

الشعر في الدولة الظاهرية دراسة في الأغراض والاتجاهات

سجى عبد العزيز علي

مديرية تربية الانبار

Poetry in the Zahirid State: A Study of Themes and Trends

Saja Abdulaziz Ali

Corresponding Author Email :saja00533@gmail.co

المخلص

يتناول هذا البحث أغراض الشعر في الحقبة المرتبطة بسلطنة الملك الظاهر بيبرس في مصر والشام، بوصفها مرحلة مفصلية في تشكل الخطاب الشعري المملوكي المبكر. وينطلق من فرضية أن الشعر الظاهري لم يكن استمراراً تقليدياً للمديح والغزل والثناء والوصف فحسب، بل كان أداة ثقافية في تمثيل السلطة والحرب والمدينة والذاكرة الجماعية. اعتمد البحث منهجاً تاريخياً فنياً يربط النصوص الشعرية بسياقها السياسي والاجتماعي والثقافي. وقد أظهرت الدراسة مركزية المديح السياسي والحربي، مع استمرار الأغراض الوجدانية والاجتماعية بوظائف دلالية وجمالية متجددة الكلمات المفتاحية: الدولة الظاهرية، الظاهر بيبرس، العصر المملوكي، أغراض الشعر، الشعر الحربي.

Abstract

This study examines the poetic purposes associated with the reign of Sultan al-Malik al-Zahir Baybars in Egypt and Syria as a decisive moment in early Mamluk literary culture. It argues that Zahirid-period poetry was not merely a conventional continuation of panegyric, love poetry, elegy, description, and complaint, but a cultural discourse shaped by war, political legitimacy, urban life, and collective memory. Using a historical-analytical method, the study links poetic themes to their political, social, and aesthetic contexts. It concludes that martial and political panegyric dominated the period, while other poetic purposes retained meaningful social and artistic functions. Keywords: Zahirid State, al-Zahir Baybars, Mamluk period, poetic purposes, martial poetry.

المقدمة

تتصل دراسة أغراض الشعر عند شعراء الدولة الظاهرية بواحد من أكثر المداخل قدرة على كشف طبيعة العلاقة بين الأدب والسلطة في العصر المملوكي المبكر؛ ذلك أن الغرض الشعري لا يمثل موضوعاً خارجياً يختاره الشاعر فحسب، بل يمثل نظاماً من القيم والصور والوظائف التي تتحكم في طريقة بناء القصيدة وتلقيها. وإذا كان الشعر العربي قد عرف المدح والغزل والثناء والوصف والفخر والهجاء والزهد منذ عصور مبكرة، فإن انتقال هذه الأغراض إلى سياق الدولة الظاهرية منحها دلالات جديدة فرضتها ظروف الحرب، وتثبيت السلطنة، وإعادة ترتيب المجال السياسي بعد سقوط بغداد وقيام القاهرة بوظيفة رمزية واسعة في العالم الإسلامي (ضيف، ١٩٩٠: ٣٥٢). تتبع أهمية الموضوع من أن عهد الظاهر بيبرس لم يكن عهداً عسكرياً فحسب، بل كان عهداً صناعياً للرمز السياسي أيضاً. فقد احتاجت الدولة المملوكية إلى لغة تبرر انتقال الحكم إلى طبقة عسكرية غير وراثية في الأصل، وتربط السلطان الجديد بقيم الجهاد، وحماية الحرمين، وإحياء الخلافة العباسية في القاهرة، ومقاومة المغول والصليبيين. ومن هنا كان الشعر مجالاً فاعلاً في صناعة الصورة العامة للدولة، لا مجرد فن للتسلية أو المجاملة. وتكشف النصوص الشعرية التي واكبت هذا المناخ أن الغرض الشعري صار يؤدي وظيفة إعلامية واحتفالية وتاريخية، حتى حين يحافظ على قوالبه البلاغية القديمة (ابن عبد الظاهر، ١٩٧٦: ١٢١؛ ابن شداد، ١٩٨٣: ٩٧). وتكمن مشكلة البحث في أن كثيراً من الدراسات العامة عن العصر المملوكي تميل إلى الحكم على شعره بالصنعة والتقليد، وتربطه بالانحطاط اللفظي أو ضعف الخيال، من غير أن تقرأ وظائفه داخل شروطه التاريخية. وهذا الحكم يحتاج إلى مراجعة؛ لأن الشعر الظاهري، وإن أكثر من البديع والمحسنات، كان يستجيب لمطالب الدولة والمجتمع، ويحوّل الغرض الشعري إلى وسيلة لتسجيل الانتصار، وثناء الخسارة، وتصوير المدينة، والتعبير عن قلق الفرد، وصياغة المثال الأخلاقي. ولذلك لا يكفي أن نسأل: هل كان الشعر جديداً في صورته؟ بل ينبغي أن نسأل: ماذا كان يفعل هذا الشعر في سياقه؟ (عاشور، ١٩٧٦: ٢١١). يهدف البحث إلى تحديد أبرز أغراض

الشعر عند شعراء الدولة الظاهرية، وبيان علاقتها بالسياق السياسي والاجتماعي والثقافي. كما يسعى إلى تحليل حضور المديح السلطاني والحربي، والغزل والوصف، والرتاء والشكوى، والزهة والحكمة، ثم الوقوف على الخصائص الفنية التي جعلت هذه الأغراض تتداخل داخل القصيدة الواحدة. ولا يدعي البحث أن الحقبة الظاهرية أنتجت نظاماً شعرياً منفصلاً عن تراث العربية، بل يرى أنها أعادت توظيف هذا التراث لخدمة لحظة تاريخية قلقة ومتحركة. يعتمد البحث على المنهج التاريخي الفني؛ إذ يستند إلى المصادر التاريخية التي تؤرخ لعهد الظاهر بيبرس، مثل الروض الزاهر وتاريخ الملك الظاهر والسلوك والنجوم الزاهرة، كما يستفيد من كتب التراجم والوفيات في تحديد صور الشعراء ومواقعهم داخل الحياة الثقافية. أما الجانب الفني فيقوم على تحليل الأغراض الشعرية بوصفها أبنية دلالية وجمالية، لا مجرد عناوين مدرسية. ومن ثم ينقسم البحث إلى أربعة مباحث: الأول للسياق والمصطلح، والثاني للمديح السياسي والحربي، والثالث للأغراض الوجدانية والاجتماعية، والرابع للخصائص الفنية واللغوية.

منهجية البحث

تقتضي منهجية البحث ضبط المصطلح قبل الدخول في التحليل؛ فعبارة الدولة الظاهرية قد تلتبس بدلالات متعددة، لكن المقصود بها هنا عهد السلطان الملك الظاهر ركن الدين بيبرس البندقداري، وما اتصل به من إنتاج شعري في بيئة القاهرة ودمشق والثغور. وهذا التحديد لا يعني أن كل شاعر عاش في تلك السنوات كان شاعر بلاط، وإنما يعني أن الدراسة تركز على الأغراض التي تشكلت تحت أثر اللحظة الظاهرية، أي لحظة استكمال بناء الدولة المملوكية البحرية، ومواجهة الصليبيين، ورد المغول، وترسيخ الشرعية الدينية والسياسية (ابن عبد الظاهر، ١٩٧٦: ٤٦). ولا تنظر الدراسة إلى الغرض الشعري بوصفه خانة جامدة، لأن القصيدة العربية غالباً ما تجمع بين أكثر من غرض؛ فقد تبدأ بالغزل أو الوصف ثم تنتقل إلى المديح، وقد يدخل الفخر في المدح، وقد يظهر الرثاء في سياق سياسي، وقد تبرز الحكمة بالزهة والشكوى. لذلك تعتمد القراءة على تتبع الوظيفة الغالبة للخطاب الشعري، مع الانتباه إلى التداخلات الداخلية في النص. وهذا المنهج ينسجم مع طبيعة القصيدة العربية التي لا تفصل دائماً بين الموضوعات كما تفصلها التصنيفات المدرسية اللاحقة (ابن رشيق، ١٩٨١: ج١/١٢١). أما حدود المادة فترتكز على المصادر العربية التراثية والحديثة التي تناولت العصر المملوكي المبكر، وسيرة الظاهر بيبرس، وشعر تلك المرحلة وأدبها. وقد حرص البحث على أن تكون مصادره عربية، وأن يجمع بين النصوص التاريخية والتراجم والنقد الأدبي الحديث. وهذا الجمع ضروري لأن دراسة أغراض الشعر تحتاج إلى معرفة الحدث التاريخي من جهة، وإلى فهم العرف البلاغي والشعري من جهة أخرى. فالشعر في عصر الدولة الظاهرية لا يقرأ بمعزل عن المعارك والثغور والبلاط وديوان الإنشاء، ولا يفهم أيضاً إلا في ضوء تقاليد القصيدة العربية (الفلقشندي، ١٩٨٧: ج١/٨٩).

المبحث الأول: السياق التاريخي والثقافي للدولة الظاهرية وطنه بالشعر

نشأت الدولة الظاهرية، بالمعنى المحدد في هذا البحث، داخل المجال المملوكي البحري الذي أعقب نهاية الدولة الأيوبية وصدمة المغول. وقد مثل الظاهر بيبرس نموذج السلطان المحارب والإداري في آن واحد؛ فهو لم يكتف بتثبيت السلطة في مصر والشام، بل سعى إلى بناء نظام إداري وعسكري يضمن استمرار المواجهة مع القوى الخارجية. وفي مثل هذا السياق كان الشعر مطالباً بأن يكون شاهداً على التحول، وأن يصوغ صورة السلطان في هيئة القائد الذي يجمع بين القوة والعدل والدين. لذلك غلبت في الشعر لغة الظفر، والنصر، والراية، والشعر، والفتح، وهي مفردات لا يمكن فصلها عن التكوين السياسي للمرحلة (ابن شداد، ١٩٨٣: ١١٣). لم تكن القاهرة ودمشق في العصر الظاهري مجرد مدينتين سياسيتين، بل كانتا فضاءين ثقافيين يتقاطع فيهما العلماء والفقهاء والكتاب والشعراء ورجال الديوان. وقد منح ديوان الإنشاء مكانة خاصة للغة؛ لأن الرسائل والعهود والمكاتبات الرسمية احتاجت إلى بلاغة عالية قادرة على تمثيل الدولة أمام الداخل والخارج. ومن هنا برزت شخصية ابن عبد الظاهر بوصفه كاتباً وناظماً وناثراً، يجمع بين المؤرخ ورجل الديوان والأديب. وهذا التداخل بين الكتابة الرسمية والكتابة الشعرية يفسر عناية شعراء هذه المرحلة بالصياغة المحكمة والعبارة المصقولة (الصفدي، ٢٠٠٠: ج١٧/٣٥٤) أسهمت معركة عين جالوت وما تلاها من صراع مع المغول في تشكيل الوعي الشعري الظاهري، لأن الأمة كانت تبحث عن لغة تستعيد الثقة بعد انهيار بغداد. وعلى الرغم من أن عين جالوت سبقت سلطان بيبرس، فإن ظلها بقيت حاضرة في شعر المرحلة، إذ صار المديح الحربي يربط بين السلطان وبين وظيفة الحماية العامة. والشاعر حين يمدح السلطان لا يمدح شخصه وحده، بل يمدح فكرة النجاة من الفوضى وفكرة اجتماع الناس حول قوة مركزية قادرة على الدفاع عن المدن والطرق والثغور (ابن كثير، ١٩٩٨: ج١٣/٢٢١). كما أن الصراع مع الصليبيين، وخصوصاً في الشام والساحل، دفع الشعر إلى استحضار صورة الفتح واستعادة المدن والحصون. وقد أفادت القصيدة الظاهرية من تراث الفتوح الإسلامي، فجعلت المعركة امتداداً لزمناً بطولي سابق، وربطت بين السلطان المملوكي وبين مثال المجاهد العادل. وهذه الآلية لا تخلو من مقصد سياسي؛ لأنها تمنح الحاكم شرعية دينية تتجاوز

أصله العسكري، وتحول نجاحه في الحرب إلى حجة شعرية على أحييته بالطاعة. لذلك تكثر في الشعر إشارات السيف، والرايات، والحصون، والأسرى، ومفردات النصر الإلهي (المقريزي، ١٩٩٧، ج١/٥٥٦). أخذت بغداد بعد سقوطها موقعاً رمزياً في المخيال السياسي، فانقلبت الخلافة العباسية الاسمية إلى القاهرة، وصار السلطان المملوكي حامياً للخليفة ورمز الجماعة. وهذا التحول أثر في أغراض الشعر؛ لأن المدح لم يعد محصوراً في كرم الممدوح وشجاعته، بل صار يربطه بإحياء الشرعية الجامعة. ولذلك نجد أن القصيدة الظاهرية تميل إلى تكبير صورة السلطان حتى يصبح حاملاً للراية الإسلامية، وسياجاً للخلافة، ومركزاً لانتظام العالم بعد اضطرابه (ابن تغري بردي، ١٩٩٢، ج٧/٩٢). غير أن هذا السياق السياسي لا يلغي الحياة الاجتماعية والثقافية اليومية؛ فقد استمرت المجالس، والمراسلات، والمناسبات، والمدايح الخاصة، والتهاني، وشعر الإخوانيات. ويعني ذلك أن شعر الدولة الظاهرية لا يختزل في الحرب وحدها، بل تتجاوز فيه أغراض البلاط والمدينة والوجدان. فالشاعر يعيش بين السلطان والأمير والقاضي والعالم والصدوق، وينتقل من مقام إلى مقام، ومن غرض إلى غرض، وفقاً لشبكة العلاقات التي تحكم الثقافة المملوكية المبكرة (النعمي، ١٩٩٠، ج١/٢١٤). ومن السمات المهمة أن الشعراء في هذه المرحلة كانوا قريبين من الكتاب والفقهاء والمؤرخين، ولهذا تظهر في شعرهم ثقافة واسعة لا تقتصر على الطبع وحده. لقد صار الشاعر أحياناً كاتب ديوان، أو صاحب رسالة، أو مؤرخاً، أو عالماً، وهذا جعله يمزج بين البيان الشعري والبيان الإداري. ومن هنا نفهم كثرة الألفاظ الرسمية في المديح، مثل العهد، والتقليد، والمنشور، والراية، والملك، والسلطنة. إنها ألفاظ تدل على أن القصيدة كانت متداخلة مع جهاز الدولة لا منفصلة عنه (القلقشندي، ١٩٨٧، ج٦/١٨)، إذ، فالسياق التاريخي للدولة الظاهرية صنع للشعر مهمة مزدوجة: مهمة جمالية تتمثل في حفظ تقاليد القصيدة، ومهمة سياسية تتمثل في صياغة معنى السلطة الجديدة. ويقدر ما يظهر الشعر محافظاً في شكله، يبدو شديد الارتباط بحاضره في وظائفه. وهذه المفارقة هي مفتاح قراءة أغراضه؛ فالقديم لا يحضر بوصفه تكراراً ألياً، بل بوصفه خزاناً رمزياً يعاد توظيفه من أجل شرعنة واقع جديد ومواجهة قلق تاريخي عميق (الأيوبي، ١٩٩٥، ج٦٣). ومن الضروري في هذا المبحث أن نلتفت إلى أن الدولة الظاهرية لم تظهر في فراغ، بل ورثت عالماً سياسياً متشققاً بين بقايا الأيوبيين، والقوى الصليبية، والتهدد المغولي، وحاجات الداخل المصري والشامي إلى الأمن. وقد جعل هذا الوضع الشاعر قريباً من معنى الأزمة العامة؛ فالأغراض الشعرية لا تتولد من مزاج فردي محض، بل من بنية تاريخية تضغط على اللغة. وكلما اتسع شعور المجتمع بالخطر، ازدادت حاجة القصيدة إلى تمثيل الحامي والمنقذ، ولذلك صار المديح الحربي غرضاً طبيعياً لا طارئاً (عاشر، ١٩٧٦، ج٢٢٥). وتؤكد المصادر التاريخية أن عهد الظاهر بيبرس اتسم بالحركة الكثيفة بين مصر والشام، وبمتابعة شؤون الثغور والتحصينات والطرق. وهذه الحركة انعكست على خيال الشعراء؛ لأن الدولة لم تعد مكاناً ثابتاً في العاصمة وحدها، بل شبكة من الأمكنة التي تتحول إلى علامات شعرية. فالحصن المفتوح، والثغر المؤمن، والطريق المحروس، كلها تتحول إلى أدلة على القوة. وهذا يفسر أن الجغرافيا في الشعر الظاهري ليست وصفاً محايداً، بل بنية دلالية تؤكد امتداد السلطان (المقريزي، ١٩٩٧، ج١/٦٠٤). كما أن حضور العلماء والفقهاء في الحياة العامة جعل الشعر يتصل بمطلب الشرعية الدينية. فالقصيدة التي تمدح السلطان لا تكتفي بإبراز شجاعته، بل تربطها بحماية الدين وإحياء السنن وحفظ الحرمات. وتلك لغة مفهومة في مجتمع خرج من اضطرابات كبرى، وكان يرى في قوة الدولة ضماناً لاستمرار العمران. لذلك يتكرر في المديح الظاهري معنى أن السلطان جنّد للدين وسوراً للأمة، وهي معانٍ تجعل الشعر قريباً من خطاب الوعظ والسياسة معاً (حسن، ١٩٦٥، ج٣١٣). ويضاف إلى ذلك أن ديوان الإنشاء منح اللغة الرسمية حضوراً قوياً في الثقافة. فالكاتب والشاعر يتشاركان أدوات البلاغة، ويستمدان من علوم البيان والبديع ما يرفع قيمة العبارة. ولذلك تبدو بعض القصائد كأنها امتداد للرسائل السلطانية، فيها تعظيم، وتقويم، وترتيب للحجج، واستدعاء للألقاب. وهذه الظاهرة لا تعد عيباً بالضرورة؛ لأنها تكشف أن الشعر كان جزءاً من مؤسسة الكلام السياسي، وأن الغرض الشعري كان يؤدي في مجال عام لا في عزلة شخصية (القلقشندي، ١٩٨٧، ج٣/٤١). ومن هنا يمكن القول إن السياق الظاهري أعاد تعريف وظيفة الشاعر. فهو ليس مادحاً يطلب الجائزة فقط، بل شاهد يشارك في تحويل الحدث إلى معنى. فالمعركة تحتاج إلى مؤرخ، لكنها تحتاج أيضاً إلى شاعر يجعلها رمزاً، والسلطان يحتاج إلى سجل إداري، لكنه يحتاج كذلك إلى قصيدة تحفظ صورته في الذاكرة. وهذا الدور الوسيط بين التاريخ والرمز هو ما يمنح أغراض الشعر الظاهري أهميتها الخاصة. ومن اللافت أن الشعراء لم يتعاملوا مع الظاهرية بوصفها زمناً عابراً بين الأيوبيين وبقية المماليك، بل بوصفها لحظة تأسيسية تتطلب خطاباً جديداً في الثناء والاحتفال. فالحدث السياسي كان سريعاً ومكثفاً، والقصيدة كانت تمنحه شكلاً قابلاً للحفظ. ولهذا تبدو بعض النصوص كأنها تريد أن تستبق المؤرخ، فتسجل النصر فور وقوعه، وتمنح الجمهور تفسيراً عاطفياً له. وتلك وظيفة لا تظهر قيمتها إلا إذا قرأنا الشعر داخل منظومة الإعلام التقليدي في ذلك العصر. كما أن تعدد مراكز الثقافة بين القاهرة ودمشق جعل الشعراء يتحركون بين فضاءات مختلفة. ففي القاهرة تظهر لغة السلطنة والديوان، وفي دمشق تظهر لغة الثغور والعلماء والحدود، وفي الطريق بينهما تتكون ذاكرة عسكرية

وجغرافية. وهذا التعدد منح الأغراض الشعرية قابلية للتوسع؛ فالمديح يتخذ طابعاً سلطانياً في العاصمة، وحربياً في الثغر، واحتفالياً في الموكب، واجتماعياً في المجالس. ومن هنا لا يصح رد الشعر الظاهري إلى نموذج واحد مغلق. وتظهر أهمية هذا الضبط التاريخي لأن لفظ الظاهرية قد يوحي أحياناً بكيان مستقل، في حين أن المقصود في هذه الدراسة هو الدائرة الشعرية التي نشطت في ظل السلطان الظاهر ببيرس وما اتصل بها من آثار أدبية. وهذا التحديد يمنع التباس الموضوع، ويجعل البحث منصباً على علاقة الشعر بالسلطة في لحظة بعينها من العصر المملوكي المبكر.

الصبغ الثاني: المديح السياسي والحربي وغرض الفخر في الشعر الظاهري

يحتل المديح موقع الصدارة في شعر الدولة الظاهرية؛ لأنه الغرض الأكثر اتصالاً بالبلاط وبحاجات الدولة إلى التمثيل الرمزي. لكن هذا المديح لا ينبغي أن يقرأ بوصفه تكتسباً فقط، وإن كان التكتسب حاضراً في الثقافة الشعرية، بل بوصفه خطاباً سياسياً يحدد صورة الحاكم، ويصوغ علاقة الرعية بالسلطان، ويجعل النصر العسكري علامة على الرضا الإلهي وحسن التدبير. ومن هنا يغلب على المدح الظاهري الجمع بين صفات الشجاعة والعدل والكرم وحماية الدين، وهي صفات تؤسس صورة السلطان الكامل في الوعي المملوكي (ابن عبد الظاهر، ١٩٧٦: ١٧٢). يعتمد المديح السياسي في هذه الحقبة على تضخيم مركزية السلطان، فيغدو حضوره سبباً لانتظام البلاد وطمأنينة الثغور. وتظهر في هذا الغرض صور السيف الذي يقطع الفتنة، والراية التي تجمع الناس، والغيث الذي يرمز إلى العطاء، والشمس التي تكشف الظلام. وهذه الصور ليست جديدة في ذاتها، لكنها تكتسب معناها من مقامها التاريخي؛ فالشاعر يضعها في مواجهة المغول والصليبيين والاضطراب الداخلي، فتتحول البلاغة الموروثة إلى أداة لتثبيت المعنى السياسي (قدامة بن جعفر، ١٩٧٨: ٩٦). أما المديح الحربي فيتصل مباشرة بسيرة الظاهر ببيرس وفتوحاته. فهو مدح يقوم على الوقائع، لا على الصفات المجردة وحدها، إذ يستدعي أسماء الحصون والبلاد والثغور والمعارك، ويجعل القصيدة قريبة من السجل التاريخي. وفي مثل هذه النصوص يتقدم الفعل على الوصف؛ فالسلطان يسير، ويفتح، ويطارد، ويؤمن، ويهزم، وتتحول الأفعال إلى بنية إيقاعية توحي بالحركة المستمرة. ويظهر هنا أن الشعر الحربي لا يكتفي بوصف المعركة، بل يبني ذاكرة للنصر تحفظ أسماء الأمكنة والخصوم والنتائج (ابن شداد، ١٩٨٣: ٢٠٥). وتبرز في المدائح الحربية صورة العدو بوصفه قوة فوضى، في مقابل السلطان الذي يمثل النظام. فالمغول يأتون في الشعر أحياناً بوصفهم رباحاً مدمرة أو ظلاماً أو سيلاً جارفاً، بينما يظهر السلطان في هيئة السد أو السيف أو النور. وهذه الثنائية تخدم بناء الخطاب؛ لأنها تجعل المعركة ليست صراعاً سياسياً عادياً، بل صراعاً بين عمران وخراب، وبين إيمان وعدوان، وبين مركز شرعي وقوة غاشمة. وبذلك يتجاوز المدح الفرد إلى تمثيل الجماعة (ابن كثير، ١٩٩٨: ج١٣/٢٣٧). ومن وجوه المديح الظاهري أيضاً مدح الإدارة والعدل، لا الحرب فقط. فقد اهتمت المصادر بتاريخ البريد، والطرق، والثغور، والقلاع، والوقف، وتنظيم الجند. وهذه المعاني تجد صداها في الشعر حين يمدح الشاعر السلطان بأنه حافظ للممالك، ومؤمن للسبل، ومقيم للشرع. وهنا يتداخل الغرض السياسي بالغرض الأخلاقي، إذ يصبح الحكم موضوعاً للقيمة لا للقوة وحدها. ويبدو هذا التداخل ضرورياً لأن السلطنة المملوكية احتاجت إلى تقديم نفسها بوصفها نظاماً عادلاً لا مجرد سلطة عسكرية (المقريزي، ١٩٩٧: ج١/٥٨٩). يقترن الفخر في شعر هذه المرحلة غالباً بالمديح؛ فالشاعر يفخر بالدولة التي ينتمي إليها، أو بالجيش، أو بالمدوح، أو بنفسه بوصفه قادراً على تمثيل الانتصار بالكلمة. والفخر هنا ليس قبلياً على الطريقة الجاهلية، بل فخر سياسي ديني، يقوم على الانتماء إلى جماعة مجاهدة وإلى سلطان منتصر. وربما كان هذا التحول من فخر النسب إلى فخر الوظيفة التاريخية من أهم مظاهر التغير في بنية الغرض الشعري خلال العصر المملوكي (بروكلمان، ١٩٧٧: ج٦/٩٤). ولا يخلو المديح من بعد احتفالي؛ إذ كانت المناسبات السلطانية، كالنصر، والعودة من الغزو، وفتح الحصن، واستقبال الوفود، وتولية العهود، تخلق حاجة إلى الشعر. ففي هذه المواقف تعمل القصيدة عمل الخطبة والوثيقة؛ تعلن الفرح، وتمنح الحدث صيغة لغوية قابلة للتداول، وتضعه في إطار الذاكرة العامة. ولعل هذا يفسر كثرة المحسنات والإيقاع العالي في المدائح، لأن القصيدة كانت موجهة إلى السماع الجمعي بقدر ما هي موجهة إلى القراءة الفردية (الفلقشندي، ١٩٨٧: ج٨/٤٢). ومع أن المديح السياسي يبدو أحياناً مبالغاً في رفع المدوح، فإن المبالغة جزء من عرف الغرض ذاته. غير أن المبالغة الظاهرية تكتسب سنداً من الوقائع العسكرية الكبرى؛ فالشاعر لا يمدح في فراغ، بل يستند إلى أخبار الانتصارات وإعادة تنظيم البلاد. ومن ثم يمكن القول إن المديح في الدولة الظاهرية جمع بين الخيال والحدث، وبين الرمز والخبر، وبين الوظيفة الجمالية والوظيفة التوثيقية. وهذا الجمع هو الذي يمنحه أهميته في دراسة تاريخ الأدب لا في دراسة البلاغة وحدها (حسن، ١٩٦٥: ١٧٨). وتظهر في بعض المدائح نزعة واضحة إلى ربط السلطان بالماضي الإسلامي المجيد، فيقارن بالشجعان والملوك الفاتحين، ويُذكر في سياق أبطال حفظوا الثغور وردوا العدو. وهذه المقارنة ليست مجرد زخرف ثقافي، بل وسيلة لإدخال السلطان المملوكي في سلسلة شرعية تاريخية. فالشاعر يخفف غرابة الأصل المملوكي بإحاقه بمعنى البطولة الإسلامية،

وبذلك يؤدي الشعر وظيفة دمج سياسي وثقافي مهمة (عاشور، ١٩٧٦، ٢٤٦). وعليه، فإن غرض المديح في الشعر الظاهري يمثل مركز الدائرة التي تتحرك حولها أغراض أخرى. فالعرب يحتاج إلى مدح، والفتح يحتاج إلى وصف، والسلطان يحتاج إلى فخر، والشرعية تحتاج إلى خطاب ديني، والمدينة تحتاج إلى تهنئة واحتفال. لذلك لا يمكن قراءة المديح منفصلاً عن باقي الأغراض؛ لأنه يمتصها ويعيد توجيهها نحو غايتها الكبرى: تثبيت صورة الدولة في الوجدان الشعري العام. ويلاحظ أن صورة السلطان في المدح الظاهري تتأسس على الجمع بين الحزم والرحمة. فهو قاسٍ على العدو، لينٌ على الرعية، سريع إلى الحرب، قريب من العدل، كريم في العطاء، حافظ للعهود. وهذه المزوجة ليست اعتباطية، بل تمثل مثال الحاكم في الثقافة السياسية الإسلامية. فالشاعر لا يريد أن يصوره محارباً مدمراً، بل حاكماً يعيد إلى الحرب معناها الأخلاقي. ولذلك تأتي صور السيف مقرونة غالباً بصور الغيث والعدل، حتى لا تتفصل القوة عن المصلحة العامة (ابن عبد الظاهر، ١٩٧٦، ٢٤٤). وفي المدائح التي تتصل بالفتوح، يكثر بناء القصيدة على مفارقة قبلية وبعديّة: قبل مجيء السلطان كان الخوف والظلام والاضطراب، وبعد فعله حل الأمن والنور والخصب. وهذه المفارقة تمنح الغرض قوة حجاجية؛ لأن المدح لا يكفي بالقول إن الممدوح عظيم، بل يبرهن عظمته بتحويل الأحوال. ومن الناحية الفنية، تسمح هذه البنية بتوظيف الطباق والمقابلة توظيفاً دلاليّاً لا لفظياً فقط، إذ يصير التضاد علامة على أثر السلطة في الواقع (الحموي، ٢٠٠٥، ج٢/١٣٣). كما تقوم المدائح الحربية على تضخيم سرعة السلطان وحركته. فالجيوش تسير كالسيل، والخيول تسبق الريح، والأخبار تنتقل بين الثغور، والعدو لا يجد زمناً للثبات. وهذه الصور تعكس قيمة السرعة في الحرب المملوكية، لكنها في الشعر تتحول إلى علامة على العزم واليقظة. وإذا كانت الدولة تواجه عدواً متحركاً كالغول أو قلاعاً صليبية متفرقة، فإن تصوير الحركة يصبح جزءاً من بناء صورة الحاكم القادر على المبادرة (ابن شداد، ١٩٨٣، ٢٤١) ومن جهة أخرى، لا يخلو المديح من بعد اقتصادي واجتماعي؛ فالكرم ليس صفة أخلاقية مجردة، بل علاقة بين الشاعر والسلطة وبين السلطة والرعية. فالشاعر حين يشبه السلطان بالغيث يستحضر معنى العطاء العام الذي يفيض على البلاد. وهذه الصورة تلائم مجتمعاً يعتمد على العطاء السلطاني والوقف والرواتب والجوائز. لذلك يمزج المدح بين الكرم الفردي والخصب العام، ويجعل مال السلطان علامة على انتظام الدولة لا على السخاء الشخصي فحسب (ابن خلدون، ٢٠٠٤، ٣٠١). وإذا قرأنا الفخر إلى جانب المديح، وجدنا أنه يعيد بناء الذات الجماعية. فالجيش يفخر بأنه حمى البلاد، والشاعر يفخر بأنه نطق بلسان النصر، والدولة تفخر بأنها صارت مركزاً بعد سقوط مراكز أخرى. وهذا الفخر يختلف عن فخر القبيلة؛ لأنه يستند إلى وظيفة تاريخية هي حماية المجال الإسلامي. ولهذا تتداخل فيه مفردات الدين والسياسة والعسكرية، فيتحوّل الغرض إلى خطاب هوية يضع الجماعة في مواجهة خصومها (ضيف، ١٩٩٠، ٣٦٢) ولعل من أبرز ما يميز المديح الظاهري أنه يستثمر أسماء الأماكن المحررة أو المحصنة. فذكر أنطاكية أو قيسارية أو الكرك أو غيرها لا يأتي بوصفه خبيراً جغرافياً فحسب، بل بوصفه شاهداً على الإنجاز. والمكان في هذه الحال يتحول إلى شاهد عدل داخل القصيدة، كأن الأرض نفسها تشهد للممدوح. وهذه التقنية تزيد من واقعية الشعر وتمنحه قدرة على تثبيت الحدث في الذاكرة (النويري، ٢٠٠٤، ج٢٩/٢٨٤). ومع ذلك، ينبغي ألا نغفل عن الجانب التقليدي في المديح، فقد ظل الشاعر يستعمل صوراً مألوفاً مثل البحر والغيث والشمس والأسد. لكن أهمية هذه الصور في العصر الظاهري تكمن في إعادة توزيعها داخل سياق جديد. فالأسد لم يعد استعارة عامة للشجاعة فحسب، بل صار قريباً من شعار السلطان وصورته القتالية، والبحر لم يعد كناية عن الكرم وحده، بل عن اتساع السلطان وهيبته. ومن هنا يتجدد القديم بالاقتران التاريخي (مبارك، ١٩٣٤، ٢٤٩). إن المديح السياسي والحربي في الدولة الظاهرية يمثل أخصب الأغراض للدراسة لأنه يكشف آلية تحويل القوة إلى خطاب. فالقوة في ذاتها حدث عسكري، أما الشعر فيجعلها قيمة ومعنى وذاكرة. ولولا هذا التحويل لبقيت الوقائع في كتب التاريخ وحدها؛ أما القصيدة فتمنحها صوتاً عاطفياً وجمالياً، وتجعل النصر تجربة شعورية يعيشها السامع لا خبراً يقرؤه فقط. وقد لا نبالغ إذا قلنا إن المديح الظاهري كان يصنع صورة السلطان بقدر ما يصفها. فالقصيدة تختار من أفعاله ما يخدم المثال، وتؤخر ما لا يلائم البناء الرمزي، ثم ترتب الصفات في هيئة متماسكة. ولذلك فإنها ليست مرآة بريئة تماماً، بل خطاب انتقاء وتكثيف. وهذه الطبيعة لا تنقص من قيمتها، بل تجعلها مصدراً لفهم آليات التمثيل السياسي، أي الطريقة التي أراد البلاط والشعراء أن يرى الناس بها السلطان والدولة. وفي غرض الفخر، يتقدم ضمير الجماعة على ضمير الفرد أحياناً. فالشاعر لا يفخر لأنه ابن قبيلة عظيمة، بل لأنه شاهد دولة ترد الخطر وتحفظ الثغور. وهذا التحول ينسجم مع طبيعة المجتمع المملوكي، حيث لم تكن العصبية القبلية هي البنية الحاكمة، بل العصبية العسكرية والمؤسسة السلطانية. ومن ثم يتحول الفخر إلى تمجيد للوظيفة التاريخية لا للأصل النسبي، وهي سمة جديرة بالتوقف عندها في تطور الأغراض الشعرية. ولا يعني مركز المديح أن الشعراء كانوا بلا حس نقدي أو شعوري، بل يعني أن بنية الرعاية الثقافية جعلت المدح أكثر الأغراض حضوراً وفاعلية. فالشاعر كان يعمل داخل اقتصاد رمزي ومادي، يحصل فيه على المكانة بالعلاقة مع القوي، ويمنح القوي في المقابل لغة ترفعه في المخيال العام.

البحث الثالث: الغزل والوصف والثناء، والشكوى والزهد في المجال الظاهري

على الرغم من هيمنة المديح السياسي والحربي، فإن شعراء الدولة الظاهرية لم يهجروا الأغراض الوجدانية والاجتماعية. فقد ظل الغزل حاضراً بوصفه مدخلاً تقليدياً للقصيدة أو غرضاً مستقلاً في المقطوعات. غير أن الغزل في هذا السياق يميل أحياناً إلى الصنعة والرقعة اللفظية، أكثر مما يميل إلى التجربة العاطفية العميقة؛ إذ يتحول المحبوب إلى صورة بلاغية تجمع بين الخد والورد، والقذ والغصن، واللحظ والسهم. وهذه الصور موروثه، لكنها تمنح القصيدة شيئاً من التوازن أمام خشونة المعجم الحربي (ابن نباتة، ١٩٠٥: ٣٧). ويمكن فهم استمرار الغزل من زاوية بنية القصيدة العربية؛ فالنسيب ظل عتبة فنية تسمح للشاعر بالانتقال من الخاص إلى العام، ومن الشكوى الفردية إلى المدح السياسي. وفي الدولة الظاهرية يصبح هذا الانتقال أحياناً شديد الدلالة؛ فالشاعر يبدأ بضغفه أمام المحبوب ثم ينتهي إلى قوة السلطان أمام الأعداء، أو يبدأ بصورة الطلل ثم ينتقل إلى عمران الدولة. وبذلك يتحول الغزل إلى وظيفة تركيبية داخل القصيدة، لا إلى غاية وجدانية مستقلة دائماً (ابن رشيق، ١٩٨١: ج٢/١٨٥). أما الوصف فله حضور واسع، ولا سيما وصف المعارك والخيول والسيوف والرايات والقلاع. والوصف هنا لا يقف عند المشهد الطبيعي أو الجمالي، بل يصبح جزءاً من خطاب الحرب. فالسيف يبرق، والغبار يعلو، والخيول تموج، والرايات تخفق، والعدو يتراجع؛ وهذه الصور تجعل القارئ يرى المعركة كما لو كانت لوحة متحركة. وبذلك يتصل الوصف بالمديح، لأن جمال المشهد لا ينفصل عن انتصار الممدوح وقدرته على تحويل الفوضى إلى نظام (النويري، ٢٠٠٤: ج٣٠٤/١٤٦). وتظهر الطبيعة في شعر هذه الحقبة غالباً بوصفها خاضعة لمنطق المناسبة؛ فالربيع يحضر في التهاني، والغيث يحضر في المدح رمزاً للكرم، والليل يحضر في الشكوى والانتظار، والبرق يحضر في الحنين والرسائل. وهذا يعني أن الطبيعة ليست موضوعاً مستقلاً دائماً، بل معجم رمزي يستعين به الشاعر لتقوية الغرض. ومن هنا تبدو صور الطبيعة مرتبطة بالبلاط والمدينة والمجلس، لا بعزلة تأملية خالصة (الأيوبي، ١٩٩٥: ١١٩). ويأتي الرثاء في الدولة الظاهرية أقل هيمنة من المديح، لكنه يحتفظ بوظيفته الإنسانية والاجتماعية. فثناء الأمراء والعلماء والكتاب يكشف شبكة العلاقات التي حكمت المجتمع الثقافي، كما يكشف قيمة المكانة العلمية والإدارية. وفي الرثاء تضعف لغة النصر لتحل محلها لغة الفقد والزوال، غير أن الشاعر لا ينسى غالباً ربط المرثي بالقيم العامة: العلم، الشجاعة، الكرم، التقوى، وخدمة الدولة. وبذلك يبقى الرثاء متصلاً بالفضاء القيمي نفسه الذي يتحكم في المدح (الصفدي، ٢٠٠٠: ج٥/٢١١) وتظهر الشكوى بوصفها غرضاً قريباً من التجربة الفردية؛ فقد يشكو الشاعر ضيق العيش، أو تبدل الزمان، أو جفاء الأصدقاء، أو قلة الوفاء، أو اضطراب الأحوال. وهذه الشكوى لا ينبغي أن تفصل عن طبيعة العصر، فالمجتمع المملوكي كان شديد الحركة، تتبدل فيه المناصب والعطايا، وتتقلب فيه علاقات القرب من السلطة. لذلك تعكس الشكوى شعور الشاعر بعدم الأمان، حتى وهو يعيش في ظل دولة قوية عسكرياً (الكتبي، ١٩٧٤: ج٢/٨٣). أما الزهد والحكمة فهما غرضان يتجاوران مع الشكوى والرثاء. فحضور الحرب والموت وتقلب السلطان يجعل الزهد خطاباً مناسباً للتذكير ببقاء الدنيا وعدم ثبات الملك. وقد يتخذ الشاعر من هذه المعاني موقفاً أخلاقياً عاماً، أو يضمها في قصيدة مدح لتذكير الممدوح بالعدل والتقوى. ومن ثم لا يكون الزهد انسحاباً من السياسة دائماً، بل قد يكون شكلاً من أشكال تهذيب خطاب السلطة وإدخالها في أفق أخري (الغزالي، ٢٠٠٥: ج٤/٣١١). وتحتل الإخوانيات والتهاني مكانة لا يستهان بها في شعر الظاهرية، لأنها تكشف الجانب الاجتماعي من الأدب. فالشاعر يهنئ بمنصب، أو يبارك عودة، أو يعتذر من صديق، أو يطلب عطاء، أو يرسل لغزاً أو مقطوعة لطيفة. وهذا اللون يدل على أن الشعر لم يكن محصوراً في البلاط السلطاني الكبير، بل كان ينتشر في العلاقات اليومية بين النخبة المتعلمة. ولهذا تصبح دراسة الأغراض الاجتماعية ضرورية لفهم حيوية الشعر خارج ساحة الحرب (فروخ، ١٩٨١: ج٣/٦١٨). ويتصل الهجاء في هذه البيئة بالخصومات الفردية والمنافسات الأدبية والإدارية. ومع أنه لا يبلغ مركزية المديح، فإنه يكشف الجانب الآخر من الحياة الثقافية؛ حيث يتنافس الشعراء والكتاب على المكانة والقرب من أصحاب النفوذ. والهجاء هنا قد يكون مباشراً قاسياً، وقد يتخفى في السخرية والتعريض. غير أن ضوابط البلاط والديوان تجعل الهجاء السياسي العنيف محدوداً، لأن الشاعر يدرك حساسية السلطة وقوة الرقابة الاجتماعية (الحموي، ٢٠٠٥: ج٤/٩٧). وتدل هذه الأغراض الوجدانية والاجتماعية على أن شعر الدولة الظاهرية لم يكن صوتاً واحداً. صحيح أن الحرب والسلطة منحنا المرحلة نبرتها العالية، لكن القصيدة بقيت قادرة على تمثيل الحب والفقد والشكوى والأأس والحكمة. ومن ثم ينبغي ألا يختزل الشعر الظاهري في المدح وحده؛ فالمدح هو المركز، لكنه ليس المجال كله. أما الأطراف الوجدانية والاجتماعية فتمنح هذا الشعر إنسانيته وتكشف علاقته بالتجربة اليومية للشاعر والمجتمع. في الغزل، تظهر مفارقة لطيفة بين عالم الحرب وعالم الرقة. فالشاعر الذي يمدح السيوف والرايات يستطيع في موضع آخر أن يصف العيون والقنود والرياح. وقد يبدو هذا الانتقال حاداً، لكنه مألوف في القصيدة العربية؛ إذ تمنح الرقة الغزلية للقصيدة مدخلاً إنسانياً قبل الدخول في الفخامة السياسية. وفي البيئة الظاهرية تحديداً، يمكن أن نقرأ هذا الانتقال بوصفه توازناً نفسياً بين ضغط الحرب وحاجة الإنسان إلى الجمال والأأس (ابن نباتة، ١٩٠٥: ٥٢).

والوصف الطبيعي في هذه المرحلة مرتبط غالباً بالمجلس الحضري. فالروض ليس فضاء برياً خالصاً، بل موضع أنس وتهنئة ومجالسة، والماء والزهر والنسيم عناصر تدخل في ثقافة الاحتفال. ولهذا تتقاطع الطبيعة مع العمارة والزينة والثياب والعطر، فتظهر المدينة وهي تعيد تشكيل الطبيعة على صورتها. وهذا النوع من الوصف يدل على ذائقة حضرية متقدمة، ترى الجمال في الصياغة والتنظيم لا في العفوية وحدها (فروخ، ١٩٨١: ج٣/٦٣١). أما وصف الخيل والسلاح فهو أكثر اتصالاً بالحرب والفروسية. فالخيل ليست حيواناً فحسب، بل رمز للنخبة العسكرية، والسيوف ليس أداة قتل فقط، بل علامة عدل وردع، والرمح لا يذكر إلا بوصفه امتداداً لإرادة الدولة. ومن هنا يتحول الوصف إلى حامل لقيم الشجاعة والانضباط والهيبة. وقد أكسب ذلك القصيدة طابعاً بصرياً قوياً، لأن الشاعر يحرص على ترتيب المشهد كما لو كان موكباً أو معركة منظورة (ابن تغري بردي، ١٩٩٢: ج٧/١١٨). وفي الرثاء، يتضح أن المجتمع الثقافي كان يقدر العلم والكتابة مثل تقديره القوة. فالمرثي قد يكون عالماً أو كاتباً أو أميراً، وتذكر فضائله بحسب موقعه. وإذا كان رثاء الأمير يميل إلى الشجاعة والهيبة، فإن رثاء العالم يميل إلى العلم والتقوى، ورثاء الكاتب يميل إلى البيان وحسن التدبير. وهذا التنوع يكشف أن الرثاء سجل للقيم الاجتماعية، لا بكاء فردياً فقط (الصفدي، ٢٠٠٠: ج١٢/٧٧). وتأخذ الشكوى في بعض النصوص شكل نقد للزمان لا للأشخاص. فالزمن يغدر، والأصدقاء يتغيرون، والرزق يضيق، والمناصب تذهب إلى غير أهلها. وهذه الشكوى تكشف وعياً طبقياً وثقافياً؛ لأن الشاعر ينظر إلى نفسه بوصفه صاحب فضل ينتظر الاعتراف. وفي مجتمع يقوم على الرعاية والعتاء، تصبح الشكوى وسيلة للتفاوض الرمزي مع السلطة والمجتمع، وقد تقترن بطلب العفو أو العطاء أو رد الاعتبار (الكتبي، ١٩٧٤: ج٣/١٥٦). أما الزهد فيكتسب معنى خاصاً حين يصدر في بيئة سلطانية؛ فهو لا يعني ترك العالم دائماً، بل تذكير العالم بحدوده. فالشاعر يرى الملوك ينتصرون ثم يموتون، ويرى المدن تعمر ثم تخرب، فيستحضر فناء الدنيا ليعيد ترتيب القيم. ولهذا قد يأتي الزهد بعد المدح أو الرثاء، فيربط السلطان والمرثي والشاعر بحقيقة واحدة هي قصر العمر. وهكذا يمنح الزهد القصيدة عمقاً تأملياً يخفف من صخب السياسة (الغزالي، ٢٠٠٥: ج٤/٣٣٦). وفي الإخوانيات تبرز اللغة اليومية للنخبة، لكنها تظل لغة مصقولة. فالشاعر يعتذر ويتلطف ويمازح ويهنيء، مستعملاً البلاغة نفسها التي يستعملها في المقامات الكبرى، لكن بدرجة أخف. وهذا يدل على أن الثقافة الأدبية لم تكن محصورة في المناسبات السلطانية، بل كانت أسلوب تواصل بين المتعلمين. ومن هنا تمثل الإخوانيات مصدراً مهماً لفهم الحياة الداخلية للأدب، بعيداً عن صخب المعارك والماراسم (الأيوبي، ١٩٩٥: ١٥١). وبذلك يمكن القول إن الأغراض الوجدانية والاجتماعية تكشف عن وجه موازٍ للدولة الظاهرية. فإذا كان المديح يقدم وجه الدولة القوي، فإن الغزل والرثاء والشكوى والزهد تقدم وجه الإنسان الذي يعيش داخل تلك الدولة. وهذا التوازن مهم لأن الأدب لا يمثل السلطة وحدها، بل يمثل أيضاً الفرد، والعلاقات، والمخاوف، والرغبات، والتجارب الصغيرة التي تصنع الحياة اليومية. وتكشف دراسة الغزل والوصف عن أن الشعراء كانوا حريصين على حفظ التوازن الجمالي داخل القصيدة. فلو سيطرت الحرب وحدها لتحولت اللغة إلى خطاب تعبوي جاف، لكن حضور الغزل والطبيعة والأنس منح النصوص مرونة وتلويناً. وهذا التلوين لا يعني الهروب من الواقع، بل يدل على أن الشاعر كان يرى العالم في أكثر من مستوى: مستوى السيف والسياسة، ومستوى القلب والمجلس والطبيعة. لذلك تظهر القصيدة الظاهرية أحياناً جامعة بين الشدة والرقّة في بنية واحدة. وفي الرثاء والشكوى تتراجع لغة اليقين التي نراها في المدح، ويظهر وعي أكثر هشاشة بالزمن. فالسلطان في المدح قادر على قهر العدو، لكن الإنسان في الرثاء عاجز أمام الموت، والشاعر في الشكوى عاجز أمام تقلب الأيام. وهذا التوتر بين قوة الدولة وضعف الفرد يمد الشعر الظاهري بعمق إنساني، ويمنع قراءته بوصفه مجرد شعر رسمي. فداخل الخطاب الاحتفالي العالي يوجد دائماً صوت خافت يذكر بالفناء والحرمان والتغير. ومن ثم فإن دراسة هذه الأغراض الثانوية نسبياً تعيد التوازن إلى صورة الشعر الظاهري؛ لأنها تكشف أن الإنسان لم يذبح تماماً في صورة الجندي أو السلطان. لقد بقي الحب والفقد والخوف والحنين والملل من الزمان حاضرة في النصوص، وهي عناصر تجعل الشعر أقرب إلى الحياة.

المبحث الرابع: الخصائص الفنية واللغوية وبناء الأغراض الشعرية

تتسم قصيدة الدولة الظاهرية بالمحافظة على البنية التقليدية للقصيدة العربية، لكنها تكيف هذه البنية مع حاجات العصر. فالقصيدة قد تبدأ بالنسيب أو الوصف، ثم تنتقل إلى المدح، وتختتم بالدعاء أو التهنئة. وهذا البناء يمنح الشاعر فرصة للجمع بين أكثر من غرض، كما يتيح له الانتقال من المعنى الفردي إلى المعنى العام. ولا يعد هذا الانتقال ضعفاً في الوحدة، بل هو جزء من منطق القصيدة التراثية التي تقوم على التدرج المقامي لا على وحدة الموضوع الحديثة (حسين، ١٩٤٥: ٨٨). تلعب الصناعة البديعية دوراً بارزاً في الشعر الظاهري؛ فقد شاعت الجناس والطباق والمقابلة والتورية وحسن التقسيم. وقد نظر بعض النقاد إلى هذه الظاهرة بوصفها دليلاً على التكلف، غير أن قراءتها في سياقها تكشف أنها كانت جزءاً من ذائقة ديوانية واحتفالية. فالقصيدة التي تلقى في مجلس رسمي تحتاج إلى إيقاع لفظي قوي وإلى عبارات تحفظ وتردد. ومن

هنا يصبح البديع أداة في صناعة الهيبة والوقع، لا مجرد زخرفة معزولة عن الوظيفة (الحموي، ٢٠٠٥: ج١/٦٦). ومع ذلك، فإن الإفراط في الصناعة قد يضعف الحرارة الشعورية، ولا سيما في الغزل والرتاء والشكوى. فالبيت قد يلعب لفظه لكنه لا يتغلغل في التجربة. وهذه الملاحظة لا تلغي القيمة الفنية، لكنها تساعد على التمييز بين نصوص جعلت البديع تابعاً للمعنى ونصوص جعلته غاية مستقلة. ولعل أحسن الشعر الظاهري هو ما وازن بين الصناعة والوظيفة، فجعل المحسنات تخدم صورة السلطان أو مشهد المعركة أو انفعال الرثاء (ضيف، ١٩٩٠: ٣٧١) من الناحية المعجمية، يتميز الشعر الظاهري بكثافة الألفاظ الحربية والسياسية: السيف، الرمح، الراية، الجند، الثغر، الحصن، الملك، السلطان، العهد، الفتح، النصر. وتجاوز هذه الألفاظ معجماً دينياً يتضمن الجهاد، والملة، والدين، والنصر الإلهي، وحماية الحرمات. وهذا التجاور يصنع لغة مركبة، تجمع بين السلطة والدين والحرب، وتكشف أن الغرض الشعري لا يبني من المعنى وحده، بل من شبكة ألفاظ تعكس بنية العصر (مبارك، ١٩٣٤: ٢٤٢). أما الصورة الشعورية فغالباً ما تتشكل من استعارات القوة والنور والخصب. فالسلطان سيف وشمس وغيث وبحر، والعدو ظلام وسيل ووحش وغبار، والجيش كالسحاب أو الجبل، والمعركة كالبحر المضطرب. وهذه الصور موروثه في كثير منها، لكنها تتجدد جزئياً حين ترتبط بأحداث معينة وأسماء أماكن محددة. فالمكان التاريخي يمنح الصورة عمقاً واقعياً، ويمنعها من التحول إلى تجريد كامل (بن جعفر، ١٩٧٨: ١٣٤) وتنهض الموسيقى بدور مهم في الأغراض الاحتفالية؛ فالأوزان الجهيبة والقوافي الصلبة تناسب المديح والحرب، بينما تناسب الأوزان الأخف الغزل والإخوانيات. ولا يعني ذلك وجود قاعدة صارمة، لكنه يشير إلى وعي الشاعر بمقام القول. فحين يريد الشاعر تصوير النصر يختار غالباً إيقاعاً يدعم الفخامة، وحين يكتب في الشكوى أو الغزل يلين الإيقاع وتخف العبارة. وبذلك ترتبط الموسيقى بوظيفة الغرض لا بالشكل المجرد فقط (ابن طباطبا، ٢٠٠٥: ٥٤). كما أن التناص الديني والتاريخي حاضر بقوة؛ إذ يستدعي الشعر آيات ومعاني قرآنية، وأخبار الفتوح، وأسماء الأبطال، وصور العدل والجهاد. وهذا التناص يمنح القصيدة سلطة رمزية، لأنه يربط الحدث الحاضر بتاريخ مقدس أو شبه مقدس. وفي المديح السياسي خصوصاً، يعمل التناص على إدخال السلطان في فضاء النصوص الكبرى التي تؤسس معنى الجماعة. ولهذا لا ينبغي النظر إلى الاقتباس والتضمين بوصفهما زخرفاً ثقافياً فقط، بل بوصفهما استراتيجية إقناع (الجرجاني، ١٩٩٢: ٢٠٢) وتكشف الأغراض الشعورية عن علاقة قوية بين الشعر والنثر الديواني. فعبارات المدح والتهنئة والتقليد والمراسلة تنتقل بين الرسائل والقصائد، حتى يبدو الشاعر أحياناً كاتباً ينظم، أو الكاتب شاعراً ينثر. وقد منحت هذه العلاقة الشعر دقة اصطلاحية، لكنها جعلته أحياناً قريباً من لغة الرسائل الرسمية. ومن هنا تأتي أهمية دراسة ابن عبد الظاهر وأمثاله لا بوصفهم مؤرخين فقط، بل بوصفهم نماذج للأديب الذي جمع بين وظائف متعددة (القلقشندي، ١٩٨٧: ج٧/٢٦٤) ومن الخصائص الفنية أيضاً حضور المكان؛ فالقاهرة ودمشق والثغور والحصون ليست أمكنة محايدة، بل علامات على اتساع الدولة ومجال حربها. وعندما يذكر الشاعر حصناً مفتوحاً أو ثغراً محفوظاً، فإنه يربط الغرض الشعري بالجغرافيا السياسية. لذلك يتحول الوصف المكاني إلى دليل على سلطة السلطان، ويتحول الفتح إلى خريطة شعرية تعلن انتقال المكان من يد العدو إلى يد الدولة (المقريزي، ١٩٩٧: ج٢/٣٧) وتتداخل في خاتمة القصائد أغراض الدعاء والتهنئة والتثبيث. فالشاعر يدعو للسلطان بالبقاء والنصر وامتداد الملك، ويجعل الدعاء خاتمة طبيعية للمدح. وهذا الدعاء ليس مجرد عرف لفظي، بل هو صيغة رمزية تربط السياسة بالغيب، وتجعل دوام الدولة مطلوباً أخلاقياً ودينياً. وفي مجتمع يرى السلطة الحامية ضرورة لدفع الفتنة، يصبح الدعاء للسلطان جزءاً من خطاب الاستقرار العام (ابن خلدون، ٢٠٠٤: ٣١٥) وخلاصة هذا المبحث أن الخصائص الفنية للشعر الظاهري لا تفصل عن أغراضه. فالبديع، والمعجم الحربي، والصورة السلطانية، والتناص الديني، والإيقاع الاحتفالي، كلها عناصر تخدم الغرض وتعيد تشكيله. ومن ثم فإن تقييم شعر هذه المرحلة ينبغي ألا يقوم على معيار الحداثة التعبيرية وحده، بل على قدرته على أداء وظائفه التاريخية والجمالية في زمنه. إن بناء الأغراض في الشعر الظاهري يقوم على مبدأ التداخل، لا الانفصال. فالقصيدة قد تضم غزلاً ووصفاً ومدحاً ودعاءً في بنية واحدة، وهذا يفرض على الباحث أن يقرأ العلاقات بين الأغراض لا أن يعزل كل غرض في خانة مستقلة. فالغزل قد يهيئ للمدح، والوصف قد يبرهن على الفتح، والحكمة قد تختتم الرثاء، والدعاء قد يثبت السياسة. وبهذا المعنى تصبح القصيدة شبكة وظائف متجاورة، لا مجموعة موضوعات متفرقة (ابن رشيق، ١٩٨١: ج١/٢١٤). ومن الناحية البلاغية، يكثر الاعتماد على التشبيه المركب والاستعارة الممتدة. فالسلطان قد يصور بحراً يفرق الأعداء ويغيث الأولياء في وقت واحد، أو شمساً تكشف الظلام وتمنح الدفاء. وهذه الصور المركبة تسمح بجمع أكثر من صفة في صورة واحدة، وهو أمر يلائم المديح الذي يريد أن يثبت الشجاعة والكرم والعدل معاً. وكلما كانت الصورة قادرة على استيعاب صفات متعددة، ازدادت ملاءمتها لمقام السلطان (الجرجاني، ١٩٩٢: ١٨١). وتظهر في القصيدة الظاهرية عناية واضحة بالألقاب، لأن اللقب جزء من النظام الرمزي للدولة. فالملك الظاهر، والسلطان، وناصر الدين، وحامي الثغور، كلها عبارات لا تنقل اسماً فقط، بل تبني رتبة ومعنى. وقد تتكرر الألقاب في القصيدة لتأكيد الهيبة وتثبيت الصورة. وهذا التكرار قد يبدو ثقيلًا للقارئ الحديث، لكنه في سياق المجلس الرسمي يؤدي

وظيفة احتفالية تشبه تكرار الشعارات والنداءات في المراسم (الفلفشندي، ١٩٨٧، ج٥/٧٢). ويتسم الإيقاع في المدائح الكبرى بالميل إلى الجهر، وذلك من خلال البحور الطويلة والقوافي ذات الحروف القوية. وتلائم هذه الموسيقى مقام النصر لأنها تمنح القصيدة امتداداً صوتياً يعزز الفخامة. أما في المقطوعات الوجدانية، فيخف الوزن وتلين القافية أحياناً، مما يدل على وعي نسبي بالفروق بين المقامات. وليس المقصود أن كل غرض له بحر ثابت، بل أن الشاعر يختار من إمكانات العروض ما يناسب الأثر المطلوب (ابن طباطبا، ٢٠٠٥: ٧٧) وتتجلى السمة الديوانية أيضاً في ميل النص إلى الترتيب المنطقي: عرض الحال، ذكر الفعل، بيان الأثر، ثم الدعاء أو الخاتمة. وهذا الترتيب قريب من طرائق الرسائل الرسمية، لكنه حين يدخل الشعر يكتسب إيقاعاً وصوراً. ومن هنا يمكن أن نرى القصيدة الظاهرية وسيطاً بين الخطابة والإنشاد والتوثيق. فهي تخاطب العقل بالحجة، والأذن بالموسيقى، والخيال بالصورة، والوجدان بالانفعال (حسين، ١٩٤٥: ١٠٢). ومن أبرز الخصائص الفنية حضور ثنائية النور والظلام. فالنور يدل على السلطان والنصر والعدل، والظلام يدل على العدو والخوف والفتنة. وتعمل هذه الثنائية في المدح والثناء والشكوى على حد سواء؛ ففي المدح ينتصر النور، وفي الثناء يغيب، وفي الشكوى يطول الظلام. لذلك تمنح الثنائية الشعر وحدة رمزية عميقة، وتسمح بتفسير اختلاف الأغراض داخل نظام تصويري واحد (مبارك، ١٩٣٤: ٢٦٧) ولا يقل التضمن التاريخي أهمية عن الصورة البلاغية. فالقصيدة التي تذكر وقعة أو حصناً أو تاريخاً معيناً تدخل في منافسة مع السجل التاريخي، لكنها لا تلتزم طريقته. فالتاريخ يطلب الدقة، أما الشعر فيطلب المعنى. ومع ذلك فإن اقتراب الشعر من الحدث يجعله وثيقة شعورية، تساعد الباحث على معرفة كيف أراد أهل العصر أن يتذكروا الحدث، لا كيف وقع فحسب (ابن كثير، ١٩٩٨، ج١٣/٢٥٩). وبناء على ذلك، فإن الخصائص الفنية للشعر الظاهري تكشف عن أدب يؤدي وظيفة مركبة. فهو محافظ في البنية، ديواني في العبارة، حربي في معجمه، ديني في شريعته، احتفالي في إيقاعه، وإنساني في أطرافه الوجدانية. وهذه التركيبة هي التي تجعل دراسة أغراضه مدخلاً صالحاً لفهم روح مرحلة كاملة من الأدب المملوكي المبكر. ويلاحظ أن اللغة الشعرية في هذه المرحلة تميل إلى الترصيع والتناظر؛ فالبيت يبني أحياناً على شطرين متقابلين في اللفظ والمعنى. وهذا الأسلوب يناسب ثقافة السماع لأنه يسهل حفظ البيت ويزيد وقعه في المجلس. ولكنه قد يؤدي إلى توقعية في بعض النصوص إذا غلب الشكل على التجربة. لذلك يحتاج الباحث إلى الموازنة بين تقدير مهارة الصنعة والتنبه إلى حدودها، فلا يرفضها بإطلاق ولا يقبلها دون تحليل. كما أن العلاقة بين الشعر والتاريخ تفرض على الباحث الحذر من استعمال القصيدة بوصفها وثيقة خبرية مباشرة. فالقصيدة تتبالغ وتنتقي وتجمّل، لكنها مع ذلك وثيقة على الوجدان والتمثيل. إنها تخبرنا كيف فهم النصر، وكيف صيغت صورة العدو، وكيف تخيل الناس السلطان والحرب والمدينة. ومن هذه الزاوية تصبح الأغراض الشعرية مفاتيح لفهم الثقافة السياسية والاجتماعية، لا مجرد تقسيمات مدرسية داخل كتب الأدب. وبهذا تغدو البلاغة الظاهرية بلاغة وظيفة قبل أن تكون بلاغة زخرف؛ فهي تختار أدواتها بحسب المقام، وتستثمر الموروث كي يجيب عن حاجة الحاضر. وإذا كان بعض نتائجها قد مال إلى التكلف، فإن أفضل نماذجها استطاع أن يربط الصنعة بالحدث، وأن يجعل الغرض الشعري بنية دالة على عصرها. ومن المفيد في نهاية القراءة الفنية أن نؤكد أن الغرض الشعري في الدولة الظاهرية لا يفسر بالموضوع وحده، بل بطريقة تشكل اللغة حول ذلك الموضوع. فالمدح لا يصبح مدحاً بمجرد ذكر الممدوح، بل بتكوين صورة ترفعه وتربطه بالقيم العليا. والثناء لا يكون رثاء بمجرد إعلان الحزن، بل ببناء معنى الفقد. والغزل لا يكتمل بذكر المحبوب، بل بصناعة مسافة وجدانية بين الرغبة والحرمان. وهذه الآليات مجتمعة تجعل دراسة الأغراض مدخلاً لدراسة الشعرية نفسها، لا مجرد فهرسة لموضوعات القصائد. وهذا يفتح مجالاً أوسع لدراسات لاحقة أكثر تفصيلاً.

الخاتمة

خلص البحث إلى أن أغراض الشعر عند شعراء الدولة الظاهرية تتشكل داخل سياق سياسي وثقافي خاص، قوامه بناء الدولة المملوكية البحرية وتثبيت شرعيتها ومواجهة المغول والصليبيين. لذلك لم يكن المدح في هذه المرحلة غرضاً تقليدياً محضاً، بل كان مركزاً لخطاب سياسي حربي وديني، يصنع صورة السلطان المجاهد، ويحوّل الانتصار إلى ذاكرة شعرية قابلة للتداول. ومن هنا احتل المدح الحربي والسياسي موقع الصدارة، لأنه كان أكثر الأغراض قدرة على تمثيل حاجات الدولة ورغبتها في تثبيت صورتها أمام الجماعة. كما يبين البحث أن الأغراض الأخرى لم تغيب، بل واصلت حضورها بأشكال متفاوتة؛ فالغزل ظل عتبة فنية وموضوعاً وجدانياً، والوصف انفتح على مشاهد المعركة والقلاع والطبيعة، والثناء حافظ على وظيفته الاجتماعية والقيمية، والشكوى كشفت قلق الفرد في مجتمع سريع التقلب، والزهد والحكمة عبّرا عن وعي أخلاقي بفناء الدنيا واضطراب السلطان. وبذلك يظهر الشعر الظاهري متعدداً لا أحادي الصوت، وإن بقيت نبرته العامة محكومة بضغط السياسة والحرب. وتؤكد الدراسة أن الحكم على شعر العصر المملوكي بالصنعة وحدها لا يكفي لفهمه؛ لأن الصنعة نفسها كانت جزءاً من دائقة البلاط والديوان والمجلس. فقد استخدم الشعراء البديع والتناص والمعجم الحربي والإيقاع الفخم لخدمة أغراض محددة. وإذا بدت بعض النصوص أقرب إلى الصياغة الرسمية،

فإن ذلك يعكس تداخل الشعر مع ديوان الإنشاء ووظيفة الكلمة في الدولة. ومن ثم فإن قيمة الشعر الظاهري تكمن في وظيفته التاريخية والجمالية معاً. وتوصي الدراسة بمزيد من البحث في شعراء البلاط الظاهري على مستوى النصوص المفردة، ولا سيما شعر ابن عبد الظاهر ومن اتصلوا بديوان الإنشاء والحملات العسكرية. كما توصي بدراسة العلاقة بين الرسائل الديوانية والقصائد المدحية؛ لأن هذه العلاقة تكشف جانباً مهماً من بلاغة الدولة المملوكية. وتبقى أغراض الشعر في هذه الحقبة شاهداً على أن القصيدة العربية لم تكن مجرد بنية موروثية، بل كانت أداة فعالة في تفسير الحدث وصناعة الرمز وتمثيل الجماعة.

قائمة المصادر والمراجع العربية

- ابن الأثير، ضياء الدين (١٩٩٥). المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. المكتبة العصرية.
- ابن إياس، محمد بن أحمد (١٩٨٤). بدائع الزهور في وقائع الدهور. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ابن تغري بردي، جمال الدين (١٩٩٢). النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة. دار الكتب العلمية.
- ابن حبيب، بدر الدين (١٩٨٦). تذكرة النبيه في أيام المنصور وبنيه. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ابن خلدون، عبد الرحمن (٢٠٠٤). المقدمة. دار يعرب.
- ابن رشيق، الحسن (١٩٨١). العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. دار الجيل.
- ابن شاکر الکتبي، محمد بن شاکر (١٩٧٤). فوات الوفيات. دار صادر.
- ابن شداد، عز الدين محمد بن علي (١٩٨٣). تاريخ الملك الظاهر. سلسلة النشرات الإسلامية.
- ابن طباطبا، محمد بن أحمد (٢٠٠٥). عيار الشعر. دار العلوم.
- ابن عبد الظاهر، محيي الدين (١٩٧٦). الروض الزاهر في سيرة الملك الظاهر.
- ابن كثير، إسماعيل بن عمر (١٩٩٨). البداية والنهاية. دار هجر.
- ابن نباتة المصري، جمال الدين (١٩٠٥). ديوان ابن نباتة المصري. المطبعة الأدبية.
- الأيوبي، ياسين (١٩٩٥). آفاق الشعر العربي في العصر المملوكي. جروس برس.
- بروكلمان، كارل (١٩٧٧). تاريخ الأدب العربي. دار المعارف.
- الجرجاني، عبد القاهر (١٩٩٢). دلائل الإعجاز. مكتبة الخانجي.
- حسن، حسن إبراهيم (١٩٦٥). تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي. مكتبة النهضة المصرية.
- حسين، طه (١٩٤٥). من حديث الشعر والنثر. دار المعارف.
- الحموي، ابن حجة (٢٠٠٥). خزانة الأدب وغاية الأرب. دار ومكتبة الهلال.
- مبارك، وكى (١٩٣٤). المدائح النبوية في الأدب العربي. المطبعة الرحمانية.
- الصفدي، صلاح الدين خليل (٢٠٠٠). الوافي بالوفيات. دار إحياء التراث العربي.
- ضيف، شوقي (١٩٩٠). عصر الدول والإمارات: مصر والشام. دار المعارف.
- عاشور، سعيد عبد الفتاح (١٩٧٦). العصر المماليكي في مصر والشام. دار النهضة العربية.
- فروخ، عمر (١٩٨١). تاريخ الأدب العربي. دار العلم للملايين.
- قدامة بن جعفر (١٩٧٨). نقد الشعر. مكتبة الخانجي.
- الفلقشندي، أحمد بن علي (١٩٨٧). صبح الأعشى في صناعة الإنشاء. دار الكتب العلمية.
- المقريزي، تقي الدين أحمد (١٩٩٧). السلوك لمعرفة دول الملوك. دار الكتب العلمية.
- النويري، شهاب الدين أحمد (٢٠٠٤). نهاية الأرب في فنون الأدب. دار الكتب والوثائق القومية.

References

- Al-Ayyubi, Yasin. (1995). Afaq al-Shi'r al-'Arabi fi al-'Asr al-Mamluki. Gros Press.
- Al-Hamawi, Ibn Hujjah. (2005). Khizanat al-Adab wa Ghayat al-Arab. Dar wa Maktabat al-Hilal.
- Al-Jurjani, 'Abd al-Qahir. (1992). Dala'il al-I'jaz. Maktabat al-Khanji.
- Al-Maqrizi, Taqi al-Din Ahmad. (1997). Al-Suluk li-Ma'rifat Duwal al-Muluk. Dar al-Kutub al-'Ilmiyyah.
- Al-Nuwayri, Shihab al-Din Ahmad. (2004). Nihayat al-Arab fi Funun al-Adab. National Library and Archives.

- Al-Qalqashandi, Ahmad ibn 'Ali. (1987). Subh al-A'sha fi Sina'at al-Insha'. Dar al-Kutub al-'Ilmiyyah.
- Al-Safadi, Salah al-Din Khalil. (2000). Al-Wafi bi al-Wafayat. Dar Ihya' al-Turath al-'Arabi.
- 'Ashur, Sa'id 'Abd al-Fattah. (1976). Al-'Asr al-Mamaliki fi Misr wa al-Sham. Dar al-Nahdah al-'Arabiyyah.
- Brockelmann, Carl. (1977). Tarikh al-Adab al-'Arabi. Dar al-Ma'arif.
- Dayf, Shawqi. (1990). 'Asr al-Duwal wa al-Imarat: Misr wa al-Sham. Dar al-Ma'arif.
- Farrukh, 'Umar. (1981). Tarikh al-Adab al-'Arabi. Dar al-'Ilm lil-Malayin.
- Hasan, Hasan Ibrahim. (1965). Tarikh al-Islam al-Siyasi wa al-Dini wa al-Thaqafi wa al-Ijtima'i. Maktabat al-Nahdah al-Misriyyah.
- Husayn, Taha. (1945). Min Hadith al-Shi'r wa al-Nathr. Dar al-Ma'arif.
- Ibn 'Abd al-Zahir, Muhyi al-Din. (1976). Al-Rawd al-Zahir fi Sirat al-Malik al-Zahir.
- Ibn al-Athir, Diya' al-Din. (1995). Al-Mathal al-Sa'ir fi Adab al-Katib wa al-Sha'ir. Al-Maktabah al-'Asriyyah.
- Ibn Habib, Badr al-Din. (1986). Tadhkirat al-Nabih fi Ayyam al-Mansur wa Banih. Egyptian General Book Authority.
- Ibn Iyas, Muhammad ibn Ahmad. (1984). Bada'i' al-Zuhur fi Waqa'i' al-Duhur. Egyptian General Book Authority.
- Ibn Kathir, Isma'il ibn 'Umar. (1998). Al-Bidayah wa al-Nihayah. Dar Hajar.
- Ibn Khaldun, 'Abd al-Rahman. (2004). Al-Muqaddimah. Dar Ya'rub.
- Ibn Nubatah al-Misri, Jamal al-Din. (1905). Diwan Ibn Nubatah al-Misri. Al-Matba'ah al-Adabiyyah.
- Ibn Rashi, al-Hasan. (1981). Al-'Umdah fi Mahasin al-Shi'r wa Adabih wa Naqdih. Dar al-Jil.
- Ibn Shaddad, 'Izz al-Din Muhammad ibn 'Ali. (1983). Tarikh al-Malik al-Zahir. Islamic Publications Series.
- Ibn Shakir al-Kutubi, Muhammad ibn Shakir. (1974). Fawat al-Wafayat. Dar Sadir.
- Ibn Tabataba, Muhammad ibn Ahmad. (2005). 'Iyar al-Shi'r. Dar al-'Ulum.
- Ibn Taghri Birdi, Jamal al-Din. (1992). Al-Nujum al-Zahirah fi Muluk Misr wa al-Qahirah. Dar al-Kutub al-'Ilmiyyah.
- Mubarak, Zaki. (1934). Al-Mada'ih al-Nabawiyyah fi al-Adab al-'Arabi. Al-Matba'ah al-Rahmaniyyah.
- Qudamah ibn Ja'far. (1978). Naqd al-Shi'r. Maktabat al-Khanji.