Gaylord
PAMPHLET BINDER
Syracuse, N. Y.
Stockton, Calif.

THE LIBRARIES

COLUMBIA UNIVERSITY

GENERAL LIBRARY

المضمون والإطار
في
شعر يوسف عز الدين

الدكتور عبدالله درويش

استاذ مساعد بكلية دار العلوم ـ جامعة القاهرة

١٣٨٦ هـ ١٩٦٧ م

هدية
المكتبة المركزية
جامعة بغداد

المضمون والاطار
في شعر يوسف عز الدين

للدكتور عبد الله درويش

هبة
المكتبة المركزية
جامعة بغداد

« مستل من العدد الرابع من مجلة البلاغ »

PJ
7838
.Z9
D3

مقدمـــة

الشعر كغيره من الفنون ، له اطار ومضمون • وقد كان اهتمام كثير من النقاد القدامى يضع ثقله كله على الاطار، وقعدوا لذلك القواعد ووضعوا القوانين والمصطلحات ، حتى أصبح الشاعر يعدها قيودا تحد من حريته ، فثار عليها وسخر منها ، حتى لقد قال أبو العتاهية لهؤلاء النقاد : « أنا أكبر من العروض » وعندما قال الفرزدق :

وعض زمان يابن مروان لم يدع من الناس الا مسحتا أو مجلف

انبرى له عبدالله بن اسحق ، قائلا : « عـــلام رفعت : ـ مجلف » فسخر منه الفرزدق مجيبا : « على ما يسوؤك وينوؤك » وأشبعه الفرزدق هجاء حين قال له :

فلو كان عبدالله مولى هجـوتـه ولكن عبدالله مولى مواليا

وبلغ الاهتمام بالاطار ذروته على يد عبدالقاهر الجرجاني ، حيث استقر علم البلاغة على قواعد جامدة ذات حدود جافة تقيس «بالقلم والمسطرة وتمخضت فولدت نظرية النظم » •

حتى الخيال ، فقد وضعت له مصطلحات التشبيه والاستعارة ، وكان على الناقد أن يفتت الصورة الشاعرية لا اعتمادا على التذوق الادبي الذي قصد اليه الشاعر وانما اعتمادا على تقسيمات منطقية ، يجب أن يخضع لها الاسلوب في عرفهم •

وكانت نظرة النحاة واللغويين في نقد الشعر أضيق افقا وأكثر جفافا فسلطوا على الشعر سوط الاعراب ، وأخافوا الشعراء من غول الرفع والنصب • ونسوا أو تناسوا ان جانبا كبيرا من القواعد يتناول التركيب ونظم الاساليب ، وان التقديم أو التأخير أو استعمال أي اداة استعمالا خاصا انما توحي به صورة شاعرية معينة أو فكرة مقصودة ، وكثيرا ما تناولوا كلام الشاعر على غير ما يريد هو أو يريده من يتذوق الشعر عن طبع وعن بصيرة •

أما أهل العروض فسيفهم أرهب وأعنت ، وميزانهم قدس من الاقداس ، يشبه ميزان الحساب يوم القيامة ، كأنهم يتجاهلون ان الموسيقى كانت في وجدان الشاعر وان الخيال المرهف والحس الموسيقي التعبير السامي ، وانما هي العمد التي يرتكز عليها الشاعر ، والا لم يكن شاعرا •

وكان تركيزهم على ناحية الوزن بالتفعيلات مدعاة لنظرتهم السطحية للشعر حين عرفوه بأنه (هو الكلام الموزون المقفى قصدا) •

وقد دعا ذلك أن يثور عليهم الشاعر أحمد شوقي :

والشعر ان لم يكن ذكرى وعاطفةً أو حكمة فهو تقطيع وأوزان

المضمون

وكان رد الفعل الطبيعي لذلك ان يثور النقاد المحدثون على هذا النهج من النقد ، واتجهوا نحو المضمون متأثرين في ذلك بالنقد الاوربي فعمدوا الى تحليل الشعر على ضوء النظريات الادبية الحديثة من واقعية أو رمزية أو رومانتيكية •

وبعضهم اتخذ التحليل النفسي أساسا لتقويم الشعر ، كالعقاد حينما طبق ذلك على الشعر لابن الرومي وبعد الحرب العالمية الاولى اشتدت المعركة بين النقاد ، وكثر الجدل حول مدارس النقد المختلفة ، وقد اثيرت بعض القضايا النقدية كالوحدة العضوية في القصيدة • كما اتخذت الصورة الشعرية قالبا آخر غير القالب التقليدى •

رد الفعل لدى الشعراء

كان طبيعيا ، ونتيجة لحتمية التطور أن يختط الشعر الحديث لنفسه جادة اخرى والا يظل أسير التقليد في أفكاره وصوره ومعانيه ، وان يكون مرآة صادقة للعصر ، وان يلعب دوره في معركة التحرر والبناء ، وان ينطلق مع انطلاقة الجماهير ، بل يكون من طلائعها وروادها •

تجدد المضمون والاطار

أما تجدد المضمون لشعرنا الحديث ، فقد تطور الشعر فيه تطورا كبيرا • ولم يعد الشاعر العربي مغلقا على نفسه ، بل أصبح يتطلع الى آفاق انسانية بعيدة ، لا تحده بيئة ولا يشده اقليم ولا يتنازعه تعصب لجنس أو لدين •

رد الفعل لدى النقاد

وكان لهذا الاتجاه الحديث رد فعل لدى النقاد فقوموا الادب بالقيم الحديثة وحاولوا تطبيق النقد الادبي على أدبنا الحديث •

وكان من ثورتهم على البلاغة القديمة وعلى النحو وعلى مقاييس عبدالقاهر التي تعامل الشعر ـ وهو وجدان وذوق ـ معاملة المجسمات التي لها أبعاد وحدود وتقاس بالشبر والذراع • فكان أن ترك النقاد هذه السبل ومالوا عنها حتى لا يتصف نقدهم بالجفاف والجمود ، وزاد اهتمامهم بالموضوع وبالصورة وبالفكرة وبالخيال وبالايحاء وبظلال المعاني ، وبالتجربة وبصدق التعبير •

وترتب على ذلك أن عزفوا عن التعرض للاطار الا استطرادا أو لماما • وليس هذا عن تجاهل وانما تهربا من أن يوصفوا بالسطحية أو الشكلية أو اللفظية اذا ما تناولوا بالاسهاب اطار القصيدة من ناحية الصياغة واللغة والوزن أو قواعد العلوم اللسانية بصفة عامة •

ففيهم من جمع الى جانب الثقافة الاوربية الثقافة العربية الاصيلة العميقة ، وفيهم من درس أو دارس البلاغة القديمة ، مع تمرسه بأساليب النقد الاوربي الحديث •

فهل شعورهم بالثورة على القديم البالي ، وهل محاولتهم لربط أدبنا العربي بالادب الاوربي ، أو الارتقاء به الى مصاف الادب الانساني ، وهل حتمية التطور في مضمون الشعر ، هل كل هذا يستلزم التطور في مفهوم النقد •

لعل كل اولئك وغيره كان الدافع للنقاد أن يركزوا على المضمون ويولوه الكثير من اهتمامهم حتى لا تتسم نظرياتهم بالنظرة المحلية الضيقة أو بالنظرة اللفظية الشكلية وحتى يلاحقوا النقد الغربي وحتى يكون بينهم وبينه وشائج قربى • فكما ارتبط أدبنا بالادب العالمي ، فكذلك يجب أن يرتبط النقد عندنا بالنقد العالمي ، ولا يكون بمعزل عنه •

ومن هنا لا نستغرب أن نرى بعض النقاد يفرط بهذه الناحية • فيستطرد قصدا ليثبت في ثنايا كلامه أحاديث عن الادب الاغريقي ، وعن الاساطير الاغريقية ، ويحاول أن يعقد مقارنة بين فكرة وصورة لشاعر من شعرائنا ، وبين بعض الافكار والصور في الادب اليوناني أو غيره •

وهكذا لم تصبح زاوية الاطار في بؤرة الشعر في نظر الناقد الحديث •

والآن نتساءل • هل يمكن أن نهمل ناحية الاطار كله هل يمكن ان تتجاهل قواعد الاساليب فى اللغة هل يمكن للشاعر أن يثور على النحو ثورة كاملة هل يمكن أن يتجاهل العروض كلية ؟! الجواب بالطبع : لا ، والا لم يكن التفاهم أو التجاوب بين الشاعر وبين اللغة • فالقواعد باعتبارهـا تنظم العلاقات بين المفردات في جملها ، وبين الحروف في مفرداتهـا ، لا يمكن الثورة عليها • وهذا أمر مسلم به في كل اللغات ، سواء في لهجاتها الادبية ، أو لهجاتها العامية • واذا كان الجواب بالنفي ، فما السر في عدم الاعتناء بالاطار لدى النقـاد الاوربيين وسواهم من غـير العرب ، حتى اضطر نقادنا الى مجاراتهم ، لا يمكننا أن نقول ان من أهم الاسباب لذلك هو الفرق بين طبيعة اللغة العربية أو اللغات السامية عموما ، وبين غيرهـا من اللغات العالمية •

فبينما احتفظت لغتنا بالاعراب بمعناه الاوسع الذي هو تنظيم المفردات في الجملة أو ما يسمى في علم اللغة الحديث "Syntax" واحتفظت كذلك بالاعراب بمعناه الاخص وهو تغير أواخر الكلمة (Case-ending) نجد أن اللغات الاخرى احتفظت بالظاهرة الاولى وافتقدت الظاهرة الثانية[1]

ثم الا يمكننا أن نقول ان الاديب شاعرا أو غير شاعر ، من المفروض انه يتقن قواعد اللغة ويتمرس بأساليبها حتى تكون اللغة على مستواهـا الادبي طيعة له بما له فيها من وفرة المحصول اللغـوي وتكون الاسـاليب وتمثل التعابير ، فينسج لا شعوريا ، على نمطها • أو بعبارة اخرى تصبـح لغة الادب له كالسليقة أو الطبيعـة • فهل لقائل أن يقول ان ذلك أصعب على الشاعر العربي من غيره ، لاختلاف طبيعة اللغـة العربيـة عن غـيرها من اللغات • فبينما نجد متطلبات الاطار اللغوي سهلة على المثقف الاوربي ،

بعد أن يعتادها ، نجد هذا الاطار صعبا على المثقف العربي الا أن يعانيه ويتمرس به ويتمثله ، وتكون لديه الملكة اللغوية أو الحاسة اللغوية بعبارة اخرى، ولا يختلف في ذلك الشاعر أو المذيع أو الكاتب أو المحامي أوغيرهم ممن يصوغون أفكارهم في اسلوب اللغة الادبية. وناحية ثالثة وهي نظرية « عصر الاحتجاج لدى النحاة العرب » أو توقف اسلوب اللغة الفصحى وقواعدها ونظمها اللسانية عند زمن معين ، حدده اللغويون بالقرن الرابع الهجري في البوادي وبالقرن الثاني الهجري في الحواضر قبل أن تختلط اللغة ويفسد اللسان لكثرة دخول الاعاجم في الاسلام .

نظرة جديدة للاطار

بعد هذا كله الا يمكننا أن نجعل مفهوما جديدا (للاطار) فلا نجعل النظرة اليه من خلال السيف المسلط الذي يلوح به علماء اللغة والنحو والعروض والبلاغة للشعراء يرهبونهم بسلطانه حتى صارت بين الفريقين القطيعة .

الا يمكن أن يكون النظر من خلال (الاطار) تحليلا وترتيبا ، الا يمكن أن يفسر (الاطار) على أنه الطريقة الخاصة التي تدل على شخصية الشاعر الاسلوبية كما يدل المضمون على شخصيته التصويرية .

ثم الا يمكن أن ينفذ الناقد من خلال (الاطار) الى أغوار الشاعر أو الشعراء المتشابهين فيضع لهم الخصائص التي تميزهم ، وبالتالي يعرف الخصائص التي تفرق بين عصر وعصر .

وأخيرا الا يمكن أن يكون (الاطار) بهذا المفهوم الاوسع والاشمل، صنوا (للمضمون) فهما كوجهي العملة أمام الناقد أو كعين المنظار يبصر من خلالهما معاً لا ليلهب الشاعر بسوطه بل ليرى حقيقته ويسبر شعوره وينفذ الى أعماق نفسه وبالتالي ليقوم شعره من وجهيه ويدرس خصائصه

ثم خصائص عصره لينفذ من ذلك الى حكم موضوع على الشعر والشاعر معـا .

وعلى الناقد ألا يغفل دراسة بعض القضايا الاسلوبية التي تعرض في بحثه ويناقشها ويناقش اللغويين والنحاة وعلماء البلاغة في قضاياهم التي وقفوا بها الى عصر الاحتجاج ثم ينفـذ من خلال هـــذه المناقشة الى القـاء الضوء على اطار هذا الشاعر أو ذاك .

شاعرنا يوسف عزالدين

وعلى ضوء ما تقدم نجد ان النقد في شعـر يوسف عزالدين يمس ناحية المضمون ثم ناحية الاطار .

ناحية الاطار

ولكن هل معنى هذا ان الناحيتين منفصلتان تمام الانفصال وان من يتعرض لاحداهما يتجاهل الاخرى .

الواقع ان الفصل الدقيق المحدد غير ممكن ، فكلتا الناحيتين تعتمد على الذوق والتذوق الادبي والحس اللغوي .

ولكن الناقد بالطبع يهتم بناحية دون اخرى حسب ذوقـه وحسب استعداده ، وأخيرا حسب ثقافته . وقد سبقني الى تحليل « شعر يوسف عزالدين » كثيرون في مقالات مختلفة ولكن الاستاذ «خضر عباس الصالحي» تحدث عن ذلك فى كتاب مستقل اتيح لي أن أصحبه اسبوعا كاملا ، فوجدته قد نظر في شعر الشاعر نظرة عميقة وحلل القصائد كلها تقريبا ، وتذوقها بذوق أديب شاعر . وقارن بين شاعرنا وبين غيره من شعراء الغزل ثـم ربط بين شعره وبين الظروف المختلفة التي نظمت فيها القصائد ، فعرض شعره أيام الشباب ثم أيام الاسكندرية حيث كان الشاعر يدرس للماجستير ثم أيام لندن حيث كان يدرس للدكتوراه . وقد استمتعت كقارىء ببحث

الاستاذ « الصالحي » الذي وضع يدا على كثير من مواطن الجمال وعلى كثير من مظاهر الفن لدى شاعرنا ، برغم انني قرأت أكثر هذا الشعر قبل ذلك ، وبرغم انني عاصرت الشاعر في لندن ، وبرغم انني عشت كثيرا من التجارب التي نظم فيها شعره ، بل وشاركته بعضا منها • كان ان جلا هذا البحث القيم لنفسي كثيرا من الافكار والصور والمعاني التي كنت أمر بها مرور الكرام ، لانني كنت في الصورة ، في بعض هذه القصائد ، عشت مع الشاعر تجربتها •

غير اني استسمحه في ملاحظة واحدة ذكرها استطرادا في آخر البحث • وسوف اوضح له وجهة نظري فيها في تتمة هذا المقال • وسوف أتناول بالتفصيل هنا ناحية الاطار في شعر يوسف عزالدين ، بعد أن أوضحنا مفهوما لهذا اللفظ وبعد أن توسعنا في معناه ، وبعد أن جعلناه صنو البحث في المضمون من حيث التحليل والترتيب والتقويم وانا ليحضرنا هذا المقام ان النقاد الالمان منذ حوالي ثلاثة قرون تتبعوا شعر شكسبير بالتحليل والاحصاء فدرسوا فيه الالفاظ المفردة ـ الاستعمالات المبتكرة ، ووضعوا له للالفاظ الشعرية • بل قاموا باحصاء طريف للحروف التي كثر دورانها في شعره • وخلصوا من ذلك الى نتائج في غاية الاهمية تجعل النظرة الى الاطار لا تقل أهمية عن النظرة الى المضمون •

ولنبدأ الآن في تتبع شعر يوسف عزالدين من نواحيه الاطارية •

أولا ـ العروض والقافية

اذا تتبعنا قصائد الشاعر في دواوينه الثلاثة « في ضمير الزمن ـ ألحان ـ لهاث الحياة » وجدنا أنه كغيره من الشعراء قد طرق اكثر بحور الشعر التي وضعها الخليل •

ولكن اذا عرفنا ان كل شاعر يميل الى تذوق موسيقي خاص أو

بعبارة اخرى يرتبط وجدانه باحساس موسيقي خاص • فان شاعرنا كغيره قد أكثر من نظم القريض على بعض البحور وأقل من البعض الآخر • وقد قمت باحصائية عملية لهذه الناحية ، خلصت منها بالنتيجة الآتية :ـ

من بحر الخفيف ١٩ قصيدة
" " الرمل ١٧ قصيدة
من بحر الكامل ومجزوئه ١٧ قصيدة
" " الطويل ٩ قصائد
" " السريع ٦ قصائد
" " المجتث ٥ قصائد
" " المتقارب ٣ قصائد
" " الرجز ٣ قصائد
" " الوافر ٢ قصيدتان
" " الهزج ١ قصيدة

فنجد من بين هذه البحور ان الشاعر قد استعمل بحر الخفيف أكثر من غيره • فهو اذن بحره المفضل ـ الى هذا الوقت ـ أما الحكم القاطع فلا يتم الا بتكملة الاصغاء في دواوينه المقبلة • ولكن هذا يدل على أي حال على الاتجاه الموسيقي لدى الشاعر بصفة عامة •

وأذكر اني قمت باحصاء مماثل لشعر الشاعر « علي الجندي » فكان بحره المفضل هو الخفيف • ولنا أن نتساءل هل يعمد الشاعر قصدا الى بحر معين •

الجواب طبعا بالنفي فالشاعر لا يكون شاعرا الا اذا انطلق بحريته وحسب طبيعته ، ومؤثرات الموقف والموضوع والتجربة ، وهي التي ينبع منها النغم الموسيقي وهي التي توحي بالخيال وبالصورة ثم بالفكرة •

وهذا يسوقنا الى سؤال آخر • هل يتحتم على الشاعر ان يعرف

العروض ، ودقائقه من زحافات وعلل ، لقد نبهت فى مقدمة كتابي «دراسات في العروض» على ان الشاعر ينبغي ان يعرف القضايا الاساسية العامة من فروع الثقافة العربية ، من عروض ونحو وصرف وبلاغة ، ولا نغالي اذا قلنا انه لا ينبغي أن يغور الى أعماقها ودقائقها ، حتى لا يكون التدقيق العلمي فيها على حساب الافكار والخيالات وملكة الصياغة • نريد من الشاعر ان يكون متمرسا بهذه الاشياء حتى ينظم قريضه موافقا لها تلقائيا ، أي حتى تصبح صياغته اشبه بالسليقة التى تصدر عن ملكة وعن طبيعة بعيدة عن التكلف والتعمل •

ولكن هل يمكن للشاعر ان يعرف عن نفسه ان حسه الموسيقي يأتلف مع نغمة بحر معين بالذات اكثر من غيره ؟ نعم يمكنه ان يعرف عن نفسه ذلك بعد ان يكون فى صفوف الشعراء المطبوعين •

وطريقة ذلك بالتأمل الباطني كما يقرر علماء النفس ، فيمكنه ان يلاحظ ذلك عن نفسه عندما يطلقها على سجيتها حين تغلب عليه ملكة الشعر فيعبر عن موقف من المواقف ببيت أو ببيتين لا يقصد اليهما •

ولكن هل هذا الحكم قاطع ؟

سبق ان قلنا ان قضايا النقد ليست مثل قضايا الحساب والرياضة يقاس فيها بالمسطرة ، ويقدر فيهما بالكسر العشري •

فهي احكام تقريبية غالبية •كما يقال : تذوق قصيدة الشعر كتذوق جمال الورد ، تشمه ولا تدعكه ، وذلك لان الهدف من النقد الموضوعي، هو تحليل شعر الشاعر ، وايجاد الطريق الى تذوق ادبه ، والقاء الضوء على شخصيته الشاعرية ، وكل ذلك لا يتم بشيء واحد قاطع ، وانما هي مجموعة من القضايا يأخذ بعضها بحجز بعض ليتكون منها « توليفة » يتذوق القارىء من خلالها مبلغ شاعرية الشاعر • واذا كان القارىء من

الطراز المادي الجاف ، وفقد التذوق فليس لهـذا النوع موضع قدم فى النقد • كما قال الشاعر :

وما ضر الورود ومـا عليهـا اذا المزكوم لم يطعـم شذاها
(بربك هل ضممت اليك ليلى قبيل الصبح او قبلت فاهـا)
وهل رفت عليك قرون ليـلى رفيف الاقحوانة في نداهـا)

اما القافية :ـ فلم يلتزم الشاعر فيها دائما قيد الروى الموحـد في القصيدة • بل نوّع الروي تنوعا موسيقيا مقبولا فمرة يعمد الى الازدواج ، ومرة ينوع الروى بحسب فقرات القصيدة ومرة يتابع نظـام الموشـحات واحيانا تكون أبيات القصيدة كلها من النوع المدور الذى يتصل الـكلام فيه بين كل شطرين ، بحيث يقرأ كل بيت على انه دفقة شعرية واحدة •

فمن المزدوج قصيدة « ذكريات ص ٣٥ ديوان الحان » قوله :

ذكريات الغـدير عند المسـاء ضحكت فرحـة باذن الهنـاء
وتخطت تعـدو عـلى الاحقاب لعـزاء الغـدير في الاحبـاب
ورواهـا محدث الدهر •• قولا فوق خـد الحديث تذرف هولا

الى ان انهى القصيدة بقوله :ـ

تلك كانت بلهفة الذكريـات فاسخري بالغدير بالامنيـات

ومثال المتنوع القافية بحسب فقرات القصيدة ، مقطوعـة (باريس ص ٥٥ ديوان لهاث الحياة) التي مطلعها :ـ

الفتنة الهوجـاء تزأر فى الاضالع والحنايـا
والشهوة الحمقاء تعصف من جنون في الحوايـا
والوجـد ملتهب النوازع والغرائـز والنوايـا
انى يسير المـرء ما بين الحنايـا والزوايـا

● ● ●

نادت اليَّ اِليَّ عـارمـة الـرغـائب والمجـــون
لا تتركوا لي من صبابات سـوى حر الشجـون
أنـا قـــد ملأت حياتكم بالنـار مضرمـة الانـين
لا ، لا تلوموا الشوق اني لست داعرة السجايـا

◉ ◉ ◉

اطفي لظـــى المحروم والصب المعـــذب والمعنى
واريـــه من فن التبذل الف معنى بعـــد معنى
ليعيش مـروى العواطف مـن صباباتي مهنّـــا
فاكرع ولا تترك من الشـهوات والنزوات دنـــا
وكفاك ولترحم شبابك ، تلك داعرة الخفايا

◉ ◉ ◉

فنرى هـــذه القصيدة مكونة من ثلاث فقرات • كل فقرة تنتهـي بروي خاص فالفقرة الاولى رويها الياء ووصلها الالف • والفقرة الثانيـة رويها النون وردفها الياء والفقرة الثالثة رويها النون الموصولة بالالف ولا ردف فيها •

ومن قبل سلك شوقي وحافظ وغيرهما من فطاحل الشعراء هـــذا المسلك مع فارق بسيط ، فقصيدة حافظ في نادي الجزيرة « من هذا اللواء » والتي مطلعها :

بنـادي الجزيرة قف ساعة وشاهد بربك ما قـد حوى

فبعد انسار شوطا منالقصيدة بروى الواو ووصلها بالالفالمقصورة غيّر ذلك الى روى اللام والالف المقصورة ثم الى الهاء ثم الى الدال الخ • فهو بعد ذلك يقول :

لـه ملعب فيـــه ما يشتهي محب الرياضة مهما غـــلا

لكل فريق بـه لعبـة تلائم مـن سنه ما خـلا

ثم يقول :

ولعب هو الجـد لو اننـا نظرنا اليـه بعين النهـى

وفي أرض يونان شاهدتـه فاى جمال اليـه انتهـى

أما شوقي فقد عاقب بين الردف بالواو والردف بالياء في القافية بحسب فقرات القصيدة • مع أن أهل العروض أباحوا التعاقب بينهما دون التزام للفقرات استمع الى شوقي يقول :

يـا ابن الثواقب من (رع) وابن الزواهر مـن (امون)

انتـم اسـاطين الحضـا رة والبنـاة المحسـنون

ثم يقول :ـ

وذخـائر مـن اعصـر ولت ومـن دنيـا ودين

فتلفتت بـاريس تحسـب انهـا صنـع السنـين

وكأن (شوقيا) بحاسته الموسيقية ادرك ان التعاقب بين الواو والياء من الردف ليس على اطلاقه كمـا قرر العروضيون ، بل رأى ان انسجام الموسيقى فى القافية ان يلتزم الياء فى بعض ابيات متتالية فى فقرة محددة ثم يلتزم الواو فى فقرة اخرى فى ابياتها المتتالية :ـ

فكأننا نعتبر ان كل فقرة قصيدة مستقلة •

ولنعد الى شاعرنا فى قصيدته (باريس) فنجد ان حسه العروضي ووجدانه الموسيقي قد زاد عـلى صنيع شوقي وحافظ • فربط بين فقرات القصيدة الثلاث بروى موحـد ليكون سلك النظـام بين هذه الفرائد • فنلاحظ ان الفقرة الاولى ينتهي أبياتها وبالتالي آخر بيت منها بالياء والالف (الزوايا) والفقرة الثانية مع تغيير رويها ، ينتهي آخر بيت منها بكلمـة (السجايا) أما الفقرة الثالثة فينتهي آخر بيت منها بكلمة (الخفايا) • ومثال نظـام الموشحات لدى شاعرنـا قصيدة (رعشات الذهول • ديوان

الحان) • استمع اليه يقول :ـ

صخب الليل خمور وغنـــا
يبعث النشوة في اعطافنا
قم ادرهـا خمرة عاطرة
من شذاها سوف انسى من انا

فالشطر الثالث من روى مختلف

ومن امثلة النوع الذى صارت فيه كل الابيات مدورة فى القصيدة كلها مقطوعة (عهد وعهد ص ٤٥ ديوان فى ضمير الزمن) •

ارايت الرعـــود تـــزأر فـى الجو فتربـــد منها السماء
ام رأيـت الـــريـاح تجـأر والكـــون عاصـف نكبـاء
واصطخاب الامواج فـــى ثـورة البحـــر تثيـره الانـــواء
ذاك قلبي لما تخلى الســـرا ب عنـــه وغاب عنـــه الرجاء

فابيات هذه القصيدة لاتميز فى ايها الشطر الاول من الشطر الثانى ، بل تقرأ البيت كله مرة واحدة من حيث انه دفقة شعورية موحدة قصدها الشاعر فكانت بيتا • وان كان يمكن تقسيم كل بيت الى شطرين حسب تفاعيل العروض •

وبهذه المناسبة نذكر ان العروضيين نبهوا على أن نظام المدور أو أن التعاقد بين الواو والياء فى الردف جائز ، دون ان يتابع النظام الموسيقى الكامل للشعراء على حسب منهجنا هنا •

ويمكن ان يقال ان هذا تطور فى موسيقى القصيدة يتم على ايـدى الشعراء الرواد فى كل عصر ، وهنا ينبغى الا يقف العروض جامدا على حافة التقسيمات المنطقية بل يتطور ليتابع الشعراء ويسجل انطباعاتهـم والظواهر الجديدة فى شعرهم من التزام مالم يكن ملتزما او بعبارة اخرى :

لقد تطور الحس الموسيقى لدى الشعراء على مر العصور وتركوا بعض الزحافات أو الرخص العروضية وهداهم حسهم الموسيقي المرهف الى التخفف منها .

ومن ذلك مثلا بحر الطويل :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

يجوز فيه الزحاف (قبض فعولن) اى حذف خامسها الساكن مثل قول شاعرنا يوسف عزالدين :

احن الى اهل كرام بموطني فارسل أشواقي أنينا من الشعر

فالتفعيلة الاولى فى كل شطر من الشطرين مقبوضة اى ذات اربعة أحرف فقط ووزنها (فعول) بضم اللام أي بلا مد.وذكر العروضيون أيضا ان (مفاعيلن) فى وسط بحر الطويل يجوز قبضها فتصبح (مفاعلن) أي بحذف الياء من وسطها

وبتتبع الشعر الجاهلي والاسلامي ، وجدنا الشعراء يستعملون هذه الرخصة الى حد ما .

وخير مثال على ذلك شعراء الحماسة وكذلك امرؤ القيس كما فى قوله :

الا رب يوم لك منهن صالح ولاسيما يوم بدارة جلجل

ولكن الشعراء منذ العصر العباسى اى منذ ان ثاروا على تقاليد الشعر الجاهلى ، نجدهم من حيث الموسيقى العروضية قد تخلصوا كثيرا من بعض العروض او من بعض زحافاته التى اطلق عليها العروضيون حكم الجواز لان ذلك كان اشبه بالنشاز على آذانهم الموسيقية فلم نعد نرى مظاهر الخرم أو القضم أو الثلم أو غيرها من رخص العروض باعتبارها نشازا فى حس

الشعراء المحدثين منذ العصر العباسي وثبتوها في السمع لدى جمهورهم وقارئيهم .

ومن هنا نرى بعضهم لايرضى عن بيت امرىء القيس ويغيره الى :

الا رب يوم كان منهن صالح

وقد رأى الدكتور (ابراهيم انيس في كتابه موسيقى الشعر) ان الزحافات الشاذة بامثلتها القليلة ما هي الا اخطاء عروضية وقع فيها الشعراء الجاهليون او هي وجه من وجوه الروايات المختلفة للبيت . واذا آمنا مع الدكتور انيس بالغاء عصر الاحتجاج واننا لانجعل المتنبي او شوقي اقل شأنا من ذي الرمة او العجاج او ابي فراس او غيرهم فاننا على الاقل يجب ان ندرس ظواهر كل عصر على حدة ونجعل لكل منها خصائص متميزة .

ولنا أن نقول أيضا اذا كان النقاد يؤمنون ان (المضمون) يتطور ، فتتنوع الاعراض والصور والاخيلة . ويكون لكل عصر منها ظواهر خاصة فلماذا لا نؤمن بتطور (الاطار) ليكون لكل عصر منه ظواهره الخاصة .

القسم الثالث

وخلاصة القول في شاعرنا من زاوية العروض والقافية انه أسهم في تطوير النغم الموسيقي للقافية فكانت متنوعة او كانت على نظام الموشحات او كانت القصيدة كلها مدورة .

وفي شعره ظاهرة جديرة بالتسجيل وهي ان البحر الخفيف وزنه .

فاعلاتن مستفعلن (٢) فاعلاتن

أي له ست تفعيلات واذا جزى كان أربع تفعيلات ولكن شاعرنا استعمله أحيانا لخمس تفعيلات فأصبح كذلك فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن باسقاط (فاعلاتن) من الوسط (٣) وهذه الظاهرة ـ تصحبها ظاهرة اخرى وهي ان القصيدة من قبيل النوع (المدور) ويتجلى ذلك في قصيدة (عهد وعهد) السابقة التي مطلعها :

أرأيت الرعود تزأر فى الجو فتربد منها السـماء
ام رأيت الرياح تجأر والكون عاصف نكبـاء

وتقطيع البيت الثانى عروضيا هكذا :ـ

ام رأيتر	رياحتج	ارولكو
فاعلاتن	مستفعلن	فعلاتن
نعاصفن	نكبـا	ء و
مستفعلن	فعلاتن	

فهو خمس تفاعيل كما ترى وهكذا فى القصيدة كلها .

وكذلك قصيدة (سكسونية ص ٥٧ لهاث الحياة) التى مطلعها :ـ

يا رواء الربيع يا ضحكة العمر يا رائعات المعـاني
ياجمال الحياة يابسمة الحلم فى شـفاه الاماني

فتقطيع البيت الثانى هكذا :ـ

ياجمال الـ ـ حياة يا ـ بسمة الحلـم فى شفا ـ ه الاماني فهذه خمس تفعيلات .

فاذا ربطنا هاتين الظاهرتين (اختصار البحر الخفيف الى خمس تفاعيل وتدوير القصيدة) الى ظاهرة ثالثة وهى ان شاعرنا يوسف عزالدين ينسجم احساسه الموسيقى مع الخفيف اكثر من غيره فهل لنا ان نخلص من هـذا الى نتيجة ما . الواقع يلزمنا بذلك . وهو أن الشاعر المطبوع له أن ينوع في عدد التفاعيل مادام ملتزما الجوهر العروضى وبعبارة اخرى له ان يزيـد تفعيلة او ينقص تفعيلة اى له ان يتوسع فى استخدام (المجزوء) فبدلا مـن ان تختصر التفعيلات الست فى بحر معين الى اربع فلتختصر الى خمس . ما المانع ؟ لا شيء في رأينا، هذا وقد ذكر الاستاذ العقاد في كتابه (اللغة الشاعرية) انه مع المحافظة على جوهر العروض والتفاعيل لا مانع من اختصار عـدد التفاعيل . او التنويع فى القافية وذلك فى رأيه عوض عما يعرف (بالشعر

الحر) • ولنا ملاحظة صغيرة وهى ان البيت الاول فى القصيدة (سكسونية) غير موزون ويغلب ان يكون به خطأ مطبعي فى كلمة (رائعات) حيث لاينسجم التعبير بالجمع فى هذا البيت • وليس لنا ان نقترح على الشاعر تعديلا ولكن يمكن ان نضع بدلا منها كلمة (رضاب) او نغير عجز البيت فنقول :ـ

يا رواء الربيع يا ضحكة العمر فى رحاب الاغاني

كما اننا نلاحظ ان البيت السابع من نفس القصيدة غير مستقيم الوزن ، ولعله سقطت منه كلمة • والبيت كما هو وارد هكذا :ـ

اين منك الحور الحسان فأنت مـــلء الحياة

واذا استعملنا الحس العروضى لتصحيح الاطار جاز لنا ان نتصـــور البيت هكذا :

أين منك الحور الحسان فأنت مناي وملء الحياة

ثانيا ـ القواعد اللغوية

احب ان اطمئن القاري انني لم أتعرض لمسائل الرفع والنصب ، فليست لدى شخصي الضعيف القوة على حمل سوط النحاة المتقدمين وليس من سلطاني أن اسلطه ـ لو حملته ـ على أحد• وانما اعالج هنا المسألة المعقدة وهي (أدوات الشرط وحتمية دخولها على الافعال) وهي جزئية من قضية اخرى • قضية ترتيب المفردات فى الجملة • هل يخضع النظم والنثر فيها لقيود واحدة •

لقد قرر النحاة الى ذلك واجب ومن هنا تأولوا الشواهـد النحـوية التي خالفت قواعدهم ولكنا نرى أن الشعر له في مسائل التقديم والتأخير التي ذكرها النحاة وضع خاص فقيود الموسيقى والقافية تجعل هذه الظاهـــرة

اختيارية ينطلق فيها الشاعر على سجيته أما النثر فنظراً لخلوه من القيود الموسيقية فليلتزم فيه التقديم والتأخير حسب القواعد التى دونها النحاة ولو ان الاسبقين من النحاة فرقوا بين النثر والنظم فى هذه القضية لازاحوا عنا عبئا ثقيلا نعانيه فى أبواب النحو من موسوعاتهم التي بذلوا فيها عرق القربة وقاموا فيها بمجهودات يعجز جيلنا الحاضر عنها ، ولكننا مع تقديرنا لهم واعجابنا بجهودهم غير ملزمين بكل ما قرروه وبالاخص حين ندرس الظواهر اللغوية معتمدين على النصوص، كما هي الطريقة العلمية الصحيحة.

وخير مثل لدينا يحتذى فى فصل القول من هذه القضية هو القرآن الكريم ، ففيه تقترن اداة الشرط بالاسماء كثيرا (اذا السماء انشقت ـ واذا الشمس كورت ـ واذا الارض سطحت) وكثير غير هذا من الآيات . ولكنهم تأولوها .

ولنعد الى شاعرنا فنجد عنده مثل هذه الابيات :

ومن رفيف الحسن نجواه
اجاب لما العقل ناداه
كم عقله فى الوجد اظناه

ففى الشطر الثانى (كلمة لما) التى هى بمعنى حين ومشربة لمعنى الشرط . لم يرد بعدها فعل وانما ورد بعدها اسم وكذلك كلمة (كم) ذكرت بعدها جملة اسمية .

وملاحظة اخرى على قول شاعرنا (ص٦٠ ضمير الزمن) .

قد تحيرت باسرار الحياة
حيرة التائه فى وسط فلاة

الا يمكن ان يكون المعنى (فى اسرار الحياة) ولكنى بعد ان لاحظت هذه الملاحظة أدركت أن النحاة يقولون بجواز انابة حروف الجر بعضها عن بعض .

وفي رأيي ان المسألة ليست هذا وحده • وانما هو اختلاف في اللهجة العراقية والمصرية فالباء تخلف (في) عند العراقيين والشوام كثيرا •

وملاحظة ثالثة على قول شاعرنا (ص٢٠ من الحان) حين يقول :

فوجـه الرجاء حزين السمات
فعيـد الجـلاء كطيب الحياة

اخر البيت الاول ساكن فهو تاء • وآخر البيت الثاني لووقفنا عليـه لكان هاء• ولكن بعض النحويين يجيزون الوقف على تاء التأنيث المربوطة كما هى اى بنطقها تاء ، كما فعل شاعرنا •

ولكني لا ارضى عن هذا التخريج فالمسألة مسألة لهجة مرة اخرى فقد سمعت العراقيين يقفون على ما آخره هاء تأنيث بالتاء ولكن أيهما أفصح ؟ هذه قضية اخرى • وقد مضى النحويون على ان الافصح الوقوف على هذا النوع للهاء • والان نعود الى الاستاذ (الصالحي) فقد كتب كلمة عتاب رقيقة في آخر كتابه (شاعرية يوسف عزالدين) وجهها الى ادباء القاهرة وقال: انهم لم يهتموا بالشاعر اهتمام غيرهم من نقاد البلاد العربية • ثم اخذ في سرد اسباب ذلك حتى وصل الى قوله : (ويؤسفني أن أرى نفسي مسوقا الى القول بأن ادباء القاهرة لا يحتفون الا بنتاجهم الادبي ولا يبدون أقل اكتراث لآثار الاديب العراقى وان كانت على درجة كبيرة من النضوج والالمعية والروعة)•

والامر فى حقيقته ليس قضية العراق او مصر • وانما هى ازمة الثقافة والمثقفين من جهة وعدم اذاعة انتاج الشاعر **فى مصر من جهة اخرى** والا فاننا نرى كثيرا من ادباء العراق وشعرائها الحديثين يعرفهم المصريون اكثر مما يعرفون ادباءهم واقرب مثل لذلك نازك الملائكة فلصلتها الشخصيـة بالدكتورة عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطىء) وارسالها مؤلفاتها اليها نجد انها لاتفتأ تذكرها فى كل مناسبة ، وقد قدمت عرضا منصفا وتحليلا دقيقا

لكتابها الاخير عن العروض • ووصفته بانه اول محاولة جادة بعد الخليل، بر احمد •

في حين ان كثيرا منهما في متناول الاخر ، كيف لا وقد تغنى الشاعر يوسف عزالدين بالاسكندرية وبالنيل ، بل انه لكثرة تعلقه بالمصريين قد نظم فيهم الكثير من قصائده في لندن وتغنى بها في مصر والمصريين (لهاث الحياة ص ٨٦ ومطلعها) : ـ

خذوا يا بني مصر فؤآدي الى مصر فقد كانت الايام فواحة العطـــر
وقصوا على النيل السعيد مشاعرى فكم **همسات في شواطئـه** تسرى

الى ان قال :ـ

اهجت اخي (درويش) مني لواعجا ترين على قلبي وتجثم في صدرى
لقد كنت لي صدقا اخاذا رعـــاية تبادئني بالبشـــر واللطـف والبـر

ولعل في اهتمام وزارتي الثقافة والارشاد في مصر والعـــراق بالادب والتراث العربي ما يفسح المجال لكثير من الارتباط وتبادل النقد ، وتيسير تداول الكتب والانتاج الادبي وتعميمـه بين القاهرة وبغداد وعندئذ سـوف نرى اللامحلية واللاقطرية في النقد والتأليف وفي غيره من مجالات الثقافة والمعرفة والادب •

---

(١) مازال هناك آثار من هذا الاعراب في اللغة اللاتينية وبعض اللغات الحديثة بكمية قليلة كالالمانية •

(٢) يرسم العروضيون هذه التفعيلة (مستفعلن) ويسمونها ذات الوتد المفروق •

(٣) وعلى ضوء هذا الا يجوز لنا أن نعتبر بحر المجتث نوعـا من مجزوء الخفيف ، غاية ما هناك اننا حذفنا التفعيلة الاولى من كل شطر بدلا من الأخيرة كما يقول العروضيون ، ووزنه :

مستفع لن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

Yousif Izzidien's Poetry

Its Form And Contents

by

Dr. Abdallah Darwish

Baghdad 1967

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
0036761656

DATE DUE

DATE DUE

02194465

MAIN ENTRY

INSERT

BOOK CARD

PLEASE DO NOT REMOVE.
A TWO DOLLAR FINE WILL
BE CHARGED FOR THE LOSS
OR MUTILATION OF THIS CARD.

PRINTED IN U.S.A.

02194465

PJ 7838
.Z9 D3

MAR 18 1970

PJ-7838:Z9-D3