

PAWEŁ SIWIEC

WIERSZ ARABSKI
ewolucja formy

KRAKÓW 2018

WIERSZ ARABSKI
ewolucja formy

PAWEŁ SIWIEC

WIERSZ ARABSKI
ewolucja formy



KRAKÓW 2017

© Copyright by Paweł Siwiec, 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
<https://doi.org/10.12797/9788376388564>

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	°	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 „°” 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. zawodził niemal wyłącznie rozwojem strofiki, która w morzu monorytmicznych utworów stychicznych stanowiła tylko niewielki odsetek. Na jej temat napisano wiele w ciągu ostatnich kilku stuleci, począwszy od dzieł najdawniejszych autorów, jak Ibn Sanāʾ al-Mulk (1155-1211), Šafīʿ ad-Dīn al-Ḥillī (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-Farāḥīdiego (zm. 791).

³ Zob. Ibn Sanāʾ al-Mulk, *Dār at-tirāz fī ʿamal al-muwaššahāt*, red. i oprac. Ğawda ar-Rikābī, Dimašq 1949; Šafīʿ ad-Dīn al-Ḥillī *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, *Risālatāt farīdatāt 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-Rīḥānī (1876-1940), Ġubrān Ḥalīl Ġubrān (1883-1931), Īlyā Abū Mādī (1909-1957) i Nasīb ʿArīḍa (1887-1946), oraz w Ameryce Południowej, jak Ilyās 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 Šakir 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. Badawī, *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-zawāhiru-hu al-fannīyya wa-al-maʿnawīyya*, 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. Pisze 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.

Pośród 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-ʿArūd al-ġadīd – awzān aš-šiʿr al-ḥurr wa-qawāfi-hi* (Nowa wersyfikacja – metryka wiersza wolnego i jego rymy) Maḥmūda ʿAlego as-Sammāna czy też *Al-ʿArūd 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 *stricte* 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. Ciągłe 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-ʿArūd al-ġadīd awzān aš-šiʿr al-ḥurr wa-qawāfi-hi*, Al-Qāhira 1983; Fawzī Saʿd ʿĪsā, *Al-ʿArūd 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-Muʿtī Hiġāzī, *Qaṣīdat an-naṭr aw al-qaṣīda al-ḥarsāʿ*, Dubayy 2008; Idwār al-Ḥarrāt, *Šiʿr al-ḥadāṭa fī Miṣr. Dirāsāt wa-taʿwīlāt*, 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, poczynając 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 Al-Ḥalīla Ibn Aḥmada 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-tawīl: ˘—˘ / ˘—˘˘ / ˘—˘ / ˘—˘—
 al-madīd: ˘˘—˘ / ˘˘— / ˘˘—˘
 al-basīṭ: ˘˘˘— / ˘˘— / ˘˘˘— / ˘˘—
 al-wāfir: ˘—˘˘— / ˘—˘˘— / ˘—
 al-kāmil: ˘˘—˘ / ˘˘—˘ / ˘˘—˘
 al-hazaġ: ˘—˘˘ / ˘—˘˘
 ar-raġaz: ˘˘˘— / ˘˘˘— / ˘˘˘—
 ar-ramal: ˘˘—˘ / ˘˘—˘ / ˘˘—˘
 as-sarī‘: ˘˘˘— / ˘˘˘— / ˘˘—˘
 al-munsariḥ: ˘˘˘— / ˘˘—˘ / ˘˘˘—
 al-ḥaffif: ˘˘—˘ / ˘—˘˘ / ˘˘—˘
 al-muḏāri‘: ˘—˘˘ / —˘—˘
 al-muqtaḏab: ˘˘—˘ / ˘˘˘—
 al-muġtatt: ˘—˘˘ / ˘˘—˘
 al-mutaqārib: ˘—˘ / ˘—˘ / ˘—˘ / ˘—˘
 al-mutadārik: ˘˘— / ˘˘— / ˘˘— / ˘˘—

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 šī‘r Abī Tammām wa-Al-Buḥturī*, red. Aḥmad Ṣaḡar, t. 1, Al-Qāhira 1992, s. 12, 18. Zob. też Mustafā ‘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: $\cup\text{---}\cup$, $\cup\text{---}\cup\text{---}$, $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$, $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}$, $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$, $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}$, $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$, $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}$. Z kolei każda stopa składa się z niezmiennego elementu mocnego, konstytutywnego, o budowie jambicznej ($\cup\text{---}$) lub trocheicznej ($\text{---}\cup$)¹², oraz jednego lub dwóch zmiennych elementów słabych, komplementarnych ($\cup\text{---}/\text{---}\cup$ lub $\text{---}/\text{---}\cup$)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, *Rytm...*, 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 ضَرِمٌ وَجَرِيْهَا جَذِمٌ وَلَحْمُهَا زَيْمٌ وَالْبَطْنُ مَقْيُوبٌ
وَالْيَدُ سَابِحَةٌ وَالرَّجْلُ ضَارِبَةٌ وَالْعَيْنُ قَادِحَةٌ وَالْمَتْنُ مَلْحُوبٌ
وَالْمَاءُ مُنْهَمِرٌ وَالسُّدُ مُنْحَدِرٌ وَالْقَصَبُ مُضْطَمِرٌ وَاللُّؤْنُ غَرِيبٌ¹⁷

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

2)

أَبِي الْهَضِيمَةِ آتٍ بِالْعَظِيمَةِ مِتْ لَافُ الْكَرِيمَةِ لَا يَكْسُ وَلَا وَانِ
حَامِي الْحَقِيقَةِ بَسَالُ الْوَدِيقَةِ مَعِ تَأَقُ الْوَسِيقَةِ جَلْدٌ غَيْرُ تُنْيَانِ
طَلَاغٌ مَرْقَبَةٍ مَنَاعٍ مَغْلَقَةٍ وَرَّادُ مَشْرَبَةٍ قَطَاغٌ أَقْرَانِ
شَهَادُ أَنْدِيَةِ حَمَالِ الْأَوِيَةِ قَطَاغٌ أَوْدِيَةِ سِرْحَانِ قِيْعَانِ¹⁸

ābī l-ḥaḍīmati ātin bi-l-ʿaẓīmati mit-	— — — — — / — — — — — / — — — — — / — — — — —
lāfu-l-karīmati lā niksun wa-lā wāni	— — — — — / — — — — — / — — — — — / — — — — —
ḥāmī l-ḥaḡiqati bassālu l-waḍīqati mi-	— — — — — / — — — — — / — — — — — / — — — — —
tāqu l-wasīqati ġaldun ġayru ṭunyāni	— — — — — / — — — — — / — — — — — / — — — — —
ṭallā'u marqabatīn mannā'u mağlaqatin	— — — — — / — — — — — / — — — — — / — — — — —
warrādu maşrabatin qaṭṭā'u aqrāni	— — — — — / — — — — — / — — — — — / — — — — —
şahḥādu andiyatin ḥammālu alwiyatin	— — — — — / — — — — — / — — — — — / — — — — —
qaṭṭā'u awdiyatin sirḥānu qī'āni	— — — — — / — — — — — / — — — — — / — — — — —

¹⁶ P. Siwiec, *Rytm...*, s. 94-99.

¹⁷ Imru' al-Qays, *Dīwān Imri' 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 ٢٢٢٢-|٢٢٢٢-. W cytacie pierwszym każdy wers wypełniają cztery analogiczne składniowo zdania nominalne, których granice pokrywają się z granicami dwustopowych odcinków wzorca metrycznego, tworząc tok dierezyowy. Pierwsze trzy zdania połączone są rymem (w każdym wersie innym) różniącym się od klauzulowego: *darimun* / *ğadimun* / *ziyamun*, *sābiḥatun* / *dāribatun* / *qādiḥatun*, *munhamirun* / *munḥadirun* / *muḏṭamirun*. 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 ٢٢٢٢-. Powstały w ten sposób tok cezuryowy przesłania kontur rytmiczny wyznaczony przez wzorec 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. *muzdawīğ*) 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 (٢٢٢٢ > ٢٢٢) – 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-Mağīd 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-Minhāğ li-an-Naṣr wa-at-Tawzīʿ, Ar-Riyāḏ [b.d.w.].

znana jest tzw. „Księga przysłów” (*Dāt al-amṭāl*) autorstwa Abū al-°Atāhiyi (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 الْقُوْتَ 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 يَكْتُرُ إِنَّ الصَّفَاءَ بِالْقَذَى لَيَكْتُرُ
هِيَ الْمَقَادِيرُ فَلَمَنِي أَوْ قَدَّرُ إِنْ كُنْتُ أَخْطَأْتُ فَمَا أَخْطَا الْقَدَرُ
مَا انْتَفَعَ الْمَرْءُ بِمِثْلِ عَقْلِهِ وَخَيْرُ دُخْرِ 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 yaqturu	---/---/---
inna ṣ-ṣafā°a bi-l-qadā la-yakduru	---/---/---
hiya l-maqādīru fa-lum-nī aw fa-ḍar	---/---/---
in kuntu aḥṭa°tu fa-mā aḥṭā l-qadar	---/---/---
mā ntafa°a l-mar°u bi-miṭli °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°azza (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:

باسمِ الْإِلَهِ الْمَلِكِ الرَّحْمَنِ ذِي الْعِزِّ وَالْقُدْرَةِ وَالسُّلْطَانِ
الْحَمْدُ لِلَّهِ عَلَى آلَائِهِ أَحْمَدُهُ وَالْحَمْدُ مِنْ نِعْمَائِهِ
أَبْدَعَ خَلْقًا لَمْ يَكُنْ فَكَانَا وَأَظْهَرَ الْحُجَّةَ وَالْبَيَانَ
وَجَعَلَ الْخَاتَمَ لِلنَّبِيِّهِ أَحَمَدَ ذَا 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-°Atāhiya, *Dīwān Abī al-°Atāhiya*, red. Karam al-Bustānī, Bayrūt 1986, 493-496), zaś Šukrī Fayṣal 320 (Abū al-°Atāhiya, *Aṣ°āru-hu wa-aḥbāru-hu*, red. Šukrī Fayṣal, Dimašq 1965, s. 444-465).

²³ Abū al-°Atāhiya, *op. cit.*, s. 493.

الصَائِقَ الْمُهَدَّبَ الْمُطَهَّرَا صَلَّى عَلَيْهِ رَبُّنَا فَأَكْتَرَا
مضى وأبقى لبني العباس ميراثٌ مُلكٍ ثابت الأساس²⁴

bi-smi l-Ilāhi l-Maliki r-Raḥmāni	---/---/---
ḏī 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-aẓhara l-ḥuġġata wa-l-bayānā	---/---/---
wa-ġaʿala l-ḥātima li-n-nubuwwah	---/---/---
Aḥmada ḏā š-šafāʿati l-marjuwwah	---/---/---
aš-šādiqa l-muḥaddaba l-muṭaḥharā	---/---/---
ṣallā ʿalay-hi rabbu-nā fa-aḳtarā	---/---/---
maḏa wa-abqā li-banī l-ʿAbbāsi	---/---/---
mīrāta mulkin tābiti l-asāsi	---/---/---

Oba cytowane wyżej utwory skomponowane zostały w oparciu o metrum *ar-raġaz*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-Šafadięgo (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 الآفاقا

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 Šalāḥ ad-Dīn Ḥalīl Ibn Aybak aš-Šafadī, *Al-Wāfi bi-al-wafayāt*, red. Aḥmad al-Arnāʾūt, Turkī Mušṭafā, 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 آفل²⁸

al-ḥamdu li-l-Lāhi l-ʿaliyyi l-ʿaʿzami	---/---/---
ḏī l-faḏli wa-l-maḡḏi l-kabīri l-akrami	---/---/---
al-wāḥidi l-fardi l-ḡawādi l-munʿimi	---/---/---
al-ḥāliqi s-sabʿi l-ʿulā ṭibāqā	---/---/---
wa-š-šamsu yaḡlū ḡawu-hā l-aḡsāqā	---/---/---
wa-l-badru yamlā nūru-hu l-āfāqā	---/---/---
al-falaku d-dāʾiru fī l-masīri	---/---/---
li-aʿzami l-ḡuṭbi 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 trzynaściorzów 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 *muzdawīḡ* i w ślad za tym zapisane w konwencji dystychu:

1)

الحبُّ بحرٌ زاخرٌ رَاكِبُهُ مُخَاطِرٌ
جنودُهُ المحاجرُ والْحَتَقُ السَّوَاجِرُ
رَكِبْتُهُ عَلَى غَرَرٍ وَخَطَرٍ عَلَى خَطَرٍ
في واضحٍ يحكي القمرُ وكان حَتَفِي فِي النَظَرِ²⁹

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

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

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.

ḡunūdu-hu l-maḥāḡīru ٠٠٠٠/٠٠٠٠
wa-l-ḥadaqu s-sawāḡīru ٠٠٠٠/٠٠٠٠

rakibtu-hu ʿalā ḡarar ٠٠٠٠/٠٠٠٠
wa-ḥaṭarin ʿalā ḥaṭar ٠٠٠٠/٠٠٠٠
fī wāḍiḥin yaḥkī l-qamar ٠٠٠٠/٠٠٠٠
wa-kāna ḥaṭf-ī fī n-naẓar ٠٠٠٠/٠٠٠٠

2)

من عاشقٍ ناءٍ هواهُ داني ناطقٍ دمعٍ صامتٍ اللسان
معذبٍ بالصدِّ والهجرانٍ موثقٍ قلبٍ مطلقٍ الجثمان
من غيرِ ذنبٍ كسبتُ يداهُ غيرَ هوىٍ نمتُ به عيناهُ
شوقاً إلى رؤيةٍ من أشقاه كأنما عافاه من أضناه³⁰

min ʿāšiqin nāʿin hawā-hu dānī ٠٠٠٠/٠٠٠٠/٠٠٠٠
nāṭiqi damʿin šāmiti l-lisāni ٠٠٠٠/٠٠٠٠/٠٠٠٠
muʿaḍḍabin bi-š-šaddi wa-l-ḡiḡrāni ٠٠٠٠/٠٠٠٠/٠٠٠٠
mūṭaḡi qalbin muṭlaḡi l-ḡuṭmāni ٠٠٠٠/٠٠٠٠/٠٠٠٠

min ḡayri ḡanbin kasabat yadā-hu ٠٠٠٠/٠٠٠٠/٠٠٠٠
ḡayra hawā namat bi-hi ʿaynā-hu ٠٠٠٠/٠٠٠٠/٠٠٠٠
šawqan ilā ruʿyati man ašḡā-hu ٠٠٠٠/٠٠٠٠/٠٠٠٠
kaʿannamā ʿafā-hu man aḡnā-hu ٠٠٠٠/٠٠٠٠/٠٠٠٠

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):

وَيَحْكُ يَا نَفْسِ اخْرُصِي عَلَى ارْتِيَادِ الْمَخْلُصِ
وَطَاوِعِي وَأَخْلِصِي وَاسْتَمِعِي النَّصْحَ وَعِي
وَاعْتَبِرِي بِمَنْ مَضَى مِنَ الْقُرُونِ وَانْقَضَى
وَاخْتَسِي مُفَاجَأَةَ الْقَضَا وَحَازِرِي أَنْ تُخْذَعِي
وَانْتَهَجِي سُبُلَ الْهُدَى وَادْكِرِي وَشَكَّ الرَّدَى
وَأَنْ مَثَوَاكِ غَدَا فِي قَعْرِ لَحْدٍ بَلَقَعَ³¹

wayḡa-ki yā nafsū ḡriṣī ٠٠٠٠/٠٠٠٠
ʿalā rtiyādi l-muḡliṣī ٠٠٠٠/٠٠٠٠

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 maqāmāt Al-Ḥarīrī li-Abī l-ʿAbbās Aḡmad Ibn ʿAbd al-Muʿmin al-Qaysī aš-Šurayṣī*, red. Muḡammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm, t. 1, Bayrūt 1992, s. 369.

wa-ṭāwi ^ṭ wa-aḥliṣī	— — — / — — —
wa-stami ^ṭ n-nuṣḥa wa- ^ṭ	— — — / — — —
wa- ^ṭ tabirī bi-man maḍā	— — — / — — —
mīna l-qurūni wa-nqaḍā	— — — / — — —
wa-ḥṣay muḥāḡāta l-qadā	— — — / — — —
wa-ḥādirī an tuḥda ^ṭ	— — — / — — —
wa-ntahiḡī subla l-hudā	— — — / — — —
wa-ḡḡakirī waška r-radā	— — — / — — —
wa-anna maṭwā-ki ḡadā	— — — / — — —
fī qa ^ṭ ri laḥdi balqa ^ṭ i	— — — / — — —

Tego typu wierszom nadano nazwę *musammāt* przez porównanie do nazyjnika, 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 za-domowił 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 allatī 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 konfiguracyjną 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 opisu jego schematu prozodyjnego w oparciu o klasyczną arabską wersologię. Ostatecznie

³² Ibn Rašīq, *Al-ʿUmda fī maḥāsin aṣ-ṣiʿr wa-ādābi-hi wa-naqdi-hi*, red. Muḥammad Muḥīd 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 tāğ al-luġa 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: --/◡◡--◡/◡--/◡◡³⁶ 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 ◡◡--◡ lub ◡◡---- 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 wpływom 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
كالبرد لقد خلطت في الترتيب
لا تنسبه الى سنا البدر وقل
ما أشبه نور البدر بالمحبيب

وا قلة صبرى يا كثير الملل
وا كثرة خوفاي يا كثير الوجل
وا شدة وجدي يا ضعيف المقل
39 وا ضعف قواي يا قوي الحيل

hādā l-qamaru r-rākibu fī markabi-hi	--/◡◡--◡/◡--/◡◡
qad fāqa milāḥa l-ʿaṣri fī manṣibi-hi	--/◡◡--◡/◡--/◡◡
wa-l-ḥusnu yuḍallu min-hu iḍ namdaḥu-hu	--/◡◡--◡/◡--/◡◡
bi-l-ḥusni wa-lakin namdaḥu l-ḥusna bi-hi	--/◡◡--◡/◡--/◡◡

³⁶ Według arabskiej symboliki metrycznej: *faʿlun mutafāʿilun faʿūlun faʿilun*.

³⁷ Ibn al-Murāḥḥal, Mālik Ibn ʿAbd ar-Raḥmān, *Risālatān farīdatān fī ʿarūḍ 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	--/uuuu--/uuu--/u
ka-l-badri laqad ḥalaṭta fī t-tartībi	--/uuuu--/uuu--/u
lā tunsib-hu ilā sanā l-badri wa-qul	--/uuuu--/uuu--/uu
mā ašbaha nūra l-badri bi-l-maḥbūbi	--/uuuu--/uuu--/u

wā qillata ṣabr-ī yā kaṭīra l-malali	--/uuuu--/uuu--/uuu
wā kaṭrata ḥawf-ī yā kaṭīra l-waḡali	--/uuuu--/uuu--/uuu
wā šiddata waḡd-ī yā ḍaʿīfa l-muqali	--/uuuu--/uuu--/uuu
wā ḍuʿfa quwā-ya yā qawīyya l-ḥiyali	--/uuuu--/uuu--/uuu

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 równoległe 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 liniijkach klasycznej arabskiej kasydy (*aaba*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 (*ṣaṭr*). 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:

دَمُ الْعِشْقِ مَطْلُورٌ وَدَيْنُ الصَّبِّ مَمْطُورٌ
 وَسَيْفُ اللَّحْظِ مَسْلُورٌ وَمُبْدِي الْحُبِّ مَعْذُورٌ
 وَإِنْ لَمْ يُصْنَعْ لِلْأَنَمِ
 إِذَا لَمْ يَظْهَرْ الْحُبُّ وَلَمْ يَنْهَتْكَ 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 فَجُمْلُهُ مَا ادَّعَى كِذْبُ
 فَبَحْ يَأْيُهَا الْكَاتِمُ
 وَأُحْوَرَ سَاحِرِ الطَّرْفِ يَفُوقَ جَامِعَ الْوَصْفِ
 مَلِيحُ الدَّلِّ وَالظَّرْفِ جَنَّتْ أَلْحَاطُهُ حَتْفِي
 فَمَنْ يُعْدِي عَلَى ظَالِمٍ⁴²

damu l-ʿuṣṣāqi maṭlūlu	~~~~/~~~~
wa-daynu ṣ-ṣabbi mamṭūlu	~~~~/~~~~
wa-sayfu l-laḥzi maslūlu	~~~~/~~~~
wa-mubdī l-ḥubbi maʿdūlu	~~~~/~~~~
wa-in lam yuṣḡi li-l-lāʾim	~~~~/~~~~
idā lam yaẓhari l-ḥubbu	~~~~/~~~~
wa-lam yanhatiki ṣ-ṣabbu	~~~~/~~~~
wa-yufši 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-ẓ-ẓarfi	~~~~/~~~~
ḡanat alḡāzu-hu ḡatf-ī	~~~~/~~~~
fa-man yuʿdī ʿalā ẓālim	~~~~/~~~~

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* Ṣafī ad-Dīn al-Ḥilliego (1276-1349):

كَانَ الزَّمَانُ بُلُقْيَاكُمْ يُمَنِّينَا وَحَادِثُ الدَّهْرِ بِالتَّفْرِيقِ يَنْتِنَا
 فَعِنْدَمَا صَدَقْتُ فَيْكُمْ أَمَانِينَا أَضْحَى التَّنَائِي بَدِيلًا مِنْ تَدَانِينَا
 وَنَابَ عَنْ طَيْبِ لُقْيَانَا تَجَافِينَا

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*.

خَلْنَا الزَّمَانَ بَلْقِيَاكُمْ يُسَامِحُنَا لَكِي نُزَانَ بِذِكْرَاكُمْ مَدَائِحُنَا
 فَعِنْدَمَا سَمَحَتْ فِيكُمْ قَرَائِحُنَا بِنْتُمْ وَبِنَا فَمَا ابْتَلَتْ جَوَانِحُنَا
 شَوْقًا إِلَيْكُمْ وَلَا جَفَّتْ مَا قِينَا
 لَمْ يُرْضِنَا أَنْ دَعَا بِالْبَيْنِ طَائِرُنَا شَقُّ الْجُيُوبِ وَمَا شَقَّتْ مَرَائِرُنَا
 يَا غَائِبِينَ وَمَا وَهَمَ سَرَائِرُنَا تَكَادُ حِينَ تُتَاجِعُكُمْ ضَمَائِرُنَا
 يَقْضِي عَلَيْنَا الْأَسَى لَوْلَا تَأْسِينَا⁴⁵

kāna z-zamānu bi-luqyā-kum yumannī-nā	---/---/---/---
wa-ḥāḍiṭu d-dahri bi-t-tafrīqi yaṭnī-nā	---/---/---/---
fa-ʿindamā ṣadaqat fī-kum amānī-nā	---/---/---/---
aḍḥā t-tanāʾī badīlan min tadānī-nā	---/---/---/---
wa-nāba ʿan ʿībi luqyā-nā taḡāfī-nā	---/---/---/---
ḥilnā z-zamāna bi-luqyā-kum yusāmiḥu-nā	---/---/---/---
likay tuzāna bi-ḍikrā-kum madāʾiḥu-nā	---/---/---/---
fa-ʿindamā samahat 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 tāʾiru-nā	---/---/---/---
ṣaqqu l-ḡuyūbi wa-mā šuqqat 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 *muwašṣaḥ*, 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 części: ---/---/---/---

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 الْأَشْهَى إِلَيَّا وَلَا تَبَخُلْ بِعَسْجَدِهَا عَلَيَّا
 مَعْتَقَةً تُدَارُ عَلَى النَّدَامَى
 كَأَنَّ عَلَى تَرَائِبِهَا نِظَامًا
 مِنَ الرَّاحِ الَّتِي مَحَتِ الظَّلَامَا
 أَضَاءَتْ وَهِيَ صَاعِدَةُ الْحُمَيَّا فَقُلْتُ عَصِيرُ عِنَقُودِ الثُّرَيَّا
 أَدْرِهَا بَيْنَ أَلْحَانِ وَزَمْرِ
 عَلَى دُرَيْنٍ مِنْ زَهْرٍ وَقَطْرِ
 كَأَنَّ حَدِيثَهُ فِي كُلِّ قَطْرِ
 حَدِيثُ نَدَى الْمُؤَيَّدِ فِي يَدَيَّا يَطِيبُ رَوَايَةً وَيُضَوِّغُ رَيَّا
 إِلَى الْمَلِكِ الْمُؤَيَّدِ سَارِ مَدْحِي
 وَخَاضَ إِلَى حِمَاةِ كُلِّ سَمَحٍ
 كَمَا خَاضَ النُّجُومُ طُلُوبُ صَبْحٍ
 فَيَا لِنَدَى طَوَى الْأَقْطَارِ طَيَّا وَأَنْشُرَ حَاتِمًا عِنْدِي وَطَيَّا⁴⁸

ilay-ya bi-ka°si-ka l-ašhā ilay-yā	u---/u---/---
wa-lā tabḥal bi-°asğadi-hā °alay-yā	u---/u---/---
mu°attaqatun tudāru °alā n-nadāmā	u---/u---/---
ka°anna °alā tarā°ibi-hā nizāmā	u---/u---/---
mina r-rāḥi llatī maḥati ẓ-ẓalāmā	u---/u---/---
aḏā°at wa-hya šā°idatu l-ḥumayyā	u---/u---/---
fa-qultu °ašīru °unqūdi t-turayyā	u---/u---/---
adir-hā bayna alḥānin wa-zamri	u---/u---/uu
°alā durrayni min zahrin wa-qaṭri	u---/u---/uu
ka°anna ḥadīṭa-hu fī kulli quṭri	u---/u---/uu
ḥadīṭu nadā l-Mu°ayyadi fī yadayyā	u---/u---/---
yaṭību riwāyatan wa-yaḏū°u rayyā	u---/u---/---
ilā l-maliki l-Mu°ayyadi sāra madḥī	u---/u---/---
wa-ḥāḏa ilā ḥamā-hu kullu samḥi	u---/u---/uu
kamā ḥāḏa n-nuğūmu ṭalūbu šubḥi	u---/u---/uu
fa-yā li-nadan ṭawā l-aqtāra ṭayyā	u---/u---/---
wa-anšara ḥātiman °ind-ī wa-ṭayyā	u---/u---/---

Jest to pod względem kompozycyjnym najprostsza odmiana *muwaš-šahu*. 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. *maṭla*⁴⁹ lub *maḡhab*) o charakterze opcjonalnym⁴⁹.

Podkreślenia przy tym wymaga fakt, że wbrew zapisowi owe dwa rymujące się człony umieszczone w jednej linii 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 *muwaššahū* 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)

صَاحِبُكَ عَنْ جُمانِ سَافِرٌ عَنْ بَدْرِ ضَاقَ عَنْهُ الزَّمانُ وَهَوَاهُ صَدْرِي
 أَهْ مِمَّا أَجَدُ شَفَنِي مَا أَجَدُ
 قَامَ بِي وَقَعْدُ بَاطِشٌ مَتْنَدُ
 كَلِمَا قُلْتُ قَدْ قَالَ لِي أَيْنَ قَدْ
 وَأَنْتَنِي خَوْطَ بَانٍ ذَا مَهْزٍ نَضِرِ عَابَثْتَهُ يَدَانِ لِلصَّبَا وَالْقَطْرِ⁵²

ḡāhikun °an ḡumān	— — / — —
sāfirun °an badri	— — / — —
ḡāqa °an-hu z-zamān	— — / — —
wa-ḡawā-hu ṣadr-ī	— — / — —

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

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

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

⁵¹ Muṣṭafā °Iwād al-Karīm, *Fann at-tawšīḥ*, Bayrūt 1974, s. 17-33.

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

qāma b-ī wa-qa°ad	— — / — —
bāṭišun mutta°idu	— — / — — —
kullamā qultu qad	— — / — —
qāla l-ī ayna qadu	— — / — — —
wa-ntānā ḥūṭa bān	— — / — —
qā mahzin naḍri	— — / — —
°ābaṭat-hu yaḍān	— — / — —
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 (*qufl*), podobnie jak część wstępna *muwaššahu*, czyli tzw. *maṭla°*, 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*, *mutta°idu* i *ayna qadu* zamiast spodziewanego *mā aḡid*, *mutta°id* i *ayna qad*). Ale może też być jednym z celowych zabiegów wersyfikacyjnych stosowanych nierzadko przez autorów *muwaššahów*⁵³.

2)

مالي شمول إلا شجون مزاجها في الكأس دمع هتون
 لله ما بَدَرُ من الدموع
 صَبُّ قد استعبرُ من الولوغ
 أودى به جُودُ يوم البقيع
 فهو قتل لا بل طعين بين الرجا والياس له مَنون⁵⁴

mā l-ī šamūl	— — —
illā šaḡūn	— — —
mizāḡu-hā fī l-kās	— — — / — —
dam°un hatūn	— — —

li-Llāhi mā baḍar	— — — / — —
mina d-dumū°	— — —
ṣabbun qadī sta°bar	— — — / — —
mina l-wulū°	— — —

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

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

awdā bi-hi ġuḏur	---/---
yawma l-baqī ^c	---"
fā-hwa qatīl	---"
lā bal taḥīn	---"
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 الأحداقِ وسوسن الأجيادِ
نبثُ الهوى مغروسٌ بين القنا الميَّادِ
وفي نقا الكافورِ والمندلِ الرطبِ
والهودجِ المزروعِ والوشى والعصبِ
قُضبٌ من البلورِ حُمين بالْقُضبِ
أذابت الأشواقُ رُوحِي على أجسادِ
أعارها الطاووسُ من ريشه أبراد⁵⁶

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 długiej na ponaddlugą (--- > ---) – 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°āra-hā ṭ-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°* oraz *qufl* rymują się według schematu *abcb*. Obraz graficzny wiersza przypomina trochę układ kasydowy.

4)

ما سَحَّ محمَرُّ دموعي وساخَ * على الملاحَ * إلّا وفي قلبي المعنى جراحَ
 بي من بني الأتراك خلّو الشبابَ مُرُّ السَّطَا
 عشقته حين عدمت الصوابَ من الخطا
 يشكو حشا الغزلان منه التهابَ إذا عطا
 وربما تشكو الغصون اكتئابَ إذا خطا
 ماماس ذاك الغصن بين الوشاحَ * إلّا وراخَ * قولٌ عذولي كلّهُ في الرياحَ⁵⁷

mā saḥḥa muḥmarri dumū°-ī wa-sāḥ	— — — — / — — — — / — —
°alā l-milāḥ	— — — —
illā wa-fi qalb-ī l-mu°annā ḡirāḥ	— — — — / — — — — / — —
b-ī min banī l-atrāki ḥulwu š-šabāb	— — — — / — — — — / — —
murru s-saṭā	— — — —
°ašiqtu-hu ḥīna °adimtu š-šawāb	— — — — / — — — — / — —
mina l-ḥaṭā	— — — —
yaškū ḥašā l-ḡizlāna min-hu ltiḥāb	— — — — / — — — — / — —
iḏā °aṭā	— — — —
wa-rubbamā taškū l-ḡuṣūnu kti°āb	— — — — / — — — — / — —
iḏā ḥaṭā	— — — —
mā māsa ḡāka l-ḡuṣna bayna l-wiṣāḥ	— — — — / — — — — / — —
illā wa-rāḥ	— — — —
qawlu °uḡūl-ī kullu-hu fi r-riyāḥ	— — — — / — — — — / — —

Z kolei w cytowanym wyżej *muwaššaḥu* Ibn Nubāty występują na przemian trzy- i jednostopowce. Choć i tu dominuje stopa — — — —, to pod względem rytmicznym wiersz kwalifikuje się do metrum *as-sarī°*. Decyduje postać klauzul trzystopowców. Wersy *qufl* oraz *maṭla°* 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.

دانت لي الدنيا وواصل الوصلا
 من هو لي محيا وصار لي خلا
 لا أسمع النهيا فيه ولا العذلا
 ما أعطر اللقيا له وما أخلا

تلك الخلس من النفس أو اللعس لقد كمل بذر طروق
 مثل الفلق تحت الغسق حتى سرق الباب أهل الصواب

ما صال حتى صاد بطرفه الوسنان
 وصير الأسد فرايس الغزلان
 وأخلف الميعاد وأخجل السلوان
 جبينه الوقاد إن شئت والفتان

فيه قبس تحت الغلس وقد حرس ورد الخجل نبل رشق
 حتى أبق قلبي فرق فلحقت نشاب بها يصاب⁵⁹

dānat li-ya d-dunyā ---/---
 wa-wāṣala l-waṣlā ---/---
 man huwa l-ī maḥyā ---/---
 wa-ṣāra l-ī ḥillā ---/---
 lā asma'u n-naḥyā ---/---
 fī-hi wa-lā l-ʿaqlā ---/---
 mā aʿṭara l-luqyā ---/---
 la-hu wa-mā ahlā ---/---
 tilka l-ḥulas ---
 mina n-naḥas ---
 aḥi l-laʿas ---
 laqad kamal ---
 badru ṭaraq ---
 miṭla l-falaq ---
 taḥta l-ḡasaq ---
 ḥatta saraq ---
 albāb ---
 ahlī ṣ-ṣawāb ---

mā ṣāla ḥattā ṣād ---/---
 bi-ṭarfī-hi l-wasnān ---/---
 wa-ṣayyara l-asʿād ---/---
 farāyisa l-ḡizlān ---/---
 wa-aḥlafa l-mīʿād ---/---

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

wa-aḥḡala s-salwān	◡◡◡-/—"
ḡabīnu-hu l-waqqād	◡◡◡-/—"
in šī'ta wa-l-fattān	—◡◡-/—"
fī-hi qabas	—◡◡
taḥta l-ḡalas	—◡◡
wa-qad ḥaras	◡◡◡
warda l-ḥaḡal	—◡◡
nublun rašaq	—◡◡
ḥattā abaq	—◡◡
qalbī faraq	—◡◡
fa-li-l-ḥadaq	◡◡◡
naššāb	—"
bi-hā yušāb	◡◡◡"

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 *aaabcccccdd*. Również i w tym wypadku strukturę iloczynowo-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-°Alā° al-Ma°arrī (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 WIERsza ARABSKIEGO

Gdy na przełomie XIX i XX stulecia, po wiekach zastoju, rozpoczęło się arabskie odrodzenie kulturalne i polityczne (*an-nahḍa*), 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 Muṭrān (1872-1949), ʿĠamīl Šidqī az-Zahāwī (1863-1936) czy Maʿrūf ar-Rušāfi (1867-1945). Zbiory poezji, jakie po sobie pozostawili, wypełnione są niemal w całości takimi właśnie klasycznymi wierszami monorymicznymi. Oto kilka przykładów:

1)

رَمَتْ بِخُيُوطِ النُّورِ كَهَرَبَةِ الْفَجْرِ وَنَمَتَ بِأَسْرَارِ النَّدى شَفَهُ الزَّهْرِ
وَسَارَتْ بِأَنْفَاسِ الْخَمَائِلِ نَسْمَةً بَلِيلُهُ مَهْوَى الدَّيْلِ عَاطِرُهُ النَّشْرِ
فَقُمُ نَعْتَنِمُ صَفْوَ الْبُكُورِ فَإِنَّهَا غَدَاهُ رَبِيعُ زَهْرُهَا بِاسِمِ النَّعْرِ
تَرَى بَيْنَ سَطْحِ الْأَرْضِ وَالْجَوِّ نَسْبَةً تُشَاكِلُ مَا بَيْنَ السَّحَابِ وَالْعُنْرِ
فَفِي الْجَوِّ هَنَاتٌ يَسِيلُ وَفِي الثَّرَى سُيُولٌ تَرَامِي بَيْنَ أَوْدِيَةِ غُزْرِ
غَمَامَانِ فَيَاضَانِ هَذَا بِأُفْقِهِ يَسِيرُ وَهَذَا فِي طِبَاقِ 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-ḥamā'ili nasmatun	---/----/---/---
balīlatu mahwā d-dayli 'āṭiratu n-našri	---/----/---/---
fa-qum naḡtanīm ṣafwa l-bukūri fa-inna-hā	---/----/---/---
ḡadātu rabī'in zahru-hā bāsimu t-ṭaḡri	---/----/---/---
tarā bayna saṭḥi l-arḡi wa-l-ḡawwi nisbatan	---/----/---/---
tušākilu mā bayna s-saḡā'ibi wa-l-ḡudri	---/----/---/---
fa-fi l-ḡawwi hattānun yasīlu wa-fi t-tarā	---/----/---/---
suyūlu tarāmā bayna awdiyatin ḡuzri	---/----/---/---
ḡamāmāni fayyādāni hādā bi-ufqi-hi	---/----/---/---
yasīru wa-hādā fi ṭibāqi t-tarā yasrī	---/----/---/---

2)

رَأَيْتُ عَلَى لَوْحٍ (الْخِيَالِ) يَتِيْمَةً قَضَى يَوْمَ (لَوْسِيْتَانِيَا) أَبَوَاهَا
فِيَا لَكَ مِنْ حَاكٍ أَمِيْنٍ مُصَدِّقٍ وَإِنْ هَاجَ لِلنَّفْسِ الْبُكَاءُ وَشَجَاها
فَوَاهَا عَلَيْهَا، ذَاقَتْ الْيَتَمَ طِفْلَةً وَقُوْضَ رُكْنَاهَا، وَذَلَّ صِبَاهَا
وَلَيْتَ الَّذِي قَاسَتْ مِنَ الْمَوْتِ سَاعَةً كَمَا رَاحَ يَطْوِي الْوَالِدَيْنِ طَوَاهَا
كَفَرَحٍ رَمَى الرَّامِي أَبَاهُ فَعَالَهُ فَقَامَتْ إِلَيْهِ أُمُّهُ فَرَمَاهَا⁶²

ra'aytu 'alā lawḥi l-ḥayāli yaṭīmatan	---/----/---/---
qaḡā yawma Lūsītāniyā abawā-hā	---/----/---/---
fa-yā la-ka min ḡākin amīnin muṣaddaqin	---/----/---/---
wa-in ḡāḡa li-n-nafsi l-bukā wa-ṣaḡā-hā	---/----/---/---
fa-wāhan 'alay-hā ḡāḡati l-yutma ṭiflatan	---/----/---/---
wa-quwwiḡa ruknā-hā wa-ḡalla ṣibā-hā	---/----/---/---
wa-layta llaḡī qāsat mina l-mawti sā'atan	---/----/---/---
kamā raḡa 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)

يَا لَيْلَةً أَلْهَمْتَنِي مَا أَتَيْهِ بِهِ عَلَى حُمَاةِ الْقَوَافِي أَيْنَمَا تَاهُوا
إِنِّي أَرَى عَجَبًا يَدْعُو إِلَى عَجَبٍ الدَّهْرُ أَضْمَرَهُ وَالْعِيدُ أَفْشَاهُ
هَلْ ذَاكَ مَا وَعَدَ الرَّحْمَنُ صَفْوَتَهُ رَوْضٌ وَحُورٌ وَوُلْدَانٌ وَأَمْوَاهُ
أُمُ الْحَدِيقَةِ ذَاتُ الْوُشْيِ قَدْ حَلَيْتْ فِي مَنْظَرٍ بِسْتَعِيدِ الطَّرْفِ مَرَّاهُ
أَرَى الْمَصَابِيحَ فِيهَا وَهِيَ مُشْرِقَةٌ كَأَنَّهَا النُّورُ وَالْوَسْمِيُّ حَيَاةُ⁶³

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

⁶² Aḡmad Ṣawqī, *Aṣ-Ṣawqīyyāt*, Al-Qāhira 2011, s. 478.

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

in-nī arā ʿağaban yadʿū ilā ʿağabin	---/---/---/---
ad-dahru aḍmara-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 marʿā-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 katalaktyczna⁶⁴. W trzecim przykładzie mamy natomiast do czynienia z akatalaktycznym 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 بُدْرٌ قَدْ حَوَى كُلَّ الْجَمَالِ
لَكَ فِي عَيْنَيْكَ سِحْرٌ يَجْعَلُ الدُّنْيَا خِيَالٌ

يَا جَفَوْنَا قَلْدَتْهَا قُوَّةُ السَّحْرِ السَّهَامِ
وَلِحَاضًا أَوْدَعَتْهَا آيَةُ الْحُسْنِ الْغَرَامِ

يَا مَهَاتِي إِنَّ قَلْبِي ذَابَ مِنْ طَوْلِ الْبَعَاذِ
قَدْ كَوَّنَهُ نَارٌ حُبِّي فَاخْتَفَى طَيْفُ الرِّقَاقِ⁶⁵

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-Qaṣṣāṣ, ʿAmir Muḥammad Buḥayrī, Aḥmad Kamāl Zakī, Bayrūt [b.d.w.], s. 253.

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

2)

حُيِّتِ خَيْرَ تَجِيَّةٍ يَا أُخْتَ شَمْسِ الْبَرِّيَّةِ
حُيِّتِ يَا حُرِّيَّةَ

السَّمْسُ لِلْأَشْبَاحِ وَأَنْتِ لِلْأَرْوَاحِ
كَالسَّمْسِ يَا حُرِّيَّةَ

أَنْتِ النَّعِيمُ وَأَحْلَى أَنْتِ الْحَيَاءُ وَأَعْلَى
لِلْخَلْقِ يَا حُرِّيَّةَ⁶⁶

ḥuyyiṭi ḥayra ṭaḥiyyah - - - - / - - - -
yā uḥta 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)

خَبِرْ فِي الْأَرْضِ أَوْحَتَهُ السَّمَاءُ لِأُولِي الْعِلْمِ بِرُسُلِ الْفِكْرِ
أَنْ هَذِي الْأَرْضُ كَانَتْ أَوْلاً مَا تَرَى بَحْراً بِهَا أَوْ جَبَلاً
أَوْ سَهولاً أَوْ رُباً أَوْ سُبلاً أَوْ رِياضاً زَهْرَهَا الْغَضُّ نَمَا
مِنْ سَحَابٍ جَادَهَا بِالْمَطَرِ
إِنَّمَا كَانَتْ كَتَاكُ الْأَخْوَاتِ مِنْ نَجُومٍ سَائِرَاتٍ دَائِرَاتٍ
حَوْلَ شَمْسٍ هِيَ إِحْدَى النِّيرَاتِ كُنَّ مِنْ قَبْلُ عَلَيْهَا سُدُومَا
كَتَلَةً وَاحِدَةً فِي النَّظَرِ⁶⁷

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

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

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

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

innamā kānat ka-tilka l-aḥawāt	—/—/—/—/—
min nuġūmin sā'irātin dā'irāt	—/—/—/—/—
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 Ismā'ila 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-muġtatt*⁶⁹ o rymach *aaa bba cca* itd., natomiast utwór Ma'rūfa ar-Ruṣāfiego to *musammaṭ* 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 napisanym w 1909 r.:

لموت الفتى خير له من معيشة يكون بها عبئا 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 ma'īšatin	—/—/—/—/—
yakūnu bi-hā ʿibʿan taqīlan ʿalā n-nāsi	—/—/—/—/—
ya'īšu raḥīyya l-ʿayši ʿušrun mina l-warā	—/—/—/—/—
wa-tisʿatu aʿšāri l-anāmi manākīdu	—/—/—/—/—

⁶⁸ Powtarzalność stopy ——. W tym wypadku jest to dwustopowiec o katalektycznych klauzulach wersowych – tzw. *maḥḏūf* (zob. przypis 64) w wersach nieparzystych oraz tzw. *maqṣūr* w klauzulach parzystych polegający na redukcji ostatniej sylaby długiej 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 68).

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-ṭawīl* 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-aḳṭarīna 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-Rābiṭa 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 بِالْخَلَدِ مَا كُنْتُ أَعْي
لَحْنًا تُغَنِّيهِ الدَّهْوُرُ
بَلْ كُنْتُ أَنْهَى حَاضِرِي قَسْرًا فَيَغْدُو ظَاهِرِي
سِرًّا تُوَارِيهِ الْقُبُورُ

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

yā nafsū lawlā maṭmaʿ-ī	---/---
bi-l-ḥuldi mā kuntu aʿ	---/---
laḥnan tuḡannī-hi d-duhūr	---/---
bal kuntu anḥā ḥāḍir-ī	---/---
qasran fa-yaḡdū zāḥir-ī	---/---
sirran tuwārī-hi l-qubūr	---/---
yā nafsū law lam aḡtasil	---/---
bi-d-damʿi aw lam yaktaḥil	---/---

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

ġafn-ī bi-ašbāhi s-siqām	--u--/---u"
la- ^{ci} štu a ^c mā wa-^calā	u--u-/---u-
baṣīrat-ī zifrun fa-lā	u--u-/---u-
arā siwā waġhi z-zaḷām	u--u-/---u"

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 *a^cī* od dopełnienia bliższego *laḥnan*, oraz w wersach 4 i 5 drugiej zwrotki, gdzie granica wersu z jednej strony przecina wyrażenie przyimkowe *^calā baṣīrat-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 zamanifestowania 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 الْعَيْشُ نُزُوعٌ وَمَرَامٌ
مَا الْمَمَاتُ بِالْغِنَاءِ	إِنَّمَا الْمَوْتُ قُنُوطٌ وَسَقَامٌ
مَا الْحَكِيمُ بِالْكَلامِ	بَلْ بَسِيرٌ يَنْطَوِي تَحْتَ الْكَلَامِ
مَا الْعَظِيمُ بِالْمَقَامِ	إِنَّمَا الْمَجْدُ لِمَنْ يَأْبَى الْمَقَامِ
مَا النَّبِيلُ بِالْحُدُودِ	كَمْ نَبِيلٍ كَانَ مِنْ قَتْلَى الْجُدُودِ
مَا الدَّلِيلُ بِالْقُيُودِ	قَدْ يَكُونُ الْقَيْدُ أَسْنَى مِنْ عَقُودِ
مَا النَّعِيمُ بِالْثَّوَابِ	إِنَّمَا الْجَنَّةُ بِالْقَلْبِ السَّلِيمِ
مَا الْجَحِيمُ بِالْعَذَابِ	إِنَّمَا الْقَلْبُ الْخَلِيٌّ كُلَّ الْجَحِيمِ

⁷³ Powtarzalność stopy --u--.

⁷⁴ Zaznaczona w tekście krojem pogrubionym.

ما العقارُ بالُنُضارِ كم شريدٍ كان أغنى الأغنياء
 ما الفقيرُ بالَحَقِيرِ ثروةُ الدُّنيا رَغِيْفٌ ورداء
 ما الجمالُ بالوُجوهِ إِنما الحسنُ شعاعٌ للقلوبِ
 ما الكمالُ للُنزِيهِ رَبُّ فضلٍ كان في بعض الذنوبِ

هذا ما قالتُهُ تلكُ السَّاقِيَةُ
 لَصُخُورٍ عَنِ يَمِينٍ وَيَسَارٍ
 رَبُّ ما قالتُهُ تلكُ السَّاقِيَةُ
 كان من أسرارِ هاتيكِ البحارِ⁷⁵

sirtu fī l-wādī wa-qad ḡā'a ṣ-ṣabāḥ - - - - / - - - - / - - - -
 muḥlinan sirra wuḡūdin lā yazūl - - - - / - - - - / - - - -
 fa-idā sāqiyatun bayna l-biṭāḥ - - - - / - - - - / - - - -
 tataḡannā wa-tunādī wa-taḡūl: - - - - / - - - - / - - - -

mā l-ḡayātu bi-l-hanā° - - - - / - - - -
 innamā l-ayšu nuzū°un wa-marām - - - - / - - - - / - - - -
 mā l-mamātu bi-l-ḡinā° - - - - / - - - -
 innamā l-mawtu qunūṭun wa-suqām - - - - / - - - - / - - - -
 mā l-ḡakīmu bi-l-kalām - - - - / - - - -
 bal bi-sirrin yaṇṭawī taḡta l-kalām - - - - / - - - - / - - - -
 mā l-azīmu bi-l-maḡām - - - - / - - - -
 innamā l-maḡdu li-man ya°bā l-muḡām - - - - / - - - - / - - - -
 mā n-nabīlu bi-l-ḡudūd - - - - / - - - -
 kam nabīlin kāna min qatlā l-ḡudūd - - - - / - - - - / - - - -
 mā ḡ-ḡalīlu bi-l-quyūd - - - - / - - - -
 qad yakūnu l-qaydu asnā min °uqūd - - - - / - - - - / - - - -
 mā n-na°īmu bi-ṭ-ṭawāb - - - - / - - - -
 innamā l-ḡannatu bi-l-qalbi s-salīm - - - - / - - - - / - - - -
 mā l-ḡaḡīmu bi-l-°aḡāb - - - - / - - - -
 innamā l-qalbu l-ḡaliyyu kullu l-ḡaḡīm - - - - / - - - - / - - - -
 mā l-°iqāru bi-n-nuḡār - - - - / - - - -
 kam šarīdin kāna aḡnā l-aḡniyā° - - - - / - - - - / - - - -
 mā l-faḡīru bi-l-ḡaḡīr - - - - / - - - -
 ṭarwatu d-dunyā raḡīfun wa-ridā° - - - - / - - - - / - - - -
 mā l-ḡamālu bi-l-wuḡūh - - - - / - - - -
 innamā l-ḡusnu šu°ā°un li-l-qulūb - - - - / - - - - / - - - -
 mā l-kamālu li-n-nazīh - - - - / - - - -
 rubba faḡlin kāna fī ba°ḡi ḡ-ḡunūb - - - - / - - - - / - - - -

⁷⁵ *Ibidem*, s. 158-159.

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

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. *maṭla*^c (*maḍhab*) 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*, *mağdu*, *ḥusnu*, *nabīlin*, *ṣarīdin*).

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

بِاللهِ يَا قَلْبِي أَكْتَمَ هَوَاكَ
وَإِخْفِ الَّذِي تَشْكُوهُ عَمَّنْ يَرَاكَ – تُعْنَمُ
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 يَعْتَشِقُ

بِاللَّهِ يَا قَلْبِي إِذَا أَتَاكَ
مُسْتَعْلِمٌ يَسْأَلُ عَمَّا دَهَاكَ – فَاكْتَمِ⁷⁸

bi-Llāhi yā qalb-ī ---/---
uktum hawā-k ---"
wa-ḥfi llaḏī taškū-h ---/---"
‘amman yarā-k – taḡnam ---/---

man bāḥa bi-l-asrār ---/---"
yušābiḥu l-aḥmaq ---/---
fa-ṣ-ṣamtu wa-l-kitmān ---/---"
aḥrā bi-man ya‘šaḡ ---/---
bi-Llāhi yā qalb-ī ---/---
iḏā atā-k ---"
musta‘limun yas‘al ---/---
‘ammā dahā-k – fa-ktum ---/---

Cały utwór składa się z trzech zwrotek sześciowersowych o układzie rymów *ØaØabc ØdØdbc ØeØebc* (gdzie *Ø* oznacza brak rymu). Otwiera go dwuwersowy wstęp (*maṭla^c*) zgadzający się pod względem rymowania (*bc*) z zakończeniami strof (*qufl*). Z kolei w zakończeniach strof zwraca uwagę dodatkowy rym – w cytowanym wyżej fragmencie jest to *hawā-k / yarā-k* oraz *atā-k / dahā-k*⁷⁹.

Za przejaw pewnej poetyckiej dowolności lub też nowatorstwa wersyfikacyjnego można uznać zastosowanie wyrazistej przerzutni *iḏā 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 Ğubrāna Ḥalīla Ğubrāna, 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 Ğubrān Ḥalīl Ğubrān, op. cit., s. 139.

⁷⁹ Jest to swego rodzaju *licentia poetica*, ponieważ wewnątrz wersu zastosowane zostały formy pauzalne wyrażen (*yarā-k, dahā-k* zamiast *yarā-ka, dahā-ka*).

سكنَ الليل، وفي ثوبِ السكون تخبّي الأحلام
وسعى البدرُ، وللبدرِ عُيونُ ترصدُ الأيامُ

*

فَنعالِي، يا ابنةَ الحقلِ، نَزُورُ كَرَمَةَ العُشَّاقِ
علنا نطفي بذِيَاكَ العَصِيرِ حَرْقَةَ الأشواقِ⁸⁰

sakana l-laylu wa-fi ṭawbi s-sukūn	٠٠--/٠٠--/٠٠
taḥtafi l-aḥlām	--٠/--
wa-saʿā l-badru wa-li-l-badri ʿuyūn	٠٠--/٠٠--/٠٠
tarṣudu l-ayyām	--٠/--

fa-taʿālay yā bnata l-ḥaqli nazūr	٠٠--/٠٠--/٠٠
karmata l-ʿuṣṣāq	--٠/--
ʿalla-nā nuṭfi bi-ḍayyāka l-ʿaṣīr	٠٠--/٠٠--/٠٠
ḥurqata l-aṣwāq	--٠/--

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 hemistychy 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-ramal*⁸¹, natomiast krótsze wersy parzyste to właściwie dwustopowy katalektyczny *al-mutadārik*⁸². 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)⁸³:

⁸⁰ *Ibidem*, s. 143.

⁸¹ Tzw. *maqṣūr* (zob. przypis 68).

⁸² Tzw. *muḍāl* lub *muḍayyal* (zob. przypis 55).

⁸³ Salmā al-Ḥadrā° al-Ġayyūsī, *op. cit.*, s. 118.

أولى فراخ البلبل العُرد هذا جناح أببك فاعتمدي
 العش بين الغار والآس
 في مأمن من أعين الناس
 ان رضّعت 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	---/---/---
hāḍā ġināḥu abī-ki fa-ʿtamidī	---/---/---
al-ʿuṣṣu bayna l-ġāri wa-l-āsi	---/---/---
fī- maʿmanin min aʿyuni n-nāsi	---/---/---
in raḍḍaʿat-hu s-suḥbu bi-l-māsi	---/---/---
fa-š-šamsu tanšufu-hu	---/---
wa-l-wardu yaknufu-hu	---/---
wa-t-ṭayru taʿzifu-hu	---/---
fawqa l-ġuṣūni fa-yaskutu n-nahru	---/---/---
wa-taṣīḥu muṣḡiyatan la-hā z-zahru	---/---/---
fa-tawaddu law taḥtalla-hu z-zahru	---/---/---
bi-raġan yuṭīru kawāmina l-ḥasadi	---/---/---
fī t-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 wersów⁸⁴. Do tego spostrzeżenia trzeba jednak jeszcze dodać obecny w otwarciu i zakończeniu utworu, charakterystyczny dla *muwašṣaḥa* rym okalający (*ġaridi*, *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 Nasība ʿArīḍy⁸⁵. Warto przyjrzeć mu się bliżej w całości:

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Nasīb ʿArīḍa, *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 !
أَسْكِنُوهُ
هُوَ اللَّحْدُ الْعَمِيقُ .
وَأَذْهَبُوا لَا تَنْدُبُوهُ ، فَهُوَ شَعْبٌ
مَيِّتٌ لَيْسَ يُفِيقُ .

ذَلَّلُوهُ ،
قَتَّلُوهُ ،
حَمَلُوهُ
فَوْقَ مَا كَانَ يُطِيقُ .
حَمَلَ الذَّلَّ بِصَبْرٍ مِنْ دُهورٍ
فَهُوَ فِي الذَّلِّ عَرِيقٌ .

هَتَّكَ عَرْضٍ ،
نَهَبَ أَرْضٍ ،
شَنَقَ بَعْضُ
لَمْ تُحَرِّكْ غَضْبَهُ
فَلِمَاذَا نَذِرُكَ الدَّمَعَ جُرَافاً ؟
لَيْسَ تَحْيَا الحَطَبَةُ !

لَا ، وَرَبِّي
مَا لِشَعْبٍ
دُونَ قُلُوبٍ
غَيْرَ مَوْتٍ مِنْ هِبَةٍ
فَدَعُوا التَّارِيخَ يَطْوِي سِفْرَ ضَعْفٍ
وَيُصَفِّي كُتُبَهُ .

وَلِنُتَاجِرٍ
فِي الْمَهَاجِرِ
وَلِنُقَاحِرٍ
يَمْرَأَتَانَا الْجِسَانِ
مَا عَلَيْنَا أَنْ قَضَى الشَّعْبُ جَمِيعاً ،
أَفَلَسْنَا فِي أَمَانٍ

رُبَّ نَارٍ ،
رُبَّ عَارٍ ،
رُبَّ نَارٍ ،

kaffinū-hu	—○—
wa-dfinū-hu	—○—
askinū-hu	—○—
huwwata l-laḥdi l-ʿamīq	—○—/—○—
wa-ḡhabū lā tandubū-hu fa-hwa šaʿbun	—○—/—○—/—○—
mayyitun laysa yufīq	—○—/—○—
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 tuḡharrik 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-nutāḡḡir	—○—
fī l-mahāḡḡir	—○—
wa-l-nufāḡḡir	—○—
bi-mazāyā-nā l-ḡisān	—○—/—○—
mā ʿalay-nā in qaḡḡā š-šaʿbu ḡamīʿan	—○—/—○—/—○—
a-fa-lasnā fī amān	—○—/—○—
rubba ṭārin	—○—
rubba ʿārin	—○—

⁸⁶ Wiersz ten pod względem treści i stylu do złudzenia przypomina jeden z utworów Abū al-ʿAtāhiyi (Zob. Abū al-ʿAtāhiya, Dīwān Abī al-ʿAtāhiya, Bayrūt 1986, s. 472-473).

rubba nārin	— ◡ —
ḥarrakat qalba l-ḡabān	— ◡ — / — ◡ —
kullu-hā 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 ccccdØd* 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 (*ʿirdīn*, *arḍīn* i *baḍīn* oraz *tārin*, *ʿārin* i *nārin*).

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 ʿArīḍa 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-Rīḥānī 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 يحدّج بعينه الرقيب .
وصوت فوضاها الرهيب . من هتاف ولجب ونحيب . وزئير وعندلة ونعيب
وطغاة الزمان تصير رمادا . واخياره يحملون الصليب .
ويل يومئذ للظالمين . للمستكبرين والمفسدين .
هو يوم من السنين . بل ساعة من يوم الدين
ويل يومئذ للظالمين .

هي الثورة ويومها العيوس الرهيب .
الوية كالشقيق تموج . تنير 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 يومئذ للظالمين . ويل لهم من كل مرید مهين .
طلاب للحق عنيد مدين . ويلّ للمستعزين والمستأمنين .
هي ساعة للظالمين⁸⁷

wa-yawmu-hā l-qaṭūbu l-ʿasīb wa-laylu-hā l-munīru l-ʿaġīb
wa-naġmu-hā l-āfilu yuhaddiġu bi-ʿayni-hi r-raqīb
wa-ṣawtu fawḍa-hā r-raḥīb 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-mufsidīn
huwa yawmun mina s-sinīn bal sāʿatun min yawmi d-dīn
waylun yamwaʿiḍin li-ṣ-ẓālimīn

* * *

⁸⁷ Amīn ar-Rīḥānī, *Ar-Rīḥānyyāt*, t. 2, Bayrūt 1923-1924, s. 183.

hiya t-tawratu wa-yawmu-hā l-ʿabūsu r-rahīb
 alwiyatun ka-š-šaḡiqi tamūḡ tuṭīru l-baʿīd tunīru l-qarīb
 wa-ṭubūlun turaddidu šadā našīdin ʿaḡīb
 wa-abwāqun tunādī kulla samīʿin muḡīb
 wa-šararu ʿuyūni l-qawmi yarmī bi-l-laḥīb
 wa-nārun taʿalu hal min mazīd wa-sayfun yuḡīb wa-hawlun yašīb.
 waylun yawmaʿidin li-z-ẓālimīn waylun la-hum min kulli murīdin muḥīn.
 ṭallābin li-l-ḥaqqi ʿanīdin maḍīn waylun li-l-mustaʿizzina wa-l-mustaʿminīn
 hiya sāʿatun li-z-ẓālimīn

Powstały w pierwszej dekadzie XX w. utwór Amīna ar-Rīhāniego pt. *Aṭ-Tawra* (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. *ẓālimīn*, *mustakbirīn*, *mufsidīn*, *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 yamwaʿidin li-z-ẓālimīn*.

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 هادناً عميقاً أبدياً.
 ثم تنادي الأرض قائلة للأرض: أنا الرحم وأنا القبر وسأبقى رحماً وقبراً حتى تضمحل
 الكواكب وتحول الشمس إلى رماد⁸⁸.

tanbatīqu l-arḍu mina l-arḍi karhan wa-qasran
 ṭumma taṣīru l-arḍu fawqa l-arḍi tīhan wa-kibran
 wa-tuqīmu l-arḍu mina l-arḍi l-quṣūra wa-l-burūḡa wa-l-hayākil
 wa-tunšiʿu l-arḍu fī l-arḍi l-asāṭīra wa-t-taʿālīma wa-š-šarāʿi
 ṭumma tamallu al-arḍu aʿmāla l-arḍi fa-taḥūku min hālāti l-arḍi l-ašbāḡa wa-l-awhāma
 wa-l-aḥlām

⁸⁸ Ġubrān Ḥalīl Ġubrān, *op. cit.*, s. 44.

tumma yurāwīdu nu‘āsu l-arḍi aḡfāna l-arḍi fa-tanāmu nawman hādī‘an ‘amīqan
 abadiyyan
 tumma tunādī l-arḍu qā‘ilatan li-l-arḍi anā r-raḥmu wa-anā l-qabru wa-sa-abqā raḥman
 wa-qabran ḥattā taḍmaḥillu l-kawākibu wa-tataḥawwalu š-šamsu ilā ramād

Znacznie krótszy, bo złożony zaledwie z kilku zdań-linijek, ale w swojej wymowie równie patetyczny utwór *Al-Ard* (Ziemia) Ġubrāna Ḥalīla Ġubrāna jest wręcz przesycony różnego rodzaju paralelizmami. Są to rymy końcowe i wewnętrzne, powtórzenia leksykalne, wśród których na pierwszy plan wysuwa się – odmieniane przez wszystkie przypadki – tytułowe *ard*, a ponadto anafora (*tumma*), identyczne pod względem budowy morfologicznej tematy wyrazowe (*quṣūra*, *burūḡa*, *ašbāḥa*, *awhāma*) i analogiczne konstrukcje składniowe.

Oba cytowane wyżej utwory zdradzają pewne doraźne regularności prozodyjne. Pierwsze dwie frazy *Al-Tawra* odznaczają się identycznym rozkładem sylab krótkich i długich: ◡◡◡◡◡◡◡◡, choć układ ten trudno przyporządkować do jakiegokolwiek klasycznego wzorca metrycznego. Z kolei na przykład w drugiej linijce *Al-Ard* sylaby układają się zgodnie z metrum *ar-raḡaz*: ◡◡◡◡/◡◡◡◡/◡◡◡◡/◡◡◡◡. Jak widać, ówczesny arabski poemat prozą pod względem użytych środków językowych pozostaje nadal głęboko zanurzony w wypracowanej jeszcze w średniowieczu stylistyce arabskiej prozy rytmicznej. W sferze organizacji tekstu wyróżnia się właściwie tylko formą graficzną.

Poezja modernistów z początków XX w., takich jak: ‘Abbās Maḥmūd al-‘Aqqād (1889-1964), Ibrāhīm al-Māzinī (1889-1949) i ‘Abd ar-Raḥmān Šukrī (1886-1958), którzy nazwani zostali później grupą „Dywanu”, również nie odznaczała się szczególnym nowatorstwem wersyfikacyjnym. Była to w gruncie rzeczy kontynuacja dotychczasowej tendencji przejawiającej się okazjonalnym tylko odchodzeniem od reguł klasycznej stychiki, już to poprzez sięganie po uznane formy stroficzne, już to poprzez doraźne modyfikowanie ustalonego porządku metrycznego i obowiązujących zasad rymowania.

Spośród tych poetów najśmielej poza utarte kanony wychodził Al-‘Aqqād, jednak w całym jego dorobku poetyckim tego rodzaju utwory stanowią raczej margines. Ciekawym i jednocześnie odosobnionym przypadkiem jest jego wiersz pt. *Al-Maṣrif* (Bank):

شبران من ذاك البناء
 بيني وبين المال والدنيا العريضة والثراء
 ليست بأقصى في الرجاء
 من حفرة المدفون في شبرين في جوف العراء
 كلا! ولا أدنى على قرب المزار لمن يشاء

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

فيه دم لا شك فيه
 في كل طرس أو كتاب أو سجل يحتويه
 ودم المقتر والسفيه
 يجري هناك وأنت تحسبه من الورق الرفيه
 تُغليه كالدّم في العروق سرى، وكالدّم ننتقيه
 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 الغاضبا⁸⁹

šibrāni min dāka l-binā°	---/---
bayn-ī wa-bayna l-māli wa-d-dunyā	
l-°arīḏati wa-t-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	
yašā°	---/---/---/---
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 malī°ū ḡawāniba-hu	
damā	---/---/---/---

⁸⁹ °Abbās Maḥmūd al-°Aqqād, °Ābir sabīl, Al-Qāhira 1997, s. 29-30.

tağidi ş-şawāba muğassamā	— — — — / — — — —
fī-hi damun lā šakka fī-h	— — — — / — — — —
fī kulli ʔirsīn aw kitābīn aw siğillīn yaḥṭawī-h	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
wa-dami l-muqattiri wa-s-safīh	— — — — / — — — —
yağrī hunāka wa-anta taḥsibu-hu mina l-waraqī r-rafiḥ	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
tuğlī-hi ka-d-dami fī l-ʿurūqī sarā wa-ka-d-dami nattaqī-h	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
wa-sali l-mudallisa wa-n-nazīh	— — — — / — — — —
sal-nī fa- lam aku ṭalībā	— — — — / — — — —
waraqan hunāka ʿalā r-rufūfī anālu min-hu ğānibā	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
wa-uʿiddu min-hu ḥāsibā	— — — — / — — — —
a-lā li-awraqīn arā-hā qārīʿan aw kātībā	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
wa-limā tağīšu bi-hi l-ḥawāṭiru ḥāḍiran aw ğāʿibā	— — — — / — — — — / — — — — / — — — —
wa-daʿī l-ḥasūda l-ğāḍibā	— — — — / — — — —

Utwór składa się z czterech sześciowersowych monorymicznych strof o niejednakowej długości wersach w metrum *al-kāmil*⁹⁰. Wersy 1, 3 i 6 to dwustopowce, zaś wersy 2, 4 i 5 to czterostopowce. Zwrotki nieparzyste rymują się oksytonicznie, natomiast parzyste – uwzględniając akcentuację charakterystyczną dla arabszczyzny egipskiej⁹¹ – paroksytonicznie. Wyjątkowości temu wierszowi dodaje zastosowanie wyrazistej przerzutni wersowej⁹², 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 t-ṭarīqa*. W strofie czwartej natomiast klauzula wersowa wypada pomiędzy frazą orzeczeniową *lam aku ṭalībā*⁹³ 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-

⁹⁰ Powtarzalność stopy — — — —.

⁹¹ 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*).

⁹² Objęte nią wyrażenia zaznaczone zostały krojem pogrubionym.

⁹³ Długa samogłoska zamiast *nunacji* w wygłosie wyrazu (*ṭalībā* zamiast *ṭālīban*) 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 linijce ostatniej zwrotki⁹⁴.

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:

تَفَتَّشْ فِي لُبِّ الوجودِ مُعَبَّرًا عَنِ (الفكرَةِ) العُظمى بِهِ لِأَيَّامٍ
تُترجمُ أَسْمَى معاني البَقَاءِ
وَتُثَبِّتُ بِالْفَنِّ سِرَّ (الحَيَاةِ)
وَكُلُّ مَعْنَى يَرِفُ لَدَيْكَ فِي (الفنِّ) حَيٍّ!
إِذَا تَأَمَّلْتَ شَيْئًا قَبَسْتَ مِنْهُ (الجَمَالَ)
وَصُنَّتُهُ كَحَبِيبٍ فِي فَنَّاكَ الْمُتَلَالِي!
تَبُّتْ فِينَا الْعِبَادَةَ
تَبُّتْ فِينَا جَلَالًا لَا انْقِصَاءَ لَهُ!⁹⁵

tufattišu fī lubbi l-wuḡūdi mu‘abbiran	u—u/u—u—/u—u/u—u—
‘ani l-fikrati l-‘uẓmā bi-hi li-alibbā‘i	u—u/u—u—/u—u/u—u—
tutarḡimu asmā ma‘ānī l-baqā‘	u—u/u—u—/u—u—/u—
wa-tuḡbitu bi-l-fanni sirra l-ḥayāh	u—u/u—u—/u—u—/u—
wa-kullu ma‘nan yariffu laday-ka fī l-fanni ḥayyu	u—u—/u—u—/u—u—/u—u—
iḏā ta‘ammalta šay‘an qabasta min-hu l-ḡamāl	u—u—/u—u—/u—u—/u—u—
wa-ṣunta-hu ka-ḥabīsīn fī fanni-ka l-mutala‘li‘	u—u—/u—u—/u—u—/u—u—
tabuṭṭu fī-nā l-‘ibādah	u—u—/u—u—
tabuṭṭu fī-nā ḡalālan lā inqīdā‘a la-hu	u—u—/u—u—/u—u—/u—u—

⁹⁴ Wers ten ma postać —u—/u—u—u—. Użycie formy *akun* łączyłoby się tylko z zamianą dwu krótkich sylab w drugiej stopie na jedną długą (—u—), co w przypadku metrum *al-kāmil* jest normą. Szczegółowo na ten temat zob. np. P. Siwiec, *Zarys poetyki...*, s. 35-39.

⁹⁵ Aḥmad Zakī Abū Šādī, *Aṣ-Šafaq al-bākī naẓīm min šu‘ūn wa-‘awāṭif*, Al-Qāhira 1926, s. 535-536. Por. Faḏl Nāšir Mukawwi‘, *Riyādat Bāḳūr wa-makānātu-hu bayna ruwwād aš-ši‘r al-‘arabī al-ḥadīṭ*, „Mağallat At-Tawāṣul” 2010, nr 26, s. 154.

Pierwszy wers to typowy akatalektyczny *aṭ-ṭawīl* ze średniówką (choć graficznie niewydatnioną) po *mu^cabbiran*. Wersy 2 i 3 napisane zostały w oparciu o katalektyczną odmianę metrum *al-mutaqārib*⁹⁶, natomiast pozostała część cytowanego fragmentu to *al-muḡṭatt*, 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. *Ma^ctam aṭ-ṭabī^ca* (Pogrzeb natury) autorstwa Maḥmūda Ḥasana Ismā^cīla (1910-1977). Interesująca jest zwłaszcza jej druga część:

وخرير النهر في الوادي كأنغام النَّواح،
ومسيل الماء من جَفَن البطاح،
أدمع الكون وعُبرَات الطبيعة ...
كلَّ طيرناخ فيها .. ناعياً !
كل غُصْن مال فيها .. راثياً !
كل نَبْع سال فيها .. باكياً !
عبرت يَمَّ المنايا وأعاصير الأسى،
غالت الرِّبَّان منها فهوت ..
تُكلى على شطِّ المنون .. لاهفة
ترسل الأتات من قلب حزين .. هاتفه:
كللوا النعشَ بريحان الغياض .. والنَّجودُ !
وادفنيه بين أزهار الرِّياض .. والورودُ !
ليضوغ الطَّيب من أurdانه فيها حياة ومماتاً !
وانشدوا والطَّيرَ في حفل الرِّثاء، كل صبح ومساء !
لم يمت "شوقي" وفي الشرق شعاعٌ من سناه !
سائلوا الأيام والأحلام والدنيا وما ضمت أفانين الحياه !
أين من قيثاره الكون نشيد كان يحبوها الهناء ؟!
واسمعوا فيها صده !⁹⁷

wa-ḥarīru n-nahri fī l-wādī ka-angāmi

n-nuwāḥ

~~~~/-~~~~/-~~~~/-~

wa-masīlu l-mā<sup>c</sup>i min ḡafni l-biṭāḥ

~~~~/-~~~~/-~

adma^ca l-kawna wa-^cabrāti ṭ-ṭabī^cah

~~~~/~~~~/-~~~~

<sup>96</sup> Tzw. *maqṣūr* (zob. przypis 68).

<sup>97</sup> Maḥmūd Ḥasan Ismā<sup>c</sup>īl, *Ma<sup>c</sup>tam aṭ-ṭabī<sup>c</sup>a*, „Maḡallat Apūllū” 1933, t. 1, nr 6, s. 619-620.

|                                         |                                                       |
|-----------------------------------------|-------------------------------------------------------|
| kullu tayrin nāḥa fī-hā nāʿiyan         | — — — — / — — — — / — —                               |
| kullu ǧuṣṣin māla fī-hā rāṭiyan         | — — — — / — — — — / — —                               |
| kullu nabʿin sāla fī-hā bākīyan         | — — — — / — — — — / — —                               |
| ʿabarat yamma l-manāyā wa-aʿāšira l-asā | — — — — / — — — — / — — — — / — —                     |
| ǧālātī r-rabbānu min-hā fa-hawat        | — — — — / — — — — / — —                               |
| ṭaklā ʿalā šaṭṭī l-manūni lāḥifah       | — / — — — — / — — — — / — —                           |
| tursilu l-annāti min qalbin ḥazīnin     |                                                       |
| hātīfah                                 | — — — — / — — — — / — — — — / — —                     |
| kallilū n-naʿša bi-rayḥāni l-ǧiyādi     |                                                       |
| wa-n-nuǧūd                              | — — — — / — — — — / — — — — / — —                     |
| wa-dfinū-hu bayna azḥārī r-riyādi       |                                                       |
| wa-l-wurūd                              | — — — — / — — — — / — — — — / — —                     |
| li-yaḍūʿa ṭ-ṭību min ardāni-hi fī-hā    |                                                       |
| ḥayātan wa-mamātan                      | — — — — / — — — — / — — — — / — — — — / — — — —       |
| wa-nšidū wa-ṭ-ṭayra fī ḥaflī r-riṭāʿi   |                                                       |
| kulla šubḥin wa-masāʿi                  | — — — — / — — — — / — — — — / — — — — / — — — —       |
| lam yamut Šawqī wa-fī š-šarqī šuʿāʿun   |                                                       |
| min sanā-h                              | — — — — / — — — — / — — — — / — —                     |
| sāʾilū l-ayyāma wa-l-aḥlāma wa-d-dunyā  |                                                       |
| wa-mā ḍammat afānīnu l-ḥayāh            | — — — — / — — — — / — — — — / — — — — / — — — — / — — |
| ayna min qīṭārātī l-kawni našīdun kāna  |                                                       |
| yaḥbū-hā l-hanāʾ                        | — — — — / — — — — / — — — — / — — — — / — —           |
| wa-smaʿū 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 (— — — —<sup>98</sup> lub — — — —<sup>99</sup>) 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” (*martīyya min aš-šiʿr al-ḥurr*)<sup>100</sup>.

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

<sup>98</sup> Tzw. *maqṣūr* (zob. przypis 68).

<sup>99</sup> Tzw. *maḥḍūf* (zob. przypis 64).

<sup>100</sup> Faḍl Nāṣir Mukawwiʿ (*op. cit.*, s. 156) nie ma racji, twierdząc, że wiersz ten jest współczesną odmianą *muwašṣaḥa*. Wydaje się, że swoją opinię oparł głównie na analizie kilku początkowych wersów, gdy tymczasem to pozostałe części nadają całej elegii charakter tzw. wiersza wolnego.

zasłynął jako propagator wiersza białego, którym w połowie lat trzydziestych ubiegłego wieku przełożył na arabski *Romea i Julię* Szekspira, a niedługo potem napisał własny dramat poetycki pt. *Iḥnātūn wa-Nafartūtī* (Echnaton i Nefertiti). We wstępie do pierwszego wydania tego dzieła podkreśla nowatorstwo zastosowanej przez siebie techniki. Jego zdaniem wiersz biały uprawiany przez innych arabskich poetów, jak na przykład Az-Zahāwiego, od klasycznej kasydy różni się tylko brakiem rymu, ponieważ nadal przestrzegane są w nim wszystkie pozostałe reguły wersyfikacyjne, w tym zasada autonomii tradycyjnie rozumianego wersu (*bayt*). Tymczasem w jego koncepcji jednostkę nadrzędną, po której następuje pauza, stanowi zdanie obejmujące zazwyczaj więcej niż jeden wers<sup>101</sup>. Dodaje też, że na gruncie języka arabskiego najodpowiedniejsze dla tego typu wiersza są jednorodne wzorce metryczne oparte na powtarzalności tej samej stopy. Oto krótkie fragmenty wspomnianej wyżej sztuki:

1)

إِنَّ فِي قَصْرِ فِرْعَوْنَ، هَذَا الْقَصْرِ الْجَمِيلِ، حَيَّةَ رِقْطَاءِ نَمَتْهَا بَرَارِي الشَّامِ  
شَبَعَتْ مِنْ ثُرَابِ الْعَدُوِّ وَجَاءَتْ تَمَجُّ السَّمَامِ وَلَهَا عَيْنَانِ تَمَجَّانِ نَوْرًا يَغْمُ الْفَوَادِ  
نَوْرًا يَتَأَلَّقُ فِيهِ الظَّلَامُ وَيَلْمَعُ فِيهِ السَّوَادُ !  
تَتَلَوَّى عَلَيْكُمْ عَدَاءٌ وَحَقْدًا  
وَتَفْجَعُ عَلَيْكُمْ نَوَاءً وَكَيْدًا  
وَتَنْتَشِ السُّمُومُ نَهَارًا وَلَيْلًا  
وَتَنْشَبُ عَلَيْكُمْ ثُبُورًا وَوَيْلًا  
إِنِّي لِأُرَاهَا زَاهِفَةً نَحُوكُمْ  
يَا لَهُ مَنْظَرًا يَمْلَأُ النَّفْسَ هَوْلًا !  
إِذْ تَرَفَعُ قَرْنًا وَتَسْحَبُ فِي الْأَرْضِ ذَيْلًا !<sup>102</sup>

inna fī qaṣri firʿawna hādā l-qaṣri l-ḡamīl ḥayyatun raqtāʿu namat-hā barārī š-Šām  
šabiʿat min turābi l-ʿaduwwi wa-ḡāʿat tamuḡḡu s-simām wa-la-hā ʿaynāni tamuḡḡāni  
nūran yaʿummu l-fuʿād

nūran yataʿallāqu fī-hi z-zalāmu wa-yalmaʿu fī-hi s-sawād  
tatalawwā ʿalay-kum ʿadāʿan wa-**hiqdā**  
wa-tafiḥḥu ʿalay-kum niwāʿan wa-**kaydā**  
wa-tanuttu s-sumūma nahāran wa-**laylā**  
wa-tašubbu ʿalay-kum ṭubūran wa-**waylā**  
in-nī la-arā-hā zāḥifatan naḥwa-kum  
yā la-hu manzaran yamlaʿu n-nafsa **hulā**  
id tarfaʿu qirnan wa-tašabu fī l-arḍi **daylā**

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

<sup>101</sup> ʿAlī Aḥmad Bākīr, *Iḥnātūn wa-Nafartūtī*, Al-Qāhira 1940, s. 12-14.

<sup>102</sup> *Ibidem*, s. 18-19.

--/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)

العلة يا صاحبي في قلبك لا في جفناك  
 أيطير فؤادك من وصفها رعباً ؟ كيف لو  
 عاينت إذاً أصناف الأفاعي التي عندي  
 من كل بلاد العالم، بين طوال يقاق  
 وأخرى قصارٍ غلاظ، وما بين بيض وسودٍ  
 ورُقش ورُقَطٍ وصلع وذات قرون<sup>103</sup>؟

al-‘illatu yā šāhib-ī fī qalbi-ka lā fī ġafni-ka  
 a-yaṭīru fu‘ādu-ka min waṣfi-hā ru‘ban kayfa law  
 ‘āyanta idān aṣnāfa l-afā‘ī llatī ‘ind-ī  
 min kulli bilādi l-‘ālamī bayna ṭiwālin diqāqin  
 wa-uḥrā qīṣārin ġilāzin wa-mā bayna bīḍin wa-sūdin  
 wa-ruqšin wa-ruqṭin wa-ṣul‘in wa-ḍāti 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/-

Cała czteroaktowa sztuka utrzymana jest w metrum *al-mutadārik*<sup>104</sup>, 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).

<sup>103</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>104</sup> 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 (*šatr*).

Reprezentatywne dla tamtego okresu wydają się opublikowane w tym samym 1944 r. tomiki *Al-Ḥurriyya* (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 zarazem<sup>105</sup>. Ich forma graficzna została tylko arbitralnie „uwspółcześniona” poprzez umieszczenie każdego hemistychu w osobnej linii, jak np.:

عيناك ، هل أنا من يرود  
عوالم الأسرار وحده  
ويجول حيراناً يرى  
ما تطبق الأجفان عنده:  
سُورٌ من الآيات كم خلعت  
على الأكوان جدّه  
فكأنما سكر الظلام  
فمدّ للأنوار زنده  
فتضاحكت زُهر النجوم  
وعانقت للصباح نهده.<sup>106</sup>

<sup>105</sup> Rymujące się wyrazy wyróżniono w transkrypcji krojem pogrubionym.

<sup>106</sup> Yūsuf al-Ḥāl, *Al-Aʿmāl aš-šiʿriyya al-kāmila*, Bayrūt 1979, s. 60.

|                                      |             |
|--------------------------------------|-------------|
| ʿaynā-ki hal anā man yarūdu          | ---/---/    |
| ʿawālīma l-asrārī <b>waḥda-h</b>     | ---/---     |
| wa-yaḡūlu ḥayrānan yarā              | ---/---     |
| mā tuṭbiqū l-aḡfāna <b>ʿinda-h</b>   | ---/---     |
| suwarun mina l-āyāti kam ḥalaʿat     | ---/---/--- |
| ʿalā l-akwāni <b>ḡidda-h</b>         | ---/---     |
| fa-kaʿannamā sakara z-zaḷāmu         | ---/---/--- |
| fa-madda li-l-anwāri <b>zanda-h</b>  | ---/---     |
| fa-taḍāḥakat zuhru n-nuḡūmi          | ---/---/--- |
| wa-ʿānaqat li-ṣ-ṣubḥi <b>nahda-h</b> | ---/---     |

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 liniijkach 1, 5, 7 i 9, gdzie na skutek sztucznego podziału wersów bezśredniówkowych stopa, która powinna rozpoczynać drugi hemistych, została rozerwana pomiędzy dwa wersy.

Nierazadkim zjawiskiem są mniej lub bardziej agresywne przerzutnie:

زاغت بي الدنيا  
وقلبي ضلَّ عنه الخبر  
تلفه الحيرة في  
أوهامها، فيعثر  
ويرتمي، والحلم في  
يقظته يندثر.<sup>107</sup>

|                                 |             |
|---------------------------------|-------------|
| zāḡat bi-ya d-dunyā             | ---/---     |
| wa-qalb-ī ḡalla ʿan-hu l-ḥabaru | ---/---/--- |
| taluffu-hu l-ḥīratu fī          | ---/---     |
| awhāmi-hā fa-yaʿtaru            | ---/---     |
| wa-yartamī wa-l-ḥulmu fī        | ---/---     |
| yaqzati-hi yandaṭiru            | ---/---     |

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

<sup>107</sup> *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 أَحِبُّهُ  
وَأَتْلُوهُ شِعْراً .. ذَلِكَ الْأَدَبُ الْحُلُو  
وَتَمْتَصُّ أَهْدَابِي انْحَنَائَاتِ رِيْشَةٍ  
نَسَائِيَّةِ الرَّعْشَاتِ .. نَاعِمَةِ النَجْوَى  
عَلَيَّ اقْصِصِي أَنْبَاءَ نَفْسِكَ .. وَابْعَثِي  
بِشِكْوَاكِ . مَنْ مِثْلِي يَشَارِكُكَ الشَّكْوَى ؟  
لَتُفْرِحَنِي تِلْكَ الْوَرِيْقَاتُ حُبَّرَتْ  
كَمَا تُفْرِحُ الْطِفْلَ الْأَلْعَيْبُ وَالْحُلُو<sup>108</sup>

|                                            |                   |
|--------------------------------------------|-------------------|
| 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'iyati r-ra'ṣāti nā'imati n-naḡwā      | ---/----/---/---- |
| 'alay-ya qṣuṣī anbā'a nafsī-ki wa-b'aṭī    | ---/----/---/---- |
| 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)<sup>109</sup> czy złożony z 36 strof poemat *Bilād-ī* (Mój kraj)<sup>110</sup>, a także wiersz *Al-Mawkib* (Procesja):

<sup>108</sup> Nizār Qabbānī, *Al-A'māl aš-ši'riyya al-kāmila*, t. 1, Bayrūt [b.d.w.], s. 26.

<sup>109</sup> Yūsuf al-Ḥāl, *op. cit.*, 46-48.

<sup>110</sup> *Ibidem*, s. 71-80.

وترانا لم نزل  
نخبة العلى الأول  
ويمين المجد أنى أوما:  
كم رفعنا علما  
وبنينا أوما  
وغرسنا شاطئا وشاطئا.  
ملء قفنا الغد:  
مشرق مخلد.  
وبنا تقنى وتحيا أمم،  
فلنا عز الدنى  
ومواسم الغنى،  
ولنا في كل أفق علم.<sup>111</sup>

|                                        |                       |
|----------------------------------------|-----------------------|
| malʰu kaffi-nā l- <b>ḡadu</b>          | — ◡ ◡ / — ◡           |
| mašriqun <b>muḡalladu</b>              | — ◡ ◡ / — ◡           |
| wa-bi-nā tafnā wa-taḡyā <b>umamu</b>   | ◡ ◡ ◡ / — ◡ ◡ / ◡ ◡ ◡ |
| fa-la-nā ʿizzu d- <b>danā</b>          | ◡ ◡ ◡ / — ◡           |
| wa-mawāsimu l- <b>ḡinā</b>             | — ◡ ◡ / — ◡           |
| wa-la-nā fī kulli ufqin ʿ <b>alamu</b> | — ◡ ◡ / — ◡ ◡ / ◡ ◡ ◡ |

59

Zwraca uwagę budowa tych sześciowersowych strof skomponowanych na bazie katalektycznego metrum *ar-ramal*. Oparta została mianowicie na kontraście wersów krótszych i dłuższych ułożonych w triady: dwa dwustopowce i jeden trzystopowiec. W podobnym porządku układają się rymy: *aabccb ddeffe* itd., przy czym w drugiej zwrotce rym wersów trzystopowych jest, jak widać, przybliżony.

Jeszcze ciekawszy jest wiersz *Indifā*<sup>c</sup> (Poryw) Nizāra Qabbāniego:

أَرِيدُكَ ..  
أَعْرِفُ أَنَّكَ، لَا شَيْءَ غَيْرُ احْتِمَالٍ  
وغير افتراض  
وغير سؤال، ينادي سؤال  
ووعد ببال العناقيد  
بال الدوال  
أَرِيدُكَ ..  
أَعْلَمُ أَنَّ النجوم  
أروم  
ودون هوانا تقوم  
تخوم  
طوال . طوال  
كلون المحال  
كرجع المواويل 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.<sup>112</sup>

|                                      |                 |
|--------------------------------------|-----------------|
| urīdu-ki                             | —/—/—           |
| aʿrifu anna-ki lā šayʿa ġayru ḥtimāl | —/—/—/—/—/—/—/— |
| wa-ġayru ftirāḍin                    | —/—/—           |
| wa-ġayru suʿālin yunādī suʿāl        | —/—/—/—/—/—     |
| wa-waʿḍin bi-bālī l-ʿanāqīdi         | —/—/—/—/—/—     |
| bālī d-dawāl                         | —/—             |
| urīdu-ki                             | —/—/—           |
| aʿlamu anna n-nuġūm                  | —/—/—/—         |
| urūm                                 | —               |

<sup>112</sup> Nizār Qabbānī, *op. cit.*, s. 31-32.

|                                               |                   |
|-----------------------------------------------|-------------------|
| wa-dūna hawā-nā taqūm                         | u--u/u---/u"      |
| tuḥūm                                         | u"                |
| ṭiwālun ṭiwāl                                 | u---/u"           |
| ka-lawni l-muḥāl                              | u---/u"           |
| ka-rağ <sup>ci</sup> l-mawāwīli bayna l-ğibāl | u---/u---/u---/u" |
| walākin ʿalā r-rağmi mimḡa huwa               | u---/u---/u---/uu |
| wa-ustūratī l-ğāhi wa-l-mustawā               | u---/u---/u---/u- |
| ağūbu ʿalay-ki d-ḡurā wa-t-tilāl              | u--u/u---/u---/u" |
| wa-aftaḡu ʿan-ki ʿuyūna l-kuwā                | u--u/u--u/u---/u- |
| wa-amšt                                       | u---              |
| laʿalli-ya ḡāta zawāl                         | u--u/u--u/u"      |
| arā-ki ʿalā šuqrati l-multawā                 | u--u/u---/u---/u- |

To jedyny taki utwór w całym tomiku. Choć oparty na powtarzalności typowej dla metrum *al-mutaqārib* stopy u--u, ma wszelkie znamiona wiersza nieregularnego; rozpiętość wersów waha się między jedną a pięć i pół stopy<sup>113</sup>, 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)<sup>114</sup> 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 (*nuğūm*, *urūm*, *taqūm*, *tuḥūm*), 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 iloczynowej struktury stopy, by posłużyć się formą niepauzalną (*nuğūmu*, *urūmu*, *taqūmu*, *tuḥūmu*). Wówczas wersy byłyby akatalektyczne, rymy zaś bardziej rozbudowane i paroksytoniczne.

<sup>113</sup> Połówka stopy ma tu związek z opisanym wcześniej zabiegiem rozdzielenia stopy klauzulej pomiędzy dwa wersy (jak np. w wersach 1, 5, 9, 7) i jest rezultatem incydentalnego podporządkowania metryki członowaniu składniowemu.

<sup>114</sup> *Nuğūm* → *urūm*, *taqūm* → *tuḥūm*.

## AWANGARDA IRACKA I TAK ZWANY WIERSZ WOLNY

27 października 1947 r. iracka poetka Nāzik al-Malā'ika, poruszona makabrycznymi doniesieniami z Egiptu na temat szalejącej tam epidemii, napisała słynny wiersz pt. *Al-Kūlirā* (Cholera)<sup>115</sup>. Jeszcze tego samego roku, na początku grudnia wiersz ukazał się drukiem w libańskim czasopiśmie „Al-‘Urūba”, 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 zarazy<sup>116</sup>. Nie przypadkowo posłużyła się metrum *al-mutadārik*<sup>117</sup> zwanym też *ḥabab* lub *rakḍ 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 wersyfikacyjnych<sup>118</sup>:

سَكَنَ اللَّيْلُ  
أَصْغَ إِلَى وَقْعِ صَدَى الْأَتَاتِ  
فِي غُمُقِ الظُّلْمَةِ، تَحْتَ الصَّمْتِ، عَلَى الْأَمْوَاتِ

<sup>115</sup> Nāzik al-Malā'ika, *Dīwān Nāzik al-Malā'ika*, t. 2, Bayrūt 1997, s. 138-142.

<sup>116</sup> Nāzik al-Malā'ika, *Qaḍāyā aš-ši‘r al-mu‘āšir*, Bayrūt 1981, s. 35.

<sup>117</sup> Metrum to oparte jest na powtarzalności stopy — (w tym jej wariantów: — lub —).

<sup>118</sup> W notce autobiograficznej stanowiącej część przedmowy autorskiej do jednego ze swoich tomików wierszy Nāzik al-Malā'ika 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 rozmocjonowana pokazała go swoim najbliższym, 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-Malā'ika, *Yuḡayyir alwāna-hu al-baḥr*, Al-Qāhira 1998, s. 9-11.

صَرَخَاتٌ تَعْلُو، تَضْطَرِبُ  
حُزْنٌ يَتَدَفَّقُ، يَلْتَهَبُ  
يَتَعَنَّرُ فِيهِ صَدَى الْآهَاتِ  
فِي كُلِّ فَوَادٍ غَلِيَانُ  
فِي الْكُوخِ السَّاكِنِ أَحْزَانُ  
فِي كُلِّ مَكَانٍ رُوحٌ تَصْرُخُ فِي الظُّلُمَاتِ  
فِي كُلِّ مَكَانٍ يَبْكِي صَوْتُ  
هَذَا مَا قَدْ مَرَّقَهُ الْمَوْتُ  
الْمَوْتُ الْمَوْتُ الْمَوْتُ  
يَا حُزْنَ النِّيلِ الصَّارِخِ مِمَّا فَعَلَ الْمَوْتُ

طَلَعَ الْفَجْرُ  
أَصْغَ إِلَى وَقَعِ خُطَى الْمَاشِيْنَ  
فِي صَمْتِ الْفَجْرِ، أَصِيخُ، أَنْظُرْ رَكْبَ الْبَاكِينَ  
عَشْرَةُ أَمْوَاتٍ، عَشْرُونَ  
لَا تُحْصِ أَصِيخُ لِلْبَاكِينَا  
اسْمَعْ صَوْتَ الطِّفْلِ الْمُسْكِينِ  
مَوْتِي، مَوْتِي، ضَاعَ الْعَدَدُ  
مَوْتِي، مَوْتِي، لَمْ يَبْقَ غَدُ  
فِي كُلِّ مَكَانٍ جَسَدٌ يَنْدُبُهُ مَحْزُونُ  
لَا لِحِظَةٍ إِخْلَادٍ لَا صَمْتُ  
هَذَا مَا فَعَلْتُ كَفُّ الْمَوْتُ  
الْمَوْتُ الْمَوْتُ الْمَوْتُ  
تَشْكُو الْبَشَرِيَّةُ تَشْكُو مَا يَرْتَكِبُ الْمَوْتُ

الْكُولِيرَا  
فِي كَهْفِ الرُّعْبِ مَعَ الْأَشْلَاءِ  
فِي صَمْتِ الْأَبَدِ الْقَاسِيِ حَيْثُ الْمَوْتُ دَوَاءُ  
اسْتَيْقَظَ دَاءُ الْكُولِيرَا  
حَقًّا يَتَدَفَّقُ مَوْتُورَا  
هَبِطَ الْوَادِي الْمَرِيحِ الْوُضَاءِ  
يَصْرُخُ مَضْطَرِبًا 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

الصمْتُ مَرِيضٌ  
 لَا شَيْءَ سِوَى رَجْعِ التَّكْبِيرِ  
 حَتَّى حَقَّارُ الْقَبْرِ نَوَى لَمْ يَبْقَ نَصِيرٌ  
 الْجَامِعُ مَاتَ مَوْدُنُهُ  
 الْمَيِّتُ مِنْ سَيُوبِنُهُ  
 لَمْ يَبْقَ سِوَى نُوحٍ وَزَفِيرِ  
 الطِّفْلِ بِلا أُمٍّ وَأَبٍ  
 يَبْكِي مِنْ قَلْبٍ مَلْتَهَبٍ  
 وَغَدَا لَا شَكَّ سَيَلْقَاهُ الدَّاءُ الشَّرِيضُ  
 يَا شَبَّاحَ الْهَيْضَةِ مَا أَبْقَيْتُ  
 لَا شَيْءَ سِوَى أَحْزَانِ الْمَوْتِ  
 الْمَوْتُ، الْمَوْتُ، الْمَوْتُ  
 يَا مَصْرُ شَعُورِي مَرْقَهُ مَا فَعَلَ الْمَوْتُ

sakana l-laylu  
 ašgi ilā waqʿi šadā l-annāt  
 fī ʿumqi z-zulmati tahta š-šamti ʿalā l-amwāt  
 šarahātun taʿlū taḍṭaribu  
 ḥuznun yatadaffaqu yaltahibu  
 yataʿattaru fī-hi šadā l-āhāt  
 fī kulli fuʿādin ḡalayānu  
 fī l-kūḥi s-sākini aḥzānu  
 fī kulli makānin rūḥun tašruḥu fī z-zulumāt  
 fī kulli makānin yabkī šawt  
 ḥāḍā mā qad mazzāqa-hu l-mawt  
 al-mawtu l-mawtu l-mawt  
 yā ḥuzna n-Nīli š-šāriḥi mimmā faʿala l-mawt

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/---

talaʿa l-faḡru  
 ašgi ilā waqʿi ḥuṭā l-māšīn  
 fī šamti l-faḡri aših unzur rakba l-bākīn  
 ʿašratu amwātin ʿišrūnā  
 lā tuḥši aših li-l-bākīnā  
 ismaʿ šawta ṭ-ṭifli l-miskīn  
 mawtā mawtā ḍāʿa l-ʿadadu  
 mawtā mawtā lam yabqa ḡadu  
 fī kulli makānin ḡasadun yandubu-hu maḥzūn  
 lā laḥzata iḥlādin lā šamt  
 ḥāḍā mā faʿalat kaffu l-mawt  
 al-mawtu l-mawtu l-mawt  
 taškū l-bašariyyatu taškū mā yartakibu l-mawt

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

|                                                |                           |
|------------------------------------------------|---------------------------|
| al-kūlirā                                      | ---/---                   |
| fī kahfi r-ruʿbi maʿa l-ašlāʾ                  | ---/---/uu-/---           |
| fī šamti l-abadi l-qāsī ḥayṭu l-mawtu dawāʾ    | ---/uu-/---/---/---/uu--- |
| istayqaza dāʾu l-kūlirā                        | ---/uu-/---/---           |
| ḥiqdan yataɖaffaḡu mūtūrā                      | ---/uu-/uu-/---           |
| habaṭa l-wādī l-mariḥa l-wuɖḡāʾ                | uu-/---/uu-/---           |
| yašruḥu muɖṭariban maḡnūnāʾ                    | uu-/uu-/---/---           |
| lā yasmaʿu šawta l-bākīnā                      | ---/uu-/---/---           |
| fī kulli makānin ḥallafa maḥlabu-hu ašḡāʾ      | ---/uu-/---/uu-/uu-/---   |
| fī kūḥi l-fallāḥati fī l-bayt                  | ---/---/uu-/---           |
| lā šayʾa siwā šaraḥāti l-mawt                  | ---/uu-/uu-/---           |
| al-mawtu l-mawtu l-mawt                        | ---/---/---               |
| fī šaḥṣi l-kūlirā l-qāsī yantaqimu l-mawt      | ---/---/---/---/uu-/---   |
|                                                |                           |
| aš-šamtu marīr                                 | ---/uu---                 |
| lā šayʾa siwā raḡi t-takbīr                    | ---/uu-/---/---           |
| ḥattā ḥaffāru l-qabri ṭawā lam yabqa našīr     | ---/---/---/uu-/---/uu--- |
| al-ḡāmiʿu māta muʾaɖḡḡinu-hu                   | ---/uu-/uu-/uu---         |
| al-mayyitu man sa-yuʾabbīnu-hu                 | ---/uu-/uu-/uu---         |
| lam yabqa siwā nawḥin wa-zafīr                 | ---/uu-/---/uu---         |
| aṭ-ṭiflu bi-lā ummin wa-abī                    | ---/uu-/---/uu---         |
| yabkī min qalbin multahibi                     | ---/---/---/uu---         |
| wa-ḡadan lā šakka sa-yalqafu-hu d-dāʾu š-šarīr | uu-/---/uu-/uu-/---/uu--- |
| yā šabaḥa l-hayḡati mā abḡayt                  | uu-/---/uu-/---           |
| lā šayʾa siwā aḥzāni l-mawt                    | ---/uu-/---/---           |
| al-mawtu l-mawtu l-mawt                        | ---/---/---               |
| yā Mišru šuʿūr-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 oksy-tonezę 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-Malāʾika opublikowała swój drugi tomik poezji pt. *Šaḡāyā wa ramād* (Odpryski i popiół), do którego włączyła wiersz *Al-*

-*Kūlīrā*<sup>119</sup>. 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):

مَجَبْتُ الزَّوَاياَ الَّتِي تَلْتَوِي  
وَرَاءَ النَّفُوسِ  
وَرَاءَ بَرِيقِ الْعُيُونِ  
وَأَبْغَضْتُ حَتَّى السُّكُونِ  
وَتِلْكَ الْمَعَانِي الَّتِي تَنْطَوِي  
عَلَيْهَا الْكُؤُوسُ  
مَعَانِي الصَّدَى وَالْجُنُونِ  
مَعَانِي الْخَطَايَا الَّتِي تُبْرِقُ  
بَرِيقَ النُّجُومِ  
وَفِي لَمْسِهَا اللَّهَبُ الْمُحْرَقُ  
وَلَوْ الْهَمُومُ  
كَرِهْتُ الْجَفُونَ الَّتِي تَأْسُرُ  
وَخَلَفَ سَمَاءَ ابْتِسَامَاتِهَا  
لَهَيْبِ الْحُقُودِ  
كَرِهْتُ الْأَكْفَ الَّتِي تَعَصُرُ  
وَخَلَفَ حَرَارَةَ رَعَشَاتِهَا  
جَمُودٌ كَذُلِّ الْحَيَاةِ  
عَلَى جُنَّةٍ تَحْتَ بَعْضِ اللَّحُودِ  
تَعِيْتُ بِهَا دُودَةً فِي بَرُودِ  
كَرِهْتُ ارْتِعَاشَ الشَّفَاةِ  
بِرَجْعِ الصَّلَاةِ  
فَفِي كُلِّ لَفْظٍ خَطِيبَةٌ  
تَجِيشُ بِهَا رَغَبَاتُ دُنْيَاهُ  
وَعَفْتُ طُمُوحِي وَبَحْثِي الطَّوِيلَ  
عَنِ الْخَيْرِ، وَالْحُبِّ، وَالْمَثَلِ الْعَالِيَةِ  
وَحَقَّرْتُ سَعْيِي إِلَى عَالَمٍ مُسْتَحِيلِ  
فَخَلَفَ انْخِدَاعِي تَنْتَظَرُ الْهَالِيَةِ  
وَعَفْتُ جَنُونِي الْقَدِيمِ وَعَفْتُ الْجَدِيدِ  
وَأُودَعْتُهُ فِي مَكَانٍ بَعِيدِ  
دَفَنْتُ بِهِ رَغَبَاتِ الْيَشْرِ  
وَسَمَّيْتُهُ جَنَّةَ الْوَاهِمِينَ

<sup>119</sup> Jej pierwszy tomik pt. *ʿĀšiqat al-layl* (Kochanka nocy) ukazał się w 1947 r. Wszystkie zawarte w nim wiersze skomponowane zostały zgodnie z regułami klasycznej metryki arabskiej.

ستمضي السنينُ  
 لماذا أحسُّ الأسى والضَّجْرُ،  
 وكفُّ المطرُ  
 تلفُّ على عتقي المختنقُ  
 حبالَ الفكرِ؟  
 وأين أسيرُ وقلبي النزقُ  
 هنالك ما زال، لا يبرُدُ  
 ولا يحترقُ  
 كقلبِ أبي الهولِ أين الغدُ؟  
 أحسُّ حياتي تذوبُ  
 قفي لحظةً واحدةً  
 ولا تسحبي يدكِ الباردةَ  
 فأغنيهُ الهاويةَ  
 تُهيبُ بأقدامِي الشاردةَ  
 وتلوي الدروبُ  
 قفي لحظةً يا حبالَ الحياةِ  
 ولا تتركيني هنا  
 معلقةً بالفراغِ الرهيبُ  
 فأمسي القريبُ  
 تلاشي على آخرِ المنحنى  
 وظلُّ غدي  
 تلنَّم، أوَاهُ لو أهتدي  
 قفي لحظةً واحدةً  
 ولا تسحبي يدكِ الباردةَ  
 فأغنيهُ الهاويةَ  
 ترددها الأنفُسُ الجانيةِ  
 تكررُها في جنونِ  
 على سمعي المُجهَدِ  
 تكررُها لم يَعُدْ لي سكونُ  
 أكادُ أسيرُ إلى الهاويةِ  
 مع السائرينِ  
 وأدفنُ آخرَ أحلامي  
 وأنسى غدي<sup>120</sup>

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

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

<sup>120</sup> Nāzik al-Malā'ika, Dīwān..., t. 2, s. 121-125.

wa-abğadtu hattā s-sukūn  
 wa-tilka l-maʿānī llatī taṇṭawī  
 ʿalay-hā l-kuʿūs  
 maʿānī ş-şadā wa-l-ğunūn  
 maʿānī l-ḥaṭāyā llatī tubriqu  
 barīqa n-nuğūm  
 wa-fī lamsi-hā l-lahabu l-muḥriqu  
 wa-lawnu l-humūm  
 karihtu l-ğufūna llatī taʿsiru  
 wa-ḥalfa samaʿi btisāmāti-hā  
 lahību l-ḥuqūd  
 karihtu l-akuffa l-latī taʿsiru  
 wa-ḥalfa ḥarārati raʿşāti-hā  
 ğumūdun ka-ḍulli l-ḥayāh  
 ʿalā ğuttatin taḥta baʿḍi l-luḥūd  
 taʿītu bi-hā dūdatun fī burūd  
 karihtu rtiʿāşa ş-şifāh  
 bi-rağʿi ş-şalāh  
 fa-fī kulli lafzin ḥaṭīʿah  
 tağīşu bi-hā rağabātun danīʿah  
 wa-ʿuftu ṭumūḥ-ī wa-baḥt-ī t-ṭawīl  
 ʿani l-ḥayri wa-l-ḥubbi wa-l-muṭli l-ʿāliyah  
 wa-ḥaqqartu saʿy-ī ilā ʿālamīn mustaḥīl  
 fa-ḥalfa nḥidāʿi-ya tantaziru l-hāwiyah  
 wa-ʿuftu ğunūn-ī l-qadīma wa-ʿuftu l-ğadīd  
 wa-awdaʿtu-hu fī makānīn baʿīd  
 dafantu bi-hi rağabātī l-başar  
 wa-sammaytu-hu ğannata l-wāhimīn  
 sa-tamqī s-sanīn  
 limāḍā uḥissu l-asā wa-d-ḍağar  
 wa-kaffu l-maṭar  
 taluffu ʿalā ʿunuq-ī l-muḥṭaniq  
 ḥibāla l-fikar  
 wa-ayna asīru wa-qalb-ī n-naziq  
 hunālika mā zāla lā yabrudu  
 wa-lā yaḥṭariq  
 ka-qalbi abī l-hawli ayna l-ğadu  
 uḥissu ḥayāt-ī taḍūb  
 qifī laḥzatan wāḥidah  
 wa-lā tashabī yada-ki l-bāridah  
 fa-uğniyyatu l-hāwiyah  
 tuḥību bi-aqdāmi-ya ş-şāridah  
 wa-talwī d-durūb  
 qifī laḥzatan yā ḥibāla l-ḥayāh

[illegible]

|                                  |                 |
|----------------------------------|-----------------|
| wa-lā tatrukī-nī hunā            | ---/---/---     |
| muʿallaqatan bi-l-farāġi r-rahīb | ---/---/---/--- |
| fa-ams-ī l-qarīb                 | ---/---         |
| talāšā ʿalā āḥiri l-munḥanā      | ---/---/---/--- |
| wa-zillu ġad-ī                   | ---/---         |
| talattama awā-hu law ahtadī      | ---/---/---/--- |
| qifī laḥẓatan wāḥidah            | ---/---/---     |
| wa-lā tashābī yada-ki l-bāridah  | ---/---/---/--- |
| fa-uġniyyatu l-hāwiyah           | ---/---/---     |
| turaddidu-hā l-anfusu l-ġāniah   | ---/---/---/--- |
| tukarriru-hā fī 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 *Šaḏāyā 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 Farāhīdiowską 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”. Swój poetycki eksperyment nazywa Nāzik al-Malāʾika po prostu nowym stylem<sup>121</sup>. 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-muʿāšir* (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 dyskryptywno-normatywnego ujęcia problematyki związanej z arabską poezją połowy XX w., ale jednocześnie swoistym manifestem poetyckim. Autorka przedstawiła w niej w szczególności swoją własną teorię wiersza wolnego, który – jak z naciskiem podkreśliła – „jest przede

<sup>121</sup> *Ibidem*, s. 13-20.

wszystkim zjawiskiem prozodyjnym”<sup>122</sup>. 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 liniijkach 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-hazağ*, *ar-rağaz*, *al-mutaqārib* oraz *al-mutadārik*<sup>123</sup>. 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*<sup>124</sup>. Zastrzegła jednocześnie, że w tych dwóch przypadkach w zakończeniach wszystkich wersów danego utworu powinna znaleźć się obligatoryjnie stopa ˘—˘— lub ˘—˘— w zależności od wybranego metrum<sup>125</sup>. Zasadę tę jednak sama naruszała, o czym świadczą następujące przykłady:

ينام الورد أو يصحو  
وبيسم 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 وأنام<sup>126</sup>

|                                            |                     |
|--------------------------------------------|---------------------|
| yanāmu l-wardu aw yaṣḥū                    | ˘—˘—/˘—˘—           |
| wa-yabsimu fī l-madā laylun nadin          |                     |
| aw yantaṣī ṣubḥu                           | ˘—˘—/˘—˘—/˘—˘—/˘—˘— |
| sawāʿun ḏāka aw hādā ḥabībī anta maṣḡūlu   | ˘—˘—/˘—˘—/˘—˘—/˘—˘— |
| sudan min-niya awtarun tuṣallī wa-tarātīlu | ˘—˘—/˘—˘—/˘—˘—/˘—˘— |

<sup>122</sup> Nāzik al-Malāʾika, *Qaḏāyā...*, s. 69.

<sup>123</sup> *Ibidem*, s. 67. Poetka określa je mianem „czyste” (*ṣāfiya*), w opozycji do „mieszanych” (*mamzūğā*) złożonych z kombinacji dwu różnych stóp.

<sup>124</sup> Pozostałe klasyczne wzorce metryczne uznała za nienadające się do wiersza wolnego, zob. *ibidem*, s. 68-70.

<sup>125</sup> *Ibidem*, s. 68.

<sup>126</sup> Nāzik al-Malāʾika, *Dīwān...*, t. 2, s. 470.

|                                              |                     |
|----------------------------------------------|---------------------|
| ‘alā maktabi-ka l-bāridi tankabbu bilā ahlām | ٠---/٠---/٠---/٠--- |
| wa-tasriqu rūḥa-ka l-arqām                   | ٠---/٠---           |
| wa-‘inda ritāḡi-ka l-masdūdi tartaddu        |                     |
| l-mawāwīlu                                   | ٠---/٠---/٠---/٠--- |
| wa-qad aḡḥaku qad abkī wa-asharu fī d-duḡā   |                     |
| wa-anām                                      | ٠---/٠---/٠---/٠--- |

Wiersz ten nie dość, że nie spełnia wspomnianego wyżej wymogu stosowania stopy ٠--- w zakończeniach wersowych, to na dodatek stopy klauzulowe przybierają w nim zupełnie dowolnie raz postać ٠--- o spadku paroksytonicznym, raz proparoksytoniczną ٠---, a innym razem ٠--- (lub ٠---) 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*<sup>e</sup>, to jednak alternują w nich dwie prozodyjnie różne odmiany stopy: pięciomorowa, generalnie proparoksytoniczna ---, oraz sześciomorowa, jednoznacznie oksytoniczna ---.

تفجّر ي يا عيون  
 بالماء ، بالأشعة الذائبة  
 تفجّر بالضوء ، بالألوان ، فوق القرية الشاحبه  
 في ذلك الوادي المغشى بالدجى والسكون  
 تفجّر بالبحون  
 فوق انبساط السفح بين التلال  
 في المنحنى حيث توج الظلال  
 تفجّر بالجمال  
 وشيدي يوتوبيا في الجبال  
 يوتوبيا من شجرات القمم  
 ومن خرير المياه  
 يوتوبيا من نغم  
 نابضة بالحياه<sup>127</sup>

|                                        |                      |
|----------------------------------------|----------------------|
| tafaḡḡarī yā ‘uyūn                     | ٠---/٠---            |
| bi-l-mā‘i bi-l-aši‘ati d-dā‘ibah       | ---/٠---/---         |
| tafaḡḡarī bi-d-ḡaw‘i bi-l-alwāni fawqa |                      |
| l-qaryati š-šāḡibah                    | ٠---/---/---/---/--- |
| fī ḡālika l-wādī l-muḡaššā bi-d-duḡā   |                      |
| wa-s-sukūn                             | ---/---/---/---      |

<sup>127</sup> *Ibidem*, s. 154-155.

|                                     |                       |
|-------------------------------------|-----------------------|
| tafağğarī bi-l-luḥūn                | — — — / — — —         |
| fawqa nbisāṭi s-saḥḥi bayna t-tilāl | — — — / — — — / — — — |
| fī l-munḥanā ḥayṭu tamūḡu z-zilāl   | — — — / — — — / — — — |
| taḥṭa mtidādi l-ḡuṣūn               | — — — / — — —         |
| tafağğarī bi-l-ḡamāl                | — — — / — — —         |
| wa-ṣayyidi yūtūbiyā fī l-ḡibāl      | — — — / — — — / — — — |
| yūtūbiyā min ṣaḡarāti l-qimam       | — — — / — — — / — — — |
| wa-min ḥarīri l-miyāh               | — — — / — — —         |
| yūtūbiyā min naḡam                  | — — — / — — —         |
| nābiḍatan bi-l-ḥayāh                | — — — / — — —         |

Podobny brak konsekwencji widoczny jest w obu cytowanych już wcześniej utworach. W wierszu *Al-Kūlirā* stopa klauzulowa przybiera pięć postaci: — —, — —, — —, — —, a nawet — —, natomiast *Uḡniyyat 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 Qabbānieniu oraz poetce Fadwā Ṭūqān stosowanie stopy — — — — w klauzulach wzorca *ar-raḡaz*, nazywając to „okropnym błędem”, którego nie toleruje „ucho arabskie”<sup>128</sup>, podczas gdy swoich odstępstw od reguł wersyfikacyjnych nie dostrzega lub je usprawiedliwia. Po krytycznej uwadze swego wuja Ḡamīla al-Malāʾika, że wewnątrz niektórych wersów wiersza *Al-Kūlirā*<sup>129</sup> użyła niezgodnie z zasadami metrycznymi formy — — — —<sup>130</sup>, 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 metrykę<sup>131</sup>. By wykazać słuszność tej modyfikacji, przeprowadza rozumowanie, w którym dowodzi iloczasowo-rytmicznej ekwiwalencji pomiędzy stopami — — — — i — — — —<sup>132</sup>. Odtąd wariant ten stosuje z rozmysłem w innych

<sup>128</sup> *Ibidem*, s. 106-108.

<sup>129</sup> Chodzi o wersy: 2, 11, 13, 15, 17, 26, 29, 33, 36, 39, 49-50.

<sup>130</sup> Zamiast poprawnego — — — —, — — — — lub — — — —.

<sup>131</sup> Klasyczna wersyfikacja arabska wyklucza użycie wariantu — — — — wewnątrz wersu, ponieważ wiąże się on z naruszeniem struktury mocnej części stopy, jaką jest układ: — — (tzw. *watid maḡmūʿ*).

<sup>132</sup> Nāzik al-Malāʾika, *Qaḍāyā...*, s. 112-114.

utworach, jak np. w wierszach *Al-Ġarḥ al-ġāḍib* (Gniewna rana) ze zbioru *Šazāyā wa-ramād*<sup>133</sup> (Odpryski i popiół) czy *Laʿnat az-zaman* (Przekleństwo czasu) z tomiku *Qarārat al-mawġa*<sup>134</sup> (Głębia fali).

**2. Odejście 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-składowej autonomii wykluczającej dzielenie stopy pomiędzy dwa wersy (tzw. *tadwīr*)<sup>135</sup>. Z tego powodu poddała ona ostrej krytyce wiersz syryjsko-libańskiego poety Fuʾāda Rifqi:

على وجهي زمال الشكّ أصوات  
 بلا معنى. رمال تشرب الغيم المدوّي  
 عند أفاقي فلا ذكرى أغنيها ولا  
 وعد على دربي، سوى ريح وعم في  
 أراض جوّها نار، وموت مثلما  
 كانت ليالينا وآتيناً. أنبقى في متاه  
 الرمل أقداماً تجرّ الجوع والحمّى  
 بلا مأوى، تجرّ الخيبة الكبرى: أنبقى  
 حفرة للريح أحداقاً رسا فيها فراغ  
 الهوة الكبرى، فنحن الآن لا ندري  
 أبقى الكون ان متناً، أكانت هذه  
 الأشياء لولانا، ترى كانت  
 على وجهي دروب تنتهي في الغيب  
 في المنفى<sup>136</sup>

<sup>133</sup> Nāzik al-Malāʾika, *Dīwān...*, t. 2, s. 69-73.

<sup>134</sup> *Ibidem*, s. 240-248.

<sup>135</sup> Terminem tym zaczęto z czasem określać również przerzutnię. W klasycznej arabskiej wersologii przerzutnię klauzulową nazywano *taḍmīn*.

<sup>136</sup> Fuʾād Rifqā, *Al-Qaṣīda aḍ-ḍāʾira*, „Šiʿr” 1958, nr 6, s. 32-35. Wiersz w całości składa się z siedmiu strofoid.

|                                               |                             |
|-----------------------------------------------|-----------------------------|
| ʿalā waǧh-ī rimālu š-šakki ašwātun            | u----/u----/u----           |
| bilā maʿnā rimālun tašrabu l-ǧayma l-mudawwī  | u----/u----/u----/u----     |
| ʿinda āfāq-ī fa-lā dīkrā uǧannī-hā wa-lā      | -/u----/u----/u----/u----   |
| waʿdun ʿalā darb-ī siwā rīḥin wa-ʿatmin 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-ǧawʿa wa-l-ḥummā    | -/u----/u----/u----         |
| bi-lā maʿwā taǧurru l-ḥaybata l-kubrā a-nubqī | u----/u----/u----/u----     |
| ḥufratan li-r-rīḥi 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-ašyāʾu lawlā-nā turā kānat                  | ---/u----/u----             |
| ʿalā waǧh-ī durūbun tantahī fī l-ǧaybi        | u----/u----/u----/u----     |
| fī l-manfā                                    | ---                         |

Nāzik al-Malāʾika 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-ašyāʾu* (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 utworu<sup>137</sup>:

|                                               |                          |
|-----------------------------------------------|--------------------------|
| ʿalā waǧh-ī rimālu š-šakki ašwātun            |                          |
| bilā maʿnā                                    | u----/u----/u----/u----  |
| rimālun tašrabu l-ǧayma l-mudawwī             |                          |
| ʿinda                                         | u----/u----/u----/u----  |
| āfāq-ī                                        |                          |
| fa-lā dīkrā uǧannī-hā wa-lā waʿdun            | u----/u----/u----/u----  |
| ʿalā                                          |                          |
| darb-ī                                        | u----/u----/u----/u----  |
| siwā rīḥin wa-ʿatmin fī arāḍin ǧawwu-hā       |                          |
| nāru                                          | u----/u----/u----/u----u |
| wa-mawtun miṭlamā kānat layālī-nā             |                          |
| wa-ātaynā                                     | u----/u----/u----/u----  |
| a-nubqī ḥufratan li-r-rīḥi aḥdāqan rasā fī-hā | u----/u----/u----/u----  |
| farāǧu l-huwwati l-kubrā                      | u----/u----              |

<sup>137</sup> Nāzik al-Malāʾika, *Qaḍāyā...*, s. 167-171.

|                                          |                     |
|------------------------------------------|---------------------|
| fa-naḥnu l-āna lā nadīrī 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 porządku<sup>138</sup>. 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 wierszy<sup>139</sup>.

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-

<sup>138</sup> *Ibidem*, s. 97.

<sup>139</sup> Nāzik al-Malā'ika, *Dīwān...*, t. 2, s. 418-419.

kowany na początku grudnia 1947 r. był pierwszą arabską próbą zastosowania techniki wiersza wolnego. W związku z tym wydaje się wysoce prawdopodobne, że poetka nie знаła omawianego wyżej wiersza *Indifā*<sup>c</sup> Nizāra Qabbāniego z 1944 r.<sup>140</sup> Jej uwadze musiał też umknąć zamieszczony rok wcześniej w miesięczniku „Al-Adīb”, w którym sama publikowała, wiersz Fuʿāda al-Ḥašna<sup>141</sup> cytowany w urywku poniżej<sup>142</sup>:

انا لولاك لما كنتُ ولا كان غنائي  
يُرقص الكونَ على لحن السناء  
انا لولاك لما كنتُ على الارض سوى ظل فناء  
يتمطى تحت قبيلات دُكاء  
فاذا جاء المساء  
يتوارى ويذاب  
باضطراب  
خفقه خفق السراب  
يتلاشى فوق سمراء الرمال  
انت حوّلتِ فنائي ازلا  
وسكبتِ فوق يأسِي الاملا  
انت فتحت عيوني فرأيتُ  
واهتديتُ<sup>143</sup>

|                                            |                               |
|--------------------------------------------|-------------------------------|
| anā lawlā-ki la-mā kuntu wa-lā kāna ġināʿī | ٠٠---/٠٠---/٠٠---/٠٠---       |
| yurqiṣu l-kawna ʿalā laḥni s-sanā          | ---٠/٠٠---/٠٠---              |
| anā lawlā-ki la-mā kuntu ʿalā l-arḍi siwā  |                               |
| zilli fanā                                 | ٠٠---/٠٠---/٠٠---/٠٠---/٠٠--- |
| yatamaṭṭā taḥta qublāti ḍukā               | ٠٠---/٠٠---/٠٠---             |
| fa-idā ġāʿa l-masā                         | ٠٠---/٠٠---                   |

<sup>140</sup> Zob. s. 60 wyżej.

<sup>141</sup> Fuʿād al-Ḥašn, *Anā lawlāki* (Gdyby nie ty), „Al-Adīb” 1946, nr 10, s. 25.

<sup>142</sup> We wstępie do piątej edycji *Qaḍāyā aš-šiʿr al-muʿāṣir* z 1978 r. Nāzik al-Malāʿika przyznała, że kiedy pisała tę książkę, a także długo potem, nie miała wiedzy na temat jakichkolwiek przykładów użycia formy wiersza wolnego w poezji arabskiej publikowanej przed 1947 r. Dowiedziała się o tym ze zdziwieniem dopiero z lektury opracowań krytycznoliterackich. Jednak według niej sięgające 1921 r. pojedyncze, niezauważone przez krytyków przypadki odejścia od metryki Farāhīdiowskiej nie upoważniają do twierdzenia, iż ruch wiersza wolnego rozpoczął się w latach dwudziestych XX w. Aby dany wiersz lub zbiór wierszy mógł być uznany za początek nowego zjawiska w poezji, konieczne są jej zdaniem cztery przesłanki: 1) świadomość autora o wyjątkowości i nowatorstwie jego utworu, 2) towarzyszący publikacji dzieła manifest poetycki, 3) szeroko podjęta dyskusja zarówno wśród krytyków, jak i czytelników, 4) pozytywny odzew innych poetów przejawiający się twórczym naśladownictwem nowych propozycji na dużą skalę. Kryteriom tym, konkluduje Nāzik al-Malāʿika, odpowiadał dopiero jej własny tomik poezji pt. *Šaḏāyā wa ramād* z 1949 r., zob. Nāzik al-Malāʿika, *Qaḍāyā...*, s. 14-17.

<sup>143</sup> Wyśrodkowanie tekstu zgodne z zapisem oryginalnym.

|                                 |                 |
|---------------------------------|-----------------|
| yatarāwā wa-yudāb               | وٲٲٲٲ/وٲٲٲ      |
| bi-ḡṭīrāb                       | ٲٲٲٲ            |
| ḥafqu-hu ḥafqu s-sarāb          | ٲٲٲٲ/ٲٲٲٲ       |
| yatalāšā fawqa samrā'i r-rimāl  | وٲٲٲٲ/ٲٲٲٲ/ٲٲٲٲ |
| anti ḥawwalti fanā°-ī azalā     | ٲٲٲٲ/ٲٲٲٲ/ٲٲٲٲ  |
| wa-sakabti fawqa ya°s-ī l-amalā | وٲٲٲٲ/ٲٲٲٲ/ٲٲٲٲ |
| anti fattaḥṭi °uyūn-ī fa-ra°ayt | ٲٲٲٲ/ٲٲٲٲ/ٲٲٲٲ  |
| wa-htadayt                      | ٲٲٲٲ            |

Jednocześnie Nāzik al-Malā'ika stanowczo podkreślała, że jej *Al-Kūlīrā* wyprzedziła mniej więcej o dwa tygodnie publikację wiersza *Hal kāna ḥubban* (Czy była to miłość) Badra Šākira as-Sayyāba<sup>144</sup>. Trzeba jednak zauważyć, iż pod wierszem As-Sayyāba widnieje data 29 listopada 1946 r.<sup>145</sup>, co nie pozostawia wątpliwości, że napisany został prawie rok wcześniej niż *Al-Kūlīrā*. Ponadto słowo wstępne autorstwa Rafā'ila Baṭṭīego (1901-1956), w jakie został zaopatrzony wydany w Kairze<sup>146</sup> 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 ḥubban* był potem jeszcze modyfikowany przez As-Sayyāba, by ostatecznie przyjąć postać jak niżej:

هل تسمين الذي ألقى هياماً؟  
 أم جنونا بالأمانى؟ أم غراما ؟  
 ما يكون الحب؟ نوحاً و ابتساما؟  
 أم خفوق الأضلع الحرى إذا حان التلاقي  
 بين عينينا فأطرقت فراراً باشتياقي  
 عن سماء ليس تسقيني إذا ما؟  
 جنتها مستسقىاً إلا أوما  
 \*\*

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

<sup>144</sup> Nāzik al-Malā'ika, *Qaḡāyā...*, s. 35.

<sup>145</sup> Badr Šākir as-Sayyāb, *Azhār ḡābila*, Al-Qāhira 1947, s. 72.

<sup>146</sup> A nie w Bagdadzie, jak pisze Nāzik al-Malā'ika, zob. *Qaḡāyā...*, s. 36.

كم تمنى قلبي المكلوم لو لم تستجيبني  
 من بعيد للهوى أو من قريب  
 آه لو لم تعرفي قبل التلاقي من حبيب  
 أي تغر مسّ هاتيك الشفاها  
 ساكبا شكواه آها ثم آها ؟  
 غير أنني جاهل معنى سؤالي عن هواها ؟  
 أهو شيء من هواها يا هواها ؟  
 \*\*

أحسد الضوء الطروبا  
 موشكاً مما يلاقي ان يزوبا  
 في رباط أوسع الشعر التثاما  
 السماء البكر من ألوانه أنا و أنا  
 لا ينيل الطرف إلا أرجوانا  
 ليت قلبي لمحة من ذلك الضوء السجين  
 أهو حبّ كل هذا ؟! خبريني <sup>147</sup>

hal tusammīna llaḡī alqā huyāmā  
 am ḡunūnan am ḡarāmā  
 mā yakūnu l-ḡubbu nawḡan wa-btisāmā  
 am ḡufūqa l-aḡluʿi l-ḡarrā idā ḡāna t-talāqī  
 bayna ʿaynay-nā fa-aṡraqtu firāran bi-ṡtiyāq-i

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

<sup>147</sup> 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                     |
| فاسمعي، فالأمانى كلها أن تسمعي      | بت عبداً للتمني؟!                    |
| أذكركتني فرحة اللقيا بصهباني وجامي، | أم هو الحب اطراح الأمنيات            |
| أن أن تحسى على نخب العيون!          | والتقاء الثغر بالثغر، ونسيان الحياة؟ |
| بت أسقاها دهما                      | وانختفاء العين في العين انتشاء       |
| أحسب الشرب اعتناقا                  | كانثيال عاد يفنى في هدير             |
| بيننا، هل كان حباً ما أعاني؟!       | أو كظل في غدير                       |

  

|                                       |                                    |
|---------------------------------------|------------------------------------|
| أهي حت كل هاتيك الأمانى؟              | أمس بالأمس التقينا في سفار         |
| أم روى سكران مجنون اللغي طلق المعاني، | هاج ذكرى كاد ينساها وينساني زماني، |
| غارق الألاحاظ 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 لا غاني؟              | داسه الركب وسارا                   |

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

|                                                   |         |
|---------------------------------------------------|---------|
| °an samā°in laysa tusqī-ni idā mā                 | —/—/—   |
| ġi°ta-hā mustasqiyān illā awāmā                   | —/—/—   |
| al-°uyūnu l-hūru law ašbahna zillan fī šarāb-ī    | —/—/—/— |
| ġaffati l-aqdāhu fī aydī šihāb-ī                  | —/—/—   |
| dūna an yaḥḥayna ḥattā bi-l-ḥabābi                | —/—/—   |
| hayyi-ī yā ka°su min ḥāfāti-ki s-sakrā makānā     | —/—/—/— |
| tatalāqā fī-hi yawman šafatā-nā                   | —/—/—   |
| fī ḥufūqin wa-l-tihābi                            | —/—     |
| wa-bti°adin šā°a fī āfāqi-hi zillu qtirābi        | —/—/—/— |
| kam tamannā qalbi-ya l-maklūmu law lam            |         |
| tastaġībī                                         | —/—/—/— |
| min ba°din li-l-hawā aw min qarībī                | —/—/—   |
| āh law lam ta°rifī qabla t-talāqī min ḥabībī      | —/—/—/— |
| ayyu taġrin massa ḥāṭay-ki šifāhā                 | —/—/—   |
| sākiban šakwā-hu āhan tumma āhā                   | —/—/—   |
| ġayra an-nī ġāhilun ma°nā su°āl-ī °an hawā-hā     | —/—/—/— |
| a-hwa šay°un min hawā-hā yā hawā-hā               | —/—/—   |
| aḥsidu d-ḍaw°a t-ṭurūbā                           | —/—     |
| mūšikan mimma yulāqī an yaḍūbā                    | —/—/—   |
| fī ribātin awsa°a š-šī°ra l-tiṭāmā                | —/—/—   |
| as-samā°u l-bikru min alwāni-hi ānan wa-ānā       | —/—/—/— |
| lā yunīlu t-ṭarfa illā urġuwānā                   | —/—/—   |
| layta qalb-ī lamḥatun min ḍālika d-ḍaw°i s-saġīni | —/—/—/— |
| a-hwa ḥubbun kullu ḥādā ḥabbirī-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 dābila* 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 zachodniej<sup>148</sup>.

<sup>148</sup> Badr Šākir as-Sayyāb, *Azhār dābila*, s. 69.

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

عيناكِ غابتا نخيل ساعة السحر ،  
 أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر .  
 عيناكِ حين تبسمان تورق الكروم  
 وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر  
 يرجّه المجذاف وهناً ساعة السحر  
 كأنما تنبض في غوريهما ، النجوم ...  
 وتغرقان في ضبابٍ من أسى شفيف  
 كالبحر سرح اليدين فوقه المساء ،  
 دفع الشتاء فيه وارتعاشة الخريف ،  
 والموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء ؛  
 فتستيق ملء روعي ، رعشة البكاء  
 ونشوة وحشية تعانق السماء  
 كنشوة الطفل إذا خاف من القمر !  
 كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم  
 وقطرة قطرة تذوب في المطر ...  
 وكركر الأطفال في عرائش الكروم ،  
 ودغدغت صمت العصافير على الشجر  
 أنشودة المطر ...  
 مطر ...  
 مطر ...  
 مطر ...  
 تئاءب المساء ، والغيوم ما تزال  
 تسح ما تسح من دموها الثقال .  
 كأنّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينام:  
 بأنّ أمّه – التي أفاق منذ عام  
 فلم يجدها ، ثمّ حين لجّ في السؤال  
 قالوا له : "بعد غدٍ تعود .."  
 لا بدّ أن تعود  
 وإنّ تهامس الرفاق أنّها هناك  
 في جانب التلّ تنام نومة اللّحد  
 تسفّ من ترابها وتشرب المطر ؛  
 كأن صياداً حزيناً يجمع الشّبّاك  
 ويلعن المياه والقدر



Utwór składa się z czterech nierównej długości strofoid o strukturze wersów nawiązującej do wzorca *as-sarī*<sup>150</sup>, na co wskazują katalektyczne formy stóp klauzulowych<sup>151</sup>. 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 rozbitcie tekstu na wersy jednowyrazowe (*maṭar*) o rozpiętości połowy stopy (˘—).

Dwa długie poematy zawarte w tym zbiorze: *Al-Mūmis al-ʿamyāʾ* (Ślepa ladczenica) i *Ḥaffār al-qubūr* (Grabarz) to kompozycje oparte na czterestopowym hiperkatalektycznym metrum *al-kāmil*<sup>152</sup>, poprzetykane 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-basīṭ*<sup>153</sup> 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)<sup>154</sup> zbudowanym na bazie wzorca *al-mutaqārib*<sup>155</sup> wplótł kilkanaście wersów w metrum *as-sarī*<sup>c</sup> z przewagą stopy ˘—˘— (w. 5-17):

وفي كل مقهى و سجن و مبغى و دار  
دمي ذلك الماء هل تشرّبونه  
ولحمي هو الخبز لو تأكلونه  
وتموز تبكيه لآلة الحزينة  
ترفع بالنواح صوتها مع السّحر  
ترفع بالنواح صوتها كما تنهّد الشجر

<sup>150</sup> 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 Šākir as-Sayyāb, *Al-Aʿmāl aš-šiʿriyya...*, s. 318, podczas gdy w analogicznym pod względem metrycznym fragmencie poematu *Min ruʿā Fūkāy* figuruje jako *as-sarī*<sup>c</sup>, zob. *ibidem*, s. 251.

<sup>151</sup> Zgodnie z teorią Nāzik al-Malāʾiki ze względu na katalektyczną postać ostatniej stopy należałoby uznać, że jest to pochodna metrum *as-sarī*<sup>c</sup>.

<sup>152</sup> Powtarzalność stopy ˘˘—˘.

<sup>153</sup> Oparty na powtarzalności sekwencji: ˘˘—˘/˘—˘.

<sup>154</sup> Badr Šākir as-Sayyāb, *Azhār dābila*, s. 95-96.

<sup>155</sup> 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 فانهدر  
 وترسل النواح  
 ثم يصمت الوتر  
 و جيکور خضراء  
 مسّ الأصيل  
 ذرى النخل فيها  
 بشمس حزينة  
 ودربي إليها كومض البروق  
 بدا و اختفى ثم عاد الضياء فأذكاه حتى أثار المدينة  
 وعرى يدي من وراء الضماد كأن الجراحات فيها حروق

|                                           |                                                                   |
|-------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|
| wa-fī kulli maqhā wa-siġnin wa-mabġā      | و-ف-ي-ك-ل-ل-ي-م-ا-ق-ه-ا-و-س-ي-غ-ن-ي-ن-و-م-ا-ب-ج-ا                 |
| wa-dār                                    | و-ا-د-ا-ر                                                         |
| dam-ī dālīka l-mā'u hal tašrabūna-h       | د-ا-م-ي-د-ا-ل-ي-ك-ا-ل-م-ا-و-ه-ا-ل-ت-ا-ش-ر-ا-ب-و-ن-ا-ه             |
| wa-laḥm-ī huwa l-ḥubzu law ta'kulūna-h    | و-ا-ل-ا-ح-م-ي-ه-و-ا-ل-ح-و-ب-ز-و-ل-ا-و-ت-ا-ك-و-ل-و-ن-ا-ه           |
| wa-Tammūzu tubkī-hi Lātu l-ḥazīna         | و-ا-ت-ا-م-م-و-ز-و-ت-و-ب-ك-ي-ه-ي-ل-ا-ت-و-ل-ḥ-ا-ز-ي-ن-ا             |
| tarfa'u bi-n-nuwāḥi šawta-hā ma'a s-saḥar | ت-ا-ر-ف-ا-و-ب-ي-ن-ن-و-و-ا-ḥ-ي-ش-ا-و-ت-ا-ه-ا-م-ا-ع-ا-س-ا-ḥ-ا-ر     |
| tarfa'u bi-n-nuwāḥi šawta-hā kamā         | ت-ا-ر-ف-ا-و-ب-ي-ن-ن-و-و-ا-ḥ-ي-ش-ا-و-ت-ا-ه-ا-ك-ا-م-ا               |
| tanahhada š-šaġar                         | ت-ا-ن-ا-ḥ-ا-د-ا-š-š-ا-ḡ-ا-ر                                       |
| taqūlu yā qitāru yā qadar                 | ت-ا-ق-و-ل-و-ي-ا-ق-ي-ت-ا-ر-و-ي-ا-ق-ا-د-ا-ر                         |
| qatalta id qatalta-hu r-rabī'a wa-l-maṭar | ق-ا-ت-ا-ل-ت-ا-ي-د-ق-ا-ت-ا-ل-ت-ا-ه-و-ر-ا-ب-ي-ع-ا-و-ا-ل-م-ا-ṭ-ا-ر   |
| wa-Lātu tastaġītu bi-l-muḍammidi l-ḥafir  | و-ا-ل-ا-ت-و-ت-ا-س-ت-ا-ḡ-ي-ت-و-ب-ي-ل-م-و-ḍ-ا-م-م-ي-د-ي-ل-ḥ-ا-ف-ي-ر |
| an yurġi'a bna-hā yaday-hi muqlatay-hi    | ا-ن-ي-و-ر-ḡ-ي-ع-ا-ب-ن-ا-ه-ا-ي-ا-د-ا-ي-ه-ي-م-و-ق-ل-ا-ت-ا-ي-ه-ي     |
| ayyamā aṭar                               | ا-ي-ي-ا-م-ا-ا-ṭ-ا-ر                                               |
| wa-tursilu n-nuwāḥa yā sanābila l-qamar   | و-ا-ت-و-ر-س-ي-ل-و-ن-ن-و-و-ا-ḥ-ا-ي-ا-س-ا-ن-ā-ب-ي-ل-ا-ق-ا-م-ا-ر     |
| damu bni-ya z-zuġāḡu fī 'urūqi-hi nfaġar  | د-ا-م-و-ب-ن-ي-ي-ا-ز-ز-و-ḡ-ā-ḡ-و-ف-ي-ع-و-ر-ū-ق-ي-ه-ي-ن-ف-ا-ḡ-ا-ر   |
| fa-kahrabā'u dāri-nā ašābati l-ḥaġar      | ف-ا-ك-ا-ḥ-ر-ا-ب-ā-و-د-ā-ر-ي-ن-ā-ā-š-ā-ب-ا-ت-ي-ل-ḥ-ا-ḡ-ا-ر         |
| wa-ṣakka-hu l-ġidāru ḥaḍḍa-hu             | و-ا-ṣ-ا-ك-ك-ا-ه-و-ل-ḡ-ي-د-ā-ر-و-ḥ-ا-ḍ-ḍ-ا-ه-و                     |
| ramā-hu lamḥata l-baṣar                   | ر-ا-م-ā-ه-و-ل-ا-ḥ-ا-ṭ-ا-ل-ب-ا-ṣ-ا-ر                               |
| arāda an yunīra an yubaddida              | ا-ر-ā-د-ا-ا-ن-ي-ū-ن-ī-ر-ا-ا-ن-ي-ū-ب-ا-ḍ-ḍ-ي-د-ا                   |
| z-ḡalāma fa-ndaḥar                        | z-ḡ-ā-ل-ā-م-ا-ف-ا-ḥ-ا-ḍ-ا-ḥ-ا-ر                                   |
| wa-tursilu n-nuwāḥa                       | و-ا-ت-و-ر-س-ي-ل-و-ن-ن-و-و-ا-ḥ-ا                                   |

|                                   |                 |
|-----------------------------------|-----------------|
| tumma yaşmutu l-watar             | —/—/—/—         |
| wa-Ġaykūru ḥaḍrā°u                | —/—/—/—         |
| massa l-aşīlu                     | —/—/—           |
| ḡurā n-naḥli fī-hā                | —/—/—           |
| bi-šamsin ḥazīna                  | —/—/—           |
| wa-darbī ilay-hā ka-wamḡi l-burūq | —/—/—/—/—       |
| badā wa-ḥtafā tumma °ada ḡ-ḡiyā°u | —/—/—/—/—/—/—/— |
| fa-aḡkā-hu ḥattā anāra l-madīna   | —/—/—/—/—/—/—/— |
| wa-°arrā yadī min warā°i ḡ-ḡimādi | —/—/—/—/—/—/—/— |
| ka°anna l-ḡirāḥāti fī-hā ḥurūq    | —/—/—/—/—/—/—/— |

Natomiast w wierszu *Al-Masīḥ ba°d aṣ-ṣulb* (Chrystus po ukrzyżowaniu)<sup>156</sup> użył dwu niewystępujących z reguły razem wariantów stóp: — — — oraz — — — — —:

قدم تعدو قدم  
القبر يكاد بوقع خطاها ينهدم  
أترى جاءوا من غيرهم  
قدم قدم قدم  
ألقيت الصخر على صدري  
أو ما صلبوني أمس فيها أنا في قبري  
فليأتوا إني في قبري  
من يدري أني من يدري  
ورفاق يهوذا من سيصدق ما زعموا  
قدم قدم

|                                             |                 |
|---------------------------------------------|-----------------|
| qadamun ta°dū qadamun qadamu                | —/—/—/—/—       |
| al-qabru yakādu bi-waq°i ḥuṭā-hā yanhadimu  | —/—/—/—/—/—/—   |
| a-tarā ḡā°ū min ḡayri-himu                  | —/—/—/—/—       |
| qadamun qadamun qadamu                      | —/—/—/—/—       |
| alqaytu ṣ-ṣaḥra °alā ṣadr-ī                 | —/—/—/—/—       |
| aw mā ṣalabū-nī amsi fa-hā anā fī qabr-ī    | —/—/—/—/—/—/—   |
| fa-l-ya°tū in-nī fī qabr-ī                  | —/—/—/—/—       |
| man yadrī an-nī man yadrī                   | —/—/—/—/—       |
| wa-rifāqu Yahūdā man sa-yusaddiqu mā za°amū | —/—/—/—/—/—/—/— |
| qadamun qadamu                              | —/—/—/—         |

W 1950 r. ukazał się tomik *Malā°ika wa-ṣayāṭīn* (Anioły i diabły) autorstwa innego młodego poety irackiego, °Abd al-Waḥḥāba al-Bayātiego, rówieśnika As-Sayyāba. Wśród 45 zawartych w nim utworów znalazły się trzy napisane wierszem nieregularnym. Jednym z nich jest *Liḡā°* (Spotkanie):

<sup>156</sup> Zob. Badr Šākir as-Sayyāb, *Unšūdat al-maṭar*, s. 130. Z niewiadomych przyczyn wiersz ten został pominięty w edycji dzieł wszystkich As-Sayyāba pod redakcją Nāḡiego °Allūša.

عيناك باسمنان مثل بنفسج يتفتح  
في الغاب ... في الليل العميق  
في معبد الحب السحيق  
حيث السعادة لا تنام  
إلا على سرر الغرام  
حيث الأزاهر لا تفيق  
إلا على همس الطريق  
عبرى يبيلها الندى  
حيرى أيقظها الردى؟ ...  
في صحوه الفجر الجميل  
من غصنها النامي البليل  
\*\*\*

إطراقة حيرى يظللها لقاء عابر  
كلقاء أبناء السبيل  
في ظلمة الليل الطويل  
يتسكعون بلا رجاء ...  
ويضربون بلا عزاء  
في مهمه خاو رهيب  
في عالم الصمت الكثيب  
حيث العواطف تستحيل  
ضرباً من اللغو الثقيل  
والدمع والظل الظليل  
ما الدمع؟  
ه يروي الغليل؟  
شفتاك راجفتان مثل خواطري  
إذ ترجف  
كادت وهمت بالسؤال  
وكانها قالت:  
تعال!  
إني عشقتك في الخيال  
من قبل كنا أو نكون  
من قبل أن تصبو العيون  
النهر يهمس والظلال  
وكانها قالت:  
تعال!  
\*\*\*

شفتاك ظامنتان مثلي للهوى تتلهف  
لكن أنا



|                                                   |                 |
|---------------------------------------------------|-----------------|
| id tarġif                                         | ---             |
| kādat wa-hammat bi-s-suāl                         | ---/---"        |
| 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 uġṭba wa-lan a'ūd                             | ---/---"        |
| wa-astaġṭbu 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 hiperkatektyczne z rymem oksytonicznym<sup>158</sup>. 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.

<sup>158</sup> Hiperkateksa polega tu na rozszerzeniu stopy klauzulowej o wartość jednej mory, co oznacza zamianę ostatniej sylaby długiej na ponaddługą (--- > ---) – zwaną *muḍāl* lub *muḍayyal*, a w konsekwencji daje rym oksytoniczny.

W wydanym cztery lata później zbiorze *Abārīq muhaššama* (Roztrzaskane dzbany) wierszy o tradycyjnej metryce było już tylko dziesięć<sup>159</sup>, a i one stały się polem wersyfikacyjnych eksperymentów poety. Ilustruje to dobrze fragment wiersza *Al-Asīr* (Jeniec)<sup>160</sup>:

يا ملاكي الصغير هل عرفت الألم  
والبكاء المرير والهوى والندم  
والطريق الأخير وخبث السأم  
يا ملاكي الصغير هل عرفت الألم  
عشبة في الهجير لعنتها الديم  
باللظى تستجير والسراب الأصم  
في انتظار المصير أطرقت ثم لم ...  
الضمير الضمير يا لكذب الرمم  
زيفته القيم فاهزني يا قيم  
فالتراب الحقيق عند الموتى الذمم  
بطل أو صنم

|                      |           |
|----------------------|-----------|
| yā malāk-ī ṣ-ṣaġīr   | — — / — — |
| 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-ṣaġīr   | — — / — — |
| hal ʿarafta l-alam   | — — / — — |
| ʿuṣbatun fī l-ḥaġīr  | — — / — — |
| laʿanat-hā d-diyam   | — — / — — |
| bi-l-laẓā tastaġīr   | — — / — — |
| wa-s-sarābi l-aṣamm  | — — / — — |
| fī ntizāri l-maṣīr   | — — / — — |
| aṭraqat ṭumma lam    | — — / — — |
| aḍ-ḍamīru ḍ-ḍamīr    | — — / — — |
| ya la-kaḍbi r-rimam  | — — / — — |
| zayyafat-hu l-qiyam  | — — / — — |
| lan taʿūda n-nusūr   | — — / — — |
| fa-hzaʿī yā qīmam    | — — / — — |
| fa-t-turābu l-ḥaḡīr  | — — / — — |
| ʿinda mawtā ḍ-ḍīmam  | — — / — — |
| baṭalun aw ṣanam     | — — / — — |

<sup>159</sup> Zob. ʿAbd al-Waḥḥāb al-Bayātī, *op. cit.*, t. 1, s. 113-188.

<sup>160</sup> *Ibidem*, s. 143-144.

Wzorcem metrycznym jest tutaj czterostopowy, dwudzielny *al-muta-dārik*<sup>161</sup>. Wiersz jest monorymiczny, przy czym oprócz paroksytonicznego rymu klauzulowego ma również oksytoniczny rym średniówkowy na *-ī/ūr*. Stopy końcowe hemistychów przedśredniówkowych są hiperkatalektyczne —<sup>162</sup>. 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 przypadka). Natomiast jednosylabowa partykuła przecząca *lam* jest prokli-tyką, a pozbawiona czasownika (zastąpionego tu wielokropkiem) wchodzi w wymuszony paroksytonezą rymu zestrój akcentowy z poprzedzającym ją przysłówkiem *tumma*, stając się *de facto* enklityką. 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-mutadārik*. 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 المنور والعبيد  
يتحسسون قيودهم:  
”شيد مدائنك الغداة  
بالقرب من بركان فيزوف، ولا تقنع  
بما دون النجوم  
وليضرم الحب العنيف  
في قلبك النيران والفرخ العميق“  
والبائعون نسورهم يتصورون  
جوعاً وأشباه الرجال  
عور العيون  
في مفرق الطرق الجديدة حائرون:  
”لا بد للخفاش  
من ليل وإن طلع الصباح  
الشاة تنسى وجه راعيها العجوز  
وعلى أبيه الابن ولاخبنز المبلل بالدموع

<sup>161</sup> Powtarzalność stopy —<sup>—</sup>.

<sup>162</sup> Tzw. *muḍāl* lub *muḍayyal* (zob. przypis 157).

١٦٣ نبع جديد!  
 نبع تفجر في موات حياتنا  
 نبع جديد  
 فليدفن الأموات موتاهم  
 وتكتسح السيول  
 هذي الأباريق القبيحة والطبول  
 ولتُفتح الأبواب للشمس الوضيئة والربيع<sup>١٦٣</sup>

[illegible]

90

hādī l-abārīqa l-qabīḥata wa-ṭ-ṭubūl

---/---/---

wa-l-tuftaḥi l-abwābu li-š-šamsi l-waḍīʿati

wa-r-rabīʿ

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

Przy całym nowatorstwie formalnym widoczne jest nadal mocne przywiązanie do zasad metryki Farāhīdiowskiej. Unaocznia je np. *licentia poetica* w wersji 18 polegająca na użyciu niegramatycznej formy liczby mnogiej *arāmilun* w miejsce *arāmilu*. Zastosowanie właściwej formy spowodowałoby niezgodną z regułami redukcję segmentu konstytutywnego stopy<sup>164</sup>. Przyjęłaby ona postać --- zamiast poprawnego ---, a to zakłóciłoby poważnie rytmikę wypowiedzi. Na granicy stóp powstałby bowiem ciąg czterech krótkich sylab: ---/---, zacierając strukturę metryczną wersu.

Z upływem czasu Al-Bayātī 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  
هيني قيثاره  
هيني نواره  
فأنا أنتظر المد لأرحل  
يا منديلاً  
بالدمع مبلل  
وأنا أبصر  
وسمائي تمطر  
عبر الظلمات  
أحزان الفقراء  
وهمو يبيكون  
تحت الشرفات  
في المدن المقهورة  
في المدن المقرورة  
يا قلق الأسفار

<sup>164</sup> Na temat struktury stopy metrycznej w klasycznej wersyfikacji arabskiej zob. np.: P. Siwiec, *Rytm...*, oraz tego samego autora *Zarys poetyki...*

كلماتي  
 أزهار  
 لن تذبل  
 فلنرحل!  
 من بعدي  
 في باقة وردٍ  
 في مشعل  
 يفتحم الأسوارا  
 ويضيء الأنوارا  
 وسيصنع من كلماتي  
 من حبر دواتي  
 مدناً وحدائق  
 ونجوماً ومطارق<sup>165</sup>

|                                  |                      |
|----------------------------------|----------------------|
| kalimāt-ī                        | وُـوْـ               |
| lan tahram                       | ـوْـ                 |
| kalimāt-ī                        | وُـوْـ               |
| lan tahzam                       | ـوْـ                 |
| kalimāt-ī                        | وُـوْـ               |
| lan taṣda°                       | ـوْـ                 |
| kalimāt-ī fī l-marfa°            | وُـوْـ/ـوْـ          |
| tantazīru l-ibḥār                | ـوْـ/ـوْـ            |
| yā qalaqa l-asfār                | ـوْـ/ـوْـ            |
| hib-nī qīṭārah                   | ـوْـ/ـوْـ            |
| hib-nī nuwwārah                  | ـوْـ/ـوْـ            |
| fa-anā antazīru l-madda li-arḥal | وُـوْـ/وُـوْـ/وُـوْـ |
| yā mandīlan                      | ـوْـ/ـ               |
| bi-d-dam°i muballal              | ـوْـ/وُـوْـ          |
| wa-anā ubšir                     | وُـوْـ/ـ             |
| wa-samā°-ī tumṭir                | وُـوْـ/ـوْـ          |
| °abra ḡ-ẓulumāt                  | ـوْـ/وُـوْـ          |
| aḥzāna l-fuqarā°                 | ـوْـ/وُـوْـ          |
| wa-humū yabkūn                   | وُـوْـ/ـوْـ          |
| taḥta š-šurufāt                  | ـوْـ/وُـوْـ          |
| fī l-muduni l-maqhūrah           | ـوْـ/ـوْـ            |
| fī l-muduni l-maqrūrah           | ـوْـ/ـوْـ            |
| yā qalaqa l-asfār                | ـوْـ/ـوْـ            |
| kalimāt-ī                        | وُـوْـ               |
| azhār                            | ـوْـ                 |
| lan taḡbul                       | ـوْـ                 |

<sup>165</sup> °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                   | — / —                       |
| yaqṭaḥimu l-aswārā          | — — — — / — — —             |
| wa-yuḍīʿu l-anwārā          | — — — — / — — —             |
| wa-sa-yaṣnaʿu min kalimāt-ī | — — — — / — — — — / — — — — |
| min ḥibri dawāt-ī           | — — / — — —                 |
| mudunan wa-ḥadāʾiq          | — — — — / — — — —           |
| wa-nuḡūman wa-maṭāriq       | — — — — / — — — —           |

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-znaczeniowe<sup>166</sup>:

- *kalimāt-ī fī l-marfaʿ. Tantaziru l-ibḥār; yā qalaqa l-asfār. Hib-nī qītārah,*
- *kalimāt-ī fī l-marfaʿ tantaziru l-ibḥār; yā qalaqa l-asfār. Hib-nī qītārah,*
- *kalimāt-ī fī l-marfaʿ. Tantaziru l-ibḥār. Yā qalaqa l-asfār! hib-nī qītārah,*
- *kalimāt-ī fī l-marfaʿ tantaziru l-ibḥār. Yā qalaqa l-asfār! hib-nī qītārah.*

To samo można powiedzieć o wersach 15-18, gdzie człon *ʿabra z-zulumāt* da się powiązać albo z poprzedzającym go bezpośrednio *wa-samāʿ-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 wiersza<sup>167</sup>.

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 ʿĀʾiṣa* (Ogród Aiszy):

معجزة الحب الخالد، لا را  
تنهض من تحت رماد الأسطورة، عنقاء  
تتألق خجماً قطيباً  
وتهاجر مثل الأنهار  
تتقص في ألواح الطين  
وفي أختام ملوك، الوركاء  
صورة عشتار  
تصبح معشوقاً أزلياً في لاهوت العشاق  
إحدى الرباب

<sup>166</sup> Dla zaznaczenia tych podziałów użyto w transkrypcji znaki interpunkcyjne i majuskułę.

<sup>167</sup> Z jednej strony dla podkreślenia, że samogłoska wygłosowa rymu, niezależnie od jej rzeczywistej 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. ʿAbd as-Salām Muḥammad Hārūn, Bayrūt [b.d.w.].

mu'ğizatu l-ḥubbi l-ḥalidi Lārā  
tanhaḍu min taḥti ramādi l-uṣṭūrati ʿanqāʾ  
tataʿallaqu nağman quṭṭbiyyan  
wa-tuhāğiru miṭla l-anhār  
tataqammaṣu fī alwāḥi ṭ-ṭīni  
wa-fī aḥṭāmi mulūki l-Warkāʾ  
ṣūrata ʿIṣṭār  
tuṣbiḥu maʿ-ṣūqan azaliyyan fī lāhūti l-ʿuṣṣāq  
iḥdā r-rabbāt  
tatağallā fī ṣuwarin ṣattā  
fī awraqi l-bardiyyi wa-fī l-manḥūtāt  
tuğrī bi-ʿibādati-hā ṣ-ṣuʿarāʾ  
fa-idā mā ʿabadū-hā  
ṣārū fī l-ḥubbi la-hā ʿubdān  
ağwat-nī  
wa-anā fī l-mahdi ṣabiyyun  
lakin-nī aṣbaḥtu ʿalay-hā suṭṭān  
kānat fī l-ḥubbi malākan  
wa-anā kuntu ṣ-ṣayṭān

<sup>168</sup> cAbd 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*<sup>c</sup> (Stracony czas)<sup>169</sup>. W 1946 r., a więc rok przed publikacją *Al-Kūlīrā Nāzik al-Malāʾiki* oraz *Hal kāna ḥubban As-Sayyāba*, ukazał się jego pierwszy tomik wierszy pt. *Ḥafqat at-ṭīn* (Puls gliny). Otwiera go długi, prawie dwustuwersowy poemat pt. *Samīrāmīs* (Semiramida)<sup>170</sup>. Oto jego początkowy fragment:

سكر الليل  
باللظى المخمور  
واقشعرت معالم الديجور  
وسرت نسمة  
فهش ستار  
واستخفته ضحكة التغيرير  
فتنزي 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  
شبح النار  
في الفراش الوثير  
لملمت طفلة السكون الأمان  
وتناهت في كهفها المسحور  
وغفت ضجة النهار  
فماذا ... ؟  
حرك الحس في الدجى المخمور  
اغرام ... !  
عهد الغرام تواری  
وانطوى  
مضجع الهوى المسعور  
وتمشى في قصة الأمس سر

<sup>169</sup> Stowarzyszenie powołane do życia w 1946 r. W jego skład oprócz Bulanda al-Ḥaydariego wchodził m.in. poeta Ḥusayn Mardān oraz artysta malarz Ġawād Salīm. Swoją nazwą nawiązywało do słynnej powieści Marcela Prousta.

<sup>170</sup> Buland al-Ḥaydarī, *Al-Aʿmāl al-kāmila*, Al-Qāhira 1992, s. 15-26.

sakara l-laylu  
bi-l-lazā l-maḥmūri  
wa-qša°arrat ma°ālimu d-dayḡūri  
wa-sarat nasmatun  
fa-hašša sitārun  
wa-staḡaffat-hu ḡaḡkatu t-taḡrīri  
fa-tanazzā min ḡurfatin  
wa-sarīrin kāna yaḡtū fī qalbi-hā l-maḥdūri  
wa-ra°ā l-laylu šam°atan  
tatalāšā  
fī dumū°in tamarraḡat bi-n-nūri  
aṭlaqat ḡaw°a-hā l-ka°ība fa°aḡfā  
fawqa zillayni  
hawwamā fī s-sarīri  
wa-tahāwā li-masma°i š-šamti hamsun  
šannaḡa n-nāra  
fī l-firāši l-waṭīri  
lamlamat ṭiflatu s-sukūni l-amānī  
wa-tanāhat fī kahfi-hā l-mašḡuri  
wa-ḡafat ḡaḡḡatu n-nahāri  
fa-māḡā  
ḡarraka l-ḡissu fī d-duḡā l-maḥmūri  
a-ḡarāmun  
°ahdu l-ḡarāmi tawārā  
wa-nṭawā  
maḡḡa°u l-hawā l-mas°uri  
wa-tamaššā fī qīšṣati l-amsi sirrun  
ayqaḡa l-mawta  
fī ḡurā Āšūri

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

سكر الليل بالظي المخمور  
وسرت نسمة فهش ستر  
فتنزي من غرفة وسرير  
ورأى الليل شمعة تتلاشي

واقشعرت معالم الديجور  
واستخفته ضحكة التغرير  
كان يجثو في قلبها المخدور  
في دموع تمرغت بالنور

أطلقت ضوءها الكئيب فاغفى فوق ظلين هوّما 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---/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-haḥḥf*), 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 °an qalbi-k | u---/u---/u---/u--- |
| Samīrāmīsu man haḡā llaḡī yağfū ilā ġanbi-k   | u---/u---/u---/u--- |
| Samīrāmīsu man haḡā llaḡī yağfū ilā ġanbi-k   | u---/u---/u---/u--- |
| yurīqu l-iṭma fī qalbi-k                      | u---/u---           |
| huwa bn-ī ayyuhā l-laylu llaḡī yūladu min     |                     |
| ru°bi-k                                       | u---/u---/u---/u--- |

Taka sytuacja ma miejsce we wszystkich 47 utworach składających się na ten debiutancki tomik<sup>171</sup>, 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 الألمان لحنا  
ولنفن بعده  
فالحب عمر ليس يفنى<sup>172</sup>

|                                                |                     |
|------------------------------------------------|---------------------|
| anā aḥwā-ki walākin                            | u-----u             |
| ġayra mā tahwīna aḥwā                          | -u-----u            |
| anā aḥwā-ki ġirāḥan fī ḥayāt-ī tatalawwā       | u-----u-----u-----u |
| kullamā hadhadtū-hā                            | -u-----u            |
| aḥdat ilā l-ʿālamī naġwā                       | -----u-----u        |
|                                                |                     |
| anā aḥwā-ki našīdan                            | u-----u             |
| azaliyyan                                      | u---                |
| yataġannā                                      | u---                |
| fī-hi ḡawwabtū šabāb-ī r-rāʿiʿa l-alḥānī laḥnā | -----u-----u-----u  |
| wa-la-nafna baʿda-hu                           | u-----u             |
| fa-l-ḥubbu ʿumrun laysa yafnā                  | -----u-----u        |

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 الألمان لحنا  
ولنفن بعده فالحب عمر ليس يفنى

<sup>171</sup> Wykorzystanie wzorców metrycznych wygląda następująco: *al-basīṭ* – 6, *al-ḥafīf* – 6, *al-kāmil* – 16, *al-muġtaṭṭ* – 1, *ar-raġaḡ* – 1, *ar-ramal* – 9, *as-sarīʿ* – 5, *aṭ-ṭawīl* – 1, *al-wāfir* – 2.

<sup>172</sup> *Ibidem*, s. 29.

|             |             |
|-------------|-------------|
| u---/u---   | -u---/-u--- |
| u---/u---   | -u---/u---  |
| -u---/-u--- | -u---/u---  |
| u---/u---   | u---/u---   |
| -u---/u---  | -u---/-u--- |
| u---/-u---  | -u---/-u--- |

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

2)

A. Zapis oryginalny:

نزلت الآثام في عمري  
فثوري  
وارقصي نشوى على قلبي الكسير  
مضغ الحزن شبابي  
يا فاعا  
فامضغي بالشهوة القصوى مصيري  
لست أهوى جنة الله ... ولا  
أتمناها رجاء في شعوري  
لا ... ولا أخشى سعيراً  
خالداً  
فلكّم أدخلني الدهر سعيري  
أنا من نار  
وناري شهوة  
أحرقّت جسمي وماجت في ضميري  
نحن من نحن..؟ أجل  
عمرنا من خفقة الطين الحقيق  
أئنا حواء إثم صارخ  
أمسها ما زال ماخور الشرور  
رقصة الأفعى التي غنت بها  
لم تنزل  
تصرخ في كل الصدر  
لم تنزل درّباً لمأساة الورى  
وصدى سخرية الحزن المرير  
فدعي الظن الذي قدسته

|                                       |                 |
|---------------------------------------|-----------------|
| nazati l-āṭāmu fī ʿumr-ī              | ٧٧-----         |
| fa-ṭūrī                               | ٧٧--            |
| wa-rquṣī naṣwā ʿalā qalb-ī l-kaṣīri   | -----٧٧٧٧٧٧     |
| maḍaḡa l-ḥuznu ṣabāb-ī                | ٧٧-----         |
| yāfiʿan                               | --٧٧            |
| fa-mḍuḡī bi-š-šahwati l-quṣwā maṣīr-ī | -----٧٧٧٧٧٧     |
| lastu ahwā ḡannata l-Lāhi wa-lā       | -----٧٧٧٧       |
| atamannā-hu raḡāʿan fī šuʿūr-ī        | ٧٧-----٧٧٧٧     |
| lā wa-lā aḥšā saʿīran                 | -----٧٧٧٧       |
| ḡālidan                               | --٧٧            |
| fa-la-kam adḡala-nī d-dahru saʿīr-ī   | ٧٧-----٧٧٧٧٧٧   |
| anā min nārīn                         | ٧٧-----         |
| wa-nār-ī ṣahwatun                     | ٧٧٧٧٧٧          |
| aḡraqat ḡism-ī wa-māḡat ḡamīr-ī       | -----٧٧٧٧٧٧     |
| naḡnu man naḡnu aḡal                  | -----٧٧٧٧       |
| ʿumru-nā min ḡafqati ṭ-ṭīni l-ḡaḡīri  | -----٧٧٧٧٧٧٧٧   |
| ummu-nā ḡawwāʿu iṭmun ṣāriḡun         | -----٧٧٧٧٧٧     |
| amsu-hā mā zāla māḡūra š-šurūri       | -----٧٧٧٧٧٧٧٧   |
| raqṣatu l-aḡā llatī ḡannat bi-hā      | -----٧٧٧٧٧٧٧٧   |
| lam tazal                             | --٧٧            |
| taṣruḡu fī kulli ṣ-ṣudūri             | -----٧٧٧٧٧٧     |
| lam tazal darban li-maʿsāti l-warā    | -----٧٧٧٧٧٧٧٧   |
| wa-ṣadā suḡriyyati l-ḡuzni l-marīri   | ٧٧-----٧٧٧٧٧٧٧٧ |
| fa-daʿī ṣ-ṣanna llaḡī qaddasti-hi     | ٧٧-----٧٧٧٧٧٧٧٧ |
| nuṣubān                               | ٧٧--            |
| fī maʿbadi l-wahmi l-ḡarīri           | -----٧٧٧٧٧٧٧٧   |

## B. Zapis uwzględniający rzeczywistą strukturę metryczną:

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

<sup>173</sup> *Ibidem*, s. 111-113.

|              |              |
|--------------|--------------|
| u---/---/--- | ---/---/---  |
| u---/---/--- | ---/---/---  |
| ---/---/---  | u---/---/--- |
| ---/---/---  | u---/---/--- |
| u---/---/--- | ---/---/---  |
| ---/---      | ---/---/---  |
| ---/---/---  | ---/---/---  |
| ---/---/---  | ---/---/---  |
| ---/---/---  | u---/---/--- |
| u---/---/--- | u---/---/--- |

Wiersz ten skomponowany został również w oparciu o metrum *ar-ramal*, jednak o dłuższym, sześciostopowym, rytmicznie dwudzielnym formacie wersowym. Stopy przedśrodkowe 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 zamysł 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 – szejka włóczęgów tak pisał we wstępie do swojego tomiku wierszy pt. *Al-Urḡūḥa 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 głębiny, by zetrzeć z dna lepki szlam, a wtedy rozbłysną ukryte tam kruszce<sup>174</sup>.

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

<sup>174</sup> Ḥusayn Mardān, *Al-Urḡūḥa ḥādīʿat al-ḥibāl*, Baḡdād [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  
وأرنبو الى ظلي بعين بليدة  
يغلفها لون من اليأس مهلك  
الى أين؟  
لا أدري  
أسير لعنني  
أرى شبعا مثلي عن السم ييحث  
لنغطس في حان بعيد مغرب  
نغيب مع الأوهام حيناً ونبعث  
الى أين؟  
لا أدري  
سأبقى بلا غد<sup>175</sup>

|                                          |         |
|------------------------------------------|---------|
| ilā ayna                                 | —/—     |
| lā adrī                                  | —       |
| asīru bi-lā hudā                         | —/—     |
| uḥaddiqu fī kulli l-wuḡūhi wa-aḍḥaku     | —/—/—/— |
| wa-arnū ilā zill-ī bi-ʿaynin balīdati    | —/—/—/— |
| yuḡallifu-hā lawnun mina l-yaʿsi muhlaku | —/—/—/— |
| ilā ayna                                 | —/—     |
| lā adrī                                  | —       |
| asīru laʿalla-nī                         | —/—     |
| arā šabaḥan miṭl-ī ʿani s-sammi yabḥaṭu  | —/—/—/— |
| li-naḡṭisa 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 upo-  
zorował w zasadzie ten utwór na wiersz wolny. W jednolitej rytmicznie kon-  
strukcji opartej na klasycznym metrum, jakim jest akatalektyczny *aṭ-tawīl*,  
każdy z trzech wybranych wersów rozpisał bowiem według takiego samego  
schematu na trzy linijki, rozrywając przy tym stopy wierszowe.

<sup>175</sup> *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-Malāʾika, np.:

1)

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

شتوية أخرى وهذا أنا  
أنسج أحلامي وأخشاها  
أخاف أن تهزأ عيناها  
من صلعة حمقاء في رأسي  
من شبيبة بيضاء في نفسي  
أخاف أن تركل رجلاها  
حبي فأمسى أنا  
هناك جنب المدفأه  
ألعبه تلهو بها إمرأه

شتوية أخرى وهذا أنا  
وحدي  
لا حبّ لا أحلام لا إمرأه  
عندي  
وفي غد أموت من بردي  
هنا ... بجنب المدفأه<sup>176</sup>

<sup>176</sup> Buland al-Ḥaydarī, *Šayḥūḥa* (Starość), „Šiʿr” 1957, nr 3, s. 43-44. W wydanych kilkadziesiąt lat później, ale jeszcze za życia poety, „Dzielał wszystkich” wiersz ten zapisany został w sposób bardziej „unowocześniony”, zob. Buland al-Ḥaydarī, *Al-Aʿmāl al-Kāmila...*, s. 249-251:

|                       |                       |
|-----------------------|-----------------------|
| أحلم أن أدفن في صدرها | شتوية أخرى            |
| سراً                  | ... وهذا أنا          |
| هنا                   | بجنب المدفأه          |
| أحلم أن أطلق في منحنى | أحلم أن تحلم بي إمرأه |
| عمرى سنى              |                       |

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

šitwiyyatun uḥrā wa-hāḍā anā      ---/---/---  
 ansiḡu aḥlām-ī wa-aḥšā-hā      ---/---/---  
 aḥāfu an tahzaʾa ʿaynā-hā      ---/---/---  
 min ṣalʿatin ḥamqāʾa fī raʾs-ī      ---/---/---  
 min šaybatin bayḍāʾa fī nafs-ī      ---/---/---  
 aḥāfu an tarkula riḡlā-hā      ---/---/---  
 ḥubb-ī fa-umsī anā      ---/---  
 hunāka ḡanba l-midfāʿah      ---/---  
 ulʿūbatun talhū bi-hā imraʿah      ---/---/---

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

2)

وراء سور الليل في الصمت  
من عالم الصمت

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

يصرخ بي صوتي  
يصرخ بي عبر المدى صوتي  
كأنه موتي  
الفجر

لن يطلع  
لن يأتي  
وأنت يا أنت  
يا فوهة التنور يا أختي  
في الشوق والموت  
يا ضربة الكبريت للزيت  
النور لن يشرق من ميت  
لن تطلع النار من الميت  
وفجرنا

لا تفزعني الفجر لن يأتي<sup>177</sup>

|                                 |                     |
|---------------------------------|---------------------|
| 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 ṣ-ṣawqi wa-l-mawti           | — — — / — —         |
| yā ḍarbata 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-sarīʿ*, o zmiennych rymach.

<sup>177</sup> Ḥusayn Mardān, *Al-Urghūḥa...*, s. 26.

## SPÓR O *BAND*

W atmosferze toczących się w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego wieku polemik na temat kształtu i przyszłości wiersza wolnego uwagę części arabskich środowisk literackich skupił *band*. Tę dawno zaniechaną formę literacką, stosowaną tylko w Iraku, wydobył z zapomnienia ʿAbd al-Karīm ad-Duġaylī, poświęcając jej specjalną monografię<sup>178</sup>. Wskazywał on na trudność zaklasyfikowania *bandu*. Pod względem nieregularnie używanego rymu forma ta przypomina bowiem tradycyjny arabski *saġʿ*, czyli prozę rymowaną. Jednocześnie jednak wyróżnia się specyficzną organizacją metryczną tekstu (ciąg homogenicznych stóp ٢٠٠٠٠ i/lub ٠٠٠٠٠ nie tworzących ekwiwalentnych rytmicznie odcinków), a co szczególnie istotne, zachowuje linearny jak w prozie zapis, co widać w poniższym fragmencie utworu Muḥammada Ibn al-Ḥilfy (zm. 1831):

ألا يا أيها اللائم في الحب، دع اللوم عن الصب، فلو كنت ترى الحاجبي الزج، فوق الأعين  
الدعج، أو الخد الشقيقي، أو الريق الرحيقي، أو القد الرشقي، الذي قد شابه الغصن اعتدالاً  
وانعطافاً، مذ غدا يورق لي أس عذار أخضر دب عليه عقرب الصدع وثغر أشنب قد نظمت  
فيه لئال لثناياهن في سلك دمعس أحمر جل عن الصبغ وعرنين حكى عقد جمان يقق قدره القادر  
حقاً ببنان الخود ما زاد على العقد، وجيد فضح الجؤذر مذ روعه القانص فانصاع دوين الورد،

<sup>178</sup> ʿAbd al-Karīm Ad-Duġaylī, *Al-Band fī al-adab al-ʿarabī taʾrīḥu-hu wa-nuṣūṣu-hu*, Bagdād 1959. *Band* ukształtował się najprawdopodobniej w XVII w. Za jego prekursora uważa się Maʾtūqa Ibn Šihāb ad-Dīna al-Mūsawīego (1616-1676), poetę znanego powszechnie pod imieniem Ibn Maʾtūq, pochodzącego z Al-Ḥuwayza, lecz zakorzenionego w Basrze. Na temat *bandu* ukazało się później szereg innych publikacji, jak np.: ʿAbd ar-Razzāq Al-Ḥilālī, *Al-Band fī al-adab al-ʿarabī*, „Al-Aqlām” 1964, t. 3, s. 73-80; Muṣṭafā Ġamāl ad-Dīn, *Al-Band wa-aš-šīr al-ḥurr*, „Al-Aqlām” 1965, t. 6, s. 120-130; Adnan Abbas, *The band as a new form of poetry in Iraq*, Poznań 1994; idem, *Studia nad prozodią arabską. Band i muwaššaḥa*, Warszawa 1996. Zob. też Nāzik al-Malāʾika, *Qaḍāyā...*, s. 12-14, 195-212; Salmā Al-Ḥaḍrāʾ Al-Ġayyūsī, *op. cit.*, s. 590-596.

يزجي حذر السهم طلا عن منته في غاية البعد، ولو تلمس من شوقك ذاك العضد المبرم، والساعد والمعصم، والكف الذي قد شاكلت أنمله أقلام ياقوت، فكم أصبح ذو اللب من الحب بها حيران مبهوت، ولو شاهدت في لبتة يا سعد مرآة الأعاجيب، عليها ركبا حقان من عاج هما قد حشيا من رائق الطيب، أو الكشح الذي أصبح مهضوماً نحيلاً مذ غدا يحمل رضوى كفلا بات من الرص، كموار من الدعص ومرتجي ردفين<sup>179</sup>

a-lā yā ayyu-hā l-lā'imū fī l-ḥubbi da'ī l-lawma 'ani ṣubbi fa-law kunta tarā l-ḥāḡibayī z-zuḡḡī fuwayqa l-a'yuni d-du'ḡī awī l-ḥaddī š-šaḡīḡiyyī awī r-rīḡī r-raḡīḡiyyī awī l-qaddī r-raṣīḡiyyī llaḡī qad šāba-hu l-ḡuṣnu 'tidālan wa-n'iṭāfan muḡ ḡadā yūriqu l-ī āsu 'iḡārin aḡḡārin dabba 'alay-hi 'aqrabu š-ṣud'ī wa-taḡrun aṣṣnabun qad nuḡimat fī-hi la'ālin li-tanāyā-hunna fī silki disin aḡmarin ḡalla 'ani š-ṣubḡī wa-ir'nīnin ḡakā 'iqdu ḡumānin yaḡaqin qaddara-hu l-qādiru ḡaqqan bi-banani l-ḡawdi mā zāda 'alā l-'iḡdi wa-ḡīdun faḡaḡa l-ḡu'dura muḡ rawwa'a-hu l-qāniṣu fa-nṣā'a duwayna l-wardi yuzḡī ḡadara s-sahmi ṡalā 'an matni-hi fī ḡāyati l-bu'di wa-law talmasu min ṡawqi-ka ḡāka l-'aḡudu l-mubrimu wa-s-s-ā'idi wa-l-ma'ṣami wa-l-kaffi llaḡī qad šākalat unmulu-hu aḡlāma yāḡūtin fa-kam aṣbaḡa ḡū l-lubbi mina l-ḡubbi bi-hā ḡayrāna mabhūta wa-law ṡāḡadta fī lubbatī-hi yā sa'du mir'āta l-a'āḡībi 'alay-hā rukba ḡaqqānin min 'āḡin humā qad ḡaṣiyā min rā'iqi ṡ-ṡībi awī l-kaṣḡu llaḡī aṣbaḡa mahḡūman naḡīlan muḡ ḡadā yaḡmilu raḡwā kafalan bāta mina r-raṣṣi ka-mawwārin mina d-di'ṣi wa-murtaḡḡiyyi ridfayni

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

Niektórzy dostrzegali w tej formie początku wiersza wolnego. Przemawiać za tym miał tok stopowy oraz nieregularne rymowanie. By wykazać słuszność takiej tezy, Nāzik al-Malā'ika posłużyła się urywkiem cytowanego wyżej utworu Muḡammada Ibn al-Ḥilfy, rozpisując go według własnego uznania na wersy<sup>180</sup>:

أهل تعلم أم لا أن للحبّ لذاذات؟  
 وقد يعذر لا يعذر من فيه غراماً وجوى مات

<sup>179</sup> Ḡawād Ṣubbar, *Adab aṡ-ṡaff aw ṣu'arā' al-Ḥusayn min al-qarn al-awwal al-ḡirī ḡattā al-qarn ar-rābi' aṣar*, t. 6, Bayrūt 1988, s. 97-98, por. 'Abd al-Karīm Ad-Duḡaylī, *op. cit.*, s. 67-70; Adnān Abbas, *The band...*, s. 114-116.

<sup>180</sup> Nāzik al-Malā'ika, *Qadāyā...*, s. 196.

فذا مذهبُ أربابِ الكمالاتِ  
 فدع عنك من اللوم زخاريف المقالاتِ  
 فكم قد هذب 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 اللمعي  
 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 liḍāḍāt  
 wa-qad ya'ḍiru lā ya'ḍulu man fī-hi ḡarāman wa-ḡawan māt  
 fa-dā maḡhabu arbābi l-kamālāt  
 fa-da°an-ka mina l-lawmi zaḡārīfa l-ālāt  
 fa-kam qad haḍḍaba l-ḥubbu balīdan  
 fa-ḡadā fī maslaki l-ādābi wa-l-faḍli 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-laḡzay-ka sanā l-barqi l-lamū°iyy  
 alladī<sup>181</sup> awmaḍa min ḡānibi aṭlālī ḡalīṭun min-ka qad bān  
 wa-qad °arrasa fī safḡi ribā l-bān

ــــــــ/ــــــــ/ــــــــ/ــــــــ  
 ــــــــ/ــــــــ/ــــــــ/ــــــــ/ــــــــ  
 ــــــــ/ــــــــ/ــــــــ  
 ــــــــ/ــــــــ/ــــــــ/ــــــــ  
 ــــــــ/ــــــــ/ــــــــ  
 ــــــــ/ــــــــ/ــــــــ/ــــــــ/ــــــــ  
 ــــــــ/ــــــــ/ــــــــ/ــــــــ/ــــــــ/ــــــــ  
 ــــــــ/ــــــــ  
 ــــــــ/ــــــــ/ــــــــ/ــــــــ/ــــــــ  
 ــــــــ/ــــــــ/ــــــــ/ــــــــ/ــــــــ/ــــــــ  
 ــــــــ/ــــــــ/ــــــــ

Poetka zakłada więc *a priori*, że analizowany przez nią tekst jest wier-  
 szem. 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, nie-  
 koniecznie w zgodzie z intencją twórcy. Jako granice wersów przyjmuje ry-  
 mujące się wyrazy, a dla zapobieżenia niedokładności rymów stosuje – znów

<sup>181</sup> W oryginale *iḍā*.

arbitralnie – formę pauzalną: *liḡāḡāt*, *māt*, *kaṃālāt* i *ālāt* zamiast *liḡāḡātīn*, *māta*, *kaṃālāti* i *ālātīn*. Tymczasem tego rodzaju przebudowa pociąga za sobą daleko idące zmiany w strukturze iloczасowo-sylabicznej tekstu. Wprowadza kataleksę, a w wersach 6-10 powyższego fragmentu w miejsce stopy ٢-٢-٢ pojawia się forma ٢-٢-٢.

Na tej podstawie Nāzik al-Malāʾika wysnuła wniosek, iż wyjątkowość *bandu* jako (w jej mniemaniu) odmiany wiersza polega na misternym przeplotcie całości rytmicznych tekstu tworzonych raz w oparciu o stopę ٢-٢-٢, raz o stopę ٢-٢-٢. 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* wykażał 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 Maʿtūqā 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-Ḥāʾirīego (zm. 1743)<sup>182</sup>, w którym na dodatek zakończenia członów syntaktycznych – jak zresztą w wielu innych tekstach tego gatunku – nie pokrywają się z granicami stóp<sup>183</sup>.

*Band* nie może być zatem uznany za formę wierszową. Trudno go też zaliczyć do prozy poetyckiej, ponieważ – jak słusznie zauważa Salmā Al-Ḥaḡrāʾ 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 arabskiej<sup>184</sup>.

<sup>182</sup> Adnan Abbas, *The band...*, s. 104-105.

<sup>183</sup> P. Siwiec, „Band” – wiersz czy proza. *Próba systematyzacji*, [w:] *W kręgu zagadnień świata arabskiego*, red. Adnan Abbas, A. Maśko, Poznań 2015, s. 55-66.

<sup>184</sup> Salmā Al-Ḥaḡrāʾ 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-šiʿr 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 siedemdziesięciostronowy rozdział swojej monografii na temat nowej poezji. W bardzo rzeczowej i wnikliwej analizie wytknął Nāzik al-Malāʾice kategoryczne i mentorskie podejście, wyznaczanie sztywnych standardów, w tym zwłaszcza arbitralne zawężanie inwentarza dopuszczalnych układów iloczasowo-sylabicznych, postaci klauzul wersowych i rymów<sup>185</sup>.

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 poezji. By się o tym przekonać, wystarczy przyrzeć 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

<sup>185</sup> Muḥammad an-Nuwayhī, *op. cit.*, s. 161-228.

Ṭūqān (1917-2003), Fārūq Šūša (ur. 1936), Šalāḥ °Abd aš-Šabūr (1931-1981), Aḥmad °Abd al-Mu°ṭī Ḥiğāzī (ur. 1935) czy Maḥmūd Darwīš (1941-2008):

1)

١

قالوا: مشت، فالحقل، من ولّه  
متلبك والقمح يكتنز  
بُعث التناغم عبّر خطوتها  
والهيدبي والوخد والرجز  
نومي فيلنقت الصباح لها  
من لهفة، ويتعنع العنز  
ما الوشم؟ ما الخرز؟  
ما الأقدمون السمر؟ لم يلجوا  
لغزاً، ولا اكتنوها ولا رمزوا،  
لفتاتها تخر  
وجفونها وثّر وأغنية  
صيفية وقميصها كرز.

٢

قال لي الآن، صدي منك:  
«لا عمر للسّر الذي يحكي  
عني أو عنك»

٣

أحسك في غريزة كشف  
فأربط دقّ الثواني بقلبي، وأعرف ما سيكون، بلهفي

٤

نعرف كيف تعشق الفصول  
نعرف أي لغة نقول -  
يا جهلها، - الرياح والقول.

٥

لا، لا أخاف -

لك ما سيبتكر اعتراف<sup>186</sup>

1

qālū mašat fa-l-ḥaqlu min walahin  
mutalabbikun wa-l-qamḥu yuktanazu  
bu°iṭa t-tanāgumu °ibra ḥuṭwati-hā  
wa-l-haydabā wa-l-waḥdu wa-r-rağazu  
tūmī fa-yaltafitu š-šabāḥu la-hā  
min lahfatin wa-yutağtiḡu l-°anazu  
mā l-wašmu mā l-ḥarazu

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

<sup>186</sup> Adūnīs, *Qaṣā'id ūlā*, Bayrūt 1988, s. 39.

|                                    |                             |
|------------------------------------|-----------------------------|
| mā l-aqdamūna s-sumru lam yaliḡū   | ---/---/---                 |
| luḡzan wa-la ktanahū wa-lā ramazū  | ---/---/---                 |
| li-fatāti-hā taḡizu                | ---/---                     |
| wa-ḡufūnu-hā watarun wa-uḡniyyatun | ---/---/---                 |
| ṣafiyyatun wa-qamīṣu-hā karazu     | ---/---/---                 |
| 2                                  |                             |
| qālū li-ya l-āna ṣadan min-ki      | ---/---/---                 |
| lā ʿumra li-s-sirri llaḡī yaḡkī    | ---/---/---                 |
| ʿan-niya aw ʿan-ki                 | ---/---                     |
| 3                                  |                             |
| uḡissu-ki fiy-ya ḡarīzata kaṣfi    | ---/---/---                 |
| fa-arbuṭu daqqa t-tawānī bi-qalbī  |                             |
| wa-aʿrifumā sa-yakūnu bi-lahfī     | ---/---/---/---/---/---/--- |
| 4                                  |                             |
| naʿrifu kayfa taʿṣaqu l-fuṣūlu     | ---/---/---                 |
| naʿrifu ayya luḡatin taqūlu        | ---/---/---                 |
| yā ḡahla-hā r-riyāḡu wa-l-ḡuqūlu   | ---/---/---                 |
| 5                                  |                             |
| lā lā aḡāfu                        | ---                         |
| 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  $\overline{\text{u}}\text{u}$  typowej dla klasycznego metrum *al-kāmil* o katalektycznej klauzuli. Druga nawiązuje do wzorca *as-sarīʿ*, na co wskazuje postać stopy końcowej<sup>187</sup>. Trzecia zbudowana została w oparciu o charakterystyczną dla metrum *al-mutaqārib* powtarzalność stopy  $\text{u}\text{u}\text{u}$ . Czwarta natomiast to trzystopowy katalektyczny *ar-raḡaz*<sup>188</sup>. Strofoida ostatnia wraca do schematu początkowego tyle tylko, że o hiperkatalektycznych klauzulach<sup>189</sup>. 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-sarīʿ* i *ar-raḡaz*), choć systemowo odrębne, różni tylko postać stopy klauzulowej. Dodatkowym czynnikiem organizującym rytmikę wiersza jest identyczna, finalna pozycja segmentów mocnych w stopach wersów okalających strofoide trzecią<sup>190</sup>,

<sup>187</sup> Odmiana katalektyczna zwana *aṣlam*, zob. np. P. Siwiec, *Zarys poetyki...*, s. 46.

<sup>188</sup> Szczegółowo na temat metrum *ar-raḡaz* zob. np. *ibidem*, s. 40-43.

<sup>189</sup> Hiperkataleksa polega tu na rozszerzeniu ostatniej stopy o jedną krótką sylabę ( $\overline{\text{u}}\text{u}\text{u} > \overline{\text{u}}\text{u}\text{u}\text{u}$ ) – tzw. *muraḡḡal*.

<sup>190</sup> Tzw. *watid* ( $\text{u}$ ), występujący tu zawsze po dwu segmentach słabych ( $\text{u}\text{u}$ ,  $\text{u}$ ,  $\text{u}$  lub  $\text{u}$ ).

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 آثروا  
البقاء في سبائهم ونحن نوثر السفر،  
أخبرنا الرعاة ههنا  
عن جزر هناك تعشق الخطر  
وتكره القعود والحد،  
عن جزر تصارع القدر<sup>191</sup>

wa-fī-n-nahāri nahbuṭu l-marāfiʿa l-amāna  
wa-l-marākiba n-nāširata š-širāʿa li-s-safar  
nahtufu yā yā baḥra-nā l-ḥabība yā  
l-qarību ka-l-ḡufūni min ʿuyūni-nā  
naḡṭu waḥda-nā  
rifāqu-nā warāʿa tilkumu l-ḡibālī āṭarū  
l-baqāʿa fī subāti-him wa-naḥnu nuṭiru s-safar  
aḥbara-nā r-ruʿātu hahunā  
ʿan ḡuzurin hunāka taṣāqu l-ḥaṭar  
wa-takrahu l-quʿūda wa-l-ḥaḍar  
ʿan ḡuzurin tuṣārīʿu l-qadar

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

Wiersz rymowany jest nieregularnie. Jego strukturę rytmiczną oparł Yūsuf al-Ḥāl na typowej dla metrum *ar-rağaz* powtarzalności stopy — — — —, przy czym niemal wyłącznie posłużył się wariantami stóp o stłumionych<sup>192</sup> 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 tekstu<sup>193</sup>. Jednak szczególnie uderzające są bardzo ostre prze-

<sup>191</sup> Yūsuf al-Ḥāl, *As-Safar* (Podróż), „Šiʿr” 1957, nr 3, s. 25.

<sup>192</sup> Tzw. *ziḥāf*.

<sup>193</sup> Tzw. *tadwīr*.

rzutnie. W wersji trzecim cytowanego fragmentu klauzula wypada wewnątrz nierozdzielalnego, połączonego na zasadzie *sandhi* wyrażenia wokatywnego składającego się z partykuły *yā* oraz frazy nominalnej *(a)l-qarību*. Podobna sytuacja ma miejsce na granicy wersów 6 i 7, gdzie zespolona również na zasadzie *sandhi* zewnętrznej fraza *āṭarū l-baqāʿa* 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 stóp<sup>194</sup>.

3)

دخلتها في غفوة حلوة  
من غفوات الزمان  
وامتد طرفي يا حبيبي هناك  
ودار في خطفه  
يبحث عن عيني  
ضحكتين  
ولم يكن ضمك بعد المكان  
ما أوحش الفردوس إن لم تكن  
فيه؛  
وأقبلت، فيا بهجتي  
ورفّ قلبي حين مسّت خطاك  
أوتاره ألف رفه<sup>195</sup>

|                                     |                                   |
|-------------------------------------|-----------------------------------|
| daḥaltu-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 baḡṭat-ī           | — — — — — / — — — — — / — — — — — |
| wa-raffa qalb-ī ḥīna massat ḥuṭā-k  | — — — — — / — — — — — / — — — — — |
| awṭāru-hu alfa raffah               | — — — — — / — — — — —             |

<sup>194</sup> Rozerwanie tej frazy podczas deklamacji (*āṭarū al-baqāʿa* zamiast *āṭarū l-baqāʿa*) spowodowałoby poważne zakłócenie porządku metrycznego.

<sup>195</sup> Fadwā Ṭūqān, *Hal kāna šudfa* (Czy to był przypadek), „Šiʿr” 1957, nr 3, s. 45. W opublikowanych na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku *Dzielach wszystkich* jest *wa-aqbalta baḡṭat-ī*, co zakłóca porządek metryczny i wydaje się pomyłką drukarską, zob. idem, *Al-Aʿmāl aš-šiʿriyya al-kāmila*, Bayrūt 1993, s. 148.

Wiersz Fadwy Tūqān skomponowany został na podstawie wzorca *as-sarī*<sup>c</sup>. 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 wyczucie nie tylko waloru wersyfikacyjnego takiego zabiegu, ale także implikacji semantycznych, jakie z sobą niesie.

4)

شؤونٌ صغيرة ..  
تمرّ بها أنتَ دون التفاتٍ  
تساوي لديّ حياتي  
جميعَ حياتي .  
حوادثٌ قد لا تنير اهتمامك  
اعمرّ منها قصورٌ،  
وأحيا عليها شهورٌ،  
وأطعمُ منها خيالي الصغير  
وأغزل منها حكايا كثيره  
والفَ سماءٍ، والفَ جزيره .  
شؤونٌ،  
شؤونك تلك الصغيره ..<sup>196</sup>

|                                  |                               |
|----------------------------------|-------------------------------|
| šuʿūnun ṣaġīrah                  | — — — / — —                   |
| 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-uṭʿimu min-hā ḥayāl-ī ṣ-ṣaġīr | — — — / — — — / — — — / — —   |
| wa-aġzilu min-hā ḥikāyā kaṭīrah  | — — — / — — — / — — — / — — — |
| wa-alfa samāʾin wa-alfa ġazīrah  | — — — / — — — / — — — / — — — |
| šuʿūnun                          | — — —                         |
| šuʿūnu-ka tilka ṣ-ṣaġīrah        | — — — / — — — / — — —         |

<sup>196</sup> Nizār Qabbānī, *Šuʿūn ṣaġīra* „Šiʿr” 1957, nr 2, s. 17.

5)

الناس في بلادِي جارجونَ كالصقورَ  
 غناؤهم كرجفة الشتاء في ذوابة المطر  
 وضحكهم يَنزُ كللهيب في الحطب  
 خطاهمُ تريد أن تسوخ في الثراب  
 ويقتلون، يسرقون، يشربون، يجشأون  
 لكنهم بشرٌ  
 وطيبونَ حين يملكونَ قبضتي نقودَ  
 ومؤمنونَ بالقدر<sup>197</sup>

an-nāsu fī bilād-ī ġāriḥūna ka-ṣ-ṣuqūr  
 ġinā'u-hum ka-raġfati š-šitā'i fī ḍu'ābati  
 l-maṭar  
 wa-ḍaḥku-hum ya'izzu ka-l-lahībi fī l-ḥaṭab  
 ḥuṭā-humū turīdu an tasūḥa fī t-turāb  
 wa-yaqtulūna yasriqūna yašribūna yaġša'ūn  
 lakinna-hum bašar  
 wa-ṭayyibūna ḥīna yamlikūna qabḍatay  
 nuqūd  
 wa-mu'minūna bi-l-qadar

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

6)

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

عامي السادس عشرُ  
 يوم فتحت على المرأة عيني  
 يومها .. واصفرَّ لوني  
 يومها .. درت بدوامة سحرُ  
 كان حبي شرفة دكاء أمشي تحنها  
 لأراها  
 لم أكن أسمع منها صوتها  
 إنما كانت تحييني يدها  
 كان حسبي أن تحييني يدها  
 ثم أمضي، أسهر الليل إلى ديوان شعر<sup>198</sup>

<sup>197</sup> Ṣalāḥ °Abd aš-Ṣabūr, *Dīwān Ṣalāḥ °Abd aš-Ṣabūr*, Bayrūt 1972, s. 29.

<sup>198</sup> Aḥmad °Abd al-Mu'ī Ḥiġāzī, *Dīwān Aḥmad °Abd al-Mu'ī Ḥiġāzī*, Bayrūt 1982, s. 99-100.

aşdiqā-ī  
 naḥnu qad naǧfū qalīlan  
 baynamā s-sā'atu fī l-maydāni tamḍī  
 tumma naşḥū fa-idā r-rakbu yamurr  
 wa-idā naḥnu taǧayyarnā kaṭīran  
 wa-taraknā āma-nā s-sādīsa āşr

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

āmi-ya s-sādisu āşr  
 yawma fattaḥtu ālā l-mar'ati āyn-ī  
 yawma-hā wa-şfarra lawn-ī  
 yawma-hā durtu bi-dawwāmati sihr  
 kāna ḥubb-ī şurfatan daknā'a amşī taḥta-hā  
 li-arā-hā  
 lam akun asma'u min-hā şawta-hā  
 innamā kānat tuḥayyī-nī yadā-hā  
 kāna ḥasb-ī an tuḥayyī-nī yadā-hā  
 tumma amḍī asharu l-layla ilā dīwāni şī'r

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

7)

الحلم أثقل الجفونَ، فلئنم  
 وعششت في المقلتين رُغْبُ أمْنِيَاتِنَا الصغارِ  
 وديعة الغد الغريق في رحابة العيون، والألم ...  
 والهفتا ...  
 لو أقبل النهار ..  
 طارت، وزفَّ خافقٌ لديَّ مستطارٌ  
 يا ليل: يا حكاية الفراغ والشجون  
 يا أنتَ  
 ملتقايَ والهموم والصحابِ  
 وموعدي مع السرابِ  
 ما زال بين راحتي كتابِ  
 أوراقه الببيضاء في نقاوة العذراءِ  
 والأحرف العجماء في سطورهِ شتاءَ  
 كنيبة كمقبرة...<sup>199</sup>

al-hulmu atqala l-ǧufūna fa-l-nanam  
 wa-āşşāşat fī l-muqlatayni zuǧubu  
 umniyyāti-nā ş-şigār  
 wadī'atu l-ǧadi l-ǧarīqi fī raḥābati  
 l-uyūni wa-l-alam  
 wā-lahfatā  
 law aqbala n-nahār

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

<sup>199</sup> Fārūq Şūşa, *Al-ʿAmāl aš-šiʿriyya*, t. 1, Al-Qāhira 2008, s. 12.

ʔārat wa-zaʔfa ḥāfiqun laḍay-ya muṣtaʔār  
 yā laylu yā ḥikāyata l-farāḡi wa-š-šuḡūn  
 yā anta  
 multaḡāya wa-l-humūmu wa-š-šihāb  
 wa-mawʕid-ī maʕa s-sarāb  
 mā zāla bayna rāḡatay kitāb  
 awrāqu-hu l-bayḡḍāʕ fī naḡāwati l-ʕaḍrāʕ  
 wa-l-aḡrufu l-ʕaḡmāʕ fī suṭūri-hi šitāʕ  
 kaʕibatun ka-maḡbarah

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

8)

عسلٌ شفاهك، واليدانُ

كأسا خمور..

للآخرين..

\*

الدوح مروحةٌ، وحرشُ السندانُ

مشط صغير

للآخرين..

وحرير صدرِك، والندى، والأقحوان

فرش وثير

للآخرين..

\*

وأنا على أسوارك السوداء ساهدٌ

عَطَشُ الرمالِ أنا .. وأعصابُ المواقف!

من يوصدُ الأبوابَ دوني؟

أي طاغيةٍ وماردٌ!!

سأحبُ شهدك ..

رغم أن الشهدَ يُسكب في كؤوس الآخرين

يا نحلةً

ما قَبَلْتُ إِلَّا شفاه الياسمين! <sup>200</sup>

ʕasalun šifāhu-ki wa-l-yadān

kaʕsā ḡumūr

li-l-āḡarīn

---/---/---

---

---

ad-dawḡu mirwaḡatun wa-ḡiršu s-sindān

mišṭun ṣaḡīr

li-l-āḡarīn

wa-ḡarīru ṣadri-ki wa-n-nadā wa-l-uḡḡuwān

faraṣun waṭīr

---/---/---

---

---

---/---/---

---

<sup>200</sup> Maḡmūd Darwīš, *Al-ʕmāl al-ūlā* 1, Bayrūt 2005, s. 18-19.

|                                               |                             |
|-----------------------------------------------|-----------------------------|
| li-l-āḥarīn                                   | ---∪"                       |
| wa-anā °alā aswāri-ki s-sawdā'i sāhid         | ∪∪---/---∪---/---∪---       |
| °aṭašu r-rimāli anā wa-a°šābu l-mawāqid       | ∪∪---/∪∪---/---∪---         |
| man yūšidu l-abwāba dun-ī                     | ---∪---/---∪---/---         |
| ayyu ṭāgiyatin wa-mārid                       | ---∪---/∪∪---               |
| sa-uḥibbu šahda-ki                            | ∪∪---/∪∪                    |
| raġma anna š-šahda yuskabu fī ku°ūsi l-āḥarīn | ---∪---/---∪---/∪∪---/---∪" |
| yā naḥlatan                                   | ---∪---                     |
| mā qabbalat illā šifaha l-yāsmīn              | ---∪---/---∪---/---∪"       |

Cytaty 5-8 pod względem struktury prozodyjnej nie odbiegają w zasadzie od postulowanej przez Nāzik al-Malā'ika koncepcji arabskiego wiersza wolnego. Wiersz Nizāra Qabbāniego powtarzalnością stopy ∪-∪ nawiązuje do wzorca *al-mutaqārib*, utwory Ṣalāḥa °Abd aš-Ṣabūra i Fārūqa Šūšy skomponowane zostały natomiast na bazie stopy ∪∪- typowej dla metrum *ar-raġaz*. Przeważa w nich wariant stopy o stłumionym pierwszym segmencie komplementarnym (∪-∪-), a niektóre klauzule wersowe mają niekonwencjonalną formę katalektyczną (∪-). Nierzadko, jak u Fārūqa Šūšy, stosuje się zabieg rozbicia stopy pomiędzy dwa wersy<sup>201</sup>. Budulcem struktury iloczasowo-sylabicznej wiersza Aḥmada °Abd al-Mu°ṭī Ḥiġāziego jest natomiast stopa ∪∪-∪ charakterystyczna dla klasycznego wzorca *ar-ramal*. Z kolei wiersz Maḥmūda Darwīša oparty został na metrum *al-kāmil* charakteryzującym się powtarzalnością stopy ∪-∪-∪. Mimo że autor podzielił go za pomocą punktorów na trzy części, to – uwzględniając rymowanie – można w nim właściwie dopatrzeć się czterech strofoid; trzy trójwersowe o symetrycznym rozkładzie oksytonicznych rymów i analogicznym, refrenowym zakończeniu (*li-l-āḥarīn*) oraz jeden ośmiowersowy, nieregularnie rymowany.

Przejawem programowej dowolności rymowania bywa zwłaszcza nieregularne współwystępowanie klauzul oksytonicznych i paroksytonicznych. Czasami w miejsce rymu pojawia się forma epiforyczna, jak w wierszu Aḥmada °Abd al-Mu°ṭī Ḥiġāziego (*taḥta-hā / arā-hā šawta-hā / yadā-hā*)<sup>202</sup>.

Arabska idea wiersza wolnego (*aš-ši'ar al-ḥurr*), jaka ukształtowała się w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego wieku, różniła się od koncepcji europejskiej. Oznaczała w istocie wiersz o zredukowanej ekwiwalencji prozodyjnej, a więc tylko częściowo wolny. Odstąpiono bowiem jedynie od obligatoryjności ekwiwalencji metrycznej i regularności rymów.

<sup>201</sup> Tzw. *tadwīr*; zob. wers rozpoczynający się od słów *yā anta* w cytowanym wyżej fragmencie wiersza Fārūqa Šūšy.

<sup>202</sup> Tutaj w postaci zaimka sufigowanego *-ha*.

Muḥammad an-Nuwayhī trafnie zauważył, że przy całej programowej dowolności kompozycyjnej podstawę struktury wierszowej stanowiła nadal powtarzalność stóp typowych dla klasycznej metryki arabskiej<sup>203</sup>. 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-sarīc* i *al-ḥaṭīf*<sup>204</sup>.

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 iloczасowo-sylabiczny i/lub rym. Lapidarnie ujął to Ṣalāḥ ʿAbd aṣ-Ṣabūr w rozmowie z libańskim krytykiem literackim Ġihādem Fāḍilem: „[...] wiersz musi koniecznie mieć jakąś strukturę muzyczną”<sup>205</sup>.

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.  
أتشرابين؟  
لا.  
أترقصين؟  
لا.  
ما أنت؟  
جمعُ لا؟  
  
أنا التي تراني  
كلُّ خمولٍ الشرق في أرداني  
فما الذي يشدُّ رجلك إلى مكاني؟  
  
يا سيدي الخبيرَ بالنسوان  
إنَّ عطاءَ اليوم شيءٌ ثانٍ

<sup>203</sup> *Ibidem*, s. 106.

<sup>204</sup> Salmā Al-Ḥaḍrāʾ Al-Ġayyūsī, *op. cit.*, s. 665-666.

<sup>205</sup> Ġihād Fāḍil, *Qaḍāyā aṣ-ṣiʿr al-ḥaḍīṭ*, Bayrūt 1984, s. 268.

|                                           |                                       |
|-------------------------------------------|---------------------------------------|
| tudaḥḥinīn                                | — — —                                 |
| lā                                        | —                                     |
| a-tašrabīn                                | — — —                                 |
| lā                                        | —                                     |
| a-tarqušīn                                | — — —                                 |
| lā                                        | —                                     |
| mā anti                                   | — — —                                 |
| ḡam <u>u</u> lā                           | — / — —                               |
| anā llatī tarā-nī                         | — — / — — — —                         |
| kullu ḥumūli š-šarqi fī ardān-ī           | — — — — / — — — — / — — — —           |
| fa-mā llaḏī yašuddu riḡlay-ka ilā makān-ī | — — — — / — — — — / — — — — / — — — — |
| yā sayyid-ī l-ḥabīra bi-n-niswāni         | — — — — / — — — — / — — — —           |
| inna ʿaṭāʿa l-yawmi šay <u>u</u> n ṭāni   | — — — — / — — — — / — — — —           |
| ḥalliq                                    | — —                                   |
| fa-law ṭaṭaṭa                             | — — / — — —                           |
| lā tarā-nī                                | — / — — —                             |

Wiersz ten skomponowany został na bazie stopy — — — — z przewagą wariantów o stłumionych segmentach komplementarnych (— — — — i — — — —) oraz katalektycznych (— — — —, — — — —, — — — —) lub hiperkatelektycznych (— — — —, — — — — — —) 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..  
فأدرك.. أننا الغرباء..  
يا لثمود..

<sup>206</sup> Lamīʿa ʿAbbās ʿAmāra, *ʿIrāqīyya* (Irakijka), Bayrūt 1972, s. 5-6.

ان "الصالح" الرجل الحقيقي  
 الغريب.. هنا..  
 ووجهك..  
 شوق كل الليل  
 يا مصباح سجنى..  
 انى هربت..  
 وملء راحلتى التردد  
 أين تفذني،  
 وتتفصض منها المبهوطة منى..<sup>207</sup>

|                                      |                                                           |
|--------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| wa-laqaḍ ḥakaytu                     | و-ل-ق-ا-ḍ-ḥ-ا-ك-ا-ي-ت-و                                   |
| wa-qaḍ ḥakaytu                       | و-ق-ا-ḍ-ḥ-ا-ك-ا-ي-ت-و                                     |
| wa-kāna aṣḥāb-ī                      | و-ك-ا-ن-ا-ا-ṣ-ḥ-ā-ḇ-ī                                     |
| yahuzzūna r-ruʿūsa duman             | ي-ا-ḥ-u-ḏ-ū-n-ā r-ṛ-u-ʿ-ū-s-ā d-u-m-a-n                   |
| fa-udriku anna-nā l-ḡurabāʿu         | f-a-u-d-r-i-k-u a-n-n-ā l-ḡ-u-r-a-ḇ-ā-ʿ-ū                 |
| yā li-Tamūda                         | ي-ā l-i-T-a-m-ū-d-a                                       |
| inna ṣ-Ṣāliḥa r-raḡula l-ḥaqīqiyya   | i-n-n-ā ṣ-Ṣ-ā-l-i-ḥ-a r-r-a-ḡ-u-l-a l-ḥ-a-q-ī-q-i-y-y-a   |
| l-ḡarību hunā                        | l-ḡ-a-r-ī-b-u h-u-n-ā                                     |
| wa-waḡhu-ka                          | w-a-w-a-ḡ-h-u-k-a                                         |
| ṣawqu kulli l-layli                  | ṣ-a-w-q-u k-u-l-l-i l-l-a-y-l-i                           |
| yā miṣbāḥa siḡn-ī                    | y-ā m-i-ṣ-ḇ-ā-ḥ-a s-i-ḡ-n-ī                               |
| in-nī harabtu                        | i-n-n-ī ḥ-a-r-a-ḇ-t-u                                     |
| wa-maʿu rāḥilat-ī t-taraddudu        | w-a-m-a-ʿ-ū r-ā-ḥ-i-l-a-t-ī t-t-a-r-a-ḏ-ḏ-u               |
| ayna tuqḍifu-nī                      | a-y-n-a t-u-q-ḏ-i-f-u-n-ī                                 |
| wa-tanfuḍu matna-hā l-mabhūza min-nī | w-a-t-a-n-f-u-ḏ-u m-a-t-n-a-h-ā l-m-a-ḇ-h-ū-z-a m-i-n-n-ī |

Trudno ustalić, który z arabskich poetów jako pierwszy zastosował formę „schodkową” zapisu widoczną w przytoczonym wyżej fragmencie utworu Yūsufa aṣ-Ṣāʿiḡa (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-Riḥāniego zawartych w jego wydanych w 1910 r. *Ar-Riḥāniyyāt*<sup>208</sup>. 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-Ṣāʿiḡa skomponowany został na bazie stopy ٢-٢-٢ charakterystycznej dla klasycznego wzorca *al-kāmil*. W zdecydowanej większości wersów klauzule wypadają wewnątrz stóp (tzw. *tadwīr*).

<sup>207</sup> Yūsuf aṣ-Ṣāʿiḡ, *Qaṣāʿid* (Wiersze), Baḡdād 1992, s. 432.

<sup>208</sup> Zob. s. 46-47 wyżej.

W nierównych odstępach, co kilka lub kilkanaście linijek pojawia się stopa hiperkatalektyczna<sup>209</sup> 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 wersów<sup>210</sup>, na co wskazuje rozmieszczenie rymów. Tymczasem w cytowanym wierszu Yūsufa aṣ-Ṣāʿiḡa poszczególne linijki tekstu należy uznać za osobne wersy. Wpisane w prozodyjną matrycę zbudowaną z powtarzalności stopy  $\cup\cup-\cup-$  układają się one w „schodkowe” strofoidy, których granice sygnalizuje hiperkataleksa. Jednak w obu przypadkach funkcja takiego zabiegu wersyfikacyjnego jest podobna; chodzi o graficzne uwydatnienie istotnych dla treści grup wyrazowych<sup>211</sup>.

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      بنر  
وفي البئر صدى  
والمدى  
يبدا      رمادياً حياً  
كما لو أن حرباً لم تقع  
أو وقعت أمس،  
وقد تأتي غداً...

<sup>209</sup> Tzw. *muraffal* (zob. przypis 187).

<sup>210</sup> 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.

<sup>211</sup> Yūsuf aṣ-Ṣāʿiḡ w sposób szczególny upodobał sobie kompozycję „schodkową”. Niemal wszystkie z ponad 90 utworów, które składają się na wydany w 1992 r. tom *Qaṣāʾid* (Wiersze) stanowiący niejako podsumowanie jego twórczości, zapisane zostały tą techniką. Wymownym przykładem jest ten oto krótki wiersz, zob. Yūsuf aṣ-Ṣāʿiḡ *op. cit.*, s. 367:

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

في الصدى  
وفي البئر صدى  
بئر

وأنا أبحث ما بينهما  
عن مصدر الصوت  
سدى! 212

|                                |                             |
|--------------------------------|-----------------------------|
| fī ṣ-ṣadā biʾrun               | — — — — / —                 |
| wa-fī l-biʾri ṣadā             | — — — — / — — — —           |
| wa-l-madā                      | — — — —                     |
| yabdū ramādiyyan ḥiyādiyyan    | — / — — — — / — — — — / —   |
| kamā law anna ḥarban lam taqaʿ | — — — — / — — — — / — — — — |
| aw waqaʿat amsi                | — / — — — — / —             |
| wa-qad taʿtī ḡadan             | — — — — / — — — —           |
| fī ṣ-ṣadā biʾrun               | — — — — / —                 |
| wa-fī l-biʾri ṣadā             | — — — — / — — — —           |
| wa anā abḥaṭu mā bayna-humā    | — — — — / — — — — / — — — — |
| ʿan 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-hazağ*. Nie wiadomo, ile w tym zabiegu celowości, ale stał się on dodatkowym czynnikiem powodującym zatarcie toku rytmicznego wytyczanego przez stopę — — — —, która jest głównym budulcem prozodyjnym wiersza.

Korzystając z bogactwa klasycznych arabskich wzorców metrycznych, współcześni poeci sięgają też, wbrew zaleceniom Nāzik al-Malāʾiki<sup>213</sup>, po metra różnospowe, które nierzadko poddają własnym modyfikacjom:

1)

شمسٌ تميلُ،  
وسرب الطيرِ منقُوطٌ ومنعقدٌ،  
والقمحُ من ذهبِ الأضواءِ يَنقُذُ  
يأبُها الولدُ

<sup>212</sup> Maḥmūd Darwīš, *Al-ʿamāl al-ğadīda*, Bayrūt 2009, s. 727-728.

<sup>213</sup> Nāzik al-Malāʾika, *Qaḍāyā...*, s. 18-21.

في عنكبوتِ الشمس - رَأَد ضحى -  
 عيناكَ من قيسٍ والقلبُ يُنْفَدُ  
 فائترُكْ لنخلتِكَ القَرعاءُ ما تجدُ  
 من خُصرةٍ مَعجونةٍ بالطلُعِ لا تَلدُ  
 أو غيمةٍ قد بَدَدَ الزَّجاجُ عُرتَها  
 ما بين أقواسِ الزجاجِ الصلبِ لا ماءٌ ولا زَبْدٌ<sup>214</sup>

|                                              |                     |
|----------------------------------------------|---------------------|
| šamsun tamīlu                                | ---/-               |
| wa-sirbu ʔ-ʔayri munfariʔun wa-munʕaqidu     | ---/---/---/---/--- |
| wa-l-qamḥu min ɗahabi l-aɗwāʕi yattaqidu     | ---/---/---/---/--- |
| yā ayyuhā l-waladu                           | ---/---             |
| fī ʕankabūti š-šamsi raʕda ɗuḥan             | ---/---/---         |
| ʕaynā-ka min qabasin wa-l-qalbu yanfaʕidu    | ---/---/---/---     |
| fa-truk li-naḥlati-ka l-farʕāʕi mā taɗidu    | ---/---/---/---     |
| min ḥuɗratin maʕġūnatin bi-ʔ-ʔalʕi lā talidu | ---/---/---/---     |
| aw ġaymatin qad baddada z-zaġġāġu            | ---                 |
| ḡurrata-hā                                   | ---/---/---/---     |
| mā bayna aqwāsi z-zuġġāġi š-šalbi lā māʕun   | ---                 |
| wa-lā zabadu                                 | ---/---/---/---/--- |

2)

طلُّ الوقتِ، والطيرُ عليه  
 وَقَعَ.  
 شجرٌ ليس في المكانِ،  
 وجوهٌ غريقةٌ في المرايا  
 وأسيراتٌ يستغثنَ بنا  
 شجرٌ راحلٌ، ووقتٌ شظايا  
 هل حملنا يومَ الخروجِ سوى الوقتِ،  
 نُمَاشي سرايهُ  
 ونضاهي غيابهُ<sup>215</sup>

|                                         |                 |
|-----------------------------------------|-----------------|
| ʔalalu l-waḡti wa-ʔ-ʔuyūru ʕalay-hi     | ---/---/---     |
| wuqqaʕa                                 | ---             |
| šaġarun laysa fī l-makāni               | ---/---/---     |
| wuġūhun ġarīqatun fī l-marāyā           | ---/---/---     |
| wa-asīrātun yastaġiṭna bi-nā            | ---/---/---     |
| šaġarun rāḥilun wa-waḡtun šazāyā        | ---/---/---     |
| hal ḥamalna yawma l-ḥurūġi siwā l-waḡti | ---/---/---/--- |
| numāšī sarāba-hu                        | ---/---         |
| wa-nuɗāḥī ġiyāba-hu                     | ---/---         |

<sup>214</sup> Muḥammad ʕAfīfī Maṭar, *Al-Aʕmāl al-kāmila, Iḥtiṣālāt al-mūmyāʕ al-mutawahḥiṣa*, t. 3, Al-Qāhira 1998, s. 366.

<sup>215</sup> Aḥmad ʕAbd al-Muʕʔī Ḥiġāzī, *ʔalal al-waḡt* (Gruz czasu), „Ibdāʕ” 1991, nr 18, s. 8-10.

Muḥammad ʿAfīf 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 ٢٢-٢٢ oraz „trocheicznym” w stopie ٢-٢٢. Oznacza to, że przy programowo dowolnej rozpiętości wersów obie te stopy mogą pojawić się w klauzulah, co według koncepcji forsowanej przez Nāzik al-Malāʾikę absolutnie wykracza poza standard wiersza wolnego<sup>216</sup>.

Osobliwym przykładem eksperymentowania z formą jest wiersz *Aylūl* (Wrzesień) autorstwa Amala Dunqula<sup>217</sup>:

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

(ṣawt):  
aylūlu l-bākī fī hādā l-ʿām  
yahlaʿu ʿan-hu fī s-siġni qalansuwata l-ʾiḍām

(ġawqa ḥalfiyya):  
hā naḥnu yā aylūl  
lam nudriki ṭ-ṭaʿnah

<sup>216</sup> Nāzik al-Malāʾika, *Qaḍāyā...*, s. 20-21.

<sup>217</sup> Amal Dunqul, *Al-Aʿmāl aṣ-šiʿriyya al-kāmila*, Al-Qāhira 1987, s. 127 (wiersz datowany na wrzesień 1967 r.).

|                                                         |                      |
|---------------------------------------------------------|----------------------|
| tasquṭu min sitrati-hi z-zarqā'i l-arqām                | fa-ḥallati l-laʿnah  |
| yamṣī fī l-aswāqi yubašširu bi-nubūʿati-hi d-damawīyyah | fī ḡīli-nā l-maḥbūl  |
| laylata an waqafa ʿalā daraḡāti l-qaṣri l-ḡaḡariyyah    |                      |
| li-yaqūla la-nā inna Sulaymāna l-ḡālisa munkafiʿan      | qad hallati l-laʿnah |
| fawqa ʿaṣā-h                                            | fī ḡīli-nā l-maḥbūl  |
| awāh                                                    | fa-naḥnu yā aylūl    |
| qāla fa-kamamnā-hu faqaʿnā ʿaynay-hi d-dāhilatayn       | lam nudriki ṭ-ṭaʿnah |
| wa-sariqnā min qadamay-hi l-ḡaffayni d-dahabiyyatayn    |                      |
| wa-ḡaṣarnā-hu fī arwiqati l-ašbāḥi l-muzdaḡimah         |                      |

|                        |         |
|------------------------|---------|
| --/--/--/--/"/         | ---/--- |
| ---/--/--/--/--/"/     | ---/--- |
| ---/--/--/--/--/"/     | ---/--- |
| --/--/--/--/--/--/--/  | ---/--- |
| ---/--/--/--/--/--/--/ | ---/--- |
| ---/--/--/--/--/--/--/ | ---/--- |
| ---/"/                 | ---/--- |
| ---                    | ---/--- |
| ---/--/--/--/--/--/--/ | ---/--- |
| ---/--/--/--/--/--/--/ | ---/--- |
| ---/--/--/--/--/--/--/ | ---/--- |

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-mutadārik* (⏏⏏) z wariantami -- i ---. 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-basīt* o układzie stroficznym i symetrycznie rozmieszczonych rymach.

Zdarzają się też kompozycje o charakterze hybrydowym:

أتية الليل في ساحات بيروت، كأنني من دُوارِ البحر مُلقى، تُغمَضُ العَيْنان في صمتي على اللحم  
الذي ينبع أشجاراً وماءً في دروبِ النخل، حيثُ الخضرةُ الزرقاءُ كالماءِ، وحيثُ الماءُ كالزرقفةِ  
مخضراً، وحيثُ البيتُ أغرقهُ، وأُعرفُ في شفيفِ الليلِ نافذةً تضيءُ الياسمينَ على مساءٍ تستظلُ  
به الكواكبُ، أيها النهرُ الذي يحملني سأمَنا حتى آخرِ الدنيا، لمن أضرعُ في ساحاتِ بيروتِ  
... لمن أضرعُ؟

ومن يمنحني بين ارتعاشاتِ الذرى غرفةً  
ومن يغرُرُ في تلجِ الأسى الشرفةُ  
ومن يُرخي على عينيّ أهدابي

ومن يلمسُ في أغنيةِ بابي  
ومن أسألهُ زيتونهُ أو جبنةَ بيضاءَ  
إذا ما غاضَ في الساعاتِ ينبوعي  
وبلغنى الترام محطةَ الجوع

afihu l-layla fī sāhātī Bayrūtīn ka-an-nī min duwārī l-baḥrī mulqā tuḡmiḍu l-ʿaynānī  
fī šamt-ī ʿalā l-ḥulmi lllaḍī yanbaʿu ašḡāran wa-māʿan fī durūbī n-naḥli ḥaytu l-ḥaḍratu  
z-zarqāʾu ka-l-māʾi wa-ḥaytu l-māʾu ka-z-zarqatī muḥḍirran wa-ḥaytu l-baytu aʿrifu-  
hu wa-aʿrifu fī šafīfī l-layli nāfiḍatan tuḍṭu l-yāsmīna ʿalā masāʾin tastazillu bi-hi  
l-kawākibu ayyuha n-nahru lllaḍī yaḥmilu-nī saʾmāna ḥattā āḥiri d-dunyā li-man adraʿu  
fī sāhātī Bayrūtīn li-man adra<sup>e219</sup>

wa-man yamnahu-nī bayna rti<sup>c</sup>āšāti d-darā ġurfah

wa-man yağrizu fī talği l-asā š-šurfah

wa-man yurhī ʿalā ʿaynayya ahdāb-ī

wa-man yalmisu fī uḡniyatīn bāb-ī

wa-man asʿalu-hu zaytūnatan aw ġubnatan baydāʿ

idā mā gāda fī s-sāhāti yanbū<sup>c</sup>-ī

wa-ballaga-nī t-turāmu mahattata l-ġūci

raṣīfan min mağārī l-wahli ʿabra hadāʾiqin sawdāʾ

[illegible]

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  $\cup\text{---}\cup\text{---}$ . Zdecydowanie przeważa przy tym wariant  $\cup\text{---}\text{---}$ , w którym dwuzgłoskowy pierwszy segment komplementarny ( $\cup\cup$ ) zastąpiony został jedną sylabą długą ( $\text{---}$ )<sup>220</sup>. W tekście

<sup>218</sup> Saʿdī Yūsuf, *Al-ʿAmāl aš-šīʿiyya*, t. 1, Bayrūt-Baġdād 2014, s. 407.

<sup>219</sup> Za pomocą znaku *sukūn* (أُضْرَعُ, choć wystarczyłoby أضرع).

<sup>220</sup> 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*<sup>c</sup> 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*<sup>221</sup>, 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 taṣḡīliyya* (Poemat dokumentalny):

على دمانك .. الضحى ..  
 شعر مخضَّب  
 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 ...."<sup>222</sup>

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

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

<sup>221</sup> Zob. s. 108-111 wyżej.

<sup>222</sup> Yūsuf aṣ-Ṣāʿig, *op. cit.*, s. 257.

W tym jednak przypadku wątki prozoatorskie są zwykłymi cytatami 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  
آلام المساكين؟ متى تلمسنا  
أصابع الشك؟ أمواتٌ  
ترى نحن على الدرب ولا ندري؟  
توارينا عن الابصار أكفانٌ  
من الرمل، غبار ذرّه الحافرُ  
في ملاعب الشمس.<sup>223</sup>

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

2)

في أعقاب الجيوش  
يسير البغايا وتجار الرقيق اليهود  
وتخلق جوارح الطير

<sup>223</sup> Yūsuf al-Ḥāl, *Al-Ḥiwār al-azālī* (Wieczny dialog), „Šiʿr” 1957, nr 1, s. 52.

يمتصون الحياة من الأشلاء الصامته  
 ويصنعون اللذة من عصارة التعاسة  
 ويصلون صرخة العذاب  
 بعريدة الجسد المتمرغ  
 في الرضاب والخمر وخصاب الدم

في أعقاب الجيوش  
 تسير الخديعة والإثم.<sup>224</sup>

|                                             |           |
|---------------------------------------------|-----------|
| fī a°qābi l-ḡuyūš                           | -----     |
| yasīru l-baḡāyā wa-tuḡḡāru r-raḡīqi l-Yahūd | -----     |
| wa-tuḡḡāliqu ḡawāriḡu ṭ-ṭayr                | -----     |
| yamtaššuna l-ḡayāta mina l-ašlā'i š-šāmita  | -----     |
| wa-yaša°ūna l-laḡḡata min °uṣārati t-ta°āsa | -----     |
| wa-yašilūna šarḡata l-°aḡāb                 | -----     |
| bi-°arbadati l-ḡasadi l-mutamarrig          | -----     |
| fī r-ruḡābi wa-l-ḡamri wa-ḡiḡābi d-dam      | -----     |
| <br>fī a°qābi l-ḡuyūš                       | <br>----- |
| tasīru l-ḡaḡī°atu wa-l-iṡm                  | -----     |

Wiersz Yūsufa al-Ḥāla jest bezrymowy i skomponowany na bazie typowej dla metrum *al-hazaḡ* 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 samodzielnymi członami zdania<sup>225</sup>. 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

<sup>224</sup> Ibrāhīm Šukr Allāh, *Mawqif al-laḡḡa* (Miejsce rozkoszy), „Ši'r” 1957, nr 1, s. 58.

<sup>225</sup> W całym utworze występuje tylko jedna przerzutnia: *wa-āḡīru wa-qad faraḡa min tanāwuli šarā'iḡi l-laḡmi / l-musaḡqā bi-n-nabīḡ*.

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 Husayn 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 ملتهبة  
العيون  
وتحلق فوقها طيور بلا مناقير<sup>226</sup>

|                                             |       |
|---------------------------------------------|-------|
| wa-anfuḍu ra°s-ī bi-°unf                    | ~~~~~ |
| wa-uḥissu ka-arḡuli ḡ-ḡubāb                 | ~~~~~ |
| taḡūṣu fī muḥḡ-ī                            | ~~~~~ |
| wa-tamlā°u ḡumḡumat-ī bi-ašbāḡ              | ~~~~~ |
| mur°ibah                                    | ~~~~~ |
| ...                                         |       |
| sīqanun °āriyah                             | ~~~~~ |
| ardāfun bīḡ                                 | ~~~~~ |
| nuḡūdun maḡṡū°a                             | ~~~~~ |
| wuḡūhun muṣawwahatun tuṡillu min            | ~~~~~ |
| kulli makān                                 | ~~~~~ |
| ru°ūsun bilā aḡsām                          | ~~~~~ |
| tadūru ḡawla-hā ḡiṡaṡun multahibatu         | ~~~~~ |
| l-°uyūn                                     | ~~~~~ |
| wa-tuḡhalliqu fawqa-hā ṡuyūrun bilā manāḡīr | ~~~~~ |

Ten rodzaj swojej twórczości, uprawianej przez całe życie, niemal od początku działalności literackiej<sup>227</sup>, nazywa Husayn Mardān „prozą skonden-

<sup>226</sup> Husayn Mardān, *Al-A°māl al-kāmila*, red. °Adil Kitāb Naṣīf al-°Azzawī, t. 1, Baḡdād 2009, s. 245-246.

<sup>227</sup> Publikowane w tomikach: *Ṣuwar mur°iba* (Przerażające obrazy) – 1951, *Al-°ālam tannūr*

sowaną” (*naṭr murakkaz*), przeciwstawiając ją tym samym jednoznacznie wierszowi. Choć zaprezentowany tu przykład niczym nie odbiega od cytowanego wcześniej wiersza Ibrāhima 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)<sup>228</sup> 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 wchodzą 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 wierszowych<sup>229</sup>. 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 *aš-šiʿr al-ḥurr*. Jego wywód koncentruje się na postulatcie 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 zdanie<sup>230</sup>, 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 poetyckim<sup>231</sup>. Jednak już wcześniejsze jego utwory, które

---

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

<sup>228</sup> ʿAlī Aḥmad Saʿīd Isbir (Adūnīs), *Fī qaṣīdat an-naṭr*, „Šiʿr” 1960, nr 14, s. 75-83.

<sup>229</sup> *Ibidem*, s. 77.

<sup>230</sup> *Ibidem*, s. 80.

<sup>231</sup> Unsī al-Hāḡḡ, *Lan* (Nie będzie), Bayrūt 1960. Zob. też *Naẓariyyat aš-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؟  
بيست ...

غلامي الخضر بيست  
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 وطاقات؟  
أدخل طيرا ولا جناح لي غير خفقان قلبي؟  
أم أتسل نملة وكل ما في كبر بالحب؟<sup>232</sup>

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

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.

<sup>232</sup> Unsī al-Hāġġ, *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. Znamennym 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)

لَمَ الْعُشْبُ  
وَالْأَغْنِيَةُ الْجَزِيرِ  
وَهَذِهِ الْعَيُونُ  
وَهَذِهِ الْأَحْشَاءُ وَالْعَيُونُ  
بَابَةُ الْعَيُونِ وَالْأَحْشَاءُ  
وَالْغَلْطَةُ  
وَالْعُشْبُ وَالْأَغْنِيَةُ الْجَزِيرِ  
مَا دَمْتُ رَقَصْتِي  
مَا دَمْتُ مِرْجَلِي  
مَا دَمْتُ قَفْصِي الدَّوَارِ  
مَا دَمْتُ آخَرِي  
مَا دَمْتُ أَسْتَعِيرُ شَفْتِي  
مَا دَمْتُ أَسْتَعِيرُ عَاشِقًا مِنْ أَذْنِي. <sup>233</sup>

|                                         |               |
|-----------------------------------------|---------------|
| lima l-ʿuṣbu                            | 〰—〰           |
| wa-l-uḡniyatu l-ḡazīrah                 | —〰—〰—〰—       |
| wa-hāḡiḡi l-ʿuyūn                       | 〰—〰—〰〰        |
| wa-hāḡiḡi l-aḡṣāʾu wa-l-ʿuyūn           | 〰—〰—〰—〰〰      |
| baʿbaʾatu 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 qafṣat-ī d-dawwār              | —〰—〰—〰—〰〰     |
| mā dumtu āḡar-ī                         | —〰—〰—         |
| mā dumtu astaʿīru šafatay-ya            | —〰—〰—〰—〰—〰    |
| mā dumtu astaʿīru ʿāṣiqan min uḡunay-ya | —〰—〰—〰—〰—〰—〰— |

<sup>233</sup> 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 الحقيفي. كل دعاءٍ عاصفةٌ حاجزٌ وموت. وأنا لأذكرُ الناسين بالفراق وأنتهك أحزانه. الأمرُ نبرتي. وأيضاً أهشمُ خطواتي وظلّها السباق. طاب ليلك أيتها اللازمة البغاء!

أطارِدُ هذا الحُبَّ

أطارِدُ هذا الحُبَّ

حربُ الجيوشِ تولد في وَرَقِ المالِ وحربي فوق العالمِ تشدُّ أطرافه وتشعَّتْ قلبه. ليَ مَعَ السما زوجُ كلمات! سنتزاحين ويرون قوالب الدم، لأنني أعرف عقولهم – لقد غيَّرتُ لهم نَعْلَ الشرِّ!<sup>234</sup>

kam araytu-ka anna-hu lā yaḥfī šayʿan hādā t-timṭāl  
aḍaʿu yad-ī l-hādīʿata ʿalā šadri-ka ayyu-hā š-šawtu l-ḥaqīqiyy kullu duʿāʿin ʿāšifātun  
ḥāḡizun wa-mawt wa-anā la-uḍakkiru n-nāsīna bi-l-firāqi wa-antahiku aḥzāna-hu al-  
amru nabrat-ī wa-ayḍan uhaššimu ḥaṭawāt-ī wa-ẓilla-hā s-sabbāq ṭāba laylu-ki ayyatu-  
hā l-lāzimatu l-babbaḡāʿ

uṭāridu hādā l-ḥubb

uṭāridu hādā l-ḥubb

ḥarbu l-ḡuyūši tūladu fī waraḡi l-māli wa-ḥarb-ī fawqa l-ʿālamī tašuddu aṭrāfa-hu wa-  
tušaʿītu qalba-hu li-ya maʿa s-samā zawḡu kalimāt sa-tanzāḥīna wa-yarawna qawālība  
d-damī liʿanna-nī aʿrifu ʿuqūla-hum laqad 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.

²³⁴ 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 linijkach. Pod względem intonacyjno-składniowym stanowią one całość i właściwie mogłyby być potraktowane jako jeden wers: *lima l-ʿuṣbu wa-l-uḡniyatu l-ḡazīrah*. Rozdzielenie członów zdania poprzez wprowadzenie pauzy po *ʿuṣbu* 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-ḡalṭatu*.

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 iloczynowo-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 sylab²³⁵. 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.

²³⁵ 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.

Oprócz Adūnīsa i Unsī al-Hāḡḡiego najbardziej znani prekursorzy i propagatorzy idei całkowitego uwolnienia poezji od resztek ograniczeń formalnych to Palestyńczycy Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā (1920-1994) i Tawfīq Ṣāyig (1923-1971) oraz Syryjczyk Muḥammad Al-Māḡūt (1934-2006). Ich twórczość poetycka w przeważającej mierze spełnia kryteria wiersza nie-numerycznego. W przedmowie do swojego pierwszego tomiku pt. *Tammūz fī al-madīna* (Lipiec w mieście) z 1959 r. Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā tak pisał na ten temat:

Tak więc w tych moich wierszach przestrzegam układu stopowego albo i nie przestrzegam. Niektóre wersy są miarowe, a inne niemiarowe. Bywa, że w wierszu następują kolejno po sobie wersy miarowe, ale wtedy w każdym z tych wersów jest inne metrum. Rymy zaś wedle uznania stosuję albo pomijam²³⁶.

Potwierdzeniem tych słów niech będą te oto fragmenty jego wierszy:

1)

قدحاً ملأْتُ بألفاظي،
قطرُئُها، خمرُئُها، عتقتُها،
وسكبتُها، فائضة، في أفواه عشقتها لتتطق.
فقالَت الحبَّ وأطيب العبث،
حتى الشبق جاء نطقاً
من حنجرات من الفضة، من الذهب،
تدندن الألفاظ فيها، تزغرد
زغاريد الأعراس في قرانا...²³⁷

qadaḥan malaʿtu bi-alfāz-ī	٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠
qaṭṭartu-hā ḥammartu-hā ʿattaqtu-hā	---٠-/---٠-/---٠
wa-sakabtu-hā fāʿiḍatan fī afwāhi	
ʿašiqtu-hā li-tanṭuq	٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠
fa-qālati l-ḥubbu wa-aṭyaba l-ʿabat	٠٠٠٠-/٠٠٠٠-/٠٠٠٠
ḥattā š-šabaqu ḡāʿa nuṭqan	---٠٠٠٠٠٠---
min ḥaḡarāti mina l-fidḡati mina d-ḡaḥab	---٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠---
tudandinu l-alfāzu fī-hā tuzaḡrid	٠٠٠٠---٠٠٠٠---
zaḡārīda l-aʿrasi fī qurā-nā	٠-----٠٠٠٠---

²³⁶ Zob. Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā, *Al-Maḡmūʿāt aš-šiʿriyya*, London 1990, s. 15 (في قصائدي هذه، أعني بالقفيلة ولا أعني بعض الأبيات موزون وبعضها غير موزون. وقد تتلاحق أبيات موزونة، ولكن لكل منها، في القصيدة الواحدة، وزنٌ مغايرٌ لآخر. والقوافي استخدمها أو أغفلها حسبما أرتئي).

²³⁷ *Ibidem*, s. 17-18. Wiersz ten pt. *Qadaḥan malaʿtu bi-alfāz-ī* (Swoimi słowami kielich napelnilem) po raz pierwszy opublikowany został w styczniowym numerze kwartalnika „Šiʿr” 1958, nr 5, s. 17-18.

2)

خُطى الليل في رأسي عنيدةً
تدق المطارق،
والمرايا تسمع الدق، تراه
في عيني الكحلاء، في
فمي العريض، تقول لي:
«في سرير عينيكَ يركضُ الليل دوائرُ
وعلى التيه من شفتيك ليلاً
من غرف النوم المقفلاتِ
والفحفاتِ الهوج الحوارق».²³⁸

ḥuṭā l-layli fī raʿs-ī ʿanīdatan
taduqqu l-maṭāriqu
wa-l-marāyā tasmaʿu d-daqqā tarā-hu
fī ʿayni-ya l-kahlāʾi fī
fam-ī l-ʿarīḍi taqūlu l-ī
fī sarīri ʿaynay-ki yarkuḍu l-laylu dawāʾir
wa-ʿalā t-tīhi min šafatay-ki laylun
min ġurafi n-nawmi l-muqfalāti
wa-l-faḥfaḥāti l-hūġi l-ḥawāriq

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

3)

تزلُّ
كالكراتِ
على
عباءةٍ
سوداءَ
أحاطتْ
بفمٍ
كالجرحِ
أحمرٍ²³⁹

tazlaqu ---
ka-l-kurāti ---
ʿalā ---
ʿabāʾatin ---
sawdāʾa ---
aḥāṭat ---
bi-famin ---
ka-l-ġurḥi ---
aḥmar ---

²³⁸ Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā, *op. cit.*, s. 102.

²³⁹ *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 wariacjami stopy ٢٢٠— typowej dla metrum *ar-rağaz*²⁴⁰.

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-ramal*, *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 iloczynowo-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 الربيع المقبل من عينيها
أيها الكناري المسافر في ضوء القمر
خذني إليها
قصيدة غرام أو طعنة خنجر
فأنا متشرد وجريح
أحب المطر وأنين الأمواج البعيدة
من أعماق النوم أستيقظ
لأفكر بركبة امرأة شهية رأيتها ذات يوم
لأعقر الخمرة وأقرض الشعر
قل لحبيبتني ليلي
ذات الفم السكران والقدمين الحريريتين
انني مريض ومشتاق إليها
انني ألمح آثار أقدام على قلبي.
دمشق يا عربة السبايا الوردية²⁴¹

²⁴⁰ W transkrypcji prozodyjnej oddzielone ukośnikiem.

²⁴¹ Pisownia oryginalna (podobnie w następnych wersach) – na końcu wersu zwyczajowo sy-

ayyuhā r-rabī'u l-muqbilu min ʿaynay-hā	—○—○——○———
ayyuhā l-kanāriyyu l-musāfiru fī dawʿi	
l-qamar	—○—○——○——○———○—
ḥuḍ-nī ilay-hā	———
qaṣīdata ǧarāmin aw ʿaʿnata ḥanǧar	○——○———○———
fa-anā mutašarridun wa-ǧarīḥ	○——○——○———
uḥibbu l-maṭara wa-anīna l-amwāǧi	
l-baʿīdah	○——○——○——○———○—
min aʿmāqi n-nawmi astayqiz	———○———
li-ufakkira bi-rukbatī mraʿatin šahiyyatin	
raʿaytu-hā ḍāta yawm	○——○——○——○———○———○———
li-uʿāqira l-ḥamrata wa-aqrīḍa š-šīʿ	○——○——○——○———
qul li-ḥabībat-ī Laylā	———○———
ḍāti l-fami s-sakrāni wa-l-qadamayni	
l-ḥarīratayn	———○———○———○———○———
inna-nī marīḍun wa-muštāqun ilay-hā	———○———○———○———
inna-nī almaḥu āṭāra aqdāmin ʿalā qalb-ī	———○———○———○———○———
Dimašqu yā ʿarabata s-sabāyā l-wardiyya	○——○——○——○———○———
wa-anā rāqidun fī ǧurfat-ī	○——○———○———
aktubu wa-aḥlumu wa-arnū ilā l-mārrah	———○———○———○———
min qalbi s-samāʾi 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. Jedynym 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 związanej. 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

głównie redukcję końcówki gramatycznej w pozycji pauzalnej do niemego „h”. Pewien brak konsekwencji w zapisie (*tāʾ marbūta* w wersie 6) należy traktować jako błąd drukarski.

²⁴² Muḥammad Al-Māǧūt, *Al-Aʿmāl aš-šiʿriyya*, Dimašq 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 Egipcie²⁴³. Udział w niej wzięli czołowi przedstawiciele tamtejszej awangardy poetyckiej, tacy jak: Aḥmad Ṭaha (ur. 1950), Ḥilmī Sālim (1951-2012), Rifʿat Salām (ur. 1951) czy ʿAbd al-Munʿim Ramaḍān (ur. 1951). Dla nich nieregularny wiersz stopowy (*ṣiʿr at-taḥfīla*²⁴⁴), 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 wolnego²⁴⁵. 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 wersyfikacyjną²⁴⁶. 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-Malāʾika²⁴⁷. 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*)²⁴⁸. A w związku z tym, czy możliwe jest przewyżczenie 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-

²⁴³ 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.

²⁴⁴ Inne określenie na tzw. wiersz wolny (*aṣ-ṣiʿr al-ḥurr*).

²⁴⁵ Idwār al-Ḥarrāt, *op. cit.*, s. 618.

²⁴⁶ *Ibidem*, s. 660.

²⁴⁷ Por. wyżej s. 72.

²⁴⁸ Idwār al-Ḥarrāt, *op. cit.*, s. 637-638.

je główne miejsce. Jednocześnie gąszcz 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 wersyfikacyjnej²⁴⁹. A co za tym idzie, nieuprawnione jest określanie mianem *qaṣīda*, czyli wiersz, utworu takiego jak poniższy²⁵⁰:

وتغادرني في الليل، إلى نزلٍ يجلسُ في مزرعةٍ خلف "السين" تقولُ سألقاكِ غدا في حيِّ الغرباءِ،
وتمضي مثقلةً الخطو، تُرافقها في السير، غرائقُ الغابةِ، تتبعها أضويهُ المترو، وعواءُ قطاراتِ
راكضةٍ في جوف الليل، ثمرٌ سريعاً، معطفها مخرومٌ بخُزامى الغابات، ومرصوعٌ بحجارِ
الإيقوناتِ، وماسِ الأبنيةِ القوطيةِ، تركضُ في الأنفاقِ عليها شالٌ من طهرانَ، الخاتمُ يلمعُ في
بنصرها مطعوماً بالقوقعِ والمحارِ، أراقبها من أعلى نافذةٍ في المبنى، أقذفها بسلامٍ من كفي
اليمنى، وأعود وحيداً للمأوى، أحياناً أفتحُ نافذتي في منتصفِ الليل، وأرقبُ عازفَ أكورديونٍ
شيخاً يعزف، هايدنَ وموزارتَ، ويجمعُ مالأً في قبعةٍ من أشجارِ الجوزِ، وفي الصبحِ ينامُ وحيداً
مثلي، مجروحاً بالموسيقى والأشجارِ.²⁵¹

wa-tuḡādiru-nī fi-l-layli ilā nuzulin yaḡlisu fī mazraʿatin ḡalfā s-sīni taqūlu sa-alqā-ka
ḡadan fī ḡayyi l-ḡurabāʾi wa-tamḡdī muṡqilata l-ḡaṡwi turāfiḡu-hā fī s-sayri ḡarānīḡu
l-ḡābati tatbaʿu-hā aḡwiyatu l-matrū wa-ʿuwāʿu qīṡārātin rākīḡatin fī ḡawfi l-layli ta-
murru sarīʿan miʿṡafu-hā maḡrumun bi-ḡuzāmā l-ḡābāti wa-marṡūʿun bi-ḡiḡārī l-iḡūnāti
wa-māsi l-abniyati l-qūṡiyyati tarkuḡu fī l-anfāḡi ʿalay-hā ṡālun min ṡahrāna al-ḡātimu
yalmaʿu fī bunṡuri-hā maṡʿūman bi-l-qawqaʿi wa-l-maḡārī urāqibu-hā min aʿlā nāfiḡatin
fī l-mabnā uqḡifu-hā bi-salāmin min kaff-i l-yumnā wa-aʿūdu waḡīdan li-l-maʿwā
aḡyānan aftaḡu nāfiḡat-i fī muntaṡafi l-layli wa-arqubu ʿāzifa akurḡyūnin ṡayḡan yaʿzifu
Ḥāyḡna wa-Mūzārta wa-yaḡmaʿu mālan fī qubbaʿatin min aṡḡārī l-ḡawzi wa-fi ṡ-ṡubḡi
yanāmu waḡīdan mitl-i maḡrūḡan bi-l-mūsīḡā wa-l-aṡḡār

Sam zapis wskazuje, że mamy do czynienia z tekstem delimitowanym prozatorsko, choć jest to niewątpliwie tekst poetycki²⁵². Jednocześnie można

²⁴⁹ A. Kulawik, *Teoria wiersza*, Kraków 1995, s. 32-63.

²⁵⁰ Podobnie jak w przypadku cytowanych wcześniej utworów Unsi al-Hāḡḡiego (zob. s. 137-139).

²⁵¹ Hāṡim ṡafīḡ, *Al-Muḡāḡira* (Emigrantka), [w:] *Dīwān aṡ-ṡiʿr al-ʿarabī fī ar-rubʿ al-aḡīr min al-qarn al-ʿiṡrīn, I Al-ʿIrāq*, red. Hāṡim ṡafīḡ, „Kitāb fī ḡarīda” 2007, nr 102, s. 39.

²⁵² 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, podążają 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 pierścionek 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,

Obecnie wiersz nienumeryczny wyraźnie zdominował arabską twórczość poetycką. W praktyce wersyfikacyjnej poetów uprawiających ten typ wiersza panuje też pełna różnorodność technik kompozycyjnych, co dobrze ilustruje następujący cytat z opublikowanego w 1975 r. obszernego, czteroczęściowego poematu lirycznego Adūnīsa pt. *Mufrad bi-ṣīġat al-ġam*^c (Singularis w formie pluralis):

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].

[illegible]

ويده جناحان يمشي بهما في الفضاء
 ظاهرةٌ برٌّ باطنه بحرٌ
 أو
 كما
 قيل (...) ²⁵⁴

wa-kānati l-arḍu
 tataḥarraku bi-lawnin aġbara adkana li-yazhara 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
 dāti-hā
 wa-ntaṣaba bnu-hā fī l-hawā'i
 markazan li-ašī'ati l-muḥīṭati
 malākan fī l-īlmi 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

²⁵⁴ Adūnīs, *Mufrad bi šīġat 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* zewnętrznego²⁵⁵.

Najczęściej wersy są zdaniami pojedynczymi lub skupieniami syntaktycznymi o paralelnym szyku, jak np.: *markazan li-aši^{cc}ati l-muḥīṭāti / malākan fi l-ʿilmi wa-l-kašfi* lub *lā ḥayyan ka-l-ʿušbi / lā mamlūkan ka-z-zarʿi* albo też *šaʿru-hu n-nabātu / ḡsadu-hu l-aqālīmu / ʿurūqu-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-arḍu wa-s-samāʿu / aḥyānan / šaʿru-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-samāʿu aḥyānan* (i niebo czasami) lub następnym: *aḥyānan šaʿru-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 deklamatorskie²⁵⁶.

²⁵⁵ W zapisie brak znaku rozstrzygającego o wymowie, tzn. *hamzy* łączącej (*hamzat al-waṣl*) lub *hamzy* rozdzielającej (*hamzat al-qatʿ*), 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).

²⁵⁶ 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 napełnionej 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 chwytty 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 نسل يأتي²⁵⁷

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 الأح
ق
م
ر
ش ع ش ا ع ←
وليس لي معك غيرُ الهواتف²⁵⁸

ayyuhā l-aḥadu

q

m

r

š ° š ā °

wa-laysa l-ī maʾa-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].

²⁵⁷ *Ibidem*, s. 11-12.

²⁵⁸ *Ibidem*, s. 102-103. W utworze występują jeszcze inne dość osobliwe chwytty 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.

وحين أخذه الموت بكت عريشةً أمام بيته ووضعت قصّابين خدّها على الأرض.
قالوا: "تتجمّع حول قبره، في آناء الليل، أصوات تهتف وتنوح. كثيراً ما يسمعهنّ عابراً يظنّ أنها
أصوات نساءٍ يُفْتَنُّنَّ ويميل ويشتهي إذا اقترب سمع أشجاراً وحجارة..."²⁵⁹

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 tahtufu wa-tanūhu kaṭīran-
ma yasmaʿu-hunna ʿābirun yazunnu anna-hā aṣwātu nisāʾin yuftatanu wa-yamīlu wa-
yaštahī idā qtaraba samīʿa aṣḡāran wa-ḥiḡāran

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)

الشَّجَرَةُ الْاُمُّ تُرِيدُ أَنْ تَحْمَلَ وَلَيْدَهَا بَعْدَ الطَّلُقِ مَبَاشَرَةً
الشَّجَرَةُ الْاُمُّ تُحِيطُ فَسَيَلَّتْهَا الْوَلِيدَةُ بِجُدُورِهَا وَشَعْرِ جُدُورِهَا
الشَّجَرَةُ الْاُمُّ تُرِيدُ أَنْ تُغْنِيَ لَوَلِيدِهَا لَيْنًا
الشَّجَرَةُ الْاُمُّ فَتَحَتْ فَجْوَةً فِي جُدُورِهَا
الشَّجَرَةُ الْاُمُّ تُرِيدُ أَنْ تَحْمِيَ وَلَيْدَهَا مِنْ نَظَرَاتِ الْجَارَاتِ
الشَّجَرَةُ الْاُمُّ تَرْفَعُ جِسْمَهَا جَزَعًا حَائِطًا أَمَامَ عُيُونِهِنَّ
الشَّجَرَةُ الْاُمُّ تُرِيدُ أَنْ تُظَلِّلَ عَلَى وَلَيْدِهَا مِنَ الشَّمْسِ

²⁵⁹ Adonis, *Mufrad...*, s. 29 (*A kiedy dopadła go śmierć, zaplakała 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 الْاُمُّ تَفْتَحُ رِجْلَيْهَا الْمَرْفُوعَتَيْنِ عَلَى جِدْعِهَا وَتَمُدُّ مِنْ اَصَابِعِهَا فُرُوعاً وَاوراقَ شَجَرٍ
كَثِيفٍ

الشَّجَرَةُ الْاُمُّ تَقْفُ عَلَى يَدَيْهَا كَامِرَةً هَانِجَةً
الشَّجَرَاتُ الْجَارَاتُ يَتَفَرَّجْنَ عَلَى عَوْرَتِهَا الْمَشْفُوقَةِ مُتَفَرِّعَةً إِلَى فَخْذَيْنِ مُسْتَبِيحَاتِ اللَّمَسِ
وَالضَّحْكَ وَتَبَادُلِ الطَّرْفِ حَوْلَهَا

والوليدُ الفسيلةُ لاهياً كصغارِ الشَّجَرِ عموماً
يوضعُ كُلُّ شَيْءٍ فِي فَمِهِ
التهمُ حَشِيشَةٌ ضَارَّةٌ
وَمَشَى مُتَبَخَّرًا.²⁶⁰

aš-šağaratu l-ummu turīdu an taḥmila walīda-hā baʿda ṭ-ṭalq 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 naẓarātī l-ğārātī
aš-šağaratu l-ummu tarfaʿu ġisma-hā ġazaʿan ḥāṭan amāma ʿuyūni-hinna
aš-šağaratu l-ummu turīdu an tuẓallila 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 hāʾiğatin
aš-šağarātu l-ğārātu yatafarrağna ʿalā ʿawrati-hā l-mašqūṭti mutafarriʿatan ilā faḥḍayni
mustabiḥātī l-lamsa wa-d-ḍaḥka wa-tabādula ṭ-ṭurafi ḥawla-hā
wa-l-walīdu l-faṣīlatu lāhiyan ka-šigāri š-šağari ʿumūman
bi-waḍʿi kulli šayʿin fī fami-hi
iltahama ḥašīšatan ḍārratan
wa-mašā mutabaḥṭiran

²⁶⁰ 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 Mişr, 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 kłaczami
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
Polknęła ziele niezdrowe
I poszła wpatrzona w siebie [tłum. własne].

أخرب نفسي كي يرتاح العالم
 أصبح
 هذه الرقصة لي
 ليست مرهونة بأحد..
 ظهري تلجي وأطرافي باردة
 بوحشة
 أنشب مخالبني في لحم السماء
 أطعنها
 فتنسقط شهياً
 أزرع أنيابي في عظام الأرض
 فتنفجر البراكين..
 أنا نتيجة الخراب
 دليل عليه
 حجة ضده
 لا أحد لي
 ذيلي يهش الذباب من حولي
 ويفتقد التمحور
 حول الأغصان..²⁶¹

uḥarribu nafs-ī kay yartāḥa l-ʿālamu
 uṣṭīḥu
 ḥāḍiḥi r-raqṣatu l-ī

²⁶¹ Hudā Ḥusayn, *Naṣīd 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
zahr-ī ṭalḡiyyun wa-aṭrāf-ī bāridatun
bi-waḥṣatin
anṣabu maḥālib-ī fī laḥmi s-samā'i
aṭ'anu-hā
fa-tasquṭu ṣahaban
azra'ū anyāb-ī fī 'izāmi l-arḍi
fa-tatafaḡḡaru l-barākīnu
anā naṭīḡatu l-ḥarābi
dalīlun 'alay-hi
ḥuḡḡatun ḍidda-hu
lā aḥada l-ī
ḍayl-ī yahuṣṣu ḍ-ḍubāba 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 wyrazowego²⁶². 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 iloczasa²⁶³. Zauważa też, przytaczając przykłady ze

²⁶² 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 zgłoska przedostatnia pod warunkiem, że jest długa (Cv̄ lub Cv̄C), a jeśli nie, wówczas pada na sylabę trzecią od końca niezależnie od jej iloczasu.

²⁶³ 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* / *ḡulḡuli* / *miḡwali* 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, *Rytmy...*, 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 wierszy²⁶⁴. W oparciu o swoje spostrzeżenia i analizy wysnuwa wniosek, 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 wersyfikacyjnego²⁶⁵.

Zupełnie dygresyjnie, nie rozwijając tematu Muḥammad an-Nuwayhī dzieli się istotnym spostrzeżeniem, a mianowicie, że rytmiczacja wierszy poprzez operowanie akcentem wyrazowym charakterystyczna jest dla arabskiej poezji ludowej komponowanej w języku potocznym lub w miejscowej gwarze, najczęściej w formie śpiewanej²⁶⁶. 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 *šīʿr ʿammī* lub *šīʿr šaʿbī* (dosł. poezja ludowa) odnosi się przede wszystkim do języka utworów. Obejmuje więc swoim znaczeniem te wiersze, których tworzywem językowym jest gwara a nie arabszczyzna literacka, co niekoniecznie musi oznaczać zwykłe ludowe przyśpiewki 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*²⁶⁷ 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:

narīd walihāwf an-nūšba nabkī
wāš nāqdar namūt warāk ya wāškī

نريد وَلَحُوفَ النَّشْبَةِ نَبْكِي
وَأَشْ نَقْدَرُ نُمُوتَ وَرَاكَ، يَا وَاشْكِي

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

²⁶⁴ An-Nuwayhī zdaje się zapominać, że przykładów doraźnej rytmiczacji wiersza z wykorzystaniem akcentu wyrazowego dostarcza już najdawniejsza poezja arabska (zob. s. 13-14 wyżej).

²⁶⁵ Muḥammad an-Nuwayhī, *op. cit.*, s. 229-249.

²⁶⁶ *Ibidem*, s. 156.

²⁶⁷ Corriente F. Córdoba, *Dīwān Ibn Quzmān naṣṣan wa-luğatan wa-ʿarūdan*, Madrid 1980, s. B.

ʿaṣāqtu waṣāḥḥat ar-riwāyah
 fa-qāllī lāqad fī āmrak āyah
 min ḡāb nabtadī-k nāʿmal nikāyah
 nārḡā bi-riḡā-k fa-ḡāllī wā-nkī
 qad aṣwārt ānā li-man nātiq bī-h
 waqultu la-hum fulān namūt fī-h
 qālū lī naṣābt jyyāk taḡallī-h
 waḡad yātnī ḡāyir wa-āḡar yazākkī ²⁶⁸

عَشَقْتُ وَصَحَّتْ الرِّوَايَةِ
 فَقَلَّ لِي لَقَدْ فِي أَمْرِكَ آيَةٍ
 مِنْ ذَابٍ نَبْتَدِيكَ نَعْمَلْ نِكَايَةٍ
 نَرْضَى بِرِضَاكَ فَذَلَّ وَأَنْكِي
 قَدْ أَصَوَّرْتُ أَنَا لِمَنْ نَاتِيْقُ بِيهِ
 وَقُلْتُ لَهُمْ فَلَانْ نَمُوتُ فِيهِ
 قَالُوا لِي نَصَابْتُ أَيَّاكَ تُغَلَّلِيهِ
 وَاحِدٌ يَثْنِي خَيْرٌ وَآخِرٌ 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*²⁷⁰. Do takiego wniosku może rzeczywiście prowadzić struktura iloczynowo-sylabiczna pierwszego wersu: ـــــــــ/ـــــــــ/ـــــــــ/ـــــــــ. Nie potwierdza tego jednak analiza prozodyjna dalszej części utworu²⁷¹. Da się natomiast zauważyć dość regularny rozkład akcentów wyrazowych – przeważnie po cztery zestroje w wersie²⁷², co potwierdzałoby też 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-

²⁶⁸ *Ibidem*, s. 8.

²⁶⁹ Transkrypcja za Corriente F. Córdoba (*ibidem*, s. 9) z drobną modyfikacją dot. połączeń międzywyrazowych.

²⁷⁰ *Ibidem*, s. 8.

²⁷¹ Przy założeniu, że sylaby ponadługie (CvC oraz CvCC) wewnątrz wersów równoważne są funkcjonalnie długim (Cv̄ i CvC), struktura iloczynowo-sylabiczna pozostałych wersów prezentuje się następująco:

ــ
 ــ
 ــ
 ــ
 ــ
 ــ
 ــ
 ــ
 ــ

²⁷² 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 drukiem²⁷³. Przyjrzymy się fragmentom wierszy z ich bogatego dorobku:

1)

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

²⁷³ 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-ġiṭār ʿl-yēl
 we-smaʿnā degg ʿghawa
 w-šammyēnā rīḥat hēl
 yā rēl
 šīḥ ʿb-qahar
 šīḥat ʿišeg yā rēl
 wʰ-höder hawā-hum
 wilek
 ḥadr ʿs-senābil ġiṭa
 yā-bū maḥābis šīḍer ya-l-šādd ḥizāmāt
 yā rēl baḷḷa b-ġiniġ
 min tiġzi b-umm šāmāt
 wa-lā timšī mišyat heġer
 gaḷb-ī
 baʿad mā māt
 wʰ-höder hawā-hum
 wilek
 ḥadr ʿs-senābil ġiṭa

ġīzī l-maḥaṭṭa
 b-ḥizin
 wʰ-wnīn yefrāġīn
 mā wensū-nā b-ʿišig-hum
 ʿēb titwansīn
 yā rēl
 čayyim ḥizin
 ahl ʿl-hawā mčeymīn
 wʰ-höder hawā-hum
 wilek
 ḥadr ʿs-senābil ġiṭa

2)

حِسْنُ ...

يا ...

حِسْنُ ...

يمولع العين ...

الماتريد اتمل

²⁷⁴ Muzaʿffar an-Nawāb, *Li-r-rēl wʰ Ḥamed* (Hamed i pociąg), Dimašq 2008, s. 13-14.

اوْتَمَلْها انتَه ...
 اوْتَمَلْها ادمو عها
 اوينچسر بيها الظل
 اوْتسورب ويَه جدمينك ...
 تود ...
 لو فوگها . اجدام الترافه اتحل
 يمن دمنه اعله جدمك ...
 لو ...
 هدرته ايحل
 او تمايل ...
 راوح اعله الروح ...
 روحي ...
 معلّمه .. اوْتحمل
 جدم يصعد .. جدم ينزل
 عمرها اوْلا تگول :
 – احّاه
 واليشجي المصيبه ايندل
 اوْطبع روحي ...
 اريحيه ...
 ايشيل راس الخل
 اوْچثير الحَمْلوها اذنوب ...
 گالو :
 – يوم ماتتمل
 اوْ گالوا والحجي ...
 ابلاساس ...
 ياساس الصبر يكتل²⁷⁵

Ḥisin
 yā
 Ḥisin
 ya mwalli^c ʔl-^cēn
 il-mā trīde tmill
 ū-tmil-hā nta
 ū-tmil-hā dmū^c-hā
 w-yinčisir bī-hā z-ḏill
 ū-tisōrib wiyya ġedmyēn-ek
 tiwidd
 lō fōg-hā ġdām ʔt-terāfe ṭhill

²⁷⁵ ʔAryān as-Sayyid Ḥalaf, Ḥisin (Ḥasan), *Al-Aʿmāl aš-šiʿriyya^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-yiṣṣī l-muṣība yiḡill
 ū-ṭabiʿ rūḥ-ī
 ʾrīḥiyya
 tšīl rās ʾl-ḥill
 ū-čīṭīr 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
 البيهه من كتاك تعال وما اجيت
 ليش ما جيت وشفتني
 ((اكسر الخاطر))
 ادور علصبح
 ببيانه مسدودة لكيت
 ليش ما جيت وشفتني
 بس قميص مطرك
 ويشرب جكاير
 كاعد بعتبة البيت²⁷⁶

ʾtšaffaḥit-hin
 waraqa
 waraqa
 ū-mā qirʿet

²⁷⁶ Ḥamza al-Ḥilfī, *Gābat duwwa* (Las światła), Bagdād [b.d.w.], s. 39-40.

ū-raddadit āḥir qaṣīda
 il-bī-ha min gitlek ta^{al} ū-mā ḡ^yēt
 l^yēš mā ḡ^yēt ū-šifit-nī
 aksir il-ḥāṭir
 adawwir ^{as}-ṣubuh
 bībāneh masdūda lig^yēt
 l^yēš mā ḡ^yēt ū-šifit-nī
 bess qamīš imṭarrag
 ū-yiṣrab ḡigāyir
 ḡā^{id} ^b-itbat il-b^yēt

Wszystkie trzy wiersze charakteryzują się podobną „schodkową” organizacją graficzną tekstu. W tomiku Muḏaffara an-Nawāba, z którego pochodzi przytoczony wyżej fragment, taka kompozycja zastosowana została we wszystkich utworach. W „Dzieliach poetyckich” ^{aryāna as-Sayyida} Ḥalafa dotyczy ona zdecydowanej większości, natomiast w cytowanym tomiku Ḥamzy al-Ḥilfiego prawie połowy wierszy²⁷⁷. 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 ^{as}-Ṣāⁱḡa, jak zostało wykazane²⁷⁸, 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 Muḏaffara an-Nawāba i ^{aryāna 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 / Ḥāmed // w-ihna / b-ḡitār ^{al} /-lyēl
 we-smā^{anā} / dégg ^g / háwa w-// šammyēnā / rīḥat / hēl
 yā rēl / šīḥ ^b / -qāhar // šīḥat / ⁱšeg / yā rēl
 w^o-hóder / hawā^{hum} / wīlek // ḥādr ^s /-senābil / ḡīta

yā^{al}-bū / maḥābis / šīder // ya-l-šādd / ḥizāmāt
 yā rēl / bālḷa b- / ḡīniḡ // min tiḡzi / b-ūmm / šāmāt

²⁷⁷ Co ciekawe, tego rodzaju „schodkowe” kompozycje przeważają też u innych znanych irackich autorów poezji gwarowej, zob. np.: Kāzīm Ismā^{al} al-Gāṭi^{al}, *Li al-^{id} abū hilālyēn*, An-Naḡaf 1973; Kāzīm Maṣṣūr al-Ka^bī, *Malḥamat al-ḥulūd*, Baḡdād 1973; ^{abbās al}-Ḥayyāt, *Ḥḡāyāt maḥbūba*, Baḡdād 1975; Karīm al-^{al}Irāqī, *Li al-maṭar wa-Umm aḡ-Ḥafira*, An-Naḡaf 1974; Kāzīm aṣ-Ṣā^{ir} i Ġum^a al-Ḥayfī, *Aṭas ḡlēbyēn*, An-Naḡaf 1976.

²⁷⁸ Zob. s. 124-125 wyżej.

wa-lā tīmšī / mīšyat / héġer // ġálb-ī / báʿad / mā māt
w°-hóder / hawā-hum / wílek // ħádr °s- / senābil / ġīta

ġīzī l- / maḥaṭṭa b- / ħīzin // w°-wnīn / yafrāġīn
mā wensū-nā b- / °išīg-hum // °ēb / titwansīn
yā rēl / ʿáyyim / ħīzin // áhl °l- / háwā / mʿeymīn
w°-hóder / hawā-hum / wílek // ħádr °s- / senābil / ġīta

B.

Ĥīsin / yā Ĥīsin / ya mwāllīc °l -°ēn / il-mā trīde / tmīll
ū-tmil-hā nta / ū-tmil-hā / dmūc-hā / w-yīnčisir / bī-hā z- / zīll
ū-tisōrib / wiyya ġedm°ēn-ek / tiwīdd / lō fōg-hā / ġdām °t- / terāfe / thīll
ya man dēm-na / °alā ġīdm-ek / lō hderde / yiḥīll
ū timāyel / ráwḥa / °alā r-rūḥ / rūḥ-ī / m°állime / ū-tūḥmil
ġīdim / yiš°ad / ġīdim / yīnzil
°umúr-ha / ū-lā tigūl / aḥḥā-h / w°-l-yīščī l- / mušība / yiḡīll
ū-tābi° / rūḥ-ī / rīḥīyya / tšīl / rās °l- / ḥīll
ū-čīṭīr °l- / ḥammelū-hā / dnūb / ġālaw / yōm / mā tītmil
ū-ġālaw / wi-l-ḥāčī °b- / lāsās / yāsās °s- / 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 czterozestrojowego wersu 2 ostatniej strofy, gdzie średniówka przebiega po drugim akcencie).

Z kolei wiersz °Aryāna as-Sayyida Ḥalafa jest w całej swojej rozciągłości monorymiczny, choć akcentuacyjnie zróżnicowany; rymy oksytoniczne sąsiadują z paroksytonicznym, jak np.: *yiḥīll* / *yīktīl*. Rozpiętość wersów waha się między cztero- a siedmiozestrojowcem z przewagą sześćzestrojowych. 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 Majakowskiego²⁷⁹. Prze-

²⁷⁹ 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”²⁸⁰. Inaczej jest natomiast w wierszu Ḥamzy al-Ḥilfiiego. Tu rozkład wersów podobny jest do kompozycji Yūsufa aṣ-Ṣāʿigā – 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 Muẓaffar an-Nawāb i Aryān as-Sayyid Ḥalaf.

²⁸⁰ 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 składniowo-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*²⁸¹, 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)²⁸².

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

²⁸¹ Zob. s. 19-21 wyżej.

²⁸² 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 rzeczywisty 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-muʿāšir* 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-Ḥaġġ, Muḥammad Al-Māġūt, Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā, Tawfiq Ṣāyig, 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-naṭr*, 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-šiʿr al-hurr*), czyli nieregularnego wiersza stopowego.

Z ostrą krytyką wystąpiła Nāzik al-Malāʾika. Kwestii tej poświęciła osobny rozdział swojej książki *Qaḍāyā aš-šiʿr al-muʿāšir*. 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 poezji²⁸³ [tłum. własne].

W dalszej części rozdziału w emocjonalnych słowach odniosła się do opublikowanej na łamach „Šiʿr” w 1959 r. przychylniej recenzji debiutanckiego tomiku Muḥammada al-Māḡūṭa *Ḥuẓn fī ḍawʿ 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 *šiʿr*, oznaczające w języku arabskim poezję, utożsamia z wierszem²⁸⁴.

Dwadzieścia lat później Maḥmūd Darwīš 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 rozumie²⁸⁵ [tłum. własne].

²⁸³ Nāzik al-Malāʾika, *Qaḍāyā...*, s. 213: شاعت في الجو الأدبي في لبنان بدعة غريبة في السنوات العشر الماضية، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتباً تضم بين دفتها نثرأ طبيعياً مثل أي نثر آخر، غير أنها تكتب على أغلفتها كلمة (شعر). ويفتح القارئ تلك الكتب متوهماً أنه سيجد فيها قصائد مثل القصائد، فيها الوزن والإقاع والقافية وسرعان ما يلاحظ أن الكتاب خلو من أي أثر للشعر (...).

²⁸⁴ *Ibidem*, s. 213-227.

²⁸⁵ Maḥmūd Darwīš, *Anqīḍ-na min hādā aš-šiʿr*, „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 ندّعي، نشاهد سقوط أحد قلاعنا الأخيرة، دون رغبة في المقاومة. إن ما نفروءه، 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.

Od tamtego czasu wiersz nienumeryczny wpisał się już na trwałe w arabski pejzaż literacki, a nawet go całkowicie zdominował, o czym w sposób niebudzący wątpliwości przekonuje statystyka. W latach 2007-2008 pod patronatem UNESCO, w ramach projektu *Kitāb fi ǧarīda* (Książka w gazecie) ukazała się seria dodatków specjalnych do czołowych dzienników arabskich pod wspólnym tytułem *Dīwān aš-šiʿr al-ʿarabī fi ar-rubʿ al-aḥīr min al-qarn al-ʿiṣrīn* (Antologia poezji arabskiej ostatniego ćwierćwiecza XX w.). Opublikowano w niej nieco ponad 1000 utworów poetów z całego świata arabskiego, od Iraku po Mauretanię. Prawie trzy czwarte z nich (± 730) reprezentuje wiersz nienumeryczny, ok. jednej czwartej zaś (± 260) – nieregularny wiersz stopowy. W antologii tej znalazło się też 25 wierszy klasycznych oraz 6 poematów prozą. Wśród nieregularnych wierszy stopowych najczęstsze to utwory oparte na wzorcach *al-mutadārik*, *al-mutaqārib*, *al-kāmil* i *ar-ramal*.

Pomimo tak zdecydowanej hegemonii wiersza nienumerycznego we współczesnej poezji arabskiej, spór o jego prawo do istnienia nie wygasł. W 2008 r. ukazała się książka jednego z największych spośród żyjących poetów arabskich, Aḥmada ʿAbd al-Muʿtī Ḥiǧāzīego pt. *Qaṣīdat an-naṭr aw al-qaṣīda al-ḥarsāʾ* (Poemat prozą czy poemat niemy)²⁸⁶. Postawioną już w samym tytule tezę autor konsekwentnie stara się uzasadniać na kartach kolejnych rozdziałów. Nie odmawiając tego typu twórczości prawa bytu, uważa ją za niedojrzałą i przemijalną, choć jednocześnie upatruje w niej zagrożenie dla przyszłości arabskiej poezji. Źródłem tego zagrożenia jest jego zdaniem niezwykle mocna promocja tego typu „nowoczesnego” wiersza w dzisiejszych mediach arabskojęzycznych oraz generalnie niski poziom warsztatu literackiego wśród młodego pokolenia twórców.

W toku swojego krytyczno-polemicznego wywodu egipski poeta sporo miejsca poświęca roli rytmu w wierszu rozumianego jako metryczność (ar. *wazn* – dosł. waga, miara). Jak pisze:

(...) metryczność w języku to energia, która pomaga mu realizować funkcję poetycką. (...) Metryczność, obok obrazu poetyckiego, jest drugim skrzydłem przenośni. Poprzez obraz i metryczność język przenosi się ze świata jaźni do świata snu lub, jak mówił francuski poeta Paul Valéry, zmienia się z marszu w taniec. Skoro więc taka jest funkcja metryczności, to jest ona zasadniczym warunkiem, bez którego poezja nie może istnieć²⁸⁷ [tłum. własne].

²⁸⁶ Aḥmad ʿAbd al-Muʿtī Ḥiǧāzī, *Qaṣīdat an-naṭr aw al-qaṣīda al-ḥarsāʾ*.

²⁸⁷ *Ibidem*, s. 57: (...) الوزن هو الجناح الآخر (...) الوظيفة الشعرية (..) الوزن في الكلام طاقة تساعد على أن يؤدي وظيفته الشعرية (..) الوزن هو الجناح الآخر (...) أو تتحول من المشي إلى للمجاز إلى جانب الصورة الشعرية. وبالصورة والوزن تنتقل اللغة من عالم البقطة إلى عالم الحلم. أو تتحول من المشي إلى الرقص، كما كان يقول الشاعر الفرنسي لول فاليري.. وإذا كانت هذه هي وظيفة الوزن فالوزن شرط جوهري لا يمكن للشعر أن يقوم بدونه.

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 literaturoznawców²⁸⁸. W tej sytuacji nie powinno dziwić, że rozprzestrzeniający się od kilkudziesięciu lat wiersz nierespektujący żadnych ograniczeń formalnych stanowi wyzwanie, z którym arabska wersologia nie może sobie ciągle poradzić.

²⁸⁸ Zob. np.: Muḥammad an-Nuwayhī, *op. cit.*; Ġihād Fāḍil, *op. cit.*; Yūsuf Ḥāmid Ġābir, *op. cit.*; Idwār al-Ḥarrāt, *op. cit.*; Ġālī Šukrī, *op. cit.*; °Abd ar-Riḍā °Alī, *Mūsīqā aš-ši'r al-°arabī qadīmu-hu wa-ḥadītu-hu*, °Ammān 1997; idem, *Ši'r al-ḥadāṭa fī Mišr*; °Abd Allāh Šarīq, *Fī šī'riyyat qašīdat an-naṭr*, Ar-Ribāt 2003; Ḥāmid Abū Aḥmad, *Tahḍīṭ 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 šīʿriyyat qaṣīdat an-naṭr*, Ar-Ribāt 2003.
- °Abd al-Karīm Ad-Duġaylī, *Al-Band fī al-adab al-ʿarabī taʿrīhu-hu wa-nuṣūṣu-hu*, Baġdād 1959.
- °Abd ar-Razzāq Al-Hilālī, *Al-Band fī al-adab al-ʿarabī*, „Al-Aqlām” 1964, t. 3, s. 73-80.
- °Abd ar-Riḍā °Alī, *Mūsīqā aš-šiʿr al-ʿarabī qadīmu-hu wa-ḥadīṭu-hu*, °Ammān 1997.
- Abū al-Faraġ Al-Iṣfahānī, *Al-Aġānī*, Al-Qāhira 1950.
- Abū al-Ḥasan Saʿīd Ibn Masʿada 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 muwaššaḥa*, Warszawa 1996.
- Aḥmad °Abd al-Muʿtī Ḥiġāzī, *Qaṣīdat an-naṭr aw al-qaṣīda al-ḥarsāʾ*, Dubayy 2008.
- Aḥmad Bazzūn, *Qaṣīdat an-naṭr al-ʿarabiyya (al-īṭār an-naẓarī)*, Bayrūt [b.d.w.].
- Aḥmad Ziyād Maḥbak, *Qaṣīdat an-naṭr*, Dimašq 2007.
- °Alī Aḥmad Saʿīd Isbir (Adūnīs), *Fī qaṣīdat an-naṭr*, „Šīʿr” 1960, nr 14, s. 75-83.
- Al-Āmidī, *Al-Muwāzana bayn šīʿr 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 Mukawwi°, *Riyādat Bāktīr wa-makānātu-hu bayna ruwwād aš-šiʿr al-ʿarabī al-ḥadīṭ*, „Maġallat At-Tawāṣul” 2010, nr 26, s. 154.
- Fawzī Saʿd °Isā, *Al-ʿArūd al-ʿarabī wa-muḥāwalāt at-taṭawwur wa-at-taġdīd fī-hi*, Al-Iskandariyya 1998.
- Ġālī Šukrī, *Šīʿru-nā al-ḥadīṭ ilā ayn?*, Bayrūt 1991.
- Ġawād Šubbar, *Adab at-taff aw šuʿarāʾ al-Ḥusayn min al-qarn al-awwal al-ḥiġrī ḥattā al-qarn ar-rābiʿ ʿašar*, t. 6, Bayrūt 1988.
- Ġihād Fāḍil, *Qaḍāyā aš-šiʿr al-ḥadīṭ*, Bayrūt 1984.
- Ḥāmid Abū Aḥmad, *Taḥdīt aš-šiʿr al-ʿarabī*, Al-Qāhira 2004.
- Hartmann M., *Das arabische Strophengedicht. I. Das Muwaššaḥ*, Weimar 1897.
- Ibn °Abd Rabbihi, *Al-ʿIqd al-farīd*, red. °Abd al-Maġīd at-Tarḥīnī, Bayrūt 1983.
- Ibn Ḥuġġa al-Ḥamawī, *Bulūġ al-amal fī fann az-zaġal*, red. Riḍā 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-ʿAzīz bin °Abd Allāh al-ʿUyūnī, Ar-Riyāḍ [b.d.w.].
- Ibn al-Muraḥḥal, *Risālatān farīdatān fī ʿarūd ad-dubayt*, 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 at-tirāz fī ʿamal al-muwaššahāt*, red. i oprac. Ğawda ar-Rikābī, Dimašq 1949.
- Idwār al-Ḥarrāt, *Šiʿr al-ḥadāṭa fī Miṣr dirāsāt wa-taʿwīlāt*, Al-Qāhir 1997.
- Ismāʿīl Ibn Ḥammād al-Ġawharī, *Aš-Šihāḥ tāğ al-luġa wa-šihāḥ al-ʿarabiyya*, red. Aḥmad ʿAbd al-Ġafūr ʿAtṭār, Bayrūt 1990.
- ʿIzz ad-Dīn Ismāʿīl, *Aš-šiʿr al-ʿarabī al-muʿāšir qaḍāyā-hu wa-żawāhiru-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-ḥadāṭa*, Al-Qāhira 2008.
- Muḥammad Kāmil al-Ḥaṭīb, *Nażariyyat aš-šiʿr, 5-marḥalat mağallat „Šiʿr”*, Dimašq 1996.
- Muḥammad an-Nuwayhī, *Qaḍīyat aš-šiʿr al-ġadīd*, Al-Qāhira 1964.
- Muṣṭafā ʿAbd ar-Raḥmān, *Fī an-naqd al-adabī al-qadīm ʿind al-ʿArab*, Al-Qāhira 1998.
- Muṣṭafā Ğamāl ad-Dīn, *Al-Band wa-aš-šiʿr al-ḥurr*, „Al-Aqlām” 1965, t. 6, s. 120-130.
- Muṣṭafā ʿIwaḍ al-Karīm, *Fann at-tawšīḥ*, Bayrūt 1974.
- Nāzik al-Malāʾika, *Qaḍāyā aš-šiʿr al-muʿāšir*, Bayrūt 1981.
- Qudāma Ibn Ğaʿfar, *Naqd aš-šiʿr*, red. Kamāl Muṣṭafā, Al-Qāhira 1979.
- Riḥat Salām, *Baḥṭan ʿan aš-šiʿr*, Al-Qāhira 2010.
- Şaḫī ad-Dīn al-Hillī, *Al-ʿĀṭil al-ḥālī wa-al-muraḥḥaş al-ġālī*, red. Ḥusayn Naşşār, Al-Qāhira 1981.
- Şalāḥ ad-Dīn Ḥalīl Ibn Aybak aš-Şafadī, *Al-Wāfi bi-al-wafayāt*, red. Aḥmad al-Arnāʾūt, Turkī Muṣṭafā, Bayrūt 2000.
- Salma Khadra Jayyusī, *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*, London 1977 (wersja arabska: Salmā al-Ḥadrāʾ al-Ġayyūsī, *Al-Ittiğāhāt wa-al-ḥarakāt fī aš-šiʿr al-ʿarabī al-muʿāšir*, tłum. ʿAbd al-Wāḥid Luʾluʾa, Bayrūt 2007).
- Şarḥ maqāmāt al-Ḥarīrī li-Abī l-ʿAbbās Aḥmad Ibn ʿAbd al-Muʾmin al-Qaysī aš-Şurayşī, 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.

Siwiec P., „*Band*” – wiersz czy proza. *Próba systematyzacji*, [w:] *W kręgu zagadnień świata arabskiego*, red. Adnan Abbas, A. Maško, 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 Ḥallūf, *Al-Baḥr ad-dūbaytī (ad-dūbayt), dirāsa ʿarūḍiyya taʾšīliyya ġadīda*, Ar-Riyāḍ 1997.

Yāqūt al-Ḥamawī ar-Rūmī, *Muʿğam al-udabāʾ iršād al-arīb ilā maʿrifat al-adīb*, red. Iḥsān ʿAbbās, Bayrūt 1993.

Yūsuf Ḥamid 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-Aʿmāl aš-šiʿriyya al-kāmila*, t. 1-2, ʿAmmān 1995.

ʿAbd ar-Raḥmān Šukrī, *Dīwān ʿAbd ar-Raḥmān Šukrī*, red. i oprac. Niqūlā Yūsuf, Al-Maġlis Al-Aʿlā li-At-Ṭaqāfa, 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-Aʿmāl 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 nazīm min šuʿūn wa-ʿawāṭif*, Al-Qāhira, 1926.

ʿAlī Aḥmad Bākīr, *Iḥnātūn wa-Nafartūtī*, Al-Qāhira 1940.

Amal Dunqul, *Al-Aʿmāl aš-šiʿriyya al-kāmila*, Al-Qāhira 1987.

Amin ar-Riḥānī, *Ar-Riḥāniyyāt*, t. 1-4, Bayrūt 1910-1923.

ʿAryān as-Sayyid Ḥalaf, *Al-Aʿmāl aš-šiʿriyya*, Baġdād 2003.

Badr Šākīr as-Sayyāb, *Azhār ḍābila*, Al-Qāhira 1947.

Badr Šākīr as-Sayyāb, *Unšūdat al-maṭar*, Bayrūt 1969.

Badr Šākīr as-Sayyāb, *Al-Aʿmāl aš-šiʿriyya al-kāmila*, Al-Qāhira 2011.

Buland al-Ḥaydarī, *Šayḥūḥa*, „Šiʿr” 1957, nr 3, s. 43-44.

Buland al-Ḥaydarī, *Al-Aʿmāl al-kāmila*, Al-Qāhira 1992.

Dīwān aš-šiʿr al-ʿarabī fī ar-rubʿ al-aḥīr min al-qarn al-ʿiṣrīn, 1 Al-ʿIrāq, red. Hāšim Šāfiq, „Kitāb fī ġarīda” 2007, nr 102.

Dīwān aš-šiʿr al-ʿarabī fī ar-rubʿ al-aḥīr min al-qarn al-ʿiṣrīn, 2 Al-azāʾir, red., Wāsīnī Al-Aʿraġ, „Kitāb fī ġarīda” 2007, nr 104.

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.

Dīwān aš-šiʿr al-ʿarabī fī ar-rubʿ al-aḥīr min al-qarn al-ʿiṣrīn, 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-ʿiṣrīn, 5 Tūnis wa-Lībyā, red. Muṣṣif al-Waḥāybī, „Kitāb fī ġarīda” 2007, nr 110.

- Dīwān aš-šiʿr al-ʿarabī fī ar-rubʿ al-aḥīr min al-qarn al-ʿiṣrīn*, 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-ʿiṣrīn*, 7 *Filasṭīn wa-Al-Urdunn*, red. Amğad Nāšir, Faḥrī Šāliḥ, „Kitāb fī ġarīda” 2008, nr 114.
- Dīwān aš-šiʿr al-ʿarabī fī ar-rubʿ al-aḥīr min al-qarn al-ʿiṣrīn*, 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-ʿiṣrīn*, 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-ʿiṣrīn*, 10 *Lubnān*, red. Iskandar Habaš, „Kitāb fī ġarīda” 2008, nr 120.
- Dīwān aš-šiʿr al-ʿarabī fī ar-rubʿ al-aḥīr min al-qarn al-ʿiṣrīn*, 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-ʿiṣrīn*, 12. *al-ğuzʾ at-tānī*, *Al-īmārāt wa-ʿUmān wa-Qaṭar*, „Kitāb fī ġarīda” 2008, nr 124.
- Fadwā Ṭuqān, *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-Qaṣīda aḍ-ḍāʿiʿa*, „Šiʿr” 1958, nr 6, s. 32-35.
- Ğabrā Ibrāhīm Ğabrā, *Qadaḥan malaʾtu bi-alfāzī*, „Šiʿr” 1958, nr 5, s. 17-18.
- Ğabrā Ibrāhīm Ğabrā, *Al-Mağmūʿāt aš-šiʿriyya*, London 1990.
- Ğamīl Šidqī az-Zahāwī, *Al-Kalim al-manẓūm*, t. 1, Bayrūt 1909.
- Ğubrān Ḥalīl Ğubrān, *Al-Badāʿiʿ 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, *Ġabat ḍuwwa*, 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-lağḍa*, „Šiʿr” 1957, nr 1, s. 58.
- Imruʾ al-Qays, *Dīwān Imriʾ 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 aṣ-Ṣafīra*, An-Nağaf 1974.
- Kāzim aš-Šāʿir i Ğumʿa al-Ḥayfī, *Aṭaš glēbyēn*, An-Nağaf 1976.
- Kāzim Ismāʿīl al-Gāṭiʿ, *Li al-ʿid abū hilālyēn*, An-Nağaf 1973.
- Kāzim Maṣṣūr al-Kaʿbī, *Malḥamat al-ḥulūd*, Bağdād 1973.
- Lamīʿa ʿAbbās ʿAmāra, *ʿIrāqiyya*, Bayrūt 1972.

Maʿrūf ar-Ruṣāfī, *Dīwān Maʿrūf ar-Ruṣāfī*, red. Muṣṭafā al-Ġalāyīnī, Al-Qāhira 2014.

Maḥmūd Darwīš, *Anqīdū-na min hādā 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 at-ṭabīʿa*, „Maġallat Apūllū” 1933, t. 1, nr 6, s. 619-620.

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

Muḥammad ʿAfīfī Maṭar, *Al-Aʿmāl al-kāmila*, Al-Qāhira 1998.

Muḥammad Al-Māġūt, *Al-Aʿmāl aš-šiʿriyya*, Dimašq 2006.

Muzaḥḥar an-Nawāb, *Li-r-rēl wʰ Ḥamed*, Dimašq 2008.

Nasīb ʿArīḍa, *Al-Arwāḥ al-ḥāʿira*, New York 1946.

Nāzik al-Malāʾika, *Dīwān Nāzik al-Malāʾika*, Bayrūt 1997.

Nāzik al-Malāʾika, *Yuġayyr alwāna-hu al-baḥr*, Al-Qāhira 1998.

Nizār Qabbānī, *Šuʿun ṣaġīra*, „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 Allāh al-Fāṭimī, *Dīwān Tamīm Ibn al-Muʿizz li-Dīn Allāh 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-Šāʾiġ, *Qaṣāʾid*, 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-basīt 11, 14, 23, 33, 82, 99, 127-128, 139
al-ḥaffīf 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-nahḍa 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
ašlam 113
as-sarīʿ 11, 28, 70-71, 73, 82, 99, 106, 113, 116, 121
aš-šīr 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

maḡhab 25, 39
maḡḡūf 33, 35, 53
makfūf 39
maqṣūr 35, 52, 53
maqṭūʿ 14
maṭlaʿ 25, 26, 28, 30, 39-40
mawwāl 155
miṣrāʿ 12
muḡāl 27, 41, 87, 89
muḡayyal 27, 41, 87, 89
muḡammas 21
muraffal 113, 124
musammaṭ 19, 21-22, 24-25, 35
muṣarraʿ 16
muwašṣaḡ 23, 25-26, 28, 30, 39, 42, 53
muzdawiḡ 14, 17

N

naṭr 137
naṭr murakkaz 135

Q

qāfiya muʿassasa 22
qaṣīda 137, 145
qaṣīdat an-naṭr 9, 135, 137, 139, 165
qufl 25, 26, 28, 30, 39-40
qūma 155

R

rakḡ al-ḡayl 62
rubāʿī 21
rubāʿīyya 19

S

sabab 12
sağc 107, 164
şatır 12, 21, 56, 73
şîr at-tafîla 144
şîr ʿāmmī 155
şîr şaʿbī 155
simt 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
tā° marbūṭa 143
taşrīc 21

W

watid 12, 72, 113
wazn 167

Z

zağal 155-156
ziḥāf 20, 114

INDEKS NAZWISK POETÓW ARABSKICH

A

- °Abbās al-Ḥayyāt 161
°Abbās Maḥmūd al-°Aqqād 48-49, 51
°Abd al-Mun°im Ramaḍān 144
°Abd al-Waḥḥāb al-Bayātī 8, 86, 88, 91, 94-95, 163
°Abd ar-Raḥmān Šukrī 35, 48
Abū al-°Alā° al-Ma°arrī 30
Abū al-°Atāhiya 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 °Abd al-Mu°ṭī Ḥiğāzī 112, 117, 120, 126, 167-168
Aḥmad Šawqī 31-32, 52
Aḥmad Ṭaha 144
Aḥmad Zakī Abū Šādī 51-52
Al-A°mā At-Tuṭaylī 25
Al-Ḥansā° 13
Al-Ḥarīrī 18
°Ali Aḥmad Bākūr 53-54, 56
Al-Ma°arrī 31
Al-Mutanabbī 31
Amal Dunqul 127
Amīn ar-Rīḥānī 8, 36, 46-47, 123, 139, 165
°Aryān as-Sayyid Ḥalaf 157, 159, 161-162

B

- Badr Šākir as-Sayyāb 8, 77-82, 84, 96, 163
Buland al-Ḥaydarī 8, 96, 103-104

F

- Fadwā Ṭūqān 72, 112, 115-116
Fārūq Šūša 112, 118, 120

Fawzī al-Maʿlūf 8
Fuʾād al-Ḥaşn 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
Ġumʿa al-Ḥayfī 161

H

Ḥāfiẓ Ibrāhīm 31, 32
Ḥalīl Muṭrān 31, 34-35
Ḥamza al-Ḥilfī 157, 160-161, 163
Hāşim Şafiq 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
İlyās Farḥāt 8, 41, 165
Imruʾ al-Qays 13
Ismāʿīl Şabrī 31, 33, 35

K

Karīm al-ʿIrāqī 161
Kāẓim aş-Şāʿir 161
Kāẓim Ismāʿīl al-Gāṭiʿ 161
Kāẓim Manşūr al-Kaʿbī 161

L

Lamīʿa ʿAbbās ʿAmāra 122

M

Maʿrūf ar-Ruşāfī 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 aš-Šaybānī 18
Muḥammad Ibn al-Ḥilfa 107-108
Muḥammad Al-Māġūt 140, 142-43, 165-166
Muḥammad ʿAfīf Maṭar 126-127
Muẓaffār an-Nawāb 158-159, 162

N

Nasīb ʿArīḍa 8, 36, 42, 45, 165
Naşr 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 Şāyiġ 140, 165

U

Unsī al-Ḥāġġ 136, 137-139, 166

Y

Yūsufa al-Ḥāla 56, 58, 134
Yūsufa aş-Şāʾiġa 124-125, 162, 164
Yūsuf al-Ḥāl 56, 58, 111, 114, 132
Yūsuf aş-Şāʾiġ 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