الدراسات الشعبية
٩١

فنون أندلسية في الأدب العامي المملوكي

الجزء الثاني

http://arabicivilization2.blogspot.com
Amly

د. مجدى محمد شمس الدين

http://arabicivilization2.blogspot.com
amly

الهيئة العامة
لقصور الثقافة

فنون أندلسية

فى الأدب العامى المملوكى

الجزء الثانى

د . مجدى محمد شمس الدين

سلسلة شهرية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة
تعنى بنشر الدراسات المتسلسلة بالفولكلور
وبصور من سير وحكايات وملاحم الأدب الشعبى

(٩١)

القاهرة - يونية ٢٠٠٤ م

فنون أندلسية فى الأدب العامى المملوكى

الجزء الثانى

تأليف : د . مجدى محمد شمس الدين

• تصميم الغلاف : عبد الرحمن نور الدين
• تنفيذ الغلاف : غريب نداا
• كلمة الغلاف : من تقديم الأديب خيرى شلبى
• مراجعة لغوية : أشرف السعدى

• رقم الإيداع : ٤٧٤٧ / ٢٠٠٤
الترقيم الدولى :
I.S.B.N. 977 - 305 - 693 - 7
• طبع من هذا الكتاب ثلاثة آلاف نسخة

• المراسلات : باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى : ١٦ أ شارع أمين سامى
القصر العينى - القاهرة
- رقم بريدى ١١٥٦١
ت : ٧٩٤٧٨٩١ (داخلى : ١٨٠)

• الطباعة والتنفيذ :
الشركة الدولية للطباعة
المنطقة الصناعية الثانية - قطعة ١٣٩
شارع ٣٩ - مدينة ٦ أكتوبر
ت : ٨٣٣٨٢٤٠

مستشارو التحرير

د. أحمد أبو زيد
د. نبيلة إبراهيم
د. أحمد مرسى

الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة

أنس الفقى

أمين عام النشر

محمد السيد عيد

الإشراف العام

نكرى النقاش

الإشراف الفنى

غريب ندا

هيئة التحرير

رئيس التحرير

خيرى شلبى

مدير التحرير

حمدى أبو جليّل

الآراء الواردة فى هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة
بل تعبر عن رأى وتوجه المؤلف فى المقام الأول

http://arabiccivilization2.blogspot.com
amly

المحتويات

هذا الكتاب ٧

الفصل الثانى : فنون أندلسية فى الأدب

العامى المصرى فى العصر المملوكى ١١

تمهيد ١٣

أولا : الفنون السبعة ١٥

ثانيا : الفنون الأندلسية ٥٢

١ - الموشح

٢ - الزجل

٣ - البليق

٤ - الحماق

ثالثا : الفنون العراقية ٢٣١

١ - المواليا

٢ - الدوبيت

٣ - الكان وكان

٤ - القوما

سجع القريض لا الشعر القريض ٣٠١

خاتمة ٣٠٨

http://arabicivilization2.blogspot.com
amly

اصول الأدب العامى المصرى

بقلم : خيرى شلبى

يقول الدكتور سليمان العطار فى تقديمه لهذا الكتاب : إن أول أدب عامى مصرى تم تسجيله ووصل إلينا هو الأدب العامى فى العصر المملوكى . وأما الفنون الأندلسية فإنها فنون الموشحات الأندلسية التى انتقلت إلى مصر والأقطار الثقافية العربية . وإذن فالأدب العامى المملوكى الذى عناه مؤلف هذا الكتاب الدكتور مجدى محمد شمس الدين أستاذ الأدب الأندلسى ورئيس قسم اللغة العربية بكلية تربية جامعة عين شمس سابقا ، هو فن الزجل .

وقد سبق أن شرفت هذه السلسلة بنشر كتاب للدكتور عبد العزيز الأهوانى عن الزجل الأندلسى ، ونشرف اليوم بتقديم هذا الكتاب الذى يبحث فى أصول نشأة فن الزجل فى مصر ؛ حيث بدأ هذا الفن يظهر فى مصر فعلا

فى العصر المملوكى ، ربما بتأثير كتاب [دار الطراز] الذى وضعه ابن سناء الملك ؛ ذلك الشاعر المصرى الشهير الذى عاش فى القرن السادس الهجرى ، وكان كتابه ذاك- فيما يؤكد الباحث- أول كتاب عرفه تاريخنا عن الموشحات الأندلسية . لقد تفاعلت الموشحات مع اللهجة المصرية الدارجة فحدث أمران على جانب كبير جدا من الأهمية : اكتسبت الموشحات فى مصر طعما ومذاقًا مصريا خفيف الظل مشبعا بالشجن المصرى العريق وبروح الحضارة المصرية باعتبارها من أقدم الحضارات المنتجة للأدب والمقدسة للكلمة الأدبية أى الكلمة التى ترتفع بمستوى التعبير .

وبرغم الصيغة الأكاديمية التى عولج بها هذا الموضوع البالغ الأهمية فإن الصياغة سهلة ميسورة لعموم القراء ، تخلو من كلاكيع المصطلحات ومن المعاظلات والحذلقات ، مما يجعل هذا الكتاب مكسبا كبيرا لقراء هذه السلسلة ، كما أنه يقدم للباحثين والدارسين كمية هائلة من النصوص يمكن أن نعرف على ضوئها كيف تطور فن الزجل إلى أن وصل إلى ذروة عالية عند بيرم التونسى ، وكيف ارتقت العامية المصرية إلى أن تكون وعاءً للشعر الرفيع الحى . . وهذا هو الأمر الثانى الذى نتج عن تفاعل الموشحات الأندلسية مع اللهجة المصرية الدارجة ؛ أصبح هناك شعر بالعامية أغنى بكثير جدا - شعوريا - من الشعر المصرى المكتوب بالفصحى ، وحين تقارن منجزات فؤاد حداد وصلاح

جاهين والأبنودى بمنجزات المعاصرين لهم من الفصحاء لغويا فالمؤكد أن شعر العامية سيتفوق لسبب بسيط هو التحام المفردة بالشعور .

ولندعكم الآن مع هذا البحث المهم ، وإننا لعلى ثقة بأنه سوف يضيف إلى المكتبة رصيدا يثريها . تحياتنا لكم و . . سلام عليكم .

خيرى شلبى

«فنون أندلسية فى الأدب العامى المصرى فى العصر المملوكى»

لك عوارض فى الخد مرقومة
ليس لها من مثال
وجفاك صار حماق وباب وصلك
كان وكان يا غزال
وأنت دوبيت موشح القاما
يا عزيز الدلال
ولك ألفاظ صارت مواليًا
بالزجل والنشيد
وبشعرك متوج القاما
وأنت بيت القصيد
خلف الغبارى

تمهيد

ذكرنا فيما سبق أن المصريين اتخذوا من الفنون السبعة قوالب فنية يصبون فيها مادة أدبهم العامى ، وبذلك شكلت هذه الفنون معظم أنماط الأدب العامى فى العصر المملوكى ، وكانت الموشحات والأزجال فى مقدمة الفنون التى استهوت المصريين ؛ حيث أعجبوا بها إعجابًا عظيمًا فأقبلوا على النظم فيها وعملوا على إضفاء طابع مصرى عليها ، وعمدوا عمدًا إلى التحلل والتحرر من قيود الموشح الأندلسى ، ومع أنهم قلدوا الزجل الأندلسى ونسجوا على منواله فقد أظهروا الإبداع والابتكار ومخالفة الزجال الأندلسى فى فن مصرى مبتكر ، ولَّدُوه من الزجل وهو فن البلاليق ، التى لا تعدو أن تكون مقطوعات زجلية مصرية تتميز بالقصر والبساطة والسهولة ، وقد أكثر المصريون النظم فى الموشحات والأزجال والبلاليق ، حتى صارت النصوص المصرية التى تنتمى إلى هذه الفنون الثلاثة تفوق بكثير النصوص التى تنتمى إلى باقى الفنون السبعة .

ولا نعثر فى الأدب العامى المصرى إلا على نُدرة نادرة وقلة قليلة من الحماق والقوما والكان وكان فى حين نجد عندهم نصوصًا كثيرةً فى المواليا والدوبيت . ونصوصهم فى الفن الأول أكثر بكثير من نصوصهم فى الفن الثانى ، ومع هذا تأتى

الموشحات والأزجال والبلاليق فى مقدمة الفنون السبعة التى نظم فيها المصريون .

وسوف نحاول فى السطور التالية أن ندرس الفنون السبعة من حيث المصطلح وما يتداخل فيه من مصطلحات ، ومن حيث الموطن الأصلى ، وتاريخ نشأة هذه الفنون ، ثم بعد ذلك نعرض الفنون الأندلسية فنتناول كل فن على حدة ، فنحدد بناءه وخصائصه الفنية فى موطنه الأصلى ثم نبين كيف انتقل إلى مصر ، وكيف تطور به المصريون ، ثم بعد ذلك نتناول باقى الفنون السبعة كلا على حدة كذلك .

أولًا : الفنون السبعة

يرد مصطلح الفنون السبعة فى المصادر مقترنًا بالأدب العامى ؛ حيث يعنى هذا المصطلح الأنماط الشعرية التى تزحف عليها العامية ، أو التى تخرج على عمود الشعر التقليدى الملتزم بوحدة الوزن ورتابة القافية .

والواقع أن فى إدخال بعض أنماط الفنون السبعة فى الأدب العامى تجاوزًا كبيرًا ؛ حيث تصاغ هذه الأنماط بالفصحى غالبًا ، وهنا يتبادر سؤال وهو لماذا ندخل هذه الأنماط التى تصاغ بالفصحى فى نطاق الأدب العامى ؟ ولماذا لا نقتصر على ذكر الأنماط التى تصاغ بالعامية ولا تزحف عليها الفصحى ؟

الذى يبدو لنا أن الفنون التى تصاغ بالفصحى قد دخلت فى الأدب العامى من زاوية خروجها على عمود الشعر التقليدى ، وكأنهم جعلوا العروض فى الشعر بمنزلة النحو فى اللغة ، فمن التزم به يكون كمن التزم بالفصحى ، ومن خرج عليه يكون كمن لحن وخرج على قواعد الإعراب فى اللغة ، وهذا ما يؤكده ابن عبد ربه ؛ حيث يقول فى أرجوزته الشهيرة :

هذا الذى جربه المجرب ... من كل ما قالت.عليه العرب
فكل شىء لم تقل عليه ... فإننا لم نلتفت إليه
ولا نقول غير ما قالوا ... لأنه من قولنا محال
وإنه لو جاز فى الأبيات ... خلافها لجاز فى اللغات

فلو جاز فى الشعر الخروج على العروض الخليلى التقليدى لجاز فى اللغة الخروج على النحو ، هكذا يذكر صاحب العقد الفريد ، وهنا يطرح سؤال آخر ، وهو إذا كانت الفنون المذكورة قد دخلت العامية من زاوية خروجها على العمود الشعرى التقليدى ، فلماذا لا تدخل الأنماط الشعرية المستحدثة التى نظمت فى باكورة العصر العباسى مثل المخمسات والمربعات والمثلثات والمزدوجات ؟ أليست هذه الأنماط خارجة على عمود الشعر التقليدى ؟ فلماذا لا تعتبر هى الأخرى من الأدب العامى ؟

الواقع أننا نقف حائرين أمام هذا السؤال ، ولا نستطيع أن نقدم إجابة حاسمة عليه ، ولكن ربما تكون الصياغة نفسها هى التى سمحت للأنماط الأولى بالدخول فى نطاق الأدب العامى دون الثانية ؛ لأنها رغم صياغتها بالفصحى غالبًا فإنها تشذ أحيانًا فى نماذج منها تصاغ بالعامية ، أما الأنماط الأخرى فلا تصاغ إلا بالفصحى ، ولا تشذ نماذج منها فتصاغ بالعامية كالأنماط الأولى ، ونحن نجد فنًّا من الفنون السبعة هو الدوبيت الذى يعدونه من الفنون المصوغة بالفصحى ، وجدت نماذج منه بالعامية ، بل إن الحلى يورد المواليا التالية ، ويذكر أنها من الفصحى ، ولكننا إذا دققنا النظر فيها وجدناها قد خرجت على قواعد الإعراب فى كلمتين منها ، والمواليا من نظم الخباز

البغدادى فى مدح الصاحب بن الدباهى ، وهى :

بكمْ قُرَى نَهْرِ عِيسَى أَصْبَحَتْ كالمُدْنْ

أَنىْ باذلِينِ القِرى أنىْ عاقِرينِ البدنْ

ولوْ تشاءوا بأطرافِ الرِّماحِ اللدنْ

صرتمْ الأُسْدَ تخرثْ فى مكانِ الفدْنْ[1]

فالفعلان «تشاءوا» و «تحرث» يخرجان على قواعد الإعراب ، فالفعل «تشاءوا» من الأفعال الخمسة ولا مصوغ لجزمه فكان الصواب أن يرد «تشاءون» بثبوت النون كما سُكِّنَ الفعل «تحرثْ» فى حين ينبغى أن يحرك حيث لم يسبقه جازم ، ولو أثبتت نون «تشاءوا» وحرك الفعل «تحرث» لانكسر الوزن[2] . والواقع أن جميع الفنون السبعة تتضمن نماذج ملحونة خارجة على قواعد النحو والإعراب ، ولا يستثنى من ذلك فن واحد ، والموشح الذى يجمعون على أنه من الفنون المعربة يشذ فى بعض نماذجه فى الصياغة فتزحف عليه العامية فى نمطٍ توشيحى أطلق عليه ابن سناء الملك مصطلح (العروس) ، وأحجم عن إيراد شىء منه لتجرؤ صاحبه على

---

(١) البيتان من بحر البسيط .

(٢) العاطل الحالى ، ص ١٠٦ ، صحح محقق العاطل الحالى الفعل «تشاءوا» حسبما أورده الصفى إلى «تشاءون» وهو الصحيح حسب قواعد النحو إلا أن هذا التصحيح يؤدى إلى خلل الوزن العروضى .

استخدام العامية فى صلبه ، والعامية ينبغى أن تنحصر فى الخرجة حسب القواعد المرعية للفن .

فإذا وضعنا فى اعتبارنا أن الخرجة فى كثير من الأحيان تصاغ بالعامية تبين لنا أنه قد حُقَّ لفن التوشيح أن يدخل فى الأدب العامى من أوسع الأبواب .

وإذًا فجميع أنماط الفنون السبعة يعتريها اللحن وتزحف العامية على نماذج منها ، وقد لمس زغلول سلام كبد الحقيقة ، وأصاب المحز عندما أشار إلى ما ذكره الحِلِّى من أن ثلاثة أنماط من هذه الفنون «معربة أبدًا لا يغتفر اللحن فيها وهى الشعر ، والموشح ، والدوبيت . . . ومنها ثلاثة ملحونة أبدًا ، وهى الزجل ، والكان كان ، والقوما ، ومنها واحد هو البرزخ بينهما ، يحتمل اللحن والإعراب . وإنما اللحن فيه أحسن وأليق وهو المواليا»[1] .

ثم علق الدكتور زغلول على ذلك بقوله : «وإذا تأملنا قول

---

(١) العاطل الحالى ، ص ٣ .

وقد أورد زغلول سلام هذا النص لصفى الدين الحلى كما يأتى بين علامتى تنصيص «ثلاثة منها معربة أبدًا لا يغتفر فيها اللحن هى : القريض ، والموشح ، والدوبيت ، ومنها ثلاثة ملحونة أبدًا وهى : الزجل ، وكان وكان ، والقوما ، وواحد كالبرزخ بينهما يحتمل الإعراب واللحن فيه أحسن وأليق ، وهو المواليا» . وأثبت مصدره على النحو التالى : الحالى والعاطل ، ص ٨، ولعله رجع إلى نسخة أخرى من العاطل الحالى .

الحلى وجدنا أنه لا يصح دائمًا ؛ لأن الموشح نظم باللغة العامية **كذلك** أو دخلت عليه العامية حتى فى أولى أطواره منذ القرن **الخامس** الهجرى ، حين لجأ الوشاحون إلى تذييله بالخرجة ، **وهى** أكثر ما تكون باللغة الدارجة غير المعربة ، والفصيح منها **قليل** نادر ، كذلك الدوبيت ، ليس من فنون نظوم الفصيح ، وما **هو** عامى كله بل تناقلته العامية والفصحى ولا تزال أشكال من **الدوبيت** فى اللهجات العامية تعيش إلى الآن فى السودان **وليبيا**»[1] .

ولكن هل يمثل القرن الخامس الهجرى أول أطوار الموشح كما يذكر زغلول سلام ؟

وهل ذُيِّل الموشح بالخرجة فى هذا القرن فقط ، ولم يذيل بها قبل ذلك ؟ إن أولى مراحل التوشيح فى رأيى كانت فى الربع الأخير من القرن الثالث الهجرى ؛ حيث أعلن عن المولد الرسمى لفن التوشيح على يد ابن معافى القبرى الضرير ، شاعر الأمير عبد الله ، وقد ذكر ابن بسام أن هذا الشاعر الضرير كان يبنى الموشح على مركز عامى أى : خرجة عامية ، يقول ابن بسام : إن أول «من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقنا ، واخترع طريقتها - فيما بلغنى - محمد بن حمود القبرى الضرير ، وكان

---

(١) الأدب فى العصر المملوكى ، جـ ١، ص ٤١٦ .

يضعها على أشطار الأشعار ، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة ، يأخذ اللفظ العامى والعجمى فيسميه المركز ، ويصنع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا أغصان . . . »[1] .

وإذًا فلم تكن الخرجة من إبداع القرن الخامس ولم تكن صياغتها بالعامية فى القرن الخامس ، ولم يكن هذا القرن يمثل المراحل الأولى لفن التوشيح . وإنما وجدت الخرجة العامية فى مراحل الموشح الأولى على يد الضرير فى الربع الأخير من القرن الثالث الهجرى .

فالفنون التى يعتبرونها معربة تزحف عليها العامية فى نماذج منها ، أما شعر الأدوار الذى ظهر فى باكورة العصر العباسى فلا تزحف عليه العامية ، ولكن شعر الأدوار لا يسير حسب العروض الخليلى التقليدى ، فهو خارج على نحو الشعر حسب ابن عبد ربه ، فلماذا لم يدخل الأدب العامى من هذه الزاوية ؟ لست أدرى ، ولكن ربما لم يدخلوه فى دائرة العامية خوفًا من أن يحجم الأدباء والنقاد وشيوخ الأدب عن التعامل معه ويرفضوا تدوينه فى كتبهم وتآليفهم ، وكان جديرًا بأن يدون ويدرس .

ومن الأمثلة على شعر الأدوار المخمسة التالية

---

(١) الذخيرة ، ابن بسام ، جـ ٢، ص ١٠ .

قـالـت ألا تـلـجـن دارنـا
وكـابد الأشـواق مـن أجلـنا
واصبر على مر الجفا والضنى
ولا تـمـرن عـلـى بـيـتـنـا
إن أبـانـا رجـل غـائـر

ومن أمثلته كذلك المخمسة التالية :

فقل لزمان قد تولى نعيمه
ورثت على مر الليالى رسومه
وكم رق فيه بالعشى نسيمه
ولاحت لسارى الليل نجومه
عليك من الصب المشوق سلام

ومن ذلك مقطوعة لديك الجن تلتقى مع الموشحات فى تنوع الوزن والقافية ، ولكنها تختلف عنها فى الشكل والبناء الفنى ، والمقطوعة هى :

قـولـى لـطـيـفـك يـنـثـنـى عن مضجعى عند المنام
عند الرقاد / عند الهجوع عند الهجود / عند الوسن
فـعـسـى أنـام فـتـنـطـفـى نـار تـأجـج فـى الـعـظـام
فى الفؤاد / فى الضلوع فى الكبود / فى البدن
جسد تقلبه الأكف عل ى فـراشـى مـن سـقـام
من قتادِ / من دموع من وقود / من حزن

http://arabiciviliz ation2.blogspot.com
amly

أما أنا فكما علمـ ـت ، فهل لوصلك من دوام؟
من مهاد من رجوع من وجود من ثمن

وتلتقى هذه المقطوعة مع الموشحات فى الخروج على القيود العروضية الصارمة للقصيدة التقليدية ، بل نرى أن هذه المقطوعة أكثر حرية وخروجًا على قيود القصيدة التقليدية من الموشحات ، ومع هذا تختلف المقطوعة المذكورة عن الموشحات فى الشكل والبناء الفنى ؛ فالتحرر فى الموشحة يتمثل فى انقسام المنظومة إلى مقطوعات ينقسم كل منها إلى غصن وقفل ، وتختلف القافية بين الغصن والقفل فى المقطوعة كما تختلف بين الأغصان .

أما مقطوعة ديك الجن ، فتتبع نظامًا آخر فى التقفية من حيث التنوع والاختلاف ؛ إذ تتفق القافية فى البيت الأول والثالث والخامس والسابع ، أما الأبيات الأخرى فتختلف فيها القافية . فالقافية إذًا متحدة فى بيت دون بيت ، وهكذا يختلف التنوع فى القافية فى مقطوعة ديك الجن عنه فى الموشح ، ولا علاقة بين المقطوعة المذكورة والموشحات من حيث الشكل والبناء الفنى ونظام التقفية وإن جنح كل منهما إلى التحرر من قيود القصيدة العمودية واستهدف البساطة والسهولة والبعد عن التعقيد ، ولذلك فنحن لا نتفق مع أستاذنا الكبير الدكتور :

http://arabicivilization2.blogspot.com
amly

شوقى ضيف عندما قال بعد أن أورد المقطوعة المذكورة لديك الجن «وكأنما وقعت هذه المنظومة لمقدم بن معافى القبرى الأندلسى شاعر الأمير عبد الله بن محمد المروانى (٢٧٥ ٣٠٠هـ) فنظم على نمطها بعض منظوماته إعجابًا بها ، واستحسانًا لها»[١] . فهذا القول إنما ينطوى على مبالغة بالغة ، كما ينقض الدليل والبرهان ، فمقطوعة ديك الجن وإن التقت مع الموشحات فى بعض الخصائص الفنية ، فليس معنى هذا أن مخترع الموشحات قد استقى منها ونسج على منوالها فنه ، وشوقى ضيف عندما يبدى هذا الرأى يذهب مذهب فريق من الباحثين يرون أن الشرق كان المنبع الأول لفن التوشيح ، وأن الموشحات قد انبثقت من فن مشرقى هو المسمطات وهو رأى متطرف دون شك ولا يتكئ على أدلة مقنعة تدعمه .

ولا ندرى متى وضع مصطلح الفنون السبعة ، ولا من الذى وضعه فى العربية ؟ ومن الطريف أننا نجد فى الإنجليزية مصطلحًا يتطابق فى لفظه مع المصطلح العربى ، وهو مصطلح Seven Arts ومعناه السبعة فنون ، ولكن المصطلح الإنجليزى رغم اتفاقه مع المصطلح العربى فى اللفظ ، يختلف عنه فى مدلوله ؛ حيث يطلق المصطلح الإنجليزى على العلوم التى

---

(١) العصر العباسى الأول ، ط دار المعارف ، الطبعة السادسة ، ص ٢٠٠

كانت تدرس فى الجامعات الأوروبية فى العصور الوسطى ، كذلك أطلق مصطلح الفنون السبعة على سبعة علوم إسلامية كانت تدرس فى المعاهد الإسلامية . وهذا يختلف عن مصطلح الفنون السبعة الذى نحن بصدده الآن .

ويذكر الحلى أن الفنون السبعة تنقسم من حيث الصياغة إلى نمطين : النمط الأول : ما لا يدخله اللحن ، ويشتمل هذا النوع على الشعر القريض ، والموشح ، والدوبيت .

أما النوع الثانى ، فهو الذى يدخله اللحن بل يستقبح فيه الإعراب ، ويشمل الزجل ، والكان وكان ، والقوما .

أما المواليا فيجوز فيها اللحن كما يجوز فيها الإعراب ، وإن كان اللحن فيها أفضل ، ويذكر الحلى أن المواليا كانت فى الأصل معربة ولكن البغاددة هم الذين حولوها من الإعراب إلى اللحن .

وقد اختلف الباحثون فى تحديد الموطن الأصلى الذى نشأت فيه بعض هذه الفنون . ويجمع الباحثون على أن أربعة فنون منها قد عرفت عند المشارقة والمغاربة - على حد سواء - وهى : «الشعر القريض» ، و «الموشح» و «الدوبيت» و«المواليا» . أما الثلاثة الأخرى فمُخْتَلَف فيها وهى : «الزجل» و «الكان وكان» و «الحماق» ، فيرى الحلى أن «الزجل» و «الحماق» لم يُعْرَفا بهذين الاسمين إلا فى المغرب ،

أما العراقيون فقد استبدلوا بـ«الزجل» «الحجازى» وبـ «الحماق» «القوما» .

ويتفق المحبّى مع الحلّى فى أن «القوما» فن عراقى ، واختلف معه فى «الكان وكان» حيث ذهب المحبى إلى أنه فن عراقى ، لم يعرفه المغاربة ، فى حين ذهب الحلى إلى أنه قد عُرِفَ عند المغاربة والعراقيين على حدٍّ سواء .

أما الإبشيهى فيجعل «القوما» من الفنون التى عُرفت عند المغاربة والعراقيين خلافًا لما ذهب إليه كل من الحلى والمحبى من أن «القوما» فن عراقى لم يُعرف عند المغاربة ، وذهب الإبشيهى إلى أن «الحماق» مختلفٌ فيه .

وأعرض فيما يأتى آراء الباحثين حول هذا الموضوع محاولاً أن أستخلص منها رأيا يحسم القضيةّ .

يقول الحلى : «ومجموع فنون النظم عند سائر المحققين سبعة فنون ، لا اختلاف فى عددها بين أهل البلاد ، وإنما الاختلاف بين المغاربة والمشارقة فى فنين منها . . . والسبعة المذكورة هى عند أهل المغرب ومصر والشام : الشعر القريض ، والموشح ، والدوبيت ، والزجل ، والمواليا ، والكان وكان ، والحماق ، وأهل العراق وديار بكر ومن يليهم يثبتون الخمسة منها ، ويبدلون بالزجل والحماق الحجازى والقوما ، وهما فنان اخترعهما البغاددة للغناء بهما فى سحور

شهر رمضان خاصة ، فى عصر الخلفاء الراشدين من بنى العباس - رضوان الله تعالى عليهم - فأما عذرهم فى إسقاط الزجل ؛ فلأن أكثرهم لا يفرق بين الموشح ، والزجل ، والمزنم ، فاخترعوا عوضه الحجازى ، وهو وزن بيتين من بحر السريع بثلاث قواف ، كما اقتطع الواسطيون المواليا بيتين من بحر البسيط ، وهذا يشابه الزجل فى كونه ملحونًا»[1] .

ويلفت نظرى قول الحلى إن أهل العراق لم يكونوا يفرقون بين الزجل ، والموشح ، والمزنم ، فالواقع أنه من اليسير الخلط بين هذه الأنماط الثلاثة ؛ حيث يتخذ الزجل شكل الموشح - بصفة عامة - فيما عدا اختلافات طفيفة ، ولعل أهم فارق بين النمطين يتمثل فى الصياغة حيث يصاغ الموشح بالفصحى فى حين يصاغ الزجل بالعامية ، أما المزنم فهو المزيج من المُعرب والملحون ، هذا ما اتفق عليه الأدباء والنقاد ولكن حدث أن خرج بعض الزجالين والوشاحين على أصول الفن فأعربوا فى الزجل ولحنوا فى الموشح ، وأصبح النظم عندهم فى هذا وذاك مزيجًا من الملحون والمعرب ، بحيث لم يعد من الممكن التمييز بينهما ، وصار كل منهما يمكن أن يطلق عليه مصطلح المزنم ، ولا عجب بعد هذا أن يخلط أهل العراق بين هذه الأنماط الثلاثة .

---

(١) العاطل الحالى ، ص ٢ .

فإذا عرفنا أن أهل اليمن كانوا يطلقون مصطلح موشح على ما كان يطلق عليه فى المغرب مصطلح زجل[1] أدركنا أن خلط العراقيين بين الزجل والموشح والمزنم لم يكن أمرًا عجيبًا أو شاذًا وإنما حدث مثله فى مناطق أخرى من الوطن العربى مثل اليمن ، بل لقد حدث مثل هذا فى الأندلس نفسها ؛ حيث أطلق مصطلح موشح على نظم تزاحمه المفردات العامية ، ونعنى بهذا النظم «موشح العروس» الذى أشار إليه ابن سناء الملك وأحجم عن ذكر شىء منه لتجرؤ صاحبه على استخدام العامية فى صلب الموشح .

وإذا كان صفى الدين الحلِّى يجعل «الكان وكان» قد عُرف عند المغاربة والعراقيين - على حد سواء - فإن المحبى يرى أنه فن عراقى لا يعرف فى المغرب ، شأنه فى ذلك شأن «القوما» ، يقول المحبى : «والقوما ، والكان وكان لا يعرفهما سوى أهل العراق»[2] .

---

(١) جاء فى كتاب «سلافة العصر» أن «لأهل اليمن أيضًا نظمًا يسمونه الموشح غير موشح أهل المغرب (الموشح الأندلسى) والفرق بينهما أن موشح أهل المغرب يراعى فيه الإعراب ، وأن وقع اللحن فى بعض الموشحات التى على طريقتهم لكون ناظمه جاهلاً بالعربية ، فلا عبرة به ، بخلاف موشح أهل اليمن ، فإنه لا يراعى فيه شىء من الإعراب بل اللحن فيه أعذب وحكمه فى ذلك حكم الزجل» .

سلافة العصر فى محاسن الشعراء بكل مصر ، على صدر الدين المدنى ، ص ٢٤٣ ، نقلاً عن موشحات مغربية ، د . عباس الجرارى .

(٢) خلاصة الأثر ، المحبى ، جـ ١ ، ص ١١٠ .

http://arabiccivilization2.blogspot.com
amly

فالقوما والحجازى فنان عراقيان عند الحلى ، فى حين يجعل المحبى القوما ، والكان وكان فنين عراقيين ، فإذا عرفنا أن الحجازى والقوما كانا ينشدان فى ليالى شهر رمضان المعظم ، وأن الكان وكان هو نوع من الحكايات أو القصص المنظومة فإننا لا نستبعد أن يكون هذا الفن قد اخترعه أيضًا أهل العراق ليُنشد فى ليالى شهر رمضان المعظم إلى جانب الحجازى والقوما ، فنحن لا نستبعد إذن أن تكون الفنون الثلاثة القوما ، والحجازى ، والكان وكان من اختراع العراقيين لتنشد فى ليالى شهر رمضان المعظم ، ويُتغَنَّى بها فى سحوره ويقول المحبى[1] : «وأول من اخترع الكان وكان البغاددة وسبب تسميته بهذا الاسم أنهم لا ينظمون فيه سوى الحكايات والخرافات ، فكأن قائله يحكى ما كان» .

ويذكر ابن ظافر الأزدى صاحب بدائع البدائة أن هذا الفن كان معروفًا فى مصر فى القرن السادس الهجرى ، وكان المصريون يسمونه «الزكالش»[2] .

وكما ذكرنا من قبل ، فإننا لا نعثر إلا على ندرة نادرة من نصوص هذا الفن فى أدبنا المصرى ، ولعل نصوصه التى كانت

---

(١) خلاصة الأثر ، المحبى ، جـ ١ ، ص ١٠٩ .

(٢) العاطل الحالى .

http://arabicivilization2.blogspot.com
amly

شائعة ذائعة فى مصر فى القرن السادس الهجرى كما يذكر ابن ظافر الأزدى ضاعت وضلت طريقها إلينا ، ولعل هذه النصوص كانت متداولة بين الناس مشافهة ولم تدون فسقطت من الذاكرة .

وقد ذكرنا من قبل أن الأدب العامى لم يدون إلا فى العصر المملوكى فى القرن السابع الهجرى ، وكان قبل ذلك متداولاً بين الناس مشافهة ، مما أدى إلى ضياع معظمه ، فلعل نصوص الزكالش التى يشير إليها ابن ظافر الأزدى قد ضاعت وضلت طريقها إلينا .

ويشير الإبشيهى إلى أنواع الأدب العامى فيقول : «والفنون السبعة المذكورة عند الناس وهى : الشعر القريض ، والموشح ، والدوبيت ، والزجل ، والمواليا ، والكان وكان ، والقوما ، ومنهم من جعل الحماق من السبعة ، وفى ذلك اختلاف»[1] .

واللافت للنظر أن الإبشيهى يذكر القوما من بين الفنون التى لم يختلف عليها ، أى أنها عرفت عند المغاربة والمشارقة ، مع أن كلا من الصفى والمحبى يذكر أن القوما من اختراع العراقيين ، وأنها لم تعرف عند غيرهم ، وأن العراقيين أسقطوا الحماق واستعاضوا عنه بالقوما .

---

(١) المستطرف فى كل فن مستظرف ، ص ٤٩٨ .

فالقوما عند الإبشيهى فن معروف فى جميع البقاع العربية ، وعند الصفى لا يعرف إلا فى العراق .

وقد ذكر الإبشيهى أن هناك من جعل الحماق من الفنون السبعة ، ولعله يقصد أهل المغرب ومصر والشام على نحو ما أوضح الصفى ، وأما أهل العراق فقد استبدلوا به الحجازى ، فالحماق إذن كما يذكر الإبشيهى ليس متفقًا عليه ، ويتفق فى ذلك مع الحلى .

ولم يشر الإبشيهى من قريب أو بعيد إلى الحجازى الذى اخترعه العراقيون وأحلوه محل الزجل ؛ حيث كانوا لا يفرقون بين الزجل والموشح على نحو ما أخبرنا الصفى الحلى .

أما ابن إياس صاحب كتاب «الدر المكنون فى السبعة فنون» فيورد الفنون السبعة على النحو التالى : الأشعار ، والدوبيت ، والموشح ، والمواليا ، والكان وكان ، والقوما ، والزجل ، فهو لم يذكر الحماق وأثبت القوما ، وسار فى ذلك على منهج أهل العراق ، إلا أنه عاد فى نهاية كتابه المذكور فذكر شيئًا «بما رق من محاسن ما قيل فى الحماق»[1] .

---

(١) الدر المكنون ، ابن إياس ، (وهو غير ابن إياس المؤرخ) . ورقة ٣ ظهر ، نقلاً عن مدخل لدراسة الموشحات والأزجال ، د . زكريا عنانى ، ص ٣٢، ٣٣ .

ويرى يوهان فك أنه ليس من الممكن تحديد المكان الذى نشأت فيه هذه الفنون ، ومعنى هذا أنه ليس من الممكن الاطمئنان إلى ما ذكره من الصفى ، والمحبى ، والإبشيهى ، فى تحديد الأماكن التى نشأت فيها الفنون المذكورة ، يقول يوهان فك[1] : «حقًا لقد وجدت فى جميع العالم العربى بحور غنائية شعبية ، ولكنه ليس ممكنًا بعد تحديد مبدأ الفنون السبعة المولدة بحسب الزمان والمكان . فجميع هذه الأغانى يناسبها شعر الأدوار الذى تتحد قافية كل دور فيه ، وإن اختلفت قوافى الأدوار بعضها مع بعض ، على حين أن الشعر العربى لا يعرف من مهده إلا القافية الواحدة فى القصيدة كلها ، بيد أنه قد نظمت فى العصر العباسى أغان من شعر الأدوار (المزدوجات) بلغة الكتابة الفصحى أيضًا . وعصر هارون بالذات هو العصر الذى لدينا منه شواهد أكيدة على نقل هذه القوالب الشعبية إلى الشعر الفنى ، وأبسط هذه القوالب هو ما يسمى «المزدوجة» ، وهو قالب شعرى ، يؤلف فيه بيتان قصيران - فى الغالب من الرجز - متحدا القافية ، وحدة خاصة أو دورًا مستقلاً . وقد نظم أبو العتاهية (حوالى ١٣٠ - ٢١٠هـ) فى هذا القالب أرجوزته : (ذات الأمثال) ، وهى قصيدة تهذيبية . روى أنها تشتمل على

---

(١) العربية - يوهان فك - ترجمة عبد الحليم النجار ، ص ٩٦ .

أربعة آلاف حكمة ومثل ؛ ولم يصلنا منها إلا جزء صغير . واختار إبان بن عبد الحميد اللاحقى ، معاصر أبى العتاهية ، القالب نفسه (المطابق للمثنوى الفارسى تمام المطابقة) عندما صاغ للبرامكة أدب المسامرة ، الفارسى ، الهندى ، فى شعر عربى ، مثل : «كليلة ودمنة بالأبيات» .

ونحن لا نتفق مع يوهان فك فى ما ذهب إليه من استحالة تحديد الأماكن التى نشأت فيها هذه الفنون ، ونرى أن تحديد الصفى والمحبى والإبشيهى . . . للأماكن التى نشأت فيها الفنون المذكورة ، لابد من أنه كان مبنيًا على استقراءٍ منهم ، ودراسة واعية ، وأنَّ هذا التحديد لم يكن مجرد حكم جزافى لا يستند على أساس علمى . وقد كان العلماء الثلاثة قريبى العهد بنشأة كثيرٍ من الفنون المذكورة مما يجعل حكمهم فى هذه القضية يكتسب عندنا قدرًا كبيرًا من الثقة ، وربما اتفقنا مع يوهان فك فى استحالة تحديد زمانٍ نشأة بعض هذه الفنون ، أما المكان فإنه قد أمكن تحديده - بصفة عامة - على نحو ما رأينا عند كُلٍّ من الصفى والمحبّى والإبشيهى ، وإذا كانوا يختلفون فى بعض الأمور حول هذا الموضوع فإن هذا الاختلاف لا يجعلنا نفقد الثقة فيما يروونه من حقائق ومعارف .

وإذا كان القدماء قد أشاروا إلى هذه الفنون ، فإن العلماء المحدثين قد أشاروا إليها كذلك . يقول عبد الوهاب حمودة

عنها[1] : «ومما جدد فى أوزان الشعر اختراع الفنون السبعة وهى : السلسلة والدوبيت والموشح والزجل والقوما والكان وكان والمواليا . والذى يهمنا من هذه الفنون السبعة ثلاثة فقط ؛ لأنها هى التى تنظم باللغة الفصحى ومراعاة قوانين العربية ، وهى : السلسلة والدوبيت والموشح . أما الأربعة الباقية فبعضها إنما ينظم باللغة العامية كالزجل والقوما وبعضها لا تراعى فيه قوانين العربية كالمواليا والكان وكان والسلسلة أجزاؤه (فعلن فعلاتن متفعلن فعلاتن) .

وقد ذكر عبد الوهاب حمّودة السلسلة من الفنون السبعة فى حين أنها لم تذكر عند أىٍّ من الصفىّ أو الإبشيهى أو المحبّى وعلى الطرف المقابل لم يذكر الأستاذ حمودة الحمّاق ، ولا الحجازى اللذين أشار إليهما الحلّى .

ويبدو أن فن السلسلة لم يشع ولم يذع ، فنصوصه نادرة ومنها نص ينسب إلى حمزة بن أبى يعلى (ت ٥٥٦هـ) ويعتقد الدكتور زكريا عنانى أن هذا النص «أقدم النصوص المعروفة»[2] لفن السلسلة وقد أورده ياقوت فى معجم الأدباء[3] وأوله :

---

(١) التجديد فى الأدب المصرى الحديث ، عبد الوهاب حمودة ، ص ٤٣ .

(٢) مدخل لدراسة الموشحات والأزجال ، ص ٤٣ .

(٣) جـ ١١ ، ص ٥ .

هل تأمن يبقى لك الخليط إذا بان
لـلـهـم فـؤاد ولـلـمـدامـع أجـفـان

وهناك نص شهير للسلسلة يغنى أوله :

يا سعد لك السعد إن مررت على البان

وقد ورد فى حاشية الدمنهورى[1] .

ومن أمثلة السلسلة كذلك :

السحر بعينيك ما تحرك أوجال إلا ورمانى من الغرام بأوجال
يا قامة غصن نشا بروضة إحسان أيان هفت نسمة الدلال به مال

وهناك قصيدة من السلسلة تقع فى سبعة عشر بيتًا وردت فى ديوان بهاء الدين زهير أولها :

يا من لعبت به شمول ما ألطف هذه الشمائل
نـشـوان يـهـزه دلال كالغصن مع النسيم مائل
لا يُمْكِنُه الكلامُ لكِنْ قد حَمَّلَ طَرْفَهُ رَسائِلْ
ما أطْيَبَ وَقتنا وأهْنَى والـعـاذِلُ غـائِبٌ وغَـافِـلْ
عِـشْـقٌ ومَـسَـرّةٌ وسُـكْـرٌ والعقلُ ببعضِ ذاك ذاهِلْ[2]

وجاء فى شرح الخزراجية أنها من بحر الوافر بعد أن دخله العقص فى الجزء الأول والرابع ، والعقل فى الثانى والخامس ،

---

(١) ص ٣٠٨ .

(٢) ديوان بهاء الدين زهير ، ص ٢٧٧، دار بيروت للطباعة والنشر .

والقطف فى العروض والضرب ، ويرجح الدكتور عنانى «أن إيقاع السلسلة لا ينتمى انتماءً حميمًا للوافر (كما جاء فى شرح الخزراجية) ، فلهذا الأخير إيقاع واضح المعالم (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) أما السلسلة فتكون فى العادة على إيقاع (فعيلاتن مستفعلن فاعلاتن) »[١] . ويرى الدكتور عنانى أن قصيدة بهاء الدين زهير ليست من السلسة حيث إن لها «فى مجموعها إيقاع «فعلن ، متفاعلن ، فعولن» [٢] . وهو مختلف عن إيقاع السلسلة ، ويقول الدكتور عنانى : «والسلسلة - ولا نعرف لم سميت بهذه التسمية - من الفنون المعربة ، أو فلنقل إنها بمثابة همزة الوصل بين الفصحى والعامية» ، وهى مثل المواليا من حيث اللغة تعد كالبرزخ بين الفنون المعربة والعامية ، وشأن السلسلة فيما يبدو من هذا القبيل»[٣] .

ويرى إبراهيم أنيس رأيًا مخالفًا وعنده أن قافية السلسلة «المردوفة توحى بأنه ربما كان من أوزان الشعر العامى وأن الأمثلة المروية لهذا النظم كان ينطق بها نطقًا عاميًا يطيل بعض الحركات ويقصر البعض الآخر ، وأنها ربما نظمت من بحر من بحور الشعر المعروفة مع النطق بها نطقًا عاميًا»[٤] .

---

(١) مدخل لدراسة الموشحات والأزجال ، ص ٤٤ .

(٢) السابق ، الصفحة نفسها .

(٣) السابق ، الصفحة نفسها .

(٤) موسيقى الشعر ، ٢١٨ .

وعند زغلول سلام أن هذه الفنون عشرة بعد استبعاد الشعر القريض وهى : الموشح والدوبيت والزجل والمواليا والكان وكان والحماق والحجازى والقوما والمزنم والبليق «الذى عرفه المصريون وبعض الشوام»[1] .

ونحن لا نتفق مع الدكتور زغلول سلام فى اعتبار هذه الفنون من الفنون الشعبية ، كما اعتبرها الأستاذ الجليل ، وبالطبع لم يكن موفقًا فى ذلك .

وهكذا تتضارب الآراء ويختلف الباحثون حول الفنون السبعة ، وإن دل هذا على شىء ، فإنما يدلُّ على أنَّ هذه الفنون غير متفق عليها اتفاقًا تامًا ، فقد يثبت باحث فنًا يغفله باحث آخر ، وقد يسقط باحث فنًا أثبته بغيره . . . وهكذا .

ولم يتوقف الباحثون عن البحث فى الفنون السبعة ومحاولة التقنين لها ، وحصرها فى أنماط محددة ، بل إننا وجدنا من بين الشعراء العاميين من حاولوا أن يحددوا فى أشعارهم أنماط الأدب العامى ، فقد وردت هذه الفنون فى زجلٍ لخلف بن محمّد الغبارى ، وهو زجّال مصرى مشهور «استخدم الزجل فى كل أغراض الشعر»[2] ، وكان زجال آل قلاوون وكان الزجل قد نهض نهضة بالغة فى عصرهم ، وشغل الناس به على نحو ما

---

(١) الأدب فى العصر المملوكى ، زغلول سلام ، ص ٤١٥ .

(٢) الوسيط ، ص ٣١٠ .

يذكر الأستاذ أحمد أمين[1] .

وكان الغبارى عالمًا جليلاً روى الحديث الشريف ، وناظر فى الأصول ، وتلقى الفقه على كبار العلماء على مذهب الإمام الشافعى - رضى الله عنه - ، وكل هذا يجعل من إيراده الفنون السبعة مادة موثقة يمكننا أن نعتمد عليها ، وأن نضع رأيه بجانب آراء العلماء الآخرين الذين أشرنا إليهم مثل : صفى الدين الحلى ، والمحبى ، والإبشيهى ، وغيرهم . يقول الغبارى متغزلاً :

جار حبيبى فقلت ذا الحجاج جايجوز أو يزيد
أو عدل عشت بو مسرور ويكون الرشيد
أقع القلب فى هوى العشاق والدموع فى انحدار
وبحور الهوى إذا هاجت ليس لها من قرار
كنت أحسب قلبى معو ريس غرتوا ذا البحار
صحت لما وحلت يا محبوب قلبى بحر عشقك يزيد
خفت فيه الغرق فقال افرح من غرق مات شهيد
أنا يوم فى الغبوق باتفرج على شط الغدير
إذ رأيت على الشط واحد واقف شب صياد صغير
نظرت مقلتى إلى منظر ما لحسنو نظير
قلت يا عين إن غرك الصياد بالجمال المصيد

---

(١) قصة الأدب فى العالم ، أحمد أمين ، جـ ٢ ص ٤٧٤ .

يوقعك فى فخاخ شباك عشقو وكراكى يصيد
من نحبو جديد حبيب قلبى يوم صدفتو صدف
قلت لين يا قاسى لمن دمعو سال وحالو وقف
دار وقال لى ما لاسم بالإنجيل قلت اسمى خلف
قال علينا يكتب ومن يسمع دا الكلام يستفيد
فى الحقيقة من لا يكون داود ما يلين لو الحديد
لك عوارض فى الخد مرقومة ليس لها مثال
وجفاك صار حماق وباب وصلك كان وكان يا غزال
وأنت دوبيت موشح القاما يا عزيز الدلال
ولك ألفاظ صارت مواليا بالزجل والنشيد
وبشعرك متوج القاما وأنت بيت القصيد[1]

ويبدو أن هذا الزجل قد اشتهر وذاع ، وشاع شيوعًا عظيمًا حتى إن شعراء آخرين حاولوا تقليده والنسج على منواله فى إيراد أنماط الأدب العامى من خلال أشعارهم ، فنحن نجد شاعرًا عاميًا آخر قد ذكرها فى شعر نظمه فى مدح العينى[2] ، وإذا كان نظم الغبارى السابق فى الغزل فإن هذا النظم فى المدح ،

(١) المستطرف فى كل فن مستظرف ، الإبشيهى ، ص ٥٠٥، ٥٠٦ .

(٢) هو قاضى «القضاة بدر الدين محمود العينى الحنفى ، وهو صاحب التاريخ البدرى وكان العينى من أهل الفضل وله عدة مصنفات فى علوم جليلة ، وكان له شعر جيد» . بدائع الزهور ، ابن إياس ، جـ ٢، ص ٣٦ .

وما أشبه المدح بالغزل ، فكلاهما يشيد بالصفات المشرقة فى الممدوح أو المتغزَّل فيه ، وقد أورد ابن إياس هذا النظم المدحى وذكر أنه نظم فى عام ٨٥٣، وقد جاء فيه :

قوما لدوبيت قاضى قد زجل شينى

بكان وكان امتدح بين الورى زينى

وانقل موشح مواليا بلامينى

فأبحر الشعر مجراها من العينى[١]

والأنماط الشعرية التى ذكرت فى النظمين السابقين هى : القوما ، والدوبيت ، والزجل ، والكان وكان ، والموشح ، والمواليا ، والشعر القريض ، وذكر الغبارى الحماق فى حين لم يذكره الشاعر الآخر .

وقد لفت نظرى فى زجل الغبارى أنه أورد القوما محرفة فذكرها «القاما» ، ولست أدرى ما السبب الذى دعا الغبارى إلى أن يُحرف المصطلح على هذا النحو ، ولا يحتمل أن يكون قد استبدل كلمة «قوما» بكلمة «قاما» لضرورة شعرية ؛ إذ إن الوزن العروضى للكلمتين واحد ، فكلاهما مكون من سببين خفيفين .

وقد وردت كلمة «قاما» مرتين فى زجل الغبارى ، ولا يحتمل أن يكون التحريف فيهما ناجمًا عن خطأ من

---

(١) بدائع الزهور ، ابن إياس ، جـ ٢، ص ٣٦ .

النساخ ، فمن المستبعد أن يقع الخطأ فى كلمة واحدة مرتين ، والذى يبدو لنا أن الغبارى هو الذى نظمها محرفة هكذا ، ونتساءل مرة أخرى لماذا حرف الغبارى مصطلح القوما على هذا النحو ، مع أنه كان عالمًا وزجالاً بارعًا كما أشرنا ؟ ولا نشك فى أنه كان على علمٍ ودراية بأنماط الأدب العامى ومن بينها القوما ، ولا نجد إجابة حاسمة مقنعة لهذا التساؤل ، ولكن ربما يكون الرجل قد حرَّف كلمة قوما عن عمدٍ من قبيل التندر والفكاهة .

أما صاحب النظم الآخر ، فرغم أنه يقلد زجل الغبارى فى إيراد أنماط الأدب العامى من خلال نظمه فإنه يصحح التحريف الذى أصاب القوما فى زجل الغبارى ، ويورد المصطلح صحيحًا غير محرفٍ ، وربما يكون صاحب هذا النظم قد تعمد إيراد أنماط الأدب العامى فى شعره ؛ ليصحح التحريف الذى وقع لمصطلح القوما فى زجل الغبارى ، وأراد أن يشير إلى مخالفته الغبارى فأسقط الحماق الذى أثبته الغبارى ، وإن دل هذا على شىء فإنما يدل على أن صاحب هذا النظم قد اطلع على زجل الغبارى وأراد أن يعارضه ، وهو أمرٌ غير مستبعد ، فقد ذكر ابن إياس أن النظم الثانى قيل فى عام ٨٥٣هـ ، وكان الغبارى يعيش قبل هذا التاريخ ، وليس من المستبعد إذن أن يطلع صاحب النظم الآخر على زجل الغبارى ، وقد كان الشعراء العاميون يطلعون على أشعار من سبقوهم من شعراء العامية ، وقد مر بنا أن إبراهيم المعمار قد اطلع على زجل خليع لابن دانيال ، وأنه

عارضه ، فالشعراء كانوا يطلعون على إنتاج من سبقوهم ، وهذا أمرٌ طبيعى لشعراء ينظمون فى نمطٍ شعرى واحد من الشعر العامى ، ومن الطبيعى أن يتعلم لاحقهم من سابقهم أصول الفن وقواعده ، وليس من المستبعد إذن أن يكون صاحب النظم المادح للعينى قد اطلع على زجل الغبارى ، وأراد أن يعارضه وأن يصحح ما وقع فيه من خطأ فى تحريف مصطلح القوما .

ونستخلص مما تقدم أن بعض الأدباء والنقاد - وإن كانوا قلة - قد التفتوا إلى الأدب العامى وأولوه عناية بالغة منذ أقدم العصور وحاولوا أن يقننوا له ويقسموه إلى أنماطٍ محددة ، وذكر المحبى أنه أولى هذا اللون من الأدب ممثلاً فى الفنون السبعة أهمية خاصة ؛ لأنه لاحظ أن قلة قليلة من الأدباء والنقاد هم الذين يتناولونه بالبحث والدراسة ، ولذلك خصه ببضعة أسطر ؛ ليفيد منها الباحثون والدارسون ، يقول المحبى عند الكلام عن الموشح : «ولو ذكرت ما له من الفنون السبعة لطال الكلام ، غير أنى على ذكر هذه الفنون رأيت أن أتعرض للكلام عليها بما يفيد معرفتها ، وهى فائدة خلا أكثر كتب الأدب عنها ، وزبدة القول عنها لا ريب فى كونها خارجة من الشعر ؛ لأنه يطلق على أبيات كلٍّ من القصيد والرجز والقريض ، ويختص بما قابل الرجز ، وإنما هى داخلة فى النظم» [1] .

---

(١) خلاصة الأثر ، محمد المحبى ، جـ ١ ، ص ١٠٨ .

أما لماذا قلت التآليف فى الأدب العامى ؛ فلأن الباحثين قد نظروا إليه على أنه فى مرتبة أدنى من الأدب الفصيح ، واعتبروا أن الشاعر العامى مهما بلغ من الإتقان والشاعرية لا يبلغ منزلة الشاعر الفصيح بأية حال من الأحوال ، وفى ذلك يقول شيخ الأدباء الدكتور : شوقى ضيف : وينبغى أن نعرف أن الفنون العامية «لم يكتب لها أن تكون الترجمان الدقيق عن مشاعر الشعوب العربية فى بغداد وغير بغداد ، فقد ظلت فى مرتبة دانية ، وظل ينظر إليها على أنها إنما تصلح للهزل أكثر منها للجد ، وبذلك ظل الصولجان للشعر الفصيح ، وظل مهوى أفئدة العرب فى كل مكان ، كما ظل ترجمانًا صادقًا عن كل ما يأملون ويألمون ، وكل ما يلم بهم من ابتهاج وابتئاس ، حتى لنجد أصحاب الكُدية والشحاذة الأدبية يؤثرونه على الشعر العامى ، لما له من تأثير بعيد فى نفوس السامعين»[1] .

وشوقى ضيف بذلك يتجاهل دور اللغة العامية فى مس مشاعر العامة وأحاسيسهم ، وأنها أقدر من الفصحى على التغلغل والنفاذ إلى أعماق المجتمع وتصوير اللاوعى الجمعى بدقة دقيقة يعجز عنها الأدب الفصيح ، ولغة الأدب العامى تمكنه

---

(١) عصر الدول والإمارات ، الجزيرة العربية - العراق - إيران ، شوقى ضيف ، ط دار المعارف ، الطبعة الثالثة ، سلسلة تاريخ الأدب العربى رقم ٥ ، ص ٤٢٧ .

من الانتشار والذيوع بين جميع طبقات المجتمع سواء أكانت المثقفة أم غير المثقفة ، فكلنا نفهم الأدب العامى ونستطيع استيعابه سواءً من كان منا مثقفًا أم أميًّا ، بخلاف الأدب الفصيح الذى لا يحظى بمثل هذا الانتشار ؛ لأنه ينحصر فى طبقة المثقفين وحدهم ، أما العوام فلا يفهمونه ولا يستطيعون الإلمام به ، فكيف بعد كل هذا لا تكون الفنون العامية معبرة عن مشاعر الشعوب العربية ؟ وكيف يكون الشعر الفصيح هو الذى يؤثر على نفوس العوام وهم لا يفهمونه ؟ فهل يتأثرون بما لا يفهمون ؟ إننا نعتقد أن الصولجان كان للشعر الفصيح ، ومع هذا فإننا نتفق مع الدكتور شوقى ضيف فى أن الفنون العامية «ظلت فى مرتبة دانية وظل ينظر إليها على أنها إنما تصلح للهزل أكثر منها للجد» ، ولكن هذه النظرة كانت محصورة فى نطاق الباحثين والدارسين والنقاد ، أما العوام فقد رحبوا بالأدب العامى ؛ لأنه الأدب الذى يفهمونه بعكس الأدب الفصيح الذى يستغلق عليهم فهمه ، ولكن نظرة الأدباء والنقاد إلى الأدب العامى على أنه فى مرتبة دانية أدت إلى انصراف معظمهم عنه ، وعدم تناوله بالبحث والدراسة .

والذى يبدو لنا أن العراق كان له النصيب الأوفر من نصوص الفنون السبعة ، ويبدو أن ليالى بغداد الصاخبة قد مهدت لظهور كثير من هذه الفنون فى البيئة البغدادية ، فقد ازدحمت سهرات بغداد ولياليها بأقاصيص الرواة وأخبارهم الطريفة ، وحكايات

ألف ليلة وليلة ، مما شجع على اختراع أشكال أدبية مبتكرة حتى تلحق بالإبداعات الأدبية والفنية التى تُحيى ليالى وسهرات بغداد ، وإذا كان «الكان وكان» لا يعدو أن يكون حكايات وخرافات ، فإنه لا يختلف فى رأيى عن حكايات ألف ليلة وليلة إلا فى أنه منظوم ، فى حين أن حكايات ألف ليلة وليلة من المنثور .

فإذا عرفنا أن هناك لحنًا يسمى الموشح[1] أشار إليه الكندى كان ينتشر فى العراق ، أدركنا أنه ليس من المستبعد أن يكون هذا اللحن قد أسهم فى اختراع فن التوشيح فى الأندلس ، مما جعل الأستاذ زكريا يوسف - محقق مؤلفات الكندى الموسيقية - يذهب إلى إمكان وضع تعريف جديد للموشح ، وهو أن «الموشح اسم وضعه الكندى لضرب من اللحن يؤلف بشكل

---

(١) هذا اللحن هو أحد أنواع البناء اللحنى الذى يشير إليه الكندى فى رسالته عن خبر صناعة التأليف ؛ حيث يتحدث عن أنواع هذا البناء فيقسمها إلى متتال ولا متتالٍ ، وأن اللا متتالى ينقسم إلى قسمين : اللولبى والموشح ، يقول الكندى : «وأما النوع الثانى من الذى ليس بمتتال المسمى الضفير أو الموشح ، فهو المبتدأ من نغمة ، ثم ينتقل منها إلى أخرى ، ثم ينتقل منها إلى دور الأولى ، ثم ينتقل منها إلى خلف نهايته ، ثم كذلك حتى يؤتى على نغم الجمع ، ثم تكون النقلة من آخره إلى مبتدئه مؤتلفة ، وهذا الضفير يكون على نوعين : أحدهما منفصل والآخر مشتبك . . .»

مؤلفات الكندى الموسيقية ، ط شفيق بغداد ، ١٩٦٢ ، ص ٦١ .

معين كان معروفًا بالعراق فى زمانه باسم الضفير»[1] . وبناء على هذا التعريف ، راح الأستاذ زكريا يوسف يطرح جملة تساؤلات فيقول : «فهل كان اختراعه وتسميته بالموشح فى الأندلس مجرد صدفة وعن غير علم بما كان يسمى بالموشح فى العراق ؟ أم أنه انتقل من العراق إلى الأندلس مع زرياب الموسيقار ؟ أم أن الموسيقى العراقية كانت السبب فى اختراع الموشح وتسميته بهذا الاسم عند أدباء الأندلس؟»[2] .

والذى يبدو لنا أن العراق كان على صلةٍ وثيقة بالموشح ، وأن اللحن العراقى ربما كان العامل الأساسى فى اختراع الموشح ، ولولاه فى رأيى ما اخْتُرِعَ فن التوشيح فى الأندلس .

وكذلك لم يكن العراق منصرم الصلة بفن الزجل ، وهو فن أندلسى النشأة ، ونحن نقرأ فى ديوان ابن قزمان إشادة الزجال بانتشار أزجاله فى العراق ، ولا ترد هذه الإشادة فى موضع واحد أو موضعين من الديوان ، وإنما ترد فى مواضع عديدة مثل قوله :

ذكرى فى العراق مسموع والعراق قليل
والشباب هو فيه مجموع والكلام طويل
فأنا نُقال مطبوع والفتى جميل
خلقه لى ولْ

---

(١) السابق ، ص ١٧ .

(٢) السابق ، الصفحة نفسها .

أن يُقال ما أطبعنى وما أجمل[1]

ويذكر ابن سعيد أنه رأى أزجاله المدونة ببغداد أكثر مما رآها بحواضر المغرب[2] ، ورغم أننا نرى فى قول ابن سعيد كثيرًا من المبالغة ؛ إذ إنه ليس من المعقول أن تنتشر أزجال ابن قزمان فى العراق أكثر من انتشارها فى الأندلس ، إلا أن قوله هذا يؤكد صلة العراق - دون شك - بأزجال ابن قزمان - بصفة خاصة - والأزجال الأندلسية - بصفة عامة - وذيوعها وانتشارها بين العراقيين ، بل لقد برع عراقيون كثيرون فى نظم الزجل ، ويذكر الحلى أن : لأهل بغداد - بخاصة - دون المشارقة أزجالاً رقيقة «بألفاظٍ رقيقة ، على اصطلاح لغتهم ، وجرى ألسنتهم ، على قاعدة اللحن المختص بهم ، كالإمالة والإدغام وتبديل حرف بآخر للتحسين ، وغير ذلك لا يشاركهم فيها مشارك ، مستمسكين فيها بقول الإمام أبى بكر بن قزمان - رحمه الله تعالى - عن الزجل فى خطبة ديوانه (وأحسنه ما كان باللغة العامية) فإن لعوامهم لغة لطيفة رقيقة مختصة بهم ، وظرافات رشيقة هى أحلى موقعًا من اللفظ العربى والمغربى ، كحلاوة ألفاظ المغاربة والمصريين عند أهل بلادهم»[3] .

---

(١) ديوان ابن قزمان ، زجل رقم ٥٤ .

(٢) المقتطف من أزاهر الطرف ، ابن سعيد ، تحقيق السيد حنفى الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣م ، ص ٢٦٣ .

(٣) العاطل الحالى ، ص ٩ .

ويذكر طائفة من زجالى بغداد مثل «ابن المقامر» و «الجلال» و «العماد المرميط» و «على بن المراغى» وغيرهم ، وقد مثل لمطلع زجلٍ لزجالٍ بغدادىٍّ وهو :

بالشلو أريد استجبكم وازعق لكم بالصفير
أو سمعكم قل حتى أزعق ببوق النفير

كما مثل لمطلع زجل لعلى بن المراغى ، وهو :

لما أسرتم فؤادى أطلقت دمعى المصون
وصرت فيكم أغالى جُهدى ولى تُرخصون

ولا أدرى كيف اعتبر الحلى النموذج الأخير زجلاً فى حين أنه معرب ، والزجل كما يذكر ابن قزمان مجرد من الإعراب تجريد السيف من القراب ، فإذا اعتراه اللحن فى بعض ألفاظه أو تراكيبه عُدَّ عيبًا أما إذا فصح كله وتجرد من اللحن والعامية فإنه لا يعد حينئذ زجلاً بل يعد من النظم الفصيح . ومهما يكن من أمر فقد كان العراق على صلة وثيقة بالفنون السبعة وأسهم بنصيب وافر فيها ، وهذا لا يتعارض مع ما ذكرناه من قبل من أن الفن الأندلسى كان له التأثير الأكبر على الأدب المصرى العامى وأن نصوص هذا الأدب التى صبت فى قوالب توشيحية أو زجلية أكثر بكثير من النصوص التى صبت فى قوالب أنماط الفنون السبعة الأخرى .

وينبغى أن نضع فى اعتبارنا ونحن ندرس أنماط الفنون

السبعة الهجرات التى كانت دائمة ومستمرة بين الأمصار العربية للتجارة وطلب العلم أو للتطبيب ، أو الحج ، وهذه الهجرات كانت تصاحبها هجرات للأدب والفنون والعلوم ، ومن البديهى أن تكون الفنون السبعة من الأنماط الأدبية التى هاجرت من قطرٍ لآخر .

وربما كان لطائفة شعراء الكدية والشحاذة دورٌ كبيرٌ فى نقل هذه الفنون من قطر لآخر ، ونشرها فى جميع أنحاء العالم العربى ، لا سيما أن الطابع العام لهذه الفنون يتلاءم كل الملاءمة مع الكدية والشحاذة ، وإذا كان الضرير فيما نعتقد قد وضع منظوماته التوشيحية ليتخذها وسيلة لطلب الصدقات والهبات من الناس ، وقد كان قوالاً ، فإن الفنون الأخرى قد استخدمت فيما نعتقد لأغراض مماثلة ، ونحن نعلم أن القوما والحجازى كانا ينشدان فى سحور شهر رمضان المبارك ، وربما طلب المنشد فيهما صدقات وهبات من الذين يسحرهم على نحو ما يحدث فى العصر الحديث تمامًا ، وكذلك فليس من المستبعد أن يكون الشحاذون قد اتخذوا من الكان وكان وسيلة للتكسب ؛ حيث يقصون فيه الحكايات العجيبة المدهشة ويتقاضون مقابل ذلك بعض النقود والهبات .

والزجل من الفنون التى تتلاءم مع الكدية والشحاذة كذلك ؛ لأنه يعتمد على ألعاب البهلوانات كما يعتمد على التمثيل

والتهريج ، ويستطيع الزجال خلال ذلك أن يرتجل جملاً أو مقاطع فى المدح ، وربما يطلب فيها صدقات أو هبات من الممدوح ، وهى ظاهرة استرعت انتباهى ، فأطنبت فيها القول فى كتابى «ابن قزمان والزجل فى الأندلس» ، وقد أخبرنا الدكتور شوقى ضيف أن شعراء الكدية والشحاذة الأدبية كانوا يقطعون «البلدان من خراسان وقاشان فى إيران إلى الهند ، ومن أرض الروم والبلغار إلى أرض الزنج والسند»[1] ، وإذا كانوا يجوبون هذه البلدان فمن البديهى أنهم كانوا يجوبون كذلك الأقطار العربية ، وأرجح أنهم كانوا يعرضون خلال جولاتهم شيئًا من الفنون السبعة ، وقد رأينا أن ابن ظافر الأزدى يذكر أن الكان وكان قد انتشر فى مصر فى القرن السادس الهجرى مع أنه فن عراقى فيما يذكر المحبى ، وما هذا إلا لأن الفن العراقى للكان وكان قد هاجر إلى مصر وانتشر بين المصريين فى القرن السادس الهجرى فأقام ابن ظافر حكمه على هذا الانتشار مع أن انتشار هذا الفن قل فى مصر بعد ذلك .

ولو أن العلماء اهتموا بجمع نماذج أكثر من هذه الفنون لتبينا أنها كانت تنتشر فى كل بلد عربى ، سواءٌ أكانت قد نشأت فيه أم هاجرت إليه من بلد آخر ، ولكن قلة النماذج التى سجلها العلماء

---

(١) عصر الدول والإمارات ، الجزيرة العربية - العراق - إيران ، ص ٤٢٨ .

للفنون السبعة جعلت الباحثين يبنون أحكامهم على النماذج القليلة المتوفرة ، وجعلتهم يختلفون فيما بينهم فى تحديد الأماكن التى نشأت فيها هذه الفنون ، كما جعلتهم يختلفون فى العديد من القضايا ولم يقتصر اختلاف الباحثين وتعارض آرائهم على القدماء وحدهم بل شمل المحدثين كذلك ، وقد رأينا كيف اعتبر محمود حمودة السلسلة من الفنون المعربة فى حين اعتبرها إبراهيم أنيس من الفنون العامية ، واعتبرها عنانى بين بين ، كما اختلف الباحثون حول نسبة بعض نصوص الفنون السبعة إلى مبدعيها ، ومن ذلك النص التالى الذى ينسبه بعض الباحثين إلى الوأواء الدمشقى فى حين أنه لم ينظم طيلة حياته فى الفنون السبعة والنص من المواليا وهو :

بحرمة العهد إن جزت النقا يا سعد
أبصرت ذاك المحيا والأثيت الجعد
عرض بذكرى وغلطها وقل يا دعد
إذا لم تجودى بوصلك فاسمحى بالوعد

وإذا كان من العلماء من اهتم بالفنون السبعة وحاول أن يقعد لها ويدرسها ، فإن هذا إنما يدل على حقيقة مهمة وهى : إذا كان بعض الدارسين قد أنكروا الأدب العامى وازدروه ، فإن منهم من اهتم به وأولاه عناية كبيرة منذ أقدم العصور ، إلا أن الذين اهتموا بالأدب العامى لم يكونوا بأية حال من الأحوال بكثرة الباحثين

والدارسين الذين اهتموا بالأدب الفصيح وتناولوا فنونه وأنماطه ، مما يزيد من الصعوبات التى تواجه الباحث عندما يحاول أن يتناول الأدب العامى بالدرس والبحث ؛ حيث لا تتوفر له المصادر والمراجع بالكثرة التى تتوفر للباحث فى الأدب الفصيح ، فالأدباء والنقاد قد اهتموا بدراسة الأدب العامى منذ أقدم العصور ، ولكن اهتمامهم بالأدب الفصيح كان أكبر بكثير ، مما أدى إلى أن تكون المراجع والمصادر فى الأدب الفصيح أكثر منها بكثير فى الأدب العامى .

ومن الذين تناولوا الأدب العامى بالبحث والدراسة الصفى الحلى فى كتابه العاطل الحالى ، والإبشيهى فى المستطرف فى كل فن مستظرف ، ومحمد المحبى فى كتابه خلاصة الأثر ، وابن خلدون فى المقدمة ، وابن إياس فى بدائع الزهور ، وابن سناء الملك فى دار الطراز ، وابن باسم فى الذخيرة ، والإدفوى فى الطالع السعيد ، وابن شاكر الكتبى فى فوات الوفيات ، والسخاوى فى الضوء اللامع لأهل القرن التاسع . . . إلخ .

http://arabicivilization2.blogspot.com
amly

ثانيًا : الفنون الأندلسية

١ - الموشح :

الموشح منظومة غنائية أندلسية وضعت أساسًا لتلحن وتغنى ولا تسير فى موسيقاها حسب الوزن والقافية التقليديين ، وإنما تتبع نظامًا جديدًا متحررًا نوعًا ؛ بحيث يتغير الوزن وتتعدد القافية ولكن مع التزام التقابل فى الأجزاء المتماثلة ، وتصاغ بالفصحى فيما عدا الخرجة فقد تزحف عليها ألفاظ عامية أو أعجمية وإذا كان الموشح فى المدح وذكر اسم الممدوح فى الخرجة فتصاغ الخرجة حينئذ بالفصحى .

ويكاد يتفق الباحثون على أن نشأة الموشحات كانت فى الربع الأخير من القرن الثالث الهجرى ، فى الفترة التى كان يحكم فيها الأمير عبد الله (٢٧٥ ٣٠٠هـ) وإن مخترع هذا الفن هو ابن معافى القبرى الضرير ، شاعر الأمير عبد الله ، وقيل ابن عبد ربه صاحب العقد الفريد ، وتتألف الموشحة من مقطوعات يسمى كل منها بيتًا ، وتتألف كل مقطوعة أو كل بيت من جزءين يسمى الأول غصنًا ويسمى الثانى قفلاً ، وقد يشتمل البيت الأول على مطلع فيسمى الموشح حينئذ (التام) وقد يخلو الموشح من المطلع فيسمى (الأقرع) ، والقفل الأخير من الموشح يسمى الخرجة وتشتمل الخرجة أحيانًا على ألفاظ عامية أو أعجمية وقد لا تشتمل على هذا ولا ذاك ، بل تصاغ بالفصحى إذا كان

http://arabicivilization2.blogspot.com
amly

الموشح مدحيًا وذكر اسم الممدوح فى الخرجة ، وقد تصاغ بالفصحى دون أن يذكر فيها اسم الممدوح ، «ولكن بشرط أن تكون ألفاظها غزلة جدًا ، هزازة ، سحارة ، خلابة ، بينها وبين الصبابة قرابة» كما يقول ابن سناء الملك .

وترد أقفال الموشح جميعها بما فى ذلك المطلع والخرجة على وزن واحد وقافية واحدة ، أما الأغصان فتكون على وزن واحد فى حين تختلف القافية فيها من غصن لآخر .

والغالب أن تتألف الموشحة من خمسة أبيات واستشهد على هذا الفن بالموشحة التالية التى نسبت زورًا وبهتانًا إلى ابن المعتز فى حين أنها لابن زهر الحفيد الأندلسى (ت ٥٩٥هـ) :

أيها الساقى إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع
ونديم همت فى غرته
وشربت الراح من راحته
كلما استيقظ من سكرته
جذب الزق إليه واتكى وسقانى أربعًا فى أربع
غصن بان مال من حيث استوى
بات من يهواه من فرط الجوى
خافق الأحشاء موهون القوى
كلما فكر فى البين بكى ماله يبكى بما لم يقع
ليس لى صبر ولا لى جلد

يا لقومى عذلوا واجتهدوا
أنكروا شكواى مما أجد
مثل حالى حقه أن يشتكى كمد اليأس وذلك الطمع
ما لعينى عشيت بالنظر
أنكرت بعدك ضوء القمر
وإذا ما شئت فاسمع خبرى
غشيت عيناى من طول البكا وبكى بعضى على بعضى معى
كبد حرى ودمع يكف
يعرف الذنب ولا يعترف
أيها المعرض عما أصف
قد نما حبك عندى وزكا لا يظن الحب أنى مدعى

وكاد ينتهى فن التوشيح فى الأندلس بعد خروج العرب منها ، وبعد أن عمد الإسبان إلى التخلص من آثار العرب والمسلمين الحضارية والثقافية والفنية ، فكانت الموشحات ضمن التراث العربى الإسلامى الذى تعرض لاضطهاد الإسبان ومحاربتهم ، ولكن بقى فن التوشيح حيًا بين المشارقة ؛ حيث كان قد رحل من بلاد الأندلس إلى الشرق وأعجب به المشارقة كفن مستحدث وافد إليهم من الأندلس ، فأقبلوا عليه ونظموا على شاكلته ونسجوا على منواله .

وقد أثبت المقْرى موشحات نظمها وشاحون مشارقة

معارضين بها وشاحين أندلسيين فى محاولة منهم تقليد الفن الأندلسى ، ويقول المقْرى «ومن الموشحات الصادرة من المشارقة المعارضة للمغاربة ، قول عثمان الملطى يمدح القاضى الفاضل :

ويلاه من رواغ بجوره يقضى
ظبى له أغذاذ منه الجفا حظى

ويعارض بها التوشيح المشهور للمغاربة وهو :

عقارب الأصداغ فى السوسن الغض
تسبى تقى من لاذ بالنسك والوعظ
من قبل أن يعدو على لم أحسب
أن تخضع الأسد لجؤذر ربرب
ظبى له حد مفضض مذهب
وشادن يبدو فى صدغه عقرب
رقة زهر الباع فى جسمه الفضى
وقسوة الأفلاذ فى قلبه الفظ
مهفهف بدع أصبحت مغرى به
قلبى له ربع لو كنت فى قلبه
أصابنى صدع مذلج فى عتبه
السهد والدمع حظى من قربه
والعين لا ينساغ لها جنى الغمض

والدمع ذو أغذاذ ناهيك من حظ

ومن أحسن ما للمشارقة من التوشيح قول الشهاب العزازى يعارض أحمد بن حسن الموصلى :

«يا ليلة الوصل وكاس العقار
دون استتار
علمتمانى كيف خلع العذار
اغتنم اللذات قبل الذهاب
واشرب فقد طابت كئوس الشراب
تحكى ثغورها الثنايا العذاب
على خدود تنبت الجلنار ذات احمرار
طرزها الحسن بآس العذار
الراح لا شك حياة النفوس
فحل منها عاطلات الكئوس
واستجلها بين الندامى عروس
تجلى على خطابها فى إزرار من النضار
حبابها قام مقام النثار
أما ترى وجه الهنا قد بدا
وطائر الأشجار قد غردا
والروض قد وشاه قطر الندى
فكمل اللهو بكأس تدار على افترار

مباسم النوار غب القطار
أجن من الوصل ثمار المنى
وأوصل الكأس بما أمكنا
مع طيب الريقة حلو الجنى
بمقلة أفتك من ذى الفقار ذات احورار
منصورة الأجفان بالانكسار
زار وقد حل عقود الجفا
وافتر عن ثغر الرضا والوفا
فقلت والوقت لنا قد صفا
يا ليلة أنعم فيها وزار شمس النهار
حييت من بين الليالى القصار»[1]

وقد انتقلت الموشحات من الأندلس إلى المشرق عن طريق المهاجرين الأندلسيين ، فقد كانت هناك هجرات مستمرة من الأندلس إلى بلاد المشرق طلبًا للعلم أو التطبيب أو السياحة ، أو هربًا من الفتن والاضطرابات والقلاقل السياسية التى كانت تفيض بها بلاد الأندلس ، يقول الدكتور سيد غازى : قد قُدِّر للموشحات «أن تذيع وتَشيع فى أنحاء الأندلس والمغرب ، وأن

(١) نفح الطيب ، المقرى ، جـ ٤، ص ٢٣٦ .

يتلقفها الشرق من المرتحلين إليه طلبًا للحج أو العلم أو التجارة ، أو هربًا من تقلبات السياسة ، أو من الوافدين عليه من المغنيين وأهل العلم بالغناء والموسيقى كأمية بن أبى الصلت الدانى . ولم يلبث شعراء المشرق منذ القرن السادس أن حاكوها ونسجوا على منوالها ، وانبرى من بينهم ابن سناء الملك ، يرصد أصولها وطرائفها ، حتى استقامت له فى مقدمته التى وضعها لكتابه ، دار الطرز»[1] .

ويقول الدكتور رضا محسن القريشى متحدثًا عن الزجل وكلامه منطبق كذلك على الموشحات «أما انتقال الزجل إلى الشرق ، فكان كما ينتقل النتاج الأدبى والعلمى إليه من قبل ؛ لأن النتاج الأدبى كان سريع الانتقال من المشرق إلى المغرب ، ومن المغرب إلى المشرق ، وإلى بغداد بالذات ، بواسطة الأدباء والشعراء الأندلسيين الذين كانوا يرحلون إلى المشرق لأداء فريضة الحج أولاً ، ولقاء العلماء والمشارقة والدراسة عليهم والنهل من معين علمهم ثم طلب الإجازة منهم ثانيًا»[2] .

ويذكر «يوهان فك» أن «أسلوب الموشحة قد شق مجالاً لاحتذائه وتقليده خارج الأندلس ، فى شمال إفريقيا ، ومصر ، وسوريا ، وما بين النهرين ، أما لماذا لم ينفذ إلى العراق ؟ فربما

---

(١) فى أصول التوشيح ، سيد غازى ، ص ٤٢ .

(٢) الفنون الشعرية غير المعربة ، جـ ٢، الزجل فى المشرق ، ص ٣٢ .

رجع ذلك إلى أن الموسيقى الفارسية هنا (فى العراق) كانت أسبق إلى التغلغل والاستيطان ؛ إذ إن الموشحة ترتبط بالموسيقى العربية أشد الارتباط ، وحتى يومنا هذا تكون الموشحة جزءًا أساسيًا لا يستهان به فى محيط الموسيقى العربية»[1] .

وفى قول يوهان فك بارتباط الموشحات بالموسيقى العربية خطأ ومجافاة للواقع فالموشحات قد ارتبطت بالموسيقى الأندلسية وهذه لم تكن موسيقى عربية خالصة وإنما كانت مزيجًا من الموسيقى الإسبانية والموسيقى العربية والموسيقى الصقلية .

ويبدو أن مصر كانت الأسبق إلى فن التوشيح ؛ حيث كانت البيئة المصرية صالحة لانتشار الموشحات الأندلسية وتقليدها والنسج على منوالها ، وقد نبغ من المصريين وشاحون أفذاذ قدموا لنا نماذج توشيحية رائعة سجلتها المصادر لتطلعنا عليها وعلى نبوغ مبدعيها .

وفى طليعة الوشاحين المصريين ابن سناء الملك ، الشاعر المصرى الفذ الذى قدم لنا نماذج توشيحية رائعة وكان أول من قنن لفن التوشيح ، فكان المصدر الذى اعتمد عليه كل من تناول هذا الفن من بعده وحتى اليوم ، وابن سناء الملك هو أبو القاسم

---

(١) العربية ، يوهان فك ، ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار ، ص ١٩٠ .

هبة الله بن القاضى الرشيد أبى الفضل جعفر بن المعتمد سناء الملك الملقب بالقاضى السعيد ، والمعروف بابن سناء الملك ، وهو شاعر مفتن وقد ولد بالقاهرة أو بضواحيها فى حدود سنة ٥٥٥هـ (١١٥٥م) وهى السنة التى توفى فيها ابن قزمان الأندلسى زجال قرطبة المشهور ونشأ وافر السعادة فى أسرة ثرية ، وتقلد منصب القضاء مثل أبيه ، وكان أحد الفضلاء والرؤساء النبلاء ، قرأ القرآن على القارئ الشريف الخطيب ، وأخذ الحديث من الحافظ أبى طاهر أحمد بن أحمد السلفى الأصبهانى ، ودرس اللغة والنحو فى حلقات ابن برى ، وقد أفادته مخالطة العلماء فبرع فى العلوم الدينية واللغوية والأدبية ، ولكنه أظهر منذ شبابه ميلاً عظيمًا للشعر .

وكان ابن سناء الملك تحت تأثير تيار التأنق اللفظى الذى كان يسيطر على الأدب فى ذلك العصر ، وكان يعجب على الأخص بالشعراء الذين يهتمون بالصنعة وضروب البيان والبديع ، ولهذا كان يفضل من القدماء أبا تمام والبحترى ويود لو أنه يستطيع مجاراة ابن المعتز الذى يذكر له هذين البيتين بإعجاب :

وقفت بالربع أبكى فقد مشبهه
حتى بكت بدموعى أعين الزهر
لو لم تعرها دموع العين تسفحه
لرحمتى لاستعارته من المطر

وقد توطدت أواصر الصداقة بين ابن سناء الملك والقاضى الفاضل ، وكان ابن سناء يجتمع إليه بالقاهرة كما كان يجتمع إليه خارج مصر ، ويعرض عليه آثاره ويستمع إلى نقده وملاحظاته ، ثم يتناقش معه فى أمور الشعر والأدب ، ولهذا رحل ابن سناء الملك عدة مرات إلى دمشق عندما كان القاضى الفاضل بها واجتمع إليه وتحدث معه ، وكان إذا فارقه أخذ فى تبادل الرسائل معه ، وقد سجل لنا ابن سناء الملك قسمًا كبيرًا من هذه الرسائل فى كتاب صنفه بعنوان «فصوص الفصول وعقود العقول» وهو كتاب لا يزال مخطوطًا فى المكتبة الأهلية بباريس .

وقد مدح ابن سناء الملك أدب وفضل القاضى الفاضل فى قصائد عددية وهى قصائد تدلنا على أن أثر القاضى الفاضل كان عظيمًا فى توجيه ابن سناء الملك وتكوين أسلوبه الأدبى الخاضع للمدرسة اللفظية التى كان يرأسها القاضى الفاضل فى هذا الوقت .

وربما يكون ابن سناء الملك قد اتصل بالسلطان صلاح الدين الأيوبى ، فله كثرة كثيرة من القصائد التى يمدحه فيها ، ونلمس فى هذه القصائد نفسًا عربية مخلصة تجيش بالتعظيم والتبجيل والإجلال للبطل العظيم الذى حمى الإسلام وقهر الصليبيين وصان الديار الإسلامية وفرض احترامها على من حاول العبث بها وطهر بيت المقدس من المغيرين على أرضه .

ونلاحظ فى هذه القصائد التى مدح فيها ابن سناء الملك القاضى الفاضل أن الرجل يبتعد تمامًا عن الصنعة والتكلف ليعبر عن عاطفة صادقة .

وقد قضى ابن سناء الملك «أكثر أيامه فى القاهرة ، المدينة التى أحبها وتغنى بمجالسها الناعمة ، وكانت حياته كما يقول ابن خلكان مملوءة بالهناءة تتفيأ ظلال النعيم والرخاء ، وكان يجتمع فى هذا الجو الحضرى المملوء شعرًا ولذة وطربًا ، إلى جماعة من الشعراء فتجرى بينهم المحاورات والمسامرات التى يروق سماعها ، وعندما مر الشاعر الدمشقى ابن عنين بالقاهرة ، فى طريقه إلى سورية طربت هذه المحافل لمقدمه ، وقد بقى فيها زمنًا قبل أن يتمكن من العودة إلى دمشق يجتمع إلى إخوانه الشعراء ، ولا سيما إلى ابن سناء الملك فتجرى بينهم من المناظرات والمسامرات ما سطرت عنهم ، وهكذا ما زال ابن سناء الملك يعب نعيم الحياة ، مغردًا الشعر على ألحان الموشحات ، حتى انطفأ والأنشودة على ثغره فى العشر الأول من شهر رمضان سنة ٦٠٨ هـ . . . وذكره صاحب الكمال فى (عقود الجمان) وقال : إنه توفى يوم الأربعاء من الشهر المذكور كما فى وفيات الأعيان لابن خلكان»[١] .

---

(١) دار الطراز ، تحقيق جودة الركابى مقدمة المحقق .

وقد ألف الشاعر المصرى ابن سناء الملك كتابه المشهور «دار الطرز» الذى حققه الدكتور جودة الركابى .

وضمن ابن سناء الملك كتابه المذكور مقدمة فذة قنن فيها لفن التوشيح وقعد له وكان رائعًا حقًا فى هذه المقدمة التى اعتمد عليها كل من حاول أن يكتب عن فن التوشيح بعده وحتى اليوم.

وللشاعر المصرى ابن سناء الملك ديوان شعر منه نسخة خطية بدار الكتب المصرية تحت رقم ٤٩٣١[1] . وبالطبع فإن هذا الديوان مختلف عن دار الطراز ، فدار الطراز لا يشتمل على قصائد ابن سناء الملك التقليدية بل يشتمل على معظم موشحاته ، ونحن نتساءل لماذا اعتبر ابن خلكان فى «وفيات الأعيان» كتاب «دار الطراز» ديوان ابن سناء الملك ، مع أنه لا يشتمل على قصيدة واحدة من قصائد الشاعر المصرى ، التى يضمها ديوانه المذكور ؟ ومن المستبعد أن يكون ابن خلكان قد جهل أمر ديوان ابن سناء الملك ، فلماذا إذن أطلق ابن خلكان على دار الطراز ديوان ابن سناء الملك ؟

---

(١) هذا الديوان مخطوط فى القاهرة والموصل ورامبور وقد جمعه أحد أفاضل العلماء ورتبه على حروف الهجاء مأخوذًا بالتصوير الشمسى عن نسخة خطية بخط الشيخ : محمد بن خالد بن خليل الأزهرى اللاذقى ، وقد فرغ من كتابتها فى سنة ١٣١٧هـ . انظر فهرس دار الكتب المصرية ، جـ ٣، ص ١٠٨، القاهرة ١٣٤٥هـ ١٩٢٧م عن دار الطراز ، ص ١٤ .

إن تعليل ذلك عندى هو أن يكون ابن خلكان قد أطلق على دار الطراز (ديوان موشحات ابن سناء الملك) ثم سقطت كلمة موشحات من النساخ ، وكأن لابن سناء الملك ديوانين : ديوان شعر يضم قصائده الشعرية التقليدية وديوان موشحات يضم موشحاته ، ولعل هذا هو التفسير الوحيد لإطلاق ابن خلكان مصطلح ديوان على دار الطراز .

وقد ضمن ابن سناء الملك كتابه (دار الطراز) تسعًا وستين موشحة ، منها خمس وثلاثون من نظمه ، وأربع وثلاثون لوشاحين أندلسيين .

وبلغ ما نسبه ابن سناء الملك من الموشحات الأندلسية التى أثبتها فى كتابه إلى أصحابها خمس عشرة موشحة وبقيت تسع عشرة موشحة لم ينسبها إلى ناظميها .

وقد نسب ابن سناء الملك إلى ابن القزاز ثلاث موشحات : هى الموشحات أرقام : ٩، ٢١، ٢٣ ونسب إلى ابن بقى ٨ موشحات هى الموشحات أرقام : ١٩، ٢٠، ٢٢، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٣، ونسب منها إلى التطيلى أربع موشحات : وهى الموشحات أرقام : ١، ٣٠، ٣٢، ٣٤ فهذه خمس عشرة موشحة نسبها إلى ناظميها .

هذا وقد حقق الدكتور سيد غازى نسبة اثنتى عشرة موشحة من الموشحات التى لم ينسبها ابن سناء الملك إلى ناظميها

فنسبها الدكتور غازى لأصحابها فنسب إلى ابن القزاز موشحتين : هما الموشحتان ١٥ و ١٨ ، وينازعه فى الثانية ابن بقى ونسب إلى ابن بقى ، أربع موشحات وهى أرقام ٥ و١٤ و ١٧ و ٣١ ، وينازعه فى الثانية التطيلى ونسب إلى التطيلى الموشحة رقم ٢ ، ونسب إلى ابن زهر الحفيد الموشحة رقم ٣، وإلى ابن شرف الموشحة رقم ١٣ ، وينازعه فيها ابن زهر[١] .

وبقيت من مختارات ابن سناء الملك الأندلسية سبع موشحات مجهولة النسب ، وقد جمعها الدكتور سيد غازى ضمن الموشحات التى نظمها مجهولون .

ولا ترجع أهمية (دار الطراز) إلى كونه أول كتاب يقنن لفن التوشيح فحسب بل ترجع أهميته كذلك إلى اشتماله على عشرين موشحة أندلسية لم ترد فى المصادر التى سبقته منها ثلاث موشحات لابن القزاز ، وثمانى موشحات لابن بقى ، وموشحتان للتطيلى ، وسبع موشحات لمجهولين .

كما يزيد من أهمية كتاب (دار الطراز) أن الباحثين اللاحقين الذين جاءوا بعد ابن سناء الملك حتى العصر الحديث قد اعتمدوا عليه اعتمادًا كبيرًا ونقلوا عنه ونسجوا على منواله واعتمدوا آراءه حتى المبالغ فيها ، ولكن لحسن الحظ فإن الآراء

---

(١) راجع ديوان الموشحات ، تحقيق الدكتور سيد غازى .

المبالغ فيها لا تمثل إلا قدرًا ضئيلاً مما أبداه الشاعر المصرى العملاق من آراء ، وما أثبته فى كتابه من مبادئ وأفكار معتدلة فى معظمها .

ومن المصادر التى نقل أصحابها فيها عن ابن سناء الملك : «توشيح التوشيح» للصفدى ، و «سجع الورق» للسخاوى ، و «عيون الأنباء فى طبقات الأطباء» لابن أبى أصيبعة ، و «فوات الوفيات» لابن شاكر ، و «روض الأدب » للحجازى ، و «العذارى المائسات » للخازن .

وإذا كان ابن سناء الملك يذكر أنه لم يأخذ فن التوشيح «عن أستاذ ولم يتعلمه من كتاب» فإنه «كان على معرفة واسعة بآثار كبار الوشاحين فى القرنين الخامس والسادس ، كما كان على صلة وثيقة بالأدباء والمغنين الوافدين من الأندلس والمغرب فى عصره ، مما أتاح له أن يضع للموشح قواعده ورسومه على النحو الذى يطالعنا به فى مقدمة كتابه»[1] .

وعلى نحو ما ذكرنا من قبل ، كان هناك وشاحون مصريون قبل ابن سناء الملك ، وقد وصلنا بعض موشحاتهم فى حين ضاع معظمها ، وربما يكون ابن سناء الملك قد نسج على منوال من سبقه من الوشاحين المصريين .

---

(١) فى أصول التوشيح ، دكتور سيد غازى ، ص ٤٢ .

وفى رأينا ، فإن ابن سناء الملك لم يكن دقيقًا أحيانًا فيما أبداه من ملاحظات وما وضعه من قواعد وقوانين وأسس تحكم الفن وتضبطه . ومن ذلك ما ذكره من أن الغصن الذى يسبق الخرجة لابد من أن يتضمن «قال أو قلت أو قالت أو غنيت أو غنت أو غنى» وهى ملاحظة غير دقيقة .

فبمراجعة ما لدينا من نصوص للموشحات نتبين أن بعض الوشاحين لم يلتزموا بهذا التقليد فتجردت موشحاتهم من التمهيد الذى يشير إليه ابن سناء الملك . ولكن علينا أن نذكر أيضًا أن معظم الموشحات خضعت للقاعدة التى يذكرها ابن سناء الملك فى الملاحظة السابقة ، وأن الموشحات التى خرجت عليها قليلة جدًا ولكنها مع قلتها موجودة ووجودها يؤكد أن إطلاق ابن سناء الملك الحكم فيه قدر من المبالغة ومجافاة للواقع ، وكان عليه أن يقيد حكمه بما يفيد أنه ينطبق على معظم الموشحات ، والكثرة الكثيرة منها وبذلك يكون قد استثنى القلة القليلة التى لا ينطبق عليها الحكم .

كما يذكر أن الموشح يتألف فى الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ويقال له التام ، وفى الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع . . . [1] .

---

(١) دار الطراز ، المقدمة .

وهى ملاحظة غير دقيقة كذلك فبعض الموشحات تجاوزت العدد الذى حدده ابن سناء الملك للأبيات ؛ حيث بلغ بعضها تسعة أبيات فى موشحات المتأخرين .

وما ذكره ابن سناء الملك فى هذا المقام لا يتفق مع ما جاء فى مقدمة ابن خلدون من أن «أكثر ما تنتهى الموشحات عندهم إلى سبعة أبيات» وهذه ملاحظة غير دقيقة أيضًا ؛ إذ إن بعض الموشحات قد بلغت الموشحة فيها تسعة أبيات لا سبعة أبيات فقط كما يذكر ابن خلدون .

هذا وقد قرأت موشحًا للأعمى التطيلى يتألف من أربعة أبيات فقط وهو إذن لم يبلغ خمسة أبيات والموشح هو :

ما حال القلوبِ وفى غماد الجفون
عيونٌ ظُباها أمضى سهامِ المَنونِ

١

قِسى الحواجب سهامها عيناهُ
كُنونَىْ مُكاتب قد خطَّهنَّ الله
وخضرة شارب مغْ ما حَوَتْ شفتاهُ
من در وطيب لو بعثُ روحى ودينى
فى رشف لَماها ما كنت بالمَغْبونِ

٢

يا من يتعززُ اخضغ لعبدِ العزيز

إن كنت تُمَيِّزُ جمالَه تمييزى
بالخدِّ المطرزْ بأبدع التطريزِ
والخالِ العجيبِ قد جال فى النسرينِ
كزنجى تاها فى روض الياسمينِ

٣

لا أُصغِى لسلاح يلِجُ فى تَعذالى
ووجهُ الصلاحِ حبِّى لهذا الغزال
مَن هو فى المِلاحِ من الطراز العالى
قَدَّ كالقضيبِ فى الانثنا واللّين
وخصر إن ضاهَى به كرِقَّةِ دينى

٤

كَشَفتُ القِنَاعا مُستَوهبًا منه قُبلَة
فاستحيا امتناعا أظنها منه خجلَة
فقلتُ انخِضاعا ما قال قيسٌ لليلة
أما أنا حبيبى نطيش من غرشونى
شيم غين رشاها ألا نغرش منونى

فأبيات الموشح إذن لا تنحصر فى العدد الذى حدده كل من ابن سناء الملك وابن خلدون ، فكلاهما لم يكن دقيقًا فى حكمه الذى أطلقه مطمئنًا .

ولكن ينبغى أن نشير أيضًا إلى أن معظم الموشحات تخضع

لحكم ابن سناء الملك ؛ حيث تتألف من خمسة أبيات ، ولو أن ابن سناء الملك قيد حكمه هنا أيضًا لكان قد أصاب المحذ .

ومما يؤخذ على ابن سناء الملك كذلك أنه لا يذكر مصادره التى أخذ عنها سواء فى مقدمته أو فى النصوص التى أوردها فى كتابه كما أنه لم ينسب موشحات كثيرة أوردها فى كتابه إلى وشاحيها مع أن الباحثين اللاحقين تمكنوا من نسبة الكثير منها إلى أصحابها .

ومما يؤخذ على ابن سناء الملك أنه لم يضبط عروض الموشحات على أسس علمية دقيقة كما ضبط الخليل بعروضه أوزان الشعر العربى ضبطًا دقيقًا بل اكتفى بتقسيم الموشحات بالنظر إلى أوزانها إلى تسعة أقسام :

الأول : ما جاء على أوزان أشعار العرب دون أن تتخلل أقفاله وأغصانه كلمة تخرج الفقرة التى جاءت فيها تلك الكلمة عن الوزن الشعرى .

الثانى : ما جاء على أوزان العرب ، وقد تخللت أقفاله وأدواره كلمة أو حركة ملتزمة تخرجه عن أن يكون شعرًا صرفًا .

الثالث : ما لا وزن له فى أوزان العرب ، ولا إلمام له بها ، ولا مدخل لشىء منها .

الرابع : ما كانت أقفاله موافقة لوزن أغصانه .

الخامس : ما كانت أقفاله مخالفة لوزن أغصانه .

السادس : ما كان له وزن يدركه السمع ويعرفه الذوق ، دون حاجة إلى وزنه بميزان العروض .

http://arabicivilization2.blogspot.com
amly

السابع : ما جاء مضطرب الوزن ، وجبر التلحين كسره ورده صحيحًا .

الثامن : ما استقل التلحين به ، ولم يفتقر إلى ما يعين عليه .

التاسع : ما لم يحتمله التلحين ، ولم يحسن به إلا بأن يتوكأ على لفظة لا معنى لها تكون دعامة للتلحين وعكازًا للمعنى .

ويعلق الدكتور سيد غازى على تقسيم ابن سناء الملك لهذه الأوزان بقوله : «وكلام ابن سناء الملك فى هذه الأقسام يحمل فى أكثره طابع المبالغة ويدعو إلى المراجعة ، وكأنما أراد به أن ينمى رأى ابن بسام الذى ذهب فيه إلى أن أكثر الموشحات (على غير أعاريض أشطار العرب) . فذهب إلى أبعد من هذا ، وقرر أن أكثرها (لا وزن له فى أوزان العرب ، ولا إلمام له بها ، ولا مدخل لشىء منه فيها) . وصرح بأنه أراد أن يقيم لها عروضًا يكون دفترًا لحسابها ، وميزانًا لأوتادها وأسبابها ، فعز ذلك وأعوز ، لخروجها عن الحصر ، وخضوع وزنها للحن ، وما لها عروض فى رأيه إلا (التلحين) وبهذا العروض فى زعمه يعرف الموزون من المكسور والسالم من المزحوف ، وبذلك يجعل من (اللحن) حجر الأساس فى نظم الموشح ، ويزعم أن أكثر الموشحات لا يوزن بغير (ميزان التلحين) ، وكأن من ينظمها (أعجمى) فقد الإحساس بميزان العروض ، وفى رأينا أن (ميزان العروض) هو حجر الزاوية فى نظم الموشح ، كما هو الشأن فى نظم القصيدة . وقد اعتمد عليه المغنون منذ نهضوا بفن الغناء فى

العصر الأموى ، ولم يستغنوا عنه حين غنوا بالشعر العربى على ألحان الفرس والروم ، فقطعوا هذه الألحان الأجنبية وطوعوها للأوزان العربية كما فعل ابن مسجح وابن محرز وسائب خاثر»[١] .

وقد لاحظ الدكتور جودة الركابى نفس الملاحظة التى أشار إليها الدكتور سيد غازى ، فقال : إن كتاب دار الطراز «على الرغم من التعاليم والفوائد القيمة التى يقدمها لنا لا يحل لنا معضلة أوزان الموشح وبحوره حلاً نهائيًا وتظهر هذه المعضلة جلية فى الموشحات التى لا تخضع لبحور الشعر المعروفة»[٢] .

ومما أخذه الدكتور إحسان عباس على ابن سناء الملك ما ذكره الشاعر المصرى من أن أكثر الموشحات «مبنى على تأليف الأرغن والغناء بها على غير الأرغن مستعار ، وفى سواه مجاز»[٣] ؛ حيث يقول الدكتور إحسان عباس معلقًا على هذا القول «وأرى أن ابن سناء الملك قد يكون واهمًا أو مغاليًا لأن الأرغن ليس بالآلة السهلة التى يمكن اقتناؤها إذا تصورنا مدى شيوع الموشح فى أوساط مختلفة مع الزمن»[٤] .

---

(١) فى أصول التوشيح ، سيد غازى ، ص ٤٣ .

(٢) دار الطراز ، مقدمة المحقق ، دكتور جودة الركابى ، ص ١٣ .

(٣) دار الطراز ، ص ٣٥ .

(٤) تاريخ الأدب الأندلسى ، عصر الطوائف والمرابطين ، دكتور إحسان عباس ، دار الثقافة بيروت ، ص ٢٢٥ .

ولا ندرى على أى أساس حكم إحسان عباس بأن الأرغن «ليس بالآلة السهلة التى يمكن اقتناؤها» فى عصر ابن سناء الملك ؟ فى حين لم يصلنا تقرير عن هذه الآلة الموسيقية فى هذا العصر ولا ندرى إذا كانت على الصورة التى هى عليها الآن أم أنها كانت مختلفة عنها .

كذلك كان لستيرن بعض المآخذ على آراء ابن سناء الملك فى الموشح ، فهو يقف عند قوله «والموشحات يعمل فيها ما يعمل فى أنواع الشعر من الغزل والمدح والرثاء والهجو والمجون والزهد» فيقول ستيرن معلقًا على قول ابن سناء الملك السابق ومعارضًا له «وبفضل طبيعة الموشح بوصفه قصيدة تغنى كان مقدرًا له أكثر من القصيدة التقليدية أن يكون حلية مجالس البلاط والقصور ، وكان الغزل والمدح والخمريات التى سقطت لسبب أو لآخر من الأغراض التى عددها ابن سناء الملك هى الأغراض الشعرية المناسبة لهذا المقام» [1] .

فهو يأخذ على ابن سناء الملك أنه لم يذكر الغزل والمدح والخمريات ضمن موضوعات التوشيح ، والواقع أن ابن سناء الملك إذا كان لم يذكر الخمريات فإنه قد ذكر الغزل والمدح ضمن موضوعات التوشيح على نحو ما نتبين من الفقرة التى نقلناها عنه من دار طرازه ، ولست أدرى كيف توهم «ستيرن» أن

---

(١) الموشح الأندلسى ، ستيرن ترجمة دكتور عبد الحميد شيحة ، مكتبة الآداب ، ص ٨٠ .

الرجل لم يذكرها مع أن ستيرن قد نقل الفقرة المشار إليها من دار الطراز ، وحقًا لم يذكر ابن سناء الملك الخمريات ضمن موضوعات الموشحات وكان ينبغى أن يذكرها ؛ حيث إنها من الموضوعات البارزة فى التوشيح وتشغل حيزًا كبيرًا منه .

كما يأخذ ستيرن على ابن سناء الملك أن بعض القواعد التى وضعها للخرجة وإن كانت توحى بالتحديد والمدرسية بعض الشىء فإنها ما زالت قواعد مبهمة وغامضة ، وقد وقف ستيرن عند رأى ابن سناء الملك فى أن الخرجة تكون بالفصحى إذا كان الموشح فى المدح وذكر اسم الممدوح فى الخرجة ، وقف ستيرن عند هذا الرأى فقال : «ما زال هناك بالطبع كثير من الخرجات باللغة الفصحى المعربة يفوق ما يتوقعه المرء من مقولة ابن سناء الملك ، وحتى إن نحينا جانبًا الخرجات التى هى تضمينات لأبيات من قصائد شعرية تقليدية ومن ثم فهى معربة ، يظل لدينا عدد من الاستثناءات التى شذت عن قاعدة اللحن (عند ابن سناء الملك) بحيث يجعل تلك القاعدة - إذا قيدناها فى دلالتها المحددة - مجرد وهم»[1] .

ويلاحظ ستيرن ملاحظة ذكية نؤيده فيها كل التأييد ، فابن سناء الملك يذكر أن الخرجة قد تكون معربة دون أن يذكر فيها اسم الممدوح بشرط أن تكون ألفاظها غزلة جدًا ، هزازة ،

(١) السابق ، ص ٧٣ .

سحارة ، خلابة ، بينها وبين الصبابة قرابة ، ولكن هذه الصفات التى نص عليها ابن سناء الملك (غزلة ، هزازة . . . إلخ) صفات عامة يستحيل تحديدها تحديدًا دقيقًا ؛ حيث يختلف الحكم فيها حسب اختلاف الأذواق ، فبينما تعتبر ألفاظ هكذا عند ناقد لا تعتبر كذلك فى رأى ناقد آخر ، وقد يتسع مفهوم الألفاظ التى على تلك الصفات لتشمل قطاعًا عريضًا من الخرجات بحيث يبطل الحكم الأول الذى أطلقه الشاعر المصرى ورأى فيه أن الخرجة لا تكون معربة إلا إذا ذكر فيها اسم الممدوح وبذلك يكون ابن سناء الملك قد تناقض مع نفسه فى هذا الحكم ، ويقول ستيرن فى ملاحظته تلك «ومن الحق أن معظم الحالات يمكن تسويغها وتفسيرها عند الحاجة ، وذلك بالرجوع إلى الاستثناء الذى سمح به ابن سناء الملك (وقد تكون الخرجة معربة ، ولكن بشرط أن تكون ألفاظها غزلة جدًا . . .) ومع ذلك فإن هذا الاستثناء يغطى قطاعًا عريضًا من الخرجات بحيث يبطل القاعدة نفسها بالفعل»[1] .

ويأخذ ستيرن كذلك على ابن سناء الملك ما ذهب إليه من أن الخرجة فى حالات كثيرة تكون بالعامية ؛ إذ يحتاج هذا الحكم كما يذكر ستيرن إلى شىء من التحديد فالذى

---

(١) السابق ، ص ٧٤

نفهمه من كلام ابن سناء الملك أن الخرجة فى حالات كثيرة تصاغ كلها بالعامية فى حين أنها لا تكون كذلك إلا فى حالات نادرة جدًا أما الغالب الأعم فهو أن تصاغ بلغة مشتركة تمتزج فيها العامية بالفصحى ويقول ستيرن : «ومهما يكن من أمر فإن هذه الخرجة فى حالات كثيرة جاءت فعلاً بلفظ عامى ولكن حتى فى هذا المقام يحتاج الأمر إلى تحديد ، فهذه الخرجات فى معظم الحالات ليست فى حقيقة الأمر بلغة عامية أصيلة بقدر ما هى مغلفة بقشرة خارجية عامية صارخة على درجات متفاوتة .

وهناك أمثلة قليلة على الخرجات التى يمكن أن نزعم أنها جاءت كلها بلفظ عامى يندرج تحت هذه الأمثلة ، حالات مثل قول ابن عبادة :

أنا قول قوقو ليس بالله تذوقو

وقول الأعمى :

وآش كان دهانى يا قوم وآش كان بلانى
وآش كان دعانى نبدل حبيبى بثانى

فإذا ما نظرنا فى خرجة مثل قوله أيضًا :

قد رأيتك عيان ليس عليك ساتدرى
سايطول الزمان سا تنسى ذكرى

فلابد من أن نفترض أن صيغة (تنسى) المبنية للمجهول مع

ضمير المخاطب ليست فى واقع الأمر عامية على الرغم من أن بقية ألفاظ الخرجة عامية على وجه القطع واليقين»[1] .

وهكذا يتسم ابن سناء الملك بالشطط والمبالغة أحيانًا فيما يصدر من أحكام كما يتسم الرجل بالإعجاب بالنفس وبكل ما يصدر عنها أحيانًا أخرى ، ومن ذلك ما ذكره من أنه نظم موشحات يبلغ القفل فيها أحد عشر جزءًا مثل قوله :

مظلوم المسواك ثغر هداك بالابتسام إلى الغرام
فياخلى لا تعذل دعنى فلن أصبر عن سحار وفتك

وقوله فى الموشح نفسه :

يحوم من يهواك يوم نواك على الحمام ولا يلام
لا تسأل إذ قيل لى يا ممتحن إن السكن قد سار وخلاك[2]

ويذكر ابن سناء الملك أنه لم يجد أحدًا جمع لهذه العدة شملاً ، فهو يعتبر قدرته على نظم أقفال يبلغ القفل منها أحد عشر جزءًا تفوقًا فى حد ذاته ، وهو تفوق لم يبلغه أحد غيره من الوشاحين .

ولكن هل يعد هذا فى حد ذاته تفوقًا فعلاً كما يذكر الشاعر المصرى ؟ إننا نرى فى قول ابن سناء الملك السابق نوعًا من

---

(١) السابق ، ص ٧٤ .

(٢) دار الطراز ، ص ١٣٣ .

المبالغة والإعجاب بالنفس ، وبكل ما يصدر عنها حتى لو كان لا يستحق الإعجاب ، ونرى أن المعول عليه ليس عدد الأجزاء التى يتكون منها القفل أو الغصن ، بل المعول عليه فى الواقع ما يتميز به النظم من رقة وشاعرية وما ينبض به من إحساس وعاطفة جياشة سواءً أكانت الأجزاء أحد عشر أم أكثر أم أقل .

ويبدو أن الرجل قد أحاط نفسه بهالة كبيرة جعلت الآخرين يحيطونه بهالة أكبر منها ، ويرجع هذا إلى أنه كان أول من قنن لفن التوشيح ، وهو يقول فى مقدمته الفذة لدار الطراز : إننى عندما لم أجد أحدًا صنف فى أصول الموشحات «ما يكون للمتعلم مثالاً يحتذى وسبيلاً يُقتفَى ، جمعت فى هذه الأوراق ما لابد لمن يعاينها ويعنى بها من معرفته ولا غناء به عن تفصيله وجملته ، ليكون للمنتهى تذكرة ، وللمبتلى تبصرة[1] .

فابن سناء الملك هو أول من قنن لفن التوشيح ، وهو فضل يستحق الثناء والتقدير والتكريم ، ولكن تجاوز الأمر حد الثناء والتكريم ، إلى المبالغة وإحاطة الرجل بهالة كبيرة أعتقد أنها أكبر بكثير مما يجب أن يقدم إليه من تقدير اعترافًا بفضله .

وعلى سبيل المثال ، يعتبر الكثيرون ابن سناء الملك هو أول من عرف المشرق العربى بالموشحات ، وهذا خطأ بين ، وهو

---

(١) السابق ، المقدمة ، ص ٣١

فعلاً من قنن لفن التوشيح ولكنه لم يكن أول من عرف المشرق العربى به ، وفارق كبير بين التقنين للفن والتعريف به .

فالتعريف بفن التوشيح يعنى أن أهل المشرق العربى لم يكونوا يعرفون الموشحات إلى أن جاء ابن سناء الملك فجلبها إليهم وعرفهم بها .

وأما التقنين للفن فمعناه أن الفن كان موجودًا فعلاً يتداوله الناس ، ويتناقلون نماذجه ، ولكنه لم يكن مقننًا شأن اللغة ؛ حيث وجدت وعرفها الإنسان وتعامل الناس بها قبل أن يعرفوا النحو .

وغالبًا فإن المقنن لا يتمكن من التقنين ووضع القواعد الصارمة لفن إلا إذا كان الفن منتشرًا وكانت نماذجه متوفرة لديه ، حتى يستطيع تصنيفها ووضع القوانين والضوابط التى تتحكم فيها ، فإذا وضعنا فى اعتبارنا أن ابن سناء الملك لم يتصل اتصالاً فعليًا مباشرًا ببلاد الأندلس ، المهد الأول للموشحات على نحو ما يذكر هو نفسه فى دار الطراز تيقنا أنه لابد من أن يكون قد اعتمد على وجود الموشحات فى المشرق العربى فعلاً ، واعتمد على نماذجها الذائعة بين المشارقة فى تقنينه وتقعيده للفن .

ومن الذين قالوا بأن ابن سناء الملك هو أول من عرف المشرق العربى بالموشحات جودة الركابى الذى يقول متحدثًا عن ابن سناء الملك : هو «أبو القاسم هبة الله ابن القاضى الرشيد

http://arabiccivilization2.blogspot.com
amly

أبى الفضل جعفر بن المعتمد سناء الملك الملقب بالقاضى السعيد ، والمعروف بابن سناء الملك ، شاعر مفتن أول من أدخل فن الموشحات إلى الشرق»[1] .

ولم يكن ابن سناء الملك أول وشاح مصرى ولم يكن أول من نظم الموشحات فى الشرق كما يظن الكثيرون ، فقد نظم قبله مصريون ومشارقة موشحات وصلنا بعض منها ، وهذا يدل فى حد ذاته على أن ابن سناء الملك لم يكن أول من عرف المشارقة بفن التوشيح .

ولعل أول وشاح مصرى كان من الإسكندرية واسمه ابن الحداد ، وقد أورد له الصفدى فى الوافى موشحة يبدأها بقوله :

ثـغـر لاح يـستـأسـر الأرواح
لـمـا فـاح بالخمر والتفاح

ومن الوشاحين المصريين قبل ابن سناء الملك كذلك عثمان ابن عيسى البلطى . وقد ولد فى قرية قريبة من الموصل ، ولكنه انتقل إلى مصر ؛ حيث قضى بها الشطر الأكبر من حياته ، وذاع صيته واشتهر شهرة عظيمة . وأورد له ياقوت الحموى موشحة فى مدح القاضى الفاضل وهى على قافية الغين والضاد والذال والطاء . وقد توفى عثمان بن عيسى البلطى عام ٥٩٩ .

---

(١) دار الطراز ، تحقيق جودة الركابى ، مقدمة المحقق ، ص ٩ .

كذلك نظم القاضى الفاضل المشار إليه والذى ولد فى عام ٥٢٩ وتوفى عام ٥٩٦هـ موشحات احتفظ لنا الصفدى فى الوافى بموشحة منها نالت شهرة عظيمة وعارضها كل من الصفدى والشهيد أحمد الموصلى .

ومن الوشاحين المشارقة ابن عمارة اليمنى الذى ولد عام ٥١٥ وتوفى عام ٥٦٩هـ ، ويشتمل ملحق ديوانه على موشحتين «الأولى مهداة إلى فارس المسلمين أخى الوزير الفاطمى الصالح طلائع بن رزيك وهى فى وزن كان يلقى رواجًا كبيرًا فى أسبانيا ألا وهو وزن البسيط الحر والثانية على شرف الوزير الصالح نفسه وابنه الناصر وفارس المسلمين وهى من وزن المتقارب وفى الشكل البسيط من التقفية (ا ب ب ب ا) وعلى ضوء الإهداء الذى يتصدر الموشحتين نستطيع أن نحدد بالضبط تاريخهما فيما بين ٥٤٩ و ٥٥٦هـ ، وهى فترة وزارة طلائع ابن رزيك»[١] .

ويقول ابن سناء الملك : «وكنت فى طليعة العمر وفى رعيل السن قد همت بها عشقًا وشغفت بها حبًا ، وصاحبتها سماعًا ، وعاشرتها حفظًا ، وأحطت بها علمًا . . .»[٢] .

ويقول : «ولبثت فيها من عمرى سنين ، إلى أن عرفت أن

---

(١) الموشح الأندلسى ، ص ١٢٨ .

(٢) دار الطراز ، ص ٣٠ .

معرفتها تزكية للعقل وتعديل للفهم ، وجهلها تجريح للطبع ، وتفسيق للذهن ، وأنه لا أدل على أن الذهن لطيف والفهم شريف والطبع فائق والعقل راجح إلا معرفتها»[1] .

فكيف هام وشغف بها وأحاط بها علمًا إلا إذا كانت منتشرة ذائعة شائعة يتداولها المشارقة قبله ، وأنه سمعها فأعجب بها وأحاط بها علمًا ؟ لابد من أن يكون هذا ما حدث بالفعل ، وليس من المحتمل إذا أن يكون ابن سناء الملك هو الذى عرف المشارقة بهذا الفن الأندلسى الجميل ولكن نسب إليه هذا الدور ليكون أول من عرف المشارقة بالفن وأول من قنن للفن وأول من نظم أقفالاً تبلغ أجزاء القفل فيها أحد عشر جزءًا وهكذا يختلط الواقع بغير الواقع وتختلط الحقيقة بالمبالغة لتتكون من هذا وذاك ، هالة أحاطت الرجل على نحو ما أشرنا من قبل .

ولكن لا يطعن كل هذا فى عبقرية الرجل وتفوقه وما يتمتع به من رقة بالغة وشاعرية مفرطة وقدرة على الابتكار والتجديد وعدم التقليد الأعمى ، ومن ذلك أنه لم يعمد إلى ما عمد إليه الوشاحون المعاصرون له من استعارة خرجات موشحات الآخرين وجعلها خرجات لموشحاتهم وهى ظاهرة كانت شائعة فى عصره ، ولكن ابن سناء الملك كان يضع خرجات جديدة ؛

---

(١) السابق ، الصفحة نفسها .

ليثرى بذلك الفن ويجدده ولا يجعله متجمدًا فى قوالب متكررة تعيد نفسها ، وهذا فضل يحمد له .

ويعمد ابن سناء الملك إلى الالتصاق ببيئته ، وذلك باستخدام ألفاظ من العامية المصرية فى الخرجة مثل قوله فى الخرجة التالية :

أكل فمى مما يبوسو ذى النفقة من غير كيسو[1]

ومن مظاهر ابتكاره وتجديده كذلك أنه نوّع فى القوافى داخل الغصن الواحد وكانت العادة بين الوشاحين الأندلسيين أن تتفق وتتوحد القافية داخل الغصن ، ومن ذلك قول ابن سناء الملك فى الغصن التالى :

عسى ويا قلما تفيد عسى أرى لنفسى من الهوى نفسا
قد بان عنى من قد كلفت به قلبى قد لجَ فى تقلبه
وبى أذن شوق عاتى ومدمع يوم شاتى
لا أترك اللهو والهوى أبدا وإن أطلت العتاب والفندا
إن شئت فاعدل فلست أسمع أنا الذى فى الغرام أتبع
وتحتذى صبابتى فلتدعنى وعاداتى

فإذا عرفنا أن لابن قزمان زجلاً أقرع نوع فيه القافية داخل

---

(١) دار الطراز ،

الغصن الواحد كذلك وهو الزجل رقم ٤ من ديوانه ؛ حيث يقول فى البيت الأول منه :

يا من مضى عنى وانقطع خبره
ولس لى هاع وعد فننتظره
متى نرى ، إن رأيت ، فيك أملى
ونجتمع بك قبل أن يحين أجلى ؟
فذا الهجران فرغ منى
وكان ما كان وخاب ظنى[1]

إذا عرفنا ذلك ، فإننا لا نستبعد أن يكون ابن سناء الملك قد اطلع على زجل ابن قزمان المذكور وقلده ولكنه بالغ فى تنويع القوافى داخل الغصن ، وتجاوز ابن قزمان فى ذلك . ومن مظاهر تجديده وابتكاره كذلك أنه حاول تكثير القوافى والنظم على أوزان غير مألوفة وذلك مثل قوله . .[1] .

أرى نفسى لقلبى واهبة ولم تحفل بحسن العاقبة
فأحداق ألمها أشارت بالغرام وعصيان الملام
فقالت مهجتى نعم يا منيتى نعم أنت التى
بها دار الهوى دار النعيم
ومن أسقامها برء السقيم

---

(١) الديوان ، ص ٢٩ .

(٢) دار الطراز ، ص ١٦٠ .

ومهما يكن الأمر فقد كانت موشحات الشاعر المصرى تتسم بسمات خاصة ، وكانت - إلى حد كبير - لا تسير فى فلك التكرار والتقليد ، ولكن لابد من أن نلاحظ كذلك أنه مع كل هذا لم يستطع أن يتجرد من التقليد تمامًا ، وإن كان قد حاول التخلص منه . ومن ذلك أننا نقرأ له خرجة فارسية يقول فيها :

دانستى كى بوسه بمن راد دهـا انـكـسـتـريـن

أو اركواى دست من باس بـبـوسـتـة شـبـيـن

ومعناها «هل تعرف متى قبلتها ، إن فمها . . كن شاهدى على هذه القبلة التى منحتنى إياها» [1] .

ووضع الخرجة الفارسية على هذا النحو لم يكن موفقًا - فى رأيى - فربما يكون ابن سناء الملك أراد تقليد الوشاحين الأندلسيين والنسج على منوالهم فى وضعهم خرجات أعجمية فوضع هذه الخرجة الفارسية محاكاة لهم فى وضعهم خرجات رومانثية ، ولكن هذه المحاكاة لم تكن موفقة - فى الواقع - لأن الخرجات الرومانثية كانت تفهم بين الأندلسيين ؛ حيث كانت الرومانثية مفهومة مألوفة بينهم بخلاف الخرجات الفارسية فإنها لم تكن لتفهم بين المصريين ؛ حيث لم يكونوا يعرفون الفارسية ولا يألفونها .

---

(١) دراسات فى الشعر فى العصر الأيوبى د . محمد كامل حسين ، ص ١٢٩ .

ويرد على خاطرى احتمال آخر - أراه معقولا - وهو أن يكون ابن سناء الملك فى خرجاته الفارسية مقلدًا لأبى نواس وغيره من الشعراء العباسيين ، الذين كانوا يضمنون قصائدهم ألفاظًا فارسية أحيانًا تظرفًا وتفكهًا منهم ، وقد يكون ابن سناء الملك قد تأثر بهؤلاء الشعراء العباسيين فحاكاهم ونسج على منوالهم فاستخدم الفارسية مثلهم وصاغ منها بعض الخرجات فى موشحاته ، ولكن هذه المحاكاة - إن صحت - لم تكن موفقة كذلك لنفس الأسباب التى ذكرناها من قبل ، فإذا كانت الرومانثية مفهومة ومألوفة بين الأندلسيين فقد كانت الفارسية معروفة مألوفة بين أبى نواس ومعاصريه من الشعراء العباسيين وكان جمهورهم يألفها ويفهمها كذلك ، بخلاف الفارسية فى مصر ، فلم تكن مألوفة بين المصريين ، بل كانت غير مألوفة حتى بين معظم خواصهم ، ومن ثم فإن ابن سناء الملك لم يكن موفقًا إطلاقًا فى وضع خرجات فارسية يجهلها المصريون خواصهم وعوامهم على حد سواء .

ولكن مع هذا لابد من أن نعترف بفضل ابن سناء الملك الشاعر المصرى العملاق الذى كان أول من قنن لفن التوشيح وقعد له حقًا .

ولا أريد أن أترك ابن سناء الملك الشاعر المصرى قبل أن أثبت له الموشحة التالية :

رأيت أنف مليح ولا كهذا الرشا
فى الدل والغنج
دريتم من عنيت لم يدره إلا أنا
عنيت من قد جنيت من غصنها زهر المنى
وطالما قد ثنيت منها قوامًا لينًا
ذاك القوام المروح سقوه حتى انتشا
صرفًا بلا مزج
يا قوم كم ذا أهيم أفنيت جلباب الشباب
وإن عيشى ذميم وإن سعيى فى تباب
يوما بها فى نعيم وألف يوم فى عذاب
تضنى وليست تريح تشاء ما لا أشا
تردى ولا تنجى
أضلنى قمرى أشقى فؤادى جنتى
وضرنى بصرى وكان أصل محنتى
فسلن عن خبرى ولا تسل عن أنتى
أضحى أنينى ينوح لما أصيب الحشا
بالأعين الدعج
قلبى بها يستغيث منها لأجل قتله
وأين أين المغيث من مثلها لمثله
وقبل هذا الحديث وبعد هذا كله

العذل فيها قبيح كمثل من أفحشا
فى موسم الحج
وجارتى جايرة لم ترع لى حق الجوار
ملولة هاجرة مخلوقة لى من نفار
وإن أتت زايرة غدت لنا وسط النهار
حبيبى دعنى نروح دخل على العشا
وأسا يجى زوجى

وقد حافظ المصريون على الشكل العام للموشح فظلت الموشحات المصرية ملتزمة بالشكل العام للموشحات الأندلسية من حيث انقسام الموشح إلى أبيات وانقسام الأبيات إلى أغصان وأقفال وانتهاء الموشح بالخرجة ، وابتدائه بالمطلع أحيانًا وخلوه منه أحيانًا أخرى .

ومن الجوانب التى نسج فيها الوشاح المصرى على منوال الوشاح الأندلسى التضمين ، كأن يضمن الوشاح موشحه بيت شعر أو شطر بيت مشهور ، أو يضمنه عددًا من الأبيات أو الأشطار من قصيدة مشهورة ، وكان التضمين محببًا عند الوشاحين الأندلسيين فمن ذلك بيتان لكشاجم يقول فيهما :

يقولون تب والكأس فى كف أغيد
وصوت المثانى والمثالث عال

فقلت لهم لو كنت أضمرت توبة
وأبصرت هذا كله لبدا لى

وقد ضمن ابن بقى إحدى موشحاته هذين البيتين فقال :

قالوا ولم يقولوا صوابا
أفنيت فى المجون الشباب
فقلت لو نويت متابا
والكاس فى يمين غزالى
والصوت فى المثالث عال لبدالى

ونجد الوشاح المصرى ينسج على منوال أخيه الأندلسى فى التضمين كما نجد عند صدر الدين ابن الوكيل ، الذى يضمن إحدى موشحاته أشطار أبيات من قصيدة ابن زيدون «أضحى التنائى بديلاً من تدانينا» فيقول :

غدا منادينا محكما فينا يقضى علينا الأسى لولا تأسينا
بحرُ الهَوى يُغْرِقُ من فيه وجدًا عام
ونارُهُ تحرق من همَّ أو قد هام
وربما يقلق فتى عليه نام
قد غير الأجسام ، وصيَّر الأيام سودًا وكان بكم بيضًا ليالينا
يا صاحب النجوى قُمْ واستمع منِّى
إيَّاك أن تهوى إن الهَوى يضنى
لا تقرب البَلْوَى اسمع وقُل عَنِّى

بحارُه مُرَّة خضنا على غِرَّه حينًا فقام بها للنَّعْى ناعِينا
من هام بالغِيد لاقى بهم هَمَّا
بَذلْتُ مجهودى لأحورِ ألمى
يهمُّ بالجُودِ ورَدَّ ما هَمَّا
وعندما قد جادَ بالوصل أو قد كاد أضحى التنائى بديلاً من تدانينا
يحقُّ ما بيْنِى وبينكم إلا
أقررتُمُ عَيْنَى فتجمَّعُوا الشمْلاَ
فالعَيْشُ بالبَيْنِ من بعدِكُمْ أبْلَى
جديد ما قد كان بالأهْلِ والإخوان ومورِدُ اللهْو صافٍ من تدانينا
يا جيرة بانتْ عنْ مُغرَمٍ صَبِّ
لعهدِهِ خانتْ من غير مَا ذنب
ما هكذا كانتْ عوائد العُرْب
لا تحسبوا البعد يغير العهْدَا إذ طالما غيَّر النَّأْىُ المحبِّينَا
يا نازلا بالبانِ بالشَّفْعِ والوِتْرِ
والنملِ والفُرقان والنحلِ والحِجْرِ
وسورة الرحمن والليل إذْ يسرِ
هل حلَّ فى الأديان أن يقتل الظمآن من كان صِرْفَ الهَوى والوديَسْقينا
يا سائلَ القَطْرِ عَرِّجْ على الوادى
من ساكنى بَدرَ وقف بهم نادِى
عَسَى صبًّا تسْرى لمغرمٍ صَادِى

http://arabicivilization2.blogspot.com
amly

إن شئتَ تحيينا بلِّغ محبينا من لو على البُعْدِ حَيَّى كان يُحْيينا
وافَتْ لنا أيام كأنَّها أعوام
وكان لى أعوام كأنها أيام
تمُرُ كالأحلام بالوَصْلِ لى لو دام
والكأس مترعةٌ حُفَّتْ مشعشعةً فينا الشَّمُولُ وغَنَّانَا مُغَنِّينَا

وهكذا يعمد الوشاح المصرى إلى تقليد الوشاح الأندلسى والنسج على منواله فى التضمين الذى كان مظهرًا فنيًا شائعًا بين الوشاحين فى الأندلس . وكما أشرنا من قبل فقد حافظ الوشاح المصرى على الشكل العام للموشح الأندلسى ومع هذا فقد غير المصريون فى الخصائص الفنية الدقيقة للموشح الأندلسى ومن ذلك :

كأس رويةْ جلا علينا النديم أم سنا مصباح
أم شمس حسن قد توجتها النجوم فى سما الأفراح
هات الكؤوسا ممزوجة بالرضاب من ثناياكا
واخطب عروسًا تروق تحت الحباب كسجاياكا
وادع الجليسا لمجلس وشراب مثل رياكا
واشرب سبيه بها النفوس تهيم ولها ترتاح
من بنت دن أليس نحن الجسوم وهى الأرواح
خذها مداما وجرذيل المجون أيما جر
وافضض فداما لها من الزرجون طيب النشر

حيا النداما بها سقيم الجفون ناحل الخصر
حر السجية حلو الدلال رخيم خنث مزاح
لدن التثنى له قوام قويم للقنا فضاح
مد الربيع للورد أى بساط حف بالآس
قم يا خليع إلى الصبوح بشاطى نهر باناس
فما الهجوع وقد دعاك تعاطى جذوة الكاس
فى سندسية أجرت عليها الغيوم مدمعًا سحاح
من ماء مزن وصال منها النسيم أرجا نفاح
لنا خليل نراه منذ ليالى غائب عنا
وما الشمول لذيذة وهو سالى أليس منا
قل يا رسول بأننا فى ظلال روضة غنا
زبرجدية وثم شاد وريم وبقايا راح
ويوم دجن وقد دعاك النديم أجب يا صاح
سقيًا لدهر مضى بعل ونهل وبغزلان
وطيب عمر قضى بليلة وصل ما لها ثانى
خلعت عذرى فيها وقلت لخلى ولندمانى
فى البابلية لا تسمعن من يلوم واهجر النصاح
واشرب وغنى يا ليلة لو تدوم دامت الأفراح[1]

(١) فوات الوفيات ، ابن شاكر ، جـ ١، ص ١٠٠ .

فقد لحن الوشاح فى صلب الموشح فى كلمة «غائب» وصوابها «غائبًا» لأنها حال . وإذا كان الوشاح قد لحن فى صلب الموشح كما أشرنا فقد لحن كذلك فى الخرجة فى «وغنى» وهى فعل أمر فكان عليه أن يقول «وغنِّ» ولكن هذا لحن فى الخرجة وهو لحن معتاد فى خرجات الموشحات الأندلسية كذلك ، أما اللحن الأول الذى ورد فى صلب الموشح فهو لحن غير معتاد فى الموشح الأندلسى . ولذلك أحجم ابن سناء الملك عن إيراد شىء من موشح العروس لتجرؤ صاحبه على اللحن فى صلبه ، فهذا اللحن الذى اعتبره ابن سناء الملك سببًا مقنعًا لعدم الاعتراف بموشح العروس وعدم السماح له بأن يرد أو يرد جزء منه فى دار طرازه صار مألوفًا عند الوشاح المصرى .

ثانيًا : ولم تأتِ الخرجة دائمًا ملحونة فى الموشحات المصرية بل أتت فصيحة مغسولة من اللحن فى موشحات كثيرة دون أن تكون فى المدح ويذكر اسم الممدوح فيها كما نجد فى موشح للإدفوى يورد خرجته معربة وإليك البيت الأخير من هذا الموشح الذى يتضمن الخرجة المعربة :

لم أنس إذ عنانى	**أعنانى**	**والليل قد هدا**
وقال إذ حيانى	**أحيانى**	**روحى لك الفدا**
واهتز بالأردانى	**أردانى**	**إذ قام منشدا**
وطائر الأفنانى	**فأفنانى**	**إذ لاح فى السحر**

وهاتف الآذانى آذانى إذ نبه البشر[1]

ومن الواضح الجلى أن الخرجة معربة لا يزحف عليها اللحن ، بخلاف الخرجة فى الموشح الأندلسى التى يزحف عليها اللحن ولا ترد معربة غالبًا إلا فى موشح المدح الذى يذكر اسم الممدوح فى خرجته .

ثالثًا : ولم يحافظ المصريون على عدد أبيات الموشح الذى حدده ابن سناء الملك بخمسة أبيات وحدده ابن خلدون بسبعة ، بل تجاوزوا هذا العدد بكثير . وقد ذكرنا فيما سبق أن بعض الوشاحين الأندلسيين - وإن كانوا قلة قليلة - لم يلتزموا بالعدد المذكور ولكن تجاوزهم كان محدودًا فهم لم يزيدوا على تسعة أبيات ، ولم ينقصوا عن أربعة ، أما المصريون فقد أفرطوا فى طول بعض الموشحات حتى بلغ ابن مكانس واحدًا وخمسين بيتًا فى موشح أقرع يبدأه بقوله :

أنعم صباحًا فى ظلال المجد
واركب إلى الهزل جواد الجد
ولا تبع عاجلة بفقد
وخلّ نعت بازى وفهد واستجلب الأنس بطرد الطرد

ويقول فى البيت الأخير الذى ينتهى بالخرجة :

---

(١) الطالع السعيد ، الإدفوى ، ص ٣٩٠ .

إنى أهيم بالنسا كالحورى
والمرد والمعذر الطريرى
والأسود اللحية والزدرورى
والشيخ رب العارض الكافورى والحمد لله ولى الهمد

ويلفت نظرى فى هذا الموشح تصحيف طريف فى خرجته وقع فى الكلمة الأخيرة من الخرجة ولا ندرى لماذا صحَّف الوشاح هذه الكلمة ؟ هل صحَّفها ليدخل اللحن على خرجته ، ولينسج على منوال الوشاح الأندلسى ويقلده ؟ أم صحَّفها تفكهًا وتظرفًا ؛ ليضفى على فنه طابعًا قاهريًا فكهًا ؟

الذى يبدو لنا أن الرجل عمد إلى الثانية لأنه لا يستطيع إلا أن يكون مصريًا وأن يجعل فنه مصريًا ، فأكسبه النكهة المصرية بهذا التصحيف الطريف الظريف ، ونستبعد أن يكون الوشاح قد عمد إلى لحن الخرجة ؛ ليقلد الوشاح الأندلسى وينسج على منواله ؛ حيث لم يكن فى حاجة إلى ذلك . فإذا كان التقليد قد جرى على لحن الخرجة فى الموشح الأندلسى فإن المصريين لم يلتزموا به بل خرجوا عليه ولا بأس إذن أن يأتى ابن مكانس بخرجته معربة غير ملحونة ، فلا يبقى إلا أن يكون الرجل قد لحن تفكهًا على عادة المصريين .

وابن مكانس يلحن فى تضاعيف موشحه على عادة المصريين فى التحرر من قاعدة إعراب الموشح وحصر اللحن

http://arabiccivilization2.blogspot.com
amly

فى الخرجة . وإذا كان المصريون قد خالفوا الموشح الأندلسى بزيادة عدد الأبيات والإكثار منها فإنهم خالفوه كذلك بنقص عدد الأبيات ، وهذا صدر الدين ابن الوكيل ينظم موشحًا لا يزيد على ثلاثة أبيات فلم يبلغ العدد الذى حدده ابن سناء الملك وهو خمسة أبيات .

وقد جاء هذا الموشح فى فوات الوفيات لابن شاكر الكتبى وهو :

صاح صاح الهزار قم تحت الكئوس
قد تجلى النهار فاجل بنت القوس
ما علينا جناح إن فصل المصيف
قد تولى وراح وتولى الخريف
قم فذات الجناح ذات رمز لطيف
فى اقتلاع الوقار من تروس الضروس
وانتهاب العقار وسرور النفوس
زوج الماء براح يا شبيه القمر
والشهود الملاح والولى المطر
والمغانى الفصاح ساكنات الشجر
وهى بكر تدار والسقاة الشموس
والحباب النثار فوق وجه العروس
إن عيشى الرغيد حين ألقى الصديق

وعـداد جـديـد وسـلاف عـتـيـق
ثـم ألـقى شـهـيـد بسيـوف الـرحـيـق
كـم كذا ذا الفشار وخـيـوط الـرءوس
طاح عمرى وطار فى سماع الدروس[1]

رابعًا : ومما أدخله المصريون من تجديد على الموشح أنهم مزجوا بين الموشح والدوبيت فى شكل فنى يمكن أن يطلق عليه اسم الموشح الدوبيتى مثل النموذج التالى للعزازى .

أقسمت عليك بالأسيل القانى أن تنظر فى حال الكئيب الفانى
أو تقصر عن إطالة الهجران يا من سلب المنام من أجفانى
ما أليق هذا الحسن بالإحسان
والله لقد ضاعفت عندى الكمدا مذجزت من الهجر الطويل الأمدا
أدرك رمقى أوهب فؤادى جلدا يا من أخذ الروح وأبقى الجسدا
ما أصنع بعد الروح بالجثمان
بالله إذا قضيت وجدا وغرام فابسط عذرى يوم عتب وسلام
قد كنت خليا من عذار وقوام ولا أعطى لصبوة قيادا وزمام
حتى عفت بى أعين الغزلان
من لى بسقيم الجفن واهى الخصر يدنو بعيون كحب بالسحر

---

(١) فوات الوفيات ، ابن شاكر ، جـ ٢، ص ٣٢٣ .

كم أوضح فى عذاره من عذر ما مال به الدلال ميل السكر
إلا سجدت معاطف الغزلان
فى مرشفيه موارد للقبل يحمى بفتور لحظه والكحل
كم قلت لمن أكثر فيه عذلى ما دام سواد طرفه لم يحل
لا تطمع يا عذول فى سلوانى
بدرى بمحيا غصن ذاك القد يسبيك بجلناره فى الخد
ذو مبسم عذب وخد وردى مذ عاينت العين نظام العقد
بدرى بمحيا غصن ذاك القد يسبيك بجلناره فى اخلد
ذو مبسم عذب وخد وردى مذ عاينت العين نظام القد
منه نثرت قلائد العقيان
سالم لحظات طرفه الرشاق واستكف سهاما ما لها من راق
أو خذ لك موثقا من الأحداق واستخبر عن مصارع العشاق
تنبيك عن مقاتل الفرسان[1]

ويتألف هذا النظم من سبعة أبيات وهو من النمط الأقرع الذى يخلو من المطلع ويمكننا أن نطلق عليه الموشح الدوبيتى .

والواقع أن الموشح فى مصر لم يمتزج فقط بالدوبيت وإنما امتزج كذلك بأنماط أخرى من الفنون السبعة مثل القوما والبليق ، والكان وكان ، وإن كان امتزاجه بالدوبيت هو الأكثر

(١) فوات الوفيات ، ابن شاكر ، جـ ١ ، ص ٦٦ .

والأوضح . يقول شيخ الأدباء زغلول سلام[1] : «واختلفت بنية الموشح وتنوعت تنوعًا كثيرًا ، وإن احتفظ الموشح بعناصره الأساسية القفل والغصن والخرجة . وفى مصر والشام والمشرق العربى عامة بعد وفادته من الأندلس تداخلت معه إيقاعات فنون النظم المحلية وإيقاعاتها فتأثر ببناء الدوبيت ، واختلط به كما تأثر ببعض الإيقاعات فى الفنون الشعبية الأخرى كالقوما والزكالش[2] والبليق ، وافتن الناظمون افتنانًا كبيرًا ، ونوَّعوا تنويعًا ملحوظًا زايدوا فيه على أبنيته التقليدية التى عرفت ببلاده الأندلس والمغرب .

فمن موشحات الشاب الظريف الشبيهة فى بنائها بالموشح الأندلسى قوله[3] :

بدرٌ عَن الوَصْلِ فى الهَوى عدلا مالى عنه إن جَارَ أو عدلا مذهب

مُفَتَّرُ اللَّحْظِ لفظهُ خَنِثٌ

إليه تَصْبُو الحشَا وتنبعثُ

أشكو إليه وليس يكترثُ

دعا فؤادى بأن يذُوبَ قِلْى الموتُ والله إذ دعا وقَلَى أقرب

لم يبْقَ لى مقلةٌ ولا كبدُ

---

(١) الأدب فى العصر المملوكى ، زغلول سلام ن جـ ٣، ص ١٠٣ .

(٢) الكان وكان .

(٣) فوات الوفيات ، ابن شاكر ، جـ ٣، ص ٣٧٨ .

والقلْبُ فيهِ أودَى به الكمَدُ
وليسَ يُلْفَى لهجرِهِ أمَدُ
لا تعجبُوا أنْ عَدوْتُ مُحتمِلاً
لكنَّ قلبى إنْ كان عنه سَلا أعجبْ
بالحسْنِ كلَّ العُقولِ قد نَهَبا
والحزن كلَّ القلوبِ قد وهَبا
شمسٌ ولكنِّى لدَيْه هَبا
فانظُر لذاك القوام كيف حلا
غصنٌ وكم بالجمال منه جَلا غَيْهَب

خامسًا : ولعل من تجديد المصريين فى الموشح أنهم جعلوا الخرجة جزءًا لا يتجزأ من الموشح فى المعنى والموضوع فلم تعد تستقل عنه فى معناها كما كانت فى الموشح الأندلسى . يقول محمد بن فضل الله المعروف بالإدفوى[1] فى البيت الأخير من إحدى موشحاته :

وغادة تنجلى فينجلى القلب الحزين
بها يحلى الحلى ويسحر السحر المبين
قلت لها والخلى لم يدر ما الداء الدفين
بالله من ينطلى عليك أو من تألفين

(١) نسبة إلى مدينة إدفو فى صعيد مصر .

ابـن عـلـى بـعـلـى قالت نعم يا مسلمين
لـولا عـلـى انـطـلا تـركـت أمـى وأبـى
مـن شـانـو
كـفـاه الله الـبـلا يبيت سواى ذا الصبى
فـى أحـضـانـو[1]

فالخرجة هنا متصلة بموضوع الموشح غير منفصلة عنه ، ونجد الوشاح هنا مهد لخرجته بقالت متبعًا فى ذلك سنة الوشاح الأندلسى ولم يخرج عليه كما خرجت كثرة كثيرة من الموشحات المصرية .

ونجد الوشاح يجعل الفتى يتغزل فى الفتاة فى صلب الموشح كما يتبين من الغصن السابق على عادة الشعر العربى القديم ، أما فى الخرجة فالفتاة هى التى تتغزل فى الفتى ، على خلاف تقاليد الشعر القديم ، وهذا نفس ما نجده فى الموشحات الأندلسية . وفى ذلك يقول دكتور أهوانى : إن ما «قبل الخرجة يتفق مع الشعر القديم ؛ إذ العاشق هو الذى يبث شكاته ، وهو الذى يألم من الهجر ويستعطف ، ويتوسل أن يكون بعد هذا الهجر وصال ولقاء ، والخرجة على النقيض منه والأمثلة على هذا موفورة . . .»[2] .

---

(١) الطالع السعيد ، الإدفوى ، ص ٣٤٥ .

(٢) الزجل فى الأندلس ، ص ١٨ .

سادسًا : وهناك وشاحون مصريون لم يلتزموا بالتقاليد السابقة فى الخرجة ، بل ساروا على تقاليد الشعر العربى ، فجعلوا الفتى يتغزل فى الفتاة فى الخرجة ، ورفضوا أن يجعلوا الفتاة هى المتغزلة الطالبة للود والوصال ، وبذلك خالفوا الوشاح الأندلسى واتبعوا سنة وتقاليد الشعر العربى القديم ، ومن ذلك موشح للشاب الظريف ينتهى بالبيت التالى الذى يتضمن الخرجة :

يا مذيبًا مهجتى كمدًا
فقت فى الحسن البدور مدى
يا كحيلًا كحله اعتمدا
عجبًا أن تبرى الرمدا
ويسقم الناظرين كسى جفنك السحار فانكسرا[1]

سابعًا : ومما يميز الموشح المصرى كثرة الأجزاء والفقرات وتنوع القافية بين أجزاء القفل ، وأستشهد على ذلك بالموشح التالى لابن نباتة :

حشى من نار صدك ذائبة وتحسبها دموعا ساكبة
ولم يفطن لها سوى صب أقام على فرش السقام
درى ما قصتى فحاكى لوعتى وجارى عبرتى

---

(١) فوات الوفيات ، ابن شاكر ، جـ ٢، ص ٣٥٥ .

وبتنا كالحمائم فى الحنين وما يدرى الحزين سوى الحزين

سبانى بالفتور وبالفنون
غلام شاهر حد الجفون
على وجناته لام ونون
يقول وصال مثلى لن يكون

فيالك من جفون ضاربة بأمثال السيوف القاضية
إذا ما سلها أبادت فى الأنام ويالك من غلام
كحيل المقلة شريف الوجنة ضنين العطفة

بكيت دما بمرآة الضنين كأنى فيه من عينى ظنين

يعنفنى النديم على التصابى
ويحلف لا يذوق لمى الحباب
رويدك كيف أسلو عن شراب
وعن ساق يطوف على الصحاب

بكأس للأنامل خاضبة تحل عرى النفوس التائبة
وتنقض حبلها فدع عنك الملام وبادر بالمدام
زمان اللذة وخذ يا منيتى خضاب القهوة

ولا تمدد إلى حلف يمين فما لخضيب كف من يمين

لها وصلى ولابن على قصدى
تضيع ثروتى ونداه يجدى
مليك طالع فى كل حمد

تكاد يمينه بالجود تعدى
إلى تلك اليمين الواهبة تيمم كل نفس طالبة
وتأوى ظلها على غيظ الغمام لدى عالى المقام
رفيع النسبة نسيب الرفعة سعيد الطلعة
أغاث ندى يديه المعتفين وأودى بأسه بالمعتدين
بنى أيوب حسبكم عمادا
أعاد سناء بيتكم وزادا
كريم كم قصدناه فجادا
وعدنا قاصدين له فعادا
ولا قينا لهى متواثبة جوائزنا عليها واجبة
ففتحنا اللهى بأنواع الكلام كأسجاع الحمام
فكم من منحة محت من نزحة وكم من مدحة
لها فى الحل سامعة رنين يكاد بلحنها يشدو الجنين
ومشغوف إذا ما الليل جنا
تذكر وصل من يهوى فجنا
كذا من يعشق الأجفان وسنا
نهبن منام مقلته فعنا
على صحب الجفون الناهبة متى تهدى الضلوع اللاهبة
تركتنى لأجلها إذا جن الظلام جفا عينى المنام
وهاجت حسرتى على تلك التى أباحت قتلتى

وما فى دولة الأحباب آمين فينظر فى قلوب المسلمين

ومن الواضح أن القفل يتميز بتعدد الأجزاء وتنوع القافية بينها ، ويتألف القفل من عشرة أجزاء تتنوع فيها القافية مع اتفاقها بين الأجزاء المتناظرة فى جميع الأقفال بل نجد اتفاقًا فى القافية بين بعض الأجزاء فى القفل الواحد ؛ حيث تتحد بين الجزء الأول والثانى وبين الرابع والخامس وبين السادس والسابع والثامن وبين التاسع والعاشر .

ومع تنوع القافية وتعدد الأجزاء فقد حافظ الوشاح على الشكل العام للموشح الأندلسى ومن ذلك أنه جعل موشحه خمسة أبيات وهو العدد الذى حدده ابن سناء الملك لأبيات الموشح وهو العدد الذى التزم به معظم الوشاحين الأندلسيين .

والتزم ابن نباتة كذلك بأن يكون عدد الأجزاء متساويًا فى جميع الأقفال ؛ حيث يتألف كل قفل فى موشحه من عشرة أجزاء .

والتزم الوشاح كذلك باتحاد القافية بين الأجزاء المتناظرة فى الأقفال واتحادها كذلك بين أجزاء الغصن مع اختلافها من غصن لآخر على عادة الوشاح الأندلسى .

ولحن الوشاح فى خرجته فسكن كلمة الأحباب وهى مضافة إلى دولة فكان عليه أن يجرها بالكسر ، وهذه كلها من خصائص الموشح الأندلسى .

ويلفت نظرى جزءٌ فى الخرجة هو : «تركتنى لأجلها» فهذا الجزء خارج فى وزنه على الأجزاء المناظرة له فى الأقفال الأخرى ، ولا ندرى هل تعمد الوشاح ذلك ليعلن به عن مخالفته الوشاح الأندلسى ، وليدلل به على أن فنه ذو شخصية مختلفة متميزة عن الفن الأندلسى ؟ أم أن الوشاح لم يتعمد ذلك ، وإنما وقع منه عفوًا .

واللافت للنظر أن خروج الخرجة على وزن أقفال الموشح يتكرر فى موشحات ابن نباتة كما رأينا فى الموشح السابق وكما نجد فى موشح أقرع من موشحاته يبدأه بالبيت التالى :

لهفى على غادة إذا أسفرت
غارت وجوه الشموس واستترت
لها من السمر قامة خطرت
كم قتلت عاشقًا وكم أسرت
إذا دعت للنهوض ميلها عطفًا كأن سحر الجفون حملها ضعفًا

وينهيه بالبيت التالى الذى يتضمن الخرجة :

وغادة حاد سحر مقلتها
وذاق الناس روض طلعتها
جنيت نار الأسى بجنتها
وصحت من صبوتى بوجنتها
وجنة ورد تشكو النفوس لها لهفا بياض من شملها وقبلها ألفا

والخرجة لا تسير فى وزنها على وزن الأقفال الأخرى فى الموشح . وتكرار خروج الخرجة على وزن الأقفال الأخرى فى موشحات ابن نباتة على هذا النحو يرجح أن الوشاح عمد إلى ذلك عمدًا ليخالف به تقاليد الموشح الأندلسى ، التى تقضى بأن تكون الخرجة على وزن الأقفال الأخرى للموشح ، لا تخرج عليها .

ثامنًا : ومما يميز الموشح المصرى تنوع القوافى داخل الغصن الواحد وكانت العادة عند الوشاحين الأندلسيين أن تتفق القافية وتتوحد داخل الغصن . ومن الأمثلة على ذلك موشح لابن سناء الملك سبق أن أوردنا غصنًا منه وهو :

عسى ويا قلما تفيد عسى ... أرى لنفسى من الهوى نفسا
قد بان عنى من قد كلفت به ... قلبى قد لج فى تقلبه
وبى إذن شوق عاتى ... ومدمع يو شاتى
لا أترك اللهو والهوى أبدًا ... وإن أطلت العتاب والفندا
إن شئت فاعدل فلست أسمع ... أنا الذى فى الغرام أتبع
وتحتذى صبابتى ... فلتدعنى وعاداتى

والذى يبدو لنا أن الوشاح قد عمد إلى تنوع الوزن والقافية ؛ ليجعل موشحه ملائمًا لنوع من الغناء يتميز بتنوع الألحان والآلات الموسيقية التى تنفذها وربما كان هذا النمط من الغناء لا يغنيه مغن واحد بل يشترك فيه مجموعة من المغنين بحيث يغنى أحد المغنيين

جزءًا من الموشح ، فإذا انتهى قام آخر بغناء جزء آخر ، يختلف فى وزنه وقافيته ولحنه وربما فى آلاته الموسيقية المصاحبة للغناء . وسوف نرى عند حديثنا عن الزجل أن بعض الزجالين سواء أكانوا فى مصر أم فى الأندلس عمدوا إلى تنوع القافية فى الغصن كذلك ، حتى يتلاءم نظمهم مع تنوع الألحان .

تاسعًا : ومن النقاط التى اختلف فيها الموشح المصرى عن الموشح الأندلسى عدم الالتزام بما ينص على القول أو الإنشاد أو الغناء ، أو ما شابه ذلك ، فى الغصن الذى يسبق الخرجة مباشرة ، كما نجد فى الموشحات الأندلسية غالبًا ، بل قد يأتى به الوشاح المصرى فى جزء آخر من أجزاء الموشح كما نجد فى موشح ابن نباتة الذى أشرنا إليه «حشى من نار صدك ذائبة» .

فقد نص الوشاح على الشدو فى البيت الرابع فى قوله : «يكاد بلحنها يشدو الجنين» ، وهو إذن لم ينص على شدو فى الغصن الذى يسبق الخرجة كما هو العادة عند معظم الوشاحين الأندلسيين .

عاشرًا : ومن النقاط التى اختلف فيها الموشح المصرى عن الموشح الأندلسى أن الوشاح المصرى قد يورد اسم الممدوح فى صُلب الموشح دون تقيد بإيراده فى الخرجة كما هو الحال فى الموشح الأندلسى . ومن الأمثلة على ذلك موشح محمد بن فضل الذى سبق أن استشهدنا بالبيت الأخير منه «وغادة

تنجلى . . . إلخ» . حيث نص الوشاح على اسم الممدوح فى الغصن الذى يسبق الخرجة ولم ينص عليه فى الخرجة نفسها ، كما جرت عادة الوشاح الأندلسى .

وقد أدرك الصفدى خروج معظم الوشاحين المصريين على أصول الفن الأندلسى ، كما حددها ابن سناء الملك ، وأورد بعضًا من القواعد والأسس التى وضعها الشاعر المصرى للخرجة ، مثل قول ابن سناء الملك : «والخرجة عبارة عن القفل الأخير من الموشح والشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف قزمانية من قبل اللحن ، حارة محرقة حادة منضجة من ألفاظ العامة ولغات الداصة ، والمشروع بل المفروض فى الخرجة أن يجعل الخروج إليها وثبًا واستطرادًا وقولاً مستعارًا على بعض الأسئلة . إما ألسنة الناطق أو الصامت أو على الأغراض المختلفة الأجناس وأكثر ما تجعل على ألسنة الصبيان والنسوان والسكرى والسكران ولابد فى البيت الذى قبل الخرجة من قال أو قلت أو قالت ، أو غنى أو غنيت أو غنت . . وقد تكون الخرجة عجمية اللفظ بشرط أن يكون لفظها أيضًا فى العجمى سفسافًا نفطيًا ورماديًا زطيًا . . . والخرجة هى إبراز الموشح وملحه وسكره ومسكه وعنبره ، وهى العاقبة وينبغى أن تكون حميدة والخاتمة بل السابقة وإن كانت الأخيرة . . وفى المتأخرين من يعجز عن الخرجة فيستعير خرجة غيره وهو

أصوب رأيًا ممن لا يوفق فى خرجته ، بأن يعربها ويتعاقل ولا يلحن فيتخافف بل يتثاقل» .

وبعد أن يورد الصفدى النص السابق لابن سناء الملك ، يعلق عليه بقوله : «قلت هذه الشروط التى شرطها فى الخرجة قل من يلتزمها (من المصريين) لتعذرها عليه ، فهو إما أن يتركها وإما أن يأتى بها خارجة عن هذه الشروط . وقد رأيت السراج المحار وأحمد بن حسن الموصلى والشيخ صدر الدين بن الوكيل ، والشهاب العزازى ، وابن دنيال ، وغيرهم من المعاصرين والمتأخرين قبلهم لم يأت أحد منهم بخرجة وإن أتى بها كانت غير داخلة (فى شروط ابن سناء الملك) وستقف فى هذه الموشحات (موشحاته) التى أوردها من كلامى وفى بعضها خرجات ، إن أنت أنصفتها عرفت أين تقع من شروط ابن سناء الملك رحمه الله تعالى»[1] .

ونضيف إلى ما ذكره الصفدى أن معظم الموشحات المصرية خرجت على تقاليد الفن الأندلسى ليس فقط فى الخرجة ولكن فى صلب الموشح كذلك على نحو ما فصلنا فيه القول .

ولكن لا يمنع هذا من أن بعض النصوص التوشيحية

---

(١) توشيح التوشيح ، الصفدى ، تحقيق ألبير حبيب مطلق ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ص ٢٧ .

المصرية قد التزمت التزامًا صارمًا بتقاليد الفن الأندلسى ، وأستشهد على ذلك بنموذجين أحدهما لابن نباتة والثانى لابن حبيب الحلبى . يقول ابن نباتة :

مـن يـعـشـق الـبـدوْ يَـصْـبِـرْ عـلـى الـسَّـهَـرْ
كَـلـفـتُ بـالـهـلالْ
حتى حوى الكمال
وبـعـدُ لا يـزال
بـل كـلَّـمـا أطـول
وهـكـذا الأمـورُ تـنـمـو مـن الـصـغـرْ
بى عاطر الشَّميمُ مُـهَـفْـهَـفُ الـقَـوامْ
بـعـادُهُ أَلـيـم وقـربُـهُ لـمَـامْ
يـا حبَّذا النديمْ تجْلى به المُدَامُ
وفـى حـمَـى الـسُّـرورْ مـن نُـطْـقِـهِ وتَـرْ
عجبتُ من هَواهُ أضْنَى وما اشتَفَى
ومَـدْمَـعٍ بـكَـاهْ جُرى وما كفَى
فـآهِ ثُـمَّ آه مـن قِـلَّـةِ الـوفـا
قلبى مَحَا جفاهْ وأسطر الجفَا
مـن قـلْـبِـىَ الـصَّـبـورْ نَـقْـشٌ عـلـىَ حـجـرْ
قُمْ جدْ الصَّبُوحْ فى الحب يا خَليعْ
فـراحُـنـا تـفـوحْ ووقُـتـنـا بَـديـعْ

وطيـرُنـا صَـدُوخ فى روضة الصنيغ
فحيثُ ما يَلوخ زمـانُـنـا ربـيـغ
وحيث ما نَدورْ هَـزَارُنَـا صَـفَـرْ
وعـاشـق هَـمَـى فى هَدَّوةِ الظلام
بـحـلـوةِ الـلَّـمـا رشـيـقـةُ الـقـوامْ
جـنـابـهـا حِـمَـى ومَـيـدهـا حـرامْ
غـنَّـتْ وقد رَمَى وأمـكـن الـمَـرامْ
قـومْ ادْخُـلْ الـسُّـتُـورْ فـمـنْ صَـبَـرْ قـدَرْ

وقد جمع هذا النص العديد من الخصائص الفنية للموشح الأندلسى ومن ذلك :

أولاً : أنه يتألف من خمسة أبيات كما تتألف معظم الموشحات الأندسية .

ثانيًا : أن النص فصيح فيما عدا الخرجة فقد زحفت عليها العامية .

ثالثًا : سبقت الخرجة بـ «غنت» فى الغصن الذى يسبقها مباشرة .

رابعًا : جاءت الخرجة على لسان فتاة .

ويقول ابن حبيب الحلبى :

لـذَّ عـيـشـى ونـلـت الـوَسـائـلْ
قـلـتُ يـهـنـيـك هَبّتْ رِياح الرسائِلْ

جـاءت الـرُّسْـلُ باقتراب الحبيب
وطـلـوع الـهـلال بـعـدَ الـمـغِـيـب
فتمتع من وصله بنصيب
زالَ ذاكَ الحجاب ويـدر الـمـحـافـلْ
مـنـه يُـدْنـيـكْ من بعد ما كان آفلْ
وجَدا منه للمحب جليسُ
ونـديـمٌ وحـضـرةٌ وأنـيـس
قلتُ للقدِّ منه وهو يميس
يا رفيع الجناب ومخفِى الذوابلْ
مـن تـشـنـيـك قدأصبحَ الغُصْنَ ذابلْ
آنَ أنْ نشرَبَ الطَّلا من يَدَيكا
وسطَ روضٍ لجنَّتَى وجنتيكا
فيه يبكى الراووقُ شوقًا إليكا
عند ضحك الحَبابْ وفـيـه الـبـلابـلْ
مـن مـحـبـيـكْ مهيجات البلابِلْ
قد تفرَّدْت بالبها والملاحة
وترفَعْتَ فى سماءِ السَّماحَهْ
وعلينا نثرت درّ الفصاحَهْ
يا جميل الخطابْ وأنـسَ الـمـنـازل
ربّ يـكـفـيـكْ عنّى ولسْتُ بهَازِلْ

رُبَّ غيداءَ للظباءِ تناظِرْ
عَلَّقتْ شاونًا محيَّاهُ ناضرْ
لسْتُ أنسى مَقالها وهو ناظِرْ
يا مليح الشبابْ يا حلو الشمايلْ
إن عـيـنـيـك تعمل فى قلبى عمايلْ

وهذا الموشح كسابقه يجمع الخصائص الفنية للموشح الأندلسى إلا فى لحن «مهيجات» فى البيت الثالث ؛ حيث سكنت الكلمة والصواب أن تحرك .

ويبدو لنا أن بعض الموشحات المصرية قد اشتهرت شهرة عظيمة وارتبط بعضها بالمدن والأماكن التى نشأت فيها ؛ حيث كان أهل هذه الأماكن والمدن المصرية يتغنون بها وربما كانوا يرددونها فى المحافل والمناسبات الشعبية المختلفة وربما أنشدوها فى ليالى الأنس والسمر ، وربما ترددت على ألسن شلل الأصدقاء فى تجمعاتهم وسهراتهم فكان الإدفاويون يغنون موشح نصير الإدفوى الذى يقول فى مطلعه :

يا طلعة الهلالى هل لا لى فى الحب منتظر
يا غاية الأمالى أمالى من الهوى مفر

وكان الإسناويون يغنون موشح الرشيد بن المشير الإسنائى (ت ٧٠٨هـ) الذى يقول فيه :

ناشدتك الله حادى عسى تقف بى قليل
وارفق فإن فؤادى للظعن أضحى دليل

وقل لهم مات وجدا ولا سلا عنكم
وذاب شوقا وصدا وقصده أنتم
فكم تجورون عمدًا تصدقوا منكم
بالوصل أو بالوداد يوما على ابن السبيل
فلو يمت من بعاد سلوَه مستحيل
والله ما سر قلبى من يوم سرتم ولا
سرى سرور للبى من حين كان القلا
وكم دعوت لربى يجمع شملى على
دار سقتها الغوادى من فيض مزن يسيل
مواطنى وبلادى وظل عيشى الظليل

http://arabiciviliz ation2.blogspot.com
amly

٢ - الزجل

من الصعب وضع تعريف دقيق للزجل بحيث لا يشمل غيره من فنون القول الأخرى ، وبحيث يكون جامعًا مانعًا ، ولكن ربما نكون أقرب إلى الدقة والموضوعية إذا قلنا «إن الزجل منظومة غنائية أندلسية وضعت أساسًا لتلحن وتغنى ، ولا تشير فى موسيقاها حسب الوزن والقافية التقليديين وإنما تتبع نظامًا جديدًا متحررًا نوعًا بحيث يتغير الوزن وتتعدد القافية ، مع التزام التقابل فى الأجزاء المتماثلة ، وتصاغ بالعامية»[١] .

وقد نشأ الزجل فى الأندلس وازدهر بها على يد أعلام الزجالين الأندلسيين من أمثال ابن راشد ، وابن نمارة ، وابن قزمان ، ومدغليس وابن غرلة .

والزجل فن غنائى يرتبط بالطرب والموسيقى والألحان ، وهو خارج على نظام القصيدة العمودية التقليدية من حيث الوزن والقافية . والزجل قادر على تصوير الحياة الشعبية ، بدقة تامة ؛ حيث يستمد ألفاظه وتعابيره وتراكيبه من لغة الشعب ، ولكن الزجال يصيغها فى أسلوب أدبى فنى ، فتبدو فى الزجل كأنها ألفاظ جديدة تمامًا بعد أن ألبسها الزجال ثوبًا جديدًا غير الذى كانت ترتديه فى لغة الشعب ، فإذا كان الزجال يحاكى حياة

---

(١) ابن قزمان والزجل فى الأندلس ، مجدى شمس الدين ، ص ١٥ .

الشعب ويحاكى لغة الشعب فإنه يبرز لنا هذه اللغة فى ثوب جديد كل الجدة ، ولغته تسمو درجة على لغة الحياة اليومية ،

والذى يبدو لنا أن الزجال كان يهدف إلى إمتاع الجماهير فى الشوارع والأسواق والأعراس ، كما كان يهدف إلى إمتاع الخاصة من أصحاب التقاليد وساكنى القصور[١] .

وإن دراسة أزجال ابن قزمان تثبت «أن هذه الأزجال مهما كان حظ الخيال العامى فيها ، والمعانى الشعبية لم تكن فنًا شعبيًا صحيحًا ، وإنما كانت مزيجًا من فنين ، فن خاص قديم متداول بين الشعراء والوشاحين ، وفن شعبى لا سند له من التراث المكتوب ، وإن جمهور الزجل لم يكن الشعب فى الأزقة والحارات كما لم يكن أيضًا الجماعة الضيقة المحدودة التى نظم لها الشعراء القصائد)[٢] . وإنما قدم الزجالون فنهم المبتكر إلى العامة فى الأسواق والشوارع والأعراس وإلى الخاصة كذلك .

ونحن نتصور أن الزجال كان يحترف فنه احترافًا ليكتسب منه ، وكان يعرض زجله على جماهير الشعب فى أماكن التجمعات الشعبية فى الأسواق والشوارع والعرائس والاحتفالات العامة ، أو الحفلات الخاصة كحفلات الزواج وأعياد الميلاد ،

---

(١) الزجل فى الأندلس ، الأهوانى ، ص ١٤٣

(٢) السابق ، ص ١٤٧

وغير ذلك ، وكان الزجال يتقاضى أموالاً من الناس مقابل القيام بهذا العمل ، ومن جهة أخرى كان الزجال يعمد إلى الطبقة الخاصة فيقدم إليها بضاعته ويحصل على المقابل المادى من الأموال والهبات[1] .

ويتخذ الزجل الشكل الفنى للموشح بصفة عامة ، إلا أنه يكون بالعامية فى حين ينظم الموشح بالفصحى فيما عدا الخرجة ، فكثيرًا ما تزاحمها ألفاظ وتراكيب عامية أو أعجمية .

وإذا كانت الصياغة أبرز ما يميز الخرجة عن سائر أجزاء الموشح فإن الخرجة فى الزجل لا «تميزها الصياغة لأنها تصاغ بالعامية كباقى أجزاء الزجل ؛ لذلك لجأ الزجالون إلى وسائل أخرى لتمييز الخرجة ، كأن يعلن الزجال عن انتهاء الزجل بمثل قوله تم الزجل ، كما نجد عند ابن قزمان فى الزجل ٧١ .

وقد يعمد الزجال فى حالات نادرة إلى تمييز الخرجة عن طريق الصياغة أيضًا ، فيجعلها بالفصحى ؛ لتكون مميزة عن سائر أجزاء الزجل ، كما تتميز خرجة الموشح وقد يضمن الزجال خرجته آية قرآنية أو حكمة من التراث الفصيح ، وإن كانت تقاليد الفن تقضى بأن يكون الزجل كله بالعامية وألا يشتمل على ألفاظ أو تراكيب من الفصحى ، فإذا اشتمل على شىء منها

---

(١) ابن قزمان والزجل فى الأندلس ، مجدى شمس الدين ، ص ١٥ .

عد عيبًا ، وقد رفض ابن قزمان رفضًا تامًا استخدام الفصحى فى الزجل ولم يبح تضمين الزجل شيئًا من القرآن الكريم ؛ لأن القرآن كله معرب ، ومع هذا ضمن ابن قزمان زجله أحيانًا آية قرآنية أو حكمة من التراث الفصيح ، حتى تكون الخرجة مميزة عن سائر أجزاء الزجل ، وكأن الزجال قد شعر بالحاجة إلى تمييز الخرجة ولو أدى هذا إلى كسر قاعدة لحن الزجل وتجريده من الإعراب «تجريد السيف من القراب» . فمن ذلك قول ابن قزمان فى البيت الأخير من الزجل رقم (١١) مضمنًا الخرجة حكمة من التراث الفصيح :

يا الل طول من حياتى حتى نشبع من زمانى
ويعيش فى أولادى من كان خليعًا عظيم وزانى
فيقول عنى وعنه من رآه ومن رآنى
الولد من قرض ولده والعصى من العصى

وقد عرضنا الوسائل والأساليب التى لجأ إليها الزجالون لتمييز الخرجة وذلك فى كتابنا : ابن قزمان والزجل فى الأندلس .

ويجمع الباحثون على أن ابن قزمان قد تفوق تفوقًا عظيمًا فى فن الزجل وتطور به وأعطاه شكله الجميل الحسن ، وهذا الحكم يرجع فى رأيى إلى أن ابن قزمان هو الذى وصلته أزجاله أو كثرة كثيرة منها ، ولو وصلتنا أزجال من قبله من الزجالين أمثال ابن

نمارة ، لكان من الممكن أن يكون الحكم السابق مختلفًا ؛ لأن ابن قزمان نفسه قد أشاد بابن نمارة ، واعترف بتفوقه ، فإذا وضعنا فى اعتبارنا أن ابن قزمان كان معجبًا بنفسه مشيدًا بأزجاله ، وكان يرى أنه الإمام فى فنه ، وأن جميع الزجالين دونه وأقل منه منزلة ، أدركنا أن شهادته بتفوق ابن نمارة يمكن أن يستدل بها على تفوق وتقدم ابن نمارة عليه ، ويرجح هذا ما أورده ابن قزمان لابن نمارة من مقتطفات من أزجاله ؛ حيث تشهد هذه المقتطفات بتفوق صاحبها وتقدمه فى فنه .

وكان ابن نمارة يعيش فى القرن الخامس الهجرى ، فإذا كانت أزجاله على هذا القدر من التقدم والتفوق ، فلابد من أن يكون الزجل قد نشأ قبله بفترة ليست قصيرة ؛ إذ لا يمكن أن ينشأ فن من الفنون بصورة ناضجة مكتملة طفرة واحدة ، ودون محاولات أولية تتمثل فى نماذج ساذجة ؛ لتكون البدايات والإرهاصات للفن ، ثم تنضج هذه المحاولات شيئًا فشيئًا . والذى نرجحه أن يكون الزجل قد نشأ فى القرن الرابع الهجرى أى قبل ابن نمارة بقرن من الزمن ، ومعنى هذا أن الزجل قد نشأ بعد الموشحات لا قبلها كما ذهب بعض الباحثين أمثال إحسان عباس وعباس الجرارى ونبنى هذا الحكم على ما جاء فى مقدمة العبر ؛ حيث يقول ابن خلدون : «ولما شاع فن التوشيح فى الأندلس وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه ، وترصيع أجزائه ، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ، ونظموا

فى طريقته بلغتهم الحضارية من غير أن يلتزموا فيها إعرابًا واستحدثوا فنًا سموه الزجل»[1] .

ولم يكن ابن قزمان زجالاً فحسب ، بل كان أول من قنن لفن الزجل ، وحاول أن يدرسه ويحدد سماته وخصائصه الفنية المميزة ، ومقدمته فى ديوانه : «إصابة الأغراض فى ذكر الأعراض» تلتقى مع مقدمة ابن سناء الملك فى دار الطراز ، فقد حاول كل من الأديبين أن يقنن للفن وكان أول من حاول ذلك ، وقد رأى ابن قزمان أن الزجل لابد من أن يتجرد من الإعراب «تجريد السيف من القراب» وأن الزجل لابد من أن يتسم بالنعومة والرشاقة ؛ لأننا لا نبحث فيه عن الجزالة وقوة التصوير والتعبير وإنما نبحث عن الرقة والنعومة ؛ ولذلك عاب ابن قزمان على أزجال ابن راشد ؛ لأنها لم تكن كذلك فقال موجهًا نقدًا لاذعًا لابن راشد :

زجلك يا بن راشد قوى متين وإن كن هُ بالقوة فالحمالين[2]

أى إذا كان المعول عليه القوة ، فإن الحمالين هم الأجدر بذلك ، وإنما المعول عليه فى الزجل : النعومة والرشاقة ، وقد كانت أزجال ابن قزمان كذلك . وأقدم فيما يأتى نموذجًا من أزجاله وهو الزجل رقم (٣٧) وفيه يقول :

---

(١) مقدمة ابن خلدون ، ص ٥٢٤ .

(٢) ديوان ابن قزمان ، «إصابة الأغراض فى ذكر الأعراض» ، تحقيق =

لو زارنى صاحب التَّفْريقْ ... قد كِنِّفِيقْ
متَى نَرَى مِثْل ما قدْ رَيْتْ ... من الأمل
فُمّا حُلْو لاَ تُقُولْ سُكَّرْ ... ولا عسَلْ
تَقَبَّلَ الزَّوْجْ وَلاَ تَذِي ... طيب القُبَلْ
لَسْ يَرْبَحَ القُبْل والتَّغْنِيقْ ... إلا العشيق
ماعَه شُفَيفَانًا يُطُولْ ... فيها الاعتبار
جاءتْ على البُغْى والمَرْغُوب ... والاختيار
كذا شبِيهَهْ (هنْ) بالعَكَرْ ... والجُلَّنَارْ
وَإذ نَشَبَّهْ عَلَى التَّحْقِيقْ ... فبالعقيق
شربتُ سِرَّكْ وهُو عندى ... من المنى
فَتَلتُ أكمَامِى للرَّقْص ... على الغُنا
وأصبحو الناس يذْكُرُوا اللهْ ... وأصبحْتُ أنا
ما بيْنَ الإشكَال والإبْرِيقْ ... سِكْرانْ غَرِيقْ

نمدَحْ بزَجْلِى خِيَار الناس ... كما يجب
ومثل ابنْ جُرَج إذا قيل له هبْ ... لى يهبْ
وإنما نطْلُبْ المعشوق ... نطلب ذهب

= وتصدير فيديريكو كورينتى ، تقديم دكتور محمود على مكى ، المجلس الأعلى للثقافة ، المكتبة العربية ، ص ٤٥٣ .

(وإنما الدَّوْرَهْ) والتَّحْلِيق على الدقيق

عندى ونقدرْ أن نَذرْ يُنشر ثناك
تبارك الذى عطاك وأعطى أباك
وأعوذ بالله واش الحيلة ؟ من كنَّراكْ
لو أن حالى يكون فى الضيق راتْ فى الطريق

يا مَنْ (يَريد أن) يُكُون مثلهْ يكفاك بَعَدْ
أبجَعْفَرَ الشَّمْسِ هو وحَده زين البلد
لا تطْمَعَ أنْ تَشْبَهُه اتَّ ولا أحد
فإنَّ لَسْ غَزْلُ (فَى آل) تَرْقيق من ذا الرقيق

ما أملك يا قَوْمْ هذا الزَّجَلْ وما أجْودَا
ألمِسك يَخْرُجُ على فُمّى إذ ننشد
إذَا انْقَرا فى مَكان يَحْزَن مَنْ هُو عَدُ
ويبدُو بالفَرْح والتَّصْديق من هُو صَديق

وهذا النموذج فى المدح ، ويمهد الزجال له بالغزل ناسجًا فى ذلك على منوال قصيدة المدح على نحو ما نجد فى كثير من أزجاله كما تتألف معظم الموشحات المدحية . ويتألف هذا الزجل من سبعة أبيات لا من خمسة ، كما تتألف معظم

الموشحات ، وهو من النوع التام فى مقابل الزجل الأقرع ، الذى يتجرد من المطلع ، وختم الزجال زجله بالفخر بنفسه والثناء على أزجاله ، وكثرة كثيرة من أزجاله تختم هكذا .

وقد لحق حرف الكاف بالفعل المضارع فى «كنفيق» فى مطلع الزجل وذلك من خصائص عامية الأندلس . وما زالت العامية فى المغرب تسير على هذه القاعدة ، فتلحق حرف الكاف كذلك بالفعل المضارع ، مثل : كنقول أى نقول ، وكنضرب أى نضرب ، وكنذهب أى نذهب ، وصغر الزجال شفاه فصارت شفيفات ، وقد أكثر ابن قزمان من استخدام التصغير فى أزجاله ما أكثر منه الزجالون الأندلسيون كذلك وبخاصة فى أزجال الغزل ، ونسج الزجالون المصريون على منوالهم ، فأكثروا من التصغير كذلك .

وأخيرًا فلم يمهد الزجال للخرجة بمثل قال أو قلت على نحو ما نجد فى معظم الموشحات الأندلسية . وهذه الخصائص الفنية التى اجتمعت فى النموذج السابق هى فى الواقع من أبرز خصائص الزجل الأندلسى بصفة عامة وسوف نجدها من خصائص الزجل المصرى كذلك ؛ حيث عمد الزجالون المصريون إلى تقليد الزجل الأندلسى والنسج على منواله فى خصائصه الفنية .

وكما انتقل الموشح إلى مصر ، انتقل إليها الزجل كذلك ؛ حيث أعجب به المصريون كما أعجبوا بالموشح ، فأقبلوا على

النظم فيه مقتفين أثر الزجل الأندلسى ، مع إبراز ملامح الشخصية المصرية بخصائصها وسماتها المميزة وفى مقدمتها الفكاهة والسخرية والتهكم .

ولم يختلف الزجل فى خصائصه الفنية وسماته المميزة فى مصر عن الزجل الأندلسى ، فقد احتفظ بالشكل العام للموشح كما احتفظ الزجل الأندلسى به من حيث انقسام كل منهما إلى مقطوعات تسمى المقطوعة منها بيتًا وينقسم البيت إلى غصن وقفل ، وقد يبدأ البيت الأول بالمطلع فيسمى الزجل حينئذ «الزجل التام» وقد يخلو منه فيسمى «الزجل الأقرع» .

وكذلك اختلف الزجل فى مصر كما اختلف فى الأندلس عن الموشح الأندلسى فى بعض الخصائص الفنية الدقيقة . فنحن نجد فى الموشح الأندلسى أن الأجزاء التى يتألف منها المطلع تتفق فى عددها مع الأجزاء التى يتألف منها كل قفل ، أما فى الزجل سواء أكان فى مصر أم فى الأندلس ، فقد يختلف عدد أجزاء المطلع عن عدد أجزاء القفل . ورغم أن الزجل قد انتقل إلى سائر الأقطار العربية ، فإن «مصر كانت أقرب إلى إذاعته ونشره من هذه الأقطار»[1] .

وقد برع المصريون براعة فائقة فى فن الزجل وظهر من

---

(١) تاريخ أدب الشعب ، حسين مظلوم ومصطفى الصباحى ، ط السعادة ، ١٩٣٦ ، ص ٥٥ .

بينهم زجالون أفذاذ قدموا لنا لوحات فنية رائعة ، خلدت ذكراهم على مر العصور وحملت لنا صورًا مجسدة من الحياة المصرية فى هذا العصر الذى نؤرخ له وهو العصر المملوكى ، يقول الشيخ الدجوى : برع المصريون فى الزجل وأتوا فيه «بالتوريات الظريفة ، والتلميحات اللطيفة ، والنكت ، والبراعات ، حتى فاقوا فى ذلك أهل الأمصار ، فممن برع فى هذا الفن وأتى فيه بالعجب العجاب ، وانتهت إليه رياسة هذه الصناعة فى زمنه القيم أحمد الغبارى المصرى ، وولده خلف الغبارى ، والقيم أحمد البلوانى والحاج محمد البلعوطى ، والأديب الشاعر الشيخ أبو عفان ، والشيخ النحلة ، وهم ثقات أهل هذا الفن من المصريين على الإطلاق ، وقد أخذ عنهم هذا الفن جماعة من المصريين أيضًا وبرعوا فيه ، منهم القيم حجازى وابن السقا ، وابن القزاز ، وابن القصاص ، وابن الحلبى ، وابن حنظور الدمياطى ، وابن المحللاتى ، وابن عجرة الرشيدى ، وأحمد العطار ، وابن سابق ، وابن العقاد ، والشيخ عبد الرازق وغيرهم» .

وأعتقد أن أسماء هؤلاء الزجالين كانت سببًا فى شهرتهم وسريان فنهم . وأعتقد أن بعض هذه الأسماء كانت مستعارة وكان القصد منها الشهرة لغرابة الاسم على نحو ما يفعل الفنانون فى العصر الحديث ؛ حيث يستعيرون أسماء معينة حتى يشتهروا ويشيع فنهم عن طريق هذه الأسماء . ولقب قيم كان يطلق على

http://arabicivilization2.blogspot.com
amly

الزجال المتفوق المجيد المتقن للفن ، ولعل ما يؤكد براعة المصريين فى فن الزجل أن نجد شاعرًا مصريًا هو «جمال الدين ابن نباتة المصرى»[1] لم ينظم إلا زجلا واحدًا طيلة حياته ، ومع هذا يعتبره ابن حجة الحموى متفوقًا فى نظم الزجل ، بل يرى أنه من الزجالين الذين خلصوا الزجل من الشوائب والعيوب الفنية التى وقع فيها المغاربة أنفسهم وكذلك المشارقة .

---

(١) ولد بالفسطاط سنة (٦٧٦هـ) وتلقى العلم والأدب على كبار المشايخ ورؤساء دواوين القاهرة ، وأكب على قراءة شعر القاضى الفاضل ورسائله ، ورسخت فيه طريقته من الولع بالتورية والتوجيه والطباق ، ولم يأت بعده من شعراء مصر والشام من بلغ غايته فى لطف التصور ورقة اللفظ وانسجام العبارة واستعمال المعانى البلدية ، واختلط فى أواخر عمره ومات بالبيمارستان المنصورى ، بالنحاسين سنة (٧٦٨هـ) والبيمارستان المذكور هو المشهور بمستشفى قلاوون ، ولم يبق منه إلا قسم الرمد .

ولابن نباتة ديوان طبع فى مصر ومن أشهر مؤلفاته (سرح العيون فى شرح رسالة ابن زيدون) وكتاب (القطر النباتى) وكتاب (فرائد السلوك فى مصايد الملوك) ومن شعره قوله :

يا مشتكى الهم دعه وانتظر فرجا ... ودار وقتك من حين إلى حين

ولا تعاند إذا أصبحت فى كدر ... فإنما أنت من ماء ومن طين

وقوله فى رثاء ولده عبد الرحيم

يا لهف قلبى على عبد الرحيم ويا ... شوقى إليه ويا شجوى ويا دائى

فى شهر كانون وافه الحمام لقد ... أحرقت بالنار يا كانون أحشائى

الوسيط فى الأدب العربى وتاريخه ، ص ٣١٤ .

ولرأى ابن حجة الحموى السابق أهمية بالغة ، فهو رأى جدير بالاعتبار وجدير أن يعتد به ؛ لأنه صادر عن زجال وناقد ودارس مدقق ؛ حيث كان ابن حجة الحموى معنيًا بفن الزجل وتاريخه وأعلامه من الزجالين ، وكان ينقد الأزجال ويعارضها ، ولذلك فإن لرأيه السابق فى ابن نباتة المصرى أهمية بالغة .

ونستطيع أن نتخذ من رأى ابن حجة السابق فى الشاعر المصرى ابن نباتة ، نقطة انطلاق فى التدليل على تفوق المصريين فى فن الزجل ، فإذا كان ابن نباتة لم ينظم طيلة حياته عدا زجل واحد ، ومع هذا يحرز هذا النجاح ، ويحقق الإنجازات التى جعلت ابن حجة يشيد به وبتفوقه ، فما بالنا بزجال محترف مثل الغبارى الذى لم ينظم إلا فى فن الزجل ، وفى فن عامى آخر شبيه بالزجل وهو المواليا ، وقد تطور بالزجل تطورًا خطيرًا وتفوق فى نظمه تفوقًا جعل النقاد يلقبونه بابن قزمان المشرق كما سيأتى . ألا يعنى هذا تفوق المصريين فى فن الزجل ؟ بالإضافة إلى أن واقع النصوص التى وصلتنا من الزجل المصرى تؤكد تفوق المصريين فى هذا الفن .

وأقدم فيما يأتى زجل ابن نباتة المشار إليه ، وهو زجل تام يبدأ بالمطلع ويتألف من خمسة أبيات ، ويتألف المطلع فيه من أربعة أجزاء ، والغصن من ستة والقفل من جزأين ، وقد لخص المطلع موضوع الزجل وألقى ضوءًا عليه . يقول :

لى حبيبٌ ماعُو عُوينات دا بِنُقولْ فى عشقها الحقْ
وَقتْ نَبْصُرَها نَواعِسْ نبْكِى طولْ اللّيل ونَفْلَقْ

* * *

يا قلقْ جَفْنِى بكاتِبْ حِسنُو ندرْ أِوى بَدرا
وَقعتْ عَينَه لَعَينِى بدمُوعْ فى الحَبْ تِجْرَا
فالنّظر تَوقِيعُوا ثابِتْ بِقْلُوبْ عِشاقُوا يقرا
وحواش خدّو رَيْحانْ هذا هو الموتُ المحقق

* * *

ما تَرى مملِخْ ومَخلا هذى الأوصافْ الشهيا
جِلْستْ خط العذير فى الخُدُوذْ كفَ المَشيا
ويَرى قلبِى مُعَلقْ بيهْ ولا يَحفلْ هوْ بيا
يا دلالْ خَطُو لمجلسْ وَنِكالُ قلبِى المُعلقْ

* * *

لى يطيبْ فيه التَّغَزُّلْ والمدايخ فى المُؤيدْ
المِلِكْ فى الجُودْ والباسْ والعلُوم والرأى الأرْشَدْ
لا تقول لى البَرْق يَلْمَعْ والغَمامُ فى الجَدب يَرفِدْ
فسَنَا جَبِينو نُورْ ونَدا يمينُو أغْدَقْ

* * *

لا غَمامْ إلا ابن أيوبْ لا ربيع إلا زمَانُو
السماحَة فى يَمِينُو والفَصَاحَة فى لِسانُو

وَنقُولُ فى الحربِ لِعُداه إِش تْقُولوا فى سَنانُو
إش تقولْ سُودُ الجوانِخْ فى لِقا عدُوها الأزرقْ

* * *

علمتنى لكْ يا سُلْطَانْ المَكارِمْ نَظمُ الأقوالْ
فى القصايدْ والمقَاطِعْ والمُوشحاتْ والأزْجال
خُذْ تَرَى هذا الزَّجِيلْ فى المدَايخْ مُطربْ ولاَ غَزَالْ
لاستماع أشيا تطنطن وشْى فى القُمصانْ يَعبقْ

والزجل رائعٌ حقًا ويكاد يذوب رقة وحلاوة وعذوبة . وقد استعان الزجال فى التأثير على جمهوره بالصور الموحية المعبرة ، ومن ذلك أن عين المحبوب الفاتنة تسبب أرق المحب وسهاده وقلقه واضطرابه ، فلا يذوق طعم النوم ولا يهدأ له بال وتزرف عيناه الدموع حزنًا وكمدًا ، هذا ما تسببه عين المحبوب ، أما خدوده فقاتلة ولا مفر من فتكها بالعاشق الولهان ، وما أجمل الصورة التى يقدمها لنا الزجال للمحبوب ، وقد اجتمع فيه «الملح والحلى» ، أى : كل الصفات الحميدة الجميلة التى يعشقها عادة الرجل فى المرأة ، ويرسم الزجال صورة للمرأة تعجب الرجل وتبهره ، رغم تألمه منها ، فالمرأة تتدلل وتتمنع ، والرجل يتعذب ويتألم ويحترق لوعة من فرط حبه وهيامه بمحبوبته المتدللة فى حين لا تحفل هى به ولا تعبأ بلوعته وعذابه ، ويعجب الرجل فى المرأة أن تكون هكذا ،

وكلما زادت فى تدللها وتمنعها زاد حبه لها ، وولعه بها ، رغم أن دلال المرأة وتمنعها يعذبانه ، إلا أنه يحبهما ويعشق المرأة من أجلهما . ولو تجردت منهما لازدراها ورغب عنها ، وما أجمل أن يجعل الزجال صفات ممدوحه الكريمة هى التى تعلمه نظم القصائد والمقاطع والموشحات والأزجال ، وقد كان ابن نباتة كذلك شاعرًا ووشاحًا وناظمًا هذا الزجل الذى لم ينظم سواه ، ويجعل الزجال زجله مطربًا ، ولعله يشير بذلك إلى ارتباط الزجل بالطرب والغناء ، وقد مهد الزجال للمدح بالغزل وأحسن التخلص من الغزل إلى المدح فى قوله :

لى يطيب فيه التغزل والمدايح فى المؤيد

حيث لم يشعرنا الناظم بانتقال فجائى من الغزل إلى المدح . وربما يكون ابن نباتة قد تأثر فى ذلك بابن قزمان ، الذى أولى التخلص من الغزل إلى المدح عناية فائقة نتبينها بجلاء إذا رجعنا إلى أمداحه التى يعهد لها بالغزل[1] .

بل إن ابن قزمان قد أشاد بابن نمارة ؛ لأنه كان يحسن التخلص من الغزل إلى المدح ، وكان هذا التخلص ميزة أعجبت ابن قزمان فقال مشيدًا بابن نمارة : «ولم أر أسلس طبعًا وأخصب رَبْعًا ، ومن حجوا إليه وطافوا به سبعًا أحق بالرئاسة فى ذلك

(١) ارجع إلى هذا الموضوع فى كتابنا : «ابن قزمان والزجل فى الأندلس» .

والإمارة من الشيخ أخطل بن نمارة ، فإنه نهج الطريق ، وطرق فأحسن التطريق ، وجاء بالمعنى المضيء والغرض الشريق ، طبع سيال ومعان لا يصحبه جهل الجهال ، يتصرف بأقسامه وقوافيه تصرف البازى بخوافيه ، ويتخلص من التغزل إلى المديح بغرض سهل وكلام مليح . . . [1] .

وهكذا يعجب ابن قزمان بابن نمارة ؛ لأنه يحسن التخلص من الغزل إلى المديح ، بغرض سهل وكلام مليح .

ويلفت نظرى ما رآه ابن حجة من أن جمال الدين بن نباتة قد خلص الزجل من الشوائب التى علقت به والعيوب التى وقع فيها الزجالون الآخرون فهذا عين ما لاحظه النقاد على ابن قزمان ؛ حيث رأوا أنه تطور بالزجل تطورًا خطيرًا وخلصه من الشوائب التى علقت به ، وفى مقدمتها الإعراب الذى اعتبره ابن قزمان «أقبح ما يكون فى الزجل وأثقل من إقبال الأجل » [2] إلى جانب ما دعا إليه من البساطة والسهولة والبعد عن التعقيد ، وتجنب حواشى الكلام ، يقول : « ولما اتسع فى طريق الزجال باعى ، وانقادت لغريبه طباعى ، وصارت الأيمة فيه خولى - وأتباعى ، وحصلت منه على مقدار لم يحصله معى زجال ، وقويت فيه قوة

---

(١) الديوان (المقدمة) ، ص ١٨ .

(٢) ديوان ابن قزمان ،(المقدمة) .

نقلتها الرجال عن الرجال ،عندما أثبتُّ أصوله وبنيت منه فصوله ، وصعبت على الأغلف الطبع وصوله ، وصفيته عن العقد التى تشينه ، وسهلته حتى لان ملمسه ورق خشينه ، وعديته من الإعراب وعربته من التخاليق والاصطلاحات تجريد السيف من القراب ، وجعلته قريبًا بعيدا وبلديا غربيا وصعبا هينا وغامضا بينا ، إذا سمع السامع سباطة أقسامه ومصارعه همت فترة أن تكون مبشارعه ، فإذا حذا فيه حذوى ، وعارض طبعى الذى ينبع وما يذوى ، يرى شيئا لا يدرك ولا يلحق ، وقال ما أطبعك يا فلان وقال الحق »[1] .

وإذا كان ابن حجه الحموى لم يكن زجالا فحسب بل له آراء نقدية فى الزجل أيضا على نحو ما مر بنا ، فإن زجالاً مصريا آخر كان كذلك ، وهوالشيخ عبد الوهاب البنوانى(ت ٧٨٦ هـ) ، وقد ألف كتابا فى الزجل وهوكتاب «دفع الشك والمين فى تحرير الفنين» ، ويقصد بهما الزجل والمواليا ، وقد هاجم البنوانى فى هذا الكتاب من كانوا قبله من الزجالين والدارسين لفن الزجل ، مثل الحلى وابن حجه الحموى ، ويرى البنوانى أنه متفوق عليهم جميعًا وأنهم أدنى منه سواء أكانوا فى النظم أم فى النقد والدراسة ، ويلتقى فى ذلك مع ابن قزمان الذى كان معجبًا

---

(١) السابق (المقدمة)

بنفسه ، ويرى أنه متفوق على سابقيه ومعاصريه . يقول البنوانى : «إن هذا الفن المبارك . . . تمشيخ فيه قوم ، ولكن ليس ببرهان فساروا على غير طريق ، وتكلموا بادئ الرأى ظنا بغير تحقيق ، فتارة يسلكون بألفاظه لفظ الموشح ، وتارة يجعلونه بين المعرب المحلون برزخًا كألفاظ الزبلج ، وطورًا يردون ألفاظه الملحونة إلى أصولها فى الإعراب ، وحيناً يفتون فى خطابه بأنه هوالصواب ، ويظهرون فيه عيوبًا ليست بعيوب ، ويحكمون على الغالب منه بأنه مغلوب ، وهم فى بحر من جهلهم يخوضون ، وفى خوضهم يلعبون ، ويدعون ، وهم يحسبون أنهم يحسنون ، فإن لله وإنا إليه راجعون ، ولما كثر فيهم ، ولم يوجد فى كتب المتقدمين ما يزيد عليهم ، وما كان فى بلوغ الأمل أمل ، ولا فى العاطل الحالى نحلة لمن انتحل» .

وكان البنوانى يعارض الأزجال شأنه شأن ابن حجة الحموى ومن ذلك زجل عارض فيه البنوانى زجلاً ذائعًا لابن مقاتل(ولد سنة ٦٧٤ وتوفى سنة ٧٦١ هـ) يقول فيه ابن مقاتل :

قلبى معجب تياه ليس يعشق إلا إياه
فاز من وقف وحياه يرصد على محياه
بدر السما ويطبع من رام وصاله يعطب

ويقول فيه :

من فى الجمال فريده للصب من وريده

يـذبـح وهـومـريـده وكـم ذا شـيـخ مـريـده
من كل بيت فى مربع ملحون بألف معرب

ويقول البنوانى معارضا هذا الزجل :

بـدرى بـدت سـوده لـمـا نـمـى صـعـوده
وحـيـن زهـت خـدوده فى الحسن جاز حدوده
قـالـورد صـار مـغـبـر والـبـدر صـار مـغـرب

* * *

لـحـظـوا شـهـر حـسـامـه ثـغـروا حـلا ابـتـسـامـو
فـالـقـلـب مـن كـلامـو والـنـوم عـلـى كـلامـو
هـذا صـحـيـح مـهـبـر وذا عـدا مـهـرب

* * *

رسـل وراه لـخـلـفـو أشـاد دلالـو خـلـفـو
حـيـن رنـا بـطـرفـو وبـان بـخـده ظـرفـو
صـار الـدلال مـشـبـر والـخـد لاح مـشـرب

* * *

لـوثـغـر درى حـالـى وهـجـرو مـر حـالـى
وخـال بـخـده خـالـى مـا مـنـوقـلـب خـالـى
بـالـمـسـك صـار مـحـبـر خـلا الـفـؤاد مـحـرب

* * *

ويختتم الزجال زجله بذكر اسمه والثناء على فنه فيقول :

سميت بعبد وهاب لى ضد لص نهاب
يسرق فنون الآداب منى ويعمل انداب
بوجه كالح أغبر أعجب صفه وأغرب

فخصمه يسرق أزجاله بوجه كالح ؛ ليصنع منها أزجالا ينسبها إلى نفسه ، وهذا المعنى قد ورد من قبل عند ابن قزمان ، وربما يكون البنوانى اقتبسه منه . ويقول ابن قزمان :

قد سرق كلامى حديث وقديم
سلط الله على من ذا عظيم
كل أحد يسرق قسيم فى قسيم
أى مصيبة يا قوم! الخرسفيه الأمن

ومن أزجال البنوانى زجل يقول فيه :

نور وجهك قمر يا بدرى وشعرك ظلاموحالك
ولك منزله فى صدرى وفى القلب حبك سالك
وجمع الدرارى تدرى بان البدر منك مالك
وخدك ظهر مريخ اشتهر وفرقك زهر
وكوكب جبينك وضاح نوروالكواكب فضاح

* * *

ثغرك فى الملاحة باسم على كل جوهر يشكر
عرفنا شذاه الناسم من طيبومحبك يسكر
وفيه قد حلا يا قاسم رضابو سكر أو سكر

ولحظك حماه فمن جاء من حـمـا وذاق مـن لـمـاه
يـقـول مـن شـديـد الأفـراح هـذا شـهـد أن جـاء أرواح

ويختتم زجله بالفخر بنفسه والثناء على فنه كما نجد فى كثير من أزجال ابن قزمان . يقول البنوانى :

وأنا اسمى بعبد الوهاب وشـيـخ الأدب والأوزان
لـكـسـب الـمـعـانـى نـهـاب أسـتـاذ فـن قـفـا وزان
حسودى لنظمى قد هاب وتاه فى الصبخ والأوزان
نظمى فيه رتب لضدى عتب . مـن لـو قـد كـتـب
عـرف فـيـه مـقـام الـحـجـاج مـن قـيـم وراجـح رجـاح

فهو يعتبر نفسه شيخ الأدب والأوزان ، وإخاله يقصد النثر والشعر معًا ، ويزهو الزجال زهوا بجعله يعتبر نفسه أستاذ فن القوافى والأوزان ،وكأن جميع الزجالين الآخرين دونه قدرا ومرتبه ، وأعتقد أن مثل هذا الفخر ينطوى فى كثير من الأحيان على مبالغه بالغة ، ويدفعنى إلى هذا الاعتقاد أننا نجد مثل هذا الفخر عند معظم الزجالين المصريين ، فهل صار كل من هؤلاء الزجالين أستاذ الفن وقيم الزجل الذى لا نظير له كما يدعون؟ وهل صار كل منهم السابق الذى لا يلحق به أحد من الزجالين؟ وهل صارت جميع أزجالهم سائرة فى أقاليم مصر والشام كما يدعى معظمهم؟ إننا نعتقد أن مثل هذا الفخر أصبح بمثابة تقليد فنى يختم به الزجال زجله ولا يلزم بالضرورة أن يكون معبرا عن

واقع الزجال وواقع فنه ، بل ربما لا يقصد الزجال نفسه حقيقة ما يورده من فخر وثناء على فنه ، وإنما أورده فقط ؛ لأن الزجالين قد درجوا على ذلك وحافظوا عليه كتقليد فنى فحسب .

وربما يكون الزجالون المصريون قلدوا ابن قزمان فى ذلك ؛ حيث كان مزهوا بنفسه مشيدًا بأزجاله وبشيوعها وانتشارها ، وكان يرى أنه إمام فن الزجل وجميع الزجالين سواء أكانوا سابقين عليه أم معاصرين له دونه وأقل منه قدرا فهو يقول مشيدا بنفسه :

والله إنى مطبوع وإنى رشيق
كل سحر نعمل فى كل طريق
عند الغوامض والمعنى الرقيق
ومقاطع أحلى من شعر الحسن

ويقول :

وترانى إذا كتبت كتاب
ننثر السحر والكلام اللباب
ونجمِّل زمام ونلقط حساب
وإذا تل كم نبين كم

ويقول ابن قزمان فى مقدمة ديوانه : «ولما كنت أرى الناس يلهجون بالمتقدمين ، ويعظمون أولئك المقدمين ، ويجعلونهم

فى السماك الأعزل ، ويرون لهم المرتبة العليا والمقدار الأجزل ، وهم لا يعرفون الطريق ويذرون القبلة ويمشون فى التغريب والتشريق ، يأتون بمعان باردة وأغراض شاردة ، وألفاظ شياطينها عمة ماردة . . . .وأما فى زماننا هذا فلم ألق فى الأدعيا أو من إذا قال عيا ، زجيلاته من خمسة أبيات إلى ستة إذا قصد الاسترسال تحت حجر ، وإذا التمس مجر ولعمرى إن كان فى الكلام أغلاظ وفخرنا بانسياب الطبع وسهولة الألفاظ ، لو عاش ابن نمارة وأحضرنا وإياه سلطان وضعنا قصر حتى يسمع الغرائب والأسحار لحار ، ولعلم أن لنا قصب السبق ، ولواء الغلب ولحارته طباته إذا قايس قلبا بقلب »[1] .

ويلفت نظرى ما أخذه ابن قزمان على الزجالين من أنهم يعجزون عن نظم أزجال مطولة ولا يزيد الزجل عندهم غالبا على خمسة أو ستة أبيات ، وإذا حاولوا أن يزيدوا على ذلك تكلفوا النظم ، وابن قزمان بذلك يرسى مبدأ فنيا فى الزجل وهو عدم تقيد الزجال بعدد محدد من الأبيات بخلاف الوشاح ، ولابن قزمان زجل يتألف من اثنين وأربعين بيتا وهو يفخر بأنه يستطيع أن يطيل فى حين يعجز الزجالون الآخرون عن ذلك ويذكرنى هذا بفخر ابن ثناء الملك بأنه نظم أقفالاً يبلغ القفل فيها أحد عشر جزءا .

---

(١) الديوان (المقدمة)

ويذكر ابن سناء الملك أنه ما رأى أحدًا من الوشاحين « جمع لهذه العدة شملا » [1] . ومثال ذلك قوله :

مظلوم المسواك ثغر هداك باللابتسام
إلى الغرام فياخلى لا تعذل دعنى فلن
أصبر عن سحار وفتاك

ولكن هل تعد زيادة عدد أجزاء الأقفال فى الموشح أو زيادة الأبيات فى الزجل دليلا على تفوق الناظمين وجودة الإبداع على نحو ما ذهب كل من ابن سناء الملك وابن قزمان ؟ وهل يستحق كل منهما الإعجاب بنفسه لتمكنه من ذلك ؟

إننا نعتقد أن العبرة ليست بعقد أجزاء الأقفال فى الموشح ، كما ذهب الشاعر المصرى ابن سناء الملك ، ولا بعدد الأبيات فى الزجل كما رأى ابن قزمان ، ولكن العبرة بجودة العمل الفنى وما ينبض به من أحاسيس صادقة ، لازيف فيها ولا تكلف ، فإذا استطاع الناظم أن يعبر عن عواطفه ومشاعره تعبيرا صادقا فى نظم يتصف بالشاعرية ، فإن هذا هو التفوق والنجاح بصرف النظر عن عدد الأبيات أو الأجزاء التى ينظمها ، فقد يطول النظم وتكثر الأجزاء أو تتعدد الأبيات دون أن يحقق ذلك المتعة الفنية المرجوة ، بل ربما كان هذا الطول باعثا على السأم والملل ،

---

(١) دار الطراز ، ص ١٣٣ .

ولا يحظى بالاستحسان والقبول من الجمهور ؛ لأنه لا ينطوى على صدق فنى ، ولا يمس أحاسيس المستمتع ولا يصل إلى عواطفه ومشاعره ، وقد يقصر النظم وتقل فيه الأبيات أو أجزاء الأقفال ، ومع هذا يبعث فينا المتعة والنشوة عند قراءته أو سماعه ؛ لصدقه الفنى ونجاحه فى أن يمس عواطفنا ومشاعرنا وأحاسيسنا .

إننا نرى أن كلا من ابن قزمان وابن سناء الملك لم يكن صائبا فى حكمه عندما اعتبر نفسه متفوقا لتمكنه من أن يطلق نظمه بالإكثار من الأبيات فى الزجل وتعدد أجزاء الأقفال فى الموشح ، ونرى أن هذا الحكم مبالغ فيه ولا يعدو أن يكون إعجابا بالنفس وبكل ما يصدر عنها ، ولو لم يكن مستحقا للإعجاب . وليس معنى هذا أننا ننكر تفوق كل من ابن سناء الملك وابن قزمان أو ننكر شاعرية كل منهما الفذة . . بل ليس معنى هذا أننا ننكر جودة نظم كل منهما قفلا يتألف من أحد عشر جزءا أو زجلا تكثر أبياته ولكن ما نعنيه فقط لا ينبغى أن يكون بلوغ هذا العدد من الأجزاء أو الأبيات فى حد ذاته دليلا على البراعة والتفوق ، فهناك عناصر فنية أخرى يجب أن توضع فى الاعتبار عند إصدار هذا الحكم [1]

---

(١) وقد لاحظت خطأ فى هذا المقام فى كتاب دار الطرز لم يتداركه الدكتور الركابى محقق الكتاب فنحن نقرأ فى دار الطراز على لسان ابن سناء الملك =

http://arabiccivilization2.blogspot.com
amly

وفى مقدمة الزجالين المصريين الذين برعوا فى فن الزجل خلف الغبارى ، وهو أبو عبد الله خلف محمد الغبارى المصرى ، ولم ينظم الغبارى من الفنون السبعة إلا فى الزجل والمواليا ، وقبل أن ينظم فيها كان ينظم الشعر الفصيح ، ثم عدل عنه إلى النظم فى هذين الفنين العاميين ، ويلتقى فى ذلك مع ابن

= بتحقيق جودة الركابى ما يأتى : «لقد أنشأت موشحات «أوصلت أقفالها إلى أحد عشر قفلاً . . . إلخ» (دار الطراز ، ص ٥٢) .

و يستشهد ابن سناء الملك على ذلك بموشحه الذى أوردنا منه قفلا من قبل«مظلوم المسواك . . . الخ» و الموشح الذى يتضمن هذا القفل هو موشح أقرع يبدأ بالبيت الآتى :

سلطان الحسن جم الجمال طاغى التيه
جنـات دن فى برده وما تكفيه
يسطو و يجني وبعد هذا در فيه
مظلوم المسواك ثغر هداك . . . إلخ

والأقفال فى هذا الموشح لا تبلغ أحد عشر قفلا بل تبلغ خمسة أقفال فقط ، ولكن القفل فيها هو الذى يبلغ أحد عشر جزءا ، ولابد من أن يكون نص ابن سناء الملك هكذا : أنشأت موشحات أوصلت أقفالها أحد عشر جزءاً لا قفلا كما أورده جودة الركابى الذى كان عليه أن يتدارك هذا الخطأ وأن يكون أكثر دقة فى تحقيقه فتلك هى أولى السمات التى يجب أن يتصف بها المحقق .

وليس معنى هذا أننا ننكر جهد البحاثة المحقق وأنه كان أول من قدم لنا رائعة ابن سناء الملك دار الطراز فى صورة محققة ، وله فضل السبق على كل حال .

(ارجع إلى كتابنا : الموشحات بين الأغانى والألحان ، ص ٢١٢) .

قزمان الذى كان فى بادئ الأمر ينظم الشعر الفصيح ثم عدل عنه إلى النظم فى الزجل .

وإذا كان الغبارى لم ينظم من الفنون السبعة إلا فى الزجل والمواليا ، فلا يمنع هذا أنه كان - فيما يبدو لى - على اتصال بهذه الفنون ، وربما كانت له ملاحظات أدبية ونقدية عليها ، والذى يجعلنا نرجح ذلك أنه أورد هذه الفنون فى زجل يقول فى بيت من أحماله :

لك عوارض فى الخد مرقومة
ليس لها من مثال
وجفاك صار حماق وباب وصلك
كان وكان يا غزال
وأنت دوبيت موشح القاما
يا عزيز الدلال
ولك ألفاظ صارت مواليا
بالزجل والنشيد
وبشعرك متوج القاما
وأنت بيت القصيد

وقد تطور الغبارى بالزجل فى مصر تطورا عظيما كما تطور به ابن قزمان فى الأندلس ، مما جعل الأدباء والنقاد يعتبرون الغبارى ابن قزمان المشرق .

ومن أروع اللوحات الفنية التى يقدمها لنا الغبارى زجل يتحدث فيه عن جوهر الإنسان أى أصله ومنبته ، وهذا الجوهر هو الذى يتحكم فى سلوك الإنسان . يقول :

فى الناس رأينا للخير معدن
والدر يوجد فى كنز مثله
وإن رمتْ جوهرْ فى الشخص مكنون
فجوهر الشخص حسن فعله
وإن كان يريد صفة المعانى
وشرح ما فى البيان محرر
خذ فرع بيدك من أصل حنظل
وازرع جذوره فى أرض عنبر
واسقيه بماء بان وورد ممزوج
وعقد جلاب وحل سكر
وحين تشوفه عقد ثماره
وآن أوانه وحل فصله
ذوقهن تراه مر والسبب فيه
ما يرجع الفرع إلا لأصله

والغبارى يتحدث فى هذا الزجل عن جوهر الإنسان ومعدنه ، أى : أصله ومنبته . وهذا الجوهر هو الذى يتحكم فى سلوك الإنسان ويضبط تصرفاته ، ويعتمد الغبارى على التجربة العملية من واقع

الحياة فى تجسيد هذا المعنى ، فيذكر أننا لو غرسنا فرعا من أصل حنظل فى أرض عنبر ورويناه بماء ورد ، أو ماء محلى بالسكر ، فإن ثمر الفرع المغروس رغم كل هذا يكون مرا لأنه من أصل مر . وقد استعان الزجال بالتصوير الموحى المعبر ، ووفق غاية التوفيق فى تجسيد المعنى الذى أراد أن يقعنا به . واتبع الزجال أسلوبا منطقيا فى عرض أفكاره ؛ حيث أتى بالمقدمات لينتهى منها إلى النتائج ، ومن الوسائل الأسلوبية التى استعان بها الزجال ليقنعنا بأفكاره كذلك أنه ساق لنا جملا حكمية هى - فى الواقع - مبادىء أخلاقية وقيم إنسانية عامة مطلقة ، فمن ذلك «الناس معادن» و «الدر يوجد فى كنز مثله» و «جوهر الشخص حسن فعله» ، و «ما يرجع الفرع إلا لأصله» .

وكان الغبارى فيما يبدو مكثرا من النظم ، نفهم ذلك من زجل له يذكر فيه أنه نظم عدة دواوين ، «وقيل إنه نظم ديوانًا زجليا قلَّ أن يجتمع لغيره مثله ، كان أغلبه فى المواعظ الدينية والإرشادات الاجتماعية والأخلاقية . . . وقد ضاع هذا الديوان لشدة تعلقه بحفظه و إخفائه حين وفاته ، بسبب سقوط منارة المسجد الذى كان قائماً تجاه قلعة الجبل ،وترتب على هذه الوفاة الفجائية أن ضاعت تلك المجموعة النادرة من الأزجال ، ولم يهتد إليها أحد بعد وفاته»[1] .

---

(١) الأدب العامى فى مصر فى العصر المملوكى ، أحمد صادق الجمال ، ص ١٧٦

فدواوين الغبارى جميعها لم تصلنا بل ضلت طريقها إلينا ، والذى وصلنا أزجال متفرقة له فى المصادر وقد عرفنا منها أنه كان يعاصر حكم الأشرف وابنه منصور ؛ حيث نظم أزجالا فيهما ، وأنه كان يعيش فى زمن دولة السلطان محمد بن ناصر الدين محمد بن قلاوون (ت ٧٦٢هـ) . ولولا أزجاله المتفرقة التى وصلتنا ما عرفنا شيئا عنه وما زلنا عاجزين عن تحديد سنة مولده وسنة وفاته تحديدًا دقيقًا .

وليتنا تمكنا من الحصول على دواوينه وليتها وصلتنا ولم تضيع ، ومما لا شك فيه أنها كانت تحتضن صورا متنوعة من واقع الحياة المصرية فى هذا العصر ، وربما تضمنت الكثير من العادات والتقاليد المصرية التى كانت سائدة فى المجتمع وبين الناس ، ثم اختفت بعد ذلك ، ولم يعد لها وجود ومن ثم لم نحط بها علمًا ولم نعرف عنها شيئًا . وربما تناولت أزجال هذه الدواوين حرفًا مغمورة كانت موجودة ثم اختفت بعد ذلك من المجتمع وربما احتفظت بأحداث من قاع المجتمع لم يهتم أحد من العلماء بتدوينها .

إننى أعتقد أن دواوين الغبارى المفقودة كانت تحمل الكثير عن الشعب المصرى وعن المجتمع بل أكاد أجزم بذلك ؛ لأن أزجاله المتفرقة التى وصلتنا حملت لنا جوانب كثيرة من واقع المجتمع المصرى فى هذا العصر ، فما بالنا بدواوين كاملة تضم

أزجالا متنوعة فى مختلف الموضوعات والنصوص التى وصلتنا من أزجاله تشهد بتفوقه وتنوع فنه ؛ حيث نظم فى مختلف الموضوعات ، فنظم فى الغزل سواء أكان فى النساء أم فى وصف الطبيعة وفى المدح والسياسة والحكمة والتصوف ونظم فى الخلاعة والمجون أزجالا كثيرة ، وربما يكون الغبارى قد نظم فى جميع الأغراض التى ينظم فيها الشعراء عادة ، ولم يترك غرضًا من أغراض الشعر إلا نظم فيه .

وقد كان الغبارى شديد الثقة بنفسه والاعتزاز بفنه وبتفوقه ، ولقب نفسه فى أزجاله بالقيم والأستاذ والمصدر ولم يدع فرصة أو مناسبة فى أزجاله إلا أشاد فيها بفنه وأبدى إعجابًا بنفسه وبسريان أزجاله وشيوعها فى أقاليم مصر والشام ، وكانتا بلدًا واحدًا ، فهو يقول فى البيت الأخير من زجل له تحدث فيه عن حادثة قتل الأشرف وهو فى طريقه إلى الحجاز عام ٧٧٨ هـ .

آخر الثامن مع السبعين بعد تاريخ سبعماية عام
يا غبارى قلت فى الأشرف نظم شاع فى أقاليم مصر والشام
وأنت فى فن الزجل قيم بدروج تشهد بها الحكام
وبتنظم النثر من فكرك كم وكم صنفت من ديوان
والبديع لك صارت الفرسان فيه رجال والقيمة أدوان

فهو قيم الزجل ، وقد شهد الحكام بذلك ، وجميع الزجالين - مهما تفوقوا ولقبوا بالقيمة - دونه وأقل منه مكانة .

http://arabiccivilization2.blogspot.com
amly

وفى زجل آخر يلقب نفسه بالأستاذ والقيم والشيخ والمصدر واللبيب ، ويعتبر من ذم فنه أو أنكر تفوقه مجنونًا أو معتوهًا وهو بذلك يحجر على آراء الآخرين ، ويحرمهم من الحق فى التعبير عن آرائهم بحرية سواء أقبلوا زجله أم أنكروه . بل إنه يحكم مسبقًا بضرورة أن تكون آراء الآخرين فى أزجاله إيجابية ولا يسمح بوجود رأى معارض أو مخالف متجاهلا بذلك اختلاف الأذواق الذى ينجم عنه - بالضرورة - اختلاف الآراء بل تضاربها - أحيانًا - فى الحكم على العمل الفنى أو الأدبى . يقول :

خلف أستاذ فى الفن ما ينطاق ذاق عداه المنون
ما يعيبوا فى الفن غير ناقص عقل زايد جنون
شيخ مصدر لبيب قيم فى جميع الفنون
باتضاعو مع الصغار مرفوع فوق رءوس الكبار

وإطلاق الزجال على نفسه لقب أستاذ يشيع عند الزجالين المصريين ، كما نجد عند الغبارى فى هذا الزجل ، وكما وجدنا من قبل عند البنوانى ولم نجد هذا اللقب فى أزجال ابن قزمان ، كما لم نجده عند غيره من الزجالين الأندلسيين ، مما يدل على أن المصريين هم الذين أطلقوا هذا اللقب على المتفوقين من الزجالين .

ويختم الغبارى زجلا له بهذا البيت :

حسن غلب منى راجحى وانكسر كسر ما انجر

قالت أقوام بعد سوء أنت قيم ديار مصر
جا الحكم طابقى وقال يا غبارى جرى خبر
لديار مصر قيمين فى الزجل ذا يكن عجب
قلت ذا قيم السفه وأنا قيم الأدب

ويقول مزهزا بنفسه :

وأهل الفنون تجرى وما تلحق للغبارى غبار

فياله من زهو وإعجاب بالنفس يكاد لا يتجرد منه نموذج من أزجاله .

وكما ذكرنا من قبل فقد نظم الغبارى فى موضوعات متنوعة ، فمن أزجاله فى الوصف :

نوافح أزهار الرياض فاحت لنا منها مسوك
والطل فى أعناق الغصون نظم من الجوهر سلوك
وفى الرياض قدرة قدير قادر بذا الملك افترد
والورد فوق كرسى جلس كنه ملك من الملوك
والبان حمل خلفه بنود احكى الشقيق حوله زنوك

ومن أزجاله فى الغزل زجل يتغزل فيه ببنات مصر والشام ، يقول فى البيت الأول منه :

قل لغزلان وادى مصر والشام يقصروا ذا النقار
لهم أجعل حشاشتى مرعى وفؤادى قفار
مصر والشام فيها ملاح أقمار بالمحاسن تسود

ذا أبيض ، ودا أحمر ودا مليح أسمر لو عيون نحل ممد
ودا غزال صار يفوق على الغزلان ويـديـد الأسـود
ودا غصن بان أهيف قوام قدو قد الأغصان جهار
ودا بدر الكمال ظهر فى الليل وذا شمس النهار

وللغبارى أزجال كثيرة فى الخلاعة والمجون ، يخلع فيها العذار ويتهتك تهتكا فاحشا ، ومن الأمثلة على ذلك يخلع فيه العذار فى أول شهر آذار وينغمس فيه فى شرب الخمر مع الشاربين ، بل يتغزل فى الخمر تغزلا فاحشا فيقول :

يـلـد لـى بـأول أذار خـل الـعـذار لو كانت النقطة جرة
سر بى حان الخمار نجلى الخمار ومن درى خليه باره
قم فرغ الكيس واملأ الكأس . إن كنت ناس ولا تكن ناسى ناس
خمر الطرب ينفى الوسواس فى كاس وطاس والخمر فى كأس كاس
إذ سكن خمرى فى الرأس . زال كل ياس والخمرى فى راس راس
خمرة عجب لون الذهب . حين تتسكب تجلى همومى والأكدار
والافتكار فى كأسى تشعشع له نضره . يغلب ضياه ضوا الأقمار لما يدار

يضرب بياضه للحمره

هذا الغبارى الذى يخلع العذار ويتهتك على هذا النحو ينظم أزجالا كثيرة فى التصوف ومن بينها زجل فى ذكر الله عز وجل ربما كان الصوفية ينشدونه فى حلقات الذكر فهو صالح ومناسب لذلك ، ونحس فى هذا الزجل بنفس صوفى ، وربما يكون فى

ذلك دليل على أن الفحش والمجون عند بعض الزجالين لم يكن عدا اتجاه فنى وليس من الضرورى أن يكون معبرا عن واقع الزجال ، فلست أعتقد أن من ينظم زجلا فى ذكر الله عز وجل - وهو زجل ينبض بالمشاعر الدينية المتوقدة - يمكن أن يكون ماجنا ومدمنا للخمر كما يبدو الغبارى فى الزجل السابق . يقول الغبارى حامدا رب العباد وذاكرا فضله على خلقه ومرددا بعض أسمائه الحسنى ، وذاكرا حكمته عز وجل فى أن يسعد إنسانا ويشقى آخر ويمنح إنسانا ويعطيه ويحرم غيره ويعوزه ويجعل من يشاء خيِّرًا ومن يشاء شريرا .

الحمد لله الحميد المجيد
عالى وعلا قدر من مجده
مقصود وموجود فى العدم والوجود
فى السر والجهر اقصده تجده
نعظمه مالك ملك مقتدر
رحمن رحيم فى الملك واحد أحد
يرفع يضع يعزل ويولى يميت
يحى يعافى يبتلى للأبد
سميع بصير عالم بما فى الصدور
لطيف خبير قادر مهيمن صمد

فى الخلق فى حكمه عدل ما ظلم

ذا قرب للخير وذا أبعد

وذا كثير أعطاه وهذا قليل

أولاه وذا أشقاه وذا أسعد

فهل يمكن أن يصدر مثل هذا الزجل الذى نحس فيه بنفس صوفى من ماجن متعاط للخمر كما يصوره زجله الذى أوردناه من قبل ؟ وكما تصوره أزجاله فى اللهو والمجون ؟ أظن لا ، وأعتقد أن مجون الغبارى فى بعض أزجاله لا يعدو أن يكون اتجاها فنيا . ويمكننا أن نطبق على الغبارى ما رآه ابن سعيد فى الجزار من أنه كان عفيفا مبتعدا عن الحرام رغم ما زخر به شعره من مظاهر فحش ومجون ، فقد أدرك ابن سعيد أن فحش الجزار فى شعره لا يعدو أن يكون مجرد اتجاه فنى ، ولا يعبر بأية حال من الأحوال عن واقعه . يقول ابن سعيد : « إن الجزار على ضد الشعراء فى ترك الاستهتار بالمدام وتصديق ما ينطق به شعره من أنواع الحرام بل طريقه فى العفة مسلكه أحسن مسلك ، وإن كان مكثرا لممازحة المعذرين من الغلمان تظرفا ورياضة للتغزل ، وكل مغيب لا يعلم فيه التحقيق وبعض الظن إثم وعند الله فيما يغيب عنا العلم »[1] .

---

(١) المُغرب ، ابن سعيد ، جـ١ ، ص ١٩٧ .

وقد رأى كثير من الدراسين رأيا مخالفا فى الجزار ، فاتهموه بالفحش والمجون متخذين من شعره دليلا على ذلك ، متجاهلين حقيقة مهمة وهى أنه فنان يبدع ويبتكر ويتخيل وليس من الضرورى أن يكون شعره معبرا عن واقع وكان ابن سعيد ذكيا ذكاء مكنه من إدراك هذه الحقيقة .

والذى يبدو لنا أن رأى ابن سعيد فى الجزار منطبق على الغبارى ودليلنا على ذلك أن من كان معربدا ماجنا لا يوفق إطلاقا فى أن يبدع الزجل الذى أوردناه من قبل للغبارى فى ذكر الله عز وجل ، وقد شدا الغبارى بمدح الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم فقال :

أشرف الخلق بين الإسلام والهدى والضلال
والشرايع والحق والباطل والحرام والحلال
نبى من بين أصابعه تحقيق نبع الماء الزلال
ولو أن النبات جميعه أقلام والمداد البحار
والخلايق تكتب مديحو تاه كل كاتب وحار

ومن الجوانب المهمة فى أزجال الغبارى أنه سجل لنا فيها أحداثا سياسية خطيرة ووقائع حربية وثورات وانتفاضات شعبية وقعت فى عصره . فمن ذلك زجل نظمه بمناسبة استيلاء برقوق على السلطنة من الصالح أمير حاج فنظم الغبارى هذا الزجل يهنئه بذلك ، وفيما يلى البيت الأول منه :

أشرقت دولة المسلمين وزها نجم سعدها الزاهر
وصبح يوم العدل نور وظهر واختفى ليل الظلم بالظاهر
مصر صارت روضة بهذا الملك زاهيا طيب عبيرها منشوق
وبالأحمر تفاحها فى البياض قد تخضب لسلطنة برقوق
ورأينا المشمش بلا زعفران صار مخلق بجملة المخلوق
حمل البان صناجقو الزاهرة قابلتها شطفات من الثامر
زعق الطير شاويش وغنى والحمام رقص الغصن والنسيم الزامر

ونظم الغبارى زجلا بمناسبة اعتلاء الأشرف العرش عام ٧٦٤ هـ قال فى البيت الأول من أحماله :

حب قلبى شعبان موفق رشيد وجمالو أشرق ومالو حدود
وأبوه الحسين وعمه الحسن وارث الملك من جدود لجدود
سك لحظك صارم لقتل العدى وأنت منصور طول المدى والسنين
زعق السعد بين يديك شاويش فرح القلب بعد ما كان حزين
ونصب لك كرسى على المملكة وظهر لك نصره بفتحه المبين
والعصابيب من حولك اشتالت خفقت فى الركوب عليك البنود
فاحكم احكم فى مصرنا سلطان فجميع الملاح لحسنك جنود

وفى زجل له يتحدث عن واقعة حدثت عام ٧٨١ هـ أغار فيها العربان على دمنهور بقيادة بدر بن سلام فنهبوا الأسواق والمتاجر وسرقوا المنازل وروعوا الآمنين فى ديارهم ، فأرسل إليهم برقوق حملة هزمتهم هزيمة منكرة وقتلت منهم عددا كبيرا.

وعادت الحملة منتصرة ومعها الغنائم ومعها الغنائم والأسرى وفى هذه الواقعة يقول الغبارى :

باسم رب السما أبتدى فارج الهم والكرب
ويفيد للذى حضر قصة الترك والعرب
جاء الخبر يوم الأربعا بأن فى ليلة الأحد
جا دمنهور عرب خذوا سوقها وأخربوا البلد
وابن سلام أميرهم هو الذى للجميع حشد
فبرز ايتمش سريع بمماليك وروس نوب
وعدد مالها عدد ويطلبوا لهم طلب

ويقول فى هذا الزجل نفسه

جا ابن سلام معو رجال كل حد شهوتو رغيف
دا على رقبتو تفال وذا فى رقبتو شليف
وذا لو درع سيسبان وذا لو درع خوص وليف
والقسى قسى من نجيل وخرائطهم الجعب
وصواريهم الجريد وخودهم قصع خشب

وكان الغبارى زجال آل قلاوون يمدحهم ويشيد بأمجادهم ، وينشر أخبارهم ويبدو أن اتصاله بهم حقق له شهرة عظيمة لم تتحقق لكثير من الزجالين وربما كان بعضهم لا يقلون عنه تفوقا وإتقانا للفن ، ولنا أن نتخيل زجالاً يتغنى بمآسر الحاكم أو السلطان ، ويشيع أخباره ويذيع ما يريد هذا الحاكم أن ينشره

بين الناس وما يريد أن يتردد على ألسنتهم فى عصر لم تكن فيه وسائل الإعلام متوفرة ، فلم يكن هناك صحافه أو إذاعة أو تلفاز كما هو الحال فى العصر الحديث ، فكان الزجال يقوم بدور هذه الوسائل الإعلامية فينشر أخبار الحاكم ويذيع شئونه وعلاقاته بالأمراء والنبلاء ورجال البلاط ، وعلاقاته بملوك ورؤساء الدول الأخرى ، فكم يبلغ من مجد وشهرة ، وكم من أموال وثروات ، وكم يظفر بهبات وجوائز .

وقد أدرك سلاطين المماليك الدور الخطير الذى يمكن أن يقوم به الزجالون كوسيلة إعلاميه فعملوا على أن يدنوا الزجالين ويقربهم ، وأجزلوا لهم الأموال والهبات ، وبالغوا فى تكريمهم ومنحهم الجوائز والعطايا . كما أدرك سلاطين المماليك حقيقة مهمة وهى أن الزجال يمكن أن يكون سلاحًا ذا حدين ، فإما أن يكون كما تقدم وسيله طيعة مطيعة تنشر ما يريد الحاكم نشره ، وتذيع ما يريد إذاعته ، وإما أن يكون عكس ذلك تماما ، إذا غضب فيندد بالسلطان ويهاجم السلطة الحاكمة ، ولذلك عمل الحكام على استرضاء الزجال ، وتجنب غضبه ؛ لأنه إذا غضب أطلق لسانه عليهم بالهجاء ، وعمد إلى إفشاء أسرارهم وكانت كثيرة وكانت مذرية .

ويبدو أن الشاعر العامى على وجه العموم كان يهدد أعداءه وخصومه بأن يهجوهم ويطلق لسانه عليهم ولم يكن هذا وقفا على الزجال فى علاقاته بسلاطين المماليك فحسب وهذا الخباز

الموصلى أحد شعراء العامية يهدد خصمه بأن يطلق لسانه عليه بالهجاء ؛ حيث يقول مخاطبًا من بالغ فى شتمه وذمه :

بالغت فى شتمى وفى ذمي وما خشيت الشعر الأمي
جربت فى نفسك سما فما أحمدت تجريبك السم

يريد أن يقول احذر لسان الشاعر العامى ، فلو أطلقه عليك بالهجاء لأصابك منه شر كثير .

وليس من العجيب بعد هذا أن يعمل سلاطين المماليك على استرضاء الزجالين وتكريمهم وبذل الأموال والهبات إليهم لا لحبهم هؤلاء الزجالين وإنما لتجنب شرهم .

وهناك عامل مهم - فى رأيى - أدى إلى تشجيع السلاطين للزجالين كذلك وهو أن هؤلاء السلاطين كانوا غرباء عن البلاد لا يتقنون لغتها الفصحى ولا يقفون على أسرارها ولا يمكنهم الإلمام بالشعر الفصيح أو إدراك مواطن الجمال فيه ؛ ولذلك رحبوا بالزجل حيث يمكنهم فهمه والإلمام بمعانيه . جاء فى الوسيط أن ملوك مصر ولا سيما بنى قلاوون وبرقوق قد أعجبوا بالزجل «فأثابوا الزجالين وقربوهم وراج الزجل فى أيامهم حتى كاد ينسخ الشعر الفصيح . ومن أشهر هؤلاء الزجالين شيخهم الشيخ خلف الغبارى ، زجال آل قلاوون الذى استخدم الزجل فى كل أغراض الشعر» [1] .

---

(١) الوسيط فى الأدب العربى وتاريخهن ص ٣١٠ .

وهذا ما يؤكده أحمد بك أمين الذى يذكر أن الزجل اشتهر شهرة عظيمة فى عصر آل قلاوون وفى عصر برقوق «وشغل به الناس» [١] .

ويبدو أن بعض الزجالين حصلوا أموالاً كثيرة وثروات كبيرة عن طريق اتصالهم بالحكام والسلاطين وكان القيم الغبارى - زجال آل قلاوون - فى طليعة هؤلاء الزجالين . وتروى المصادر أنه كان يكتب أزجاله فى برود موشاة بالذهب ومموهة بالفضة ويرسل بها إلى النبلاء والأمراء ، ويحصل بذلك أموالا وهبات كثيرة كما تذكر المصادر أنه نظم زجلا بعنوان «الدر فى القمح» ، وقد قدم هذا الزجل مهرًا لإحدى فتيات الأسر الأرستقراطية فى مصر [٢] . ولنا أن نتصور كم حصل الغبارى من أموال وهبات مقابل هذا الزجل بل كم منحه الزجل المذكور من شهرة ومجد .

وإذن فقد تمكن بعض الزجالين من الاتصال بالحكام والأمراء والنبلاء والطبقات الأرستقراطية فى المجتمع ، وكان هذا الاتصال يحقق لهم أموالا كثيرة كما حدد لهم شهرة ومجد .

والسؤال الذى يفرض نفسه فى هذا المقام هو لماذا كان يتحقق لزجال الاتصال بالحكام والأمراء والنبلاء فى حين لا يتحقق لزجال آخر ؟ هل كان التفوق هو الوسيلة الوحيدة

---

(١) قصة الأدب فى العالم ، أحمد بك أمين ، جـ ٢، ص ٤٧٤ .

(٢) الروح الزجلية ، الفرشوطى ، ص ٥ .

والسبب المباشر لهذا الاتصال بحيث إن كل متفوق فى الفن يمكنه الاتصال بالحكام والنبلاء ؟

الذى يبدو لنا أن التفوق وحده لم يكن المؤهل الوحيد الذى يخول للزجال هذا الاتصال ، بل كان الأمر يعتمد على عناصر أخرى فى مقدمتها السمات الشخصية المميزة للفنان فى عصر لم تكن تتوفر فيه الوسائل الفنية المساعدة التى يستعين بها الفنان فى العصر الحديث ، مثل المكياج والدوبلاج والمونتاج ، وهذه الوسائل تتدخل لتضيف فى العصر الحاضر عناصر فنية مساعدة ؛ ولذلك فقد كان على الفنان أن يعتمد على سماته الشخصية فى علاقته بجمهوره ، فلابد من أن يكون ظريفًا لطيفًا خفيف الظل ، ولابد من أن يكون ذا صوت جميل وأن يلم بشىء من التمثيل ، حتى يروق جمهوره . ولابد من أن تكون هذه الصفات الفنية بارزة فيه . فإذا لم يكن كذلك عجز عن الحوذ على عواطف جمهوره ، ويختلف الفنان فى العصر الحديث ؛ حيث تتدخل العناصر الفنية المساعدة فتضيف إليه ما يزيد من مقوماته الفنية أو يسد نقصًا فنيًا عنده ويبلغ الأمر أن يبدو الشيخ شابًا والدميم جميلا منه خلال هذه الوسائل ، وقل مثل ذلك عن الصوت والعناصر الفنية التى تتدخل فيها الوسائل الفنية المساعدة فى العصر الحديث .

وقد كانت هذه السمات الشخصية هى التى تسمح لزجال الاتصال بالحكام ولا تسمح لآخر الاتصال بهم .

ومن أعلام الزجل فى مصر إبراهيم بن على المعمار الحائك (غلام النويرى) ويلقب بالمعمار أو الحجار ؛ لامتهانه أعمال البناء ، وكان يلقب كذلك بالحائك . وربما كان يعمل فى الحياكة كذلك ، يقول عنه ابن حجة الحموى : «تقع له التوريات المليحة المتمكنة ، لا سيما فى الأزجال والبلاليق» . ويقول عنه أنه كان «من العصابة التى مشت تحت العلم النباتى وتحلت بقطر نباتة» .

ويشير ابن حجة فى الفقرة السابقة إلى كتاب «القطر النباتى» أحد مؤلفات ابن نباته ، وربما فهمنا من قول ابن حجة السابق أن المعمار قد تتلمذ على ابن نباته أو أنه سار على مذهبه ، ولكن هذا يتناقض مع واقع الرجلين حقًا ، فبينما كان المعمار ماجنا فاحش المجون فى شعره ، كان ابن نباتة على عكس ذلك تمامًا ؛ حيث كان وقورًا متحشمًا فى شعره ، ومن جهة أخرى فإن فن المعمار فن هزلى يعتمد فى المقام الأول على النكتة والفكاهة ، ولم يكن فى ابن نباتة كذلك .

وقد توفى المعمار فى الطاعون الذى اجتاح الديار المصرية سنة ٧٤٩ هـ . ومن الطريف حقًا أن نجد المعمار ينظم فى هذا الوباء قبل وفاته بقليل فيقول :

يا من تمنى الموت قم فاغتنم هذا أوان الموت ما فاتا
قد رخص الموت على أهله ومات من لا عمره ماتا

وعندما مات المعمار رثاه الشيخ برهان الدين القراطى (ت٧٨١هـ) بشعر يقول فيه :

مذ عمر المعمار دارالبلى رمى بيوت النظم بالنقض
فيا له من شاعر ميت بكت عليه طوبة الأرض

وكثرة كثيرة من شعر المعمار فى الخلاعة والمجون ، وفيها يخلع العذار ويتهتك تهتكًا فاحشًا فمن ذلك قوله :

أيرى إذا ندبته لحاجة تعرض بى
قام لها بنفسه ما هو إلا عصبى[1]

ومن أزجال المعمار فى الخلاعة والمجون ، زجل تام يقول فى البيت الأول من أحماله :

منعونا ماء العنبى يا سين رب سلم لم يمنعونا التين
هات قل لى إذا منعنا الراح
وحرمنا من الوجوه الصباح
بيش نبقى نستجلب الأفراح
والخليع كيف نراه يعيش مسكين
على ماء ذا العنب بكى الراووق
والشمع صاربعبرتو مخنوق

---

(١) فوات الوفيات ، جـ١، ص ٥١

والوتر بات من الغروب للشروق
من أنينه تسمع له فى الليل حنين

وهو زجل طويل أورده ابن إياس في«بدائع الزهور»[1] ، وقد عارض المعمار بهذا الزجل شعرًا لابن دنيال نظمه بمناسبة إصدار بيبرس البندقدارى قانونًا بإبطال الحشيش ، ومنع تعاطيه فى سنة ٦٦٥هـ ، وبدأ ابن دنيال شعره بقوله :

مات يا قوم شيخنا إبليس وخلا منه ربعه المأنوس
وتفانى حدسى به إذ توفى ولعمرى مماته محدوس

ومن أزجال المعمار زجل يقول فى مطلعه :

نيلنا أوفا وزاذ بحمد الله ذى الزيادة حدثها قد شاع
فراحوا الناس وعبس الحزان بقا وجهو ذراع ولمحو باع

ومن أعلام الزجل فى مصر أحمد القماح ،ومن أزجاله زجل يبدأه بهذا البيت :

كف الظلام أرخِى علىَّ وجه الليل
شعر به سوادًا والحلود
وبدا المصباح من بين جفونو تغسل
بماء الضيا كحل الظلام الأسود

---

(١) السابق ، حـ١، ص ١٠٦ .

http://arabicivilization2.blogspot.com
amly

وفى الأزاهر قوم ترى شى تذهب
وشى تعيبو قدرها واتفضض
النرجس أحداقو الشهل نعسانه
إلا أنها من الندا ليس تغمض
والأقحوان ثغرو ضحك وتبسم
واصفر يحكى لنا فى الأبيض
ولا بحال شمات لُجين ميرُو داب
قد اسمر فيها مسمامير عسجد

ويبدو أن نظم الزجل لم يكن محصورا فى العامة من المصريين ، ولكن برز زجالون أفذاذ من الخاصة كذلك ، فقد نظم فى الزجل ملوك ووزراء وعلماء أجلاء ويخبرنا ابن سعيد فى المقتطف أن الملك الناصر قد نظم فى الأزجال والموشحات فهو يقول : وما زال الملك الناصر يعانى طريقة الزجل كما عانى طريقة الموشح ، حتى صدرت له فيها محاسن منها قوله :

الربيع أقبل فواصل شربها فى كل موضع
والطرس فيها افن الأكياس والقطع إياك لا تقطع

---

(١) المقتطف من أزهار الطرف ، ابن سعيد الأندلسى ، تقديم وتحقيق ودراسة : سيد حنفى حسنين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ ، ص ٢٦٦ .

والنسيم يسحب ذيول من نوار على مجامر[1]

كما نظم فى الزجل الوزير ابن مكانس القبطى الحنفى الذى ولى نظر الدولة فى مصر ثم ولى الوزارة بدمشق وولى بعدها الوزارة فى مصر ، إلا أنه قتل وهو فى الطريق إلى القاهرة لتسلم مهام الوزارة ، ومن أزجاله فى التغزل بالغلمان :

قد هوى قلبى معيشق حبشى أسمر أهيف
يخجل الغصن الرشيق كيف لا نعشق ونتلف

* * *

أى قمر أى غصن يانع نسأل الله السلامة
بلعوط حتتنا بدايع وعذار فى الخد لامه
الغزال لو عبد طايع والغزالة لو علامه
يتخاطر دعنى نشفق فى وصالو أو نشيف
ما نقول لك شىء سوى الحق قد قتلنى ذا الوصيف

* * *

ذا الوصيف وصفو مُكميل من تجنيه يا سلامْ
يجبين كنو هليل وحصير وشد بنكامْ
لو رأيت هذا الغزيل بالذى عنف وقد لامْ
كنت تدر بأنك أحمق وملاذ فضول مطففْ
لا تعنف حتى تعشق فإذا عشقت عنفْ

ويقول الزجال فى البيت الأخير من هذا الزجل :

هكذا هو فن الأزجال لا تقول لى صار وكان
لم يكن عباد لى خال لا ولا عمى ابن قزمان
إلا ريت حبى إذا مال فضح الرماح فى الأغصان
صيت مركب حسنو موسق جبت أنا واكلت مكنف
وأضا ذهنى وأشرق جا الزجل صنيع ظريف

فالزجال يشيد بفنه ويفخر بتفوقه وأنه حقق هذا التفوق بنفسه عن طريق الممارسة العملية للفن ، ولم يرثه عن عم أو خال ، ولذلك استحق بجدارة أن ينسب تفوقه إلى نفسه ، لا إلى أحد آخر .

وظهر فى مصر زجالون أفذاذ من العلماء الأجلاء والقضاة الأفاضل مثل بدر الزيتونى وكان من قضاة الشافعية ، ومن أزجاله زجل يقول فى البيت الأول والثانى منه :

القضيب يحكى قوام حبى
والعيون نرجس كحل يا خال
والشقيق بالمسك فيه نقط
قد حكى وجنه عليها خال
قال لمن بالنظام جا بالنظام معيوب
ولا تخشى فى الأدب من عار

ويقل كنبوشى تريح الروض
كـلـلـه قـادر صـمـد قـهـار
آش سبب تخصيص تربخ الروض
بـالـنـدا عـن سـايـر الأزهـار
ليش ما قال شمع الزهور مبلول
بالندا والطل سال ما حال
وهـو اوقـد صـنـعـه الـبـارى
فالعجب ياصاح لهذا الحال

* * *

الرياض جمع أزاهر فيه كم صفوف أغصان لها أزهار
أذن الديك ذكر القمرى خطب صفوف أغصان لها أزهار
أذن الديك ذكر القمرى خطب الشحرور بكى الأطيار
وبكى الدولاب وصار نايح حتى سال من مدمعه أنهار
وانظر الغصن الرطيب حين مال من علاه يا من هو خلى البال
ننظر البلبل عليه مسبح بفصاحه هيج البلبال

وهكذا ينظم الزجل فى مصر زجالون من الخاصة ، ونجد مثل هذا فى الزجل الأندلسى ، فلم يكن نظم الزجل محصورًا بين العامة بل نظم فيه كذلك زجالون أفذاذ من الخاصة ، بل إننا نجد خليفة موحديا هو الخليفة عبد المومن الموحدى ، يبرع فى نظم الزجل ، ويلتقى بزجالين مشهورين فى ديوانه ويتناشد معهم

الأزجال ، بل يشترك معهم فى إبداع وابتكار أوزان زجلية جديدة ، يقول أحمد الرباط فى «العقيدة الأدبية فى السبعة فنون المعنوية» : أن الذى «اتفق عليه الجمهور أن أول من تناشد به (الزجل) ابن قزمان ، وبعده القيم مدغليس ، وبعده ابن غرلة ، وبعده يخلف بن راشد ، وبعده سبع الأندلس عبد المومن ، وبعده رميكة ، وكانوا كلهم متعاصرين ويجتمعون فى ديوان عبد المومن ، فاجتمعوا ذات يوم فى قاعة جلوسه ، فقال ابن قزمان : يا رفاقى إننى أخذت أوائل الصنج وهى هل وثانيهما ، وهى قمر فذكرتهما مرتين ، وجعلتهما وزنا وهو هذا أيها المؤيد :

يا ملاح اليمن يا إصال الجدود

وصلكم مؤتمن يا ملاح الخدود

فلما سمعه مدغليس أخذ ذلك الوزن وجعله مقلوبًا فى الوضع يعنى : جعل هل بعد قمر وجعله وزنًا وأنشده :

حبيبى حبيبى ولو كان وحقك يلوم العوازل أحبك أحبك

فقال له عبد المومن : لقد جئت بضد ما جاء به ابن قزمان ، ثم أخذ عبد المومن وزن الأصل الذى اخترعه ابن قزمان ورفله ، يعنى زاد عليه هل بعد قمر وأنشده :

يا عصافير الجنينة جل ربى اللى نشاكم

الجمل طوله وعرضه لم قدر يطلع حداكم

فقال له يخلف بن راشد : أجبت بالزيادة يا ملك ، وأخذ وزن عبد المومن ورفله وجعله هل بعد قمر ، وعمله وزنا وقد حذا ما حذاه رفاقه ، وأنشدهم إياه :

لسبع الأندلس ميزان وأصله ابن قزمان
وإن خالفت ما قالوا وجبت اللى ورا قدام

فلما سمع ابن غرلة ما قل يخلف ، أخذ وزن ابن قزمان الأصلى ، ورفله من قبل ، وأضاف له هل قبل هل قمر وجعله وزنا ، وأنشده لهم على البدية :

يا مدغليس نظمك قشاش ما فيه معانى إلا لولاش

فبلغ رميكة ذلك كله وما صنعوه فى الأوزان ، فأخذت وزن أخيها عبد المومن ورفلته من قبل ، وأضافت له هل من بعد قمر هل وجعلته وزنا وأرسله لهم :

باين غرلة رسم لك من غير معانى وإنى دليلك

فلما اطلع عليه عبد المومن قال لهم : يا رفاقى هل أجابت رميكة أما لا؟ فقال مدغليس : والله لقد أحسنت فيما أنشدت ، فمن أجل ذلك صار الأصل فى الأوزان لابن قزمان ، والقلب

---

(١) العقيدة الأدبية فى السبعة فنون المعنوية ، مخطوط عن إسعاد أفندى ، رقم ٢٨٦٧ السلمانية ، إسطنبول ، أحمد الرباط ، ورقة ٣٧ ظ ، نقلا عن موشحات مغربية ، عباس الجرارى ، ص٦٣ .

لمدغليس ، والترفيل لعبد المومن قبل ، ولابن غرلة بعد ، وفعلت مثله رميكة[1] .

وهذا الخبر يدل على أن الخليفة عبد المومن الموحدى كان زجالا بل ربما كان من رواد فن الزجل ، وإلا ما شارك فى وضع الأوزان الزجلية على نحو ما يذكر الخبر .

ويرد فى الخبر لقب«قيم» مما يدل على أن هذا اللقب أندلسى ، وأن المصريين أخذوه عنهم فأطلقوه كذلك على المتفوقين من الزجالين كما مر بنا .

وقد نسج الزجل المصرى على منوال الزجل الأندلسى ، وحاكاه محاكاة دقيقة سواء أكان فى الشكل والبناء الفنى أم فى المضمون .

وهناك أنماط من البناء الفنى نجدها فى كل من الزجل الأندلسى والزجل المصرى ، ومما لا شك فيه أن الزجال المصرى قد نسج فيها على منوال الزجال الأندلسى . فمن ذلك نمط يتألف المطلع فيه من جزأين والغصن من ثلاثة والقفل من جزء واد . وهذا النمط يمثل كثرة كثيرة من الأزجال الأندلسية ؛ حيث يضم ثمانية وخمسين زجلا من أزجال ابن قزمان ، التى تبلغ تسعة وأربعين ومائة زجل .

---

(١) الموشحات والأزجال الأندلسية فى عصر الموحدين ، فوزى سعد عيسى ، ط دار المعرفة الجامعية ، ١٩٩٠م ، ص١٧٨ .

(٢) المغرب ، جـ١ ، ص١٧٧ .

وقد علق فوزى عيسى على هذا النمط بقوله[1] : ويمثل هذا النوع أبسط أنماط الزجل من حيث بناؤه ووزنه ، وقد أكثر منه الزجالون لبساطته ، ويبدو أنه وجد قبولا لدى العامة ، فكانوا يتغنون به على آلة موسيقية كما أشار إلى ذلك ابن سعيد ؛ حيث وصفه بأنه (على طريقة البداة التى يتغنون بها على البوق) [2] .

واستشهد على هذا النمط بالزجل رقم سبعين من أزجال ابن قزمان ؛ حيث يقول فى البيت الأول والثانى منه :

أت بجرايط رد السلام
قط يا غدار وأين الذمام؟
ارض وولى كم ذا العتاب!
وزك نظرة من ذا السباب
وضم رجلك على الركاب
وارفع لصدرك عقد اللجام
بالذى يعطيك رضا الأمير
إياك تلثم إلا كبير
فبالعمامه بالله نغير
لما هو فمك تحت اللثام

وقد نسج الزجال المصرى على منوال الزجل الأندلسى فى هذا النمط ومن الأمثلة على ذلك زجل إبراهيم المعمار «منعونا ماء الغيب يا سين . .» الذى سبق استشهدنا به .

وهناك أنماط فنى يشيع فى الزجل الأندلسى وقد نسج الزجال المصرى على منواله كذلك ، وفى هذا النمط يتألف المطلع من جزأين والغصن من ستة والقفل من جزأين ، ومثاله فى الزجل الأندلسى زجل ابن قزمان رقم ١٠٨ وفيما يلى البيت الأول والثانى من هذا الزجل :

يـا الأشـقـر يا حلى يا سكر
أى معيشق ماعى لو رأيتم ما أحلاه
ألجمال حاز كله والشطر كان يكفاه
كل معشوق ينسى وانا لس ننساه
وجدلات يعمل لى قلبى وقتا يذكر

قد عشقت إبراهيم عشقا لس له مقدار
فيه نفكر فى السوق فيه نفكر فى الدار
والفلوك فى الدنيا وفى قلبى النار
واش يكون من ذا القيس إن جات أيام الحر

ومن أمثلته فى الزجل المصرى زجل الغيطى فى غرق الفيل مرزوق ، الذى سبق أن أوردناه والذى يبدأه الغيطى بالبيت التالى :

تعا اسمعوا بالله يا ناس اللى جره
الفيل وقع يوم الاثنين فى القنطره

لما أفلسوا غلمان الفيل رامـوا الـجـزاف
خدوه وراحو صوب بولاق يـجـيـبـوا الـمـطـاف
رأوا شـويـخ مـن أهـل الله مـا فـيـه خـلاف
جو ياخدوا شاشو بالزنطره
دعا على الفيل اتقنطر فى القنطره

ومن أنماط البناء فى الزجل الأندلسى نمط يتألف المطلع فيه من أربعة أجزاء والغصن من ستة والقفل من جزأين مثل قول ابن قزمان فى زجله رقم ٥٦ :

الـذى نـعـشـق مـلـيـح والـذى نـشـرب عـتـيـق
الـمـيـح أبـيـض سـمـيـن والـشـراب أصـفـر رقـيـق
لا شـراب إلا قـديـم لا مـلـيـح إلا وصـول
إذ نـقـول فـمـك نـريـد لـس يـخـالـف مـا نـقـول
والـزيـارة كـل يـوم لا بـخـيـل ولا مـلـول
مـن هـوداتـه بـعـد قد رجع بحال صيديق

اسـتـرحـت مـن صـدود واسـتـرحـت مـن آراب
مـتـى مـا نـريـد نـراه لا رقـيـب ولا عـتـاب
قـد شـفـق لـمـا رأى مـن قـلـق ومـن عـذاب
فـكـفـا الله الـبـلا كـل مـعـشـوقـا شـفـيـق

ومن أمثلة هذا البناء الفنى فى الزجل المصرى قول ابن النبيه فى البيت الأول من زجله له :

فالزمان سعيد مواتى والحبيب حلو مقرطق
والربيع بساط اخضر والشراب أصفر مروق

* * *

والنسيم سحر تنفس عن عبير أو مسك أذفر
والغصون بحال الندامى من سلاف الغيم تسكر
والغدير يمد معصم ينجلى فى نقش أخضر
والهزار يعملْ طرايق فى الغِنا مزَمُوم ومطلقْ

ومن أنماط البناء الفنى فى الزجل الأندلسى نمط يتألف فيه المطلع من أربعة أجزاء مثل قول ابن قزمان فى البيت الأول والثانى من الزجل رقم ٤٢ :

متى نراك ونفيق من وحشة بى ؟
لو كنت علىّ شفيق كتصفى لى آلنى
العشق كله صداع وعند هو حله
قلباً يقوم ويقع ويحتمل ذله
يا من تلف القناع على الشباب كله
خدى بحال الشقيق ملاح بلا هى
فى ذاك الاج الشريق تحسدك الأمرى

نقول كلاما حسن يعجب لإخوانى
ولم يجى الزمن لأحد بما جانى
وهو جوابى لمن يسألنى عن شانى
الحق تريد يا صديق عشق الفلانى
عمل كلاما رقيق وأخلاقى عذرى

وقد نسج الزجال المصرى على منوال الزجال الأندلسى فى هذا النمط ، ومن أمثلته قول محمد بن على بن سليم المصرى فى البيت الأول من أحد أزجاله :

رأيت مليحَ على سَقا قدْ أشارَ لِكيزان
قلتُ هذا لا شك الغزال عطشان

* * *

اختفَى فى بُستانْ واستَتَر منْ حِرْصُو
صِرتْ نفتشْ خلْفُوا ولنبصرْ شخْصُو
ونسايل عنُّو وَعليهْ نستقْصُو
فلُولا أنوارْ وجُهُو شِرقت فى البُستان
ما عرفنا قَدّو من قوام الأغصان

وهكذا ينسج الزجال المصرى على منوال الزجال الأندلسى فى أنماط البناء الفنى التى شاعت وذاعت فى الزجل الأندلسى بل نجد الزجال المصرى يقتفى أثر الزجال الأندلسى فى نماذج شاذة منفردة من البناء الفنى ، وجدت فى كلٍّ من الزجل الأندلسى

و الزجل المصرى . ولابد من أن يكون الزجال المصرى قد حاكى فيها الزجال الأندلسى ومن الأمثلة على ذلك زجل ابن المصلى فى صاحبته بدوية وفيه تتنوع القافية بين أجزاء الغصن على خلاف ما هو مألوف فى بناء الزجل الأندلسى بل والمصرى ؛ حيث جرت العادة أن تتحد القافية بين أجزاء الغصن . يقول ابن المصلى :

بدوية فى ببوية ساكنة صيرت عندى المحبة كامنة
اسمها ست العرب هيجت عندى طرب

أنا قاعد بين جماعة نستريح
عبرت واحدة لها وجه مليح
بقوام أعدل من الغصن الرجيح
فى الملا رايدة
ووراها قايدة
لو تكن لى رايدة

كنت نعطيها ألف دينار وازنة وابن داخل فى بيوتى مادنة
وترى منى العجب فى تصانيف الأدب

نفرت منى كما نفر الغزال
وأسفرت لى عن جبين يحكى الهلال
ورنت أدمت بعينيها نبال
ثم قالت يا فلان

خـذ مـن أحـداقـى أمـان
مـنـك فـى طـول الـزمـان
فـأنـا والله مـلـيـحـة فـاتـنـة ومن الحساد ما أنا آمنه
والـمـلـوك وأهـل الـرتـب يـاخـدوا مـنـى الـحـسـب
قلت يا ستى أنا هونى نموت
ادفـنـونـى عـنـدكـم جـوا الـبـيـت
والعذارى حولها يمشوا سكوت
ثـم قـالـوا كـلـمـيـه
يـا غـريـبـة وارحـمـيـه
ذا غـريـب لا تـهـجـريـه
يشتهر حالك يصير لك كاينه يقتلوه أهلك وتبقى ضامنة
ذى الحديث فيه العطب لـيـس ذا وقـت الـغـضـب
قالت امضى لا يكون عندك ضجر
واصطبر واعمل على قلبك حجر
ما طريقى سالكا من جا عبر
ذى الـعـزارى يـعـرفـوك
ظـلـمـونـى وأنـصـفـوك
قم وعاهدنى فما أنا خاينة وأنا الليلة لروحى راهنة
مـر وعـبـر لـى الـذهـب فـتـرى عـقـلـك ذهـب
عاهدتنى وبقيت فى الانتظار

وأورثتنى الذل ثم الانكسار
والدجى قد صار عندى كالنهار
عـنـدمـا غـاب الـقـمـر
وأظـلـم الـلـيـل واعـتـكـر
جـف قـلـبـى وانـكـسـر
وعريبا فى حديثى واهنة آمنا فى سرها مطامنه
والـفـؤاد مـنـى اضـطـرب ونـسـيـت ذاك الـطـرب
صرت نرعى النجم إلى وقت الصباح
إذ بدى لى الكواكب الدرى ولاح
إذ هـى قـد أتـت سـت الـمـلاح
و الـعـذارى فـى عـتـاب
مـع عـريـبـا فـى خـراب
ثـم قـالـت ذا الـكـلاب
ينبحوا تأتى الرجال الظاعنة بالسيوف و الرماح الطاعنة
يـدركـونـى فـى الـطـلـب يـجـعـلـوا رأسـى ذنـب

ومن الواضح الجلى أن القافية تتنوع فى الغصن على غير المعتاد فى الزجل الأندلسى ، بل وفى الزجل المصرى كذلك ؛ حيث تتحد القافية بين أجزاء الغصن عادةً .

وقد يبدو هذا النمط الزجلى مخالفا لأنماط البناء الفنى فى الزجل الأندلسى ، وقد نحكم عليه بأنه ابتكار مصرى يخالف فيه

http://arabiccivilization2.blogspot.com
amly

الزجال المصرى الزجل الأندلسى . ولكن هذا الحكم سرعان ما ينهار عندما نعرف أن لابن قزمان زجلاً هكذا تتنوع فيه القافية بين أجزاء الغصن الواحد ، وهو زجل أقرع يقول ابن قزمان فى البيت الأول و الثانى منه :

يا من مضى عنى وانقطع خبره
ولس لى ما ع وعد فننتظره
متى نرى ، إن رأيت ، فيك أملى
ونجتمع بك قبل أن يحين أجلى؟
فذا الهجران فرغ منى
وكان ما كان وخاب ظنى
بينى وبينك ذاك الذمام القديم
و نعتقد لك من المود عظيم
والله ما يستقر بى قرار
ولا تزول من ضميرى ليل و نهار
فلا الأحزان تفترنى
ولا السلوان يهددنى[1]

ومن الواضح أن القافية قد تنوعت بين أجزاء الغصن تماماً كما تنوعت عند ابن المصلى مما يدل على أن الزجل المصرى

---

(١) الديوان ، زجل رقم ٤، ص ٢٩ .

قد نسج على منوال الزجل الأندلسى ، حتى فى النماذج الشاذة المنفردة التى أبدعها الزجال الأندلسى ، فالزجل السابق هو النموذج الوحيد من بين أزجال ابن قزمان الذى تتنوع فيه القافية فى الغصن الواحد . وأرجح أن يكون ابن المصلى قد اطلع على نموذج ابن قزمان السابق ، وعمد عمداً إلى تقليده والنسج على منواله .

ولابن قزمان زجل أطلق عليه اسم «معلم الطرفين» ؛ لأنه كرر مطلعه بنصه فى خرجته فكأنه علم النهاية بالبداية ، وكأن الزجال وجد حاجة فى أن يعلم نهاية الزجل ليعلن به عن انتهاء زجله ؛ لأن الصياغة لا تميز الخرجة فى الزجل ،كما تميزها فى الموشح ، فالموشح يصاغ بالفصحى فيما عدا الخرجة فإنها تصاغ بالعامية أو الأعجمية وقد تصاغ بالفصحى إذا كان الموشح فى المدح ،وحينئذ يذكر اسم الممدوح فى الخرجة فيميزها عن سائر أجزاء الموشح ، أما الزجل فيصاغ كله بالعامية ،وإذا كان زجلاً مدحيا فليس هناك إلزام بإيراد اسم الممدوح فى الخرجة بل ربما ذكر فى أى جزء من أجزاء الزجل . لذلك لجأ الزجالون الأندلسيون إلى تمييز الخرجة كما فعل ابن قزمان فى هذا الزجل الذى أطلق عليه اسم معلم الطرفين . ويقول فى مطلعه :

---

(١) الديوان ، زجل رقم ٩٥، ص١٩٠ .

ماع معشوق مليح ووفى جيد يكون إلم تجيه طزع

ويقول فى البيت الأخير المتضمن للخرجة وفيه يذكر اسم الزجل «معلم الطرفين» .

ماع زجلا معلم الطرفين
كالعيار فى الشقر فى جهتين
مطلعه والخرج دوش عملين
ماع معشوق مليح ووفى جيد يكون إلم تجيه طزع (١)

وقد نسج الزجال المصرى على منوال ابن قزمان فى زجله السابق «معلم الطرفين» كما نجد فى زجل الغبارى فيغرق الفيل مرزوق ؛ حيث كرر مطلع الزجل فى خرجته وهو :

تعا اسمعوا بالله يا ناس اللى جره
الفيل وقع يوم الاثنين فى القنطره

ونتبين مما سبق أن الزجال المصرى عمد إلى تقليد الفن الأندلسى فى أنماط البناء الفنى حتى فى نماذجه الشاذة المنفردة ، ولكن مع هذا فإنه أبى إلا أن يجعل فنه فنًا مختلفا ومتميزًا عن الفن الأندلسى ، فخلع على فنه من روحه الفكهة المرحة ما جعله ذا طابع مصرى وشخصية مميزة .

ولم ينحصر تقليد الزجال المصرى للزجال الأندلسى فى الشكل والبناء الفنى فحسب ، وإنما تجاوز ذلك إلى جوانب

أخرى اقتدى بها الزجال المصرى بالزجال الأندلسى ونسج على منواله ، فمن ذلك أن المطلع يلخص موضوع الزجل ويلقى ضوءا عليه ، ومن ذلك عدم تقيد الزجال بعدد لم يتجاوزه بكثير : ولم يزد عدد الأبيات عند الوشاح الأندلسى على تسعة أبيات ، ولم يحدث هذا إلا عند المتأخرين من الوشاحين .

أما الزجال سواء أكان الأندلسى أم المصرى فأطلق لنفسه العنان ، فنظم من الأبيات حسبما تراءى له ، فقد يقصر وقد يطيل ، دون ضابط أو قيد ، وفى ديوان ابن قزمان نجد نموذجا يقصر فلا يزيد على أربعة أبيات ، ونموذجا يطول فيبلغ اثنين وأربعين بيتًا ، وبين هذا وذاك نماذج تتفاوت فى طولها ، ومثل ذلك نجده فى الزجل المصرى ، وقد ذكرنا من قبل أن الوشاح المصرى لم يتقيد هو الآخر بعدد محدد من الأبيات ، بل أطلق لنفسه العنان لينظم من الأبيات ما يشاء ، حتى بلغ ابن مكانس واحدًا وخمسين بيتًا فى موشح له ،فكان الوشاح المصرى فى ذلك كالزجال تمامًا سواء أكان الأندلسى أم المصرى .

ومن أوجه الالتقاء كذلك أن الزجال سواء أكان المصرى أم الأندلسى ،لا يمهد للخرجة أحيانا ، بمثل قال أو قلت أو قالت أو غنى أو غنيت أو غنت أو ما أشبه ذلك فى الغصن الذى يسبق الخرجة ، على نحو ما نجد عند الوشاح الأندلسى غالبًا .

ومن نقاط الالتقاء كذلك أن الخرجة لا ترد عند الزجال على لسان فتاة تشكو الوجد والغرام لأمها ، كما نجد فى خرجة الموشح الأندلسى ، ولا تظهر الفتاة المتغزلة الطالبة للود والوصال فى خرجة الزجل المصرى ، كما لم تظهر فى خرجة الزجل الأندلسى فى حين تظهر فى خرجة الموشح الأندلسى .

ومن مظاهر اقتفاء الزجال المصرى أثر الزجال الأندلسى فخر الزجال بنفسه وإشادته بفنه ومدحه زجله ، ويرد هذا الفخر والثناء عادة فى البيت الأخير من الزجل ، وهذه ظاهرة بارزة عند ابن قزمان ، ونجدها كذلك عند الزجال المصرى على نحو ما مر بنا .

وقد اقتفى الزجال المصرى أثر الزجال الأندلسى فى الموضوعات التى تميز بها الفن الأندلسى ، بل ربما كانت من خصائص أزجال ابن قزمان بصفة خاصة ، فمن ذلك تهكم الزجال على الفقيه وسخريته منه وإبرازه فى صورة كاريكاتورية مضحكة ، وتتكرر هذه الصورة فى أزجال ابن قزمان فمن ذلك قوله :

وإذا كانت مع فِقِى أو إمامْ
ويَقُلْ لك شربْت قطّ مدام
قل له اشْنُه يا فِقِى ذا الكلام
والله ما ذقت قط شرب تفاح

فإن أجمعكْ بيه زمانا نبيلْ
وعسى لس ذا الصبر غيرْ قليل
قل له السَّا وجدت إليك سبيل
جى نقلٍ لك بالرسلْ أو بِالصياح
تدرى إذ قلت لى شِربْت عُقارْ
آه حقا كنْ نبتلِعِها كبار
وأنا ذاب نَحسُوها ليلْ نهار
بشرابك وربما أقداح
تحفظ اسماه ساه يَقُلْ لكْ نهار
قل له خذ نِملا منْه أذنيك مَلا
هيَّ هيَّ القهوة والمدام والطَّلاَ
والحميَا والخندريس والراح

والصورة التى يرسمها الزجال للفقيه تتسم بتناقض يبعث على السخرية والتهكم ، فالفقيه رجل دين ، ومن المفترض أن يدعو إلى الفضيلة وتجنب الرذيلة والابتعاد عنها ، ولكن ابن قزمان يقرنه بالخمر فيجعله ينصت إلى المدمن يتلو عليه أسماءها ، فلماذا أنصت الفقيه إلى مدمن الخمر مع أنه رجل دين من المفترض أن يتجنب الخمر ومتعاطيها ويتجنب سماع أى شىء عنها؟ إنه التناقض الذى يريد الزجال أن يبرزه فى شخصية الفقيه ، وقد أراد الزجال بهذا التناقض أن يتهم الفقيه بالخداع

والنفاق وأنه يرفض الخمر رفضًا ظاهريًا فحسب فى حين يرغب فيها فى الواقع . وإذا كان لا يستطيع تعاطيها ، فإنه يجد لذة ومتعة فى أن يسمع حديثًا عنها من المدمنين .

ولم تكن هذه المرة الوحيدة التى يتعرض فيها الفقيه لاتهام ابن قزمان له بالخداع والنفاق ، فقد اتهمه بذلك فى عدد من أزجاله ، وأطلق عليه فى زجل منها لقب «فقيه النوار» لاتصافه بالغش والخداع .

وقد عبر ابن قزمان عن التناقض بين نزوات الفقيه وما يتظاهر به من مثاليات بتناقض مقابل يبدو فى موقف المدمن من الفقيه ؛ حيث ينكر تعاطيه الخمر فى أول لقاء بالفقيه بل يغضب لمجرد سؤال الفقيه له إذا كان قد شرب خمرًا ، ثم يبدو فى لقائه الثانى على النقيض من ذلك تمامًا ؛ حيث يجهر بتعاطيه الخمر ، بل يتلو عليه أسماءها ؛ ليعلن بذلك عن خبرته بها ومعرفته التامة بأنواعها ، وهذا التناقض فى موقف المدمن من الفقيه يقابل التناقض الذى أشرنا إليه فى شخصية الفقيه .

وقد سخر ابن قزمان من الفقيه فى الزجل السابق سخرية لاذعة واستخف به استخفافًا ينم عن حقده عليه وكراهيته له ، وهذا أمر طبيعى لا غرابة فيه ، فابن قزمان محب للمتعة واللذة يجرى وراء شهواته ونزواته ، دون مراعاة لقيم دينية أو مبادئ أخلاقية والابتعاد عن الرذيلة ، فمن الطبيعى أن يتعارض هدف

كل منهما مع الآخر ، ومن المعقول ألا تجد دعوة الفقيه قبولا عند ابن قزمان ، بل تقابل بالسخرية والتهكم . ويلتقط الزجال المصرى «الغبارى» - ابن قزمان المشرق كما كانوا يلقبونه - هذه الصورة الكاريكاتورية المضحكة التى قدمها ابن قزمان للفقيه فيقدمها لنا فى ثوب جديد ، ولكن الغبارى كان أكثر إمعانًا فى التهكم على الفقيه والسخرية منه ، فإذا كان ابن قزمان جعل الفقيه ينصت إلى المدمن وإذا كان هذا الفقيه فى رأى ابن قزمان يرغب فى الخمر ، ولكنه لا يجهر برغبته ، فإن الغبارى يجعل الفقيه يعب من الخمر عبا يفقده صوابه ، فيبيع ثيابه بل يبيع كل ما يملك بيع خسارة حتى يتمكن من شراء مزيد من الخمر ، ثم يضطر إلى رهن حماره مقابل سكرة واحدة ، ثم تجهز الخمر على البقية الباقية من عقله فيفقد وعيه ، ويلقى بجسده فى الحانة ، وسط السكارى والشاربين . ومما لاشك فيه أن الغبارى تجاوز ابن قزمان بكثير فى تهكمه وسخريته من الفقيه . يقول :

قد جزت فى يوم نحو ألحان
ألقا عيان الكأس على الندمان تجلا
صبت الفقيه مطروح سكران
بين الدنان عريان وقد باع البدلا
ناديت فقيه أين المُيان
والطيلسان أين العمامه والبغلا

قال صواب شرب الخمر بين الشباب

على كمنجه مع مزمار
وعود وطار خلونى لا أملك دره
بعت الثياب بيع الأخسار
حتى الحمار مرهون على حق السكره

والتناقض واضح بين الصورة التى يبدو عليها الفقيه فى زجل الغبارى والصورة المثالية التى ينبغى أن يكون عليها كرجل دين .

ونأخذ على الغبارى تجرؤه على الفقيه وإظهاره فى صورة ساخرة مضحكة فى حين أنه رجل دين مقامه الاحترام والتبجيل لا السخرية والتهكم على هذا النحو .

ولكن إذا نحينا مأخذنا هذا جانبا فإن الصورة التى يرسمها الغبارى للفقيه تتسم بالظرف والطرافة ، وقد عمد الزجال إلى التجسيد والتشخيص حتى كادت تبرز أمامنا صورة الفقيه فى لوحة فنية رسمها الزجال بعناية وإتقان ، وفيها يبدو الفقيه مجردا من ثيابه ، مطروحا وسط الحانة ، وهو سكران مثمول ، وقد جعلته الخمر يخسر كل شيء .

وإذا كانت الصورة التى يرسمها الغبارى للفقيه ، تتسم بالسخرية والفكاهة ، فإن هدفا جادا - دون شك - يكمن وراء الصورة الهزلية الساخرة ، فالزجال يريد أن يبرز للشباب الأضرار الوخيمة التى تنجم عن إدمان الخمر ؛ حيث إن إدمانها كفيل أن

يحطم الإنسان وينقله من ثراء موسر إلى فقر مدقع ، ومن سعادة إلى شقاء ، وتبرز عبقرية الزجال فى استغلال الصورة الهزلية ليضمنها هدفا جادا فى غاية الخطورة .

والواقع أن الأدب الهزلى دائما هكذا ، أو لنكن أكثر دقة فنقول : ينبغى أن يكون هكذا ، فيخفى وراء الهزل والسخرية والفكاهة هدفا جادا ، وإلا ما أبدعه الأديب ؛ إذ إن الأديب يبدع عمله ليكون ذا هدف يحققه ، وتكون له وظيفة يؤديها وإلا ما أبدعه ، وإذا أبدعه بلا هدف يهدف إليه كان عمله عديم القيمة والفائدة ، ولا يعدو أن يكون مضيعة للوقت .

وما أخذناه على ابن قزمان المشرق نأخذه كذلك على ابن قزمان الأندلس ، فالصورة التى يقدمها للفقيه صورة مذرية غير لائقة برجل دين من حقه أن يحترم ويبجل .

وإذا كان معظم الزجالين المصريين قد نحوا فى كثرة كثيرة من أزجالهم منحى الهزل والمجون ؛ لأنه كان طابع العصر ، فإنهم اتجهوا وجهة أخرى فى بعض أزجالهم وعمدوا إلى عكس ذلك ؛ حيث ضمنوا هذه الأزجال وعظا ونصحا وإرشادا ، ورغبوا فى العمل الصالح الذى يقرب العبد من ربه ويمنحه سعادة الدارين ، وحذروا من الجرى وراء الشهوات ومتع الحياة فمن ذلك زجل لشهاب الدين أبو الطيب المعروف بالحجازى « ولد بالقاهرة سنة ٧٩٠ هـ» وفيه يقول :

إن رِدْت فرحه تفكر فى أرواح جميع العباد
إما لدى حسن روضة أو فى جهنم كوادى

* * *

اسمع لى ألفاظ وجيزة عند الهرم قل صبرى
وصار دمعى سواقي لما انحنى قوس ظهرى
ومنتهى القصد توبة لانى ضيعت عمرى
فى البهطلة والصناعة واللهو حاضر وبادى
وجامع التوبة اطلب هو المشتهى ومرادى

* * *

قف بالرصد واقف الآثار يا من هو لمثلى معتوق
وانظر بمقياس عقلك لأهل الوفا وتخلق
واكسر النفس تجبر وقم بستر وتعلق
وبالأصابع تضرع لأهل السماح والأيادى
ودق كوسات عزمك وانهض لكسر الأعادى

* * *

يا نفس بحر هواكى من الزيادة تكدر
وأنت فى تيار مرادك حتى تصير عيالى البر
يقول لك ليش تكونى دوام عمرك على الشر
وشيمتك طول ليلك ملازمة للوساد
واما الذنوب مثل الأمواج من الهوى والفساد

اقلع عن الذنب برا من ... فى مركب اللهو سارى
وكن عن الذنب راجع ... فالخلق فيها عوارى
قبل يحيى منها قلبك ... وأنت فى كانى وصارى
كسر مقاديف نفسك ... تحلى غدا فى المعاد
وارضى مراسيك واقدم ... عليه من غير زاد

* * *

لا ترتبط عند قربه ... ولا تقل فيها دارى
ولا تكن قطه حبطين ... وأرض المدارى ودارى
فالخلق فى فلك الأقدار ... ما بين عبد وجوارى
يوم تصير نار جهنم ... حراقه لأهل العباد
وان تسعت علينا ... شفيعنا خير هادى

وقد اتبع الزجال أسلوبا موفقا فى إقناعه بما أراد أن يوصله إلينا من وعظ وإرشاد ، فهو يقص علينا تجربته المؤلمة فى اللهو والمجون فى شبابه ثم إدراكه حقيقة المأساة فى شيخوخته بعد أن ضيع العمر هباء دون أن يظفر منه بعمل صالح ينفعه فى آخرته ، ومن خلال عرض تجربته المؤلمة يبث وعظه وإرشاده ونصحه بأن يتجنب الناس الذنوب والآثام التى اقترفها هو فى شبابه حتى لا يندموا كما ندم .

وقد استعان الزجال بالصورة الموحية المعبرة للتأثير على جمهوره ، ومن ذلك « دق كوسات عزمك» و«بحر هوى النفس

من الزيادة تكدر» «والذنوب مثل الأمواج» و«كسر مقاديف نفسك» .

واستعان الناظم بفعل الأمر فى وعظه ونصحه وإرشاده ، وكان موفقا غاية التوفيق فى ذلك ؛ لأن فعل الأمر يلائم ويناسب مقام النصح والوعظ والإرشاد ، فمن ذلك : «اسمع لى ألفاظ وجيزة» و« جامع التوبة أطلب» «وإكسر النفس تجبر» . «وقم بستر وتعلق» و«انهض لكسر الأعادي» ، «وإقلع عن الذنوب» ، «وكن عن الذنوب راجع» و«إرضى مراسيك وإقدم» . ويستخدم النهى للتحذير مثل : «لا ترتبط عند قربة» و«لا تنقل فيها دارى» و«لا تكن قطة حبطين» .

وفى رأيى فقد وفق الزجال غاية التوفيق ونجح نجاحا يهنأ عليه حقًا ، فى أن يقنعنا بأفكاره ويجعلنا نصغى إليه ، ونستوعب تجربته المؤلمة ، ونعمل على تجنب ما وقع فيه من أخطاء انتهت به إلى الحسرة والندم .

وهناك ظاهرة لغوية تستدعى الانتباه فى نصوص الزجل الأندلسى والمصرى على حد سواء ، وإن كانت فى الأزجال الأندلسية أظهر وأوضح وأكثر شيوعًا وانتشارًا بحكم أنها الأصل والأزجال المصرية فرع عنها ، وهى ظاهرة التصغير الذى يكثر الزجالون منه وبخاصة فى الغزل .

ويتضح صدق هذه الملاحظة من النصوص التى قدمناها للزجالين المصريين ولابن قزمان زجال قرطبة الشهير .

وربما تبين لنا بعد عرض السمات الفنية المشتركة بين الفنين الأندلسى والمصرى أن الزجال المصرى عمد عمدًا إلى تقليد الفن الأندلسى ، والنسج على منواله سواء أكان فى الشكل والبناء الفنى أم المضمون ، ويبدو لنا أن تقليد الزجال المصرى للفن الأندلسى كان أبرز وأوضح من تقليد الوشاح المصرى للوشاح الأندلسى ؛ حيث كان الوشاح المصرى أكثر تحررًا وخروجًا على تقاليد الفن الأندلسى من الزجال المصرى ، ويرجع هذا - فى رأى - إلى أن الوشاح الأندلسى نفسه كان أكثر تقيدًا بتقاليد فنه من الزجال الأندلسى ؛ لذلك وجد الوشاح المصرى مجالا للابتكار والتجديد والخروج على تقاليد الفن الأندلسى مخالفًا بذلك الوشاح الأندلسى الذى قيد بها . أما الزجال المصرى فلم يجد هذا المجال ؛ لأن الزجال الأندلسى كان قد سبقه إلى ذلك ، وحقق فى فنه خروجًا كبيرا على الفن بحيث لم يدع مجالا لمزيد من الخروج على التقاليد الفنية .

ومظاهر تقيد الوشاح الأندلسى بتقاليد الفن وخروج الزجال عليها كثيرة ، فمن ذلك أن تقاليد الفن سواء أكانت فى الزجل أم الموشح تقضى بأن تتحد القافية بين أجزاء الغصن فى حين تختلف من غصن لآخر ، ولم يخرج الوشاح الأندلسى على هذه القاعدة ، ولم نعثر على نموذج توشيحى واحد يشذ عنها ، فى حين وجدنا عند ابن قزمان نموذجًا يخرج عليها ويشذ عنها ؛

حيث تتنوع فيه القافية بين أجزاء الغصن ، وهو الزجل رقم ٤ فى ديوان ابن قزمان - كما أشرنا من قبل .

ومن القواعد الفنية أن تختلف القافية من غصن لآخر ، وهذه القاعدة منطبقة فى الموشح ولم نجد من يخرج عليها من الوشاحين الأندلسيين ، ولكن ابن قزمان خرج عليها فى زجله رقم ٨٠ ؛ حيث تتحد القافية فى هذا الزجل بين الأغصان بل بين جميع أجزاء هذا الزجل من أغصان وأقفال عدا غصن البيت الرابع فقط الذى ينفرد بقافية تختلف عن جميع أجزاء الزجل وأورد فيما يأتى نص هذا الزجل لنتبين خصائصه الفنية التى انفرد بها :

القمح الجديد أنا حبيبك
لسْ يهْنا لى عيش حتى نصيبك

انظر فى الرحيل إلى صديقك
وازْحَل للاردْنْ وجى طريقكْ
طُوبَلْ مَنْ أكَلْ بعد دقيقكْ
وينزل عليك ويدرى طيبك

دارى لا تُعدَّ إلا دارَكْ
فى بيتى تُكون وأنا جُوَرَكْ

http://arabicivilization2.blogspot.com
amly

أيـامْ ذَاب لـيَّ فـى انـتـظـارك
إنْ دُرْت شُـوَى الله حـسـيـبـك

لـقـد هـو صـلاح أيـام دخـولـك
إذ يقطعْ شَطاط الـقـام طُـولَـكْ
وأنـت تُـلـوح ما بين سُبُولك
ما أملحك إذ تقف عـلـى قـضـيـبك
إن جيت فى الجواب لِـذا الـرِّسـالـة
عـلـى بـغـل وفـى بـحـال رحـالَـة
فـعـنـدى تـكـون فـى عـين جلالة
لسْ نعطيك لاحد ولا نـهـيـبـك

مـا أحببت زمان إلا زمـانـك
أوريـنـى الـخـيـر عـنـد مـكـانـك
أو عـمـى الـفـقـى يـمـر فـى شـأنـك
والله لا نـزول حـتـى تـجـيـبـك

وهكذا يتقيد الوشاح الأندلسى بتقاليد الفن فى حين يخرج عليها الزجال الأندلسى ، ولذلك لم يجد الزجال المصرى مظهرا من مظاهر الخروج على الفن والتحرر منه إلا سبقه إليه الزجال الأندلسى ، فكان فى خروجه على تقاليد الفن الاندلسى وأصوله

مقلدا كذلك لخروج الزجال الأندلسى عليها ، ومن ثم كاد الزجل المصرى يكون صورة طبق الأصل من الزجل الأندلسى ؛ حيث شاطره الخصائص والسمات الفنية المميزة ، بخلاف الموشح المصرى الذى خرج على الموشح الأندلسى خروجا واضحا ، وأصبح ذا سمات فنية خاصة به ، بعد أن مصره الوشاحون المصريون وألبسوه ثوبا جديدا كل الجدة وهو ثوب يختلف تماما عن الثوب الذى كان يرتديه فى بيئته الأم فى بلاد الأندلس .

ولكن ينبغى أن نثبت هنا ملاحظة نراها مهمة فى هذا المقام وهى أنه على الرغم من أن الزجال المصرى قد عمد عمدًا إلى تقليد الزجل الأندلسى فإنه أضفى على فنه من روحه الفكهة المرحة ما جعله ذا طابع مصرى وشخصية مصرية رغم نسجه على منوال الزجل الأندلسى ، وهذه حقيقة ثابتة واضحة ليست فى حاجة إلى أن ندلل عليها ، وربما تكون قد برزت بوضوح من خلال النصوص المتنوعة التى قدمناها .

٣ - البُلّيق

البليق فن مصرى أصيل ، أبدعته العبقرية المصرية ، وقد نشأ ونما فى أحضان وادى النيل ، فنسب بجدارة إلى الشعب المصرى ولم ينسب إلى شعب سواه .

والبليق نمط من أنماط الزجل التى أشار إليها الحلى فى قوله : «وقد قسمه مخترعوه على أربعة أقسام ، يفرق بينها بمضمونها المفهوم ، لا بالأوزان واللزوم ، فلقبوا ما تضمن الغزل والنسب والخمرى والزهرى : زجلا ؛ وما تضمن الهزل والخلاعة والإحماض : بليقًا ؛ وما تضمن الهجاء والثلب : قرقيًا ؛ وما تضمن المواعظ والحكمة : مكفرًا ؛ ولقبه مشتق من تكفير الذنوب ، وأطلقوا على كل ما أعرب بعض ألفاظه من هذه الفنون لقب (المُزنَّم) ، واشتقاق هذا اللقب من (الزنيم) ، وهو المستلحق فى قوم وليس منهم»[١] .

وجاء فى خلاصة الأثر للمحبى ، أن الزجل «خمسة أقسام ، ما تضمن الغزل والزهر والخمر وحكاية الحال ، يختص بالزجل ، وما تضمن الهزل والخلاعة يقال له بليق ، وما تضمن الهجو والنكت يقال له الحماق ، وما بعض ألفاظه معربة وبعضها

---

(١) العاطل الحالى ، ص٦ .

ملحونة فاسمه مزبلح ، وما تضمن الحكم والمواعظ فاسمه المكفِر بكسر الفاء المشددة»[1] .

فالبليق نمط من أنماط الزجل ، ولكنه يتميز عنه بسمات فنية خاصة ، وقد شاع وذاع بين المصريين وبرع فيه شعراء العامية فى الديار المصرية .

ولكن إذا كان كل من الحلى والمحبى قد ميز البليق بأنه يتضمن الهزل والخلاعة والإحماض ، فهل يخلو الزجل من الهزل والخلاعة؟ وهل الزجل لا يتضمن إلا الغزل والنسيب والخمرى والزهري؟ وهل البليق وقف على الهزل والخلاعة فحسب؟ إن مراجعة لما بين أيدينا من بلاليق وأزجال تثبت أن حكم الحلى السابق غير دقيق .

فنحن نختلف مع الحلى فى أن البلاليق وقف على الهزل والخلاعة ، ومع هذا فإننا لا ننكر أن كثرة كثيرة من نماذج البلاليق التى وصلتنا تفيض بالهزل والخلاعة والفحش والمجون .

فمن نماذج البلاليق التى تغص بالفحش والمجون البليقة التالية :

المعشوق والشراب وسط اللوق خلو ثيابى خلوق

---

(١) خلاصة الأثر ، جـ١، ص١٠٨ .

تتخلق ما للخليع إلا خلـــيع
ما يحزن من الرقـــاع إلا رقيع
يا محسن الشراب فى أيام الربيع
والراووق بجانبى ملصـــــوق ونانهار شى فى العلوق
كرَّم دينار هو مربعى فهواه سنين
والأفراز بيضا تفوح كالياسمين
لحم الفار هو عند اللحم السمين
والزقزوق والترمس المســـلوق هذا طعام فاضى الفسوق

ولا تختلف هذه البليقة فى الشكل والبناء الفنى عن الزجل ، فقد اتحدت القافية فى المطلع والأقفال كما اتحدت بين أجزاء الغصن مع اختلافها من غصن لآخر ، كما أن جميع الأقفال بما فى ذلك المطلع تتساوى فى عدد أجزاء كل منها على نحو ما نجد فى الزجل تماما .

ومن نماذج هذا الفن التى فاضت بالفحش كذلك البليقة التالية لعمر بن محمود ، المنعوت بالشرف بن الطفال (ت ٧٢٢هـ) وفيها يقول :

فى ذى المدرسة جـمـاعـة نـسـا
إذا أمس المسا تـرى تـرقـه
نـسـاذا الـزمـان عجيب يا فلان
يـكـونـوا ثـمـان يـحـيـروا أربـعـة

وهذه البليقة تختلف عن الزجل فى الشكل والبناء الفنى ؛ حيث إن القافية متفقة فى ثلاثة أشطار ومطلقة فى الشطر الرابع وهو نظام من التقفية لم نعهده فى الزجل .

وكثرة كثيرة من البلاليق تفيض بالهزل بل تجاوز بعض ناظمى البلاليق فى هزلهم وسخريتهم حد الآداب والمبادئ الدينية التى ينبغى أن يلتزمها المسلم ولا يخرج عليها ، ومن الأمثلة على ذلك بليقة لشرف ابن أسد ، يخاطب فيها شهر رمضان المعظم بأسلوب غير لائق فهو يصور نفسه زبونًا معسرًا غير قادر على أداء ما عليه من دين لشهر رمضان المبارك ، ويعد بسداد دينه عندما يحل الشتاء ؛ حيث يكون الصوم أيسر وأسهل من الصوم فى فصل الصيف . ويطلب من شهر رمضان أن يستوفى حسابه من زبون ثرى يستطيع أن يدفع ما عليه عاجلاً فى فصل الصيف وليس آجلاً فى الشتاء .

ومعنى هذا أن الناظم يمتنع عن الصوم فى شهر رمضان إذا حل فى الصيف ، وهو يجهر بموقفه هذا ، بل يعمل على نشره وإذاعته من خلال بليقته وهو ما لا يستسيغه سلوك مسلم سوى إذا بُلِيَ استَتَرَ ، ويدرك الناظم أنه خرج على الآداب المرعية وأن نظمه ربما رفض من الجمهور فلا يجد قبولاً واستحسانًا من الناس ، يدرك الناظم هذا فيصرح فى نهاية بليقته بأن ما ذكره كان فقط من قبيل المزاح ، أو كما يقول «بطريق المصخرية» ونرى أن

الناظم لم يكن موفقًا فى هذا التصريح ؛ حيث جعلنا نشعر بأنه مستخف بنا وبعقولنا ، فهو يثبت أمرًا ثم ينفيه بعد ذلك ، وكأنه يقول لنا : قد خدعتكم وضحكت عليكم واستخففت بعقولكم
يقول شرف بن أسد [1] :

رمضان كلك فتوه وصحيح دينك عليه
وأنا ذا الوقت معسر وأشتهى الإرفاق بيه

* * *

حتى تروى الأرض بالنيل ويباع القرط بدرى
وأعطيك الدرهم ثلاثة وأصوم شهرين وما أدرى
وإن طلبتنى فى ذا الوقت فأنا أثبت عسرى
فامتهل واربح ثوابى لا تربّخنى خطيه
وتخليني أسقف طول نهارى لا عشية

* * *

لك ثلاثين يوم عندى اصبر أعطى المثل مثلين
وان عسفتنى ذى الأيام ما اعترف لك قط بالدين
وأنكرك وأحلف وأقل لك أنت من اين وأنا من اين
واهرب اقعد فى قمامه أو قلالى بولشيه

(١) فوات الوفيات ، ابن شاكر ، جـ٢، ص١٠١

واجى فى عيد شوال واستريح من ذى القضية

* * *

والإخذ منى نقدية فى المعجل نصف رحلك
صومى من بكره إلى الظهر وأقاسى الموت لأجلك
وأصوم لك شهر طوبه ويكون فى بعض فضلك
ايش أنا فى رحمة الله مين أنا بين البرية
أنا إلا عبد مقهور تحت أحكام المشيه

* * *

من زبون نحسن مثلى رمضان خذ ما تيسر
أنت جيت فى وقت لو كان الجنيد فى مثلو أفطر
هون الأمر ومشى بعلى ولا تعسر
وخذ ايش ما سهل الله ما الزبونات بالسوية
الملى خذ منه عاجل وامهل المعسر شويه

* * *

ذى حرور تذوب القلب ونهار أطول من العام
وأنا عندى أى من صام رمضان فى هذى الأيام
ذاك يكون الله فى عونه ويكفر عنه الآثام
وجميع كلامى هذا بطريق المصخرية
والله يعلم ما فى قلبى والذى لى فى الطوية

وكما هو واضح فإن بناء هذه البليقة هو نفس بناء الزجل ،

فقد بدأت بالمطلع وانتهت بالخرجة ، وانقسمت إلى خمسة أبيات ، انقسم كل منها إلى غصن وقفل واتحدت الأقفال فى الوزن والقافية ، فى حين اختلفت القافية من غصن لآخر ، مع اتحادها بين أجزاء الغصن الواحد ، وهذه كلها من خصائص الزجل .

ويلفت نظرى فى هذه البليقة رد الدين مضاعفًا ، أو رده ثلاثة أمثال ، فربما أشار هذا إلى تفشى الربا فى المجتمع ، وكان الناس كما أشرنا من قبل يعانون من الفقر والعوز ، فلا يستبعد أنهم كانوا يتعاملون بالربا ؛ حيث لا يجد الفقير المعدم مفرًّا من اللجوء إليه ليشترى دواء لأهله أو طعامًا لطفله .

ونلاحظ استخدام الناظم لـ «ايش» التى يرددها فى بليقته وهى من المفردات الدخيلة التى زحفت على نظم الشاعر ، وقد ذكرنا فى صدر هذا البحث أن العامية الأدبية تحتضن ألفاظًا وتراكيب دخيلة ، ويرجع هذا إلى احتكاك اللغات .

ومن نماذج البلاليق التى تتسم بالطرافة ، وتفيض بالهزل النموذج التالى :

ومِنْ قَبْل آبق عازب ساقتنى المقادير
ازَّوّجْت صرت معدود من جملة المدابير

* * *

كان قبل دا النَّصافى لبس لكل ساعة

http://arabiciviliz ation2.blogspot.com
amly

تذرُوا ايش سبب حرافى فى الدنيا يا جماعة
حتى بقى يرى فى أتوابى الخلاعه

* * *

لو تمموا عليه قالوا امتَثَلْ أساطير
الأوليـــــــن وازوّج واكتب عليه مساطير

والمطلع مؤلف من أربعة أجزاء والغصن من ستة والقفل من أربعة وهو بناء فنى شائع فى الأزجال[1] .

وهناك نماذج لا تحصى من البلاليق التى تجمع بين الهزل والمجون ، أو لنقل يأتى فيها المجون فى ثوبٍ هزلى ، ولعل إبراهيم المعمار يكون فى طليعة من برع فى هذا اللون من النظم مثل البليقة التالية ، التى أراها فى غاية المتعة والإثارة وفيها يقول إبراهيم المعمار :

مِثقالْ حشيش منْ ذِى الخَضْرا يُساوى عندى ألفين حمرا

* * *

ما لذ عيشى حين نسكرا
بذى البريزة وياخكرا
ومَنْ يَلُمنِى فى الأخضرَا

---

(١) انظر الشكل الرابع من البناء الفنى فى أزجال ابن قزمان فى كتابنا ابن قزمان والزجل فى الأندلس .

قصدو ينور بى الصفرا

* * *

نذكر نهار فى باب اللوق
وأنا من السلطة مخنُوقْ
دى مغربى فتنة مخلوقْ
ناديت لُو مَوّر قلبى أرا

* * *

دورت بوديك الدورا
جئنا مكان يسمى الجَورا
عبرتْ وحدى الفاخُورا
عديتْ عليه ألفين مرا

* * *

دار قلى ما عندك حنّا
أش دى المصيبة قوم عنّا
ناديتْ لو أصبر لى سنّا
وخليك أوْلذْ الحَرا

* * *

عاد قلى ضاقت أنفاسى
أهلكتنى كمْ دَا قاسى
واش قلبك دا لقاسى

مالُو شَبيهٔ إلا الصَّخْرَا

* * *

إيش دى المصيبة والدهْيا
مِثْلك ما ريتْ فى ذا الدنيا
يابنْ المقطوع انتَ ما تِعْيا
إيش مِن حديد هدِى

* * *

وبناء البليقة كما هو واضح بناء زجلى يتألف فيه المطلع من جزءين والغصن من ثلاثة أجزاء ، ثم يتألف كل قفل بعد ذلك من جزء واحد على قافية المطلع ، وهذا البناء الفنى شائع فى الزجل ؛ حيث يضم ثمانية وخمسين زجلاً من أزجال ابن قزمان التى تبلغ تسعة وأربعين ومائة زجل .

وإذا كان كل من : الحلى ، والمحبى ، يذكر أن القرقيا أو الحماق ما جاء فى الهجاء فقد لاحظنا أن نماذج كثيرة من البلاليق جاءت فى الهجاء كذلك ، مما يؤكد أن تقسيم هذه الفنون حسب الموضوعات على النحو الذى وضعه القدماء ينطوى - فى الواقع - على مبالغة بالغة ولا يعدو أن يكون تصورًا نظريًا بحتًا فإذا حاولنا تطبيقه عمليا فوجئنا بأنه غير دقيق ولا يمت للواقع بصلة ، فمن نماذج البلاليق فى الهجاء قول عبد الرحيم ابن محمد فى ابن المصوص الإسنائى وقد سرق سكينًا منه :

مثلك لم أر فى اللصوص يـا ابـن الـمـصـوصـي
خنجرى فى الطبق
ومنتصر فى القول صدق
وأنت أخذته بالسبق
فـعـل الـلـصـوص

والبليقة كما هو واضح فى الهجاء وقد تجردت من الفحش والمجون ومن الأمثلة على تجرد بعض البلاليق من الهزل والمجون كذلك النموذج التالى :

كلُّ من طبعه الأذِية ما يموت إلا مقهُرْ
شامتَه فيه الأعادى وعلى نفسه محسَّرْ
لا تكون يا صاحبى مغتاب لا ولا تكون صاحب نميمة
واترك المزح ودعه مع الألفاظ الذميمة
والزم التقوى ففيها كل ساعة منها غنيمة
لا تروم عنها سواها تندم الآن وتخسر
وتصير بين الخلايق أخمل الناس وتُقهرْ

وهذا النموذج لا يتضمن هزلا ولا مجونا ، وإنما يتضمن وعظًا ونصحًا وإرشادًا .

والذى يبدو لنا أن القدماء ميزوا بين الزجل والبليق على أساس ما تضمنه كل من الفنين من أغراض ، واعتبروا أن ذلك

هو الفارق الوحيد بينهما ، ولم يلتفتوا إلى ما يوجد بين الفنين من فروق فى الشكل والبناء الفنى .

بل نجد كثيرًا من المحدثين يتحدثون عن البليق من خلال حديثهم عن الزجل ، وكأنهم لا يرون فروقًا جوهرية بين الفنين ، وهذا خطأ بيِّن ، فالواقع أن الفنين إذا كانا يشتركان فى العديد من الخصائص الفنية فى الشكل والبناء الفنى فإنهما يختلفان فى بعض الخصائص فى الشكل والبناء الفنى كذلك ، كما سنبين فيما بعد .

ويعرف زغلول سلام البليقة بأنها : «منظومة زجلية ، لكنها اختلفت عند المصريين عن الزجل فى موضوعاتها ، إذ اقتصرت على الموضوعات الخفيفة السائرة ، الفكاهية ، أو الساخرة . وغالبًا ما تكون أوزانها خفيفة على السمع واللسان ، ولذا كانت أكثر سيرورة بين عامة الناس من الزجل ، ونظم فيها العامة فى صور مختلفة ومناسبات متعددة» [1] .

ويقول : « البليقة منظومة زجلية ، شعبية فى روحها ولفظها ، هزلية فى موضوعها ومعانيها غالبًا ، خفيفة فى بنائها ، قصيرة ، ليس لها طول الموشح ولا الزجل ، وكان المقصود منها أن تقوم بدور محدود من التعبير الخفيف الساخر أحيانًا ، الفكه أحيانًا عن مشكلة ذاتية للناظم ، كالشكوى والغزل والعتاب

---

(١) الأدب فى العصر المملوكى ، جـ١ ، ص٤٢٩ .

وذم الزمان ، أو مشكلة عامة كظلم السلطان ، وجور الحاكم أو الوالى ، وشقاء الناس ومعاناتهم ، وضيق أحوالهم ، أو قد يقصد إلى استخدامها فى الرقص والغناء على الإيقاع المنتظم ، وربما عمد بعض الناظمين إلى إعرابها وإخراجها مخرج الشعر الفصيح المعرب ، مع إدخال بعض الألفاظ العامية أو الملحونة على أسلوبها . واتخذها بعض شعراء القريض شكلا مناسبًا للهجاء أو الهزل والفكاهة فى مواقف اللهو والمجون ومجالس الأنس» [1] .

ويمكننا تحديد الخصائص الفنية للبليقة حسب هذا التعريف فيما يأتى :

١ - موضوعات خفيفة ذاتية أو عامة

٢ - أوزان خفيفة .

٣ - القصر .

٤ - الارتباط بالرقص والموسيقى والغناء .

٥ - الصياغة العامية وأحيانًا الفصيحة والعامية معًا .

وهذه الخصائص من شأنها أن تسهم فى انتشار فن البلاليق وشيوع نصوصه ، فقصر النص ، وطرافة موضوعاته ، واحتفاؤه بالفكاهة والسخرية مع غنائه ومصاحبته الرقص على الألحان

---

(١) السابق ، جـ١ ، ص٤٣٣ .

الموسيقية ، من شأنه أن يجعل نصوص الفن تتردد على الألسن فى العرائس والمحافل الشعبية والمناسبات المختلفة . وقد أصاب زغلول سلام كبد الحقيقة فى قوله : «إن البليقة منظومة زجلية . . .» وهو يعنى أن البلاليق تشترك مع الزجل فى العديد من الخصائص والسمات الفنية . ونحن نتفق معه فى ذلك ، رغم اختلاف الفنين فى بعض الخصائص .

ومن نقاط الاتفاق بينها أن المنظومة فى كل منهما تنقسم إلى مطلع و غصن وقفل ، ولكن البليقة تختلف أحيانا عن الزجل فى بناء الأقفال ، فأقفال الزجل - إذا استثنينا المطلع - تتفق فى عدد الأجزاء فى حين لا تلتزم بعض نماذج البلاليق بهذا المبدأ . فهناك بعض النماذج البليقية يتألف فيها قفل من شطر واحد ، ثم يرد القفل الذى يليه على أربعة أشطار .

وإذا كان الزجل منظومة غنائية وضعت أساسًا لتلحن وتغنى وربما صاحبها الرقص ، وقد أشاد ابن قزمان بإجادته الرقص والغناء[1] . إذا كان الزجل كذلك ، فإن البليقة هى الأخرى منظومة غنائية وضعت أساسًا لتلحن . وتغنى ، وارتبط فن البلاليق ارتباطًا وثيقًا بالرقص والموسيقى والغناء ، وكان البليقيون على دراية ومعرفة بالألحان والموسيقى والرقص ، نعرف ذلك من أخبارهم فى المصادر القديمة ، كما نجد فى

(١) ارجع إلى التفاصيل فى كتابنا : «ابن قزمان والزجل فى الأندلس» .

النجوم الزاهرة ؛ حيث يورد ابن تغرى بردى البليقة التالية لابن مولاهم :

من قال إنى جندى خلق فقد صدق
عندى قبا من عهد نوح على الفتوح
لو صاذفتو شمس السطوح كان احترق

ثم يقول ابن تغرى بردى بعد أن يورد البليقة السابقة : وكان ابن مولاهم«يرقص عليها بين يدى السلطان حسن» . وأظن أن رقص ابن مولاهم كان يصاحبه غناء البليقة على ألحان موسيقية مرقصة .

وجاء فى الطالع السعيد للإدفوى أن الشيخ كمال الدين بن عبد الظاهر «عمل سماع فى دار ابن أمين الحكم وحضر الشيخ ورؤساء البلد وخلق كثير . . . فحضر القوال وهو مظفر وكان يغنى بالشبابات والدفوف ، وقال أشياء ثم قال(البليقة التالية) :

من بعد ما صد حبيبى ومار جاء اليوم وزار
أبصرت ما كان ابركوا من نهار
جانى حبيبى وبلغت المنا وزال عن قلبى الشقا والعنا
ودار كأس الأنس ما بيننا
الكاسات علينا تدار فى وسط الدار
وأنا ومحبوبى نهار جهار[1]

---

(١) الطالع السعيد ، ص٢١٤

وربما نتبين من هذا الخبر أن فن البليق لم يكن محصورًا فى العامة وإنما شاع وذاع بين الخاصة كذلك .

وكل من البليق والزجل يرتبطان بالغناء والموسيقى والرقص ، وكما زحفت الفصحى على بعض نصوص الزجل فى المزنم أو المزبلح ، زحفت الفصحى على البلاليق كذلك . ومع أن ابن قزمان لم يبح الإعراب فى الزجل ، بل منعه منعًا باتا واعتبره أثقل من إقبال الأجل ، فإنه قد وقع هو نفسه فى المحظور ، وفعل ما نهى عنه ، وإذا كان قد منع الاقتباس من القرآن الكريم لأنه معرب ، فقد اقتبس هو نفسه منه فى زجل له يقول فيه :

أخبيوه خلف الستور
واكثروا من النذور
واطلقوا حول البخور
واكتبوا بالزنجفور
من حوالين المهد
«قل هو الله أحد»[1]

ونقرأ من أزجال أبى الحسن بن عمير هذا المطلع لأحد أزجاله :

---

(١) ديوان ابن قزمان ، زجل رقم ١٦٧ ، ص٤٣٩ .

سافر حبيبي وأنا بعدو مقيم
« أعوذ بالله السميع العليم »[1]

ونقرأ من أزجال ابن خاطب قوله :

الله ساقك ولم يسوقك أحد
واجتمعت أصداف أخير من وعد
وفر الله مشى ذك الأميال
والرقادى والردى وشغل البال
« وكفى الله المؤمنين القتال »[2]

ولكن أيًا من أبى الحسن أو ابن خاطب لم يدع إلى تجريد الزجل من الإعراب ، ولم يمنع تضمينه آيات من القرآن الكريم كما دعا ابن قزمان ، فابن قزمان هو الذى يدعو إلى ذلك ، ولا يطبق فى أزجاله ما دعا إليه ، وهكذا يؤكد لنا حقيقة مهمة وهى أن الكلام النظرى شىء والتطبيق العملى شىء آخر ، وكثيرًا ما يضع النقاد نظريات ولكنها لا تتحق عند التطبيق العملى ؛ حيث يخرج عليها الأدباء والمبدعون .

ومهما يكن من أمر ، فنصوص الزجل التى زحفت عليها الفصحى - وإن كانت قليلة - فهى موجودة وتلتقى مع بعض

---

(١) العاطل الحالى ، ص٧٨

(٢) المُعرب ، جـ١ ، ص٢٨٣

نصوص البلاليق فى ذلك . بل قد يتجرد البليق من اللحن والخروج على قواعد النحو إلا فى كلمة واحدة ، بخلاف الزجل الذى يعمه اللحن ويتجرد من الإعراب إلا فيما ندر ، ومن ذلك البليقة التالية :

إن المليحة والمليح كلاهما حضرا ومزمار هناك وعود
والروض فتحت الصبا أكمامه فكأنه مسك يفوح وعود
ومدامة تجلى الهموم فبادروا واستغنموا فرص الزمان وعمدوا[1]

وهذا نموذج فصيح فى جملته ، ولم يعتره اللحن إلا فى كلمة واحدة وهى «كلاهما» والصواب «كليهما» .

وهناك ملاحظة ينبغى أن ندلى بها فى هذا المقام ، وهى أنه إذا كان زحف الفصحى على الزجل يعتبر عيبا جسيمًا فإن زحف الفصحى على البليق لا يعد عيبا بل إنه مقبول وجائز . وفى ذلك يقول محمد التنوخى : «إن الزجل متى جاء فيه الكلام المعرب كان معيبًا والبليقة ليست كذلك/ فيجيء فيها المعرب وغير المعرب . . .» [2] .

وإذا كان الزجال يختم زجله أحيانًا بما بدأ به فيكرر بذلك المطلع فى الخرجة ؛ ليعطى بذلك علامة للبداية والنهاية ،

---

(١) وهذه البليقة مختلفة عن الزجل فى الشكل والبناء الفني .
(٢) بلوغ الأمل فى فن الزجل ، ص١٣٧ .

أو إعلانًا عن ابتداء الزجل والانتهاء منه ، كما نجد عند ابن قزمان فى زجل له أطلق عليه اسم «معلم الطرفين» على نحو ما مر بنا .

إذا كان الزجالون فعلوا ذلك ، فإن شعراء البلاليق قلدوهم واقتفوا أثرهم فى هذا التقليد ، كما نجد فى النموذج التالى :

ذا الأسمر بالعوينات السود يسحر
ذا الأهيف كم على ضعفُو يتصلف
لو أنصف كنت أجنى الورد المضعف
ذا ترشف من رضابُو العذب القرقف
إلى أن أسكر
إلى كم ذا تتبع صدك والهجران
وتتعدى وتعاند فيك السلطان
فما ترضى وتعاملنى بالإحسان
عسى تعذر واغنى لك بالمزهر
ذا الأسمر بالعوينات السُّود يسحر

بل إننا نجد فى البلاليق ما يشبه تهكم ابن قزمان على الفقيه مثل البليقة التالية :

قد حلا العنقود وطاب قم بنا حتى نطيب
آه على كاس كبير
وعلى ساق صغير
وأقول له حين يدبر

خش على هذا الشباب هات على رغم المشيب
لو ترانى يا فقيه
ومعى من نشتهيه
حين نسكر أو نتيه
كنت تشرب بالكتاب لو تكون ابن الخطيب[1]

وتذكرنا هذه البليقة بتهكم ابن قزمان على الفقيه الذى يتكرر فى ديوانه .

وإذن فالبلاليق تشترك مع الأزجال فى العديد من الخصائص الفنية ، ومع هذا فإنها تختلف عنها فى خصائص أخرى من أهمها : البساطة فى الموضوعات والأوزان ومنها قصر النص فى البلاليق ، ومنها أن استخدام الفصحى فى البلاليق لا يعد عيبًا ، كما هو الحال فى الزجل ، وقد فرق المصريون بين الزجل والبليق تفرقة واضحة . ونحن نقرأ فى المغرب لابن سعيد ما يأتى : «وكان بالفسطاط جماعة يسمعون البليق وهو على طريقة الزجل الأندلسى . . . فمنهم ساكن البليقى ، ومن بليقاته قوله :

بسى من الدين الثانى نرجع لدين الحقاني

---

(١) وهذا البليق متفق مع الزجل فى البناء الفنى ، فالمطلع مكون من شطرين والغصن من ثلاثة على قافية واحدة ، ثم القفل من شطرين على قافية المطلع ، وهذا بناء فنى مألوف فى الزجل ، كما سبق أن أوضحنا .

http://arabicivilization2.blogspot.com
amly

نـرجـع لـديـن الأول
عـن الـنـسـا لـن نـتـحـول
إن كـنـت ف ذا تـتـقـول
اصـفـع وقـطـع آذانـى[1]

ويذكر الإدفوى أن ابن دقيق العيد (ولد فى قوص سنة ٦٥٧ هـ وتوفى عام ٧١٥ هـ) كان يقول البلاليق «ومع ذلك فكان خفيف الروح ، لطيفًا على نسك وورع ودين متبع ، ونشد الشعر والموشح والزجل والبليق والمواليا ، وكان يستحسن ذلك» [2] .

ويقول الصفدى عن شرف بن أسد : «رأيته غير مرة بالقاهرة وأنشدنى له شعرًا كثيرًا من البلاليق والأزجال والموشحات وغير ذلك ، وكان عاميًا مطبوعًا قليل اللحن يمتدح الأكابر ويستعطى الجوائز ، وصنف عدة مصنفات فى مشاة الخليج والزوائد التى للمصريين والنوادر والأمثال ، ويخلط ذلك بأشعاره ، وهى موجودة بالقاهرة عند من كان يتردد إليهم ، وتوفى رحمه الله تعالى بعد أن مرض زمانًا فى سنة ثمان وثلاثين وسبعمائة» [3] .

---

(١) المُعرب ابن سعيد ، تحقيق شوقى ضيف ، جـ١ ، ص٣٦٥ . وهذه البليقة متفقة مع الزجل فى البناء الفنى ، فالمطلع شطران ، والغصن ثلاثة ، والقفل شطر واحد على قافية المطلع وهو شكل مألوف من أشكال الزجل .(ارجع إلى هذا الشكل فى كتابنا : ابن قزمان والزجل فى الأندلس ، ص٤٠٠) .

(٢) الطالع السعيد ، ص٣٢٧ .

(٣) فوات الوفيات ، جـ٢ ، ص١٠١ .

وقد أنشد ابن أسد البليقة التى ذكرناها من قبل عن شهر رمضان فى حضرة الصفدى على نحو ما يذكر الصفدى نفسه .

كما ذكر الصفدى أن ابن فضل الله العمرى «نظم كثيرًا من القصائد والأراجيز والمقطعات والدوبيت والموشح والبليق ، وأنشأ كثيرًا من التقاليد والمناشير والتواقيع ومكاتبات الملوك وغير ذلك» [١] .

ويفرق محمد التنوخى بين البلاليق والقرقيات والأزجال فيقول : «إن الزجل متى جاء فيه الكلام المعرب كان معيبًا ، والبليقة ليست كذلك ، فيجىء فيها المعرب وغير المعرب ؛ ولذلك سميت بليقة من البلق وهو اختلاف الألوان ، وتفارق البليقة القرقية فى أن البليقة لا تزيد على خمس حشوات غالبًا ، وقد تنتهى إلى السبع قليلا» [٢] .

وقد أصاب محمد التنوحى فى قوله أن البليقة لا تزيد على خمسة أبيات غالبًا ، وقد تبلغ سبعة فى النادر ، فبمراجعة النصوص التى بين أيدينا من البلاليق نجد أن هذا الحكم صحيح ، ومنطبق على نصوص هذا الفن ، وتختلف البليقة فى ذلك عن الزجل الذى يطول وتتعدد أبياته دون قيد .

---

(١) السابق ، جـ١ ، ص١٦٠ .

(٢) بلوغ الأمل فى فن الزجل الحموى ، ص ١٣٧ .

وإذن فقد فرق المصريون بين الزجل والبليق وأجادوا فى فن البليق إجادة كبيرة ، حتى نسب إليهم ولم ينسب إلى شعب آخر ، وهناك من البلاليق المصرية ما حظى بشهرة كبيرة وتردد على ألسن الشعب المصرى ، حتى صار كالأغانى الشعبية ، فتردد فى المناسبات والمحافل الشعبية المختلفة وتوارثه جيل عن جيل مثل البليقة التالية :

سلطاننا ركين
ونائبو دقين
يجينا الماء منين
هاتوا لنا الأعرج يجى الماء يدحرج (١)

وهذه البليقة من عصر الملك الناصر ، ويذكر ابن إياس أنها كانت ذات شهرة عظيمة وأن العوام كانوا يغنونها فى أماكن التفرجات وغيرها ، يقول : «إن العوام صنعوا كلاما ولحنوه ، وصاروا يغنونه» . . . وهو ثم يذكر البليقة .

ويلفت نظرى فى قول ابن إياس السابق أن البليقة المذكورة لا تنسب إلى قائل بعينه ، وإنما نسبها ابن إياس إلى الشعب المصرى كله ، مما يمنحها صفة الشعبية ويضمها بجدارة إلى مأثورات الشعب فهى مجهولة المؤلف ومنسوبة إلى الجماعة الشعبية كلها ، وهذا أهم ما يميز المأثور الشعبى .

---

(١) وهذه البليقة كسابقتها متفقة مع الزجل فى الشكل والبناء الفنى .

ومن البلاليق التى حظيت بشهرة وانتشار وذيوع ، حتى صارت بمثابة أغنية شعبية مجنحة البليقة التالية :

يا قوم وايش هذا الفضول تقرءوا الفصول
الملحة تقرأ يا فلان
أو مختصر شيث والبيان
هذا يجنن بالضمان
لسائر أرباب العقول
من قوله معدى كرب
القلب أضحى منكرب
وبيت عقلى قد خرب
وشرح حالى فيه يطول
من صحراوات مع جبليات
ومد وشد مع حات بات
من الذى عنده ثبات
يفهم مفاعيل مع فعول

ويطول بنا المقال لو عددنا نماذج البلاليق التى اشتهرت فى مصر ، ويبدو أن هذا الفن وجد رواجًا كبيرًا وازداد الإقبال عليه ، مما شجع الشعراء أن ينظموا على وزنه بالفصحى هجاء وسخرية ولهوا ومجونًا [1] .

---

(١) الأدب فى العصر المملوكى ، زغلول سلام ، جـ١ ، ص ٤٣٣ .

وإذا كنا نلاحظ طابعًا هزليًا يغلب على معظم نصوص فن البليق - كما يبدو من النصوص التى قدمناها - فلابد من أن نضع فى اعتبارنا حقيقة مهمة وهى أن الأدب الهزلى بصفة عامة يخفى دائمًا وراء هزله أهدافا جادة وربما تكون فى غاية الخطورة والأهمية ، وقد تكون أهدافًا سياسية خطيرة كما نجد فى كتاب كليلة ودمنة ، وقد نص ابن المقفع على ذلك فى مقدمة هذا الكتاب ، فذكر أن ظاهر كتابه هزل ، أم باطنه فجد ؛ حيث يتصل بسياسة الملوك ، وبالمثل فإذا كانت البلاليق تفيض بالهزل فلابد من أن يكون وراء هزلها غرض جاد ، والبليقة التالية - على سبيل المثال - تبدو فى صورة هزلية ؛ حيث يوجه فيها الناظم حديثًا يفيض بالسخرية والتهكم إلى الشتاء وبرده القارص الذى يسكن عظامه ، ويتهمه بالقسوة والتجرد من الرحمة ؛ حيث لم يقدر إلا عليه ؛ لأنه فقير معدم ، أما الأغنياء فلا يستطيع قهرهم ؛ لأنهم يتحصنون فى أثوابهم الثقيلة المصنوعة من الفراء والجوخ ؛ ولذلك لا يستطيع برد الشتاء أن يصل إليهم أو ينال منهم . وهنا يبرز الهدف الجاد الذى يرمى إليه الناظم وهو إبراز ما يسود المجتمع من طبقية تظفر فيها طبقة معينة بالمال والثروة فى حين تعيش طبقة أخرى فى فقر وعوز . وبذلك تكون البليقة قد أدت دورًا خطيرًا فى إبراز الطبقية التى تسود المجتمع فى أسلوب هزلى ممتع يبتعد كل البعد عن النقد المباشر قد تنفر منه النفس ولا تتقبله . تقول البليقة :

الشتاء هجم عليه كنت غارق فى منامى
قمت قايم عليه ثاير أستخب فى عظامى

الشتا طب وجانى فى غمام بوجه عابس
دق كوس الرعد برقو وحمل راجل وفارس
لحقتنى منه زمعة صرت واقف قرن يابس
بقيت أسنانى تطقطق صرت غتمى فى كلامى
وقوامى كان مقوم اتعوج منى قوامي

حين لقيت وجهو تعبس رحت من خوفى استخبيت
والرياح والزمهرير فتشوا وجونى البيت
وبقى الربى يشعث ينشاف الغرب جنيت
قلت لا تنخش منه قمت لو يجمد حامي
انطفا جمرى بنفخه وصرعنى فى مقامى

الشتا بشدة وسطود لا يضق ولا يعاند
اقتصد حربى وجانى فقلت له حين جانى قاصد
يا صقيع ايش دى الصقاعة جيتنى يا بارد وبارد
ما أنا يا برد قدك لا يفرك من لشامى
أنا قد أرميت سلاحى جيرنى وارعى لى ذمامى

يا شتا ليه قويت علينا ما تروح تقوى على اصحاب
القماش الثقل والجوخ وفرا ألوان وسنجاب
دخلو جو البشاخين صرت حاير فى الظلام
فى الرقاق على الريح كنى فى الظلمة حرامى

قال لى زحت أقوى عليهم كركبونى من وراء الباب
يا شتا عريت الأغصان من حلى أوراق الأغصان
قال : صحيح كسيت الرياض ديباج على ألوان
وأيادى سحبت عينى جارية بكل إحسان

وتقول عنى معبس ما ترى البرق ابتسامى
وثغور الأرض تضحك عندما يبكى غمامى

والبناء الفنى لهذه البليقة لا يختلف عن الزجل إلا فى البيت الرابع ؛ حيث أتى الناظم بسطرين من الغصن ثم جاء بعد ذلك بالقفل ، ثم عاد وأتى بالسطر الثالث من الغصن وهو بناء فنى غريب لم نعهده فى الزجل ، فهل قصد الناظم إلى ذلك قصدًا؟ أم جاء عفوًا دون أن يعمد إليه؟

وفى رأيى أن نظام التقفية فى البيت المذكور يلتقى مع نظام التقفية فى مقطوعات جيوم - أحد شعراء التروبادور - التى تشبه

http://arabiccivilization2.blogspot.com
amly

إلى حد كبير الأزجال فى الشكل والبناء الفنى ، وإليك مقطوعة من مقطوعاته :

Farai Chansonera nueva
Ans que vent ni gel ni Plueva
Ma dona m'assai e-m Prueva
Quossi de qwual guiza l'am

غـصـن

الـقـفـل

Era per plag que nem nueva.

مطلع وإن يكن متأخرًا

Ne-m solvera de son liam.

وترجمة الشعر السابق هى : - سأصوغ أغنية جديدة قبل أن تعصف الريح ، وقبل أن يسقط الجليد وتمطر السماء ، إن سيدتى تفتننى وتبلونى ؛ لتعرف على أية طريقة أحب ولكنى لن أفك نفسى من وثاق حبها مهما ضاعفت لى من أذى [1] .

فهذه المقطوعة تتألف من غصن مكون من ثلاثة أشطار على قافية واحدة ، موزعة على ثلاثة أسطر (السطر الأول والثانى والثالث) ثم يرد القفل من شطر واحد فى السطر الرابع ثم المطلع

(١) الأدب المقارن ، د .غنيمى هلال . ص ٢٦٦ .

من شطرين فى السطرين الخامس والسادس ، ويتفق الشطر الأول من المطلع (السطر الخامس) فى القافية مع الغصن فى حين يتفق الشطر الثانى من المطلع (السطر السادس) فى القافية مع القفل (السطر الرابع) .

ونلاحظ فى النموذج السابق أن جيوم قد جعل المطلع فى نهاية المقطوعة ، لا فى أولها كما هو مألوف فى الزجل ، وقد علق الطاهر مكى على هذا التعديل بقوله : من الواضح أيضًا أن موشحات وأزجالا عربية كثيرة جاءت أيضًا بلا مركز (مطلع) واصطلح النقاد القدامى على تسمية ما جاء كذلك (أقرع) فى مقابل تلك التى تبدأ بالمركز وتسمى (تام) أو (كامل) [1] .

وقول الأستاذ السابق يعنى أن التعديل الذى أجراه جيوم يجعل نظمه متفقًا مع الزجل الأقرع ، ونحن نختلف مع الأستاذ الجليل فى ذلك ، فالواقع أننا نجد فى نهاية البيت من القصيدة الزجلية عند جيوم قفلين لا قفلا واحدًا ، والقفلان هما قفل البيت والمطلع ، ويختلف ذلك عما نجده فى بناء الزجل الأقرع ، اختلافًا لم يشر إليه أستاذنا الطاهر مكى . ونحن نرى فى التعديل الذى أجراه جيوم نقطة اختلاف بين البناء الفنى فى قصائده والبناء الفنى للزجل ، ولكن هذا الاختلاف طفيف .

---

(١) دراسات أندلسية فى الأدب والتاريخ والفلسفة ، الطاهر مكي

ولا يحول بين قصائد جيوم وخضوعها للبناء الفنى للزجل ، بل يمكننا اعتبارها من الأزجال .

ومن الواضح الجلى التقاء البيت الرابع من البليقة السابقة بمقطوعة جيوم من حيث الشكل والبناء الفنى .

ورغم أن جهور الباحثين يكادون يجمعون على أن فن البليق فن مصرى أصيل ، أبدعته العبقرية المصرية ، ونما وتطور فى أحضان وادى النيل ، فإن الشيخ الدجوى فى كتابه «بلوغ الأمل فى بعض أحمال الزجل» ، ينسب هذا الفن إلى الأندلس ، فهو يذكر أن ابن قزمان القرطبى هو الذى اخترعه ، وهذا رأى متطرف دون شك ، ولا يستند على دليل موضوعى ، ويختلف مع ما ذهب إليه جمهور الباحثين من أن المصريين هم الذين ابتكروا هذا الفن ، فنسب إليهم بجدارة .

ونحن نرجح ما ذهب إليه الرافعى من أن فن البليق قد نشأ فى مصر فى القرن السابع الهجرى [1] ؛ لأن القرن قد شهد ازدهار الفنون السبعة فى مصر ، ومن بينها فن البليق ، كما سبق أن أشرنا .

---

(١) تاريخ آداب العرب ، الرافعى ، جـ٣ ، ص١٧٩ .

٤- الحماق

يذكر المحبى الحماق من أنماط الزجل ، ولا يورد نماذج منه ، وقد أشار الإبشيهى إلى هذا الفن إشارة عابرة فى كتابه : المستطرف فى كل فن مستظرف ، جـ٢ ، ص٥١٣

والنماذج التى سجلها العلماء لهذا الفن قليلة جدًا ، لا تمكننا من تحديد الخصائص الفنية المميزة لهذا النمط من النظم . ومن نماذج الحماق التى سجلها العلماء :

تعرف تغنى حماق شده ولا ترخيه
واحفظ على درهمك واحذر تفرط فيه
فإن قلت آه يا راسى يقول درهمك لبيك
أنا خير من أمك وأبوك ولا عبد بين إيديك

ونستخلص من هذا النموذج أن الحماق كان يغنى ، بل ربما وضع أساسًا من أجل اللحن والغناء ، وربما كان يغنى بطريقة فنية معينة ، وكان على من يغنى الحماق أن يتقن هذه الطريقة الخاصة ، نعرف هذا من قوله : «أى هل تتقن الطريقة الفنية لغناء الحماق»؟

وربما يتضح عنصر من العناصر الفنية لغناء الحماق فى قوله : «شده ولا ترخيه» ، وربما يقصد هنا شدّ أوتار الآلة الموسيقية ، فهو عنصر فنى مرتبط بالغناء أو اللحن على كل حال .

ونلاحظ فى هذا النموذج أن القافية تتفق فيه بين كل بيتين ، بحيث يكون البيت الأول والثانى على قافية واحدة ، والثالث والرابع على قافية أخرى مخالفة للأولى ، ثم الخامس والسادس على قافية ثالثة . . . وهكذا .

ولا ندرى إذا كان هذا النظام من الفقيه هو السائد فى نصوص الحماق أم أن هناك نظامًا أو أنظمة أخرى من التقفية هو السائد فى نصوص الحماق أم أن هناك نظامًا أو أنظمة أخرى من التقفية لم تصلنا ، فقد ذكرنا من قبل أن النماذج التى وصلتنا من هذا الفن قليلة جدًا ، ومعظم نماذجه ضاعت وضلت طريقها إلينا .

أما من حيث الوزن ، فيرى الدكتور زكريا عنانى أن الحماق يعتمد فى الغالب الأعم» على مجزوء البسيط أو على إيقاع قريب من ذلك» [1] .

ولا أدرى كيف انتهى الدكتور عنانى إلى هذا الحكم ، فإن كان مقياسه فى ذلك النماذج التى وصلتنا من الحماق ، فإن حكمه يكون غير دقيق ؛ لأن النماذج التى وصلتنا قليلة محدودة ، لا تسمح باستخلاص هذا الحكم ، فلماذا لا يكون للحماق أوزان أخرى - غير التى ذكرها الدكتور عنانى - ولكنها لم تصلنا؟

أما من حيث الصياغة فالذى يبدو من النموذج السابق أن

---

(١) مدخل لدراسة الموشحات والأزجال ، د . زكريا عنانى ، ص ٤٣ .

الحماق يصاغ ملحونًا ، وربما اشتملت قصيدته على بعض الحكم والمواعظ .

ويذكر المحبى أن الحماق ما تضمن الثلب والهجاء ، ولكن بمراجعة النماذج التى وصلتنا من هذا الفن نتبين أنها لا تخضع كلها لهذا الحكم ، ومع هذا ينبغى أن نضع فى اعتبارنا ما ذكرناه من قبل من أنه لم تصلنا إلا نماذج محدودة من هذا الفن لا تمكننا من إصدار أحكام دقيقة عليه ، ربما كانت معظم النصوص التى نظمت فى هذا الفن ولم تصلنا قد تضمنت الثلب والهجاء فعلا ومع هذا لا يكون حكم المحبى دقيقًا ، فليست جميع نماذج الحماق فى الثلب والهجاء كما يذكر ، والنص السابق دليل على ذلك .

ولا أدرى لماذا سمى الحماق بهذا الاسم؟ ولم أجد فى الإبشيهى ما يبرر هذه التسمية ، بل لم أجد فيه كلامًا عن الحماق ولم يورد منه إلا الشاهدين الآتيين ، الأول :

أنا ما عبورى الحمام لجسمى لكى ينظف
إلا لدمع جاري على الما ولا يوقف
وديك المجارى تجري ودمعى يسابقها
تقول الأنام فى الحمام له أحباب فارقها

والثانى :

ترى كل من نعشقو علينا يقيم أنفه

فاسلاه واترك هواه وسد الطريق خلفه
وان زاد على عشقوا وزاد بى الهوى والذل
تركتو ولو كان يحيى لأهل القبور الكل

ويبدو أن الذين نظموا فى الحماق كانوا من المغمورين الذين لا يعرفون عند العامة ، ولا عند الخاصة ؛ ولذلك لم يتنشر إنتاجهم ولم ينتشأ بل وئد فى مهده ، ويبدو كذلك أن الإبشيهى كان يجهل هذا الفن ، ولا يجمع منه عدا النموذجين السابقين ، ولو أنه كان ملمًا به لذكر لنا شيئًا عنه ، ولعرفنا تاريخ نشأته أو أعلام الشعر الذين نظموا فيه ، أو عرفنا شيئًا عن وزنه . ولو كان يستطيع لقدم لنا نماذج أكثر ، كما فعل فى الأنماط الأدبية الأخرى .

ولم ينسب الإبشيهى النصين المذكورين لشاعر بعينه ، وإنما اكتفى بقوله «ومما قيل فى هذا الفن» أو «وقال آخر» ولو أنه كان يعرف صاحب النظم لذكره لنا وعرفناه به .

ونجد أن الحلى الذى أسهب فى إيراد نماذج متنوعة للمواليا ، والكان وكان ، والقوما لم يورد نموذجًا واحدًا لفن الحماق .

وقد ذكر الحلى أن العراقيين استبدلوا الحماق بالقوما ، ولا نفهم ماذا يقصد الحلى بذلك؟ فلا علاقة - فى الواقع - بين الفنين ، فالعراقيون قد وضعوا القوما للتغنى بها فى سحور شهر

رمضان ، وليس الحماق كذلك ، ومن جهة أخرى يختلف الفنان فى الشكل والبناء الفنى ، فما وجه العلاقة بين الفنين إذن حتى يستبدل أحدهما بالآخر كما يذكر الحلى؟

والذى يبدو لنا أن الحلى أقام حكمه السابق على تصور نظرى بحت ، فما للمغاربة فن يسمى الحماق ، فلابد من أن يكون هناك ما يقابله عند العراقيين حتى تكون الفنون سبعة هنا وهناك ، وغاب عن الحلى حقيقة مهمة وهى أنه لا وجه لهذا الاستبدال الذى قرره مطمئنًا وأعتقد أنه كان مخطئًا فى ذلك .

ويبدو أن هذا الفن لم يجد رواجًا فى مصر وربما لم يستسيغه المصريون أو أنهم لم يعجبوا بوزنه فلم يقبلوا عليه ، ولم ينظموا فيه إلا نصوصًا قليلة محدودة مثل النموذج التالى لابن سودون :

إلى كم جفاكم هجران ... حبى طال ابعادى
حبيبى بطول الأزمان ... لا توفى بميعادى
وصالك سبب إسعادى ... عنو عاقنى الحرمان
ففضح فؤادى الصادى ... قد طالت بى الأحزان

وله أيضًا من الحماق :

أيا من وصالوا بالأرواح ... لا يغلى ولا الأموال
لوصلك حبيبى ارتاح ... لا كان من لغيرك مال
بسيف الهوى لما صال ... جفنك بى غدا سفاح
فقطع بحدو الأوصال ... لما صار لى جراح

ثالثًا : الفنون العراقية

١- المواليا

وهو فن جميل فاتن ، يقال إن الواسطيين قد اخترعوه ونظموه معربًا من بحر البسيط ، فلم يلحنوا فيه ولم يخرجوا فى نظمه على العروض الخليجى التقليدى . وقد جاء فى السفينة ما يأتى : «وقد اختلفوا فى سبب تسمية (المواليا) بهذا ، فقيل سمى به لموالاة بعض قوافيه بعضًا ، وقيل لأن أول من نطق به موالى بنى برمك ، أو لأنه كان أحدهم إذا نعى مواليه قال : يا مواليا ، كما نقل عن الجلال السيوطى ، فهو على الأول (مُوَالَى) بضم الميم وفتح الواو مخففة وبعد الألف لام مفتوحة على صيغة اسم المفعول من والاه يواليه إذا تابعه ، وعلى الثانى (مَوَالِى) بفتح الميم والواو وكسر اللام على صيغة الجمع ، أو (مواليا) بزيادة ياء المتكلم وإدغام الياء ولحون الألف للإشباع ، ويحتمل عدم تشديد الياء تخفيفًا ، فإنى لم أر نصا على ضبطه [١] .

ويقول الحلى : وللمواليا «وزن واحد وأربع قواف على روى واحد ، ومخترعوه أهل واسط من بحر البسيط ، اقتطعوا منه بيتين وقفوا شطر كل بيت منها بقافية منها ، وسموا الأربعة

---

(١) سفينة الملك ، محمد بن إسماعيل ، ص ٣٨٠ .

صوتًا ، ومنهم من يسميها بيتين على الأصل ، ونظموا فيه اللفظ القوى الجزل فى الغزل والمديح والصنائع ، على قاعدة القريض المعرب»[1]

وقد تفنن الناظمون فى إظهار براعتهم اللفظية فى نظم هذا الفن فقدموا لنا صورًا طريفة متنوعة من التفنن اللفظى فمن ذلك النظم الذى يقدمه لنا عبد الصاحب عبيد الحلى ، ويبدأ أشطار منظومته بالحروف الهجائية حسب ترتيبها الألف فالباء فالتاء . . . . إلخ .

أ : ألف آه بجروح المحبة ألف
ب : بالذى جان محبوس وحسبته ألف
ت : تمت الروح تحسب بالمنازل ألف
ث : ثكبت النار حين اللى نزلت حكيم
. . . . . إلخ .

وَمن هذا التفنن أن يجعل الناظم كل شطر يتوسطه حرف يتكرر فى وسط كل شطر كما عمد بعض الناظمين إلى إنهاء الشطر بمثل ما بدأ به مثل :

نم نم قليل ترى عارضك قد نم نم
كم كم قد أتلعت عاشق فى الهوى كم كم

---

(١) العاطل الحالى ، ص ١٠٥

لم لم تزرنى وطيفك فى الكرى لم لم
دم دم فقلت لدمعى بالبكا دم دم

ونظم بعضهم بحروف غير منقوطة مثل :

امدح محمد ومدحه ودر الآلام
أحمد إمام الرسل طوا علم الأعلام
كامل مكمل حسان كم حما الإسلام
طه رسول الإله الواحد العلام

ونظم بعضهم ما يقرأ من اليسار إلى اليمين كما يقرأ من اليمين إلى اليسار مثل :

يحب سلما دعرعد املسب حى
يحن ذو ميدان نادا مؤذن حى
يحيد أن كالمت ملاك نادى حى
يحت يمضى بلاد البيض ميت حى

وخمن النماذج التى جمعت العديد من مظاهر التفنن اللفظى النموذج التالى :

أحبابنا بالطاب للميل يرجونى
مديتهم بالذهب أضحوا يمادونى[1]

---

(١) يمادنونى : يماطلونى .

http://arabicivilization2.blogspot.com
amly

منالهم بالنصب بالنصب يبدونى
مقصودهم بالكسب للمال يعيونى[1]

وفى هذا النموذج خمسة من مظاهرالصنعة هى :

١ - أن كل كلمة تبدأ وتنتهى بنفس الحرف ، فالكلمة الأولى من البيت الأول (أحبابنا) تبدأ وتنتهى بألف ، والكلمة الثانية (بالطلب) تبدأ وتنتهى بالباء . . . وهكذا .

٢ - أن كل شطر مكون من أربع كلمات دون زيادة أو نقصان .

٣ - أن عدد أحرف كل شطر أربعة وعشرون حرفا .

٤ - أن عدد النقط فى كل شطر ثلاث عشرة نقطة ، أى أن عدد الكلمات والحروف والنقط فى كل شطر واحد .

٥ - أن كل شطر مسجع فى أوسطه بالباء .

والذى يبدو لنا أن هذا الفن قد وضع أساسا ليلحن ويغنى ، ومما يرجح ذلك ، الخبر التالى ، يقول الحلى : وإنما سمى المواليا (بهذا الاسم لأن الواسطيين لما اخترعوه ، وكان سهل التناول لقصره ، تعلمه عبيدهم المستلمون عمارة بساتينهم ، والفعول ، والمعامرة ، والإبارون ، فكانوا يغنون به فى رؤوس

---

(١) العاطل الحالى ، ص ١٠٦

النخيل ، وعلى سقى المياه ، ويقولون فى آخر كل صوت مع الترنم : يا مواليا ، إشارة إلى ساداتهم ، فغلب عليه هذا الاسم وعرف به[1] . وهذا الخبر يشير إلى اقتران المواليا منذ النشأة بالطرب والغناء ، بل إننا نستخلص منه أن الفن قد وضع أساسًا ليغنى ، فقد كان العبيد فيما يذكر الحلى يغنون ويترنمون بالمواليا ، وهم الذين أطلقوا عليه هذه التسمية بذكرهم لفظ (موليا) فى نهاية الغناء .

وهكذا ينشأ فن المواليا على يد الواسطيين معربًا ملتزمًا بالوزن العروضى التقليدى ؛ حيث نظم على بحر البسيط على نحو ما أشرنا ، ولكن حدث أن انتهى هذا الفن إلى «البغاددة ، فلطفوه ونقحوه ، ورققوا ، ودققوا وحذفوا الإعراب منه ، واعتمدوا على سهولة اللفظ ورشاقة المعنى ، ونظموا فيه الجدل والهزل ، والرقيق والجزل ، حتى عرف بهم دون مخترعيه ، ونسب إليهم وليسوا بمبتدعيه ، ثم شاع فى الأمصار ، وتداوله الناس فى الأسفار[2] ، على نحو ما يذكر الحلى .

فالبغاددة هم الذين حولوا المواليا من نظم معرب إلى نظم عامى كالزجل بل يستقبح فيه الإعراب مثله .

---

(١) السابق ، ص ١٠٧ .

(٢) العاطل الحالى ، ص ١٠٦ .

ويبدو أن العراقيين قد تطوروا بهذا الفن تطورًا عظيما ، وفعلوا فيه ما فعل ابن قزمان فى الزجل ؛ حيث ارتقوا به وعمدوا إلى السهولة والبساطة ، والرقة والنعومة ، وابتعدوا عن التعقيد والتكلف ، وخلصوه من الشوائب التى علقت به وجردوه من الإعراب ، ونجد العديد من الخصائص الفنية المشتركة بين الزجل والمواليا ، ومع هذا يختلف الفنان فى بعض الخصائص وهذا أمر طبيعى ، وإلا ما كان هناك فارق بين الفنين ، ولأمكن إدراج المواليا فى الزجل أو إدراج الزجل فى المواليا .

ويلتقى المواليا مع الزجل فى أنه ملحون كالزجل ، يقول ابن خلكان : « وقد ألم بعض البغاددة فى مواليا على اصطلاحهم ، فإنهم ما يتقيدون بالإعراب فيه ، بل يأتون به كيفما اتفق» ويقول إنهم لا يراعون فى المواليا «الإعراب والضبط ، بل يجوزون فيه اللحن ، بل إن غالبه ملحون فلا يؤاخذ من يقف عليه» [1] .

وكما ضمن الزجالون أزجالهم - أحيانًا - آيات من القرآن الكريم وإن كان ابن قزمان لم يجوز ذلك - على نحو ما أشرنا - فعل شعراء المواليا مثل ذلك ، كما نجد فى النموذج التالى :

محبوب داود صابر قلبى الوتاب
رفرف عليه مواليا بلا إعجاب

---

(١) العاطل الحالى ، ص٣

لنوسمى بى كل شىء له هاب
« والطير محشورة كل له أواب »

ويلتقى المواليا مع الزجل كذلك فى أن « أقفال (أشطار) كل أربعة منها بيت ، ويخالفه بكون القطعة منه لو بلغ عدد أبياتها ما بلغ لا تكون إلا على قافية واحدة كقول أحدهم مطلع قطعة :

بارق ثنايك اللوامع حقيق
منها العسيلة تجتنى والرحيق
عذيبة الترشاق منها النقا
قد خلتها عند التبسم بريق

ثم ياتى بالقطعة جميعها على هذا الوزن والقافيه بيتا فبيتا لا يختلف» [1] .

ويختلف الزجل فى أن قافيته تتغير فى القطعة الواحدة بين الغصن والقفل ، فيأتى الغصن على قافية والقفل على قافية أخرى ، كما نجد فى البيت الزجلى التالى لابن قزمان :

فإن الشراب العتيق
تجد له فى قلبك رحيق
ويحدث لُ طعما رشيق

(١) وفيات الأعيان ، ابن خلكان ، جـ٣، ص١٢٧ .

إذ يمزج بماء رقيق
لحدة أن تنكسر[1]

فقد أتت الأشطار الأولى على قافية مخالفة للشطر الرابع وهو القفل .

وهناك نماذج من المواليا تختلف عن الزجل فى الصياغة ؛ حيث تصاغ بالفصحى ولا تزحف عليها العامية .

ولا يجتمع اللحن والإعراب فى مواليا واحد « وأما ما قصد بقولهم إنه يحتمل الإعراب واللحن على معنى أن تكون بعض ألفاظ البيت معربة وبعضها ملحونة ، وهو من أقبح العيوب التى لا تجوز عندهم ألبتة ، ويسمى فى الزجل التزنيم ، فربما المقصود منه أن يكون المعرب منه معربا بمفرده ، ويكون منه ملحونا ، لا يداخله الإعراب» [2] . وفى ذلك يقول الحلى : « وما قصدت بقولى أنه يحتمل الإعراب واللحن أن يكون البيت منه بعض ألفاظه معربة ، وبعضها ملحونة ، فإن هذا من أقبح العيوب التى لا تجوز عند الجميع ؛ وهو التزنيم فى الزجل ، وإنما قصدت أن يكون المعرب منه نوعا بمفرده ، كما كان الأصل ، لا يداخله اللحن . . . ويكون الملحون منه ملحونًا

---

(١) زجل رقم ١٤٥ .

(٢) الفنون الشعرية غير المعربة ، المواليا ، د . رضا محسن حمود ، الطبعة الثانية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، يوليو ١٩٩٩، ص ١٤٥

باصطلاح المتأخرين لا يداخله الإعراب» [1] . ويقصد بالمتأخرين البغاددة ، فهم الذين حولوا المواليا من الإعراب إلى اللحن .

وكما نسب بعض الباحثين اختراع الزجل إلى ابن قزمان ، مع أنه قيل قبله ، نسب اختراع المواليا إلى البغاددة أحيانا ، مع أنه نظم قبلهم ، وقد صار المواليا على يد البغاددة فنا شائعا ذائعا بين العامة يغنونه ويرددونه فى المحافل والمناسبات الشعبية المختلفة ، وربما ترنم به المسافرون أثناء الرحلة من بلد لآخر ، وربما كانت تصاحبه ألحان موسيقية شائعة ذائعة كذلك . ولو أن آلات التسجيل قد عرفت فى هذه العصور لحفظت لنا الألحان التى كانت تصاحب غناء المواليا ، ولابد من أنها كانت ألحانا جميلة عذبة .

ونحن نرى أن قصة جارية جعفر البرمكى قد وضعت لتؤكد النشأة البغدادية لفن المواليا ، وتروى هذه القصة أن هارون الرشيد بعد أن قضى على البرامكة قضاء مبرما ، منع الشعراء من رثائهم ، وقد أرادت إحدى جوارى جعفر البرمكى أن ترثيه ولكنها خشيت من بطش هارون الرشيد إن هى رثت سيدها فى شعر فصيح ، فما كان منها إلا أن رثته فى مواليا عامى حتى

---

(١) العاطل الحالى ، ص ٤ .

لا يدخل نظمها فى نطاق الرثاء الذى نهى عنه الرشيد فتعاقب عليه ، فقالت الجارية :

يا دار أين ملوك الأرض أين الفرس؟
أين الذين حموها بالقناة والترس؟
قالت تراهم رمت تحت الأراضى الدرس
سكوت بعد الفصاحة ، ألسنتهم خرس

وانطلاقا من قصة جارية جعفر البرمكى رأى كثير من الباحثين أن فن المواليا قد ظهر فى القرن الثانى الهجرى ، ويقرنون نشأته بقصة هذه الجارية .

ونحن نرى أن هذا الفن كان يشيع شيوعا عظيمًا فى عصر الرشيد ، وأن حادث صلب جعفر البرمكى سنة ١٨٧هـ كان له أكبر الأثر على انتشار هذا الفن ؛ حيث لم يكتف الرشيد بصلب جعفر البرمكى بل حذر الشعراء من رثائه بل رثاء البرامكة بصفة عامة ، وأمر بصلب كل شاعر تسول له نفسه نعيهم ، ودس أعوانه بين الناس لمنعهم من أن يقولوا فيهم كلاما حسنًا . ومع هذا نعتقد أن فن المواليا عرف قبل ذلك .

ولم تكن جارية جعفر هى الوحيدة من بين الموالى التى رثت جعفر ، فقد رثاه بل رثى البرامكة بوجه عام كثير من الموالى فى مرثيات عديدة من المواليا ؛ ليعبروا عن مشاعرهم وعواطفهم نحو أسيادهم البرامكة دون أن يعرضوا أنفسهم لبطش

http://arabiccivilization2.blogspot.com
amly

الرشيدن إن هم رثوهم فى شعر معرب مخالفين أمر الخليفة ، وكانوا من الضعفاء المستضعفين الذين لا يستطيعون أن يجهروا بآرائهم المعارضة للقوانين الرسمية فى الدولة ، ولذلك فنحن نرى أن المواليا قد شاعت وذاعت بين الموالى فى عصر الرشيد ، ولعل ما يؤكد ذلك أن ابن تغرى بردى يتحدث عن الشاعر العتابى (ت٢٠٨هـ) فيقول : إنه كان أحد البلغاء وكان «أصله من قنسارين وقدم بغداد ، ومدح الرشيد ثم أولاده من بعده ، وكان منقطعًا إلى البرامكة ، وكان يتزهد ويلبس الصوف ، ومن شعره فيما قيل مواليا :

ياساقيا خصنى بما تهواه
لا تمزج أقدامى رعاك الله
دعها صرفا فإننى أمزجها
إذ أشربها بذكر من أهواه » (١)

وإذا كان الموالى لم يجرءوا أن يَرْثُوا البرامكة فى شعر معرب خوفًا من بطش الرشيد ، فإن شعراء رثوهم بشعر معرب مخالفين بذلك أمر الخليفة ، وما هذا إلا لأن هؤلاء الشعراء لم يكونوا من الموالى ، ولم يكونوا من العبيد المستضعفين ، فتمكنوا من أن يعبروا عن عواطفهم ومشاعرهم نحو البرامكة فى

(١) النجوم الزاهرة ، ابن تغرى بردى ، جـ٢ ، ص١٨٦ .

شعر معرب مخالفين أمر الخليفة ، ومن هؤلاء الشعراء الرقاشى الذى رثى جعفر بشعر قال فيه :

عدا الخالدون من شجو فناموا وعينى لا يلائمها منام
وما سهرت لأنى مستهام إذا أرق المحب المستهام
ولكن الحوادث أرقتنى فلى سهر إذا هجد النيام
أصبت بسادة كانوا نجومًا بهم نسقى إذا انقطع الغمام
على المعروف والدنيا جميعا لدولة آل برمك السلام
فلم أر قبل قتلك يابن يحيى حسمًا فله السيف الحسام
أما والله لولا خوف واشٍ وعين للخليفة لا تنام
لطفنا حول جذعك واستلمنا كما للناس بالحجر استلام

فلما بلغ الرشيد أحضره وسأله لماذا أقدم على رثاء جعفر بعد التحذير الذى أصدره فأجابه أن جعفر كان بارا به وكان يعطيه ألف دينار كل عام .

ولم يكن الرقاشى هو الوحيد من بين الشعراء الذين رثوا جعفر ، فقد رثاه غيره كثيرون .

فالمواليا فن شاع وذاع فى عصر الرشيد ، ولكنه - فيما يبدو لى - كان معروفا قبل ذلك بفترة ليست وجيزة ؛ لأن نموذج جارية برمك نموذج ناضج مكتمل ، الأمر الذى لا يتحقق إلا بعد أن يسبق بمرحلة تظهر فيها محاولات ومقدمات وإرهاصات للفن ، ثم تنضج المحاولات والإرهاصات شيئا فشيئا حتى

يكتمل الفن ويستقر ، وتتبين خصائصه الفنية ، وتظهر نماذجه الناضجة المكتملة وعندئذ يعلن عن الفن إعلانًا رسميا .

وقد ذهب يوهان فك إلى أن الروايات التى قيلت فى نشأة المواليا لا تعدو أن تكون مجرد أساطير حظها من الصحة ضئيل [١] .

كما تشكك السامرائى فى قصة جارية جعفر فقال«إننا لا نظن أن فنا شعبيا واسعا كهذا مبعثه غناء جارية إضافة إلى النص المنسوب إلى جارية جعفر البرمكى كان ملحونًا وسيئ التركيب ، ولا نرى أن ذلك يصدر من جارية لمثل جعفر البرمكي» [٢] .

ونحن لا نتفق مع الأستاذ السامرائى فى أن المواليا فن شعبى ، وحيث لا تنطبق عليه الخصائص الفنية للأدب الشعبى ، وكما ذكرناها فى الفصل السابق ، وكذلك لا نتفق معه فى أن لحن نظم الجارية باعث على الشك فى نسبة النظم إليها ، فهناك تعليل معقول فى أن تنظم الجارية المقطوعة فى لغة ملحونة مغسولة من الإعراب ؛ حتى لا تقع تحت طائلة الرشيد وبطشه ، ومن جهة أخرى فإن النظم العامى يلائم جارية قد تعجز عن إبداع نظم فصيح معرب ، ولا تمكنها قدرتها الثقافية عدا أن تنظم

---

(١) العربية ، يوهان فك ، ترجمة : عبد الحليم النجار .

(٢) الأب أنستاسى مارى الكرملى وآراؤه اللغوية ، دكتور إبراهيم السامرائى ، ص١٣٣ .

شعرا عاميا وربما تكون جارية جعفر ك «ربابة» جارية بشار التى راعى سيدها مستواها الثقافى فنظم فيها البيتين الآتيين فى لغة سهلة مبسطة أقرب ما تكون إلى العامية فقال :

ربابة ربة البيت تصب الخل فى الزيت
لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت

ويقول بشار : قلت هذين البيتين «فى ربابة جاريتى وأنا لا أأكل البيض من السوق ، وربابة لها عشر دجاجات وديك ، فهى تجمع لى البيض فهذا عندها من قولى أحسن من : (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) [1] .

فقد تعمد بشار أن يبسط صياغة البيتين مراعاة للمستوى الثقافى لجاريته ربابة . ولا نظن أن جارية جعفر البرمكى كانت تتفوق على ربابة جارية بشار فى هذا الجانب . وإذن فتشكك السامرائى فى نسبة النص إلى جارية جعفر لا يتفق مع المنطق والمعقول .

وإذا كان المواليا قد عرف قبل أن يعرفه العراقيون ، وإذا كان العراقيون عندما عرفوه أجادوا النظم فيه إجادة فائقة أدت إلى أن ينسب إليهم ، وكأنهم الذين اخترعوه ، وإذا كان أكثر ما وصلنا من نماذج المواليا من إبداع العراقيين ، فإن نماذج من هذا الفن تنتسب إلى غيرهم .

---

(١) الأغانى ، جـ٢، ص ١٥٨ .

وتتناثر نماذج من المواليا فى المصادر مثل كتاب : «وفيات الأعيان» لابن خلكان ، و «الوافى بالوفيات» للصفدى ، «ووفيات الوفيات» لابن شاكر الكتبى ، و«المنهل الصافي» و«المستوفى بعد الوافي» لابن تغرى بردى ، و«الضوء اللامع» للسخاوى ، و«العاطل الحالى» للحلى .

ومن نماذج المواليا التى شاعت وذاعت وترددت فى المصادر :

قالت وقد طاوعت أمرى وزال الغدر
ووجهها فى الدجى يخجل بنورو البدر
ماريت ملاح مثلك حاز هذا القدر
تجزف ، نحن سفينة وانت فوق الصدر (١)

ومثل :

سل مقلتيك الكحال عمن سلاسلها
ومد شفيك من رشف منها سلاسلها
وعارضيك التى مدت سلاسلها
كم من أسود ضوارى فى سلاسلها (٢)

---

(١) العاطل الحالى ، ص ١١٤ .

(٢) المستطرف ، جـ٢ ، ص٥٠٨ .

ومثل :

البارحة رأيت بعينى فى الدجاجيين
اثنين مثل البدوره فى الدجى جيين
ناديتهم فين كنتم يا خفاجيين
قالوا لمن قد وعدنا فى الخفا جيين [1]

ومثل :

إن كنت عاقل وربك بالتقى برك
ادفع أذاك وهات خيرك ودع شرك
وان تعدى حسودك والحسد ضرك
ناديه يا أيها الإنسان ما غرك [2]

ومثل :

حلف عليا جكاره أن يقاطعنى
وصد عنى وأقسم ما يطاوعني
كم ذا يصد وكم يرجع يصدعني
إن كنت أنا هو المطلق لا يرجعنى [3]

وقد علق محقق العاطل الحالى على لفظ «جكاره» التى

---

(١) السابق ، الصفحة نفسها .

(٢) السابق ، ص٥٠٩ .

(٣) السابق ، الصفحة نفسها .

وردت فى النص السابق بقوله : «لم نقف على معنى هذه الكلمة»[1] . ونحن نرى أن الكلمة لا تحمل معنى معينا ،وإنما هى من الكلمات التى يطلقها العامة للسخرية و التهكم وربما يكون الناظم هو الذى صاغها من عنده حتى يوردها فى هذا المقام للسخرية والتهكم على من قاطعه ، وليعبر بذلك عن عدم اكتراثه بالهجر والقطيعة ، ومما يرجح ذلك رواية الحلى للشطر الثالث ؛ حيث أورده على النحو التالى : «دعو يصد واسترحتو كم يصدعنى» فكأنه يريد أن يقول : دعوا هذا الشخص يقاطعنى كما يشاء ، فأنا لا أكثرت به ، وهذا المعنى يتلاءم مع سخرية الناظم من مقاطعه باستخدام كلمة «جكاره» .

وقد زحف هذا الفن على الديار المصرية فتلقفه المصريون وأضفوا عليه طابعا مصريا فكها ، فأكسبوه طرافة وظرفا وتميز عندهم بالصنعة اللفظية والتلاعب الرائع بالألفاظ ، ومن الأمثلة على ذلك هذا النموذج لابن سودون :

لى حب من غيتو ضرب النفوس شامات
لو قد مع خد فى ذالين وذا شامات
إن قلت صلنى أعش لك عون على الشمات
يقول ما صل ومن شا عاش ومن شا مات

---

(١) العاطل الحالى ، ص١١٤ (فى الهامش) .

وقد سار الموال المصرى فى نمط منه على درب أصوله العراقية ؛ حيث يتألف من أربعة أشطار على قافية واحدة من بحر البسيط ، ويسمى الرباعى مثل النموذج السابق لابن سودون ، ومن أمثلته كذلك النموذج التالى الذى قاله أحمد بن عبد الله الدمياطى (ت ٨٠٨هـ) وقد خانته زوجته مع رجل آخر ، رغم حبه الشديد لها مما جعله يفقد صوابه ويهيم على وجهه فى الشوارع والطرقات عاريًا مجردًا من ثيابه وأنشد هذا الموال :

سرى فضحتى وأنت سركى قد صنت
قصدى رضاك وأنت تطلبى لى العنت
ذليت من بعد عزى فى الهوا أو هنت
يا ليت فى الخلق لاكنتى ولا انا كنت

ومن أمثلته كذلك :

طرقت باب الخبا قلت من الطارق
فقلت مفتون لا ناهب ولا سارق
تبسمت لاح لى من ثغرها بارق
رجعت حيران فى بحر أدمعى غارق

والنوع السابق هو الشائع و الغالب فى الموال المصرى ومعظم النماذج التى وصلتنا من هذا النمط ، وهناك نمطان آخران اختص بهما الموال المصرى واختلف فيهما عن الأصول العراقية وهما : الأعرج والنعمانى .

فالأعرج يتألف من خمسة أشطار ، تتحد القافية فى الأول و الثانى والثالث والخامس فى حين تختلف فى الرابع الذى ينفرد بقافيته أمّا النعمانى فيتألف من سبعة أشطار ، وتختلف فى الأشطار الرابع والخامس والسادس التى تنفرد بقافية تتحد فيما بينها فى حين تختلف عن قافية الأشطار الأخرى .

فمن الأمثلة على الأعرج :

خطرت يا غصن تتمايل ولا كلمت
مغرم بسيف اللواحظ مهجته كلمت
يامنيتى مقصدى لو بالعيون سلمت
ما تعلم انى أسير القلب مشغول بك
وللمقادير أمرى يا قمر سلمت

ومنه أيضًا :

يا واخد القرد اوعى يخدعك ماله
تحتار فى طبعه وتتعذب بأفعاله
حبل الوداد ان وصلته يقطع احباله
تقضى عمرك حليف الفكر والأحزان
ويذهب المال ويبقى القرد على حاله

الأمثلة على النعمانى :

الأهيف اللى بسيف اللحظ جارحنه
بيده سقانا الطلا ليله وجا رحنه

رمن رمى سهم قطع به جوارحنا
آهين على لوعتى فى الحب يا وعدى
هجره كوانى وصيرنى على وعدى
يا خل واصل ووافى بالمنى وعدى
من حر هجرك ومن نار الجوى رحنا [1]

وقد جاء فى كتاب تاريخ أدب الشعب أن أهل الصعيد قد برعوا فى الموال النعمانى ؛ حيث يدخلون « أشطارًا ثلاثة ، وقد يزيدون عليها قبل الشطر الأخير المتفق فى القافية مع الثلاثة الأولى ، فبرعوا فى إنشاء هذا النوع براعة محمودة ، ودرجوا على أن يلتزموا فيه الجناس والتورية وكثيرا من المحسنات البديعية ، وهم ينشدونه عفو الخاطر بغير تعمل ولا افتعال ، فيجيء حسنًا فى الغالب ، ولجمهورهم ولع خاص بالاستماع إليه» [2]

ولكن الكتاب لم يخبرنا كم يزيد أهل الصعيد من أشطار على النعمانى ، ولم يضرب أمثلة على ذلك واكتفى بقوله : «وقد يزيدون عليها قبل الشطر الأخير المتفق فى القافية مع الثلاثة الأولى» .

هذا من حيث الشكل والبناء الفنى للموال ، أما من حيث

---

(١) سفينة الملك ، محمد بن إسماعيل ، ص٣٨١

(٢) تاريخ أدب الشعب ، ص ٣٥

المضمون فينقسم إلى نوعين : أحمر وأخضر ، فالأحمر ما تضمن الحرب والحماسة والحكم ، والأخضر ما تضمن الغزل والنسب «وما إليهما من الأنواع الرقيقة» [1] .

فمن الأمثلة على الموال الأحمر النموذج التالى فى الحرب :

صفق جوادى وقد جسيت يوم الحرب
عودى فغنت صوارم شرقها والغرب
طربت عادت تنقط فى سماع الحرب
روس الأعادى وترقص داخله فى الضرب

ومن الأمثلة على الموال الأخضر :

جات بسلة من التفاح قد فاحت
قمحية اللون معها أرواحنا راحت
من حب رمان نهديها إذا ارتاحت
يجيب لها قرطمية كلها لاحت

وقد طرق الموال المصرى معظم الموضوعات التى طرقها الشعر ، ومن بينها الموضوعات الدينية مثل الموال التالى لابن سودون وهو ذو طابع دينى :

يا مسلمين أنا الهايم أنا المفتون

---

(١) تاريخ آداب العرب ، مصطفى صادق الرافعى ، جـ٣، ص١٧٦ .

أنا الذى صرت لا عاقل ولا مجنون
أمرى بخير ومن أمرو بكاف مع نون
فى مصر جسمى وقلبى ضاع فى صهيون

ومما يؤسف له حقا أن المرحوم رشدى صالح قد أورد النموذج التالى وزعم أنه من مقدمة ابن خلدون [1] . وقد رجعت إلى المقدمة فلم أجده . والنموذج هو :

ما أحسن محبوبى وما أجمله
ما أعدل قده وما أكمله
لا يسمح بالوصال إلا غلطا
فى النادر و النادر لا حكم له

كما يذكر رشدى صالح أن «من المواويل المصرية التى أثبتها ابن خلدون الدوبيت التالى :

هـذى جـراحـى طـربـا
والـدمـا تـنـضـح
وقـاتـلـى يـا أخـيـا
فـى الـفـلا تـمـرح

---

(١) فنون الأدب الشعبى ، أحمد رشدى صالح ، جـ١، ص١٦٧ .

قـالـوا وتـأخـذ بـثـأرك

قـلـت ذا أقـبـح»

ولم يذكر ابن خلدون هذا النص ، كشاهد من المواليا أو الدوبيت ، وإنما أورده كمقطع من موشح ولست أدرى على أى أساس اعتبر المرحوم رشدى صالح هذا النص مواليا أو دوبيتا وأدهش أكثر كيف نسب النموذج الذى قبله لابن خلدون زورًا وبهتانًا ؟! .

ويرى إبراهيم أنيس أن المواليا هو الموال فى الأدب العامى المصرى ، ويستنتج من ذلك أن نشأة هذا الفن لم تكن فى القرن الثانى الهجرى فى عصر الرشيد ، وإنما كانت فى القرن السادس أو السابع . يقول : «ويظهر أن ما سموه بالمواليا ، هو نفس النوع المعروف فى الشعر العامى بالموال ؛ لأن أمثلته قد جاءت مزيجا بين ألفاظ معربة وأخرى غير معربة ، ولهذا يحسن أن نشك فى رواية أصل نشأته ، كما رواها بعض القدماء ، وأن ينسب هذا إلى عصور متأخرة جدا عن عهد الرشيد ، وربما كانت نفس العصور التى تحلل فيها الناظمون من بعض حركات الإعراب ، وأغلب الظن أن هذا كان فى حدود القرن السادس أو السابع الهجرى ، لا قبل هذا بحال من الأحوال ، لأن ابن خلدون الذى توفى عام ٨٠٨ هـ ينسب شعرا يكاد يكون خاليا من إعراب الكلمات إلى عصره أو ما قبل عصره بقليل ، فى فصل

من مقدمته عنوانه :(فصل فى أشعار العرب وأهل الأمصار لهذا العهد) ، وعلى هذا فيحسن أن نعد المواليا أصلا لما يسمى بالموال ، قد تطور حتى صار على الصورة التى نعدها الآن ، لاسيما وأن من مؤرخى الأدب من أكدوا لنا أن وزن المواليا كان البحر البسيط . ونحن نعرف أن وزن الموال الحديث هو البحر البسيط فى غالب الأحيان ، فإذا عرفنا أن وزن المواليا هو أحد الأوزان القديمة ، أدركنا أن الصفة التى تميز المواليا من غيرها ترجع إلى التحلل من إعراب بعض الألفاظ ، وذلك بإسكان أواخرها كما هو الحال فى اللغة العامية ، ثم التنويع فى القافية ورويها ، ولا يعد هذا تطورا فى الشعر وبحوره ، وإنما هو تطور فى القافية وتنويعها من ناحية. وقواعد الإعراب من ناحية أخرى»[1] .

ونحن نعرف أن الأدب العامى فى مصر قد دون فى القرن السابع الهجرى ، وأن معظم النماذج التى وصلتنا منه تنتمى إلى هذا القرن أو ما بعده ، أما قبل ذلك فلم يدون الأدب العامى مما أدى إلى ضياع معظمه ، وربما بنى إبراهيم أنيس حكمه على النماذج المدونة التى وصلتنا ، ولكن ما يدريه أن تكون نماذج من فن المواليا ، قد وجدت قبل ذلك ولم تصلنا ، وربما تكون هذه النماذج مختلفة عن فن الموال المصرى .

---

(١) موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس ، ص٢١١ .

ونحن نتساءل : إذا كان الموالیا نشأ فى القرن السادس أو السابع كما يذكر إبراهيم أنيس ، فماذا عن قصة جارية جعفر البرمكى وما احتفظت به القصة من نموذج عريق لفن الموالیا ؟ ألا يعنى هذا النص أن الموالیا كان معروفا فى عصر الرشيد أو قبله ، ومع هذا فإننا واجدون عند معتوق الموسوى (ت ١٠٨٧ هـ) ما يعضد رأى إبراهيم أنيس السابق ؛ حيث يقول الموسوى : إن المتأخرين ولدوا الموالیا من البسيط توخيا للإعراب ، لكنهم لم يلتزموا فيه من اللغة والإعراب جادة الصواب ، وتساهلوا فيه حتى قيل إن خطأه صواب ، ولحنه إعراب [١] . ويختم ديوانه بنماذج متنوعة من نظمه فى الموالیا منها النموذج التالى :

يا من بشوقه على جيش الهموم نـصـول
حتام نصبر وفينا من نواك نـصـول
تهجر وتقطع وتلقا منا بوجه وصـول
كالبدر نورك قريب ولا إليك وصـول

وربما أراد الموسوى بـ«المتأخرين» الناظمين فى القرن السادس أو السابع ، على نحو ما ذهب إبراهيم أنيس ، وإذا أراد ذلك ، فنحن نرد عليه بما رددنا به على إبراهيم أنيس .

---

(١) ديوان معتوق الموسوى ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص١٧٦ .

٢- الدوبيت

هو فن جميل يتألف من أربعة أشطار مثل المواليا ، ومن أمثلته قول شرف الدين بن الفارض رحمه الله :

أهوى قمرا له المعانى رق ... من صبح جبينه أضاء الشرق
تدرى بالله ما يقول البرق ... ما بين ثناياه وبينى رق

وقال أيضًا :

أهوى رشأ كل الأسى لى بعثا ... مذ عاينه تصبرى ما لبثا
ناديت وقد فكرت فى خلقته ... سبحانك ما خلقت هذا عبثا

وقال أيضًا :

عرِّج بطويلع فلى ثم هوى
واذكر خبر الغرام واسنده إلىّ
واقصص قصصى عليهم وابك علىّ
قل مات ولم يحظ من الوصول بشىّ

وقال أيضًا :

روحى لك يا زائرًا فى الليل فدا ... يا مؤنس وحدتى إذا الليل هدا
إن كان فراقنا مع الصبح بدا ... لا أسفر بعد ذاك صبح أبدًا (١)

---

(١) المستطرف ، الإبشيهى ، جـ٢، ص٥٠٢ .

وتعود الأصول الأولى لهذا الفن إلى الأدب الفارسى ، بل ربما يكون الدوبيت «أقدم ثمرات العبقرية الفارسية على نحو ما يعتبره هنرى مولى» [١] .

وقد انتشر الدوبيت بين شعراء الفرس منذ القرن الخامس الهجرى ونظم فيه عمر الخيام رباعيته الشهيرة التى ربما تكون أسهمت فى انتشار هذا الفن . كما نظم بعض شعراء الصوفية الفرس فى الدوبيت شعرا كانوا يتغنون به فى القرنين السادس والسابع للهجرة ، مما ساعد بدوره على انتشار هذا الفن وذيوعه فى بلاد فارس ، ومن بلاد الفرس انتقل الدوبيت إلى العراق ثم إلى الشام ثم إلى السودان ، وما زال ينتشر بين السودانيين إلى اليوم .

وقد أعجب الشعراء العرب بهذا الفن ؛ فأكثروا من النظم فيه حتى صار ينسب إليهم مع أنه فارسى الأصل ، وإذن فالدوبيت فن فارسى عربى وصياغة المصطلح تؤكد ذلك ، فكلمة فارسية هى دو ، وتعنى اثنين ، وكلمة عربية هى بيت ، تشتركان معا فى صياغة مصطلح الدوبيت .

ويذكر ابن سعيد أن « الدوبيتات هى التى ولع بها المشارقة كما تولع المغاربة بالموشحات» [٢] .

---

(١) دائرة المعارف الإسلامية ، الترجمة العربية ، جـ١١ ، ص٢٠ .

(٢) المقتطف ، ابن سعيد ، ٢٢٥ .

والذى يبدو لنا أن العراق كان أول بلد عربى يستقبل هذا الفن الذى زحف عليه من بلاد الفرس ، كما زحفت الموسيقى الفارسية عليه ، وكما نسب المواليا إلى البغاددة مع أنهم لم يخترعوه نسب الدوبيت إلى العراقيين ، فى حين أنهم لم يخترعوه .

ومما يرجح اقتران فن الدوبيت بالعراق أن يوهان فك يقرن هذا الفن ببشار بن برد ، فهو يقول : إن الدوبيت «لعب - فى وقت متأخر - دورًا عظيمًا فى الشعر الفارسى يقرن أيضا ببشار ابن برد ؛ إذ روى أنه قال فى بائعة طيور كان يشترى منها الخل هذا الرباعى الخالى - فيما يظهر - من الإعراب فى أواخره .

ربابة ربة البيت تصب الخل فى الزيت
لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت

وإذا كان يجوز لنا أن نشك فى صحة نسبة ذلك إلى بشار»[1]

وهذا النموذج ليس من الدوبيت ؛ إذ إنه يبتعد ابتعادًا كبيرا عن وزن الدوبيت ، كما سنوضحه فيما بعد ، بل هو من الهزج . وليس البيتان مجردان من الإعراب فى أواخرهما - كما يذكر

---

(١) العربية - يوهان فك - ترجمة : عبد الحليم النجار ، ص٩٨ .

يوهان فك - وليس من شك فى نسبة البيتين المذكورين إلى بشار ، ولم تكن رباب بائعة دجاج يشترى منها بشار الخل كما يذكر يوهان فك والذى يذكره الأصفهانى فى الأغانى أن رباب كانت جارية بشار .

ولا نعرف بالضبط متى زحف هذا الفن على أدبنا العربى ، ولا ندرى من عرف العرب به ، أو من أنشده من العرب لأول مرة ، إلا أننا نستخلص من كلام ابن خلكان أنه كان فنا شائعا ذائعا بين العرب ، وربما يكون قد ازدهر ازدهارا عظيما فى القرنين السادس والسابع ، وأن بعض الشعراء قد شغفوا شغفا عظيما بالنظم فيه ، حتى وجد من بينهم من لم ينظم إلا فيه ، يقول ابن خلكان عن الشاعر فتيان الشاغورى ، وكان يعيش بين عامى (٥٢٣ و٦١٥ هـ) «وله ديوان صغير جميع ما فيه دوبيت» [١] .

ويقول عن العماد الأصفهانى «وله ديوان جميع ما فيه دوبيت» [٢] . ولو لم يكن هذا شائعا ذائعا بين العرب لما قصر عليه الشاعران المذكوران نظمهما ، ولابد من أنهما فعلا ذلك لثقتهما بأنهما يقدمان إلى جمهورهما فنا مألوفا لهم ذائعا شائعا

---

(١) وفيات الأعيان ، جـ١ ، ص٤٠٨ .

(٢) السابق ، جـ١ ، ص٨٨ .

بينهم . ولابد من أنهما كانا على يقين تام أن الجمهور سوف يستحسن فنهما ويقبل عليه ؛ لأنه ليس غريبا عليه وليس بعيدا عن ذوقه . ولكن الدكتور إبراهيم أنيس رأى رأيا مخالفا فذهب إلى أن الدوبيت « لم يشع شيوعا كافيا فى اللغة العربية حتى يصبح مألوفا بين الناس ، بل لم يروا أن شاعرا مشهورًا قد اختصه بنصيب وافر من شعره ، ولهذا لم تُرْوَ له إلا مقطوعات قصيرة قليلة ، وأغلب الظن أن الناظمين قد حاولوها للتفكه وإظهار البراعة والمهارة فى النظم ، من أى وزن حتى ولو كان أجنبيا عن أوزان الشعر العربى» (١) .

ونحن نقول للدكتور إبراهيم أنيس : وماذا عن ديوان الشاعرين اللذين أشار إليهما ابن خلكان ، وهما لم يخرجا فى نظمهما عن الدوبيت؟ ولماذا يقصر شاعران شعرهما على النظم فى هذا الفن لو أنه «لم يشع شيوعًا كافيًا فى اللغة العربية حتى يصبح مألوفًا بين الناس » كما يقول الدكتور إبراهيم أنيس؟

وليتنا تمكنا من الظفر بالديوانين المذكورين ، ولا شك أنهما كانا يضمان نماذج متنوعة من فن الدوبيت ، وربما تمكنا من خلال نصوصهما أن نقعد تقعيدًا دقيقًا للفن ونحدد خصائصه ، وربما تمكنا من تحديد تاريخ زحف الدوبيت على أدبنا العربى

---

(١) موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس ، ص٢١٧ .

http://arabicivilization2.blogspot.com
amly

أو استنباط أنماط للفن لم نتمكن من الوقوف عليها من النماذج التى بين أيدينا . إننى أعتقد أن ديوانى الشاعرين كانا يتضمنان الكثير عن فن الدوبيت ، ولنا أن نتصور ديوانين كاملين لا يحتضنان إلا دوبيتات ، فكم يقدمان إلينا من نماذج متنوعة لهذا الفن؟ فإذا وضعنا فى اعتبارنا أن مقطوعات القصيدة الدوبيتية مستقلة فى المعنى ، بحيث لا تتواصل المقطوعة مع المقطوعات الأخرى فى القصيدة ، أدركنا أن كلا من الديوانين كان يتضمن نماذج كثيرة متنوعة ، يمكن أن تفيد فى التقعيد والتقنين والتصنيف الموضعى للفن ، ولكن ضاع الديوانان - للأسف الشديد - ففقدنا بذلك مجموعتين كبيرتين من هذا الفن الرائع .

فما وزن الدوبيت وما شكله وبناؤه الفنى؟

جاء فى سفينة الملك أن الدوبيت من بحور الشعر المهملة ووزن شطره (فعلن ، متفاعلن ، فعولن ، فاعلن) ، وقد يدخل الخبن عروضه وضربه وكذلك القطع .

وبمراجعة النماذج التى بين أيدينا من فن الدوبيت نتبين أن الناظمين لم يلتزموا بالوزن السابق ، الذى ذكره صاحب سفينة الملك ، وإن كانت لم تبتعد عنه كثيرًا .

كما يذكر ابن سعيد أن الدوبيت يجيء على وزن «الرجز ولا يتعدون به وزنا واحدًا ، وفيه متحرك وساكن زائد على الرجز

المثلث المسمى المشطور» [1] . ومن الواضح الجلى أن هذا الوزن الذى يذكره ابن سعيد مختلف عن الوزن الذى ورد فى السفينة ، ولم يلتزم الناظمون بأىٍّ من الوزنين ، بل خرجوا عليهما ، فجاءت نماذج مختلفة بعض الشىء عن وزن السفينة ؛ حيث صارت متفاعلن فيها ناقصة ، وجاء الشطر الأخير فى بعض النماذج مختلفا عن كل من وزنى السفينة والمقتطف .

وقد أورد ابن خلكان [2] نصين اعتبرهما من الدوبيت ، ولم يكن موفقا فى ذلك ؛ إذ إن النصين ليسا من الدوبيت فى شيء ، وهما بعيدان كل البعد عن وزنى السفينة والمقتطف . وقد ربط ابن خلكان النصين بقصة مأساوية لابن المشطوب أحمد بن على الهكارى ، الذى خرج على طاعة الأشرف وأعلن الثورة عليه ، ولكن الأشر ف تمكن من هزيمته ثم قبض عليه وحبسه فكتب أحد الشعراء إلى الأشرف النظم التالى يستعطفه فيه ويتوسل إليه أن يعفو عن ابن المشطوب ويطلق سراحه .

يـامـن بـدوام سـعـده دار فـلـك
ما أنت من الملوك بل أنت ملك
مملوكك ابن المشطوب فى السجن هلك
أطـلـقـه فـإن الأمـر لـلـه ولـك

---

(١) المقتطف ، ص٢٢٥ .

(٢) وفيات الأعيان ، جـ١ ، ص١٦٢

ولكن الأشرف لم يستجب لتوسله ولم يعف عن السجين وبقى ابن المشطوب فى السجن ، حتى توفى به عام ٦١٩ هـ فبنت له ابنته قبة على باب مدينة رأس العين ،ونقلت جسد أبيها إليها ، ويقول ابن خلكان « ورأيت قبره هناك ، وقد كتب إليه بعض أصحابه وهو فى السجن دوبتيا » وهو :

يا أحمد مازلت عمادًا للدين
يا أشجع من أمسك رمحًا بيمين
لا تأس إذ حصلت فى سجنهم
ها يوسف قد أقام فى السجن سنين

والنصان بعيدان كل البعد عن وزنى السفينة والمقتطف ، ولا يعتبران من الدوبيت بأية حال من الأحوال . أما من حيث الشكل والبناء الفنى فيتألف الدوبيت من أربعة أشطار وهو على نمطين : الأول : تتحد فيه القافية بين أشطاره الأربعة ومن أمثلته :

هويت فى دمعكم يا ملاح الحكر
غزال بردى الأسود الضاربة بالفكر
غصن إذا مشى يسبى البنات البكر
وإن يهل علينا البدر ما لو ذكر (١)

---

(١) الطالع السعيد ، ص٣٥٥ .

http://arabicivilization2.blogspot.com
amly

والثانى تتحد القافية بين الأشطار : الأول والثانى والرابع فى حين ينفرد الشطر الثالث بقافيته التى تختلف عن قافية الأشطار الأخرى ، ومن أمثلته :

أهواه مهفهفا ثقيل الردف

كالبدر يجل حسنه عن الوصف

ما أحسن واو صدغه حين بدت

يا رب عسى تكون واو العطف (١)

وهناك نماذج من الدوبيت اختلف فى بنائها الفنى عن هذين النمطين ، وهى نماذج قليلة للغاية مثل النموذج التالى الذى ينسب إلى ابن سناء الملك .

القلب على جفاك لا يصطبر يا غصن رطيب

والكسر بلا عطفك ينجبر أفديك يا طيب (٢)

ويلتقى الدوبيت مع المواليا فى أن كلا منهما يتألف من أربعة أشطار كما يلتقى النمط الذى تتحد القافية بين أشطاره الأربعة مع المواليا فى اتحاد القافية بين أشطاره . ويتشابه فن الدوبيت مع فن المربع الذى ظهر ضمن أنماط النظم المستحدثة فى باكورة العصر العباسى ، بل يتداخل مصطلح الدوبيت والمربع تداخلاً كبيرًا فى كثير من الأحيان ، وفي«معايير أشعار العجم» لشمس قيس : إن

---

(١) المستطرف ، جـ٢، ص٥٠٣ .

(٢) مدخل لدراسة الموشحات والأزجال ، محمد زكريا عنانى ، ص٣٧ .

«حذاق الملحونات. أى الشعر الملحن بالموسيقى. أطلقوا اسم ترانه على الرباعيات الملحونة ، واسم الدوبيتى على الرباعيات غير الملحونة ؛ لأنه لا يتألف إلا من بيتين اثنين من الشعر ، وأطلق العجم المستعربة على الرباعى اسم الدوبيت ؛ لأن الهزج - وهو الوزن الذى استعمل فى الدوبيت الفارسى بصورة عامة وبخاصة فى أعمال الشعر رودكى - فى العربية يتألف من أربعة مفاعيلن ، فى حين أنه يتألف فى الفارسية من ثمانية مفاعيلن وكل بيت فارسى على هذا الوزن يؤلف بيتين فى الوزن العربى ، أو بعبارة أخرى أن المصراع الفارسى يساوى بيتا عربيا» [1] .

ومن نقاط الالتقاء بين الدوبيت والمربع أن الدوبيت يتألف من أربعة أشطار كالمربع ، ونظام التقفية واحدٌ فيهما وهذا النظام على ضربين :

إما أن تتحد القافية فى جميع أشطار الدوبيت أو المربع ، وإما أن تتحد فى الشطر الأول والثانى والرابع وتختلف فى الشطر الثالث ، فى كل من الفنين . فمن الأمثلة على المربع الذى تتحد القافية فى جميع أشطاره :

ويأمر بى ذا الملك فيطرحنى فى البرك
ويصطادنى بالشبك كأنى بعض السمك [2]

---

(١) مدخل لدراسة الموشحات ، زكريا عنانى ، ص٣٥ .

(٢) ارجع إلى قصة هذا المربع فى كتابنا : الحضارة الأندلسية وعبقرية زرياب ، ص٩٤ .

ومن الأمثلة على النمط الثانى من المربع النموذج التالى :

شربت مدامة وسقيت أخرى وراح المنتشون وما انتشيت
أبيت معذبًا قلقًا كئيبًا لما ألقاه من ألم وفوت (١)

ويلتقى الدوبيت مع المربع فى أنه صيغ معربا مجردا من اللحن كالمربع فى بعض الأحيان .

ويختلف الدوبيت عن المربع فى أمور منها : أنه يصاغ أحيانا فى لغة عامية مجردة من الإعراب ، فى حين لا تزحف العامية على المربع كما يختلف الفنان فى أن المربع ينحصر بناؤه الفنى فى النمطين اللذين ذكرناهما ولا تشذ نماذج منه عن هذين النمطين ، أما الدوبيت فقد شذت نماذج منه مثل نموذج ابن سناء الملك الذى ذكرناه من قبل .

ويختلف الدوبيت عن المربع ؛ بل عن جميع أنماط شعر الأدوار كالمخمسات فى أن شعر الأدوار تتألف فيه القصيدة من مقطوعات تتكامل فيما بينها من حيث المعنى ، بحيث لا تستقل المقطوعة فى معناها ، بل ترتبط بالمقطوعات الأخرى . . . أما مقطوعات الدوبيت ، فإنها تستقل المقطوعة منها بنفسها فى المعنى ، ولا ترتبط بالمقطوعات الأخرى .

وقد عد صفى الحلى الدوبيت فنا معربا لا يعتريه اللحن

---

(١) الأغانى ، ط دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٥٦ ، جـ٥ ، ص٢٧٠ .

ولا تزحف عليه العامية ، ولكن بمراجعة ما لدينا من نصوص لهذا الفن ، نتبين أن حكم الحلى غير دقيق ، وأن هناك نصوص من الدوبيت قد اعتراها اللحن وزحفت عليها العامية ، ومن الأمثلة على ذلك دوبيت ابن سناء الملك الذى أثبتناه من قبل .

والنماذج التى بين أيدينا من هذا الفن تدل على أنه فن رائق بديع ، وأنه يتصف بالطرافة والجمال ، كما يتسم بالإثارة وهى صفات إذا تحققت فى الفن أكسبته شعبية وذيوعًا بين الناس ، فإذا أضفنا إلى ما سبق أنه صيغ أحيانًا بلهجة عامية مجردة من الإعراب ، أمكننا أن نتصور شيوع هذا الفن بين الطبقات الشعبية ، مما يكسبه انتشارا عظيمًا وربما تردد فى المحافل الشعبية ، شأنه شأن المأثورات الشعبية التى تحظى بانتشار بالغ .

ويتسم الدوبيت بسمات فنية عديدة تشجع الشعراء على النظم فيه ؛ حيث يتميز بتعدد القافية وسلاسة الأسلوب ، وبساطة التعبير ، مما يجعله فنًا طيعا يستطيع الشعراء أن ينظموا فيه بيسر وسهولة ، وأن يطيلوا النفس فى نظمه . ولا عجب بعد هذا أن يستهوى الدوبيت الشعراء ، وأن يجذبهم إليه ، حتى نجد بعضهم لم ينظم إلا فيه ، اقتناعًا منه أنه يقدم فنًا جميلا رائقا شائقا شائعًا بين الناس ، وليس غريبا عليهم كما يذهب الدكتور إبراهيم أنيس ، وبالطبع لم يكن موفقًا فيما ذهب إليه .

وقد أعجب شعراء الفصحى أنفسهم بهذا الفن ، ونظموا فيه

قصائد رائعة جمعوا فيها بين نظام التقفية فى الدوبيت ، ووحدة القافية فى القصيدة التقليدية فهم يحافظون على وحدة القافية فى الشطرات الأولى والثانية والثالثة ، أما الرابعة فمختلفة فى حين تتحد مع الأشطار الأخيرة من مقطوعات القصيدة ، بحيث تشكل الأشطار الأخيرة وحدة تلتقى مع وحدة القصيدة العمودية ، وتلتقى القصيدة الدوبيتية فى هذا النظام من التقفية مع القصيدة المخمسة التى تتحد فيها القافية بين الأشطار : الأولى والثانية والثالثة والرابعة ، فى حين يختلف الشطر الخامس وينفرد بقافيته مع اتفاقه مع الأشطار الأخيرة من مقطوعات القصيدة ، ويؤلف هذا الاتفاق وحدة إيقاعية فى القصيدة ؛ ولذلك أطلق عليه ابن رشيق عمود القصيدة ، ونجد فى القصيدة الدوبيتية من النمط المذكور هذه الوحدة التى تعمل على «ترابط المعانى بالقصيدة ، وتماسكها الإيقاعى ، أو سلك نظمها ، كما يقول النقاد إذ يصفون القافية الواحدة بالسلك الذى ينظم الأبيات فى وحدة إيقاعية قاعدتها أو أساسها الصوت الموحد للروى ، فكأنه السلك الذى يمسك حبات العقد» [1] .

ومن الأمثلة على هذا النمط قصيدة دوبيتية للشاعر البغدادى الصرصرى الذى قتل على يد المغول ، عندما اجتاحوا بغداد ، وقد أوردها ابن شاكر الكتبى وفيها يقول الصرصرى :

---

(١) الأدب فى العصر المملوكى ، زغلول سلام ، جـ٣، ص١٠٠ .

يا سامرى الدجى بذات الثمر هل عندكما لناشد من خبر؟
كم يسأ بالحمى ومن يخبر عن سر هوى يخفى على ذى نظر
من علم ذا الحمام شدو الشجن من هز من الغرام عطف الغصن
من أيَّ صبابةٍ حَنينُ البُدنِ ما ذلك إلا لِهوَى مسْتَتِر
يا طالبَ بُرءِ الدَنِفِ المُشتاقِ هلْ عندكَ للديغ مِن دِرْيَاقِ
تاللهِ لقدْ أعجز رَقَى الراقِى منْ يسْحر لُبَّهُ نسيمُ السَّحَرِ

وقد نظم المصريون فى فن الدوبيت ، وإن كانوا لم يكثروا منه ، وقد التزموا بالشكل التقليدى لهذا الفن ولم يخرجوا عليه كما خرجوا فى الموشحات .

وأشار ابن خلدون إلى نظم المصريون فى هذا الفن ، فقال«وابتكروا فيه أساليب للبلاغة بمقتضى لغتهم المصرية ، فجاءوا بالأعاجيب» ، ومن ذلك قول أحدهم متغزلاً وقد رق وعذب :

هذا جرحى طرى والدّما تتضخ
وقاتلى يا أخى فى الفلا يمرح
قالوا : ما تاخذ بتارك
قلت ذا أقبخ»

وقال آخر متظرفا بلغة الأطفال :

يا من وصالو لأطفال المحبة ربح
كم توجع القلب بالهجران أوه وأح

أودعت قلبى حُوحُو والتصبر بح
كل الورى كخ فى عينى وشخصك دح

وقال لآخر فى التغزل :

ناديتها وشيبى قد طوانى طى
جودى علىّ بقبلة فى الهوى يا مى
قالت : وقولتها كوت داخل فؤادى
كى ما هكذا القطن يحشى فم من هو حىّ

وقال احدهم فى الحشيش وكان ينتشر انتشارًا عظيما ويتفشى فى المجتمع مما أدى إلى صدور أمر بإبطاله عام ٦٦٥هـ .

دى خمر صرف اللى عهدى بها باقى
تغنى عن الخمر والخمار والساقى
قحبة ومن قحبها تعمل على حراقى
خَبَّيتها فى الحشا طلت من أحداقى

ومن دوبيتات ابن دقيق العيد قوله :

الجسم تذيبه حقوق الخدمة والقلب عذابه علو الهمة
والعمر بذاك ينقضى فى تعب والراحة ملتت فعليها الرحمة[1]

وقوله أيضا :

يا عصر شبيبتى ولهوى أرأيت ماأسرع ماانقضيت عنى ومضيت

---

(١) فوات الوفيات ، ابن شاكر الكتبى ، جـ٢، ص ٣٠٧ .

قد كنت مساعدى على كيت وكيت

واليوم فلو رأيت حالى لبكيت [1]

ومن الدوبيت كذلك قول ابن الوكيل المصرى (ت ٧١٦هـ) :

فى خدك خط مشرف الصدغ سطور

والشاهد ناظر على الفتك يدور

يا عارضه بالشرع لا تقتلنى

الشاهد فاتك وذا خطك زور [2]

ومن الدوبيت المصرى كذلك قول الشيخ الشريف تقى الدين محمد بن جعفر القنائى (ت٧٢٨هـ) :

من بعد فراقكم جرت لى أشيا لا يمكن شرحها ليوم اللقيا

كم قلت لقلبى بدلا قال بمن والله ولا بكل من فى الدنيا [3]

ومن الدوبيت قول الشاب الظريف متغزلا :

قاسيت بك الغرام والهجر سنين

ما بين بكا وأنين وحنين

أرضيك ولا تزداد إلا غضبا

الله كما أبلى بك القلب يعين [4]

---

(١) السابق ، جـ٢، ص ٣٠٧ . (٢) فوات الوفيات ،جـ٢، ص٣١٩ .

(٣) الطالع السعيد ، الإدفوى ، ص٢٨٠ .

(٤) فوات الوفيات ، ابن شاكر ، جـ٢، ص ٢٦٧ .

ومن دوبيتات التلعفرى قوله :

قلبى ذهبت لبعدكم راحته ما الصبر على بعادكم عادته
بنتم فرثى لما به شامته لا كان فراقكم ولا ساعته (١)

(١) المستطرف ، جـ٢، ص٠٣

٣- الكان وكان

لعل أول ما يلفت النظر فى هذا الفن اسمه ، ولماذا اتخذ الفعل الماضى «كان» اسما لهذا الفن؟ ولحقته أداة التعريف «ال» فصار : الكان وكان؟ .

الذى يبدو لنا أن هذا يرجع إلى أن الكان وكان قد اقتصر فى مراحل نشأته المبكرة على الحكايات والخرافات ، فكأن قائله يحكى ما كان وكان ، وربما كان راويه يكرر الفعل «كان» أثناء روايته ، فأطلق على فنه من أجل ذلك «الكان وكان» ، وربما أطلق المصطلح فى بادئ الأمر على الراوى نفسه ، تفكها وتندرا فكان يقال مثلا : هيا نستمع إلى الكان وكان : أى راوى هذا الفن ، ثم أطلق المصطلح - بعد ذلك - على الفن نفسه ، لا على راويه .

ويذكر ابن ظافر الأزدى فى البدائع أن هذا الفن كان يسمى فى مصر «الزكالش» وفى العراق «الكان وكان» يقول : «وأخبرنى بعض أصحابنا المصريين أن بعض جلساء الصالح بن رزيك أنشد بمجلسه بيتا من الأوزان التى يسميها المصريون الزكالش ، ويسميها العراقيون الكان وكان :

النار بين ضلوعى ونا غريق فى دموعي
كفى فتيلة قنديل أموت غريق وحريق (١)

---

(١) بدائع البدائه ، ص١٣٣ .

كما أن مصطلح «الزكالش» لم يكن مجهولا فى العراق ففى «مرآة الزمان» نجد «ابن أبى نقطة» فى العراق يوصف بأنه «المزكلش» أى الذى ينظم «الزكالش» ، وهذا دليل على أن اسم «الزكالش» كان معروفًا أيضا فى العراق إلى جانب مصطلح «الكان وكان» ، جاء فى «مرآة الزمان» : ونظم فى هذا الفن «بغداد أبو منصور بن أبى نقطة المزكلش (ت ٥٩٧ هـ) » [١] .

وإذا كان صاحب «مرآة الزمان» قد قرن «ابن أبى نقطة» بفن «الزكالش» فإن صاحب «الجامع المختصر» قد قرنه «بالكان وكان» مما يدل على أن المصطلحين كانا معروفين فى العراق . جاء فى الجامع المختصر : ابن أبى نقطة هو «المسمى شيخ مشهور ، مجيد فى صنعة الغناء ، وعمل (الكان وكان) غاية فى ذلك يأتى بالمعانى اللطيفة ، وكان عاميا يعمل خفاف النساء» [٢] .

وإذا كان مصطلح «زكالش» قد عرف فى العراق ، فالمرجع عندنا أن مصطلح «الكان وكان» قد عرف فى مصر أيضا ، فنحن نرجح ذلك ، وإن كنا لم نقف على مصدر يؤيده .

ولا ندرى سبب إطلاق اسم «الزكالش» على هذا الفن فى مصر ، وربما أطلق المصريون هذا الاسم رغبة منهم فى تمييز نظمهم بهذا الفن عن نظم غيرهم ، فتكون نماذج الزكالش

---

(١) مرآة الزمان ، يوسف بن قزاوغلى ، جـ٨، ص٥٠٩ .

(٢) الجامع المختصر فى التاريخ ، على بن أنجب ، جـ٩، ص٦٨

مصرية ، والنماذج الأخرى غير مصرية ، وورد فى المقتطف لابن سعيد اسم ثالث لهذا الفن وهو «البطائحى» نسبة إلى بطائح .

وقد انتشر هذا الفن وشاع وذاع فى العراق والشام ، فى حين أنه كان على عكس ذلك فى مصر ؛ حيث لم يقبل عليه المصريون ولم ينتشر بينهم انتشارا واسعا ، ومن نماذج الكان وكان :

صرح بذكر المحبة ما فى المعمى فائدة
وقل نعم أنا عاشق صادق بلا تمويه
ودع حديث العوازل ليس الخبر مثل النظر
أنا عاشق لحبيب كل المعانى فيه
من أين للبدر حسن يحكيه أوشمس الضحى
حاشا لذاك المحيا من مشبه يحكيه
إن غبت فهوأنيسى وإن خصرت نديمي
وإن شربت مدامى فالكأس هو ساقيه
فمنه روحى وراحى إذا سكرت وراحتى
وفيه عزى وذلى بمهجتى أفديه
قولوا لمن يلحانى فى الحب قصر واعتبر
هذا الذى قد عشقته قد حار وصفى فيه (١)

---

(١) المستطرف ، جـ٢، ص٥١٠ .

ونستخلص من حديث الإبشيهى عن هذا الفن أنه نظمٌ يتألف من مقطوعات أو أدوار ، وكل منها يسمى بيتًا ، كما هو الحال فى الزجل والموشح ، فالبيت ليس كالبيت فى القصيدة العمودية التقليدية ، وإنما يتألف البيت هنا من مجموعة أشطار على وزن واحد وقافية واحدة أيضا ، «ولكن الشطر الأول من البيت الشعرى أطول من الثانى» [١] .

ويذكر الحلى أن قافية الكان وكان لا تكون «إلا مردفة قبل حرف الروى بأحد حروف العلة» [٢] .

وقد عرض الدكتور إبراهيم أنيس هذا الفن وحدد خصائصه الفنية المميزة على النحو الآتى :

أولا : لا يخرج الكان وكان على قواعد النحو والإعراب فحسب ، وإنما يخرج كذلك على الوزن والقافية التقليديين .

ثانيا : يخلف الشطر الأول الشطر الثانى فى الوزن ، ويأتى الشطر الأول من بحر المجتث ، دون أن يعتريه أى تغيير فى حين يرد الشطر الثانى فى وزنٍ يشبه مجزوء الرجز . وقافية« هذا الوزن جاءت دائما معروفة وساكنة الآخر ، وهى قافية كانت معروفة فى الشعر القديم ، ولكنها قليلة الاستعمال ، كقول المهلهل ابن ربيعة» [٣]

---

(١) السابق : الصفحة نفسها . (٢) العاطل الحالى ، ص١١٥

(٣) موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس ، ص٢١٣

حلت ركاب البغى من وائل فى رهط جساس ثقال الوسوق

وبمراجعة النماذج التى بين أيدينا من الكان وكان نجد أن نصيبها من ملاحظات الدكتور إبراهيم أنيس ضئيل للغاية ، والذى يبدو لنا أن البحاثة الجليل قد عمم الحكم تعميمًا لا ينطبق عمليًا على النماذج المختلفة المتعددة لهذا الفن .

واللافت للنظر تعدد الآراء واختلافها فى الكان وكان ؛ حيث لم يتفق الباحثون على الأسس والقواعد التى تتحكم فيه ، ففى حين يذكر إبراهيم أنيس أن وزن هذا الفن يرد على وزن المجتث والرجز ، على نحو ما أشرنا ، يذكر ابن سعيد أنه يأتى على وزن المجتث وحده ، فهو يقول : «ويعرفونه أيضًا(الكان وكان) البطائحى لتولع أهل البطائح به ، وأكثر ما حفظته من الملاحين فى دجلة وهو من العروض المجتث ، ولا يخرجون به عن طريقة واحدة» [1] .

وربما قصد ابن سعيد بقوله : «ولا يخرجون به عن طريقة واحدة» أنه لا يجىء إلا على وزن بحر المجتث ، وأنه لا يخرج عنه ، وبذلك يختلف إبراهيم أنيس مع ما جاء عند ابن سعيد ، وقد أخبرنا ابن سعيد فى الفقرة السابقة أن الملاحين فى دجلة كانوا يغنون «الكان وكان» وفى ذلك إشارة إلى شعبية هذا الفن ،

---

(١) المقتطف ، ص٢٣٩ .

وأن نصوصه أو بعضًا منها على الأقل كانت تغنى وتتردد على ألسن الطبقات الشعبية أمثال الملاحين والحرفيين .

وإذن فالكان وكان ينتمى انتماء حميمًا إلى الطبقات الشعبية فى المجتمع ، وربما كان يرويه رواة شعبيون كذلك . ويذكر الحلى أن هذا الفن فى مراحل تاريخه المبكر كان وقفًا على الحكايات والخرافات «فكأن قائله يحكى ما كان وكان ، ولفظه قالبٌ لذلك وقابلٌ له» ، ثم تطور بعد ذلك على يد الشيخ « العلامة قدوة الأفاضل جمال الدين بن الجوزى والشيخ الفاضل الكامل شمس الدين محمد الواعظ ، والشيخ الأفضل الأكمل شمس الدين بن الكوفى الواعظ - رحمهم الله تعالى - فنظموا فيه المواعظ : والرقائق ، والزهديات ، والأمثال ، والحكم فتداوله الناس . . . » [1] . فمن الأمثلة على النمط الأول الذى يتضمن الحكايات والخرافات :

جازتْ فقلت : إنْ رتنى لابد أن تلعب معى
ذى لعبها وعبثها أنا أعرفو إسراف
هى أبصرتنى تهيت وحركت لى رأسها
وثقلت مشيتها وهزّت الأعطاف

---

(١) العاطل الحالى ، ص١١٥ .

قلت : صباحًا مُبارك . قالت : على من تُكلَّمُو
قلت : إن سمِعْ ما أقول لو قالت : وإلا انحاف
وبيدها رطلتنى وأبرزت لى زندها
كنّو سبيكة فضة أو جوهرًا شفاف
ريت السوارْ المُرَصّع وقد ختم فى زندها
وكل ساعة تدير وتفرُك الأشناف
قلت : لاتبرقينى كثير أنا أبصرتُو ذهب
قالت : صدَقْت ولكن فى دكّة الصرّافْ
فقلت بسّك سماجة هذى ظرافه بارْدَهْ
قالت لى : وأهل الحِلّة والله رقاع ظراف
أنا مشيتو الحله ما ريتُو فيها مختَشِمْ
قلت : ولا ابن الشُّنيدى؟ قالت : ولا الغرَّافْ
قلت : ففى المقتدَية فى دربكم أحشمْ منّو
لأن ذيك المحلة منازلِ الأشراف
لا مثل دى حشمتى وملحفَتكى الممزّقة
وهْيَ قرامل مقطوعة الأطراف
قالت لى : خلّ مجونك أنا خرجْتُو منكّرهْ
ومن يريد اللُّولو ما ينكر الأصداف
قلت : فمع ذا وهذا أمشى نروح لبيتنا
ونشرب اليوم ويحضرْ من ساير الأصناف

قالت فبيتى أقرب وثمَّ حضرة مرتّبة
قلت : أخاف من زوجك . قالت : من ايشْ تخلفْ [1]

ومن أمثلته كذلك قول الحلى :

شعرت طيرا فى ايدى وقمت حتى انصب شرك
ما كل طير يحصل يفرّح الصياذ
طيرى الذى كان إلفى لو رذت مثْلو ما حصل
وهو علىَّ معود وأنا عليه معتاذ
قد كان شرطى وخلقى لبُرج غير ما عرفْ
كأننا فى الضَّحبة جينا على ميعاذ
من قبل ما ابصبص أو يجى ويدخل قصوري
وانا أرصده فى ومطاره وأخاف لا ينصاد
وأخذت لى طورانى نفور ما يدخُل قُفص
ولا يطير لجَهلو إلا مع الأضداذ
إذا قلغْ من عندى فما تزال عينى مَعُو
واغرف مطارُد واقْعُدْ فى البُرْج بالمرصاد
يحطّ فى برج غيرى وما يُلمُّ بساحتي
وكم بها من هُو يدى ومِن طيور شداذ

---

(١) العاطل الحالى ، ص١١٩ .

واعرف جميع رفاقو ومن يُرحَلْ عندهم
واسامحو واتغابى وأكابر الحُسّاذ
ويوم إذا جا عندى أرضى وأنسى خصايلو
وأقول إن الماضى فى الحلْق ما ينعاد
يشرُذْ سُبُوع بطولُو وليلةِ الجمعة يجى
لأن ذيك الليلة هى حصّة القَوّاذ [1]

ومن الواضح أن الشطر الأول من كل بيت (سطر) أطول من الشطر الثانى ، ويشتمل النص على حكاية تروى قصة الشاعر مع حبيبته التى ربط بينهما الوفاء والإخلاص ، ومن الأمثلة على النمط الثانى الذى يتضمن الحكم والمواعظ نموذج طريف من هذا الفن ، يقدمه لنا الحلى ، وقد اشترك هو فى نظمه ، فهو يقول فى كتابه «العاطل الحالى» : قد «جمعت من أفواه البغاددة عشرين بيتًا من عدة قصائد فى عدة أغراض يتناولها العالم ، وتجرى مجرى الأمثال ، من تصانيف القدماء ،لا يُعرف من ناظمُها ، وكادت أن تُدرس وتضمحل ، فضمنتها عشرين بيتًا من نظمى ،كل بيت يتضمن بيتًا لهم بتوطئة يليق بها ويتحد بها» [2] .

وقصيدة الحلى إذن تشتمل على أربعين بيتًا ، منها عشرون

---

(١) السابق ، ص١٢٢ .

(٢) العاطل الحالى ، ص١١٧، ١١٨ .

بيتًا جمعها من البغاددة ، والعشرون الأخرى من نظمه ، فيكون المجموع أربعين بيتًا تؤلف عشرين دورًا أو بيتًا ، أى مقطوعة ، وكل دور أو بيت يتألف من أربعة أشطار ، ويبدأ الحلى كل دور ببيت من نظمه يعقبه بيت من الأبيات التى جمعها من البغاددة ، على النحو التالى :

لى : أى من يسرو سخطى وكل أحد راضى منو
وتستريح بو الخلايق وأنا معو تعبان
لهم : الخلق ومن خلق الله يصفك عندى بالكرم
ما أدرى الزمان تغير أو شوم حظ كان
لى : ايش أقدر أعمل بحظى وايش ينفعنى الحسد
يعطى الذليل النايم ويحرم اليقظان
لهم : ما هو بحد الصوارم ولا بمشتبك القنا
هذى هدايا تهدى لمن يشا الرحمن
لى : وقفت يوم لحبيبى حتى أعتبو وأخاصمو
فقلت وقال جوابى بالغمز بالأجفان
لهم : لنا بغمز الحواجب كلام تفسيرو منو
وام الأخرس تعرف بلوغه الخرسان
لى : شرع تغابى وأحوجنى إن صرحت لو
وقلت يجمل لمثلك يكون حريف فلان

http://arabiciviliza tion2.blogspot.com
amly

لهم : السفن للسفن تكلى والطير مع شكلو يطير
وما تطير الفواخت إلا مع الورشان
لى : ومن ليالى ريتك فى السوق مع حرفازرى
كنو غلام المغانى واقف على دكان
لهم : مركن وفى إيدو مركن لبن لستو يشترى
لو إن ستو مركن تعيش اللبان
لى : تفر على وقال لى ذا الكل من كرب القفص
وإلا فحل الدراهم وفرغ الهميان
لهم : لاشى بلاشى تاخذ إن لم تقدم تقدمه
فازرع إذا أردت تحصد غدا يجى نيسان
لى : فقلت ما أكدى نفسك أنا الدراهم فضلتى
لكن أخاف العواقب قال لى فأنت جبان
له : كنت تعشق وتفزع مر لا تجى ليلة غدا
ما فى شروط المحبة عاشق يكون فزعان

إلى آخر هذه الأبيات .

ولا يتضمن النص حكاية أو خرافة وإنما يتضمن حكمًا ومواعظ ، فقد ذكر الحلى أن هذا الفن فى مراحل تاريخه المبكر كان وقفًا على الحكايات والخرافات ثم تطور بعد ذلك على يد الإمام ابن الجوزى ، والواعظ شمس الدين الكوفى وغيرهم من فضلاء بغداد ، فصار يتضمن الحكم والمواعظ ، والنص السابق

من النمط الأخير ، وقد شارك الحلى فى نظمه وجمع فيه أبياتًا كانت شائعة ذائعة ، وكانت تجرى مجرى الأمثال ؛ حيث الشيوع والانتشار ، ومن حيث اشتمالها على حكم ومواعظ ، وتجمع الأبيات العديد من الخصائص المميزة للمأثورات الشعبية ، فقد كان الناس يتداولونها - فيما نعتقد - مشافهة ، والحلى - فيما يخبرنا - قد جمعها من أفواه الناس ، ولم ينقلها من مصدر مدون ، ومن المعروف أن التداول الشفاهى من أهم الخصائص المميزة للمأثورات الشعبية ، ثم إن الأبيات لا يُعرف قائلها الأول ، وقد صارت ملكًا للجماعة الشعبية كلها . وهذه الخصائص تعتبر فى مقدمة الخصائص المميزة للمأثورات الشعبية ، وهى قد تحققت فى هذه الأبيات ، مما يجعلها تدخل - فى رأينا - ضمن المأثورات الشعبية ، التى تتردد على ألسن الشعب . ولابد من أن شعراء قد أبدعوا الأصول الأولى لهذه الأبيات ، ولكن الشعب - فيما يبدو لى - تناولها بالتعديل والتغيير والإضافة والحذف ، حتى صارت فى الصورة النهائية التى وصلتنا عليها ، وهى الصورة التى أقرتها الجماعة الشعبية ، بعد أن أنضجتها وتطورت بها ، والأبيات إذن ملك للجماعة الشعبية كلها ، مع التسليم بأن مبدعين فرادى قد أبدعوها وقالوها لأول مرة ، ولكن الأبيات لا تنسب إلى الشعراء المبدعين الذين قالوها ، وإنما تنسب إلى الشعب كله .

والذى يبدو لنا أن الكان وكان فن شعبى جمع كثيرًا من الخصائص الفنية المميزة للمأثورات الشعبية ، سواء ما كان منه فى الحكايات والخرافات أم ما كان فى الحكم والمواعظ .

وإذا كان معظم ما وصلنا من نصوص الكان وكان يندرج تحت الحكايات والخرافات ، أو الحكم والمواعظ ، فإن بعض ما وصلنا من نصوص هذا الفن جاء فى موضوعات أخرى ، وقد نظم فى الكان وكان ابن جابر البغدادى فى وصف المدرسة المنتصرية ببغداد ، وكان قد قبل لفقهائها من يرضى بالخبز وحده ، وإلا عندنا غيره» .

حاشا لست المدارس ومن بها يضرب المثل
تهون من بعد ذاك التعظيم والتشريف
مستنصرية شبيكى قد كنت فى عصر الصبا
واليوم قد صرت بهرج مزيفة تزييف
ما زال لخلك يرمى حتى متى الرطب الجنى
وما بقى فى قرامك غير الكرب والليف
ذكرت بيتًا ظريفًا عن كان وكان البغاددة
وكل شىء يبدو من الظريف ظريف
أى ست ما أكثر ذنوبك ما أحلى فراشك من العش
دى زحمة الباقلانى وكلهم برغيف

ونظم فى هذا الفن عمر بن الوردى فى الشام متناولا حدثًا من أخطر الأحداث فى تاريخ مصر والشام ، وهو انتشار الطاعون فى كل من القطرين التوأمين سنة ٧٤٩ هـ ؛ حيث أفنى عددا كبيرًا من المصريين والشوام ، وخرب البلاد ، وقال ابن الوردى فى هذا النظم :

أعوذ بالله ربى من شر طاعون النسب
باروده المستعلى قد طار فى الأقطار
دولا بد هاماته ساعيه على صاروخ مارتى
ولا قدر بذخيرة فتاشة التيار
يدخل إلى الدار يحلف ما أخرج إلا بأهلها
معى كتاب القاضى بكل من فى الدار

وقد تناول هذا الحدث كثير من الشعراء فى مصر ، ومن بينهم المعمار الذى نظم فيه قبل أن يموت به على نحو ما أشرنا[1] .

ونحن نتصور أن فن الكان والكان قد انتشر انتشارًا عظيمًا لطرافته وما يتضمنه غالبًا من حكايات وخرافات وحكم ومواعظ ، وهى مادة تجذب إليها الجمهور عادة ، ويبدو أن طائفة من الرواة قد احترفت روايته لتتكسّب منه ، وأن هذه الطائفة قد عملت على الابتكار والتجديد فيه لإرضاء الجمهور

---

(١) انظر حديثنا عن المعمار فى «الزجل» .

مما أدى إلى تعدد الأنماط ، واختلاف الأشكال الفنية التى أبدعها الشعراء فى هذا الفن ، بحيث صار من الصعوبة بمكان وضع قواعد وقوانين عامة تخضع لها جميع نماذج فن الكان وكان كما أراد الباحثون من القدماء والمحدثين .

ونحن وإن كنا نتفق مع الدكتور إبراهيم أنيس فى أن فن الكان وكان يخرج على قواعد النحو والإعراب كما يخرج على الوزن والقافية التقليديين فإننا لا نستطيع أن نسلم بأن جميع نماذج فن الكان وكان يكون شطر البيت الأول فيها دائمًا من بحر المجتث والثانى من بحر الرجز ، كما يذكر إبراهيم أنيس ، وكذلك لا نستطيع أن نسلم بما ذكره الإبشيهى من أن الشطر الأول من البيت يكون دائمًا أطول من الشطر الثانى منه ، فهذه قواعد عامة لا تخضع لها جميع نماذج الفن . وأستشهد على ذلك بالنموذج التالى :

لما تزايد وجدى ... فيكم وقل اصطبارى
وعرفتكم عداى ... وقلت الحركات
ياحاضرين بقلبى ... يا غائبين عن النظر
متى تجينى مبشر ... من عندكم بقدومكم
ويفرحون أصدقائى ... واكمد الشمات
متى تدق طبول الهنا ... وتفتح أبواب الرجا
وأقول للعين قرى ... قد رد ما قد فات

متى يقولوا قدموا اخرج بسرعة للقا
وأقول لكم ياأحبابى أطلتم الغيبات
وإن قضا لى ربى أموت ولا أنظر شخصكم
وجا نذيرى إليكم يقل لكم قد مات
فحدثوا الناس عنى على رءوس الملا
إنى على العهد باقى حتى يجى الميقات

ولا يتحقق فى هذا النموذج كثير من الخصائص التى حددها الباحثون لهذا الفن فلا تتضمن الأبيات قصة أو حكاية أو خرافة ، ولا تتضمن حكمًا أو مواعظ وليس الشطر الأول من البيت فيها أطول من الشطر الثانى كما يذكر الإبشيهى ، بل هو متساوٍ معه ، وليس الشطر الثانى مخالفًا للأول فى الوزن ، كما يذكر إبراهيم أنيس ، بل يأتى الشطران معًا على وزن واحد وهو وزن المجتث .

ومع هذا فإن كثرة كثيرة من نماذج هذا الفن جاءت حسب القواعد التى حددها الباحثون ولم تخرج عليها .

ولا ندرى لماذا قلت النصوص المصرية التى وصلتنا من فن الكان وكان مع أن ابن ظافر يخبرنا بأن هذا الفن كان ينتشر فى مصر خلال القرن السادس ويبدو أن نصوصه لم تدون . ونحن نعلم أن تدوين الأدب العامى فى مصر - ومن بينه الكان وكان - لم يبدأ إلا فى القرن السابع الهجرى ، أما قبل هذا فكان الناس

يتناقلون نصوصه مشافهة ، مما أدى إلى ضياع الكثير منها ، فلعل نصوص الكان وكان التى كانت منتشرة فى مصر فى القرن السادس الهجرى - كما يذكر ابن ظافر - قد ضاعت وفقدت من الذاكرة قبل أن تدون ، ولو أن إبداعات مصرية متنوعة من هذا الفن قد وصلتنا لتمكنا من أن نلم بخصائصه المميزة فى مصر ، وأن نعرف إذا كان المصريون قد حافظوا على الشكل التقليدى لهذا الفن أم أنهم مصروه وتفننوا فيه ، وأبدعوا وابتكروا أشكالا جديدة منه ، كما فعلوا فى الموشحات ، لاسيما أنهم غيروا اسمه كما أشرنا ، وهم إذن اتجهوا نحو التغيير والابتكار فى اسمه ، وربما اتجهوا الاتجاه نفسه فى النصوص .

http://arabicivilization2.blogspot.com
amly

٤- القُومَا

اللافت للنظر فى هذا المصطلح وروده فى صيغة المُخاطب المثنى «قوما» وربما يرجع هذا إلى أن فن القوما كان يوجه فى الأصل إلى عضوى الأسرة الأساسيين ، الزوج والزوجة ، وقد مر بنا أن هذا الفن عراقى وأن أهل بغداد قد أحلوه محل الحماق ، ليُغنى به فى ليالى شهر رمضان المعظم لإيقاظ الناس للسحور ، على نحو ما يذكر الحلى ، وإن كنا قد اختلفنا معه فى مبدأ استبدال الحماق بالقوما .

وربما كان «المسحر» يردد عبارة «قوما للسحور» ؛ ليوقظ بها الزوجين ، ثم صارت هذه العبارة تطلق للتسحير بصفة عامة ، سواء أكان الذى يوقظه المسحر فردًا واحدًا أم مجموعة أفراد .

وكما لحقت أداة التعريف بالفعل كان فى فن «الكان وكان» لحقت بفعل الأمر «قوما» هنا أيضًا . والنص التالى يوجه إلى شخص واحد ، ومع هذا يستخدم لفظ «قوما» بصيغة المثنى .

يا طالب الغفران قوما إلى الرحمن

لتنظر العين منكم عينان نضختان

ولا تزال بعض نصوص هذا الفن تجرى على ألسنة «المسحرين» حتى اليوم أثناء إيقاظهم الناس للسحور فى شهر رمضان الكريم .

ولا ندرى - بالضبط - متى نشأ هذا الفن ، ولا من اخترعه ، ويسوق الحلى قصة طريفة فى هذا المقام تذكر ان «ابن نقطة» كان بارعًا فى الغناء بالقوما . وأن الناصر (ت ٦٢٧ هـ) كان معجبًا به مفتتنًا بصوته ، وكان يطرب لغنائه بهذا الفن ، «وجعل لابن نقطة عليه فى كل سنة ما يفضل عنه من الإنعام» ، وحدث أن مات ابن نقطة وخلف ابنًا ورث عنه الفن ، وأراد الابن أن يشغل مكان أبيه لدى الناصر فيوقظه للسحور ، كذلك لينال ما كان يحصل عليه أبوه من هذا العمل ، فانتظر الابن حلول شهر رمضان المعظم ، وأتى قصر الناصر وراح يغنى غناءً طريفًا أصاب المحذ ولمس به مشاعر الناصر وأحاسيسه قال فيه :

يا سيد السادات لك بالكرام عادات

أن بُنى ابن نقطة تعيش أبى قد مات

وسمعه الناصر وطرب لصوته وغنائه ، وأعجب بذكائه ، وحسن تصرفه ففرض له ضعف ما كان يعطى أباه .

ونحن نشك فى نسبة هذا الفن إلى ابن نقطة ، ونتفق مع الحلى فى «أنه مخترع من قبله» [1] . فطبيعة الفنون والآداب لا تظهر طفرة واحدة ، وإنما تظهر تدريجيا فتبدأ بإرهاصات ومقدمات وبدايات ومحاولات أولية ، ثم تتطور المحاولات

---

(١) العاطل الحالى ، ص١٢٧ .

والإرهاصات الأولى شيئا فشيئا حتى تظهر نماذج ناضجة مكتملة للفن ، ويعترف به رسميا ، كفن له سماته الخاصة المميزة ، والنموذج الذى قدمناه نموذج مكتمل ناضج يدل على أن فن القوما لا يمكن أن يكون قد نشأ أول ما نشأ على يد ابن نقطة ، ولكن لابد من أن يكون قد نشأ قبل ذلك بفترة ليست قصيرة .

ويبدو أن ابن نقطة كان من المغنين الشعبيين الذين يجمعون الأغانى الشعبية من أفواه الناس ليغنوها ، وربما كان يتميز بجمال الصوت وحدته فى الوقت نفسه ، وربما استعان بأغانيه وصوته الجميل الجهورى الحاد فى تسحير الناس خلال شهر رمضان المبارك ، ويبدو أنه اشتهر شهرة عظيمة فى الغناء والتسحير ، حتى نسب إليه اختراع فن القوما ، وهو ما رفضناه ولم نتفق مع القائلين به ، وقد رأينا من قبل أن كلا من صاحب «مرآة الزمان» و «الجامع المختصر» قد قرن بينه وبين الكان وكان أو الزكالش ، وما هذا إلا لشهرة الرجل فى الغناء والتسحير ، مما أدى إلى أن ينسب إليه اختراع فنى « القوما» و«الكان وكان» معًا فى حين أن دوره - فيما نعتقد - لم يتجاوز جمع النصوص والاستعانة بغنائها فى التسحير خلال شهر رمضان .

والذى يبدو لنا أن فن القوما قد نشأ فى عصر مبكر من تاريخ الدولة الإسلامية وأن الباعث عليه كان إيقاظ الناس للسحور فى

شهر رمضان فى عصر لم تتوفر فيه الوسائل التى تستعمل اليوم فى إيقاظ الناس كالمنبهات ومكبرات الصوت ووسائل الإعلام .

ونحن نتصور أن النصوص التى رددها المسحرون كانت تلفق من أشعار شائعة ذائعة بين الناس ، وربما لا يُعرف قائلها على نحو ما فعل الحلى فى منظومته التى أشرنا إليها فى «الكان وكان» ، ولابد من أن هذه النصوص التى رددها المسحرون قد شاعت شيوعًا عظيمًا وتناقلها الشعب العربى كله ، وربما كانت النصوص التى تتردد واحدة فى جميع البقاع ، وربما نُسى مصدرها أو قائلها الأول ، فصارت تنسب إلى الجماعة الشعبية كلها ، وتندرج ضمن المأثورات الشعبية للشعب العربى كله ، وربما كان المسحرون يرتجلون جملاً فى مدح شخص أو أشخاص يشيدون فيها بالصفات الحميدة ، وربما يذكرون أسماء من يمدحون ، طمعًا فى الحصول منهم على الهبات والأموال .

وربما عمد المسحرون فى المقام الأول إلى مدح الحكام و الأمراء و ذوى الجاه والثراء ، طمعا فى نيل عطاياهم وهباتهم السخية ، كما وجدنا فى النص الذى غناه ابن أبى نقطة فى سحوره للملك الناصر ، وكما نجد فى النموذج التالى وهو من أطرف النماذج التى تذكر فى هذا المقام :

لا زال سعدك جديد دائم وجدك سعيد
ولا برحت مهنى كل صوم و عيد

فى الدهر أنت الفريد وفى صفاتك وحيد
والخلق شعر منقح وأنت بيت القصيد
يا من جنابه شديد ولطف رأيه سديد
ومن يلاقى الشدائد بقلب مثل الحديد
لازلت فى تأييد فى الصوم والتعييد
ولا برحت مهنى بكل عام جديد
نحن لذكرك نشيد بقولنا والنشيد
نبعث أوصاف مدحك على خيول البريد
ظلك علينا مديد ما فوق جودك مزيد
وكم غمرت بفضلك قريبنا والبعيد
لازلت فى كل عيد تحظى بجد سعيد
عمرك طويل وقدرك وافر وظلك مديد
لازال قدرك مجيد وظل جودك مديد
ولا برحت موقى كما يوقى الوليد
ما زال بك يزيد على أقل العبيد
وما برح جود كفك منا كحبل الوريد
لازال برك مزيد دائم وبأسك شديد
ولا عدمنا نوالك فى صوم فطر وعيد [1]

---

(١) المستطرف فى كل فن مستظرف ،جـ٢، ص٥١٢ .

ويبدو أن مصر كان لها حظٌ وافر من نصوص هذا الفن ، إلا أن معظم هذه النصوص ضاع وضل طريقه إلينا ، ويبدو أن المسحرين فى الأقطار العربية رددوا اسم مصر كثيرًا فى غنائهم ، ورددوا ما ترسب فى العقلية الشعبية عند العرب من أن مصر بلدٌ تمتلئ بالعجائب والغرائب - ومن ذلك النموذج التالى :

فى أرض مصر عجايب بين الطلا والترايب

صبح الوجوه تحكى من تحت ليل الذوايب

ونتصور أن النصوص المتداولة بين المسحرين كانت تحرف ويعتريها تغيرات عديدة على يد المسحرين الذين كانوا - فيما نعتقد - ينسون بعض الجمل أو الصيغ فيحلون محلها جملاً وصيغًا جديدة ربما ارتجلوها ارتجالاً أو استعاروها من نصوص أخرى ، وربما أدى هذا إلى تداخل النصوص ، ولابد من أن نتوقع شيوع جمل وصيغ تقليدية ؛ لتكون الجمل الجاهزة التى يحلها المسحرون محل الجمل والصيغ التى ينسونها فى كثير من الأحيان ، وربما كانوا يجرون تغييرات وتعديلات على النصوص التى يغنونها فى السحور عامدين متعمدين رغبة فى التجديد والابتكار ، وهنا لا يكون التغيير أو التعديل بسبب السهو أو النسيان وإنما يكون بتعمد من المسحرين أنفسهم رغبة فى التجديد والابتكار ؛ ليحظى فنهم بالرضى والقبول من الجمهور .

ونحن نبنى هذه الافتراضات على ما انتهى إليه الباحثون فى

http://arabicivilization2.blogspot.com
amly

الأغنية الشعبية من نتائج ؛ لأننا نعتقد أن كثرة كثيرة من نصوص هذا الفن أصبحت من الأغانى الشعبية التى تتردد على ألسن الشعب ، ولم تكن وقفًا على المسحرين بأية حال من الأحوال ، وإن كانوا هم الذين نشروها وأذاعوها .

وإذا كان فن «القوما» قد ارتبط بالصوم فى شهر رمضان المعظم الذى أنزل فيه القرآن فلابد من أن نتوقع الطابع الدينى فى نصوص كثيرة منه ، وأن تتضمن النصوص ابتهالات وأدعية وتوسلات ومدائح نبوية ، مثل النص التالى ، وهو فى مدح الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم :

البدر قال للنبى آنستنا يا زين
كامل مكمل ولك شامة على الخدين
يا بخت من راح وزا رك يا كحيل العين
يرتد فرحان ولو كانت حموله ودين (١)

ولما كان القوما فنا شعبيا يشدو به مغن شعبى فى كثير من الأحيان ، فلابد من أن يصاغ فى لغة عامية ، شأنه شأن الأغنية الشعبية ، لذلك اشترط الأدباء والنقاد فى القوما أن تصاغ فى ألفاظٍ عامية ، وأن تتسم بالرقة والانسجام . وقد حاول المسحرون أن يبتكروا فى أشكال هذا الفن ، فقدموا لنا أنماطًا

(١) نقلا عن مدخل لدراسة الموشحات والأزجال ، ص ٤٢ .

لا تحصى من النظم حتى صرنا لا نستطيع تحديد أشكاله ولا أنماطه . فقد تعددت الأنماط تعددا يصعب حصره ، إن لم يستحل ، ومع هذا فقد حاول الباحثون أن يُخضعوا نصوص هذا الفن لأوزان محددة ، ولكنهم كانوا - فيما نذهب - يفتعلون هذا التحديد افتعالاً . ومن هؤلاء الباحثين الحلى الذى ذهب إلى أن للقوما وزنين «الأول منهما بيته مركب من أربعة أقفال ، منها ثلاثة متساوية فى الوزن والقافية ، والآخر - وهو الثالث - أطول منها وهو مهمل بغير قافية ، والوزن الثانى منها بيته مركب من ثلاثة أقفال مختلفة الوزن متفقة القافية ، يكون القفل الأول منه أقصر من الثانى والثانى أقصر من الثالث» [1] .

ويقصد الحلى من القفل هنا الشطر فعندما يقول «بيته مركب من أربعة أقفال» يعنى بيته مركب من أربعة أشطار .

ونقرأ فى خلاصة الأثر هذا الكلام نفسه ؛ حيث يقول المحبى أن القوما نوعان : «الأول مركب من أربعة أقفال ثلاثة متساوية فى الوزن والقافية ، والرابع أطول منها وزنا وهو مهمل بغير قافية ، والثانى من ثلاثة أقفال مختلفة الوزن متفقة القافية ، يكون القفل الأول منها أقصر من الثانى والثانى أقصر من الثالث» [2] .

ومن الأمثلة التى يوردها الحلى من النوع الأول :

---

(١) العاطل الحالى ، ص١٢٧ .

(٢) خلاصة الأثر ، جـ٦، ص١٠٨ .

حال الهوى مخبوز يريد جلدا صبور
يصون سرور إلا يبقى من أهل القبور
من كان هواه مستور يحظى برفع الستور
ومن هتك سر حبو يُمحى من الدستور
من كان جدو عثور من فرد كلمة يثور
يلتذ بالوصل غيرُو وهو شقى مدثور
بحر الهوى المسجور دايم رياحو تجور
ما يسلكو قط عاجز ولا جبان ضجور
ابذل لبيض النحور أموال مثل البحور
إن أردت تظفر وتملك ولدانهم والحور
قم وابذل المذخور وفى العطا لا تخور
تريد هذى المحبة قلوب مثل الصخور

. . . . . .

وانهض وصفى الخمور بين أصحاب الزمور
حتى تطاوع مرادك ثُما وتجرى الأمور
نحنى نحب الزهور على شواطى النهور
ما تنحصر بالوثائق ولا نحط المهور [1]

ومن الأمثلة التى يوردها الحلى من هذا النوع الثانى :

---

(١) العاطل الحالى ، ص١٢٩ .

كـتـر خـبـالـك واشـتـغـل سـرك وبـالـك
بنصح من للغش فى قلبو حبا لك
رامـوا قـتـالـك والأذى منهم أتى لك
وما نفع عنا انحراك وانفتالك
ضـدك رثـى لـك من خضوعك وامتثالك
لمن تجد مثلو ، وما يلقى مثالك
ضـاق بـك مـجـالـك عـنـدمـا قـلـت رجـالـك
وهنت حتى صرت ترجو من رجالك
كـثـرة مـحـالـك من صحيفتنا مُحالك
نغصت عيشك ليت أعدانا بحالك [1]

ولكن هل تنحصر نصوص القوما التى وصلتنا فى النوعين المذكورين؟ إن مراجعة لما بين أيدينا من نصوص هذا الفن تثبت أنها لا تنحصر فى هذين النوعين بل إن هناك نماذج مختلفة كل الاختلاف عنهما ، مثل النموذج التالى الذى يورده الحلى .

تفضل منك أغلى بينهم قيمى ومنة منك اغلتنى لهم قيما [2]

ومن الواضح أن هذا النموذج مختلف عن النوعين

(١) العاطل الحالى ، ص١٣١ .

(٢) السابق ، ص١٣٦ .

السابقين ، وهو يتألف من شطرين فقط ، لا من ثلاثة ولا من أربعة .

كما يرجح الدكتور إبراهيم أنيس أن وزن القوما «لايعدو أن يكون مجزوء الرجز ، تغيرت فيه(مستفعلن) الثانية إلى (مستفعل)» [١] .

ونحن لا نتفق مع الدكتور إبراهيم أنيس فى هذا الحكم ، كما لا نتفق مع الدكتور زكريا عنانى الذى يرجح «أن وزن القوما أقرب ما يكون إلى إيقاع مجزوء البسيط (مستفعلن فاعلن)» ويرى أن «البسيط - فيما يبدو - من البحور التى مال إليها ناظمو الشعرالعامى» [٢] وبمراجعة النصوص التى بين أيدينا نتبين أن هذه الملاحظات قد جانبها الصواب .

والذى يبدو لنا أن أناسًا لا يتمتعون بموهبة نظم الشعر ، قد أقبلوا على النظم فى هذا الفن ، فجاء شعرهم مهلهل النسيج ، مجردًا من الشاعرية ، بل جاء فاسد المعنى فى كثير من الأحيان ، وقد أورد الحلى العديد من الأمثلة لذلك مثل :

اكمن فى كمى دمعى حيا فهل سمعتم إن كمى كَمين

وقد علق الحلى على هذا النموذج بقوله : «والدمع هو الكمين ؛ لأنه فعيل ، بمعنى فاعل ، مثل قدير وعليم ورحيم ،

---

(١) موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس ، ص٢١٢ .

(٢) مدخل لدراسة الموشحات والأزجال ، زكريا عنانى ، ص٤٢ .

فالدمع هو الكامن فى الكم ، بدليل قوله : (اكمن فى كمى دمعى حيا) والكم هو الموضع المكمن فيه ، ثم قال : (كمى كمين) وأضاف إلى ذلك فساد اللفظ بقوله : (اكمن) ، ولم يرد للعرب إلا (كمن) بغير ألف ، فقد جمع فى هذا البيت عدة عيوب ، مع أن لفظه مضطرب وهو خلو من البلاغة» [1]

ومن ذلك :

يا أيها الفاضل الصديق منطقه إنى عتيقك والمقصود قد فهما

وعلق الحلى بقوله : « فقصد بذلك التوجيه فى لفظتى (الصديق والعتيق) فتوجه عن الصواب ؛ إذ جعل الصديق غير العتيق ، ثم أضاف إليه ، فقد أضاف الشىء إلى نفسه» [2] .

وليس فى النموذجين السابقين شىء من الخصائص التى ذكرها الباحثون لهذا الفن .

---

(١) العاطل الحالى ، ص١٣٦ .

(٢) السابق ، ص١٣٧ .

سجع القريض لا الشعر القريض

من الفنون السبعة

يعد العلماء الشعر القريضى واحدا من الفنون السبعة ويورد له الإبشيهى أمثلة من الشعر المعرب الملتزم بوحدة الوزن ورتابة القافية

ومن ذلك :

يعاهدنى لا خاننى ثم ينكث ... وأحلف لا كلمتة ثم أحنث
وذلك دأبى لا يزال ودأبه ... فيا معشر العشاق عنا تحدثوا
أقول لة صلنى يقول نعم غدا ... ويكسر جفنا هازئا بى ويعبث
وماضر بعض الناس لوكان زارنى ... وكنا خلونا ساعة نتحدث
أمولاى إنى فى هواك معذب ... وحتام أبقى فى الغرام وأمكث
فخذ مرة روحى ترحنى ولا أرى ... أموت مرارا فى النهار وأبعث
فإنى لهذا الضيم منك لحامل ... ومنتظر لطفا من الله يحدث
أعيذك من هذا الجفاء الذى بدا ... خلائقك الحسنى أرق وأدمث
تردد ظن الناس فى فأكثروا ... أحاديث فيها ما يطيب ويخبث
وقد كرمت فى الحب منى شمائل ... ويسأل عنى من أراد ويبحث [1]

ومنها قول المتنبى :

ولما التقينا والنوى ورقيبنا ... غفولان عنا ظلت أبكى وتبتسمُ

---

(١) المستطرف ، ص٤٤٧ .

فلم أر بدرًا ضاحكًا قبل وجهها ولم تر قبلى ميتا يتكلمُ

ومنها :

قالت وناولتها سواكا ساد بفيها على الأراك

سواى ما ذاق طعم ريقي قلت لها ذاقه سواكى

ولست أدرى كيف تعتبر مثل هذه النماذج من الفنون السبعة ، ومن المعروف أن هذه الفنون تخرج على قواعد النحو والإعراب ، كما تخرج على عمود الشعر التقليدى والنماذج المذكورة ليست خارجة على هذا ولا ذاك .

والواقع أن إدراج الشعر القريضى بهذا المفهوم فى الفنون السبعة لا يتفق مع المنطق والواقع ، وهذا ما رآه الدكتور عنانى ، إلا أنه كان حذرا فى إبداء رأيه فهو يقول : «ومن المحدثين من يميل إلى جعل الفنون السبعة كلها محدثة ، فيسقط منها القريض وهذا رأى لا بأس به ، إلا أنه لا يتكئ على مصدر يدعمه» [1] .

والذى يبدو لنا أن العلماء عندما ذكروا القريض من الفنون السبعة لم يقصدوا الشعر العمودى التقليدى - كما تصور الإبشيهى - وإنما قصدوا نمطًا آخر من الشعر عرف منذ عصر ابن عبد ربه وأطلق عليه صاحب العقد مصطلح «سجع القريض» ، وهذا النمط من الشعر كان ينظم أصلا من أجل اللحن والغناء ومن أجلهما كان يسمح فيه بالتجاوز فى العروض .

---

(١) مدخل لدراسة الموشحات والأزجال ، ص٣٣ .

وربما يكون ابن عبد ربه أول من أشار إلى هذا الضرب من الشعر فهو يقول فى أبيات له [1] :

يا مجلسًا أينعت منه أزاهره ... ينسيك أوله فى الحسن آخره
لم يدر هل بات فيه ناعمًا جذلاً ... أو بات فى جنة الفردوس سامره
والعود يخفق مثناه ومثلثه ... والصبح قد غردت فيه عصافره
وللحجارة أهزاج إذا نطقت ... أجابها من طيور البر ناقره
وحن من بينها الكثبان عن نغم ... تبدى عن الصب ما تخفى ضمائره
كأنما العود فيما بيننا ملك ... يمشى الهوينى وتتلوه عساكره
كأنه إذ تمطى وهى تتبعه ... كسرى بن هرمز تقفوه أساوره
ذاك المصون الذى لو كان متبذلاً ... ما كان يكسر بيت الشعر كاسره
صوت رشيق وضرب لو يراجعه ... سجع القريض إذا ضلت أساطره
لو كان زرياب حيا ثم أُسمعه ... لمات من حسد إذ لا يناظره

وفى رأيى أن ابن عبد ربه يعبر بمصطلح سجع القريض فى البيت التاسع عن نوع من الشعر كان يلحن ويغنى ويخضع خضوعا تاما للموسيقى ؛ حيث صارت تسيطر على وزنه سيطرة أدت إلى كسر وزنه وخروجه على العروض الخليلى التقليدى ، حتى يخضع للحن الموسيقى ، كما نفهم من البيت الثامن . ويبدو أن هذا النمط من النظم كان يمثل تطورًا خطيرًا فى

(١) العقد الفريد ، جـ٦ ، ص ٧٣ .

الشعر ، مما جعل النقاد يعتبرونه نمطًا مخلفا عن الشعر العمودى الذى ألفوه فأطلقوا على البيت منه مصطلح «سطر» على نحو ما يطلق فى النقد الحديث ، والجمع «أسطر» أو «أساطر» كما عبر ابن عبد ربه فى الأبيات السابقة ، وابن عبد ربه عندما يستخدم هذا المصطلح يعيه جيدًا ، كمصطلح جديد بدليل أنه استخدم مصطلح بيت الشعر قبل استخدام مصطلح سطر ببيت واحد ، وربما ظل مصطلح سطر يستخدم بعد ابن عبد ربه حتى اكتسب ثباتًا ورسوخًا وصار يطلق على أنماط الشعر التى تخرج على الأوزان العروضية التقليدية ، ونجد ابن قزمان (ت ٥٥٥ هـ) الذى كان يعيش بعد ابن عبد ربه بأكثر من قرنين من الزمان يستخدم هذا المصطلح ، فيقول فى الزجل رقم ٩٣ :

يا وزير عظيم هـ شأنك وعـظـيـم هـ يـد شـانـى
وإذا مـا كـنـت وحـدك لـم يجد ف الدنيا تانى
فكذاك لس ثم من زجال إن يقل ذا التسعة أسطار

وإذا كان مصطلح سطر قد ورد عند كل من ابن عبد ربه وابن قزمان وربما عند غيرهما ، فليس من المستبعد - فى رأينا - أن يكون النقد الحديث قد اقتبس هذا المصطلح من القدماء ، وسواء أصح هذا أم لا ، فإن مصطلح سطر - فى ضوء ما تقدم - لا يعد مصطلحًا حديثًا ابتكره النقد الحديث ، وإنما هو مصطلح قديم يعود تاريخه إلى عصر ابن عبد ربه .

والذى يبدو لنا أن سجع القريض الذى يشير إليه ابن عبد ربه كان يمثل حركة تجديد جمعت حولها الأدباء والنقاد فى ذلك العصر ، وقد أشاد بها ابن عبد ربه فى أبياته التى أشرنا إليها رغم أنه صاحب الاتجاه المحافظ الذى يرى أن الخروج على العروض فى الشعر كالخروج على النحو فى اللغة وهو غير جائز . فهو يقول :

هـذا الـذى جـربـه الـمـجـرب
من كل ما قالت عليه العرب
فـكـل شـىء لـم تـقـل عـلـيـه
فـإنـنـا لـم نـلـتـفـت إلـيـه
ولا نـقـول غـيـر مـا قـالـوا
لأنـه مـن قـولـنـا مـحـال
وإنـه لـو جـاز فـى الأبـيـات
خـلافـهـا لـجـاز فـى الـلـغـات

ومع هذا يشيد ابن عبد ربه بسجع القريض الذى ينكسر الوزن فيه من أجل اللحن والغناء ؛ لأن حركة هذا الشعر الجديد - فيما يبدو - فرضت نفسها على الأدباء والنقاد فى ذلك العصر ، بحيث لم يستطع ابن عبد ربه صاحب الاتجاه المحافظ أن يتجاهلها بل قد أشاد إشادة تنم عن إعجابه وانبهاره بها .

والذى نراه أن سجع القريض هذا هو الذى يمكن أن يضم

http://arabiciviliz ation2.blogspot.com
amly

إلى قائمة الفنون السبعة ، ويكون هو المقصود بالشعر القريض الذى أشار إليه العلماء أمثال الحلى والمحبى ، وإذا صح ذلك . والراجح عندى أنه كذلك . فإن الإبشيهى يكون قد التبس عليه الأمر عندما أورد النماذج التى أثبتها فى كتابه من الشعر المعرب العمودى ، وكان عليه أن يورد نماذج من سجع القرض القريض حسب مصطلح ابن عبد ربه .

وعندما أشار الحلى والمحبى إلى القريض لم يوردا شواهد منه ، وأظنهما لو فعلا لأتيا بها من سجع القريض ، وربما لم يعثرا على شواهد منه ، فقد يكون هذا الضرب من الشعر شاع وذاع فى عصر ابن عبد ربه ، أو بعده ، ثم أهمل بعد ذلك ، وفقد شعبيته وربما ضاعت شواهده ولم تصل الحلى والمحبى ، وتصور الإبشيهى - مخطئًا - ما تصوره وأورد شواهد لا تمت لسجع القريض بصلة ، والعجيب أنه أسهب فى ذكر هذه الشواهد حتى صارت أكثر بكثير من النماذج التى أوردها للفنون الأخرى .

ويذكر زغلول سلام أن القريض - الذى يعدونه من الفنون السبعة - هو «قول موزون على صورة الشعر الفصيح ، إلا أنه باللغة العامية ، وهو غير القريض الذى اختص بالفصحى والأوزان التقليدية» [1] .

---

(١) الأدب فى العصر المملوكى ، زغلول سلام ، جـ٤ ، ص ١٤٧ .

والقريض إذن - فى رأى زغلول سلام - يصاغ بالعامية ، وهذا مفهوم لايتفق مع شواهد الإبشيهى كما لا يتفق مع مفهوم سجع القريض ، الذى يخرج على قواعد النحو والإعراب ولا تزحف عليه العامية وإنما يخرج فقط على الأوزان التقليدية .

خاتمة

بعد أن انتهيت من هذا البحث المتواضع ، يحق لى أن أقف وقفة قصيرة ؛ لألخص بعض النتائج التى حققها البحث على النحو الآتى :

١ - لغة الأدب العامى هى العامية الخاصة أو العامية الأدبية ، وهذه لا تتألف من العامية الدارجة التى نتحدثها فى حياتنا اليومية فحسب ، وإنما تتألف منها ومن الفصحى ومن مفردات وتراكيب أجنبية دخيلة .

٢ - زحفت الفنون السبعة على الأدب العامى المصرى ودخلت فى نسيجه منذ القرن السادس الهجرى وهو القرن الذى وضع فيه ابن سناء الملك كتابه «دار الطراز» .

٣ - أن الموشح والزجل فنان أندلسيان وقد تفرع كل من البليق والحماق من الزجل فأصولهما إذن أندلسية .

٤ - البليق فن مصرى ينسج على منوال الزجل الأندلسى من حيث الشكل والبناء الفنى إلا أنه يتميز عنه بالبساطة والسهولة سواءا أكان من حيث الصياغة أم الموضوع .

٥ - معظم نصوص الأدب العامى المملوكى تأثرت بالفن الأندلسى فى المقام الأول .

٦ - لم يتأثر المصريون بفن الكان وكان كما لم يتأثروا كثيرًا

بالقوما فى حين تأثروا بكل من المواليا والدوبيت وكان تأثرهم بالأول أكبر من تأثرهم بالثانى .

٧ - مصَّر المصريون الفنون السبعة ، ولم ينقلوها كما هى ، فكانوا بذلك ناقلين ومبتكرين فى الوقت نفسه .

٨ - صور الأدب العامى المصرى المملوكى الحياة المصرية بجوانبها المختلفة السياسية والاجتماعية والاقتصادية .

٩ - صور الأدب العامى المملوكى جوانب من قاع المجتمع المصرى وهى جوانب مغمورة ما كنا لنعرف عنها شيئًا لولا تسجيلها فى الأدب العامى ، فالمصادر لم تعمد إلى تسجيلها لعدم بروزها وظهورها وسط جوانب مهمة تعنى المجتمع ، ويهتم بها العلماء عادة ، فيقبلون على تسجيلها فى المصادر والمؤلفات العلمية ، والأدب العامى إذن مصدر هذه الجوانب المغمورة التى يصورها الأدباء العاميون فى إبداعاتهم بعد أن يلتقطوها من قاع المجتمع .

١٠ - هناك فارق بين الأدب العامى والأدب الشعبى وأهم ما يفرق بينهما أن الأدب العامى أدب ذاتى معروف مبدعه ، أما الأدب الشعبى فمجهول المبدع ولا يعرف قائله الأول .

١١ - اقتبس الأديب العامى من الأدب الشعبى أمثالا وصيغا شعبية مما جعل أدبه مستساغا من العوام وأدى إلى شيوعه وذيوعه .

١٢ - اقتبس الأديب العامى من الأدب الفصيح ما يتلاءم مع العامة ولا يستغلق فهمه عليهم مثل بعض الأمثال العربية القديمة كما اقتبس من الشعر القديم ، ولكنه عمد إلى تبسيط ما اقتبسه على نحو ما فعل الجزار فى اقتباسه من لاميه امرئ القيس ؛ حيث أعاد صياغته بحيث يتلاءم مع جمهور العوام ؛ ويتناسب مع مستواهم الفكرى واللغوى .

١٣ - اللهجة المصرية معروفة مألوفة فى سائر بلدان العالم العربى بخلاف اللهجات المحلية فى بلاد الوطن العربى ، فإنها لهجات محلية إقليمية بالمعنى الصحيح ؛ حيث لا تفهم خارج بيئتها المحلية .

http://arabicivilization2.blogspot.com
amly

أهم المصادر

١ - إتحاف أعلام الناس بجمال أخبار حضرة مكانس ، عبد الرحمن بن زيدان ، الطبعة الأولى ، الرباط .

٢ - الأدب فى العصر المملوكى ، دكتور زغلول سلام ، ط منشأة المعارف الإسكندرية ، ١٩٩٤م .

٣ - الأدب المقارن ، محمد غنيمى هلال ، ط دار نهضة مصر ، القاهرة ، الطبعة الثالثة .

٤ - أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ، نبيلة إبراهيم ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف .

٥ - إصابة الأغراض فى ذكر الأعراض ، ديوان ابن قزمان ، تحقيق وتصدير فيديريكو كورنيتى ، ط المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة .

٦ - الأغانى ، الأصفهانى ، ط دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٥٥م .

٧ - تاريخ آداب العرب ، مصطفى صادق الرافعى .

٨ - تاريخ أدب الشعب ، حسين مظلوم ، ط السعادة ، ١٩٣٦م .

٩ - تاريخ خلاصة الأثر فى أعيان القرن الحادى عشر ، محمد ابن فضل الله بن محب الله المحبى ، ط الوهابية بالقاهرة .

١٠ - تاريخ الفكر الأندلسى ، أنخل جنثالث بالنثيا ، ترجمة : حسين مؤنس ، الطبعة الأولى ، مصر ، ١٩٥٥م .

١١ - تاريخ مصر المشهور ببدائع الزهور فى وقائع الدهور ، ابن إياس ، ط بولاق ، ١٣١١هـ .
١٢ - التجديد فى الأدب المصرى الحديث ، عبد الوهاب حموده .
١٣ - خزانة الأدب ، تقى الدين أبو بكر بن على بن حجة الحموى ، ط بولاق ، ١٢٩١هـ .
١٤ - دائرة المعارف الإسلامية ، الترجمة العربية .
١٥ - دراسات أندلسية فى الأدب والتاريخ والفلسفة ، الطاهر أحمد مكى ، ط دار المعارف ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٧م .
١٦ - الدرر الكامنة فى أعيان المائة الثامنة ، شهاب الدين بن على ابن على بن حجر العسقلانى ، حيدر أباد ، ١٣٤٨هـ .
١٧ - دفع الشك والمين فى تحرير الفنين ، الشيخ عبد الوهاب البنوانى ، مكتبة الأوقاف ، بغداد .
١٨ - الزجل فى الأندلس ، عبد العزيز الأهوانى ، ط معهد الدراسات العربية ، ١٩٥٧م .
١٩ - الزجل فى المغرب - القصيدة ، عباس بن عبد الله الجرارى الطبعة الأولى ، الرباط
٢٠ - سلافة العصر فى محاسن الشعراء بكل مصر ، على صدر الدين المدنى ، ط المكتبة المرتضاوية .
٢١ - شذرات الذهب فى أخبار من ذهب ، أبو الفلاح

عبد الحلى بن أحمد بن محمد بن العماد ، ط القدسى ، ١٣١٥ هـ.
٢٢ - الضوء اللامع لأهل القرن التاسع ، شمس الدين محمد بن عبد الرحمن السخاوى ، ط القدسى ، ١٣٥٤ هـ .
٢٣ - الطالع السعيد الجامع لأسماء الفضلاء والرواة بأعلى الصعيد ، جعفر بن تغلب بن على بن كمال الدين أبو الفضل الشافعى الإدفوى ، المطبعة الجمالية ، ١٩١٤م
٢٤ - طبقات الشافعية ، تاج الدين أبو نصر عبد الوهاب بن تقى الدين السبكى ، المطبعة الحسينية ، ١٣٢٤ هـ .
٢٥ - طيف الخيال ، شمس الدين محمد بن دانيال الكحال ، تحقيق وتعليق جورج يعقوب ، ألمانيا ، ١٩١٠م .
٢٦ - العاطل الحالى والمرخص الغالى ، صفى الدين أبو الفضل عبد العزيز بن سرايا الحلى ، تحقيق د . حسين نصار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١ م .
٢٧ - العربية ، دراسات فى اللغة واللهجات والأساليب ، يوهان فك ، ترجمة : عبد الحليم النجار ، القاهرة ، ١٩٥١م .
٢٨ - عصر الدول والإمارات - الجزيرة العربية - العراق - إيران . سلسلة تاريخ الأدب العربى ، رقم ٥ دار المعارف .
٢٩ - العقد الفريد ، ابن عبد ربه الأندلسى ، شرحه وضبطه

أحمد أمين وعبد السلام هارون وإبراهيم الإبيارى ، دار الكتاب العربى ، بيروت .
٣٠ - الغيث المسجم على شرح لامية العجم للطغرائى ، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدى ، القاهرة ، ١٢٩٠هـ .
٣١ - الفنون الشعرية غير المعربة ، جـ ١ ، المواليا ، رضا محسن حمود القريشى ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، الجمهورية العراقية .
٣٢ - الفنون الشعرية غير المعربة ، الجزء الثانى ، الزجل فى المشرق رضا محسن حمود القريشى ، منشورات وزارة الإعلام ، الجمهورية العراقية ، السلسلة الفولكلورية رقم ١١ .
٣٣ - فوات الوفيات ، فخر الدين محمد بن أحمد بن شاكر الكتبى ، ط بولاق ، ١٢٩٩هـ .
٣٤ - فى أصول التوشيح ، سيد غازى ، ط دار المعارف ، الطبعة الثالثة .
٣٥ - قصة الأدب فى العالم ، أحمد أمين .
٣٦ - القصة الرمزية على لسان الحيوان مجدى شمس الدين ، ط دار الطباعة المحمدية ، ١٩٩٠م .
٣٧ - اللغة ، ج . فاندريس ، ترجمة الدكتور عبد الحميد الدواخلى ، والدكتور محمد القصاص .

٣٨ - مدخل لدراسة الموشحات والأزجال ، محمد زكريا عنانى .
٣٩ - مروج الذهب ومعادن الجوهر ، أبو الحسن على بن الحسين ابن على المسعودى ، سلسلة كتاب التحرير ، ١٣٨٧هـ ، ١٩٩٣م .
٤١ - المصريون المحدثون عاداتهم وشمائلهم ، إدوارد لين ، ترجمة عدلى طاهر نور ، القاهرة ، ١٩٥٠م .
٤٢ - مصر فى عصر دولة المماليك البحرية ، سعيد عبد الفتاح عاشور ، مجموعة الألف كتاب ، ١٩٥٩م ، ص٢٢ .
٤٣ - المعجب فى تلخيص أخبار المغرب ، عبد الواحد المراكشى ، الطبعة الأولى ١٣٣٢هـ - ١٩١٤م .
٤٤ - معجم الأدباء ، ياقوت الحموى .
٤٥ - المغرب فى حلى المغرب ، أبو الحسن على بن موسى بن محمد بن عبد الملك بن سعيد المغربى ، حققه وعلق عليه شوقى ضيف .
٤٦ - المقطتف من أزاهر الطرف ، ابن سعيد ، تحقيق السيد حنفى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣م .
٤٧ - المقدمة . عبد الرحمن بن محمد بن خلدون ، ط الكشاف ، بيروت ، ١٩٠٠م .
٤٨ - موسيقى الشعر ، إبراهيم أنس .
٤٩ - موسيقى الكندى ، زكريا يوسف ، ط بغداد ، ١٩٦٢م

٥٠ - الموشحات بين الأغانى والألحان ، مجدى شمس الدين .
٥١ - الموشحات والأزجال الأندلسية فى عصر الموحدين ، فوزى سعد عيسى ، ط دار المعارف الجامعية ١٩٩٠م .
٥٢ - الموشح الأندلسى ، صامويل ستيرن ، ترجمة عبده شيحه ، ط مكتبة الآداب ، ١٩٩٠م .
٥٣ - موشحات مغربية ، عباس الجرارى ، ط دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، ١٩٧٣م .
٥٤ - النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة ، كمال الدين يوسف ابن تغرى بردى الأتابكى ، ط دار الكتب المصرية ، ١٩٣٨م .
٥٥ - الوسيط فى الأدب العربى وتاريخه ، الشيخ أحمد الإسكندرى والشيخ مصطفى العنانى ، ط دار المعارف ، ١٣٩٨هـ ١٩٧٨م .
٥٦ - وفيات الأعيان ، ابن خلكان ، ط محى الدين عبد الحميد ، ١٩٤٨م .
٥٧ - يتيمة الدهر ، الإمام أبو منصورالثعالبى النيسابورى .

مكتبة الدراسات الشعبية

(صدر العدد الأول فى يناير من عام ١٩٩٦)

١ - قصصنا الشعبى ..... فؤاد حسنين على
٢ - يا ليل ياعين ..... يحيى حقى
٣ - سيد درويش ..... محمد دواره
٤ - المجذوب ..... فاروق خورشيد
٥ - فن الحزن ..... كرم الأبنودى
٦ - المقومات الجمالية فى التعبير الشعبى ..... د. نبيلة إبراهيم
٧ - إبداعية الأداء فى السيرة الشعبية جـ ١ ..... د. محمد حافظ دياب
٨ - إبداعية الأداء فى السيرة الشعبية جـ ٢ ..... د. محمد حافظ دياب
٩ - أدبيات الفولكلور فى مولد السيد البدوى ..... إبراهيم حلمى
١٠ - موال أدهم الشرقاوى ..... د. يسرى العزب
١١ - الرقص الشعبى فى مصر ..... سعد الخادم
١٢ - المغازى ..... د. صلاح فضل
١٣ - بين التاريخ والفولكلور ..... د. قاسم عبده قاسم
١٤ - مملكة الأقطاب والدراويش ..... عرفه عبده على
١٥ - فلسفة المثل الشعبى ..... محمد ابراهيم أبو سنة
١٦ - الظاهر بيبرس ..... د. عبد الحميد يونس
١٧ - الحكاية الشعبية ..... د. عبد الحميد يونس
١٨ - خيال الظل ..... د. عبد الحميد يونس
١٩ - الأزياء الشعبية والفنون فى النوبة ..... سعد الخادم
٢٠ - الفن الإلهى ..... محمد فهمى عبد اللطيف
٢١ - النيل فى الأدب الشعبى ..... د. نعمان أحمد فؤاد
٢٢ - الفولكلور فى العهد القديم جـ ١ ..... تأليف : جميس فريزر
ترجمة : د. نبيلة ابراهيم

٢٣ - الفولكلور فى العهد القديم جـ ٢ ..... تأليف : جميس فريزر
ترجمة : د. نبيلة ابراهيم
٢٤ - الفولكلور فى العهد القديم جـ ٣ ..... تأليف : جميس فريزر
ترجمة : د. نبيلة إبراهيم
٢٥ - حكاية اليهود ..... تأليف : زكريا الحجاوى
٢٦ - عجائب الهند ..... تقديم يوسف الشارونى
٢٧ - حكاية اليهود ط ٢ ..... زكريا الحجاوى
٢٨ - الحُلى ..... د. عبد الرحمن زكى
٢٩ - أبو زيد الهلالى ..... محمد فهمى عبد اللطيف
٣٠ - السيد البدوى ودولة الدراويش ..... محمد فهمى عبد اللطيف
٣١ - التاريخ والسير ..... د. حسين فوزى النجار
٣٢ - خيال الظل ..... د. ابراهيم حمادة
٣٣ - فرق الرقص الشعبى فى مصر ..... عبير السيد
٣٤ - مباحث فى الفولكلور ..... محمد لطفى جمعة
٣٥ - نجيب الريحانى ..... عثمان العنتبلى
٣٦ - عالم الحكايات الشعبية ..... فوزى العنتيل
٣٧ - الزخارف الشعبية على مقابر الهو ..... محمود السطوحى
٣٨ - الفولكلور ماهو ؟ ..... فوزى العنتيل
٣٩ - سيرة الملك سيف بن ذى يزن ..... المجلد الأول
٤٠ - سيرة الملك سيف بن ذى يزن ..... المجلد الثانى
٤١ - سيرة الملك سيف بن ذى يزن ..... المجلد الثالث
٤٢ - سيرة الملك سيف بن ذى يزن ..... المجلد الرابع
٤٣ - سيم العشق والعشاق ..... أحمد حسين الطماوى
٤٤ - كتابات فى الفن الشعبى ..... حسن سليمان
٤٥ - المأثورات الشفاهية ..... تأليف : يان فانسينا
ترجمة : د. أحمد مرسى
٤٦ - بين الفولكلور والثقافة الشعبية ..... فوزى العنتيل

٤٧ - الشعر البدوى فى مصر - ج ١ ..... د. صلاح الراوى
٤٨ - الشعر البدوى فى مصر - ج ٢ ..... د. صلاح الروای
٤٩ - الطفل فى التراث الشعبى ..... د. لطفى حسين سليم
٥٠ - تغريبة الخفاجى عامر العراقى ..... باسم حمودى
٥١ - الفولكلور .. قضاياه وتاريخه ..... تأليف : يورى سوكولوف
ترجمة : حلمى شعراوى - عبد الحميد حواس
٥٢ - الأسطورة والإسرائيليات ..... د. لطفى سليم
٥٣ - البطل فى الوجدان الشعبى ..... محمد جبريل
٥٤ - الاحتفالات الدينية فى الواحات ..... د. شوقى حبيب
٥٥ - الاحتفالات الأسرية فى الواحات ..... د. شوقى حبيب
٥٦ - من أغانى الحياة فى الجبل الأخضر ..... د. هانى السيسى
٥٧ - النبوءة أو قدر البطل
فى السيرة الشعبية العربية ..... د. أحمد شمس الدين الحجاجي
٥٨ - من أساطير الخلق والزمن ..... صفوت كمال
٥٩ - بطولة عنترة بين سيرته وشعره . د..... محمد أبو الفتوح العفيفى
٦٠ - جحا العربى وانتشاره فى العالم ..... كاظم سعد الدين
٦١ - الزير سالم فى التاريخ والأدب العربى ..... د. لطفى حسين سليم
٦٢ - على الزيبق ..... فاروق خورشيد
٦٣ - ملاعيب على الزيبق ..... فاروق خورشيد
٦٤ - الشعر الشعبى العربى ..... د. حسين نصار
٦٥ - لعب عيال ..... درويش الأسيوطى
٦٦ - الأسطورة فجر الإبداع ..... د. كارم محمود
٦٧ - الزجل فى الأندلس ..... د. عبد العزيز الأهوانى
٦٨ - الأغنية الفولكلورية للمرأة المصرية عند الجعافرة .... محمود فضل
٦٩ - اهازيج المهد ..... درويش الأسيوطى
٧٠ - الثورات الشعبية فى مصر الإسلامية ..... د. حسين نصار
٧١ - الواقع والأسطورة ..... د. أحمد أبو زيد

٧٢ - أصل الحياة والموت ..... محمد عبد الرحمن آدم
٧٣ - الفلوكلور فى كتاب حياة الحيوان للدميرى جـ ١
د. صلاح الراوى
٧٤ - الفلوكلور فى كتاب حياة الحيوان للدميرى جـ ٢ ..
د. صلاح الراوى
٧٥ - ألعاب الأطفال وأغانيها فى مصر ..... محمد عمران
٧٦ - فولكلور الحج ..... محمد رجب النجار
٧٧ - آثار البلاد وأخبار العباد جـ ١ ..
زكريا بن محمد بن محمود القزوينى
٧٨ - آثار البلاد وأخبار العباد جـ ٢ ...
زكريا بن محمد بن محمود القزوينى
٧٩ - الموشحات الأندلسية ..... د. سليمان العطار
٨٠ - أضواء على السير الشعبية ..... فاروق خورشيد
٨١ - الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى ..... د. عبد الحميد يونس
٨٢ - السمسمية بين الواقع والاسطورة ..... تأليف : عصام ستاتى
٨٣ - من فنون الأدب الشعبى جـ ١ ... تأليف د : محمد رجب النجار
٨٤ - من فنون الأدب الشعبى جـ ٢ ... تأليف د : محمد رجب النجار
٨٥ - ديوان فـن الواو ..... عبد الستار سليم
٨٦ - الحكاية الشعبية - دراسة فى الأصول والقوانين الشكلية
سامى عبد الوهاب بطه
٨٧ - ٨٨ - الشعب المصرى فى أمثاله العامية .... إبراهيم أحمد شعلان
٨٩ - أغانى وألعاب شعبية للأطفال ..... صفاء عبد المنعم
٩٠ - فنون أندلسية فى الأدب العامى المملوكى جزء أول
د. مجدى محمد شمس الدين

http://arabicivilization2.blogspot.com
amly

وبرغم الصيغة الأكاديمية التى عولج بها هذا الموضوع البالغ الأهمية فإن الصياغة سهلة ميسورة لعموم القراء ، تخلو من كلاكيع المصطلحات ومن المعاظلات والحذلقات ، مما يجعل هذا الكتاب مكسبا كبيرا لقراء هذه السلسلة ، كما أنه يقدم للباحثين والدارسين كمية هائلة من النصوص يمكن أن نعرف على ضوئها كيف تطور فن الزجل إلى أن وصل إلى ذروة عالية عند بيرم التونسى ، وكيف ارتقت العامية المصرية إلى أن تكون وعاءً للشعر الرفيع الحى .

الشركة العالمية للطباعة

ثمن جنيه المصرى : ثلاثة جنيهات