مِيزَاتُ الشَّكْلِ والمُحْتَوى فِي مُقَطَّعاتِ اِبْنِ زَيدُون

المُلَخَّص

يتناولُ هذا البحثُ الخصائصَ الفنيَّة والمَعنويَّة في مُقَطَّعات ابن زَيدُون، انطلاقًا من أهميةِ المُقَطَّعة بوصفها نوعًا من النِتاج الشِّعريّ الذي لا يُمكِنُ تجاهلُه. فالمُقَطَّعات نمطٌ من الشِّعر أَصيلِ الجُذور، الذي ظَهَر نَتيجةَ عَواملَ مُتعدِّدةٍ فنيّةٍ ونَفسيّة. والمُقَطَّعة قد تَتضمَّنُ بعضَ الخَصائِص الفنيَّةِ التي تَظهَرُ بوضوحٍ في القصائدِ الطويلةِ لدى الشاعر نَفسِه، بالإضافةِ إلى أنَّ هذا النَّمطَ من الشِّعر ليس بالقليلِ، فهو يَشغَلُ حيّزًا واسِعًا من دواوينِ شعراءِ العربية في عُصورِ الأدبِ المختلفةِ في المشرقِ والأندلُس على حدٍّ سَواء. يَهتَمُّ البحثُ بتَتبُّعِ نَشأةِ المُقَطَّعات والدَّواعِي إلى ذلكَ، وطبيعةِ بناءِ المُقَطَّعةِ، وشكلِها وموضوعاتِها. كما يُسلِّطُ الضَّوءَ على أهميّةِ المُقَطَّعةِ بوصفِها نَمَطًا شِعريًّا مُميَّزًا يُحَمِّلُهُ الشاعرُ تَجاربَهُ في السّياقاتِ التي يَمتَنِعُ فيها التَّعبيرُ بالقصائدِ الطِّوال. ويَهدِفُ البحثُ في مُقَطَّعات ابنِ زَيدُون إلى الكشفِ عن خَصائِصِها المُمَيّزة في الشّكلِ والمَضمون، ومدى تَمثيلِها للتجاربِ الشُّعوريةِ التي مرَّ بها الشّاعرُ، وتَعبيرِها عنِ المواقفِ المختلفةِ التي قَصَدَ إليها. وتَنبُعُ أهميّةُ البحثِ في هذا النَّمطَ الشِّعريّ لدى ابن زَيدُون مِن أنَّ المُقَطَّعاتِ شكَّلَتْ جزءًا مُهمًّا منَ الدّيوان، وتَوزَّعتْ موضوعاتُها بينَ الغَزَلِ والمَديحِ وما خَالطَ ذلكَ من وصفٍ للطّبيعة، واشتملَتْ على خَصائصَ فنيّةٍ غنيّةٍ لا تَقِلُّ أهميّةً عمَّا في أشعارِهِ الطّويلة. فقد حَضَرَتْ فيها الفُنونُ البَديعيَّةُ والاستعاراتُ والصُّوَرُ المُختلفةُ المُستَوحاةُ منَ الطَّبيعة، وتَميَّزَتْ بمُوسيقاها العَذْبةِ ومَعانِيها الدَّقيقةِ التي استَحضَرَ بعضَها منَ الشِّعرِ المَشرقِيّ، لكنَّهُ أَضفَى عليها لَمستَهُ الأُسلوبيَّة المُمَيَّزة. يَعتمِدُ البحثُ على المَنهَجِ الوَصفيّ التّحليليّ، إذْ تَقتَضي دراسةُ المُقَطَّعاتِ في شِعْرِ ابنِ زَيدُون التَّعريفَ بهذا النَّوعِ الشِّعري، وكذلكَ التَّعريفَ بالشّاعر، من حيثُ تَكوينُهُ الشَّخصيُّ والأدبيُّ، فالشِّعر مَهمَا كانَ نَوعُه، يَعكِسُ مُجْمَلَ خَصائصِ الشّاعرِ وسِماتِ عَصرِه؛ الذّاتيةِ منها والنَّفسيَّةِ والثَّقافيَّةِ والاجتماعيَّة. ويُرَكِّزُ الجانبُ التَّحليليُّ على دراسةِ نَماذِجَ من مُقَطَّعاتِ ابنِ زَيدُون للكشفِ عن سِماتِها الفنيَّةِ والمَعنويَّة.

الكلمات المفتاحية: ابنُ زَيدُون، ديوانُ ابنِ زَيدُون، المُقَطَّعات، الشكل، المحتوى

31. İbn Zeydûn'un Kıt'alarında Biçim ve İçerik Özellikleri[1]

Ayat ALKHLIF[2]

APA: Alkhlif, A. (2024). مِيزَاتُ الشَّكْلِ والمُحْتَوى في مُقَطَّعاتِ ابْنِ زَيدُون. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (43), 591-619. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.14542899

Öz

Bu çalışmada, kıt'anın önemli bir şiir türü olarak öneminden hareketle İbn Zeydûn kıt'alarının sanatsal ve anlamsal özellikleri ele alınmaktadır. Kıt'alar, pek çok sanatsal ve psikolojik etkenin sonucunda ortaya çıkan، derin kökleri olan bir şiir tarzıdır. Kıt'ada şairin uzun şiirlerinde açıkça görülen bazı sanatsal özellikler bulunur. Ayrıca bu şiir tarzı, çeşitli edebiyat dönemlerinde Doğu ve Endülüs Arap şairlerinin koleksiyonlarında geniş yer kaplamaktadır. Araştırm, kıt'aların kökeni, yapısı, biçimi ve temaları hakkında bilgiler içermektedir. Aynı zamanda şairin, uzun şiirlerle ifade edilmesinin mümkün olmadığı durumlarda yaşadığı deneyimlerini aktardığı kendine özgü bir şiirsel üslup olarak kıt'anın önemi de vurgulanmaktadır. İbn Zeydûn'un kıt'aların incelenmesi, onun biçim ve içerik açısından ayırt edici özelliklerini ortaya çıkarmak hedeflenmiştir. Bu şiir türü şairin duygusal deneyimlerini ve farklı durumları nasıl ifade ettiği hakkında bilgiler içermektedir. Bu şiir türünün incelenmesinin amacı İbn Zeydûn'un divanının önemli bir bölümünü oluşturmasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca bu şiirlerin konuları gazel, övgü ve tabiat tasvirlerinden oluşmaktadır. Kıt'alar، doğadan ilham alan İstiare ve çeşitli imgeler içermektedir. Araştırmanın amacı kıt'aları ve İbn Zeydûn'u kişisel ve edebi açıdan tanıtmak ve İbn Zeydûn'un kıt'alarının sanatsal ve anlamsal özellikleri hakkında bilgiler vermektir.

Anahtar kelimeler: İbn Zeydûn, İbn Zeydûn'ın Divanı, Kıt'alar ,Biçim, İçerik

---

[1] **Beyan (Tez/ Bildiri):** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.
Çıkar Çatışması: Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
Finansman: Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.
Telif Hakkı & Lisans: Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.
Kaynak: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.
Benzerlik Raporu: Alındı – Turnitin, Oran: 14
Etik Şikayeti: editor@rumelide.com
Makale Türü: Araştırma makalesi, **Makale Kayıt Tarihi:** 15.07.2024-**Kabul Tarihi:** 20.12.2024-**Yayın Tarihi:** 21.12.2024; **DOI:** https://doi.org/10.5281/zenodo.14542899
Hakem Değerlendirmesi: İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme

[2] Dr., Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı / Erciyes University-Institute of Social Sciences, Department of Basic Islamic Sciences (Kayseri, Türkiye), **eposta:** wefinix@gmail.com, **ORCID ID:** https://orcid.org/0000-0002-3378-3430 **ROR ID:** https://ror.org/047g8vk19, **ISNI:** 0000 0001 2331 2603, **Crossref Funder ID:** 501100003062

Form and Content Features in Ibn Zaydun's Stanzas[3]

Abstract

This study examines the artistic and semantic features of Ibn Zaydūn's stanza, in light of the importance of the stanza as an important poetic genre. The stanza is a deeply rooted style of poetry that emerged as a result of many artistic and psychological factors. There are some artistic features in the stanza that are evident in the poet's longer poems. Moreover, this style of poetry is widely represented in the collections of Eastern and Andalusian Arabic poets of various literary periods. The research includes information about the origin، structure, form and themes of the stanzas. It also emphasizes the importance of the stanza as a distinctive poetic style in which the poet conveys his experiences in situations that cannot be expressed in longer poems. The study of Ibn Zaydūn's stanzān aims to reveal its distinctive features in terms of form and content. This type of poetry contains information about how the poet expresses his emotional experiences and different situations. The purpose of analyzing this type of poetry is due to the fact that it constitutes an important part of Ibn Zaydūn's divan. In addition، the subjects of these poems include ghazals، prais, and descriptions of nature. The stanzas contain allusions and various images inspired by nature. The aim of the research is to introduce the stanzas and Ibn Zaydūn from a personal and literary point of view and to give information about the artistic and semantic features of Ibn Zaydūn's stanzas.

Keywords: Ibn Zaydun, Ibn Zaydun's Divan, Stanza, Form, Content

[3] **Statement (Thesis / Paper):** It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation process of this study and all the studies utilised are indicated in the bibliography.
Conflict of Interest: No conflict of interest is declared.
Funding: No external funding was used to support this research.
Copyright & Licence: The authors own the copyright of their work published in the journal and their work is published under the CC BY-NC 4.0 licence.
Source: It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study and all the studies used are stated in the bibliography.
Similarity Report: Received - Turnitin, Rate: 14
Ethics Complaint: editor@rumelide.com
Article Type: Research article, **Article Registration Date:** 15.07.2024-**Acceptance Date:** 20.12.2024-**Publication Date:** 21.12.2024; **DOI:** https://doi.org/10.5281/zenodo.14542899
Peer Review: Two External Referees / Double Blind

المُقَدِّمَةُ:

يَشغَلُ الأدبُ الأندَلُسيّ مكانةً عاليةً في تاريخِ الأدبِ العربيّ على مَرّ العُصور، لِمَا يُمثِّله هذا الأدبُ من محطَّةٍ مُهمَّةٍ تُمثِّلُ نِتاجَ الفِكرِ العرَبيّ الإسلاميّ في تلكَ البُقعةِ النَّائيةِ من الأرض. وقد تناولَ النُّقادُ والباحثونَ الأدبَ الأندَلُسيَّ شِعرَهُ ونَثرَهُ بكثيرٍ منَ الدَّرسِ والتَّمحيص، فدرَسُوا تاريخَهُ بمراحِلِه المُختلفة من الفتحِ إلى سُقوطِ دولةِ الخِلافةِ، ودرَسُوا أغراضَهُ المُتنوّعةَ وما دارَ فيها من تقليدٍ وتَجديد، ودرسوا أيضا الفنونَ الأدبيّةَ المُستحدَثَةَ، مِثْلَ (المُوشَّحاتِ) و(الأزجال). ونالَ الشِّعرُ حَيّزًا واسعًا من اهتمامِ الدّارسين، فانكبُّوا عليهِ نقدًا وتحليلًا، في مُحاولَةٍ لإبرازِ خصائصِ الشِّعرِ الأندَلُسيّ، وتتبُّعِ المَواطِنِ التي أَبدعَ الشُّعراءُ فيها، وتلكَ التي احتَذَوا فيها حَذْوَ إخوانِهُم المَشارقة. ومن هؤلاءِ الشُّعراءِ الذين كُثُرَ حولَهُم الدَّرسُ الأدبيُّ والنَّقديّ الشَّاعرُ الأندَلُسيُّ المَشهورُ أبو الوَليدِ ابن زَيدُون. ولا يَكادُ يَخلُو مصدرٌ أو مرجعٌ للأدبِ الأندَلُسيّ من ذِكْرِ ابنِ زَيدُونٍ وبراعتِهِ في الشِّعرِ والنَّثر. وقد عَكَفَ الباحثونَ على أشعارِهِ ورسائلِهِ فدرَسُوا موضوعاتِها ومناسَباتِها وجوانبَ التَّقليدِ والتَّجديدِ فيها، في اللغةِ والأُسلوبِ والمعاني والصُّوَر والمُوسِيقى.

أتاحت الحَضارة الأنْدَلُسِيَّة ظهور أُسْلوب فريد وبُنية فكريَّة فريدة من خلال جمع ودمج الأعمال العلمية للحضارات المختلفة. وكان أكبر داعم للعلماء في الحضارة الأنْدَلُسِيَّة هو الكتب والمكتبات التي أصبحت أكثر ثراءً ولا يمكن تعويضها. لعب استنساخ وشراء الاكتشافات العلمية والأعمال المصدرية من العالم الشرقي وتحويل هذه العملية إلى سياسة وطنية دورًا مهمًا في تعزيز البنية التحتية الثقافية. وفي الوقت الذي كان فيه العالم الغربي يمر بظلام العصور الوسطى، ساهمت المكتبات الأندلسية في فترة أكثر إشراقا للحضارة الأندلسية، حيث ساهمت في تقدم الحياة الاجتماعية والثقافية والعلمية (بلوكباشي، 2024: 123).

ولئِن كانَ الدَّارسونَ قد وَقَفوا عندَ أشعارِ ابن زَيدُون يَدرُسونَها بعامّة مُركِّزين على قصائدِه الطّويلةِ في معظمِ الأحيان، إنَّ إبداعَ ابنِ زَيدُونٍ الشِّعريَّ من المُقَطَّعاتِ لا يُمكنُ تجاهلُه أيضا؛ لأهميَّةِ المُقَطَّعةِ بوصفِها نتيجةً طبيعيَّةً لأسبابٍ فنيَّةٍ ونفسيَّةٍ وشَكليَّةٍ رافقَتْ نشأتَها، ولإمكانِ العُثور على خَصائصَ فنيَّةٍ في مُقَطَّعاتِ ابن زيدون قد نجدُها واضحةً في قصائدِهِ الطَّويلةِ من جهةٍ أُخرى. ومن هنا جاءَ اختيارُ مُقَطَّعات ابن زَيدُون المُثْبَتَةِ في ديوانِهِ لدراستِها والتَّركيز على موضوعاتِها وخصائصِها الفنيَّةِ والمَعنويَّة، لتحديدِ مكانةِ هذه المُقَطَّعاتِ في نتاجِ الشاعر الأدَبيّ عامةً والشِّعريّ خاصةً.

التّعريفُ بالشّاعرِ ابنِ زَيدُون؛ حياتِهِ وعصرِه:

حياتُهُ:

هو أبو الوليدِ أحمدُ بنُ عبدِ اللهِ بنُ زَيدُونٍ المخزوميّ الأندَلُسي. وَلِدَ بقُرطبةَ سنةَ 394ه في بيتِ عِلْمٍ وفِقه. وكانَ أبوهُ فقيهًا من هيئةِ الفقَهاءِ المُشاوِرين في عهدِ الخليفةِ المُستَعين (399-407ه)، وكانَ جدُّه لأمِّهِ صاحبَ الأحكامِ بقُرطُبة. فهو من بيتِ حسَبٍ ونَسبٍ وثَراء. وقد عُنِيَ والدُه بتربيتِه إلى أنْ تُوفِّيَ سنةَ 405ه، فظلَّ ابن زَيدُونٍ بعدَهُ يَنهَلُ من العُلومِ والمعارفِ بقرطبةَ، ولا سيَّما منَ الآدابِ وعُلومِ العربيّة (ضيف، 1989: 281-282). وعَلَا نجمُهُ ونبغَ في الأدبِ شعرِهِ ونثرِه، حتى قال فيه الفتحُ بنُ خاقان: "زَعيمُ الفئةِ القُرطُبيّة، ونَشأَةُ الدَّولةِ الجَهْوَريَّة. الذي بَهَرَ بنَظامِهِ، وظَهَرَ كالبدرِ ليلةَ تَمامِه، فجاءَ منَ القولِ بسِحْرٍ، وقَلَّدَهُ أَبْهى نَحْرٍ. لم يَصْرِفْهُ إلَّا بَينَ رَيحانٍ ورَاحٍ، ولم يُطْلِعْهُ إلَّا في سماءِ مُؤانَسةٍ وأفراح" (بن خاقان، 1989: 209/2/1/1). ويبدو من كلامِ ابن خاقان أنّ ابنَ زَيدُون كان ممَّن نَشؤُوا في كَنَفِ الدولةِ الجَهْوَريّة ونالَ الحُظوةَ إبَّانَ حُكْمِ رِجالاتِها. فقد كانَ وزيرًا مُقرَّبًا لأبي الحَزمِ جَهْوَر، لكنّه تَعرَّض لبعضِ المَكائِدِ التي زُجَّ بسببِها في السِّجن، وظَلَّ في مَحبِسِه حتّى طالَ به الوقتُ، ثم رُدَّتْ إليهِ حرّيتُه بعدَ وَساطةٍ من أبي الوليد ابن جَهْوَر، وعندئذٍ ابتَسمَتْ الدنيا مرَّةً أُخرى لابن زَيدُون، فتولَّى أبو الوليدِ ابنُ جَهْوَر زمامَ الأمور، وعَهِدَ إلى صديقِهِ ابن زَيدُونٍ بالنَّظَر في شُؤونِ أهلِ الذِّمَّة، ثم اتَّخذَهُ وزيرًا له، وأوفَدَهُ في عدَّةِ سِفاراتٍ إلى أُمرَاءِ الطَّوائِف، ثمَّ انتقلَ ابنُ زَيدُون للعيشِ في كَنَفِ المُعتَضِد عبَّادٍ أميرِ إشبيليَّة، الذي رَحَّبَ بمَقدِمِهِ أيَّما ترحيبٍ، واتَّخذَهُ وزيرًا حتَّى وفاةِ المُعتَضِد سنةَ 461ه، وظلَّ ابنُ زيدونٍ وزيرًا من بعدُ للمُعتمِدِ بن المُعتَضِد إلى أن تُوفيَ سنة 463ه (ضيف، 1989: 282). وقد حدَّثنا ابنُ بسّام عن وفاتِهِ إثْرَ مرَضٍ ألَمَّ به، فقال: "فاستقَرَّ بهِ وَجعُهُ إلى أنْ قَضى نَحبَهُ، وهلَكَ بدارِ هِجرتِهِ إشبيليَّةَ صَدْرَ رَجَبٍ سنةَ ثلاثٍ وستِّينَ، فدُفِنَ فيها مَشْهُودًا مُفتَقَدًا" (ابن بسام، 1997: 419/1)، وحَزِنَ عليهِ قومُه حُزنًا شديدًا، فقد كانَ أملًا لهم قائمًا بشؤونِهم حَدِبًا عليهِم، ولم يَجِدوا تسليةً لهم من بعدِهِ إلا بابنِهِ الذي وَلِيَ بعدَه مكانةً سامقةً أيضًا، علمًا وأدبًا وأخلاقًا ووِزارَة.

ولقد طغتْ على مرحلةِ شبابِه أخبارُه مع ولّادة بنت المُستكفي، فلا توجدُ لدينا أخبارٌ واضحةٌ عن تفاصيلِ تلك المرحلة، ما خلا قصَّتَهُ مع ولّادة التي كَلِفَ بها كَلَفًا شديدًا. وقد وصفَها ابن بسام بأنَّها كانت: "في نساءِ أهلِ زمانِها، واحدةَ أقرانِها، حُضورَ شاهِدٍ، وحَرارةَ أَوابِد، وحُسْنَ مَنْظَرٍ ومَخْبَر، وحَلاوةَ مَوردٍ ومَصْدَر. وكان مَجلسُها بقُرطُبة مُنتدًى لأحرارِ المِصْرِ، وفِناؤُها مَلعَبًا لجِيادِ النَّظمِ والنَّثر" (ابن بسام، 1997: 429/1). وظلَّ ابنُ زَيدُون على صلتِهِ بولّادة إلى أن حدثَتْ بينهما جفوةٌ استغلَّها ابنُ عبدوسٍ للتقرُّبِ من ولّادة، فنالَهُ ابنُ زَيدُون بهجاءٍ قاسٍ في شعرِهِ ونثرِه، وحاولَ استعطافَ ولّادة دونَ جدوى. وقد نتجَتْ عن قصةِ حبِّهِ هذهِ أشعارٌ كثيرةٌ في الغَزَل، تخلَّلَها الوصفُ والاستعتابُ والشّكوى والشَّوقُ والحَنين. وبالإضافةِ إلى غزليَّاتِهِ الكثيرةِ، كانت لابن زَيدُونَ مدائحُ بديعةٌ في أبي الحَزْمِ بنِ جَهْوَر وابنِه أبي الوليد، وفي المُعتَضِد عبَّادٍ وابنِه المُعتَمِد وغيرهم، وله أيضا قصائدُ مؤثِّرةٌ في الرِّثاء، وأشعارٌ أقلُّ في الهجاء، كما تَخلَّلَتْ أشعارَهُ موضوعاتٌ أخرى متفرّقةٌ؛ كوصفِ مجالسِ الأُنس ووصفِ الطّبيعةِ الجميلة.

وقد تربع ابن زَيدُون على قمةٍ عاليةٍ بينَ شعراءِ الأَندَلُسِ المُبدعين المتفردين في الشَّاعريَّةِ والأَدَبِ والبَلاغة، فأَشادَ به كلُّ مَنْ ذكرَهُ من قُدماءَ ومُحدَثِين، وبَلَغَ إعجابُ ابنِ بسَّامَ به شأوًا بعيدًا، فقال: "كانَ أبو الوليدِ صاحبَ منظومٍ ومَنثور، وخاتمةَ شعراءِ مَخزومٍ، ... وَسِعَ أبوابَ البَيانِ نَظْمًا ونَثْرًا، إلى أدبٍ ليسَ للبحرِ تَدَفُّقُهُ، ولا للبدرِ تَألُّقُه، وشِعْرٍ ليسَ للسِّحْرِ بَيانُهُ، ولا للنُّجومِ الزُّهْرِ اقترانُه، وحظٍّ منَ النَّثرِ غَريبِ المَبانِي، شِعريّ الأَلفاظِ والمَعانِي" (ابن بسام، 11997: 363/1). وهذا القولُ دليلٌ على مَوهبةٍ فذَّةٍ امتازَ بها ابنُ زَيدُون جَعلَتْ نثرَهُ كأنَّه الشِّعرُ شكلًا ومعنًى، وفي هذا مَزيَّةٌ لا تَتأتَّى لكثيرٍ من الأُدباء. لقد كانت البراعةُ في الفنَّين سمةً مميَّزةً من سِماتِ عبقريةِ ابنِ زَيدُون الأدبيَّة، وهي سمةٌ ما انفكَّ النُّقَّادُ يُثْنُونَ عليهِ بها، كقولِ ابن بسّام: "لنْ يُخْلِفَ الدَّهْرُ مِثلَهُ جَمالًا ونَبَانًا وبَراعةً ولِسانًا وظَرْفًا وخُلُولًا من مَراتِبِ البلاغةِ - نَظْمًا ونَثرًا- بمَرْقَبَةٍ لم يُخْلِفْ لها بعدَهُ عَاطِيًا، بقرانِهِ بين الكَلامَين، وبراعتِه في الفنَّين" (ابن بسام، 1997: 419/1). وقد مكَّنَتْهُ براعتُه في كلا الفنَّين الشِّعرِ والنثرِ من الوصولِ إلى أعلى المَراتبِ في الكتابةِ والوزارة حتّى لُقِّبَ بذي الوِزارتين، وهو لَقَبٌ كان ينالُه عِلْيَةُ الأُدَباءِ المُبَرّزين في ميادينِ الأدبِ والمتَفنِّنِين في التَّرَسُّلِ الرَّسميّ وغيرِ الرّسميّ، كلسانِ الدينِ بنِ الخطيبِ وابنِ عمَّارٍ وابنِ عبدِ البِرّ وابنِ القَصيرة وغيرِهم. وما زال شعرُه ورسائلُه مثالًا للإبداعِ الأدبيّ على مرّ العُصور.

عصره:

عاشَ أبو الوليد ابن زَيدُون في القرنِ الخامسِ الهجريّ، وهو عصرٌ بدأتْ فيه شمسُ الخلافةِ الأُمويّة في الأَندَلُس بالأُفول بفِعْلِ الفِتَنِ والاضطراباتِ التي باتتْ تنهشُ جسدَ الدّولة الواحدة، إلى أنْ حوَّلتْها إلى دُويلاتٍ (دوَلِ ملوكِ الطّوائف)، وحاولَتْ كلُّ دولةٍ الاستقلالَ بذاتِها سياسيًا. ومن هذه الأقاليمِ كانت قُرطُبة وفيها بنو جَهْوَر، وإشبيليَّة وفيها بنو عَبَّاد، وأقاليمُ أخرى غيرُ هما تتنافسُ فيما بينها، وتتعرَّضُ باستمرارٍ للخطرِ المُحدِقِ من مملكتَي قَشتالةَ وليون، اللَّتين أشعلتا حروبَ الاستردادِ لأخذِ الأَندَلُس من جديدٍ من أيدي المسلمين. وقد ضمَّ كذلك يوسفُ بنُ تاشفين ملكُ المرابطين الأَندَلُس تحت جناحَي دولته -حقبةً من الزّمن- بعدما رأى من ضعفِ ملوكِها وتشتُّتِهم. وكان لملوكِ الطوائفِ نظامُهُم الخاصُّ القائمُ على اختيارِ أهلِ مدينتِهم لهم مع مجموعةٍ من الحُجَّابِ والوُزَراءِ والقُضاةِ ليقومُوا بشؤونِ الدّولة. ولذلكَ كانَ نفوذُ ملوكِ الطّوائفِ مُقيَّدًا بقُيودٍ متعدّدة؛ من أهمِّها سُلطةُ رجالِ الدِّينِ والقُضاةِ، بالإضافة إلى سُلطة مجلسِ الوُزَراء، ثمَّ سلطةُ الشّعبِ نفسِهِ التي كان يُحسَبُ لها حِسابٌ كبيرٌ (ضيف، 1981: 7).

وأمَّا الحياةُ الاجتماعيّةُ في الأَندَلُس فقد تَميَّزَتْ باختلاطِ الأعراقِ والأجناسِ منذُ القَديم، إذْ سكَنَتْها جماعاتٌ من قبائلِ السَّلْتِ والسّبْكِ والجلالِقةِ، واستعمرَ بعضَ أراضيها المُطِلَّةِ على البحرِ الفينيقيونَ ومن بَعدهم اليونان، ثمَّ الرّومانُ والقبائلُ الجرمانيَّة (قبائلُ الفاندال)؛ ومن اسمِ هؤلاءِ اشتقَّ العربُ كلمةَ الأَندَلُس التي أَطلَقوها على شبهِ الجزيرةِ الأيبيريةِ بكاملِها. ثمّ اجتاحَت البلادَ موجاتٌ متعاقبةٌ من القُوطِ الغربيّين، إلى أنْ فتَحَها موسى بنُ نُصيرٍ بجيشٍ قِوامُهُ منَ العربِ والبربر. وأسَّسَ بها عبدُ الرحمنِ الداخلُ دولةً أمويّةً قويّةً، ثمّ استعانَ خلفاءُ الدَّاخلِ لتثبيتِ حُكمِهم بعناصرَ من فرنسا وإيطاليا وألمانيا غَلَبَ عليهم العنصرُ الصَّقلبيّ، كما استعانوا باليَهود الذين كانوا مُضطهَدِين في الأَندَلُس قبلَ وصولِ الفتحِ الإسلاميّ إليها. لقد امتزجَتْ هذه العناصرُ في المجتمعِ الأَندَلُسي، وشاركَتْ في تشكيلِ هُويَّةِ الحضارةِ الأَندَلُسية، وغَلَبَ على هذا المجتمعِ مَيلُهُ إلى الثَّورةِ والاستقلاليَّةِ والاعتدادِ بالنَّفْسِ وحُبِّ الحريّة. وامتدَّتْ هذه الحرية إلى فئات المجتمع في معظمها، حيثُ تَمتَّعتْ بها أيضًا المرأةُ الأَندَلُسيةُ بصورةٍ مميَّزةٍ عمَّا كانتْ الحالُ عليهِ عند المرأةِ المشرقيَّةِ (ضيف، 1981: 8)؛ فكانَتِ المرأةُ الأَندَلُسيةُ تحظَى بتقديرِ المجتمَعِ بكافَّةِ طبَقاتِه، وكانتْ تعقدُ مجالسَ العلمِ والأدبِ، وتستقبلُ في رُبوعِها أعيانَ العصرِ وأُدباءَ البلدِ. وإلى جانبِ هذه الحريّةِ تَمتَّع رجالُ الدِّيْنِ في الأَندَلُس بهَيبةٍ وسلطانٍ ووقارٍ. وكانَ للدِّين مكانتُهُ المُميَّزةُ على الرّغمِ من شيوعِ مظاهرِ التَّرَفِ في المجتمعِ الأَندَلُسيّ شيوعًا لافتًا بتأثيرِ الغنَى الماديّ والطّبيعةِ الخلّابةِ والعناصرِ الأجنبيَة، فكَثُرَتْ مجالسُ اللَّهوِ والأُنس عندَ العامَّةِ والخاصّة (ضيف، 1981: 9).

وعلى الرّغمِ من كثرةِ الفتَنِ والاضطراباتِ في عصرِ الطّوائف، فقد شَهدَت الأَندَلُس نهضةً فكريّةً وأدبيّةً واسعة، وكانت ممالكُ الأَندَلُس ميدانًا للتَّنافُسِ العلميّ والأدبيّ، كما كانت ميدانًا للتّنافسِ السّياسيّ والحربيّ، فازدَهرَت الدّراساتُ الفقهيَّةُ واللُّغويَّةُ وعلومُ العربيّة، وراحَ كلُّ مَنْ يَبغِي جاهًا أو حُظوةً لدى سلطانٍ أو مستوًى رفيعًا في المجتمعِ يحاولُ تعلُّمَ العربيّة، حتّى إنَّ بعضَ رجالِ الدِّينِ المسيحيّينَ اشتَكوا في بعضِ كتاباتِهم آنذاكَ من هَجْرِ الشّبابِ المَسيحيّين للغتِهم اللّاتينيةِ وإقبالِهم على تَعلُّمِ العربيّة (بالنثيا، 1955: 485). وازدَهرَتْ في الأَندَلُس سوقُ الأدبِ ازدهارًا واسعًا في ذلك العصرِ، ولا سيَّما في مملكتَي قُرطُبةَ وإشبيليَّةَ؛ بتأثيرِ جوّ التَّنافُسِ الذي وَسَمَ ذلكَ العصرَ من جهةٍ، ولأنَّ بعضَ ملوكِ الطّوائفِ كانوا هم أنفسُهُم شعراءَ؛ كما هو الحالُ عندَ المُعتَضِد بنِ عبَّادٍ وابنِه المُعتَمِد. ولم تَكَدْ تَخلُو إمارةٌ صَغُرَتْ أو كَبُرَتْ من وجودِ شعراءَ يَختصُّونَ بأُمرائِها وأعيانِها (ضيف، 1989: 140-142).

وكانَ الأَندَلُسيونَ يَستلهِمونَ النّماذجَ المشرقيّةَ بصورةٍ تُعبّرُ عن شعورِهم بالوَحدةِ مع المَشرقِ، بفِعْلِ قواسِمَ مُشترَكةٍ أساسُها اللُّغةُ والعقيدة. وكانَ ذلكَ التّأثُّرُ بالمَشرقِ والإعجابُ الشّديدُ بنماذِجِه الخالدةِ طابعًا عامًّا في أُدباءِ ولُغويّي ومُؤرّخِي الأَندَلُس، حتّى لَيقولَ ابنُ بسّام: "إلَّا أنَّ أَهلَ هذا الأُفقِ أَبَوا إلّا مُتابَعةَ أهلِ الشَّرقِ ...، حتّى لو نَعَقَ بتلكَ الآفاقِ غُرابٌ، أو طَنَّ بأَقصَى الشَّامِ والعِراقِ ذُبابٌ، لَجَثَوا على هذا صنَمًا، وتَلَوا ذلكَ كِتابًا مُحْكَمًا" (ابن بسام، 1997: 12/1). لكنَّ هذا التّقليدَ لم يَمنَع الشّعراءَ من مُحاولةِ استحداثِ أنماطٍ أدبيّةٍ بديعة، وساعدَ الجوُّ المُشْبَعُ بالتَّرَفِ والغِناءِ في ظهورِ فنَّينِ فَريدَين في الأَندَلُس؛ هما فنَّا الزَّجَلِ والمُوَشَّحات. وعاشَ ابنُ زَيدُونٍ في هذا الجوِّ الفكريّ الصّاخبِ المُتوقِّدِ بالمعارفِ والآداب، ونَهَلَ من علومِ عصرِهِ المختلفة، وصادَفَتْ نَشأتُهُ على العلمِ والأدبِ موهبةً فذَّةً لديه، جَعلَتْهُ عَلَمًا من أعلامِ الأدبِ الأَندَلُسي، لا بل الأدبِ العربيّ عامَّةً.

ماهِيَّةُ المُقَطَّعاتِ والآراءُ فيها:

نَشأَةُ المُقَطَّعاتِ ومُكوِّناتُها:

تُعَدُّ المُقَطَّعاتُ لَونًا منَ الألوانِ الشِّعريّةِ الثّابتةِ في كثيرٍ من دواوينِ الشِّعرِ العربيّ. ويَذهَبُ بعضُ الباحثينَ إلى النَّظرِ إليها على أنَّها أصلُ الشِّعرِ العربيّ؛ إذْ كانتِ العربُ تَرتَجِلُ بيتًا أو أبياتًا قليلةً ضمنَ تجربةٍ شُعوريّةٍ مُحدَّدةٍ، تَكوْنُ بفِعْلِ الحَماسةِ في الحَربِ أو التَّأثُّرِ الشّعوريّ بأمرٍ ما أو حتّى لمجردِ الحُداءِ في السَّفَرِ لِتزْجيةِ الوقت. وكان الشاعرُ يقولُ البيتَ فيكرّرُهُ الصَّحْبُ من بَعدِه إلى أنْ يصبحَ البيتُ التّالي حاضرًا في عقلِه فيُنشِدُه. وغالبًا ما كانَ يَتِمُّ تَرديدُ هذه الأبياتِ مرّاتٍ متعدّدةٍ في نَمَطٍ تكراريّ، فتتَشكّلُ المقطوعةُ الشِّعريّةُ المُكوَّنةُ من أبياتٍ قليلةٍ لا تتجاوزُ خمسةً في الغالب (عوني، 2005: 67). وفي هذا يقولُ بلاشير: "فإنّنا نَعتقدُ على وجهِ التّرجيحِ بأنَّ الأثَرَ الشِّعريَّ في العصرِ الجاهليّ عندَ الشِّعراءِ البدوِ والحَضَرِ مَصدرُهُ في الأصلِ الارتجالُ" (بلاشير، 1956: 112/1). ويَرى الباحثُ مُسعَد العَطوي أنّ: "المنطقَ يُحَتِّمُ التَّدَرُّجَ في تكوينِ الشِّعر، الأمرُ الذي يَجعلُها تَتجسّدُ في المُقَطَّعات. حيثُ قِصَرُ النَّفَسِ الشِّعري، والاقتصارُ على أبياتٍ معدودة" (العطوي، د.ت: 30). أي إنَّ تكوينَ الشِّعرِ ينبغي أنْ يكونَ محكومًا بمنطقِ التّدرُّجِ من الأبياتِ القليلةِ المُرتجَلةِ إلى القصائدِ الطويلة. وهذا يَعني أنَّ البدايةَ الفعليّةَ للقصيدِ العربيّ إنّما كانت مع المُقَطَّعات التي تَتَميَّزُ بأبياتٍ قليلةٍ قِيلَتْ في موقفٍ مُحدَّدٍ لتُعبّرَ عن تجربةٍ شُعوريةٍ خاصّةٍ، ومن ثَمَّ بدأتْ تَطُولُ القصائدُ تبعًا لتعدُّدِ المواقفِ التي يَمرُّ بها الشّاعرُ وتَعقُّدِ التَّجاربِ الشُّعوريّةِ المُرافِقةِ لها.

ولما كان قول الشِّعرِ يبدو تجربةً فِطريّةً، فإنها تَخضَعُ في سياقاتٍ محدَّدةٍ لِمَا يَمُرُّ به الشاعرُ من تجاربَ جزئيةٍ يُعبّرُ عنها في عددٍ قليلٍ من الأبيات، وهو في هذه المواقفِ لا يكونُ مضطرًّا إلى تجاوُزِ إطارِ تجربته المحدودةِ بزمانٍ ومكان معيَّنين أو تجربةٍ شعورية معينة، ولا يَحتاج إلى أبياتٍ كثيرةٍ للتعبير عن موقف لا يَستدعي التّطويل. فالشاعرُ يُنشِدُ مقطَّعَتَه بصورةٍ مُرتَجلةٍ إثْرَ موقف محدّد يَستدعي الاستجابةَ السريعة المباشرة. والاكتفاءُ ببضعةِ أبياتٍ في هذا المَقامِ، يُسهّلُ على الشاعر نفسِه عمليةَ إلقاءِ الشِّعر، كما يُسَهّلُ على المتلقّين فَهْمَ الشِّعرِ وحفظَه وترديدَه والتّغنّيَ به. وقد تكون المناسَبةُ للغناءِ أحدَ العوامل المُمهّدةِ لظهورِ المُقَطَّعاتِ وانتشارِها؛ فالقطعةُ القصيرةُ من الشِّعر -بفِعْلِ بساطتِها وإمكانيةِ تكرارِها ونتيجةً لموسيقاها الخفيفةِ- تكونُ أقربَ إلى الأسماع، وأكثرَ وقْعًا في النُّفوس من القصيدة الطويلة. وتضطلعُ الحروبُ والمعاركُ أيضًا بدور بارز في ظهورِ المُقَطَّعات (العطوي، د. ت: 32-35). فأثناءَ التّحضيرِ للحرب وفي ساحة المعركةِ تُنْشَدُ الأشعارُ الحماسيّةُ المُكوَّنةُ من أبياتٍ قليلةٍ، لتحويفِ العدوِّ وشَحْذِ الهِمَمِ، ويُرَدِّدُها الرّجالُ والنّساء على حدٍّ سَواء. ثمّ تأتي المراثي لتأبينِ مَنْ سقطوا في تلك المعارك، فيُحَمِّلُها الشّعراءُ التفجُّعَ والحزنَ والتَّوعُّدَ بالثأر، كما تَزخَرُ بالفخر بالبطولات والتَّضحياتِ المُقدَّمة. وكمَا هو ملاحَظٌ، تَتَناسَبُ أغراضُ الرِّثاء ولوحاتُ المعاركِ مع نَمطِ المُقَطَّعات، لإمكانيّةِ حفظِها وترديدِها والتأثيرِ بها في النُّفوس.

ويرى العَطوي أنّ المُقَطَّعاتِ مرَّتْ بمراحلَ ثلاثٍ في نشأتِها وتطوُّرِها: إذ بدأَتْ مرحلتَها الأولى مع الأسجاعِ التي كانت سمةً بارزةً في الأدعيةِ الدّينيةِ والطُّقوسيّة، وأغاني العملِ الجَماعيّ؛ كحفرِ الآبارِ ومرافقةِ القوافلِ وبناءِ المساكنِ وغيرِ ذلك. وهي مرحلةٌ تقتربُ كثيرًا من الأوزانِ في سَجعِها وترادفاتِها، لكنها لا تَصِلُ إلى مستوى الشِّعر؛ لأنَّ أوزانَها وتقفيتَها لم تكن مُتَعمَّدَةً في تلكَ المَرحلة. أما المَرحلةُ الثّانية؛ فتُمثِّلُ تَطوُّرَ السَّجعِ إلى رَجَز، بَعدَ أنْ تطوَّرت الأذواقُ موسيقيًّا واعتادَت الإيقاعَ المُتقارشبَ في تَراكيبِ السَّجع. وفي هذهِ المرحلةِ يُمكِنُ القولُ إنَّ السّجعَ باتَ قريبًا جدًّا منَ الوَزْنِ. ثمَّ إنَّهُ نتيجةَ التَّجَوُّزِ الواسعِ في الزِّحافاتِ والعِلَلِ التي طَرأَتْ على بحرِ الرَّجَز، تَفرَّعَت البُحورُ الشِّعريةُ المعروفةُ (عبد الرؤوف، 2005، 71-73). وتُمثِّلُ المرحلةُ الثالثةُ من تطوُّرِ المُقَطَّعات، مرحلةً أكثرَ اكتمالًا وتنوُّعًا، وفيها تَطوَّرَ الإيقاعُ الموسيقيُّ، واتَّجَهَ نحوَ الكمالِ منَ السّجعِ إلى الرّجَز إلى التّنويعِ بينهُما إلى التّقارُبِ مع توليدِ البحورِ الأخرى المَعروفةِ. وقد رافقَ هذا التّطوُّرَ الموسيقيَّ تطوُّرٌ في الأفكارِ والصياغةِ الفنيّة (العطوي، د.ت: 45-55)، حتى أصبحَ بالإمكانِ العثورُ على مُقَطَّعات تُشْبِهُ القصائدَ الطّويلةَ في كلِّ شيءٍ باستثناءِ عددِ أبياتِها.

ماهية المُقَطَّعات وبناؤها:

تَقومُ المُقَطَّعةُ الشِّعريةُ على الوَحدةِ الشّعورية والحوار النفسي أو وصفِ مشهَدٍ معيَّنٍ أو التّجريدِ في مُخاطبةِ أحدِهم. وهي لا تسترسِلُ في الطّولِ لإثارةِ الشّعورِ عن طريقِ تعدُّدِ الأجزاءِ وتفصيلِ التّجربةِ واختلافِ المواقف، وهي بهذا تختلفُ عن القصيدة. فهي تُمثِّلُ موقفًا فرديًّا في لحظةٍ معيَّنة، وهي في ذلك تُشْبِهُ الأقصوصة القصيرة التي تنحُو نحوَ التّكثيف والإيحاء، وتبتعدُ عن التحليلِ المعمَّقِ والتفصيلِ والسّردِ غالبًا (العطوي، د.ت: 45-55). وقد ميَّزَ بعضُ النقّادِ القدماءِ الشاعرَ (المَقَصِّدَ) منَ الشاعر (المُقَطِّع)، وجعلوا للأول أفضليةً في نفوذِه إلى المعاني البعيدة من غيرِ تشتُّتٍ، وفي حُسْنِ المأخَذِ والتَّدَرُّجِ من بعضِ الأغراض والمعاني إلى بعض، وحُسْنِ تزيين تلك المعاني والنّأي بها عن الضّعفِ والنّقص، والقدرةِ على إبداعِ العباراتِ عن المعاني البديعة. فقيلَ في الشاعر المُقَصِّدِ: "إنَّه بَعيدُ المَرمَى، وهذا يتّفقُ مع قوّةِ العارضةِ ومُعاناةِ الطَّبْعِ، وكمالِ تصرُّفِ الفِكر، وهؤلاء هم المقصّدون من الشّعراء، المُقَدَّرُون على تعليقِ بعضِ المعاني ببعضٍ واجتلابِها من كلِّ مُجتَلَبٍ" (القرطاجني، 2008: 323، 324). أما صاحبُ المُقَطَّعات؛ فهو الذي يكتفي بجمعِ خاطره في وصفِ شيءٍ ما، ثمَّ يُرتِّبُ له المعاني ويُشكِّلُها في عباراتٍ منتشِرة، ثم يَختارُ لها القوافي ليَنظُمَها فيها من غيرِ أن يَستطرِدَ في تلكَ الأوصاف، فهذا: "لا يُقالُ فيه بَعيدُ المَرامِي في الشِّعر، وهؤلاءِ هم المُقطّعُون من الشّعراء" (القرطاجني، 2008: 324).

لكنَّ غالبيَّةَ الشِّعراءِ لم يَكتَفُوا بالمُقَطَّعات في شعرهم بل حَفَلَتْ دواوينُهم بالقصائدِ الطّويلة والقصيرة والمُقَطَّعات معًا، مما يؤكِّدُ قدرةَ الشاعر في الأصلِ على النَّظْمِ في النَّمطَين إنْ أرادَ، لكنَّ طبيعةَ التجربةِ الشِّعرية وآنيَّتها وقِصَرَها في نظر الشاعر أحيانًا، تَجعلُه يختارُ المُقَطَّعة في بعضِ المَواقف دونَ الطِوالِ من القصائدِ. فالحطيئةُ يرى أنَّ القِصارَ أفضلُ في سرعةِ الحفظِ والاستقرارِ في السّمع، فقد سألَتْهُ ابنته: "ما بالُ قِصارِكَ أكثرُ من طِوَالِك؟ فقال: لأنَّها في الأُذنِ أَولَجُ وبالأَفواهِ أَعلَقُ" (العسكري، د.ت: 180/1). وهذا الخليلُ بنُ أحمدَ يُعلِّلُ جُنوحَ الشِّعراء إلى التَّطويلِ أو التَّقصيرِ بقوله: "يُطَوِّلُ الكلامُ ويُكَرِّرُ ليُفْهَمَ، ويُوْجَزُ ويُخْتَصَرُ ليُحْفَظَ" (ابن رشيق، 1981: 186/1). ويُلخِّصُ الدكتور يوسف بكار أسبابَ مَيلِ الشِّعراء إلى القِصار في أسبابٍ ثلاثةٍ: فنّيّ ونفسيّ وشكليّ؛. أما السّبب الفنّيّ فيَتمثَّلُ في تهذيبِ القصيدة وتنقيحِها وتخليصِها من الحَشوِ والسَّقْطِ والزَّلَلِ، وهذا هو الإيجاز. أما السّببانِ النّفسيّ والشّكليّ؛ فلِرواجِ سوقِها في الحِفظِ وعُلوقِها في الأفواه والأسماع والأذهان، ولِتَسيرَ بين الناس فيُكتَبَ لها الخلود. وقد كانوا يُراعُون العنصرَ النَّفسيّ المُتَمثِّلَ في تجنيبِ السّامعِين السّآمةَ والمَلل، فيُحْدِثُونَ بذلك تأثيرًا أكبرَ بمُراعتِهم هذا العنصر (بكار، 1982: 244).

وتشيرُ بعضُ كتب التراث إلى أنّ المُقَطَّعات هي بداية الشِّعر العربي، فلم يُرْوَ للأوائل إلّا الأبياتُ القليلة، وفي هذا يقول ابن سلّام: "إنه لم يَكنْ للأوائلِ من الشِّعر إلا الأبياتُ يُقدِّمُها الرّجلُ في حاجتِه، وإنّما قُصِّدَتِ القصائدُ وطُوِّلَ الشِّعرُ على عهدِ عبدِ المُطَّلبِ وهشامِ بنِ عبد مناف" (ابن سلّام الجمحي، 1980: 26). ويُكرّر هذا ابنُ قتيبة فيقول: "لم يَكُنْ لأوائلِ الشِّعراء إلّا الأبياتُ القليلةُ يقولُها الرَّجل عند حدوثِ الحاجَة" (ابن قتيبة، 1985: 104/1). وهذا يَعني أنَّ للمُقَطَّعاتِ مَكانتَها البارزةَ في تاريخِ الشِّعر العربي؛ ليس لأنّها يُمكِنُ أن تُعَدَّ أصلًا للقصيدِ أو البدايةَ في نشأتِهِ فحَسبُ، بل لأنّها تَحْمِلُ طاقاتٍ شعوريةً، وتَختَصِرُ تجارِبَ، وتُعبّرُ عن مَواقفَ مَهمَّةٍ في حياةِ قائلِها. والشِّعرُ طالَ أو قَصُرَ إنّما هو وسيلةٌ للتعبيرِ عن التَّجاربِ الشّعوريةِ وللإفصاحِ عن مكنوناتِ النّفسِ بطريقةٍ فنيّةٍ بديعة.

عدد أبيات المُقَطَّعات:

إنَّ المُقَطَّعةَ- وإنْ كانت تُمَثِّلُ بدايةً لنشأةِ القصيدة العربية- إلا أنَّها إنَّما سُمِّيَتْ مُقَطَّعةً لأنّها لا تَبْلُغُ مرحلةَ القصيدة. وقد اختلفوا في عددِ أبياتها اختلافًا يَتبَعُ في الأصل لاختلافهم في تحديدِ عدد أبيات القصيدة. ومن مُجمَلِ الآراء نرى أن الأخفش يَعُدُّ المُقَطَّعة ما دونَ ثلاثةِ أبيات. ويَعدُّها الفرّاء ما دون العشرين. في حين أنّها عند ابن جنّي ما كانت خمسةَ عشرَ بيتًا فأقلّ. ويرى ابن رشيق أنّها ما دون سبعةِ أبياتٍ أو ما دون عشرٍ (العطوي، د.ت: 45-55). ولقد اتخذ هذا البحث موقفًا وسطًا بين هذه الآراء، فعَدَّ المُقَطَّعة ما دون خمسةَ عشرَ بيتا؛ انطلاقًا من أنّ معظمَ مُقَطَّعات ابن زَيدُون وقعتْ بين (ثلاثةِ أبياتٍ وثمانية). وبنظرة إحصائية لعدد المُقَطَّعات وفقَ عدد أبياتها يُلاحَظ تفضيلُ الشاعر للمُقَطَّعات ذاتِ الأبيات الرّباعية، التي ربما تُلخِّصُ مشهدًا نفسيًّا أو موقفًا شعوريًا لم يَكُنْ يحتاج الشاعر في التعبير عنه إلى مزيد من الأبيات:

عدد الأبيات	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
عدد المُقَطَّعات	12	13	31	12	14	4	8	2	2	1	6	1	1

أغراض مُقَطَّعات ابن زَيدُون:

نهضَ الشِّعرُ الأَندَلُسيُّ نهضةً واسعةً في عصر ملوك الطوائف كما أسلفنا، وتنوَّعت أغراضُ الشِّعراء من وصفٍ ومديحٍ وهجاءٍ ورثاءٍ وغزل. واشْتُهِرَ من شعرهِم الوصفيَّ وصفُهُم الطبيعةَ خاصَّة، ومن مراثيهم؛ رثاؤهم المدنَ الزائلة. ومضى الشّعراء الأَندَلُسيون يصوغون قصائدَهم على صورةِ القصائدِ العبّاسية عمومًا، وهي: "صورةٌ لا تَقِفُ عند المُشابَهَة في الوزن والرَّويّ، بل تَمتَدُّ إلى المُشابهة في المعاني والأساليب؛ فالشِّعر الأَندَلُسي باقٍ على قديمِه في الوزن والرّويّ، سوى ما كان من تجديداتِه في أوزان موشحاتِهم وأزجالِهم" (ضيف، 2004: 435-436). أما ابن زَيدُون فكان أحدَ أهمِّ حَمَلَةِ لواءِ الشِّعر الأندلسيّ في عصره، ولديوانه أهميةٌ كبيرة في تاريخ الشِّعر الأَندَلُسي. وقد طَغَتْ قصةُ حبّه لولّادة على حياته وشعره؛ فكان "شعرُه يفيضُ بالعواطف ويَكتظُّ بالشُّعور، ولعلَّه من أجل ذلك كان يُسمِّيه النقاد باسم (بحتري الأَندَلُس)، فذوقُه أقربُ إلى ذوق البُحتري" (ضيف، 2004: 441). والناظرُ في شعر ابن زَيدُون بعامّةٍ يَجِدُ أنّه بناهُ على الصّورةِ العبّاسية في إطارِه العامّ، في المعاني والصّوَر والأساليب، فقد طَرَقَ ابنُ زَيدُونٍ الموضوعاتِ ذاتِها التي طَرَقَها مِنْ قَبْلِهِ الشِّعراءُ، لكنَّها امتزَجَتْ بتجربتِه الخاصّةِ وتلوَّنَتْ بطابعِهِ الأدبيّ المُمَيَّز.

وقد شَغلَتْ المُقَطَّعاتُ حيّزًا واسعًا من ديوان ابن زَيدُون، ولذلك لا ينبغي للباحثِ إغفالُ دراستها، لأنّ الشِّعرَ عملٌ إبداعيٌّ في النّهاية، سَواءٌ أَخَرَجَ في صورةِ مُقَطَّعةٍ أم قصيدة، والشِّعرُ شعورٌ يَطغى فيَخرُجُ في شكلٍ خاصٍّ منَ اللّغة والموسيقى والخيال، ولكلِّ موقفٍ شعوريٍّ طريقةٌ للتّعبير عنه يَعْلَمُها الشّاعرُ الماهرُ فيَصبُّه في القالبِ الذي يَراهُ مناسبًا. أما فيما يَخُصُّ أغراضَ المُقَطَّعات المَنْبَثَةَ في ديوان ابن زَيدُون، فقد طَغَى عليها موضوعُ الغزل، الذي كان يأتي أحيانًا ممزوجًا بعناصرَ من الطبيعة، وقد يخالطُه العتابُ والشكوى والحنين، وقد يمتد إلى التّعريض والنقدِ المحمَّلِ بالغَضَبِ أحيانًا. وكيف لا يطغى موضوعُ الغزل على شعر ابن زيدون، وقد أخذَتْ قصّتُه مع ولّادة حيّزًا واسعًا من حياته، وغطَّت على كثيرٍ من تفاصيلها الأخرى. وشعرُه في الغزَلِ يُمثِّلُ مراحلَ قصتِهِ مع ولّادة خيرَ تمثيل، فقد بدأَتْ هذه القصّةُ بحُبٍّ ووَصْلٍ وسرور، أَعقَبَها جفاءٌ وتَغَيُّرٌ وبُعْدٌ استدعى الاستعطافَ والشّكوى والتّشوُّقَ والتّعبيرَ عن الحزن والمعاناة، ثمّ عندما استطالتِ الجَفوةُ، ويَئِسَ الشاعرُ من إمكانيةِ العفو والقربِ، ولَمَسَ التّعاليَ والتَّجاهُلَ والاستخفافَ بمشاعره، تحول إلى الغضبِ والهجاءِ الممزوج بالمرارة. والشاعرُ في حبّه لولّادة لا يَخجَلُ من اشتهارِهِ بهذا الحبّ، بل إنّه لا يَهتَمُّ لرأي

النّاسِ، لأنَّه يَختصرُ الناسَ كلَّهم في شخصِ محبوبته. وفي هذا يقول (ابن زَيدُون: 1994: 103):

يا مَن غَدَوتُ بِهِ في الناسِ مُشتَهِراً قَلبي عَلَيكَ يُقاسي الهَمَّ وَالفِكَرا

إِن غِبتَ لَم أَلقَ إِنساناً يُؤَنِّسُني وَإِن حَضَرتَ فَكُلُّ الناسِ قَد حَضَرا

والشاعرُ يرضى أنْ يقعَ في رِقّ الهوى، فهو لا يَريدُ بديلًا عن حُسْنِ محبوبته مهما أَوقعَتْ بهِ من ظُلْمٍ، وفي ذلك يقول (ابن زَيدُون: 1994: 103):

يا سُوْلَ نَفسي إِن أُحَكَّم وَاختِياري، إِن أُخَيَّر

كَم لامَني فيكَ الحَسودُ وَفَنَّدَ الواشي، فَأَكثَر

وَبِزَعمِهِم أَن لَيسَ مِثلي في الرِضى بِالدونِ، يُعذَرْ

لَم يَعلَموا أَنَّ الهَوى رِقٌّ، وَأَنَّ الحُسنَ أَحمَر

وهو مُستعِدٌّ أنْ يَبذُلَ من أيامِ عمرهِ في سبيلِ رؤيةِ المحبوبةِ ولو ساعةً من الزَّمن، لأنَّها لم تَكُنْ تَستجيبُ لكلِّ استعطافاتِهِ. فيقول (ابن زَيدُون: 1994: 160):

بِاللهِ خُذْ مِن حَياتي يَوماً وَصِلنِيَ ساعَه

كَيما أَنالَ بِقَرضٍ ما لَم أَنَل بِشَفاعَه

وتَحصُلُ الجَفوةُ بينَ ابن زَيدُونٍ وولّادة، فيُحاولُ استعطافَها بشتَّى الوسائل، ويُصوّرُ سُوءَ حالِه بعدَها ونفادَ صبرِه، ويرجو أنْ تُشفِقَ عليه، وأنْ تَمنحَهُ فرصةً واحدةً على الأقلِّ للتَّأكُّدِ من صدقِهِ. وفي هذا المعنى يقول (ابن زَيدُون: 1994: 136):

أَغانِيَةً عَنّي، وَحاضِرَةً مَعي أُناديكِ لَمّا عيلَ صَبريَ فَاسمَعي

أَفي الحَقِّ أَن أَشقى بِحُبِّكِ أَو أُرى حَريقاً بِأَنفاسي، غَريقاً بِأَدمُعي

أَلا عَطفَةٌ تَحيا بِها نَفسُ عاشِقٍ جَعَلتِ الرَدى مِنهُ بِمَرأىً وَمَسمَعِ

صِليني بَعضَ الوَصلِ حَتّى تَبَيَّني حَقيقَةَ حالي ثُمَّ ماشِئتِ فَاصنَعي

وفي غَمرةِ معاناتِهِ يُؤَمِّلُ الشّاعرُ الصَّفْحَ من محبوبتِهِ ويرجو وَفاءَها، ولكنَّ الأمورَ لا تَجري كما أرادَ، فيَغضَبُ لذلكَ ويدعو على محبوبَتِهِ بيأسٍ، ويَشكُو أَمْرَ ظُلْمِها وقِلَّةَ وفائِها إلى قاضِي الهَوى، فيقول (ابن زَيدُون: 1994: 311):

إِن ساءَ فِعلُكِ بي، فَما ذَنبي أَنا؟ حَسبُ المُتَيَّمِ أَنَّهُ قَد أَحسَنا

وَلَقَد شَكَوتُكِ بِالضَمير إِلى الهَوى وَدَعَوتُ مِن حَنَقٍ عَلَيكِ فَأَمِنّا

مَنَّيتُ نَفسي مِن وَفائِكِ، ضَلَّةً وَلَقَد تَغُرُّ المَرءَ بارِقَةُ المُنى

وتَتَضاعَفُ مُعاناةُ الشّاعرِ في بُعدِهِ، وتَزدادُ وَلّادةُ قسوةً عليه، وتَغدِرُ به بتقرُّبِها من ابنِ عَبدُوس، فيقول مُعَرّضًا بكلَيهما، في أسلوبٍ مُفعَمٍ بالسُّخريةِ المُرَّة (ابن زَيدُون: 1994: 136):

أَكرِم بِوَلّادَةٍ ذُخراً لِمُدَّخِرِ ... لَو فَرَّقَت بَينَ بَيطارٍ وَعَطّارِ

قالوا أَبو عامِرٍ أَضحى يُلِمُّ بِها ... قُلتُ: الفَراشَةُ قَد تَدنو مِنَ النارِ

عَيَّرتُمونا بِأَن قَد صارَ يَخلُفُنا ... فيمَن نُحِبُّ وَما في ذاكَ مِن عارِ

أَكلٌ شَهِيٌّ أَصَبنا مِن أَطايِبِهِ ... بَعضاً وَبَعضاً صَفَحنا عَنهُ لِلفارِ

فهو يتَّهِمُ ولّادةَ بأنَّها جاهلةٌ بأمرِ النَّاس بحيثُ لا يُمكِنُها التَّمييزُ بينَ الأفضلِ منهم والأسوَأ. وينحو نَقدُهُ لها وغضبُهُ منها مَنحًى مُبالغًا فيه يَصِلُ إلى حَدِّ الإقذاع، عندما يَزعُمُ أنّه لا يَهتَمُّ لشأنِها بعدَ الآن، وسيترُكُها لابنِ عبدوسٍ كما تُترَكُ بقايا الطَّعامِ الشَّهيّ لتَلتَقِطَها الفئرانُ الجائِعةُ. وكثيرًا ما كانَ ينقطعُ أملُ ابن زَيدُون من صَفْحِ ولّادة، ويَيأَسُ حَنَقُهُ عليها مَبلَغًا شديدًا، فيُحاولُ إغاظَتَها بادِّعاءِ نِسيانِها والتَّعلُّق بغيرِها. فهيَ كاليهودِ الذين استَبدَلُوا الخَبيثَ بالطَّيِّبِ، وهي لا تَعرِفُ مَعنَى الحُبِّ ولا تُقدِّرُ قِيمَتَه، ولا حَظَّ لها من الوَفاء، ولذلكَ لا تَستَحِقُّ أَنْ يُنزِلَها مَنزلةً عاليةً في حياته. وفي ذلك يقول (ابن زَيدُون: 1994: 145):

قَد عَلِقنا سِواكِ عِلقاً نَفيساً ... وَصَرَفنا إِلَيهِ عَنكِ النُفوسا

وَلَبِسنا الجَديدَ مِن خِلَعِ الحُـ ... ـبِّ وَلَم نَألُ أَن خَلَعنا اللَبيسا

لَيسَ مِنكِ الهَوى وَلا أَنتِ مِنهُ ... اِهبِطي مِصرَ أَنتِ مِن قَومِ موسى

وهكذا نرى أنَّ غزلَ ابن زَيدُون جاء ممزوجًا بالوصفِ والشكوى والعتابِ، ومحمَّلًا بمشاعرَ متناقضةٍ تُمَثِّلُ مراحلَ قصَّتِهِ وتَفصيلاتِها. ففي شعرِهِ الغزليّ الأملُ واليأسُ، والسرورُ والحُزن، والتَّسليمُ والتَّعريضُ، والرّضا والغَضَب. وممّا امتازَ به غزلُه امتزاجُه بعناصِرِ من الطبيعة ولا سيَّما عندَ الوصفِ والتَّعبيرِ عن المشاعرِ المُختلفة، فبَينَ الغزَلِ ووصفِ الطَّبيعةِ ارتباطٌ شعوريٌّ عميقٌ، إذ لطالَما شاركَتْ عناصرُ الطَّبيعةِ الشاعرَ لحظاتِ فرحِهِ وحزنِهِ وأملِهِ وألمِهِ.

ومن أغراض ابن زَيدُون في مُقَطَّعاته؛ غرضُ المَديح، وهو غرضٌ يَبرُزُ بكثرةٍ في قصائدِه بصورةٍ عامّة. وقد سَبَقَ القولُ بأنَّ ابنَ زَيدُون عاش في كَنَفِ الدّولة الجَهْوَريّة جزءًا من حياته، فمَدَحَ أبا الحزم بنَ جَهْوَر وابنَه أبا الوليد من بَعدِه. وعندما تحوَّلَ إلى إشبيليّة وعاش في بلاط أميرها عبّاد المُعتَضِد ثم ابنه المُعتَمِد، مدحهما أيضا بأشعار قيمة. ولئن استقلت مدائحه بقصائد طويلة في معظمها، إننا يمكن أن نَجِدَ بين مُقَطَّعاته بعض المَدحِيَّات التي يُرَجِّحُ أنّها قِيلَتْ في مواقفَ آنيَّةٍ عاجلةٍ لم تَستدْعِ الإطالة، أو في مناسَباتٍ لا تَرقى إلى نَظْمِ قصيدةٍ فيها، إذْ ربَّما كانَ جُلُّ ما أرادَهُ الشاعرُ أَلّا يَترُكَ تلكَ المناسَبةَ تَمُرُّ من غيرِ تعليقٍ شعريّ لطيف. ومن ذلك حادثةُ فِصَادٍ للمُعتَضِد هنَّأَهُ فيها (ابن زَيدُون: 1994: 74). وواضحٌ أنّها مناسَبةٌ ليست من الأهميةِ بحيثُ تُنْظَمُ فيها قصيدةٌ خاصّة، ولذلك اكتفى الشاعرُ بنَظْمِ مُقَطَّعة في شأنِها. ونراهُ في مُقَطَّعةٍ أخرى يمدحُ المُعتَضِد أيضًا، ويَصِفُهُ بالمَجْدِ والكَرمِ والسُّمعة العَطِرة والقُدرةِ على إعلاءِ شأنِ الدّولةِ في أَصعبِ الأوقاتِ، فيقول (ابن زَيدُون: 1994: 95):

كَم لِريحِ الغَربِ مِن عَرفٍ نَدِيّ ... كَالشَرابِ العَذبِ في نَفسِ الصَدِيّ

حَيثُ عَبّادٌ فَتى المَجدِ الَّذي ... نَصَّتِ الدُنيا بِهِ نَصَّ الهَدِيّ

مَلِكٌ، راحَتُهُ بَحرُ النَدى ... مِثلَما غُرَّتُهُ بَدرُ النَدِيّ

أَصبَحَت دَولَتُهُ في عَصرِنا ... كَفِرندٍ عادَ في سَيفٍ صَدِيّ

أما المُعتَمِد فيمدحُه مديحًا ممزوجًا بالشُّكر، ويُعلِنُ استعدادَه لمحضِهِ النُّصحَ في أسلوبٍ طريف، ويدعو لهُ بدوامِ الحظِّ السّعيد، فيقول (ابن زَيدُون: 1994: 99):

هَل يَشكُرَنَّ أَبو الوَليد إِدناءَكَ الأَمَلَ البَعيد

إِن لَم يَدِن بِنَصيحَةٍ تُرضيكَ فَهُوَ مِنَ اليَهود

لا زِلتَ رافِعَ رايَةٍ تُضحي السُعودُ لَها جُنود

والشاعرُ بإبداعِهِ يستطيعُ أنْ يُفَتِّقَ من كلّ موضوعٍ مواضيعَ أخرى، وأن يَجعلَ من أيَّةِ مناسَبةٍ مناسَبةً للمديح. إذ قد تكونُ التّهنئةُ عندَهُ لأحدهِم فرصةً لمديحِ آخَرَ والدّعاءِ له، كما في مُقطَّعتِه التي يُهنّئُ فيها ذا الوزارتَين أبا عليٍّ بنَ جَبَلَة في مجلسٍ بناهُ في دارِهِ بإشبيليّة. فبَعْدَ أنْ أثنى على صاحبِ المجلسِ ودعا له بطُولِ العمرِ والفوزِ بالجنّة، انتقلَ إلى مديحِ المُعتَضِد، فهو مَلِكٌ عظيمُ الإحسانِ وافرُ الكَرَم، حازَ كلَّ نصيبٍ من الثّناءِ حتى تَعلَّقتْ به النفوسُ، وحتّى عَجزَ أيُّ خَطيبٍ - مهما بَلَغَتْ براعتُه- عن وصفِ عزَّتِهِ ومجدِه. وفي هذا المعنى يقول (ابن زَيدُون: 1994: 142):

وَدامَ عَبّادٌ لِعَهدِ الهُدى يَحرُسُ حَتّى يُفنِيَ الأَحرُسا

مُعتَضِدٌ بِاللهِ إِحسانُهُ جَمٌّ، إِذا ما الدَهرُ يَوماً أَسا

المَلِكُ الغَمرُ النَدى المُقتَني مِن كُلِّ حَمدٍ عِلقَهُ الأَنفُسا

إِن رامَ يَوماً وَصفَ عَلیائِهِ مُفَوَّهٌ، مُقتَدِرٌ، أُخرِسا

وقد يَمتزُجُ مديحُهُ بأغراضٍ أخرى يريدُ وصفَها، فلا يَترُكُ مناسَبةً تَمُرُّ من دون أن يُثْنِيَ على خصالِ ممدوحه، كوصفِه مجلسَ أُنْسٍ (ابن زَيدُون: 1994: 214)، أو كشْكره المُعتَمِدَ على عِيادَتِه له في بعضِ عِلَلِهِ (ابن زَيدُون: 1994: 253)، أو تَشوُّقِهِ إلى جلسةِ أُنسٍ معه في قصورِهِ البديعةِ التي منها القَصرانِ المَشهورانِ المُبارَكُ والثَّريّا (ابن زَيدُون: 1994: 246)، أو كدعوتِه صديقًا للزّيارة (ابن زَيدُون: 1994: 321)، أو الانضمامِ إليه في مجلسِ أُنسٍ (ابن زَيدُون: 1994: 322)، وحتّى في معارَضاتِه الشّعريةِ كان لا يَنسى أن يَمدَحَ (ابن زَيدُون: 1994: 262). وقد امتزجَ مديحُه أحيانًا بالشّكوى والاستعطافِ والاعتذار، كقوله مُخاطبًا أبا الوليد بنَ جَهْوَر (ابن زَيدُون: 1994: 105):

بنَيتَ فَلا تَهدِم، وَرِشتَ فَلا تَبِر وَأَمرَضتَ حُسّادي وَحاشاكَ أَن تُبري

أَرى نَبوَةً لَم أَدرِ سِرَّ اِعتِراضِها وَقَد كانَ يَجلو عارِضَ الهَمِّ أَن يَدري

فَفيمَ أَرى رَدَّ السَلامِ، إِشارَةً تُسَوِّغُ بي إِزراءَ مَن شاءَ أَن يُزري

فَإِن عاقَتِ الأَقدارُ فَالنَفسُ حُرَّةٌ وَإِن تَكُنِ العُتبى، فَأَحرِ بِها أَحرِ

فالشاعرُ حزينٌ لتَغَيُّرِ أبي الوليدِ عليه، حيثُ غدا الأميرُ غيرَ راغبٍ في مُخاطبتِه، حتّى إنَّ سلامَهُ أصبحَ بالإشارة، وهنا يَطلُب ابنُ زَيدُون المَعذرةَ من أميرهَ ليُنهِي هذه الجَفوةَ، حتّى لا يُشْمِتَ الحاسدِين به. ويقول في موضعٍ آخرَ معاتِبًا أبا الحَزْم بنَ جَهْوَر (ابن زَيدُون: 1994: 196):

بَني جَهْوَر أَحرَقتُمُ بِجَفائِكُم جَناني، وَلَكِنَّ المَدائِحَ تَعبَقُ

تَعُدّونَني كَالعَنبَرِ الوَردِ إِنَّما تَطيبُ لَكُم أَنفاسُهُ حينَ يُحرَقُ

والمُلاحَظُ أنَّ مُقَطَّعاتِ ابنِ زَيدُونٍ اشتَملَتْ على جانبٍ من المدائحِ في مناسباتٍ مختلفةٍ، لكنَّ الهجاءَ كان قليلًا فيها، بحيثُ يُمكِنُ أنْ نُحصِيَ لهُ أربعَ

مُقَطَّعاتٍ فحسبُ دارَت حولَ هذا الغرضِ بصورةٍ أساسيَّة، أُوْلَاها ما نُسِبَ إليه من قوله ينتقد أبا الحزمِ من مَحبِسِه بعدَ أن يَئِسَ من استعطافِه، وهو نقدٌ عميقٌ في مضمونِهِ، تَتماهى حُدودُهُ معَ الهِجاءِ، ولو أنَّه هجاءٌ غيرُ صريحِ العِبارات (ابن زَيدُون: 1994: 49):

قُل لِلوَزيرِ، وَقَد قَطَّعتُ بِمَدحِهِ ... زَمَني، فكانَ السِجنُ مِنهُ ثَوابي

لا تَخشَ في حَقّي بِما أَمضَيتَهُ ... مِن ذاكَ فِيَّ، وَلا تَوَقَّ عِتابي

لَم تُخطِ في أَمري الصَوابَ مُوَفَّقاً ... هَذا جَزاءُ الشاعِرِ الكَذّابِ

فهو يَنعَتُ ابنَ جَهْوَرٍ بعدمِ الوفاء، إذ اختصَّهُ الشاعرُ بالمدحِ زمنًا طويلًا، فلم يَلْقَ منهُ الصفحَ والإحسان. ويَنعَتُ ابنُ زَيدُون نفسَهُ بالكذبِ فيما مَدَحَ به أبا الحزم، ليَسلبَ كلَّ الصّفاتِ الإيجابية التي كان قد أَثنَى عليه بها فيما مَضى، ويرى أنّه يَستحقُّ السّجنَ جَزاءً، لأنَّ مدائحَهُ كانت مُزيَّفةً ولم يَصْدُقْ فيما قالَ. وعلى الرّغم من أنّ ابنَ زَيدُون -أثناءَ مدَّة حبسِه- كانَ مستمرًا في استعطافِ ابنِ جَهْوَر، لكنّه كانَ يَصلُ أحيانًا إلى مرحلةٍ متقدِّمةٍ من الحُزنِ واليأسِ، فيُحَمِّلُ شِعرَه هذا الحَنَقَ والغضبَ، ليَخرُجَ في صورةِ عتابٍ قاسٍ يَقتربُ كثيرًا من النّقدِ اللّاذعِ أو الهجاءِ المُبطَّن. أما المُقَطَّعة الثانية فهي في هجاءِ ولّادة، بعدَ أن يَئِسَ أيضًا من إمكانيّةِ صَفْحِها عنه، فشَرَعَ يُكايدُها بأنَّه أَحبَّ مَنْ هي أفضلُ منها، وأنَّها لا تَستحقُّ حبَّه لأنّها لم تكنْ وفيّة. ووَرَدَ هذا المعنى في القطعةِ التي منها هذا البيتُ (ابن زَيدُون: 1994: 145):

لَيسَ مِنكِ الهَوى وَلا أَنتِ مِنهُ ... اِهبِطي مِصرَ أَنتِ مِن قَومِ موسى

وبعدَما ظَهَرَ مِن أَمْرِ الفتنةِ التي قيلَ إنَّ آلَ ذَكوان دبَّرُوها لأبي الوليدِ بنِ جَهْوَر، أراد ابنُ زَيدُون أنْ يَنأى بنفسِه عنِ الأمرِ، ويُثبِتَ لأبي الوليد عدمَ ضلوعِهِ في أمرِ تلك الفتنة، إذ كان معروفًا عنه في السابق قُربُهُ من ابنِ ذكوان، ولذلك وقفَ هاجيًا ابنَ ذكوان ساخرًا بهِ لطَمعِه في المُلْكِ وهو لا يَستحقُّه، وفي هذا يقولُ (ابن زَيدُون: 1994: 219):

لَستَ مِن بابَةِ المُلوكِ أَبا الـــ ... ـــعَبّاسِ دَعهُم، فَشَأنُهُم غَيرُ شانِكْ

وقيلَ إنّه وُجِدَ لابنِ زَيدُون - إِثْرَ موتِ عَبَّاد- شِعرٌ يُعبّرُ فيه عن سرورِهِ بموتِهِ ويَصفُهُ بالطَّاغية، ويدعُو لقبرِهِ بعدمِ السُّقيا، في قولِه (ابن زَيدُون: 1994: 297):

لَقَد سَرَّنا، أَنَّ النَعِيَّ مُوَكَّلٌ ... بِطاغِيَةٍ قَد حُمَّ مِنهُ حِمامُ

تَجانَبَ صَوبُ المُزنِ عَن ذَلِكَ الصَدى ... وَمَرَّ عَلَيهِ الغَيثُ، وَهوَ جَهامُ

ولكنْ يبدو منَ الغريبِ أنْ يَهجوَ ابنُ زَيدُونٍ عبَّادًا المُعتَضِدَ، وقد عاشَ في بلاطِهِ مُقرَّبًا ووزيرًا، ثمّ ما لَبِثَ أنْ استمرَّ- إلى حينِ وفاتِه- وزيرًا لابنِه المُعتَمِد؟! ولذلك نُرَجِّحُ أنْ يكونَ هذا الهجاءُ منسوبًا إلى ابنِ زيدون بطريقِ الخطأِ أو موضوعًا على لسانِهِ من قِبَلِ بعضِ المُناوِئين.

ولابنِ زَيدون مُقَطَّعاتٌ قليلةٌ أيضًا في غرضِ الوصف؛ كوصفِهِ هديَّةً ثُقّاحٍ أَهداها إلى المُعتَمِد (ابن زَيدُون: 1994: 99)، ووصفِهِ عُنَّابًا أهداهُ إلى جَدِّه (ابن زَيدُون: 1994: 131). وله يَصِفُ جَمالَ الطبيعةِ على شاطئِ النّهرِ بينَ قَطْرٍ وزَهْرٍ قولُه (ابن زَيدُون: 1994: 136):

كَأَنَّ عَشِيَّ القَطرِ في شاطِئِ النَهرِ ... وَقَد زَهَرَت فيهِ الأَزاهِرُ كَالزَهرِ

تُرَشُّ بِماءِ الوَردِ رَشّاً، وَتَنثَني ... لِتَغليفِ أَفواهٍ بِطَيِّبَةِ الخَمرِ

وقد نُسِبَتْ هذهِ الأبياتُ إلى المُعتَمِد بنِ عبَّاد أيضًا، وليس هذا بغريبٍ فهو أيضًا كانَ شاعرًا مُجيدًا، وربّما أَشكَلَتْ نسبةُ هذه الأبيات إليهما معًا، لوجودِ ابنِ زَيدُون في بلاطِ المُعتَمِد مدَّة من حياتِهِ.

ومن بين مُقَطَّعات ابن زَيدُون تطالعُنا بعضُ المُجاوَباتِ الشِّعرية، وهي فنٌّ كانَ معروفًا بين الأدباءِ في المَشرقِ والمَغربِ على حدٍّ سَواء. وهي قصائدُ كانت تَقومُ على وَحدةِ الوزنِ والقافيةِ بين طَرَفَي المُجاوَبة، يَرُدُّونَ بها على موضوعٍ معيَّن في مناسَبةٍ معيَّنة. من ذلك ما وَجدناه من مُجاوَبةِ ابن زَيدُونٍ لصديقِهِ الوزيرِ الكاتبِ أبي بكرٍ بنِ القصيرةِ يومَ أَخَذَ الشّاعرُ دواءً، فأرسل له ابن القصيرة مُقَطَّعة مطلعها (ابن زَيدُون: 1994: 180):

مولايَ! نفسي إلى مطالعةِ الـــ ـــحُسنى بعُقْبى الدواءِ مُطَّلعهْ

وقد امتزجَ جوابُ ابنِ زَيدُون بمديحِ السّائلِ والثّناءِ عليه والدُّعاء له، في مُقَطَّعة مطلعها:

قد أحسنَ اللهُ في الَّذي صنَعهْ عارِضُ كَرْبٍ بلُطفهِ رَفَعهْ

وله أيضا مُقَطَّعة من نَمَطَ المُجاوَبة يَرُدُّ فيها على ولّادة، إذْ أَرسلَتْ لهُ مُقَطَّعة تَدعوهُ فيها إلى اللّقاءِ مَطلَعُها (ابن زَيدُون: 1994: 206):

أَلا هَل لنا من بعدِ هذا التفرّقِ سبيلٌ، فيشكو كلّ صبّ بما لقي

فأجابَها ابنُ زَيدُون مُؤكِّدًا شوقَهُ ورغبتَهُ في اللّقاءِ في مُقَطَّعة تَبدأُ بقوله:

لحا اللهُ يَوماً لَستُ فيهِ بِمُلتَقٍ مُحَيّاكِ، مِن أَجلِ النَوى وَالتَفَرُّقِ

والمُجاوَباتُ أسلوبٌ شائعٌ بين الأدباءِ والشّعراء، قد يحتوي على مُعَمَّيَاتٍ وألغازٍ أدبيّة يتَبارَونَ في حلّها إبرازًا لمقدرتِهم الأدبيّة. ومن ذلك بيتان أرسلَهما الوزيرُ الفقيهُ أبو طالبِ بنُ مكّيّ إلى ابن زَيدُون، فأجابَهُ ابنُ زَيدُون بحَلّ اللُّغزِ (ابن زَيدُون: 1994: 318)، كما قد تتَناولُ المُجاوَباتُ موضوعاتٍ أخرى كالوصفِ والشُّكرِ والتَّهنئةِ وطلبِ حاجةٍ ما، فهي في الغالبِ شعرُ مُناسَباتٍ ومواقفَ آنيَّة، تَتلاءَمُ مع نَمَطِ المَقَطَّعة.

وبالوصولِ إلى غرضِ الرّثاء، فإننا لا نَجِدُ له أثرًا في مُقَطَّعات ابن زَيدُون، فقد استقلَّتْ بهِ قصائدُه الطويلةُ منها والقصيرة. وربّما يعودُ السّببُ في ذلك إلى طبيعةِ هذا الغرض، فهو مَدعاةٌ للتأمُّلِ في الوُجودِ، والتَّفكيرِ المُعمَّقِ للتَّعبيرِ عن مشاعرِ الحزنِ وخِصالِ المَرثِيّ، كما أنَّه فرصةٌ للنَّظَرِ في بِنْيةِ القصيدةِ لنَظْمِها وَفْقَ نمطٍ معيَّنٍ من التَّدَرُّج، إذْ يُفترَضُ أنْ تُبنَى المَرثيَّةُ على أفكارٍ مُتسلسِلةٍ تُؤدّي الغرضَ من قصيدةِ الرّثاء، ومن هذه الأفكار: التَّعبيرُ عن الحزن، وذِكْرُ مناقبِ المتوفّى، والدَّعوةُ له، والتَّخلُّصُ أحيانًا إلى مَدحِ خليفتِه- إن وُجِدَ-، وما يتَخَلَّلُ القصيدةَ منَ الحكمةِ أو غيرِ ذلك.

وهكذا نَرى أنّ الغزلَ شَغَلَ حيّزًا واسعًا من مُقَطَّعات ابن زَيدُون، وهذا طبيعيٌّ بالنّظر إلى أنَّ قصّتَهُ مع ولّادة كانت قصةً مِحوَريَّةً في حياته، استَهلَكَتْ قسمًا كبيرًا من شِعره. وقد استطاعَ شعرُه أن يَستوعِبَ هذا الغرضَ ببراعة، كما استوعَبَ أيضًا غرضَ المديح، ولو أنهُ جاءَ أقلَّ من الغزَل. وقد استطاعَ الشّاعرُ ببراعتِهِ أنْ يُكثِّفَ التّجربةَ الشّعوريّةَ، وأنْ يقولَ كلَّ ما يُريدُ في أبياتٍ قليلة، كما استطاع إدراجَ عناصرِ الطّبيعةِ في شعرِهِ للتّعبيرِ عن تجارِبَ أكثرَ غنًى وعمقًا.

الخَصائِصُ الفنّيَّةُ والمَعنَويَّةُ في مُقَطَّعات ابن زَيدُون

الخَصائِصُ اللُّغَويَّة والأُسلوبيَّة:

لكلّ شاعرٍ طُرُقٌ وأَساليبُ في استخدامِ اللُّغةِ تُميّزُهُ وتَطبَعُ شعرَه بطوابعَ خاصَّةٍ، وتَتَبُّعُ هذه الظّواهر في شعر ابنِ زَيدُون من شَأنهِ أنْ يَمَكِّنَ الباحثَ من تحديدِ خصائصِ اللُّغةِ الشّعريةِ للشاعر، وعناصر الإبداعِ في شعرِهِ من النّاحيتَين اللُّغويّة والأسلوبيّة.

أَساليبُ الخَبَرِ والإنشاء:

الكلامُ إمَّا خَبَرٌ أو إنشاءٌ، فإذا كانَ لنِسبتِهِ خارجٌ تُطابِقُهُ أو لا تُطابِقُه فهو خبرٌ، وإلّا فهو إنشاءٌ. ويأتي صدقُ الخبرِ من مُطابقَتِه للواقع، بينما يأتي كَذبُه من عدَمِ مُطابقةِ الواقع. ويَقصِدُ المُخْبِرُ بخبرِهِ إفادةَ المُخاطَبِ إمّا بالحُكْمِ أو بكونِهِ عالِمًا بذلك الحُكمِ (تلخيص المفتاح، 2017: 28 ،30، 33). وقد يَخرجُ الخبرُ عن هذا الغرضِ إلى أغراضَ أخرى متعدّدةٍ يَقتضيها السّياقُ وتُفْهَمُ منه. والخبرُ قد يكون ابتدائيًّا أو طلَبيًّا أو إنكاريًّا (تلخيص المفتاح، 2017: 35)، تبعًا لوجودِ المُؤكِّدات أو عدمِ وجودِها، وتبعًا لعددِها في الجملة. وقد مَزَجَ ابنُ زَيدُون في مُقَطَّعاته الخبرَ بالإنشاءِ في مَواضعَ كثيرةٍ،

ولكنَّ الخبرَ كان يَطغَى حين يَستلزِمُ السّياقُ ذلك، وقد استخدمَهُ مؤكَّدًا وغيرَ مؤكَّد. ومن ذلك قولُه يصفُ جاريةً ضربَتْها ولّادة (ابن زَيدُون، 1994: 51):

وَما ضَرَبَت عُتبى لِذَنبٍ أَتَت بِهِ وَلَكِنَّما وَلّادَةٌ تَشتَهي ضَربي

فَقامَت تَجُرُّ الذَيلَ عاثِرَةً بِهِ وَتَمسَحُ طَلَّ الدَمعِ بِالعَنَمِ الرَطبِ

فالمقامُ هنا وصفٌ لحادثةٍ وقعتْ أمامَ الشاعر، نقلَها لنا بالأفعالِ الماضيةِ والمضارعةِ بشكلٍ تصويريّ يجعلُها كأنَّها ماثلةٌ أمامَنا، ولم يَكُنِ الشاعرُ في حاجةٍ إلى المُؤكِّداتِ، إذْ هو يَفترِضُ أنَّنا لا نَعلَمُ شيئًا عن تلكَ الحادثةِ ولن نُكذِّبَهُ أو نَشُكَّ في كلامه. أما في قوله (ابن زَيدُون، 1994: 103):

قالوا تَغَيَّرَ بِالسُلُوَّوبِزَعمِهِم أَن لَيسَ مِثليلَم يَعلَموا أَنَّ الهَوى وَبِالمَلامَةِ قَد تَغَيَّرفي الرِضى بِالدونِ يُعذَرِقٌّ وَأَنَّ الحُسنَ أَحمَر

فالشاعرُ هنا في مَعْرِضِ الرَّدِّ على الحُسَّادِ والواشينَ ودحضِ ادِّعاءاتِهم، لذلك نجدُه يَحشُدُ عددًا من مؤكِّداتِ الجملةِ الفعليّة، مثلَ (قد)، ومؤكِّداتِ الجملةِ الاسمية، مثلَ (أنَّ). ولتوكيدِ محبَّتِه ودفعِ أيّةِ شُبهةٍ فيها نَجدُه يستخدمُ المؤكِّداتِ بكثرةٍ عندما يَصِفُ جَمالَ محبوبتِهِ في مثلِ قوله (ابن زَيدُون، 1994: 32):

إِنَّما أَنتَ نَسيمٌ تَتَلَقّاهُ القُلوبُ

قَد عَلِمنا عِلمَ ظَنٍّ هُوَ لا شَكَّ مُصيبُ

أَنَّ سِرَّ الحُسنِ مِمّا أَضمَرَت تِلكَ الجُيوبُ

وكلَّما استدَعى المقامُ التوكيدَ جَلبَهُ الشاعرُ، وأَكَّدَ المُؤكَّدَ لإزالةِ أيّ شكٍّ، كما في البيتِ التّالي الذي يُصوّرُ فيه مبلغَ أساهُ وحزنِه، حيث استخدَمَ (إنَّ) و(قد) للتّوكيدِ، لدفعِ أيّ شكٍّ مُحتَمَلٍ في مَشاعرِ الشّوقِ التي يَحملُها، وليُبَيّنَ مقدارَ معاناتِهِ في مُقابلِ قَسوةِ المَحبوبة (ابن زَيدُون، 1994: 68):

فَدَيتُكَ إِنَّني قَد ذابَ قَلبي مِنَ الشَكوى إِلى قَلبٍ جَمادِ

وقد يأتي الخبرُ في مَعرضِ النّفي، فيُكرّرُ الشاعرُ النّفي لمزيدٍ من التّوكيد، كقوله يَصفُ ليلةَ أُنسٍ بإحدى جنّاتِ إشبيليّة (ابن زَيدُون، 1994: 130):

فَحُزنا مِنَ اللّذاتِ أَطيَبَ طيبِها وَلَم يَعْرُنا هَمٌّ وَلا عاقَ تَكديرُ

أما الإنشاءُ فهو ما لا يَصِحُّ أنْ يُوصَفَ قائلُهُ بالصّدقِ أو بالكذِب. فإنْ كان طَلَبيًّا استدعى مطلوبًا غيرَ حاصلٍ وقتَ الطّلَبِ (تلخيص المفتاح، 2017: 150). ومن أنواعِ الطلبِ: الاستفهامُ، النّداءُ، التَّمَنّي، الأمرُ والنَّهْي. والنّاظرُ في مُقَطَّعاتِ ابنِ زَيدُونٍ يلاحِظُ طغيانَ الأسلوبِ الإنشائيّ عليها. وربما نستطيعُ أنْ نَرُدَّ هذا إلى عاملَين:

- الأوّلَ أنَّ المُقَطَّعةَ في الأصلِ شعرُ مناسَباتٍ، يُعبّرُ عن فكرةٍ لَحْظِيَّةٍ سريعةٍ أو موقفٍ يَستدعي إنشاءَ قولٍ ما بمناسَبتِه؛ لذلكَ يَعمَدُ فيها الشاعرُ إلى تلخيصِ التَّجربةِ الشّعوريةِ وجعلِها مُوْجَزَةً قَدْرَ الإمكان، وهذا يَحصُلُ بالإنشاءِ أكثرَ من حُصولِه بالخبر.

- والثاني: أنَّ مُقَطَّعاتِ ابنِ زَيدُون في معظمِها غزَليَّةٌ، بما يَحملُه هذا الغزلُ من صراعاتٍ نفسيَّةٍ وانفعالاتٍ ومواقفَ شعوريّةٍ صعبةٍ استدعَتْ التّعبيرَ عنها بأسلوبٍ إنشائيّ.

أسلوبُ الاستفهام: الاستفهامُ من أنواعِ الطّلب، وهذا يعني أنّ المتكلّمَ إنّما يَستَفهِمُ عمَّا يَطلُبُه، أيْ عمّا يهمّه ويَعنَيه شأنُهُ، ولا يَستفهِمُ عادةً عمَّا لا يَعنيه أو لا يهمّه أمرُه (السكاكي، 1987: 317). وقد كانَ للاستفهامِ حضورٌ واسعٌ في مُقَطَّعاتِ ابنِ زَيدُون، واستخدمَ فيها الشاعرُ أدواتٍ متعدّدةٍ كالهمزة

و(ما) و(هل) و(متى) و(كم) و(مَنْ). وهذهِ الأدواتُ قد تَتولَّدُ منها المعاني المُباشرةُ للاستفهامِ والمعاني غيرِ المباشرةِ "بمعونةِ قرائنِ الأحوال" (السكاكي، 1987 :314)، فقد يَحملُ معنى الرّجاءِ والتَّمَنّي، كقول الشاعر(ابن زَيدُون، 1994: 30):

مَتى أَبُثُّكِ ما بي يا راحَتي وَعَذابي

مَتى يَنوبُ لِساني في شَرحِهِ عَن كِتابي

فهو لا يَسأَلُ عن زمنٍ محدَّدٍ بقَدْر ما يَرجو قُرْبَ ذلكَ الزّمنِ ليَتَمَكَّنَ من بثِّ شكواهُ وشرحِ حالِهِ، فهو لم يَعُدْ يَرى الشّرحَ عن طريقِ الرّسائلِ المكتوبةِ مُجدِيًا، لأنَّها لا تُعَبِّرُ عنِ الحالِ التي هو فيها. وقد يكونُ الاستفهامُ استنكاريًا، يَعْجَبُ فيهِ الشّاعرُ من جُراةِ مُخاطَبِهِ على الظُّلمِ ويَستنكِرُ تَصرُّفَهُ تجاهَهُ، كقوله (ابن زَيدُون، 1994: 33):

أَتَهجُرُني وَتَغصِبُني كِتابي وَما في الحَقّ غَصبي وَاجتِنابي

أَيَجمُلُ أَن أُبيحَكَ مَحضَ وُدّي وَأَنتَ تَسومُني سوءَ العَذابِ

فهو يَستنكِرُ الهجرانَ والقسوةَ، ويَستغربُ أنْ يُعامَلَ مُعاملةً سيِّئةً على الرّغم من أنّه لم يَصدُرْ عنهُ إلّا الحُبُّ والمَودَّة. وهذا الاستخدامُ للاستفهامِ الاستنكاري نَجدُهُ في كثيرٍ من مُقَطَّعاتِ ابن زَيدُون الغزَلية، في مَعرِضِ العِتابِ والشّكوى وتصويرِ عُمقِ المُعاناة. فهو يُعبّرُ بهذا الاستفهامِ عن استنكارِهِ لِمَا تَفعلُهُ به محبوبتُه من الامتناعِ عن الوصالِ وانقطاعِ الرّضا، ويَستغربُ فِعلَها هذا على الرّغم من التّضحياتِ الجَمَّةِ والصُّعوباتِ الكثيرةِ التي واجَهَها من أجلِها. وهذا في قوله (ابن زَيدُون، 1994: 52):

أَأُسلَبُ مِن وِصالِكِ ما كُسيتُ وَأُعزَلُ عَن رِضاكِ وَقَد وَليتُ

وَكَيفَ وَفي سَبيلِ هَواكِ طَوعاً لَقيتُ مِنَ المَكارِهِ ما لَقيتُ

وقد يَخرُجُ الاستفهامُ إلى التَّعبيرِ عن طُوْلِ المدَّةِ والتّململِ من استمرارِ الهَجْرِ والبُعْد. كقوله (ابن زَيدُون، 1994: 71):

كَم ذا أُريدُ وَلا أُرادُ يا سوءَ ما لَقِيَ الفُؤادُ

وقد يأتي الاستفهامُ عندَهُ لتقريرِ حقيقةٍ لا لبسَ فيها، كقوله واصفًا معاناته في حُبِّ ولّادة بأنّه كالفتنةِ المُقدَّرةِ التي لم يَكُنْ لهُ أن يَمنَعَها حتّى لو أرادَ ذلك، لأنَّ الإنسانَ لا يمكِنُهُ دَفْعُ القَدَر (ابن زَيدُون، 1994: 101):

ما كانَ حُبُّكَ إِلّا فِتنَةً قُدِرَت هَل يَستَطيعُ الفَتى أَن يَدفَعَ القَدَرا

وكما يَتَّضِحُ في الأمثلةِ السابقةِ، يَضطَلِعُ الاستفهامُ بوظائفَ مختلفةٍ عن وظيفتِهِ الأصليّةِ المباشرةِ المُتمثِّلةِ بالسُّؤالِ عن أمرٍ ما يَجهلُهُ السائلُ. فالاستفهامُ قد يُخرُجُ عن غرضِهِ الأصليّ في الشّعرِ كثيرًا، ليُؤدّي دلالاتٍ غيرِ مباشرةٍ كالتّعجُّبِ والاستنكارِ والتَّمَنّي والتّقريرِ وغيرِ ذلك من المعاني التي تَنسجمُ والتّجربةَ الشُّعوريّة للشاعر. وقد استطاعَ ابنُ زَيدُون توظيفَ الاستفهامِ غيرِ المباشرِ في مُقَطَّعاته ليُعبّرَ عن دلالاتٍ أكثرَ عمقًا تُلَخِّصُ مُعاناتَهُ في الحبِّ وطبيعةَ هذهِ التّجربةِ وأثَرَها في حياته.

ب- أسلوبُ النّداء: للنّداءِ أدواتٌ تُستخدَمُ لنداءِ البعيدِ والقريب، فتَكونُ (يا) و (أيا) و(هيا) لنداءِ البعيد، و(أيّ) والهمزةُ لنداءِ القريب. وفي مُقَطَّعاتِ ابنِ زَيدُون مَواضعُ كثيرةٌ للنّداء، فإذا أرادَ أنْ يَصِفَ محبوبتَهُ ويُعبّرُ لها عن عَميقِ حُبِّهِ، شَبَّهَها بالقمرِ الطّالعِ من المَغربِ وخاطبَها قائلًا (ابن زَيدُون، 1994: 31):

يا قَمَراً مَطلَعُهُ المَغرِبُ　　قَد ضاقَ بي في حُبِّكَ المَذهَبُ

لقد عانى الشاعرُ من بُعدِهِ عن هذهِ المحبوبةِ وجفائِها، لذلكَ وجدناهُ يُكرّرُ نداءَها في أَكثرَ من موضعٍ، مُستخدمًا أداةَ النّداءِ (يا) التي تَدُلُّ على البعيد، كقولِه (ابن زَيدُون، 1994: 32):

يا قَريباً حينَ يَنأى　　حاضِراً حينَ يَغيبُ

وقد يُناديها بألفاظٍ تُعبّرُ تَعبيرًا مُباشرًا عمَّا فَعلَتْهُ بهِ من هَجْرٍ وصُدود، ويَحملُ هذا النّوعُ من النّداءِ عتابًا ولَومًا واضحًا، وفيه استَخدمَ الشاعرُ أيضًا أداةَ النّداءِ للبعيد، لأنَّ مَنْ يُخاطِبُها بعيدةٌ عنهُ حقيقةً. كقوله (ابن زَيدُون، 1994: 70):

يا هاجِرِي كم أستفيدُ　　الصبرَ عنكَ فلا أُفادُ!

وقوله (ابن زَيدُون، 1994: 74):

يا قاطعاً حبلَ وُدِّي　　وواصلاً حبلَ صَدِّي

ويَتكرَّرُ النّداءُ في مَعرِضِ المديحِ أيضًا باستخدامِ أداةِ النّداء (يا)، كقوله في المُعتَمِد (ابن زَيدُون، 1994: 100):

يا بانياً كلَّ مجدٍ　　وهادماً كلَّ وَجْدِ

وأَكثرُ ما وَرَدَ النّداءُ في مُقَطَّعات ابن زَيدُون باستخدامِ الأداة (يا)، ووَرَدَ مُقترنًا بـ (أيها) قليلًا، ليُخاطِبَ ما لا يَعْقِلُ، أو للحوار الدّاخليّ مع الذّاتِ، كقولِه مُخاطِبًا نفسَه (ابن زَيدُون، 1994: 51، 224):

أَيَّتُها النَّفسُ إليهِ اذْهَبِي　　فَما لِقلبيَ عنهُ مِنْ مَذْهَبِ

ووَرَدَ النّداءُ بأسلوبٍ أَخَرَ تَقترِنُ فيهِ أداةُ النّداءِ (يا) بالاسمِ الموصول (مَنْ) حيثُ قامَ الشاعرُ بإتْبَاعِها بفعلٍ ماضٍ تارةً ومضارعٍ تارةً أُخرى، ليُضْفِيَ حيويّةً على الجملةِ، وليَزيدَ من دَفقِها الشّعوريّ، كما في قوله (ابن زَيدُون، 1994: 273):

سَأُحِبُّ أَعدائي لِأَنَّكِ مِنهُمُ　　يا مَن يُصِحُّ بِمُقلَتَيهِ وَيُسقِمُ

يا مَن تَآلَفَ لَيلُهُ وَنَهارُهُ　　فَالحُسنُ بَينَهُما مُضيءٌ مُظلِمُ

ج- أسلوبُ الأمر: أمّا أسلوبُ الأمرِ فإنَّه يَرِدُ في مَواضِعَ مُتفرّقةٍ من مُقَطَّعاتِ ابنِ زَيدُون. وقد يَأتي مباشرًا كما في قوله طالبًا العفوَ من المُخاطَب (ابن زَيدُون، 1994: 31):

ألْـزَمْتَنِي الذَّنْبَ الَّذي جِنْـتَهُ　　صدَقْتَ، فاصْفَحْ أيُّها المُذنِبُ

وقد يأتي فعلُ الأمرِ جوابًا للشّرطِ أو القسَم، كقوله (ابن زَيدُون، 1994: 71):

ولَئِنْ سَاءَكِ يومٌ، فاعْلَمِي　　أَنْ سَيتلُوهُ سرورٌ بِغَدِ

وقد يَحشُدُ الشّاعرُ مجموعةً من أفعالِ الأمرِ في بيتٍ واحد، وهو بهذا يُوجِزُ معانيَ متعدّدةً في عباراتٍ قصيرةٍ (مُكوَّنةٍ من فعلِ أمرٍ وجوابِهِ)، كقوله (ابن زَيدُون، 1994: 163):

تِه أَحتَمِلْ وَاستَطِلْ أَصْبِر وَعِزَّ أَهُنْ وَوَلِّ أُقبِل وَقُلْ أَسمَعْ وَمُرْ أُطِعِ

وكمَا يَتَّضِحُ منَ الأمثلةِ السّابقة، فإنَّ ابن زَيدُون يَعتَمدُ على فعلِ الأمرِ في السّياقاتِ التي تَستدعي ذلك، ويَلجأُ إلى تكثيفِ المعاني أحيانًا باستخدامِه للأمرِ فالمضارعِ جوابًا للطّلَب، لأنَّ هذا النوعَ من التراكيبِ قادرٌ على حَمْلِ المعاني الكثيرةِ في أقلِّ عددٍ من المفردات. ففي البيت السابق تتلَخَّصُ على لسانِ الشّاعرِ المعاني التّالية: تَكَبَّرْ علَيَّ وتَمادَى في زُهُوّكَ وشعورِكَ بالعِزَّةِ والتَّفَوُّقِ، تَجِدْنِي مُحتَمِلًا صابرًا ومُتضائِلًا في حَضرتِكَ. ابتعدْ عنّي وتَجَنَّبْ لِقائِي، تَجِدْنِي مُقْبِلًا عليكَ غيرَ مُفارِقٍ. تَحَدَّثْ وَأْمُرْ، تَجِدْنِي سامعًا لكَ وطَوعَ أَمرِك.

د- أسلوبُ النَّهْي: النَّهْي طلَبُ الكَفِّ عن فِعْلٍ ما، وهو "كالأمرِ في الاستِعلاءِ (القزويني، 2017: 172). وقد جاءَ بهِ الشاعرُ لنهْيِ المُخاطَب عن فِعْلِ شيءٍ ما أو الظَّنِّ بشيءٍ ما، كقولِهِ مُخاطِبًا المُعتَمِدَ (ابن زَيدُون، 1994: 29):

فَلا تَحسَبوا أَنّي تَبَدَّلتُ غَيرَكُم وَلا أَنَّ قَلبي مِن هَواكَ يَتوبُ

فالشاعر في هذا البيت يريد من المُعتَمِد ألَّا يَظُنَّ بأنَّهُ آثَرَ محبَّةَ غيرِهِ على مَحبَّتِه أو أنَّه تَوَقَّفَ عن الإخلاصِ للأمير. وفي مَوضعٍ آخَرَ استخدَمَ الشاعرُ النَّهْي في مقامِ العِتابِ والاستعطاف، كقولِه مُخاطِبًا أبا الوليد بنَ جَهْوَر (ابن زَيدُون، 1994: 105):

بَنَيتَ فَلا تَهدِم وَرِشتَ فَلا تَبر وَأَمرَضتَ حُسّادي وَحاشاكَ أَن تُبري

وفي هذا المثالِ يُمكِنُ تَتَبُّعُ معاني الاستعطافِ مع شيءٍ من المديحِ في أسلوبِ النَّهْي: فالشاعرُ يَطلُبُ منَ الأميرِ ألَّا يَبُتَّ عُرَى المحبَّةِ التي سَبَقَ أنْ توثَّقَتْ بينهُما، وألَّا يَمتَنِعَ عن أن يكونَ حصنًا منيعًا للشاعرِ في وجهِ حُسَّادِهِ.

ه- أسلوبُ التَّمَنّي: اللفظُ الموضوعُ للتَّمَنّي في الأصلِ هو (لَيْتَ)، وقد يُتَمَنَّى باستخدامِ (هل) و(لو)، وقد يُتَمَنَّى باستخدامِ (لعلَّ) (القزويني، 2017: 150-152). والمُلاحَظُ أنَّ أسلوبَ التَّمَنّي في مُقَطَّعاتِ ابنِ زَيدُون ارتبطَ بموضوعِ الغزَلِ بكثرةٍ، إذْ نَجدُهُ يَتمنَّى عودةَ الزّمنِ إلى ماضٍ جميلٍ سعيدٍ كانَ مرتاحًا فيهِ، فيقول (ابن زَيدُون، 1994: 3451):

أَذَكَرتَني سالِفَ العَيشِ الَّذي طابا يا لَيتَ غائِبَ ذاكَ العَهدِ قَد آبا

وهو يَتمنَّى أن تُتاحَ لهُ فرصةُ لقاءِ المحبوبَةِ مُنفرِدًا ليَبُثَّها شكواهُ من الشّوق، وهو يَستخدِمُ هنا تعبيرًا تقليديًّا في التَّمَنّي، مُتمثِّلًا بعبارةِ (ألا ليتَ شِعري)، فيقول (ابن زَيدُون، 1994: 69):

أَلا لَيتَ شِعري هَل أُصادِفُ خَلوَةً لَدَيكِ فَأَشكو بَعضَ ما أَنا واجِدُ

وهو يَكتفي من محبوبتِه بالإشارةِ واللَّحظةِ السَّانحة أو اللِّقاءِ القصيرِ بالمُصادَفة، ويتمنَّى لو حالَفَه الحظُّ في ذلك، فيقول (ابن زَيدُون، 1994: 306):

ليتَ حظِّي إشارةٌ منكِ أو لحظةٌ عَنَنْ

وقد يَعكِسُ أُمنيتَهُ فيَتمنَّى عَكْسَ ما كانَ قد تَمنَّاهُ من قَبلُ، عندما يُحاصِرُهُ اليأسُ، ويُعاني من قسوةِ المحبوبة، وفي ذلك يقول (ابن زَيدُون، 1994: 312):

كُنتِ المُنى فأَذَقْتِـنِي غُصَصَ الأذَى يا لَيتَـني ما فُهْتُ فيكِ بليتَني

وقد يَتمنَّى الشاعرُ باستخدامِ أداةٍ أخرى غيرِ (لَيتَ)، كما هو الحال في استخدامِهِ للأداةِ (لو) في قوله (ابن زَيدُون، 1994: 73):

لو استطَعْتُ إذا ما كُنْتِ غائبةً غَضَضْتُ طَرْفِي فلَمْ أَنظُرْ إلى أحَدِ

فكأنَّ لسانَ حالِهِ يقولُ: ليتَني استطعتُ أنْ أمتنعَ عن رؤيةِ النّاس من حولي في وقتِ غيابِك، فكأنّه يتمنّى ألّا يرى أحدًا في غيابِها، لأنّها الوحيدةُ التي تَستحقُّ أنْ يَنظُرَ إليها. وفي هذا المعنى مُبالَغَةٌ واضحةٌ تَعكِسُ عُمْقَ المشاعرِ التي يُكِنُّها الشاعرُ لمحبوبته.

و- أسلوبُ الشَّرْط: من الأساليبِ المميَّزة لدى ابنِ زَيدُون في مُقَطَّعاته استخدامُهُ أسلوبَ الشَّرْط. وقد نَوَّعَ الشاعرُ في أدواتِ الشَّرْط التي استخدَمَها، لكنَّ الشَّرْطَ باستخدامِ الأداةِ (إنْ) جاءَ في المرتبةِ الأولى، ثمَّ تَليْها الأداةُ (لو) فالأداتانِ (إذا) و(لولا). ومن أمثلة الشَّرْط باستخدام (إنْ) قولُه رابطًا الوفاءَ بمَحْضِ النُّصْح (ابن زَيدُون، 1994: 99):

إنْ لمْ يَدِنْ بنصيحةٍ تُرْضيكَ فهوَ مِنَ اليَهودِ

وقد يَتكرَّرُ الشَّرْطُ ب (إنْ) في البيتِ الواحدِ، فيَمنَحُ المعنى توكيدًا والعباراتِ جمالًا والموسيقى حُسْنًا ورَونقًا، كقوله (ابن زَيدُون، 1994: 103):

إن غِبتَ لَم أَلقَ إنساناً يُؤَنِّسُني وَإن حَضَرتَ فَكُلُّ الناسِ قَد حَضَرا

فالشاعرُ يربطُ حضورَ مُخاطَبِهِ بمعاني الأُنسِ والأُلفةِ، ويَرى أنَّ حضورَهُ يُغنِيْهِ عن سائرِ النّاسِ، في حينِ أنَّ غيابَه لا يُمكِنُ لأحدٍ أنْ يُعوِّضَهُ. وقد يَقترنُ الشَّرْطُ بالقسَمِ إرادةً لتقويةِ المعنى المَقصود، حيث يُؤكِّدُ الشاعرُ أنَّ سماعَهُ لخبرٍ منَ المحبوبِ يَكفيهِ إنْ تَعذَّرَتْ رؤيتُه، فيقول في ذلك (ابن زَيدُون، 1994: 104):

لَئِنْ فاتَني منكِ حظُّ النَّظَرْ لأَكْتَفِيَنَّ بِسَماعِ الخَبَرْ

ومن ذلك أيضا قولُهُ مع التَّصريحِ بالقسَم أولًا (ابن زَيدُون، 1994: 29):

لَعَمْري، لَئِنْ قَلَّتْ إليكَ رسائِلي لأنتَ الذي نفْسِي عليكَ تَذُوْبُ

ولئِنْ جاءَ الشَّرْطُ بأدواتِهِ المختلفةِ منفردةً في بعضِ المُقَطَّعات، فإنَّنا نجدُ في مُقَطَّعاتٍ أخرى استخدامًا متعدِّدًا للشّرط في المُقَطَّعة الواحدة على قِصَرِها، ولا بُدَّ أنَّ هذا الاستخدامَ المُكثَّفَ للشَّرطِ يحملُ دلالاتٍ عميقةً تُؤكِّدُ مقاصدَ الشاعرِ وتُوضِّحُ مشاعرَه بصورةٍ أكبر، كما هو الحالُ في هذه المُقَطَّعةِ التي تَحتوي على أربعةِ أدواتٍ شَرْطيَّةٍ (لو، إذا، لو، إن) على التّرتيب (ابن زَيدُون، 1994: 163):

بَيني وَبَينَكَ ما **لَو** شِئتَ لَم يَضِعِ سِرٌّ **إذا** ذاعَتِ الأَسرارُ لَم يَذِعِ

يا بائِعاً حَظَّهُ مِنّي **وَلَو** بُذِلَت لِيَ الحَياةُ بِحَظّي مِنهُ لَم أَبِعِ

يَكفيكَ أَنَّكَ **إن** حَمَّلتَ قَلبِيَ ما لَم تَستَطِعهُ قُلوبُ الناسِ يَستَطِعِ

يَحتوي كلُّ بيتٍ من الأبياتِ الثّلاثةِ السّابقةِ على أسلوبٍ شرطيٍّ واحدٍ أو أكثرَ. فالشّاعرُ يَرى أنّ الرّابطَ بينَه وبينَ مَنْ يُحبُّهُ ما كانَ لِيَضيعَ، وما كانَ سرُّهما لِيُفشَى لو أنَّ ذلكَ المحبوبَ كانَ مُهتمًّا بالحِفاظِ عليه. والشاعرُ باقٍ على عهدِ المحبّةِ ما حَيِيَ حتّى لو تَنَكَّرَ المحبوبُ لذلكَ العهدِ وتَخلّى عنه. والشاعرُ قادرٌ على تَحمُّلِ صنوفِ العذابِ التي لا يَحتمِلُها إنسانٌ آخَرُ من أجلِ مَنْ يُحِبُّ. وكما هو ملاحظ أدَّى الشَّرْطُ في هذه الأبياتِ وظيفةً دلاليةً مُهمَّةً، إذْ أكسَبَ المعاني عُمقًا وتكثيفًا، ووفَّرَ التّرابُطَ بينها والانسجامَ لخدمةِ السّياقِ العامّ الذي يَتحدّثُ ضمنَهُ الشاعرُ.

الظواهر البديعية في المُقَطَّعات:

البَديعُ علمٌ يُعْرَفُ بِهِ وجوهُ تحسينِ الكلامِ بعدَ مُراعاةِ المُطابَقةِ ووضوحِ الدّلالة. والمَحسّناتُ البديعيّةُ منها ما هو لفظيّ ومنها ما هو معنويّ (تلخيص المفتاح، 2017: 342). والبديعُ عِلْمٌ وضعَهُ عبدُ اللهِ بنُ المُعتزِّ العبّاسيّ (ت. 274 هـ)، وزادَ عليهِ قُدامةُ بنُ جعفر، ومن ثمّ أَلَّفَ فيهِ كثيرونَ كابنِ رَشيقٍ القَيروانيّ، أبي هلالٍ العسكريّ، ابنِ حِجَّةَ الحَمَويّ وصفيّ الدّينِ الحِلّيّ وغيرهم، وازدادَتْ مع هذهِ التآليفِ أنواعُ البديعِ وتفرَّعَتْ وتعَقَّدَتْ إلى أنْ نُظِمَتْ القصائدُ المُسمَّاةُ (البَديعيات) لتَضمينِها أُصولَ هذا العلمِ وفُروعَهُ. (الهاشمي، 2014: 262).

أ- المُطابَقةُ أو (الطِّباقُ) أو (التَّضادّ): وهذا المُحَسِّنُ البَديعيُّ يَعنِي الجمعَ بينَ المُتضادين، أي بينَ مَعنيَين مُتقابلَين في الجملة، ويكون بلفظَينِ من نوعِ اسمَينِ أو فعلَينِ أو حرفَينِ أو من نَوعَين مُختلفَي، وهو نَوعان: طِباقُ إيجابٍ وطِباقُ سَلْبٍ (تلخيص المفتاح، 2017: 343-345). ويبدو أنَّ ابنَ زَيدُون كانَ مُولَعًا بهذا اللَّونِ البديعيّ حتَّى لا تَكادُ تَخلُو منهُ مُقَطَّعةٌ من مُقَطَّعاته، والأمثلةُ على ذلكَ كثيرةٌ، لذلكَ سنَستعرِضُ منها بعضَ النَّماذجِ المُختارَة، كقوله (ابن زَيدُون، 1994: 54):

أَجِدُّ، ومَنْ أَهْواهُ، في الحُبِّ، عابِثُ وأَوْفِي لهُ بالعَهْدِ، إذْ هوَ ناكِثُ

فقد طابَقَ في هذا البيتِ بينَ (أَجِدُّ) و(عابِثُ)، ثمّ بينَ (أَوْفِي) و(ناكِثُ). ومن استخداماتِه الجميلةِ للطِّباق على الرّغم من بَساطةِ المعاني، قوله (ابن زَيدُون، 1994: 276):

سِـــرّي وَجَهري أَنَّنـــي هائِمُ قامَ بِـــكَ العُذرُ فَـــلا لائِمُ

عُدتَ إِلى الوَصلِ كَما أَشتَهي فَالهَجرُ باكٍ وَالرِضى باسِمُ

طابق بين (سِرّي) و(جَهري)، ثم (العُذرُ) و(لائِمُ)، ثم بين (الهَجرُ) و(وَالرِضى)، وبين (باكٍ) و(باسِمُ). وواضحٌ ما تَعكسُهُ هذهِ الطِّباقاتُ من نمطٍ موسيقي مؤثِّر وما تُكسِبُهُ للمعاني من توضيحٍ وتوكيد.

ب- المُقابَلة: وهي تَعنِي "أنْ يُؤْتَى بمَعنَيَينِ مُتوافقَين أو أكثرَ، ثمَّ بما يُقابِلُ ذلكَ على التَّرتيب" (تلخيص المفتاح، 2017: 346). أي إنَّ المُقابَلةَ تقعُ في التّراكيبِ والجُمَل لا في المفرداتِ وحدَها وإلّا عادَتْ طباقًا. ومن استعمالاتِ المُقابَلةِ عندَ ابنِ زَيدُون قوله (ابن زَيدُون، 1994: 32):

يا قريباً، حِيْنَ يَـنْأَى حاضراً، حِـيْنَ يَغِيْـبُ

حيث قابل بين (قريبا... ينأى) و (حاضرا... يغيب)، ولا بد من الإشارة إلى أن البيت يحتوي على طباق أيضا في شطريه كلهما، إذا طابق بين (قريبا وينأى) ثم (حاضرا ويغيب). وقد أكسبت المقابلة والطباق الداخلي في البيت الجمل طابعا مميزا على مستوى الموسيقى والمعنى. ومن مقابلاته الجميلة أيضا قوله (ابن زَيدُون، 1994: 103):

إن غِبتَ لَم أَلقَ إنساناً يُؤَنِّسُني وَإن حَضَرتَ فَكُلُّ الناسِ قَد حَضَرا

جاءتِ المُقابلةُ في هذا البيتِ بينَ (غِبْتَ... لم أَلْقَ إنسانًا) و (حَضَرْتَ... كلُّ الناسِ قد حَضَرَا)، أي بينَ الغيابِ وعدمِ وجودِ أيّ إنسانٍ من جهةٍ، والحضورِ ووجودِ النّاسِ جميعًا من جهةٍ أُخرى. ولا تقتصرُ أهميّةُ المُقابَلةِ على التّنويعِ والتّلوينِ في الجانبِ المُوسيقيّ بل إنّها تَجعلُ المعانيَ أكثرَ تأثيرًا في المتلَقّي، من خلالِ الصُّورةِ الضِّدِّيَّةِ التي تُشَكِّلُها، إذْ لا بُدَّ من أنْ ترتسمَ عندَ القراءةِ صورةٌ معيَّنةٌ في ذهنِ المُتلقّي قائمةٌ على التّقابُلِ في المعاني، حيثُ تقومُ الثُّنائيَّاتُ الضِّدِّيّةُ بتوضيحِ المعنى العامّ المقصودِ وتوكيدِه وإخراجِه في صورةٍ مؤثِّرةٍ.

ج- حَسْنُ التَّقسيم: ومن ظواهرِ البديعِ المُميَّزةِ في مُقَطَّعاتِ ابنِ زَيدُون (حَسْنُ التَّقسيم)، وهو ملمحٌ بديعيٌّ طالما أَعجَبَ القدماءَ والمُحْدَثِينَ من النُّقّاد، يقومُ على تقسيمِ البيتِ الشِّعريّ إلى وَحداتٍ موسيقيّةٍ مُتساوِية، بحيثُ يُحْدِثُ إطرابًا للأذنِ وقوةَ تأثيرٍ في المُتلقّي. ومثالُه قولُ الشاعرِ (ابن زَيدُون، 1994: 177):

أنتَ المُسَبِّبُ للوُلوعْ ومُثِيْرُ كامنةِ الدُّموعْ

البدْرُ في سُحُبِ البُرُوْ دِ، اللَّيْثُ في لَبَدِ الدُّرُوْعْ

ومثالُه أيضا قوله (ابن زَيدُون، 1994: 104):

وَلا أَتَخَطّى التِماسَ المُنى وَلا أَتَعَدّى اِختِلاسَ النَظَر

أَصونُكِ مِن لَحَظاتِ الظُنونِ وَأُعليكِ عَن خَطَراتِ الفِكَر

ومن أجملِ ما جاءَ في مُقَطَّعاتهِ من حُسْنِ التَّقسيمِ، ذلكَ النَّوعُ المُعتَمِدُ على أفعالِ الأمرِ وجوابِها كقوله (ابن زَيدُون، 1994: 163):

تِهْ أَحتَمِلْ وَاستَطِلْ أَصبِرْ وَعِزَّ أَهُنْ وَوَلِّ أُقبِلْ وَقُلْ أَسمَعْ وَمُرْ أُطِعِ

ومن جَميلِ تقسيمِه أيضًا قولُه (ابن زَيدُون، 1994: 30):

فلا يَطيبُ طَعامِي ولا يَسُوغُ شَرابِي

يا فتنةَ المُتَـقَـرِّي وحُجَّةَ المُتَصَابِي

د- الجِناسُ: والجِناسُ أيضًا كانَ لهُ حُضورُه الواسعُ في مُقَطَّعات ابن زَيدُون، وكمَا أُولِعَ الشاعرُ بالطّباقِ فقد أُولِعَ بالجناس، فاستخدَمَهُ تامًّا وناقصًا في مَواضِعَ كثيرةٍ. ومن ذلكَ ما جاءَ بين لَفظَيْ (رُوْحَ) و(رَاحٍ) في قوله (ابن زَيدُون، 1994: 100):

فَهَبْ لهُ رُوْحَ رَاحٍ يَنْطِقْ بِأَحْفَلِ حَمْدِ

وأكثرُ ما يُصادفُنا من أنواعِ الجناسِ في المُقَطَّعات ذلكَ النّوعُ النّاتجُ عن الاشتقاق، وأمثلتُه كثيرةٌ تَغْلُبُ على الأنواعِ الأُخرى. ومنها قوله (ابن زَيدُون، 1994: 73):

لمَّا اتَّصَلْتِ اتِّصَالَ الخِلْبِ بالكَبِدِ ثمَّ امْتَزَجْتِ امتِزَاجَ الرُّوْحِ بالجَسَدِ

فالشاعرُ في هذا البيتِ جانَسَ بينَ الفعلِ (اتَّصَلْتِ) ومصدرِه (اتِّصَالَ)، ثمّ بين (امْتَزَجْتِ) ومصدرِه (امتِزَاجَ). وممَّا يدلُّ على براعةِ ابن زَيدُون في هذا الفنّ وولعِهِ به، قدرتُه على المُجانَسة بين ثلاثِ مفرداتٍ أو أربعَ في بيتٍ واحد، مع وجودِ مفردتَين أُخرَيَين في الأصل في البيت ذاته بينَهما جناس، أو بينَهما جناسٌ وطباق، وهذه بلا شكَّ براعةٌ لافتةٌ. كقوله (ابن زَيدُون، 1994: 313):

عَهدي كَعَهدِكَ مـــــا الدُنيا تُغَيِّرُهُ وَإِنْ تَغَـــــيَّرَ مِنـــــكَ العَـــــهدُ أَلوانـــــا

حَسُنْتَ خَلْقاً فَأَحسِن لا تَسُؤْ خُلُقاً ما خَيرُ ذي الحُسْنِ إِنْ لَم يُـــوْلِ إِحسَانا

ولنَنْظُرْ إلى الألفاظِ (عَهدي- كَعَهدِكَ- العَهدُ)، والألفاظِ (حَسُنْتَ- فَأَحسِن- الحُسْنِ- إحسَانا)، ثمّ اللّفظَين (تُغَيِّرُهُ- تَغَيَّرَ)، واللّفظَين (خَلْقاً- خُلُقاً). فهذا الحشدُ الكثيفُ للجناسِ بالإضافةِ إلى الطِّباق بين (خَلْقاً- خُلُقاً)؛ أضفى على الأبياتِ رِقَّةً وعُذوبةً وسَلاسة، بسبب ما أعطاها من نَغَمٍ موسيقيّ مميَّزٍ.

ه- التَّصريعُ: التّصريع من أنواعِ التَّقفيَةِ الدّاخليَة، وهو تَوافُقٌ موسيقيٌّ بينَ التّفعيلةِ الأَخيرةِ منَ الشَّطر الأوّلِ والتّفعيلةِ الأخيرةِ من الشّطر الثّاني معَ

تَطابُقِ الحرفِ الأخيرِ في كِلَا الكلمتَين، وأَكْثَرُ ما يأتي التّصريعُ في البيتِ الأوَّلِ من القَصيدة، لكنَّه قد يَأتي في غيرِ المَطالِعِ أيضًا. وعلى الرّغم من قِصَرِ المُقَطَّعات مُقارنةً بالقصيدةِ التّقليدية، فقد استخدمَ الشاعرُ التَّصريع في كثيرٍ منها، مُدلِّلًا على أنّ هذا المَلمَحَ البديعيّ لا يُشترَطُ فيه طُولُ القصيدة، ولو أنّه غالبًا ما يَرِدُ في طِوالِ القصائد. فقد نَجِدُ التّصريعَ في أقصرِ المُقَطَّعات، ومنها هذه الثُّلاثيّةُ التي يقول في مطلعها (ابن زَيدُون، 1994: 31):

يا قَمَراً مَطلَعُهُ **المَغرِبُ** قَد ضاقَ بي في حُبِّكَ **المَذهَبُ**

وكذلك قولُه في مَطلعِ ثُلاثيّةٍ أُخرى (ابن زَيدُون، 1994: 51):

أَيَتُّها النَّفسُ إليهِ اذْهَبِي فَما لِقلبيَ عنهُ مِنْ مَذْهَبِ

وقد يَرِدُ التَّصريعُ في مُقَطَّعَةٍ قصيرةٍ جدًّا مُكوَّنةٍ من بيتين فحَسبُ، كقوله (ابن زَيدُون، 1994: 103):

يا مَن غَدَوتُ بِهِ في الناسِ مُشتَهِراً قَلبي عَلَيكَ يُقاسي الهَمَّ وَالفِكَرا

3-1- التّكرارُ: التّكرارُ مَلْمَحٌ بديعيٌّ مُهِمٌّ أيضًا، وهو من الخصائصِ الأسلوبيّةِ التي اعتَمَدَ عليها ابنُ زَيدُون في بعضِ المَواضعِ من مُقَطَّعاته، ولعلَّ مِنْ أهمِّ أسبابِ التّكرارِ التّوكيدُ، وقد يَقَعُ التّكرارُ في المفرداتِ أو في الجُمَل، ومن أمثلتِهِ في المفردات قولُ الشاعر (ابن زَيدُون، 1994: 73):

يا قاطِعاً حَبلَ وُدّي وَواصِلاً حَبلَ صَدّي

لَو كانَ عِندَكَ مِنّي مِثلُ الَّذي مِنكَ عِندي

لَبِتَّ بَعدِيَ مِثلي وَبِتُّ مِثلَكَ بَعدي

فقد كَرَّرَ الشاعرُ لفظَيْ (حَبلَ) و(بَعدِيَ)، بالإضافةِ إلى التّكرارِ الناتِجِ من الجِناس، وقد أَكسَبَ هذا التّكرارُ البيتَ نغمًا موسيقيًّا مميَّزًا.

وقد يُكرّرُ الشاعرُ جُمَلًا كاملةً، كقوله في إحدى مُقَطَّعاته (ابن زَيدُون، 1994: 104):

أُحاذِرُ أَنْ تَتَظَنَّى الوُشَاةُ وقدْ يُستَدامُ الهَوى بالحَذَرْ

وقولِه في أُخرى، مُكرّرًا الشّطرَ الثّاني من البيت تكرارًا كاملًا (ابن زَيدُون، 1994: 104):

وأَحْذَرُ منْ لَحَظاتِ الرَّقِيْبِ وقدْ يُستَدامُ الهَوى بالحَذَرْ

وهكذا نرى أنَّ ابنَ زَيدُونٍ كانَ يَنْظُمُ شعرَهُ بعنايةٍ فائقةٍ وذائقةٍ أدبيّةٍ فريدة، مُهتَمًّا بأسلوبِهِ ومَظاهِرِهِ البديعيّة، وكأنّه يَرسمُ لوحةً فنيّة، يعتني بكلِّ أجزائِها ويُدقِّقُ في كلِّ تفصيلاتِها. وحتّى لو كانت المُقَطَّعةُ نتيجةَ موقفٍ معيَّنٍ أو مُناسَبةٍ عاجلةٍ مَخصوصةٍ؛ فإنَّ موهبةَ الشاعرِ الفَذَّةَ تَأتي بهذهِ الخَطْرَةِ السّريعةِ في أَبهى حُلَّةٍ من اللَّفظِ وفي أجملِ سَبْكٍ وأَحْكَمِ بناءٍ وأَعمقِ معنى، وهذه البراعةُ لا تَوفَّرُ لكلِّ شاعرٍ، بل يَلزَمُها موهبةٌ متميّزةٌ ومعرفةٌ بمواطِنِ الجَمالِ في الشِّعر وثقافةٌ واسعةٌ وإحساسٌ مُرهَفٌ، وهو ما كانَ ابنُ زَيدُون على حظٍّ وافرٍ منه بشهادةِ كثيرينَ من مُؤرّخِي الأدبِ العربيّ قديمِهِم وحديثِهِم.

الصورة البيانية في مُقَطَّعات ابن زَيدُون:

تُعَدُّ الصورةُ عنصرًا بارزًا في الشِّعرِ لا يُمكنُ للشّاعرِ الاستغناءُ عنها؛ لأنَّ الشِّعرَ لغةُ العاطفةِ والخيالِ المُجنَّح، والصورةُ عِمادُها الخَيالُ للتَّأثيرِ في المُتلقّي فِكرًا وشعورًا. وحتَّى لو تناولَ الشاعرُ موضوعاتٍ واقعيةً، فإنَّ طريقةَ تَناوُلِهِ لها لا بُدَّ أنْ تَتميَّزَ وتَختلفَ عن طريقةِ النَّثر. فإلى جانبِ خُصوصيةِ الموسيقى تَتميَّزُ اللغةُ الشِّعريّةُ بعنصرِ التّصويرِ بصورةٍ أساسيّةٍ. وقد احتوتْ مُقَطَّعاتُ ابنِ زَيدُونٍ على صُوَرٍ بيانيّةٍ متعدّدةٍ أهمُّها التَّشبيهاتُ

والاستعارات، مُدلِّلَةً على جانبٍ واضحٍ من موهبتِه الشِّعريةِ الفريدةِ وخيالِهِ الوثَّاب.

ومن تَشبيهاتِهِ المُعتَمِدةِ على العناصرِ الشَّمِّيَّة والحَرَكيّة والذَّوقيَّة، قوله (ابن زَيدُون، 1994: 95):

كَم لِريحِ الغَربِ مِن عَرفٍ نَدِيٍّ كَالشَرابِ العَذبِ في نَفسِ الصَدِيّ

أَصبَحَت دَولَتُهُ في عَصرِنا كَفِرندٍ عادَ في سَيفٍ صَدِيّ

فهو يشبِّهُ الرّيحَ الطّيِّبَةَ التي هَبَّتْ من تلقاءِ ممدوحِهِ عبَّاد، بالشرابِ العَذْبِ الذي يَترُكُ أثرًا في نفْسِ الظَّمآنِ لتَشَوُّقِهِ وحاجتِه إليه. ثمّ يُشبّهُ الدّولةَ التي ازدهرَتْ في عهدِ عبّادٍ على الرّغمِ من وُجودِها في زمنٍ صعبٍ- زمنِ فِتَنٍ وحروب- بالسَّيفِ الذي عادَ إليهِ صفاؤُه وبريقُه بعدَما كانَ يعلوهُ الصَّدَأ، وهذه صورةٌ بصريّةٌ حرَكيَّةٌ مُستمَدَّةٌ من بيئةِ الحربِ ومُفعمةٌ بالحرَكة. وفي مشهدِ وداعٍ يُصوّرُ العيونَ التي جَرَتْ فيها الدُّموعُ الحُمْرُ فيُشبّهُها بالجروحِ النّازفة، فيقول (ابن زَيدُون، 1994: 53):

بَكَينا دماً، حتَّى كأنَّ عُيونَنَا لِجَرْيِ الدُّمُوعِ الحُمْرِ، فيها جِرَاحَاتُ

ويَختلِطُ في هذه الصورةِ المجازُ بالتَّشبيه، فالعيونُ لا تبكي دمعًا بل دمًا لشدَّةِ حزنِها وطُولِ بكائِها. وممَّا يُقوّي فاعليةَ الصورةِ اختلاطُ عناصرَ مختلفةٍ في تشكيلِها؛ فقد وَرَدَتْ بصريةٌ مُعتمِدَةً على عنصر اللّون (الحُمْر)، وحرَكيّةٌ (جَرْي الدّموع)، حتّى إنّ جودةَ التّصوير في هذا البيتِ تَجعلُنا نَشعُر وكأنّنا أمامَ مشهَدٍ حيٍّ، نَسمَعُ صوتَ البكاءِ ونَرى العُيون المُحْمَرَّةَ ونَلمَسُ ما فيها منَ الجروح. وفي بعضِ المَواضِعِ الأُخرى منْ مُقطَّعاتِهِ استخدمَ ابنُ زَيدُون نوعًا من التَّشبيهِ يسمَّى التَّشبيهَ المَعكوس، وهو تشبيهٌ كانَ يَجدُهُ النُّقادُ القُدَماءُ أبلغَ في التّعبيرِ عمّا أرادَ الشّاعرُ من تصويرٍ. ومنهُ قولُهُ يَصِفُ جَمالَ وجهِ محبوبتِه (ابن زَيدُون، 1994: 30):

ما البَدْرُ شَفَّ سَنَاهُ على رَقيقِ السَّـــحَابِ

إلّا كَـوَجـــهِكِ، لمَّـــا أَضَـاءَ تحـتَ النِّقَـابِ

ولم يَكتَفِ الشّاعرُ هنا بإيرادِ تَشبيهِهِ معكوسًا بل جاءَ بهِ تمثيليًّا أيضًا؛ فشَبَّهَ صورةَ البدرِ المُنيرِ خلفَ السّحابِ الرّقيقِ بصورةِ وجهِ المحبوبةِ المُشِعِّ تحتَ نقابِها، وهذه بَراعةٌ واضحةٌ تَنُمُّ على مُخيّلَةٍ واسعةٍ وشخصيةٍ أدبيّةٍ مُبدِعة. أما استعاراتُه فهي كثيرةٌ أيضًا، وقد لَجأَ فيها إلى عنصرِ التَّشخيصِ أو التَّجسيم، ليجعلَ من موصوفاتِهِ حيَّةً حاضرةً أمامَنا. فقد جَعَلَ من الصَّبا إنسانًا يَعْقِلُ ويَفهَمُ الشُّكْر، فشَرَعَ يَشكُرُها على حَمْلِها سَلامَهُ بالقول (ابن زَيدُون، 1994: 28):

غريبُ بأقصى الشَّرقِ يَشْكُرُ للصَّبَا تَحَمُّلَها منهُ السَّلامَ إلى الغَرْبِ

وانظُرْ إلى هذهِ الصورةِ التي جَعَلَ فيها الشاعرُ الحَسَدَ نارًا تَسْتَعِرُ في صدرِ العَدُوّ، إلى أنْ تُصبِحَ لها جَمرةٌ لشِدَّتِها وطُولِ مدَّةِ استعارِها. فالحَسَدُ في الأصلِ أمرٌ معنويٌّ لكنَّ الشاعرَ أحضرَهُ إلى حَيِّزِ الوجودِ الماديّ فجَعَلَهُ نارًا مُبالَغةً في تصويرِ شِدَّتِهِ وتأثيرِه، فقال (ابن زَيدُون، 1994: 73):

ساءَ الوُشاةَ مكانِي منكِ، واتَّــقَـدَتْ في صَدْرِ كلِّ عدَوٍّ، جَمْرَةُ الحَسَدِ

وقد تَتَعدَّدُ الصُّوَرُ في البيتِ الواحدِ فتُشَكِّلُ لوحةً خياليَّةً جميلة، كقوله (ابن زَيدُون، 1994: 130):

جاءتْ نجومُ الصُّبْحِ تَضْرِبُ في الدُّجَى فوَلَّتْ نجومُ اللَّيلِ، واللَّيْلُ مَقهورُ

فعندما حَلَّ وقتُ الصّباحُ أَقبَلَتْ نجومُهُ وكأنَّها إنسانٌ يَضرِبُ اللّيلَ بطريقةٍ ما ليَجْعَلَ نجومَهُ تخافُ وتهرُب، أمّا اللّيلُ فكانَ يُشْبِهُ إنسانًا مَغلُوبًا لا يَملِكُ أمامَ ضربِ نجومِهِ وطردِها إلّا أنْ يَشعرَ بالقهرِ والانزعاج دونَ أنْ يَجرُؤَ على الرَّدّ. والصورةُ كما هو مُلاحَظٌ مُفعَمَةٌ بالعناصرِ اللّونيةِ (نجوم، الصّبح،

اللّيل)، والعناصرِ الصّوتيّةِ والحَرَكيّة (تضرب، ولّت)، وهي تمتزجُ أيضًا بالشّعورِ الذي يَستَشِفُّهُ القارئُ من مفردةِ (مقهور) خاصّةً ومن سائرِ الصورِ الأُخرى في البيتِ على وجهِ العموم.

ومن أنواعِ استعاراتِهِ التّصريحيّة ما جاءَ بالنّداءِ. وقد يَحشُدُ الشاعر في بيتٍ واحدٍ عدَدًا منها، كقوله (ابن زَيدُون، 1994: 228):

يا فَتِيْتَ المِسْكِ، يا شمسَ الضُّحَى يا قَضِيبَ البَانِ، يا رِيْـمَ الفَلَا

فمحبوبتُهُ تُمثِّلُ كلَّ الأشياءِ الجميلةِ التي لا يُمكنُ أنْ تَخطُرَ على بالٍ، لا بل هي عَيْنُ هذه الأشياء، فهي مِسكٌ مُفَتَّتٌ، وهو مُفَتَّتٌ لأنَّ هذا أَظْهَرُ لرائحتِه الجميلة. وهي شمسٌ لكنَّها شمسُ ضُحًى، أي أَجملُ ما تَكونُ عليهِ الشّمس وأَلطفُها. وهي غُصْنُ بانٍ في جَمالِ قوامِها، وهي غزالُ باديةٍ حُرٌّ رشيقٌ ظريف. والملاحَظُ هنا أنَّ الشاعرَ لم يَكتَفِ في الاستعارةِ بذكرِ المشبَّه به، بل أضافَ إليه ما يُخصِّصُهُ ويَزيدُ الصورةَ قوّةً وتركيزًا. فوَقْعُ الصُّوَرِ كانَ سيختلفُ حتمًا فيما لو اكتفى الشاعرُ بالقول (يا مِسْكًا، يا شَمسًا، يا قَضيبًا، يا رِيمًا)، أي إنَّ نِطاقَ الدّلالةِ سيَكونُ أَضْيَقَ وسيَتْبَعُ ذلكَ محدوديَّةٌ في تأثيرِ كلِّ صورة.

ومن أساليبِهِ في التَّصويرِ الاستعارةُ المَكنيّة المُعتَمِدةُ على التّركيبِ الاسمي (مُبتدأ وخبَر)، كقوله (ابن زَيدُون، 1994: 276):

عُدتَ إلى الوَصلِ كَما أَشتَهي فَالهَجرُ باكٍ وَالرِضى باسِمُ

فقد شَبَّهَ الشاعرُ الهَجْرَ بإنسانٍ يَبكي، والرّضا بإنسانٍ يَضحكُ، والأصلُ أنَّ الهَجْرَ يُبْكِي والرّضَا يُضْحِك، أي إنَّهما يَترُكانِ أَثَرًا في الإنسانِ يُؤدّي بهِ إلى البُكاءِ أو الضَّحِك، لكنَّ الشّاعرَ أرادَ بهذا العَكْسِ التَّعبيرَ عن عميقِ سروره، فلا شيءَ يُنَغِّصُ عليهِ سعادتَه بعدَ الآن، لأنَّ مُسبّباتِ السّعادةِ نفسَها (الرّضا) تَظهَرُ باسمةً، بينما تَظهَرُ مُسبّباتُ الحُزنِ (الهَجْر) وهي باكيةٌ.

ولا تكادُ تَخلو مُقَطَّعةٌ لابنِ زَيدُون من عنصرِ التّصويرِ- الاستعاريّ منهُ خاصّةً- وأَبرَزُ ما يُلاحَظُ في صُوَرِهِ أنّها امْتزَجَتْ كثيرًا بالطبيعةِ، وهذا ليسَ غريبًا بالنَّظَرِ إلى أنَّ مُعظمَها كانَ في موضوعِ الغزلِ، والغزلُ يَستدعِي إشراكَ الطَّبيعةِ في مَشاعرِ الشّاعر من حزنٍ وفرَحٍ وشوقٍ وإعجابٍ بمحاسنِ المَحبوبة. ومن جهةٍ أخرى، لا يَخفَى ما كانَ لطبيعةِ الأندَلُسِ الخلّابةِ من تأثيرٍ في نفوسِ الشّعراء، وهو تأثيرٌ لا بُدَّ أنْ ينعكسَ في أدبهم؛ إذِ الأدبُ في جزءٍ كبيرٍ منهُ يُمثِّلُ انعكاسًا لحَيَواتِ الأدباءِ وبيئاتِهم وتعبيرًا عن انفعالاتِهم وتَأثُّرِهِم بتلكَ البِيئة. ولْنَتَأمَّلْ قولَ ابنِ زيدونٍ مُجاوِبًا الوزيرَ ابنَ عامرٍ (ابن زَيدُون، 1994: 129):

وهل أنسى لديكَ نعيمَ عَيْشٍ، كوَشْيِ الخَدِّ، طُرِّزَ بالعِذَارِ

وساعاتٍ يَجُولُ اللَّهوُ فيْها مَجالَ الطَّلِّ في حَدَقِ البَهَار

فهذهِ صورةٌ مُستَمَدَّةٌ من تَرَفِ البيئةِ الأَندَلُسيَّة وطبيعتِها الخَلّابة، فالعَيْشُ الرَّغْدُ يُشبِهُ لوحةً منَ التَّطريزِ بالشَّعرِ على خَدٍّ جميلٍ، واللَّهوُ يَجُولُ على مَدارِ السّاعات كتَجوالِ النّدى على بَتَلاتِ زهرِ البَهار. وهي صورةٌ مُرَكَّبةٌ نابضةٌ بالحياةِ عَمَدَ فيها الشاعرُ إلى التَّجسيمِ والتّشخيص لبَثِّ الحياةِ في موصوفاتِه، فالنَّعيمُ المعنويُّ يَتحوَّلُ إلى تَطريزٍ فريدٍ، فهو ليسَ تطريزًا بالخيوط الحقيقية الملوَّنةِ بل هو تَطريزٌ بالشَّعرِ الجَميلِ المُنسابِ على جانِبَي الوجهِ. واللَّهوُ يَتجوَّلُ كإنسانٍ نشيط، ومَشهدُ قطراتِ النّدى السّاقطةِ على الزَّهرِ يشْبهُ مَشهدَ الدُّموعِ التي تَتَرقرَقُ في العيون، والتي يُرَجَّحُ أنَّها دموعُ فرحٍ في هذا السّياق. ومن استعاراتِه التي استَمَدَّها من عناصرِ الطّبيعةِ استعارَتُهُ البدرَ والغُصنَ للتّعبيرِ عن جَمالِ محبوبته، في قوله (ابن زَيدُون، 1994: 227):

مَنْ مُبْلِغٌ عنِّي البَدرَ الَّذي كَمُلَا في مَطْلَعِ الحُسْنِ، والغُصْنَ الَّذي اعْتَدَلا

وهكذا تَمضي الصُّوَرُ في مُقَطَّعات ابن زَيدُون -وأبرزُها الاستعاراتُ- وهي ممزوجةٌ بعناصرِ الطبيعةِ، تتَنَوَّعُ أنماطُها بينَ بصريّةٍ وسمْعيَّةٍ وحرَكيّةٍ وغيرِ ذلك. وكثيرًا ما تتداخلُ الصُّوَرُ وتَتَرَكَّبُ في بيتٍ واحدٍ أو في مُقَطَّعةٍ واحدةٍ، لتَجعلَ المَشاهِدَ حيّةً وكأنَّها ماثِلَةٌ أمامَنَا بتفصيلاتٍ ما كنَّا لِنُلاحِظَها من دونِ وجودِ الصّورة.

الخصائص الموسيقية:

المُوسيقى عنصرٌ مميِّزٌ في الشِّعر، لا بل ربَّما تُعَدُّ السِّمَةَ الأوضحَ فيه. فلا يُمكِنُ أنْ يُسمَّى الشِّعرُ شعرًا بدونِ وجودِ ضابطٍ موسيقيٍّ يَضبِطُه. لكنَّ موسيقى الشِّعرِ ليستْ ملمَحًا شكليًّا فحسب، بل إنّها تُؤدّي وظائفَ جماليةً ومعنويّةً، وتَتَضافَرُ وتَتداخَلُ مع العناصرِ الشِّعريةِ الأخرى من أسلوبٍ وتصويرٍ لتُشَكِّلَ إحدى أهمِّ الرّكائزِ التي يقومُ عليها البناءُ الشِّعري. والمُدَقِّقُ في مُقَطَّعاتِ ابنِ زَيدُون يُلاحِظُ استخدامَه لمعظمِ بحورِ الشِّعرِ العربي، في تنويعٍ يَدُلُّ على براعةٍ وذَوقٍ موسيقيٍّ رَفيع. لكنَّ الشاعرَ آثَرَ في هذه المُقَطَّعات بعضَ البحورِ على البعضِ الآخَر، فوجدْنا البحرَ البسيطَ أكثرَ البحورِ حضورًا في مُقَطَّعاته (22 مُقَطَّعة)، ثمّ يَأتي الوافرُ (11 مُقَطَّعة)، ثمّ الطّويلُ والسّريعُ والخفيفُ (8 لكل واحد)، ثم مَجزوءُ الكاملِ (7 مُقَطَّعات)، ثمَّ الكاملُ والرَّمَل (6 لكل منهما)، ثمّ مَجزوءُ الرَّمَل والمُجْتَثُّ (5 لكل منهما)، ثمّ المُتَقارِب (4 مُقَطَّعات)، فمَجزوءُ الخفيف (3 مُقَطَّعات)، فالمُنْسَرِحُ ومُخَلَّعُ البَسيط ومُجزوءُ الرَّجَز (مُقَطَّعة لكل بحر).

ومُعظمُ المُقَطَّعاتِ التي جاءتْ على البحرِ البسيط، إنَّما هي مُقَطَّعاتٌ غزَلية، فهي تَحمِلُ طابَعَ البَساطةِ والطَّلاوَة؛ ولذلكَ ربَّما كانَ منَ المُناسِبِ نظمُها على البحرِ البسيط، ثمَّ إنّ بساطةَ المُقَطَّعةِ وقِصَرَها قد تَكُونُ من أسبابِ سهولةِ صياغتِها على البحرِ البسيطِ، ليَسْهُلَ سماعُها وتلقّيْها وحفظِها أو التّغنّي بها وسَيْرِها بين الناس. وقد استخدَمَ ابنُ زَيدُون البحرَ البسيطَ كاملًا باستثناء مرَّةٍ واحدةٍ استخدَمَهُ فيها مخلَّعا. والبسيطُ تأتي تفعيلاتُه التّامّةُ على: مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

ومن البسيطِ التّامّ قولُه (ابن زَيدُون، 1994: 51):

أَيَّتُها النَّفسُ إليهِ اذْهَبِي فَما لِقلبيَ عنهُ مِنْ مَذْهَبِ

مُفَضَّضُ الثَّغْرِ لَهُ نُقْطَةٌ مِنْ عَنْبَرٍ في خَدِّهِ المُذْهَبِ

ومن مُخَلَّعِ البسيطِ مُقطَّعتُه التي مطلُعُها (ابن زَيدُون، 1994: 320):

يا مُسْتَخِفّاً بِعَاشِقِيْهِ ومُسْتَغِشّاً لِنَاصِحِيْهِ

والوافرُ أيضًا من البحورِ المُناسِبةِ للغزلِ ورقَّتِهِ، وللغزَل المَمزوج بالطبيعة، وهو بحرٌ موسيقاهُ عذبةٌ متدفِّقةٌ تكادُ تُغَنَّى القصيدةُ به أثناءَ إنشادِها. وتفعيلاتُه: مُفاعلَتُن مُفاعلَتُن فَعولُن مُفاعلَتُن مُفاعلَتُن فَعولُن

ولم يستخدمْهُ الشاعرُ إلّا تامًّا، كقوله في مُقَطَّعة (ابن زَيدُون، 1994: 69):

أحينَ عَلِمْتَ حَظَّكَ مِنْ ودَادِي ولمْ تَجْهَلْ مَحَلَّكَ مِنْ فُؤَادِي

فَدَيتُكَ! إنَّني قَد ذابَ قَلبي مِنَ الشَكوى إلى قَلبٍ جَمادِ

أمَّا الطّويلُ فقد نَظَمَ عليهِ ابنُ زَيدُون بعضَ المُقَطَّعاتِ الغزَليّةِ والمدْحيَّةِ على حَدٍّ سَواء، وهو من أكثرِ البحورِ شُيوعًا في الشِّعرِ العربيِّ عُمومًا، وأكثرُ مناسَبَتِه للقصائدِ الطّويلة، وتفعيلاتُه: فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعيلُن

ومنه قولُه في الغَزَل (ابن زَيدُون، 1994: 54):

أَجِدُّ، ومَنْ أَهْواهُ، في الحُبِّ، عابِثُ وأَوْفِي لهُ بالعَهْدِ، إذْ هوَ ناكِثُ

وحَظِيَ الكاملُ في مُقَطَّعاتِ ابنِ زَيدُون بحظٍّ توفُّرِهِ في أكثرَ من موضوع، فوجدناهُ في الغزلِ والمديح والهجاء، واستخدَمَهُ مَجزوءًا بنسبةٍ تُعادِلُ تقريبًا استخدامَهُ تامًّا. ومن مَجزوءِ الكامل قوله (ابن زَيدُون، 1994: 70):

كَم ذا أُريدُ وَلا أُرادُ يا سوءَ ما لَقِيَ الفُؤادُ

وصحيحٌ أنَّ الوزنَ أو (البَحرَ) هو أوّلُ ما يُطالِعُنا من عناصرِ الموسيقى في الشّعرِ وأهمُّها، لكنّه ليسَ الوحيدَ مِنْ بينِ مصادرِ الجَمالِ المُوسيقيّ، فهناكَ عناصرُ موسيقيَّةٌ أخرى تَتَمَثَّلُ في العناصرِ اللُّغويَةِ والبلاغيّةِ والأُسلوبيّةِ المُتعدِّدة، كالتّصريع، حُسْنِ التّقسيم، الجِناس، الاشتقاقاتِ، التّكرارِ وحروفِ الهَمْسِ والجَهْر. وقد تَحدَّثْنا في مَوضِعٍ سابقٍ عن التّصريع بوصفِه ملمَحًا بديعيًّا وجدناهُ في مَطلعِ بعضِ المُقَطَّعات حتّى الثّنائيةِ والثّلاثيّةِ منها. أمّا حَسْنُ التّقسيمِ فهو يُكْسِبُ البيتَ إيقاعًا موسيقيًّا خاصًّا ناتجًا عن تكرارِ وحداتٍ موسيقيّةٍ متشابِهةٍ في مكانٍ واحد، وتزدادُ قيمتُه الموسيقيّةُ إذا أَتى مع التّصريع. كقوله (ابن زَيدُون، 1994: 312):

الصَّبْرُ شَهْدٌ عندما جَرَّعْتِنِي والنارُ بَرْدٌ، عندما أَصْلَيْتِنِي

ومن أجملِ الأمثلةِ التي يُمكنُ أنْ نَجدَها للجناسِ الاشتقاقيّ القائمِ على تكرارِ الكلمةِ باشتقاقاتٍ مختلفة، ما جاءَ من اشتقاقاتٍ متعدّدةٍ للجذرِ (حَسُنَ) في قولِه (ابن زَيدُون، 1994: 313):

حَسُنْتَ خَلْقاً فَأَحسِن لا تَسُؤْ خُلُقاً ما خَيرُ ذي الحُسْنِ إنْ لَم يُــوْلِ إحسَانا

وفي هذا البيتِ ملمحٌ موسيقيٌّ آخَرُ غيرُ الاشتقاق، وهو تكرارُ حرفِ السّينِ الهامسِ في خمسِ كلمات، وكأنّه يَهمِسُ في أُذنِ القارئ عاكسًا أسى الشّاعرِ ومعاناتَه. أما التّكرارُ فإنّه يُعطي نغمةً موسيقيّةً بديعةً تَطرُقُ أُذنَ السّامعِ بقوّةٍ فيَتَنَبَّهُ ويَنجذِبُ إلى ما قِيلَ لفظًا ومَعنى، كتكرارِهِ (لَيتَ) في قوله (ابن زَيدُون، 1994: 312):

كُنتِ المُنى فأَذَقْتِــنِي غُصَصَ الأذَى يا لَيتَــني ما فُهْتُ فيكِ بليتَني

وهكذا نَرى أنَّ ابنَ زَيدُونٍ استطاعَ أنْ يُوظِّفَ في مُقَطَّعاتِهِ أنماطًا متعدِّدةً من العناصرِ الموسيقيّة الخارجيّةِ منها والدّاخليّة، فتَدفَّقَتْ أبياتُهُ رقّةً وعُذوبةً. ولا عَجَبَ بَعدَ هذا أنْ يُلقّبَهُ بعضُهم ببُحتُريّ الأندلُس (ابن زَيدُون، 1994: 38)، فكأنَّه اعتَصَرَ اللُّغةَ فاستخرَجَ منها كل مُمكِناتِها الموسيقيّةِ والبلاغيّة حتّى تأثَّرَ به مَنْ تَلاهُ من شُعراءِ العربيّةِ وحتّى الشّعراءُ الجوّالُون الغربيُّون الذين أُطلِقَ عليهم اسمُ "تروبّادُور" (ابن زَيدُون، 1994: 43).

الخصائص المعنوية في مُقَطَّعات ابن زَيدُون:

يَتميَّزُ الشّعرُ بخصائِصَ شكليَّةٍ بارزةٍ تُمثِّلُها اللُّغةُ الشّعريّةُ في ألفاظِها وتراكيبِها وأساليبِها والوزنِ والقافية، لكنَّ هذا الشّكلَ لا ينفصِلُ عن المَعنى ولا يُمكنُ له أنْ يَستقلَّ بذاتِهِ؛ لأنَّ وراءَ كُلّ استعمالٍ للفظٍ أو تركيبٍ دلالةٌ معيَّنةٌ ووظيفةٌ يؤدّيها للوصولِ إلى القصدِ. ومنَ الظّواهرِ المعنويّةِ التي نَجدُها في مُقَطَّعاتِ ابنِ زَيدُون: تكرارُ المعاني أكثرَ منْ مرَّةٍ في أكثرَ من مُقَطَّعة، وهذا ليسَ نَقْصًا أو مَأخَذًا يُؤخَذُ عليه، إذ لا بُدَّ أنَّ ذلكَ المَعنى كانَ مَقصودًا لدى الشاعرِ ومُلِحًّا في سياقِهِ الخاصّ حتى عَمدَ الشّاعرُ إلى تكراره، وإلّا فابنُ زَيدُونَ لا يُعْجِزُه أنْ يَتصرَّفَ في المعاني التي يُريدُها وأنْ يُنوّعَ فيها ويُجدِّد.

ومنَ المعاني التي كرَّرَها في أكثرَ من مُقَطَّعةٍ حديثُهُ عن طُوْلِ اللّيلِ وقِصَرِه، وهو منَ المَعاني التي طالَما طرَقَها الشّعراءُ منذُ عصرِ امرئِ القيسِ وما بَعدَه، فحديثُ ابنِ زيدون عن هذا المَعنى يَتشابَهُ في أكثرَ من مُقَطَّعةٍ كقولِهِ (ابن زَيدُون، 1994: 207):

فطالَ ليلُــكَ بعدي، كطُوْلِ لَيلِيَ بعدَكْ

وقوله في مُقَطَّعةٍ أُخرى مُعَبِّرًا عن عدمِ اهتمامِهِ لطُولِ اللّيلِ أثناءَ البُعدِ، لأنَّهُ لا يَقصُرُ إلّا بالوَصْلِ (ابن زَيدُون، 1994: 208):

يا ليلُ طُلْ، لا أَشْتَهي إلّا بِوَصْلٍ، قِصَرَكْ

وفي مُقطَّعة أُخرى نَجِدُ المعنى ذاتَهُ (ابن زَيدُون، 1994: 209):

إنْ يَطُلْ، بَعدَكَ لَيْلِي، فَــلَكَمْ　　بِــتُّ أَشْكُو قِصَرَ اللَّــيلِ مَعَكْ

وكذلك في قوله (ابن زَيدُون، 1994: 262):

يُقَصِّرُ قربُكَ لَيلِي الطَّويلا　　ويَشْفِي وِصالُكَ قَلبي العَلِيلا

ومن الخصائصِ المعنويّةِ في مُقَطَّعاتِهِ تكرارُهُ بعضَ المعاني الشائعةِ المُتداوَلةِ بينَ الشّعراء منذُ أقدمِ العصور، كقوله (ابن زَيدُون، 1994: 137):

أيُوحِشُنِي الزَّمانُ، وأَنْتِ أُنْسِي　　ويُظْلِمُ لِيْ النَّهَارُ وأَنْتِ شَمْسِي

لقدْ جَازَيْتِ غَدْرَاً عَـــنْ وَفائِي　　وَبِعْتِ مَوَدَّتِي، ظُلْمَا، بِــبَخْـــسِ

فالأُنْسُ بالمحبوبِ وتَشْبيهُهُ بالشمسِ منَ المعاني المَطروقةِ في الشّعرِ العربيّ على مَرِّ العُصور، وهو في الأصلِ معنًى شائعٌ يَستعملُه النّاسُ حتّى غيرُ الشّعراءِ منهم. وكذلكَ الحالُ مع مَعنَى مُقابَلةِ الوفاءِ بالغَدْر وما يَحدُثُ منَ التَّظالُم بينَ المُحبّين، فهذا أيضًا من المعاني التي طالَما تَداولَها الشّعراءُ في قصائدِهِم. وقد تَتَبَّعَ ابنُ بسّام بعضَ معاني شعرِ ابنِ زَيدُون التي استمدَّها من شعراءَ آخَرين، ومنها قولُه في بني جَهْوَر (ابن زَيدُون، 1994: 196) (ابن بسام، 1997: 354/1):

بَني جَهْوَر أَحرَقتُمُ بِجَفائِكُم　　جَناني، وَلَكِنَّ المَدائِحَ تَعبَقُ

تَعُدّونَني كَالعَنبَرِ الوَردِ إِنَّما　　تَطيبُ لَكُم أَنفاسُهُ حينَ يُحرَقُ

ويَرى ابنُ بسّام أنّ ابنَ زَيدُون أَخَذَ هذا المعنى في الأصلِ من أبي تمّامٍ في قوله(ابن بسام، 1997: 354/1):

لولا اشتعالُ النَّار فيمَا جَاوَرَتْ　　مَا كانَ يُعْرَفُ طِيْبُ عَرْفِ العُوْدِ

وعلى الرّغمِ منْ أنَّ هذا المعنى هو المَعاني التي تَداولَها شعراءُ آخَرونَ غيرُ ابنِ زَيدُون مُقلِّدين فيها أبا تمام، فإنَّ ابنَ بسّام يَرى أنَّ ابنَ زَيدُون يأخذُ كثيرًا من المَعاني من غيرِه ليُضَمِّنَها شِعرَه ونثرَه، فهو: "على كثيرِ إحسانِه كثيرُ الاهتدام، في النِّثار والنِّظام" (ابن بسام، 1997: 355/1). ولكنْ ربَّما كانت هذهِ السِّمةُ طابَعًا للشّعرِ الأَندَلُسي بعامّةٍ وليسَ شعرَ ابنِ زَيدُون فحسب، فقد مَضَى الشّعراءُ الأَندَلُسيّونَ يَنسجُونَ على منوالِ إخوتِهم المشارقةِ في كثيرٍ من ألفاظِهِم ومعانيهم وصورِهِم؛ وما انفكُّوا يَنظرونَ إلى الأدبِ المشرقيّ نَظرَةَ تقديرٍ وإجلال، ولا يَرَوْنَ بَأسًا في استلهامِ نماذجِهِ السّاميَةِ في أدبِهِم. وتَداوُلُ المَعاني المُميَّزةِ بينَ الشّعراء كانَ حاضرًا في كثيرٍ من دَواوينِ الشّعرِ العربيّ منذُ أقدمِ عصورِهِ سَواءٌ أكانَ ذلكَ في المَشرقِ أو المَغرِب. وابنُ زَيدُون لم يَكُنْ لِيُنْقِصَ منهُ أنْ يأخُذَ معنًى من شاعرٍ سابقٍ، لأنّه كان في كلّ مَرَّةٍ يَطبَعُ ذلكَ المعنى بطابَعِهِ الخاصّ ويُضفِي عليهِ خصائصَ أسلوبِه المُميَّز.

ومن الخصائصِ المعنويّةِ البارزةِ في مُقَطَّعاتِ ابنِ زَيدُون، اعتمادُه بشكلٍ مُكثَّفٍ على إبرازِ المعنى وتوكيدِه من خلالِ التَّضادِّ على مُستوى المفرداتِ والجُمَل، وهو مَلْمَحٌ يَنُمُّ على ذكاءٍ لدى الشاعرِ وذائقةٍ أدبيّةٍ تستطيعُ تَمييزَ المعنى الجميلِ المُؤثِّرِ مِنْ غيرِه. ومن ذلكَ قولُه (ابن زَيدُون، 1994: 313):

ما صَحَّ وُدِّي، إِلَّا اعْتَلَّ وُدُّكَ لِي　　ولَا أَطَعْتُكَ، إِلَّا زِدْتَ عِصْيَانَا

وقد لَجَأَ الشاعرُ أحيانًا إلى اصطلاحاتِ العلومِ الأخرى لإبرازِ معانيه، ومن ذلك قولُه مُستعيرًا مُصطلَحَي (الأصولِ والفُروع) من عِلْمِ الفقه في سياقِ المديح (ابن زَيدُون، 1994: 177):

عَنَتِ الأصولُ لأَصْلِهِ　　وتَقاصَرَتْ عنْهُ الفُرُوعُ

على أننا نَعثُرُ في مُقَطَّعةٍ لهُ على معنًى غريبٍ، حيثُ يقول (ابن زَيدُون، 1994: 261):

سَعِدْتَ كَمَا سَعِدَ المُشْتَرِي ونِلْتَ عُلاً لمْ يَنَلْها زُحَلْ

فهو يَدعُو للممدوحِ بأَنْ يَصِلَ في العُلَا إلى مَرتَبةٍ لم يَصِلْ إليها كوكبُ زُحَلٍ، لكنَّ ذِكْرَ (زُحَل) بالذَّاتِ في هذا المعنى يَبدُو غريبًا؛ لأنَّ هذا الكوكبَ كثيرًا ما كانَ يَرتَبِطُ عندَ العربِ القُدَماءِ بأُمورٍ سلبيّةٍ كالبُطءِ والنَّحْس، لذلكَ فإنَّ ذِكْرَهُ في هذا المعنى وفي مَقامِ المَدحِ يُثيرُ الاستغرابَ، إلَّا إذا أَخْوَجَتْ القافيةُ إليه، أو أنَّ الشّاعرَ أرادَ معنًى البُعْدِ الذي اشْتُقَّ منه اسمُ هذا الكوكب، فهو إنّما "سُمِّيَ بِهِ لأنّه زَحَلَ أيْ بَعُدَ" (الزبيدي، "زَحَلَ"، 68/29)، وعلى هذا يَستقِيْمُ المعنى بإرادةِ العُلُوِّ والبُعْدِ فحسبُ، بعيدًا عن الدّلالاتِ الأُخرى التي هي بطبيعةِ الحالِ لا تَتَّخِذُ منحًى مَنطقيًّا. وعلى الرّغم منْ بُعْدِ ابنِ زَيدُون عن الغُموضِ والتّعقيدِ في معانيه، إلّا أنّنا نَلمَحُ أحيانًا جُنوحَهُ إلى المُبالَغةِ فيها، فهو يُعبّرُ عن مَدى الحُزنِ والتَّأثُّرِ بصورةٍ مُبالَغٍ فيها حينَما يقولُ إنَّهم بَكَوا إلى أنْ تَقرَّحَتْ عيونُهُم فاسْتَحالَ دَمْعُها دَمًا (ابن زَيدُون، 1994: 53):

بَكَينا دماً، حتَّى كأنَّ عُيونَنَا لِجَرْيِ الدُّمُوعِ الحُمْر، فيها جِرَاحَاتُ

وقد تحصلُ المُبالَغة بالقسم على أمر غير مؤكد الحصول حقيقة، كقوله (ابن زَيدُون، 1994: 54):

ولو أَنِّي أَقْسَمْتُ: أنّكَ قاتِلِي وأنّيَ مَقْتُولٌ: لِمَا قِيْلَ: حَانِثُ

فالمُبالَغةُ في التَّعبيرِ عن سُلطةِ المُخاطَب وقدرَتِهِ على القَتْلِ (ولو مَعنويًّا)، صَوَّرَتْ للشّاعرِ أنّ القَسَمَ بوقوعِ حادثةِ القَتلِ إنَّما هو قَسَمٌ بشيءٍ حقيقيٍّ مُمْكِنِ الحُدوث، ولذلكَ فهو قَسَمٌ لا حَنْثَ فيه. وهو يَذهَبُ في المُبالَغةِ مذهبًا بعيدًا في موضوعٍ آخَرَ أيضًا حينَ يَجعَلُ الدَّهرَ عبدًا لهُ. والمُلاحَظ أنّ المعنى غيرُ المُباشرِ قد يَحمِلُ دلالةً أقلَّ حِدَّةً، وهي أنَّ الوقتَ أصبحَ مُسَخَّرًا للشّاعرِ يَفعَلُ فيهِ ما يَشاءُ منَ الأمورِ المُحبَّبَةِ إليه، فلم يَعُدْ يَشعُرُ بقسوةِ الزَّمَنِ أو طُولِهِ، عندما أَصبحَ هو نفسُه مُسَخَّرًا لمَحبوبِه وطَوْعَ أمرِه. لكنْ تَبقَى عبارةُ (الدَّهرُ عَبدي) ذاتَ وقعٍ عميقٍ ومُبالَغٍ فيه على مُستوى المَعنى الظَّاهر. يقول الشاعر (ابن زَيدُون، 1994: 207):

الدهرُ عَبْدِيَ، لمَّا أَصْبَحْتُ في الحُبِّ، عَبْدَكْ

لقد اتَّسَمَت المعاني في مُقَطَّعاتِ ابنِ زَيدُون بالوضوحِ عمومًا. وإذا كانَ قد استوحَى كثيرًا منها من الأقدمين، لكنَّه استَحدَثَ في كثيرٍ منها تفصيلاتٍ وإضافاتٍ ولم يَنقُلْها حَرفيًّا. وقد شَهِدَ له الأقدمونَ بالبراعَة، ومنهم ابن بسام الذي قال: "فأمَّا سَعَةُ ذَرْعِهِ، وتَدَفُّقُ طَبْعِهِ، وغَزارةُ بَيانِهِ، ورِقَّةُ حاشيةِ لِسانِهِ، فالصُّبحُ الذي لا يُنْكَرُ ولا يُرَدُّ، والرَّمْلُ الذي لا يُحْصَرُ ولا يُعَدُّ" (ابن بسام، 1997: 339/1). والمُطَّلِعُ على شِعرِ ابنِ زَيدُون وسائرِ أدبِهِ وأقوالِ مؤرّخِي الأدبِ عنه، يُمكِنُهُ ملاحظةُ المكانةِ البارزةِ التي شَغَلَها ابنُ زَيدُون بينَ مُبَرّزِي شعراءِ العربيّةِ في الأَندَلُسِ والمَشرِقِ على حَدٍّ سَواء.

الخاتمة:

قادَ البحثُ في مُقَطَّعاتِ ابنِ زَيدُون من حيثُ خصائصُها الفنيّةُ والمعنويّةُ إلى نتائجَ نُجْمِلُها بالنّقاطِ الآتية:

- عاشَ ابنُ زَيدُون في عصرٍ اضطربَتْ فيهِ بلادُ الأَندَلُس في حروبٍ شتَّى وصراعات، وانْقسَمَتْ إلى دُوَلٍ وإمارات، لكنَّ هذا الاضطرابَ في الحياةِ السّياسيةِ رافقَهُ ازدهارٌ في الحركةِ الفِكريّةِ والأدبيّة، فكانَ عصرُ الطَّوائفِ عصرَ نهضةٍ للعلومِ والأدب. ونشأَ ابنُ زَيدُون في ذلك العصرِ في بيتِ عِلْمٍ وفقهٍ وأدب، وصادَفَ ذلكَ موهبةً لديه، فاجْتَمَعَت العواملُ التي شَكَّلَتْ شخصيتَهُ الأدبيّةَ المُتفرّدة.

- المُقَطَّعاتُ نمطٌ شعريٌّ أصيلٌ لا تَقِلُّ أهميَّتُهُ عن القصائدِ، لا بل إنّه قد يُمَثِّلُ أصلَ القصيد.

- تَفاوَتَ النّقادُ قدماءَ ومُحدَثِين في تحديدِ العددِ المُفترَضِ لأبياتِ المُقَطَّعة، وقد اتَّخَذَ البحثُ موقفًا وسَطًا بجَعْلِها ما دونَ خمسةَ عَشَرَ بيتًا.

- على الرّغمِ من أنّ المُقَطَّعات تُمَثِّلُ موقفًا شعوريًّا آنيًّا، أو تُعبّرُ عن مناسبةٍ محدودةٍ بزمانٍ ومكانٍ معيَّنَين، إلّا أنّها يُمكنُ أنْ تستوعِبَ أيَّ غرضٍ شعريّ يُريدُه الشّاعر. فقد اعتَمدَتِ المُقَطَّعاتُ على التّكثيفِ في التّجربةِ الشّعورية، بحيثُ استطاعَ الشّاعرُ أنْ يقولَ ما يُريدُ في عباراتٍ موجَزَةٍ وأبياتٍ

قليلة، وهذهِ براعةٌ مشهودةٌ لا تَتوفَّرُ لكلِّ الشّعراءِ بالدّرجةِ نفسِها من الإبداع.

- كانَ عددُ المُقَطَّعاتِ كبيرًا في ديوانِ ابن زَيدُون، ممَّا يُؤكِّدُ أهميَّةَ هذا الفنّ عندَه، وقد استطاعَ أنْ يُحَمِّلَها أَهَمَّ الموضوعاتِ التي تَضمَّنَتْها قصائِدُه الأخرى.

- تَرَكَّزَتْ موضوعاتُ مُقَطَّعاتِ ابن زَيدُون في الغزَلِ بصورةٍ رئيسة، وخالَطَهُ شيءٌ من وصفِ الطّبيعة.

- على الرّغمِ من كَوْنِ المديحِ من الأغراضِ الرّئيسةِ في مُطوَّلاتِ ابنِ زَيدُون، إلّا أنّه استطاعَ أنْ يُضمِّنَهُ مُقَطَّعاتِهِ أيضًا ببراعةٍ لافتة. أمّا الهجاءُ فقد كانَ لهُ حضورٌ ضعيفٌ في هذه المُقَطَّعات، بينما لم تَحتَوِ أيٌّ منها على الرّثاء.

- أَكثرَ ابنُ زَيدُون في مُقَطَّعاته منَ الأساليبِ الإنشائيّةِ التي أَتَتْ مُتوافِقَةً مع طُغيانِ موضوعِ الغزَلِ وارتفاعِ حِدَّةِ الانفعالِ الشّعوري لديه.

- أَثْرَ ابنُ زَيدُون فنونًا بديعيّةً مخصوصةً على فنونٍ أخرى، وممّا أَثْرَهُ من فنونِ البديعِ فوَجَدْنا لهُ حضورًا قويًّا في مُقَطَّعاته: التّضادُّ والاشتقاقُ، وقد أَدّيَا معانيَ بلاغيّةً عميقةً.

- أَكثرَ الشاعرُ من الاستعاراتِ في مُقَطَّعاته، وجاءتْ صورُهُ مفعمةً بالحيويّة بما حَمَلَتْهُ من عناصرِ اللّونِ والحرَكة، وما اعتَمَدَتْ عليه من التّشكيلاتِ البصريّةِ والسّمعيّةِ واللّمسيّةِ والشّمّيّة.

- تَميَّزَتْ مُقَطَّعاتُ ابنِ زَيدُون بموسيقاها العذبةِ، الدّاخليةِ منها والخارجيّة؛ إذْ وَظَّفَ الشّاعرُ الوزنَ والقافيةَ والتكرارَ والاشتقاقَ والتّقسيم، ليُحْدِثَ تنويعًا موسيقيًّا بديعًا يُطْرِبُ السّمعَ ويُؤَثِّرُ في النَّفْس.

- استَوحَى ابنُ زَيدُون في مُقَطَّعاته معانيَ قديمةً أحيانًا في إطارِها العامّ، لكنَّه أَضفَى عليها لَمساتِهِ الأسلوبيَّةَ المَميَّزة، فجاءَتْ معانيه في معظمِها واضحةً بعيدةً عن التّعقيدِ والغموض، وقلَّما جَنَحَتْ إلى المُبالَغة.

ولا تدَّعي هذهِ الدّراسةُ الإحاطةَ بكلِّ جوانبِ الإبداعِ في مُقَطَّعات ابنِ زَيدُون، فإنَّما هي دراسةٌ موضوعيَّةٌ أَخذَتْ جانبَ البحثِ في الخُطوطِ العريضةِ للخَصائصِ الفنيَّةِ والمعنويّةِ في تلك المُقَطَّعات، بوصفِها جزءًا مهمًّا من نتاجِ ابنِ زَيدُون الشّعري، دونَ إغفالِ فضلِ الدّراسات السابقةِ التي تَناولَتْ أدبَ الشّاعرِ نقدًا وتحليلًا.

المراجع

ابن بسام الشنتريني، علي. (1997). الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. ق1/م1. تح: إحسان عباس. بيروت: دار الثقافة.

ابن خاقان، الفتح بن محمد بن عبيد الله القيسي الإشبيلي. (1989). قلائد العقيان ومحاسن الأعيان. م1/ج1/ق1. ط1. تح: حسين يوسف خريوش. الزرقاء: مكتبة المنار للطباعة والنشر والتوزيع.

ابن رشيق القيرواني، الحسن. (1981). العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده. ط5. تح: محمد محيي الدين عبد الحميد. بيروت: دار الجيل.

ابن زَيدُون. ديوان ابن زَيدُون. ط2. (1994). تح: يوسف فرحات، بيروت: دار الكتاب العربي.

ابن سلام الجمحي، محمد. (1980). طبقات فحول الشِّعراء. تح: محمود محمد شاكر. جدة: دار المدني.

ابن قتيبة الدِّينَوري، عبد الله بن مسلم. (1985). الشِّعر والشِّعراء. تح: أحمد محمد شاكر. القاهرة: دار المعارف.

أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل. (د.ت). كتاب الصناعتين الكتابة والشِّعر ج1. ط2. تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: دار الفكر العربي.

بالنثيا، أنخل غونثالث. (1955). تاريخ الفكر الأَندَلُسي. ترجمة: حسين مؤنس. القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية.

بكار، يوسف حسين. (1982). بناء القصيدة في النقد العربي القديم. ط2. بيروت: دار الأَندَلُس، بيروت.

بلوكباشي، محمد. (2024). النشاط العلمي في الدولة الأموية الأندلسية. الدراسات الآسيوية، 8(29)، 117-124.

بلاشير، ريجيس. (1956). تاريخ الأدب العربي. ج1. ترجمة: إبراهيم كيلاني. دمشق: دار الفكر.

الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن الشافعي. (2017). تلخيص المفتاح. تح: إلياس قبلان. إسطنبول: دار الشفا.

الزبيدي، محمد المرتضى بن محمد. (1997). تاج العروس من جواهر القاموس. تح: أحمد مختار عمر وخالد عبد الكريم جمعة. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

السكاكي، يوسف بن أبي بكر محمد بن علي. (1987). مفتاح العلوم. ط2. تح: نعيم زرزور. بيروت: دار الكتب العلمية.

ضيف. شوقي. (1981). ابن زَيدُون. ط11. القاهرة: دار المعارف.

ضيف، شوقي. (1989). تاريخ الأدب الأَندَلُسي عصر الدول والإمارات الأَندَلُس. القاهرة: دار المعارف.

ضيف، شوقي. (2004). الفن ومذاهبه في الشِّعر العربي. ط13. القاهرة: دار المعارف.

عبد الرؤوف، محمد عوني. (2005). بدايات الشِّعر العربي بين الكم والكيف. ط2. القاهرة: مكتبة الآداب.

العطوي، مسعد بن عيد. (د.ت). المُقَطَّعات الشِّعرية في الجاهلية وصدر الإسلام. السعودية: مكتبة التوبة.

القرطاجني، حازم بن محمد. (2008). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ط3. تح: محمد الحبيب ابن الخوجة. تونس: الدار العربية للكتاب.

الهاشمي، أحمد. (2014). جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. ط2. بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية.

Kaynakça

Abdurraûf، Muhammed Avnî. (2005). *Bidâyâtu'ş-Şüiri'l-Arabî beyne'l kemmî ve'l-Keyf*. 2. Baskı. Kahire: Mektebetu'l-Âdâb.

Bekkar, Yûsuf Huseyn. (1982). *Binâ'u'l-Kasîde fi'n-Nakdi'l-Arabîyyi'l-Kadîm*. 2. Baskı. Beyrut: Daru'l-Endülüs.

Bölükbaşı, Mehmet. (2024). *Endülüs Emevî Devletinde Bilimsel Faaliyetler*. Asya Studies، 8(29)، 117-124.

Blachère, Régis. (1956). *Târîhu'l-Edebî'l-ʿArabî*. Çeviren. İbrâhim el-Keylânî. Şam: Dâru'l-Fikr.

Dayf, Şevkî. (2004). *el-Fennu ve Mezâhibuhû fi'ş-Şi'ri'l-ʿArabî*. 13. Baskı. Kahire: Daru'l-Maʿârif.

Dayf, Şevkî. (1981). *İbn Zeydûn*. 11.Baskı. Kahire: Daru'l-Maʿârif.

Dayf, Şevkî. (1989). *Târîhu'l-Edebî'l-ʿArabî ʿAsru'd-Duveli ve'l-İmârât: el-Endelus*. Kahire: Daru'l-Maʿârif.

Ebû Hilâl el-Askerî, el-Hasen b. Abdillâh b. Sehl. (t.y). *Kitâbü'ş-Şınâʿateyn*. 1. Bölüm. 2.Baskı. thk. Ali Muhammed el-Bicâvî ve Muhammed Ebü'l-Fazl İbrâhim. Kahire: Dâru'l-Fikri'l-ʿArabî.

el-Ataví, Musa'ed b. Saîd. (t.y). *el-Muqatta'atu'ş-Şi'riye fi'l-Câhilye ve sadri'l-İslam*. Saudia: Mektebetu't-Tevbe.

el-Hâşimî ,Ahmed. (2014). *Cevahiru'l Belâğati fi'l-Meʿânî ve'l-Beyâni ve'l-Bedî'*. 2. Baskı. Beyrut: Muessesetu'l-Kutubi's-Sakâfiyye.

el-Ḳarṭâcennî, Ḥâzim b. Muhammed. (2008). *Minhâcü'l-büleġāʾ ve sirâcü'l-üdebâʾ*. 3.Baskı. thk. M. Habîb İbnü'l-Hoca. Tunus: ed-Dâru'l-ʿArabiyyetu li'l- Kitâb.

es-Sekkâkî, Yûsuf b. Ebî Bekr b. Muhammed b. Alî. (1987). *Miftâhu'l-ʿUlûm*. 2. Baskı. thk. Na'îm Zerzûr. Beyrut: Daru'l-Kutubi'l-ʿİlmiyye.

eş-Şenterînî, Ebu'l-Hasan ʿAlî b. Bessâm.(1997). *eẕ-Zahîretu fi Mehâsini Ehli'l-Cezîre*. 2.Baskı. Beyrut: Daru's- Sakâfe.

ez-Zebîdî, Muhammed el-Murtazâ b. Muhammed. (1997). *Tâcu'l-ʿarûs min cevâhiri'l-Ḳāmûs*. thk. Ahmed Muhtâr Omer. Kuveyt: el-Meclisu'l-Vatani li's-Sakâfeti ve'l-Funûn ve'l- Âdâb.

Hatîb Kazvînî ,Muhammed b. 'Abdirrahmân b. 'Umar b. Ahmed el-Kazvînî eş-Şâfi'î. (2017). *Telhîsu'l-Miftâh*. İstanbul: Daru'ş-Şifâ.

İbn Hâkân, el-Feth b. Muhammed b. ʿUbeydillâh el-Kaysî el-İşbîlî. (1989). *Kalâ'idu'l-ʿİkyân fi Mehâsini'l-Aʿyân*. 1.Baskı. 1. Cılt. 1. Bölüm. Zerka: Mektebetu'l-Menâr li't-Tibâʿati ve'n-Neşri ve't-Tevzî'.

İbn Kuteybe ed-Dînever, Abdullāh b. Müslim. (1985). *eş-Şiʿr ve'ş-şuʿarâʾ*. thk. Ahmad Muhammed Şâkir. Kahire: Daru'l-Maʿârif.

İbn Reşîḳ el-Kayrevânî, el-Hasan. (1981). *el-ʿUmde fi meḥâsini'ş-şiʿr ve âdâbih*. 5. Baskı. thk. Muhammed Muhyiddin Abdülhamîd. Beyrut: Daru'l-Cîl.

İbn Sellâm el-Cumahî, Muhammed. (1980). *Ṭabaḳātu fuḥûli'ş-şuʿarâʾ*. thk. Mahmûd Muhammed Şâkir. Cidde: Dâru'l-Medenî.

İbn Zeydûn. (1994). *Dîvân İbn Zeydûn*. thk. Yûsuf Ferhât. Beyrut: Daru'l-Kitâbi'l-ʿArabî.

Palencia, Don Ángel González. (1955). *Tarihu'l- Fikri'l- Endelusî*. Çeviren Huseyin Mûnis، Kahire: Mektebetu'n-Nehdati'l- Misriyye.