المقطّعات الشّعرية
لدى شعراء عصر الحروب الصليبيّة

نزار عبد الله الضمور (*)

الملخص

تتناول هذه الدراسة ظاهرة المقطّعات الشعرية لدى شعراء عصر الحروب الصليبية، بوصفها ظاهرة بارزة في أشعارهم، إذ انتشرت في دواوينهم بصورة جلية؛ الأمر الذي دفع الباحث للوقوف عليها، وبيان أسبابها، وتجليتها شكلاً ومضموناً.

وقد جاءت الدراسة في محورين: الأول نظري يتناول مفهوم المقطوعة الشعرية لغة واصطلاحاً، والفرق بينها وبين المطولة الشعرية/ القصيدة، وآراء النقاد القدامى فيهما، وأما المحور الثاني فهو تطبيقي يتوقف عند الظاهرة بالإحصاء، والتحليل الفني والموضوعي من خلال دواوين أبرز شعراء العصر، وهم: الملك الأمجد، والعماد الأصفهاني، وابن عُنين؛ وكذلك ما ورد من مقطعات شعرية في كتاب "خريدة القصر وجريدة العصر" القسم الخاص بشعراء الشام.

* جامعة الطفيلة التقنية

Stanzaic Verse of Poets during the Crusades

Nazer Abdallah Aldomor

Abstract

The present study centres on the projection of stanzaic verse for poets during the Crusades as a clear widespread landmark in their poems leading the researcher to investigate and clarify its causes in form and context.

The study is a twofold: theoretical, and applied. The theoretical part deals with the comprehension of stanzaic poetry regarding language and terminology and the difference between stanzaic verse and the long poem. It also portrays the views of old critics in both. The applied part investigates this new form statistically, subjectively, with technical analysis throughout the works of most prominent poets: Almalek Alamjad, Aleimad Alasfahani, along with stanzaic appearances in the part allotted for Levantine poets in the book entitled Kharedat Alqasr wa Jaredat Alasr.

تقديم:

يحاول هذا البحث أن يدرس ظاهرة من ظواهر الشعر العربي في عصر الحروب الصليبية؛ ألا وهي المقطّعات الشعرية، مستخدماً المنهج التاريخي التحليلي الوصفي، ويقدم لذلك شرحاً لمفهوم المقطوعة لغةً واصطلاحاً، وبيان الفرق بينها وبين المطولات، وأماكن ورودها في الشعر العربي، ودور الشاعر في اختيار أنسب الأشكال لموضوعه.

وللتأكد من حجم هذه الظاهرة قام الباحث بعملية إحصائية شملت خريدة العصر، وثلاثة من دواوين شعراء العصر هم: الملك الأمجد، والعماد الأصفهاني، وابن عُنين؛ لتحديد درجة انتشار المقطّعات وشيوعها في دواوينهم، ثم الإجابة على سؤال متصل بذلك: هل هي ظاهرة جديدة على عصرهم؟ أم أن لها استخداماً سابقاً لدى الشعراء الجاهليين والأمويين، وشعراء خراسان، وبعض شعراء المذاهب والفرق؟ ثم هل استمرت لدى شعراء العصر الذي يلي عصر هذه الدراسة زمنياً وهو العصر المملوكي؟

ثم يقدم البحث محاولة لتفسير هذه الظاهرة، وبيان أسبابها، مع الاستشهاد بالشعر من هذه الدواوين، وعلاقتها بالغناء، ثم علاقتها بالقصيدة والموضوعات التي طرقوها من خلال ديوان ابن عُنين.

أما الدراسة الفنية فقد تناولت الوحدة الموضوعية للمقطوعة، وألفاظها، وما تحتويه من محسنات بديعية، ودراسة إحصائية لبحورها لربط ذلك بالجانب الغنائي للمقطوعات.

أولاً: المحور النظري:

1- مفهوم المقطوعة:

المقطوعة لغة مشتقة من الفعل الثلاثي (قطَعَ)، والقطعة من الشيء: الطائفة منه، وقطّع الشيء فتقطّع، شدّد للكثرة، قال تعالى:﴿ فتقطّعوا أمرهم بينهم زُبُراً كلّ حزب بما لديهم فرحون﴾[1]، أي: تقسّمُوه، وتقطيع الشعر: وزنه بأوزان العروض[2]. والمقطّعات: القصار من الثياب، أو الثياب التي تُقطع وتُخاط، ومقطّعات الشيء: طرائقه التي يتحلل إليها، ويتركب منها، ومقطّعات الشّعر: قصاره وأراجيزه، وأجزاؤه المختارة[3].

فالمقطّعات هي قصار الشعر، مع اختلاف بين النقاد في تحديد عدد أبياتها، يقول الباقلاني صاحب إعجاز القرآن:" العرب تسمي البيت الواحد يتيماً، وكذلك يقال:(الدّرّة اليتيمة) لانفرادها، فإذا بلغ البيتين والثلاثة فهي(نُتفة)، وإلى العشرة تسمّى (قطعة)، وإذا بلغ العشرين استحق أن يسمّى (قصيداً)"[4].

ويقول ابن رشيق:" إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة أبيات غير عيب عند أحد من الناس، ومن الناس من لا يعدّ القصيدة إلا ما بلغ العشرة أو جاوزها ولو بيتاً واحداً، ويستحبون أن تكون القصيدة وتراً، وأن يُتجاوز بها العِقد، أو توقف دونه، كلّ ذلك ليدلّوا على قلة الكُلفة، وإلقاء البال بالشعر، وزعم الرواة أن الشعر كله إنما كان رجزاً وقطعاً، وأنه إنما قصّد على عهد هاشم بن عبد مناف، وكان أول من قصّده مُهلهل، وامرؤ القيس، وبينهما وبين الإسلام مئة ونيّف وخمسون سنة"[5].

ويقدّم الجاحظ فصلاً في (البيان والتبيين) يسميه (مقطّعات من نوادر الأعراب وأشعارهم)[6] ، يحتوي مئة وسبع عشرة مقطوعة، تراوحت بين البيت والبيتين، والعشرة أبيات ولا تزيد، ولعل الجاحظ إنما قصد بعنوانه ذلك اختيارات من الشعر وليس مفهوم المقطوعة الذي يناقشه هذا البحث، لكنها محاولة لتحديد عدد أبيات المقطوعة.

وقد تنبه أحد الباحثين إلى شيوع هذه الظاهرة بشكل واضح في شعر الصعاليك، حيث يقول: إن شعرهم: "مجموعة كبيرة من المقطوعات، التي يتراوح عدد أبيات الواحدة منها بين البيتين والسبعة"، ويشير إلى المجموعة الكبيرة من الأبيات المفردة، " التي يرجح جداً أنها أبيات من قصائد أو مقطوعات لم تصل إلينا"[7].

وعلى ذلك فقد اعتمد هذا البحث في دراسة المقطّعات في هذا البحث على تحديد عدد أبياتها من بيتين إلى سبعة أبيات.

2- بين المقطّعات والمطولات:

أشار ابن رشيق إلى سبب التطويل أو الإيجاز عند العرب، فهم يطيلون ليُسمع لهم، ويُفهم عنهم، ويُستحب ذلك في مواضيع معينة كالإنذار والإعذار، والترغيب والترهيب، والإصلاح بين الناس، كما فعل زهير، وهي للمواقف المشهورات أنسب، أما الإيجاز أو الاختصار" فإن العرب يهتمون به ليحفظ عنهم، وإلا فالقطع أطيرُ في بعض المواقع، وقد قدّم الشعراء والحكام الفرزدق على جرير لإحسانه التصرف في القطع، وقدرته على التطويل معاً، لأنه أقواهما أسرَ كلام، وأجراهما في أساليب الشعر، وأقدرهما على تطويل، وأحسنهما قطعاً فقدّم بالقطع كما ترى [8]، ويقول الجاحظ:" وإن أحببت أن تروي من قصار القصائد شعراً لم يُسمع بمثله فالتمس ذلك في قصار قصائد الفرزدق؛ فإنك لم ترَ شاعراً قط يجمع التجويد في القصار والطوال غَيْرَه"[9]، وبعدها مباشرة يرفض الجاحظ الرأي القائل بأن الذي يقول الطوال أقدر على القصار، وذلك في معرض تعليقه على إجابة الكميت عندما سئل: إن الناس يزعمون أنك لا تقدر على القصار! قال: من قال الطوال فهو على القصار أقدر، فيقول الجاحظ: " هذا الكلام يخرج في ظاهر الرأي والظنّ، ولم نجد ذلك عند التحصيل على ما قال"[10]، وهو رأي نقدي دقيق، يقدمه الجاحظ على مستويين من النقد المعروف عند العرب، الأول منهما: النقد الانطباعي المباشر الذي تمليه خبرة الناقد، وهي صفة يتمتع بها الجاحظ الأديب الناقد، والآخر هو النقد التحليلي المنبثق عن دراسة وتحليل، فكلمة التحصيل تدل على أن الجاحظ استقصى الشعراء في إطالتهم وإيجازهم، وعرف مقدار كل منهم في الجهتين؛ ولذلك يدعم رأيه بأنه ليس شرطاً للمُحْسِن في الطوال أن يتقدم في القصار.

غير أن المطيل من الشعراء عند ابن رشيق "أهيب في النفوس من الموجز وإن أجاد، على أن للموجز من فضل الاختيار ما لا ينكره أحد"[11].

ويقدّم حازم القرطاجنّي رأياً للفصول واستجادتها وانتقائها، يبين فيه سبب اختيار الشاعر للتطويل أو الإيجاز، " فتقصير الفصول سائغ في المقطّعات والمقاصد التي يذهب بها مذهب الرشاقة، وتطويلها مستثقل في ذلك، فأما القصائد المطوّلة والمقاصد التي يذهب بها مذهب التهويل والتفخيم؛ فإن تطويل القصائد سائغ فيها ومحتمل لموافقته مقصد الكلام، وكون القصيدة فيها رحب لذلك وسَعَة"[12].

ويلحظ أحد الباحثين ذلك في القصائد القدسيات التي جاءت مطوّلات في غالبها، مما يتفق مع ما ذهب إليه القرطاجني؛ لأن موضوعاتها تذهب مذهب التهويل والتفخيم إذ يقول عن القدسيات إنها: "قصائد طوال للمواقف المشهورات، ولا شك أن الفتح القدسي من أهم المواقف المشهورة في تاريخ المسلمين"[13].

ولذلك قلّت المقطّعات في هذه الأشعار، ومن أهم المطوّلات قصيدة عبد المنعم الجلياني القدسية الكبرى، والقصيدة القدسية لفتيان الشاغوري، فقد كان الفتح جديراً بالمطولات الشعرية، وموضوعه يقتضي الإطالة؛ ففيه حديث عن الفتح، وآثاره، والمعركة، والفاتح، والعدو وما آل إليه، وكان من المتوقع أن تنشأ ملحمة بل ملاحم تتغنى بالفتح القدسي، ولكننا لا نجد شاعراً برز واستطاع أن يخلد الحدث، وأن يخلد الفاتح صلاح الدين، كما استطاع أبو الطيّب المتنبي مثلاً أن يخلد سيف الدولة في انتصاراته، فهذا لا يعود لأهمية الحدث فحسب؛ بل لقدرة الشاعر نفسه أيضاً[14].

وفي ضوء ما تقدم، فإن الأمر الذي يحكم الشعراء في التطويل أو الإيجاز يعود إلى الموقف الشعري؛ ولذلك نجد الشعر العربي يحفل بالقصائد الطوال، والقصار، والمقطعات، إلا أنه يقوى الميل إلى القصائد الطويلة أو المقطعات، وفقاً للغرض الشعري، فالموضوع الغنائي يناسبه الإيجاز، والتكثيف، والاقتصاد، فالإيجاز عندهم أقرب أثراً عند المتلقي، وأكثر تأثيراً في المستمعين، وأفضل قدرة للشاعر على التحكم في الموقف الشعري والسيطرة على المقام الذي يقول فيه.

ثانياً: المحور التطبيقي:

1- شيوع المقطّعات في هذا العصر، وأسبابه:

يتبين للباحث عند النظر في دواوين الشعراء في بلاد الشام في عصر الحروب الصليبية كثرة المقطّعات كثرة واضحة، عبّروا فيها عن أنفسهم، وطرقوا فيها موضوعات متعددة، كما هو حال الشعراء الذين مزجوا بين القصائد والمقطّعات؛ لأنها ليست ظاهرة جديدة في الشعر العربي، كالشعراء الصعاليك في العصرين الجاهلي والأموي؛ لأن حياتهم قامت " على التشرد والمطاردة، فلم يشتغلوا بالتدقيق والتنقيح في الشعر، بل شغلهم بُلغ العيش، وكذلك ما صاغوه من الشعر في موضوعات جديدة تتصل بحياتهم، وليست موضوعات موروثة من مدح وهجاء وغيرهما، ثم إنهم لم ينشدوه في المحافل العظام، والمجالس الرسمية حيث الخلفاء، والقادة، والوزراء، والمكافآت الضخمة"[15]، فجعلوا لكل موضوع قطعة " فقطعة للسجن، وقطعة للتوبة، وقطعة للحنين، وقطعة للخوف، وقطعة للتشرد، وقطعة لمصاحبة حيوان الصحراء، وقطعة للهجاء، وعلى هذا النحو أفرغوا سائر الموضوعات الأخرى في مقطوعات"[16].

وكذلك شعراء خراسان فقد كان أهم ما يميز شعرهم "أنهم لم يصوغوه في مطوّلات بل في مقطّعات، ومردّ ذلك إلى أنهم لم ينظموا أكثره في الأغراض

المألوفة، ولا في الأجواء الهادئة التي تتيح لهم مدّ قصائدهم، وإنما كانت الموضوعات الجديدة النابعة من طبيعة حياتهم السياسية والعسكرية وفي ظروف عاجلة طارئة، فشعرهم في مجموعه إعلانات سياسية، وبلاغات عسكرية للوقائع التي خاضوها داخل خراسان وخارجها"[17].

كما ظهرت المقطّعات بشكل ملحوظ عند شعراء "المذاهب والفرق، ثم عند الشعراء الذين قصروا جهدهم على الموضوع الواحد كالتغزل والخمر"[18].

وهكذا استمرّ الحال في بلاد الشام في عصر الحروب الصليبية، وتظهر كثرتها من خلال عملية إحصائية في كتاب خريدة القصر وجريدة العصر/ قسم شعراء الشام، تدل على حجم شيوعها على النحو الآتي[19]:

مئة وثلاثون مقطوعة تتكون من بيتين، ومئة وأربع وعشرون مقطوعة تتكون من ثلاثة أبيات، ومئة مقطوعة تتكون من أربعة أبيات، وثلاث وخمسون مقطوعة تتكون من خمسة أبيات، وثمان وثلاثون مقطوعة تتكون من ستة أبيات، وتسع عشرة مقطوعة تتكون من سبعة أبيات، والمجموع هو: أربعمئة وأربع وستون مقطوعة.

إلا أن لها ميزة أخرى ليست للعصور السابقة، وهي انتشارها لدى الكثيرين من الشعراء وليس لدى فئة محددة منهم، ففي ديوان الملك الأمجد (21 مقطوعة)[20] ، وفي ديوان العماد الأصبهاني (109 مقطّعات)[21] ، وديوان ابن عنين (235 مقطوعة)[22] ، مع ملاحظة أن بعضها قد يكون جزءاً من قصيدة لم تصل إلينا كاملة لكننا ننظر إليها كمقطوعة؛ لأن الكثير منها يشير إليه صاحبها بقوله: وقلت في ذلك مقطوعة، أو يقول: وارتجلت للموقف قولي ... وهكذا.

ولا بد من الإشارة إلى استمرار المقطّعات في العصر الذي يلي هذا العصر زمنياً وهو العصر المملوكي، إذ لاحظ أحد الباحثين " أن المقطّعات قد اتجهت إلى الاستبداد باهتمام الشعراء"[23]، فابن الوردي مثلاً تزيد المقطّعات على القصائد في ديوانه بوضوح، وله مئة مقطوعة لطيفة يتغزل فيها بالغلمان تتألف كل منها من بيتين، وله مئة مقطوعة أخرى يتغزل فيها بالجواري، ويجعل لكل صنف منهن مقطوعة منفصلة: (ملكة، عالمة، شريفة، بائعة، ...)[24].

تفسير الظاهرة:

يمكن أن نضع مجموعة من التفسيرات تؤخذ بشكل مترابط مع واقع ذلك العصر، كمحاولة لفهم انتشار ظاهرة المقطوعات انتشاراً واسعاً، مع تأكيد ما ذكر سابقاً من أنها كانت موجودة قبل ذلك العصر واستمرت بعده؛ لكنها كانت تختص غالباً بفئات معينة من الشعراء، أما في هذا العصر فهي عامة عندهم جميعاً، ويمكننا تعليل شيوع هذه الظاهرة في هذا العصر بأسباب متعددة أهمها:

أولاً: كثرة الشعراء في هذا العصر، إذ " غزر إنتاج الشعر في عصر الحروب الصليبية وكثر قائلوه، وإذا كان قد ضاع كثير منه فقد بقي كثير محفوظٌ

في مجموعات قد اختيرت من شعراء العصر، وفي دواوين بقي بعضها"[25]، فقال كثيرون منهم الشعرَ دون النظر إلى الموهبة والقدرة والتجربة، فكان ميدانهم وساحتهم المقطّعات، وأما المجيدون منهم فقد دخلوا ميدان المقطّعات ليتنافسوا فيها، ولإظهار براعتهم.

ثانياً: كثرة المعارك الصليبية والحروب والغارات المتكررة، وتقلبات الحياة السياسية والاجتماعية التي سادت في هذا العصر؛ مما لوّن الشعر بلون العصر، فأخذ الشعراء يرتجلون الأبيات القليلة في المناسبات، ولا يتأنون أو يعيدون النظر فيها، حتى كان لبعض المقطّعات دورها في تغيير مجرى الأحداث وتسييرها أحياناً، من ذلك ما حكاه بعضهم أن صلاح الدين " كان قد أوجع في الفرنج، ولا يبادر إلى فتح بيت المقدس؛ لكثرة ما فيه من العدّة والعتاد، ولكونه كرسيّ النصرانية، فأرسل شاب دمشقي مأسور في بيت المقدس إلى صلاح الدين أبياتاً على لسان القدس كانت محفزاً ودافعاً إلى فتح بيت المقدس– كما قيل– وهي:

يَا أيُّها المَلِكُ الذي ... لِمَعَالِمِ الصُّلبَانِ نَكّسْ
جَاءَتْ إلَيْكَ ظلامَةٌ ... تَسعَى مِنَ البَيْتِ المُقَدّسْ
كُلُّ المَسَاجِدِ طُهّرَتْ ... وأنَا عَلى شَرَفِي مُنَجَّسْ"[26]

ويبدو أن التقديم لهذه المقطوعة من محقق الديوان لا يتناسب مع مقام القائد العظيم صلاح الدين وسيرته، لأنه كان يعمل ليلا ونهارا ليعدّ الأمة لهذا الفتح، فلا يجوز القول: إن ثلاثة أبيات دفعته إلى فتح القدس.

ومع ذلك فهذه مقطوعة من روائع المقطعات التي استمر الاستشهاد بها حتى يومنا هذا، وهي تظهر الدفقة الشعورية، والقيمة الداخلية، والقدرات التعبيرية لدى القائل حين نطق هذه الأبيات؛ ينطق فيها باسم كل المخلصين لدينهم؛ إذ تمثل صرخة مؤثرة، متقنة، تمتاز بالحزن والشجن، الذي تثيره قافية السين الساكنة، إضافة إلى النداء الطويل الذي يمثل صرخة عميقة من مكان بعيد يقصد صاحبها مد الصوت بها لتصل العالم أجمع قبل أن تصل إلى السلطان نفسه، وما حاول فيها من تجسيد المظلمة (تسعى) فهي مسرعة وهي حزينة تشعر بالظلم الشديد لتركها في يد الأعداء، ثم الاستعارة في المسجد الأقصى الذي ينادي باستهجان واستغراب.

وأخيراً يكشف بالمقارنة والمفارقة العجيبة بين الطهارة والنجاسة أنه المسجد المطهر المشرف عند الله ورسوله والمؤمنين؛ فمن أحق منه أن تزال عنه النجاسة المعنوية من الشرك والاعتداء والاحتلال، قبل النجاسة المادية، والقاذورات التي يدنسونه بها، وخيولهم التي يربطونها في فنائه الطاهر.

ثالثاً: ولوع الشعراء بالمحسنات البديعية على حساب التعبير الفني، فإذا سنحت لهم فرصة لتقديم لون بديعي؛ عجّلوا نظمها بأبيات قليلة من المقطّعات، وهذا يرتبط بخصائص العصر العامة التي تتصل بالنظم الفني، واتجاه الشعراء

نحو التصنيع، والزخرفة اللفظية؛ فالشاعر ابن بيئته وعصره، من ذلك مثلاً ما نقرؤه في مقطّعات الملك الأمجد من أبيات تُقرأ طرداً وعكساً، وهو لون من النظم شاع استعماله، كقوله[27]:

أسَرُوا قلْبِي وَدَمعِي أطلقُوا ... أطلقُوا دَمعِي وقلْبي أسَرُوا
هَجَرُوا ظُلْمَاً وَصَدّوا عَنَتاً ... عَنَتاً صَدّوا وَظُلْمَاً هَجَرُوا

وهذا إغراق في الشكل على حساب المضمون، وتدخل المقطوعة ضمن التكلف، والتحذلق الشعري، والألعاب اللفظية التي لا تغني ولا تفيد.

وهذه أيضاً مقطوعة للعماد في رثاء صلاح الدين نوردها كاملةً وفيها كثير من ألوان البديع، التي لا تتناسب مع حالة الحزن، وشدة الموقف، يقول فيها[28]:

مَنْ لِلعُلَى، مَنْ للـــدُّرَى، مَـــنْ ... يَحْمِيهِ، مَنْ للبَأس، مَنْ لِلنّائِلِ للهُدَى
طَلَبَ البَقَاءَ لمُلكِهِ في آجِلٍ ... إذْ لَمْ يَثِقْ بِبَقَاءِ مُلْكِ العَاجِلِ
بَحْرٌ أعَادَ البَرَّ بَحْراً برُّهُ ... وَبِسَيفِهِ فُتِحَتْ بِلادُ السّاحِلِ
مَنْ كانَ أهلُ الحَقِّ في أيّامِهِ ... وَبِعزِّهِ يُرِدُونَ أهلَ البَاطِلِ
وَفُتُوحُهُ والقُدسُ مِنْ أبكَارِهَا ... أبْقَتْ لَهُ فَضْلاً بِغَيرِ مُسَاجِلِ
مَا كُنتُ أستَسْقِي بِغيرِكَ وَابِلاً ... وَرَأيتُ جُودَكَ مُخجِلاً للوابِلِ
فَسَقَاكَ رِضْوَانُ الإلهِ لأنّني ... لا أرتَضي سُقيَا الغَمَامِ الهَاطِلِ

فإن هذه المقطوعة على سمو هدفها، لا تحمل المعنى الوجداني المطلوب من الحزن والتحسر واللوعة على بطل عظيم مثل صلاح الدين؛ والسبب أنها مثقلة بأنواع البديع خاصة في البيت الثالث، فهناك طباق بين البحر والبَّر، وجناس ناقص بين البَّر والبِّر، إضافة إلى النقل المجازي الذي تحمله كلمة البحر، وكذلك طباق الإيجاب بين العاجل والآجل، وأهل الحق وأهل الباطل، وطباق السلب بين رضوان ولا أرتضي، والجناس الاشتقاقي بين سقاك وسقيا.

رابعاً: اهتمام الشعراء باللفظ على حساب المعنى لإظهار البراعة في رصف الكلمات، حتى جاؤوا بالغريب، والنادر، والمشتقات، والمترادفات، من ذلك أن ابن عُنين كان له ابن أخت يلثغ بحرف القاف ويخرجه همزة، فعمل له هذه الأبيـــات يداعبه بها وفي كل كلمة منها قاف[29]:

مُقلةٌ قرحَى وقَلْبٌ شَيّقُ ... ومَآقٍ وَدَقُّهَا يَسْتَبِقُ
وَاشتِيَاقٌ واحتِرَاقٌ واتّقا ... رُقَبَاءٍ وَسَقَامٍ مُوبِقُ
يا لقَومِي وَلِقَومِي قُوَّةٌ ... لِوَقِيذٍ قَتَلَتهُ الحِدَقُ
ارْفِقُوا بالقَلبِ قَدْ أوثَقتُمُ ... قَيْدَهُ والعِشقُ قَيْدٌ مُوثِقُ

فهي مقطوعة مصنوعة، بحث الشاعر فيها عن الألفاظ التي تحتوي حرف القاف وتناسب المعنى الذي يريد، فجاءت مثيرة للضحك والابتسام من هذا الرصف

الغريب لحرف القاف، أكثر من الاهتمام بالمعنى الجميل الذي يتحدث عنه وهو حالة العاشق الذي تبكي عينه، ويجري دمعه، ويحترق قلبه، فهو كما قيل: العين تبكي والقلب يكوي، فلا يمتلك إلا النظر بحذر شديد خوف الوشاة والرقباء، فيموت كمداً وحسرة من نظرات محبوبه التي تزيد اشتعال نار العشق والغرام في قلبه، لكنه أثقل المعنى بهذه الألفاظ لهدف واضح هو التسلية والضحك، أما جمال المقطوعة فقد تمثل في هذه الاستعارة الجميلة "قتيل الحدق"، وإن كانت تقل رتبة عن قول جرير في اليسر والسهولة وإصابة المعنى.

خامساً: انتشار الغناء، وكون المقطّعات أقرب للغنائية من القصائد، من ذلك ما ينقله ابن الشعّار عن أحمد بن علي بن معقل لنفسه[30]:

مَا لِي أزَوّرُ شَيبِي بِالخِضَابِ ومَا ... مِنْ شَأنِيَ الزّورُ فِي قولِي وفِي كَلِمِي
إذا بَدَا سِرُّ شَيْبٍ فِي عَذَارِ فَتَىً ... فَلَيسَ يُستَرُ بِالحِنّاءِ والكَتَمِ

فالذي يبدو أنه قال هذه المقطوعة رافعاً صوته بها، وكأنها (موال) حزين على البحر البسيط، يمدّ صوته بها ليتناسب مع المعنى الذي تشير إليه، وهي حكمة إنسانية بما يعنيه الشيب من دخول مرحلة جديدة في حياة الشعراء، ترافقه مشاعر جديدة، ويودعون فيها اللهو والسرور والشباب.

وقريباً من هذا المعنى قال ابن الشعار: أنشدني أبو الحسين من شعره[31]:

رَأتنِي سُعَادٌ حَلِيفَ الهُمُوم ... وكُنْتُ قَديماً حَلِيفَ السّرُور
فَغَضّتْ عَنِ الشّيبِ لمّا بَدَا ... بِرَأسِيَ طَرْفاً شَدِيدَ الفُتُور
فَقُلتُ لَهَا: أقَذىً في الجُفُون ... فَقَالتْ: نَعَم، وَشَجَىً في الصّدُور

فقد اختار الشاعر البحر المتقارب لمقطوعته؛ لأنه من البحور الغنائية الخفيفة، وهو يساعد في إظهار المشاعر من حب وغرام، أو حزن وشوق، لذلك يشير الشاعر هنا إلى الشيب وأثره النفسي في صاحبه، ويربطه بالهم والحزن الدائم.

سادساً: ويظهر أيضاً أثر الارتجال، والقول على البديهة في هذا العصر في انتشار المقطعات وكثرتها، من ذلك ما نقله ابن الشعار، قال: حدّثني الأمير بدر الدولة لولو بن عبد الله الملكي الأفضل، قال:" جلس الملك الأفضل يوماً في مجلس من مجالس أنسه، وحضر معه جماعة من ندمائه وأصحابه، وكان من جملتهم إنسان يُلقب (الحَمَام)، وكان ربّما استُثقل، ولم يطلبني الملك الأفضل لهذا المجلس، فكتبت إليه بديهة بهذه الأبيات[32]:

أيَا مَلِكاً عَدْلُهُ قدْ أنَافَ عَلَى ... عَدْلِ كِسرَى الّذِي يُدْرَسُ
مِنْ جُودِهِ عَمَّ كُلَّ الأنَام ... فذِكرَاهُ في الدّهرِ لا تَدْرُسُ
أفِي شَرْعِكَ أنّ (الحَمَام) ... إلى الكَأسِ يُدعَى وَيُستَخلَصُ
وَيَحظَى بِبَهجَةِ ذَاكَ الرّواء ... وَلولُو يَضِيقُ بِهِ المَجْلِسُ
تَغَيّرَ رَأيُكَ ذَاكَ الجَميلُ ... وَمَا الذّنْبُ إلا الوَلاءُ الأنْفَسُ

وَمَا القَصدُ في الشّربِ لكنّما تَنَافَسُ في قُرْبِكَ الأنفُسُ
وبَعدُ فلا زلتَ في نِعمَةٍ مُجَدّدَةٍ أبَدَاً تُحْرَسُ

قال: فأجابني على الوزن والقافية بديهة[33]:

أتَتْنِي أبيَاتُكَ المُشبِهاتُ للدّرّ في النّظمِ بلْ أنْفَسُ
تَعَرَّضْتَ فيهَا بِعُتبٍ – أعُودُ – تَألّمُ مِنْ ذِكْرِهِ الأنفُسُ
وَكَيفَ ووُدّكَ أضْحَى لَدَيّ أجَلّ العُلُومِ التي تُدْرَسُ
وَإن دَرَسَتْ عِنْدَ غَيْرِي العُهُودُ فَعَهدُكَ عِنْدِي لا يَدْرُسُ
ولا يَحضُرُ الأُنسُ إلا إذا حَضَرتَ فأنتَ لَنَا المُؤنِسُ

فهذه المقطوعة جاءت بديهة وارتجالاً، وجواباً جميلاً يتوافق مع الرسالة الموجهة؛ ويتفق معها شكلاً ومضموناً من حيث الوزن والقافية، كذلك من حيث المعنى؛ لأنها تبين بلطافة واضحة مكانة بدر الدولة عند الملك الأفضل، وأن أحداً أياً كان لا يؤنسه مثله، وهو يقبل العتبى ويرضى بها ولا يغضب منها.

وهذه المواقف الارتجالية تدهش المتلقي، وتثير الإعجاب بمقدرة الشاعر، فهي تشير إلى تمكنه من ناصية اللغة، وبدائع الشعر، وقوة الحافظة، والذكاء المفرط، وهي كثيرة عبر عصور الشعر العربي، ويزداد الإعجاب بها عندما يتألق الشاعر في التصوير، الدّال على المخزون الشعري والمعرفي، الكامن في أعماقه؛ مما يدفعه للتدفق في النظم الشعري في كل حين، ويختار لها في معظم الحالات المقطعات الشعرية لأنها الأنسب والأقرب لهذه الدفقة الشعورية من القصيدة الطويلة.

2- موضوعاتها الشعرية:

لا تختلف الموضوعات الشعرية التي تناولتها المقطّعات عن موضوعات الشعر التقليدي؛ فقد طرق الشعراء بها أبواب الشعر كلها، وقيدوا فيها خواطر شاردة، وأخيلة كثيرة عابرة، ومعاني متعددة جديدة، ويظهر ذلك في شعر ابن عُنين كنموذج تطبيقي للدراسة؛ إذ جاء أكثر شعره في الهجاء، وكان في هجائه شرساً عنيفاً، يسخر ممن يهاجمه، ويتهكم به، ويرميه بالفواحش، ثم في الألغاز والإجابة عنها، وكان يطرحها للندماء في مجالس الملك المعظم، وهي تدلّ على ذكائه، وسرعة خاطره.

وله شعر في الدعابة والتهكم والسخرية صاغه في مقطّعات متنوعة الطول، وله مقطّعات أخرى في الوقائع والمحاضرات، وفي التشوق لدمشق، وهي مواضيع جديدة، تم إحصاؤها في ديوانه وفقاً لموضوعاتها، فجاءت على النحو الآتي:

(97) سبع وتسعون مقطوعة في الهجاء، (52) اثنتان وخمسون مقطوعة في الألغاز، (27) سبع وعشرون مقطوعة في الدعابة والتهكم والسخرية، (50) خمسون مقطوعة في الوقائع والمحاضرات، (7) سبع مقطّعات في التشوق إلى دمشق، أما في المديح وهو موضوع تقليدي فله (2) مقطوعتان فقط.

فإذا علمنا أن مجموع المقطّعات في ديوان ابن عنين يبلغ (235) مئتان وخمس وثلاثون مقطوعة، من بين (318) مقطوعة وقصيدة، فإن نسبتها في الديوان 75 % تقريباً في غير الموضوعات التقليدية المعروفة، إذا تم استثناء الهجاء منها.

الدراسة الفنية:

تتمثل في هذه المقطّعات مجموعة من الظواهر الفنية يمكن الإشارة إليها على النحو الآتي:

أولاً: الوحدة الموضوعية:

وهي أول ظاهرة فنية يمكن تسجيلها في مقطّعاتهم، فكلّ واحدة منها لها موضوع خاص محدد، بحيث يمكن تسميتها به، ولعل قِصَر المقطوعة لا يعطي للشاعر فرصة للتنويع في موضوعاتها، فهذا ابن عُنين يَكثُر عليه الضيوف؛ فيكتب للملك المعظم، يُشير إلى حاله بذكاء[34]:

تَبَارَكَ اللهُ أعطَى النّاسَ مَا سَأَلُوا ... صَفوَاً وَكَالَ لَهُمْ بِالزَّائِدِ الوَافِي
فالْحَمْدُ للهِ شُكْرَاً إنّني رَجُلٌ ... مَا بَارَكَ اللهُ لِي إلا بأضيافي

فالمفارقة الجميلة التي اعتمد عليها في البيتين بأن الله يبارك للناس جميعاً في العطاء، أما الملك فيبارك له في ماله، ويزيده من النعم، لا يكدره عليه مكدر، ولكن الله يبارك للشاعر في كثرة أضيافه، وذلك انتقاص لماله ورزقه.

وقد استهل الشاعر المقطوعة استهلالا طيباً، فهو يبدأ بتنزيه الرحمن، الذي بدأت به سورة كريمة هي سورة المُلك:﴿ تبارك الذي بيده الملك وهو على كل شيء قدير﴾[35] ليقول بأن المعطي الأعظم هو الله سبحانه وتعالى، وأن المال مال الله، ثم يوجه الحمد لله أولا مذكراً به الملك بذكاء، ثم يثني بشكر الملك مهما قل عطاؤه، أو تأخر؛ ثم يصف حاله بكثرة أضيافه مشيراً بذلك إلى قلة ذات يده.

وقال في مقطوعة أخرى يصف لحظة الوداع[36]:

جاءَتْ تُوَدّعُني والدَمعُ يَغلِبُهَا ... عندَ الرّحيلِ وحَادِي البينِ مُنصَلِتُ
وَأقبَلَتْ وهيَ في خَوفٍ وفِي دَهَشٍ ... مِثلَ الغَزَالِ منَ الأَشرَاكِ يَنفَلِتُ
فلمْ تُطقْ خِيفةَ الوَاشِي تُوَدّعُني ... ويحَ الوُشَاةِ لَقَدْ لامُوا وقدْ شَمَتُوا
وقفتُ أبْكِي وهيَ بَاكِيَةٌ ... تَسيرُ عنّي قَليلاً ثمّ تَلتَفِتُ
فيَا فُؤادِي كمْ وَجدٍ وكمْ حُزنٍ ... ويَا زَمَاني ذَا جَورٌ وذَا عَنَتُ

فهذه المقطوعة تجسد موقفاً واحداً يصور لحظة الوداع المؤلمة، التي لم تكتمل بسبب الخوف من الواشين، فهو يقدم لهذا المشهد صورة بديعة للغزال الذي يتمكن من الهرب من الشَرَك، كيف كان التردد ظاهراً في حركاتها، والخوف والدهشة يجعلانها لا تركز في نظراتها، تنظر يميناً وشمالاً خوف الواشين والشامتين، وينتهي الأمر بالعودة دون كلمة وداع، لكنها تلتفت وراءها كلما سارت

قليلاً، وكأنها تقطع معها شيئاً من قلبه.

وقال العماد في وصف الأترجّة[37]:

وأترُجّةٍ صفْرَاءَ لم أدْرِ لونَها أمِنْ فرَقِ السّكّينِ أمْ فُرقةِ السّكَنِ
بحَقِ علّتهَا صُفْرَةٌ بَعدَ خُضرَةٍ فَمنْ شَجَرٍ بَانَتْ وَصَارَتْ إلى شَجَنِ

فهو يستخدم الصورة البصرية، ويوظف الألوان الأخضر والأصفر ليكشف عن صورة تعبيرية جميلة ليشبه حال الإنسان الذي يفارق مسكنه ووطنه بهذه الأترُجّة الخضراء في مكانها الآمن من الشجرة، تتحول إلى اللون الأصفر كمداً وحزناً عندما تفارقه، وساهم في تعميق المعنى استخدامه للجناس الناقص بين فرَق وفُرقة، وبين السّكّين والسّكَن، وبين شَجَرٍ وشَجَن.

ويهجو ابن عُنين القاضي (سنيّ الدولة) قاضي قضاة دمشق في عصره، عندما شكّ القضاة واختلفوا في عيد الأضحى، فيقول[38]:

لا غَرْوَ أنْ ضَاعَتِ الأعيَادُ رِفقًا كَأني بِكُمْ قَدْ ضَاعَتِ الجُمَعُ بَيْنَكُمُ

فلْيَعجَبِ النّاسُ مِنْ قَومٍ يَقُودُهُمُ إلى الضَلالَةِ أعْمَى وَهوَ مُتّبَعُ
قَدْ كَذّبُوا مَا رَأوهُ وَهوَ مُتّضِحٌ وَ صَدّقُوا مَا رَوَاهُ وَهوَ مُمْتَنِعُ

فصورة القوم مخيفة ونهايتهم الهلاك عندما يكون قائدهم أعمى، وكأن الشاعر يضع يده على قلبه خوفاً من ضعف القاضي وتردده في قراراته ما دفعهم إلى تضييع عيد الأضحى أن يدفعهم لتضييع الجمعة التي تعدّ أوضح منه، وذلك بسبب ما يجرّ إليه التعصب للرأي من ضلال وفساد.

وهكذا الأمر في سائر المقطّعات فإن لكل منها موضوعاً محدداً يصلح عنواناً لها، من وصف لحال، أو شراب، أو طعام، أو رثاء، أو هجاء، أو تشوق وحنين، وغيرها.

ثانياً: قرب المعاني ووضوح الألفاظ:

تمتاز المقطّعات بسهولة ألفاظها وعباراتها، وقرب معانيها، ووضوح دلالاتها، وجمال صورها، بخاصة عندما يتجنب الشعراء كثرة المحسنات البديعية، من ذلك قول العماد[39]:

أبْصَرَنِي مُبَلْبَلاً وَفِي الغَرَامِ مُمْتَحَنْ
فَقَالَ: مَنْ قَاتِلُه ؟ قُلْتُ لَهُ: قَائِلُ مَنْ

فتظهر اللطافة في الألفاظ كلها، وفي اختيار الحديث بلفظ المذكر كناية عن المؤنث، وتزداد جمالاً بهذه الإجابة المفاجئة في نهاية البيت الثاني، ففيها دهشة، وشجن خفي، وحزن واستغراب من حال السائل، وكأنه يقول له: ألا تعرف من قاتلي؟ كيف لا تعرفه؟ إنه أنت السبب في محنتي كلها، عبّر عنها بكلمتين هما:" قائل مَنْ".

وقوله وهو في طريقه إلى مصر مصاحباً للسلطان صلاح الدين سنة 572 هـ، وقد نزل بالزرقاء للراحة[40]:

وَلَمْ أنْسَ بالزَرقاءِ يَومَ وَدَاعِنَا أنَامِلَ تَدْمَى حَيْرَةً للتَّنَدُّمِ
أعَدتُكِ يَا زَرقَاءُ حَمرَاءَ إنّني بَكَيْتُكِ حَتّى شِيبَ مَاؤُكِ بالدّمِ
تَأخّرَ قَلبي عِندَهُم مُتَخَلّفاً وَخَالَفتُهُمْ في عَزْمَتِي وَالتّقَدُّمِ
فيَا لَيْتَ شِعري هَلْ أعُودُ إلَيْهِمُ وهَلْ " لَيْتَ شِعْرِي" نَافِعٌ للمُتَيَّمِ

فهذا التشوق الواضح عند الوداع، يزيده الشعور النفسي الداخلي بأنها قد تكون رحلة لا عودة بعدها، يرافقها مجموعة من الألفاظ التي تجمع هذه المعاني كلها: الوداع، والحيرة، والتندم، والقلب الذي بقي عندهم، والمتيم، والبكاء بالدم القاني بدلا من الدموع ليصطبغ به لون الماء الأزرق، كلها ألفاظ مأنوسة واضحة، يأتي بعدها التساؤل الحزين: " فيا ليت شعري هل أعود إليهم؟ " وتأكيده بأنه يعلم أن " ليت شعري" هذه لن تنفعه، فقد حصل الفراق وانتهى الأمر.

ثالثاً: التلوين والزخرفة بأنواع من البديع:

اهتم شعراء المقطّعات بالزخارف البديعية، كالجناس والطباق، فلا نكاد نجد مقطوعة تخلو منها، من ذلك قول العماد مهنئاً صلاح الدين بالنصر في دمياط سنة 565هـ، وفيها ألوان عديدة من البديع:

يا يُوسُفَ الحُسْنِ والإحسانِ يَا مَلِكاً بِجَدّهِ صَاعِداً أعْدَاؤُهُ هَبَطُوا
حَلَلْتَ مِنْ وَسَطِ العَلْيَاءِ في شَرَفٍ وَمَرْكِزُ الشّمْسِ مِنْ أقْلاكِهَا الوَسَطُ
هُنِيْتَ صَونَكَ دُمياطَ التي اجْتَمَعَتْ لَهَا الفِرَنْجُ فَمَا حَلّوا ولا رَبَطُوا
مِصْرٌ بِيُوسُفِها أضْحَتْ مُشَرّفَةً وكُلٌّ أمْرٍ لَهَا بالعَدْلِ مُنضَبِطُ
وحِينَ وَافَى صَلاحُ الدّين أصْلَحَها فَلِلْمَصَالِحِ مِنْ أيّامِهِ نَمَطُ [41]

ففيها جناس بين (الحسن، والإحسان)، (وصلاح، وأصلحها، والمصالح)، وفيها طباق بين (صاعداً، وهبطوا)، (وحلّوا، وربطوا)، وردّ العجز على الصدر في البيت الثاني، الذي جاء بين لفظين مكررين(وسطِ، والوَسَطُ)، إلا أنها توافقت مع المعنى الذي قصد إليه الشاعر وفرحته بالنصر.

فقد استهل المقطوعة استهلالاً جميلاً بأسلوب النداء، واستخدامه اسم يوسف ليصفه بالحسن والإحسان، وهذا توظيف حَسَن للجناس بينهما، لما له من ربط في الذاكرة الإسلامية بنبي الله يوسف الموصوف بغاية الحسن والجمال وغاية الإحسان والأخلاق، ثم أكد ذلك عندما ربط بين مصر ويوسف في البيت الرابع؛ وجمع معهما انضباط العدل، فيما يمثل ثلاثية تلازمت عبر التاريخ مرة واحدة في عهد يوسف عليه السلام وها هي تتكرر مرة أخرى، لكن الشاعر استخدم اسم صلاح الدين في البيت الخامس ليكون الجناس متسقاً مع وصفه بالصلاح في نفسه، ومع مجيئه لإصلاح حال الناس، وحال مصر المحروسة – حفظها الله – كلها.

ويجمع العماد الجناس والطباق بذكاء في بيت واحد[42]:

يُؤَمّلُ المَمْلُوكُ مَمْلُوكَهُ تَبَدُّلَ الوَحْشَةِ بِالأُنْسِ

فالجناس الاشتقاقي في الشطر الأول بين (المَمْلُوك، ومَمْلُوكَهُ)، وطباق الإيجاب في الشطر الثاني بين (الوَحْشَةِ، والأُنْسِ) أعطت المعنى انسجاماً مع الألفاظ، ذلك أن الشاعر يتحدث عن حال العاشق مع محبوبه، واستخدم الجناس الاشتقاقي ليعبر عما بينهما من اتصال وصفات مشتركة، لكنه يعلقه بالأمنيات لإزالة التناقض والتضاد بينهما، فيعيش منتظراً دائماً على أمل الوصال.

وقد استخدم الشعراء التصريع بوصفه من المحسنات البديعية التي تمنح المقطّعة إيقاعاً موسيقياً داخلياً، كقول العماد في مدح صلاح الدين سنة 571هـ[43]:

سِوَاكَ لِسَهْمِ العُلَى لَنْ يَرِيشَا فَنَسْأَلُ رَبَّ العُلَى أنْ تَعِيشَا

وأمعن بعضهم في الصنعة والقيود، بتكرار حروف معينة، والتزام ما لا يلزم في القافية، من ذلك قول العماد مخاطباً شرف الدين عبد الله بن أبي عصرون، يكرر فيها حرف الفاء، وحرف الكاف[44]:

أيَا شَرَفَ الدّين إنّ الشّتَا بِكَافَاتِهِ كَفَّ آفَاتِهِ
وَكَفُّكَ مِنْ كَرَمٍ كَافُهَا لَقَدْ كَفِلتْ لِي بِكَافَاتِهِ
وَإنّكَ مِنْ عُرْفِهِ، شُكْرُنَا غَدَا عَاجِزَاً عَنْ مُكَافَاتِهِ

فالشاعر عاجز عن ذكر مكارم شرف الدين وأفضاله؛ ولذلك يقارنه بغيث السماء الذي يمحو الفقر، ويُطهّر البلاد من الأمراض، ويغسل القلوب من الحقد والحسد، وقد كرر الشاعر حروف كلمة (الكف) بكثرة، إذ بلغ تكرار الكاف (11) مرة، والفاء (10) مرات؛ لأن شعوره الداخلي متعلق بكف الأمير التي هي وسيلة للعطاء.

رابعاً: استخدام البحور الغنائية:

مما يشير إلى اهتمام الشعراء بالغنائية في مقطّعاتهم، أنهم يختارون لها البحور التي تناسب الغناء، وإن كانت زاخرة بأنواع البديع، فإنه لم يؤثّر في غنائية المقطوعة، لأنها كانت سمة من سمات العصر، محببة لديهم.

يروي العماد – في حوادث سنة 572هـ – أنهم كانوا في دار جميلة للقاضي ضياء الدين القاسم بن يحيى الشهرزوري، في طرب وسماع وغناء، فقال أبياتاً يُغنى بها، منها[45]:

إنْ لمْ تَجُدْ بالوَصلِ مُتُّ بحَسْرَتِي إنَّ الفِرَاقَ مَنِيَّتِي يَا مُنْيَتِي
لَكَ نَاظِرٌ دُو صِحّةٍ في عِلَّةٍ مَا صِحَّتِي إلا لَدَيْهِ وَعِلّتِي
كَمْ مِنَّةٍ لَكَ في الوِصَالِ قَوِيّةٍ وَأَرَاكَ في الهُجْرَانِ تُضْعِفُ مِنَّتِي

فهي ألفاظ تسهم مع البحر في مدّ الصوت وزيادة الشجن، وتساعد من يغنيها

على زيادة إعجاب المتلقي بها، وقد استطاع الشاعر أن يبثها في النص الشعري ببراعة، ففي البيت الأول: طباق بين الوصل والفراق، وجناس بين المنِيَّة والمُنيَة، وكأن الوصال قضية موت أو حياة لدى الشاعر، يتمنى بعدها أن يمنّ عليه محبوبه بنظرة واحدة؛ ففيها عودة الروح إليه بعد مرض الروح ومرض الجسد بهجرانه، وذلك في الطباق بين صحة وعلة، وصحتي وعلتي، والطباق بين الوصال والهجران، والجناس بين منّة ومنّتي، ساهمت جميعاً في ربط اللفظ بالمعنى.

ولعل دراسة إحصائية للبحور التي استخدمها العماد الأصفهاني في مقطّعاته تبين لنا تركيزه على البحور الغنائية، كما يأتي:

(14) أربع عشرة مقطوعة على البحر الطويل، و(13) ثلاث عشرة مقطوعة على البحر السريع، و(11) إحدى عشرة مقطوعة على البحر الخفيف، و(10) عشر مقطّعات على البحر البسيط، و(10) عشر مقطّعات على البحر الكامل، و(7) سبع مقطّعات على البحر المتقارب، وبعدها تأتي البحور الأخرى، فإذا كان عدد المقطّعات في ديوان العماد (109) مقطّعات، وجاءت هذه البحور الستة في (65) خمس وستين مقطوعة منها؛ فإن نسبتها تكون (60%) تقريباً.

أما الدراسة الإحصائية للبحور التي استخدمها الملك الأمجد في مقطّعاته فإنها تبين لنا ما يأتي:

(8) ثماني مقطّعات على البحر البسيط، و(4) أربع مقطّعات على البحر الطويل، و(2) مقطوعتان على البحر الكامل، ثم باقي بحور الشعر.

فإن البحر البسيط كان الأعلى تكراراً بين البحور، فيما نسبته وحده (38 %) تقريباً، لأن عدد المقطّعات في ديوان الملك الأمجد (21) مقطوعة، أما هذه البحور الثلاثة فهي (14) أربع عشرة مقطوعة منها؛ وبذلك تكون نسبتها (66%) تقريباً، وهذا يؤكد ما تم الإشارة إليه من حبهم للمقطوعات بسبب الغنائية التي يمكن أن تكون أكثر اتساقاً مع الموضوع، وقرباً من نفسية الشاعر.

النتائج والتوصيات:

خلص البحث إلى مجموعة من النتائج هي:

1 -المقطّعات الشعرية هي قصار القصائد، وهي تتكون من بيتين إلى سبعة أبيات.

2 -لجأ العرب إلى هذا النوع من الإيجاز ليحفظ عنهم؛ فهي أسير من القصائد والمطولات.

3 -كثرة المقطّعات الشعرية في عصر الحروب الصليبية، وذلك من خلال الدراسة التطبيقية لدواوين عدد من الشعراء، وخريدة القصر/ قسم شعراء الشام.

4 -أسبابها تعود إلى مجموعة من العوامل المشتركة، وهي: كثرة الشعراء، وكثرة الأحداث وتنوعها في هذا العصر، واهتمام الشعراء بالمحسنات البديعية، والألغاز، واهتمامهم باللفظ على حساب المعنى، وانتشار الغناء.

5 -الموضوعات متنوعة بين القديم والجديد، إلا أنها دخلت في مواضيع جديدة كالمجون، والدعابة، والسخرية، والألغاز، وظهر دور الارتجال والقول على البديهة في المناظرات الشعرية.

6 -المقطّعات ذات وحدة موضوعية متكاملة، يمكن معها إطلاق اسم واحد لكل منها وفقاً لموضوعها.

7 -تمتلئ المقطّعات بالزخرفة البديعية كالجناس، والطباق، ولزوم ما لا يلزم، وهي سمة من سمات العصر.

8 -تميل غالباً إلى الغنائية، وتنتشر فيها بحور معينة بكثرة، كالبحر الطويل، والبسيط، والسريع، والكامل، والخفيف.

وأخيراً يوصي البحث بدراسة هذه الظاهرة وأثرها النفسي على الشعراء الذين لازموا الحكام والخلفاء، ونتيجة ذلك على قوة هذا الشعر ومكانته، بخاصة في العصور التي تلي هذا العصر؛ فلعل كثرة اللجوء إليها ساهم في تراجع الشعر ونزول مكانته؛ لأن الناس أقدموا على القول دون أن يمتلك الواحد منهم أدوات هذا الفن، ومستلزمات الإبداع فيه.

الخاتمة:

يتبين مما سبق أن المقطّعات الشعرية تشكل ظاهرة جلية لدى شعراء عصر الحروب الصليبية، إذ تنتشر في دواوينهم انتشاراً ملحوظاً يكشف عن اهتمامهم الشديد بها، بوصفها وسيلة للتعبير عن مشاعرهم وأفكارهم في عصر كثرت فيه المعارك والحروب والأحداث، وتقلبت فيه الحياة السياسية والاجتماعية.

ولعل من الأسباب الأخرى التي ساعدت على شيوع هذه الظاهرة وبروزها كثرة الشعراء، واهتمامهم الشديد بالمحسنات اللفظية، والألوان البديعية على حساب المعنى، إضافة إلى انتشار الغناء، كون المقطّعات أقرب إلى الغنائية من القصائد.

وتبين أن الشعراء طرقوا في مقطّعاتهم الموضوعات الشعرية المعروفة كلها كالمديح، والهجاء، والغزل، والرثاء، وأضافوا إليها موضوعات جديدة كالمجون، والدعابة، والسخرية، والألغاز، والفكاهة، وغيرها.

وقد أتاحت لهم المقطّعات فرصة الارتجال، والقول على البديهة في المناظرات الشعرية، وامتحان الشعراء في مجالس الخلفاء.

أما من الناحية الفنية فقد امتازت المقطّعات الشعرية بميزات عديدة أهمها: وحدة الموضوع، وسهولة الألفاظ والعبارات، وقرب المعاني، ووضوح الدلالات، واستخدام الصور والأخيلة، والابتعاد عن الغموض والتعقيد، والاهتمام بالزخرفة اللفظية، والألوان البديعية، والميل إلى الغنائية.

الهوامش

(1) سورة المؤمنون، آية (53).
(2) الرازي، محمد بن أبي بكر: **مختار الصحاح**، مادة قطع.
(3) مسعود، جبران: **الرائد**، معجم لُغوي عصري، م2/ ص 1418.
(4) الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيّب: **إعجاز القرآن**، ص263.
(5) ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، ج1/ ص350.
(6) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب: **البيان والتبيين**، 3/ 303.
(7) خليف، يوسف: **الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي**، ص 258.
(8) ابن رشيق: **العمدة**، بتصرف، ص346- 347.
(9) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب: **كتاب الحيوان**، 3/ 98.
(10) الجاحظ: **كتاب الحيوان**، 3/ 98.
(11) ابن رشيق: **العمدة**، ص349.
(12) القرطاجنّي، حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ق3، ص288.
(13) عبدالمهدي، عبد الجليل حسن: **بيت المقدس في أدب الحروب الصليبية (492هـ - 648هـ)**، ص253.
(14) عبدالمهدي، عبد الجليل حسن، بتصرف، ص252- 253.
(15) عطوان، حسين: **الشعراء الصعاليك في العصر الأموي**، ص 151.
(16) المصدر السابق، ص152.
(17) عطوان، حسين: **الشعر العربي بخراسان في العصر الأموي**، ص229.
(18) الهيب، أحمد فوزي: **الحركة الشعرية زمن المماليك في حلب الشهباء**، ص410.
(19) الأصبهاني، عماد الدين: **خريدة القصر وجريدة العصر- قسم شعراء الشام**، تحقيق شكري فيصل، 1964م، مطبعة المكتبة الهاشمية، دمشق، ج2.
(20) بهرام شاه، مجد الدين الأيوبي: **ديوان الملك الأمجد**، دراسة وتحقيق ناظم رشيد، 1983م، مطبعة وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، العراق.
(21) الأصبهاني،عماد الدين أبو عبدالله محمد بن صفي الدين المشهور بالعماد الأصبهاني: **ديوان عماد الدين الأصبهاني**، جمع وتحقيق وتقديم ناظم رشيد، 1983م، مطابع جامعة الموصل، العراق.
(22) ابن عُنَين، شرف الدين أبو المحاسن محمد بن نصر المشهور بابن عُنين الأنصاري الدمشقي: **ديوان ابن عُنين**، تحقيق خليل مردَم بك، ط2، دار صادر، بيروت.
(23) الهيب، أحمد فوزي: **الحركة الشعرية زمن المماليك في حلب الشهباء**، ص410.
(24) ابن الوردي، عمر بن المظفر: **ديوان ابن الوردي**، ص440- 475.
(25) بدوي، أحمد: **الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام**، ص54.
(26) الملك الأمجد: **الديوان**، مقدمة المحقق، ص16.
(27) الملك الأمجد: **الديوان**، ص348، مقطوعة رقم 106.
(28) العماد الأصفهاني، **خريدة القصر**، ص340، مقطوعة رقم 161، وديوان العماد الأصبهاني، ص 340.

(29) ابن عنين: **الديوان**، ص142.
(30) ابن الشعّار، المبارك بن أحمد بن حمدان الموصلي: **قلائد الجمان في فرائد شعراء هذا الزمان**، ج1، م51/ 1.
(31) المصدر السابق: ج1، ص 280.
(32) ابن الشعّار: **قلائد الجمان**، ج1، ص 288.
(33) المصدر السابق، ج1، ص 288.
(34) ابن عنين: **الديوان**، ص 131.
(35) سورة المُلك، آية (1).
(36) ابن عنين: **الديوان**، ص 110.
(37) العماد الأصفهاني: **الديوان**، ص404.
(38) ابن عنين: **الديوان**، ص193.
(39) العماد الأصفهاني: **الديوان**، ص404.
(40) المصدر السابق، ص383.
(41) العماد الأصفهاني: **الديوان**، ص 275.
(42) المصدر السابق، ص 239.
(43) العماد الأصفهاني: **الديوان**، ص242.
(44) المصدر السابق، ص 96.
(45) المصدر السابق، ص95.

المصادر والمراجع:

1 – الأصبهاني، عماد الدين أبو عبدالله محمد بن صفي الدين المشهور بالعماد الأصبهاني: **خريدة القصر وجريدة العصر**– ج2/ **قسم شعراء الشام**، تحقيق شكري فيصل، مطبعة المكتبة الهاشمية، دمشق، د.ط،1964م.

2 – الأصبهاني،عماد الدين أبو عبدالله محمد بن صفي الدين المشهور بالعماد الأصبهاني: **ديوان عماد الدين الأصبهاني**، جمع وتحقيق وتقديم ناظم رشيد، مطابع جامعة الموصل، العراق، د.ط، 1983م.

3 – الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيّب: **إعجاز القرآن**، تحقيق عماد الدين أحمد حيدر، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، د.ط، 1986م.

4 – بدوي، أحمد: **الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام**، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة ، ط2، 1979م.

5 – بهرام شاه، مجد الدين الأيوبي: **ديوان الملك الأمجد**، دراسة وتحقيق ناظم رشيد، مطبعة وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، العراق ، د.ط، 1983م.

6 – الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب: **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، د.ط، د. ت.

7 – الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب: **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، د.ط، د. ت.

8 – خليف، يوسف: **الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي**، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، مصر، ط4، 1986م.

9 – الرازي، محمد بن أبي بكر: **مختار الصحاح**، مكتبة لبنان، بيروت، 1987م.

10– ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1408هـ/ 1988م.

11– ابن الشعّار، المبارك بن أحمد بن حمدان الموصلي: **قلائد الجمان في فرائد شعراء هذا الزمان**، أصدره فؤاد سزكين بالتعاون مع مازن عجاوي، سلسلة عيون التراث، معهد تاريخ العلوم العربية الإسلامية، جامعة فرانكفورت، ألمانيا الاتحادية ، م51/ 1، 1990م.

12– عبدالمهدي، عبد الجليل حسن: **بيت المقدس في أدب الحروب الصليبية (492هـ – 648هـ)**، دار البشير للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 1989م.

13– عطوان، حسين: **الشعراء الصعاليك في العصر الأموي**، دار المعارف، مصر، د.ط،1970م.

14–عطوان، حسين: **الشعر العربي بخراسان في العصر الأموي**، مكتبة المحتسب، عمان، ط1، 1974م.

15– ابن عُنَين، شرف الدين أبو المحاسن محمد بن نصر المشهور بابن عُنين الأنصاري الدمشقي: **ديوان ابن عُنين**، تحقيق خليل مردَم بك، دار صادر، بيروت، ط2، د.ت.

16– القرطاجنّي، حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د. ط، 1966م.

17– مسعود، جبران: **الرائد**، معجم لُغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، ط1981،4م.

18– الهيب، أحمد فوزي: **الحركة الشعرية زمن المماليك في حلب الشهباء**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1986م.

19– ابن الوردي، عمر بن المظفر: **ديوان ابن الوردي**، حققه وعلق عليه وجمع ملحقه أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1986م.