też ʿAbd ar-Raḥmān Šukrī, *Diwān ʿAbd ar-Raḥmān Šukrī*, red. i oprac. Niqūlā Yūsuf, Al-Qāhira 2000, s. 113-121.

a-mā fī banī l-arḍi l-ʿarīḍati qādirun	— — — / — — — — / — — — / — — —
yuḥaffifu waylāti l-ḥayāti qalīlan	— — — / — — — — / — — — / — — —
a-fī l-ḥaqqi anna l-baʿḍa yuṣbiʿu baṭna-hu	— — — / — — — — / — — — / — — —
wa-anna buṭūna l-akṭarīna taḡūʿu	— — — / — — — — / — — — / — — —

Powiew nowości nadszedł zza Atlantyku, zrodzony z połączenia tradycji literackiej syryjsko-libańskich emigrantów i fascynacji pisarstwem Zachodu. Największy udział mieli w tym twórcy zrzeszeni w Związku Pisarzy (*Ar-Rābiʿa Al-Qalamiyya*) w Nowym Jorku, jak m.in.: Amīn ar-Rīḥānī (1876-1940), Naṣīb ʿArīḍa (1887-1946) i Ġubrān Ḥalīl Ġubrān (1883-1931). Łączyło ich programowe zerwanie z kasydową konwencją oraz śmiałe eksperymentowanie zarówno w obrębie tematyki, jak i środków wyrazu i form literackich. To spod ich pióra wychodziły utwory, które inspirowały potem poetów Egiptu, Lewantu czy Iraku, poruszając wyobraźnię i podsuwając nowatorskie pomysły wersyfikacyjne. Czerpiąc ze spuścizny dawnej arabskiej poezji stroficznej, nie ograniczali się do powielania wzorców, lecz twórczo je rozwijali, niekiedy wręcz prowokacyjnie łamiąc tradycyjne schematy i konwencje literackie, jak np.:

1)

يا نَفْسُ لَوْلَا مَطْمَعِي بِالْخَلْدِ مَا كُنْتُ أَعْي
لَحْنًا تُغْنِيهِ الدَّهْوَرُ
بَلْ كُنْتُ أَنْهَى حَاضِرِي قَسْرًا فَيَغْدُو ظَاهِرِي
سِرًّا تُوَارِيهِ الْقُبُورُ

يا نَفْسُ لَوْ لَمْ أُغْتَسَلْ بِالذَّمْعِ أَوْ لَمْ يَكْتَحِلْ
جَفْنِي بِأَشْبَاحِ السَّقَامِ
لَعِشْتُ أَعْمَى وَعَلَى بَصِيرَتِي ظَفَرٌ، فَلَا
أَرَى سِوَى وَجْهِ الظَّلَامِ⁷²

yā nafsū lawlā maṭmaʿ-i	— — — / — — —
bi-l-ḥuldi mā kuntu aʿī	— — — / — — —
laḥnan tuḡannī-hi d-duhūr	— — — / — — —
bal kuntu anḥā ḥāḍir-i	— — — / — — —
qasran fa-yaḡḍū ṣāḥir-i	— — — / — — —
sirran tuwārī-hi l-qubūr	— — — / — — —
yā nafsū law lam aḡṭasil	— — — / — — —
bi-d-damʿi aw lam yakṭaḥil	— — — / — — —

⁷² Ġubrān Ḥalīl Ġubrān, *Al-Badāʿiʿ wa aṭ-ṭarāʾif*, Bayrūt [b.d.w.], s. 131.

ġafn-ī bi-ašbāhi s-siqām	---/---
la-ʿištu aʿmā wa-ʿalā	---/---
bašīrat-ī ẓifrun fa-lā	---/---
arā siwā waġhi ẓ-ẓalām	---/---

W całości wiersz ten składa się z czterech strof sześciowersowych o układzie rymów *aabaab ccdccd* itd. i skomponowany został w oparciu o metrum *ar-raġaz*⁷³. Elementem, który zupełnie zdominował pierwszą jego połowę, jest przerzutnia⁷⁴. Szczególnie ostra jest ona w wersie drugim zwrotki początkowej, gdzie klauzula rozdziela orzeczenie *aʿī* od dopełnienia bliższego *lahnan*, oraz w wersach 4 i 5 drugiej zwrotki, gdzie granica wersu z jednej strony przecina wyrażenie przyimkowe *ʿalā bašīrat-ī*, z drugiej zaś strony rozdziela partykułę przeczącą *lā* od orzeczenia werbalnego *arā*.

Jak wiadomo, przerzutnia sama w sobie nigdy nie była akceptowana przez klasyczną poetykę arabską, toteż nagromadzenie jej w takim stopniu w jednym stosunkowo krótkim utworze musiało mieć (poza przesłankami stylistycznymi i kompozycyjnymi) jakiś dodatkowy powód. Wydaje się, że powodem tym mogła być chęć zdecydowanego zmanifestowania odcięcia się od głęboko zakorzenionej w arabskiej świadomości zasady autonomii składniowej wersu.

2)

سَرْتُ فِي الْوَادِي وَقَدْ جَاءَ الصَّبَاحُ
مَعْلَنًا سِرًّا وَجُودٌ لَا يَزُولُ
فَإِذَا سَاقِيَةٌ بَيْنَ الْبِطَاحِ
تَتَغَنَّى وَتُنَادِي وَتَقُولُ:

مَا الْحَيَاةُ بِالْهَنَاءِ إِنَّمَا الْغَيْشُ نُزُوعٌ وَمَرَامُ
مَا الْمَمَاتُ بِالْغِنَاءِ إِنَّمَا الْمَوْتُ فُنُوطٌ وَسِقَامُ
مَا الْحَكِيمُ بِالْكَلَامِ بَلْ بَسِيرٌ يَنْطَوِي تَحْتَ الْكَلَامِ
مَا الْعَظِيمُ بِالْمَقَامِ إِنَّمَا الْمَجْدُ لِمَنْ يَأْبَى الْمَقَامِ
مَا التَّبِيلُ بِالْخُدُودِ كَمْ نَبِيلٍ كَانَ مِنْ قَتْلِ الْجُدُودِ
مَا الذَّلِيلُ بِالْقُيُودِ قَدْ يَكُونُ الْقَيْدُ أَسْنَى مِنْ عَقُودِ
مَا النَّعِيمُ بِالْثُّوَابِ إِنَّمَا الْجَنَّةُ بِالْقُلُوبِ السَّلِيمِ
مَا الْجَحِيمُ بِالْعَذَابِ إِنَّمَا الْقَلْبُ الْخَلِيَّ كُلَّ الْجَحِيمِ

⁷³ Powtarzalność stopy ---.

⁷⁴ Zaznaczona w tekście krojem pogrubionym.

ما العَقَارُ بالثُّضار كم شَرِيدُ كان أَغْنَى الأَغْنِياء
 ما الفَقِيرُ بِالْحَقِيرِ ثُرُوهُ الدُّنْيَا رَغِيفٌ وَرْداء
 ما الجَمالُ بِالْجُوهِ إِنَّمَا الحَسَنُ شِعاعٌ لِلْقُلُوبِ
 ما الكَمالُ لِلتَّنْزِيهِ رُبُّ فَضْلٍ كان في بَعْضِ الذُّنُوبِ

هَذَا ما قَالَتْهُ تِلْكَ السَّاقِيَةُ
 لَصُخُورٍ عَنْ يَمِينٍ وَيَسَارِ
 رُبُّ ما قَالَتْهُ تِلْكَ السَّاقِيَةُ
 كان مِنْ أَسْرارِ هاتِكَ البَحارِ⁷⁵

sirtu fī l-wādī wa-qad ḡāʿa ṣ-ṣabāḥ	ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ
muṣṣinan sirra wuḡūdin lā yazūl	ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ
fa-īdā sāqiyatun bayna l-biṭāḥ	ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ
tataḡannā wa-tunādī wa-taḡūl:	ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ
mā l-ḥayātu bi-l-hanāʿ	ـــــــ/ـــــــ
innamā l-ʿayṣu nuzūʿun wa-marām	ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ
mā l-mamātu bi-l-ḡināʿ	ـــــــ/ـــــــ
innamā l-mawtu qunūʿun wa-suqām	ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ
mā l-ḥakīmu bi-l-kalām	ـــــــ/ـــــــ
bal bi-sirrin yanṭawī taḥta l-kalām	ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ
mā l-ʿaẓīmu bi-l-maqām	ـــــــ/ـــــــ
innamā l-maḡdu li-man yaʿbā l-muqām	ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ
mā n-nabīlu bi-l-ḥudūd	ـــــــ/ـــــــ
kam nabīlin kāna min qatlā l-ḡudūd	ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ
mā ḡ-ḡalīlu bi-l-quyūd	ـــــــ/ـــــــ
qad yakūnu l-qaydu asnā min ʿuqūd	ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ
mā n-naʿīmu bi-l-ṭawāb	ـــــــ/ـــــــ
innamā l-ḡannatu bi-l-qalbi s-salīm	ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ
mā l-ḡaḥīmu bi-l-ʿaḡāb	ـــــــ/ـــــــ
innamā l-qalbu l-ḥaliyyu kullu l-ḡaḥīm	ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ
mā l-ʿiqāru bi-n-nuḡār	ـــــــ/ـــــــ
kam šarīdin kāna aḡnā l-aḡniyāʿ	ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ
mā l-faḡīru bi-l-ḥaḡīr	ـــــــ/ـــــــ
ṭarwatu d-dunyā raḡīfun wa-ridāʿ	ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ
mā l-ḡamālu bi-l-wuḡūḥ	ـــــــ/ـــــــ
innamā l-ḥusnu ṣuʿāʿun li-l-qulūb	ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ
mā l-kamālu li-n-nazīḥ	ـــــــ/ـــــــ
rubba faḡlin kāna fī baʿḡi ḡ-ḡunūb	ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ

⁷⁵ *Ibidem*, s. 158-159.

hāḏā mā qālat-hu tilka s-sāqiyah	----/---/---
li-ṣuḥūrin ʿan yamīnin wa-yasār	---/---/---
rubba mā qālat-hu tilka s-sāqiyah	---/---/---
kāna min asrāri hātayka l-biḥār	---/---/---

Drugi z cytowanych wierszy Ġubrāna Ḥalīla Ġubrāna stylizowany jest na *muwašṣaḥ*, z którym łączy go bogactwo układów rymowych, różni natomiast odbiegający od ustalonego schematu podział wewnętrzny. Czterowersowe strofy pierwsza i ostatnia o układzie rymów *abab*, które miałyby pełnić rolę tzw. *maṭlaʿ* (*maḏhab*) i *qufl*, mają odmienne rymy. Z kolei bardzo rozbudowana, 24-wersowa⁷⁶ część zasadnicza, choć – jak cały utwór – skomponowana według katalektycznej odmiany wzorca *ar-ramal*, jest właściwie heterometryczna, ponieważ wersy nieparzyste to dwustopowce, natomiast wersy parzyste to trzystopowce. Utwór jest pełen różnorodnych paralelizmów. Wersy nieparzyste nie dość że anaforyczne i pod względem struktury składniowo-intonacyjnej tożsame (*mā... bi...*), to jeszcze rytmicznie dwudzielne, przy czym człony średniówkowe dwustopowców rymują się paroksytonicznie między sobą w układzie *aa bb* itd. Ponadto wszystkie stopy inicjalne tych wersów, tak jak i klauzulowe, mają identyczną, synkopowaną formę *— — —*⁷⁷, wypełniające je zaś wyrazy to (oprócz partykuły przeczącej *mā*) za każdym razem rzeczowniki o podobnej budowie morfologicznej *CvCVCv* określone przedimkiem *al-*.

Wersy trzystopowe są bezśredniówkowe i znacznie słabiej rytmizowane – właściwie tylko za pomocą kilkakrotnie użytych anaforycznych *innamā* i *kam* oraz łączących się z tym paralelnych konstrukcji syntaktycznych, a także pojedynczych powtórzeń wyrazów o analogicznych tematach (*ʿayṣu, mawtu, maḡdu, ḥusnu, nabīlin, šarīdin*).

Nie mniej interesująco przedstawia się inny wiersz z tego samego tomiku. Tym razem jest to *muwašṣaḥ* w pełnym tego słowa znaczeniu, spełniający wszelkie formalne wymagania:

بِاللهِ يَا قَلْبِي أَكْتَمَ هَوَاكَ
 وَاخْفِ الَّذِي تَشْكُوهُ عَمَّنْ يَرَاكَ — تَنْعَمْ
 مَنْ بَاخَ بِالْأَسْرَارِ
 يُشَابِهَ الْأَحْمَقَ

⁷⁶ Zapis tej części utworu sugeruje sekwencję dwunastu wersów dwudzielnych, jednak rozmieszczenie rymów nie pozostawia wątpliwości, iż każda wyodrębniona graficznie całośćka linijki tekstu to nie hemistych, lecz oddzielny wers.

⁷⁷ Synkopa polega tu na redukcji ostatniej sylaby stopy o wartość jednej mory (*— — — > — — —*) – tzw. *makfūf*.

فَالصَّمْتُ وَالْكُتْمَانُ

أَحْرَى بِمَنْ يَعْشَقُ

بِاللَّهِ يَا قَلْبِي إِذَا أَتَاكَ

مُسْتَعْلِمٌ يَسْأَلُ عَمَّا دَهَاكَ – فَانْكُتَمِ⁷⁷

bi-Llāhi yā qalb-ī ---υ---/---

uktum hawā-k ---υ---

wa-ḥfi llaḡī taškū-h ---υ---/---"

‘amman yarā-k – taḡnam ---υ---/---

man bāḡa bi-l-asrār ---υ---/---"

yuṣābihu l-aḡmaq υ---υ---/---

fa-ṣ-ṣamtu wa-l-kitmān ---υ---/---"

aḡrā bi-man ya‘ṣaḡ ---υ---/---

bi-Llāhi yā qalb-ī ---υ---/---

iḡā atā-k υ---υ---

musta‘limun yas‘al ---υ---/---

‘ammā dahā-k – fa-ktum ---υ---/---

Cały utwór składa się z trzech zwrotek sześciowersowych o układzie rymów *ØaØabc ØdØdbc ØeØebc* (gdzie *Ø* oznacza brak rymu). Otwiera go dwuwersowy wstęp (*maṭla‘*) zgadzający się pod względem rymowania (*bc*) z zakończeniami strof (*quṣf*). Z kolei w zakończeniach strof zwraca uwagę dodatkowy rym – w cytowanym wyżej fragmencie jest to *hawā-k / yarā-k* oraz *atā-k / dahā-k*⁷⁸.

Za przejaw pewnej poetyckiej dowolności lub też nowatorstwa wersyfikacyjnego można uznać zastosowanie wyrazistej przerzutni *iḡā atā-k / musta‘limun* rozrywającej pomiędzy dwa wersy orzeczenie i podmiot. Zastanawiać musi, dlaczego część zasadniczą strofy (*dawr*) rozpiął autor w czterech linijkach zamiast w dwóch, jak podpowiadałoby rozmieszczenie rymów oraz zapis pozostałych wersów. Wydaje się, że za tą arbitralną decyzją kryją się wyłącznie względy kompozycji graficznej tekstu.

Utwory Ġubrāna Ḥalīla Ġubrāna, nawet jeśli pod względem formy odznaczają się pewnym nowatorstwem, to sposobem zapisu zdradzają często przywiązanie do zasad tradycyjnej wersyfikacji. Widać to wyraźnie w następującym wierszu:

⁷⁸ Jest to swego rodzaju *licentia poetica*, ponieważ wewnątrz wersu zastosowane zostały formy pauzalne wyrażen (*yarā-k, dahā-k* zamiast *yarā-ka, dahā-ka*).

سَكَنَ اللَّيْلِ، وَفِي ثَوْبِ السَّكُونِ تَخْتَبِي الْأَحْلَامِ
 وَسَعَى الْبَدْرُ، وَلِلْبَدْرِ عُيُونٌ تَرَصَّدُ الْأَيَّامِ
 *
 فَتَعَالَى، يَا ابْنَةَ الْحَقْلِ، نَزُورُ كَرَمَةَ الْعُشَّاقِ
 عَلْنَا نَطْفِي بِذِيكَ الْعَصِيرِ حَزَقَةَ الْأَشْوَاقِ⁷⁹

sakana l-laylu wa-fī ṭawbi s-sukūn	و-و-و-/-و-و-و-/-و-و-و-
taḥṭaṭfī l-aḥlām	-و-و-/-و-و-و-
wa-sa'ā l-badru wa-li-l-badri 'uyūn	و-و-و-/-و-و-و-/-و-و-و-
tarṣudu l-ayyām	-و-و-/-و-و-و-

fa-ta'ālay yā bnata l-ḥaqli nazūr	و-و-و-/-و-و-و-/-و-و-و-
karmata l-'uṣṣāq	-و-و-/-و-و-و-
'alla-nā nuṭfī bi-dayyāka l-ʿaṣīr	-و-و-و-/-و-و-و-/-و-و-و-
ḥurqata l-ašwāq	-و-و-/-و-و-و-

Zapis sugeruje, że mamy do czynienia z dystychem o wersach dwudzielnym. Tymczasem rymy i struktura metryczna wskazują jednoznacznie na czterowiersz. Toteż człony wyodrębnione graficznie w tekście arabskim jako hemistichy należy uznać za osobne wersy (jak w transkrypcji). W rzeczywistości zatem utwór zbudowany jest ze strof heterometrycznych, w których wersy nieparzyste są trzystopowcami katalektycznej odmiany metrum *ar-rama*⁸⁰, natomiast krótsze wersy parzyste to właściwie dwustopowy katalektyczny *al-mutaḍārik*⁸¹. Heterometryczność oznacza więc w tym wypadku współwystępowanie nie tylko różnych rozmiarów wersowych, ale także odmiennych wzorców metrycznych, co na początku lat dwudziestych ubiegłego wieku, kiedy wiersz ten powstawał, było nowością. Nie jest wykluczone, że zastosowany przez poetę zapis był nie tyle ukłonem w stronę tradycji, co raczej zamierzonym zabiegiem, mającym na celu zachowanie zgodności członowania wierszowego z członowaniem składniowo-logicznym.

Próby ożywienia tradycyjnych form wierszowych, choć zdecydowanie rzadziej, podejmowane były również w bardziej konserwatywnym środowisku emigracji arabskiej w Ameryce Południowej. Interesującym przykładem jest napisany ok. 1922 r. wiersz syryjskiego poety Ilyāsa Farḥāta (1893-1976)⁸²:

⁷⁹ *Ibidem*, s. 143.

⁸⁰ Tzw. *maqṣūr* (zob. przypis 67).

⁸¹ Tzw. *muḍāl* lub *muḍayyal* (zob. przypis 55).

⁸² Salmā al-Ḥaḍrāʾ al-Ġayyūsī, *op. cit.*, s. 118.

أولى فراخ البلبل الغرد هذا جناح أبيك فاعتمدي
 العش بين الغار والأس
 في مامن من أعين الناس
 ان رضعته السحب بالماس
 فالشمس تنشفه
 والورد يكتفه
 والطير تعزفه
 فوق الغصون فيسكت النهر
 وتصيح مصغية لها الزهر
 فتودّ لو تحتله الزهر
 برجاً يثير كوامن الحسد في الثور والسرطان والأسد

ūlā firāḥi l-bulbuli l-ġaridi	---/---/---
hāḏā ġināḥu abī-ki fa-ʿtamidī	---/---/---
al-ʿuṣṣu bayna l-ġāri wa-l-āsi	---/---/---
fī- maʿmanin min aʿyuni n-nāsi	---/---/---
in raḏḏaʿat-hu s-suḥbu bi-l-māsi	---/---/---
fa-š-šamsu tanšufu-hu	---/---
wa-l-wardu yaknufu-hu	---/---
wa-ṭ-ṭayru taʿzifu-hu	---/---
fawqa l-ḡuṣūni fa-yaskutu n-nahru	---/---/---
wa-taṣīḥu muṣġiyatan la-hā z-zahru	---/---/---
fa-tawaddu law taḥtalla-hu z-zahru	---/---/---
bi-raġan yuṭīru kawāmīna l-ḥasadi	---/---/---
fī ṭ-ṭawri wa-s-saraṭāni wa-l-asadi	---/---/---

Salmā al-Ġayyūsī nie bez racji dopatruje się w tym wierszu stylizacji na *muwašṣaḥ*, podkreślając powtarzające się układy rymowe oraz zmienne długości wersów⁸³. Do tego spostrzeżenia trzeba jednak jeszcze dodać obecny w otwarciu i zakończeniu utworu, charakterystyczny dla *muwašṣaḥa* rym okalający (*garidi*, *fa-ʿtamidī*, *ḥasadi*, *asadi*).

Najbardziej awangardową, jak się wydaje, próbą zerwania z klasyczną arabską tradycją wersyfikacyjną był wiersz pt. *An-Nihāya* autorstwa innego przedstawiciela tzw. szkoły syryjsko-amerykańskiej Nasīb ʿArīḏy⁸⁴. Warto przyjrzeć mu się bliżej w całości:

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Nasīb ʿArīḏa, *Al-Arwāḥ al-hāʾira*, New York 1946, s. 65; <http://www.syrianstory.com/naseeb.htm#%E4%E3%C7%D0%CC%20%E3%E4%20%C3%DA%E3%C7%E1%20%C7%E1%DF%C7%CA%C8> [10 III 2017].

كَفَّنُوهُ !
وَادْفَنُوهُ !
أَسْكَنُوهُ
هُوَ اللَّحْدِ الْعَمِيقُ .
وَأَذْهَبُوا لَا تَنْدُبُوهُ ، فَهُوَ شَعْبٌ
مَيِّتٌ لَيْسَ يُفِيقُ .

ذَلَّلُوهُ ،
قَتَّلُوهُ ،
حَمَّلُوهُ
فَوْقَ مَا كَانَ يُطِيقُ .
حَمَلَ الدَّلَّ بِصَنْبَرٍ مِنْ دُهْورٍ
فَهُوَ فِي الدَّلِّ عَرِيقٌ .

هَتَاكَ عَرْضٍ ،
نَهَبُ أَرْضٍ ،
سَنَقُ بَعْضٍ
لَمْ تُحَرَكَ غَضَبُهُ
فَلِمَاذَا تَذْرِفُ الدَّمْعَ جُرَافًا ؟
لَيْسَ تَحْيَا الحَطَبَةُ !

لَا ، وَرَبِّي
مَا لِشُعْبٍ
دُونَ قَلْبٍ
غَيْرَ مَوْتٍ مِنْ هِبَةٍ
فَدَعُوا التَّارِيخَ يَطْوِي سِفْرَ ضَعْفٍ
وَيَصْفِي كُتُبَهُ .

وَلْتُنَاجِرْ
فِي الْمَهَاجِرْ
وَلْتَفَاجِرْ
بِمَزَايِنَا الْحِسَانِ
مَا عَلَيْنَا أَنْ قَضَى الشَّعْبُ جَمِيعًا ،
أَفْلَسْنَا فِي أَمَانٍ

رُبَّ نَارٍ ،
رُبَّ غَارٍ ،
رُبَّ نَارٍ ،

kaffinū-hu	— — — —
wa-dfinū-hu	— — — —
askinū-hu	— — — —
huw wata l-laḥdi l-ʿamīq	— — — — / — — — —
wa-ḡhabū lā tandubū-hu fa-hwa šaʿbun	— — — — / — — — — / — — — —
mayyitun laysa yufiq	— — — — / — — — —
ḡallalū-hu	— — — —
qattalū-hu	— — — —
ḡammalū-hu	— — — —
fawqa mā kāna yuṭīq	— — — — / — — — —
ḡamala ḡ-ḡulla bi-ṣabrin min duḡūrin	— — — — / — — — — / — — — —
fa-hwa fī ḡ-ḡulli ʿarīq	— — — — / — — — —
hatku ʿirḡin	— — — —
nahbu arḡin	— — — —
šanqu baʿḡin	— — — —
lam tuḡarrik ḡaḡaba-h	— — — — / — — — —
fa-limāḡḡa naḡrifu d-damʿa ḡuzāfan	— — — — / — — — — / — — — —
laysa taḡyā l-ḡaḡabah	— — — — / — — — —
lā wa-rabb-ī	— — — —
mā li-šaʿbi	— — — —
dūna qalbi	— — — —
ḡayru mawtin min hibah	— — — — / — — — —
fa-daʿū t-tārīḡa yaṭwī sifra ḡuʿfin	— — — — / — — — — / — — — —
wa-yuṣaffī kutuba-h	— — — — / — — — —
wa-l-nutāḡir	— — — —
fī l-mahāḡir	— — — —
wa-l-nufāḡir	— — — —
bi-mazāyā-nā l-ḡisān	— — — — / — — — —
mā ʿalay-nā in qaḡḡā š-šaʿbu ḡamīʿan	— — — — / — — — — / — — — —
a-fa-lasnā fī amān	— — — — / — — — —
rubba tārīn	— — — —
rubba ʿārīn	— — — —

⁸⁵ Wiersz ten pod względem treści i stylu do złudzenia przypomina jeden z utworów Abū al-ʿAtaḡiyi, zob. Abū al-ʿAtāḡiya, *op. cit.*, s. 472-473.

rubba nārin	— — — —
ḥarrakat qalba l-ḡabān	— — — — / — — — —
kullu-ḥā fī-nā wa-lākin lam tuḥarrik	— — — — / — — — — / — — — —
sākinan illā l-lisān	— — — — / — — — —

Utwór skomponowany został w oparciu o powtarzalność stopy — — — — charakterystyczną dla metrum *ar-ramal*. Każdą z sześciu zwrotek tworzy sześć wersów, które choć niejednolite co do rozmiaru, to jednak utrzymane są w stałym powtarzalnym porządku: trzy jednostopowce, a następnie para dwustopowców przedzielona wersem trzystopowym. Rymy układają się w następujący sposób: *aaabØb cccdØd* itd., przy czym w dwóch pierwszych i dwóch ostatnich strofach zwraca uwagę symetryczne rozmieszczenie klauzul oksytonicznych (w. 4 i 6). Zastanawia też arbitralne operowanie sufiksem nieokreśloności *-n* w rymie. Zgodnie bowiem z normą tradycyjnej arabskiej wersyfikacji tzw. *tanwīn* jest obligatoryjnie pomijany w klauzulach rymowych, a poprzedzającą sufiks *-n* krótką samogłoskę traktuje się jako prozodyjnie długą. Taka sytuacja ma miejsce w strofie czwartej (*ša^cbi* i *qalbi* zamiast *ša^cbin* i *qalbin*), gdzie najprawdopodobniej chodziło poecie o zachowanie dokładnego współbrzmienia z poprzedzającym *rabb-ī*. Natomiast w strofach trzeciej i szóstej formant nieokreśloności, jak pokazują użyte znaki diakrytyczne, został celowo zachowany (*‘irdīn*, *arḍīn* i *ba‘ḍīn* oraz *īarīn*, *‘ārīn* i *nārīn*).

W piątym wersie każdej zwrotki prowokuje brak rymu, co zdaje się jakby sygnałem zauważalnej w tych miejscach rozbieżności pomiędzy intonacją zdaniową a wierszową. Chodzi zwłaszcza o strofę pierwszą, gdzie mamy do czynienia z ewidentną przerzutnią, ponieważ klauzula przecina tu spoiste składniowo wyrażenie *ša^cbun mayyitun* (orzecznik rzeczownikowy + przydawka przymiotnikowa). A to stwarza możliwość różnej interpretacji w zależności od przyjętej linii intonacyjnej. Jeśli zgodnie z prymatem intonacji wierszowej nad składniową wyraz *ša^cbun* znajdzie się w kadencji, wówczas *mayyitun* może być odczytane jako podmiot nowego zdania, co zmienia wydźwięk wypowiedzi. W pozostałych zwrotkach ta rozbieżność jest słabsza, jednak pewne napięcie jest wyczuwalne.

Pod względem nowatorstwa formy utworem tym, napisanym w 1917 r., Naṣīb ‘Arīḍa wykraczał o całe pokolenie poza swoją epokę. Co ciekawe, jedyny tomik jego poezji, do którego włączony został ten wiersz, ukazał się drukiem dopiero cztery dni po śmierci autora w 1946 r. Nieco ponad rok później na ziemi irackiej pojawić się miały zwiastuny tzw. ruchu wolnego wiersza w literaturze arabskiej.

Zasługą syryjsko-libańskiego środowiska literatów skupionego wokół Związku Pisarzy w Nowym Jorku było też wprowadzenie gatunku zupełnie obcego wówczas literaturze arabskiej, jakim był poemat prozą. Amīn ar-Riḥānī jako pierwszy odważył się na tak radykalne odejście od zakorzenionego od wieków w świadomości arabskiej rozumienia poezji jako nierozdzielnej więzi tekstu z rymem i metrum. Miała na to niewątpliwy wpływ twórczość Walta Whitmana (1819-1892), a zwłaszcza jego „Leaves of Grass”. Eksperyment ten podjął później także Ġubrān Ḥalīl Ġubrān. Niektóre z pisanych przez nich w tym duchu utworów do złudzenia przypominają formą Whitmanowski wiersz wolny, od którego różni je właściwie tylko przywiązanie do rymu i rytmu, co pokazują poniższe przykłady:

1)

ويومها القطوب العسيب . وليلها المنير العجيب .
ونجمها الأفل يحدج بعينه الرقيب .
وصوت فوضاها الرهيب . من هتاف ولجب ونحيب . وزنير وعندلة ونعيب
وطغاة الزمان تصير رمادا . واخياره يحملون الصليب .
ويل يومنذ للظالمين . للمستكبرين والمفسدين .
هو يوم من السنين . بل ساعة من يوم الدين
ويل يومنذ للظالمين .

هي الثورة ويومها العبوس الرهيب .
الوية كالشقيق تموج . تثير البعيد . تنير القريب .
وطبول تردد صدی نشيد عجيب .
وابواق تنادي كل سميع مجيب .
وشرر عيون القوم يرمي باللهيب .
ونار تسأل هل من مزيد . وسيف يجيب . وهول يشيب .
ويل يومنذ للظالمين . ويل لهم من كل مريد مهين .
طلاب للحق عنيد مدين . ويل للمستعزين والمستأمنين .
هي ساعة للظالمين⁸⁶

wa-yawmu-hā l-qaṭību l-ʿasīb wa-laylu-hā l-munīru l-ʿaġīb
wa-naġmu-hā l-āfilu yuḥaddiġu bi-ʿayni-hi r-raqīb
wa-ṣawtu fawḍa-hā r-rahīb min hutāfin wa-laġabin wa-naḥīb wa-zaʿīrun
wa-ʿandalatun wa-naʿīb
wa-ṭuġātu z-zamāni taṣīru ramādan wa-aḥyāru-hu yaḥmilūna ṣ-ṣalīb
waylun yawmaʿiḍin li-ṣ-ẓālimīn li-l-mustakbirīna wa-l-muḥsiḍīn
huwa yawmun mina s-sinīn bal sāʿatun min yawmi d-dīn
waylun yamwaʿiḍin li-ṣ-ẓālimīn

* * *

⁸⁶ Amīn ar-Riḥānī, *Ar-Riḥānyāt*, t. 2, Bayrūt 1923-1924, s. 183.

hiya t-tawratu wa-yawmu-hā l-ʿabūsu r-rahīb
 alwiyatun ka-š-šaḡiqi tamūḡ tuḡīru l-baʿīd tunīru l-qarīb
 wa-ṭubūlun turaddidu šadā našīdin ʿaḡṭb
 wa-abwāqun tunādī kulla samīʿin muḡṭb
 wa-šararu ʿuyūni l-qawmi yarmī bi-l-lahīb
 wa-nārun tasʿalu hal min mazīd wa-sayfun yuḡṭb wa-hawlun yašṭb.
 waylun yawmaʿidīn li-ḡ-ḡālimīn waylun la-hum min kulli murīdin muhīn.
 ṭallābin li-l-ḡaqqi ʿanīdin maḡīn waylun li-l-mustaʿizzina wa-l-mustaʿminīn
 hiya sāʿatun li-ḡ-ḡālimīn

Powstały w pierwszej dekadzie XX w. utwór Amīna ar-Rīhāniego pt. *Aṭ-Ṭawra* (Rewolucja), z którego pochodzi cytowany fragment, składa się z siedmiu różniących się pod względem długości części. Oddzielone od siebie gwiazdkami przypominają strofoidy. Do konstrukcji wierszowej nawiązuje też inny element graficznego rozplanowania tekstu polegający na tym, że pełne logiczne ciągi składniowo-znaczeniowe wyodrębnione zostały jako osobne akapity, a niektóre dodatkowo zaakcentowane zwiększonym wcięciem akapitowym na kształt „schodkowy”.

Cały tekst swoją stylistyką przypomina wersety koraniczne zarówno w doborze słownictwa i frazeologii (np. *ḡālimīn*, *mustakbirīn*, *mufsiḡīn*, *yawmi d-dīn*), jak i pod względem charakterystycznych dla świętej księgi islamu rymów gramatycznych i rytmiki. Pod koniec każdej części, niby modlitewny refren, powraca fraza *waylun yamwaʿidīn li-ḡ-ḡālimīn*.

2)

تنبثق الأرض من الأرض كرهاً وقسراً
 ثم تسير الأرض فوق الأرض تيهاً وكبراً
 وتقيم الأرض من الأرض القصور والبروج والهيكل.
 وتنشئ الأرض في الأرض الأساطير والتعاليم والشرائع.
 ثم تملأ الأرض أعمال الأرض فتحوك من هالات الأرض الأشباح والأوهام والأحلام.
 ثم يراود نعاس الأرض أجفان الأرض فتنام نوماً هادئاً عميقاً أبدياً.
 ثم تنادي الأرض قائلة للأرض: أنا الرحم وأنا القبر وسأبقى رحماً وقبراً حتى تضمحل
 الكواكب وتتحوّل الشمس إلى رماد⁸⁷.

tanbaṭīqu l-arḡu mina l-arḡi karhan wa-qasran
 ṭumma tasīru l-arḡu fawqa l-arḡi tihan wa-kibran
 wa-tuḡīmu l-arḡu mina l-arḡi l-quṣūra wa-l-burūḡa wa-l-hayākil
 wa-tunšiʿu l-arḡu fī l-arḡi l-asāṭīra wa-t-taʿālīma wa-š-šarāʾiʿ
 ṭumma tamallu al-arḡu aʿmāla l-arḡi fa-taḡūku min hālāti l-arḡi l-ašbāḡa wa-l-awhāma
 wa-l-aḡlām

⁸⁷ ḡubrān Ḥalīl ḡubrān, *op. cit.*, s. 44.

أعرفت أماد السماء؟!
 في سَكْتِي أبدا وما
 من سكة أبدا إليه، ولست ألغز عندما
 أصف الطريق أو الحمى
 انظر بعينيك البناء سما وطال وأظلما
 واسأل: أهذا مصرفت ملنوا جوانبه دما
 تجد الصواب مجسما

فيه دم لا شك فيه
 في كل طرس أو كتاب أو سجل يحتويه
 ودم المقتّر والسفيه
 يجري هناك وأنت تحسبه من الورق الرفيه
 تُغليه كالدم في العروق سرى، وكالدم نتقيه
 وسل المدلس والنزيه

سلني فلم أك طالبا
 ورقا هناك على الرفوف أنال منه جانبا
 وأعد منه حاسبا
 ألا لأوراق أراها قارنا أو كاتباً
 ولما تجيش به الخواطر حاضرا أو غائبا
 ودع الحسود الغاضبا⁸⁸

šibrāni min dāka l-binā°	---/---
bayn-ī wa-bayna l-mālī wa-d-dunyā	
l-°arīḏati wa-ṭ-ṭarā°	---/---/---/---
laysat bi-aqṣā fī r-raḡā°	---/---
min ḥufrati l-madfūni fī šibrayni fī ḡawfi	
l-°arā°	---/---/---/---
kallā wa-lā adnā °alā qurbi l-mazāri li-man	
yaṣā°	---/---/---/---
a-°arafta āmāda s-samā°	---/---
fī sikkat-ī abdā wa-mā	---/---
min sikkatin abdā ilay-hi wa-lastu alḡazu	
°indamā	---/---/---/---
aṣifu ṭ-ṭarīqa awi l-ḥamā	---/---
unṣur bi-°aynay-ka l-binā°a samā wa-ṭāla	
wa-aḏlamā	---/---/---/---
wa-s°al a-hāḏā maṣrifun mali°ū ḡawāniba-hu	
damā	---/---/---/---

⁸⁸ °Abbās Maḥmūd al-°Aqqād, °Ābir sabīl, Al-Qāhira 1997, s. 29-30.

tağidi ṣ-ṣawāba muğassamā	~~~~-/~~~~
fī-hi damun lā šakka fī-h	~~~~-/~~~~
fī kulli ṭirsin aw kitābin aw siğillin yaḥṭawī-h	~~~~-/~~~~/~~~~/~~~~
wa-dami l-muqattiri wa-s-saḥḥ	~~~~-/~~~~
yağrī hunāka wa-anta taḥṣibu-hu mina l-waraqī	
r-raḥīh	~~~~-/~~~~/~~~~/~~~~
tuglī-hi ka-d-dami fī l-urūqi sarā wa-ka-d-dami	
nattaqī-h	~~~~-/~~~~/~~~~/~~~~
wa-sali l-mudallisa wa-n-nazīh	~~~~-/~~~~
sal-nī fa-lam aku ṭālibā	~~~~-/~~~~
waraqan hunāka ʿalā r-rufūfi anālu min-hu	
ğānibā	~~~~-/~~~~/~~~~/~~~~
wa-uʿiddu min-hu ḥāsibā	~~~~-/~~~~
a-lā li-awrāqin arā-hā qārīʿan aw kātibā	~~~~-/~~~~/~~~~/~~~~
wa-limā tağīšu bi-hi l-ḥawāṭiru ḥāḍiran aw	
ğāʿibā	~~~~-/~~~~/~~~~/~~~~
wa-daʿi l-ḥasūda l-ğāḍibā	~~~~-/~~~~

Utwór składa się z czterech sześciowersowych monorymicznych strof o niejednakowej długości wersach w metrum *al-kāmil*⁸⁹. Wersy 1, 3 i 6 to dwustopowce, zaś wersy 2, 4 i 5 to czterestopowce. Zwrotki nieparzyste rymują się oksytonicznie, natomiast parzyste – uwzględniając akcentuację charakterystyczną dla arabszczyzny egipskiej⁹⁰ – paroksytonicznie. Wyjątkowości temu wierszowi dodaje zastosowanie wyrazistej przerzutni wersowej⁹¹, która praktycznie zmajoryzowała utwór. W strofie drugiej granica wersu oddziela z jednej strony partykułę przeczącą *mā* od pozostającego z nią w ścisłej relacji składniowej wyrażenia przyimkowego *min sikkatin*, z drugiej zaś strony spójnik *ʿindamā* od wprowadzanego przezeń zdania czasowego *aṣifu l-ṭarīqa*. W strofie czwartej natomiast klauzula wersowa wypada pomiędzy frazą orzeczeniową *lam aku ṭālibā*⁹² a zależnym od niej dopełnieniem *waraqan*. Przerzutnia, będąca zjawiskiem obcym tradycyjnej stylistyce i estetyce wierszowej oraz uważana przez klasyczną wersologię za rażące naruszenie reguł sztuki rymotwórczej, jawi się tutaj jako chwyt nowatorski wprowadzający napięcie pomiędzy członowaniem składniowym a wierszowym, a także urozmaicający tok rytmiczny wiersza. Jednak co bardziej istotne, przerzut-

⁸⁹ Powtarzalność stopy ~~~~~.

⁹⁰ W dialekcie egipskim akcent wyrazowy pada na drugą sylabę od końca nawet wtedy, gdy jest ona krótka. Akcentuacja taka w sposób naturalny przechodzi na mówioną wersję języka literackiego (stąd np. *madrāsa* zamiast *mádrasa*).

⁹¹ Objęte nią wyrażenia zaznaczone zostały krojem pogrubionym.

⁹² Długa samogłoska zamiast *nunacji* w wygłosie wyrazu (*ṭālibā* zamiast *ṭāliban*) podyktowana jest koniecznością zachowania rymu.

nia zdaje się ucieleśniać jeden z głównych postulatów programu poetyckiego ówczesnych modernistów, jakim było zerwanie z ideą autonomiczności wersu na rzecz organicznej jedności wiersza. Choć z drugiej strony z owym nowatorstwem kontrastuje archaizowany miejscami język, jak np. nieuwarunkowane metrycznie użycie formy *aku* zamiast pełnego *akun* w pierwszej linii ostatniej zwrotki⁹³.

Tomik *‘Ābir sabīl* (Przechodzień) był siódmym w kolejności zbiorem poezji Al-‘Aqqāda. Ukazał się w 1937 r., gdy tendencje modernistyczne w odradzającej się literaturze arabskiej na dobre już się zadomowiły. Stąd być może tak odważna forma przytoczonego wyżej utworu.

Próby uwolnienia się od rygoru klasycznej wersyfikacji podejmowane były także przez poetów związanych z działającym w latach 1927-1935 stowarzyszeniem *Apollo*. Sam założyciel tej grupy literackiej Aḥmad Zakī Abū Šādī (1892-1955) jako reakcję na izometrię wersową i monorymiczność tradycyjnego wiersza arabskiego proponował na przykład stosowanie wielu wzorców metrycznych w jednym utworze:

تَفْتِشُ فِي لُبِّ الوجودِ مُعْبِرًا عَنِ (الفكرة) العُظمى بِهِ لِإِنِّبَاءِ
تُتَرَجَّمُ أَسْمَى مَعَانِي الْبَقَاءِ
وَتُنْتَبِثُ بِالْفَنِّ سِرًّا (الحياة)
وَكُلُّ مَعْنَى يَرِفُ لَدَيْكَ فِي (الفنِّ) حَيٍّ!
إِذَا تَأَمَّلْتَ شَيْئًا قَبَسْتَ مِنْهُ (الجمال)
وَصُنْنَتْهُ كَحَبِيبٍ فِي فَتْكَ الْمُتَالِي!
تَبْتُ فِينَا الْعِبَادَةَ
تَبْتُ فِينَا جَلَالًا لَا إِنْقِصَاءَ لَهُ!⁹⁴

tufattišu fī lubbi l-wuġūdi mu‘abbiran
‘ani l-fikrati l-‘uzmā bi-hi li-alibbā‘i
tutarġimu asmā ma‘ānī l-baqā‘
wa-tuġbitu bi-l-fanni sirra l-ḥayāh
wa-kullu ma‘nan yariffu laday-ka fī l-fanni ḥayyu
idā ta‘ammalta šay‘an qabasta min-hu l-ġamāl
wa-ṣunta-hu ka-ḥabīsin fī fanni-ka l-mutala‘li
tabuttu fī-nā l-‘ibādah
tabuttu fī-nā ġalālan lā inqidā‘a la-hu

— — — / — — — — / — — — / — — — —
— — — / — — — — / — — — / — — — —
— — — / — — — — / — — — — / — — — —
— — — / — — — — / — — — — / — — — —
— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
— — — — / — — — — / — — — — / — — — —

⁹³ Wers ten ma postać — — — — / — — — —. Użycie formy *akun* łączyłoby się tylko z zamianą dwu krótkich sylab w drugiej stopie na jedną długą (— — — —), co w przypadku metrum *al-kāmil* jest normą. Szczegółowo na ten temat zob. np. P. Siwiec, *Zarys poetyki...*, s. 35-39.

⁹⁴ Aḥmad Zakī Abū Šādī, *Aṣ-Šafaq al-bākī naẓim min šu‘ūn wa-‘awāṭif*, Al-Qāhira 1926, s. 535-536. Por. Faḍl Nāṣir Mukawwiṣ, *Riyādat Bākīr wa-makānātu-hu bayna ruwwād aṣ-šī‘r al-‘arabī al-ḥadīṭ*, „Mağallat At-Tawāṣul”, 2010, nr 26, s. 154.

Pierwszy wers to typowy akatalektyczny *aṭ-ṭawīl* ze średniówką (choć graficznie nieuwypatnioną) po *muʿabbiran*. Wersy 2 i 3 napisane zostały w oparciu o katalektyczną odmianę metrum *al-mutaqārib*⁹⁵, natomiast pozostała część cytowanego fragmentu to *al-muḡtaṭṭ*, w tym katalektyczny w wersach 5 i 8 oraz dwustopowiec w wersie 7. Z jednej strony mamy tu więc do czynienia z celowym porzuceniem izometrii, ale z drugiej strony struktura prozodyjna utworu nadal mocno tkwi w klasycznych wzorcach metrycznych. W porównaniu do całego dorobku poetyckiego Abū Šādiego tego typu eksperymenty formalne stanowią jednak przysłowiową kroplę w morzu.

Równie nowatorskie pod względem formy wiersze pojawiały się od czasu do czasu na łamach wychodzącego w Kairze od września 1932 r. do grudnia 1934 r. miesięcznika „Apollo”. Przykładem może być elegia na cześć egipskiego poety Aḥmada Šawqiego (1868-1932) pt. *Maʿtam aṭ-ṭabīʿa* (Pogrzeb natury) autorstwa Maḥmūda Ḥasana Ismāʿīla (1910-1977). Interesująca jest zwłaszcza jej druga część:

وخرير النهر في الوادي كأنغام النواح،
ومسيل الماء من جفن البطاح،
أدمع الكون وعذرات الطبيعة ...
كلّ طيرٍ نأخ فيها .. ناعياً !
كلّ عُصن مال فيها .. راثياً !
كلّ نبعٍ سال فيها .. باكياً !
عبرت يَمّ المنايا وأعاصير الأسى،
غالت الرَبّان منها فهوت ..
تكلّى على شطِّ المنون .. لاهفة
ترسل الأتات من قلب حزينٍ .. هاتفه:
كللوا النعش بزِيحان الغياض .. والنَّجودُ !
وادفنوه بين أزهار الرِّياض .. والورودُ !
ليضوغ الطَّيب من أردانه فيها حياة ومماتاً !
وانشدوا والطنيزَ في حفل الرِّثاءِ، كل صبح ومساء !
لم يمّت "شوقي" وفي الشرق شعاعٌ من سناه !
سائلوا الأيام والأحلام والدنيا وما ضمت أفانين الحياه !
أين من قيثاره الكون نشيد كان يحبوها الهناء ؟!
واسمعوا فيها صدهاء !⁹⁶

wa-ḥarīru n-nahri fī l-wādī ka-aṅḡāmi

n-nuwāḥ

~~~~/~~~~/~~~~/~~~~

wa-masīlu l-māʿi min ḡafni l-biṭāḥ

~~~~/~~~~/~~~~

admaʿa l-kawna wa-ʿabrāti ṭ-ṭabīʿah

~~~~/~~~~/~~~~

⁹⁵ Tzw. *maqṣūr* (zob. przypis 67).

⁹⁶ Maḥmūd Ḥasan Ismāʿīl, *Maʿtam aṭ-ṭabīʿa*, „Maḡallat Apūllū” 1933, t. I, nr 6, s. 619-620.

kullu ʔayrin nāḥa fī-hā nāʕiyan	— — — — / — — — — / — — — —
kullu ǧuṣnin māla fī-hā rāṭiyan	— — — — / — — — — / — — — —
kullu nabʕin sāla fī-hā bākīyan	— — — — / — — — — / — — — —
ʕabarat yamma l-manāyā wa-aʕāšīra l-asā	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
ǧālātī r-rabbānu min-hā fa-hawat	— — — — / — — — — / — — — —
ṭaklā ʕalā šaṭṭī l-manūni lāḥifāh	— / — — — — / — — — — / — — — —
tursilu l-annāti min qalbin ḥazīnin	
hātīfah	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
kallilū n-naʕša bi-rayḥāni l-ǧiyāḍi	
wa-n-nuǧūd	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
wa-dfinū-hu bayna azḥārī r-riyāḍi	
wa-l-wurūd	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
li-yaḍūʕa ʔ-ṭību min ardāni-hi fī-hā	
ḥayātan wa-mamātan	— — — — / — — — — / — — — — / — — — — / — — — —
wa-nšidū wa-ṭ-ṭayra fī ḥaflī r-riṭāʕi	
kulla šubḥin wa-masāʕi	— — — — / — — — — / — — — — / — — — — / — — — —
lam yamut Šawqī wa-fī š-šarqī šuʕāʕun	
min sanā-h	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
sāʕilū l-ayyāma wa-l-aḥlāma wa-d-dunyā	
wa-mā ḍammat afānīnu l-ḥayāh	— — — — / — — — — / — — — — / — — — — / — — — — / — — — —
ayna min qīṭārātī l-kawni našīḍun kāna	
yahbū-hā l-hanāʕ	— — — — / — — — — / — — — — / — — — — / — — — —
wa-smaʕū fī-hā šadā-h	— — — — / — — — —

Jak widać, wersy, dla których bazą metryczną jest wzorzec *ar-ramal*, nie są izometryczne. Ich rozpiętość waha się od dwóch do sześciu stóp. Obok w większości katalektycznych klauzul (— — — —⁹⁷ lub — — — —⁹⁸) zdarzają się klauzule pełne. Układ rymów jest również nieregularny, zarówno jeśli idzie o samo współbrzmienie, jak i postać akcentową (współwystępowanie oksytonezy i paroksytonezy). Zwraca uwagę prozodyjnie nieregularny początek wersu dziewiątego – jest to albo zamierzona, choć niczym nieumotywowana anakruza, albo po prostu zwykłe niedopatrzenie autora. Wszystkie te dowolności zapowiada niejako podtytuł utworu: „elegia w formie wiersza wolnego” (*marṭiyya min aš-šiʕr al-ḥurr*)⁹⁹.

Wśród znaczących pionierów nowego wiersza nie można pominąć ʕAlego Aḥmada Bākīra (1910-1970). Ten poeta i dramaturg rodem z Jemenu

⁹⁷ Tzw. *maqṣūr* (zob. przypis 67).

⁹⁸ Tzw. *maḥḍūf* (zob. przypis 63).

⁹⁹ Faḍl Nāšir Mukawwiʕ (*op. cit.*, s. 156) nie ma racji, twierdząc, że wiersz ten jest współczesną odmianą *muwašṣaha*. Wydaje się, że swoją opinię oparł głównie na analizie kilku początkowych wersów, gdy tymczasem to pozostałe części nadają całej elegii charakter tzw. wiersza wolnego.

--/uu-/uu-/uu-/uu-/uu-/uu-
 uu-/uu-/uu-/uu/-
 uu-/uu-/uu-/uu/-
 uu-/uu-/uu-/uu/-
 uu-/uu-/uu-/uu/-
 --/uu-/uu-/uu/-
 uu-/uu-/uu-/uu/-
 --/uu-/uu-/uu-/uu/-

2)

العله يا صاحبي في قلبك لا في جفك
 أيطير فؤادك من وصفها رعبا ؟ كيف لو
 عاينت إذا أصناف الأفاعي التي عندي
 من كل بلاد العالم، بين طوال دقاق
 وأخرى قصار غلاظ، وما بين بيض وسود
 وزرقش ورُقْط وصلع وذات قرون؟¹⁰²

al-‘illatu yā šāḥib-ī fī qalbi-ka lā fī ġafni-ka
 a-yaṭīru fu‘ādu-ka min waṣfi-hā ru‘ban kayfa law
 ‘āyanta idan aṣnāfa l-afā‘ī llatī ‘ind-ī
 min kulli bilādi l-‘ālamī bayna ṭiwālīn diqāqīn
 wa-uḥrā qīṣārīn ġilāzīn wa-mā bayna bīḍīn wa-sūdīn
 wa-ruqṣīn wa-ruqṭīn wa-ṣul‘īn wa-ḡāti qurūn

--/uu-/uu-/uu-/uu-/uu-/uu-
 uu-/uu-/uu-/uu-/uu-/uu-
 --/uu-/uu-/uu-/uu/-
 --/uu-/uu-/uu-/uu-/uu/-
 uu-/uu-/uu-/uu-/uu-/uu/-
 uu-/uu-/uu-/uu-/uu-

Cała czteroaktowa sztuka utrzymana jest w metrum *al-mutadārik*¹⁰³, przy czym wersy katalektyczne mieszają się z akatalektycznymi. Mimo że w założeniu napisana została wierszem białym, nie brak w niej również rymów. Użyte sporadycznie, jakby mimo woli, pełnią wraz z innymi paralelizmami językowymi rolę dodatkowej, doraźnej rytmizacji lub stylizacji tekstu. Choć zdarzają się też dłuższe rymowane passusy, jak w pierwszym z powyższych cytatów, który jest częścią wypowiedzi kapłana Ġābī rozpoczynającej sztukę (w transkrypcji rymy zaznaczone krojem pogrubionym).

¹⁰² *Ibidem*, s. 19.

¹⁰³ Powtarzalność stopy uu- lub --.

Drugi z przytoczonych fragmentów (już bezrymowy) jest dobrą ilustracją przyjętej przez Bāktīrę zasady nadrzędności zdania w stosunku do struktury metrycznej wiersza. Na granicy wersów 2 i 3 znajduje się bardzo mocna przerzutnia polegająca na oddzieleniu spójnika *law* od reszty otwieranego przezeń poprzednika okresu warunkowego. Z kolei w wersach 4 i 5 klauzula, zbiegająca się z zakończeniem spójnej całości syntaktycznej, wypada wewnątrz stopy, rozrywając ją pomiędzy dwa wersy (tzw. *tadwīr*).

Na początku lat czterdziestych minionego wieku tendencje nowatorskie w poezji arabskiej się umacniają. Proces ten przebiega jednak dość wolno, ponieważ przywiązanie do tradycyjnych form literackich i niechęć do przyjmowania obcych wzorów są ciągle jeszcze mocne. Jednym z przejawów odchodzenia od klasycznej, kasydowej konstrukcji stychiki staje się stopniowa rezygnacja z praktykowanego od stuleci dwukolumnowego zapisu wierszy średniówkowych. Jest to naturalna konsekwencja następującego przededefiniowania pojęcia wersu polegającego na przeniesieniu punktu ciężkości z autonomicznej struktury metrycznie dwudzielnej, złożonej z pary hemistychów ekwiwalentnych co do liczby i porządku stóp (*bayt*), na strukturę metrycznie i kompozycyjnie równoważną dotychczasowemu półwersowi (*šāʿir*).

Reprezentatywne dla tamtego okresu wydają się opublikowane w tym samym 1944 r. tomiki *Al-Hurriyya* (Wolność) Yūsufa al-Ḥāla (1917-1977) oraz *Qālat lī as-samrāʾ* (Rzekła mi brunetka) debiutującego wówczas Nizāra Qabbāniego (1923-1998). Zebrane w nich utwory co do struktury rytmicznej niewiele różnią się od klasycznych poematów arabskich. Są tak samo izometryczne i monorymiczne zarazem¹⁰⁴. Ich forma graficzna została tylko arbitralnie „uwpółcześniona” poprzez umieszczenie każdego hemistychu w osobnej linii, jak np.:

عيناك ، هل أنا من يرو
عوالم الأسرار وحده
ويجول حيراناً يرى
ما تطبق الأجفان عنده:
سُور من الآيات كم خلعت
على الأكوان جذه
فكأنما سكر الظلام
فمذ للأنوار زنده
فتضاحكت زهر النجوم
وعانقت للصبح نهده.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Rymujące się wyrazy wyróżniono w transkrypcji krojem pogrubionym.

¹⁰⁵ Yūsuf al-Ḥāl, *Al-ʿAmāl aš-širriyya al-kāmila*, Bayrūt 1979, s. 60.

‘aynā-ki hal anā man yarūdu	---/---/
‘awālīma l-asrāri waḥda-h	---/-----
wa-yaḡūlu ḥayrānan yarā	---/-----
mā tuḡbiq l-aḡfāna ‘inda-h	---/-----
suwarun mina l-āyāti kam ḥala‘at	---/---/---
‘alā l-akwāni ḡidda-h	---/-----
fa-ka‘annamā sakara ḡ-ḡalāmu	---/---/---
fa-madda li-l-anwāri zanda-h	---/-----
fa-taḡḡakat zuhru n-nuḡūmi	---/---/---
wa-‘ānaqat li-ḡ-ḡubḥi nahda-h	---/-----

Mamy tu do czynienia z hiperkatalektyczną odmianą metrum *al-kāmil*, w której ostatnia stopa drugiego hemistychu powiększona jest o wartość długiej sylaby. Zapis hemistychów metrycznych jako odrębnych wersów nie zmienia tej sytuacji. Efektem ubocznym takiej operacji może być zakłócenie ekwiwalencji metrycznej tak zmodyfikowanej konstrukcji wierszowej. Wiadać to szczególnie wyraźnie w linijkach 1, 5, 7 i 9, gdzie na skutek sztucznego podziału wersów bezśredniówkowych stopa, która powinna rozpoczynać drugi hemistych, została rozerwana pomiędzy dwa wersy.

Nierzadkim zjawiskiem są mniej lub bardziej agresywne przerzutnie:

زأغت بي الدنيا
وقلبي ضلَّ عنه الخبر
تلفَّه الحيرة في
أوهامها، فيعثر
ويرتمي، والحلم في
يقظته يندثر.¹⁰⁶

zāḡat bi-ya d-dunyā	---/---
wa-qalb-ī ḡalla ‘an-hu l-ḡabaru	---/---/---
taluffu-hu l-ḡīratu fī	---/---
awḥāmi-hā fa-ya‘taru	---/---
wa-yartamī wa-l-ḡulmu fī	---/---
yaḡzati-hi yandaṡiru	---/---

Wyrazista przerzutnia widoczna jest w wersach 3 i 5, gdzie klauzula wypada wewnątrz wyrażenia przyimkowego. Przyimek *fī* pozostaje jakby w zawieszeniu przed pauzą wersyfikacyjną, co stwarza łatwo wyczuwalne napięcie pomiędzy członowaniem wersowym a składniowym i jednocześnie otwiera pole dla pozaskładniowych interpretacji tekstu. Ponadto

¹⁰⁶ *Ibidem*, s. 35.

w pierwszym wersie widoczne jest opisane wcześniej rozdzielenie stopy pomiędzy dwa wersy.

Trudno powiedzieć, ile w tym wszystkim intencjonalności, a na ile jest to naturalna konsekwencja czysto technicznej innowacji, za jaką można uznać odejście od tradycyjnego, dwudzielnego zapisu. Za tą drugą opcją przemawiają pozostałe wiersze tomiku, a także utwory innych poetów tamtego okresu, jak *Uktubī lī* (Napisz do mnie) Nizāra Qabbāniego:

إِلَيَّ اَكْتُبِي مَا شِئْتِ .. إِنِّي أَحْبَبُهُ
وَأَتْلُوهُ شِعْراً .. ذَلِكَ الْأَدَبُ الْخُلُوعُ
وَتَمْتَصُّ أَهْدَابِي انْحِنَانَاتِ رِيْشَةٍ
نَسَائِيَةِ الرِّغْشَاتِ .. نَاعِمَةِ النُّجُوعِ
عَلَيَّ اقْصِصِي أَنْبَاءَ نَفْسِكَ .. وَابْعَثِي
بِشْكْوَالِكِ . مَنْ مِثْلِي يَشَارِكُ الشُّكُوعِ ؟
لَتُفْرِحَنِي تِلْكَ الْوَرِيْقَاتِ خُبْرَتْ
كَمَا تُفْرَحُ الطِّفْلُ الْأَلَاعِبُ وَالْحُلُوعُ¹⁰⁷

ilay-ya ktubī mā šī'ti in-nī uḥibbu-hu
wa-atlū-hu šī'ran ḡālika l-adaba l-ḥulwā
wa-tamtaṣṣu ahdāb-ī nḥinā'āti rīṣatin
nisā'iyyati r-ra'ṣāti nā'imati n-naḡwā
'alay-ya qṣuṣī anbā'a nafsī-ki wa-b'atī
bi-ṣakwā-ki man miṭl-ī yuṣāriku-ki š-ṣakwā
la-tufriḥu-nī tilka l-wurayqātu ḥubbirat
kamā tufriḥu ṭ-ṭifla l-alā'ibu wa-l-ḥulwā

---/----/---/---
---/----/---/---
---/----/---/---
---/----/---/---
---/----/---/---
---/----/---/---
---/----/---/---
---/----/---/---

Budowa tego wiersza jest jeszcze bliższa formom klasycznym. Świadczy o tym jego wzorzec metryczny – najbardziej charakterystyczny i najczęściej stosowany w dawnej poezji arabskiej *aṭ-ṭawīl*. Podobnie jak w wierszu Yūsufa al-Ḥāla, samo zapisanie hemistychów jako osobnych linijek tekstu nie ma tu praktycznie żadnego wpływu na rzeczywistą rytmikę wiersza, o której decyduje przede wszystkim metryka i monorym.

W obu tomikach znalazły się też wiersze znacznie odbiegające formą od pozostałych. W zbiorze Yūsufa al-Ḥāla za takie uznać można napisany tetrastychem *Firāq* (Rozstanie)¹⁰⁸ czy złożony z 36 strof poemat *Bilād-ī* (Mój kraj)¹⁰⁹, a także wiersz *Al-Mawkib* (Procesja):

¹⁰⁷ Nizār Qabbānī, *Al-A'māl aš-ši'riyya al-kāmila*, t. 1, Bayrūt [b.d.w.], s. 26.

¹⁰⁸ Yūsuf al-Ḥāl, *op. cit.*, 46-48.

¹⁰⁹ *Ibidem*, s. 71-80.

أُمِّي هَيَّا بِنَا
مَلْعَبَ الشَّمْسِ لَنَا،
وَلَنَا الرَّحْبَةَ مِنْ كُلِّ مَدَى:
فَإِذَا كُلُّ صَبَاحٍ
مِنْكَ فِي الْأَفَاقِ لَاحَ
يَغْمُرُ الدُّنْيَا ضِيَاءً وَهْدَى.

وترانا لم نزل
نخبة العلى الأول
ويمين المجد آتى أوما:
كم رفعنا علما
وبنينا أمما
وغرسنا شاطناً وشاطناً.
ملء كفا الغد:
مشرق مخلد.
وبنا تفتى وتحيا أمم،
فلنا عز الدنى
ومواسم الغنى،
ولنا في كل أفق علم. 110

ummat-ī hayyā bi-nā	— — — / — —
mal'abu š-šamsi la-nā	— — — / — —
wa-la-nā r-raḥbatu min kulli madā	— — — / — — — / — —
fa-idā kullu ṣabāḥ	— — — / — — ^h
min-ki fī l-āfāqi lāḥ	— — — / — — ^h
yaḡmuru d-dunyā diyā'an wa- hudā	— — — / — — — / — —

wa-tarā-nā lam **nazal**   ~~~~ / ~~~
nuḥbata l-ʿulā l-**uwāl**   ~~~~ / ~~~
wa-yamīna l-magdi annā **awmaʾā**   ~~~~ / ~~~~ / ~~~~
kam rafaʿnā ʿ**alamā**   ~~~~ / ~~~
wa-banayna **umamā**   ~~~~ / ~~~
wa-ġarasnā šāṭiʿan wa-šāṭiʿā   ~~~~ / ~~~~ / ~~~~

malʔu kaffī-nā l-**ga****du**   ———/———
mašriqun **muḥalla****du**   ———/———
wa-bi-nā tafnā wa-taḥyā **uma****mu**   ———/———/———
fa-la-nā ʿizzu d-**da****nā**   ———/———
wa-mawāsimu l-**gi****nā**   ———/———
wa-la-nā fī kulli ufaqin ʿ**a****la****mu**   ———/———/———

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 89-90.

Jeszcze ciekawszy jest wiersz *Indifāc* (Poryw) Nizāra Qabbāniego:

أريدك ..
أعرف أنك، لا شيء غير احتمال
وغير افتراض
وغير سؤال، ينادي سؤال
ووعد ببال العناقيد
بال الدوال
أريدك ..
أعلم أن النجوم
أروم
ودون هوانا تقوم
تخوم
طوال . طوال
كلون المحال
كرجع الماويل بين الجبال
ولكن على الرغم مما هو
وأسطورة الجاه والمستوى
أجوب عليك الذرى والتلال
وأفتح عنك عيون الكوى
وأمشي ..
لعلّي ذات زوال
أراك، على شفرة الملتوى. ١١١

urīdu-ki	u-u/u
aʿrifu anna-ki lā šayʿa ġayru ḥtimāl	-u/-u-u/-u--/-u--/u~
wa-ġayru ftirāḍin	u--/u--
wa-ġayru suʿālīn yunādī suʿāl	u-u/-u--/-u--/u~
wa-waʿdin bi-bāli l-ʿanāqīdi	u--/-u--/-u--/u
bāli d-dawāl	--/u~
urīdu-ki	u-u/u
aʿlamu anna n-nuġūm	-u/-u--/-u~
urūm	u~

¹¹¹ Nizār Qabbānī, *op. cit.*, s. 31-32.

wa-dūna hawā-nā taqūm	◡◡◡/◡◡◡/◡◡
tuḥūm	◡◡
ṭiwālun ṭiwāl	◡◡◡/◡◡
ka-lawni l-muḥāl	◡◡◡/◡◡
ka-raḡṣi l-mawāwīli bayna l-ḡibāl	◡◡◡/◡◡◡/◡◡◡/◡◡
walākin ʿalā r-raḡmi mimḡa huwa	◡◡◡/◡◡◡/◡◡◡/◡◡
wa-ustūrati l-ḡāhi wa-l-mustawā	◡◡◡/◡◡◡/◡◡◡/◡◡
aḡūbu ʿalay-ki ḡ-ḡurā wa-t-tilāl	◡◡◡/◡◡◡/◡◡◡/◡◡
wa-aftaḡu ʿan-ki ʿuyūna l-kuwā	◡◡◡/◡◡◡/◡◡◡/◡◡
wa-amšt	◡◡◡
laʿalli-ya ḡāta zawāl	◡◡◡/◡◡◡/◡◡
arā-ki ʿalā šuqrati l-multawā	◡◡◡/◡◡◡/◡◡◡/◡◡

To jedyny taki utwór w całym tomiku. Choć oparty na powtarzalności typowej dla metrum *al-mutaqārib* stopy ◡◡◡, ma wszelkie znamiona wiersza nieregularnego; rozpiętość wersów waha się między jedną a pięć i pół stopy¹¹², klauzule akatalektyczne przeplatają się z katalektycznymi, oksytoniczne z paroksytonicznymi i proparoksytonicznymi, a zmienne rymy z wersami bezrymowymi (w. 1, 7, 19). Występujące w wierszu przerzutnie (np. w. 8-11)¹¹³ nie pozostawiają cienia wątpliwości, że są wynikiem przemyślanej arbitralnej decyzji poety, a nie rezultatem wyłącznie graficznej organizacji tekstu. Świadczą o tym podkreślone dobitnie za pomocą znaku diakrytycznego (*sukūn*) formy pauzalne rymujących się wyrazów (*nuḡūm*, *urūm*, *taqūm*, *tuḡūm*), wprowadzające kataleksę, która z natury zarezerwowana jest dla klauzuli, a w klasycznym wierszu arabskim także dla średniówki. Nie stało przecież nic na przeszkodzie, ani co do dokładności rymowania, ani co do iloczасowej struktury stopy, by posłużyć się formą niepauzalną (*nuḡūmu*, *urūmu*, *taqūmu*, *tuḡūmu*). Wówczas wersy byłyby akatalektyczne, rymy zaś bardziej rozbudowane i paroksytoniczne.

¹¹² Połówka stopy ma tu związek z opisanym wcześniej zabiegiem rozdzielenia stopy klauzulowej pomiędzy dwa wersy (jak np. w wersach 1, 5, 9, 7) i jest rezultatem incydentalnego podporządkowania metryki członowaniu składniowemu.

¹¹³ *Nuḡūm* → *urūm*, *taqūm* → *tuḡūm*.

AWANGARDA IRACKA I TAK ZWANY WIERSZ WOLNY

27 października 1947 r. iracka poetka Nāzik al-Malāʾika, poruszona makabrycznymi doniesieniami z Egiptu na temat szalejącej tam epidemii, napisała słynny wiersz pt. *Al-Kūlirā* (Cholera)¹¹⁴. Jeszcze tego samego roku, na początku grudnia wiersz ukazał się drukiem w libańskim czasopiśmie „Al-ʿUrūba”, którego egzemplarze wkrótce potem dotarły do Bagdadu. Jak tłumaczyła później autorka, starała się w nim oddać rytm, jaki w jej wyobraźni wybijały kopyta koni ciągnących wozy załadowane trupami ofiar zarazy¹¹⁵. Nie przypadkowo posłużyła się metrum *al-mutadārik*¹¹⁶ zwanym też *ḥabab* lub *rakā al-ḥayl*, co po arabsku oznacza kłus. Zrezygnowała jednak z ekwiwalencji metrycznej wersów, której przestrzeganie traktowane było ciągle jeszcze jako reguła wierszowości. W rezultacie powstał utwór znacznie odbiegający formą od klasycznych norm wersyfikacyjnych¹¹⁷:

سَكَنَ اللَّيْلُ
أَصْغَ إِلَى وَقْعِ صَدَى الْأَثَاثِ
فِي غُمُقِ الظِّلْمَةِ، تَحْتَ الصَّمْتِ، عَلَى الْأُمُوثِ

¹¹⁴ Nāzik al-Malāʾika, *Dīwān Nāzik al-Malāʾika*, t. 2, Bayrūt 1997, s. 138-142.

¹¹⁵ Nāzik al-Malāʾika, *Qadāyā aš-šīʿr al-muʿāšir*, Bayrūt 1981, s. 35.

¹¹⁶ Metrum to oparte jest na powtarzalności stopy — (w tym jej wariantów: — lub —).

¹¹⁷ W notce autobiograficznej stanowiącej część przedmowy autorskiej do jednego ze swoich tomików wierszy Nāzik al-Malāʾika wspomina, że wiersz *Al-Kūlirā* pisała trzykrotnie. Pierwsze dwie wersje skomponowane w oparciu o klasyczny dwudzielny wzorzec wersyfikacyjny uznała za nieudane. Dopiero za trzecim razem powstał utwór, który zyskał jej aprobatę. Pisała go szybko, niesiona emocją po tym, jak z radia usłyszała wiadomość, że liczba ofiar zarazy w Egipcie sięgnęła już tysiąca zmarłych dziennie. Po niespełna godzinie wiersz był gotowy. Kiedy roze-mocjonowana pokazała go swoim najbliższemu, spotkała się z kąśliwą krytyką matki i braci oraz irytacją ojca, dla których tak radykalne naruszenie utartych kanonów wersyfikacyjnych i stylistycznych było nie do przyjęcia. Niezrażona tą reakcją poetka miała wówczas wykrzyknąć, iż jest pewna, że utwór ten „zmieni mapę poezji arabskiej”, zob. Nāzik al-Malāʾika, *Yuḡayyir alwāna-hu al-baḥr*, Al-Qāhira 1998, s. 9-11.

صَرَخَاتٍ تَعْلُو، تَضْطَرِبُ
حَزَنٌ يَتَدَفَّقُ، يَلْتَهَبُ
يَتَعَثَّرُ فِيهِ صَدَى الْأَهَاتِ
فِي كُلِّ فَوَادٍ غَلِيَانُ
فِي الْكُوخِ السَّاكِنِ أَحْزَانُ
فِي كُلِّ مَكَانٍ رَوْحٌ تَصْرُخُ فِي الظُّلُمَاتِ
فِي كُلِّ مَكَانٍ يَبْكِي صَوْتُ
هَذَا مَا قَدْ مَرَّقَهُ الْمَوْتُ
الْمَوْتُ الْمَوْتُ الْمَوْتُ
يَا حُزْنَ النَّيْلِ الصَّارِخِ مِمَّا فَعَلَ الْمَوْتُ

طَلَعَ الْفَجْرُ
أَصْبَحَ إِلَى وَقَعِ خُطَى الْمَاشِينَ
فِي صَمْتِ الْفَجْرِ، أَصْبَحُ، أَنْظُرُ رَكْبَ الْبَاكِينَ
عَشْرَةَ أَمْوَاتٍ، عَشْرُونَ
لَا تُخْصِ أَصْبَحُ لِلْبَاكِينَا
اسْمِعْ صَوْتَ الطِّفْلِ الْمَسْكِينِ
مَوْتَى، مَوْتَى، ضَاعَ الْعَدْدُ
مَوْتَى، مَوْتَى، لَمْ يَبْقَ غَدُ
فِي كُلِّ مَكَانٍ جَسَدٌ يَنْدُبُهُ مَحْزُونُ
لَا لِحِظَةً إِخْلَادٍ لَا صَنْمَتْ
هَذَا مَا فَعَلَتْ كَفَّ الْمَوْتُ
الْمَوْتُ الْمَوْتُ الْمَوْتُ
تَشْكُو الْبَشَرِيَّةُ تَشْكُو مَا يَرْتَكِبُ الْمَوْتُ

الْكُولِيرَا
فِي كَهْفِ الرُّغْبِ مَعَ الْأَسْلَاءِ
فِي صَمْتِ الْأَبَدِ الْقَاسِيِ حَيْثُ الْمَوْتُ دَوَاءُ
اسْتَيْقَظَ دَاءُ الْكُولِيرَا
حَقْدًا يَتَدَفَّقُ مَوْتُورَا
هَيْطُ الْوَادِي الْمَرِخِ الْوُضَاءِ
يَصْرُخُ مَضْطَرَبًا مَجْنُونَا
لَا يَسْمَعُ صَوْتَ الْبَاكِينَا
فِي كُلِّ مَكَانٍ خَلْفَ مَخْلَبِهِ أَصْدَاءُ
فِي كُوخِ الْفَلَّاحَةِ فِي الْبَيْتِ
لَا شَيْءَ سِوَى صَرَخَاتِ الْمَوْتُ
الْمَوْتُ الْمَوْتُ الْمَوْتُ
فِي شَخْصِ الْكُولِيرَا الْقَاسِيِ يَنْتَقِمُ الْمَوْتُ

الصمٹ مریز
 لا شيء سوى رجع التكبير
 حتى خفار القبر ثوى لم يبق نصير
 الجامع مات مؤذنه
 الميت من سيؤنه
 لم يبق سوى نوح وزفير
 الطفل بلا أم وأب
 يبكي من قلب ملتهب
 وغدا لا شك سيلقه الداء الشريز
 يا سبّح الهنضة ما أبقيت
 لا شيء سوى أحزان الموت
 الموت، الموت، الموت
 يا مصر شعوري مرّقه ما فعل الموت

sakana l-laylu
 aşgi ilā waqʿi şadā l-annāt
 fī ʿumqi ẓ-zulmati tahta ş-şamti ʿalā l-amwāt
 şarahātun taʿlū taḍṭaribu
 ḥuznun yatadaffaqu yaltahibu
 yataʿattaru fī-hi şadā l-āhāt
 fī kulli fuʿādin galayānu
 fī l-kūḥi s-sākini aḥzānu
 fī kulli makānin rūḥun taşruḥu fī ẓ-zulumāt
 fī kulli makānin yabkī şawt
 ḥāḍā mā qad mazzaqa-hu l-mawt
 al-mawtu l-mawtu l-mawt
 yā ḥuzna n-Nīli ş-şāriḥi mimmā faʿala l-mawt

---/---
 ---/---/---/---
 ---/---/---/---/---
 ---/---/---/---
 ---/---/---/---
 ---/---/---/---
 ---/---/---/---
 ---/---/---/---
 ---/---/---/---/---
 ---/---/---/---
 ---/---/---/---
 ---/---/---/---/---

ṭalaʿa l-fağru
 aşgi ilā waqʿi ḥuṭā l-māšīn
 fī şamti l-fağri aşih unzur rakba l-bākīn
 ʿaşratu amwātin ʿiṣrūnā
 lā tuḥşi aşih li-l-bākīnā
 ismaʿ şawta ṭ-ṭifi l-miskīn
 mawtā mawtā ḍāʿa l-ʿadadu
 mawtā mawtā lam yabqa ḡadu
 fī kulli makānin ḡasadun yandubu-hu maḥzūn
 lā laḥzata iḥlādin lā şamt
 ḥāḍā mā faʿalat kaffu l-mawt
 al-mawtu l-mawtu l-mawt
 taškū l-başariyyatu taškū mā yartakibu l-mawt

---/---
 ---/---/---/---
 ---/---/---/---/---
 ---/---/---/---
 ---/---/---/---
 ---/---/---/---
 ---/---/---/---
 ---/---/---/---
 ---/---/---/---/---
 ---/---/---/---
 ---/---/---/---
 ---/---/---/---/---

al-kūlīrā	---/---
fī kahfī r-ruʿbi maʿa l-ašlāʾ	---/---/uu/-/~
fī šamti l-abadi l-qāsī ḥaytu l-mawtu dawāʾ	---/uu/---/---/---/uu/~
istayqaḏa dāʾu l-kūlīrā	---/uu/----/---
ḥiqdan yataḏaffaḡu mūtūrā	---/uu/-uu/----
habaṭa l-wādī l-mariḥa l-wuḏḏāʾ	uu/----/uu/-/~
yaşruḥu muḏṭariban maḡnūnāʾ	---/uu/----/---
lā yasmaʿu şawta l-bākīnā	---/uu/----/---
fī kulli makānin ḥallafa maḡlabu-hu aşḏāʾ	---/uu/----/uu/-uu/-/~
fī kūḥi l-fallāḥati fī l-bayt	---/---/uu/-/~
lā şayʾa siwā şarahāti l-mawt	---/uu/-uu/-/~
al-mawtu l-mawtu l-mawt	---/---/---
fī şahşi l-kūlīrā l-qāsī yantaqimu l-mawt	---/---/---/---/uu/-/~
aş-şamtu marīr	---/uu/~
lā şayʾa siwā raḡʾi t-takbīr	---/uu/----/---
ḥattā ḥaffāru l-qabri ṭawā lam yabqa naşīr	---/---/---/uu/----/uu/~
al-ḡāmiʿu māta muʾaḏḏinu-hu	---/uu/-uu/-uu-
al-mayyitu man sa-yuʾabbinu-hu	---/uu/-uu/-uu-
lam yabqa siwā nawḥin wa-zafīr	---/uu/----/uu/~
aṭ-tiflu bi-lā ummin wa-abi	---/uu/----/uu
yabkī min qalbin multahibi	---/---/---/uu
wa-ḡadan lā şakka sa-yalqafu-hu d-dāʾu š-şarīr	uu/----/uu/-uu/----/uu/~
yā şabaḥa l-hayḏati mā abqayt	---/uu/-uu/-/~
lā şayʾa siwā aḥzāni l-mawt	---/uu/----/---
al-mawtu l-mawtu l-mawt	---/---/---
yā Mişru şuʿūr-ī mazzaqa-hu mā faʿala l-mawt	---/uu/----/uu/-uu/-/~

Wiersz składa się z czterech trzynastowersowych strof wyodrębnionych nie tylko graficznie, ale przede wszystkim poprzez powtarzające się układy rymów klauzulowych oraz paralelne struktury iloczynowe wersów. Autorka wykorzystała wszystkie możliwe postacie akcentowe w zakończeniach rymowych wersów: proparoksytonezę w wersach 4, 5, 20, 21, 43, 44, 46 i 47, paroksytonezę w wersach 1, 7, 8, 14, 17, 18, 27, 30, 31, 33 i 34 oraz oksytonezę w wersach 2, 3, 6, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 48, 49, 50, 51 i 52. Przeważają klauzule oksytoniczne (33 na 52 wersy). Każdą strofę zamyka sekwencja czterech wersów o takich samych oksytonicznych rymach klauzulowych, z których trzy ostatnie kończą się wyrazem *mawt* (śmierć), tworząc swego rodzaju refren.

W 1949 r. Nāzik al-Malā'ika opublikowała swój drugi tomik poezji pt. *Şaḏāyā wa ramād* (Odpryski i popiół), do którego włączyła wiersz *Al-*

-*Kūlīrā*¹¹⁸. Mniej więcej jedna trzecia spośród 32 utworów, jakie złożyły się na ten zbiór, to wiersze w znacznym stopniu wykraczające poza reguły klasycznej wersyfikacji arabskiej. Nie wszystkie jednak odznaczają się tak regularnym podziałem i układem rymów jak *Al-Kūlīrā*, co widać na przykładzie wiersza *Uḡniyyat al-hāwiya* (Pieśń otchłani):

مَجَّبَتْ الزَّوَايَا الَّتِي تَلْتَوِي
وَرَاءَ النَّفُوسِ
وَرَاءَ بَرِيقِ الْغُيُونِ
وَأَبْغَضَتْ حَتَّى السُّكُونِ
وَتِلْكَ الْمَعَانِي الَّتِي تَنْطَوِي
عَلَيْهَا الْكُؤُوسُ
مَعَانِي الصَّنْدَى وَالْخُنُونِ
مَعَانِي الْخَطَايَا الَّتِي تُبْرِقُ
بَرِيقَ النُّجُومِ
وَفِي لَمْسِهَا اللَّهَبُ الْمُحْرِقُ
وَلَوْنُ الْهَمُومِ
كَرِهْتُ الْجَفُونَ الَّتِي تَأْسُرُ
وَخَلْفَ سَمَاءِ ابْتِسَامَاتِهَا
لَهَيْبِ الْحَقُودِ
كَرِهْتُ الْأَكْفَ الَّتِي تَعَصُرُ
وَخَلْفَ حَرَارَةِ رَغَشَاتِهَا
جَمُودَ كَذْلِ الْحَيَاةِ
عَلَى جُثَّةٍ تَحْتَ بَعْضِ اللَّحُودِ
تَعْيْتُ بِهَا دُودَةٌ فِي بَرُودِ
كَرِهْتُ ارْتِعَاشَ الشِّفَاءِ
بِرَجْعِ الصَّلَاةِ
فَفِي كُلِّ لَفْظٍ خَطِيئَةٌ
تَجِيشُ بِهَا رَغَبَاتُ دَنِينَةٍ
وَعَفْتُ طُمُوحِي وَبَحْثِي الطُّوِيلِ
عَنِ الْخَيْرِ، وَالْحَبِّ، وَالْمَثَلِ الْعَالِيَةِ
وَحَقَّرْتُ سَعْيِي إِلَى عَالِمٍ مُسْتَحِيلِ
فَخَلَفْتُ انْخِدَاعِي تَنْتَظَرُ الْهَاوِيَةَ
وَعَفْتُ جَنُونِي الْقَدِيمَ وَعَفْتُ الْجَدِيدِ
وَأَوْدَعْتُهُ فِي مَكَانٍ بَعِيدِ
دَفَنْتُ بِهِ رَغَبَاتِ الْبَشَرِ
وَسَمَّيْتُهُ جَنَّةَ الْوَاهِمِينَ

¹¹⁸ Jej pierwszy tomik pt. *Āṣiqat al-layl* (Kochanka nocy) ukazał się w 1947 r. Wszystkie zawarte w nim wiersze skomponowane zostały zgodnie z regułami klasycznej metryki arabskiej.

ستمضي السنين
 لماذا أحسُّ الأسى والصَّخْرُ،
 وكفَّ المطرُ
 تلفُ على عنقي المختنقُ
 حبالُ الفكرِ؟
 وأين أسيرُ وقلبي النزقُ
 هنالك ما زالَ لا يبرُدُ
 ولا يحترقُ
 كقلبِ أبي الهولِ. أين الغدُ؟
 أحسُّ حياتي تذوبُ
 قفي لحظةً واحدةً
 ولا تسحبي يدكِ الباردةَ
 فأغنيةَ الهاويةِ
 تُهيبُ بأقدامِي الشاردةَ
 وتلوي الدروبُ
 قفي لحظةً يا حبالَ الحياةِ
 ولا تتركيني هنا
 معلقةً بالفراغِ الرهيبِ
 فأمسي القريبُ
 تلاشى على آخرِ المنحنى
 وظلُّ غدي
 تَلَنَّمْ، أوَاهُ لو أهتدي
 قفي لحظةً واحدةً
 ولا تسحبي يدكِ الباردةَ
 فأغنيةَ الهاويةِ
 ترَدِّدها الأنفُسُ الجانيةِ
 تَكَرَّرُها في جُنُونِ
 على سمعي المُجهِّدِ
 تَكَرَّرُها لم يَغْذُ لي سكونُ
 أكاذُ أسيرُ إلى الهاويةِ
 مع السانرينِ
 وأدفنُ آخرَ أحلاميةِ
 وأنسى غدي¹¹⁹

maḡaḡtu z-zawāyā llatī taltawī
 warā'a n-nufūs
 warā'a barīqi l-uyūn

---/---/---/---
 ---/---
 ---/---/---

¹¹⁹ Nāzik al-Malā'ika, *Dīwān*..., t. 2, s. 121-125.

wa-abğadtu hattā s-sukūn	u---/u---/u~
wa-tilka l-maʿānī llatī tantawī	u---/u---/u---/u~
ʿalay-hā l-kuʿūs	u---/u~
maʿānī ş-şadā wa-l-ğunūn	u---/u---/u~
maʿānī l-ḥaṭāyā llatī tubriqu	u---/u---/u---/u~
barīqa n-nuğūm	u---/u~
wa-fī lamsi-hā l-lahabu l-muḥriqu	u---/u---/u---/u~
wa-lawnu l-humūm	u---/u~
karihtu l-ğufūna llatī taʿsiru	u---/u---/u---/u~
wa-ḥalfa samaʿi btisāmāti-hā	u---/u---/u---/u~
lahību l-ḥuqūd	u---/u~
karihtu l-akuffa l-latī taʿsiru	u---/u---/u---/u~
wa-ḥalfa ḥarārati raʿşāti-hā	u---/u---/u---/u~
ğumūdun ka-ḡulli l-ḥayāh	u---/u---/u~
ʿalā ġuttatin taḥta baʿḍi l-luḥūd	u---/u---/u---/u~
taʿītu bi-hā dūdatun fī burūd	u---/u---/u---/u~
karihtu rtiʿāşa ş-şifāh	u---/u---/u~
bi-rağʿi ş-şalāh	u---/u~
fa-fī kulli lafẓin ḥaṭīʿah	u---/u---/u---
tagīşu bi-hā rağabātun danīʿah	u---/u---/u---/u---
wa-ʿuftu ṭumūḥ-ī wa-baḥt-ī t-ṭawīl	u---/u---/u---/u~
ʿani l-ḥayri wa-l-ḥubbi wa-l-muṭuli l-ʿāliyah	u---/u---/u---/u---/u---
wa-ḥaqqartu saʿy-ī ilā ʿālamīn mustaḥīl	u---/u---/u---/u---/u~
fa-ḥalfa nḥidāʿi-ya tantaziru l-hāwiyah	u---/u---/u---/u---/u---
wa-ʿuftu ġunūn-ī l-qadīma wa-ʿuftu l-ğadīd	u---/u---/u---/u---/u~
wa-awdaʿtu-hu fī makānin baʿīd	u---/u---/u---/u~
dafantu bi-hi rağabāti l-başar	u---/u---/u---/u---
wa-sammaytu-hu ġannata l-wāhimīn	u---/u---/u---/u~
sa-tamḍī s-sanīn	u---/u~
limāḍā uḥissu l-asā wa-ḍ-ḍağar	u---/u---/u---/u---
wa-kaffu l-maṭar	u---/u---
taluffu ʿalā ʿunuq-ī l-muḥtaniq	u---/u---/u---/u---
ḥibāla l-fikar	u---/u---
wa-ayna asīru wa-qalb-ī n-naziq	u---/u---/u---/u---
hunālika mā zāla lā yabrudu	u---/u---/u---/u~
wa-lā yaḥtariq	u---/u---
ka-qalbi abī l-hawli ayna l-ğadu	u---/u---/u---/u~
uḥissu ḥayāt-ī taḍūb	u---/u---/u~
qifī laḥzatan wāḥidah	u---/u---/u---
wa-lā taşḥabī yada-ki l-bāridah	u---/u---/u---/u---
fa-uğniyyatu l-hāwiyah	u---/u---/u---
tuhību bi-aqdāmi-ya ş-şāridah	u---/u---/u---/u---
wa-talwī d-durūb	u---/u~
qifī laḥzatan yā ḥibāla l-ḥayāh	u---/u---/u---/u~

wa-lā tatrukī-nī hunā	---/---/—
muʿallaqatan bi-l-farāġi r-rahīb	---/---/---/—
fa-ams-ī l-qarīb	---/—
talāšā ʿalā āhiri l-munḥanā	---/---/---/—
wa-ẓillu ġad-ī	---/—
talattama awā-hu law ahtadī	---/---/---/—
qifi laḥẓatan wāḥidah	---/---/—
wa-lā taṣḥabī yada-ki l-bāridah	---/---/---/—
fa-uġniyyatu l-hāwiyah	---/---/—
turaddidu-hā l-anfusu l-ġāniah	---/---/---/—
tukarriru-hā fi ġunūn	---/---/—
ʿalā samʿi-ya l-muġḥadi	---/---/—
tukarriru-hā lam yaʿud l-ī sukūn	---/---/---/—
akādu asīru ilā l-hāwiyah	---/---/---/—
maʿa s-sāʾirīn	---/—
wa-adfinu āḥira aḥlāmi-yah	---/---/---/—
wa-ansā ġad-ī	---/—

Tomik *Šazāyā wa ramād* poprzedziła autorka wstępem, w którym przekonywała, że zastosowane przez nią odstępstwa od obowiązujących do tej pory standardów wersyfikacyjnych nie oznaczają radykalnego zerwania z Farāhīdowską metryką lecz stanowią twórczą modyfikację klasycznych reguł wierszowych. Odejście od restrykcyjnej zasady ekwiwalencji wersowej oraz swobodne operowanie rymem ma uwolnić wiersz od balastu niepotrzebnych słów, będących często jedynie wypełniaczami w narzuconej, mocno skonwencjonalizowanej formie wierszowej. Dzięki temu słowa odzyskują właściwą dla poezji moc i kondensację treści.

Warto zauważyć, że w tym teoretycznym wstępie ani raz nie pojawia się określenie „wiersz wolny”. Swoją poetycką eksperyment nazywa Nāzik al-Malāʾika po prostu nowym stylem¹²⁰. Jednak dalsze poszukiwania formalne i rozważania nad tą coraz chętniej stosowaną wówczas przez arabskojęzycznych poetów odmianą wiersza zaowocowały obszernym opracowaniem teoretycznym na temat nowej poezji arabskiej. W 1962 r. poetka wydała książkę pt. *Qadāyā aš-šiʿr al-muʿāṣir* (Problemy współczesnej poezji), na którą złożyły się m.in. zagadnienia poruszane w artykułach publikowanych wcześniej na łamach czasopism „Al-Adīb” i „Al-Ādāb”. Była ona próbą dyskrytywno-normatywnego ujęcia problematyki związanej z arabską poezją połowy XX w., ale jednocześnie swoistym manifestem poetyckim. Autorka przedstawiła w niej w szczegółach swoją własną teorię wiersza wolnego, który – jak z naciskiem podkreśliła – „jest przede

¹²⁰ *Ibidem*, s. 13-20.

wszystkim zjawiskiem prozodyjnym”¹²¹. Teoria ta sprowadza się do trzech głównych postulatów:

1. Odejście od izometrii przy jednoczesnym utrzymaniu stopowej struktury wiersza. Wersy nie muszą być metrycznie równoważne, jednak podstawowym składnikiem prozodyjnej budowy wersu pozostaje nadal stopa. Liczba stóp w poszczególnych linijkach utworu może się wahać od jednej do kilku, ale ich porządek musi być stały w każdym wersie. Oznacza to w praktyce, że wiersz powinien opierać się na powtarzalności takiej samej minimalnej części sylabiczno-iloczynowej. Jako najbardziej nadające się do wiersza wolnego uznała Nāzik al-Malāʾika stopy: ˘—˘—, ˘—˘—, ˘—˘—, ˘˘—˘—, ˘—˘— oraz ˘—˘—, a więc te, które w klasycznej wersyfikacji arabskiej tworzą metra jednorodne: *al-kāmil*, *ar-ramal*, *al-hazaġ*, *ar-raġaz*, *al-mutaqārib* oraz *al-mutadārik*¹²². Metra te, uwolnione od rygoru ekwiwalencji wersowej, zaadaptowane zostały do wiersza wolnego jako podstawowe wzorce wyjściowe. Oprócz nich Nāzik al-Malāʾika dopuszczała jeszcze wykorzystywanie wzorców *al-wāfir* i *as-sarī*¹²³. Zastrzegła jednocześnie, że w tych dwóch przypadkach w zakończeniach wszystkich wersów danego utworu powinna znaleźć się obligatoryjnie stopa ˘—˘— lub ˘—˘— w zależności od wybranego metrum¹²⁴. Zasadę tę jednak sama naruszała, o czym świadczą następujące przykłady:

ينام الورد أو يصحو
ويبسم في المدى ليل ند أو ينتشي صبح
سواء ذاك أو هذا، حبيبي، أنت مشغول
سدى مني أوتار تصلي وتراتيل
على مكتبك البارد تنكب بلا أحلام
وتسرق روحك الأرقام
وعند رتاجك المسدود ترتد المواويل
وقد أضحك، قد أبكي، وأسهر في الدجى وأنام¹²⁵

yanāmu l-wardu aw yaṣḥū	˘—˘—/˘—˘—
wa-yabsimu fī l-madā laylun nadin	
aw yantaṣi ṣubḥu	˘—˘—/˘—˘—/˘—˘—/˘—˘—
sawāʿun dāka aw hādā ḥabībī anta maṣġūlu	˘—˘—/˘—˘—/˘—˘—/˘—˘—
sudan min-niya awtārun tuṣallī wa-tarātīlu	˘—˘—/˘—˘—/˘—˘—/˘—˘—

¹²¹ Nāzik al-Malāʾika, *Qaḍāyā...*, s. 69.

¹²² *Ibidem*, s. 67. Poetka określa je mianem „czyste” (*ṣāfiya*), w opozycji do „mieszanych” (*mamzūġa*) złożonych z kombinacji dwu różnych stóp.

¹²³ Pozostałe klasyczne wzorce metryczne uznała za nienadające się do wiersza wolnego, zob. *ibidem*, s. 68-70.

¹²⁴ *Ibidem*, s. 68.

¹²⁵ Nāzik al-Malāʾika, *Dīwān...*, t. 2, s. 470.

‘alā maktabi-ka l-bāridi tankabbu bilā ahlām	◡---◡/◡---◡/◡---◡/◡---◡
wa-tasriqu rūḥa-ka l-arqām	◡---◡/◡---◡
wa- ^c inda ritāḡi-ka l-masdūdi tartaddu	
l-mawāwīlu	◡---◡/◡---◡/◡---◡/◡---◡
wa-qad aḡḥaku qad abkī wa-asharu fī d-duḡā	
wa-anām	◡---◡/◡---◡/◡---◡/◡---◡

Wiersz ten nie dość, że nie spełnia wspomnianego wyżej wymogu stosowania stopy ◡--- w zakończeniach wersowych, to na dodatek stopy klauzulowe przybierają w nim zupełnie dowolnie raz postać ◡--- o spadku paroksytonicznym, raz proparoksytoniczną ◡---◡, a innym razem ◡---◡ (lub ◡---◡) z ostatnią sylabą ponaddługą, wymuszającą oksytonezę.

Z kolei zakończenia wersów utworu, z którego pochodzi poniższy cytat, tylko częściowo odpowiadają ustalonym przez poetkę kryteriom. Choć poszczególne klauzule są zgodne ze schematem *as-sarī^c*, to jednak alternują w nich dwie prozodyjnie różne odmiany stopy: pięciomorowa, generalnie proparoksytoniczna ◡---, oraz sześciomorowa, jednoznacznie oksytoniczna ◡---◡.

تفجّري يا عيون
 بالماء , بالأشعة الذائبة
 تفجّري بالضوء , بالألوان , فوق القرية الشاحبة
 في ذلك الوادي المغشى بالدجى والسكون
 تفجّري باللحون
 فوق انبساط السفح بين التلال
 في المنحنى حيث توج الظلال
 تفجّري بالجمال
 وشيّد يوتوبيا في الجبال
 يوتوبيا من شجرات القمم
 ومن خريز المياه
 يوتوبيا من نغم
 نابضة بالحياة¹²⁶

tafaḡḡarī yā ‘uyūn	◡---◡/◡---◡
bi-l-mā‘i bi-l-ašī‘ati ḡ-ḡā‘ibah	---◡/◡---◡/◡---◡
tafaḡḡarī bi-ḡ-ḡaw‘i bi-l-alwāni fawqa	
l-qaryati š-šāḡibah	◡---◡/---◡/---◡/---◡/◡---◡
fī ḡālīka l-wādī l-muḡaššā bi-d-duḡā	
wa-s-sukūn	---◡/---◡/---◡/◡---◡

¹²⁶ *Ibidem*, s. 154-155.

tafaġġarī bi-l-l-ḥuṣūn	— — — — / — — — —
fawqa nbisāti s-safḥi bayna t-tilāl	— — — — / — — — — / — — — —
fī l-munḥanā ḥaytu tamūġu z-zilāl	— — — — / — — — — / — — — —
taḥta mtidādi l-ġuṣūn	— — — — / — — — —
tafaġġarī bi-l-l-ġamāl	— — — — / — — — —
wa-ṣayyidi yūtūbiyā fī l-ġibāl	— — — — / — — — — / — — — —
yūtūbiyā min ṣaġarāti l-qimam	— — — — / — — — — / — — — —
wa-min ḥarīri l-miyāh	— — — — / — — — —
yūtūbiyā min naġam	— — — — / — — — —
nābiḍatan bi-l-l-ḥayāh	— — — — / — — — —

Podobny brak konsekwencji widoczny jest w obu cytowanych już wcześniej utworach. W wierszu *Al-Kūlīrā* stopa klauzulowa przybiera pięć postaci: —, —, —, —, a nawet —, natomiast *Uġniyyat al-hāwiya* ma trzy warianty zakończeń wersowych: —, — i —.

Nāzik al-Malāʾika mogła oczywiście nie zetknąć się z pojęciem mory, z pewnością jednak musiała dokładnie znać reguły klasycznej arabskiej wersologii, do której ciągle się przecież odwołuje. Te zaś zdecydowanie wykluczają w klauzulach tego samego wiersza wymiennność prozodyjnie nierównoważnych stóp, takich jak — i — czy — i —. Poetka zdaje się więc nie zauważać, że narusza określane przez siebie samą normy budowy wiersza wolnego. Jednocześnie z całą surowością piętnuje poczynania formalne innych autorów. Wytyka Nizārowi Qabbānienu oraz poetce Fadwā Ṭūqān stosowanie stopy — w klauzulach wzorca *ar-raġaz*, nazywając to „okropnym błędem”, którego nie toleruje „ucho arabskie”¹²⁷, podczas gdy swoich odstępstw od reguł wersyfikacyjnych nie dostrzega lub je usprawiedliwia. Po krytycznej uwadze swego wuja Ġamīla al-Malāʾika, że wewnątrz niektórych wersów wiersza *Al-Kūlīrā*¹²⁸ użyła niezgodnie z zasadami metrycznymi formy —¹²⁹, dochodzi do wniosku, iż skoro w trakcie procesu tworzenia jej wrażliwe ucho nie wyczuło dysonansu, nie należy widzieć w tym błędu, ale raczej wersyfikacyjne nowatorstwo, nie tylko nienaruszające równowagi rytmicznej wzorca, lecz wręcz twórczo uzupełniające tradycyjną metrykę¹³⁰. By wykazać słuszność tej modyfikacji, przeprowadza rozumowanie, w którym dowodzi iloczasowo-rytmicznej ekwiwalencji pomiędzy stopami — i —¹³¹. Odtąd wariant ten stosuje z rozmysłem w innych

¹²⁷ *Ibidem*, s. 106-108.

¹²⁸ Chodzi o wersy: 2, 11, 13, 15, 17, 26, 29, 33, 36, 39, 49-50.

¹²⁹ Zamiast poprawnego —, — lub —.

¹³⁰ Klasyczna wersyfikacja arabska wyklucza użycie wariantu — wewnątrz wersu, ponieważ wiąże się on z naruszeniem struktury mocnej części stopy, jaką jest układ: — (tzw. *watid maġmūʿ*).

¹³¹ Nāzik al-Malāʾika, *Qaḍāyā...*, s. 112-114.

utworach, jak np. w wierszach *Al-Ġarḥ al-ġāḍib* (Gniewna rana) ze zbioru *Šaḏāyā wa-ramād*¹³² (Odpryski i popiół) czy *Laʿnat az-zaman* (Przekleństwo czasu) z tomiku *Qarārat al-mawġa*¹³³ (Głębia fali).

2. Odejsie od dwudzielnosci metrycznej wersu. W klasycznym modelu wiersza, ciągle jeszcze przeważającym w pierwszej połowie XX w., podział wersu na dwa metrycznie ekwiwalentne hemistychy był powszechnie stosowaną regułą. Wyjątek od niej stanowiły w zasadzie tylko formaty trzystopowe skomponowane w oparciu o metrum *ar-raġaz* lub *as-sarīʿ* oraz w pewnym stopniu poezja stroficzna.

W wierszu wolnym zasada ta przestaje obowiązywać. Podstawową jednostką segmentacji tekstu staje się wyłącznie wers. Znamienne jednak, że w świadomości tak poetów, jak i arabskich teoretyków wiersza utożsamiany jest on raczej – podobnie jak w klasycznej wersologii arabskiej – z samodzielnym hemistychem (*šatr*), stojąc w opozycji do wersu dwudzielnego (*bayt*). W koncepcji Nāzik al-Malāʾiki podlega jednak wszystkim kanonom przypisanym wersowi, w tym przede wszystkim zasadzie prozodyjno-składniowej autonomii wykluczającej dzielenie stopy pomiędzy dwa wersy (tzw. *tadwīr*)¹³⁴. Z tego powodu poddała ona ostrej krytyce wiersz syryjsko-libańskiego poety Fuʾāda Rifqī:

على وجهي زمال الشك أصوات
بلا معنى. رمال تشرب الغيم المدوي
عند آفاقي فلا ذكرى أغنيها ولا
وعد على دربي، سوى ريح وعتم في
أراض جوها نار، وموت مثلما
كانت لباليينا وأتينا. أنبقى في متاه
الرمل أقداماً تجرّ الجوع والحمى
بلا مأوى، تجرّ الخيبة الكبرى: أنبقى
حفرة للريح أحداقاً رسا فيها فراغ
الهوة الكبرى، فنحن الآن لا ندري
أيبقى الكون ان متنا، أكانت هذه
الأشياء لولانا، ترى كانت
على وجهي دروب تنتهي في الغيب
في المنفى¹³⁵

¹³² Nāzik al-Malāʾika, *Dīwān...*, t. 2, s. 69-73.

¹³³ *Ibidem*, s. 240-248.

¹³⁴ Terminem tym zaczęto z czasem określać również przerzutnię. W klasycznej arabskiej wersologii przerzutnię klauzulową nazywano *tadmīn*.

¹³⁵ Fuʾād Rifqā, *Al-Qaṣīda aḏ-ḏāʾiʿa*, „Šīr” 1958, nr 6, s. 32-35. Wiersz w całości składa się z siedmiu strofoid.

‘alā waǧh-ī rimālu š-šakki ašwātun	u---/u---/u---
bilā ma‘nā rimālun tašrabu l-ǧayma l-mudawwī	u---/u---/u---/u---
‘inda āfāq-ī fa-lā ǧikrā uǧannī-hā wa-lā	-/u---/u---/u---/u---
wa‘dun ‘alā darb-ī siwā riḥin wa-‘atmin fī	--/u---/u---/u---
arāḍin ǧawwu-hā nārun wa-mawtun miṭlamā	u---/u---/u---/u---
kānat layālī-nā wa-ātaynā a-nubqī fī matāhi	--/u---/u---/u---/u---
r-ramli aqdāman taǧurru l-ǧaw‘a wa-l-ḥummā	-/u---/u---/u---
bi-lā ma‘wā taǧurru l-ḥaybata l-kubrā a-nubqī	u---/u---/u---/u---
ḥufratan li-r-riḥi aḥdāqan rasā fī-hā farāǧu	-/u---/u---/u---/u---
l-huwwati l-kubrā fa-naḥnu l-āna lā nadrī	-/u---/u---/u---
a-yabqā l-kawnu in mutnā a-kānat ḥāḍihi	u---/u---/u---/u---
l-ašyā‘u lawlā-nā turā kānat	--/u---/u---
‘alā waǧh-ī durūbun tantahī fī l-ǧaybi	u---/u---/u---/u---
fī l-manfā	---

Nāzik al-Malā’ika nie pozostawiła na tym utworze suchej nitki. Zarzuciła mu wersyfikacyjną niechlujność przejawiającą się niczym nieuzasadnionym według niej dzieleniem stóp pomiędzy wersy (*tadwīr*) oraz nadmiernym szafowaniem przerzutnią. Piętnowała łamanie reguł składni arabskiej, wskazując jako najbardziej jaskrawe tego przykłady rozerwanie pomiędzy sąsiednie wersy ściśle powiązanych ze sobą na zasadzie *sandhi* wyrazów tworzących frazy *ḥāḍihi l-ašyā‘u* (zaimek wskazujący + rzeczownik poprzedzony przedimkiem określonym) oraz *farāǧu l-huwwati* (konstrukcja przydawki dopełniaczowej: rzeczownik w formie *status constructus* + rzeczownik poprzedzony przedimkiem).

Poetka nie ograniczyła się li tylko do słów krytyki, ale przedstawiła nawet swoją, zgodną z jej własną teorią wiersza wolnego, wersję tego utworu¹³⁶:

‘alā waǧh-ī rimālu š-šakki ašwātun	
bilā ma‘nā	u---/u---/u---/u---
rimālun tašrabu l-ǧayma l-mudawwī	
‘inda	
āfāq-ī	u---/u---/u---/u---
fa-lā ǧikrā uǧannī-hā wa-lā wa‘dun	
‘alā	
darb-ī	u---/u---/u---/u---
siwā riḥin wa-‘atmin fī arāḍin ǧawwu-hā	
nāru	u---/u---/u---/u---
wa-mawtun miṭlamā kānat layālī-nā	
wa-ātaynā	u---/u---/u---/u---
a-nubqī ḥufratan li-r-riḥi aḥdāqan rasā fī-hā	u---/u---/u---/u---
farāǧu l-huwwati l-kubrā	u---/u---

¹³⁶ Nāzik al-Malā’ika, *Qaḍāyā...*, s. 167-171.

fa-naḥnu l-āna lā nadrī a-yabqā l-kawnu

in mutnā

◡---/◡---/◡---/◡---

a-kānat hādīhi l-ašyā'u lawlā-nā

◡---/◡---/◡---

turā kānat 'alā waḡh-ī

◡---/◡---

durūbun tantahī fī l-ḡaybi fī l-manfā

◡---/◡---/◡---

Wiersz uporządkowany został w oparciu o przejętą zresztą z klasycznej wersyfikacji arabskiej restrykcyjną zasadę autonomii składniowej i prozodyjnej wersu. Co ciekawe, Nāzik al-Malā'ika nie odniosła się zupełnie do kwestii rymów, których zarówno w rozpatrywanym fragmencie oryginału wiersza, jak i w zaproponowanej przez nią rekonstrukcji, praktycznie nie ma. Gdyby zaś przyjrzała się dokładniej pozostałej części utworu, jej krytyka byłaby z pewnością ostrzejsza. Zauważyłaby bowiem jeszcze jedno „niedociągnięcie” polegające na różnej budowie rytmicznej poszczególnych partii wiersza; strofoidy 2, 4 i 5 skomponowane zostały w oparciu o powtarzalność stopy ◡—◡, strofoida 2 na bazie stopy ◡◡—◡, natomiast strofoidy 6 i 7 na bazie stopy ◡◡—◡◡.

3. Zachowanie rymu klauzulowego przy równoczesnym uwolnieniu go od rygoru regularnej powtarzalności. W teorii Nāzik al-Malā'iki rym klauzulowy pozostaje nadal konstantą wierszową, tyle tylko, że nie musi opierać się na stałym porządku¹³⁷. W swoich komentarzach dołączonych do zbioru *Šaḡarat al-qamar* (Księżycowe drzewo) poetka, przywiązująca szczególną wagę do warstwy dźwiękowej utworu, stwierdza wręcz, że w wierszu wolnym, pomimo całej przypisanej mu nieregularności, powinien zawsze dominować jeden główny rym. Wyznaje nawet, że sama zbyt niefrasobliwie podchodziła do tej kwestii, przez co jej zdaniem ucierpiała strona muzyczna niektórych z jej wierszy¹³⁸.

Wiersz wolny według koncepcji przedstawionej przez Nāzik al-Malā'ikę to właściwie struktura tekstowa o częściowo tylko zredukowanej ekwiwalencji prozodyjnej, a nie wiersz nienumeryczny *sensu stricto*. Należałoby go więc bardziej precyzyjnie określić jako nieregularny wiersz stopowy. Ambicją irackiej poetki było wypracowanie nowego systemu wersyfikacyjnego o charakterze normatywnym, zakotwiczonego w tradycyjnej metryce arabskiej, ale jednocześnie uwolnionego od rygoru ścisłej regularności. Zasady tego systemu ustalała arbitralnie w oparciu o własne odczucia, a jako instrument weryfikacji przywoływała nierzadko wrażliwość bliżej nieokreślonego „arabskiego ucha”.

Nāzik al-Malā'ika uważała się za prekursorkę nowego prądu w poezji arabskiej. Przez długi czas twierdziła, że to jej utwór pt. *Al-Kūlirā* opubli-

¹³⁷ *Ibidem*, s. 97.

¹³⁸ Nāzik al-Malā'ika, *Dīwān...*, t. 2, s. 418-419.

انا لولايك لما كنتُ ولا كان غنائي
يُرَقصُ الكونُ على لحنِ السناء
انا لولايك لما كنتُ على الارض سوى ظلِ فناء
يتمطى تحت قبلات دُكَاء
فاذا جاء المساء
يتوارى ويذاب
باضطراب
خفقه خفق السراب
يتلاشى فوق سمراء الرمال
انْتِ حَوَلْتِ فَنائي اِزْلا
وسكبتِ فوق ياسي الاملا
انْتِ فَتَحْتِ عَيوني فَرَأَيْتُ
واَهْتَدَيْتُ ١٤٢

anā lawlā-ki la-mā kuntu wa-lā kāna ġināʾī   ◡◡◡-/◡◡◡-/◡◡◡-/◡◡◡
yurqisu l-kawna ʿalā lahni s-sanāʾ   ◡◡◡-/◡◡◡-/◡◡~
anā lawlā-ki la-mā kuntu ʿalā l-arḍi siwā
                                             ṣilli fanāʾ   ◡◡◡-/◡◡◡-/◡◡◡-/◡◡◡-/◡◡~
yatamaṭṭā tahta qublāti ḏukāʾ   ◡◡◡-/◡◡◡-/◡◡~
fa-idā ḡāʾa l-masāʾ   ◡◡◡-/◡◡~

¹⁴² Wyśrodkowanie tekstu zgodne z zapisem oryginalnym.

yatarāwā wa-yuḏāb	وٲٲٲٲ/وٲٲٲ
bi-ḡṭirāb	ٲٲٲٲ
ḡafqu-hu ḡafqu s-sarāb	ٲٲٲٲ/ٲٲٲٲ
yatalāšā fawqa samrā'i r-rimāl	وٲٲٲٲ/ٲٲٲٲٲٲٲٲٲٲٲٲ
anti ḡawwalti fanā-i azalā	ٲٲٲٲ/وٲٲٲٲٲٲٲٲٲٲٲٲ
wa-sakabti fawqa ya's-i l-amalā	وٲٲٲٲ/ٲٲٲٲٲٲٲٲٲٲٲٲ
anti fattaḡti 'uyūn-i fa-ra'ayt	ٲٲٲٲ/وٲٲٲٲٲٲٲٲٲٲٲٲ
wa-htadayt Bibl. Jaḡ	ٲٲٲٲ

Jednocześnie Nāzik al-Malāʾika stanowczo podkreślała, że jej *Al-Kūlirā* wyprzedziła mniej więcej o dwa tygodnie publikację wiersza *Hal kāna ḡubban* (Czy była to miłość) Badra Šākira as-Sayyāba¹⁴³. Trzeba jednak zauważyć, iż pod wierszem As-Sayyāba widnieje data 29 listopada 1946 r.¹⁴⁴, co nie pozostawia wątpliwości, że napisany został prawie rok wcześniej niż *Al-Kūlirā*. Ponadto słowo wstępne autorstwa Rafāʾila Baṭṭiego (1901-1956), w jakie został zaopatrzony wydany w Kairze¹⁴⁵ debiutancki tomik As-Sayyāba pt. *Azhār ḡābila* (Zwiędłe kwiaty), z którego ów utwór pochodzi, datowane jest na 31 października 1947 r. Nie można zatem wykluczyć, że tomik ten ukazał się drukiem jeszcze w listopadzie owego roku, natomiast do Bagdadu dotarł kilka tygodni później. Wiersz *Hal kāna ḡubban* był potem jeszcze modyfikowany przez As-Sayyāba, by ostatecznie przyjąć postać jak niżej:

هل تسمين الذي ألقى هياماً؟
 أم جنونا بالأمانى؟ أم غراماً ؟
 ما يكون الحب؟ نوحاً و ابتساماً؟
 أم خفوق الأضلع الحرى إذا حان التلاقي
 بين عينينا فاطرقت فراراً باشتياقي
 عن سماء ليس تسقيني إذا ما؟
 جنتها مستسقىاً إلا أواماً
 **

العيون الحور لو أصبحن ظلاً في شرابي
 جفت الأقداح في أيدي صحابي
 دون أن يحظين حتى بالحباب
 هيني يا كاس من حافاتك السكرى مكانا
 تتلاقى فيه يوما شفتانا
 في خفوق و التهاب
 و ابتعاد شاع في آفاقه ظل اقتراب

¹⁴³ Nāzik al-Malāʾika, *Qadāyā...*, s. 35.

¹⁴⁴ Badr Šākir as-Sayyāb, *Azhār ḡābila*, Al-Qāhira 1947, s. 72.

¹⁴⁵ A nie w Bagdadzie, jak pisze Nāzik al-Malāʾika, zob. *Qadāyā...*, s. 36.

كم تمنى قلبي المكوم لو لم تستجيب
 من بعيد للهوى أو من قريب
 أه لو لم تعرفي قبل التلاقي من حبيب
 أي ثغر من هاتيك الشفاها
 ساكبا شكواه أها ثم أها ؟
 غير أنني جاهل معنى سؤالي عن هواها ؟
 أهو شيء من هواها يا هواها ؟

**

أحسد الضوء الطروباً
 موشكاً مما يلاقي ان يذوباً
 في رباط أوسع الشعر النثاماً
 السماء البكر من ألوانه أنا و أنا
 لا ينيل الطرف إلا أرجواناً
 ليت قلبي لمحة من ذلك الضوء السجين
 أهو حب كل هذا ؟! خبريني ¹⁴⁶

hal tusammīna llaḡī alqā huyāmā
 am ḡunūnan am ḡarāmā
 mā yakūnu l-ḥubbu nawḥan wa-btisāmā
 am ḥufūqa l-aḡluʿi l-ḥarrā iḡā ḥāna t-talāqī
 bayna ʿaynay-nā fa-aṭraqtu firāran bi-štiyāq-i

—/—/—
 —/—/—
 —/—/—
 —/—/—/—
 —/—/—/—

¹⁴⁶ Badr Šākīr as-Sayyāb, *Al-Aʿmāl aš-šiʿriyya al-kāmila*, Al-Qāhira 2011, s. 107-108. Po-
 czątkowo składał się z ośmiu strof. Cztery usunięte przez autora to 2, 3, 4 i 6:

يومك الموموق لا يوم تقضي قبل عام،	هل يكون الحب أني
فاسمعيني، فالأمانى كلها أن تسمعيني	بت عبداً للتمني؟!
أذكركتني فرحة اللقيا بصهباني وجامي،	أم هو الحب أطراح الأمنيات
أن أن تحسى على نخب العيون!	والتقاء الثغر بالثغر، ونسيان الحياقن؟
بت أسقاها دهما	وانختفاء العين في العين انتشاءا
أحسب الشرب اعتناقاً	كانثيال عاد يفنى في هدير
بيننا، هل كان حباً ما أعاني؟!	أو كظل في غدير
أهي حت كل هاتيك الأمانى؟	امس بالأمس التقينا في سفار
أم روى سكران مجنون اللغي طلق المعاني،	هاج ذكرى كاد ينساها وينساني زماني،
غارق اللاحظ في غور من الأقداح ناء،	كان يوم أمنت فيه الأمانى بالأمانى
راسم بالأصبع الحمقاء، في عرض الفضاء،	كان يوم فك عن ساعاته غل المدار،
كل أسماء الحبيبات الحسان،	ثم أمسى تحت أقدام الليالي،
كلما نادى أتاه الساقيان	مثل جرح في الرمال
بالطلى أنا وأنا لاغاني؟	داسه الركب وسارا

Co ciekawe, Nāzīk al-Malāʾika, odnosząc się do tego wiersza As-Sayyāba, oparła się na wersji pierwotnej i zacytowała pierwszą z przytoczonych tu strof (*Qaḏāyā...*, s. 36).

‘an samā‘in laysa tusqī-ni idā mā	— — — — / — — — — / — — — —
ġi‘ta-hā mustasqiyan illā awāmā	— — — — / — — — — / — — — —
al-‘uyūnu l-ḥūru law ašbahna ḡillan fī šarāb-ī	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
ġaffati l-aqdāḥu fī aydī šihāb-ī	— — — — / — — — — / — — — —
dūna an yaḥḡayna ḡattā bi-l-ḡabābi	— — — — / — — — — / — — — —
hayyi‘ī yā ka’su min ḡāfati-ki s-sakrā makānā	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
tatalāqā fī-hi yawman šafatā-nā	— — — — / — — — — / — — — —
fī ḡuḡuqin wa-l-tihābi	— — — — / — — — —
wa-bti‘ādin šā‘a fī āfāqi-hi ḡillu qtirābi	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
kam tamannā qalbi-ya l-maklūmu law lam	
tastaḡībī	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
min ba‘īdin li-l-hawā aw min qarībi	— — — — / — — — — / — — — —
āh law lam ta‘rifi qabla t-talāqī min ḡabībi	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
ayyu taḡrin massa ḡatay-ki šifāḡa	— — — — / — — — — / — — — —
sākiban šakwā-hu āhan ḡumma āḡa	— — — — / — — — — / — — — —
ḡayra an-nī ḡāḡilun ma‘nā su‘āl-ī ‘an hawā-hā	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
a-hwa šay‘un min hawā-hā yā hawā-hā	— — — — / — — — — / — — — —
aḡsidu ḡ-ḡaw‘a ḡ-ḡurūbā	— — — — / — — — —
mūšikan mim mā yulāqī an yaḡūbā	— — — — / — — — — / — — — —
fī ribāḡin awsa‘a š-šī‘ra l-tiḡāmā	— — — — / — — — — / — — — —
as-samā‘u l-bikru min alwāni-hi ānan wa-ānā	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
lā yunīlu ḡ-ḡarfa illā urḡuwānā	— — — — / — — — — / — — — —
layta qalb-ī lamḡatun min ḡālīka ḡ-ḡaw‘i s-saḡīni	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
a-hwa ḡubbun kullu ḡādā ḡabbirī-nī	— — — — / — — — — / — — — —

Wiersz ten powtarzalnością stopy — — — — nawiązuje do klasycznego metrum *ar-ramal* z tą różnicą, że zrywa z ekwiwalencją metryczną. Poszczególne wersy mają od 2 do 4 stóp. Pod względem porządku stóp w wersach strofy nie są równoważne. Rozkład rymów w pierwszych dwu zwrotkach jest całkowicie symetryczny, natomiast w następnych został nieco zróżnicowany, przy czym w trzeciej linii ostatniej strofy występuje rym przybliżony (*-āmā* obok *-ānā*). Wszystkie zakończenia rymowe mają postać paroksytoniczną, gdzie zawsze sylaba przedostatnia jest długa z natury, a ostatnia otwarta.

W tomiku *Azhār ḡābila* z 1947 r. był to jedyny utwór zrywający z tradycyjną arabską metryką. Zaopatrzony został w przypis wyjaśniający, że jest to próba wprowadzenia nowej formy wiersza o nieizometrycznych wersach i zmiennych, nieregularnych rymach na podobieństwo poezji zachodniej¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Badr Šakir as-Sayyāb, *Azhār ḡābila*, s. 69.

W późniejszej twórczości As-Sayyāb niemal zupełnie odszedł od klasycznej metryki. Na 32 utwory składające się na zbiór *Unšūdat al-maṭar* (Deszczowa pieśń) z 1960 r. aż 25 reprezentuje nowy trend wersyfikacyjny, jak np. tytułowy wiersz tomiku, z którego pochodzi poniższy fragment:

عيناك غابتا نخيل ساعة السخر،
 أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر .
 عيناك حين تبسمان تورق الكروم
 وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهز
 يرجه المجذاف وهنأ ساعة السخر
 كأنما تنبض في غوريهما ، النجوم ...
 وتغرقان في ضباب من أسى شفيف
 كالبحر سرح اليدين فوقه المساء،
 دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف،
 والموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء؛
 فتستفيق ملء روعي ، رعدة البكاء
 ونشوة وحشية تعانق السماء
 كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!
 كان أقواس السحاب تشرب الغيوم
 وقطرة فقطرة تذوب في المطر...
 وكركر الأطفال في عرائش الكروم،
 ودغدغت صمت العصافير على الشجر
 أنشودة المطر ...
 مطر ...
 مطر ...
 مطر ...
 تشاءب المساء ، والغيوم ما تزال
 تسخ ما تسخ من دموعها الثقالة.
 كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام:
 بأن أمه – التي أفاق منذ عام
 فلم يجدها ، ثم حين لج في السؤال
 قالوا له : "بعد غد تعود .."
 لا بد أن تعود
 وإن تهامس الرفاق أنها هناك
 في جانب التل تنام نومة اللحود
 تسف من ترابها وتشرب المطر؛
 كان صياداً حزينا يجمع الشباك
 ويلعن المياه والقدر

[illegible]

Utwór składa się z czterech nierównej długości strofoid o strukturze wersów nawiązującej do wzorca *as-sarī*¹⁴⁹, na co wskazują katalektyczne formy stóp klauzulowych¹⁵⁰. Dominują rymy oksytoniczne, natomiast wśród paroksytonicznych zakończeń wersowych przeważają zdecydowanie rymy na *-ar* współbrzmiające z powtarzanym dwu-, trzy-, czterokrotnie jak refren rzeczownikiem *maṭar* (deszcz). Z kolei w warstwie metrycznej widoczna jest wyraźna przewaga stopy ˘—˘— uważanej za pochodną formy —˘—˘. W powiązaniu z postacią klauzul nadaje to wierszowi łatwo wyczuwalny rytm jambiczny, który dodatkowo wzmocniony został przez akcent na drugiej sylabie większości słowoform rozpoczynających wersy. Oryginalnym zabiegiem jest rozbięcie tekstu na wersy jednowyrazowe (*maṭar*) o rozpiętości połowy stopy (˘—).

Dwa długie poematy zawarte w tym zbiorze: *Al-Mūmis al-‘amyā* (Ślepa ladicznica) i *Haffār al-qubūr* (Grabarz) to kompozycje oparte na czterestopowym hiperkatalektycznym metrum *al-kāmil*¹⁵¹, poprzątkane tu i ówdzie wersami jedno- i dwustopowymi. W dwu innych utworach: *Min ruʿā Fūkāy* (Z apokalipsy Fukai) oraz *Būr Saʿīd* (Port Said) poeta posłużył się na przemian wierszem klasycznym i nieregularnym wierszem stopowym, przy czym w pierwszym przypadku zestawiał ośmiestopowy monorymiczny *al-basī*¹⁵² z wierszem wolnym zbudowanym na bazie powtarzalności stopy ˘˘—˘, o zmiennych rymach i oksytonicznych lub paroksytonicznych klauzulach, podobnym metrycznie do utworu tytułowego tego tomiku. Takich eksperymentów metrycznych jest w poezji As-Sayyāba więcej. W wierszu *Ġaykūr wa-al-madīna* (Dżajkur i miasto)¹⁵³ zbudowanym na bazie wzorca *al-mutaqārib*¹⁵⁴ wplótł kilkanaście wersów w metrum *as-sarī* z przewagą stopy ˘—˘— (w. 5-17):

وفي كل مقهى و سجن و مبغى و دار
دمي ذلك الماء هل تشربونه
ولحمي هو الخبز لو تأكلونه
وتموز تبكيه لآة الحزينة
ترفع بالنواح صوتها مع السحر
ترفع بالنواح صوتها كما تنتهد الشجر

¹⁴⁹ Zbudowane na bazie sekwencji dwóch stóp typu ˘˘—˘— oraz jednej z form uważanych w teorii za katalektyczne warianty stopy ˘˘—˘—. W edycji dzieł wszystkich As-Sayyāba pod redakcją Nāġiego ʿAllūša metrum tego wiersza określone zostało jako *ar-raġaz*, zob. Badr Šākīr as-Sayyāb, *Al-Aʿmāl as-šiʿriyya...*, s. 318, podczas gdy w analogicznym pod względem metrycznym fragmencie poematu *Min ruʿā Fūkāy* figuruje jako *as-sarī*, zob. *ibidem*, s. 251.

¹⁵⁰ Zgodnie z teorią Nāzik al-Malāʾiki ze względu na katalektyczną postać ostatniej stopy należałoby uznać, że jest to pochodna metrum *as-sarī*.

¹⁵¹ Powtarzalność stopy ˘˘—˘—.

¹⁵² Oparty na powtarzalności sekwencji: ˘˘—˘—/˘˘—˘—.

¹⁵³ Badr Šākīr as-Sayyāb, *Azhār dābila*, s. 95-96.

¹⁵⁴ Powtarzalność stopy ˘—˘—.

تقول يا قطار يا قدر
 قتلت إذ قتلته الربيع و المطر
 وتنتشر (الزمان) و (الحوادث) الخبر
 ولالة تيسغيث بالمضمد الحفر
 أن يرجع ابنها يديه مقلتيه أيما أثر
 و ترسل النواح يا سنابل القمر
 دم ابني الزجاج في عروقه انفجر
 فكهرباء دارنا أصابت الحجر
 وصكه الجدار خضه رماه لمحة البصر
 أراد أن ينير أن يبدد الظلام فانحدر
 وترسل النواح
 ثم يصمت الوتر
 و جيکور خضراء
 من الأصيل
 ذرى النخل فيها
 بشمس حزينة
 ودربي إليها كومض البروق
 بدا و اختفى ثم عاد الضياء فأذكاه حتى أنار المدينة
 وعرى يدي من وراء الضماد كان الجراحات فيها حروق

wa-fi kulli maqhā wa-siğnin wa-mabgā	شـ/ـ/ـ/ـ/ـ/ـ
wa-dār	شـ/ـ/ـ/ـ/ـ/ـ
dam-ī ḡālīka l-mā'u hal tašrabūna-h	شـ/ـ/ـ/ـ/ـ/ـ
wa-laḥm-ī huwa l-ḥubzu law ta'kulūna-h	شـ/ـ/ـ/ـ/ـ/ـ
wa-Tammūzu tubkī-hi Lātu l-ḥazīna	شـ/ـ/ـ/ـ/ـ/ـ
tarfa'u bi-n-nuwāḥi sawta-hā ma'a s-saḥar	شـ/ـ/ـ/ـ/ـ/ـ
tarfa'u bi-n-nuwāḥi sawta-hā kamā	شـ/ـ/ـ/ـ/ـ/ـ
tanahhada š-šāḡar	شـ/ـ/ـ/ـ/ـ/ـ
taqūlu yā qitāru yā qadar	شـ/ـ/ـ/ـ/ـ/ـ
qatalta id qatalta-hu r-rabī'a wa-l-maṭar	شـ/ـ/ـ/ـ/ـ/ـ
wa-Lātu tastaḡītu bi-l-muḍammidi l-ḥafir	شـ/ـ/ـ/ـ/ـ/ـ
an yurḡī'a bna-hā yaday-hi muqlatay-hi	شـ/ـ/ـ/ـ/ـ/ـ
ayyamā aṭar	شـ/ـ/ـ/ـ/ـ/ـ
wa-tursilu n-nuwāḥa yā sanābila l-qamar	شـ/ـ/ـ/ـ/ـ/ـ
damu bni-ya z-zuḡāḡu fī 'urūqi-hi nfaḡar	شـ/ـ/ـ/ـ/ـ/ـ
fa-kahrabā'u dāri-nā ašābati l-ḥaḡar	شـ/ـ/ـ/ـ/ـ/ـ
wa-ṣakka-hu l-ḡidāru ḥaḍḍa-hu	شـ/ـ/ـ/ـ/ـ/ـ
ramā-hu lamḥata l-baṣar	شـ/ـ/ـ/ـ/ـ/ـ
arāda an yunīra an yubaddida	شـ/ـ/ـ/ـ/ـ/ـ
z-ḡalāma fa-ndaḥar	شـ/ـ/ـ/ـ/ـ/ـ
wa-tursilu n-nuwāḥa	شـ/ـ/ـ/ـ/ـ/ـ

tumma yaşmutu l-watar	-/---/---
wa-Ġaykūru ḥaḍrā'u	---/---/---
massa l-aşīlu	---/---
ḍurā n-naḥli fī-hā	---/---
bi-šamsin ḥazīna	---/---
wa-darbī ilay-hā ka-wamḍi l-burūq	---/---/---/---
badā wa-ḥtafā tumma ʿāda ḍ-ḍiyā'u	---/---/---/---/---/---/---/---
fa-aḍkā-hu ḥattā anāra l-maḍīna	---/---/---/---/---/---/---/---
wa-ʿarrā yadī min warāʾi ḍ-ḍimādi	---/---/---/---/---/---/---/---
kaʿanna l-ḡirāḥāti fī-hā ḥurūq	---/---/---/---/---/---/---/---

Natomiast w wierszu *Al-Masīḥ baʿdaş-şulb* (Chrystus po ukrzyżowaniu)¹⁵⁵ użył dwu niewystępujących z reguły razem wariantów stóp: --- oraz --:

قدم تعدو قدم قدم
القبر يكاد يوقع خطاها ينهدم
اترى جاءوا من غيرهم
قدم قدم قدم
القيت الصخر على صدري
أو ما صلبوني أمس فما أنا في قبري
فليأتوا إني في قبري
من يدري أني من يدري
ورفاق يهوذا من سيصدق ما زعموا
قدم قدم

qadamun taʿdū qadamun qadamu	---/---/---/---
al-qabru yakādu bi-waqʿi ḥuṭā-hā yanhadimu	---/---/---/---/---/---
a-tarā ḡāʾū min ḡayri-himu	---/---/---/---
qadamun qadamun qadamu	---/---/---
alqaytu ş-şahra ʿalā şadr-ī	---/---/---/---
aw mā şalabū-nī amsi fa-hā anā fī qabr-ī	---/---/---/---/---/---
fa-l-yaʿtū in-nī fī qabr-ī	---/---/---/---
man yadrī an-nī man yadrī	---/---/---/---
wa-riḥqu Yahūdā man sa-yusaddiqu mā zaʿamū	---/---/---/---/---/---
qadamun qadamu	---/---

W 1950 r. ukazał się tomik *Malāʾika wa-şayāṭīn* (Anioły i diabły) autorstwa innego młodego poety irackiego, ʿAbd al-Wahhāba al-Bayātiego, rówieśnika As-Sayyāba. Wśród 45 zawartych w nim utworów znalazły się trzy napisane wierszem nieregularnym. Jednym z nich jest *Liḡāʾ* (Spotkanie):

¹⁵⁵ Zob. Badr Şākir as-Sayyāb, *Unşūdat al-maṭar*, s. 130. Z niewiadomych przyczyn wiersz ten został pominięty w edycji dzieł wszystkich As-Sayyāba pod redakcją Nāḡiego ʿAllūša.

ה. יצא

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय

***

374

הַיְּהוָה:

الحمد لله رب العالمين

بسم الله الرحمن الرحيم

من قبله

۱۰۰

1

הַיְיָ:

انجمن دانش و کمال

سب سے پہلے

۵۴۱ ج ۲ ص ۸۰

• ಸೇತು ಬಾಹಿ:

7. 7. 7.

॥ अ० ॥ अ० ॥ अ० ॥

سَمْعًا وَبَصَرًا

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥

خاتمة الفصل

خانیہ راجہ مہاراجہ

عزیز بن ابی بنی اسحاق و

[illegible]

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥

אֲנִי מֵיִשְׂרָאֵל מִבְּנֵי הַבְּרִית

॥ श्री गुरुभ्यो नमः ॥

***

אֲנִי הָיִיתִי בְּיָמָיו וְלֹא הָיִיתִי בְּיָמָיו

آیتخان، خجنداں، وکھٹا

ਜਾਂ ਤਾਂ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਜਾਂ ਨਾਸ਼...

وہی ہے جس نے

॥२॥ गुरुदेव !

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय

۱۲۰۸

שנה א' עשרה

يَقْتَضِي الْحُجَّتَيْنِ أَنَّ

يَتَسَمَّوْنَ اِيَّاهُ ... خُجُلًا

בְּיָמֵינוּ מְסֻבִּים קִישׁוֹת בְּחַיֵּינוּ

من قد أكون؟
 الأصاب أو هامي الجنون؟...
 لا ...
 لن أجيب ولن أعود
 واستجيب إلى الوعود
 ماضي أغفى واستراح
 لا ...
 لن أعود إلى الصباح
 لكن سألتك من أكون؟
 فهناك غيري في الدجون
 يهفو إليك ...
 أسمعين؟
 نجواه
 في الريح الحزين¹⁵⁶

‘aynā-ki bāsimatāni miṭla banafsağin yatafattah	---/---/---/---
fī l-ğābi fī l-layli l-‘amīq	---/---
fī ma‘badi l-ḥubbi s-sahīq	---/---
ḥayṭu s-sa‘ādatu lā tanām	---/---
illā ‘alā sururi l-ğarām	---/---
ḥayṭu l-azāhiru lā tufiq	---/---
illā ‘alā hamsi ṭ-ṭarīq	---/---
‘abrā yuballilu-hā n-nadā	---/---
ḥayrā a-yaqtifu-hā r-radā	---/---
fī saḥwati l-fağri l-ğamīl	---/---
min ġuṣni-hā n-nāmī l-balīl	---/---

***

iṭrāqatun ḥayrā yuzallilu-hā liqā’un ‘ābirun	---/---/---/---
ka-liqā’i abnā’i s-sabīl	---/---
fī ḡulmati l-layli ṭ-ṭawīl	---/---
yatasakka‘ūna bi-lā rağā’	---/---
wa-yaqribūna bi-lā ‘azā’	---/---
fī mahmahin ḥāwin rahīb	---/---
fī ‘ālamī ṣ-ṣamti l-ka’īb	---/---
ḥayṭu l-‘awāṭifu tastahīl	---/---
ḡarban mina l-lağwi ṭ-ṭaqīl	---/---
wa-d-dam‘i wa-ṣ-ṣilli ṣ-ṣalīl	---/---
mā d-dam‘u	---
hal yarwī l-ğalīl	-/---
ṣafatā-ki rāğifatāni miṭla ḥawāṭir-ī	---/---/---

¹⁵⁶ ‘Abd al-Wahhāb al-Bayātī, *Al-‘amal aš-ši‘riyya al-kāmila*, t. 1, ‘Ammān 1995, s. 36-38. Pozostałe dwa to: *Ilā sāhira* (s. 76-78) i *Nihāya* (s. 110).

iq tarġif	---
kādat wa-hammat bi-s-su'āl	---/---~
wa-ka'anna-hā qālat	---/---
ta'āl	~
al-laylu yahmusu wa-s-sukūn	---/---~
wa-n-nahru wa-l-mawġu l-ḥanūn	---/---~
wa-ġawāriḥ-ī n-našwā	---/---
ta'āl	~
in-nī 'ašiqtu-ki fī l-ḥayāl	---/---~
min qablu kunnā aw nakūn	---/---~
min qablu an tašbū l-'uyūn	---/---~
an-nahru yahmusu wa-ḡ-ḡilāl	---/---~
wa-ka'anna-hā qālat	---/---
ta'āl	~
***	
šafatā-ki zāmi'atāni miṭl-ī li-l-hawā tatalahhafu	---/---/---/---
lākin anā	---
man qad akūn	---
a-ašāba awhām-ī l-ġunūn	---/---~
lā	-
lan uġtba wa-lan a'ūd	---/---~
wa-astaġtba ilā l-wu'ūd	---/---~
māḍiy-ya aġfā wa-starāḥ	---/---~
lā	-
lan a'ūda ilā š-šabāḥ	---/---~
lākin sa'altu-ki man akūn	---/---~
fa-hunāka ġayr-ī fī d-duġūn	---/---~
yahfū ilay-ki	---/
a-tasma'īn	---
naġwā-hu	---
fī r-rīḥi l-ḥazīn	-/---~

Poeta wykorzystał metrum *al-kāmil*, rezygnując tylko z zasady ekwiwalencji wersowej. Wiersz został podzielony na trzy nierównej długości części. Klauzule są w większości hiperkatalektyczne z rymem oksytonicznym¹⁵⁷. Rozmiar wersów waha się od jednej do czterech stóp. Co ciekawe, w kilku miejscach stopy końcowe zostały rozerwane pomiędzy dwie linijki wiersza (w. 23, 27, 31, 37, 43, 47, 51, 53), a wersy 43 i 47 to tylko pojedyncza, jednosylabowa partykuła przecząca.

¹⁵⁷ Hiperkataleksa polega tu na rozszerzeniu stopy klauzulowej o wartość jednej mory, co oznacza zamianę ostatniej sylaby długiej na ponaddługą (--- > ---~) – zwaną *mudāl* lub *mudayyal*, a w konsekwencji daje rym oksytoniczny.

W wydanym cztery lata później zbiorze *Abārīq muhaššama* (Roztrzaskane dzbany) wierszy o tradycyjnej metryce było już tylko dziesięć¹⁵⁸, a i one stały się polem wersyfikacyjnych eksperymentów poety. Ilustruje to dobrze fragment wiersza *Al-Asīr* (Jeniec)¹⁵⁹:

يا ملاكي الصغير هل عرفت الألم
والبكاء المريع والهوى والندم
والطريق الأخير وخبيث السام
يا ملاكي الصغير هل عرفت الألم
عشبة في الهجير لعنتها الديم
باللظى تستجيز والسراب الأصم
في انتظار المصير أطرقت ثم لم ...
الضمير الضمير يا لكذب الرمم
زيفته القيم
لن تعود النسور فاهزني يا قضم
فالتراب الحقيق عند الموتى الذمم
بطل أو صنم

yā malāk-ī ṣ-ṣaḡīr	— — — / — — —
hal ʿarafta l-alam	— — — / — — —
wa-l-bukāʿa l-marīr	— — — / — — —
wa-l-hawā wa-n-nadam	— — — / — — —
wa-ṭ-ṭarīqa l-aḥīr	— — — / — — —
wa-ḥabīṭa s-saʿam	— — — / — — —
yā malāk-ī ṣ-ṣaḡīr	— — — / — — —
hal ʿarafta l-alam	— — — / — — —
ʿuṣbatun fī l-haḡīr	— — — / — — —
laʿanat-hā d-diyam	— — — / — — —
bi-l-laḡā tastaḡīr	— — — / — — —
wa-s-sarābi l-aṣamm	— — — / — — —
fī ntiḡāri l-maṣīr	— — — / — — —
aṭraqat ṭumma lam	— — — / — — —
aḡ-ḡamīru ḡ-ḡamīr	— — — / — — —
ya la-kaḡbi r-rimam	— — — / — — —
zayyafat-hu l-qiyam	— — — / — — —
lan taʿūda n-nusūr	— — — / — — —
fa-hzaʿī yā qimam	— — — / — — —
fa-t-turābu l-ḡaḡīr	— — — / — — —
ʿinda mawṭā ḡ-ḡimam	— — — / — — —
baṭalun aw ṣanam	— — — / — — —

¹⁵⁸ Zob. ʿAbd al-Wahhāb al-Bayātī, *op. cit.*, t. 1, s. 113-188.

¹⁵⁹ *Ibidem*, s. 143-144.

Wzorcem metrycznym jest tutaj czterostopowy, dwudzielny *al-muta-dārik*¹⁶⁰. Wiersz jest monorymiczny, przy czym oprócz paroksytonicznego rymu klauzulowego ma również oksytoniczny rym średniówkowy na *-ī/ūr*. Stopy końcowe hemistychów przedśredniówkowych są hiperkatalektyczne —¹⁶¹. Ponadto w sposób nieregularny co kilka linii tekstu wers ogranicza się tylko do jednego hemistychu.

Paroksytoneza klauzul wymusza w wersach 6 i 7 transakcentuację. Przymiotnik *al-ašamm* akcentowany jest prawidłowo na drugiej zgłosce nawet wtedy, gdy – jak w tym przypadku – ma formę pauzalną (tzn. bez końcówki przypadku). Natomiast jednosylabowa partykuła przecząca *lam* jest proklitką, a pozbawiona czasownika (zastąpionego tu wielokropkiem) wchodzi w wymuszony paroksytonezą rymu zestrój akcentowy z poprzedzającym ją przysłówkiem *tumma*, stając się *de facto* enklitką. Nie da się oczywiście wykluczyć, że ta transakcentacja nie była zamierzona przez autora, że chodziło mu raczej o wprowadzenie dysonansu w rymie klauzulowym. Tak czy inaczej osiągnięty został efekt pewnego zaskoczenia.

Pozostałe utwory w tym zbiorze utrzymane są w zastosowanej wcześniej konwencji wiersza wolnego, tzn. oparte na nieregularnej powtarzalności głównie tych stóp, które w metryce klasycznej tworzą wzorce jednorodne, takie jak: *al-wāfir*, *al-kāmil*, *ar-ramal*, *ar-rağaz*, *al-mutaqārib* czy *al-mutaḍārik*. Zwraca uwagę dość częste dzielenie stóp pomiędzy wersy oraz upodobanie poety do rymów oksytonicznych, co ilustruje skomponowany w oparciu o metrum *al-kāmil* wiersz tytułowy otwierający tomik *Abārīq mu-haššama* (Roztrzaskane dzbany):

الله والأفق المُنَوَّرُ والعبيد
يتحسسون قيودهم:
”شَيْدَ مدانتك الغداة
بالقرب من بركان فيزوف، ولا تقنع
بما دون النجوم
وليضرم الحب العنيف
في قلبك النيران والفرخ العميق“
والبانعون نسورهم يتصورون
جوعاً وأشباه الرجال
عور العيون
في مفرق الطرق الجديدة حائرون:
”لا بَدْ للخفاش
من ليل وإن طلع الصباح
الشاة تنسى وجه راعيها العجوز
وعلى أبيه الابن ولاخبنز المبال بالدموع

¹⁶⁰ Powtarzalność stopy — — —.

¹⁶¹ Tzw. *muḍāl* lub *muḍayyal* (zob. przypis 157).

,,نبيع جديد!
 نبيع تفجر في موات حياتنا
 نبيع جديد
 فليدفن الأموات موتاهم
 وتكتسح السيول
 هذي الأباريق القبيحة والطبول
 ولنُفْتح الأبواب للشمس الوضيئة والز

[illegible]

90

hāḡī l-abārīqa l-qabḡhata wa-ṡ-ṡubūl

---/---/---

wa-l-tuṡṡaḡi l-abwābu li-ṡ-ṡamsi l-waḡṡati

wa-r-rabī

---/---/---/---

Przy całym nowatorstwie formalnym widoczne jest nadal mocne przywiązanie do zasad metryki Farāḡīdiowskiej. Unaocznia je np. *licentia poetica* w wersie 18 polegająca na użyciu niegramatycznej formy liczby mnogiej *arāmilun* w miejsce *arāmilu*. Zastosowanie właściwej formy spowodowałoby niezgodną z regułami redukcję segmentu konstytutywnego stopy¹⁶³. Przyjęłaby ona postać --- zamiast poprawnego ---, a to zakłóciłoby poważnie rytmikę wypowiedzi. Na granicy stóp powstałby bowiem ciąg czterech krótkich sylab: ---/---, zacierając strukturę metryczną wersetu.

Z upływem czasu Al-Bayāṡi coraz odważniej eksperymentuje. Interesującym przykładem jest wiersz *Kalimāt lā tamūt* (Słowa nie umierają) z wydanego w 1960 r. zbioru o tym samym tytule:

كلماتي
لن تهزم
كلماتي
لن تهزم
كلماتي لن تصدأ
كلماتي في المرفأ
تنتظر الإبحار
يا قلق الأسفار
هبنى قيثارة
هبنى نؤارة
فأنا أنتظر المد لأرحل
يا منديلاً
بالدمع مبلل
وأنا أبصر
وسمائي تمطر
عبر الظلمات
أحزان الفقراء
وهمو ييكون
تحت الشرفات
في المدن المقهورة
في المدن المقرورة
يا قلق الأسفار

¹⁶³ Na temat struktury stopy metrycznej w klasycznej wersyfikacji arabskiej zob. np.: P. Siwiec, *Rytm...*, oraz tego samego autora *Zarys poetyki...*

كلماتي
 ازهار
 لن تذبل
 فلنرحل!
 من بعدي
 في باقة ورد
 في مشعل
 يفتح الأسوار
 ويضيء الأنوار
 وسيصنع من كلماتي
 من حبر دواتي
 مدناً وحدائق
 ونجوماً ومطارق¹⁶⁴

kalimāt-ī	—ُ—
lan tahram	—ُ—
kalimāt-ī	—ُ—
lan tahzam	—ُ—
kalimāt-ī	—ُ—
lan taṣda ³	—ُ—
kalimāt-ī fī l-marfa ³	—ُ—/—ُ—
tantaḏiru l-ibḥār	—ُ—/—
yā qalaqa l-asfār	—ُ—/—
hib-nī qīṭārah	—ُ—/—
hib-nī nuwwārah	—ُ—/—
fa-anā antaḏiru l-madda li-arḥal	—/—/—/—
yā mandīlan	—/—
bi-d-dam ³ i muballal	—/—
wa-anā ubṣir	—/—
wa-samā ³ -ī tumṭir	—/—
‘abra ṣ-zulumāt	—/—
aḥzāna l-fuqarā ³	—/—
wa-humū yabkūn	—/—
taḥṭa š-šurufāt	—/—
fī l-muduni l-maqhūrah	—/—
fī l-muduni l-maqrūrah	—/—
yā qalaqa l-asfār	—/—
kalimāt-ī	—ُ—
azhār	—
lan taḏbul	—

¹⁶⁴ ‘Abd al-Wahhāb al-Bayātī, *op. cit.*, t. 1, s. 364-365.

fa-l-narḥal	— — —
fa-sa-yaʿtī šāʿirun	— — — / — — —
min baʿd-ī	— / — —
fī bāqati wardi	— — / — — —
fī mišʿal	— — —
yaqtaḥimu l-aswārā	— — — / — — —
wa-yuḍīʿu l-anwārā	— — — / — — —
wa-sa-yašnaʿu min kalimāt-ī	— — — / — — — / — — —
min ḥibri dawāt-ī	— — / — — —
mudunan wa-ḥadāʾiq	— — — / — — —
wa-nuḡūman wa-matāriq	— — — / — — —

Utwór ten w ponad jednej trzeciej składa się z wersów, których długość nie przekracza czterech sylab. Aż siedem z nich to frazy trzysylabowe. Pod względem metrycznym wiersz, jak widać, jest bardzo nierówny i niekiedy stopy trudno jest zidentyfikować. Ton nadają formy — — — oraz — — — będące wariantami stopy — — — typowej dla klasycznego metrum *ar-ramal*. Ale oprócz nich występują też warianty innych stóp: — — — oraz — — — i — — —, a w zakończeniach niektórych wersów odmiany katalektyczne (— — — i — — —). Rozłożone w sposób nieregularny rymy mają postać oksytoniczną lub paroksytoniczną.

Przy całej tej niejednorodności wersyfikacyjnej widoczne są też pewne częściowe paralelizmy. Na płaszczyźnie metrycznej przejawiają się one ekwiwalencją iloczynowo-sylabiczną w obrębie wersów 1-7, 8-9, 10-11, 21-22, 26-27. Ekwiwalencję tę wzmacniają symetryczne układy zestrojów akcentowych oraz rymy klauzulowe. Mimo tak krótkich wersów, w wierszu *de facto* nie występują przerzutnie. Każda linijka tekstu jest pod względem semantyczno-syntaktycznym spójna. Odnosi się to również do jednowyrazowego wersu 25, gdzie rzeczownik *azhār* jest orzeczeniem imiennym w stosunku do frazy podmiotowej *kalimat-ī*. Utwór nosi w dużej mierze cechy wiersza skupieniowego.

Pomiędzy członowaniem wierszowym a porządkiem składniowym zachodzi jednak łatwo zauważalna rozbieżność. Pauza wersyfikacyjna usytuowana bezpośrednio po *kalimāt-ī* w wersach 1, 3, 5 i 24 uwydatnia semantykę tej frazy, ale jednocześnie osłabia lub wręcz znosi jej oczekiwany i motywowany składniowo sygnał antykadencyjny. W rezultacie podział na wersy implikuje interpretację odmienną od tej, którą narzuca ukształtowany analogicznie pod względem syntaktycznym wers 7. Dodatkowym czynnikiem rozszerzającym pole interpretacji jest brak znaków interpunkcyjnych w tekście, nie mówiąc już o niewystępującym w piśmie arabskim rozróżnieniu majuskuły i minuskuły. Możliwa jest zatem realizacja, w której fraza *kalimāt-ī* w wersach 1, 3, 5 i 24 potraktowana zostanie jak samodzielne

choć gramatycznie niepełne zdanie nominalne (elizja podmiotu – w domyśle: *hiya*) o intonacji kadencjalnej, podczas gdy w wersie 7 fraza ta tworzy jednoznacznie grupę podmiotu i jest intonemem o charakterze antykadencjalnym.

Tego rodzaju osłabienie związków syntaktycznych poprzez arbitralne członowanie wersyfikacyjne sprawia, że wersy 7-10 można łączyć dość dowolnie w całości składniowo-znaczeniowe¹⁶⁵:

- *kalimāt-ī fī l-marfa*³. *Tantażiru l-ibhār, yā qalaqa l-asfār. Hib-nī qīṭārah,*
- *kalimāt-ī fī l-marfa*³ *tantażiru l-ibhār, yā qalaqa l-asfār. Hib-nī qīṭārah,*
- *kalimāt-ī fī l-marfa*³. *Tantażiru l-ibhār. Yā qalaqa l-asfār! hib-nī qīṭārah,*
- *kalimāt-ī fī l-marfa*³ *tantażiru l-ibhār. Yā qalaqa l-asfār! hib-nī qīṭārah.*

To samo można powiedzieć o wersach 15-18, gdzie człon *‘abra ẓ-ẓulūmāt* da się powiązać albo z poprzedzającym go bezpośrednio *wa-samā’-ī tumṭir*, albo z *wa-anā ubṣir* (w. 15), co za każdym razem zmienia sens wypowiedzi.

Przywiązanie do klasycznej wersyfikacji jest nadal widoczne nie tylko w tym wierszu, ale w całym tomiku, z którego on pochodzi. Poza regularnościami metrycznymi świadczy o tym postać graficzna końcówek rymujących się wyrazów w klauzulach wersów 32 i 33 (الأسوارا oraz الأنوارا). Litera *alif* na końcu tych wyrazów, choć w tym wypadku narusza zasady ortografii arabskiej, dodana została zgodnie z sięgającą VIII w. konwencją zapisu wiersza¹⁶⁶.

W późniejszej twórczości Al-Bayātī coraz mocniej skłania się w kierunku wiersza nienumerycznego. Z pewnością miał na to wpływ dziesięcioletni pobyt poety w Hiszpanii (1970-1980) i intensywny kontakt z poezją zachodnią. Nigdy jednak nie zerwał całkowicie z rytmiką wypływająca z tradycyjnej metryki arabskiej, co widać choćby na przykładzie wiersza *Al-Malāk wa-aš-šayṭān* (Anioł i djabeł) z 1986 r. ze zbioru *Bustān ‘Ā’iṣa* (Ogród Aiszy):

معجزة الحب الخالد، لا راء
تنهض من تحت رمد الأسطورة، عنقاء
تتألق خجماً قطبياً
وتهاجر مثل الأنهار
تتقصص في ألواح الطين
وفي أختام ملوك، الوركاء
صورة عشتار
تصبح معشوقاً أزلياً في لاهوت العشاق
إحدى الربات

¹⁶⁵ Dla zaznaczenia tych podziałów użyto w transkrypcji znaki interpunkcyjne i majuskułę.

¹⁶⁶ Z jednej strony dla podkreślenia, że samogłoska wygłosowa rymu, niezależnie od jej rzeczowej wartości fonologicznej, traktowana jest zawsze jako metrycznym długą, z drugiej zaś strony w celu wyraźnego przeciwstawienia jej samogłoskom *u* oraz *i*, zob. np. cytaty z poezji zawarte w: Sībawayhi, *Al-Kitāb*, red. i oprac. ‘Abd as-Salām Muḥammad Hārūn, Bayrūt [b.d.w.].

تتجلى في صور شتى
 في أراق البردي وفي المنحوتات
 تُغري بعبادتها الشعراء
 فإذا ما عبدوها
 صاروا في الحب لها عُبدان
 أغوتني
 وأنا في المهد صبي
 لكني أصبحت عليها سلطان
 كانت في الحب ملاكاً
 وأنا كنت الشيطان¹⁶⁷

muʿǧizatu l-ḥubbi l-ḥālidi Lārā	— — — — — — — — — —
tanhaḍu min taḥti ramādi l-uṣṭūrati ʿanqā	— — — — — — — — — —
tataʿallaqu naǧman qutḥbiyyan	— — — — — — — — — —
wa-tuhāǧiru miṭla l-anhār	— — — — — — — — — —
tataqammaṣu fī alwāḥi ʿ-ṭini	— — — — — — — — — —
wa-fī aḥtāmi mulūki l-Warkā	— — — — — — — — — —
ṣūrata ʿIštār	— — — — — — — — — —
tuṣbiḥu maʿšūqan azaliyyan fī lāhūti l-ʿuṣṣāq	— — — — — — — — — —
iḥdā r-rabbāt	— — — — — — — — — —
tataǧallā fī ṣuwarin šattā	— — — — — — — — — —
fī awrāqi l-bardiyyi wa-fī l-manḥūtāt	— — — — — — — — — —
tugrī bi-ʿibādati-hā š-ṣuʿarā	— — — — — — — — — —
fa-idā mā ʿabadū-hā	— — — — — — — — — —
ṣārū fī l-ḥubbi la-hā ʿubdān	— — — — — — — — — —
aǧwat-nī	— — — — — — — — — —
wa-anā fī l-mahdi ṣabiyyun	— — — — — — — — — —
lakin-nī aṣbaḥtu ʿalay-hā sulṭān	— — — — — — — — — —
kānat fī l-ḥubbi malākan	— — — — — — — — — —
wa-anā kuntu š-ṣayṭān	— — — — — — — — — —

Pewne powtarzalne układy sylab długich i krótkich są w tym wierszu zauważalne. Da się wydzielić sekwencje — — i — — jako warianty stopy — —. Nie tworzą one jednak regularnego schematu metrycznego. Sprawiają raczej wrażenie tendencji rytmicznej. Wersy mają różną rozpiętość i tylko częściowo się rymują, a ich granice pokrywają się z podziałem składniowym. Klauzule rymowe są zawsze oksytoniczne. Ciekawe, że nierymujące się zakończenia wersowe zaopatrzył autor w znaki diakrytyczne wymuszające ich realizację niepauzalną (tzn. z zachowaniem końcówek fleksyjnych) w przeciwieństwie do także jasno wskazanej (*sukūn*) postaci pauzalnej rymujących się wyrazów.

¹⁶⁷ ʿAbd al-Wahhāb al-Bayātī, *op. cit.*, t. 2, s. 463-464.

Do grona irackiej awangardy poetyckiej dołączył Buland al-Ḥaydarī (1926-1996), poeta o rodowodzie kurdyjskim, przedstawiciel bagdadzkiej bohemy lat czterdziestych minionego stulecia, współtwórca słynnej grupy *Al-Waqt aḍ-ḍāʿi*¹⁶⁸. W 1946 r., a więc rok przed publikacją *Al-Kūlirā* Nāzik al-Malāʾiki oraz *Hal kāna ḥubban* As-Sayyāba, ukazał się jego pierwszy tomik wierszy pt. *Ḥafqat aṭ-ṭīn* (Puls gliny). Otwiera go długi, prawie dwustuwersowy poemat pt. *Samīrāmīs* (Semiramida)¹⁶⁹. Oto jego początkowy fragment:

سكر الليل
باللظى المخمور
واقشعرت معالم الديجور
وسرت نسمة
فهش ستار
واستخفته ضحكة التفرير
فتنزى من غرفة
وسرير كان يجثو في قلبها المخدور
ورأى الليل شمعة
تتلاشى
في دموع تمرغت بالنور
أطلقت ضوءها الكئيب فاغفى
فوق ظلين
هو ما في السرير
وتهاوى لمسمع الصمت همس
شنج النار
في الفراش الوثير
لملمت طفلة السكون الأمان
وتناهت في كهفها المسحور
وغفت ضجة النهار
فماذا ... ؟
حرك الحس في الدجى المخمور
اغرام ... !
عهد الغرام توارى
وانطوى
مضجع الهوى المسعور
وتمشى في قصة الأمس سر

¹⁶⁸ Stowarzyszenie powołane do życia w 1946 r. W jego skład oprócz Bulanda al-Ḥaydariiego wchodził m.in. poeta Ḥusayn Mardān oraz artysta malarz Ġawād Salīm. Swoją nazwą nawiązywało do słynnej powieści Marcela Prousta.

¹⁶⁹ Buland al-Ḥaydarī, *Al-ʿamāl al-kāmila*, Al-Qāhira 1992, s. 15-26.

sakara l-laylu	— — — — —
bi-l-lazā l-maḥmūri	— — — — —
wa-qšaʿarrat maʿālimu d-dayḡūri	— — — — —
wa-sarat nasmatun	— — — — —
fa-hašša sitārun	— — — — —
wa-staḥaffat-hu ḍaḥkatu t-taḡriri	— — — — —
fa-tanazzā min ḡurfatin	— — — — —
wa-sarīrin kāna yaḡtū fī qalbi-hā l-maḥdūri	— — — — —
wa-raʿā l-laylu šamʿatan	— — — — —
tatalāšā	— — — — —
fī dumūʿin tamarraḡat bi-n-nūri	— — — — —
aṭlaqat ḍawʿa-hā l-kaʿtba fa-ʿaḡfā	— — — — —
fawqa ṣillayni	— — — — —
hawwamā fī s-sarīri	— — — — —
wa-tahāwā li-masmaʿi š-šamti hamsun	— — — — —
šannaḡa n-nāra	— — — — —
fī l-firāši l-waḡiri	— — — — —
lamlamat ṭiflatu s-sukūni l-amānī	— — — — —
wa-tanāhat fī kahfi-hā l-mašḡūri	— — — — —
wa-ḡafat ḍaḡḡatu n-nahāri	— — — — —
fa-māḍā	— — — — —
ḥarraka l-ḥissu fī d-duḡā l-maḥmūri	— — — — —
a-ḡarāmūn	— — — — —
ʿahdu l-ḡarāmi tawārā	— — — — —
wa-nṭawā	— — — — —
maḍḡaʿu l-hawā l-masʿūri	— — — — —
wa-tamaššā fī qiṣṣati l-amsi sirrun	— — — — —
ayqaḡa l-mawta	— — — — —
fī ḍurā Āšūri	— — — — —

Zapis tego utworu utrzymany jest, jak widać, w konwencji wiersza wolnego; różnej rozpiętości wersy, częste przerzutnie, rozstrzelone rymy, sprawiająca wrażenie nieuporządkowania struktura iloczynowo-sylabiczna. Jednak po bardziej wnikliwym spojrzeniu z tej na pozór niemetrycznej kompozycji wyłaniają się zupełnie regularne, znajome kontury:

سكر الليل باللظى المخمور واقشعرت معالم الديجور
وسرت نسمة فهش ستار واستخفته ضحكة التغرير
فتنزي من غرفة وسرير كان يجثو في قلبها المخدور
ورأى الليل شمعة تتلاشى في دموع تمرغت بالنور

أطلقت ضوءها الكئيب فاغفى فوق ظلين هوما في السرير
وتهاوى لمسمع الصمت همس شنج النار في الفراش الوثير
لملمت طفلة السكون الأمان وتناهدت في كهفها المسحور
وغفت ضجة النهار فماذا...؟ حرك الحس في الدجى المخمور
اغرام...! عهد الغرام توارى وانطوى مضجع الهوى المسعور
وتمشى في قصة الأمس سر أيقظ الموت في ذرى آشور

u---/u---/---	u---/u---/---
u---/u---/---	u---/u---/---
u---/---/---	u---/---/---
u---/u---/---	u---/u---/---
u---/u---/---	u---/u---/---
u---/u---/---	u---/u---/---
u---/u---/---	u---/---/---
u---/u---/---	u---/u---/---
u---/---/---	u---/u---/---
u---/---/---	u---/u---/---

Oczom czytelnika ukazuje się klasyczny wiersz arabski ze wszystkimi jego atrybutami: monorymiczny (-*ūri* / -*īri*), miarowy (oparty o metrum *al-ḥafīf*), dwudzielny z wyraźnie zaznaczoną średniówką i na dodatek z rymującą się pierwszą parą hemistychów. Jedyne odstępstwo stanowią sekwencje wersów 90-91 oraz 196-198 (zgodnie z oryginalną segmentacją tekstu), które pełnią rolę klamr zamykających dwie części poematu, wyróżniając się rymem oraz budową metryczną (na bazie wzorca *al-hazağ*):

سميرا ميس ذياك الذي ادريه عن قلبك
سميرا ميس من هذا الذي يغفو إلى جنبك؟

سميرا ميس من هذا الذي يغفو إلى جنبك
يريق الاثم في قلبك ... ؟
هو ابني أيها الليل الذي يولد من رعبك

Samīrāmīsu ḡayyā-ki llaḡī adrī-hi ʿan qalbi-k	u---/u---/u---/---
Samīrāmīsu man haḡā llaḡī yağfū ilā ġanbi-k	u---/u---/u---/---
Samīrāmīsu man haḡā llaḡī yağfū ilā ġanbi-k	u---/u---/u---/---
yurīqu l-iṭma fī qalbi-k	u---/---
huwa bn-ī ayyuhā l-laylu llaḡī yūladu min	
ruʿbi-k	u---/u---/u---/---

Taka sytuacja ma miejsce we wszystkich 47 utworach składających się na ten debiutancki tomik¹⁷⁰, by przytoczyć tylko dwa inne przykłady:

1)

A. Zapis oryginalny:

أنا أهواك ولكن
غير ما تهوين أهوى
أنا أهواك جراحا في حياتي تتلوى
كلما هدهدتها
أهدت إلى العالم نجوى
*
أنا أهواك نشيدا
أزليا
يتغنى
فيه ذوبت شبابي الرائع الألحان لحنا
ولنفن بعده
فالحب عمر ليس يغنى¹⁷¹

anā ahwā-ki walākin	~~~~~
ġayra mā tahwīna ahwā	~~~~~
anā ahwā-ki ġirāḥan fī ḥayāt-ī tatalawwā	~~~~~
kullamā hadhadtu-hā	~~~~~
aḥdat ilā l-ʿālamī naġwā	~~~~~
anā ahwā-ki našīdan	~~~~~
azaliyyan	~~~~~
yataḡannā	~~~~~
fī-hi ḡawwabtu šabāb-ī r-rāʿīa l-alḥāni laḥnā	~~~~~
wa-la-naḥna baʿda-hu	~~~~~
fa-l-ḥubbu ʿumrun laysa yaḥnā	~~~~~

B. Zapis uwzględniający rzeczywistą strukturę metryczną:

أنا أهواك ولكن غير ما تهوين أهوى
أنا أهواك جراحا في حياتي تتلوى
كلما هدهدتها أهدت إلى العالم نجوى
أنا أهواك نشيدا أزليا يتغنى
فيه ذوبت شبابي الرائع الألحان لحنا
ولنفن بعده فالحب عمر ليس يغنى

¹⁷⁰ Wykorzystanie wzorców metrycznych wygląda następująco: *al-basīt* – 6, *al-ḥafīf* – 6, *al-kāmil* – 16, *al-muġtaṭ* – 1, *ar-raġaz* – 1, *ar-ramal* – 9, *as-sarī* – 5, *aṭ-ṭawīl* – 1, *al-wāfir* – 2.

¹⁷¹ *Ibidem*, s. 29.

— — — — / — — — —	— — — — / — — — —
— — — — / — — — —	— — — — / — — — —
— — — — / — — — —	— — — — / — — — —
— — — — / — — — —	— — — — / — — — —
— — — — / — — — —	— — — — / — — — —
— — — — / — — — —	— — — — / — — — —

Wzorcem metrycznym tego wiersza jest czterostopowy akatalektyczny *ar-ramal* o częściowo zatartej średniówce i monorymicznych paroksytonicznych klauzulach.

2)

A. Zapis oryginalny:

نزلت الأثام في عمري
فتوري
وارقصي نشوى على قلبي الكسير
مضغ الحزن شبابي
يا فعا
فامضغي بالشهوة القصوى مصيري
لست أهوى جنة الله ... ولا
أتمناها رجاء في شعوري
لا ... ولا أخشى سعيراً
خالداً
فلنكم ادخلني الدهر سعيري
أنا من نار
وناري شهوة
أحرقني جسمي وماجت في ضميري
نحن من نحن..؟ أجل
عمرنا من خفقة الطين الحقيق
أمننا حواء إثم صارخ
أمسها ما زال ماخور الشرور
رقصة الأفعى التي غنت بها
لم تزل
تصرخ في كل الصدور
لم تزل درباً لمأساة الوري
وصدى سخرية الحزن المرير
فدعي الظن الذي قدسته

nazati l-āṭāmu fī ʿumr-ī	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
fa-ṭūrī	○ ○ ○
wa-rquṣī naṣwā ʿalā qalb-ī l-kasīri	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
maḍāga l-ḥuznu ṣabāb-ī	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
yāfīʿan	○ ○ ○
fa-mḍuḡī bi-ṣ-ṣahwati l-quṣwā maṣīr-ī	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
lastu ahwā ḡannata l-Lāhi wa-lā	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
atamannā-hu raḡāʿan fī ṣuʿūr-ī	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
lā wa-lā aḡṣā saʿīran	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
ḡālidan	○ ○ ○
fa-la-kam adḡala-nī d-dahru saʿīr-ī	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
anā min nārīn	○ ○ ○ ○ ○
wa-nār-ī ṣahwatun	○ ○ ○ ○ ○ ○
aḡraqat ḡism-ī wa-māḡat ḡamīr-ī	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
naḡnu man naḡnu aḡal	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
ʿumru-nā min ḡafqati ṭ-ṭīni l-ḡaḡīri	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
ummu-nā Ḥawwāʿu iḡmun ṣāriḡun	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
amsu-hā mā zāla māḡūra ṣ-ṣurūri	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
raqṣatu l-aḡā llatī ḡannat bi-hā	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
lam tazal	○ ○ ○
taṣruḡu fī kulli ṣ-ṣudūri	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
lam tazal darban li-maʿsāti l-warā	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
wa-ṣadā suḡriyyati l-ḡuzni l-marīri	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
fa-daʿī ṣ-ṣanna llaḡī qaddasti-hi	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
nuṣuban	○ ○ ○
fī maʿbadi l-wahmi l-ḡarīri	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

B. Zapis uwzględniający rzeczywistą strukturę metryczną:

نزت الأثم في عمري فتوري وارقصي نشوى على قلبي الكبير
مضع الحزن شبابي يافعا فامضغي بالشهوة القصوى مصيري
لست أهوى جنة الله ... ولا أتمناها رجاء في شعوري
لا ... ولا أخشى سعيراً خالداً فلكنم أدخلني الدهر سعيري
أنا من نار وناري شهوة أحرقت جسمي وماجت في ضميري
نحن من نحن..؟ أجل عمرنا من خفقة الطين الحقيق
أمننا حواء إثم صارخ أمسها ما زال ماخور الشرور
رقصة الأفعى التي غنت بها لم تزل تصرخ في كل الصدور
لم تزل دزيباً لمأساة الوري وصدى سخرية الحزن المرير
فدعي الظن الذي قدسته نصباً في معبد الوهم الغرير

¹⁷² Ibidem, s. 111-113.

—/—/—	—/—/—
—/—/—	—/—/—
—/—/—	—/—/—
—/—/—	—/—/—
—/—/—	—/—/—
—/—	—/—/—
—/—/—	—/—/—
—/—/—	—/—/—
—/—/—	—/—/—
—/—/—	—/—/—

Wiersz ten skomponowany został również w oparciu o metrum *ar-ramal*, jednak o dłuższym, sześciostopowym, rytmicznie dwudzielnym formacie wersowym. Stopy przedśredniówkowe mają postać katalektyczną (—), monorymiczne klauzule charakteryzuje paroksytoneza.

Gdy analizujemy tomik *Ḥafqat at-tīn*, trudno oprzeć się wrażeniu, że poeta postanowił zażartować sobie z czytelnika, a być może przede wszystkim z krytyków literackich, i utwory skomponowane strukturalnie według reguł tradycyjnej wersyfikacji rozpiął celowo w taki sposób, by swoją awangardową formą graficzną przyciągały uwagę. Choć nie da się wykluczyć i tego, że zapis ten odzwierciedla poważniejszy zamiysł autora polegający na wtórnym operowaniu pauzą wersyfikacyjną w celu zaakcentowania ukrytych związków semantycznych lub wydobywania głębszych znaczeń. Jakkolwiek było, nie ulega raczej wątpliwości, że w swojej oryginalnej wersji, dostrzegalnej przy bardziej wnikliwej analizie, wiersze te pod względem formy nie wychodziły poza krąg tradycyjnej arabskiej wersyfikacji.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w twórczości innego przedstawiciela grupy „Straconego Czasu”, Ḥusayna Mardāna. Ten poeta buntownik, iracki Baudelaire i – jak sam o sobie mówił – szejek włóczęgów tak pisał we wstępie do swojego tomiku wierszy pt. *Al-Urgūḥa ḥādīʿat al-ḥibāl* (Huśtawka na luźnych sznurach) opublikowanego w 1958 r.:

Co do metrum to jest ono jak przykrótki sznur, który nie sięga dna. Dlatego trzeba go porzucić i runąć w głębinę, by zetrzeć z dna lepki szlam, a wtedy rozbłyszczą ukryte tam kruszce¹⁷³.

Tymczasem struktura prozodyjna wszystkich wierszy w tym tomiku oparta jest na powtarzalności układów iloczynowo-sylabicznych, a jedna

¹⁷³ Ḥusayn Mardān, *Al-Urgūḥa ḥādīʿat al-ḥibāl*, Bagdad [b.d.w.], s. 10. وبالنسبة للوزن فهو حبل قصير جدا لا يصل الى القعر لذلك لا بد من الاستغناء عنه والسقوط الى الاعماق لنفرك التراب اللزج في القاع فتشع المعادن الكامنة فيه.

trzecia ma wręcz regularną budowę metryczną, choć niekiedy, jak w poniższym utworze, kompozycja graficzna może sugerować coś innego:

الى أين؟
لا أدري
أسير بلا هدى
أحرق في كل الوجوه وأضحك
وارنو الى ظلي بعين بليدة
يغلفها لون من اليأس مهلك
الى أين؟
لا أدري
أسير لعلني
أرى شبحا مثلي عن السم يبحث
لنغطس في حان بعيد مغرب
نغيب مع الأوهام حيناً ونبعث
الى أين؟
لا أدري
سابقى بلا غد¹⁷⁴

ilā ayna	— / —
lā adrī	— — —
asīru bi-lā hudā	— — / — — —
uḥaddiqu fī kulli l-wuḡūhi wa-aḏḥaku	— — / — — — / — — / — — —
wa-arnū ilā ḡill-ī bi-ʿaynin baḡīdati	— — / — — — / — — / — — —
yuḡallifu-hā lawnun mina l-yaʿsi muhlaku	— — / — — — / — — / — — —
ilā ayna	— — / —
lā adrī	— — —
asīru laʿalla-nī	— — / — — —
arā šabaḥan miḡl-ī ʿani s-sammi yabḥaṭu	— — / — — — / — — / — — —
li-naḡtisa fī ḥānin baʿīdin muḡarribin	— — / — — — / — — / — — —
naḡību maʿa l-awhāmi ḥīnan wa-nabʿaṭu	— — / — — — / — — / — — —
ilā ayna	— — / —
lā adrī	— — —
sa-abqā bi-lā ḡadi	— — / — — —

Można odnieść wrażenie, że Ḥusayn Mardān, tak jak wcześniej jego przyjaciel Buland al-Ḥaydarī, za pomocą prostego zabiegu edytorskiego upozorował w zasadzie ten utwór na wiersz wolny. W jednolitej rytmicznie konstrukcji opartej na klasycznym metrum, jakim jest akatalektyczny *aṭ-ṭawīl*, każdy z trzech wybranych wersów rozpiął bowiem według takiego samego schematu na trzy linijki, rozrywając przy tym stopy wierszowe.

¹⁷⁴ *Ibidem*, s. 78.

Struktura prozodyjna późniejszych utworów odbiega już coraz bardziej od klasycznych wzorców, a nawet wykracza poza reguły wolnego wiersza głoszone przez Nāzik al-Malā'ika, np.:

1)

شتوية أخرى وهذا أنا
هنا .. بجنب المدفاه
أحلم أن تحلم بي إمرأه
أحلم أن أدفن في صدرها
سراً فلا تسخر من سرّها
أحلم أن أطلق في منحنى
عمري سنا ... تقول هذا السنا
ملكي فلا تقرب له إمرأه
هنا .. بجنب المدفاه

شتوية أخرى وهذا أنا
انسج أحلامي وأخشاها
أخاف أن تهزأ عيناها
من صلعة حمقاء في رأسي
من شيبة بيضاء في نفسي
أخاف أن تركل رجلاها
حبي فأمسي أنا
هناك جنب المدفاه
العوبة تلهو بها إمرأه

شتوية أخرى وهذا أنا
وحدي
لا حبّ لا أحلام لا إمرأه
عندي
وفي غد أموت من بردي
هنا ... بجنب المدفاه¹⁷⁵

¹⁷⁵ Buland al-Ḥaydarī, *Ṣayḥūḥa* (Starość), „Ši'r” 1957, nr 3, s. 43-44. W wydanych kilkadziesiąt lat później, ale jeszcze za życia poety, „Dzieliach wszystkich” wiersz ten zapisany został w sposób bardziej „unowocześniony”, zob. Buland al-Ḥaydarī, *Al-A'māl al-Kāmila...*, s. 249-251:

أحلم أن أدفن في صدرها	شتوية أخرى
سراً	... وهذا أنا
فلا تسخر من سرّها	هنا
أحلم أن أطلق في منحنى	بجنب المدفاه
عمري سنى	أحلم أن تحلم بي امرأة

šitwiyyatun uḥrā wa-hāḏā anā ---/---/---
 hunā bi-ḡanbi l-midfaʿah ---/---
 aḥlumu an taḥluma b-ī imraʿah ---/---/---
 aḥlumu an udfana fī ṣadri-hā ---/---/---
 sirran fa-lā taṣḥaru min sirri-hā ---/---/---
 aḥlumu an uṭliqa fī munḥanā ---/---/---
 ʿumr-ī sanā taqūlu hāḏā s-sanā ---/---/---
 mulk-ī fa-lā taqrub la-hu imraʿah ---/---/---
 hunā bi-ḡanbi l-midfaʿah ---/---

šitwiyyatun uḥrā wa-hāḏā anā ---/---/---
 ansiḡu aḥlām-ī wa-aḥšā-hā ---/---/---
 aḥāfu an tahzaʿa ʿaynā-hā ---/---/---
 min ṣalʿatin ḥamqāʿa fī raʿs-ī ---/---/---
 min šaybatin bayḏāʿa fī nafs-ī ---/---/---
 aḥāfu an tarkula riḡlā-hā ---/---/---
 ḥubb-ī fa-umsī anā ---/---
 hunāka ḡanba l-midfaʿah ---/---
 ulʿūbatun talhū bi-hā imraʿah ---/---/---

šitwiyyatun uḥra wa-hāḏā anā ---/---/---
 waḥd-ī ---
 lā ḥubba lā aḥlāma lā imraʿah ---/---/---
 ʿind-ī ---
 wa-fī ḡadin amūtu min bard-ī ---/---/---
 hunā bi-ḡanbi l-midfaʿah ---/---

2)

وراء سور الليل في الصمت
من عالم الصمت

قول :
 ... هذا السنا ملكي فلا تقري له
 امراه
 ***
 هنا
 بجنب المدفأة
 شتوية أخرى
 وهذا أنا
 أنسج أحلامي وأخشاها
 أخاف أن تسخر عيناها
 من صلعة حمقاء في رأسي
 من شتية بيضاء في نفسي
 أخاف أن تركل رجلاها
 حبي
 فامسي أنا
 هناك
 جنب المدفأة
 العوية تلهو بها امرأة
 ***
 شتوية أخرى وهذا أنا
 وحدي
 لا حب
 لا أحلام
 لا امرأة
 عندي
 وفي غد أموت من بردي
 هنا
 بجنب المدفأة

يصرخ بي صوتي
يصرخ بي عبر المدى صوتي
كانه موتي
الفجر

لن يطلع
لن يأتي
وانت يا انت
يا فوهة التنور يا اختي
في الشوق والموت
يا ضربة الكبريت للزيت
النور لن يشرق من ميت
لن تطلع النار من الميت
وفجرنا
لا تفزعني الفجر لن يأتي¹⁷⁶

warā'a sūri l-layli fī ṣ-ṣamti	— — — / — — — / — —
min ʿālamī ṣ-ṣamti	— — — / — —
yaṣraḥu b-ī ṣawt-ī	— — — / — —
yaṣraḥu b-ī ʿabra l-madā ṣawt-ī	— — — / — — — / — —
kaʿanna-hu mawt-ī	— — — / — —
al-faḡru	— — —
lan yaṭlaʿa	— / — — —
lan yaʿtī	— / — —
wa-anti yā anti	— — — / — —
yā fūhata t-tannūri yā uḥt-ī	— — — / — — — / — —
fī š-šawqi wa-l-mawti	— — — / — —
yā ɖarbata l-kibrīti li-z-zayti	— — — / — — — / — —
an-nūru lan yuṣriqa min mayti	— — — / — — — / — —
lan taṭlaʿa n-nāru mina l-mayti	— — — / — — — / — —
wa-faḡru-nā	— — —
lā tafzaʿī al-faḡru lan yaʿtī	— — — / — — — / — —

Oba te utwory prezentują wiersz wolny o rzeczywistej, a nie pozorowanej tylko asymetrii wersów, tak co do liczby stóp, jak i postaci rymowej klauzul. Oba też nawiązują w sposób czytelny do metrum *as-sariʿ*, o zmiennych rymach.

¹⁷⁶ Ḥusayn Mardān, *Al-Urghūha...*, s. 26.

فذا مذهب أرباب الكمالاث
 فدع عنك من اللوم زخاريف المقالات
 فكم قد هدب الحب بليداً
 فغدا في مسلك الآداب والفضل رشيداً
 صه : فما بالك أصبحت غليظ الطبع لا تعرف شوقاً؟
 لا ولا تظهر توقاً؟
 لا ولا شمت بلحظيك سنا البرق للموعي
 الذي أومض من جانب أطلال خليط منك قد بان
 وقد عرس في سفح ربي البان

a-hal ta'lamu am lā anna li-l-ḥubbi liqāḡāt
 wa-qad ya'ḡiru lā ya'ḡulu man fī-hi ḡarāman wa-ḡawan māt
 fa-ḡā maḡhabu arbābi l-kamālāt
 fa-da' an-ka mina l-lawmi zaḡārīfa l-ālāt
 fa-kam qad haḡḡaba l-ḡubbu balīdan
 fa-ḡadā fī maslaki l-ādābi wa-l-faḡli rašīdan
 ṣah fa-mā bālu-ka aṣbaḡta ḡalīza ṭ-ṭab'i lā ta'rifu ṣawqan
 lā wa-lā juḡhiru tawqan
 lā wa-lā šimta bi-laḡḡay-ka sanā l-barqī l-lamū'iyi
 allaḡī¹⁸⁰ awmaḡa min ḡānibi aṭlālī ḡalīṭun min-ka qad bān
 wa-qad 'arrasa fī saffī ribā l-bān

ـــــــــ/ـــــــــ/ـــــــــ/ـــــــــ
 ـــــــــ/ـــــــــ/ـــــــــ/ـــــــــ/ـــــــــ
 ـــــــــ/ـــــــــ/ـــــــــ
 ـــــــــ/ـــــــــ/ـــــــــ/ـــــــــ
 ـــــــــ/ـــــــــ/ـــــــــ
 ـــــــــ/ـــــــــ/ـــــــــ/ـــــــــ
 ـــــــــ/ـــــــــ/ـــــــــ/ـــــــــ/ـــــــــ
 ـــــــــ/ـــــــــ
 ـــــــــ/ـــــــــ/ـــــــــ/ـــــــــ
 ـــــــــ/ـــــــــ/ـــــــــ/ـــــــــ/ـــــــــ
 ـــــــــ/ـــــــــ/ـــــــــ

Poetka zakłada więc *a priori*, że analizowany przez nią tekst jest wierszem. Dokonując w sposób arbitralny podziału na wersy, odrzuca całkowicie oryginalny prozatorski zapis utworu. Nie przychodzi jej na myśl, że zabieg ten jest niczym nieuprawnioną ingerencją w oryginalny zamysł autorski, niekoniecznie w zgodzie z intencją twórcy. Jako granice wersów przyjmuje rymujące się wyrazy, a dla zapobieżenia niedokładności rymów stosuje – znów

¹⁸⁰ W oryginale *iqā*.

arbitralnie – formę pauzalną: *liḏāḏāt*, *māt*, *kamālāt* i *ālāt* zamiast *liḏāḏātīn*, *māta*, *kamālātī* i *ālātīn*. Tymczasem tego rodzaju przebudowa pociąga za sobą daleko idące zmiany w strukturze iloczynowo-sylabicznej tekstu. Wprowadza kataleksę, a w wersach 6-10 powyższego fragmentu w miejsce stopy ˘–˘˘ pojawia się forma ˘˘–˘˘.

Na tej podstawie Nāzik al-Malāʾika wysnuła wniosek, iż wyjątkowość *bandu* jako (w jej mniemaniu) odmiany wiersza polega na misternym przeplocie całości rytmicznych tekstu tworzonych raz w oparciu o stopę ˘–˘˘, raz o stopę ˘˘–˘˘. Przejście od jednej postaci rytmicznej do drugiej jest zaś zdaniem poetki sygnalizowane każdorazowo poprzez odpowiednią formę katalektyczną stopy granicznej, jak w wersie 5 analizowanego przez nią fragmentu.

Niespójność argumentacji na rzecz wierszowego charakteru *bandu* wykazał piszący te słowa, zwracając uwagę na następujące fakty:

- konsekwentny prozatorski zapis *bandu*, odzwierciedlający rzeczywistą segmentację prozodyjną tekstu, w której dominantę stanowi intonacja składowa;

- zawsze podkreślana odrębność formalna *bandu*, co najlepiej widać w zbiorze utworów Ibn Maʿtūqa zawierającym kilkadziesiąt wierszy skomponowanych zgodnie z klasycznymi regułami wersyfikacji arabskiej oraz pięć tekstów wydzielonych jako *band*;

- obecność bezrymowych odmian *bandu*, jak np. utwór Naṣr Allāha al-Ḥāʾiriego (zm. 1743)¹⁸¹, w którym na dodatek zakończenia członów syntaktycznych – jak zresztą w wielu innych tekstach tego gatunku – nie pokrywają się z granicami stóp¹⁸².

Band nie może być zatem uznany za formę wierszową. Trudno go też zaliczyć do prozy poetyckiej, ponieważ – jak słusznie zauważa Salmā Al-Ḥadrāʾ Al-Ġayyūsī – brak mu po prostu poetyckości, za to pełen jest językowych upiększaczy, zbędnych powtórzeń, wytartych zwrotów typowych dla stylu prozy okresu dekadencji w literaturze arabskiej¹⁸³.

¹⁸¹ Adnan Abbas, *The band...*, s. 104-105.

¹⁸² P. Siwiec, „*Band*” – wiersz czy proza. *Próba systematyzacji*, [w:] *W kręgu zagadnień świata arabskiego*, red. Adnan Abbas, A. Maśko, Poznań 2015, s. 55-66.

¹⁸³ Salmā Al-Ḥadrāʾ Al-Ġayyūsī, *op. cit.*, s. 593.

EKSPANSJA WIERSZA NIEREGULARNEGO

Zapoczątkowany przez wąskie grono poetów irackich nurt wolnego wiersza w poezji arabskiej znajdował dość szybko naśladowców i zwolenników wśród młodego pokolenia twórców oraz czytelników w innych krajach, a zwłaszcza w Syrii, Libanie i Egipcie. Przyczyniły się do tego niewątpliwie wspomniane już wyżej czasopisma „Al-Ādāb” i „Šiʿr”. Poeci, ale także krytycy literaccy, nie chcieli jednak zaakceptować takich reguł nowego wiersza, jakie najpierw w artykułach, a potem w *Qaḍāyā aš-šīʿr al-muʿāšir* formułowała Nāzik al-Malāʾika. Niedługo po ukazaniu się tej książki z ostrą oceną głoszonych przez autorkę opinii wystąpił ceniony egipski badacz i krytyk literacki Muḥammad an-Nuwayhī (1917-1980). Podkreślał z naciskiem, że jest to próba narzucenia ograniczeń dopiero co powstałemu prądowi odnowicielskiemu w poezji arabskiej, sprzeczna z ideą wolności, która legła u jego podstaw. Kwestii tej poświęcił osobny, niemal siedemdziesięciostronicowy rozdział swojej monografii na temat nowej poezji. W bardzo rzeczowej i wnikliwej analizie wytknął Nāzik al-Malāʾice katerygoryczne i mentorskie podejście, wyznaczanie sztywnych standardów, w tym zwłaszcza arbitralne zawężanie inwentarza dopuszczalnych układów iloczasowo-sylabicznych, postaci klauzul wersowych i rymów¹⁸⁴.

Z drugiej strony twórczość innych poetów hołdujących idei wiersza wolnego, ale nieakceptujących normatywnej teorii Nāzik al-Malāʾiki – poza nielicznymi wyjątkami – niewiele w gruncie rzeczy odbiegała od założeń wersyfikacyjnych irackiej poetki. By się o tym przekonać, wystarczy przyjrzeć się choćby tej oto garstce wierszy z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. autorstwa najbardziej znaczących twórców, rozpoczynających wówczas właśnie swoją wędrówkę na arabski parnas, takich jak: ʿAlī Aḥmad Saʿīd Isbir ps. Adūnīs (ur. 1930), Yūsuf al-Ḥāl (1917-1987), Fadwā

¹⁸⁴ Muḥammad an-Nuwayhī, *op. cit.*, s. 161-228.

Tūqān (1917-2003), Fārūq Šūša (ur. 1936), Šalāḥ ʿAbd aṣ-Šabūr (1931-1981), Aḥmad ʿAbd al-Muʿī Ḥiḡāzī (ur. 1935) czy Maḥmūd Darwīš (1941-2008):

1)

١
قالوا: مشيت، فالحقل، من ولّهِ
متلّيكَ والقمح يكتنرُ
بُعْثُ التناغم عبْرَ خُطوتها
والهيدبي والوخْذُ والرجزُ
تُومي فيلْتَفِتُ الصباخُ لها
من لهفَةٍ، وَيُتَعَتِّعُ العنْزُ
ما الوشمُ؟ ما الخرزُ؟
ما الأقدمون السُمر؟ لم يلجوا
لُغْزاً، ولا اُكْتَنَها ولا رمزوا،
لِفَتَاتِها تَخْزُ
وجفونها وَتَرَّ وأغنيةٌ
صيفيّةٌ وقميصُها كرزُ.

٢
قال لي الآن، صدئ منك:
«لا عمرَ للسّر الذي يحكي
عَنِّي أو عنكَ»

٣
احسّكَ في غريزة كَشَفِ
فأربط ذقّ الثواني بقلبي، وأعرف ما سيكون، بلْهَفي

٤
نُعرف كيف تعشق الفصولُ
نُعرف أيّ لغة تقولُ -
يا جهلها، - الرياحُ والحقولُ.

٥
لا، لا أخاف -

لَئِكَ ما سَيُبَيِّنُكَ اعترافٌ.¹⁸⁵

1

qālū mašat fa-l-ḥaqlu min walahin
mutalabbikun wa-l-qamḥu yuktanazu
buʿīta t-tanāḡumu ʿibra ḥuṭwati-hā
wa-l-haydabā wa-l-waḥdu wa-r-raḡazu
tūmī fa-yaltafitu ṣ-ṣabāḥu la-hā
min lahfatin wa-yutaḡtiḡu l-ʿanazu
mā l-wašmu mā l-ḥarazu

---/---/---
---/---/---
---/---/---
---/---/---
---/---/---
---/---/---
---/---

¹⁸⁵ Adūnīs, *Qaṣā'id ūlā*, Bayrūt 1988, s. 39.

mā l-aqdamūna s-sumru lam yaliğū	— — — / — — — / — — —
luğzan wa-la ktanahū wa-lā ramazū	— — — / — — — — — / — — —
li-fatāti-hā taħizu	— — — — — / — — —
wa-ğufūnu-hā watarun wa-uğniyyatun	— — — — — / — — — — — / — — —
şafiyyatun wa-qamīşu-hā karazu	— — — — — / — — — — — / — — —
2	
qālū li-ya l-āna şadan min-ki	— — — — — / — — — — — / — — —
lā ʿumra li-s-sirri llađī yaħkī	— — — — — / — — — — — / — — —
ʿan-niya aw ʿan-ki	— — — — — / — — —
3	
uħissu-ki fīy-ya ġarīzata kaşfi	— — — — — / — — — — — / — — — — —
fa-arbuṭu daqqā t-tawānī bi-qalb-ī	
wa-aʿrifumā sa-yakūnu bi-lahf-ī	— — — — — / — — — — — / — — — — — / — — — — — / — — — — — / — — — — —
4	
naʿrifu kayfa taʿşaqu l-fuşūlu	— — — — — / — — — — — / — — —
naʿrifu ayya luğatin taqūlu	— — — — — / — — — — — / — — —
yā ġahla-hā r-riyāhu wa-l-ħuqūlu	— — — — — / — — — — — / — — —
5	
lā lā aħāfu	— — — — —
la-ki mā sa-yubtakaru ʿtirāfu	— — — — — / — — — — —

Na utwór ten składają się strofoidy o różnej liczbie wersów, które ponadto nie mają jednolitej budowy rytmicznej. Pierwsza, najdłuższa skomponowana została na bazie stopy $\overline{\text{—}}\text{—}\text{—}$ typowej dla klasycznego metrum *al-kāmil* o katalektycznej klauzuli. Druga nawiązuje do wzorca *as-sarī^c*, na co wskazuje postać stopy końcowej¹⁸⁶. Trzecia zbudowana została w oparciu o charakterystyczną dla metrum *al-mutaqārib* powtarzalność stopy $\text{—}\text{—}\text{—}$. Czwarta natomiast to trzystopowy katalektyczny *ar-rağaz*¹⁸⁷. Strofoida ostatnia wraca do schematu początkowego tyle tylko, że o hiperkatalektycznych klauzulach¹⁸⁸. Pomimo tej różnorodności porządku stóp w poszczególnych partiach wiersza, pewna symetria jest zauważalna. Składa się na nią analogiczny tok stopowy w części początkowej i końcowej (*al-kāmil*), a także w strofoidach drugiej i czwartej, gdzie wzorce wyjściowe (*as-sarī^c* i *ar-rağaz*), choć systemowo odrębne, różni tylko postać stopy klauzulowej. Dodatkowym czynnikiem organizującym rytmikę wiersza jest identyczna, finalna pozycja segmentów mocnych w stopach wersów okalających strofoidę trzecią¹⁸⁹,

¹⁸⁶ Odmiana katalektyczna zwana *aşlam*, zob. np. P. Siwiec, *Zarys poetyki...*, s. 46.

¹⁸⁷ Szczegółowo na temat metrum *ar-rağaz* zob. np. *ibidem*, s. 40-43.

¹⁸⁸ Hiperkataleksa polega tu na rozszerzeniu ostatniej stopy o jedną krótką sylabę ($\overline{\text{—}}\text{—}\text{—} > \overline{\text{—}}\text{—}\text{—}\text{—}$) – tzw. *muraʿfal*.

¹⁸⁹ Tzw. *watid* ($\text{—}\text{—}$), występujący tu zawsze po dwu segmentach słabych ($\text{—}\text{—}\text{—}$, $\text{—}\text{—}$, $\text{—}\text{—}$ lub $\text{—}\text{—}$).

w której na odmianę segment mocny zajmuje pozycję inicjalną w stopie. W połowie drugiego wersu strofoidy trzeciej występuje średniówka.

W wersach rymujących się klauzule (proparoksytoniczne lub paroksytoniczne) wyznaczają granice intonemów kadencjalnych. W pozostałych liniach wiersza dominuje tok przerzutniowy.

2)

وفي النهار نهبط المرافئ الأمان
والمراكب الناشرة الشراع للسفر
نهتف يا، يا بحرنا الحبيب، يا
القريب كالجفون من عيوننا
نجيء وحدنا؛
رفاقنا وراء تلكم الجبال أثروا
البقاء في سباتهم ونحن نؤثر السفر،
أخبرنا الرعاة ههنا
عن جزر هناك تعشق الخطر
وتكره القعود والخذل،
عن جزر تصارع القدر¹⁹⁰

wa-fi-n-nahāri nahbuṭu l-marāfi'a l-amāna
wa-l-marākiba n-nāširata š-širā'a li-s-safar
nahtufu yā yā bahra-nā l-ḥabība yā
l-qarību ka-l-ḡufūni min 'uyūni-nā
naḡī'u waḥda-nā
rifāqu-nā warā'a tilkumu l-ḡibālī ātarū
l-baqā'a fī subāti-him wa-naḥnu nuṭīru s-safar
aḥbara-nā r-ru'ātu hahunā
'an ḡuzurin hunāka ta'šaqu l-ḥaṭar
wa-takrahu l-qu'ūda wa-l-ḥaḍar
'an ḡuzurin tuṣāri'u l-qadar

— — — / — — — / — — — / — — —
— / — — — / — — — / — — — / — — —
— — — / — — — / — — —
— — — / — — — / — — —
— — — / — — —
— — — / — — — / — — — / — — —
— — — / — — — / — — — / — — —
— — — / — — — / — — —
— — — / — — — / — — —
— — — / — — — / — — —
— — — / — — — / — — —

Wiersz rymowany jest nieregularnie. Jego strukturę rytmiczną oparł Yūsuf al-Hāl na typowej dla metrum *ar-rağaz* powtarzalności stopy ˘˘˘—, przy czym niemal wyłącznie posłużył się wariantami stóp o stłumionych¹⁹¹ segmentach komplementarnych: —˘˘˘ oraz —˘˘˘—. W kilku miejscach zastosował zupełnie nietypową dla wzorca *ar-rağaz* formę katalektyczną stopy klauzulowej ˘—, a ponadto, jak w wersji pierwszym, rozdzielił stopę pomiędzy dwie linijki tekstu¹⁹². Jednak szczególnie uderzające są bardzo ostre prze-

¹⁹⁰ Yūsuf al-Hāl, *As-Safar* (Podróż), „Ši'r” 1957, nr 3, s. 25.

¹⁹¹ Tzw. *ziḥāf*.

¹⁹² Tzw. *tadwīr*.

rzutnie. W wersji trzecim cytowanego fragmentu klauzula wypada wewnątrz nierozzerwalnego, połączonego na zasadzie *sandhi* wyrażenia wokatywnego składającego się z partykuły *yā* oraz frazy nominalnej (*a*)*l-qaribu*. Podobna sytuacja ma miejsce na granicy wersów 6 i 7, gdzie zespolona również na zasadzie *sandhi* zewnętrznej fraza *āṭarū l-baqā'a* rozdzielona została arbitralnie pomiędzy dwie linijki tekstu. Przy czym w obu przypadkach podział graficzny nie pociąga za sobą rozerwania fonetycznej spójności tych fraz, co potwierdza struktura metryczna stóp¹⁹³.

3)

دخلتها في غفوة حلوة
من غفوات الزمان
وامتد طرفي يا حبيبي هناك
ودارفي خطفه
يبحث عن عيني
ضحاكنتين
ولم يكن ضمك بعد المكان
ما أوحش الفردوس إن لم تكن
فيه؛
وأقبلت، فيا بهجتي
ورفت قلبي حين مسّت خطاك
أوتاره ألف رفه¹⁹⁴

dahaltu-hā fī ḡafwatin ḥulwatin	— — — / — — — / — — —
min ḡafawāti z-zamān	— — — / — — —
wa-mtadda ṭarf-ī yā ḥabīb-ī hunāk	— — — / — — — / — — —
wa-dāra fī ḥaṭfi-hi	— — — / — — —
yabḥaṭu ʿan ʿaynayn	— — — / — — —
ḡaḥḥakatayn	— — —
wa-lam yakun ḡamma-ka baʿdu l-makān	— — — / — — — / — — —
mā awḥaša l-firdawsī in lam takun	— — — / — — — / — — —
fī-hi	— —
wa-aqbalta fa-yā baḡḡat-ī	— — / — — — / — — —
wa-raffa qalb-ī ḥīna massat ḥuṭā-k	— — — / — — — / — — —
awṭāru-hu alfa raffah	— — — / — — —

¹⁹³ Rozerwanie tej frazy podczas deklamacji (*āṭarū al-baqā'a* zamiast *āṭarū l-baqā'a*) spowodowałoby poważne zakłócenie porządku metrycznego.

¹⁹⁴ Fadwā Ṭūqān, *Hal kāna šudfa* (Czy to był przypadek), „Ši'r” 1957, nr 3, s. 45. W opublikowanych na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku *Dziełach wszystkich* jest *wa-aqbalta baḡḡat-ī*, co zakłóca porządek metryczny i wydaje się pomyłką drukarską, zob. idem, *Al-A'māl aš-ši'riyya al-kāmila*, Bayrūt 1993, s. 148.

Wiersz Fadwy Tūqān skomponowany został na podstawie wzorca *as-sarīc*. Świadczy o tym zwłaszcza postać większości stóp klauzulowych, choć, jak cały utwór, daleko im do regularności (—◡— lub —◡—, lub —◡—, a nawet niezgodne z klasycznym wzorcem —◡—). Zakończenia wersowe są więc raz oksytoniczne, raz paroksytoniczne, innym zaś razem proparoksytoniczne. Utwór można właściwie uznać za bezrymowy. Sporadycznie występujące zbieżności brzmieniowe w klauzulach sprawiają wrażenie przypadkowych i na dodatek są to w większości rymy gramatyczne, jak np. w wersach 5 i 6 powyższego cytatu. Poetka z rozmysłem i oszczędnie stosuje przerzutnię, jak np. w wersach z piątego do szóstego oraz z ósmego do dziewiątego. Zwłaszcza drugi przypadek – wyodrębnienie wyrażenia przyimkowego *fī-hi* jako osobnego wersu – wskazuje na wycucie nie tylko waloru wersyfikacyjnego takiego zabiegu, ale także implikacji semantycznych, jakie z sobą niesie.

4)

شؤون صغيرة ..
تمر بها أنت دون التفات
تساوي لدي حياتي
جميع حياتي .
حوادث قد لا تثير اهتمامك
اعمر منها قصور،
وأحيا عليها شهور،
وأطعم منها خيالي الصغير
وأغزل منها حكايا كثيرة
والف سماء، والف جزيره .
شؤون،
شؤونك تلك الصغيرة ..¹⁹⁵

šūʿūnun šaġīrah	— / —
tamurru bi-hā anta dūna l-tifati	— / — / — / —
tusāwī laday-ya ḥayāt-ī	— / — / —
ġamīʿa ḥayāt-ī	— / —
ḥawādīṭu qad lā tuṭīru htimāma-k	— / — / — / —
uʿammiru min-hā quṣūr	— / — / —
wa-aḥyā ʿalay-hā šuhūr	— / — / —
wa-uṭīmu min-hā ḥayāl-ī š-šaġīr	— / — / — / —
wa-aġzilu min-hā ḥikāyā kaṭīrah	— / — / — / —
wa-alfa samāʾin wa-alfa ḡazīrah	— / — / — / —
šūʿūnun	—
šūʿūnu-ka tilka š-šaġīrah	— / — / —

¹⁹⁵ Nizār Qabbānī, *Šūʿūn šaġīra* „Šiʿr” 1957, nr 2, s. 17.

الناس في بلادِي جارحونَ كالصقورَ
 غناؤهم كرجفةِ الشتاءِ في ذوابةِ المطرِ
 وضحكهم ينثرُ كللهيبَ في الحطبِ
 خطاهُمُو تريدُ أن تسوخَ في الترابِ
 ويقتلون، يسرقون، يشربون، يجشأونَ
 لكنَّهُم بشرُ
 وطيبونَ حين يملكونَ قبضتي نقودَ
 ومؤمنونَ بالقدر¹⁹⁶

an-nāsu fī bilād-ī ġāriḥūna ka-š-šuqūr
 ġināʿu-hum ka-raġfati š-šitāʿi fī duʿābati
 l-maṭar
 wa-ḍaḥku-hum yaʿizzu ka-l-lahībi fī l-ḥaṭab
 ḥuṭā-humū turīdu an tasūḥa fī t-turāb
 wa-yaqtulūna yasriqūna yašribūna yaġšaʿūn
 lakinna-hum bašar
 wa-ṭayyibūna ḥīna yamlikūna qabḍatay
 nuqūd
 wa-muʿminūna bi-l-l-qadar

---/---/---/---
 ---/---/---/---
 ---/---/---/---
 ---/---/---/---
 ---/---
 ---/---/---/---
 ---/---/---/---

6)

اصدقائي!
 نحن قد نغفو قليلا،
 بينما الساعة في الميدان تمضي
 ثم نصحو .. فاذا الركب يمز
 وإذا نحن تغيرنا كثيرا،
 وتركنا عامنا السادس عشر
 ***

عامي السادس عشر
 يوم فتحت على المرأة عيني
 يومها .. واصفرَّ لوني
 يومها .. درت بدوامة سحر
 كان حبي شرفة دكناء أمشي تحتها
 لأراها
 لم أكن أسمع منها صوتها
 إنما كانت تحييني يدها
 كان حسبي أن تحييني يدها
 ثم أمضي، أسهر الليل إلى ديوان شعر¹⁹⁷

¹⁹⁶ Šalāḥ ʿAbd aš-Šabūr, *Dīwān Šalāḥ ʿAbd aš-Šabūr*, Bayrūt 1972, s. 29.

¹⁹⁷ Aḥmad ʿAbd al-Muʿṭī Ḥiġāzī, *Dīwān Aḥmad ʿAbd al-Muʿṭī Ḥiġāzī*, Bayrūt 1982, s. 99-100.

aşdiqâ-î	-----
naḥnu qad nağfû qalîlan	-----/-----
baynamâ s-sâ'atu fî l-maydâni tamḍî	-----/-----/-----
ṭumma naşḥû fa-idâ r-rakbu yamurr	-----/-----/-----
wa-idâ naḥnu tağayyarnâ kaṭîran	-----/-----/-----
wa-taraknâ 'âma-nâ s-sâdisa 'aşr	-----/-----/-----
'âmi-ya s-sâdisu 'aşr	-----/-----
yawma fattaḥtu 'alâ l-mar'ati 'ayn-î	-----/-----/-----
yawma-hâ wa-şfarra lawn-î	-----/-----
yawma-hâ durtu bi-dawwâmati siḥr	-----/-----/-----
kâna ḥubb-î şurfatan daknâ'a amşî taḥta-hâ	-----/-----/-----/-----
li-arâ-hâ	-----
lam akun asma'u min-hâ şawta-hâ	-----/-----/-----
innamâ kânat tuḥayyî-nî yadâ-hâ	-----/-----/-----
kâna ḥasb-î an tuḥayyî-nî yadâ-hâ	-----/-----/-----
ṭumma amḍî asharu l-layla ilâ dîwâni şî'r	-----/-----/-----/-----

7)

الحلم أثقل الجفون، فلئنم
وعششت في المقلتين رُغْبُ أمنيائنا الصغار
وديدة الغد الغريق في رحابة العيون، والألم ...
والهفتا ...
لو أقبل النهار ..
طارت، وزفَّ خافقٌ لديَّ مستطاز
يا ليل: يا حكاية الفراغ والشجون
يا أنتَ
ملتقاي والهموم والصحاب
وموعدي مع السراب
ما زال بين راحتي كتاب
أوراقه الببيضاء في نقاوة العذراء
والأحرف العجماء في سطوره شتاء
كنيبة كمقبرة...¹⁹⁸

al-ḥulmu atqala l-ğufûna fa-l-nanam	-----/-----/-----
wa-ʿaşşasat fî l-muqlatayni zuğubu	-----/-----/-----
umniyyāti-nâ ş-şigār	-----/-----/-----/-----
wadî'atu l-ğadi l-ğarîqi fî raḥābati	-----/-----/-----/-----
l-ʿuyūni wa-l-alam	-----/-----/-----/-----
wā-lahfatā	-----
law aqbala n-nahār	-----/-----

¹⁹⁸ Fārūq Şūşa, *Al-Aʿmāl aš-šiʿriyya*, t. 1, Al-Qāhira 2008, s. 12.

ṭārat wa-zaffa ḥāfiqun laday-ya mustaṭār
yā laylu yā ḥikāyata l-farāgi wa-š-šugūn
yā anta
multaqāya wa-l-humūmu wa-š-šihāb
wa-maw'id-ī ma'a s-sarāb
mā zāla bayna rāḥatay kitāb
awrāqu-hu l-bayḍā'u fī naqāwati l-ʿaḍrāʾ
wa-l-aḥrufu l-ʿaḡmā'u fī suṭūri-hi šitāʾ
kaʿībatun ka-maqbarah

---/---/---/---
---/---/---/---

-/---/---/---
---/---
---/---/---
---/---/---/---
---/---/---/---
---/---

8)

عسل شفاهك، واليدان
كاسا خمور..
للآخرين..

*

الدوح مروحة، وحرش السندان
مشط صغير
للآخرين..

وحرير صدرك، والندى، والأقحوان
فرش وثير
للآخرين..

*

وأنا على أسوارك السوداء ساهذ
غطش الرمال أنا .. وأعصاب الموافذ!
من يوصد الأبواب دوني؟
أي طاغية ومارذ!!
ساحب شهدك ..
رغم أن الشهد يسكب في كؤوس الآخرين
يا نحلة

ما قَبَلْتُ إِلَّا شفاه الياسمين!¹⁹⁹

ʿasalun šifāhu-ki wa-l-yadān
kaʿsā ḥumūr
li-l-āḥarīn

---/---

---

ad-dawḥu mirwaḥatun wa-ḥiršu s-sindān
mišṭun ṣaḡīr
li-l-āḥarīn
wa-ḥarīru ṣadri-ki wa-n-nadā wa-l-uḡḥuwān
farašun waṭīr

---/---/---

---/---/---
---

¹⁹⁹ Maḥmūd Darwīš, *Al-Aʿmāl al-ūlā I*, Bayrūt 2005, s. 18-19.

Muḥammad an-Nuwayhī trafnie zauważył, że przy całej programowej dowolności kompozycyjnej podstawę struktury wierszowej stanowiła nadal powtarzalność stóp typowych dla klasycznej metryki arabskiej²⁰². Z kolei Salmā Al-Ġayyūsī, uznając za reprezentatywne wiersze opublikowane na łamach pisma „Al-Ādāb” w latach 1953-1957, wyliczyła, iż wzorcami metrycznymi, do których najczęściej nawiązywali poeci tworzący w konwencji wolnego wiersza, były: *al-kāmil*, *al-mutaqārib*, *ar-rağaz* oraz *al-ḥabab* (inna nazwa metrum *al-mutadārik* opartego na powtarzalności stopy — — i jej wariantów: — — lub — —), a w dalszej kolejności *ar-ramal* i *al-wāfir*, rzadziej zaś *as-sarī*^c i *al-ḥafīf*²⁰³.

Rozwój tzw. wiersza wolnego definitywnie odmienił oblicze arabskiej poezji. Ciągłe dominowało jednak przekonanie, że nieodłączną cechą wierszowości – w przeciwieństwie do prozy – jest rytm realizowany poprzez określony porządek iloczasowo-sylabiczny i/lub rym. Lapidarnie ujął to Ṣalāḥ ‘Abd aṣ-Ṣabūr w rozmowie z libańskim krytykiem literackim Ġihādem Fāḍilem: „[...] wiersz musi koniecznie mieć jakąś strukturę muzyczną”²⁰⁴.

Takim kryteriom arabskiego wiersza wolnego pozostali wierni nie tylko jego prekursorzy. Nie straciły one na aktualności po dziś dzień. W ich granicach poeci nadają kształt wierszom, czerpiąc swobodnie z inwentarza funkcjonujących od wieków wzorców metrycznych, operując w zależności od charakteru utworu długością wersów i ich konfiguracją. Na przykład:

تدخين؟

لا.

أتشربين؟

لا.

أترقصين؟

لا.

ما أنت؟

جمعٌ لا؟

أنا التي تراني

كلُّ خمولٍ الشرق في أرداني

فما الذي يشدُّ رجلكِ إلى مكاني؟

يا سيدي الخبيرَ بالنسوان

إنَّ عطاءَ اليوم شيءٌ ثانٍ

²⁰² *Ibidem*, s. 106.

²⁰³ Salmā Al-Ḥaḍrā’ Al-Ġayyūsī, *op. cit.*, s. 665-666.

²⁰⁴ Ġihād Fāḍil, *Qaḍāyā aṣ-ṣi‘r al-ḥadiṭ*, Bayrūt 1984, s. 268.

tudahhjinīn	٧-٧-٧
lā	—
a-tašrabīn	٧-٧-٧
lā	—
a-tarqušīn	٧-٧-٧
lā	—
mā anti	---٧
ġamʿu lā	-/٧-
anā llatī tarā-nī	٧-/٧-٧-٧-٧
kullu ħumūli š-šarqi fī ardān-ī	---٧-/---٧-/---
fa-mā llaḡī yašuddu riġlay-ka ilā makān-ī	٧-٧-/٧-٧-/---٧-/---
yā sayyid-ī l-ḥabīra bi-n-niswāni	---٧-/٧-٧-/---
inna ʿaṭāʿa l-yawmi šayʿun t̃āni	---٧-/---٧-/---
ḥalliḡ	---
fa-law ṭaṭaṭa	٧-/---٧
lā tarā-nī	-/٧-

Wiersz ten skomponowany został na bazie stopy ٧٧٧- z przewagą wariantów o stłumionych segmentach komplementarnych (٧-٧- i ---٧) oraz katalektycznych (---, ٧---, ---٧) lub hiperkatelektycznych (٧-٧-٧, ٧-٧-٧-٧) klauzulach. Niekonwencjonalne jednosylabowe wersy zawierające tylko partykułę przeczącą *lā* naruszają schemat *ar-raġazu* i rozmywają nieco jego kontur rytmiczny, podobnie jak rozdzielanie stóp pomiędzy sąsiadujące ze sobą wersy w strofoidach pierwszej i ostatniej. Całość daje efekt lekkości współgrającej z klimatem utworu.

Nierzadko kompozycjom wersyfikacyjnym towarzyszą innowacje na płaszczyźnie układu graficznego tekstu:

ولقد حكيت..
وقد حكيت..
وكان اصحابي،
يهزّون الرؤوس.. دُمى..
فأدرِكُ.. أننا الغرباء...
يا لثمود..

²⁰⁵ Lamīʿa ʿAbbās ʿAmāra, *ʿIrāqīyya* (Irakijka), Bayrūt 1972, s. 5-6.

ان "الصالح" الرجل الحقيقي
الغريب.. هنا..

ووجهك..

شوق كل الليل

يا مصباح سجني..

اني هربت..

وملء راحلتي التردد

أين تقذفني،

وتنفض منها المبهووظ مني..²⁰⁶

wa-laqaḍ ḥakaytu	— — — — / —
wa-qad ḥakaytu	— — — — / —
wa-kāna aṣḥāb-ī	— — — — / — —
yahuzzūna r-ruṣṣa duman	— — / — — — — / — — —
fa-udriku anna-nā l-ḡurabāʿu	— — / — — — — / — — — —
yā li-Ṭamūda	— — / — — — —
inna ṣ-Ṣāliḥa r-raḡula l-ḥaqīqiyya	— — / — — — — / — — — — / — — —
l-ḡarību hunā	— — / — — — —
wa-waḡḡu-ka	— — / — — — —
ṣawqu kulli l-layli	— — — — / — — — —
yā miṣbāḥa siḡn-ī	— — / — — — — —
in-nī harabtu	— — — — / — — — —
wa-malʿu rāḥilat-ī t-taraddudu	— — — — / — — — — / — — — —
ayna tuqḍifu-nī	— — — — / — — — —
wa-tanfuḍu matna-hā l-mabhūza min-nī	— — / — — — — — / — — — — —

Trudno ustalić, który z arabskich poetów jako pierwszy zastosował formę „schodkową” zapisu widoczną w przytoczonym wyżej fragmencie utworu Yūsufa aṣ-Ṣāʿigā (1933-2006). Nie wiadomo też, czy zapożyczona została ona bezpośrednio z poezji Władymira Majakowskiego. W pewnej mierze podobne przykłady graficznego rozplanowania tekstu spotyka się już w niektórych utworach Amīna ar-Riḥānīego zawartych w jego wydanych w 1910 r. *Ar-Riḥāniyyār*²⁰⁷. Faktem jest natomiast, że technika ta była dość chętnie i do tej pory jest wykorzystywana, nawet przez poetów tworzących w lokalnych dialektach.

Cytowany poemat Yūsufa aṣ-Ṣāʿigā skomponowany został na bazie stopy — — — — charakterystycznej dla klasycznego wzorca *al-kāmil*. W zdecydowanej większości wersów klauzule wypadają wewnątrz stóp (tzw. *tadwīr*).

²⁰⁶ Yūsuf aṣ-Ṣāʿig, *Qaṣāʿid* (Wiersze), Bāḡdād 1992, s. 432.

²⁰⁷ Zob. s. 46-47 wyżej.

W nierównych odstępach, co kilka lub kilkanaście linijek pojawia się stopa hiperkatektyczna²⁰⁸ o postaci $\cup\cup\cup\cup$, rymująca się z poprzednią klauzulą tego samego typu i jednocześnie jakby sygnalizująca zakończenie znaczeniowo kompletnego wątku wiersza.

Jak łatwo zauważyć, zastosowanie konstrukcji „schodkowej” w tym utworze różni się od techniki wierszowej rosyjskiego poety. W tonizmie Majakowskiego „schodków” nie można bowiem utożsamiać z wersami. Są one raczej wyodrębnionymi graficznie członami rytmicznymi wersów²⁰⁹, na co wskazuje rozmieszczenie rymów. Tymczasem w cytowanym wierszu Yūsufa aṣ-Ṣāʿiga poszczególne linijki tekstu należy uznać za osobne wersy. Wpisane w prozodyjną matrycę zbudowaną z powtarzalności stopy $\cup\cup\cup\cup$ układają się one w „schodkowe” strofoidy, których granice sygnalizuje hiperkateksa. Jednak w obu przypadkach funkcja takiego zabiegu wersyfikacyjnego jest podobna; chodzi o graficzne uwydatnienie istotnych dla treści grup wyrazowych²¹⁰.

Innym sposobem graficznego uwydatnienia rozczłonkowania w ramach wersu jest rozdzielenie grup wyrazów za pomocą szerokiej spacji, która – jak można się domyślać – ma sugerować lub wręcz wymuszać pauzę. Na przykład:

في الصدى   بنز
وفي البنرصدى
والمدى
يبدا   رمادياً حياً
كما لو أن حرباً لم تقع
أو وقعت أمس،
وقد تأتي غداً...

²⁰⁸ Tzw. *muraffal* (zob. przypis 187).

²⁰⁹ Zbigniew Siatkowski nazywa je „modyfikatorami dla tonizmu”, zob. Z. Siatkowski, *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, „Pamiętnik Literacki” 1958, nr 49/3, s. 122-123.

²¹⁰ Yūsuf aṣ-Ṣāʿig w sposób szczególny upodobał sobie kompozycję „schodkową”. Niemal wszystkie z ponad 90 utworów, które składają się na wydany w 1992 r. tom *Qaṣāʿid* (Wiersze) stanowiący niejako podsumowanie jego twórczości, zapisane zostały tą techniką. Wymownym przykładem jest ten oto krótki wiersz, zob. Yūsuf aṣ-Ṣāʿig *op. cit.*, s. 367:

يدها
دافئة...
ويدي
باردة..
خلطنا أصابعنا...
وقطفنا معاً..
زهرة
واحدة...

fī ṣ-ṣadā bi-ṛun	— — — / —
wa-fī l-bi-ṛi ṣadā	— — — / — —
wa-l-madā	— —
yabdū ramādiyyan ḥiyādiyyan	— / — — — / — — — / —
kamā law anna ḥarban lam taqa ^c	— — — / — — — / — —
aw waqa ^c at amsi	— / — — — / —
wa-qad ta ^a tī ḡadan	— — — / — —

fī ṣ-ṣadā bi-ṛun	— — — / —
wa-fī l-bi-ṛi ṣadā	— — — / — —
wa anā abḥaṭu mā bayna-humā	— — — — / — — — — / — —
‘an ṣadā aṣ-ṣawti	— — — — / —
sadā	— —

Graficzna pauza wewnątrzwersowa za każdym razem przecina tutaj stopę — — —, na powtarzalności której opiera się struktura prozodyjna wiersza. Podobnie jest w przypadku pauzy klauzulowej. Co ciekawe, złożona z dwóch rymujących się wyrazów fraza *ramādiyyan ḥiyādiyyan*, która znajduje się bezpośrednio po takiej pauzie w czwartym wersie, ma postać — — — — — charakterystyczną do wzorca *al-hazaḡ*. Nie wiadomo, ile w tym zabiegu celowości, ale stał się on dodatkowym czynnikiem powodującym zatarcie toku rytmicznego wytycznego przez stopę — — —, która jest głównym budulcem prozodyjnym wiersza.

Korzystając z bogactwa klasycznych arabskich wzorców metrycznych, współcześni poeci sięgają też, wbrew zaleceniom Nāzik al-Malāʾiki²¹², po metra różnostopowe, które nierzadko poddają własnym modyfikacjom:

1)

شمسٌ تميلُ،
وسرب الطير منفرطٌ ومنعقدُ،
والقمحُ من ذهبِ الأضواءِ ينقُذُ
يأبها الولدُ

²¹¹ Maḥmūd Darwīš, *Al-A‘māl al-ḡadīda*, Bayrūt 2009, s. 727-728.

²¹² Nāzik al-Malāʾika, *Qaḍāyā...*, s. 18-21.

في عنكبوت الشمس - رَأَدَ ضَحَى -
 عيناك من قبس والقلب يُنْفِذُ
 فاترك لنخلتك الفزعاء ما تجدُ
 من خُصرةٍ معجونةٍ بالطلع لا تَلِدُ
 أو غيمةٍ قد بَدَدَ الرَّجَاجُ غُرَّتْهَا
 ما بين أقواس الزجاج الصلب لا ماء ولا زَبْدُ²¹³

samsun tamīlu	-- -- / --
wa-sirbu t-ṭayri munfariṭun wa-munʿaqidu	-- -- / -- -- -- / -- -- -- / -- -- --
wa-l-qamḥu min ḡahabi l-aḡwāʿi yattaqidu	-- -- -- / -- -- -- / -- -- -- / -- -- --
yā ayyuhā l-waladu	-- -- -- / -- -- --
fī ʿankabūti š-šamsi raʿda ḡuḥan	-- -- -- / -- -- -- / -- -- --
ʿaynā-ka min qabasin wa-l-qalbu yanfaʿidu	-- -- -- / -- -- -- / -- -- -- / -- -- --
fa-truk li-naḥlati-ka l-farʿāʿi mā taḡidu	-- -- -- / -- -- -- / -- -- -- / -- -- --
min ḡuḍratin maʿḡūnatin bi-t-ṭalʿi lā talidu	-- -- -- / -- -- -- / -- -- -- / -- -- --
aw ḡaymatin qad baddada z-zaḡḡāḡu	
ḡurrata-hā	-- -- -- / -- -- -- / -- -- -- / -- -- --
mā bayna aḡwāsi z-zuḡḡāḡi š-ṣalbi lā māʿun	
wa-lā zabadu	-- -- -- / -- -- -- / -- -- -- / -- -- -- / -- -- --

2)

طلل الوقت، والطيور عليه
 وَقَّعَ.
 شجر ليس في المكان،
 وجوة غريقة في المرايا
 وأسيرات يستعثن بنا
 شجر راحل، ووقت شطايا
 هل حملنا يوم الخروج سوى الوقت،
 ثماشى سرابه
 ونضاهى غيابه²¹⁴

ṭalalu l-waḡti wa-t-ṭuyūru ʿalay-hi	-- -- -- / -- -- -- / -- -- --
wuḡqaʿa	-- --
šaḡarun laysa fī l-makāni	-- -- -- / -- -- -- / --
wuḡṭūhun ḡarīqatun fī l-marāyā	-- -- -- / -- -- -- / -- -- --
wa-asīrātun yastaḡitna bi-nā	-- -- -- / -- -- -- / -- -- --
šaḡarun rāḡhilun wa-waḡtun šazāyā	-- -- -- / -- -- -- / -- -- --
hal ḡamalna yawma l-ḡurūḡi siwā l-waḡti	-- -- -- / -- -- -- / -- -- -- / --
numāšī sarāba-hu	-- -- -- / -- -- --
wa-nuḡāḡī ḡiyāba-hu	-- -- -- / -- -- --

²¹³ Muḡammad ʿAfiṭi Maṭar, *Al-Aʿmāl al-kāmila, Iḡtiṣālāt al-mūmyāʿ al-mutawāḡḡiṣa*, t. 3, Al-Qāhira 1998, s. 366.

²¹⁴ Aḡmad ʿAbd al-Muʿṭī Ḥiḡāzī, *Ṭalal al-waḡt* (Gruz czasu), „Ibdāʿ” 1991, nr 18, s. 8-10.

Muḥammad ʿAfīfī Maṭar (1935-2010) w cytowanym wierszu posłużył się wątkiem metrycznym ٢٢٢-/-٢٢٢ występującym wyłącznie w klasycznym metrum *al-basīṭ*, jednak, jak pokazuje wers piąty i trzy ostatnie, stosuje go niekonsekwentnie. Nie unika przy tym dzielenia stóp pomiędzy wersy (*tadwīr*). Niezbyt rygorystycznie przestrzega też reguł, jakie tradycyjnie przypisane są do poszczególnych stóp, o czym świadczy niestandardowa postać klauzuli wersu drugiego. Długość wersów waha się od półtorej do pięciu stóp. Niektóre wyodrębnione zostały różnej szerokości wcięciem, co przypomina kompozycję „schodkową”. W klauzulach zdecydowanie przeważa rym na *-idu / -adu*.

Struktura prozodyjna drugiego przykładu, choć także różnostopowa, jest nieco odmienna. Przede wszystkim dlatego, że jako podstawa użyty został wzorzec *al-ḥafīf* charakteryzujący się współwystępowaniem stóp o rytmicznie różnych segmentach konstytutywnych; „jambicznym” w stopie ٢٢٢-٢ oraz „trocheicznym” w stopie ٢-٢٢٢. Oznacza to, że przy programowo dowolnej rozpiętości wersów obie te stopy mogą pojawić się w klauzulach, co według koncepcji forsowanej przez Nāzik al-Malāʾikę absolutnie wykracza poza standard wiersza wolnego²¹⁵.

Osobliwym przykładem eksperymentowania z formą jest wiersz *Aylūl* (Wrzesień) autorstwa Amala Dunqula²¹⁶:

(جوقة خلفية):	(صوت):
ها نحن يا أيلول	أيلول الباكي في هذا العام
لم ندرك الطعنة	يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام
فحلت اللعنة	تسقط من سترته الزرقاء... الأرقام
في جبلنا المخبول!	يمشي في الأسواق: يبشر بنبؤته الدموية
	ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية
قد حلت اللعنة	ليقول لنا: إن سليمان الجالس منكفئاً
في جبلنا المخبول	فوق عصاه
فنحن يا أيلول..!	أواه.
لم ندرك الطعنة!	قال.. فكمناء، فأننا عينيه الذاهلتين
	وسرقنا من قدميه الخفين الذهبيين
	وحشرناه في أروقة الأشباح المزدحمة

(ṣawt):

aylūlu l-bākī fī ḥādā l-ʿām

yaḥlaʿu ʿan-hu fī s-siġni qalansuwata l-ʾiʿdām

(ġawqa ḥalfiyya):

hā naḥnu yā aylūl

lam nudriki t-ṭaʿnah

²¹⁵ Nāzik al-Malāʾika, *Qaḍāyā...*, s. 20-21.

²¹⁶ Amal Dunqul, *Al-ʿamal aš-širīyya al-kāmila*, Al-Qāhira 1987, s. 127 (wiersz datowany na wrzesień 1967 r.).

tasquṭu min sitrati-hi z-zarqā'i l-arqām
yamšī fī l-aswāqi yubašširu bi-nubū'ati-hi d-damawīyyah
laylata an waqafa 'alā daraġāti l-qaṣri l-ḥaġariyyah
li-yaqūla la-nā inna Sulaymāna l-ġālisa munkafī'an
fawqa 'aṣā-h
awāh
qāla fa-kamamnā-hu faqa'nā 'aynay-hi d-dāhilatayn
wa-sariqnā min qadamay-hi l-ḥaffayni d-dahabiyyatayn
wa-ḥaṣarnā-hu fī arwiqati l-ašbāḥi l-muzdahimah

fa-ḥallati l-la'nah
fī ġīli-nā l-maḥbūl
qad hallati l-la'nah
fī ġīli-nā l-maḥbūl
fa-naḥnu yā aylūl
lam nudriki ṭ-ṭa'nah

--/--/--/--/ˆ	--u/--/ˆ
--u/--/--/--/--/ˆ	--u/--
--u/--/--/--/--/ˆ	--u/--
--/--/--u/--u/--u/--u/--	--u/--ˆ
--u/--u/--u/--u/--/--u/--	--u/--
--u/--u/--u/--u/--/--u/--	--u/--ˆ
--u/ˆ	--u/--ˆ
--	--u/--ˆ
--u/--/--u/--/--/--/--u/ˆ	--u/--
--u/--/--u/--/--/--u/--/ˆ	
--u/--/--/--u/--/--/--/--u/ˆ	

Widać tu dwa równoległe plany rozpisane jak scena z dramatu poetyckiego i rozgrywające się równocześnie, co podkreślają zarówno didaskaliowe podpowiedzi w nawiasach („Głos” i „Chór w tle”), jak i dwukolumnowy zapis tekstu. Oba plany różnią się pod względem budowy wersyfikacyjnej. Pierwszy („Głos”) oparty został na powtarzalności stopy typowej dla wzorca *al-mutaḍārik* (—u—) z wariantami — i —u. W przytoczonym fragmencie długość nieregularnie rymowanych wersów waha się między jedną niepełną stopą a siedmioma i pół stopy. Plan drugi to wiersz utrzymany w dwustopowym katektycznym metrum *al-basīṭ* o układzie stroficznym i symetrycznie rozmieszczonych rymach.

Zdarzają się też kompozycje o charakterze hybrydowym:

أتية الليل في ساحات بيروت، كاني من دوار البحر ملقى، تغمض العينان في صمتي على اللحم
الذي ينبع أشجاراً وماء في دروب النخل، حيث الخصرة الزرقاء كالماء، وحيث الماء كالزرقعة
مخضراً، وحيث البيت أغرقه، وأعرف في شفيف الليل نافذة تضيء الياسمين على مساء تستظل
به الكواكب، أيها النهر الذي يحملني ساماناً حتى آخر الدنيا، لمن أضرع في ساحات بيروت
... لمن أضرع؟

ومن يمنحني بين ارتعاشات الذرى غرفة
ومن يغرر في تلج الأسى الشرفة
ومن يرخي على عيني أهدابي

رصيفاً من مجاري الوحلِ عبر حدائقِ سوداء؟²¹⁷

raṣīfan min maḡārī l-wahli ʿabra hadāʾiqin sawdāʾ

-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/
 -----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/
 -/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----/
 /-----/-----/-----/-----/-----/-----/-----
 -----/-----/-----/-----
 -----/-----/-----
 -----/-----/-----
 -----/-----/-----
 -----/-----/-----
 -----/-----/-----"
 -----/-----/-----
 -----/-----/-----
 -----/-----/-----"

Utwór ten, opublikowany po raz pierwszy w 1964 r., swoją strukturą prozodyjną nawiązuje do klasycznego metrum *al-wāfir*, opartego na powtarzalności jemu tylko właściwej stopy $\sim\sim\sim$. Zdecydowanie przeważa przy tym wariant $\sim---$, w którym dwuzgłoskowy pierwszy segment komplementarny ($\sim\sim$) zastąpiony został jedną sylabą długą ($-$)²¹⁹. W tekście

²¹⁷ Sa^cdī Yūsuf, *Al-A^smāl aš-šⁱc^riyya*, t. 1, Bayrūt-Baġdād 2014, s. 407.

²¹⁸ Za pomocą znaku *sukūn* (أضرع, choć wystarczyłoby أضرع).

²¹⁹ Incydentalnie pojawia się też jego zamiennik w postaci $\cup\text{---}\cup$.

występują na przemian dwie formacje prozodyjne: proza i wiersz. Kończąca się zdaniem: *li-man aḍra*^c część inicjalna przytoczonego fragmentu, pomimo właściwej arabskiemu wierszowi strukturze stopowej, segmentowana jest zgodnie z zasadami segmentacji prozy. Dominantę prozodyjną stanowi tu bowiem determinowana semantyką i porządkiem składniowym intonacja, co zresztą odzwierciedla ciągły, niewierszowy zapis. Nieodparcie nasuwa się tu analogia do uprawianego niegdyś nad Eufratem i Tygrysem gatunku prozy rytmicznej znanej jako *band*²²⁰, co może mieć jakiś związek z iracką proveniencją samego poety, Saʿdiego Yūsufa (ur. 1934). Z kolei druga część cytatu, rozpoczynająca się od słów: *wa-man yamnaḥu-nī* segmentowana jest wierszowo, co również odwzorowuje zapis. Tekst delimitowany jest bowiem arbitralnie za pomocą wypadającej co trzy lub co cztery stopy pauzy wersyfikacyjnej, sygnalizowanej rymem. Jego rytmikę wyznaczaną przez tok stopowy wzmacnia anaforyczne *wa-man* w kilku kolejnych wersach oraz paralelizm składniowy retorycznych pytań, które to wyrażenie otwiera.

Podobny zabieg zastosował Yūsuf aṣ-Ṣāʿig w kilku miejscach utworu o dość sugestywnym tytule *Qaṣīda tasgīliyya* (Poemat dokumentalny):

على دمانك .. الضحى ..
 شعر مخضب
 وشهوة الزبدة في ملامح السفير ..
 أمس اتصلت وزارة الدفاع،
 اتصلت، وزارة العدل،
 وقررت محكمة الجراء في بغداد:

"ربط المتهم .... وهو تلميذ مفصول بكفالة ضامنة على أن يحافظ على الهدوء والسكينة. وكانت شرطة الأمن قد قدمته الى المحكمة بعد أن أنهى محكوميته من قبل المجلس العرفي العسكري ...." ²²¹

ʿalā dimāʿi-ka ḍ-ḍuḥā	— — — / — — —
šaʿrun muḥaḍḍabun	— — — / — —
wa-šahwatu z-zubdati fī malāmiḥi s-safiri	— — — / — — — / — — — / — — —
amsi ttaṣalat wizāratu d-difāʿi	— / — — — / — — — / — — —
ittaṣalat wizāratu l-ʿadli	— — — / — — — / — —
wa-qarrarat maḥkamatu l-ḡazāʿi fī Baḡdād	— — — / — — — / — — — / — —

„rabṭu l-muttaḥim... wa-huwa tilmīḍun mafṣūlun bi-kafālatin ḡāminatin ʿalā an yuḥāfiḏa ʿalā l-hudūʿi wa-s-sakīna. Wa-kānat šurṭatu l-amni qad qaḍḍamat-hu ilā l-maḥkamati baʿda an anḥā maḥkūmiyyata-hu min qibali l-maḡlisi l-ʿurfiyyi l-ʿirāqiyyi”.

²²⁰ Zob. s. 108-111 wyżej.

²²¹ Yūsuf aṣ-Ṣāʿig, *op. cit.*, s. 257.

W tym jednak przypadku wątki prozoatorskie są zwykłymi cytataми z doniesień medialnych lub są na takie stylizowane. Podstawę rytmiki części wierszowej stanowią natomiast zmiennej długości wersy zbudowane ze stóp „radżazowych”, tj. —◡— z przewagą wariantów o stłumionych segmentach komplementarnych (◡—◡— i —◡◡—). Wersy są w zasadzie bezrymowe, a ich zakończenia albo wypadają wewnątrz stóp (tzw. *tadwīr*), albo mają postać katalektyczną odbiegającą niekiedy od normy klasycznej.

ARABSKI WIERSZ NIENUMERYCZNY

Od końca lat pięćdziesiątych XX w. poeci coraz bardziej zdecydowanie opowiadają się przeciwko narzucaniu jakichkolwiek reżimów wersyfikacyjnych, uważając, że jest to sprzeczne z ideą wolnej poezji (*aš-šiʿr al-ḥurr*). W inauguracyjnym numerze pisma „Šiʿr”, które stało się drugą po miesięczniku „Al-Ādāb” trybuną arabskiej awangardy poetyckiej, założyły się bardziej nowatorskie pod względem formy utwory:

1)

متى تمحى خطايانا؟ متى تورق
 ألام المساكين؟ متى تلمسنا
 أصابع الشك؟ أموات
 ترى نحن على الدرب ولا ندري؟
 توارينا عن الابصار أكفان
 من الرمل، غبار ذره الحافر
 في ملاعب الشمس.²²²

matā tumḥā ḥaṭāyānā matā tūriqu	----/----/----/
ālāmu l-masākīni matā talmisu-nā	---/----/----/
ašābiʿu š-šakki a-amwātun	--/----/----
turā naḥnu ʿalā d-darbi wa-lā nadrī	----/----/----
tuwārī-nā ʿani l-abṣāri akfānun	----/----/----
mina r-ramli ḡubārun ḡarra-hu l-ḥāfiru	----/----/----/
fī malāʿibi š-šamsi	--/----

2)

في أعقاب الجيوش
 يسير البغايا وتجار الرقيق اليهود
 وتحلق جوارح الطير

²²² Yūsuf al-Ḥāl, *Al-Ḥiwār al-azalī* (Wieczny dialog), „Šiʿr” 1957, nr 1, s. 52.

يَمْتَصُّونَ الْحَيَاةَ مِنَ الْأَشْلاءِ الصَّامِتَةِ
وَيَصْنَعُونَ اللَّذَّةَ مِنْ عَصَاةِ التَّعَاسَةِ
وَيَصِلُونَ صَرْخَةَ الْعَذَابِ
بِعَرَبْدَةِ الْجَسَدِ الْمَتَمَرِّغِ
فِي الرِّضَابِ وَالْخَمْرِ وَخَضَابِ الدَّمِ

في أعقاب الجيوش
تسير الخديعة والإثم.²²³

fī a ^c qābi l-ğuyūš	-----
yasīru l-bağāyā wa-tuğğāru r-raqīqi l-Yahūd	-----
wa-tuḥalliqu ġawāriḥu t-ṭayr	-----
yamtaššuna l-ḥayāta mina l-ašlā'i š-šāmita	-----
wa-yaša ^c ūna l-lağğata min ^c ušārati t-ta ^c āsa	-----
wa-yašilūna šarḥata l- ^c ağğāb	-----
bi- ^c arbadati l-ğasadi l-mutamarrig	-----
fī r-ruğğābi wa-l-ḥamri wa-ḥiğğābi d-dam	-----
fī a ^c qābi l-ğuyūš	-----
tasīru l-ḥağğātu wa-l-iğm	-----

Wiersz Yūsufa al-Ḥāla jest bezrymowy i skomponowany na bazie typowej dla metrum *al-hazağ* powtarzalności stopy — — — — z widoczną tendencją do nadreprezentacji raczej rzadko stosowanego wariantu o stłumionym końcowym segmencie komplementarnym, tj. — — — —. Stosunkowo częstym zabiegiem autora jest dzielenie stopy pomiędzy dwa sąsiednie wersy (tzw. *tadwīr*).

Natomiast utwór Ibrāhīma Šukr Allāh to wiersz w całości nienumeryczny. Autor zrezygnował nie tylko z rymów, ale także z jakichkolwiek przejawów przybliżonej nawet regularności metrycznej. Wiersz ma charakter składniowy. Poszczególne wersy równe są samodzielnym członom zdania²²⁴. Choć tekst nie jest wokalizowany, można założyć, że wyrazy zamykające wersy, będące jednocześnie zakończeniami członów składniowych, mają postać pauzalną, tzn. wymawiane są z pominięciem krótkiej samogłoski wygłosowej. W tym wypadku postać pauzalna wyrazów dodatkowo podkreśla więc pauzę wersyfikacyjną. Zredukowaną do minimum rytmikę rekompensują w pewnym stopniu paralelizmy składniowe i powtórzenia leksykalne. Napisany w roku 1956 utwór ten mógłby być uznany za jedną z pierwszych jaskółek zwiastujących

²²³ Ibrāhīm Šukr Allāh, *Mawqif al-lağğā* (Miejsce rozkoszy), „Ši'r” 1957, nr 1, s. 58.

²²⁴ W całym utworze występuje tylko jedna przerzutnia: *wa-āḥiru wa-qad farağā min tanāwuli šarā'ihi l-laḥmi / l-musaqqā bi-n-nabiğ*.

rychły już rozkwit wiersza w pełni wyzwolonego z jakichkolwiek ograniczeń. Trzeba jednak zauważyć, że kilka lat przed nim analogiczne pod względem formy utwory pisał wspomniany wyżej Ḥusayn Mardān, jak np.:

وانفض رأسي بعنف
وأحس كأرجل الذباب
تغوص في مخي
وتملأ جمجمتي بأشباح
مرعبة

...
سيقان عارية
أرداف بيض
نهود مقطوعة
وجوه مشوهة تطل من
كل مكان
رؤوس بلا أجسام
تدور حولها قطط ملتبهة
العيون
وتحلق فوقها طيور بلا مناقير²²⁵

wa-anfuḍu raʿs-ī bi-ʿunf	— — — — —
wa-uḥissu ka-arḡuli ḍ-ḍubāb	— — — — —
tagūṣu fī muḥḥ-ī	— — — — —
wa-tamlāu ġumġumat-ī bi-ašbāḥ	— — — — —
murʿibah	— —
...	
sīqanun ʿāriyah	— — — — —
ardāfun bīḍ	— — — — —
nuḥūdun maqtūʿa	— — — — —
wuġūhun mušawwihatun tuṭillu min	— — — — —
kulli makān	— — — — —
ruʿūsun bilā aġsām	— — — — —
tadūru ḥawla-hā qīṭaṭun multahibatu	— — — — —
l-ʿuyūn	— —
wa-tuḥalliqu fawqa-hā ṭuyūrun bilā manāqīr	— — — — —

Ten rodzaj swojej twórczości, uprawianej przez całe życie, niemal od początku działalności literackiej²²⁶, nazywa Ḥusayn Mardān „prozą skonden-

²²⁵ Ḥusayn Mardān, *Al-Aʿmāl al-kāmila*, red. ʿAdil Kitāb Naṣīf al-ʿAzzawī, t. 1, Baġdād 2009, s. 245-246.

²²⁶ Publikowane w tomikach: *Ṣuwar murʿiba* (Przerażające obrazy) – 1951, *Al-ʿālam tannūr*

sowaną” (*naṭr murakkaz*), przeciwstawiając ją tym samym jednoznacznie wierszowi. Choć zaprezentowany tu przykład niczym nie odbiega od cytowanego wcześniej wiersza Ibrāhīma Šukr Allāh – ani co do formy, ani pod względem poetyckości tekstu.

Szerokim echem w arabskich kręgach literackich odbiła się wydana w 1959 r. w Paryżu praca Suzane Bernard pt. *Le poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Dała ona kolejny impuls do dyskusji o stanie nowej poezji arabskiej. Nawiązał do niej Adūnīs w swoim artykule *Qaṣīdat an-naṭr* (Poemat prozą)²²⁷ na łamach pisma „Šiʿr”, wprowadzając już samym tytułem nowy termin do arabskiego dyskursu krytyczno-literackiego, będący, jak wiadać, dosłownym tłumaczeniem z francuskiego. W swoich rozważaniach przekonuje, że wszelkie reguły wersyfikacyjne, jak rym i metrum, nie tylko nie wchodzi w istotę poezji, ale wręcz ograniczają potencjał twórczy poety, przyczyniając się tym samym do zubożenia ładunku intelektualnego i emocjonalnego utworu. Na potwierdzenie dzieli się ciekawym spostrzeżeniem, iż przekłady wierszy z obcych języków, choć pozbawione rymów i regularnego rytmu, traktowane są w odbiorze arabskim jako poezja nawet przez czytelników przywiązanych do tradycyjnych form wierszowych²²⁸. Adūnīs co prawda nie wyjaśnia *expressis verbis*, czym właściwie ma być *qaṣīdat an-naṭr* i jak termin ten ma się do funkcjonującego wówczas już od ponad dziesięciu lat pojęcia *aṣ-šiʿr al-hurr*. Jego wywód koncentruje się na postulacie absolutnej wolności poety od jakichkolwiek ograniczeń formalnych, nawet tak rozluźnionych jak w zainicjowanym przez grupę poetów irackich nurcie tzw. wiersza wolnego. Twierdząc zaś, iż podstawową jednostką segmentacji tekstu poetyckiego nie jest wers (*bayt*), lecz zdanie²²⁹, kwestionuje w gruncie rzeczy zasadność tak mocno zakorzenionego w świadomości arabskiej utożsamiania poezji z formą wierszową i w konsekwencji usuwa *qaṣīdat an-naṭr* poza sferę wierszowości.

Jednym z najgorętszych zwolenników owej koncepcji poezji był libański poeta Unsī al-Hāḡḡ (1937-2014). Swój entuzjazm dla poematu prozą wyraził najpełniej w pierwszym własnym tomiku pt. *Lan* (Nie będzie) wydanym w 1960 r., a przede wszystkim w słowie wstępnym do niego, będącym swego rodzaju manifestem poetyckim²³⁰. Jednak już wcześniejsze jego utwory, które

---

(Świat to piec chlebowy) – 1952, *ʿAzīzātī fulāna* (Moja droga nieznajomo) – 1952, *Ar-Rabīʿ wa-al-ḡawʿ* (Wiosna i głód) – 1953, *Naṣīd al-anṣād* (Pieśń nad pieśniami) – 1955, *Halāhil naḥwa aṣ-šams* (Trele do słońca) – 1959, a później na łamach bagdadzkiego tygodnika „Alif Bā”.

²²⁷ ʿAlī Aḥmad Saʿīd Isbir (Adūnīs), *Fī qaṣīdat an-naṭr*, „Šiʿr” 1960, nr 14, s. 75-83.

²²⁸ *Ibidem*, s. 77.

²²⁹ *Ibidem*, s. 80.

²³⁰ Unsī al-Hāḡḡ, *Lan* (Nie będzie), Bayrūt 1960. Zob. też *Naẓariyyat aṣ-šiʿr, 5-marḡalat maḡallat „Šiʿr”*, red. Muḥammad Kāmil al-Ḥaṭīb, cz. 2, Dimašq 1996, s. 753-763.

publikował na łamach czołowych arabskich czasopism literackich, utrzymane były w takiej właśnie konwencji, jak np.:

— من أين تريدني بعد أن أعطيك؟
يبست .....
غلامي الخضر يبست

وباب بساتيني أغلقت مصراعيه
وأضعت مفتاحه في النهر
ما عاد في البساتين زهور ولا شجر ولا سنابل
عمرت في وجهها أسوار
وشدت الأسوار بالخشب والخشب بمزلاج
والمزلاج بمفتاح ضاع ...
كيف أدخل الى ما ترغب أن أدخل اليه
لأجني لك طاقات وبقاات؟
أدخل طيرا ولا جناح لي غير خفقان قلبي؟
أم أتسل نملة وكل ما في كبير بالحب؟²³¹

min ayna turīdu-nī baʿda an uʿṭī-ka	-----
yabisat	---
ġilāl-ī l-ḥuḍru yabisat	
wa-bābu basātīn-ī aġlaqtu miṣrāʿay-hi	-----
wa-aḍaʿtu miftāḥa-hu fī n-nahri	-----
mā ʿāda fī l-basātīni zuhūrun wa-lā šaġarun	
wa-lā sanābil	-----
ʿummirat fī waġhi-hā aswār	-----
wa-šuddati l-aswāru bi-l-ḥašabi wa-l-ḥašabu	
bi-mizlāġ	-----
wa-l-mizlāġu bi-miftāḥin ḏāʿ	-----
kayfa adḥulu ilā mā tarġabu an adḥula ilay-hi	-----
li-aġnī la-ka ṭāqāti wa-bāqāt	-----
a-adḥulu ṭayra wa-lā ġināḥa l-ī ġayra	
ḥafaqāni qalb-ī	-----
am atasallalu namlatan wa-kullu mā fīy-ya	
kabīrun bi-l-ḥubb	-----

Jest to wiersz w całej rozciągłości nienumeryczny. Nie można się tu dopatrzeć żadnych regularnie powtarzających się całości prozodyjnych. O wierszowym charakterze tekstu decyduje wyłącznie arbitralnie użyta pauza wersyfikacyjna, przy czym rozczłonkowanie wersowe zgadza się w nim z podziałem składniowym. Jest to również wiersz całkowicie pozbawiony rymu.

²³¹ Unsī al-Ḥāġġ, *Mawsim ġadīd* (Nowy sezon), „Al-Adīb” 1957, nr 10, s. 18.

W powszechnym odbiorze określenie *qaṣīdat an-naṭr* miało wydźwięk oksymoroniczny, ponieważ termin *qaṣīda* kojarzył się do tej pory ściśle z wierszowością, jako przeciwieństwo prozy (*naṭr*). Tymczasem teraz określenie *qaṣīda* zaczęło być stosowane zarówno w odniesieniu do wiersza, w tym również wiersza nienumerycznego, jak i do rzeczywistego poematu prozą, a więc utworu lirycznego niepodlegającego rygorom wierszowości. Znamiennym przykładem takiego stanu rzeczy są utwory zamieszczone przez Unsī al-Ḥāḡḡiego na łamach pisma „Šiʿr” jako *Tamānī qaṣāʾid* (Osiem wierszy). Oto dwa z nich:

1)

لَمِ الْعُشْبُ
وَالْأَغْنِيَةُ الْجَزِيرَهُ
وَهَذِهِ الْعَيُونُ
وَهَذِهِ الْأَحْشَاءُ وَالْعَيُونُ
بَابَاةِ الْعَيُونِ وَالْأَحْشَاءِ
وَالْغَلْطَةُ
وَالْعُشْبُ وَالْأَغْنِيَةُ الْجَزِيرَهُ
مَا دُمْتُ رَقَصْتِي
مَا دُمْتُ مِرْجَلِي
مَا دُمْتُ قَفْصِي الدَّوَّارِ
مَا دُمْتُ آخِرِي
مَا دُمْتُ اسْتَعِيرَ شَفْتِي
مَا دُمْتُ اسْتَعِيرَ عَاشِقًا مِنْ أَذْنِي.²³²

lima l-ʿuṣbu	— — — —
wa-l-uḡniyatu l-ḡazīrah	— — — — — — — —
wa-hāḡḡi l-ʿuyūn	— — — — —
wa-hāḡḡi l-aḡṣāʾu wa-l-ʿuyūn	— — — — — — — —
baʾbaʾatu l-ʿuyūni wa-l-aḡṣāʾ	— — — — — — — —
wa-l-ḡalṭatu	— — — —
wa-l-ʿuṣbu wa-l-uḡniyatu l-ḡazīrah	— — — — — — — —
mā dumtu raqṣat-ī	— — — — —
mā dumtu mirḡal-ī	— — — — —
mā dumtu qafaṣ-ī d-dawwār	— — — — — — — —
mā dumtu āḡar-ī	— — — — —
mā dumtu astaʿīru šafatay-ya	— — — — — — — —
mā dumtu astaʿīru ʿāṣiqan min uḡḡunay-ya	— — — — — — — — — — — —

²³² Unsī al-Ḥāḡḡ, *Fī qabḡat al-ʿuyūn* (W uścisku oczu), „Šiʿr” 1962, nr 22, s. 13.

– كم أريتكَ أنه لا يخفي شيئاً هذا التمثال!

– أضع يدي الهادئة على صدرك، أيها الصوتُ الحقيقي. كل دعاءٍ عاصفةٌ حاجزٌ وموت. وأنا لأذكرُ الناسين بالفراق وأنتهك أحزانه. الأمرُ نبرتي. وأيضاً أهشمُ خطواتي وظلّها السباق. طاب ليلك أيتها اللازمة الببغاء!

أطارِدُ هذا الحُبَّ

أطارِدُ هذا الحُبَّ

حربُ الجيوش تولد في وَرَقِ المال وحربي فوق العالم تشدُّ أطرافه وتشعِّت قلبه. لي مع السما زوجُ كلمات! ستزاحين ويرون قوالب الدم، لأنني أعرف عقولهم – لقد غيَّرتُ لهم نَغْلَ الشر! ²³³

kam araytu-ka anna-hu lā yahfī šayʿan hāḡā t-timṡāl
aḡaʿu yad-ī l-hāḡiʿata ʿalā šadri-ka ayyu-hā š-šawtu l-ḡaḡiḡiyy kullu duʿāʿin ʿāšifatun
ḡāḡizun wa-mawt wa-anā la-uḡakkiru n-nāsīna bi-l-firāḡi wa-antahiku aḡzāna-hu al-
amru nabrat-ī wa-ayḡan uhaššimu ḡaḡawāt-ī wa-ḡilla-hā s-sabbāḡ ṡaba laylu-ki ayyatu-
hā l-lāzimatu l-babbāḡā³

uṡāridu hāḡā l-ḡubb

uṡāridu hāḡā l-ḡubb

ḡarbu l-ḡuyūšī tūladu fī waraḡi l-māli wa-ḡarb-ī fawḡa l-ʿālamī tašuddu aṡrāfa-hu wa-
tušaʿiṡu qalba-hu li-ya maʿa s-samā zawḡu kalimāt sa-tanzāḡīna wa-yarawna qawālība
d-dami liʿanna-nī aʿrifu ʿuḡūla-hum laḡad ḡayyartu la-hum naʿla š-šarr

~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~  
~~~~~

Cechą wspólną obu cytowanych wyżej tekstów Unsī al-Hāḡḡiego jest brak regularności metrycznej, a także brak rymów. W pierwszym z nich zwracają co prawda uwagę częste powtórzenia, ale są to jedynie mniej lub bardziej rozbudowane wyrażenia anaforyczne niezakotwiczone w żadnej miarowej strukturze prozodyjnej. Jednak to utwór zatytułowany *Fī qabḡat al-ʿuyūn* spełnia kryterium wierszowości, podczas gdy drugi tekst kwalifikuje się jako proza poetycka lub poemat prozą. Decyduje o tym sposób prozodyjnej segmentacji tekstu.

²³³ Unsī al-Hāḡḡ, *Al-Widāʿ* (Pożegnanie), „Šiʿr” 1962, nr 22, s. 15.

W pierwszym utworze tekst delimitowany jest arbitralnie za pomocą pauzy wersyfikacyjnej, a więc niedeterminowanej przez intonację zdaniową wynikającą z semantyki wypowiedzi. Widać to wyraźnie już w pierwszych dwu liniijkach. Pod względem intonacyjno-składniowym stanowią one całość i właściwie mogłyby być potraktowane jako jeden wers: *lima l-ʕuṣbu wa-l-uḡniyatu l-ḡazīrah*. Rozdzielenie członów zdania poprzez wprowadzenie pauzy po *ʕuṣbu* miało zapewne na celu specjalne wyeksponowanie tego wyrazu, ale też zaowocowało pewnym napięciem pomiędzy intonacją zdaniową a wierszową, modulując nieco wydźwięk znaczeniowy. Podobne implikacje niesie za sobą wyodrębnienie w osobnym wersie wyrażenia *wa-l-ḡalātu*.

Prozatorski charakter drugiego z cytowanych utworów, podobnie jak kilku innych tak skonstruowanych, wchodzących w skład kompozycji *Tamānī qaṣāʾid*, nie budzi wątpliwości. Segmentacja tekstu przebiega tu zgodnie z jego semantyką i składnią, co odzwierciedla zapis. Dzieli się on na akapity, z których jeden to dłuższe wypowiedzenia składające się z kilku zdań prostych lub złożonych, inne zaś to pojedyncze, raczej krótkie zdania. Jeśli zdarzają się jakieś regularności w układzie iloczasowo-sylabicznym, to są one dziełem przypadku lub rezultatem powtórzeń wyrazowych, a nie zamierzonym efektem prozodyjnym. Utwór ten pod względem struktury tekstu praktycznie niczym nie różni się od dobrze już znanych przykładów prozy poetyckiej Ġubrāna Ḥalīla Ġubrāna czy Amīna ar-Rīḥāniego sprzed kilkunastu lat.

W tym kontekście rodzi się pytanie o graniczną rozpiętość wersu arabskiego nienaruszającą jego prozodyjnej koherencji i autonomii. Wydaje się, że za punkt odniesienia może posłużyć klasyczna arabska wersyfikacja, zgodnie z którą najdłuższy format wersowy nie przekracza 30 sylab²³⁴. Jeśli więc wyodrębnione graficznie odcinki tekstu poetyckiego w istotnym stopniu przekraczają ten rozmiar, wówczas nieuchronnie zatracają one charakter wierszowy. Dzieje się tak, ponieważ pauza syntaktyczna towarzysząca wielokrotnemu w takim przypadku podziałowi składniowemu staje się dominująca i praktycznie eliminuje pauzę wersyfikacyjną.

Termin *qaṣīdat an-naṭr* od początku – podobnie jak w przypadku określenia *aṣ-ṣiʿr al-ḥurr* – odbiegał swoim znaczeniem od zachodniego rozumienia pojęcia *poème en prose*, od którego wziął początek. Obejmowano nim bowiem zarówno wiersz nienumeryczny, jak i poemat prozą, a niekiedy nawet prozę poetycką.

²³⁴ Długość 30 sylab osiąga wers wzorca *al-kāmil*. Następne w kolejności to: *aṭ-ṭawīl* i *al-basīṭ* – 28 sylab. Warto przy tym zauważyć, że w założeniu są to metra dwudzielne z dodatkową, choć słabszą od klauzulowej, pauzą średniówkową.

خُطى الليل في رأسي عنيدة

تدق المطارق،

والمرايا تسمع الدق، تراه

في عيني الكحلّاء، في

فمي العريض، تقول لي:

«في سرير عينيّ يركض الليل دوائر

وعلى التّيه من شفتيك ليل

من غرف النوم المقفلات

والفحفات الهوج الحوارق».²³⁷

ḥuṭā l-layli fī ra's-ī 'anīdatan

taduqqu l-maṭāriqu

wa-l-marāyā tasma'u d-daqqā tarā-hu

fī 'ayni-ya l-kaḥlā'i fī

fam-ī l-'arīḍi taqūlu l-ī

fī sarīri 'aynay-ki yarkuḍu l-laylu dawā'ir

wa-'alā t-tīhi min šafatay-ki laylun

min ġurafi n-nawmi l-muqfalāti

wa-l-faḥfaḥāti l-hūġi l-ḥawāriq

---/----/---

---/---

---/---/---

---/---

---/---

---/---/---/---

---/---/---/---

---/---/---

---/---/---

تزلّق

كالكراب

على

عباءة

سوداء

أحاطط

بفم

كالجرح

أحمر²³⁸

tazlaqu ---

ka-l-kurāti ---

'alā ---

'abā'atin ---

sawdā'a ---

aḥāṭat ---

bi-famin ---

ka-l-ġurḥi ---

aḥmar --

²³⁷ Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā, *op. cit.*, s. 102.

²³⁸ *Ibidem*, s. 100-101.

W pierwszym cytacie pewna regularność widoczna jest właściwie tylko w wersach drugim i czwartym. W każdym z nich tekst układa się w ciąg rytmicznie ekwiwalentnych części będących wariantami stopy $\cup\cup\cup-$ typowej dla metrum *ar-rağaz*²³⁹.

Przykład następny zawiera adaptacje kilku różnych wzorców rytmicznych. Pierwsze dwa wersy oparte zostały, co warto podkreślić, na bardzo klasycznym metrum *aṭ-ṭawīl*, natomiast kolejne trzy linijki to *ar-ramāl*, *ar-rağaz* i *al-kāmil*. Pozostałe wersy w stopniu mocno zmodyfikowanym nawiązują odpowiednio do wzorców *al-ḥafīf*, *al-mutadārik* i ponownie *ar-rağaz*.

W ostatnim z przytoczonych fragmentów trudno dopatrzeć się regularnej powtarzalności układów iloczasowo-sylabicznych, nawet przy uwzględnieniu dzielenia potencjalnych stóp pomiędzy sąsiadujące ze sobą wersy (*tadwīr*). Coś innego jednak zwraca uwagę, a mianowicie specyficzna segmentacja tekstu polegająca na tym, że poszczególnym wersom przyporządkowane zostały pojedyncze, krótkie wyrazy. W efekcie na pierwsze miejsce zamiast intonacji wierszowej wysuwa się akcent wyrazowy, przez co tekst pod względem organizacji prozodyjnej zbliża się bardzo do skandowania.

Poetą, który w tamtym czasie najbardziej radykalnie i konsekwentnie wyszedł poza formułę tzw. wiersza wolnego, był zmarły przed dziesięcioma laty Muḥammad Al-Māğūt. I to jego właśnie można uznać za rzeczywistego ojca arabskiego nienumerycznego wiersza białego. W tej formule utrzymany jest cały jego dorobek poetycki, począwszy od wydanego w 1959 r. tomiku debiutanckiego, z którego pochodzi poniższy cytat:

أيها الربيعُ المقبلُ من عينيها
أيها الكناري المسافرُ في ضوء القمر
خذني إليها
قصيدةٌ غرامٍ أو طعنةٌ خنجر
فأنا متشردٌ وجريح
أحبُّ المطرَ وأنينَ الأمواجِ البعيدةِ
من أعماقِ النومِ أستيقظ
لأفكرَ بركبةِ امرأةٍ شهيدةٍ رأيتها ذاتَ يومٍ
لأعاقِرَ الخمرةَ وأقرضَ الشعرَ
قلِّ لحبيبتي ليلي
ذاتِ الفمِ السكرانِ والقدمينِ الحريزتينِ
انني مريضٌ ومشتاقٌ إليها
انني ألمحُ آثارَ أقدامٍ على قلبي.
دمشقُ يا عربةَ السبايا الورديه²⁴⁰

²³⁹ W transkrypcji prozodyjnej oddzielone ukośnikiem.

²⁴⁰ Pisownia oryginalna (podobnie w następnych wersach) – na końcu wersu zwyczajowo sy-

ayyuhā r-rabiʿu l-muqbilu min ʿaynay-hā
ayyuhā l-kanāriyyu l-musāfiru fī ɗawʿi
l-qamar
ḥuɗ-nī ilay-hā
qaṣīdata ǧarāmin aw ɗaʿnata ḥanǧar
fa-anā mutaṣarriḍun wa-ǧarīḥ
uḥibbu l-maṭara wa-anīna l-amwāǧi
l-baʿīdah
min aʿmāqi n-nawmi astayqiz
li-ufakkira bi-rukbatī mraʿatin šahiyyatin
raʿaytu-hā ɗata yawm
li-uʿāqira l-ḥamrata wa-aqriɗa š-šiʿr
qul li-ḥabībat-ī Laylā
ɗāti l-famī s-sakrāni wa-l-qadamayni
l-ḥarīratayn
inna-nī marīɗun wa-muštāqun ilay-hā
inna-nī almaḥu ātāra aqḍāmin ʿalā qalb-ī
Dimašqu yā ʿarabata s-sabāyā l-wardiyya
wa-anā rāqidun fī ǧurfat-ī
aktubu wa-aḥlumu wa-armū ilā l-mārrah
min qalbi s-samāʿi l-ʿāliyah

W wierszu tym trudno dopatrzeć się przejawów jakiegokolwiek regularności metrycznej, tak co do iloczynowo-sylabicznej struktury poszczególnych wersów, jak i ich długości. Nie ma też rymów. Jedyńm czynnikiem decydującym o wierszowości tego utworu jest arbitralna pauza wersyfikacyjna, która w tym przypadku zbiega się zawsze z granicą całości syntaktycznej.

Pół wieku temu ten typ wiersza nie mógł liczyć na szczere uznanie ówczesnej arabskiej krytyki literackiej ani tym bardziej na szerszą aprobatę ze strony miłośników mowy wiązanej. Nawet dla środowiska poetów tzw. ruchu wolnego wiersza było to zbyt drastyczne odejście od ogólnie przyjętego minimum norm wersyfikacyjnych. Brak rymu i mniej lub bardziej regularnego rytmu pozbawiał bowiem utwór sfery muzycznej, tak ciągle istotnej w powszechnym odbiorze poezji, i upodabniał go do prozy. Z upływem czasu wiersz nienumeryczny zyskiwał coraz większą przestrzeń. Jego prawdziwy

gnalizuje redukcję końcówki gramatycznej w pozycji pauzalnej do niemego „h”. Pewien brak konsekwencji w zapisie (*tā' marbūta* w wersji 6) należy traktować jako błąd drukarski.

²⁴¹ Muhammad Al-Māgūt, *Al-ʿmāl aš-šiʿriyya*, Dimaşq 2006, s. 11.

rozkwit rozpoczął się w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Ekspansji tego typu wiersza towarzyszyła od samego początku wielowątkowa, zabarwiona niekiedy ideowo ogólnoarabska dyskusja na temat kondycji poezji arabskiej, nieograniczająca się tylko do kręgów literackich.

Jej odzwierciedleniem w pewnym stopniu była zorganizowana w 1984 r. debata poświęcona poezji lat siedemdziesiątych w Egipcie²⁴². Udział w niej wzięli czołowi przedstawiciele tamtejszej awangardy poetyckiej, tacy jak: Aḥmad Ṭaha (ur. 1950), Ḥilmī Sālim (1951-2012), Riḥāt Salām (ur. 1951) czy ʿAbd al-Munʿim Ramaḍān (ur. 1951). Dla nich nieregularny wiersz stopowy (*šīʿr at-taḥfīla*²⁴³), który nie tak dawno jeszcze jawił się jako zjawisko wręcz rewolucyjne, stał się lekko zmurszałą już klasyką. Jak to ujął Aḥmad Ṭaha, poezja lat siedemdziesiątych wyszła poza klasycyzm i monotonię formy charakterystyczne dla pokolenia tzw. wiersza wolnego²⁴⁴. Choć z drugiej strony, w odniesieniu do sfery muzycznej wiersza, zgadzano się co do tego, że nowe pokolenie poetów nie odcięło się zupełnie od rytmów stopowych, lecz tylko traktuje je jako jeden z wielu dostępnych sposobów konstruowania rytmiki dowolnej partii tekstu poetyckiego, nie zaś jako sztywną normę wersyfikacyjną²⁴⁵. Co ciekawe, w kontekście wymiany poglądów na temat elementów kształtujących rytmikę wiersza nienumerycznego w porównaniu z nieregularnym wierszem stopowym przywołano znowu niezdefiniowane bliżej pojęcie tzw. ucha arabskiego, którym w swojej argumentacji posłużyła się niegdyś Nāzik al-Malāʾika²⁴⁶. Zastanawiano się bowiem, czy ciągły brak szerszej akceptacji dla tego typu poezji nie wynika stąd, że owo „ucho arabskie” nie toleruje po prostu wierszy, w których konstrukcja rytmiczna nie została oparta na znanych od kilkunastu stuleci Farāḥīdiowskich stopach (*taḥfīlāt*)²⁴⁷. A w związku z tym, czy możliwe jest przewyciężenie tych odwiecznych przyzwyczajęń, a jeśli tak, to jakie alternatywne rozwiązania należałoby wprowadzić, by wiersze takie trafiały do arabskiego odbiorcy. Poza bardzo ogólnikowymi sugestiami zastosowania dobrze już znanych i od dawna towarzyszących nie tylko poezji arabskiej środków rytmizujących, jak wszelkiego rodzaju powtórzenia i paralelizmy, niczego nowego jednak nie zaproponowano.

W tym ciągle obecnym w kręgach kulturalnych całego świata arabskiego dyskursie dotyczącym formy nowoczesnego wiersza problem rytmu zajmu-

²⁴² Cała debata opublikowana została na łamach kwartalnika „Al-Karmal” 1984, nr 14, s. 291-311. Zob. też Idwār al-Ḥarrāt, *op. cit.*, s. 615-669.

²⁴³ Inne określenie na tzw. wiersz wolny (*aš-šīʿr al-hurr*).

²⁴⁴ Idwār al-Ḥarrāt, *op. cit.*, s. 618.

²⁴⁵ *Ibidem*, s. 660.

²⁴⁶ Por. wyżej s. 72.

²⁴⁷ Idwār al-Ḥarrāt, *op. cit.*, s. 637-638.

je główne miejsce. Jednocześnie gęszcz szczegółowych rozważań na temat różnych aspektów rytmu i wpływających na jego kształt środków stylistycznych oraz pewien terminologiczny chaos przesłaniają rzeczy podstawowe. Mianowicie to, że nie każdy tekst poetycki jest wierszem oraz że warunkiem wierszowości nie jest rytm ani rym, lecz segmentacja tekstu za pomocą arbitralnie użytej pauzy wersyfikacyjnej²⁴⁸. A co za tym idzie, nieuprawnione jest określanie mianem *qaṣīda*, czyli wiersz, utworu takiego jak poniższy²⁴⁹:

وتغادرني في الليل، إلى نزلٍ يجلسُ في مزرعةٍ خلف "السين" تقولُ سألَكَ غداً في حيِّ الغرباءِ،
وتمضي مثقلةً الخطو، تُرافقه في السير، غرائيقُ الغابةِ، تتبعتها أضويةُ المترو، وغواءُ قطاراتِ
راكضةٍ في جوف الليل، ثمرٌ سريعاً، معطفها مخرومٌ بخزامي الغابات، ومرصوغٌ بحجارِ
الإيقونات، وماسِ الأبنية القوطية، تركضُ في الأنفاقِ عليها شالٌ من طهران، الخاتم يلمع في
بنصرها مطعوماً بالقوقع والمحار، أراقبها من أعلى نافذة في المبنى، أقذفها بسلامٍ من كفي
اليمنى، وأعود وحيداً للمأوى، أحياناً أفتح نافذتي في منتصف الليل، وأرقب عازفتِ أكوردِ يونٍ
شيخاً يعزف، هايدنٌ وموزارتٌ، ويجمع مالأ في قبعةٍ من أشجار الجوز، وفي الصباح ينام وحيداً
مثلي، مجروحاً بالموسيقى والأشجار.²⁵⁰

wa-tuḡādiru-nī fi-l-layli ilā nuzulin yaḡlisu fī mazraʿatin ḡalfa s-sīni taqūlu sa-alqā-ka
ḡadan fi ḡayyi l-ḡurabāʾi wa-tamḡḡi muṡqilata l-ḡaṡwi turāfiq-u-hā fī s-sayri ḡarānīqu
l-ḡābati tatbaʿu-hā aḡdiyatu l-matrū wa-ʿuwāu qīṡārātin rākiḡatin fī ḡawfi l-layli ta-
murru sarīʿan miʿṡafu-hā maḡrumun bi-ḡuzāmā l-ḡābāti wa-marṡūʿun bi-ḡiḡāri l-iqūnāti
wa-māsi l-abniyati l-qūṡiyyati tarkuḡu fī l-anṡāqi ʿalay-hā ṡālun min ṡahrāna al-ḡātimu
yalmaʿu fī bunṡuri-hā maṡūman bi-l-qawqaʿi wa-l-maḡāri urāqibu-hā min aʿlā nāfiḡatin
fī l-mabnā uqḡifu-hā bi-salāmin min kaff-i l-yumnā wa-aʿūdu waḡidan li-l-maʿwā
aḡyānan aṡṡaḡu nāfiḡat-i fī muntaṡafi l-layli wa-arqubu ʿāzifa akūrḡyūnin ṡayḡan yaʿzifu
Ḥāyḡna wa-Mūzārta wa-yaḡmaʿu mālan fī qubbaʿatin min aṡḡāri l-ḡawzi wa-fi ṡ-ṡubḡi
yanāmu waḡidan miṡl-i maḡrūḡan bi-l-mūsīqā wa-l-aṡḡār

Sam zapis wskazuje, że mamy do czynienia z tekstem delimitowanym prozatorsko, choć jest to niewątpliwie tekst poetycki²⁵¹. Jednocześnie można

²⁴⁸ A. Kulawik, *Teoria wiersza*, Kraków 1995, s. 32-63.

²⁴⁹ Podobnie jak w przypadku cytowanych wcześniej utworów Unsī al-Hāḡḡiego (zob. s. 137-139).

²⁵⁰ Hāṡim ṡafīq, *Al-Muḡāḡira* (Emigrantka), [w:] *Dīwān aṡ-ṡiʿr al-ʿarabī fi ar-rubʿ al-aḡīr min al-qarn al-iṡrīn, I al-ʿIrāq*, red. Hāṡim ṡafīq, „Kitāb fi ḡarīda” 2007, nr 102, s. 39.

²⁵¹ Dla lepszego zobrazowania przekład polski:

A ona odchodzi ode mnie nocą do pensjonatu tkwiącego na farmie za „S”. Powiada: Znajdę cię jutro w dzielnicy cudzoziemców. I idzie ociężałym krokiem, a towarzyszą jej czaple leśne, podgążają za nią światła metro i świst pociągów mknących w środku nocy. Przechodzi szybko – jej płaszcz podziurawiony przez leśne hiacynty, inkrustowany klejnotami ikon i diamentami z gotyckich budowli. Biegnie przez tunele w kaszmirowym szalu, na jej palcu serdecznym lśni pierścień wysadzany muszelkami i macicą perłową. Obserwuję ją z najwyższego okna budynku, miotam do niej pozdrowienia z mojej prawej dłoni i wracam do swego lokum. Czasami otwieram okno o północy i przyglądam się grajkowi – starcowi,

mutadārik (*ḥabab*), tj. 𐤌𐤕𐤌²⁵².

w formie pluralis):

...وكانت الأرض
تتحرك بلون أغبر أدكن ليظهر النور
واقفة في الوسط
كتراب القى في قارورة
أو يبن في طشت مليء بالماء
هاربة
من
الفلك
إلى
ذاتها
وانتصب ابنها في الهواء
مركزاً لأشعة المحيطات
ملاكاً في العلم والكشف
لا حياً كالعشب
لا مملوكاً كالزراع
حي كنفسه
مالك ملكه الأرض والسماء
أحياناً
شعره النبات
جسده الأقاليم
عروقه الأنهار

który na akordeonie wygrywa Hydna i Mozarta, i zbiera grosze do czapki z leszczyny,
a o poranku zasypia jak ja samotnie, poraniony muzyką i gałęzmi drzew [tłum. własne].

²⁵² Z uwzględnieniem wariantu $\text{—}\text{—}\text{—}$ wprowadzonego przez Nāzik al-Malā'ikę.

[illegible]

ويداه جناحان يمشي بهما في الفضاء
 ظاهرة برُّ باطنه بحرٌ
 أو
 كما
 قيل (...) ²⁵³

wa-kānati l-arḍu
 tataḥarraku bi-lawnin aġbara adkana li-yaẓhara n-nūru wa-yatamakkana l-ḥaywānu
 mina n-naẓari

wāqifatan fī l-wasaṭi
 ka-turābin ulqiya fī qārūratin
 aw tibnin fī ṭaštīn malī'in bi-l-mā'i
 hāribatan
 mina
 l-falak
 ilā
 ḍāti-hā
 wa-ntaṣaba bnu-hā fī l-hawā'i
 markazan li-ašī'ati l-muḥīṭāti
 malākan fī l-ʿilmi wa-l-kašfi
 lā ḥayyan ka-l-ʿuṣbi
 lā mamlūkan ka-z-zar'i
 ḥayyun ka-nafsi-hi
 mālikun milku-hu l-arḍu wa-s-samā'u
 aḥyānan
 ša'ru-hu n-nabātu
 ġasadu-hu l-aqālīmu
 ʿurūqu-hu l-anhāru
 wa-yadā-hu ġināḥāni yamšī bi-himā fī l-faḍā'i
 zāhiru-hu barrun bāṭīnu-hu baḥrun
 aw
 kamā
 qīl

W utworze tym wersy będące rozbudowanymi konstrukcjami hipo- lub parataktycznymi, jak wers drugi, kontrastują z formatami bardzo krótkimi. Adūnīs chętnie ucieka się do takiego segmentowania tekstu, że poszczególne wersy mają rozmiar pojedynczych wyrazów, a czasami, jak w cytowanym fragmencie, nawet tylko przyimków lub spójników. Niekiedy trudno jednak wytłumaczyć funkcjonalność tego rodzaju zabiegów. Z tendencją taką wiąże się nierzadko występowanie bardzo agresywnych przerzutni, jak w wersach

²⁵³ Adūnīs, *Mufrad bi ṣīġat al-ġam' wa-qaṣā'id uḥrā*, Bayrūt 1988, s. 13-14.

7 i 8, gdzie granica wersu przecina koherentne wyrażenie przyimkowe połączone na zasadzie *sandhi* zewnętrznego²⁵⁴.

Najczęściej wersy są zdaniami pojedynczymi lub skupieniami syntaktycznymi o paralelnym szyku, jak np.: *markazan li-aš^{cc}iati l-muhītati / malākan fi l-ilmī wa-l-kašfi lub lā ḥayyan ka-l-^{cc}ušbi / lā mamlūkan ka-z-zar^{cc}i* albo też *ša^{cc}ru-hu n-nabātu / ḡasadu-hu l-aqālīmu / ^{cc}urūqu-hu l-anhāru*. Pauza wersyfikacyjna segmentuje tekst, na przemian podkreślając działy składniowe lub je osłabiając, a niekiedy wręcz całkowicie zagłuszając. Osłabianie spoistości związków syntaktycznych wprowadza często element wieloznaczności, jak w wersach: *mālikun milku-hu l-arḡu wa-s-samā^{cc}u / aḥyānan / ša^{cc}ru-hu n-nabātu* (władca, którego Ziemia własnością, i niebo / czasami / włos jego niczym roślinność), gdzie przysłówek *aḥyānan* (czasami) może łączyć się semantycznie z wersem poprzednim: *wa-s-samā^{cc}u aḥyānan* (i niebo czasami) lub następnym: *aḥyānan ša^{cc}ru-hu n-nabātu* (czasami włos jego niczym roślinność).

Zwraca uwagę forma graficzna utworu. Zastosowane w nim różnej szerokości wcięcia akapitowe przypominające układ „schodkowy” mają na celu, jak można sądzić, prozodyjne uwydatnienie ważnych z punktu widzenia autora grup wyrazowych oraz podkreślenie pewnych semantycznych powiązań wyodrębnionych w ten sposób wersów. Można je również interpretować jako sugestie deklamatorskie²⁵⁵.

²⁵⁴ W zapisie brak znaku rozstrzygającego o wymowie, tzn. *hamzy* łączącej (*hamzat al-wašl*) lub *hamzy* rozdzielającej (*hamzat al-qat^{cc}*), stąd nie do końca wiadomo, jak wyrażenie to wymawiać. Brak również znaków wokalizacyjnych w zakończeniach wersowych, co stwarza możliwość dwójakiej wymowy: pełnej lub pauzalnej (z pominięciem redundantnych sufiksów).

²⁵⁵ Dla jaśniejszej ilustracji przekład polski:

...Ziemia zaś
poruszała się barwą szarą ciemną, by zajaśniało światło, a zwierzęta mogły widzieć
zatrzymując się w środku
jak piasek wpuszczony do butelki
lub słoma w misie napętnionej wodą
umykając
z
kosmosu
do
swego jestestwa
a syn jej wzniosł się w powietrze
jak snop promieni oceanów
jak wiedzy i odkryć fundament
nie jak trawa żywy
nie jak zasiew posiadany
żywy jak duch jego
władca, którego Ziemia własnością, i niebo
czasami

Oprócz tego użyte zostały jeszcze inne nieszablonowe chwytów kompozycyjne:

– sygnalizowana graficznie wewnątrzwersowa pauza; za pomocą szerokiego odstępu, jak w końcowej partii powyższego cytatu, albo za pomocą ukośnika, jak np:

الرجل يفقد الرجولة / المرأة لم تصبح امرأة
المرأة سلالة مضت / الرجل نسلٌ يأتي²⁵⁶

ar-raġulu yafqudu r-ruġūlata / al-marʾatu lam tuṣbihi mraʾatan
al-marʾatu sulālatun maḍat / ar-raġulu naslun yaʾti

– sprzeczny z zasadami arabskiej ortografii, rozstrzelony zapis wyrazów (zarówno w poziomie jak i w pionie), narzucający czytelnikowi lub recytatorowi literowanie słów:

أيها الأحد
ق
م
ر
ش ع ش ا ع ←
وليس لي معك غيرُ الهواتف²⁵⁷

ayyuhā l-aḥadu

q

m

r

š ʿ š ā ʿ

wa-laysa l-ī maʿa-ki ġayru l-hawātifi

Ponadto w kilku miejscach tego obszernego poematu tekst delimitowany jest prozatorsko, jak np.:

---

włos jego niczym roślinność
ciało jego niczym krainy
żyły jego niczym rzeki
a ramiona jego niczym para skrzydeł, którymi lata w powietrzu
na zewnątrz ląd   od wewnątrz morze
lub
jak było
powiedziane (...) [tłum. własne].

²⁵⁶ *Ibidem*, s. 11-12.

²⁵⁷ *Ibidem*, s. 102-103. W utworze występują jeszcze inne dość osobliwe chwytów kompozycyjno-graficzne: znaki równości, ramka z dziwnym układem liter, a także poziome strzałki i punktory w formie trójkątów i kwadracików, które w wydaniu *Dzieł poetyckich* z 1988 r. zostały pominięte, zob. Adūnīs, *Al-Aʿmāl aš-šiʿriyya*, Dimašq 1996, s. 203-353.

و حين أخذ الموت بكت عريشة أمام بيته ووضعت قصابين خذها على الأرض.
قالوا: "تتجمع حول قبره، في آناء الليل، أصوات تهتف وتنوح. كثيراً ما يسمعن عابر يظن أنها
أصوات نساء يفتتن ويميل ويشتهي إذا اقترب سمع أشجاراً وحجارة..."²⁵⁸

wa-ḥīna aḥaḍa-hu l-mawtu bakat ʿArīṣatu amāma bayti-hi wa-waḍaʿat Qaṣṣābīn ḥadda-
hā ʿalā l-arḍi
qālū tataḡammaʿu ḥawla qabri-hi fī ānāʾi l-layli aṣwātun taḥtufu wa-tanūḥu kaṭīran-
ma yasmaʿu-hunna ʿābirun yaẓunnu anna-hā aṣwātu nisāʾin yuftatanu wa-yamīlu wa-
yaštahī idā qtaraba samīʿa aṣḡāran wa-ḥiḡāratan

Omówiony tu utwór Adūnīsa stanowi dobrą egzemplifikację repertuaru sposobów cięcia tekstu za pomocą pauzy wersyfikacyjnej w wierszu nienumerycznym. Wyczerpuje on praktycznie wszystkie możliwości segmentacji tekstu na wersy. W niektórych jego partiach wers pokrywa się z całością syntaktyczną, w innych zaś mamy do czynienia z askładniowym cięciem wersyfikacyjnym. Nie brak też przykładów zachodzenia na siebie wierszowego i prozatorskiego sposobu delimitacji tekstu. Najmłodsze pokolenie arabskich poetów nic nowego do tej pory nie zaproponowało.

W sytuacji hegemonii wiersza nienumerycznego we współczesnej liryce arabskiej niezwykle trudno jest jednocześnie wskazać poetę, którego twórczości dałoby się przypisać konkretny, jemu właściwy styl wersyfikacyjny. Tak jak na gruncie naszej, polskiej literatury mówi się o wierszu Różewiczowskim, o wierszu Przybosia albo Czechowicza. Twórczość arabskich poetów charakteryzuje pełna różnorodność praktyk wersyfikacyjnych. Adūnīs jest tu najlepszym przykładem, ale to samo można powiedzieć o młodszej generacji poetów. Jako ilustracja niech posłużą następujące utwory egipskiej poetki i pisarki Hudy Ḥusayn (ur. 1972):

1)

الشجرة الأم تريد أن تحمّل وليدتها بغد الطلق مباشرة
الشجرة الأم تحبب فسيلتها الوليدة بجذورها وشعر جذورها
الشجرة الأم تريد أن تغني لوليدتها لينام
الشجرة الأم فتحت فجوة في جذورها
الشجرة الأم تريد أن تحمي وليدتها من نظرات الجارات
الشجرة الأم ترفع جسمها جزعاً حائطاً أمام عيونهن
الشجرة الأم تريد أن تطل على وليدتها من الشمس

²⁵⁸ Adonis, *Mufrad...*, s. 29 (*A kiedy dopadła go śmierć, zaplakala Arisza przed domem jego, a Qassabin licem do ziemi przylgnęła.*

Rzekli: „Wokół grobu jego przez noc całą gromadzą się głosy – krzyki i zawodzenia. Często słyszy je przechodzień, a myśląc że to głosy kobiet, ulega pokusie i z drogi zbacza, żądzą palając. Gdy się zaś zbliży, słyszy drzewa i kamienie...”) [tłum. własne].

الشَّجَرَةُ الْأُمُّ تَفْتَحُ رِجْلَيْهَا الْمَرْفُوعَتَيْنِ عَلَى جَذْعِهَا وَتَمُدُّ مِنْ أَصَابِعِهَا قُرُوعًا وَأَوْرَاقَ شَجَرِ
كَثِيفٍ

الشَّجَرَةُ الْأُمُّ تَقْفُ عَلَى يَدَيْهَا كَأَمْرَأَةٍ هَائِجَةٍ
الشَّجَرَاتُ الْجَارَاتُ يَتَفَرَّجْنَ عَلَى عَوْرَتِهَا الْمَشْفُوقَةِ مُتَفَرِّعَةً إِلَى فِخْذَيْنِ مُسْتَبِيحَاتِ اللَّمَسِ
وَالضَّحْكَ وَتَبَادُلِ الطَّرْفِ حَوْلَهَا

وَالْوَلِيدُ الْفَسِيلَةُ لَاهِيًا كَصَفَارِ الشَّجَرِ عَمُومًا

بِوَضْعِ كُلِّ شَيْءٍ فِي قِمِّهِ

الْتِهَمَ حَشِيشَةً ضَارَةً

وَمَشَى مُتَبَخَّرًا.²⁵⁹

aš-šağaratu l-ummu turīdu an taḥmila walīda-hā baʿda ʔ-ʔalq mubāšaratan
aš-šağaratu l-ummu tuḥīṭu faṣīlata-hā l-walīdata bi-ğudūri-hā wa-šaʿri ġudūri-hā
aš-šağaratu l-ummu turīdu an tuğannī li-walīdi-hā li-yanāma
aš-šağaratu l-ummu fataḥat fağwatan fī ġudūri-hā
aš-šağaratu l-ummu turīdu an taḥmī walīda-hā min nazarāti l-ğārātī
aš-šağaratu l-ummu tarfaʿu ġisma-hā ġazaʿan ḥāʔitan amāma ʿuyūni-hinna
aš-šağaratu l-ummu turīdu an tuḡallila ʿalā walīdi-hā mina š-šamsi
aš-šağaratu l-ummu taftaḥu riğlay-hā l-marfūʿatayni ʿalā ġaḍʿi-hā wa-tamuddu min
ašābiʿi-hā furūʿan wa-awrāqa šağarin kaṭīfin
aš-šağaratu l-ummu taqifu ʿalā yaday-hā ka-mraʿatin hāʔiğatin
aš-šağarātu l-ğārātu yatafarrağna ʿalā ʿawrati-hā l-mašqūqi mutafarriʿatan ilā faḥḍayni
mustabīḥātī l-lamsa wa-ḍ-ḍaḥka wa-tabādula ʔ-ṭurafi ḥawla-hā
wa-l-walīdu l-faṣīlatu lāhiyan ka-šiğāri š-šağari ʿumūman
bi-waḍʿi kulli šayʾin fī fami-hi
iltahama ḥaṣīṣatan ḍārratan
wa-mašā mutabaḥṭiran

²⁵⁹ Hudā Ḥusayn, *Aš-šağara al-umm* (Drzewo-Matka), [w:] *Dīwān aš-šiʿr al-ʿarabī fī ar-rubʿ al-aḥīr min al-qarn al-ʿiṣrīn*, 3 Miṣr, red. Muḥammad Badawī, „Kitāb fī ġarīda” 2007, nr 106, s. 30 (cytowany fragment zgodny z zapisem oryginalnym). Poniżej dla lepszej ilustracji przekład polski:

*Drzewo-Matka pragnie unieść swe dziecię zaraz po powiciu
Drzewo-Matka otacza swą nowo narodzoną szczepkę korzeniami i kłęczami
Drzewo-Matka pragnie śpiewać swemu dziecięciu do snu
Drzewo-Matka rozwarło szczelinę wśród korzeni
Drzewo-Matka pragnie chronić swe dziecię przed wzrokiem sąsiadek
Drzewo-Matka unosi swe ciało w bojażni jak ścianę przed ich oczyma
Drzewo-Matka pragnie osłonić swe dziecię przed słońcem
Drzewo-Matka rozwiera swe nogi tkwiące w pniu a palcami sięga gałęzi i gęstego listowia
Drzewo-Matka staje na rękach jak roznamiętniona kobieta
Drzewa-Sąsiadki patrzą na jej rozłupane łono rozwidlające się w uda, bezwstydnie dotykają,
śmieją się i wymieniają dowcipy
A nowo narodzona szczepka bawi się jak inne małe drzewka
Wkładając wszystko do ust
Połknęła ziele niezdrowe
I poszła wpatrzone w siebie [tłum. własne].*

أخرب نفسي كي يرتاح العالم
 أصبح
 هذه الرقصة لي
 ليست مرهونة بأحد..
 ظهري تلجي وأطرافي باردة
 بوحشة
 أنشب مخاليبي في لحم السماء
 أطعنها
 فتسقط شهياً
 أزرع أنيابي في عظام الأرض
 فتفجر البراكين..
 أنا نتيجة الخراب
 دليل عليه
 حجة ضده
 لا أحد لي
 ذيلي يهش الذباب من حولي
 ويفتقد التمحور
 حول الأغصان..²⁶⁰

uḥarribu nafs-ī kay yartāḥa l-ʿālamu
 uṣṭīḥu
 hādīhi r-raḡṣatu l-ī

²⁶⁰ Hudā Ḥusayn, *Našīd al-kalimāt* (Pieśń słów), „Nizwā” 2009, nr 60, s. 186. Poniżej przekład polski:

*Niszczę siebie, by świat odetchnął
 krzyczę
 to mój taniec
 dla nikogo nie zarezerwowany
 moje plecy lodowate, kończyny zimne
 z dzikością
 zatapiam szpony w ciele nieba
 dżgam je
 i spada jak kometa
 wbijam kły w kości Ziemi
 i wybuchają wulkany
 jestem produktem destrukcji
 dowodem na nią
 kontrargumentem
 nie mam nikogo
 mój ogon odgania muchy ode mnie
 i nie może owinąć się
 wokół gałęzi... [tłum. własne].*

laysat marhūnatan bi-aḥadin
ẓahr-ī ṭalǧiyyun wa-aṭrāf-ī bāridatun
bi-waḥṣatin
anṣabu maḥālib-ī fī laḥmi s-samāʿi
aʿanu-hā
fa-tasquṭu ṣahaban
azraʿu anyāb-ī fī ʿizāmi l-arḍi
fa-tatafaḡḡaru l-barākīnu
anā natīḡatu l-ḥarābi
dalīlun ʿalay-hi
ḥuḡḡatun ḍidda-hu
lā aḥada l-ī
ḡayl-ī yahuššu ḡ-ḡubāba min ḥawl-ī
wa-yaftaqidu t-tamaḥwura
ḥawla l-aḡṣān

W pierwszym przykładzie mamy do czynienia z tekstem utrzymanym w stylu dostojnym, by nie powiedzieć patetycznym. Tekst cięty jest w większości na długie anaforyczne wersy, z których każdy to najczęściej rozwinięte zdanie oznajmujące. Pauza wersyfikacyjna zbiega się tu z pauzą syntaktyczną, w związku z czym intonacja zdaniowa całkowicie podporządkowuje sobie intonację wierszową. W rezultacie granica pomiędzy wierszem a prozą ulega zatarciu.

Drugi cytat ukazuje kompozycję zbudowaną z wersów o rozmiarze przeważnie krótszym od zdania. Częściowo askładniowa segmentacja pozwala na wyeksponowanie istotnych treści, wprowadza element oczekiwania lub zaskoczenia, zwiększa margines interpretacji.

W STRONĘ TONIZMU

W latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku wybitny arabski literaturoznawca Muḥammad an-Nuwayhī, zastanawiając się nad dalszym rozwojem arabskiego wiersza, zwrócił uwagę na rangę akcentu wyrazowego²⁶¹. Zadał sobie pytanie, dlaczego mimo oczywistej obecności akcentu w arabszczyźnie, nie odegrał on nigdy roli czynnika wierszotwórczego w poezji tworzonej w tym języku – tak jak iloczasa²⁶². Zauważa też, przytaczając przykłady ze

²⁶¹ W języku arabskim akcent wyrazowy ma charakter dynamiczny i pełni rolę wyłącznie delimitacyjną, tzn. że jego pozycja sygnalizuje jedynie bliskość granicy wyrazu, natomiast nie służy do różnicowania znaczeń słów. W formach dwuzgłoskowych pada zawsze na sylabę początkową. W wyrazach dłuższych akcentowana jest zgłoszka przedostatnia pod warunkiem, że jest długa (Cv̄ lub Cv̄C), a jeśli nie, wówczas pada na sylabę trzecią od końca niezależnie od jej iloczasu.

²⁶² Muḥammad an-Nuwayhī, *op. cit.*, s. 141-160. Tu należy się pewne doprecyzowanie. Faktem jest, że akcent wyrazowy przez całe wieki nie przyciągał uwagi, ani gramatyków ani wersologów arabskich. Świadczy o tym brak jakiegokolwiek wzmianki na ten temat w całym średniowiecznym piśmiennictwie filologicznym. An-Nuwayhī słusznie wskazuje, że w dużym stopniu wiedzę na temat akcentuacji w klasycznej arabszczyźnie zawdzięczamy przekazywanym z pokolenia na pokolenie technikom recytacji Koranu. Pomija jednak rolę akcentu w klauzulach rymowych klasycznego wiersza arabskiego. Jak wykazał piszący te słowa, wskazówek na ten temat dostarczają średniowieczne opracowania wersologiczne, przede wszystkim zaś przypisywana Al-Farāhīdiemu definicja rymu, według której przestrzeń rymowa zaczyna się od samogłoski poprzedzającej pierwszą spółgłoskę niewokalizowaną, licząc od końca wersu. Na tej podstawie w przykładowym zestawieniu: *mutabattili / ġulġuli / miġwali* powinna to być samogłoska stanowiąca szczyt trzeciej sylaby od końca. Tymczasem jej barwa jest dla współbrzmienia zupełnie obojętna, jako że zgodność fonetyczna dotyczy tu jedynie ostatniej zgłoski: *-li*. Oznacza to, że dla Al-Farāhīdiego rym nie sprowadzał się tylko do odpowiedniości fonetycznej. Musiał więc istnieć dodatkowy czynnik. Analiza klauzul wersowych prowadzi do wniosku, że czynnikiem tym musiał być akcent wyrazowy. Po pierwsze dlatego, że wskazana w definicji rymu samogłoska niemal zawsze spełnia wymogi akcentuacyjne; po drugie ze względu na fakt wyboru właśnie elementu zgłoskotwórczego, a więc potencjalnego nośnika akcentu (a nie całej sylaby) jako linearnie pierwszego z ciągu elementów fonicznych wypełniających przestrzeń rymową. Rym zatem w rozumieniu Al-Farāhīdiego to nierozzerwalne sprzężenie minimalnej ekwiwalencji fonetycznej z postacią akcentową zakończeń wersowych, więcej na ten temat zob. P. Siwiec, *Rytym...*, s. 94-99; idem, *Kilka nowych uwag na temat akcentu wyrazowego w klasycznym języku*

współczesnej poezji, że arabscy poeci, świadomie lub nieświadomie, często wykorzystują jednak akcent wyrazowy w celu doraźnego modulowania rytmu wierszy²⁶³. W oparciu o swoje spostrzeżenia i analizy wysnuwa wnioski, a nawet wyraża taką nadzieję, że rola akcentu w wierszu będzie wzrastać, co ubogaci poezję arabską, a w dalszej perspektywie doprowadzić może do wykształcenia się nowego, alternatywnego systemu wersyfikacyjnego²⁶⁴.

Zupełnie dygresyjnie, nie rozwijając tematu Muḥammad an-Nuwayhī dzieli się istotnym spostrzeżeniem, a mianowicie, że rytmizacja wierszy poprzez operowanie akcentem wyrazowym charakterystyczna jest dla arabskiej poezji ludowej komponowanej w języku potocznym lub w miejscowej gwarze, najczęściej w formie śpiewanej²⁶⁵. Ta lakoniczna uwaga pozwala przypuszczać, że chodziło mu o poezję *stricte* ludową tzn. funkcjonującą od pokoleń w przekazie ustnym lub tworzoną *ad hoc* przez domorosłych wiejskich albo beduińskich wierszokletów i śpiewaków. Trzeba jednak pamiętać, że określenie *šī'r ʿammī* lub *šī'r ša'bī* (dosł. poezja ludowa) odnosi się przede wszystkim do języka utworów. Obejmuje więc swoim znaczeniem te wiersze, których tworzywem językowym jest gwar a nie arabszczyzna literacka, co niekoniecznie musi oznaczać zwykłe ludowe przyspiewki czy też wygłaszane okazjonalnie wierszowane przemowy.

Warto zauważyć, że tego rodzaju przesunięcie w stronę tonizmu miało miejsce w arabskim wierszu już mniej więcej tysiąc lat temu. Zaistniało właśnie w obrębie poezji gwarowej jako andaluzyjski *zağal*²⁶⁶ doprowadzony do mistrzostwa przez Ibn Quzmāna (1078-1160). Dość szybko rozprzestrzenił się on na wschód, by z czasem dać impuls do rozwoju innych form strofiki ludowej jak *mawwāl*, *kān wa-kān* czy *qūma*.

Czynnikiem, który bez wątpienia sprzyjał rozwojowi tonizmu w poezji ludowej była odmienna niż w klasycznej arabszczyźnie struktura sylabiczna dialektów, związana m.in. z zanikiem końcówek fleksyjnych i redukcją samogłosek. Ilustruje to poniższy fragment z pokaźnego zbioru *zağali* Ibn Quzmāna:

naʿīd waliḥāwḥan-nuṣba nābkī
wāš nāqdar namūt warāk ya wāškī

نريد ولخوف الشبهة نبيكي
واش نقدر نموت وراك يا وشكي

arabskim, [w:] *Arabowie – islam – świat*, red. M. Dziekan, I. Kończak, Łódź 2007, s. 91-95; *Zarys poetyki...*, s. 63-66.

²⁶³ An-Nuwayhī zdaje się zapominać, że przykładów doraźnej rytmizacji wiersza z wykorzystaniem akcentu wyrazowego dostarcza już najdawniejsza poezja arabska (zob. s. 13-14 wyżej).

²⁶⁴ Muḥammad an-Nuwayhī, *op. cit.*, s. 229-249.

²⁶⁵ *Ibidem*, s. 156.

²⁶⁶ Corriente F. Córdoba, *Dīwān Ibn Quzmān naṣṣan wa-luġatan wa-ʿarūḍan*, Madrid 1980, s. B.

ʿaṣāqtu waṣāḥḥat ar-riwāyah
 fa-qállī lāqad fī amrak āyah
 min ḡāb nabtadī-k námal nikāyah
 nārḡā bi-riḡā-k fa-ḡallī wá-nkī
 qad ašwārt ānā li-man nátiq bī-h
 waqultu la-hum fulān namūt fī-h
 qālū lī našabt iyyāk taḡallī-h
 wāḡad yāṡnī ḡayr wa-āḡar yazakkī ²⁶⁸

عَشَقْتُ وَصَحَّتْ الرِّوَايَةُ
 فَقُلْ لِي لَقَدْ فِي أَمْرِكَ آيَةٌ
 مِنْ ذَابٍ نَبْتَدِيكَ نَعْمَلُ نِكَايَهُ
 نَرْضَى بِرِضَاكَ فَذَلِي وَأَنْكِ
 قَدْ أَشَوَّرْتُ أَنَا لِمَنْ نَتَّقِي بِهِ
 وَقُلْتُ لَهُمْ فَلَانْ نَمُوتْ فِيهِ
 قَالُوا لِي نَشَبْتَ إِيَّاكَ تُغَالِيهِ
 وَاحْذِ يَتْنِي خَيْرٍ وَأَخْرَ يُزَكِّي ²⁶⁷

Utwór ten składa się z typowych dla *zaḡalu* strof o rozkładzie rymów *aabbba ccca ddda* itd. W przypisie do niego Federico Corriente, autor krytycznego opracowania zbioru Ibn Quzmāna stwierdza, że wiersz ten skomponowany został na bazie metrum *aṭ-ṭawīl*²⁶⁹. Do takiego wniosku może rzeczywiście prowadzić struktura iloczynowo-sylabiczna pierwszego wersu: ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ. Nie potwierdza tego jednak analiza prozodyjna dalszej części utworu²⁷⁰. Da się natomiast zauważyć dość regularny rozkład akcentów wyrazowych – przeważnie po cztery zestroje w wersie²⁷¹, co potwierdzałoby tezę Corriente o tonicznym charakterze rytmu *zaḡali*.

We współczesnym dyglosyjnym świecie arabskim jest wielu uznanych poetów, którzy jako język części lub większości swojej twórczości wybrali ojczystą gwarę. Nie przesądza to wcale, że wiersze te co do zasady muszą być uważane za mniej poetyckie albo artystycznie niedojrzałe. Są one równie wy-

²⁶⁷ *Ibidem*, s. 8.

²⁶⁸ Transkrypcja za Corriente F. Córdoba (*ibidem*, s. 9) z drobną modyfikacją dot. połączeń międzywyrazowych.

²⁶⁹ *Ibidem*, s. 8.

²⁷⁰ Przy założeniu, że sylaby ponadługie (CvC oraz CvCC) wewnątrz wersów równoważne są funkcjonalnie długim (Cv i CvC), struktura iloczynowo-sylabiczna pozostałych wersów prezentuje się następująco:

ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ
 ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ
 ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ
 ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ
 ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ
 ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ
 ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ
 ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ/ـــــــ

²⁷¹ Hipotetyczne miejsca akcentu zaznaczone w transkrypcji za pomocą akutu różnią się nieco od propozycji F. Corriente, gdzie sugerowana oksytoneza niektórych wewnątrzwersowych form wyrazowych nie znajduje, zdaniem piszącego te słowa, uzasadnienia, por. *ibidem*, s. 9.

soko cenione jak poezja powstająca w języku literackim. Nierzadko spotykają się z entuzjastyczny odbiorem daleko poza izoglosami rodzimych dialektów.

Do grona takich poetów należą m.in. Irakijczycy Mużaffar an-Nawāb, ʿAryān as-Sayyid Ḥalaf i Ḥamza al-Ḥilfī. Od co najmniej półwiecza ich poezja ukazuje się drukiem²⁷². Przyjrzymy się fragmentom wierszy z ich bogatego dorobku:

1)

مرّينه بيكم حمد، واحنه ابغطار الليل
واسمعنه، دگ اگهوہ..
وشمينه ريحة هيل
يا ريل..
صيح ابقهر..
صيحة عشگ، يا ريل
هودر هواهم،
ولک،
حدر السنابل گطه
*
يابو محابس شذر، يلشاد خزامات
يا ريل بالله.. ابغنج
من تجزي بام شامات
ولا تمشي .. مشية هجر..
گلبي..
بعد ما مات
وهودر هواهم،
ولک،
حدر السنابل گطه
*
جيزي المحطة..
بحزن..
وونين..
يفراگين
ما ونسونه، ابعشگهم..
عيب تتونسين
يا ريل..
چيم حزن..
اهل الهوى، امچيمين

²⁷² Arabska poezja ludowa nie doczekała się dotąd ujednoliconych zasad zapisu w alfabecie arabskim. Różnice i pewien brak konsekwencji występują nawet w obrębie tego samego dialektu.

marrēnā bī-kum Ḥamed w-iḥna b-ḡiṭār ʾl-yēl
 we-smaʿnā degg ʾghawa
 w-šammyēnā rīḥat hēl
 yā rēl
 šīḥ ʾb-qahar
 šīḥat ʿišeg yā rēl
 wʰ-höder hawā-hum
 wilek
 ḥadr ʾs-senābil ḡiṭa
 yā-bū maḥābis šīder ya-l-šādd ḥizāmāt
 yā rēl baḷḷa b-ḡiniḡ
 min tiḡzi b-umm šāmāt
 wa-lā timšī mišyat heḡer
 gaḷb-ī
 baʿad mā māt
 wʰ-höder hawā-hum
 wilek
 ḥadr ʾs-senābil ḡiṭa

ḡīzī l-maḥaṭṭa
 b-ḥizin
 wʰ-wnīn yefrāḡīn
 mā wensū-nā b-ʿišig-hum
 ʿēb titwansīn
 yā rēl
 čayyim ḥizin
 ahl ʾl-hawā mčeymīn
 wʰ-höder hawā-hum
 wilek
 ḥadr ʾs-senābil ḡiṭa

2)

جسن ...

یا ...

جسن ...

يمولع العين ...

الماتريد اتمل

²⁷³ Muḡaffar an-Nawāb, *Li-r-rēl wʰ Ḥamed* (Ḥamed i pociąg), Dimašq 2008, s. 13-14.

اؤتملها انتھ ...
 اؤتملها ادموعھا
 اوينچسر بيھا الظل
 اؤتسورب ويہ جدمينك ...
 تود ...
 لو فوگھا . اجدام الترافه اتحل
 يمن دمنه اعله جدمك ...
 لو ...
 ھدرتہ ايحل
 اؤ تمايل ...
 راوح اعله الروح ...
 روحي ...
 معلّمہ .. اوتحمل
 جدم يصعد .. جدم ينزل
 عمرھا اؤلا تگول :
 — اخاه
 واليشجي المصيبه ايذل
 اؤطبع روحي ...
 اريحيہ ...
 ايشيل راس الخل
 اؤچئير الحمّلوها اذنوب ...
 گالو:
 — يوم ماتتمل
 اؤ گالوا والحجي...
 ابلاساس...
 ياساس الصبر يكتل²⁷⁴

H̱isin
 yā
 H̱isin
 ya mwalli^c ʔl-^cēn
 il-mā trīde tmill
 ū-tmil-hā nta
 ū-tmil-hā dmū^c-hā
 w-yinčisir bī-hā ʔ-ʔill
 ū-tisōrib wiyya ġedmyēn-ek
 tiwidd
 lō fōg-hā ġdām ʔt-terāfe ʔhill

²⁷⁴ ^cAryān as-Sayyid Ḥalaf, *H̱isin* (Ḥasan), *Al-A^cmāl aš-ši^criyya^c*, Baġdād 2003, s. 119-120.

ya man dem-na
 ʿalā ġidm-ek
 lō
 hderte yiħill
 ū timāyel
 rāwḥa ʿalā r-rūḥ
 rūḥ-ī
 mʿallime ū-tiḥmil
 ġidim yiṣʿad ġidim yinzil
 ʿumur-ha ū-lā tigūl
 aḥḥā-h
 wʾ-l-yiṣṣṭ l-muṣṭba yiḡill
 ū-ṭabiʿ rūḥ-ī
 ʾrīḥiyya
 tṣīl rās ʾl-ḥill
 ū-ṣiṭīr ʾl-ḥammelū-hā ḡnūb
 gālāw
 yōm mā titmil
 ū-gālāw wi-l-ḥačī
 ʾb-lāsās
 yāsās ʾṣ-ṣabur yiktil

3)

اتصفحتهن
 ورقة
 ورقة
 وما قرئت
 ورددت اخر قصيدة
 الببیه من كتلك تعال وما اجبت
 ليش ما جيت وشفنتني
 ((اكسر الخاطر))
 ادور علصبح
 بببانه مسدودة لكيت
 ليش ما جيت وشفنتني
 بس قميص مطرك
 ويشرب جكاير
 كاعد بعتبة البيت²⁷⁵

ʾtṣaffaḥit-hin
 waraqa
 waraqa
 ū-mā qirʾēt

²⁷⁵ Ḥamza al-Ḥilfī, *Gābat duwwa* (Las światła), Baġdād [b.d.w.], s. 39-40.

ū-raddadit āḥir qaṣīda
 il-bī-ha min gitlek taʿāl ū-mā ġʿēt
 lʿēš mā ġʿēt ū-šifit-nī
 aksir il-ḥātīr
 adawwir ʿaṣ-ṣubūḥ
 bībāneh masdūda ligʿēt
 lʿēš mā ġʿēt ū-šifit-nī
 bess qamīṣ imṭarrag
 ū-yiṣrab ġigāyir
 gāʿid ʿb-ʿitbat il-bʿēt

Wszystkie trzy wiersze charakteryzują się podobną „schodkową” organizacją graficzną tekstu. W tomiku Mużaffara an-Nawāba, z którego pochodzi przytoczony wyżej fragment, taka kompozycja zastosowana została we wszystkich utworach. W „Dziełach poetyckich” ʿAryāna as-Sayyida Ḥalafa dotyczy ona zdecydowanej większości, natomiast w cytowanym tomiku Ḥamzy al-Ḥilfiiego prawie połowy wierszy²⁷⁶. Przypomina to styl znany już z omawianych tu wcześniej przykładów z nowoczesnej poezji tworzonej w arabszczyźnie literackiej. Rodzi się jednak pytanie, czy za wyborem takiego stylu kryją się te same przesłanki. W wierszach Yūsufa aṣ-Ṣāʿigā, jak zostało wykazane²⁷⁷, stopniami „schodków” układu graficznego są całe wersy, co miało głównie za zadanie podkreślenie ich prozodyjnej autonomii oraz uwydatnienie ważnych z punktu widzenia autora grup wyrazowych. W wierszach Mużaffara an-Nawāba i ʿAryāna as-Sayyida Ḥalafa sytuacja przedstawia się inaczej. W tym wypadku to wersy dzielone są na „schodki”. By to lepiej zobrazować, rozpiszemy oba cytowane fragmenty wierszy zgodnie z rozkładem rymów, zaznaczając jednocześnie pozycje akcentów wyrazowych:

A.

marrēnā / bī-kum / Ḥāmēd // w-iḥna / b-ḡitār ʿl /-lyēl
 we-smāʿnā / dēgg ʿg / hawa w-// šammyēnā / rīḥat / hēl
 yā rēl / šīḥ ʿb / -qāhar // šīḥat / ʿiṣeg / yā rēl
 wʰ-hōder / hawā-hum / wīlek // ḥādr ʿs /-senābil / ḡitā

yā-bū / maḥābis / šīder // ya-l-šādd / ḥizāmāt
 yā rēl / bālā b- / ḡiniḡ // min tīḡzi / b-ūmm / šāmāt

²⁷⁶ Co ciekawe, tego rodzaju „schodkowe” kompozycje przeważają też u innych znanych irackich autorów poezji gwarowej, zob. np.: Kāzim Ismāʿīl al-Gāṭiʿ, *Li al-ʿid abū hilālyēn*, An-Naḡaf 1973; Kāzim Maṣṣūr al-Kaʿbī, *Maḥamat al-ḥulūd*, Bagdād 1973; ʿAbbās al-Ḥayyāt, *Ḥcāyāt maḥbūba*, Bagdād 1975; Karīm al-ʿIrāqī, *Li al-maṭar wa-Umm az-Ẓafīra*, An-Naḡaf 1974; Kāzim aṣ-Ṣāʿir i Ġumʿa al-Ḥayfī, *Aṭaš glēbyēn*, An-Naḡaf 1976.

²⁷⁷ Zob. s. 124-125 wyżej.

wa-lā tīmšī / mišyat / heġer // ġalḃ-ī / báʿad / mā māṭ
w²-höder / hawā-hum / wilek // ḥadr ʿs- / senābil / ġiṭa

ġīzī l- / maḥaṭṭa b- / ḥizin // w²-wnīn / yafrāġin
mā wensū-nā b- / ʿišīg-hum // ʿēb / titwansīn
yā rēl / ʿayyim / ḥizin // āhl ʿl- / hāwā / mʿeymīn
w²-höder / hawā-hum / wilek // ḥadr ʿs- / senābil / ġiṭa

B.

Ḥisin / yā Ḥisin / ya mwāllīʿ ʿl -ʿēn / il-mā trīde / tmīll
ū-tmīl-hā nta / ū-tmīl-hā / dmūʿ-hā / w-yīnʿisīr / bī-hā z- / zīll
ū-tisōrib / wiyya ġedmʿēn-ek / tiwīdd / lō fōg-hā / ġdām ʿt- / terāfe / ṭhīll
ya man dēm-na / ʿalā ġīdm-ek / lō hderde / yiḥīll
ū timāyel / rāwḥa / ʿalā r-rūḥ / rūḥ-ī / mʿallime / ū-tiḥmil
ġīdim / yišʿad / ġīdim / yīnzil
ʿumūr-ha / ū-lā tigūl / aḥḥā-h / w²-l-yīšʿī l- / mušība / yidīll
ū-ṭābiʿ / rūḥ-ī / rīḥiyya / tšīl / rās ʿl- / ḥīll
ū-ṭīṭīr ʿl- / ḥammelū-hā / dnūb / ġālaw / yōm / mā titmil
ū-ġālaw / wi-l-ḥaṭī ʿb- / lāsās / yāsās ʿš- / šābur / yīktīl

Tekst pierwszego cytatu układa się w czterowersowe strofy, w których ostatni wers pełni rolę refrenu. Wersy są bezprzerzutniowe i zbudowane przeważnie z sześciu zestrojów akcentowych (wers 1 drugiej i trzeciej strofy – 5 akcentów, wers 2 trzeciej strofy – 4 akcenty). Po trzecim akcencie występuje średniówka, którą wzmacnia zawsze dział składniowo-intonacyjny (z wyjątkiem czteroestrojowego wersu 2 ostatniej strofy, gdzie średniówka przebiega po drugim akcencie).

Z kolei wiersz ʿAryāna as-Sayyida Ḥalafa jest w całej swojej rozciągłości monorymiczny, choć akcentuacyjnie zróżnicowany; rymy oksytoniczne sąsiadują z paroksytonicznym, jak np.: *yīḥīll* / *yīktīl*. Rozpiętość wersów waha się między cztero- a siedmiozestrojowcem z przewagą sześciozestrojowych. Brak jest średniówki. Pauza wersyfikacyjna pokrywa się zawsze z działem składniowo-intonacyjnym sygnalizowanym rymem.

W obu powyższych przykładach ukształtowanie rytmiczne tekstu ewidentnie odpowiada więc paradygmatowi wiersza tonicznego. Poza tym segmentacja wersów na jednostki rytmiczne równe lub większe od zestroju akcentowego i wyodrębnienie ich w zapisie w postaci układu „schodkowego” tekstu to jakby dokładne powielenie formy wiersza Majakowskiego²⁷⁸. Prze-

²⁷⁸ Aczkolwiek trudno dowieść bezpośredniej inspiracji twórczością Majakowskiego, to jednak nie da się tego wykluczyć, zważywszy na fakt, że wielu poetów irackich (i nie tylko) było pod mniejszym lub większym wpływem rewolucyjnych idei napływających z Moskwy, a nawet aktywnie działało w partii komunistycznej lub z nią sympatyzowało. Wśród nich znaleźli się czo-

bija tu bowiem wyraźnie ta sama zasada akcentu wartościującego, która – jak to ujął Siatkowski – jednoczy wokół siebie zestroje należące do tej samej części wersu, tego samego „schodka”²⁷⁹. Inaczej jest natomiast w wierszu Ḥamzy al-Ḥilfiiego. Tu rozkład wersów podobny jest do kompozycji Yūsufa aṣ-Ṣāʿiiga – każdy „schodek” należy traktować jak osobny wers.

W przeciwieństwie do poezji ludowej czy też w ogóle poezji tworzonej w lokalnych dialektach, gdzie wiersze toniczne są częstym zjawiskiem, w przestrzeni arabszczyzny literackiej tonizm się nie przyjął. Wykorzystywany jest co najwyżej jako sposób doraźnej rytmizacji wiersza.

łowi przedstawiciele nurtu tzw. wolnego wiersza, jak np. Badr Šākir as-Sayyāb, ʿAbd al-Wahhāb al-Bayātī czy Saʿdī Yūsuf, a także wymienieni wyżej Muzaḥḥar an-Nawāb i Aryan as-Sayyid Ḥalaf.

²⁷⁹ Z. Siatkowski, *op. cit.*, s. 121.

PODSUMOWANIE

W przestrzeni arabszczyzny literackiej wiersz przeszedł typową drogę rozwoju polegającą na stopniowej redukcji konstant wersyfikacyjnych. W ósmym stuleciu, gdy Al-Ḥalīl Ibn Aḥmad al-Farāhīdī przystępował do kodyfikacji istniejącego od niepamiętnych czasów systemu wersyfikacyjnego, paradygmat wiersza obejmował konstantę stopową, monorym, dział składowo-intonacyjny w klauzuli, średniówkę oraz, co oczywiste, pauzę wersyfikacyjną. Dzieło Al-Farāhīdiego usankcjonowało zastany system, czyniąc zeń wersyfikacyjny kanon dla wielu kolejnych pokoleń twórców.

W powszechnym odczuciu za komponenty najważniejsze, warunkujące wierszowy charakter tekstu uchodziły jednolity schemat metryczny oraz monorym. Pojawienie się strofiki wprowadziło jedynie drobną modyfikację owego paradygmatu. Uwolniło mianowicie wiersz od rygoru monorymu. Rym jednak, choć zróżnicowany, nie przestał być jedną z podstawowych konstant wersyfikacyjnych. Także innowacje metryczne związane ze strofiką, nawet tak odbiegające od standardu jak w przypadku *dūbayt*²⁸⁰, nie pociągały za sobą zerwania z zasadą ekwiwalencji wersowej. Ten stan rzeczy znakomicie oddaje lapidarna definicja poezji, jaką ukuł Qudāma Ibn Ġaʿfar (873-948): „Jest to wypowiedzenie miarowe i rymowane, zawierające sens” (إنه قول موزون مقفى يدل على معنى)²⁸¹.

Jak pokazuje ta definicja, w świadomości arabskiej poezja łączyła się ściśle z formą wierszową. Tekst, który nie był segmentowany na ekwiwalentne, rymowane wersy, nie mógł być zaliczony do sfery poezji. Traktowany był jako proza rymowana (*sağʿ*). Takie pojmowanie poezji i wiersza obowiązywało właściwie aż do początków XX w. Dopiero w ślad za tzw. odrodzeniem arabskim (*an-nahḍa*), któremu towarzyszyło otwarcie się na

²⁸⁰ Zob. s. 19-21 wyżej.

²⁸¹ Qudāma Ibn Ġaʿfar, *Naqd aš-šiʿr*, oprac. Kamāl Mustafā, Al-Qāhira 1979, s. 17.

obcą, głównie zachodnią kulturę i literaturę, zaczęły stopniowo pojawiać się próby uwolnienia się od gorsetu skostniałej, normatywnej wersyfikacji.

Szczególną rolę odegrali twórcy emigracyjni o korzeniach syro-libańskich, jak: Amīn ar-Riḥānī, Ġubrān Ḥalīl Ġubrān, Nasīb ʿArīḍa czy Ilyās Farḥāt. Idee wiersza wolnego i poematu prozą, z którymi zetknęli się na Zachodzie, znajdowały odbicie w ich utworach. Te z kolei, trafiając na grunt ojczysty jako literackie nowinki, stawały się źródłem inspiracji dla poetów „odrodzeniowej” nowej fali, a także ożywczym impulsem w rodzącej się dyskusji nad kształtem przyszłej poezji arabskiej.

Za rzeczywiście przełom należy uznać dopiero tzw. ruch wolnego wiersza. Zapoczątkowany przez grupę poetów irackich pod koniec lat czterdziestych ubiegłego wieku rozszerzył się wkrótce na cały świat arabski. Warto przy tym podkreślić, iż przełom ten w swojej istocie sprowadzał się do zerwania z zasadą ekwiwalencji wersowej. Wiersz bowiem nadal zachowywał strukturę stopową, tyle tylko że liczba stóp w poszczególnych wersach mogła być dowolna. Nie zrezygnowano też z rymu, godząc się jedynie na jego nieregularność. W rezultacie jednak po raz pierwszy od kilku stuleci w przestrzeni języka arabskiego upowszechnił się nowy typ wiersza – nieregularny wiersz stopowy określany mianem wiersza wolnego (*aš-šiʿr al-ḥurr*). Rzeczą równie przełomową, będącą konsekwencją wyłonienia się tego typu wiersza, była podjęta przez poetkę Nāzik al-Malāʾika próba stworzenia nowego normatywnego systemu wersyfikacyjnego. Standaryzacyjne wysiłki irackiej poetki, choć od początku skazane na niepowodzenie jako stojące w sprzeczności z programową wolnością poety, przyniosły jednak wymierny efekt. Jej dzieło *Qaḍāyā aš-šiʿr al-muʿāṣir* było pierwszym kompleksowym opracowaniem teoretycznym arabskiego wiersza wolnego, ale przede wszystkim zainicjowało szeroki, ogólnoarabski dyskurs nad formą nowej poezji.

Rezygnacja z rygoru ekwiwalencji wersowej dała asumpt do tego, by pójść jeszcze dalej i całkowicie odrzucić wszelkie ograniczenia formalne, a zwłaszcza rym i rytm stopowy – dwa uważane dotychczas za niepodważalne filary wierszowości i poezji, decydujące o tym, czy dany tekst zalicza się do sfery wiersza, czy też prozy. Dążenia te wprowadzili w życie tacy poeci jak: Unsī al-Hāḡḡ, Muḥammad Al-Māḡūt, Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā, Tawfiq Šāyig, a także Ādūnīs. To za sprawą ich utworów spopularyzował się w arabskiej twórczości poetyckiej wiersz w pełni nienumeryczny.

Arabski wiersz nienumeryczny, który – rozpropagowany przez środowisko libańskiego kwartalnika „Šiʿr” – rozwinął się w ramach kierunku określonego nazwą *qaṣīdat an-naʿr*, spotkał się od samego początku z brakiem szerszej akceptacji. Niechęć ta płynęła nie tylko ze strony zwolenników tra-

dycyjnych form poezji, ale także ze strony wielu przedstawicieli ugruntowanego już nurtu tzw. wiersza wolnego (*aš-ši'r al-ḥurr*), czyli nieregularnego wiersza stopowego.

Z ostrą krytyką wystąpiła Nāzik al-Malā'ika. Kwestii tej poświęciła osobny rozdział swojej książki *Qaḍāyā aš-ši'r al-mu'āšir*. Już na samym jego wstępie ostrzegła:

W środowisku literackim w Libanie rozpowszechniła się w ciągu ostatnich dziesięciu lat dziwna nowinka. Niektóre oficyny wydają książki zawierające zwykłą prozę, tymczasem na obwolutach drukują słowo „poezja”. Czytelnik otwiera więc taką książkę, sądząc, że znajdzie w niej wiersze, w których jest metrum, rytm i rym (...). Szybko jednak spostrzega, że w książce nie ma ani śladu poezji²⁸² [tłum. własne].

W dalszej części rozdziału w emocjonalnych słowach odniosła się do opublikowanej na łamach „Ši'r” w 1959 r. przychylniej recenzji debiutanckiego tomiku Muḥammada al-Māgūṭa *Huẓn fī daw' al-qamar* (Smutek w świetle księżyca) utrzymanego w konwencji bezrymowego wiersza nienumerycznego. Utworom syryjskiego autora zarzuciła, że nie wypełniają podstawowego kryterium uprawniającego do zakwalifikowania ich do sfery poezji. Kryterium tym jej zdaniem jest metryczność realizowana przez powtarzalność stóp wierszowych bez konieczności zachowania ekwiwalencji wersowej. Znamienne jest, że słowo *ši'r*, oznaczające w języku arabskim poezję, utożsamia z wierszem²⁸³.

Dwadzieścia lat później Maḥmūd Darwiš w artykule pod alarmującym tytułem „Wybawcie nas od takiej poezji” stawia dramatyczne pytanie: „Co stało się z poezją?”. I zaraz dodaje:

Poezja, która była jedną z naszych nielicznych radości, wymyka się teraz z naszego życia bez pożegnania, niezauważalnie. A my, naród poezji, jak utrzymujemy, obserwujemy bez jakiegokolwiek chęci przeciwstawienia się, jak upada jedna z ostatnich naszych twierdz (...) To, co czytamy od lat, nie jest poezją, nie jest poezją do tego stopnia, że ktoś taki jak ja, parający się poezją od ćwierćwiecza, zmuszony jest obwieścić swoją złość na poezję. A nawet więcej, że jej nienawidzi, że nią pogardza i że jej nie rozumie²⁸⁴ [tłum. własne].

²⁸² Nāzik al-Malā'ika, *Qaḍāyā...*, s. 213: شاعت في الجو الأدبي في لبنان بدعة غريبة في السنوات العشر الماضية، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتباً تضم بين دفتها نثرأ طبعياً مثل أي نثر آخر، غير انها تكتب على أغلفتها كلمة (شعر). ويفتح القارئ تلك الكتب متوهماً انه سيجد فيها قصائد مثل القصائد، فيها الوزن والإقاع والقافية وسرعان ما يلاحظ ان الكتاب خلو من أي أثر للشعر (...).

²⁸³ *Ibidem*, s. 213-227.

²⁸⁴ Maḥmūd Darwiš, *Anqīdū-na min ḥādā aš-ši'r*, „Al-Karmal” 1982, nr 6, s. 5-7: الشعر، الذي كان أحد أفراننا القليلة، يُفْلَت من حياتنا الآن بلا وداع أو بلا انتباه. ونحن، شعب الشعر كما ندعي، نشاهد سقوط أحد قلاعنا الأخيرة، دون رغبة في المقاومة. إن ما نقرؤه، منذ سنين، بتدفقه الكمي المنهور ليس شعراً. ليس شعراً إلى حد يجعل واحداً مثلي، متورطاً في الشعر، منذ ربع قرن، مضطراً لإعلان ضيقه بالشعر. وأكثر من ذلك بمقته، يزدريه، ولا يفهمه.

Rytm metryczny traktuje zatem Ḥiğāzī jako konstantę i czynnik wierszotwórczy, przy czym znowu rozmyciu ulega rozróżnienie poetyckości i wierszowości. Pozbawione takiego rytmu kompozycje nienumeryczne nie zasługują z jego punktu widzenia na miano poezji ani nie przynależą do sfery wierszowości. Są po prostu prozą.

Różnica między wierszem a prozą postrzegana jest więc nie w oparciu o kryterium sposobu prozodyjnej segmentacji tekstu, lecz przez pryzmat jego organizacji rytmicznej. Takie podejście charakteryzuje nie tylko środowisko samych poetów, ale większość arabskich literaturoznawców²⁸⁷. W tej sytuacji nie powinno dziwić, że rozprzestrzeniający się od kilkudziesięciu lat wiersz nieszanujący żadnych ograniczeń formalnych stanowi wyzwanie, z którym arabska wersologia nie może sobie ciągle poradzić.

---

²⁸⁷ Zob. np.: Muḥammad an-Nuwayhī, *op. cit.*; Ġihād Fāḍil, *op. cit.*; Yūsuf Ḥāmid Ġābir, *op. cit.*; Idwār al-Ḥarrāṭ, *op. cit.*; Ġālī Šukrī, *op. cit.*; ‘Abd ar-Riḍā ‘Alī, *Mūsīqā aš-ši‘r al-‘arabī qadīmu-hu wa-ḥadīṭu-hu*, ‘Ammān 1997; idem, *Ši‘r al-ḥadāṭa fī Mišr*; ‘Abd Allāh Šarīq, *Fī šī‘riyyat qašīdat an-naṭr*, Ar-Ribāṭ 2003; Ḥāmid Abū Aḥmad, *Tahdīṭ aš-ši‘r al-‘arabī*, Al-Qāhira 2004; Aḥmad Ziyād Maḥbak, *Qašīdat an-naṭr*, Dimašq 2007; Muḥammad ‘Alwān Sālmān, *Al-īqā‘ fī šī‘r al-ḥadāṭa*, Al-Qāhira 2008.

BIBLIOGRAFIA

1. Materiały źródłowe i opracowania

- ‘Abd Allāh Šarīq, *Fī šī‘riyyat qašīdat an-naṭr*, Ar-Ribāt 2003.
- ‘Abd al-Karīm Ad-Duġaylī, *Al-Band fī al-adab al-‘arabī ta-rīḥu-hu wa-nuṣūṣu-hu*, Bagdād 1959.
- ‘Abd ar-Razzāq Al-Hilālī, *Al-Band fī al-adab al-‘arabī*, „Al-Aqlām” 1964, t. 3, s. 73-80.
- ‘Abd ar-Riḏā ‘Alī, *Mūsīqā aš-šī‘r al-‘arabī qadīmu-hu wa-ḥadīṭu-hu*, ‘Ammān 1997.
- Abū al-Faraġ Al-Iṣfahānī, *Al-Aġānī*, Al-Qāhira 1950.
- Abū al-Ḥasan Sa‘īd Ibn Mas‘ada Al-Aḥfaš, *Al-Qawāfī*, red. ‘Izzat Ḥasan, Dimašq 1970.
- Adnān Abbās, *The band as a new form of poetry in Iraq*, Poznań 1994.
- Adnān Abbās, *Studia nad prozodią arabską. Band i muwaššaha*, Warszawa 1996.
- Aḥmad ‘Abd al-Mu‘ī Ḥiġāzī, *Qašīdat an-naṭr aw al-qašīda al-ḥarsā*, Dubayy 2008.
- Aḥmad Bazzūn, *Qašīdat an-naṭr al-‘arabiyya (al-īṭār an-naẓarī)*, Bayrūt [b.d.w.].
- Aḥmad Ziyād Maḥbak, *Qašīdat an-naṭr*, Dimašq 2007.
- ‘Alī Aḥmad Sa‘īd Isbir (Adūnīs), *Fī qašīdat an-naṭr*, „Šī‘r” 1960, nr 14, s. 75-83.
- Al-Āmidī, *Al-Muwāzana bayn šī‘r Abī Tammām wa-al-Buḥturī*, red. Aḥmad Šaqar, Al-Qāhira 1992.
- Badawi M. M., *A critical introduction to modern Arabic poetry*, London-New York-Melbourne 1976.
- Elwell-Sutton L. P., *The foundations of Persian prosody and metrics*, „Iran” 1975, t. 13, s. 75-97.
- Faḍl Nāšir Mukawwī, *Riyādat Bākīr wa-makānatu-hu bayna ruwwād aš-šī‘r al-‘arabī al-ḥadīṭ*, „Maġallat At-Tawāṣul” 2010, nr 26, s. 154.
- Fawzī Sa‘d ‘Īsā, *Al-‘Arūd al-‘arabī wa-muḥāwalāt at-taṭawwur wa-at-taġdīd fī-hi*, Al-Iskandariyya 1998.
- Ġālī Šukrī, *Šī‘ru-nā al-ḥadīṭ ilā ayn?*, Bayrūt 1991.
- Ġawād Šubbar, *Adab at-ṭaff aw šu‘arā’ al-Ḥusayn min al-qarn al-awwal al-ḥiġrī ḥattā al-qarn ar-rābi‘ ‘ašar*, t. 6, Bayrūt 1988.
- Ġihād Fāḍil, *Qaḍāyā aš-šī‘r al-ḥadīṭ*, Bayrūt 1984.
- Ḥāmid Abū Aḥmad, *Taḥdīṭ aš-šī‘r al-‘arabī*, Al-Qāhira 2004.
- Hartmann M., *Das arabische Strophengedicht. I. Das Muwaššah*, Weimar 1897.
- Ibn ‘Abd Rabbihi, *Al-‘Iqd al-farīd*, red. ‘Abd al-Maġīd at-Tarḥīnī, Bayrūt 1983.
- Ibn Huġġa al-Ḥamawī, *Bulūġ al-amal fī fann az-zaġal*, red. Riḏā Muḥsin al-Qurayšī, Dimašq 1974.
- Ibn Mālik al-Andalusī, *Alfiyyat Ibn Mālik fī an-naḥw wa-aš-šarf al-musammāt al-Ḥulāša*, red. Sulaymān bin ‘Abd al-‘Azīz bin ‘Abd Allāh al-‘Uyūnī, Ar-Riyāḍ [b.d.w.].
- Ibn al-Muraḥḥal, *Risālatān farīdatān fī ‘arūd ad-dūbayt*, oprac. Hilāl Nāġī, „Al-Mawrid” 1974, t. 3, nr 4, s. 159-164.

- Ibn Rašīq, *Al-ʿUmda fī maḥāsin aš-šiʿr wa-ādābi-hi wa-naqdi-hi*, red. Muḥammad Mūhī, Bayrūt 1981.
- Ibn Sanāʾ al-Mulk, *Dār aṭ-ṭirāz fī ʿamal al-muwaššahāt*, red. i oprac. Ğawda ar-Rikābī, Dimašq 1949.
- Idwār al-Ḥarrāt, *Šiʿr al-ḥadāta fī Mišr dirāsāt wa-taʿwīlāt*, Al-Qāhira 1997.
- Ismāʿīl Ibn Ḥammād al-Ġawharī, *Aš-Šihāḥ tāġ al-luġa wa-šihāḥ al-ʿarabiyya*, red. Aḥmad ʿAbd al-Ġafūr ʿAṭṭār, Bayrūt 1990.
- ʿIzz ad-Dīn Ismāʿīl, *Aš-šiʿr al-ʿarabī al-muʿāšir qaḍāyā-hu wa-zaʾwāhiru-hu al-fanniy-ya wa-al-maʿnawiyya*, Al-Qāhira [b.d.w.].
- Kulawik A., *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1994.
- Kulawik A., *Teoria wiersza*, Kraków 1995.
- Maḥmūd ʿAlī as-Sammān, *Al-ʿArūd al-ġadīd awzān aš-šiʿr al-ḥurr wa-qawāfi-hi*, Al-Qāhira 1983.
- Muḥammad ʿAlwān Sālmān, *Al-īqāʿ fī šiʿr al-ḥadāta*, Al-Qāhira 2008.
- Muḥammad Kāmil al-Ḥaṭīb, *Naẓariyyat aš-šiʿr, 5-marḥalat maġallat „Šiʿr”*, Dimašq 1996.
- Muḥammad an-Nuwayhī, *Qaḍīyat aš-šiʿr al-ġadīd*, Al-Qāhira 1964.
- Muštafā ʿAbd ar-Raḥmān, *Fī an-naqd al-adabī al-qadīm ʿind al-ʿArab*, Al-Qāhira 1998.
- Muštafā Ġamāl ad-Dīn, *Al-Band wa-aš-šiʿr al-ḥurr*, „Al-Aqlām” 1965, t. 6, s. 120-130.
- Muštafā ʿIwaḍ al-Karīm, *Fann at-tawšīḥ*, Bayrūt 1974.
- Nāzik al-Malāʾika, *Qaḍāyā aš-šiʿr al-muʿāšir*, Bayrūt 1981.
- Qudāma Ibn Ġaʿfar, *Naqd aš-šiʿr*, red. Kamāl Muštafā, Al-Qāhira 1979.
- Riḥat Salām, *Baḥṭan ʿan aš-šiʿr*, Al-Qāhira 2010.
- Šafi ad-Dīn al-Hillī, *Al-ʿĀtil al-ḥālī wa-al-muraḥḥaš al-ġālī*, red. Ḥusayn Naššār, Al-Qāhira 1981.
- Šalāḥ ad-Dīn Ḥalīl Ibn Aybak aš-Šafadī, *Al-Wāfi bi-al-wafayāt*, red. Aḥmad al-Arnāʾūt, Turkī Muštafā, Bayrūt 2000.
- Salma Khadra Jayyusi, *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*, London 1977 (wersja arabska: Salmā al-Ḥaḍrāʾ al-Ġayyūsī, *Al-Ittiġāhāt wa-al-ḥarakāt fī aš-šiʿr al-ʿarabī al-muʿāšir*, tłum. ʿAbd al-Wāḥid Luʾluʾa, Bayrūt 2007).
- Šarḥ maqāmāt al-Ḥarīrī li-Abī l-ʿAbbās Aḥmad Ibn ʿAbd al-Muʾmin al-Qaysī aš-Šurayšī, red. Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm, t. 1, Bayrūt 1992.
- Siatkowski Z., *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, „Pamiętnik Literacki” 1958, nr 49/3, s. 122-123.
- Sībawayhi, *Al-Kitāb*, red. i oprac. ʿAbd as-Salām Muḥammad Hārūn, Bayrūt [b.d.w.].
- Siwec P., *Rytm staroarabskiej kasydy*, Kraków 2005.
- Siwec P., *Kilka nowych uwag na temat akcentu wyrazowego w klasycznym języku arabskim*, [w:] *Arabowie – islam – świat*, red. M. Dziekan, I. Kończak, Łódź 2007, s. 91-95.
- Siwec P., *Zarys poetyki klasycznego wiersza arabskiego*, Kraków 2008.
- Siwec P., *Rhythmical Structure of the Classical Arabic Verse*, "Romano-Arabica. New Series" (Universitatea din Bucuresti) 2011, No. 8-11, (*Islamic Space. Linguistic and Cultural Diversity*).
- Siwec P., *Abū al-ʿAtāhiya – poeta, blazen, asceta*, Kraków 2012.

Siwec P., „*Band*” – wiersz czy proza. *Próba systematyzacji*, [w:] *W kręgu zagadnień świata arabskiego*, red. Adnan Abbas, A. Maśko, Poznań 2015, s. 55-66.

Stern S. M., *Hispano-Arabic strophic poetry*, red. L. P. Harvey, Oxford 1974.

Šukrī Fayṣal, *Abū al-ʿAtāhiya aš-ʿāru-hu wa-aḥbāru-hu*, red. Šukrī Fayṣal, Dimašq 1965.

ʿUmar Hallūf, *Al-Baḥr ad-dūbaytī (ad-dūbayt), dirāsa ʿarūḍiyya taʿšīliyya ḡadīda*, Ar-Riyād 1997.

Yāqūt al-Ḥamawī ar-Rūmī, *Muʿḡam al-udabāʾ iršād al-arīb ilā maʿrifat al-adīb*, red. Iḥsān ʿAbbās, Bayrūt 1993.

Yūsuf Ḥāmid Ġābir, *Qaḍāyā al-ibdāʿ fī qaṣīdat an-naṭr*, Dimašq [b.d.w.].

2. Poezje

- ʿAbbās al-Ḥayyāt, *Ḥcāyāt maḥbūba*, Baġdād 1975.
- ʿAbbās Maḥmūd al-ʿAqqād, *ʿĀbir sabīl*, Al-Qāhira 1997.
- ʿAbd al-Waḥḥāb al-Bayātī, *Al-ʿmāl aš-šiʿriyya al-kāmila*, t. 1-2, ʿAmmān 1995.
- ʿAbd ar-Raḥmān Šukrī, *Diwān ʿAbd ar-Raḥmān Šukrī*, red. i oprac. Niqūlā Yūsuf, Al-Maġlis Al-ʿAlā li-At-Taḡāfa, Al-Qāhira 2000.
- Abū al-ʿAtāhiya, *Dīwān Abī al-ʿAtāhiya*, red. Karam al-Bustānī, Bayrūt 1986.
- Adūnīs, *Mufrad bi šīġat al-ġamʿ wa-qaṣāʾid uḥrā*, Bayrūt 1988, s. 13-14.
- Adūnīs, *Qaṣāʾid ūlā*, Bayrūt 1988.
- Adūnīs, *Al-ʿmāl aš-šiʿriyya*, Dimašq 1996.
- Aḥmad ʿAbd al-Muʿṭī Ḥiġāzī, *Dīwān Aḥmad ʿAbd al-Muʿṭī Ḥiġāzī*, Bayrūt 1982.
- Aḥmad ʿAbd al-Muʿṭī Ḥiġāzī, *Ṭalal al-waqt*, „Ibdāʿ” 1991, nr 18, s. 8-10.
- Aḥmad Šawqi, *Aš-Šawqiyyāt*, Al-Qāhira 2011.
- Aḥmad Zakī Abū Šādī, *Aš-Šafaq al-bākī naẓīm min šuʿūn wa-ʿawāṭif*, Al-Qāhira, 1926.
- ʿAli Aḥmad Bāktīr, *Iḥnātūn wa-Nafartūtī*, Al-Qāhira 1940.
- Amal Dunqul, *Al-ʿmāl aš-šiʿriyya al-kāmila*, Al-Qāhira 1987.
- Amin ar-Riḥānī, *Ar-Riḥāniyyāt*, t. 1-4, Bayrūt 1910-1923.
- ʿAryān as-Sayyid Ḥalaf, *Al-ʿmāl aš-šiʿriyya*, Baġdād 2003.
- Badr Šākir as-Sayyāb, *Azhār ḡābila*, Al-Qāhira 1947.
- Badr Šākir as-Sayyāb, *Unsūdāt al-maṭar*, Bayrūt 1969.
- Badr Šākir as-Sayyāb, *Al-ʿmāl aš-šiʿriyya al-kāmila*, Al-Qāhira 2011.
- Buland al-Ḥaydarī, *Šayḥūḥa*, „Šiʿr” 1957, nr 3, s. 43-44.
- Buland al-Ḥaydarī, *Al-ʿmāl al-kāmila*, Al-Qāhira 1992.
- Dīwān aš-šiʿr al-ʿarabī fī ar-rubʿ al-aḥīr min al-qarn al-ʿiśrīn, 1 Al-ʿIrāq*, red. Hāšim Šafīq, „Kitāb fī ġarīda” 2007, nr 102.
- Dīwān aš-šiʿr al-ʿarabī fī ar-rubʿ al-aḥīr min al-qarn al-ʿiśrīn, 2 Al-azāʾir*, red., Wāsīnī Al-ʿAraġ, „Kitāb fī ġarīda” 2007, nr 104.
- Dīwān aš-šiʿr al-ʿarabī fī ar-rubʿ al-aḥīr min al-qarn al-ʿiśrīn, 3 Miṣr*, red., Muḥammad Badawī, „Kitāb fī ġarīda” 2007, nr 106.
- Dīwān aš-šiʿr al-ʿarabī fī ar-rubʿ al-aḥīr min al-qarn al-ʿiśrīn, 4 Al-Mamlaka Al-ʿArabiyya As-Saʿūdiyya wa-Al-Yaman*, red. ʿAbd Al-ʿAzīz Al-Muqālīḥ, Saʿd al-Ḥamīdīn, „Kitāb fī ġarīda” 2007, nr 108.
- Dīwān aš-šiʿr al-ʿarabī fī ar-rubʿ al-aḥīr min al-qarn al-ʿiśrīn, 5 Tūnis wa-Lībyā*, red. Munšif al-Waḥāybī, „Kitāb fī ġarīda” 2007, nr 110.

- Dīwān aš-šiʿr al-ʿarabī fī ar-rubʿ al-aḥīr min al-qarn al-ʿisrīn*, 6 *Al-Mağrib*, red. Idrīs ʿAllūš, „Kitāb fī ġarīda” 2007, nr 112.
- Dīwān aš-šiʿr al-ʿarabī fī ar-rubʿ al-aḥīr min al-qarn al-ʿisrīn*, 7 *Filasṭīn wa-Al-Urdunn*, red. Amğad Nāsir, Faḥrī Šālīh, „Kitāb fī ġarīda” 2008, nr 114.
- Dīwān aš-šiʿr al-ʿarabī fī ar-rubʿ al-aḥīr min al-qarn al-ʿisrīn*, 8 *Mūrītāniyā*, red. Muḥammad al-Amīn Bin Muḥammad Maḥmūd, „Kitāb fī ġarīda” 2008, nr 116.
- Dīwān aš-šiʿr al-ʿarabī fī ar-rubʿ al-aḥīr min al-qarn al-ʿisrīn*, 9 *Sūriyā*, red. Šawqī Bağdādī, „Kitāb fī ġarīda” 2008, nr 118.
- Dīwān aš-šiʿr al-ʿarabī fī ar-rubʿ al-aḥīr min al-qarn al-ʿisrīn*, 10 *Lubnān*, red. Iskandar Ḥabaš, „Kitāb fī ġarīda” 2008, nr 120.
- Dīwān aš-šiʿr al-ʿarabī fī ar-rubʿ al-aḥīr min al-qarn al-ʿisrīn*, 11. *al-ğuzʾ al-awwal*, *Al-Kuwayt wa-Al-Baḥrayn*, red. Saʿdiyya Mufriḥ, Aḥmad al-ʿAğmī, „Kitāb fī ġarīda” 2008, nr 123.
- Dīwān aš-šiʿr al-ʿarabī fī ar-rubʿ al-aḥīr min al-qarn al-ʿisrīn*, 12. *al-ğuzʾ aṭ-ṭānī*, *Al-īmārāt wa-ʿUmān wa-Qaṭar*, „Kitāb fī ġarīda” 2008, nr 124.
- Fadwā Tūqān, *Al-Aʿmāl aš-šiʿriyya al-kāmila*, Bayrut 1993.
- Fārūq Šūša, *Al-Aʿmāl aš-šiʿriyya*, Al-Qāhira 2008.
- Fuʿād al-Ḥašn, *Anā lawlāki*, „Al-Adīb” 1946, nr 10, s. 25.
- Fuʿād Rifqa, *Al-Qašīda aḍ-ḍāʿiʿa*, „Šiʿr” 1958, nr 6, s. 32-35.
- Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā, *Qadaḥan malaʾtu bi-alfāzī*, „Šiʿr” 1958, nr 5, s. 17-18.
- Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā, *Al-Mağmūʿāt aš-šiʿriyya*, London 1990.
- Ġamīl Šidqī az-Zahāwī, *Al-Kalim al-manzūm*, t. 1, Bayrūt 1909.
- Ġubrān Ḥalīl Ġubrān, *Al-Badāʾiʿ wa aṭ-ṭarāʾif*, Bayrūt [b.d.w.].
- Ḥāfiẓ Ibrāhīm, *Dīwān Ḥāfiẓ Ibrāhīm*, red. i oprac. Aḥmad Amīn, Aḥmad az-Zayn, Ibrāhīm al-Abyārī, Al-Qāhira 1987.
- Ḥalīl Muṭrān, *Dīwān Ḥalīl Muṭrān*, Al-Qāhira 1948.
- Ḥamza al-Ḥilfī, *Ġābat duwwa*, Bağdād [b.d.w.].
- Al-Ḥansāʾ, *Dīwān Al-Ḥansāʾ*, Bayrut 1983.
- Hudā Ḥusayn, *Našīd al-kalimāt*, „Nizwā” 2009, nr 60, s. 186.
- Ḥusayn Mardān, *Al-Urgūḥa ḥādīʿat al-ḥibāl*, Bağdād [b.d.w.].
- Ḥusayn Mardān, *Al-Aʿmāl aš-šiʿriyya*, red. ʿAdil Kitāb Našīf al-ʿAzzāwī, Bağdād 2009.
- Ibn al-Muʿtazz, *Dīwān Ibn al-Muʿtazz*, red. Karam al-Bustānī, Bayrūt [b.d.w.].
- Ibn Nubāta, *Dīwān Ibn Nubāta*, Bayrūt [b.d.w.].
- Ibn Zaydūn, *Dīwān Ibn Zaydūn*, red. i oprac. Kāmil Kīlānī wa-ʿAbd ar-Raḥmān Ḥalīfa, Al-Qāhira 1932.
- Ibrāhīm Šukr Allāh, *Mawqif al-ladda*, „Šiʿr” 1957, nr 1, s. 58.
- Imruʾ al-Qays, *Dīwān Imruʾ al-Qays*, Bayrut 1983.
- Ismāʿīl Šabrī, *Dīwān Ismāʿīl Šabrī*, red. Muḥammad al-Qaššāš, ʿAmir Muḥammad Buḥayrī, Aḥmad Kamāl Zakī, Bayrūt [b.d.w.].
- Karīm al-ʿIrāqī, *Li al-maṭar wa-Umm az-Zafira*, An-Nağaf 1974.
- Kāzim aš-Šāʿir i Ġumʿa al-Ḥayfī, *Aṭas glēbyēn*, An-Nağaf 1976.
- Kāzim Ismāʿīl al-Gāṭiʿ, *Li al-ʿīd abū hilālyēn*, An-Nağaf 1973.
- Kāzim Maṇšūr al-Kaʿbī, *Malḥamat al-ḥulūd*, Bağdād 1973.
- Lamīʿa ʿAbbās ʿAmāra, *ʿIrāqiyya*, Bayrūt 1972.

- Maʿrūf ar-Ruṣāʿfī, *Dīwān Maʿrūf ar-Ruṣāʿfī*, red. Muṣṭafā al-Ġalāyīnī, Al-Qāhira 2014.
- Maḥmūd Darwīš, *Anqīdū-na min hāḍā aš-šiʿr*, „Al-Karmal” 1982, nr 6, s. 5-7.
- Maḥmūd Darwīš, *Al-Aʿmāl al-ūlā 1*, Bayrūt 2005.
- Maḥmūd Darwīš, *Al-Aʿmāl al-ġadīda*, Bayrūt 2009.
- Maḥmūd Ḥasan Ismāʿīl, *Maʿtam aṭ-ṭabīʿa*, „Mağallat Apüllü” 1933, t. 1, nr 6, s. 619-620.
- Maḥmūd Sāmī al-Bārūdī, *Dīwān Maḥmūd Sāmī al-Bārūdī*, red. i oprac. ʿAlī Al-Ğārim, Muḥammad Šafīq Maʿrūf, Bayrūt 1998.
- Muḥammad ʿAfīf Maṭar, *Al-Aʿmāl al-kāmila*, Al-Qāhira 1998.
- Muḥammad Al-Māġūt, *Al-Aʿmāl aš-šiʿriyya*, Dimašq 2006.
- Muzaḥḥar an-Nawāb, *Li-r-rēl wə Hamed*, Dimašq 2008.
- Nasīb ʿArīḍa, *Al-Arwāḥ al-hāʿira*, New York 1946.
- Nāzik al-Malāʿika, *Dīwān Nāzik al-Malāʿika*, Bayrūt 1997.
- Nāzik al-Malāʿika, *Yuġayyr alwāna-hu al-baḥr*, Al-Qāhira 1998.
- Nizār Qabbānī, *Šuʿun ṣaġira*, „Šiʿr” 1957, nr 2, s. 17.
- Nizār Qabbānī, *Al-Aʿmāl aš-šiʿriyya al-kāmila*, t. 1, Bayrūt [b.d.w.].
- Saʿdī Yūsuf, *Al-Aʿmāl aš-šiʿriyya*, Bayrūt-Baġdād 2014.
- Šafī ad-Dīn al-Ḥillī, *Dīwān Šafī ad-Dīn al-Ḥillī*, red. Karam al-Bustānī [b.d.w.].
- Šalāḥ ʿAbd aš-Šabūr, *Dīwān Šalāḥ ʿAbd aš-Šabūr*, Bayrūt 1972.
- Tamīm Ibn al-Muʿizz li-Dīn Allāḥ al-Fāṭimī, *Dīwān Tamīm Ibn al-Muʿizz li-Dīn Allāḥ al-Fāṭimī*, Al-Qāhira 1957.
- Unsī al-Ḥāġġ, *Mawsim ġadīd*, „Al-Adīb” 1957, nr 10, s. 18.
- Unsī al-Ḥāġġ, *La*, Bayrūt 1960.
- Unsī al-Ḥāġġ, *Al-Widāʿ*, „Šiʿr” 1962, nr 22, s. 13.
- Yūsuf al-Ḥāl, *As-Saḥar*, „Šiʿr” 1957, nr 3, s. 25.
- Yūsuf al-Ḥāl, *Al-Aʿmāl aš-šiʿriyya al-kāmila*, Bayrūt 1979.
- Yūsuf aš-Šāʿig, *Qaṣāʿid*, Baġdād 1992.

3. Netografia

- <http://makhtota.ksu.edu.sa/makhtota/1481/130#.VTSiWtLtlBc>.
- <http://www.syrianstory.com/naseeb.htm#%E4%E3%C7%D0%CC%20%E3%E4%20%C3%DA%E3%C7%E1%20%C7%E1%DF%C7%CA%C8>.

INDEKS TERMINÓW ARABSKICH

A

- al-basīṭ 11, 14, 23, 33, 82, 99, 127-128, 139
al-ḥafīf 11, 99, 121, 127, 142
al-hazaġ 11, 22, 70, 98, 125, 133
al-kāmil 11, 50-51, 57, 70, 82, 87, 89, 99, 113, 120-121, 123, 139, 142, 167
al-madīd 11
al-muḍāriʿ 11
al-muġtatt 11, 35, 52, 99
al-munsariḥ 11, 27-28, 30
al-muqtaḍab 11
al-mutadārik 11, 26, 41, 55, 62, 70, 89-90, 122, 129, 143, 168
al-mutaqārib 11, 52, 61, 70, 82, 89, 113, 120-121, 167
al-wāfir 11, 22, 70, 89, 99, 121, 129
an-naḥḍa 31, 164
aqraʿ 25, 30
ar-raġaz 11, 15-16, 17, 27, 37, 48, 70, 72-73, 82, 89, 99, 113-115, 120-122, 142
ar-ramal 11, 35, 39, 41, 45, 53, 60, 70, 79, 89, 93, 99-100, 102, 120-121, 142, 167
aṣlam 113
as-sarīʿ 11, 28, 70-71, 73, 82, 99, 106, 113, 116, 121
aš-šiʿr al-ḥurr 8, 9, 53, 120, 132, 135, 139, 165-166
aṭ-ṭawīl 11, 33, 35, 52, 58, 99, 103, 139, 142, 156

B

- band 107, 110, 130
bayt 19, 21, 25, 54, 56, 65, 73, 135

D

- dawr 25, 28, 30, 40
dūbayt 19-21, 164

G

- ġuṣn 25

H

ḥabab 62, 121, 146

hamza 6

hamzat al-qatʿ 148

hamzat al-waṣl 148

ḥarakat aš-šiʿr al-ḥurr 8

ḥarḡa 25

I

ʿilla 20

K

kān wa-kān 155

M

maḍhab 25, 39

maḥdūf 33, 35, 53

makfūf 39

maqṣūr 35, 52, 53

maqṭūʿ 14

maṭlaʿ 25, 26, 28, 30, 39-40

mawwāl 155

miṣrāʿ 12

muḍāl 27, 41, 87, 89

muḍayyal 27, 41, 87, 89

muḥammas 21

muraffal 113, 124

musammaʿ 19, 21-22, 24-25, 35

muṣarraʿ 16

muwašṣaḥ 23, 25-26, 28, 30, 39, 42, 53

muzdawigh 14, 17

N

naṭr 137

naṭr murakkaz 135

Q

qāfiya muʾassasa 22

qaṣīda 137, 145

qaṣīdat an-naṭr 9, 135, 137, 139, 165

qufl 25, 26, 28, 30, 39-40

qūma 155

R

rakḍ al-ḥayl 62

rubāʿī 21

rubāʿīyya 19

S

sabab 12

sağc 107, 164

şaṭr 12, 21, 56, 73

šiʿr at-taʿīla 144

šiʿr ʿāmmī 155

šiʿr šaʿbī 155

simṭ 25

sukūn 61, 95, 129

T

taḍmīn 73

tadwīr 56, 73-74, 114, 120, 123, 127, 131, 133, 142

taḥmīs 22

tāmm 25

tanwīn 45

tāʾ marbūṭa 143

taşrıṭ 21

W

watid 12, 72, 113

wazn 167

Z

zağal 155-156

ziḥāf 20, 114

INDEKS NAZWISK POETÓW ARABSKICH

A

- ʿAbbās al-Ḥayyāt 161
ʿAbbās Maḥmūd al-ʿAqqād 48-49, 51
ʿAbd al-Munʿim Ramaḍān 144
ʿAbd al-Waḥḥāb al-Bayātī 8, 86, 88, 91, 94-95, 163
ʿAbd ar-Raḥmān Šukrī 35, 48
Abū al-ʿAlāʾ al-Maʿarrī 30
Abū al-ʿAtāhiya 15
Abū Bakr Ibn al-Labbāna 27
Abū Bakr Ibn Baqī 26
Abū Ishāq al-Albīrī 18
Adūnīs 111-112, 135, 140, 146-147, 149-150
Aḥmad ʿAbd al-Muʿṭī Ḥiğāzī 112, 117, 120, 126, 167-168
Aḥmad Šawqī 31-32, 52
Aḥmad Ṭaha 144
Aḥmad Zakī Abū Šādī 51-52
Al-Aʿmā At-Tuṭaylī 25
Al-Ḥansāʾ 13
Al-Ḥarīrī 18
ʿAli Aḥmad Bākīr 53-54, 56
Al-Maʿarrī 31
Al-Mutanabbī 31
Amal Dunqul 127
Amīn ar-Riḥānī 8, 36, 46-47, 123, 139, 165
ʿAryān as-Sayyid Ḥalaf 157, 159, 161-162

B

- Badr Šakir as-Sayyāb 8, 77-82, 84, 96, 163
Buland al-Ḥaydarī 8, 96, 103-104

F

- Fadwā Tūqān 72, 112, 115-116
Fārūq Šūša 112, 118, 120

Fawzī al-Maʿlūf 8

Fuʾād al-Ḥašn 76

Fuʾād Rifqa 73

G

Ğabrā Ibrāhīm Ğabrā 140-141, 165

Ğamīl Şidqī az-Zahāwī 31, 35, 54

Ğubrān Ḥalīl Ğubrān 8, 36, 39-40, 46-48, 139, 165

Ğumʿa al-Ḥayfī 161

H

Ḥāfiẓ Ibrāhīm 31, 32

Ḥalīl Muṭrān 31, 34-35

Ḥamza al-Ḥilfī 157, 160-161, 163

Hāşim Şafīq 145

Ḥilmī Sālim 144

Hudā Ḥusayn 150-152

Ḥusayn Mardān 96, 102-103, 106, 134

I

Ibn al-Fāriḍ 30

Ibn al-Muʿtazz 15-16

Ibn ʿAbd Rabbihi 14

Ibn Ḥafāğa 30

Ibn Ḥamdīs 30

Ibn Nubāta 24, 28

Ibn Quzmān 155-156

Ibn Sanāʾ al-Mulk 7, 29

Ibn Zaydūn 23

Ibrāhīm al-Māzinī 48

Ibrāhīm Şukr Allāh 133, 135

İlyā Abū Māḍī 8

Ilyās Farḥāt 8, 41, 165

Imruʾ al-Qays 13

Ismāʿīl Şabrī 31, 33, 35

K

Karīm al-ʿIrāqī 161

Kāzim aṣ-Şāʿir 161

Kāzim Ismāʿīl al-Gāṭī 161

Kāzim Manşūr al-Kaʿbī 161

L

Lamīʿa ʿAbbās ʿAmāra 122

M

Maʿrūf ar-Ruṣāfī 31, 35

Maʿtūq Ibn Şihāb ad-Dīn al-Mūsawī 107, 110

Maḥmūd Ḥasan Ismāʿīl 52
Maḥmūd Darwīš 112, 119, 125, 166
Maḥmūd Sāmī al-Bārūdī 31
Mudrik Ibn ʿAlī aṣ-Ṣaybānī 18
Muḥammad Ibn al-Ḥilfa 107-108
Muḥammad Al-Māğūt 140, 142-43, 165-166
Muḥammad ʿAfīfī Maṭar 126-127
Muẓaffar an-Nawāb 158-159, 162

N

Nasīb ʿArīḍa 8, 36, 42, 45, 165
Naṣr Allāha al-Ḥāʾirī 111
Nāzik al-Malāʾika 8-9, 62, 65, 67, 69-70, 72-77, 78, 82, 96, 104, 107-108, 110-111,
120, 125, 127, 144, 146, 165-166
Nizār Qabbānī 56, 58, 60, 72, 76, 116, 120

R

Rifʿat Salām 9, 144

S

Saʿdī Yūsuf 129-130, 163
Şafī ad-Dīn al-Ḥillī 7, 22, 23
Şalāḥ ʿAbd aş-Şabūr 112, 117, 120-121

T

Tamīm Ibn al-Muʿizz li-Din Allāh al-Fāṭimī 21
Tawfīq Şāyig 140, 165

U

Unsī al-Ḥāğğ 136, 137-139, 166

Y

Yūsufa al-Ḥāla 56, 58, 134
Yūsufa aş-Şāʾigā 124-125, 162, 164
Yūsuf al-Ḥāl 56, 58, 111, 114, 132
Yūsuf aş-Şāʾig 123-124, 130

Książka ta jest pierwszym polskim studium poświęconym ewolucji formy wiersza arabskiego. Jest to ukoronowanie badań autora, który opublikował wcześniej dwie pozycje książkowe, zajmujące się zagadnieniami wersologii i poetyki arabskiej. Warto też zaznaczyć, że trudno jest znaleźć odpowiednik tego typu publikacji wśród znanych mi pozycji obcojęzycznych (w tym arabskich), które miałyby tak szeroko zakrojony, przekrojowy charakter analizy formy wiersza arabskiego od jego początków po poezję współczesną, włączając w to utwory skomponowane w dialekcie irackim, którego autor jest znawcą.

(...) mamy do czynienia z pracą naukową w sposób przejrzysty i zorganizowany prezentującą rozwój arabskich form poetyckich, zarówno z punktu widzenia wersologii, jak i poetyki arabskiej na przestrzeni wieków. Autor pracy oczywiście skoncentrował się głównie na okresie od odrodzenia poezji arabskiej po czasy nam współczesne, gdyż klasycznej poezji arabskiej poświęcone były jego wcześniejsze prace, ale nawet czytelnik nieznający jego poprzednich książek będzie w stanie podążać za wywodami autora.

Dr hab. Przemysław W. Turek

WWW.AKADEMICKA.PL

ISBN 978-83-7638-856-4

9 788376 438856