شعر المقطّعات عند عبد الرحمن شكري
وخصائصه الموضوعية والفنية
"ضوء الفجر أنموذجاً"

إعداد

د / ضيف عبدالمنعم الفرجاني

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية

في كلية الآداب - جامعة المنيا

١٤٤٢هـ = ٢٠٢١م

ض

شعرالمقطَّعات عند عبدالرحمن شكري وخصائصه الموضوعية والفنية(ضوء الفجر أنموذجًا)

د. ضيف عبدالمنعم الفرجاني

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة المنيا –جمهورية مصر العربية.

البريد الإلكتروني:

deafferjany @my.edu.eg

ملخص البحث:

الحمد لله رب العالمين، الذي سخر لنا سُبل الهداية والعلم، والصلاة والسلام علىٰ خير خلق الله أجمعين سيدنا محمد ﷺ ومَن تبعه بإحسان إلىٰ يوم الدين، وبعد:

فهذا بحث عنوانه "شعر المقطَّعات عند عبد الرحمن شكري وخصائصه الموضوعية والفنية (ضوء الفجر أنموذجًا)" وفيه حاولتُ الوقُوفُ علىٰ دلالات المقطَّعة الشعرية من خلال معرفة أصلها اللغوي واستقصاء دلالاتها الاصطلاحية لدىٰ النقاد القدامىٰ والمعاصرين... مُستهلًا بالجانب اللغويِّ، ومنه إلىٰ الجانب الاصطلاحي مُستقرئًا ما تيسَّر لي مُطالعته من الدراسات النقدية في ديوان شعرنا العربي القديم مُنتقلًا من التنظير إلىٰ محاولة التطبيق علىٰ بعض المقطَّعات الشعرية في شعر عبدالرحمن شكري.

يعتمد الباحثُ في دراسةِ شعرِ المقطَّعاتِ عند عبد الرحمن شكري علىٰ المنهجِ التحليليِّ، التكامليِّ، الذي يدرس الظاهرةَ، من كلِّ جوانبِها ؛ لقدرتِهما علىٰ وصفِ الظاهرةِ وتحليلِها علىٰ مستوىٰ المضمونِ والبناءِ الفنيِّ .

تتكون الدراسة مِن، ثلاثةِ مباحـــث، يسبقُها تمهيـــدٌ، وتعقبُها خـاتمةٌ، ثم ثبت بالمصادرِ والمراجعِ، وجاءت صورتُها النهائية علىٰ النحوِ التالي:

١-دوافع قول المقطَّعات عند عبد الرحمن شكري.

٢-مَضَامِيْنُ الْمُقَطَّعَاْتِ الشِّعْرِيَّةِ فِيْ شعر عبد الرحمن شكري.

٣-اَلْتَّشْكِيلُ اَلْفَنِيُّ لِلْمُقطَّعَاْتِ الشِّعْرِيّةِ فِيْ شعر عبد الرحمن شكري.

الكلمات المفتاحية: (المقطوعة الشعرية – شعر عبد الرحمن شكري- التشكيل الفني).

The poetry of the passages by Abdul Rahman Shukri and its objective and artistic characteristics (the light of dawn is a model)

Dr. Deif Abdul-Mon'aem Abo Alkassem Alfirjany
Associate Professor in 'Modern Literature' Minia University- Faculty of Arts- Arabic Department
E-mail:deafferjany @my.edu.eg

Abstract:

The present paper attempts to uncover Abd al-Rahman Shukri's poetic fragments and its thematic and technical aspects (The Light of Dawn as a Model). It sheds light on the connotations of the poetic fragment, focusing on its linguistic origin, and its idiomatic connotations for ancient and contemporary critics, starting with the linguistic aspect followed by the classical aspect of the terminological studies of our Arabic poetry. Then, the critical terminological aspect of ancient Arabic poetry is highlighted. Finally, applying these theoretical aspects to some poetic fragments in the poetry of Abd al-Rahman Shukri.

The analytical and integrative method, which studies the phenomenon in all its aspects is adopted in the study of Abd al-Rahman Shukri's poetic fragments due to its ability to analyze the phenomenon thematically and technically. The study consists of, three sections, preceded by a preface, followed by a conclusion, and ends with a list of works cited. Its final version was as follows:

1. The motives for saying the fragments by Abd al-Rahman Shukri

2. The implications of poetic fragments in Abd al-Rahman Shukri's poetry
3. The technical formation of the fragments in Abd al-Rahman Shukri's poetry

Keywords: Arabic Poetry – Poetic Fragments – theme and technique – Poetic Form - Abd al-Rahman Shukri

تقديم:

الحمد لله رب العالمين، الذي سخر لنا سُبل الهداية والعلم، والصلاة والسلام علىٰ خير خلق الله أجمعين سيدنا محمد ﷺ ومَن تبعه بإحسان إلىٰ يوم الدين، وبعد:

فهذا بحث عنوانه **"شعرالمقطَّعات عند عبدالرحمن شكري وخصائصه الموضوعية والفنية(ضوء الفجر أنموذجًا)"** [1]، وفيه حاولتُ الوقُوفُ علىٰ دلالات المقطَّعة الشعرية، من خلال معرفة أصلها اللغوي، واستقصاء دلالاتها الاصطلاحية لدىٰ النقاد القدامىٰ والمعاصرين... مُستهلًا بالجانب اللغويِّ، ومنه إلىٰ الجانب الاصطلاحي، مُستقرئًا ما تيسَّر لي مُطالعته من الدراسات النقدية في ديوان شعرنا العربي القديم، مُنتقلًا من التنظير إلىٰ محاولة التطبيق علىٰ بعض المقطَّعات الشعرية في شعر عبدالرحمن شكري.

يعتمد الباحثُ في دراسةِ شعرِ المقطَّعاتِ عند عبدالرحمن شكري علىٰ المنهجِ التحليليِّ، التكامليِّ، الذي يدرس الظاهرةَ، من كلِّ جوانبِها ؛ لقدرتِهما علىٰ وصفِ الظاهرةِ وتحليلِها علىٰ مستوىٰ المضمونِ والبناءِ الفنيِّ.

تتكون الدراسة من، ثلاثة مباحث، يسبقُها تمهيدٌ، وتعقبُها خاتمةٌ، ثم ثبت بالمصادرِ والمراجعِ، وجاءت صورتُها النهائية على النحوِ التالي:

١- دوافع قول المقطَّعات عند عبد الرحمن شكري.

٢- مَضَامِيْنُ الْمُقَطَّعَاْتِ الشِّعْرِيَّةِ فِيْ شعر عبد الرحمن شكري.

٣- اَلتَّشْكِيلُ اَلْفَنِّيُّ لِلْمُقطَّعَاْتِ الشِّعْرِيّةِ فِيْ شعر عبد الرحمن شكري.

المقطَّعات لغة:

ذُكر في المعجمات العربية كلامٌ كثيرٌ عن معنىٰ كلمة "قطع"، حيث كانت لا تَبعد عن جانب القِصر، أو القلة، والإيجاز، من حيث الشكل، أو التركيب، أو الصياغة. وأمّا مِنْ ناحية القِصر، فيقول ابن دريد (ت٣٢١هـ): "والقطَّع: سهم قصير النصل عريض"(٢). وجاء في (اللسان) أنّ القطّع "إبانة بعض أجزاء الجِرم مِن بعض فصلًا، قطعه يقطعه قطعًا وقطيعة وقطوعًا. والقطع: مصدر قطعت الحبل قطعًا، فانقطع. وعلىٰ الرغمِ من نظرةِ ابنِ منظورِ(ت٧١١هـ) غير المقصودةِ أو المحددةِ في النظرِ إلىٰ فنيّة المقطَّعةِ؛ فإننا نلحظ فيها مدىٰ الميلِ إلىٰ تحديدِ المقطَّعة (كمًّا)، من خلالِ اعتمادهِ في التعريفِ علىٰ جانبِ القِصْرِ، وليس القطعُ بمعنىٰ البترِ كما جاء في أصلِ المادةِ. ولا يتفقُ الباحثُ فيما ذهب إليه جُلُّ المعاجم هنا، بأن المقطَّعةَ هي قصارُ الشعرِ وأراجيزُه، فهل كان ذلك في إدراكِ النُّقَادِ؟ وهذا ما سيحاولُ البحث الوقوفَ عندَه فيما يلي:

أ- المقطَّعات اصطلاحًا:

١- في آثار القدماء:

حاول النقاد القدماء والمعاصرون في غير مُصنَّفٍ من مُصنَّفاتهم تحديد مفهوم واضح للمقطَّعة، عن طريق الكمّ أو الكيف، والفصل بينها وبين الفنون الأخرىٰ، كالأراجيز، والقطعة الصغيرة، والمقاطع، وغيرها من العديد من المصطلحات ذات الصلة.

تتكـوّن القصيدة عنـد الأخـفش (ت٢١٥هـ) مـن ثـلاثة أبيات، ومـا دون ذلـك فهـي (مقطَّعة)، وذهب ابـن جني (ت٣٩٢هـ) إلىٰ أن العادة أن يُسمّىٰ ما كان ثلاثة أبيات، أو عشرة، أو خمس عشر قطعة، وما زاد عن ذلك فإنما تسمّيه العرب قصيدة [٣].

ويعترض الباحث على ما ذهب إليه كلٌّ من الفراء، والأخفش، وابن جني، فلا يجـوز استنباطًا من روافد النقد القديم، أن نجعل المقطَّعة من عشرة أبيات، ولا القصيدة مـن ثلاثة أبيات؛ لأن ذلك لم يحقّـق الصفـات الأساسية للمقطَّعة، وهي: القصر، والإيجاز، ووحدة الموضوع، وإهمـال المقدمات. ولأنه غالبًـا مـا يكون هناك فروق نوعية وشكليّة بين المقطَّعات والقصائد؛ حتي لا يحـدث خلط في البناء بين القصيدة القصيرة، والمقطَّعة؛ لتقاربهما في بعض الصفات.

أمَّا من ناحية الكـمّ، فقـد جـاءت آراء النقـاد متفـاوتـة ومختلفـة، ولا تقدَّم خـريطـة معرفية دقيقة واضحة المعالم؛ للفصل بين كل مـن المقطَّعات والقصائـد، وغياب الفروق بيـن المـقطَّعات والقصائـد القصيـرة بنـائيًّا، وقد أدّىٰ ذلك إلىٰ خلط علىٰ المستوىٰ التداولـي، من جهـة المدار الذي تجري فيه المعاني الشعرية، "فالعدد الكمي هو المحدد للنمط الشعري، فإذا بلغته الأبيات سُميّت به؛ والتمييز الكمي بين الأشعار يحدّد الشكل الشعري الذي يندرج تحته، فإذا بلغـه سُمي به، وإن كان الأمر لا يخلو من تصوّر للبُعـد الداخـلي الـذي يكـون عليـه الكـم، ومـا زال المعنىٰ اللغوي المرتبط بالقصيدة حاضرًا في

التمييز الكمي، وسيعرض الباحث آراء النقاد في هذا المعيار الكمي على النحو التالي:

ولا تقدِّم هذه الدراسات النقدية والأدبية شيئًا لـه أهمية حـول مصطلح المقطَّعات الشعريّة، ومعظم مـا دوّنوه في الفكر النقدي القديم لا يخـرج عـن كـون المقطَّعـات هـي قصـار القصائـد والأراجيـز، وأنّهـا سريعـة الانتقال، يسيرة الحفظ، كثيرة الدوران علىٰ الألسنة، ويُمكن أن يُستشهد بها في الخطب أو الأقـوال المأثـورة، عن طريق عقد المقارنة بينها وبين القصائد الطويلة. وعرضوا نماذج من الشعراء المقطَّعين؛ لكي يوضِّحوا مدىٰ تفضيلـهم القصر والإيجاز علـىٰ التطويـل، وعلـىٰ الرغم مـن ذلك لم يُقدّموا تعـريـفًا ضابـطًا ووافيًا لظـاهرة المقطَّعات.

٢- في آثار المعاصرين:

اعتمد المعاصرونَ في دراساتِهم علىٰ دِلَالَاْتِ مقولاتِ النقدِ القديمِ؛ فاستنتجوا من مُحصلةِ أقوالِهـم الرأيَ الراجحَ لديهم فقط، وكانت دراساتُهم أكثرَ عُمقًا واتساعًا في تحديد مصطلحِ المقطَّعاتِ الشعريّةِ، وخصائصِهـا الموضوعيةِ والفنيّةِ، وحاولت أن تُضيفَ إلىٰ المعيارِ الكميِّ للمقطَّعةِ معاييرَ أخرىٰ، قد تضيفُ في فهمِ هذه الظاهرةِ الأدبيةِ معالمَ؛ مما يتضح مـن خـلالِ الـوقوفِ علـىٰ أسبابِ قولِ المقطَّعةِ ودوافعِها، حَسْبَ ترتيبِ الدراسـاتِ علىٰ الترتيبِ التأليفيِّ، كما يلي:

جـاءت المقطَّعات الشعريّة لـدىٰ الدكتور عز الديـن إسماعيل تحـت عنـوان: (الأداء الشعري)، إذ يـرصـد خصائصها الشكلية

والفنية من حيث الإنتاج والتلقِّي، قائلًا: إنها إطار محدود وضيق، يُعبر فيه الشاعر عن لحظة من اللحظات، وإطار فني له وزنه وخطره في الشعر العباسي، وكانت تحقيقًا لشعبية الشعر، وسرعة تناقله، ودورانه علىٰ ألسن الناس[٤]. وأضاف أسبابَ مَيْلِ بعضِ الشعراءِ لقول المقطَّعةِ؛ حيثُ إنّها سريعةُ الانتشارِ والحفظِ والدورانِ علىٰ ألسنِ الناسِ، ويختلف معه الباحثُ فيما ذهب إليه بأنها إطارٌ محدودٌ وضيقٌ؛ فالمقطَّعةُ تشملُ كلَّ أغراضِ الشعرِ ومضامينِه، وليست محدودةً وضيقةً علىٰ غرضٍ شعريٍّ واحدٍ.

ويرىٰ د. سيد حنفي حسنين أنّ القصيدة وهي غنائية ووصفية واجتماعية، تتكفّل باللغة العاطفية والنفسية، كما تتكفّل بلغة التواصل الاجتماعي، أمَّا المقطَّعة فهي "الإطار المحدد والنموذج اللائق للتعبير عن فكرة مفردة أو موقف نفسي واحد من الشاعر تجاه الحياة"[٥]. وعلىٰ الرغمِ من عدمِ تحديدِهِ لعددِ أبياتِ المقطَّعةِ؛ لكنه جعل للمقطَّعة إطارًا محددًا، ونموذجًا يتناول فكرةً واحدةً، وموضوعًا واحدًا، ينتج عن موقفٍ يدفعه لتفضيلِ إنشادِ المقطَّعةِ عن القصيدةِ.

وقد حدّد د. حسن عباس في كتابه الرائد (الشعر الجاهلي بين القصيدة والمقطوعة) مبحثًا كاملًا بعنوان: مدخل اصطلاحي، ذهب فيه إلىٰ أنَّ أولية الشعر العربي ارتبطت بالمقطَّعة - رجزًا كانت أو غير رجز- كما أُطلقت علىٰ قصار الشعر، وقصار الثياب. وهي أيضًا مرادفة للجُمل والنتف[٦]. ويلاحظ الباحثُ ميلَ التعريفِ نحو القِصَرِ والإيجاز، كما لا يتفقُ معه فيما ذهب إليه بأن المقطَّعةَ هي قصارُ الشعرِ؛ فالمقطَّعةُ بناءٌ فنيٌّ مستقلُ له معالمُهَ الشكليّةُ والفنيّةُ.

أمَّا د. مسعد العطوىٰ فخصص في كتابه (المقطَّعات الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام)، مبحثًا بعنوان: (ماهية المقطَّعات)، ورأىٰ أنَّ المقطَّعة فيض التركيب العقلي والعاطفي في لحظة موقوتة، وشبيهة بالأقُصوصة القصيرة، التي تميل إلىٰ الإيحاء والتكثيف، وتُنأىٰ عن التفصيل، والتحليل، والسرد، والتقرير، وتقوم علىٰ دافع واحد يتمحور داخل الأبيات، وتعمد إلىٰ التحام النظم والتئامه(٧).

وقال د. يحي الجبوري في دراسته للشعر الجاهلي إنّ المقطَّعات تُمثّل الضرب الثاني من الشعر، وهي قصائد أصيلة لم تصدر عن صناعة، أو تكلف، وتتمثّل فيها وحدة الموضوع، والتجربة الشعورية الصادقة، وتمتاز بالسرعة والإيجاز(٨).

وهنا يتساءل الباحثُ: علىٰ أيِّ أساسٍ جعل الجبوري المقطَّعاتِ الضربَ الثاني من الشعرِ؟ هل جعلها للمعيارِ الكميِّ – كثرة القصائد علىٰ المقطَّعات – ولكنه لم يُقدّم إحصائياتٍ تُثبت ذلك؟ أم جعلهَا لأسبقية ظهورِ القصيدةِ علىٰ المقطَّعةِ؟ وهذا ينافي الحقيقةَ؛ لأن المقطَّعةَ هي مَن سبقت القصيدةَ.

أمَّا د. محمد مصطفي فدرسها في هذا الشعر نفسه، من خلال بنية النوع، وتحوّله من القصيدة للمقطَّعة، ورأىٰ أنّها نوع من أنواع الشعر، وعمل عَرْضي مقارنة بالقصيد، الذي استحوذ علىٰ كل العناية، والتقبل، والاحتشاد من قِبل الجماعة، أو الشاعر، إضافة إلىٰ ذهابه إلىٰ أن غياب الفروق بين المقطَّعات والقصائد القصيرة بنائيًّا؛ يؤدي

إلىٰ خلط علىٰ المستوىٰ التداولي من جهة المدار، الذي تجري فيه المعاني الشعرية شريفة، أو غير شريفة[٩]. ويبدو أنّه جعل المقطَّعةَ نوعًا شعريًّا يُقارن بالقصيدة، وليست دائمًا أجزاءَ مقتطفةً من القصائدِ؛ بل لها بناؤها الفنيُّ الخاصُ، كما أشار إلىٰ ضرورةِ التمييزِ بين المقطَّعةِ والقصيدةِ القصيرةِ؛ حتىٰ لا يحدث خلط بينهما، ولكنّه لم يقدّم تعريفًا ضابطًا مانعًا للمقطَّعة.

وقد قدَّمت دراسات هؤلاء المعاصرين مفهوم المقطَّعات الشعرية، التي أصبحت راسخة في أذهاننا؛ حيث إنَّها ترتبط فقط بالمعيار الكمي – عدد الأبيات– وليس الكيفي وخصائصها وملامحها؛ فالمقطَّعة ردّة فعل آنيّة، وتعبير سريع عمّا تفيض به النفس من مشاعر الحب، أو الكره، أو الرضا، أو الحزن، أو الفرح وغيرها، مما تجيش به نفس الشاعر، فيبوح به مباشرة؛ إمَّا لأن الموقف لا يحتمل الانتظار، حتىٰ ينظم الشاعر قصيدة، وإمَّا لأن الموضوع لا يحتاج قصيدة، ويمكن أن تقوم الأبيات القليلة بما يُريد الشاعر أن يُعبر عنه؛ لذلك فإن هذه الحالة الانفعالية للمقطَّعة استوجبت أن يكون عدد أبياتها قليلًا.

وبذلك يمكن القول: إذا اكتملت السمات الفنيّة للمقطَّعة؛ فهي مقطّعة من القطع بمعنىٰ القِصَر، وإن لم تكتمل فنيًّا؛ فهي من القطع بمعنىٰ البتر؛ لذلك يرىٰ الباحث أن الحكم بالمقطَّعة ليس أمرًا سهلًا؛ لأننا لسنا علىٰ علم تام بأن حجم الأبيات هو نفسه ما قاله قائله؛ إذ ربما قلَّ الشعرُ أو زاد علىٰ

هذه القِطَع من الشعر في مواقف بعض الشعراء، لسبب أو لأخر؛ لذلك يستنتج الباحث أن المقطَّعة، هي: كل قطعة شعرية صغيرة، لا تتجاوز السبعة أبيات، متحدة الوزن والقافية، تامة المعنىٰ، مكتملة البناء، في أي غرض، أو مضمون قديم، أو جديد، أو أي تجربة شعرية، يتناولها الشاعر في لحظات موقوتة، وتتميّز بالقصر، والإيجاز، وتتناول غرضًا واحدًا في الأغلب، يُعبّر فيها الشاعر عن محتوىٰ فكري، أو شعورٍ معينٍ في لحظةٍ معينة.

وإذا انتقلنا من هذا الإطار النظري إلىٰ محاولة التطبيق، تحليلًا لبعض المقطَّعات في الشعر؛ تبيّن أن الأمرَ لا يختلف كثيرًا في هذا الشأن عمّا لخصه النقاد الذين توقفنا عند نتائج دراساتهم السابقة، ويتضح ذلك بإدراكنا أن الأدب العربي بمصر قد مرّ بأطوار عديدة؛ لكن مسيرته في عصوره كانت مختلفة إلىٰ حدّ كبير عن مسيرة الأدب العربي في غيرها من الأقطار الأخرىٰ، من حيث القوة والضعف، وما يتبع ذلك من دلالة الأدب علىٰ الشخصية، والتعبير، عن متطلّبات البيئة، والعصر، والإنسان، وسيتوقّف الباحث في هذا الجزء من البحث عند بعض المقطَّعات الشعرية في ديوان عبدالرحمن شكري، **ويقسّمه الباحث إلى ثلاثة عناصر:**

١ – دوافع قول المقطَّعات عند عبدالرحمن شكري.

٢ – مَضَامِيْنُ الْمُقَطَّعَاْتِ الشِّعْرِيَّةِ فِيْ شعر عبدالرحمن شكري.

٣- اَلتَّشْكِيلُ اَلْفَنِّيُّ لِلْمُقطَّعَاْتِ الشِّعْرِيّةِ فِيْ شعر عبدالرحمن شكري.

أولًا: دوافع قول المقطّعات:

ظاهرة المقطَّعاتِ شكلٌ من أشكالِ التعبيرِ عن المواقفِ التي يكونُ بعضُها مرتبطًا بالشاعرِ، أو المتلقينَ، أو الموقفِ الشعريِّ، أو الموضوعِ، وهذه الظاهرةَ مثلُها مثلُ أي ظاهرةٍ مرّت بمراحل التطور التاريخي دلاليا ومعرفيا وإشاريا، مستجيبةً للعديدِ من المواقفِ، وسَجّلت هذه الظاهرةُ لدىٰ بعضِ شعراءِ العصر الحديث حضورًا في أشعارِهم. وبمطالعةِ مصادرِ الأدبِ الحديث، كالدواوينِ، والمجاميعِ الشعريّةِ، وكتبِ التاريخِ، والسيرِ والمغازي، وجدنا بعضَها يتجاوز موهبتُهم الشعريّةُ حاجزَ الكمِّ الشعريِّ مِن ناحيةِ المقطَّعاتِ التي أنشدوها.وقد تبيّن للباحث أن هذا الشاعر تميّز بنظمِ المقطَّعاتِ علىٰ القصائدِ؛ مما يدفع الباحثَ إلىٰ طرح سؤال، وهو: ما الأسبابُ التي دفعت هذا الشاعر إلىٰ كثرةِ مقطَّعاتِه الشعريةِ؟ هل كان هذا ناتجًا عن ضعفِ مقدرةِ الشاعرِ أو احترافِه لقولِ المقطَّعة، أم كان ناتجًا للموقفِ الذي يُوضع فيه الشاعرِ، أم مرتبطًا بالموضوعِ الشعريِّ الذي يَنْشد فيه، أم إنشادُه للمقطَّعةِ يكونُ علىٰ معرفةِ نوعِ المتلقي؟

أ- الشَّاْعِرُ والْمَقْدِرَةُ الشِّعْرِيَّةُ:

يلاحظ الباحثُ في الأدب العربي - قديمه وحديثه- مدىٰ اختلافِ الشعراءِ من حيثُ درجاتِ الاحترافِ، والهوايةِ، والإكثارِ، والإقلالِ، والطبعِ،

والصنعةِ، والشُهرةِ وعدمِها؛ لأن مقدرةَ الشاعرِ "تصدر بالفعلِ عن موقفِ رضا عن الذاتِ ونرجسية، تسوق المؤلفَ إلىٰ أن يصفَ بأدقِ التفاصيلِ أدنىٰ انفعالاتِه وأتفهِ تجاربهِ الجنسيةِ"(١٠)، في مقطَّعةٍ شعريّةٍ مُحكمةٍ ناتجةٍ عن ذاتِه، فقدرتُه الشعريّةُ التي رُزقها وفُطِرَ عليها، محدودةٌ بحدودِها، ومُقيدٌ بطاقتِها، ليس بوسعِه تجاوزُها، إلَّا إذا تكلّف ذلك وشقّ علىٰ نفسِه وعليها؛ فقد "تتحدّد هذه الموهبةُ بقدرتِها علىٰ قولِ المقطَّعاتِ، وضعفِها أمامَ كتابةِ القصائدِ الطوالِ، أو قد تتحدد بكتابةِ قطعةٍ أو قطعتينِ من الشعرِ، وتعجزُ عن كتابةِ أكثرِ مِن ذلك، وربما نجد مواهبَ تُبدع وتبرع في غرضٍ من الأغراضِ؛ وهذا هو طبيعة وحالُ المقدرةِ الإنسانيةِ التي وهبها اللهُ للإنسانِ"(١١). ويُبرهن علىٰ ذلك مسعدُ العطوىٰ في قوله: "إن الشعرَ بدأ يتبلور بوحًا وفوحًا للانفرادِ الإنسانيِّ، فالعربيُّ يُهيم في صحرائهِ وحيدًا منفردًا، فتداعبُه الأفكارُ، وتهجم عليه التوتراتُ النفسيةُ، ولما كان في خلوتِه؛ فهو يُعبّر عنها بصوتٍ مسموعٍ"(١٢). واختصت مقطَّعاتُ هؤلاءِ الشعراءِ بالتلاحمِ بين البدايةِ والختامِ، وغيابِ التنوّعِ علىٰ الوحدةِ نفسِها، ويسمح هذا بأن نحتفظَ إلىٰ نهايتِها بإدراكٍ واضحٍ عن نقطةِ البدايةِ؛ مما يجعلها مجموعًا متسقًا، ويُسهم القصرُ في تعزيز هذا الإدراكِ، فالذكرُ المباشرُ للمقطَّعةِ "يُحدد بشكلٍ مباشرٍ قوانينَها البنائيةَ"(١٣).

لقد كان شاعرُ المقطوعةِ علىٰ وعيٍّ بأنه الأبقىٰ، وأكثرُ قدرةً علىٰ العطاءِ، الذي يضمن لمتلقيه الحضورَ والاستمرارَ. كما كان لاختلافِ البيئةِ دورٌ كبيرٌ في اختلافِ القدراتِ الشعريةِ لدىٰ الشعراءِ، فكلُّ عصرٍ له سياستُه، ومنظومتُه الخاصةُ به، والشعراءُ الذين يعبرون عنه، فاختلافُ العصورِ؛ يؤدي إلىٰ اختلافِ القدراتِ الشعريّةِ لدىٰ الشعراءِ.

ومن هؤلاء الذين كانوا يتمتّعون بالمقدرةِ الشعريّةِ عبدالرحمن شكري، ومن مطالعةِ ديوانه، اتضح للباحثِ أن عددَ المقطَّعاتِ في شعرِه مائة وعشرون مقطَّعةً؛ ويدلّ هذا علىٰ مدىٰ قدرةِ الشاعرِ علىٰ نظمِ المقطَّعةِ.

ففي مقطَّعةٍ شعريةٍ يصوّر عبدالرحمن شكري خمول المصريين وجمودهم، حيث يقول(١٤):

قد أداروا من الخمود عقارًا واستباحوا من الذهولِ وقارًا
واستكانوا فأنفذ الدهرُ فيهم حُكْمَه واستردّ ما قد أعارَا
سلك العجزُ فيهم مسلك العَزْ م فظلوا يَرونَ في المجد عارا
ليتني مت قبل أن أنكرَ العيـ ش ولكنني فقدت الخيارا
أنا في ذمة الزمان ولكن لا أسبغُ الحياة إلا اضطرارَا

وهذه المقطوعةُ خيرُ دليل علىٰ القدرةِ الشعريةِ لدىٰ عبدالرحمن شكري، ومع أنه ينعي فيها خمول المصريين، وأن العجز سلك فيهم مسلك العزم؛ لكنه حرص علىٰ الإجادةِ والتطلعِ إلىٰ باذخِ الغاياتِ، فهو قادرٌ علىٰ اجتذابِ

النصيةِ إلىٰ عالمِ التشاؤم، فالشاعرُ في هذه الرؤيةِ الفنية سبيلُ النصِ إلىٰ الوجودِ.

وفي مقطَّعةٍ شعريةٍ أخرىٰ يشكو الشاعر من صديق له ويَعتب عليه بسبب طول الهجر، وظل يخفي هذا العتاب حتىٰ عرض مذاهبه، وذلك تعبيرٌ عن حالتِه النفسيةِ، فإنه يشكو من قبول الذل، فما حظه من الليلِ إلّا الدمعُ والسهرُ، يقول(١٥):

ومطلب بالعتبِ هجري لم أزلْ أداريه حتىٰ عارضته مذاهبه
يعالج مني باسم الثغر راضيًا وأُخبر غرًّا أنكرته معايبه
أجودُ بنفسي في هواه سماحة ويبخل بالنذر الذي أنا طالبه
وما كل أمر تستقيم صدوره لمن لم يرضه تستقيم عواقبه

ويُلحظ علىٰ المقطَّعةِ السابقةِ أنها مُوجزةٌ، وأن الشاعرَ قصد لغرضِه فيها قصدًا مباشرًا، حيث إنه يفرّغ شكواه بصورةٍ سريعةٍ، كما يُلاحظ أن نفسَه الشعريَّ قصيرٌ، فقد ركّز علىٰ محورٍ واحدٍ، وهو الشكوىٰ من صديقه دونَ استرسالٍ أو خروجٍ علىٰ هذا المحورِ، ولم يتجهِ الشاعرُ نحو الخيالِ أو أيِّ نوعٍ من معاني الإبداعِ الفنيِّ.

ب- رغبة الشاعر وميله إلى المقطعة:

يَميلُ بعضُ الشعراءِ إلىٰ القصارِ من الأشعارِ، وكتابةِ المقطَّعةِ وتفضيلهم لها عن كتابةِ القصيدةِ، وكان هذا من الأسبابِ المهمةِ في انتشار هذه الظاهرةِ في الأدب الحديث، وهناك العديدُ من الأسبابِ التي جعلت بعضَ الشعراءِ يميلون إلىٰ القصارِ، وهي:

١- ضعفُ الملكةِ الشعريةِ والقدرةِ الفنيةِ لدىٰ كثيرٍ من الشعراءِ.

٢- أحسَّ بعضُ الشعراءِ بأهميةِ النصوصِ القصيرةِ والمقطّعـاتِ، ورأوا أنها تنطوي علىٰ مميزاتِ كثيرةٍ لا يمكنُ أن نجدَها في القصائدِ؛ ولهذا مال إليها وإلىٰ سماعِها من أصحابِها[١٦]. والتمايزُ بين القصيدةِ والمقطَّعةِ علىٰ أساسِ اختلافِ المعاني الشعريةِ، أو تفاوتِ الشعراءِ في القدرةِ علىٰ التطويلِ؛ يظلّ حاضرًا في تصوّرِ ابن رشدٍ (ت٥٩٥هـ)[١٧]؛ إذ ترجع الإجادةُ في أحدِ النوعينِ، لأسبابٍ عائدةٍ لهذا الاختلافِ أو التفاوتِ: أي من جهةِ اختلافِ الموصوفِ والواصفِ، فالشاعرُ المجيدُ يصفُ كلَّ شيءٍ بخواصِه وعلىٰ كنهِهِ، ولمَّا كانت هذه الأشياءُ تختلفُ كثرةً وقلةً في شيءٍ من الأشياءِ الموصوفةِ؛ لأن "التخييلَ الذاتيَّ يكرّسُ المؤلفُ نفسُه دائمًا القدرَ نفسَه لاستحضارِ أطوارِ مزاجِه؛ لكنه فوق ذلك يتحرّرُ من كلِّ قيدٍ مرجعيٍّ، مُسْتفيدًا بذلك في الآنِ ذاتِه من الاستقلالِ المفترضِ للتخييلِ، ومن المتعةِ المتولّدةِ عن إضفاءِ القيمةِ علىٰ الذاتِ". ومن الواضحِ أن عملَ المقطَّعاتِ

لا يتطلّبُ غالبًا مجهودًا أو احتشادًا كما تتطلّب القصائدُ الطويلةُ؛ ولهذا وُجد عددٌ مِنَ الشعراءِ يجيدون كتابةَ المقطَّعةِ بخلافِ القصيدةِ.

ومن خلال عرضِ هذه الأسبابِ، توصّل الباحثُ إلىٰ أن ميلَ الشعراءِ إلىٰ كتابةِ المقطَّعةِ، وقدرتِهم علىٰ نظم الأبياتِ القليلةِ؛ لا ترفعهم إلىٰ مرتبةِ الشاعرِ المجيدِ، القادرِ علىٰ الإيجازِ في النسجِ الشعريِّ، دونَ أن يُظهرَ تكلفًا أو تعبًا في أثناءَ ذلك، وعدمُ قدرتهم علىٰ كتابةِ القصائدِ، لا يعني ذلك أنهم مجردون من الموهبةِ الشعريّةِ؛ بل علىٰ العكسِ، فهم أصحابُ مقطَّعاتٍ جميلةٍ، يقبلها العقلُ، وتطرب إليها النفسُ؛ لما احتوته من معنىٰ بديعٍ، وتعبيرٍ دقيقٍ، وصورةٍ رائعةٍ.

وفي مقطوعةٍ لامية، يرثي عبد الرحمن شكري مصطفىٰ كامل، مثبتًا له أسمىٰ معاني العزِّ والقوةِ والبطولةِ، إضافةً إلىٰ الإشادةِ بسدادِ الفكرِ، ورجاحةِ العقلِ، وغير ذلك من آيات الثناء في عصره، فيقول (١٨):

نقد العمر علىٰ طول الليالي ... واستباح الموت ذكرًا غير بالي
ومجال الدهر في أحواله ... ألحق التالين منا بالأوالي
يا ضلوعًا دونها حر الجوىٰ ... أصبح السلوان بعد الدمع غالي
فاجزعي يا نفسُ أو لا تجزعي ... ما بقاءُ المرء إلا للزوال
وانقعي الحزن بآماقي إذا ... وجد الظمآن ربّا عند آل
قد يفيد الحزن في مرزئة ... لو يعود المرء بعد الانتقال

فميل عبدالرحمن شكري إلي المقطَّعةِ هنا، مزج بين حقيقتين وقدرتينِ: إبداعِ الشاعريةِ وإنجازِ المرثي، فصوابُ الشاعريةِ وإصابتهُا يوازي مدىٰ علوِ المرثي وتفردّه، وقد حاول الشاعرُ في نصهِ الإجادةَ والإتيانَ بما لم يأتِ به أحدٌ، وحاول أن يلحقَ مدىٰ تفرّدِ المرثي بتفرّد نصي موازٍ، وشكلّ الحزن علىٰ المرثي الحافزَ الرئيسَ الذي انتقل بالنصِّ من الوجودِ المتمنَّي الكامنِ، إلىٰ الوجودِ الفعليِّ، في لحظةٍ نادرةٍ بين الشاعرِ ونصِّه، فالنصُ العظيمُ مدينٌ بعظمتِه، وإظهارِ مدىٰ حزنه يُعدُّ من ثراءِ النصِّ نفسِه.

ويقول في مقطَّعة بعنوان (أعمىٰ يرثي بصره):

قال الرغيبُ المواسي لا تكن جزعًا ... ففتنة العين داء غير مأمون
وفي الظلام عبارات منمَّقة ... تكنُّ في لُبِّها ما ليس بالدونِ
لو أنّ كل فتون مثل ما زعموا ... وددت أن لنفسي حال مفتون
إذا سمعت حبيبًا ليس في نظري ... علمت أني بين العز والهون

ففي هذه المقطعةِ فإن طبيعةَ الموقفِ هي ما فرض علىٰ الشاعرِ الميلَ إلىٰ قولِ المقطَّعةِ، فالأمرُ لا يحتاجُ إلىٰ قولِ قصيدةٍ، وأراد أن يُعبّرَ الشاعرُ عَمّا بداخلِه؛ فَمَالَ إلىٰ قولِ المقطَّعةِ. ويتضحُ أيضًا مدىٰ الفجائيةِ في قولِ الأبياتِ، "فالفجائيةُ خاصيةٌ فنيةٌ في النصِّ الشعريِّ، وحضورُها في النصِ يعني حضورًا آخر هو (المتلقي)، المتلقي الذي يستجيب لفجائيةِ النصِّ؛ وهذا ما يدعوه (أدونيس) بالإثارةِ... وهي فعلٌ مِنَ المُلقي يقابله ردٌ مِنَ المتلقي هو الإثارةُ، والعلاقةُ بينهما هي علاقةُ العلةِ بالمعلولِ"[١٩]. ونوعيةُ العملِ الأدبيِّ مرهونةٌ

في الوقتِ نفسِه بنوعيةِ الموقفِ؛ مما يؤدي إلىٰ انفعالِ الشاعرِ ليُعبّر عما بداخلهِ من تجربةٍ شعريةٍ.

ويرى الباحثُ أن ميلَ عبدالرحمن شكري إلىٰ قولِ هذه المقطعاتِ ناتج عن سببينِ: الأولِ رغبة الشاعرِ وميلُه إلىٰ نظم المقطعةِ، فينظر الشاعرُ إلىٰ المقطعةِ علىٰ أنها بناءُ وحْدةٍ، لغرض أو لموضوعٍ، الذي لا يقوده إلىٰ تشعُّبٍ أو تعدُّد في الأغراضِ، ووجودُ الوحدة يتعلّقُ بفعلِ الشاعرِ، وأعرافِ التلقي للنصوصِ الشعريّةِ. والآخر: ذيوعُ الصيتِ لشعرهِ، عندما يكون سريعًا في حفظِه، وسهلًا علىٰ ألسُنِ الناسِ، ووسيلةً للدعايةِ عن شعرِه، ولذيوعِ صيته بينهم، خاصة أن ميلِ الشعراءِ إلىٰ المقطَّعةِ؛ يُكسبها سمات فنية متعددةً، في مقدمتِها: تكثيفُ المعنىٰ، وعدمُ الاهتمامِ بالتفصيلاتِ والجزئياتِ، والإيجازُ والاختصارُ؛ مما يحقّق سهولةَ التلقي.

ج- **الْأَسْبَابُ الْمُرْتَبِطَةُ بِالْمَوْقِفِ الشِّعْرِيِّ:**

الموقفَ الشعريَّ نقطةُ ارتكازِ المقطَّعةِ، والمنطلقُ الذي يتجمّع عنده الطاقةُ الشعريةُ، فللموقف أثرٌ في إبداعِ الشعرِ، سواء في بنائِه أو تلقيه؛ لأن الموقفَ "هــو الاستخدامُ الفنيُّ للطاقاتِ الحسيةِ والعقليةِ والنفسيةِ"[٢٠]. وطبيعةُ الموقفِ هي مَن تجعل الشعراءَ يمتلكون هذه الملكةَ الشعريةَ.

والمواقف الذاتية هي المواقفُ التي تعتمد علىٰ المشاعرِ الفرديةِ، وتصوّراتِها، وانفعالاتِها أمامَ المؤثراتِ التي تعرّض لها المبدعُ، والمواقفُ

"ترتبط بذاتِ الشاعرِ ارتباطًا وثيقًا في حالةِ القولِ الشعريِّ، وتكون ناتجةً عن المزاجِ النفسيِّ وأحوالِ الشاعرِ في تلك اللحظةِ، من فرحٍ، وحزنٍ، وإعجابٍ، وكرهٍ، ورضا، وسخطٍ، وقوةٍ، وضعفٍ، ونحو ذلك. كما تكون مرتهنةً إلىٰ انفعالٍ سريعٍ يُصاحب تلك الأحوالَ؛ ممّا يُحتّم علىٰ الشاعرِ التعبيرَ عن مشاعرهِ في نصوصٍ قصيرةٍ، وذاتِ أبياتٍ معدودةٍ، وبصورةٍ سريعةٍ، دونَ عنايةٍ بالمقدماتِ أو أيِّ تقاليدَ فنيةٍ من تقاليدِ القصيدةِ التقليديةِ"[٢١]، فالذاتيةُ هي الشعرُ الذي تحدث فيه الشاعرُ عن ذاتِه وأحاسيسِه وما يحبُ ويكرُه، فشمل شعرُ الشكوىٰ والبكاءِ والقلقِ والألمِ...

كان الإنسانُ وما يزال يُعَدُّ مجابهةُ الموتِ قضيتَه المصيريةَ الأولىٰ، وهي قضيةُ صراعٍ مريرٍ وطويلٍ اتخذ أشكالًا متعددةً ومختلفةً علىٰ مرِّ الأجيالِ، ولا يملك الناسُ منه إلا البكاءَ والنحيبَ والعويلَ، وكثيرًا ما تنفجر ألسنةُ الشعراءِ في أثناءَ هذا الموقفِ بقطعٍ شعريةٍ، يصوّرون فيها مشاعرهم تجاه الفقيدِ، و"يكونُ الشاعرُ في هذه الحالةِ رهينَ حالتِه النفسيةِ، وهي حالةٌ لا تُمكّنه من إطالةِ القولِ الشعريِّ، فيستهل نصّه بدونِ مقدماتٍ أو تمهيدٍ، وإنما يلج إلىٰ موضوعِه مباشرةً". ومثل هذه المواقفِ تستدعي "إنسانًا صادقًا، وذا عقليةٍ ناقدةٍ إلىٰ حدٍ معقولٍ"[٢٢]؛ لكي يستوعبَ الموقفَ، ثم بعد ذلك يُلقي بمقطوعتِه استجابةً للموقفِ الذي شَاْهَدَه. ومن هذا ما نظمه عبدالرحمن شكري في رثاءِ قاسم أمين[٢٣]:

الدمع بعدك قد أصـــاب مســـيلًا والرزءُ مكّن في الضلوع غليلا

وعدا علىٰ الآمال بعدكَ عاصـف صعب أمرَّ رجاءنا المعسولا
كـانـت تفتح كـالزهور فيجتني لحظ العيون بهاءَها المطلولا
فغدتْ كوجه الترب أعوزه الحيا جدبًا ضـنينا بـالثمارِ وبيلا
هـل عنـد رهن القبر أن زفيرنـا يقري السـلام جنابه المأمولا

فالموقفُ هنا لا يحتمل التطويلَ؛ لأنه يُعبّر عن الحالةِ النفسيةِ والمشاعر التي سيطرت عليه، وأفقدته الكثيرَ من معانىٰ الحياةِ، وعندما يفقد المرءُ شخصية عظيمة؛ تكون المصيبةُ عظيمةً، فتبقىٰ عيناه متعطشة لرؤيتِه، ويبقىٰ قلبه يحنّ إليه، ولن يعرفَ الراحةَ في النومِ، ولا الطعمَ في الأكلِ، ولا المتعةَ في مجالسةِ الأصدقاءِ والأقاربِ، فقلبُه مع المفقود.

وباستقراءِ ديوان عبدالرحمن شكري؛ يتضح أن المقطَّعاتِ الشعريةَ التي قيلت في الشكوىٰ والعتاب كثيرة؛ لأنها تُعبّر عن حالةٍ نفسيةٍ يعيشها الشاعرُ، حيث صوّر مشاعرَه وإحساسُه بالذل، فيقول[٢٤]:

ومطَّلب بالعتب هجري لم أزل أداريه حتىٰ عارضـته مذاهبه
يُعالج مني باسـم الثغر راضـيا وأُخْبر غرّا أنكرتـه معـايبـه
أجود بنفسـي في هواه سـماحة ويبخل بالنذر الذي أنا طالبه
وما كل أمرٍ تسـتقيم صـدوره لمن لم يرضه تستقيم عواقبه

فيعاتب الشاعرُ صديقَه علىٰ هذا الجفاءِ والإطّراحِ، حيثُ يقولُ له: أنا حافظٌ للعهدِ الذي بيننا، مقدّرٌ ما كان بيننا، حيث يجود الشاعر بنفسه في عشقه، ولكن يبخل صديقه بالوعد والنذر، ولا تستقيم كل الأمور، فإذا كان

محبًّا له؛ لكان من أول السائلين، ولكن لم يسألْ ولم يشتكِ وحشةَ التفرقِ؛ إذ إن من سماتِ أهلِ الوفاءِ الأفعالُ ولَيْسَ الأقوالُ.

وثمّة مواقفٌ عامةٌ / اجتماعيةٌ كثيرةٌ حدثت لعبدالرحمن شكري محفّزة له للإنشاد، وينتج هذا عن الانفعال التلقائي بها، وكثيرًا ما كان الشعرُ في تلك المواقفِ يأتي ارتجالًا أو بديهةً أو علىٰ صورةِ الفنِّ السريعِ، استجابةً سريعةً للموقفِ؛ مما أسهم في استفاضةِ المقطَّعاتِ الشعريةِ بصورةٍ كبيرةٍ في تلك المواقفِ، ومن ذلك قوله في مقطعة بعنوان: (مصري عربي يخاطب أخاه القبطي)، ولا يَسَعَ المرءُ حين يقرأُ هذه المقطَّعةَ إلَّا أن يتخيّلَ مشهدًا صعبًا[٢٥]:

بني البهاليل من علياء شاهقة ... ومحتدِ الصيد لا تمشي له الريب
إذا تناءىٰ بكم عن مجدنا نسب ... فأنتم في مراقي مجدكم عرب
إن التالف لم يترك لنا نسبا ... يلوي بكم دوننا من دونه نسبُ
أما وقومي، وقومي خير ما حلف ... إذا حلفت تدانىٰ المجد والحسب
إذا الأواصر لم تجعل لنا سببًا ... فحرمة الود فيما بيننا سببُ
إذا هفوتم رميناكم بمعتبة ... فإن هفونا فلا يملككم الغضب

وفي مقطَّعة تحت عنوان (خطرات في المساء)، تحدّث فيها عن حزنه وتأسيه وندمه علىٰ الأيام التي تمرّ من العمر؛ لأن الإنسان إذا استيقظ استيقظت آماله، وانفتحت أبواب حيله، وانبعثت مساعيه، فإذا أمسىٰ كان قد صادق من

الحوادث ما يتم آماله، وإذا كنا نبكي علىٰ الميت لفراقه، فكيف لا نحزن علىٰ يوم مضىٰ؟! يقول(٢٦):

نحن نبكي كل ميت راحل كيف لا نأسىٰ علىٰ يوم مضىٰ؟!
أشباب لك مرجو الضحىٰ أم مشيب لك معذول المِسا؟!
أنت في حاليك كأس من بهاء خالب الأنحاه محمود الروا
رحم أنت لما تأتي به أم ضريح للذي مرّ بنا؟
يا حليف الحدث المقدور ما فعل الحظ بمخلوق المنىٰ؟
يا سليل الدهر كم من حادث يجعل البائس محلول العزا

ويرىٰ الباحثُ أنّ الموقفَ الشعريَّ دافعٌ مهمٌ من دوافعِ قولِ المقطَّعاتِ الشعريّةِ؛ بحكمِ خضوعِ الشاعر لمواقفَ كثيرةٍ ومختلفةٍ في حياتِهم، سواء أكانت ذاتيةً أم اجتماعيةً؛ جعلتهم يفضّلون قولَ المقطَّعاتِ علىٰ القصائدِ؛ استجابةً لطبيعةِ الموقفِ الذي يفرض عليهم القولَ الشعريَّ السريعَ.

ثانيًا: مَضَامِيْنُ الْمُقَطَّعَاْتِ الشِّعْرِيَّةِ عند عبدالرحمن شكري:

يحاولُ الباحثُ دراسةَ وضعيةِ المقطَّعةِ عند عبدالرحمن شكري، دراسةً توضِّحُ مدىٰ تراتبيةِ الأنواعِ الشعريةِ شيوعًا وندرةً، ويحاولُ معرفةَ جوانبِ اختلافِ المقطَّعاتِ عن القصائدِ داخلَ الغرضِ الشعريِّ، فهو ليس مجرّدَ موضوعٍ أو نوعا معزولا عن إطارِه الشكليِّ؛ بل هو فاعليةٌ شعريّةٌ تؤثرُ في الصياغةِ اللغويةِ، وتَفْرِضُ خصوصيةً أسلوبيةً، تنتهي إلىٰ أن تصبحَ تقليدًا ملتزمًا بمقوماتٍ فنيّةٍ، وعلىٰ سبيلِ المثالِ فالرثاءُ له تقاليدُه وأعرافهُ التي تميّزه

عن المدحِ أو الهجاءِ، والغزلُ له تقاليدُه التي تميزه عن الهجاءِ، فالأغراضُ الشعريةُ ركنٌ أصيلٌ من أركانِ الشعرِ؛ فلذلك كان الغرضُ الشعريُّ هدفًا مفضّلًا في محاولةِ استجلاءِ القيمِ النوعيةِ لكلِّ غرضٍ شعريٍّ.

يتناول هذا الجزء دراسةَ الأغراضِ الشعريةِ داخلَ مقطَّعات عبدالرحمن شكري، فالمقطَّعاتُ المخصصةُ لدراسةِ هذه الموضوعاتِ تختلفُ عن أبعادِ القصائدِ، حيث نجد غرضَ الغزلِ بكثرةٍ داخلَ المقطَّعاتِ، كما يَقِلُّ غرضُ المدحِ، ويهدف هذا الجزء إلىٰ: هل تختصُّ المقطَّعاتُ بأغراضٍ شعريةٍ كبرىٰ تختلفُ عن القصائدِ؟ وعندما نتأملُ ديوانَ عبدالرحمن شكري، نجد أنه يشتمل علىٰ ما يقربُ من ثمانيةِ آلاف بيتٍ، خصّ المدحَ منها بما يقرب من خمسةِ آلافِ بيتٍ، وهو ما يزيد عن نصفِ الديوانِ، ثم يردفه بالغزلِ، وهو ما يقرب من ألفِ بيتٍ، ثم يأتي كلٌّ من الرثاءِ، والهجاءِ، والفخرِ، والاعتذارِ، والشكوىٰ، وأغراضٍ أخرىٰ كالوصفِ والزهدِ والحكمةِ.

ومن خلال قراءة الباحث لديوان شكري يتضح الآتي:

أ-ارتفاعُ نسبةِ عددِ المقطَّعاتِ في الغزلِ؛ دليلٌ علىٰ أن الموضوعَ في هذا الديوانِ هو السببُ الرئيس لقولِ المقطّعاتِ؛ حيث إن الأمرَ لا يحتاج إلىٰ تطويلٍ وإسهابٍ.

ب-ارتفاعُ نسبةِ عدد القصائدِ في المدحِ؛ دليلٌ علىٰ أن الموضوعَ يحتاجُ إلىٰ التطويلِ؛ إذ إن القصيدةَ كانت غالبًا تشتملُ علىٰ الغزلِ، والفخرِ، والوصفِ، وغيرِها من الأغراضِ.

فطبيعة التجربةِ الشعريةِ هي التي تحدّدُ طولَ الموضوعِ أو قصرَه، والشاعرُ الحقُ هو الذي تتضحُ "في نفسِه تجربتُه الشعريةُ، ويقف علىٰ أجزائِها بفكرهِ ويرتبها ترتيبًا، قبل أن يفكرَ في الكتابةِ، ويستغرقُ فيها الشاعرُ لينقلَها إلينا في أدقّ ما يحيط بها من أحداثِ العالمِ الخارجيِّ، فتتمثّل فيها الحياةُ وألوانُ الصراعِ التي تتمثّل في النفسِ، أو في الفردِ، إزاء الأحداثِ التي تحيطُ به"(٢٧). ويجبُ أن نعلمَ أن كلَّ تجربةٍ شعريةٍ تعبّرُ عن موضوعٍ أو فكرةٍ معينةٍ، وأن لكلِّ تجربةٍ مدًىٰ معينًا يتناسبُ مع فكرتِها وموضوعِها، فهي إذًا تتحكمُ في طولِ القصيدة أو قصرِها.

وقد رأى الباحثُ أن يكونَ التقسيم كالتالي:

أ- الْغَزَلُ:

يُعَدُّ الغَزَلُ أَحَدَ الأغراضِ الشِّعريةِ الأكثر لصوقا بالمقطَّعاتِ في الفترةِ المحددةِ للبحثِ؛ وَلِهَذا تَعَدَّدَ شُعراؤهُ وَكثروا كثرةً مُفرطةً، حيثُ يُمكِنُنا القولُ: إنَّ مُعظَمَ شُّعراءِ المقطَّعاتِ طرقوا هذا الغرضَ الفنيَّ، ونظموا فيه الكثيرَ مِن الأَشعارِ، واتضح للباحثِ من الرصدِ الإحصائيِّ لكتبِ المختاراتِ وبعضِ الدواوين؛ أنَّ المقطَّعاتِ المخصّصةَ لموضوعاتِ الغزلِ جاءت في المرتبةِ الأولىٰ بـ(١٤٨٩) مقطَّعةً بنسبةِ (٧،٣٦)؛ ويدلّ هذا علىٰ أنَّ المقطَّعات الغزلية تُمثّل النوع الأكثر شيوعًا وانتشارًا، علىٰ نحو أصبح فيه نتاج الشعراء الكبار والمُقلين في وضع متقارب.

وكان عبد الرحمن شكري يشكو من تباريحِ الهوىٰ، وشدةِ الصبابةِ، وطولِ الحرمانِ، وقلةِ الوصالِ؛ لذا كثيرًا ما يصفُ نفسَه بعدم القدرة علىٰ الفراق، وعدم استطاعته علىٰ الصبر، يقول[٢٨]:

أيمنعني الأعتابُ أنك جارمُ ... فتنسب لي الهجرانَ وهْو توهُّمُ
وإني ضنينٌ أَنْ تَمَسَّكَ وحشةٌ ... إذا ما دنا من مسمعيك الملوِّمُ
فما أنا بالراجي عن الحبِّ نبْوةً ... ولا أنا بالمُسْطِيع صبرًا فأكْتُمُ
ولكن إذا ما الداءُ دبَّ بمعصمٍ ... فأوشِكْ بأن لا يحْمِلَ الكفَّ
وما كنت أدري قبل هَجْرك ما ... ولكنَّ مَنْ يَبْلُ الأحبة يعلمُ
وما أنكر العتبَ الذي يبعث الرضا ... فإن كان في لا شيء فهو تبرُّمُ

ويشكو من إعراضِ المحبوبةِ وجَوْرها عليه، كما يتذلّلُ لها راجيًا، وقد عانىٰ من سوءِ معاملةِ الحبيبةِ، واستنفد كلَّ الوسائلِ لكسب عَطْفِهَا، وانقطعت به كلُّ الحيلِ التي اتخذها إليها، فالهجرُ فعلٌ موازٍ للموتِ، يقرّبُه أو يُدْنيُهُ، ويُبيّن أن هجرانَ المحبوبةِ له؛ جعل النومَ يهجرُه، ومن هنا فالنبرة الرثائية أكثرَ التصاقًا بالشاعرِ من الصيغةِ العفيفةِ للحبِّ، يقول[٢٩]:

أتنكرُ أشواقي وأنت دليلُهَا ... وتطفئ أشجاني وأنت غليلُهَا
وهل عائبي عند العيون إذا رنَتْ ... سوىٰ أنها تدري بأني قتيلُهَا
هل الوجدُ إلا أن تراني باكيًا ... إذا لوعة زادت وضرَّ قليلُهَا
بسطت لكم بينَ الضلوعِ مكانةً ... علىٰ القلبِ لا يأبىٰ الوفاءَ نزيلُهَا
ولكنَّ آمالي يُرَجِّينَ عطفةً ... لديك ولو أن الجفاءَ رسولُهَا

ويرىٰ الباحثُ أنّ القصيدةَ الغزليةَ عند عبد الرحمن شكري تختلف عن المقطَّعةِ الغزلية، فتحظىٰ القصيدةُ بتعددِ الموضوعاتِ بداخلها، بوصفٍ كاملٍ عن المحبوبةِ، من وصف ديارِها، والشكوىٰ من تباريحِ الهوىٰ، وهجرِها له، وينتقل كما يشاءُ في قصيدتِه من تصويرِ يومِ الفراقِ، ووصفِ الدموعِ، والحديثِ عن الوشاةِ، إلىٰ الإشادةِ بجمالِها وغيرِ ذلك من صفاتِ المحبوبةِ، ويأتي هذا في بناءٍ فنيٍّ متكاملٍ، بوصفها نوعًا له أعرافُه في الذائقةِ العربيةِ. أمَّا المقطَّعةُ الغزليةُ فتمتلك شكلًا عبرَ الموضوعِ الواحدِ؛ ولكنَّ هذا الموضوعَ يتنوّعُ بتنوعِ حقولِه، ويختلفُ باختلافِ تكوينِه، وكانت عند عبدالرحمن شكري أكثرَ إظهارًا لروحِ العصرِ، وكانت صدًىٰ للبيئةِ الاجتماعيةِ المليئةِ بالمتناقضاتِ؛ فاستفاضت شكلاً شعريًّا مميزًا لدىٰ الشاعر، وتناولت موضوعًا واحدًا في فكرةٍ محددةٍ وموجزةٍ لا تستدعي الإسهابَ؛ لأنه يُعبر عن مشاعرِه الجياشةِ تجاهَ المحبوبةِ في عباراتٍ بسيطةٍ لا تستدعي القصائدَ؛ بل تحتاجُ إلىٰ مقطَّعاتٍ صغيرةٍ.

ب- الإخوانيات:

وأصبحت الإخواناتُ مَظْهرًا من مظاهرِ الرقي والتحضرِ بين المثقفينَ والأدباءِ في هذا العصرِ كسابقِه، بعد أن أصبحت فيه المجاملاتُ الاجتماعيةُ ضرورةً من ضروراتِ الحياةِ الحضريةِ؛ وهذا اللونَ من المساجلاتِ الإخوانيّةِ، والمداعباتِ الشعريّةِ بينَ الأصدقاءِ من الشعراءِ؛ يعدُّ رافدًا غنيًّا للشعرِ بعامةٍ، والمقطَّعاتِ بخاصةٍ في ذلك العصرِ، فَكُلٌّ يحرصُ

علىٰ التجديدِ في المعاني، وتوليـــدِ الصورِ، واختيـارِ المناسبِ من الألفاظِ واللائقِ من العباراتِ، مع الموافقةِ في البحرِ والقافيـــــةِ والرَوي؛ ممّا يغني الشعـــــر، ويُثري به الفكرُ؛ وقد أضحىٰ هذا الشعرُ مرآةً لحياةِ المجتمعِ بكلِّ ما فيه.

وفي هذا النوعِ من الإخوانياتِ ما يُعبّر به الشعراءُ عن إحساسِهم ومشاعرِهم تجاهَ الأصدقاءِ والإخوانِ والأقاربِ، عندما يحدثُ بعضُ الأشياءِ التي تُكدّر صفوَ العلاقةِ أو تعوقُها، إمَّا لتقصيرِ الصديقِ، أو لإساءةٍ مقصودةٍ أو غيرِ مقصودةٍ، أو غيرِ ذلك؛ فيتجه الشاعرُ إلىٰ العتابِ الرقيـــقِ، الذي يأتي أحيانًا علىٰ هيئةِ مقطَّعاتٍ شعريةٍ، ويذكرُ في المقطَّعةِ ما كان بينَهم من الصداقةِ والودِّ فـــي العهدِ القديمِ؛ رغبةً في استبقاءِ المحبةِ فيما بينَه وبين الشخصِ الذي يوجّه إليه عتابهَ، وفي ذلك يقول عبدالرحمن شكري[٣٠]:

سـامِرِ الليـلَ بـابنـةِ العُنْقُودِ ... وأَدِرْهـا تُـرِحْ فـؤادَ الـعـمـيـدِ
خُلِّدَتْ في الدنانِ حتىٰ لقد أَرْ ... بَتْ سُـنُوها علىٰ مدىٰ التخليدِ
وُئِدَتْ كي تعيشَ حتىٰ لقد حا ... لَتْ وَجُلْتَ عن هيئة الموجود
وتَعَدَّتْ مدىٰ الصفاء فكادَتْ ... أن توَازَي مِنْ خُلْقِ عبد الحميد
مسـتحيلُ النديدِ منقطعُ القَرْ ... ن لدىٰ مَأقطِ البيان الشـديدِ
متفصِّـي البيان يَعْضِـدُهُ الحقُّ ... بـرأي في الـنـائـبـات سـديـد

ويقول أيضًا في صديق[٣١]:

لا بـد لي منـك مهجورًا ومودودًا ... فاكففْ ولست بما تجنيه مجهودًا

وإن تكن لَستَ تدري كيف تحفظنا علىٰ الوفاءِ فقد سِـمْنَاكَ تقليدًا

ويرفق كثيرٌ من الكُتَّابِ والشعراءِ والمبدعينَ نصوصَهم الإبداعيةَ بذكرِ الإهداءِ؛ بوصفه نصًّا موازيًّا للعملِ الأدبيِّ، يقدّمُ النصَ ويعلُنه، "وكثيرًا ما كانوا يرسلون الهديةَ ممهورةً بقطعةٍ شعريةٍ واصفةٍ لها، ومعبرةٍ عن مشاعرِهم في الوقتِ ذاتِه، وكانوا يهدون إلىٰ الرؤساءِ والملوكِ والوزراءِ والكبراءِ وكذلك إلىٰ الأصدقاءِ في المناسباتِ أو في غيرِها"[٣٢]، وفي ذلك يقول شكري في استهداء رسم جميل[٣٣]:

يـا أبيًّـا يعـافُ مـدْرَجَـةَ الجـا ـهِ إذا رأىٰ عـلـيـهـا الـهـوانـا
قد عهدناك منعةً لضئيل الـــ ـــحظِّ إنْ لَدَّة الشـقاءُ طعانا
وعهـدنـاكَ أعظم الناسِ قلبًا وجـمـاحًـا وهـمـةً وبـيـانَـا
تُرْسِلُ اللفظَ في مناجزة البطْـ ـلِ فيهوىٰ سيفًا وينحي سنانَا
أنت خلو مِن المداجاةِ واللؤْ مِ إذا اسـتعبـد النفـاقُ الجبـانَـا

والمقطَّعاتِ الشعريّةَ تعد الوعاء الأنسبُ والأمثلُ لمثلِ هذه الأنواعِ من الإخوانياتِ، من تهنئةٍ واستدعاءٍ وعتابٍ وغيرِ ذلك من العلاقاتِ الاجتماعيةِ؛ فالشعرُ له أثرٌ كبيرٌ في حياةِ الفردِ والجماعةِ، فهو يحكمُ كلاًّ منهما، ويوجهه في حياتِه الخاصةِ والعامةِ، وتطبعُ شخصيتَه بطابعٍ مميزٍ، إلىٰ حدٍ يمكنُ القولُ معَه: إن الإنسانَ لَيْسَ إلا قدرًا من العاداتِ والتقاليدِ التي تتجلىٰ آثارُها في أفراحِه وأحزانِه، وفي حبِّه وكرهِه، وفي سائرِ علاقاتِه؛ ويدلُ هذا علىٰ صلبِ العلاقةِ وتماسكِها بين الشعرِ والحياةِ الاجتماعيةِ.

ج- الشكوى:

يُعرّفها الدكتورُ عبدُالمجيدِ الإسداوي تعريفًا شموليًّا، مُلخصًا كلَّ التعريفاتِ التي وردت في رؤىٰ الباحثينَ والنقاد، حيثُ يقولُ: "هي الرؤيةُ التي تعتمدُ في قاسمِها المشتركِ، مع سابقاتِها علىٰ إبداءِ مظاهرِ التوجُّعِ، والتألُّمِ، وعرضِ الواقعِ المليءِ بالغضبِ، والسخطِ، والتحرُّقِ بالأسىٰ والمرارة... مدفوعين بكلٍّ من الشعورِ بالإهمالِ، والهوانِ، ونَدْب الحظِّ، وذمِّ الدُّنيا، وفلسفةِ الوجودِ، متسمًا بالحرارةِ، وصدقِ العاطفةِ، وعمق الإحساسِ، غالبًا، وهو ما يُحلّق بنا في رحابِ الدوافعِ، والبواعثِ المواكبةِ لشذراتِ هذا الفنِّ علىٰ ألسنةِ أصحابه"(٣٤).

والذي دعا شكري وجماعته إلىٰ ذلك هو أنهم لاحظوا أن الأدب والشعر كان في مصر في زمنهم بضاعة ميتة لا حياة فيها، وأشكالا وقوالب يجترها تجار الأدب مرددين إياها أبا عن جد وجيلا بعد جيل، صورا باهتة وعواطف ميتة في أنماط لغوية قديمة، لا تخدم قضية، ولا تعبر عن حياة، لقد كانت لشكري نفس تواقة إلىٰ الرفعة والحياة الكريمة تأبىٰ القبول بالذلة والخنوع في أي مظهر من مظاهر الحياة " فهو أحد الرواد الثلاثة الذين قادوا حركة العصيان ضد الأنماط اللغوية والبلاغية التي التصقت بشكل القصيدة ومضمونها، تلك الأنماط التي أزعجتهم أن تظل فارضة نفسها علىٰ الشعراء حتىٰ جعلتهم – علىٰ اختلاف أزمانهم وعصورهم- يسكنون عصرا واحدا فكانوا جميعا – ذوي أعمار واحدة، يمشون عبر التاريخ، وهم يتناوبون زيًّا

واحدا لا يتغير، ولا يهم قصر الزي أو طال، تناسب العصر أو لم يتناسب"[٣٥] . هكذا كان الشكل السائد في الأدب والشعر في العصر الذي ظهرت فيه هذه الجماعة، جماعة الديوان، وهكذا تسلمته من الجيل السابق لها لم يحاولوا أن يجعلوه يعبر عن الحياة التي تحياها طبقات المجتمع البائسة، بل كان للحاكم وحاشيته ممن بأيديهم الأمر والنهي والثروة تملقا لهم وزلفىٰ، ليس فيه نظرة للحياة بمعناها الواسع، ولا للطبيعة بمناظرها وأشكالها المختلفة، ولا لحياة الناس وما تعانيه فئاتهم من ظلم وعسف وجوع وفقر.

ويشكو عبدالرحمن شكري من ظلمِ الزمانِ وجُوره، ذاهبًا إلىٰ أنه من الصعبِ أن يكونَ علىٰ هذا الزمان مُجيرًا، ويعلم الشاعرُ بسوءِ صنيعِ هذا الزمانِ، فيقولُ[٣٦]:

أُعاتب دهري أو تهون خطوبُهُ ... وأعدلُ حالي والدموعُ تئيبُهُ
وكيف ألومُ الدهر فيما يُريبُني ... وأحسنُ شيءٍ في الزمان عيوبُهُ
سأندبُ حظي والأماني شوارد ... كأني سقيمٌ قد جفاه طبيبُهُ
إذا عبثَ الدهرُ اللئيم ببائسٍ ... فحسْبُ نصيبي أنَّ مثلي نصيبهُ
وصرتُ كما شاء الزمانُ مخيبًا ... يعاتبني قلبي كأني رقيبُهُ
ودافعت آمالي كأني سئمتُها ... وأخلفني صبري كأني أريبُهُ

كما يشكو الشاعر من نصيبه في الحياة، ويتحسّر علىٰ ذلك، فحظه في هذه الدنيا قليل، فالهموم لا تريد أن تتركه، يقول[٣٧]:

هل ألومُ المنىٰ وهن ثقاتي ... وأسيغ الأسىٰ بغير شكاةِ؟

يا غريمَ البُكا رويدك لا تُمْـــ ـــحىٰ دواعي الهمومِ بالعبراتِ
إن يكن حظُّك القليل فهل تقْـ ـــضي عليه بهذه الحسراتِ
إن عشـــرين حجـةً تركَتْني لا أرجَّىٰ ســوىٰ الذي هو آتِ
إنَّ من أخطأ الرجاءَ يرىٰ الدَّهْـ ـــــر بعينٍ تُقْذىٰ بغير قذاةِ
مَنْ دَهَاهُ الشقاءُ في يقظةِ الدَّهْـ ـــــر جزاه النعيم في الغفلاتِ
كلُّ يوم يفنىٰ من المرء شـيءٌ ما سـمعناه عليه صـوتَ النُّعاةِ
كيف أثني علىٰ الزمان إذا كا ن ارتقاب الآمال من عزماتي

وقد تَمَيزت شكوىٰ عبدالرحمن شكري بالألمِ الممزوجِ بالسخريةِ من الذاتِ، وأربابِ العصرِ، حيثُ كان الخطابُ موجّهًا إلىٰ الدهر في مقطَّعاتٍ شعريةٍ بلغةٍ سهلةٍ قريبةٍ من لغةِ العامةِ، وتعددتْ مظاهرُ الشكوىٰ عنده، وكانت المقطَّعات الأمثلُ والأنسبُ لها؛ لأن الشاعرَ يشكو من موضوعٍ واحدٍ في فكرةٍ محددةٍ، فلا يستدعي الأمرُ الإسهابَ في القولِ الشعريِّ.

د- الرثاء:

الرثاءُ شعرُ الموقفِ الإنسانيِّ، وقد شغلت ظاهرةُ الموتِ الفكرَ الإنسانيَّ، وأذهلته بطبيعتِها المؤلمةِ المفجعةِ، فبدأ يرصدُ ظروفَها وأسبابَها، ويحاولُ أن يفسِّرهَا معلِّلًا أسبابَها حينًا، ومصِّورًا مشاعرَه في أحيانٍ أخرىٰ؛ ولذا كانت المراثي أصدقَ ما يصوَّر شعورَ الإنسانِ في فواجعِه الَّتي يسبّبها موتُ عزيز، أو دمار مدينة، فالرثاء "البُكاءُ علىٰ الميتِ وَعَدُّ مناقِبه شعرًا"(٣٨). ويجمعون في رثائهم بين "التفجُّعِ والحسرةِ والأسفِ والتلهُّفِ والاستعظام، ثم يعدّدون

مآثر الميت مبللةً بالدموع، فالمديحُ تعدادٌ لمآثرِ الحي، والرثاءُ تعدادٌ لمآثرِ الميت"[٣٩].

وفي مقطَّعةٍ عبَّر عبدالرحمن شكري تعبيرا صادقا، أفصحَ فيها عن مدىٰ ألمِه وأساه، فَبَكَىٰ مصطفىٰ كامل، ويبدو أن الحزنَ أمضّه، فعبّر عن الحالةِ النفسيةِ والمشاعرِ التي سيطرت عليه وأفقدته الكثيرَ من معانىٰ الحياةِ، وعندما يفقد المرءُ رمزًا؛ تكونُ المصيبةُ عظيمةً فتبقىٰ عيناه متعطشةً لرؤياه، ويبقىٰ قلبُه يحنُّ إليه، ولن يعرفَ الراحةَ في النومِ، ولا الطعمَ في الأكلِ، ولا المتعةَ في مجالسةِ الأصدقاءِ والأقاربِ، يقول[٤٠]:

نفد العمر علىٰ طول الليالي ... واستباح الموتُ ذكرًا غير بالي
ومجال الدهر في أحواله ... ألحق التالين منا بالأوالي
يا ضلوعًا دونها حرُّ الجوىٰ ... أصبح السلوانُ بعد الدمعِ غالي
فاجزعي يا نفسُ أو لا تجزعي ... ما بقاءُ المرءِ إلا للزوالِ
وانقعي الحزنَ بآماقي إذا ... وجد الظمآن ريًّا عند آلِ
قد يفيد الحزن في مرزئة ... لو يعود المرءُ بعد الانتقالِ
قد مضىٰ من كان فينا رحمة ... لليتامىٰ واعتصامًا للعيالِ

ويُعدُّ رثاءُ الرموز من المجالاتِ التي أولاها الشاعر اهتمامه؛ إذ شكَّلَ موتهُم مصيبةً هزت كيانَ الأمة، لا سيما أنهم يدركونَ الفراغَ السياسيَّ الذي يتركه القائدُ، والانقسامَ الذي يصدعُ جسدَ الدولةِ بعد فقدِه، فأظهر الشاعر

لفقدِ القادةِ حزنًا كبيرًا، وجاء هذا الرثاءُ علىٰ هيئةِ المقطَّعاتِ الشعريةِ، يقول شكري في رثاء قاسم أمين[٤١]:

الدمعُ بعدك قد أصـابَ مسـيلا ... والرزءُ مكَّن في الضلوعِ غليلا
وعدا علىٰ الآمال بعْدَكَ عاصـفٌ ... صعبٌ أمرَّ رجاءنا المعسولا
كـانـت تفتح كـالزهور فيجتنىٰ ... لحظ العيون بهاءها المطولا
فغَدتْ كوجه الترب أعوزه الحيا ... جدبًا ضـنينًا بالثمارِ وبيلا
هـل عنـد رهْنِ القبرِ أن زفيرَنـا ... يقرىٰ السـلامَ جنابه المأمولا
هـل عنـده أني افتقـدت بفقـده ... رَبَ الكفـايـة بكرةً وأصـيلا

هـ- الوصف:

يُعـدُّ الوصـفُ أشملَ الأغراضِ الشعـريَّةِ التي عُرِفَتْ في الأدبِ العربيِّ، ويبـدو أنَّ ابن رشيقِ القيرواني (ت٤٥٦هـ) لاحظ شموليةَ هذا الفنِّ، واتصالَه مع معظمِ الأغراضِ الشعريةِ، وارتباطَه بها، فقال: "الشعرُ إلا أقلَّه راجعٌ إلىٰ بابِ الوصفِ، ولا سبيلَ إلىٰ حصرِه واستقصائِه"[٤٢]. والوصف هو "إعطاء صورة ذهنية عن مشهدٍ، أو شخصٍ، أو إحساسٍ، أو زمانٍ للقارئ أو المستمع، وفي العملِ الأدبيِّ يخلقُ الوصفُ البيئة التي تجري فيها الأحداث"[٤٣]. ووصف الشاعر العربي ما حوله بفطرته وواقعيته، ولم يترك طبيعةً أو أرضًا أو سماءً، ودرجة جودتهم تتفاوت كثيرًا، إمَّا باختلاف القرائح، وإمَّا بسبل اختراع المعاني وابتداع الأساليب، وإمَّا بمستوىٰ الرغبة في الأداءِ الوصفيِّ[٤٤].

وقد أبدع عبدالرحمن شكري في وصفِ الطبيعةِ، فوصف ما وقع تحتَ حسِّه في البيئةِ المصريةِ، وله مقطَّعاتٌ أشبهَ بلوحاتٍ فنيةٍ، أو صورٍ فوتوغرافيةٍ تصفُ الحدائقَ، وجمالَ أزهارِها، وروعة النسيم، والماء وخلجانَه، يقول(٤٥):

كم وردةٍ ليس لها ناشــقٌ ... يحفُّهـا الروضُ بوادٍ ســحيقْ
تَنْبُتُ في زهرٍ كريم الثرىٰ ... مســتوثَقِ الأصــل عزيز العروق
طيبـة النكهـة لـم تبتـذلْ ... يخلس ريـاهـا النســيم الرقيق
كَلَّلَها القطر وماءُ الندىٰ ... بـلـؤلـؤ مـن دمـعـه ذي بـريـق
وجدول ينساب بين الرُّبىٰ ... يحســبـه الـذائق كـأسَ الرحيق
وبلبل يُعربُ عن شــجوهِ ... من حيث لا يأخذ سمع المشوق

كما صوّر الشاعر الحديقة، واهتمّ بها اهتمامًا كبيرًا، فقد كانت الحديقة مرتعًا خصبًا يجد فيه الشاعر نفسَه، فيلجأ إليها؛ طلبًا للمتعةِ واللهوِ والقصفِ، كما يهرب من همومِه إليها، فيجد فيها الراحةَ النفسيةَ، ويتنّفس من عبيرِها عبقَ الحياةِ والحبِّ، ويستوحي من جمالِها إلهامَ الشعر، يقول(٤٦):

فيحاء زانَ شــبابها ... لـون الربـيع الأزهـر
حيـث الفرائـد جمـة ... تـزهـو بـأروع منـظـر
من كل محسود الْبها ... ءِ مـكـلَّـل ومـنـوَّرِ
والورد يقطر بالندىٰ ... كالعاشـق المسـتعبر
والنهر يرفل عندها ... في ثوبـه المتكسِّــر
فـكـأنـه وكـأنـهـا ... أحوىٰ اسْتكَنَّ بمئْزر

تُجْلَىٰ بصــفحة مائِهِ صور الربيع الأخضرِ

ويستطيع الباحث الآن أن يجيب عن السؤال المطروح في بداية المبحث؛ بإنَّ تراتبيةَ الأغراضِ في المقطَّعاتِ الشعريّةِ عند عبدالرحمن شكري اختلفت عمّا كان عليه الحالُ في العصورِ السابقةِ، حيث يتبيّن مدىٰ تقدُّمِ الأغراضِ الذاتيةِ والاجتماعيةِ والشعبيةِ أكثرَ من غيرِها، ولا نقصدُ بذلك اختفاءَ كلِّ الأغراضِ التقليديةِ عند الشاعر؛ بل علىٰ العكسِ كانت موجودةً؛ ولكنها جاءت في مراتبَ متأخرةٍ، فالمقطَّعاتُ المخصّصةُ لهذه الموضوعاتِ تتنازلُ عن أبعادِ القصيدةِ؛ لكونِها ليست عمليةَ اختزالٍ لبنيتها، أو عمليةَ قصٍ وإهمالٍ المقدماتِ وأبنيةِ القصيدةِ؛ بل لكونِها تتحرك في فضاءٍ مغاير لها، فالمقطَّعاتُ المخصّصةُ للمدحِ مثلًا؛ تغدو في شكلِ تهنئةٍ سريعةٍ بتوليةِ عرشٍ أو بمولودٍ أو بأشياءَ عابرةٍ، فيما تغدو المراثي مجردَ ندبٍ ذاتيةٍ، ويتحولُ الهجاءُ من بنية النقد لىٰ سخرياتٍ جارحةٍ وشخصيةٍ، وتقترب المقطَّعاتُ المخصصةُ للغزلِ من ثلثي الإنتاجِ الشعريِّ.

فعبدالرحمن شكري قلب الوضعَ التراتبيَّ للأنواعِ الشعريةِ ، وأصحبتِ المقطَّعاتُ في شعره تمثلُ النوعَ الأكثرَ شيوعًا وانتشارًا ، علىٰ نحوِ أصبحَ نتاجُ الشعراءِ الكبارِ والأقلَ شهرةً ، في وضعٍ نوعيٍّ متقاربٍ ؛ ولذلك لم يكنْ غريبًا أن تسودَ المقطَّعاتُ عنده، علىٰ حسابِ القصائدِ ، وذلك لأن الفترة الزمنية التي عاشها، شهدت تحولاتٍ سياسيةً وحضاريةً واجتماعيةً وثقافيةً ساهمت في وجودِ واقعٍ تاريخيٍّ مختلفٍ ، فالتحوُّلُ السياسيُّ وسيادةُ مظاهرِ الترفِ والظرفِ ، جميعُها عواملُ مؤثرةٌ في التحوُّلِ النوعيِّ من القصيدةِ للمقطَّعةِ ، وهيمنت المقطَّعاتُ علىٰ مضامينَ شعريةٍ كانت تميلُ للإيجاز ، فضلًا عن

مضامينَ كانت تميلُ للإطالةِ ، ومن هنا يمكن القولُ بأن المقطَّعاتِ لم تكنْ تتطورُ تحت وطأةِ اختزالِ القصيدةِ، بل تقدمُ توسيعًا مستمرًا لطبيعةِ الموضوعاتِ التي تناسب بنيتُها بوصفِها نوعًا مستقلاً.

ثالثًا: عناصر الأداء الفني في مقطّعات عبدالرحمن شكري:

المقطَّعاتُ الشعريةُ نوعٌ شعريٌّ لَهُ معالمُه الشكليةُ والمعنويةُ والموضوعيةُ التي تميِّزه عن الأنماطِ الشعريةِ الأخرىٰ، فإذا كَانَ القِصرُ السمةُ الرئيسةُ التي تمنعُ المقطَّعةَ أن تختلطَ بأيِّ بناءٍ آخرَ؛ فإن هذا القِصرَ كان لَهُ الأثُر البالغُ في تركيزِ المقطَّعةِ علىٰ بعضِ السماتِ الفنيةِ، فما السماتُ التي تمتازُ بها المقطَّعةُ، وتكمنُ في طبعها، وتُشَكِّلُ خطوطَها العريضةَ؟ وما خصائصُها الفنيةُ التي يُمْكنَ أن يستنتجَها القارئُ ويميزُها عن غيرِها؟ وما الذي يجعلُنا نَتَوَهَّمُ نقصًا في بنيةِ المقطَّعاتِ؟ يحاولُ هذا الفصلُ الإجابةَ عن هذه الأسئلةِ.

وسيتناول الباحثُ هذا الجزء دراسته من ثلاثة جوانب، وهي: البناء الفني، والبناء التصويري، والبناء الموسيقي.

أ- البناء الفني:

١- الاستغناءُ عن المقدمات:

ظلّت المقطَّعةُ بنيةً واحدةً، لا يُشْغِلُ الشاعرُ نفسَه في إطارِها إلا بفكرةٍ واحدةٍ، أو بموضوعٍ واحدٍ فقط؛ فلذلك كانت المقطَّعاتُ الشعريةُ نمطًا شعريًّا مختلفًا ومخالفًا لتقاليدِ القصيدةِ القديمةِ ومنهاجَها، لم تحتفظْ بتقاليدِ القصيدةِ القديمةِ، كالمقدماتِ وتعدُّدِ الموضوعاتِ، وفي الفترةِ المحددةِ

للبحثِ، نجد أن الشعراءَ يدخلون في أغراضِهم مباشرةً دون التقيّدِ بمقدمةٍ، وقد أتاحَ لهم هذا جانبًا كبيرًا من الحريةِ الفنيةِ، التي تشملُ حريةَ المدخلِ، وحريةَ التناولِ، وحريةَ التعبيرِ.

وإذا تفحّصنا ديوان (ضوء الفجر) للشاعر عبد الرحمن شكري؛ لتبيّن أنه كان يبدأ مقطَّعاته مباشرةً دون التقيُّدِ بمقدمةٍ، ومما يمثّل ذلك قوله(٤٧):

يـا رُبَّ ليـلٍ بـتُّ في جنْحِـهِ ... أسـتنصـرُ البـدرَ علىٰ نِـدِّهِ
فـزارني زورة ذي رقـبـة ... يـرىٰ الـتـداني منـتـهىٰ جـدِّهِ
فرُحْتُ أحكي الدهرَ في سِلمِهِ ... وراح يحكي السيف في جهدِهِ
وانـتـزع الـرقـةَ مـن قـلـبـه ... وأَسـكَـن الـرقـةَ في قـدِّهِ
ثم ائتلفـا عنـد حكم الهوىٰ ... مثـل ائتلاف الـدر في عقـدِهِ

وفي هذه المقطَّعةِ تحرر الشاعرُ من قيودِ الصنعةِ والتكلُّفِ، عندما دخل في موضوعِه مباشرةً، محاولًا أن يُقدّم وصفًا لليلة من ليالي الحب، ومن خلالِ هذه الأبياتِ قليلةِ العددِ استطاع أن يوجزَ فكرتَه التي وصل بها في نهايةِ المقطَّعةِ، وهي وصفه للمحبوبة.

وعلىٰ نحو قوله أيضًا(٤٨):

قال الرغيبُ المواسي لا تكن جزعًا ... ففتنـة العين داء غير مـأمون
وفي الـظـلام عـبـارات مـنـمّـقـة ... تكنُّ في لُبِّها ما ليس بالدونِ
لـو أَنَّ فـتـون مـثـل مـا زعـمـوا ... وددت أن لنفسي حال مفتون
إذا سـمعـت حبيبًـا ليس في نظري ... علمـت أني بين العزِّ والهون

فمثلُ هذه المواقفِ لا تستدعي الإطالةَ، ولا تحتاجُ إلىٰ تقديمٍ، وإنما تحتاج إلىٰ الدخولِ في الموضوعِ مباشرةً، ولا يروم قول قصيدة محكمة البناء أو متابعة عمود الشعر وسنّته، إنما التعبيرُ المباشرُ والصريحُ عن ذاتِه وفي قالبٍ قصيرٍ، فالشاعرُ استطاع أن ينفذ إلىٰ رثاء بصره، لكي يُقنعَ المتلقيَ بمدىٰ معاناته، ففي البيتين الأولِ والثاني يكشفُ عن أن فتنة العين داء غير مأمون، وقد وضح الشاعرُ فكرتَه دونَ تمهيدٍ أو تقديمٍ.

٢- اَلْوِحْدَةُ اَلْمَوْضُوْعِيَّةُ وَاَلْعُضْوِيَّةُ:

تمتاز المقطَّعةُ الشعريةُ عن باقي الفنونِ الأخرىٰ بالإيجازِ والتركيزِ، والتعبيرِ عن فكرةٍ واحدةٍ وموضوعٍ واحدٍ غالبًا، فيتجه إليها الشاعرُ ليُعبرَ عن أحاسيسهِ ومشاعرِه، فيُبدع في رسمِ صورتِه المترجمة لخلجاتِه، ولواعجِ صدرِه، وتصويرِ المناظرِ والخواطرِ، ويتضحُ ذلك في ألفاظِه وأفكارِه.

والوحدةُ "كائنٌ حيٌّ وليست بناءً جامدًا مهمًّا، فيؤدي كلُّ عنصرٍ وظيفته غيرَ منفصلةٍ عن وظيفةِ عنصرٍ آخرَ، حيثُ تسير الوظائفُ جميعُها في اتجاهٍ واحدٍ، وتؤدي إلىٰ غايةٍ واحدةٍ هي الأثرُ الكليُّ الموحدُ الذي تولده القصيدةُ في نفسِ القارئِ"[٤٩]. وبهذا المفهومِ تكون الوحدةُ من أهمِّ الركائزِ للمقطَّعةِ التي يقومُ عليها بناؤها، فالوحدةُ تُعني التماسُكَ والانسجامَ بين عناصرِ المقطَّعةِ، فهي بناءٌ مترابطٌ بينَ العناصرِ والأفكارِ والموضوعِ.

وتنقسم الوحدةُ قسمين، وهما: الوحدةُ الموضوعيةُ وتعني أن تكونَ المقطَّعةُ ذاتَ موضوعٍ واحدٍ، ولا تجمعُ بين موضوعيينِ أو أكثرَ، فشعرُ

المقطَّعاتِ يفيضُ بتجربةٍ منفردةٍ، أو هو نسيجُ تمازجِ المؤثراتِ الخارجيةِ بالغليانِ الشعوريِّ الداخليِّ للشاعرِ، والشعورُ الإنسانيُّ حركيٌّ متغيرٌ، لا ينتظمه نظامُ الفردِ، ولا المجتمعِ، وهو أشبهُ ببصماتِ الإبهامِ، فالأبياتُ تتلاحمُ لتلقي بظلالِها حولَ إطارِ التجربةِ الشعوريةِ، وتتفق بيئةُ البحثِ مع ما ذهبت إليه الباحثةُ مها وحيد في أنَّ "البيتَ في المقطَّعةِ الزفرةِ الشعوريةِ التي تعقبها أخرىٰ، وتواصل التدفق، فكلُّ نبضةٍ شعوريةٍ قائمةٌ بذاتِها؛ ولكنَّ المؤثرَ في التجربةِ عاملٌ واحدٌ، والمعنىٰ في الأبياتِ يدورُ في محورٍ واحدٍ أيضًا"(٥٠).

وما يهمنا من كل هذه الآراء عبدالرحمن شكري فهو نظر إلىٰ القصيدة العربية بوصفها بناء متكاملا لا بوصفها أبياتا منفردة يمكن فصل بعضها عن بعض، فقال:" إن قيمة البيت في الصلة التي بين معناه وبين موضوع القصيدة لأن البيت جزء مكمل ولا يصح أن يكون البيت شاذا خارجا عن مكانه من القصيدة بعيدا عن موضوعها"(٥١).

ومن السماتِ الأساسيةِ لقولِ المقطَّعاتِ، أنها تناقشُ فكرةً واحدةً وموضوعًا واحدًا، وتجربةً وحيدةً، يعيشها الشاعرُ بعرضِه لموقفٍ، أو تنتابه حالةٌ شعوريةٌ، فينظم مقطَّعتَه التي تدورُ حولَ محورٍ واحدٍ تبلورها الأبياتُ، ويلحظُ الباحثُ مدىٰ تلاحُمِ أجزاء المقطَّعةِ وتماسُكِها، حيثُ تَتَمَثَّلُ فيها الوحدةُ الموضوعيةُ والفكريةُ، وتستقل عن البنيةِ الموضوعيةِ للقصيدةِ

التقليديةِ، فالمقطَّعةُ بناءٌ يدورُ حولَ فكرةٍ واحدةٍ بشكلٍ مكثفٍ، أو رصدٍ وتدوينٍ لموقفٍ ما، علىٰ نحوِ قولِه(٥٢):

أتنكر أشـواقي وأنـت دليلهـا وتطفئ أشـجاني وأنت غليلُها
وهل عائبي عند العيون إذا رنَتْ سـوىٰ أنهـا تـدري بـأني قتيلها
هـل الوجـدُ إلا أن تراني بـاكيًا إذا لوعـة زادت وضـرَّ قليلُهَـا
بسطت لكم بين الضلوع مكانة علىٰ القلب لا يأبىٰ الوفاءَ نزيلُها
ولكـن آمـالي يُرجِّـين عـطفـة لديك ولو أن الجفاءَ رسـولها

ويتضحُ أن المقطَّعةَ تعالجُ موضوعًا واحدًا وهو الغزلُ، ولم تتجاوزْ إلىٰ غيرِه، حيث يفسرُ الشاعرُ مدىٰ شوقِه وحنينِه للمحبوبِ، فهو لا يستطيعُ أن يغمضَ عينيه بالنومِ؛ لأنه معذبُ النفسِ، ودرات هنا المقطَّعةُ حولَ غرضٍ واحدٍ وهو شكوىٰ الحبيبِ من البُعدِ.

ويرىٰ الباحثُ أن الوحدةَ العضويةَ توجدُ في المقطَّعةِ بالتوافقِ والانسجامِ، والربطِ بين عناصرِ المقطَّعةِ من أفكارٍ وصورٍ، كما تتحقّقُ الوحدةُ في عددِ الأبياتِ، حيثُ لا يزيدُ عن سبعة الأبيات، والوحدةَ بينَ أسلوب صياغةِ المقطَّعةِ، وخلجاتِ الشاعرِ وأحاسيسهُ: أيِّ من خلالِ تجانُسِ وحدةِ الروحِ وحرارةِ الشاعرِ، علىٰ نحوِ قولِه(٥٣):

شـكوتُ إليه ذلتي فتحكما وأرسلت دمعي شافعا فتبرما
وقال له الواشون أنت وصلتَه ببعثك طيفًا في الكرىٰ فتظلما
وخُبّر أني قـد تخيلـتُ أنني تـزوّدت منـه قبلـة فتـألـما

وخُبِّرَ أني سوف أخلس نظرة إليه فأضحىٰ بالحياءِ ملثَّما

فالأبياتُ داخلَ المقطَّعةِ أقامها الشاعرُ علىٰ التسلسُلِ والتلاحُمِ والترابُطِ؛ وهذا ما حقّق لها الوحدةُ العضوية.

ب- البناء التصويري:

تعددّت تعريفاتُ الصورةِ الفنيةِ في رؤىٰ النقادِ القدامىٰ والمعاصرينَ، من العربِ والأجانبِ؛ مما يجعل من الصعوبةِ بمكان إيجادُ تعريفٍ جامعٍ لهذا المُصْطَلَحِ؛ لذلك اختلف النقادُ في تحديدِ مفهومِ الصورةِ الفنيةِ، فهي الشكلُ التي تتجلّىٰ فيه عبقريةُ الشاعرِ وتجربتُه في قالبٍ لغويٍّ خاصٍ، ومعنىٰ ذلك أنّ القارئَ لا يتذّوقُ هذه الصورةَ إلّا عن طريقِ تفاعُلِه مع عناصرِها، وتأمّلِه فيها تأمّلًا يُثيرُ خيالَه، ويحرّكُ فيه كوامنَ شعورِه.

وضع النقّادُ العربُ القدامىٰ قوانينَ صارمةً، وجعلوها أساسًا للتفاضُلِ بينَ الشعراءِ، مِن مثل: شرفِ المعنىٰ، وجزالةِ اللفظِ، والإصابةِ في الوصفِ، والمقاربةِ في التشبيهِ، ويعدّ الجاحظُ (ت٢٥٥ه) في طليعةِ النقادِ الذين تطرّقوا إلىٰ مفهومِ الصورةِ الفنيةِ، وحدّدوا موقفَه من قضيةِ الصورةِ الفنيةِ، حيثُ يقولُ: "المعاني مطروحةٌ في الطريقِ، يعرفُها العجميُّ والعربيُّ والبدويُّ والقرويُّ والمدنيُّ، إنما الشأنُ في إقامةِ الوزنِ وتخيُّرِ اللفظِ وسهولةِ المخرجِ، وكثرةِ الماءِ، وفي صحةِ الطبعِ، وجودةِ السبك، فإنما الشعرُ صناعةٌ وضربٌ من النسجِ، وجنسٌ من التصويرِ"(٥٤).

ويرىٰ حديثا جابرُ عصفورُ أن الصورةَ أداةٌ مميزةٌ للتعبيرِ عن المعاني، يقولُ: "هي وسيلةٌ تعبيريةٌ لا تنفصلُ طريقةُ استخدامِها أو كيفيةُ تشكيلِها عن مقتضىٰ الحالِ الخارجيِّ الذي يحكم الشاعرَ، ويوجّه مسارَ قصيدتِه إمّا في جانبَ النفعِ المباشرِ، أو جانبَ المتعةِ الشكليةِ"(٥٥). والصورةُ وسيلةٌ تخدمُ المعنىٰ الـذي يُريده الشاعرُ.

ويرىٰ الدكتور علىٰ البطل أن الصورة " تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها. فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلىٰ جانب ما لا يمكن اغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية، أو يقدمها الشاعر أحيانا كثيرة في صور حسية"(٥٦).

١- التَّشْبِيْـهُ:

يُعدُّ التشبيهُ من أقدمِ صورِ البيانِ ووسائلِ الخيالِ، وأقربِها إلىٰ الفهمِ والأذهانِ، يقولُ بدوي طبانة: "هو اشتراكُ الشيئينِ في صفةٍ أو أكثرَ، ولا يستوعب جميعُ الصفاتِ"(٥٧). ويُعرَّفُه مطلوبٌ بأنه: "ربطُ شيئينِ أو أكثرَ في صفةٍ من الصفاتِ أو أكثرَ"(٥٨).

ونلاحظ في شعر شكري أن التشبيه لا بد أن يبيّن التماثل في العلاقة بين الشيء الموصوف والنفس البشرية وعقل الإنسان، فيقول(٥٩):

سـأندب عهدًا كنت فيه بغبطة وهل يرجع العهد الذي نادبه
وليل كأغضـاء الحليم درعته لأقضي أو تنجاب عني غياهبه

وصلت به الأوهام حتىٰ كأنما يراقبها في مكثها وتراقبه

ومثل قوله يلقي علىٰ مسامعنا تشبيهات رائعة، حيث يخاطب فيها الشمس وآيات حسنها المجيد، وهي تبثّ الحياة والنور علىٰ الأرض، من خلال مجموعة من الصور الفنية الجيدة التي أحدثت أثرها الجمالي لدىٰ المتلقي، لا سيما حينما يدعمها بتلك الدفقات الموسيقية الرائعة التي تغنّت بضياء الشمس؛ مما يعكس أثر عباراته السهلة ذات الدلالة الجمالية والنفسية[٦٠]:

أشرقي يا طلعة الشمـ ـــس علينا وأنيرىٰ
أنت للغرس حياة وحلىٰ الروض النضير
كيف لا ترتاح نفس للبهاء المستنير
ما رأىٰ ضوءك غر بسوىٰ الطرف الحسير
غازلي الغصن برفق من أقاحي الثغور

ويقول أيضًا[٦١]:

عمىٰ الدجىٰ عن مطلع الفجر في ليلة كسريرة الدهر
ولع البكاء بناظري كما ولع الندىٰ ببدائع الزهرِ

٢- الاْسْتِعَارَةُ:

تنشأ الاستعارةُ عن علاقةِ المشابهةِ، التي هي منشأُ التشبيهِ أيضًا، ومأخوذةٌ "من العاريةِ: أيْ نقلِ الشيءِ من شخصٍ إلىٰ آخرَ؛ حتىٰ تصبح تلك العاريةُ من خصائصِ المعارِ إليه"[٦٢]. فالاستعارةُ إذًا إدخالُ صفةٍ أو مَيْزَةٍ علىٰ شيءٍ معينٍ لم تكنْ فيه من قَبْلُ، وهي من الأشياءِ الدالةِ علىٰ نبوغِ الشاعرِ في مجال الإبداعِ.

ويوضح جابرُ عصفور دورَ الاستعارةِ في الصورةِ الفنيةِ بقولِه: "لسنا إزاءَ طرفينِ متمايزينِ، وإنما إزاءَ طرفينِ يتفاعلُ كلٌّ منهما مع الآخرِ ويعدلُ منه، إن كلَّ طرفٍ من طرفي الاستعارةِ يفقدُ شيئًا من معناه الأصليِّ، ويكتسبُ معنىٰ جديدًا نتيجةَ تفاعلِه مع الطرفِ الآخرِ داخلَ سياقِ الاستعارةِ، الذي يتفاعلُ بدورهِ مع السياقِ الكاملِ للعملِ الشعريِّ أو الأدبيِّ"(٦٣).

وقد استخدم شكري في مقطّعاته الاستعارة بدرجاتها، وارتقىٰ بالمعاني المجردة، وجعلها تتصف بصفات الإنسان، يقول(٦٤):

وحاول مني الهم صبرًا فلم أدافعه حتىٰ أبحث له صدري

فالمدافعة أمر يحصل بين قوتين، إحداهما تقاوم الأخرىٰ؛ حتىٰ تكون الغلبة لإحداهما، وقد جعل الشاعر من الهمّ قوة مدافعة تحاول غزوه متجملة بسمة الصبر في حربها، إلىٰ أن استطاع الهمّ الفوز بالمعركة واختراق الحصار، واحتلال القلب والروح هونًا لا غصبًا.

واعتمد الشاعر علىٰ إشارات وقرائن تدلّ علىٰ أيام الرخاء والشقاء التي عاشها بقوله(٦٥):

سأذكر أيامًا نعمت بلبسها إذا ما شدا عند النضير خطيبه

جعل الشاعر علاقة غير المشابهة في كلمة (لبس) – وهي المخصّصة للأثواب وغيرها من حلي وزينة– وبين الأيام، وفي الكلمة استعارة مكنية؛ لأنه أراد حاله التي كان عليها من تمتع بعشرة ومصاحبة لتلك الأيام، وشعوره

بالأمان، كما أن من النعمة لبس الأثواب الفاخرة، والتباهي بالزينة المكلفة، فكان استخدامه للاستعارة في ذاك الموقع.

ويقول[٦٦]:

أُعَاتِبُ دهري أو تهون خطوبه وأعذل حالي والدموع تئيبه

فالتركيبَ الاستعاريَّ في هذا البيت (أعاتب دهري)؛ نقل فيها الدهر من مجردِ فكرةٍ ذهنيةٍ، تنتمي إلىٰ عالمِ المجرداتِ؛ إلىٰ عالم الإنسانِ العاقلِ، عن طريقِ إضفاءِ صفةِ العتاب، وهي صفةٌ بشريةٌ يمتازُ بها الإنسانُ، فصوَّرَ الدهر بأنه إنسان يُعاتب.

٣- الكناية:

يعرّف أحمدُ مطلوبٌ الكنايةِ بأنها: "أن تتكلمَ بشيءٍ وتريدَ غيرَه، وكَنَّىٰ عن الأمرِ بغيرِه يكنىٰ كنايةً"[٦٧]. فالصورةُ الكنائيةُ تُشيرُ إلىٰ معنًىٰ غيرِ معناها الأصليِّ، وتتمثّلُ قدرتُها في السموِ بالمعنىٰ والارتفاعِ بالشعورِ، وتجعل المتلقي أمامَ معنيين: معنىٰ ظاهرٍ واضحٍ، وهو المعنىٰ اللُّغويُّ الظاهرُ أمامَه، ومعنىٰ آخرُ خفيٌّ، والمعنىٰ الحاضرُ يستدعي الغائبَ، وتدفع المتلقي إلىٰ عمليةِ الربطِ بينَ المعنيينِ.

يقول الشاعر مكنيًا عن الطموح[٦٨]:

وقد كان الزمان إذا رماني تطرقني فعلمني السدادا
وناشتني الهمومُ ولم أرُعها كأن لها علىٰ حلمي اعتمادا
أهمُّ إلىٰ العلا وتعافُ نفسي لغير قلىٰ مخافة أن تكادا

وروَّضــها طموحي للتمنىٰ فصيَّرْتُ الطلاب لها اعتقادا

ويقول أيضًا مكنيًّا عن الخمول(٦٩):

كم وردةٍ ليس لها ناشــق يحفُّها الروض بوادٍ ســحيق

تنبتُ في زهر كريم الثرىٰ مستوثق الأصل عزيز العروق

طيبـة النكهـة لم تبتـذل يخلس رياها النســيم الرقيق

كلَّلها القطر وماء الندىٰ بـلؤلؤ من دمعـه ذي بريق

وخلاصةُ القولِ: إنَّ البناءَ التصويريَّ من وجهةِ النظرِ البلاغيةِ القديمةِ في شعرِ المقطَّعاتِ، جاء في صورٍ جزئيةٍ لا أثرَ للتعقيدِ فيها، وقريبةٍ من أفهامِ السامعينَ، وفي إطارِ قدراتِ عامةِ الناسِ ومداركِهم العقليةِ والحسيّةِ، وتتوافقُ هذه السماتُ مع المقطَّعاتِ الشعريةِ، التي تهدفُ إلىٰ سرعةِ الانتشارِ، وتعلُّقِها في أذهانِ الناسِ؛ بقصدِ أن تكونَ دارجةً علىٰ ألسنِ الناسِ، وواقعيةً، أو مخيلةً أو مُثلىٰ...

ج- البناء الموسيقي:

ينبغي علينا أن نسألَ، ما الموسيقىٰ التي بني عليها عبدالرحمن شكري مقطعاته؟ وما أوزانُ أبياتِها؟ وهل جاءت هذه الأوزانُ متفقةً مع القدماءِ من حيثُ الكثرة والقلةِ في الأبحرِ الشعريةِ؟ وهل احتفظ عبدالرحمن شكري بشكلٍ شعريٍّ معينٍ ترد فيه كلُّ أشعارِهم ؟ وهل حرص عبدالرحمن شكري علىٰ تحقيقِ الموسيقىٰ داخلَ مقطَّعاتِه؟

فقد حاف عبدالرحمن شكري علىٰ الوزن الشعري الذي نظم عليه الشعراء القدامىٰ، لكنه نوع في القافية، فنظم الشعر المرسل الذي يلتزم فيه ببحر واد مع التنويع في القافية، وقد رفض الشعر الحر، لان معظم شعره كما ذكرنا إتباع القدامىٰ في النظم لكنه تحرر من القافية فنوع فيها بما يقتضيه الموضوع الذي يعالجه، فنظم مجموعة شعرية تمتاز بما تسميه الشعر القصصي الذي يحوي علىٰ عناصر القصة النثرية، وهذا النوع من الشعر يتطلب من الشاعر أن ينوع في القافية مع الحفاظ علىٰ الوزن الواحد.[٧٠]

وللوقوفِ علىٰ الموسيقا الشعريةِ عند عبدالرحمن شكري، يجدرُ بنا التركيزُ علىٰ أقسامِها: الخارجيةِ بما فيها من وزنٍ وقافيةٍ، والداخليةِ بما فيها من محسناتٍ وموسيقا خفيةٍ، وإظهارِ مدىٰ استطاعته التوفيقَ بينهما، دونَ أن يكونَ هناك فصلٌ فيهما، وذلك لأن كمالَ الموسيقىٰ الشعريةِ يعتمدُ علىٰ قسميها معًا.

أولاً اَلْمُوسِيقَى اَلْخَارِجِيَّةُ :

١- اَلْوَزْنُ اَلشِّعْرِيُّ :

وللوزن أهميةٌ كبيرةٌ بالنسبةِ للشعرِ، لأنه أساس الموسيقىٰ الشعريّةِ، فيعمل علىٰ جذبِ انتباهِ السامعِ، إلىٰ سماعِ الأبياتِ المنظومةِ، فإذا اختل الوزنُ، ضعُفت لغةُ الشاعرِ، وفي ذلك يقولُ ابن رشيق القيرواني(ت٤٦٣ هـ) : " الوزنُ أعظم أركانِ حدِ الشعرِ، وأولاها به خصوصيةً، وهو مشتملُ علىٰ القافيةِ وجالب لها ضرورةً، إلا أن تختلفَ القوافي فيكونُ عيبًا في التقفيةِ لا في الوزنِ"[٧١]، وعدَّ إبراهيمُ أنيس الوزنَ شرطًا من شروطِ الشعرِ قائلاً : " وشرطُ

ذيوعِ الشعرِ وشهرتَه أن تستمتعَ آذانَ الناسِ بموسيقاه قبلَ استمتاعِهم بمعانيه ومراميه وهي يسمعُها في شعرِ هذا وشعرِ ذاك."[٧٢]

وعندما ينظرُ الباحثُ إلىٰ أوزانِ المقطَّعاتِ الشعريّةِ عند عبدالرحمن شكري، يرىٰ أنَّ اهتمامَ الشاعر بالوزنِ، لم يكن مبنيًا علىٰ اختيارِ الأوزانِ ؛ لأن طبيعةَ الموقفِ والانفعالِ ونحوِه، هو الذي يحركُ مشاعرَ الشاعرِ، دونَ أن يتركَ له فسحةً في اختيارِ الوزنِ، بل انفعالُ الشاعرِ ودفقاتُه الشعوريةُ، هي التي حدَّدت ذلك الوزنَ بعفويةٍ، كما ظلَّ الشاعر مُحافظا علىٰ الدورانِ في البحورِ التي نظمها شعراءُ العصورِ السابقةِ، وسيعرضُ الباحثُ جدولًا لشعر عبدالرحمن شكري من خلال ضوء الفجر يوضِّح لنا ؛ كيفيةَ ارتباطِ البحرِ الشعريِّ بالمقطّعةِ، ونسبةِ انتشارِ كلِّ بحرٍ في الديوانِ بالنسبةِ للظاهرةِ، ومدىٰ نفس الشاعر في كلِّ بحرٍ.

لقد جاءت المقطَّعاتُ في ديوان (ضوء الفجر) بنسبةِ (٥٠،٩٠ ٪) مقارنةً بالقصائدِ في الديوانِ، وكان عددُها(١٢٠) مقطَّعة.

جدول يُبين إحصائية الأبحر الشعرية في المقطَّعات في الدواوين والكتب المختارة.

اسم البحر	عدد المقطّعات	نسبة انتشاره في الديوان
الخفيف	٢٦	٢١,٦٦
البسيط	٢٢	١٨,٣٣
الطويل	٢٠	١٦,٦٦
الكامل	١٧	٪ 14.16

اسم البحر	عدد المقطّعات	نسبة انتشاره في الديوان
الوافر	٨	٪ 6.66
السريع	٨	٪6.66
الرمل	٨	٪6.66
المتقارب	٦	٥
الرجز	٢	٪1.66
المنسرح	١	٪0.83
المديد	١	٠,٨٣
المقتضب	١	٠,٨٣
الهزج	ـــــ	٠
المجتث	ـــــ	٠
المتدارك	ـــــ	ـــــ
المضارع	ـــــ	ـــــ

وبمطالعةِ الجدولِ السابق، يلاحظُ الباحثُ ؛ أنّ ما يقرب من ثلثي الديوان، ينحصرُ في البحورِ السبعة، وهي علىٰ الترتيبِ :الخفيف، والبسيط، والطويل، والكامل، والوافر، والسريع، والرمل فهذه البحورُ مجتمعةٌ، تحقق انتشارًا فائقًا يُقدّر بـ(٢٣،٨٦)، كما أن نسبةَ نفسِ الشاعرِ فيها، ترتفعُ عن ذلك إذ تقدرَ بـ (٤٨،٨٧).

ويلاحظ، أن بحرَ الخفيف يتقّدمُ أبحرَ الديوان في المقطَّعاتِ الشعريةِ بنسبةِ (٢١,٦٦)، وهــو أمــرٌ لا يتفقُ مــع التوجُّهِ العــامِ للشعرِ العربيِّ القديمِ بخاصةٍ، وهـــو أن البحرَ الطويلَ هــو الأكثرُ انتشارًا في الدواوينِ الشعريّةِ والكتب المختارة، فمجيءُ بحرِ الخفيف في المقدمةِ، يجعلنا نقولُ: إن للمقطَّعاتِ الشعريةِ أوزانًا تختلفُ عن القصائدِ ؛ نظرًا لقصرِ المقطَّعةِ وضعفِ مقدرةِ الشاعرِ وقِصَرِ نَفَسِ الشاعرِ، ثم جاء البحرُ البسيط في المرتبةِ الثانيةِ بنسبةِ (١٨,٣٣)، فقد جاء في(٢٢) مقطَّعةً، ثم يأتي في المرتبةِ الثالثةِ بحرُ الطويل في (٢٠) مقطَّعة بنسبةِ (١٦,٦٦)، ويأتي في المرتبةِ الرابعةِ بحرُ الكامل في (١٧) مقطَّعةً بنسبةِ (١٤,١٦)، أمّا بقيةُ البحورِ فتأتي بعد هذه البحورِ الأربعةِ، تقل بصورٍ متقاربةٍ في ورودِها، وهي مرتبةٌ مع نسبتِها : قد جاء بحرُ الوافرِ في (ثماني) مقطّعات بنسبةِ (٦,٦٦)، وبحرُ السريعِ في (ست) مقطّعات بنسبةِ (٦,٦٦)، وبحرُ الرمل في (ثماني) مقطَّعات بنسبةِ (٦,٦٦ ٪)، أمّا أقلُّ البحورِ مجيئًا عند المقطَّعاتِ فهي كالتالي: المتقاربِ(ست) مقطَّعات، والرجز في مقطعتين، والمنسرح والمديد والمقتضب كا منهم في مقطعة واحدة.

ويلحظ الباحث، أن عبد الرحمن شكري في ديوانه قد نظم في اثنىٰ عشر بحرا بحرا من بحور الشعر العربي المعروفة، تامة ومجزوءة، كما نلحظ تقاربًا في النتائج بينها وبين ما توصلت إليه الدراسات السابقة بخصوص نسب

شيوع الأوزان في الشعر العربي للأعصر الأدبية السابقة، في كثرة شيوع أبحر (الطويل، والكامل، والخفيف، والبسيط، والسريع) داخل المقطَّعات الشعرية عند عبدالرحمن شكري، وفي قلة ورود أبحر(الرمل، والمتدارك، والمجتث) داخل المقطَّعات.

ويرى الباحثُ، أنَّ عبدالرحمن شكري قد استخدمَ البحورَ القصيرةَ والمجزوءةَ في المقطَّعاتِ بخلافِ القصائدِ، التي تُتيح له استخدمَ البحورِ الأكثر شيوعًا، فنجد بحورَ الخفيف والبسيط والسريعِ والوافرِ والرملِ جاءت بنسبٍ متقدمةٍ في المقطَّعاتِ، ونجدُها جاءت بنسبٍ متأخرةٍ في القصائدِ، فهذا يدلُ علىٰ أن عبدالرحمن شكري يستخدمُ البحورَ القصيرةَ في إنشادِ المقطَّعاتِ، رغبةً من الشاعرِ المقطِّع لتسهيلِ حفظِ المقطَّعةِ ونشرها بينَ الناسِ.

فالمقطَّعـاتُ الشعريّةُ عند عبدالرحمن شكري ، لــم تختصْ ببحرٍ أو بأبحرٍ شعريةٍ بعينها، بل توزع علىٰ الأبحرِ الشعريّةِ التقليدية، وذلك بسببِ ؛ تَوَزُّعِ المقطَّعاتِ الشعريّةِ علىٰ أغراضِ الشعرِ وموضوعاتِه، من مدحٍ وهجاءٍ ورثاءٍ وفخرٍ ووصفٍ، إضافةً إلىٰ اختلاف ثقافتة الشاعر، وتبيّن للباحثِ أن عبدالرحمن شكري قد استخدم البحورَ تامةً ومجزوءةً، ونظم علىٰ البحورِ الأكثر دورانًا في الشعرِ العربيِّ كالطويلِ والكاملِ، واختفىٰ لديه بعضُ البحورِ

مثلُ الهزج والمجتث والمتدارك، أمَّا أبحر المديدِ والمقتضب زالمنسرح فلم نعثرْ لهما سوىٰ علىٰ مقطَّعة واحدة.

٢- اَلْقَافِيَةُ :

شغلت القافيةُ مكانًا مهمًا في الدرسِ الأدبيِّ القديمِ، فهي " شريكةُ الوزنِ في الاختصاصِ بالشعرِ، ولا يسمىٰ شعرًا حتـىٰ يكون له وزنٌ وقافيةٌ[٧٣]" ، فـإن القافيـةَ " هي آخرُ حرفٍ في البيتِ إلىٰ أوَّلِ ساكنٍ يليه مع ما قبلَه"[٧٤] .

وتركز القافيةُ بشكل رئيسيٍّ علىٰ حرفِ الروي، وهو الحرفُ الذي تبنىٰ عليه المقطَّعةُ وتنسبُ إليه، إن كانت عينًا لزم العينَ إلىٰ آخرِ المقطَّعةِ ، ويشترك هذا الصوتُ في كلِّ قوافي المقطَّعةِ، فلا يمكنُ أن نطلقَ علىٰ الشعرِ مقفىً إلّا إذا اشتمل علىٰ ذلك الصوتِ في أواخرِ الأبياتِ.

تنوَّعت حروفُ الروي في شعرِ المقطَّعاتِ لدىٰ عبدالرحمن شكري، فقد نَظَّم الشعراءُ علىٰ ثمانيةٍ وعشرينَ حرفًا من حروفِ المعجمِ العربيِّ، ويتفق عبدالرحمن شكري، مع غيره من أصحابِ البيئاتِ الأدبيةِ المختلفةِ شرقًا وغربًا، علىٰ مجيءِ المقطَّعاتِ علىٰ جميعِ حروفِ الروي، دونَ استثناءٍ، علىٰ تفاوتٍ في نسبةِ الورودِ، وتأتي حروفُ (الرّاء واللام والميم والدَّال والباء والنون) في المرتبةِ الأولىٰ في نسبةِ الشيوعِ متفوقةً علىٰ أنواعِ القوافي الأخرىٰ، وربما يرجعُ هذا لسهولةِ مخارجِها، وسلامةُ حروفِها.

وقد جاء إنشادُ عبدالرحمن شكري فيما تيسرُ لنا من نصوصِه الشعريةِ علىٰ هذه الحروفِ الستةِ، متحدةً في كلِّ نصٍ، علىٰ حدةٍ، دونَ النزوعِ إلىٰ شيءٍ من التنوعِ، بشكلٍ، أو آخرَ، مُوَاْكَبَةً لاتجاهاتِ بعضِ معاصريه، وسابقيه من شعراءِ المقطَّعاتِ، ويتصلُ بهذا الجانب الفنيِّ من القافيةِ ميلُه الفنيُّ المقصودُ، أو غيرُ المقصودِ، إلىٰ استعمالِ الروي المتحركِ، أكثرَ من الساكنِ، أو المقيدِ، من جهةٍ، وإثيارُه الروي المكسورِ، متقدمًا علىٰ كلٍّ من الروي المضمومِ والمفتوحِ من جهةٍ ثانيةٍ، وحرصُه علىٰ توحيدِ هذه الحركةِ، أو تلك، في كلِّ نصٍ علىٰ حدةٍ، دونَ النزوعِ إلىٰ رحابِ التنوُّعِ أو التغييرِ، وعلىٰ هذا نستطيعُ أن نقولَ أن عبدالرحمن شكري لم يخرج عن المعهودِ أو المألوفِ في الشعرِ العربيِّ، وهذا يدلُ علىٰ التزامه بالموروثِ القديمِ من الشعرِ العربيِّ.

وتنقسم القافيةُ إلىٰ مطلقةٍ ومقيدةٍ، القافيةُ المقيدةُ " هي ما كانت ساكنةَ الرّوي، كما في كلماتِ زمانِ، جنان"[٧٥]، أمَّا المطلقةُ "هي ما كانت متحركةَ الروي إما بالضمةِ، أو الكسرةِ أو الفتحةِ"[٧٦]، وقد استخدم عبدالرحمن شكري النوعينِ، لكن بنسبٍ متفاوتةٍ، فكانت المطلقةُ أكثر شيوعًا؛ فجاء شعرُ المقطَّعاتِ؛ ليعمقَ اختيارَ تلك القوافي التي تحقق البناءَ الموسيقيَّ للنصِّ الشعريِّ.

علىٰ نحوِ قولِه[٧٧]:

ألا مبلغ عني الصـــديق رســـالةً ودون التراضـي معتب وغضـوبُ

حمـدتُـكَ لا أني أردتُ مثوبـةً علىٰ الحمدِ لكن كي يقال مصيبُ
لقد أعْلَمَتْكَ الحادثات مكانها فصـــار علىٰ المقدار منك رقيبُ
وما كنت إلا الدهر في حال سِلْمِهِ ســـوىٰ أنـه في الحـالتين مُريـبُ
وما أَخَذَتْكَ النَّفْسُ إلا فضـــائلًا كـأنك معنًىٰ في الضـــمير عجيبُ

فقد صيغت هذه المقطَّعةُ علىٰ بحرِ الطويل، وتمثّل فيها الروي المُطلقُ بالضم، فاختار الشاعرُ للروي حرفَ الباء، فلم يلتزمِ الشَّاْعِرُ بحرفٍ واحدٍ لازمٍ قبلَ الروي، بل التزمَ به حركةُ علىٰ مدار مقطَّعته، ففي البيتِ الأولِ نلحظُ أن حرفَ الدخيلِ " الحرفُ المتحركُ الذي يفصلُ بين ألفِ التأسيسِ وحرفِ الروي" ، هو حرفُ الواو، وفي البيتِ الثاني والثالث والرابع والخامس والسادس حرفُ الياء، ولكن حينما يقفُ الباحثُ علىٰ دلالةِ القافيةِ المطلقةِ وأثرِها في شعوريةِ الشاعرِ في المقطَّعةِ، يجدُ أن حرف الدخيل هنا يرسمُ لنا مدىٰ عتاب الشاعرِ علىٰ (صديقه).

ومن القافيةِ المقيدةِ قوله[٧٨]:

كم وردةٍ ليس لها ناشـــقٌ يحفُّها الروض بوادٍ ســـحيقْ
تنبتُ في زهر كريم الثرىٰ مستوثق الأصل عزيز العروقْ
طيبـة النكهـة لـم تبتـذل يخلس رياها النســـيم الرقيقْ
كَلَّلَها القطر وماءُ الندىٰ بلـؤلـؤٍ مـن دمعـه ذي بـريـقْ
وجدول ينساب بين الرُّبىٰ يحســـبه الذائق كأسَ الرحيقْ

وهذه المقطَّعةُ القافية جاءت مقيدةً مجردةً، فالتقييدُ بالسكونِ، فالقافيةُ المقيدةُ قد أدّت دورَهـــا، فـــي تحقيـــقِ المـــوسيقا الشعريّةِ، إذ جاءت المقطَّعـــةُ تعليقا علىٰ الواقع، فالوردة ليس لها رائحة، وكأنت القافيةَ المقيدةَ تُشيرُ إلىٰ عدمِ الحاجةِ إلىٰ الإطالةِ والتفسيرِ، أو التعليقِ والتعليلِ، فالشاعرِ ينظم أبياتًا يُخْتَمْ كلَّ واحدٍ منها برويَّ ساكنٍ، وتزيدُ روي اللامِ هذا المعنىٰ وضوحًا، فعلىٰ الرغمِ مِن أنه حرفٌ يجمعُ بين سماتِ الصوامتِ، وبعضِ سماتِ الصوائتِ، من ناحيةِ سهولةِ مرورِ هواءِ الزفير في مخرجِه، مقارنةً بباقي الصوامتِ، وهو صوتٌ ينحرفُ عن مخرجِه، فيتصـلُ بمخـــارجِ أصـــواتٍ أخرىٰ، فله قدرٌ كبيرٌ من الجهرِ، وقوةِ الإسماعِ، مما يجعلُ له واقعًا مميزًا في الآذانِ، لكنَّ الشاعرَ سيّطرَ عليها بقافيةِ مقيدةٍ، فالتقيدُ الفنيُّ ناتجٌ عن اليأس الذي يعانيه الشاعر.

ثَانِيًا اَلْمُوسِيقَى اَلدَّاخِلِيَّةُ :

تتجه الدراسةُ هنا إلىٰ الصوتِ المفردِ ومدىٰ مساهمتِه – باعتبارهِ وحدةً صوتيةً – في موسيقىٰ النصِ، فتكرارُ أصواتٍ معينةٍ في بيتٍ أو مجموعةِ أبياتٍ، يمنح البيتَ أو مجموعةَ الأبياتِ إيقاعًا متميزًا يأتي تميزهُ من طبيعةِ هذه الأصواتِ نفسِها، وهذا الجانبُ الموسيقي اختياريٌّ، يختلفُ عن الجانبِ الآخرِ من الموسيقىٰ المتمثلِ في الوزنِ والقافيةِ .

وتؤثرُ موسيقىٰ الصوتِ المفرد تأثيرًا فعّالًا في تشكيلِ المقطَّعةِ الشعريّةِ، فاعتنىٰ عبدالرحمن شكري عنايةً مفرطةً بهذا اللونِ من الموسيقىٰ، كما راعىٰ

الموسيقىٰ الناتجةَ عن حروفِ المدّ وتَتَابُعِ الحركاتِ، وكذلك الإيقاعُ الناتجُ عن تتابُعِ الحروفِ المفخمةِ والمرققةِ، وموسيقىٰ اللينِ والشدّةِ، وواءم بين ذلك كلِّه، وموضوعاتِه وبينَها وبين معانيها وأغراضِها :

الصوتُ المهموسُ" هو الذي لا يهتز معه الوترانِ الصوتيانِ ولا يُسْمَعُ لهما رنينٌ حينَ النطقِ به . ولَيْسَ معنىٰ هذا أنْ لَيْسَ للنفس معه ذبذباتٌ مطلقًا وإلا لم تدركْه الأذنُ، ولكن المرادَ بهمسِ الصوتِ هو سكونُ الوترينِ الصوتيينِ معه ؛ رغم أن الهواءَ في أثناءِ اندفاعِه من الحلقِ أو الفمِ يُحْدِثُ ذبذباتٍ يحملُها الهواءُ الخارجيُّ إلىٰ حاسةِ السمعِ فيدركُها المرءُ"[٧٩]. وإذا تكررَ الصوتُ المهموسُ في المقطَّعةِ الشعريةِ وغيرها من النصوصِ الشعريةِ، يُعطي بناءً موسيقيًا مميزًا، يأتي من الصوتِ المتكررِ، ويوحي بدلالةٍ معينةٍ، علىٰ نحوِ قولِه

رضينا بالبعادِ وأنت داني ... فصرت علىٰ بعادك كالأماني
وكلفنا احتجاجك عنك صبرا ... وهل يغني السماع عن العيان
وكيف تنالك الدنيا بشيءٍ ... وأنت البرءُ من حَدثَ الزمانِ
وما هزئت بصعدتك العوادي ... ولكن غرَّها سلس الليان
ولما جاءك الأمل المرجَّىٰ ... طلعت طلوع يوم أضحيانِ
ببشرٍ مثل ما نَقِمَ الأعادي ... ووجه مثل ما عشق الغواني

فقد كرَّرَ الشاعرُ صوتَ(الكافِ) عشرَ مراتٍ، وحرفَ (التاءِ) ثماني مراتٍ، وحرفَ (الحاء) مرتين، وهي أصواتٌ تتباينُ مخارجُها، لكنها تشتركُ

جميعًا في صفةِ الهمس، وهذا ينعكسُ علىٰ الموضوعِ الذي قِيْلَتْ فيه الأبياتُ، فموضوعُ المقطَّعةِ يدورُ حولَ صديق بعد إيلاله من المرض، فحديث الشاعر هنا من الضروري أن يكونَ مصحوبا بأصواتِ الهمسِ وليس الجهرَ، لأنه يتعامل مع مريض بعد تعافيه، فأصواتُ الهمسِ (الكاف، التاء، الحاء) كَشَفَتْ عن مدىٰ ثراءِ النصِ وتناسُبِ الهمسِ مع موضوع الاعتذار.

والصوتُ المجهورُ هو الذي يهتز معه الوترانِ الصوتيانِ ، والأصواتُ المجهورةُ في اللغةِ العربيةِ هي ثلاثةَ عشرَ (ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن)، وتكرارُ الصوتِ المجهورِ داخلَ المقطَّعاتِ، وغيرِها من النصوصِ الشعريةِ، يَمنحها إيقاعًا يتميز بوضوحِ الصوتِ وعلوه.

فالشاعرُ يجعلُ مقطَّعتَه مليئةً بالصوتِ المجهورِ، لكي يضفي علىٰ الأبياتِ صفاتِ الممدوحِ التي تتسم دائمًا بالكرمِ والقوةِ والعطاءِ، علىٰ نحوِ قوله(٨٠):

وقفتُ عليك القلب عند منازلٍ ... أوائلها معقودةٌ بطموعه
فكُنْتُ أُخَافِي النائبات وساعدًا ... قديرًا يردِّ الخطبَ قبل وقوعِهِ
تكثرت بالأنصار حتىٰ عرفته ... فغابت غيابَ الشكِّ عند طلوعِهِ
وحسبي مِنَ الحظِّ المدلِّ بنفسه ... إذا قيلَ هذا القرم ملْءُ ضلوعِهِ

فكرَّرَ الشاعرُ حرفَ(اللام) خمس عشرةَ مرةً، وحرفَ (الميم) ست مرات، وحرفَ (النون) ثماني مراتٍ، وكلُّها أصواتٌ مجهورةٌ عاليةُ الوضوحِ، فلاشَكَّ أن تكرارَ هذه الأصواتِ له دلالةٌ معينةٌ، فتكرارُ الشاعرِ الأصواتَ

المجهورةَ (اللام، والميم، والنون) داخلَ المقطَّعةِ، ساهم في ربطِ البنيةِ الموسيقيةِ بالبنيةِ الدلاليةِ، فالشاعرُ وصل إلىٰ درجةِ المبالغةِ في قوله، فدلالةُ الصوتِ المجهورِ(اللام، والميم، والنون) هنا أعطّت للمقطَّعةِ إيقاعًا موسيقيًا خاصًا، جعلها مناسبةً للموضوعِ التي قِيْلَتْ فيه.

وننتقل من تناولِ الصوتِ المفردِ إلىٰ مجموعةِ الأصواتِ التي تُشَكِّلُ في مجموعِها دالاً يتمُ تكرارُه، وما ينجم عن ذلك من خصوصيةٍ موسيقيةٍ، وتكمنُ هذه الموسيقىٰ في توظيفِه للأنماطِ الصوتيةِ عن طريق التكرار

تعددّتْ دلالاتُ التكرارِ داخلَ النصِ، فقد يأتي للتأكيدِ، أو ليحققَ توازنًا إيقاعيًا داخلَ بنيةِ الأبياتِ، أو ليفيدَ التخصيصَ بعد الإطلاقِ والتعميمِ، ويُعدُّ التأكيدُ أشهرَ هذه الدلالاتِ، فالمعنىٰ يصلُ إلىٰ ذهنِ المتلقي بتكرارِه وتأكيدِه، ومن ذلك قوله(٨١):

قنوع اليـأسِ يجحـدني رجـائي وهـمُّ النفسِ داعيـةُ الرخـاءِ
وقد غَلَبَتْ صروفُ الدهرِ حزمي فجالدتُ المصـائبَ بالنجاءِ
وقد سـلَبَتْ صـروف الدهر مني كما سـلبَ البقاءُ من البهاءِ
وقـد يُغْنِي العزاءُ عن التمنِّي وقد يُغْنِي الطِّلابُ عن العزاءِ

فكرَّرَ الشاعرُ في البيتِ الثالثِ، كلمةَ (سلبت) بإضافةِ الأولىٰ إلىٰ (الدهر)، والثانية إلىٰ (البقاء)، فهذا التكرارُ أحدثَ نغمًا من التوازي بين التركيبينِ: صوتيًا عن طريقِ التكرارِ، ودلاليًا عن طريق تشابههما في التركيبِ الإضافيِّ، كما أن تشبيهَ أن الشاعر يسلب الدهر صروفه، فهذا التكرارُ ساعد علىٰ تحقيقِ توازنٍ إيقاعيٍّ داخلَ المقطَّعةِ.

ويحاولُ الشاعرُ عن طريقِ التكرارِ الرأسيِّ إلىٰ هندسةِ المقطّعةِ، ليؤديَ إلىٰ (خلقٍ موسيقيٍّ) يتسمُ بالعبيرِ عن عواطفِه ومشاعرهِ ومدىٰ قلقِه، علىٰ نحوِ قوله(٨٢):

إنْ يعقب الصبرَ رجاءٌ فمَنْ يؤمنني من ميتـةِ الصـــابرِ
إنْ لم يَجِدْ لي عاقلٌ حيلةً مـا حيلـة المختبـل الحـائرِ
إن يجعل الحبَّ شـفيعًا له فالحبُّ طَوْعُ الحاكم الجائرِ
إن عـذابَ الحبِّ لي نعمةٌ وجـاحـدُ النعمـةِ كـالكـافرِ!

فتكرارُ (إن) أربع مراتٍ متتابعةٍ في صدرِ كلِّ بيتٍ وكلمةُ (الحب) مرتينِ، تؤكدُ مدىٰ حرصِ الشاعرِ علىٰ إظهارِصبره، ويُريدُ أن يجعل الحب شفيعا له، فعذاب الحب له نعمة، فتكرارُ الكلمةِ كلَّ مرةٍ رأسيًا يعطي دلالةً جديدةً، ففي البيتِ الأولِ أَوْحَتْ لنا بالصبر، وفي البيت الثاني دلّت علىٰ الحيلة، والبيتِ الثالثِ دلّت علىٰ الحبِّ والمحبةِ ، والبيت الرابع دلت المعاناة.

فيُعدُّ التكرارُ أحدَ العناصرِ المهمةِ في بناءِ النصِ الشعريِّ وتماسكِه وانسجامِه، فالتكرارُ لا يقومُ علىٰ مبدأِ تكرارِ اللفظِ أو الكلمةِ أو الحرفِ، بل نجدُه يتأثرُ بالمشاعرِ والأحاسيسِ وطبيعةِ الشعرِ، والموسيقىٰ الشعريةِ والنغمةِ الخطابيةِ، وشكّلَ التكرارُ بأساليبه داخلَ المقطّعاتِ الشعريّةِ مرتكزًا بنائيًا يلجأُ إليه الشاعرُ لأغراضٍ فنيةٍ ودلاليةٍ.

الخاتمة:

حاول الباحث دراسةِ (المقطَّعاتِ الشعريةِ في شعر عبد الرحمن شكري)، من حيث: معرفة الأصل اللغويِّ للمقطعة الشعرية، ودلالاتِها الاصطلاحية لدىٰ النقادِ القدامىٰ والمعاصرينَ... مع معرفةِ دوافعِ قولِ المقطَّعاتِ، وأغراضِها الشعريةِ، وشكلِها الفنيِّ، مُستقرئًا ما تيسَّرتْ لي مُطالعته من الدراساتِ النقديةِ في ديوانِ شعرنا العربيِّ القديمِ بعامةٍ، مُنتقلًا من محاولةِ التنظيرِ إلىٰ التطبيقِ علىٰ المقطَّعاتِ الشعريةِ في شعر عبدالرحمن شكري، وكانت محصلةُ جهدي المتواضعِ تتجسدُ فيما يلي:

١- أن الحُكْمَ بالمقطَّعةِ لَيْسَ أمرًا سهلًا؛ لأننا لَسْنا علىٰ علمٍ تامٍ بأنَّ حجمَ الأبياتِ الذي وصل إلينا في المصادرِ المتاحةِ كان هو نفسُه ما قاله قائلُه أم لا؛ إذ ربما قلَّ الشعرُ أو زاد علىٰ هذه القِطَعِ من الشعرِ؛ لذلك يستنجُ الباحثُ أن المقطَّعةَ: هي كلُّ قطعةٍ شعريةٍ صغيرةٍ، متحدةُ الوزنِ والقافيةِ، تامةُ المعنىٰ، مكتملةُ البناءِ، في أيِّ غرضٍ شعريٍّ، أو أيِّ تجربةٍ شعريةٍ يتناولُها الشاعرُ في لحظاتٍ موقوتةٍ، وتتميّزُ بالقصرِ والإيجازِ، وتتناولُ غرضًا واحدًا في الأغلبِ، يُعبر فيها الشاعرُ عن محتوىٰ فكريٍّ أو شعوريٍّ معينٍ في لحظاتٍ معينةٍ.

٢- أصبحت المقطَّعاتُ الشعريةُ عند عبدالرحمن شكري نوعًا شعريًّا، يُهيمنُ علىٰ أغلبِ الإنتاجِ الشعريِّ في ديوانه الأول؛ لأنها لا تتقيّدُ

بالقواعدِ نفسِها التي تحافظُ عليها القصيدةُ، فسادت المقطَّعاتُ؛ حيثُ إنها شهدت تحولاتٍ سياسيةً وحضاريةً واجتماعيةً وثقافيةً...

٣- منهجَ دراسةِ المقطَّعاتِ في هذا البحث ربما اختلف في أدواتِه ونتائجِه، حيثُ شكلّتِ المقطَّعاتُ الشعريّةُ عند عبدالرحمن شكري أنماطًا مختلفةً نسبيًّا من حيثُ: بنائها، ومناسبة إلقائها، والأساليب الشعرية التي كانت تُقَالُ علىٰ غرارِها، فقد اتخذتْ أشكالًا اشتهرتْ بها، أهمُّها: نمطُ البديهةِ والارتجال، وتدلّ هذه الأنماطُ والأشكالُ علىٰ مدىٰ احترافِ الشعرِ لدىٰ الشاعر، بمقطَّعاتٍ يغلبُ عليها السهولةُ والوضوحُ، وربما كان هذا ناتجًا عن دافعينِ، الأولُ: رغبته وميلُهِ إلىٰ إنشادِ المقطعاتِ، فينظرُ الشاعرُ إلىٰ المقطعةِ بأنها بناءٌ وحدة لغرضٍ أو لموضوعٍ، الذي لا يقودُه إلىٰ تشعّبٍ أو تعدُّدٍ في الأغراضِ، فوجودُ الوحدةِ يتعلقُ بفعلِ الشاعرِ، وأعرافِ التلقي للنصوصِ الشعريةِ، والآخر: ذيوع الصيتِ لشعره، عندما يكونُ سريعًا في حفظِه، وسهلًا علىٰ ألسنِ الناسِ، ووسيلةً للدعايةِ عن شعرِه؛ لذيوع صيتَه بينَ الناسِ.

٤- الموضوعَ الشعريَّ عاملٌ مهمٌّ، وقويٌّ في وفرةِ المقطَّعاتِ الشعريةِ عند عبدالرحمن شكري، جنبًا إلىٰ جنبٍ من القصائدِ، ومن الطبيعيِّ أنّ لكلِّ غرضٍ شعريٍّ بناءَه الفنيَّ الخاصَ به وصورتَه الخاصةَ، كما أن هذا البناءَ الخاصَ قد تتغير صورتُه في بعضِ العصورِ والبيئاتِ الأدبيةِ؛ استجابةً

لمؤثراتٍ عديدةٍ، وقد وجدت في المدحِ، والرثاءِ والغزلِ، والوصفِ – علىٰ سبيل المثال – تغيرًا شديدَ الوضوحَ، كما توجد أغراضٌ أخرىٰ مستحدثةٌ، ربما لم تكنْ موجودةَ من قبلِ، مَثَّلَتْ مرحلةً حضاريةً جديدةً، تختلفُ كثيرًا عن العصورِ السابقةِ وغيرها من البلدانِ العربيةِ والإسلاميةِ الأخرىٰ، ويمكن أن نجدَ ذلك في الألغازِ والفكاهةِ، ونحوهما.

٥- حفلتِ المقطَّعاتُ الشعرية عند عبدالرحمن شكري – كغيرها من النصوصِ الشعريةِ- بالمضامينِ المتنوّعةِ، التقليديةِ أو المستحدثةِ، وكانت متفاوتةً في نسبِ الورودِ، فثَّمةَ أغراضٌ كبرىٰ، وهي: الغزلُ، ووصفُ الطبيعةِ، والهجاءُ، والإخوانياتُ. وأغراضٌ صغرىٰ: وهي المدحُ، والشكوىٰ، والفكاهةُ، والرثاءُ، والفخرُ، والحكمُ، والأمثالُ...

٦- استفاضتِ المقطَّعاتُ الغزليةُ والرثائيةُ شكلًا شعريًّا مميزًا لدىٰ عبد الرحمن شكري، حيثُ تناولتْ موضوعًا واحدًا في فكرةٍ محددةٍ، ويحملُ تجربةً شعوريةً محددةً، ويغلبُ عليه الإيجازُ والتركيزُ، وكانتِ المقطَّعاتُ سهلةَ الحفظِ، سريعةَ الانتشارِ، قويةَ الإصابةِ، شديدةَ التأثيرِ في نفسيةِ المتلقينَ؛ لأن الشاعرَ يُعبرُ عن مشاعرِه الجياشةِ في عباراتٍ سهلةٍ لا تستدعي القصائدَ، وإنما تحتاجُ إلىٰ مقطَّعاتٍ قليلةٍ وموجزةٍ.

٧- تتميّز لغةُ شعرِ المقطَّعاتِ الشعريةِ عند عبدالرحمن شكري بأنها لغةٌ واضحةٌ وسهلةٌ ويسيرةٌ، تَبْعد غالبًا عن التعقيدِ والغموضِ، وتجعل

المتلقينَ دائمـــاً في حِراكٍ ذهنيٍّ، من خلالِ تحريكِ عناصرِ الجملةِ من الأمامِ إلىٰ الخلفِ والعكسِ، وتقديـــمِ الخبرِ علىٰ المبتدأ، وتقديمِ المفعولِ علىٰ الفاعلِ.

٨- جاءت الصورةُ الفنيةُ في المقطَّعاتِ الشعريةِ متوافقة مغ الشعراء السابقين في معجمِها اللفظيِّ، وبنيةِ تركيبِها السياقيِّ والدلاليِّ، وتفاوتِ جمالها الفنيِّ، وللمقطَّعاتِ خصوصيتهُا الفنيةُ في رسمِ الصورةِ الشعريةِ؛ لصغرِ مساحةِ المقطَّعةِ التي تحتاج إلىٰ نمطٍ خاصٍ مِن التركيب الذهنيِّ لأجزاءِ الصورةِ، يُلائمُ تلك المساحةَ المحدودةَ، فيعتمدُ التكثيفُ والإيحاءُ، وهو أن نستخدمَ فكرةَ المساحةِ الصغيرةِ للمقطوعةِ لنملأها بصورٍ ذاتِ مساحاتٍ صغيرةٍ.

الحواشي والمصادر والمراجع:

(١) – وُلد عبد الرحمن شكري في مدينة بورسعيد، إحدىٰ مدن مصر، في الثاني عشر من أكتوبر عام ١٨٨٦م، وتعلم في طفولته في كُتّاب الشيخ محمد حجازي، ثم في مدرسة الجامع التوفيقي الابتدائية – أول مسجد رسمي ببورسعيد – وحصل منها علىٰ الشهادة الابتدائية عام ١٩٠٠، ثم انتقل إلىٰ الإسكندرية فالتحق بمدرسة رأس التبن الثانوية، ومنها حصل علىٰ شهادة البكالوريا عام ١٩٠٤، التي أهلته للالتحاق بمدرسة الحقوق في القاهرة؛ ولكنه فُصل منها لاشتراكه في المظاهرات التي نظّمها الحزب الوطني في ذلك الوقت؛ لإعلان سخط المصريين علىٰ الاحتلال البريطاني لمصر ووحشية الإنجليز في حادثة دنشواي. في عام ١٩٠٦ انتقل شكري إلىٰ مدرسة المعلمين العليا، وتخرّج فيها عام ١٩٠٩ وكان متفوقًا، ولاسيما في اللغة الإنجليزية، فأُختير في بعثة إلىٰ جامعة شفيلد بإنجلترا، فدرس فيها خلال ثلاث سنوات الاقتصاد والاجتماع والتاريخ والفلسفة إلىٰ جانب اللغة الإنجليزية، وعاد منها عام ١٩١٢. تعارف شكري والمازني وهما في مدرسة المعلمين العليا، وكان شكري قد أصدر ديوانه الأول «عند الفجر» وهو طالب عام ١٩٠٩، وبعد عودته من إنجلترا قدّمه المازني إلىٰ صديقه العقاد فتصادقا وتزّعم ثلاثتهم (شكري، والعقاد، والمازني) اتجاه الدفاع عن التجديد في الشعر والأدب، وأُطلق عليهم مدرسة الديوان؛ نسبة إلىٰ كتاب الديوان، الذي وضعه العقاد والمازني، ولم يشترك فيه شكري؛ بل تضمّن الكتاب نقدًا لشكري بقلم صديقه المازني. وقد استمدت هذه المدرسة الأدبية مبادئها من معين الأدب الإنجليزي. وبعد عودته من إنجلترا عُيّن بالتعليم الثانوي مدرسًا للتاريخ واللغة الإنجليزية والترجمة، ثم ناظرًا، فمفتشًا إلىٰ أن أُحيل للمعاش حسب طلبه سنة ١٩٣٨ : أي بعد حوالي ستة وعشرين عامًا قضاها في خدمة التربية والتعليم بمصر. ولخروجه إلىٰ المعاش قصة، فقد وقع عليه ظلم وظيفي منعه من الترقي؛ لأنه كان قد نظم قصيدة بعنوان «أقوام بادوا» فغضب رؤساؤه عليه، وصاروا يحرّضون عليه؛ لأنهم ظنوا أنه يصفهم، فخرج إلىٰ المعاش بمرتب بسيط لا يكفيه ولا يكفي

من يعولهم، حيث كان يعول أسرة شقيقه في مرضه وبعد وفاته؛ وهذا ما جعله يعيش بلا زواج طوال حياته. لقد يئس شكري من عدالة الناس؛ فأحرق جميع ما لديه من نسخ مؤلفاته ودواوينه، وأُصيب بضغط الدم ثم بفالج، الذي جعله يعتزل الناس والحياة؛ حتىٰ انتقل إلىٰ جوار ربه في الإسكندرية يوم الاثنين الخامس عشر من ديسمبر سنة ١٩٥٨، مستريحًا من ظلم الناس له. ينظر: ديوان عبدالرحمن شكري، جمعه ونقّحه نقولا يوسف، مكتبة المعارف، الإسكندرية، ١٩٦٠، ص٢.

(٢) – جمهرة اللغة، ابن دريد، تحقيق: رمزي البعلبكي، دار العلم للملايين ، بيروت، ٢/ ٩١٥.

(٣) – لسان العرب، ابن منظور، ج١١، مادة قطع، ص٢٢٠–٢٣٠.

(٤) – في الشعر العباسي (الرؤية والفن)، د. عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٤م، ص٣٩٤/ ٣٩٥.

(٥) – الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧١م، ص٢٥.

(٦) – الشعر الجاهلي بين القصيدة والمقطوعة، د. حسن عباس، طنطا، ١٩٩٣م، ص٧/ ٣٣.

(٧) – المقطعات الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، د. مسعد العطوي، مكتبة التوبة، الرياض، ١٩٩٣م، ص٥٨.

(٨) – الشعر الجاهلي (خصائصه وأنواعه)، د. يحي الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٩، ٢٠٠١م، ص٢٤١.

(٩) – المقطعات الشعرية في العصر العباسي (دراسة في بنية النوع وتحوله)، د. محمد مصطفىٰ حساين، دار غريب، القاهرة، ٢٠١٠م، ص٥١/ ٦٢.

(١٠) – الأدب في خطر، تزفيطان طودوروف، ترجمة: عبدالكبير الشرقاوي، دار توبقال، المغرب، ٢٠٠٧م، ص٢١ – ٢٢.

(١١) – ظاهرة المقطَّعات في شعر صدر الإسلام، مرجع سابق، ص١٨.

(١٢) – المقطعات الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، مرجع سابق، ص١٧.

(١٣) – طبيعة الشعر، هربرت ريد، ترجمة: عيسىٰ علي العاكوب، مراجعة: عمر شيخ الشباب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٩٧م، ص٦٤.

(١٤) – عبدالرحمن شكري، الديوان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٤، ص٤٧.

(١٥) – عبدالرحمن شكري، الديوان، ص١٦.

(١٦) – ظاهرة المقطعات في الشعر العباسي: يونس أحمد السامرائي، مرجع سابق، ص٣١١.

(١٧) – تلخيص كتاب أرسطو، ابن رشد، مرجع سابق، ص١٠٤.

(١٨) – عبدالرحمن شكري، الديوان، ص٢٧.

(١٩) – – ينظر: الحقيقة الشعرية علىٰ ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، بشير تاوريريت، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠١٠م، ص٤٢٨/ ٤٢٩.

(٢٠) – لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها وطاقاتها الإبداعية، السعيد الورقي، دار النهضة العربية، بيروت، ط ٣، ١٩٨٤م، ص٥.

(٢١) – المقطَّعات الشعرية في القرن الرابع الهجري من خلال كتاب يتيمة الدهر، مرجع سابق، ص٨٣.

(٢٢) – أصول الشعر العربي، ديفيد صمويل مرجليوث، ترجمة: إبراهيم عوض، دار الفردوس، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص٩٧.

(٢٣) – عبدالرحمن شكري، الديوان، ص٢٢.

(٢٤) – نفسه، ص١٦.

(٢٥) – نفسه، ص٢١.

(٢٦) – نفسه، ص٨–٩.

(٢٧) – النقد الأدبي الحديث، محمد غيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢م، ص٣٦٣.

(٢٨) – عبدالرحمن شكري، الديوان، ص٣٠.

(٢٩) – نفسه، ص٣٢.

(٣٠) – عبدالرحمن شكري، الديوان، ص٥٢.

(٣١) – نفسه، ص٥٤.

(٣٢) – المقطَّعات الشعرية في القرن الرابع الهجري، عبدالوهاب بن حسن شوكان، مرجع سابق، ص ١٩٨/ ١٩٩.

(٣٣) – عبدالرحمن شكري، الديوان، ص٤١.

(٣٤) – الشكوىٰ في الأمثال العربية القديمة والمعاصرة (خصائصها الفكرية والتشكيلية)، مكتبة عرفات بالزقازيق، ٢٠١٤م، ص١١-١٢.

(٣٥) – دراسات في النقد الأدبي المعاصر، أحمد زكي العثماوي، دار المعرفة الجامعية، مصر، ١٩٩٩م، ص١٤٨

(٣٦) – عبدالرحمن شكري، الديوان، ص٣٦.

(٣٧) – نفسه، ص٢٦.

(٣٨) – معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص١٧٦.

(٣٩) –المعجم المفصل في الأدب، محمد التونجي، مرجع سابق، ص٤٧٣.

(٤٠) – عبدالرحمن شكري، الديوان، ص٢٧.

(٤١) – نفسه، ص٣٣.

(٤٢) – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، مرجع سابق،٢/ ٢٩٤.

(٤٣) – معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مرجع سابق، ص٤٣٣.

(٤٤) – المعجم المفصل في الأدب، محمد التونجي، مرجع سابق، ص٨٨٤، وينظر: معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، مرجع سابق، ص٤٠٧.

(٤٥) – عبدالرحمن شكري، الديوان، ص٢٤.

(٤٦) – نفسه، ص١٩.

(٤٧) – نفسه، ص٢٩.

(٤٨) – نفسه، ص٢٣.

(٤٩) – بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، مرجع سابق، ص٢٨٢.

(٥٠) – ينظر: المقطعات الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، مرجع سابق، ص١٤١.

(٥١) – الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر، دراسة في أصالة التراث النقدي عند العرب، عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦، ص٢٢٨

(٥٢) –عبدالرحمن شكري، الديوان، ص٣٢.

(٥٣) – نفسه، ص٣٢.

(٥٤) – الحيوان، الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار إحياء التراث، بيروت، د.ت، ج٣، ص١٣١.

(٥٥) –الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٤م، ص٤٠٣.

(٥٦) – الصورة في الشعر العربي حتىٰ آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، علي البطل ، دار الأندلس، ١٩٨١م، ص٣٠

(٥٧) – معجم البلاغة العربية، مرجع سابق، ص٢٩٦.

(٥٨)– معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مرجع سابق، ص٣٢٥.

(٥٩) – عبدالرحمن شكري، الديوان، ص١٦.

(٦٠) – نفسه، ص٣٣.

(٦١) – نفسه، ص٣٥.

(٦٢) – معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص٨٢، ومعجم البلاغة العربية، ص٤٥٧.

(٦٣) – الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، مرجع سابق، ص٢٧٢.

(٦٤) ٠ عبدالرحمن شكري، الديوان، ص٣٢.

(٦٥) – نفسه، ص٥٨.

(٦٦) – نفسه، ص٣٦.

(٦٧) – معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص٥٦٨.

(٦٨) – عبدالرحمن شكري، الديوان، ص٢٧.

(٦٩) – نفسه، ص٢٤.

(٧٠) – دراسات في الشعر العربي، عبدالرحمن شكري، ص٥٧

(٧١) – العمدة في محاسن الشعر ونقده، مرجع سابق، ج١، ص١٩٣

(٧٢) – موسيقا الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨٧م، ص١٨٦

(٧٣) – العمدة في محاسن الشعر ونقده ، مرجع سابق، ١/ ١٥١

(٧٤) – المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩١، ص٣٤٧

(٧٥) – علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٧م، ص١٦٤

(٧٦) – علم العروض والقافية، عبدالعزيز عتيق، مرجع سابق، ص١٦٥

(٧٧) – عبدالرحمن شكري، الديوان، ص٢٥

(٧٨) – نفسه، ص٢٤

(٧٩) – الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٧٩، ص٢٢

(٨٠) – عبدالرحمن شكري، الديوان، ص٤٢

(٨١) – عبدالرحمن شكري، الديوان، ص٤٣

(٨٢) – نفسه، ص٥٣

أولًا: المصادر:

١- ديوان عبدالرحمن شكري، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٤.

ثانياً: المراجع:

٢- الأدب في خطر، تزفيطان طودوروف، ترجمة: عبدالكبير الشرقاوي، دار توبقال، المغرب، ٢٠٠٧م.

٣- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٧٩.

٤- أصول الشعر العربي، ديفيد صمويل مرجليوث، ترجمة: إبراهيم عوض، دار الفردوس، القاهرة، ٢٠٠٦م.

٥- جمهرة اللغة، ابن دريد، تحقيق: رمزي البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت.

٦- الحقيقة الشعرية علىٰ ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، بشير تاوريريت، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠١٠م.

٧- الحيوان، الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار إحياء التراث، بيروت، د.ت.

٨- الشعر الجاهلي (خصائصه وأنواعه)، د. يحي الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٩، ٢٠٠١م.

٩- الشعر الجاهلي بين القصيدة والمقطوعة، د. حسن عباس، طنطا، ١٩٩٣م.

١٠- الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية، سيد حنفي حسين، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧١م

١١- الشكوىٰ في الأمثال العربية القديمة والمعاصرة (خصائصها الفكرية والتشكيلية) : عبدالمجيد الإسداوي، مكتبة عرفات بالزقازيق، ٢٠١٤م.

١٢- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٤م.

١٣- طبيعة الشعر، هربرت ريد، ترجمة: عيسىٰ علي العاكوب، مراجعة: عمر شيخ الشباب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٩٧م.

١٤- العمدة في محاسن الشعر ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م.

١٥- في الشعر العباسي (الرؤية والفن)، د. عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٤م.

١٦- لسان العرب، ابن منظور، صححه: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث، بيروت، ط٣، ١٩٩٩م.

١٧- لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها وطاقاتها الإبداعية، السعيد الورقي، دار النهضة العربية، بيروت، ط٣، ١٩٨٤م.

١٨- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.

١٩- المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩١.

٢٠- المقطعات الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، د. مسعد العطوي، مكتبة التوبة، الرياض، ١٩٩٣م.

٢١- المقطعات الشعرية في العصر العباسي (دراسة في بنية النوع وتحوله)، د. محمد مصطفىٰ حساين، دار غريب، القاهرة، ٢٠١٠م.

٢٢- النقد الأدبي الحديث، محمد غيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢م.

ثالثا: الرسائل العلمية:

٢٣- المقطَّعات الشعرية في القرن الرابع الهجري (من خلال كتاب يتيمة الدهر للثعالبي)، رسالة ماجستير، إعداد: عبدالوهاب بن حسن شوكان النُّجمي، كلية اللغة العربية، قسم الدراسات العليا العربية، جامعة أم القرىٰ، ١٤٣٣هـ/ ١٤٣٤هـ.