الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie
جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كلية العلوم الإنسانية و العلوم الاجتماعية
قسم التاريخ و علم اللآثار
شعبة الثقافة الشعبية

الخصائص الشكلية لفن الزجل في الأندلس

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب الشعبي

إعداد الطالب:
مزوري مومن

إشراف:
د.كريب رمضان

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د مقنونيف شعيب	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
د. كريب رمضان	أستاذ محاضر أ	جامعة تلمسان	مشرفا و مقررا
أ.د كروم بومدين	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مناقشا
د. بن حمو محمد	أستاذ محاضر أ	جامعة بشار	مناقشا
د. حشلافي لخضر	أستاذ محاضر أ	جامعة الجلفة	مناقشا
د. بن منوفي محمد	أستاذ محاضر أ	جامعة الجزائر	مناقشا

السنة الجامعية: 2012-2013

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــداء

أهدي ثمرة هذا العمل إلى أرواح المسلمين
الذين فتحوا بلاد الأندلس و أقاموا فيها
صرحا عظيما للحضارة.

شكـر و امتنـان

أتقدم بالشكر الجزيل إلى من وقف إلى جانبي

في إنجاز هذا العمل و هم :

الدكتور رمضان كريب

الدكتور عبد الحكيم والي دادة

الأستاذ محمد بلعيد

الأخ مراد مزوري

الآنسة يمينة بلعباس

الآنسة إيمان بادي

مقـــدمـــة

لقد كان العرب قوم شعر توارثوه عن الآباء والأجداد حتى إنهم جعلوا له أسواقا تنصب فيها الخيم فيتبارى الشعراء من أجل الحصول على الألقاب الخاصة بالتميز والتفوق في ميدان الشعر. و لما جاء الإسلام شجع على المزيد من قول الشعر في إطار تعاليم الدين، و لما خرجوا في فتوحاتهم الإسلامية و كتب لهم النزول على أرض شبه جزيرة إبيريا، شيدوا عليها حضارة و مدنية راقية عرفت بحضارة الأندلس و كان الشعر أحد روافدها.

استطاع العرب الفاتحون أن ينسجموا مع واقع البلاد الجديدة و يتأقلموا مع ظروف هذا المجتمع الجديد محافظين على الثوابت الأصلية في حضارتهم غير منغلقين و لا متزمتين و بالتالي استطاعوا أن يبتكروا نمطا جديدا من الشعر له بناؤه الخاص ولغته المتميزة و إيقاعه المخترع، فكان الموشح والزجل مولودا جديدا ينضاف إلى تقاليد نظم الشعر العربي، فأعجب به الناس لإلتصاقه بحياتهم، كما أعجب به الأدباء والأمراء والملوك. و قد زاد في تطوره و زيادة الاهتمام به ارتباطه بالموسيقى والغناء حتى إنه لا يزال مستمرا بأشكال متعددة في كثير من البلاد العربية.

إن ما شجعني على الخوض في هذا الموضوع ندرة الدراسات في مجال الزجل الأندلسي خاصة، و قد وجدت بعض ما أنجز في هذا المجال مجرد تكرار أو إعادة إخراج. فقصدت إلى محاولة الغوص في جوهر الموضوع متفحصا مختلف المصادر التي قد يكون بها المستور مما لم تمتد إليه يد الباحثين، في محاولة لإثراء المكتبة العربية في هذا المجال.

لقد حاولت في إنجاز هذا العمل أن أقف على إشكالية الموضوع ممثلة في الأسئلة التالية:

ما هو الزجل و ما جذور نشأته و ما الأغراض و الموضوعات التي تناولها؟

ما طبيعة لغته و ما طرائق التصوير فيه؟

كيف نشأ و كيف تطور؟

ماهي عناصره و طبيعة بناء القصيدة فيه؟

ما طبيعة إيقاعه و علاقتها بالشعر العربي و الشعر الأوربي؟

ما أهمية خصوصية القافية فيه؟

و ما علاقته بالغناء و الموسيقى؟

و قد اعتمدت على المنهج الوصفي في إدارة رحى هذا الإنجاز لطبيعة الموضوع التي تملي الوقوف على الظاهرة المولودة في الأندلس و وصفها و تشخيص مكوناتها وعرض عناصرها و ذكر أهم ما تتميز به على مستوى اللغة والخيال والبنية والإيقاع، و علاقة ذلك كله بطبيعة بلاد الأندلس و خصوصية المجتمع الأندلسي في الحياة والفكر والسياسة والدين.

لقد كان البحث في موضوع الزجل شاقا و صعبا لقلة المراجع و ندرة الدراسات فيه، و أغلب ما وجدته تناول هذا الموضوع كان مجرد شذرات قليلة في خضم الحديث عن الشعر الأندلسي والموشح، حتى إن بعضها كان مجرد تكرار لما قيل.

قسمت هذا العمل إلى بابين في كل باب فصلان يحتوي الفصل الأول في البابين على مبحثين بينما يحتوي الفصل الثاني في البابين على ثلاثة مباحث.

بدأت العمل بمدخل أشرت فيه إلى طبيعة بلاد الأندلس و جغرافيتها و سكانها وتعرضت إلى طبيعة ثقافة البلاد و تاريخها كما أشرت إلى الديانات فيها. ثم يأتي الباب الأول و قد عنونته ب: طبيعة الزجل الأندلسي و فيه فصلان عنونت الأول ب: الزجل و موضوعاته. و فيه مبحثان تعرضت في الأول إلى تعريف الزجل لغة واصطلاحا و أشرت إلى تعدد التسمية، كما عرجت على نشأته و ذكر أول من اخترعه و حاولت أن أحصي مصادره وتبيين ما بينه و بين الموشح من علاقات. و تناولت في

المبحث الثاني موضوعات الزجل فعددتها مبينا ما كان منها أصلا في الشعر العربي الفصيح و ما هو جديد خص به الزجل لطبيعة الأندلس و ظروفها.

أما الفصل الثاني فعنونته ب: اللغة والتصوير والتطور و هو موزع على ثلاثة مباحث، تناولت في المبحث الأول لغة الزجل و عرضت المعجم الشعري الذي يختص به الزجل الأندلسي محاولا شرح طبيعة المعجم اللغوي والشعري لنظام هذا النمط من الشعر. أما المبحث الثاني فخصصته للصورة الشعرية، و قمت بتحديد ماهيتها و أشرت إلى دور الخيال في بنائها و عرضت ما للإدراك الحسي من أهمية في العملية ثم قمت باستخلاص خصائص الصورة الشعرية والتي جعلتها عشرة من خلال نماذج من الأزجال. و في المبحث الثالث عرضت مراحل تطور الزجل و قد جعلتها خمسة هي: مرحلة الأغنية الشعبية، مرحلة الزجل المعرب، مرحلة ابن قزمان، مرحلة ما بعد ابن قزمان و مرحلة المحنة و سقوط الأندلس، عارضا أشهر الزجالين في تلك المراحل.

أما الباب الثاني فقد عنونته ب: البناء والإيقاع في الزجل الأندلسي، و قسمته إلى فصلين عنونت الأول منهما ب: البناء، و فيه مبحثان، تناولت في المبحث الأول أنواع الزجل و جعلتها أربعة هي: الزجل البسيط، الزجل المركب، الزجل المعقد والزجل الشاذ و قد وضحت ذلك كله بنماذج و أشكال لكل نوع و ما يطرأ من تغير أحيانا داخل النمط الواحد. و تناولت في المبحث الثاني عناصر الزجل و هي: المطلع، الدور، السمط، القفل، البيت، الغصن والخرجة و عرفت كل عنصر منها و بينت أهم الخصائص التي يتميز بها.

أما الفصل الثاني من هذا الباب فقد عنونته ب: الإيقاع، و فيه ثلاثة مباحث تناولت في الأول منها طبيعة الإيقاع في الزجل و بينت ما لإيقاع الزجل من علاقة أو عدمها بالعروض العربي ذاكرا رأي أهم الباحثين الذين يرون أن الزجل الأندلسي عربي الإيقاع، كما عرضت رأي أهم الباحثين الذين يرون أن الزجل الأندلسي أوربي الإيقاع و عرجت على هذا الرأي، ثم ختمت المبحث بتبيين أن هذا الإيقاع أندلسي مبتكر. وتناولت في المبحث الثاني القافية مشيرا إلى التنويع في القوافي، ثم بينت طبيعة قافية

المطلع والأغصان والخرجة. ثم تحدثت عن المماثلة والمخالفة في القوافي راصدا الردف والتأسيس والوصل والروي. أما المبحث الثالث فقد خصصته للحديث عن الزجل والغناء مبينا ما للزجل من علاقة بالموسيقى والغناء و كيف استطاع أن يتطور في إطار تلك العلاقة الحميمة إلى أن استطاع أن يضمن لنفسه الاستمرارية إلى اليوم. و أنهيت هذه الرسالة بخاتمة أجملت فيها أهم النتائج التي تمكنت من استخلاصها من هذا البحث.

مـدخـــل

الأندلس من الفتـــح إلى سقـــــوط
غـــــرناطـــة

مدخـــــل

لقد كتب للأدب العربي الذي عمر طويلا في بلاد العرب أن ينتقل ليعيش في بلاد غير عربية، فلما نزل المسلمون أرض الأندلس كتب للأدب العربي أن يعيش عليها نحو ثمانية قرون. فقد تأثر بتلك البيئة باختلاف أجناسها و لغة أهلها كما تأثر بطبيعتها و جوها و ما ساد فيها من ثقافات. و أثر بدوره فيها بما جلبه معه من شعر ولغة و نظرة للحياة و مفاهيم عن الوجود. غير أن ذلك الإبداع المتميز الذي أوجده المسلمون في بلاد الأندلس لم يلق الاهتمام اللائق من النقاد والباحثين، خاصة موضوع الزجل لاعتبارات أهمها أنه إنتاج شعبي بعيد عن الفصحى. و إن كان البعض قد أولاه الاهتمام والعناية، و إلا لما كان وصلنا منه شيء، حتى و لو أجاد البعض و أخفق البعض الآخر، أو تميزت أعمال البعض بالإيجاز والقصور أو سوء التقدير. و قبل أن نخوض في هذا الجزء من الأدب الأندلسي المتمثل في الزجل ، لابد أن نتعرف على البيئة التي ولد فيها.

الأنـــدلس

الأندلس بضم الدال و فتحها، هي كلمة عجمية لم تستعملها العرب في القديم، وإنما عرفتها العرب في الإسلام... و أرض الأندلس من على البحر تواجه من أرض المغرب تونس و إلى طبرقة إلى جزائر بني مزغناي ثم إلى نكور ثم إلى سبتة ثم إلى أزيلي ثم إلى البحر المحيط[1]. و تجمع اليوم إسبانيا والبرتغال ، و قد عرفت قديما باسم إيبيريا . ثم عرفت بعد ذلك باسم إسبانيا ، والرومان هم الذين أطلقوا هذا الاسم عليها حين حكموها، و هو مستنبط من تعبير فينيقي يعني (شاطئ الأرانب). والجزء الجنوبي من إسبانيا كان يسمى بتيكا ثم سمي فندليزيا حين سكنه الوندال. و لما جاء المسلمون

[1] ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله: معجم البلدان، المجلد الأول، دار صادر، الطبعة الأولى بيروت 1993، ص 262.

أطلقوا على شبه الجزيرة اسم الأندلس و هو اسم لبعض القبائل الأوروبية الشمالية التي غارت على ممتلكات الروم في القرن الخامس الميلادي[1].

جغرافية الأندلس

بلاد الأندلس هي عبارة عن شبه جزيرة تقع في الجنوب الغربي من أوروبا، يحيط بها الماء من كل الجهات ما عدا الجزء الشمالي الشرقي حيث تحدها جبال البرانس التي تفصل بينها و بين فرنسا. أما سطحها فأهم ما يميزه الهضبة الكبرى المسماة مسيتا و تمتد من الجنوب جبال السمراء، و تمتد في شرق الهضبة جبال إبيرية، و أما في شمال الهضبة فتتواجد جبال القنطبرية، و أما من الناحية الغربية فيوجد السهل الغربي[2]. و تنتشر في الأندلس عدة أنهار أهمها نهر الوادي الكبير و يمر بقرطبة و اشبيلية و يروي أكثر أراضي السهل الجنوبي، و نهر وادي يانة في الشمال، و نهر التاجه الذي يمر بوسط الهضبة و عليه تقع مدينة طليطلة، ثم نهر دويروه. أما شرقا فتوجد الأنهار التي تصب في البحر الأبيض المتوسط و أهمها نهر إبره و الوادي الأبيض و نهر شقر. و أخصب المناطق في بلاد الأندلس و أحسنها مناخا تلك الأقاليم التي فضل المسلمون الحياة فيها كالسهول الجنوبية والشرقية والغربية[3].

إسبانيا قبل الفتح الإسلامي

يعتبر الإبيريون من أقدم من سكنوا إسبانيا، و قد اختلط بهم قديما السلتيون. أما الفينيقيون فقد وفدوا إليها في القرن 11ق.م و أقاموا في بعض أقاليمها و أسسوا مدنا كمدينة قادس. و وفد إليها الإغريق حوالي القرن السابع ق.م و أقاموا في جهاتها الشرقية و أسسوا عدة مدن كمدينة برشلونة. و في القرن الخامس قبل الميلاد نزل إليها القرطاجنيون و أسسوا بها مدنا جديدة كمدينة قرطاجنة. ثم بسط الرومان نفوذهم عليها

---

[1] البكري أبو عبد الله بن عبد العزيز: جغرافية الأندلس و أوروبا من كتاب المسالك و الممالك، تحقيق عبد الرحمان علي الحجي بيروت 1968 ص 57. وانظر أيضا: عبد الواحد ذنون طه: تاريخ العرب و حضارتهم في الأندلس الطبعة الأولى دار المدار الإسلامي بيروت 2004 ص 11.

[2] عبد الواحد ذنون طه: تاريخ العرب و حضارتهم في الأندلس، دار المدار الإسلامي، الطبعة الأولى بيروت، 2004، ص 11.

[3] نفس المرجع، ص 12.

حوالي منتصف القرن الثاني قبل الميلاد. و منذ ذلك الحين أصبحت شبه الجزيرة الإبيرية ولاية رومانية. و أهم آثار الحكم الروماني التي ظلت قائمة حتى الفتح الإسلامي اللغة الرومانية و الدين المسيحي[1].

و في أوائل القرن الخامس الميلادي استقر الوندال في شبه الجزيرة حين أغارت تلك القبائل الجرمانية على ممتلكات الدول الرومانية. ثم جاء القوط و هؤلاء كسابقيهم، بعض تلك القبائل الجرمانية التي كانت تغير على ممتلكات الرومان في ذلك الحين و سيطروا تقريبا على شبه الجزيرة [2] و أسسوا ملكا كبيرا و جعلوا من طليطلة عاصمة له، و استمر حكمهم حتى الفتح الإسلامي عام 711م. و تميز القوط في أول حكمهم للبلاد بإرساء العدل و تحقيق الرفاهية للشعوب، غير أن هذا لم يدم طويلا، فقد تغيرت حالهم في حكم البلاد إذ أساءوا سياسة الناس وانحرفوا إلى الانغماس في طلب الملذات، و شاع بينهم الفساد، حتى ضعف شأنهم و فشلت سياستهم و تراجع حال جيشهم فأصاب المجتمع التفكك الاجتماعي والظلم الطبقي مما ينذر بنهاية دولتهم.

المسلمون في الأندلس

بعدما استقر نفوذ المسلمين على شمال إفريقيا و ثبت حكمهم على هذه الأرض الواسعة على يد موسى بن نصير، بدأ هذا الأخير يتطلع إلى فتح آخر باتجاه الشمال إلى الضفة الأخرى من البحر المتوسط، غير أنه خشي أن يكون في ذلك خطر على جيوش المسلمين. لكن ذلك الخوف ما لبث أن زال خاصة لما عرض عليه يوليان حاكم سبتة تسليمها إليه و مساعدته على فتح إسبانيا. رحب موسى بن نصير بذلك و أرسل أحد محاربيه واسمه طريف على رأس قوة صغيرة عبرت المضيق و نزلت في جنوب

[1] السيد عبد العزيز سالم: تاريخ المسلمين و آثارهم في الأندلس، دار النهضة العربية لبنان، 1961، ص 51.
[2] نفس المرجع، ص 62.

شبه الجزيرة، و قامت بعملية استطلاعية ثم عادت إلى موسى بن نصير بما طمأنه وعجل رغبته في الفتح الذي كان عام 91هـ/710م[1].

و في عام 92هـ/711م فتح طارق بن زياد الأندلس و هزم كل من اعترض طريقه بعد نزوله بالشاطئ الاسباني، ثم أرسل بعض محاربيه لفتح قرطبة و غرناطة ومالقة واستطاع أن يؤسس الدولة الإسلامية على أنقاض دولة القوط[2].

و في عام 93هـ/712م عبر موسى بن نصير إلى الأندلس بجيش جديد واستطاع أن يخضع العديد من المدن والأقاليم التي لم تكن قد خضعت بعد كإشبيلية ومارده حتى وصل إلى طليطلة. و في عام 95هـ/714م استدعي إلى دمشق للقاء الخليفة على أن يكون في صحبة طارق، فولى ابنه عبد العزيز على البلاد. و قد قسم الباحثون تاريخ الوجود العربي الإسلامي في الأندلس والذي قارب ثمانية قرون على الشكل التالي[3]:

1- عصر الولاة: و يبدأ بالفتح الإسلامي سنة 93هـ/712م، و ينتهي بقيام دولة بني أمية في الأندلس على يد عبد الرحمن الداخل سنة 138هـ/755م.

2- العصر الأموي: و يبدأ بتأسيس عبد الرحمن الداخل دولة بني أمية في الأندلس وينتهي بانتهاء ملكهم سنة 422هـ/1031م.

3- عصر ملوك الطوائف: و يسميه ابن الكردبوس «عصر الفرق... و قد حكم في هذه الفترة نحو عشرين أسرة مستقلة في عشرين مدينة أو مقاطعة[4].» و يبدأ سنة 422هـ/1031م، و ينتهي هذا العصر باستيلاء المرابطين على الأندلس بقيادة يوسف بن تاشفين سنة 483هـ/1090م.

---

[1] عبد الواحد ذنون طه: تاريخ العرب و حضارتهم في الأندلس، ص09.
[2] المقري: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، بيروت 1968، ج 1، ص 250.
[3] أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، الطبعة 12ـ1997، ص 28.
[4] العبادي أحمد مختار: في تاريخ المغرب و الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 2003، ص 89.

4- عصر المرابطين: و يبدأ باستيلاء ابن تاشفين و جيوشه الإفريقية على الأندلس عام 484هـ/1091م. و «المرابطون هم عدة قبائل ينسبون إلى حمير و أشهر هذه القبال لمتونة و جدالة و لمطة، و من لمتونة كان أمير المسلمين يوسف بن تاشفين. في 462هـ/1070م اختط مدينة مراكش عاصمة لدولة المرابطين ثم ملك سبتة و طنجة وأصبح بذلك مطلا على جنوب الأندلس. و دولته هي أقوى دولة بالمغرب يومئذ و من ثم استنجد أهل الأندلس... فبدأت حملته سنة 483هـ/1090م بغرناطة واستمرت حتى سنة 495هـ/1102م قضى فيها على ملوك الطوائف... و أصبحت الأندلس تابعة لمملكة المرابطين بأفريقية[1]»، و ينتهي عام 539هـ/1144م.

5- عصر الموحدين: و يبدأ عام 539هـ/1144م و مؤسس الدولة الموحدية هو محمد بن تومرت «من قبيلة مصمودة البربرية و لكنه كان في الأصل من أحفاد العلويين الأدارسة الذين اندمجوا في البربر بعد سقوط دولتهم... بعد موته استطاع عبد المؤمن أن يكمل مسيرة ابن تومرت فقضى على دولة المرابطين و سقطت مراكش في أيدي الموحدين 541هـ/1147م... عاد مسلمو الأندلس يطلبون النجدة من الموحدين في شمال إفريقية كما طلبوها من قبل من المرابطين، و رأى الموحدون في ذلك فرصة لهم ليدخلوا الأندلس. فأرسل عبد المؤمن جيشا سنة 539هـ/1145م فدخل الأندلس و لم يمض أكثر من خمس سنوات حتى صارت جميع بلاد المسلمين في الأندلس في يد الموحدين[2]» و ينتهي بسقوط دولتهم عام 620هـ/1223م.

6- العصر الغرناطي: و يبدأ بتأسيس دولة غرناطة على يد بني الأحمر عام 620هـ/1223م وانتزاع المسيحيين الأسبان لأغلب الأقاليم التي كانت في أيدي

[1] فريق البحوث و الدراسات الإسلامية: الموسوعة الميسرة في التاريخ الإسلامي، تقديم راغب السرجاني، ج 1، ط 1، مؤسسة إقرأ للنشر و التوزيع و الترجمة، القاهرة 2005، ص 397-401.
[2] نفس المرجع، ص 402-403.

المسلمين، و حصر الدولة الأندلسية المسلمة في جزء جنوبي صغير تمثل في مملكة غرناطة. و ينتهي بتسليم هذه المدينة الإسلامية إلى الأسبان سنة 897هـ/1492م.

المجتمع الأندلسي

1- العناصر البشرية في الأندلس: إن موقع بلاد الأندلس و طبيعتها الجغرافية والمناخية جعلتها محط أنظار العديد من الشعوب عبر التاريخ، و لذلك تميز المجتمع الأندلسي بالتنوع البشري، ففيه نجد أهل البلاد الأصليين والوافدين من العرب والبربر، كما فيه الموالي المنسوبون إلى أقطار شرقية مختلفة، والممالك الذين تم جلبهم من بلدان غربية متعددة. و رغم هذا التنوع الكبير في تركيبة سكان الأندلس إلا أن وشائج الروابط القومية كانت جد قوية، تشد بعضهم في أغلب الأحيان و تسمهم بالطابع الأندلسي الخاص. فقد وحدت بينهم البيئة المشتركة والثقافة الناشئة والحكم الموحد والحضارة الأندلسية التي أثبتت تقدمها. فمهما تعددت عناصر المجتمع الأندلسي وتنوعت أصوله البشرية، إلا أنه كان متحد الطابع في جملته، خاصة حين برز أهم عناصره البشرية و هو العنصر الذي تمتزج فيه الدماء العربية بالدماء الإسبانية والذي يؤلف الأندلسيين الجديرين بهذه التسمية [1]. و إذا أردنا أن نحدد تلك الأجناس نوردها على الشكل التالي:

1- العرب: و كانوا في مستهل الفتح قلة بالقياس إلى العناصر الأخرى، ثم أخذت أعدادهم تتكاثر و تنتشر في شتى أنحاء شبه الجزيرة الأيبيرية بفعل الاستيطان والتوالد، و بالمهاجرين العرب الذين أخذوا يرحلون إليها فرادى و جماعات بعد الفتح الإسلامي.

2- البربر: و هم يشاركون العرب في صفات متعددة منها البداوة و الإسلام والشجاعة والعصبية القبلية. كانوا في بادئ الأمر أكثر عددا و أشد قوة من العرب، و قد اتصلت

[1] حسين مؤنس: فجر الأندلس، العصر الحديث للنشر و التوزيع، دار المناهل للطباعة و النشر و التوزيع لبنان الطبعة الأولى 2002 ص 452 و ما بعدها.

هجرتهم بحكم الجوار حيث تأثروا بالبيئة الأندلسية أيما تأثير، و لم يكد ينقضي الجيل الأول منهم حتى طلع الجيل الثاني أندلسيا قلبا و قالبا متخذا الأندلس وطنا.

و قد كان يجتهد هؤلاء في التعرب و تعلم العربية و يقبل من له ميل منهم على دراسة الإسلام والتفقه فيه، وارتبطوا بجيرانهم من أهل البلاد عن طريق المصاهرة، ومنهم من اتخذ له اسما عربيا زيادة في التعرب. و كانوا أسرع اندماجا من العرب في البيئة الجديدة، لأن العرب بقوا حبيسي الاعتزاز بلغتهم و بعصبيتهم العربية. أما البربر فلم يكن هناك ما يحول بينهم و بين الاندماج، فلا عصبية و لا لغة مكتوبة، و مع الزمن أصبحت غالبيتهم في جملة العرب الأندلسيين و كان لهم عظم الأثر في بناء الأندلس الإسلامي[1].

3- الموالي: و هم موالي بني أمية و يمثلون ثلاث طوائف: من دخلوا الأندلس إبان الفتح، و من دخلوها بعد الفتح، ثم من دخلوا في ولاء البيت الأموي من أهل البلاد، وقد كان لهؤلاء اليد الطولى في إقامة دولة عبد الرحمن الداخل. هذه العناصر الثلاث هي التي دخلت الأندلس مع الإسلام و وضعت أسس إسلام الأندلس و عروبته.

4- المولدون: و هم العنصر الناشئ من تزاوج العرب بالبربر أو العرب بالأسبانيات والصقلبيات. و قد خرج من هذا الازدواج جيل جديد مولد يشبه ما كان في الشرق من تزاوج بين العرب و الفارسيات. و ظل اسم المولدين يطلق على هذا العنصر حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ثم تلاشت هذه التسمية بعد ذلك بسبب اختلاط الناس، وتحول أهل الدولة الإسلامية في الأندلس إلى أندلسيين دون تمييز، و اتصفوا بالشجاعة والذكاء والجمال و كان لهم في الأندلس تاريخ طويل.

5- أهل الذمة: و هم الأسبان الذين بقوا على مسيحيتهم و لم يدخلوا الإسلام. لقد رأوا أن العرب و البربر دخلاء عليهم، و أنهم أحق بملك بلادهم، و يندرج مع هؤلاء يهود

[1] عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، ص 134.

البلاد من حيث معاملة المسلمين لهم. فقد ضمن المسلمون لهذين العنصرين حريتهم وأدخلوهم في ذمتهم مقابل الجزية على ما تقضي به الشريعة الإسلامية، و قد ذكرهم ابن حوقل الذي جاء وافدا على الأندلس في زمن الخليفة الناصر إذ قال: «و بالأندلس غير ضيعة فيها ألوف من الناس لم تمدن و هم على دين النصرانية، روم، ربما عصوا في بعض الأوقات، و لجأ بعضهم إلى حصن، فطال جهادهم لأنهم في غاية العتو والتمرد[1].»

و في مستهل القرن الرابع الهجري أنشأ الخليفة عبد الرحمن الناصر جيشا من المماليك يوطد به سلطته، و كان هؤلاء المماليك من الصقالبة و هو اسم كانوا يطلقونه على أسرى الحرب من جميع البلاد الأوربية، و على من وقع في أيدي المسلمين من الرقيق، و بهذا أدخل الناصر على الأندلس عنصرا جديدا هو عنصر الصقالبة، مقلدا في ذلك الخليفة العباسي المعتصم الذي أنشأ جيشا من الأتراك يعتمد عليه لما تعب من العرب[2].

2- أصل الأندلسيين: اختلف الدارسون في نسبة الأندلسيين، فالشرقيون يرون أنهم عرب، و يبنون ذلك على أساس أن الابن ينتسب إلى أبيه و بما أن آباء الأندلسيين كانوا عربا فإن أبناءهم و أحفادهم و كل الأجيال التي تليهم يعدون عربا أيضا. بينما يذهب الغربيون و خاصة الأسبان منهم إلى اعتبار الأندلسيين أسبانا مسلمين، و هي فكرة نشأت في القرنين الماضيين بعدما تراجعت النظرة العنصرية عندهم وانحصرت موجة الكراهية التي سادت قلوب الأوروبيين خاصة الأسبان منهم بفعل انتشار الديمقراطية و توسيع دائرة الحريات. فهم كانوا يعدونهم في القديم غزاة و فاتحين محتلين، و لذلك خولوا أنفسهم واجب محاربتهم و مطاردتهم و إخراجهم. و من الذين

[1] محمد زكريا عناني: في الأدب الأندلسي، دار المعرفة الجامعية 1999 ص 32.
[2] عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية ص 136.

تبنوا هذه الفكرة مستشرقو الأسبان و على رأسهم خوليان ريبيرا صاحب فكرة الأصل الأسباني لمسلمي الأندلس[1].

الدين في الأندلس

لقد كان المجتمع الأندلسي شعبا متدينا في غالبيته، والذين ينعتون بضعف الإيمان قلة قليلة و لذلك كانوا يحبون المتدينين و يجلون علماء الدين، و يوقرون الفقهاء. ولذلك فهم إذا أرادوا أن يرفعوا من مكانة أمير من أمرائهم لقبوه بالفقيه، ذلك أن هذا اللقب يعتبر عندهم من أرفع السمات[2].

تميزت المرحلة العربية في الأندلس بتأثرها بالشام، فقد اعتنق الأندلسيون في بادئ الأمر مذهب عبد الرحمن بن عمرو الأوزاعي إمام الشام المتوفى سنة 157هـ. و قد اهتم مذهبه بالتشريعات الحربية و أحكام الجهاد و هو أمر يناسب وضع الأندلسيين في هذه الفترة من حياتهم التي كانت قائمة على الحروب والغزو [3]. و قد تميزوا بالتزام الحدود و تطبيق الأحكام و إنكار التساهل والتهاون في إقامتها و رفض التعطيل. و إذا ما و قع السلطان في شيء من ذلك يدخلون عليه قصره غير مبالين بقوته و لا يهدأ لهم بال حتى يخرجوه من بلدهم، كما يلجأ ون إلى رجم القضاة و ولاة الأعمال بالحجارة إذا لم يعدلوا[4].

لقد كان مسلمو الأندلس جميعهم على مذهب أهل السنة و لما كانت ولاية حكم ابن هشام ثالث الأمراء الأمويين بالأندلس، جعل الفتوى على رأي مالك، فانتشر المذهب المالكي بين جمهور الناس حتى أصبح مذهب أهل الأندلس. كما كان للمسيحيين حرية التدين، و تركوا للقيام بشؤون دينهم و أداء شعائرهم، و كانت لهم كنائسهم و رؤساء روحيون، يقومون بواجبهم اتجاه الرعية المسيحية و توجيهها في

---

[1] حسين مؤنس: فجر الأندلس، العصر الحديث للنشر و التوزيع، دار المناهل للطباعة و النشر و التوزيع لبنان، الطبعة الأولى 2002، ص 495 و ما بعدها.

[2] المقري: نفح الطيب، ج 1، ص 206.

[3] محمد زكريا عناني: تاريخ الأدب الأندلسي، دار المعرفة الجامعية 1999، ص 34.

[4] عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، ص 144.

شؤون دينها. و كان الحكام يوافقون على اختيارهم و كان شرعهم هو الشرع القوطي القديم[1]، مما يبرز الجو التعايشي الذي كان سائدا بين أهل الأندلس، و حرية التدين والقيام بالشعائر التعبدية، مما يعكس المستوى الحضاري الذي بلغه الأندلسيون بعيدا عن التعصب الديني والمذهبي والعرقي.

و لما كان الأدب والشعر وسيلة ترفع أصحابها إلى أسمى مراتب الدولة بغض النظر عن الدين أو العقيدة، فقد نبغ من الشعراء غير المسلمين الكثير، و وصل بعضهم إلى تولي مناصب عليا بما في ذلك الوزارة و شكلوا ما يمكن تسميته بشعر أهل الذمة، بل وجدنا نساء شاعرات نبغن في هذا المجال مثل قسمونة بنت إسماعيل اليهودية. و قد بلغ بعض اليهود منازل رفيعة و أولهم الوزير الشاعر الكاتب حسداي بن يوسف بن حسداي، و قد لقب نفسه بعد توليه المسؤولية بأبي الفضل.

و كان للنصارى أيضا حظهم من الحياة العامة والخاصة مشاركين فيها على نطاق واسع في ظل التسامح والتعاون الذي يجمع بين الجميع بعيدا عن التعصب المقيت، و كثير من الأمهات كن مسيحيات و أكثرهن بقين على دينهن و لم يحدث ذلك مشاكل داخل تلك الأسر المتعددة الديانة.

الحياة الفكرية في الأندلس

إن الإشارات الواردة في كتب التأريخ لحركة العلوم والآداب والفنون في الأندلس تشير إلى الإقرار بأن السمة المميزة للعصر الأول من تاريخ المسلمين في الأندلس هي أنه لم يكن عصر علم، و إنما كان عصر فتح و غزو، و صراع سياسي تسعى أطرافه للظفر بالحكم. فهذا العصر بما ساد فيه من تطاحن بين مختلف الفئات، لم يتح للعلم ما تتطلبه طبيعته الخاصة من توفر الهدوء الذي يشجع على طلب العلم والاشتغال به. وعندما استقرت أحوال الأندلس نسبيا بقيام إمارة قرطبة، بدأ المسلمون يفكرون في العلم و يعنون به و أول ما فكروا فيه علوم الدين و هو أمر طبيعي في جو الفتوحات

[1] حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، ط 9، 1978، ص 66.

المشبع بالحماس الديني، ثم تبع ذلك اهتمامهم بالعلوم الأخرى. و لاكتسابهم العلم كانت لهم وسائلهم التي بها استطاعوا تأسيس حركته في بلادهم، و منها دعوتهم بعض العلماء المشارقة إلى القدوم إلى الأندلس ليستفيد أهلها من علمهم و أدبهم كما حصل مع أبي علي القالي الذي دعاه الخليفة عبد الرحمن الناصر [1]. كما ساعد رحيل بعض الأندلسيين إلى المشرق في دفع وتيرة نهضتهم، فقد انتقلوا إلى بلدان المشرق طلبا للعلم والتبحر فيه ثم العودة إلى الأندلس لنشر ذلك العلم بين أهلها كما فعل يحي بن يحي الليثي وابن عبد ربه [2]. و قد كان لجمع الكتب و إقامة المكتبات العامة دور هام في تنشيط الحركة العلمية والأدبية و تحريك همم الناس و دفعهم للإقبال على قراءة الكتب واقتنائها. و قد اعتنى الخليفة عبد الرحمن الناصر باقتناء الكتب النادرة و أرسل من يبحث عنها و يشتريها له من القسطنطينية والعراق والحجاز والشام و مصر. و قد تبعه في ذلك ابنه المستنصر الذي شيد مكتبة ضخمة و حشد لها جمعا من الحذاق في صناعة النسخ والضبط والتجليد، و كذا مكتبة مأمون دولة الموحدين يوسف بن عبد المؤمن[3]. ينضاف إلى هذا دور أمراء الأمويين و خلفائهم في الأندلس و من تلاهم من ملوك الطوائف والمرابطين والموحدين و بني الأحمر. فأغلب هؤلاء كان منهم الأدباء والشعراء والعلماء، و قد ساهموا في إثراء الحركة العلمية والأدبية والفنية في الأندلس و قدموا الكثير مما جادت به قرائحهم. و بجهود هؤلاء جميعا و من سار في فلكهم حققت الحركة الفكرية العربية الإسلامية مبتغاها والذي لا زالت آثاره ماثلة إلى يومنا هذا في بلاد العرب كما في أوروبا.

---

[1] المقري: نفح الطيب ج 1، ص 362.
[2] نفس المرجع، ص 217.
[3] عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، ص 154.

البـــاب الأول

طبيـــــــعة الزجـــــــل الأنـــــدلسي

الفصـــل الأول: الزجـــــل و موضوعاتـــــه

الفصـــل الثاني: اللـــغة و التصوير و التطور

الفصل الأول

الزجـــــل و موضوعاته

المبحث الأول: تعريـــف الزجـــل

المبحث الثاني: موضوعات الزجـــل

المبحث الأول

تعريف الزجل

تعدد التسمية

نشأة الزجل

أول من اخترع الزجل

بين الموشح و الزجل

تعريـــف الزجـــل

إن كلمة الزجل تعني في اللغة التطريب و رفع الصوت، زجل فهو زاجل وزجل، والزجل كذلك في اللغة: الصوت. والزجل بالتحريك: اللعب والجلبة و رفع الصوت و خص به التطريب. و لسيبويه: له زجل كأنه صوت حاد إذا طلب الموسيقة أو زمير.

و سمي هذا اللون من ألوان الأدب زجلاً لرفع الصوت فيه و ترجيعه به في الإنشاد، و يسمى الشعر العامي [1]. و يقترب من هذا التعريف ما جاء في معجم تاج العروس[2] إذ الزجل محركة اللعب والحلبة و خص به التطريب. و نفس الشيء نجده عند ابن منظور في معجم لسان العرب حيث أن الزجل: «رفع الصوت الطرب، و قد زجل زجلا، فهو زجل و زاجل و ربما أوقع على الغناء، قال و هو يغنيها غناء زاجلا[3].»

أما ابن حجة الحموي فقد أفرد كتابا لفن الزجل سماه: بلوغ الأمل في فن الزجل و وضع تعريفه للزجل في نهاية مناقشاته لقضايا الزجل و كأنه يريد لهذا التعريف أن يكون تقعيدا أو تقنينا لهذا الفن، أو أن يعتمد كتلخيص مركز يكون جامعا وسهل الإدراك والتحصيل، على الرغم من أنه أضاف العديد من الشروحات والتعقيبات والحواشي له. فهو يرى «أن الزجل في اللغة هو الصوت، يقال سحاب زجل، إذا كان فيه الرعد، و يقال لصوت الأحجار والحديد والجماد أيضا صوت و زجل... و أنه سمي هذا الفن زجلا لأنه لا يلتذ به و تفهم مقاطع أوزانه حتى يغنى به و يصوت [4].»

---

[1] يوسف عيد: دفاتر أندلسية في الشعر و النثر و النقد و الحضارة و الأعلام، المؤسسة الحديثة للكتاب 2006 طرابلس لبنان ص 88. وكذلك محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب الأندلسي التطور و التجديد ط 1 / 1992 دار الجيل بيروت ص 414.

[2] مرتضى الحسين الزبيدي: تاج العروس، تحقيق د.عبد الفتاح الحلو، سلسلة التراث العربي، الكويت 1986 مادة زجل المجلد 12 ص 222.

[3] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر و دار بيروت للنشر 1968 ص 302.

[4] ابن حجة الحموي: بلوغ الأمل في فن الزجل، تحقيق د.رضا محسن القريشي، تحقيق د. عبد العزيز الأهواني، مطبعة وزارة الثقافة دمشق 1974 ص 128.

وهو نفس التعريف الذي جاء في كتاب صفي الدين الحلي الموسوم بالعاطل الحالي والمرخص الغالي.

و أما ابن خلدون فقد قال عنه في مقدمته المشهورة: «و لما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس، و أخذ به الجمهور لسلاسته و تنميق كلامه، و ترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله و نظموا في طريقته بلغتهم الحضرية، من غير أن يلتزموا فيها إعرابا، واستحدثوا فنا سموه بالزجل. والتزموا النظم فيه على مناحيهم إلى هذا العهد. فجاءوا فيه بالغرائب، واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة. و أول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية، أبو بكر بن قزمان. فلم تظهر حلاها، و لا انسكبت معانيها واشتهرت رشاقتها، إلا في زمانه، و كان لعهد الملثمين، و هو إمام الزجالين على الإطلاق. قال ابن سعيد: «و رأيت أزجاله مروية ببغداد أكثر مما رأيتها بحواضر المغرب. قال: و سمعت أبا الحسن بن جحدر الإشبيلي، إمام الزجالين في عصرنا يقول: ما وقع لأحد من أئمة هذا الشأن مثل ما وقع لابن قزمان شيخ الصناعة[1].»

و قد آثرت أن أختار تعريف أحد الباحثين المعاصرين في هذا المجال، لما لأبحاثه من دور مهم في التعريف بالأدب الشعبي الأندلسي والمغربي على العموم، وهو عباس الجراري، إذ يقول في معجم مصطلحات الملحون الفنية: «أنه يطلق في الأصل على الشعر العامي الذي نشأ مع الموشحات في الأندلس. و عندنا أنه كل شعر يتوسل باللغات واللهجات العامية[2].»

كما عرفه ستار الناصر بقوله: «الزجل فن شعري غنائي، يعد من أهم الفنون الموسيغنائية العربية القديمة التي وصلت إلينا، واكتشفه أهل الأندلس. و لشدة جماله والعذوبة التي فيه و سهولة تداوله، أحبه الناس كثيرا، مما سهل انتشاره في الكثير من

[1] عبد الرحمان ابن خلدون: المقدمة، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1413هـ/1993م ص 518.

[2] عباس الجراري: معجم مصطلحات الملحون الفنية، حرف الزاي، مجلة فنون، وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية. أكتوبر 1977 ص31.

البلاد العربية من مغربها إلى مشرقها. و فن الزجل لا يختلف كثيرا عن فن الموشح ولو أن الموشح شعر غنائي ينظم باللغة العربية الفصحى ليس مثل الزجل الذي ينظم بلهجة العامة. لكن هناك مقتربات كثيرة بينهما من الناحية الفنية و من ناحية الأغراض كذلك[1].»

أما إذا حاولنا الرجوع القهقرى نبحث في أمهات المصادر و أقدم الكتب التي تناولت الزجل بالحديث، و حاول مؤلفوها أن يقدموا تعريفا أكثر دقة و أقرب إلى الوصف الصحيح الذي يصلح اعتماده في تقنيات التعريف، ألفينا أنه من أقدم الكتب التي اهتمت بتعريف الزجل: كتاب العاطل الحالي والمرخص الغالي لصفي الدين الحلي، و كتاب بلوغ الأمل في فن الزجل لتقي الدين أبي بكر بن حجة الحموي. ورغم أن المؤلفين مشرقيان إلا أن ما جاء في هاذين الكتابين ينبئ عن حسن دراية بجمع تراث تلك الفترة من تاريخ المسلمين على أرض غير إسلامية، فكان الكتابان يزخران بالنصوص الزجلية القديمة و بأسماء الذين اهتموا و أبدعوا في هذا الفن الذي استطاع أن يثبت جدارة الاهتمام به كفن شعري استطاع أن يثبت الذات و يضمن الانتشار والاستمرار.

و في الأخير نقول إن أصل التسمية الاصطلاحية لهذا الفن تؤول إلى المرجعية الأندلسية، كون الزجل والموشح من إبداع الأندلسيين، و على الرغم من أن لفظ الزجل شاع اسما للفن الشعري الذي سبق إليه الأندلسيون، مجردا من الإعراب متعدد القوافي متجدد الأوزان، فلا يشك أحد في أنهم كانوا يطلقون هذه التسمية على كل ما كانوا ينظمونه باللغة العامية. ذلك أن الشعر في نظرهم هو أصل كل فن معرب و أن الزجل هو أصل كل فن ملحون. و على هذا استقر رأي الباحث ابن زيدان إذ يقول: «... لذا واعتمادا على هذه التعديلات، فأنا أفضل إطلاق الزجل على كل أنواع الشعر الشعبي... وندعو إلى هذه التسمية بدلا من أية تسمية أخرى تطلق عليه مهما بلغت من

[1] ستار الناصر: فن الزجل، مجلة طريق الشعب، العدد 8 السنة 70، 4 أيلول 2004، ص 6.

الذيوع و الانتشار [1].» و أما ورود مصطلح زجل على لسان الأدباء والشعراء الأندلسيين، فلعله يكون قد ذكر لأول مرة في زجل لابن قزمان، كان يمتدح به أحد زجالي عصره إذ قال:

أسحار ذا الزجل كله ابن راشد على نبله

لن يقدر يقول مثله[2]

تعـــــدد التسميـــــة

إن الملاحظ من تتبع أخبار الزجل في المصادر القديمة يلاحظ استخدام مصطلحين: أحدهما الزجل (زجل العامة) و هو معروف و مستخدم إلى يومنا هذا. والثاني: الهزل (زجل الشعراء المعربين) والذي هجر فيما تبع ذلك من الزمن. و لا يُعلم أهما لنوعين مختلفين أو متمايزين من هذا الشعر. بحيث يطلق كل مصطلح منهما على طابع خاص له ما يميزه عن الآخر، و خُص كل نوع باسم جعلوه عنوانا عليه. ومصطلح الهزل هذا، لم يكن سابقا في الاستعمال لمصطلح الزجل و لا متأخرا عنه، وإنما كان قد عاصره واتفق معه في المفهوم، حتى استعمل اللفظان بمعنى واحد.

والحق أن الزجل هو الذي قيل على طريقة البداة، فهو النوع البسيط والزجل القديم الذي ظل متصلا بالأصل الشعبي الأول في ارتباط وثيق بالأغاني، واستمر وجوده و زاد انتشاره في البيئة الأندلسية بين العامة من سكانها و أهل بواديها. فكانوا ينظمون ما جادت به قرائحهم من شعر فيه، و يغنون فيه كذلك على البوق.

و لإثبات فكرة شعبية الزجل، أورد عبد العزيز الأهواني نصا وُجد في مخطوط بالمكتبة الأهلية بمدريد مكتوب على رق في سنة 1046م، أي بحوالي قرن من الزمان قبل وفاة ابن قزمان، يتعلق بنصوص القرارات التي كانت تصدرها مجامع الكرادلة في

---

[1] عباس الجراري: الزجل في المغرب القصيدة. مطبعة الأمنية، الرباط 1970 ص 54.

[2] أبو بثينة: الزجل العربي: كمال النجمي: التعايش بين الشعر و الزجل، كتاب الهلال، العدد 270، جمادى الأولى 1393 يونية 1973، دار الهلال ص 34.

إسبانيا و تعتبر مصدرا أصليا للكنيسة الإسبانية، جاء فيه: «لا يجوز للقلارقين [1] أن يحضروا الملاهي والزجل في العرائس والمشارب، بل يجب عليهم الانقلاب قبل دخول تلك الأطراب والأزفان و التنحي عنهم[2].»

يرى عبد العزيز الأهواني أن هذا النص بالغ الأهمية، والقيمة التي ينطوي عليها لا تتوقف في مجرد التدليل على أن فن الزجل كان موجودا قبل ابن قزمان، بل قيمته في أن الزجل كان شعبيا له مكانته بين الناس، و مكانه في العرائس بين الموسيقى والرقص والأغاني، و هو ما يثبت وجود زجل شعبي.

و زجل العامة هذا هو على أية حال شعرها، و مجال إبداعها في فن القول الذي تمثل «في الأغنية الشعبية العامية، والتي تنبع تلقائيا لدى بعض العامة بباعث تجربة شخصية، أو من وحي حدث عام أو موقف معين، ثم تشيع على ألسن الناس، و يتغنون بها فُرادى و جماعات[3].»

و أما لفظ الهزل فهو النوع الثاني من الأزجال و «الذي تكثر فيه الفقرات وتتعدد القوافي و تزدحم، فيشبه من هذه الناحية موشحات القرن الخامس و ما بعده... و أن الزجالين المثقفين من أبناء القرن الخامس قد اتجهوا إليه أحيانا، و لكن عنايتهم كانت منصبة في المقام الأول على محاكاة التوشيح، و من هنا كان الإعراب الذي عابه عليهم ابن قزمان[4].» و قد ذكر المقري في النفح أنه ورد بمعنى الشعر الملحون أو العامي عند لسان الدين بن الخطيب في ترجمته لأبي عبد الله بن باق من كتابه التاج[5].

فهو بهذا متأثر بالموشح، سائر على خطاه، ناسج على منواله، و إن كان قد جنح أصحابه إلى التبسيط في اللغة والتسهيل في الأسلوب، لكن شكل الموشح بقي قائما في

---

[1] هي Clerigos أي رجال الكنيسة.
[2] عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس، معهد الدراسات العربية العالمية، جامعة الدول العربية 1957 ص 59.
[3] عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية بيروت، ص 397.
[4] عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس، معهد الدراسات العربية العالمية، جامعة الدول العربية 1957 ص 58.
[5] المقري: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب و ذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق إحسان عباس بيروت 1968 ج 8 ص370.

إبداعاتهم و حافظ تنويع القوافي على استمراريته، كما لم يتمكن شعراؤه من التخلص من الإعراب.

نشـــأة الزجـــــل

على الرغم من أن بيئة الأندلس الثقافية كانت نشيطة في ميدان التدوين والتأريخ للأجواء العلمية والأدبية والسياسية والتعرض لأسماء العلماء والفقهاء والأدباء و خاصة الشعراء منهم، بالإضافة إلى الملوك والأمراء والقادة، إلا أنه لم نقف على شيء مما يدل على طرق أحد من الأندلسيين لموضوع نشأة الزجل. و بهذا فمؤرخو الشعر الأندلسي لم يشيروا من قريب أو بعيد إلى مخترع هذا الفن، حتى و إن تعرض عبد الملك بن سعيد المتوفى سنة 685 هـ إلى الحديث عن فن التوشيح، إذ نقل فيما يتصل بالموشحات رأي الحجاري من أنها ظهرت في القرن الثالث على يدي رجال سماهم، لم يذكر عن نشأة الزجل في كتابه المقتطف إلا هذا النص: «قيلت بالأندلس قبل أبي بكر بن قزمان، و لكن لم تظهر حلاها، و لا انسبكت معانيها، و لا اشتهرت رشاقتها، إلا في زمانه، و كان في زمان الملثمين[1].»

و أما صفي الدين الحلي، فعلى الرغم مما احتواه كتابه العاطل الحالي مما له أهمية في أمر الزجل والزجالين، إلا أنه لم يقدم تاريخا لظهور الزجل على الساحة الأندلسية، و لم يتعرض إلى نشأته بما ينعت بالدقة والتفصيل. فهو يقول: «و أول ما نظموا الأزجال جعلوها قصائد مُقصَدة، و أبياتا مجردة على عروض العرب بقافية واحدة كالقريض، لا تغايره بغير اللحن واللفظ العامي، و سموها القصائد الزجلية[2].» ثم إنهم بعد ذلك عدلوا عن الوزن الواحد العربي إلى المقطوعات المختلفة القوافي والأوزان، و قد جرهم إلى فعل ذلك الخضوع لقواعد الغناء والخنوع لحاجات التلحين و متطلبات الموسيقى.

---

[1] عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس، جامعة الدول العربية، القاهرة 1957 ص 1.
[2] صفي الدين الحلي: العاطل الحالي و المرخص الغالي، تحقيق هونرباخ وبسباذن 1955 ص 16.

و أما ابن خلدون المتوفى سنة 808هـ فقد جاء على ذكره إذ قال: «و لما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس، و أخذ به الجمهور لسلاسته و تنميق كلامه و ترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، و نظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيها إعرابا، واستحدثوا فنا سموه بالزجل، والتزموا النظم فيه على مناحيهم لهذا العهد، فجاءوا فيه بالغرائب، و اتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة... و أول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية أبو بكر بن قزمان. و إن كانت قيلت قبله بالأندلس، و لكن لم تظهر حلاها، و لا انسبكت معانيها، واشتهرت رشاقتها إلا في زمانه، و كان لعهد الملثمين. و هو إمام الزجالين على الإطلاق. قال ابن سعيد: و رأيت أزجاله مروية ببغداد أكثر مما رأيتها بحواضر المغرب. قال: وسمعت أبا الحسن بن جحدر الإشبيلي، إمام الزجالين في عصرنا يقول: ما وقع لأحد من أئمة هذا الشأن مثل ما وقع لابن قزمان شيخ الصناعة[1].»

إن نص ابن خلدون ينطوي على أهمية مزدوجة، تتصل في جزئها الأول بنشأة الزجل، إذ يقرر أن فن التوشيح يسبق الزجل في النشأة. و أن الزجل ما خرج إلا من رحم الموشح، فهو وليده و تابعه و مقلده، و لهذا ما يؤيده من الشواهد والأدلة، فالزجالون يقتفون آثار الموشح في البناء والشكل والأوزان و القوافي. كما أنهم كثيرا ما يعارضون ما اشتهر من الموشحات، و يذكرون أسماء الوشاحين، و يشاركونهم في طرق نفس الموضوعات التي طرقوها. بل يصل بهم الأمر إلى استعارة خرجاتهم. وبهذا أضحى الزجل مشابها للموشح و نسخة منه، لا يختلف عنه لا في استخدامه اللغة العامية، و في بعض الفروق في أقفاله و قوافيه. و أما جزؤها الثاني فيتعلق بحقيقة أن الأزجال قيلت بالأندلس قبل زمن ابن قزمان المتوفى سنة 555هـ والذي عاش في عصر المرابطين بالأندلس. و أن هناك من شعراء الأندلس من كان لهم السبق في

[1] عبد الرحمان ابن خلدون: المقدمة، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1413هـ/1993م ، ص 1153.

إبداع هذا الفن، ممن تقدموا أبا بكر بن قزمان، و حاولوا نظم الزجل قبله، و إن كان الأمر لم يستقم لهم كما استقام له، فلم يبلغوا فيه مبلغه، و ما أجادوه مثلما أجاده.

و قد اعترف ابن قزمان نفسه بذلك، و أكد تلك الحقيقة في مقدمة ديوانه إذ يقول: «و لقد كنت أرى الناس يلهجون بالمتقدمين، و يعظمون أولئك المقدّمين، يجعلونهم في السماك الأعزل، و يرون لهم المرتبة العليا والمقدار الأجزل، و هم لا يعرفون الطريق، و يذرون القبلة و يمشون في التغريب والتشريق، يأتون بمعان باردة، و أغراض شاردة، و ألفاظ شياطينها غير ماردة، و بالأعراب و هو أقبح ما يكون في الزجل، و أثقل من إقبال الأجل[1].»

و أما عبد العزيز الأهواني فقد أجرى العديد من البحوث الجادة في هذا الميدان، على الرغم من صعوبة ذلك في شح للمصادر، و وجود بعض المخطوطات في بعض عواصم أوربا، و عرض خلاصة جهوده في محاضرات ألقاها على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية عام 1957. و قد قدر أن الزجل ظهر في الوقت الذي أخذ فيه التوشيح يتجه إلى التعقيد و يجنح إلى التكلف و يبتعد عن البساطة الأولى. و يرى أن الزجل يرجع في نشأته إلى أواخر القرن الرابع الهجري، حيث عاش عبادة بن ماء السماء و يوسف بن هارون الرمادي و هما اللذان أدخلا التغيير على التوشيح حسب نص ابن بسام في الذخيرة[2].

أول من اختـــرع الزجـــل

مثلما لم نظفر بتاريخ يحدد بداية ظهور فن الزجل في الأندلس، لم نعثر أيضا على ذكر لشخصية أندلسية يكون لها شرف اختراع هذا الفن. و من الطريف مما يستأنس به في تاريخ هذه الطريقة الزجلية، ما أورده مصطفى صادق الرافعي في كتابه تاريخ آداب العرب، و لم يسنده إلى مؤلّف معلوم، و لا مؤلَّف موسوم، إذ قال إنه رأى

[1] ابن قزمان: ديوان ابن قزمان القرطبي إصابة الأغراض في ذكر الأعراض، تحقيق و تصدير فيديريكو كورينتي، تقديم محمود على مكي، المجلس الأعلى للثقافة، المكتبة العربية القاهرة 1995، ص 2.

[2] عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس. معهد الدراسات العربية العالمية، جامعة الدول العربية 1957 ص 52.

في بعض الكتب أن ابن قزمان هذا أول من تكلم بالزجل، و سبب ذلك أن أبا بكر بن قزمان القرطبي حين كان صغيرا في المكتب، دخل عليه صبي صغير مثله، فناداه وأجلسه بجانبه، و صار يحييه، فرآه الفقيه على ذلك فضربه، فكتب في أعلى اللوح هذا المقطع:

الملاح أولاد إمـــــاره و الوحاش أولاد نصاره

و ابن قزمان جا يغفـــر ما قبل له الشيخ غفاره

فاطلع الفقيه على اللوح، فرأى هذا المطلع فقال: هجوتنا بكلام مزجول، يعني مقطعا يترنم به. فيقال إنه سمي زجلا من هذه الكلمة [1]. غير أنه لم يثبت أحد من الباحثين هذه الرواية. و الملاحظ أن آراء المؤرخين والباحثين في هذا المجال مختلفة فيما يتعلق بتحديد مخترع الزجل. و قد تطرق صفي الدين الحلي لذلك فقال: «اختلفوا فيمن اخترع الزجل، فقيل إن مخترعه ابن غرلة، و قيل بل يخلف بن راشد، و قيل مدغليس[2].»

و ردد بن حجة الحموي بعض هذه الآراء، إذ يقول: «قيل إن مخترعه ابن غرلة، استخرجه من الموشح، لأن الموشح مطالع و أغصان و خرجات، و كذلك الزجل. و الفرق بينهما الإعراب في الموشح و اللحن في الزجل. و قيل يخلف بن راشد و كان هو إمام الزجل قبل ابن قزمان، و كان ينظم الزجل الرقيق و مال الناس إليه، و صار هو الإمام... فلما ظهر أبو بكر بن قزمان و نظم السهل الرقيق مال الناس إليه و صار هو الإمام بعده[3].»

والملاحظ على هذه الآراء و إن أوردها هؤلاء الكبار في مجال تدوين تاريخ التراث الأندلسي أنها تفتقد إلى الدقة، و تنقصها الدراية الكاملة بحقبات تاريخ حياة أولئك الزجالين المذكورين بما يسبق فترة ابن قزمان و ما تلاها. فابن غرلة و مدغليس عاشا في زمن متأخر عن ابن قزمان.

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب الأندلسي التطور و التجديد، دار الجيل بيروت ط 1992/1 ص 419.
[2] صفي الدين الحلي: العاطل الحالي و المرخص الغالي، تحقيق هونرباخ وبسباذن 1955 ص 16.
[3] ابن حجة الحموي: بلوغ الأمل في فن الزجل ص 52.

لقد اعترف ابن قزمان نفسه –كما أسلفنا– بوجود زجالين سبقوه، و سمى بعضهم. و لكنه انتقد هؤلاء الزجالين الذين كانوا قبله، والذين كان الناس يعجبون بهم، معتمدا على نظرته الخاصة للزجل و كيف يجب أن تكون عليه صناعته. و قد أثبت ذلك التنظير في مقدمة ديوانه، خاصة و أن ابن قزمان لا تنقصه الفطنة، و لا يفتقر إلى النظر النقدي لأنه مجيد للغة العربية الفصحى. و قد قال عنه الحجاري إنه «كان في أول شأنه مشتغلا بالنظم المعرب، فرأى نفسه تقصر عن شعراء عصره كابن خفاجة وغيره، فعمد إلى طريقة لا يمازجه فيها أحد منهم، فصار إمام أهل الزجل المنظوم بكلام عامة الأندلس[1].» و مع انتقاده لمن سبقوه، فقد أقر بالرياسة لأحدهم و هو أخطل بن نمارة. و قال في شأنه: «و لم أر أسلس طبعا، و أخصب ربعا، و من حجوا وطافوا به سبعا أحق بالرياسة في تلك الإمارة من الشيخ أخطل بن نمارة، فإنه نهج الطريق، وطرق فأحسن التطريق، و جاء بالمعنى المضيء والغرض الشريف[2].»

و يتفق الذين تحدثوا عن هذا الفن على أن إمام الزجالين في جميع العصور هو أبو بكر محمد بن قزمان الذي عاش في عصر المرابطين و قد أدرك عصر الموحدين. واعترف له المؤرخون بحسن الإبداع في هذا الفن، و جميل التفرد في صناعة الزجل. فهذا ابن سعيد يصفه بأنه إمام الزجالين بالأندلس بلا منازع، و أنه أول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية فأجاد [3]. و أشاد به ابن الخطيب فقال: «كان ابن قزمان نسيجا وحده أدبا و ظرفا و لوذعية و شهرة، حلو الكلام، مبرزا في نظم الزجل، و هذه الطريقة الزجلية بديعة تتحكم فيها ألقاب البديع، و تنفسح لكثير مما يضيق سلوكه على

[1] محمد بن شريفة: تاريخ الأمثال و الأزجال في الأندلس و المغرب، منشورات وزارة الثقافة 2006 المغرب ج 5 ص 07.
[2] ديوان ابن قزمان، ص 02.
[3] ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، تحقيق شوقي ضيف القاهرة 1964 ج 1 ص 167.

الشاعر، و بلغ فيها ابن قزمان مبلغا كبيرا حجره الله عمن سواه، فهو آيتها المعجزة، وحجتها البالغة، و فارسها العلم، والمبتدي فيها و المتمم[1].»

و قال عنه ابن حجة الحموي في صدر كتابه بلوغ الأمل في فن الزجل بأنه «اخترع فنا سماه الزجل لم يسبق إليه، و جعل إعرابه لحنه، فامتدت إليه الأيدي، وعقدت الخناصر عليه[2].» كما جاء في كلام ابن خلدون مثل هذا، و زاد عليه ما يدل على أنه قد سُبق إليها، لكنها لم تشتهر إلا على يديه، فنسبت إليه. قال في المقدمة: «و أول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية أبو بكر بن قزمان، و إن كانت قيلت قبله بالأندلس، لكن لم تظهر حلاها، و لا انسبكت معانيها، واشتهرت رشاقتها إلا في زمانه[3].»

مصـــادر الزجـــــل

إن معظم المؤرخين الذين اشتغلوا بالأدب الأندلسي لم يعطوا للموشحات والأزجال اهتماما لائقا و مجالا واسعا من الدرس الذي يسعى إلى التحليل والوقوف على السمات والخصائص العامة لهذين الفنين الجديدين، في مجال الإبداع الشعري، ولم يدونوا من تلك الإبداعات إلا النزر القليل. خاصة منها «الأزجال التي من البديهي أن يكون حظها من العناية أدنى بكثير من حظ الموشحات، لأنها تضمنت كافة المآخذ التي جعلت هؤلاء المؤرخين لا يقبلون على الحديث عن الموشحات من أجلها، و على رأسها الابتعاد عن الفصحى[4].»

من الملفت للانتباه في أمر الموشحات والأزجال، أن لا أحد من الأندلسيين وقف عندهما وقفة تبعث على التأمل في مجال التأريخ والدراسة والتحليل، رغم أن هذين الفنين نبتا في بيئة الأندلس. «فالاثنان اللذان شرحا قواعد هذين الفنين مشرقيان... فكما

---

[1] المقري: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب و ذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق إحسان عباس بيروت 1968 ج 4 ص24.

[2] ابن حجة الحموي: بلوغ الأمل في فن الزجل، ص 53.

[3] ابن خلدون: المقدمة ص 1153.

[4] محمد زكريا عناني: في الأدب الأندلسي، دار المعرفة الجامعية، 2003 ص 221.

أن ابن سناء الملك هو الذي فسر قوانين التوشيح، كان الصفي الحلي في كتابه العاطل الحالي مفسرا لكيان الأزجال و تاريخها[1].»

أما الأندلسيون فلم يصلنا منهم ما يوضح هذا الفن و يؤرخ لنشأته و يعرف برجاله الذين أبدعوا فيه سواء الذين يرجع لهم فضل السبق الزمني أم فضل السبق الفني. و لا ما يعرف بطريقة نظمه و يشرح بنية هيكله، و لا تحليلا يتناول لغته وخياله و طبيعة إيقاعاته، باستثناء بعض الملاحظات التي أوردها ابن قزمان في مقدمة ديوانه يصف فيها حال الزجل عند من سبقوه مركزا على نقد اللغة والأسلوب، وواصفا طبيعة أزجال تلك الفترة بكثير من العموم والسطحية اللذين لا يصلحان في مجال النقد، و زاد عليه أن ذكر بعض الشروط التي يجب أن يلتزم بها من ينظم الزجل كاجتناب الإعراب.

كما نجد بعض الملاحظات التي أوردها ابن خلدون في مقدمته لا تخرج أيضا في مجملها عن الوصف العام و ذكر ما روي عن تحديد شيخ تلك الصناعة و ذكر بعض أسماء الزجالين و إيراد بعض الأزجال. و هو في كل ما أورده لم يختلف عما أورده الباحثون والمؤرخون لتلك الفترة في مجال فن الزجل.

لقد حصر إحسان عباس مصادر الزجل في كتاب المغرب في حلى المغرب لابن سعيد بعد أن حققه شوقي ضيف، و ما قام به الأستاذ هوينرباخ إذ عمد إلى استخراج قطعة الأزجال الموجودة في كتاب السفينة لمباركشاه و جعلها ملحقا ذيّل به كتاب العاطل الحالي والمرخص الغالي لصفي الدين الحلي، و قال إنك «إذا أضفت إلى هذين إشارات ابن خلدون إلى الأزجال والأشعار العامية في الأندلس والمغرب، ثم الأزجال الصوفية في ديوان الششتري، كدت تستوفي مصادر الأزجال الأندلسية[2].»

[1] إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف و المرابطين، دار الشروق عمان الأردن 1997 ص 252.
[2] نفس المرجع، ص 256.

ربما ضيق إحسان عباس شيئا مما اتسع، و عليه فالمصادر التي أدخلت إلى جانب الشعر القريض والموشحات ما وقع بين يدي أصحابها من أزجال هي: العاطل الحالي والمرخص الغالي لصفي الدين الحلي، والمغرب في حلى المغرب لابن سعيد، وبلوغ الأمل في فن الزجل لتقي الدين أبي بكر بن حجة الحموي، و نفح الطيب للمقري، وعقود اللآل في الموشحات والأزجال للنواجي، و سفينة بن مباركشاه، ومجموعة العذارى المائسات في الأزجال والموشحات التي ترد في ديوان أبي الحسن الششتري، و مقدمة ابن خلدون والمقتطف من أزهار الطرف لابن سعيد، و أزهار الرياض للمقري و خلاصة الأثر للمحبي.

غير أن الملاحظ على بعض هذه الكتب أن أصحابها قد نقل بعضهم عن بعض، مثلما هي الحال مع ابن خلدون في مقدمته، إذ أن ذلك الفصل الذي عقده للحديث عن الزجل –على صغر حجمه– قد اعتمد فيه اعتمادا أساسيا على ما ذكره ابن سعيد في كتابه المقتطف من أزهار الطرف. كما نقل كل من المقري في أزهار الرياض والمحبي في خلاصة الأثر عن ابن خلدون نفسه[1].

كما أن بعض هذه الكتب –على أهميتها كمصادر للزجل– وقع فيها شيء من الخلط و نقص في الدقة والتحليل جعلها عرضة للعديد من الإنتقادات. فقد قال عبد العزيز الأهواني في هذا الصدد إن «نصوص صفي الدين و حديثه عن الزجل الأندلسي يفتقر إلى كثير من الدقة، و ينبغي أن يؤخذ بكثير من الحذر [2].» و أما إحسان عباس فقال: «و بحث الصفي الحلي في الأزجال مفيد من بعض نواحيه غير أنه مليء بالأوهام الناجمة عن البعد المكاني و عن التباين في اللهجات. أما البعد المكاني فإنه أفسد شيئا من تصورات الحلي عن القطر الأندلسي، و أعجزه عن أن يقطع جازما بأن ابن غرلة لا يمكن أن يكون مخترعا للزجل، إذ هو متأخر في تاريخه عن ابن قزمان،

[1] محمد زكريا عناني: في الأدب الأندلسي ص 223.
[2] عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس ص 114.

و أن هذا الشيء نفسه يصدق على مدغليس... و هذا البعد المكاني جعله يتصور –خطئا– أن المدن الأندلسية المختصة بالمسلمين و خرج منها الزجل والموشح هي إشبيليا و قرطبة و بلنسيا و مالقة. و أما فرق اللهجة فقد نسيه الصفي – إلا قليلا– حين ذهب يقيس كلام الأندلسيين على كلام المشارقة في عصره أو يقيسه على اللغة الفصحى[1].» زد على هذا أن الحلي وقع في وهم آخر يتعلق بتصنيف الأندلسيين لفن الزجل و إدراك ما كان سائدا في بيئة الأندلسيين من مصطلحات خاصة بهذا الفن. فقد اعتبر قصائد مدغليس الثلاث عشرة التي وجدها في ديوانه أزجالا، و ما تفطن إلى طبيعة تلك القصائد، و ما أدرك أن الأندلسيين كانوا يسمون ذلك اللون الذي جاءت عليه تلك القصائد بالشعر الملحون، بينما الزجل عندهم له دلالة مخالفة. فابن سعيد كما أشار إلى ذلك إحسان عباس يورد في المغرب «لأحدهم زجلاً ثم يورد للزجال نفسه نموذجاً يميزه باسم الشعر الملحون [2].» و الفرق بينهما في ابتعاد الزجل عن شكل القصيدة، لا بقاؤه قصيدة سقطت منها الروابط الإعرابية. و قد جعل ابن قزمان تعرية الزجل من الإعراب ميزة له [3]، و لكن هذا لا يعني أن كل ماجرد من الإعراب سمي زجلا[4].

أما الدواوين التي حوت قصائد الزجل، فليس فيها أعظم فائدة و أغزر مادة مما خلفه ابن قزمان. ذلك أنها أحسن ما أبدع الزجالون من جهة، و لأنها كُتب لها النجاة من الضياع من جهة ثانية. أنجز ابن قزمان «ديوانين: أحدهما صغير سماه إصابة الأغراض في ذكر الأعراض، جمعه لممدوحه الوشكي، و الثاني ديوان كبير. و الأول منها هو الذي وصلنا و هو يحتوي 146 زجلا. و هو بطبيعة الحال لا يحتوى كل

[1] إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي ص 253.
[2] انظر ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، تحقيق شوقي ضيف القاهرة 1964 ج 2 ص 223.
[3] ابن قزمان: ديوان ابن قزمان القرطبي إصابة الأغراض في ذكر الأعراض، تحقيق و تصدير فيديريكو كورينتي، تقديم محمود على مكي، المجلس الأعلى للثقافة، المكتبة العربية القاهرة 1995 ص 2.
[4] إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي ص 253–254.

أزجال ابن قزمان [1].» و قد صدر ديوانه الأول ذاك الذي وصلنا بشيء مما يشبه التنظير تمثل في مفهوم الزجل عنده و تحديد بعض خصائصه في اللغة والإعراب والوزن، و ذكر بعض من سبقوه في هذا المجال. كما ألف أبو عبد الله احمد بن الحاج الملقب بمدغليس ديوانا ضمنه ما أبدع من أزجال راجت رواج أزجال ابن قزمان وأعجب بها الأندلسيون حتى عدوه شيخ هذه الصناعة بعد ابن قزمان، ذلك أنه عاد بالزجل إلى حومة القصيدة الملحونة، و له ديوان رآه الصفي الحلي بالمشرق و نقل منه[2].

أما الحسن بن أبي نصر الدباغ «فقد أغرم بالزجل إنشاء و جمعا، فقال كثيرا من قصائد الزجل و بخاصة في الهجاء، كما جمع مختارات للزجالين في مجموعتين، أطلق على المجموعة الأولى عنوان مختار ما للزجالين المطبوعين، و جعل عنوان المجموعة الثانية ملح الزجالين [3].» و إن اعتبر إحسان عباس المجموعتين كتابا واحدا وجعل عنوانه أحد العنوانين إذ يقول: «و قد كتب ابن الدباغ الأندلسي كتابا سماه "ملح الزجالين" أو "مختار ما للزجالين المطبوعين"، و لكن يبدو من اسمه أنه كان يحوي مختارات من الأزجال و ترجمات للزجالين، و ليس من دليل على أنه حوى شرحا نظريا أو تاريخيا لفن الزجل[4].»

و من أصحاب دواوين الزجل أيضا أبو الحسن علي بن عبد الله النميري المعروف بالششتري. فقد ألف ديوانا في فن الزجل، تميز بالإضافة إلى أنه مصدر من مصادر الزجل الأندلسي، بأنه انقطع إلى الزجل الديني و بخاصة في مجال التصوف حتى اقترن اسمه به. و تشغل أزجال التصوف في ديوانه مساحة واسعة تبعث على الوقوف والتأمل حتى خلص بعض الباحثين إلى القول بأنه كان أول من استعمل الزجل

[1] إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، ص 254.
[2] نفس المرجع، ص 280.
[3] مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته و فنونه، دار العلم للملايين ص 450.
[4] إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي ص 252.

في المعاني الصوفية و المقامات العرفانية. فقد قاربت المائة زجل، و هو كما قال فوزي سعد عيسى عدد كبير إذا قورن بشعره الصوفي الذي لا يتجاوز إحدى و أربعين قصيدة، مما يدل على غلبة روح الزجل عليه أكثر من الشعر [1]. و قد وصفه ابن الخطيب في الإحاطة بقوله: «عروس الفقراء، و أمير المتجردين، و بركة الأندلس، لابس الخرقة أبو الحسن. من أهل ششتر، قرية من عمل وادي آش معروفة، و زقاق الششتري معروف بها. و كان مجودا للقرآن، قائما عليه عارفا بمعانيه، من أهل العلم والعمل[2].»

إن عدم توفرنا على دواوين لزجل الزجالين الأندلسيين باستثناء ما أسلفت ذكره و ما وجد من نصوص و أبيات متفرقة في الكتب التي أرخت للأدب الأندلسي أو تلك التي عالجت قضاياه، لا يعني قطعا أن القوم لم يؤلفوا دواوين زجلية، أو أن نسبة الزجل كانت بهذا النزر القليل الذي لا يكاد يفي بالحاجة. فالأرجح أنها كانت في زمانهم، إلا أن عدم وصولها إلينا بصورة كافية أو بشكل كامل أو شبه كامل راجع إلى تساهل المؤرخين والأدباء والشعراء والرواة في المحافظة عليها محافظتهم على دواوين الشعر والموشحات. كما أن الزجل لم يكن في أعين القوم بمنزلة يلقى فيها الاعتبار والتقدير الكافيين للمحافظة عليه «خاصة و أن حفظة التراث إنما هم المتشبعون بحب الفصيح واستهجان العامية، و من ثم لم يروا في الزجل رأيا كريما يدفع بهم إلى المحافظة عليه، فاستهانوا به و لم يولوه من الاهتمام بعض ما أولوا الشعر الذي كان في الواقع طعام الأندلسيين الذي يأكلون و شرابهم الذي يرتشفون[3].»

إن أول دراسة منظمة و دقيقة للأزجال باللغة العربية كانت تلك التي نشرها عبد العزيز الأهواني في كتابه الموسوم بالزجل في الأندلس، و هي عبارة عن محاضرات ألقاها على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية، بمعهد الدراسات العربية

[1] فوزي سعد عيسى: الموشحات و الأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المعرفة 1990 ص 168.
[2] لسان الدين بن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق محمد عبد الله عنان، القاهرة 1375هـ .ص 113.
[3] مصطفي الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته و فنونه، دار العلم للملاين بيروت ص 450.

العالية، التابع لجامعة الدول العربية عام 1957 تميزت بالدقة العلمية والمنهج الأكاديمي السليم، والتحليل المنطقي المقنع والاستنتاج الصحيح المبني على المقدمات والمعطيات الصحيحة. و هي تقع في ثلاثة فصول: أول عن نشأة الزجل، وثان عن تاريخ الزجل و حياة الزجالين، و ثالث عن مكانة الزجل و قيمته الأدبية[1].»

بين الموشح والزجل

لا يشك أحد في أن لغة الزجل كلغة الأغنية الشعبية التي ترجع في نشأتها إلى ما قبل اختراع الموشحات في أواخر القرن الثالث، و لعلها ظهرت في الأندلس بشيوع لغة التخاطب غير المُعْربة بين العامة. و عليه فهذه الأغنية الشعبية سبقت في الوجود الموشح نتيجة لشيوع لغة التخاطب العامية بين عامة الناس. و قد كانت تلك «الأغنيات العامية التي يرددها أفراد الشعب في الأعراس والحفلات نساء و رجالا، بل يرددونها في أماكن العمل مختلطة بالألفاظ الأعجمية كنتيجة طبيعية لاختلاطهم بالإسبانيين... سبقت الموشح، و هذا من البديهيات التي لا يختلف عليها اثنان، مادام هناك اختلاط قد وجد على الأرض الجديدة بين العرب و العجم[2].»

و عندما اخترع الموشح تأثرت تلك اللغة العامية والتي كانت وسيلة الأغنية الشعبية في الأداء مادامت هي لغة الناس في تخاطبهم و تواصلهم، و نسجت على نمط بعض أشكال الموشح ثم تطورت بذلك و سميت بالزجل. و إذا ما تأملنا موشحات أواخر القرن الرابع و وقفنا على معجمها المفرداتي، ألفيناه معجما تقترب ألفاظه كثيرا من عامية ذلك العصر، و أدركنا صواب فكرة انسلاخ الزجل من الموشحة و بالتالي ولادة جنس غنائي آخر في بلاد الأندلس منبثق عن العامية السائدة و شديد الوثاق بعربية الشارع، و باللغة الرومانثية والتي تستخدم في الحديث اليومي، «و هي اللغة التي كتب بها شاعر القرن الثاني عشر الميلادي أزجاله، و هي ليست لغة الشعر

[1] إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف و المرابطين ص 256.
[2] على محمد سلامة: الأدب العربي في الأندلس تطوره موضوعاته و أشهر أعلامه، الدار العربية للموسوعات ط 1/ 1989 ص 429

المعروفة التي كان المؤدبون يلقنونها للدارسين، و إنما اللغة الدارجة الجارية على الألسن في قرطبة، بما فيها من نكات سوقية و عبارات متبذلة، و معجم الساقطات في المواخير، و ألفاظ الطلاب التي يستعملونها في مباذلهم خارج الدرس، و مفردات الأطفال حين يلعبون في الأزقة، و فيها الكثير من المصطلحات التي يتعارف عليها أهل كل حرفة، و لا تخلو كذلك من اللغو الفارغ الذي تحفل به البيوت. و بعض مفردات هذه القصائد الزجلية ملتقط حقا من جمل موجودة فعلا، تتردد دائما على ألسنة العامة وقد تكون مأخودة من أغنيات[1].»

فالزجل تأثر بالموشح واستفاد من هيكله، و تسلق على أكتافه. و لننظر إلى موشحة أبي بكر بن زهر و هو من المتأخرين الذين ظهروا في عهد الموحدين. فاللغة المستخدمة فيها تكاد تكون لغة دارجة كلغة الأزجال، إذ فيها من سهولة الألفاظ وبساطة الأسلوب ما يدل على ذلك. يقول فيها[2]:

ما للموله من سكره لا يفيـــــق ياله سكـــران

من غير خمر ما للكئيب المشوق يندب الأوطان

هل يستعاد أيامنا بالخليـــــــج وليـــــاليـــــنا

أو يستفاد من النسيم الأريـــــــج مسك داريـــــنا

و إذا ما تأملنا أقدم الأزجال التي ظهرت بالأندلس لوجدنا أنها قريبة من هذه الموشحات في النسج واللفظ والأسلوب. و يؤكد ذلك هذا الزجل الذي نظمه أبو الحسن بن عبد الله الششتري إذ يقول[3]:

رأسي محلـــوق ونمشي مولـــــه

نطلب في السوق أو في دار مرفه

حافي نرشـــــق ونقول اعـــط لله

---

[1] الطاهر احمد مكي: الأدب الأندلسي من منظور إسباني، مكتبة الآداب القاهرة، ص 44.
[2] أبو بثينة: الزجل العربي ص 32.
[3] نفس الرجع، ص 32.

خبزا مطبـــــوع ممن هو مطبوع
مطبوع مطبــوع أي والله مطبوع

• • •

وقد نقعـــــــــد لس يخطر لي نمشي
نريـــــد نرقــد الأرض هي فرشـــي
نرعي مـــزدود به يطيب عيشـــــــي
من هو مطبوع يعجب كل مطبــوع
مطبوع مطبوع أي والله مطبـــــوع

فهذا الزجل بقربه من الموشحات يمثل انسلاخ الزجل من الموشحة تمهيدا لأن يكون فنا جديدا في الأندلس. كما أن المحافظة على شكل الموشح والتزام الإعراب ظهر فيما سمي بعروض البلد أي الشعر الملحون، و هو الزجل قبل أن يسمى زجلا. جاء به رجل أندلسي واستحدثه في أهل الأمصار بالمغرب و أقامه في أعاريض مزدوجة كالموشح بلغتهم الحضرية. قال ابن خلدون: «و كان أول من استحدثه منهم رجل من أهل الأندلس نزل بفاس يُعرف بابن عمير، فنظم قطعة على طريقة الموشح ولم يخرج فيها عن مذاهب الإعراب... فاستحسنه أهل فاس و ولعوا به و نظموا على طريقته و تركوا الإعراب الذي ليس من شأنهم و كثر سماعه بينهم واستفحل فيه الكثير منهم، و نوعوه أصنافا إلى المزدوج والكازي والملعبة والغزل واختلفت أسماؤها باختلاف ازدواجها و ملاحظاتهم فيها[1].»

و بالرغم من أن عروض البلد نشأ في مدينة فاس بالمغرب، إلا أن نزوح ابن عمير إليها لا ينفي أنه من أبناء الأندلس، و لا يسلب فنه ذاك جنسيته الأندلسية، إذ لا ينفي احتمال أنه نظم عروض البلد في الأندلس قبل أن ينظمه في فاس.

[1] ابن خلدون: المقدمة، ص 1467.

أما من حيث الهيكل والبناء، فالموشح والزجل يتشابهان في كثير من الصفات. فالزجل مثله مثل الموشح يبدأ بالمطلع الذي يتكون عادة من أربعة أغصان، يلي ذلك الدور، و كل دور ينتهي بقفل يتكون من غصنين، و تكون قافية القفل متحدة مع قافية المطلع، في حين يكون لكل دور من الأدوار قافيته الخاصة به، و هو يتكون عادة من ثلاثة قسيمات أي أسماط. قد تكون بسيطة في بعض الأحيان، و في أحيان أخرى تكون قسيمات مركبة، و في هذه الحالة الأخيرة يكون الدور مكونا من ستة أسماط، و وحدة القافية أمر أساسي في الدور إذا كان بسيطا، و في أعجاز المصراعات إذا كان مركبا، و ينتهي الزجل عادة بخرجة من بحر و قافية المطلع والأقفال. و في بعض الأحيان وهي نادرة تكون الأقفال أو الخرجة مكونة من أربعة أغصان مثل المطلع. و هذه تفاصيل ذلك: الزجل تكون الدورة فيه غالبا مكونة من قفل ذي أربعة أشطار، بلا قافية في آخر كل من الشطر الأول والثالث، و مثل ذلك زجل ابن قزمان التالي[1]:

يا جوْهرَ الجـــــلال يا فخْر الأندلُوسْ

طولْ مانكُون بجاهَكْ لِسْ نشتكي بوسْ

و يلي هذا القفل غصن من ستة أشطار من غير تقفية للأشطر الآحاد

صار الزمانْ صديقي أرادْ أو لم يريدْ

و رَيتْ أنا سُروري جديدْ ورَا جديدْ

و كل ليلة فرْحـــــهْ وكل ليلة عيــدْ

ثم يجيء قفل من شطرين فقط ، و تتكرر الأقفال التالية جميعها كذلك

و اجليتْ فيه آمالي و بتّ أنا عروسْ

[1] ابن قزمان: ديوان ابن قزمان، ص 11.

و لننظر إلى الزجل الموالي و هو أشد ما يكون مشابهة للموشح، إذ التقفية فيه مرعية حسب القانون العام الذي يعتمد عليه الموشح كله، في جميع الأشطار. يقول ابن قزمان[1]:

صـــــدّ عنّي وملّني لمـــا كانْ لقـــلبـــــي حبيـــــــب
عجّل اللهْ عليَّ في صـــدي بوصـــالاً قريـــــــــــــبْ
ما نُقاسي عليك وما نلقـــى في غـــــــنى منْ بيـــــــانْ
وانا بالوفا و الاسْتِـبـــــقا لسنْ نبـــــدِّلْ مكـــــــــــانْ
ونحبكْ محبـــةً تبـــــقـــى على طولِ الزمـــــــــــــانْ
ونجدلك في قلـــبي شيّاً ما إن حضرتْ أو تغيـــــــــــبْ
واشْ فِذا من نكير وفي ودي واشْ في ذا [من] غريـــــــب

و هو كذلك إلى آخره، والملاحظ أنه زجل يشبه الموشح إلى حد كبير، بل هو محاكاة له، مما جعل إحسان عباس ينعته بالزجل الموشح [2]، و يسميه جيمس ت. مونرو [3]: الزجل شبيه الموشح، اقتداء بالباحث شتيرن [4]. و لذلك يلجأ الزجال في مثل هذا النوع إلى البحث عن خرجة ملائمة أو "مركز"، و هذا ابن قزمان نفسه يصرح بذلك في ختام الزجل السابق:

ذاب تنظرْ في مركزاً مطبوعْ بكلاماً نبيـــــــــــلْ
وتراهُ عندي من قديم مرفوعْ لِسْ ترى به بديـــــل
بالضرورهْ إليه هو المرجوعْ دَعْنْ عن قالْ وقيـــلْ
"الشرابْ والغنا وجر في الما في رياضاً عجيـــــبْ
هذا كلٌّ عـــلالَ هُ عنـــــدي لوصـــال الحبيـــــبْ"

---

[1] ابن قزمان: ديوان ابن قزمان، ص 28.
[2] إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف و المرابطين، ص 263.
[3] جيمس ت. مونرو (James T.Monroe) أستاذ اللغة العربية والأدب المقارن في جامعات كاليفورنيا و هارفورد وسان دييغو.
[4] جيمس ت. مونرو: الزجل والموشح، الشعر الأندلسي والتراث الرومانسي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة تحرير سلمى الخضراء الجيوسي: الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان ط 2 ج 1 ص 583.

و قد نجد بعض الأزجال قد نظمت على عروض موشح معروف، واستعار أصحابها الخرجة منه، كما في هذا الزجل، و هو لابن قزمان[1]:

ريتُ وَحْد النهار خرجْ بالكميتْ وفي قلبِ من أجلُ مما دريتْ

قلتُ فيه ذا الزجل كما قد رويتْ عَرض التوشيحْ الذي سميـــتْ

"عقـــــد اللهُ رايـــــة النصـــر لأمير العـــلا أبو زكـــــري"

وهي خرجة مأخوذة من موشح لابن باجة "عقد الله راية النصر لأمير العلا أبي بكر"

و لما كانت الخرجة في الموشح عامية أو أعجمية، مثلت أهم ما يلفت إلى الاتجاه نحو الختام. و لكن الزجل العامي كله و قد تخالطه ألفاظ أعجمية، فإذا لم يكن على مثال الموشح احتال فيه الزجال على حركة الختام، كأن يعلن أن الزجل قد انتهى و جاء مليحا. و هو مافعله أيضا ابن قزمان[2]:

أيْ زُجَيِّـــلْ قلتُ فيك ومَليحْ جا، والرسولْ

وعملتُ في عَروضْ "الغزالْ شّقْ الحريقْ"

و في النهاية أجمل القول في التمييز بين الزجل والموشح في أن الزجل يبدأ دائما بمطلع، و يتكون عادة من بيتين –بمصطلح القصيدة الفصيحة– بحرف روي واحد، و يأتي بعدهما عدد غير محدد من المقاطع، و يتكون كل مقطع منها عادة من ثلاثة أبيات –بمصطلح القصيدة الفصيحة– و لا يقل على ذلك، و تسمى هذه المقاطع أغصانا تلتزم قافية واحدة في الغصن الواحد، تتغير في الغصن الذي يليه. ثم يلي ذلك الجزء الأخير من الزجل و هو يدعى المركز، و يلتزم قافية المطلع، غير أنه يقدم نصف عدد أبيات المطلع و قوافيه تماما. و تكون تلك الأغصان متناظرة، و لو أنها قد تتبع وزنا مختلفا عن وزن المراكز، كما تكون هذه المراكز بدورها متناظرة في العادة.

[1] ابن قزمان: ديوان ابن قزمان ص 68.
[2] إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ص 264.

أما الموشح فهو يشبه في نظامه ذلك الذي يوجد في الزجل، إلا أنه يختلف عنه فيما يلي:

1 تكرر المراكز جميع الأبيات والقوافي الموجودة في المطلع.

2 الكثير من الموشحات الأندلسية الباقية تفتقر إلى المطلع.

3 يتكون العدد الأكبر من الموشحات من خمسة مقاطع فقط، بينما تكون الأزجال أكثر طولا.

4 الجزء الأخير، المركز، والذي هو الخرجة، يكون في العادة بالعامية و هو في الغالب يستعار من خرجة أخرى، من زجل آخر أو موشحة أخرى.

5 قد يكون شكل بعض الموشحات هجينا و في الإصطلاح مزنما أو عروسا، يقع جميعه بالعامية العربية، مثل الزجل نفسه لكنه يحتوى على مراكز تكرر جميع الأبيات والقوافي الموجودة في المطلع كما يوجد في الموشحة و يسميه البعض: "الزجل شبيه الموشح" خلافا "للزجل الصرف [1]" و يشترك مع الموشحة في كونه قد يجيء دون مطلع و يغلب أن ينتهي بخرجة مستعارة ويتكون عادة من خمسة مقاطع.

6 شكل الموشح الهجين يكون من حيث البنية موشحة، في حين أنه من الناحية اللغوية زجل.

7 الزجل يكون كله بالعامية، بينما تقتصر العامية في الموشحة على الخرجة فقط.

8 بنية الزجل الصرف تكون أبسط من بنية الموشحة.

[1] جيمس ت. مونرو: الزجل والموشح، الشعر الأندلسي والتراث الرومانسي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، تحرير سلمى الخضراء الجيوسي: الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان ط 2 ج 1 ص 583.

المبحث الثاني

موضوعات الزجل

الغزل

المدح

الوصف

الهجاء

الخمريات

الفخر

رثاء المدن

الشكوى

الزجل الصوفي

موضوعات الزجــل

لقد كان الزجل الأندلسي مثل الموشحات في تناوله لكل أغراض الشعر العربي المعروفة، و طرق كل الموضوعات التي ألفناها في الشعر الفصيح، بل زاد على ذلك أن تلمس كل صغيرة و كبيرة مما يشغل الناس عظُم شأنها أم قل، في جدهم و هزلهم، و في أفراحهم و أتراحهم. و من أهم الأغراض الشعرية التي تناولوها مايلي:

1- الغزل: يعد الغزل من أكثر الأغراض التي تستهوي الشعراء، فالكثير منهم يبدؤون به تجربتهم الإبداعية، خاصة منهم الشباب لما لطبيعة هذه المرحلة من العمر من اندفاعية نحو هذا النوع. كما أن الحب و طلب الشهوة عند النساء كثيرا ما تدفع إليه ظروف مواتية، كما هي الحال في بلاد الأندلس مما شجع حركة الإبداع الشعري والزجلي في هذا المجال الذي لم يسلم منه وزراء الدولة و بنات الملوك والأمراء كالوزير بن زيدون و ولادة بنت المستكفي.

و قد تنوعت صور الغزل في الزجل الأندلسي، فمن هذه الصور ما يبنى الزجل فيها على الغزل وحده، و منها ما يأتي الغزل فيها ممتزجا بموضوع آخر أو أكثر. ومن النوع الأول ما هو عفيف يصف البعاد و يذكر آلام الهجر والصدود، و منه ما كان ماجنا يذكر المغامرات الماجنة و يصف مفاتن النساء. و سنعرض نماذج لكل ما ذكرنا على الترتيب:

يقول ابن قزمان[1] : هجرن حبيبي هجــره و أنا لس لي بعدُ صـــــبر
لس حبــيبي إلا ودود قطع لي قميص من صــدود
و خاط بنقيض العهــود و حبَّـــب إلي الســـــهر
كان الكستان من شجون و الإبر من سهام الجفـــون
و كان المقص المــنون و الخيــط القضا و القـــدر
رأى قلبي هذا المــحال مضـــى لحبـــــيبي و قال:

[1] ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، ج 01، ص 279.

عسى ثم طويشر وصال إن كـــان لحـــــد الدور
تكون الطرور من وداد و اللـــــــوزا من الاعتقاد
و الكآبة لذيـــذ الرقاد فلم ترقـــد اليوم شـــــهر

و يقول في زجل غزلي آخر و قد عدد محاسن المرأة المتغزل بها[1]:

عينك بحـــال الجـــــيوش حين تهوش
ولك عذار في الورى
ليس بالله مثلو يـــرى
ما كـــنو إلا طراز النـــقوش
و ثغر هـــندي غلس
و خد ناعم مـــــلس
و لحظ تركي و جسم الحبوش

و يقول في غزل ماجن تجاوز فيه حدود العذرية ما يلي[2]:

جاني الحبيب فُمَيمتُو فرّاحَ كأنه قد أكل بها تفاحَه
فقلت لُ ولي في الكلام راحه
حبيبي أين أكلت التفّـــاح جـــي اعمـــل لي أحْ

و من الزجل الذي مُزج فيه بين الغزل والحديث عن الخمر، زجل أبي بكر الحصار إذ يقول[3]:

الذي يعشق مليـــــح و الذي يشرب عتـــيق
المليح أبيض سمـــين و الشراب أصفر رقيق
لا شراب إلا قـــــديم لا مليح إلا وصـــــول
إذ تقول روحك يزيد لش تخالف ما تقـــول؟

[1] محمد زكريا عناني: في الأدب الأندلسي، ص 259.
[2] عبد العزيز الأهواني: الزجل في الاندلس، ص 33.
[3] ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب ج 01، ص 279

و الدنان كل يـــــوم لا ملول و لا بخـــــيل
من زياره بعد قـــــد رجع بحل صـــــــديق

2- المدح: الملاحظ على الأزجال الأندلسية أنها لا تختص بالمدح وحده إلا نادرا. فكثيرا ما يمتزج المدح بموضوع آخر كالغزل الذي يجعلونه مقدمة للمدح، و قد يكون ذلك بطلب من الممدوح نفسه. كما قد يمتزج المدح بأكثر من موضوع. و للتمثيل نورد زجل ابن قزمان في مدح ابن تاشفين إذ يقول[1]:

مثل ابن تاشفين يقال أمير و الخلافَه من بعدُ عادت تسير
بـــــارك الله في هذا الأيـــام
تجي أعوام إذا مضت أعوام
و يجعلهم سلاطين الإســـلام
و نصرهم كماهُ نِعمَ النصـــير
ذاهُ سلطانْ كما يقال سلـــطان
إنُّ يحكم بالسنة و القـــــرآن
و ذا ليس نفَس عليه شيـــطان
ينتلف عـــنده الذكا و يـــــحير
ما في علمي و ما سمعت نقول
ندر أنك نصرتْ دينْ الرســـول
و ربطتُ و كان بعدُ محـــــلول
حتى لس كان بقى لُ غير يسير

و من الأزجال التي اختلط فيها المدح بغرض أو أغراض أخرى نورد زجلا لمدغليس الذي اشتهر بالمدح. و قد مزج فيه بين الغزل و المدح إذ قال[2]:

[1] عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس، ص 43.
[2] نفس المرجع، ص 109.

إنما حقا لش وصـــلت ضعيف ؟ قال لي : دارْ ما دارْ لكْ إذ ودعوك
لما جالي الفراق وودعتـــــــهم لبَّسوني النـــحولْ كما لبَـــــــسوك
ذكر اللهْ مَن قد ذكرت بخـــــير كذا يَضًّا سمـــعتُهم يذكـــــــــروك
قلت: من حق يذكروني الملاحْ ؟ قلْ لي: كيـــفْ لا؟ نعم و ينتظروك
قلت: إن كانْ ترجعْ لهم عن قريب قُلْ لهم عنـــي يَضًّا إن ســــــألوك
غزِّر شوقي لهم ووقِّي وزيـــــــد في ضمـــاني أش ما تقولْ صدقوك
أنا لَسْ يتهموني في حبـــــــــهم و لا أتْ في الرســـالة يتّهمـــــوك
ولا يرموني في الهوى بالمـــــــلل ولا أت يَضًّـــا بالـــكذب يرمـــــوك
أي زمانْ بعد ؟ قل: هو قد كانْ يجي إنما هوَّ في قـــرطبة ممـــــــــلوك
لأبو يحي سيـــــِّد الأمـــــــــــرا و فريد الزمـــــان وزير الملـــــوك

3- الوصف: إذا كان شعراء الفصيح والموشحات قد استهوتهم مناظر الطبيعة الخلابة في الأندلس فجنحوا إلى وصف ما فيها من جمال على صعيد الأرض والسماء والخضرة والأنهار، فإن الزجالين لم يقصروا في ذلك، و قاموا بنفس ما قام به غيرهم، بل زادوا عليهم في كثير من الدقة والتفصيل. و ها هو مدغليس يقدم زجلا جميلا في وصف الطبيعة و مناظرها يموج بالحركة والأصوات والعبير والألوان، يقول فيه[1]:

ثلاث أشيا في البس ـــاتين لَسْ تُجَـــدْ في كل موضعْ
النسيم و الخضرَ و الطير شمْ و اتْنَزَّه و اسمـــــــع
قم ترى النســـــيم يولول و الطيـــور عَلِهْ تغَـــــرِّد
و الثمار تُنْثُرْ جـــــواهر في بساط من الزُّمُـــــرُّد
و بوَسْط المرج الاخـــضر سقْي كالسيـــــف المـــُجرَّد
شُبِّهَتْ بالـــــسيف لـــــما شُفت الغدير مـــــــدَرَّ ع
و رَذاذاً دقّ يـــــــــــنزل و شعاع الشمس يضـــرب

[1] ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، ج 02، ص 220.

فترى الواحدْ يفَضَّـــــض و تــرى الآخر يـــــذَهَّب
و النبـــات يشربْ و يــسكَرْ و الغصون تُرقص و تطرب
و تريد تِجي إلـــــــينا ثُمَّ تِستــحي و تـِــــــرجع

و من وصف البرك والنافورات والتماثيل، ما قام به ابن قزمان يوما إذ خرج في نزهة مع بعض رفقته المعتادة. فجلسوا تحت عريش و أمامهم أسد من رخام، يخرج الماء من فمه، و ينزل على صفائح من الحجر مدرجة، فأعجب ابن قزمان بذلك فقال هذا الزجل على ارتجال[1]:

و عريـــش قام على دكان بحـــال رواق
و أســـــد قد ابتلع ثعبـــان فيه غلظ ساق
و فتح فمه بحـــال إنســـان فيه الفـــواق
و انطلق يجري على الصفاح و لقى الصباح

4- الهجاء: لا شك أن طبيعة الحياة في الأندلس بما فيها من تناقضات، و بما تحقق فيها من ترف فكري قد شجعت الشعراء عموما على طرق غرض الهجاء، والتفنن فيه. و إذا كان الشعراء قد تميزوا فيه بالقسوة و سلاطة اللسان، فإن الزجالين كانوا «أكثر فحشا و أشد إقذاعا، خاصة و أن حصيلة ألفاظ الذم والفحش أكثر وفرة واستعمالا في العامية منها في الفحص[2]». غير أننا نميز في غرض الهجاء بين نوعين منه: أحدهما هجاء خالص صرف يجنح إلى الفحش والإقذاع والتدني و إيثار التصريح على التلميح، والآخر يتميز بخفة الروح و شيوع النكتة واعتماد السخرية اللاذعة حينا والفكاهة الخفيفة حينا آخر. و كمثال على النوع الأول نورد زجلا لأبي علي الدباغ، أقدم فيه على هجاء أم شخص يدعى الجرنيس النيار لما أصابته فيها مصيبة الموت. و كان

[1] المقري أحمد بن محمد التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، 229/09.
[2] مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي، موضوعاته و فنونه، ص 460.

الدباغ ماهرا في الهجاء فنعتها بأحط النعوت كالدعارة والفسوق والجحود، دون أن يحفظ للميت حرمة. قال فيها[1]:

عزوا ابـــليس ونـــوح يا كفـــار
ماتت أم الجرنيس النـــــــــيار
أي عجـــوز لقد فجـــــــع فيها
كل شاطر إن كان في ذا الجيها
حلف الموت ألا يخـــــــــليها
و أي رزيا جرت على الشـــطار
بيها كان الربـــض يفوح ....ك
إن دعيت للفسوق تقول لبـــــــيك
وتزين قبح المعاصـــــي إليـــك
متحل ابليس حتي تقع فالعـــــــار
خلت أولاد بحل فراغ الـــــــبوم
السموجـــــا و القرنســـــا و الشوم
نفستهم في طايـــــــــــــعا مذموم
من رآهـــــم رأى وجـــــــوه أطيار
لم تخلي لهـــــــــم في قاع الديـــــر
غير بطـــــنا وقف مع لفطـــــــــــير
و عرم من خروق لمســـــــح ....ير
و قدير تهـــــيج الأسحـــــــــــار
موتا ماتت مـــــالا يمتـــــــــــها بشر
عينان ازرق ووجه مثل القـــــــــــدر

[1] ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب/ج 1، ص 440.

و اللسان قد خـــــرج لنصف الصـــــدر
اذكر الله و هي تصح النـــــــــــــار
خرج الروح على دين ربـــــــــــــي
و أبو مرا يصيح أيا حزبـــــــــــــي
في جهنم تركـــــــــــب على .....بي
مع ابنة القلا و زيك العـــــــــــــيار

و من النوع الثاني نورد أيضا زجلا لأبي الدباغ يهجو فيه طبيبا، لا يرى فيه القدرة على الإرتقاء إلى مستوى هذا اللقب. يقول في ذلك[1]:

إن ريت من عداك يشتكي من تلطيخ
و تريد أن يُقبر احـــملُ للمـــــــريخ
قد حلف ملك الموت بجمـــــــيع إيمانُ
ألاَّ يبرح ساعهْ من حوار دكـــــــــانُ
و يريح روحُ و يعظم شـــــــــــــانُ
و فساد النِّيَّا تحت ذاك التـــوبيـــــــخ
بقياسُ الفاســـد و بدينُ الحم ـــــروج
يخذ الصفراوي و يردُّ مفلـــــــــوج
للصحيح لس يسمـــــح بمريقة فرُّوج
و يحيل المحموم على أكل البطيـــــخ
و غَنِي إن طَبَّ فـــــــيردُّ يســـــعى
و المـــــــــنى يطلق في مروج تُرعى
يسقي ما يســـــــقيه يحتبس في الأمعا
احتباس أيدي العـــار بحال التوبيـــــخ

[1] ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، ج 01، ص 439.

قُوة تنتقى من عطـــــاه تنقـــــــــيًّا
و يرى أكبادُه في الطســـــــيس مرميًّا
تنبري أنباطٌ و تقعْ ملـــــــــــــــويًّا
مثل شعر العنا إن حـــُـلِقْ بالــزرنيخ

5- الخمريات: لقد كانت بيئة الأندلس مساعدة على لجوء الكثير إلى شرب الخمر، ولذلك كان الشعراء والزجالون على سواء يترددون على الأديرة يرتشفون الخمر ويصفون حالهم، و قد تكون مجالسهم الخمرية في جو من اللهو والغناء والمجون في أماكن مختلفة، تحتضنهم الطبيعة في بستان أو باحة جميلة أو على ضفاف الأنهار أو في الغابات. و قد يختلط حديثهم عن الخمر بالغزل و وصف الطبيعة. أما زجل الخمريات الخالصة، فمنه ماقاله أبو بكر بن صارم الإشبيلي، و قد وصف تردده على الأديرة و قضاء معظم وقته فيها غارقا في دنان الخمر إلى درجة فقدان الوعي، و هو التالي[1]:

حقا نحب العقارْ فالدير طول النهارْ نرتهنْ
خلع أنا لس قدًّا عن فـــــــلان
نشرب بشقْف القدح كفْ ما كان
للدير مر و تــراني عـــــيان
قد التويت فالغبار و ماغْ كانون بنـــــارْ فالدكانْ
و مذهبي فالشراب القديـــــــم
و سكرا مَنْ هُ المُنى و النعــيم
و لس لي صاحبْ ولا لي نديم
فقدتْ أعيان كبار واخلطّن مع ذا العيارْ الزمنْ

[1] ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، ج 01، ص 285.

6- الفخر: لم يغفل بعض الزجالين غرض الفخر، فجاء أحيانا في ثنايا أغراض أخرى، كما جاء في أحيان أخرى مستقلا، كما فعل ابن قزمان الذي افتخر بسريان أزجاله وانتشارها في كل البلاد الإسلامية، و عدد ما تتصف به أزجاله من إيجابيات كالارتجال والرشاقة والطبع و بساطة اللغة و تنويع الإيقاعات. و من ذلك قوله[1]:

زجلي المرفـــــوعْ
في العراقْ مسموعْ
إنَّ ذا مطبـــــــوعْ
بادتْ الأشعـــــــارْ
عند ذا الهـــــــزلِ

و أيضا: و الله إني مطبوع واني رشـــــيقْ
كل سحرٍ نعملْ في كلْ طريـــــقْ
عندي الغوامضْ و المعنى الرقيقْ
و مقاطعْ أحلى من شعر الحســـنْ

7- رثاء المدن: ربما كان الرثاء عموما كغيره من الأغراض الأخرى قد أخذ حقه من الزجل لطبيعة الحياة، لكن عدم تدوين الأزجال، أو ضياعها جعلنا لا نظفر بشيء منه. أما رثاء المدن فقد حفظته الذاكرة الشعبية إلى حد ما، لما كانت ممالك المسلمين تتهاوى في الأندلس، الواحدة تلو الأخرى، أمام المد الصليبي الزاحف. و من ذلك زجل لآخر ملوك غرناطة، و هو مولاي أبو عبد الله، يبكي فيه ضياع قصره الملكي الحمراء حينما استولى على مملكته فرناند و إيزابيلا. قال[2]:

[1] ابن قزمان: ديوان ابن قزمان، الزجل 65.
[2] محمد زكريا عناني: في الأدب الأندلسي، ص 254.

الحمرا حنينة و القصور تبكـــــي
على ما جرى لمولاي بو عبد اللى
هات لي فرسي و درقتي البيضـــا
وش نمشي نقاتل و ناخد الحمـــرا
هات لي فرسي و درقتي الدبـــدي
وش نمشي اتل و نـــــاخد اولادي
اولادي في واد ياش و مراتي في جبل طارق
يا ستي يا أم الفتى
اولادي في واد ياش و انا في جبـــــل طارق
يا ستي يا أم الفتى

8- الشكوى: الشكوى غرض شعري يلجأ إليه الشعراء في أحوال شادة، كفساد الزمان و تغير الأحوال بأهلها. و في حالات نفسية ضعيفة أو مضطربة. و قد تختلط الشكوى بالحكمة لما يلازمها التأمل. و قد وجدنا ذلك في زجل لابن شجاع، جاء فيه[1] :

المال زينة الدنيا و عز النـــــفوس يبْهي وجوهاً ليسْ هي باهْـــــيا
فها كل مَنْ هو كثير الفلـــــــــوس ولّوه الكلامْ و الرتبة لْعـــــــليا
يكبر من كثر مالو ولو كان صـــغير و يصغر عزيز القوم إذ يفتقـــر
من ذا ينطبق صدري ومن ذا يصير يكاد ينفْقَع لولا الرجوع للقـــدر
حتى يلتجي من هو في قومو كـــبير لِمَنْ لا أصلْ عندو ولا لُو خَطَر
لذا ينبغي نحزن على ذي العكـــوس و نصبغْ عليه ثوبي فراس خابيا
اللي صارت الاذنابْ أمام الـــروس و صار يستفيد الوادْ من السَّاقيا

[1] محمد بن شريفة: تاريخ الأمثال والأزجال في الأندلس والمغرب، ج 05، ص 128.

9- الزجل الصوفي: لم يكن للزجل أن يبقى منغمسا في براثن الحياة المادية و ملذاتها، و لم يعد مقتصرا على الموضوعات الدنيوية الحسية، بل لقد قفز إلى وجهة أخرى ينشد فيها الطهارة الروحية و طلاق الدنيا، والعيش في رحاب حب الله و رسوله. و لا شك أن حياة البذخ في الأندلس و شيوع الرذيلة وانتشار مجالس الخمر والشراب والتغزل بالنساء والجواري والغلمان، كانت وراء هذه النقلة التي بدأت في عصر الموحدين. وقد اشتهر في هذا المجال أبو الحسن علي بن عبد الله النميري المعروف بالششتري، فتنوعت أزجاله الصوفية بين تمجيد الله والهيام في حبه و ذكر حاله و دعوة الناس إلى التطهر الروحي و توضيح مذهبه. و مما قاله الزجل التالي[1]:

لله لله هاموا الرجال في حب الحبيب
الله الله معي حاضر في قلبي قريـــب
ادّلل يا قلبي و افرح حبيبك حضر
واتنعّم بذكر مولاك و قُصَّ الأثـــر
و اثهنَّى و عِشْ مُدَلَّلْ بين البشـــر
دعوني دعوني نذكر حبيبي بذكرو نطـــيبْ
الله الله معي حاضـــــــــــر في قلبي قريـــب
أشْ نعمل في ذي القضيَّا و انا عبدُكُم
تراني نخلع عذاري على حبّـــــــكُم
و روحي واش ما بقي لي نهبه لكـــم
اسمعوا اسمعوا يا أهل المحبة حبيب مجيـــــب
الله الله معي حاضـــــــــــر في قلبي قريب

[1] علي محمد سلامة: الأدب العربي في الأندلس، ص 435.

بالإضافة إلى هذا كله فإن الزجالين نظموا في كل الأغراض المعروفة، و طرقوا العديد من الموضوعات و بأتم التفاصيل. غير أن نقص التدوين و عزوف البعض عن حفظ الأزجال كان السبب في ضياع الكثير منه. و ما وصلنا لا يبلغ حقيقة ما أبدعوه.

الفصل الثاني

اللغـــة و التصويـــر و التطـــور

المبحث الأول: لغـــة الزجـــل

المبحث الثاني: الصورة الشعريـــة

المبحث الثالث: مراحـــل التطـور

المبحث الأول

لغة الزجل

المعجم الشعري

المعجم اللغوي

لـــغـــة الـــزجـــل

قبل أن نلج موضوع الزجل كفن أدبي يدخل سقف الشعر عموما فإنه من الأجدى أن نطرق موضوع اللغة التي يؤدى بها هذا النوع من الشعر، فهي أداته في الأداء، و وسيلته في توصيل المعاني و عرض الأفكار و صنع القوافي والأوزان.

فاللغة وسيلة العمل الفني الأدبي، و بدونها لايمكن أن يكتمل شكله مهما علا شأن موضوعه فكرة و مضمونا، و لذلك قال عنها عز الدين اسماعيل: «اللغة هي الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير. هي أول شيء يصادفنا، وهي النافذة التي من خلالها نطل، و من خلالها نتنسّم، هي المفتاح الذهبي الصغير الذي يفتح كل الأبواب والجناح الناعم الذي ينقلنا إلى شتى الآفاق[1].»

و حتى إن كان الخلاف بيّنا بين الأدباء والنقاد إذ يقف البعض منهم عند مجرد اعتبار اللغة وسيلة لا تسمو إلى درجة الغاية، و يعلي البعض الآخر من شأنها ويرفعها إلى مستوى الغاية، فإن اللغة تبقى محافظة على أهميتها في الخطاب الأدبي عموما وتزداد تلك الأهمية لما يكون ذلك الخطاب شعريا، حتى و إن كان ذلك الشعر بلغة العامة.

لا يشك أحد في أن لغة الزجل ترتبط بالبيئة التي نشأ فيها سواء في جانبها الجغرافي المكون لحيز مكاني يشتمل على انسجام بيّن في مجموعة من الصفات والتراكيب والأداء لمجموعة من الناس. أو في الجانب الزماني الذي يمثل مرحلة من مراحل التطور الحاصل في مسار اللغة بين أفرادها وفق مكوناتهم المعرفية والثقافية.

إن لغة الزجل عامية، و لذلك فهي تمثل لهجة عامية شديدة الوثاق بالزمان والمكان لقوم ليسوا إلا عربا. و هذه العامية في كل البلاد العربية لن تكف عن التزود من قاموس اللغة الفصيحة، كما أن اللغة العربية الفصيحة، لن تكف هي بدورها أيضا عن التأثر بجو العامية و أساليبها، في خضم المد والجزر القائم بينهما عبر عجلة

[1] عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي، القاهرة 1967 ص 173.

التاريخ، و ظروف المجتمعات العربية سياسيا واقتصاديا و ثقافيا واجتماعيا. و مع ذلك فإن عوامل التاريخ العميقة ستتكفل بمعالجة أهم التناقضات التي تنشأ بين اللغة الفصيحة و اللهجات العامية، سواء في قواعد الكلام أو في طرائق الأداء الفني للكلام كتابة وقولا بوجه عام[1].

فلغة الزجل التي نصفها بالعامية، لم تسقط من السماء و لا ولدت من الأرض، و إنما هي صفة أو حالة للغة العربية الفصيحة في حالة مرضية لها ظروفها و أسبابها التي أنتجتها فانبثقت عنهما هوة من المسافة قد تصغر أو تكبر، حسب الظروف المحيطة بالوضع العام للمجتمع عموما و على كافة الأصعدة. واللغة العربية الفصيحة –كما يقر بذلك الجميع– من جملة ما تتميز به الثبات في قواعدها والحفاظ على زخم هائل من المفردات يمثل ميراثا لغويا تشكل منه المعجم اللغوي العربي. و لكنها رغم ذلك شديدة المرونة في الأداء الفني. و لذلك نجدها إلى اليوم تخدم بنفس قواعدها وكلماتها العريقة، أغراضا فنية لم تكن تخدمها في الماضي. فهي لغة حية مطواع قادرة على خدمة مجتمعات متعاقبة، من عصر جامعي الغذاء البدائيين في الصحارى، إلى عصر العبودية، فعصر الإقطاع، ثم رأس المال فالاشتراكية، فعصر العولمة الكاسح.

فاللغة العربية الفصحى ليست كتلك اللغات القديمة التي تفرعت إلى لهجات عامية ثم انتهى بها الأمر إلى انتصار تلك اللهجات عليها و إزاحتها من ساحة الميدان. فما تتميز به من مرونة هو الذي يتيح لها لقاء مثمرا مع اللهجات العامية التي تفرعت منها في عصور التخلف والتدهور القومي العام. ذلك أن اللهجة العامية في كل بلد عربي ليست لغة مستقلة بذاتها تملك من دعائم و مقومات اللغة ما يضمن لها النجاح والاستمرار. و إنما هي فرع لغوي متحرك دائما، متغير بلا انقطاع، يستعجم في عهود الانحطاط القومي والاجتماعي و يستعرب في عهود الصعود القومي والاجتماعي أيضا. و تضييق فجوة الهوة بين الحالتين يبقى رهن حالة المجتمعات العربية، إذ تضيق

[1] كمال النجمي: التعايش بين الشعر والزجل. كتاب الهلال، العدد 270، جمادى الأولى 1393، يونية 1973، دار الهلال ص 13.

المسافة بين الفصحى والعامية بصعود القومية العربية و تطور الوضع العلمي والثقافي والاجتماعي إلى حد تصبح فيه العربية الفصيحة سيدة الموقف أو يحصل بينهما اللقاء المنشود أو تحصر العامية في نطاق ضيق.

إن التقاء العامية بالعربية الفصيحة في الأزجال لم يعد يحتاج إلى إظهار وتوضيح، فكثير من الزجالين يقتربون اليوم بأزجالهم من اللغة الفصيحة. و ليس مرد ذلك لكونهم في الأصل شعراء فصحاء و متمكنون بدرجات متفاوتة من الفصاحة من أمثال أحمد شوقي و إسماعيل صبري و قبلهم بكثير في أيام الزجل الأولى مع إمام الزجالين ابن قزمان في الأندلس موطن الزجل و ولادته، بل ممن دونهم فصاحة واقتدارا في الفصحى، و قد غصت بهم القنوات الفضائية والإذاعات في كل من الخليج والمغرب العربي، حتى عاد التقريب بين العامية والعربية الفصيحة ليس مجرد محاولات فردية معزولة، و إنما اتجاها شاملا و واقعيا يحمل أسباب بقائه و نمائه.

المعجم الشعري

و إذا أردنا أن نتحدث عن المعجم الشعري الذي يميز لغة الزجل، فإنه من الضروري أن ندرك مفهومه من خلال من عرفوه من النقاد والباحثين في حقل الأدب الواسع.

يعرف المعجم الشعري أيضا بالقاموس الشعري POETIC DICTIONARY، و هو مصطلح قديم يطلق عادة عند الغربيين على الصناعة اللفظية الغربية، التي شاعت في القرن الثالث عشر الميلادي حين كانت الكلمات المألوفة الاستعمال تستبدل بها كلمات أخرى يقتصر استعمالها على الشعر، كاستعمال كلمة (صبا) بدل كلمة (نسيم)[1]. فهو في هذا المعنى يختص بالألفاظ المتداولة شعريا، دون الاستعمالات الأدبية والفنية الأخرى. و بهذا تكون للغة الشعر خصوصيات تهدف إلى جعلها أسمى من اللغة المتداولة.

[1] محمد سعد فشوان: مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية 1986، ص 108.

و قد توصل المهتمون بالمعجم الشعري العربي إلى وضع تعاريف عديدة له منها: أنه «ذلك الرصيد الضخم من الألفاظ التي يستخدمها الشعراء الأقدمون، والكلاسيكيون من الشعراء في العصر الحديث كل في غرضه و مقصده [1].» كما نجد تعريفا آخر أكثر حداثة جاء فيه: «فالمعجم الشعري عند شعراء المدرسة الحديثة هو ذلك الرصيد الضخم من الكلمات الشعرية مما سلس لفظه، وعذب معناه و ألفاظ السابقين و مما تحتاجه لغة الشعر من الألفاظ العصرية، كي يؤدي الشعر رسالته كاملة في الحياة[2].»

فالمعجم الشعري إذن هو مجموع الألفاظ والمفردات المتداولة عند شعراء العصر الواحد لا يعدو أن يكون هذا المجموع أصلا من الموروث اللغوي و لو بنسبة معينة، و لأن الاستعانة بالموروث الأصيل شرط هام للحفاظ على عملية التواصل الحضري بين القديم والمعاصر. فبنت الشاطئ على حق حينما رأت «أن الأديب الذي يفقد اتصاله بماضي أمته لا يصلح بحال من الأحوال أن يعبر عن وجدانها المعاصر[3].»

و على ضوء هذه التعاريف، أخلص إلى القول بأن الزجل ليس بدعا و لا في معزل عن هذا التنظير. فهو قد أفاد من اللغة العربية كما وصلت إليه بتطوراتها الحاصلة عبر جميع عصور تطور الأدب العربي. كما أن شعراءه كان لهم من حدة الذكاء و رهافة الحس ما جعلهم يتفننون في اقتناء ألفاظ بعينها و تطوير أخرى، مما كان له من السلاسة والعذوبة و روعة المعنى و جرس الحروف. كما لم يكونوا في معزل عن مجتمعهم أو في هجر لعالمهم أو بعد عن بيئتهم، خاصة في بيئة كبلاد الأندلس في جغرافيتها و طبيعتها و تركيبتها الديمغرافية. بل على العكس من ذلك، فقد لازموا بيآتهم و إن هجرها الآخرون، واختلطوا بمجتمعاتهم على اختلاف أجناسها و إن

[1] محمد سعد فشوان: مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية 1986، ص 111.
[2] نفس المرجع، ص 112.
[3] نفسه، ص 159.

ترفع عنها الآخرون، و أدركوا ما حصل من تطور في عجلة الحياة سواء أكانوا عربا قدموا من المشرق و شمال إفريقيا، أو غربيين من أجناس أوربية. و من هذا كله اكتسب قاموسهم الشعري شرعية التواجد و أحقية الاعتراف به في عالم الأدب ودائرة الإبداع.

و نحن إذا ما حولنا وصف هدا المعجم الشعري الذي تميز به الزجل في ظروفه الزمنية التي ولدت فيها نصوصه، والتي ابتغي دراستها، ألفيت أنه من العسير الوقوف على خصائصه و مميزاته، حتى و إن وصف السحرتي اللفظ بقوله: «عنصر على جانب كبير من الأهمية و قد يقوم به القصيد دون حاجة إلى صور خيالية وموسيقة جياشة، فإن الألفاظ و صوتها و دلالتها و جوها و تألقها كافية لإبداع القصيد البديع... والحق أن القصيد يمتاز بقوة الكلمة و شعريتها و حلاوتها و نعومتها أو إيحائها و غاية الشعر السامية لا تخدم بالكلمات الوعرة الجافة التي تشبه الأشخاص المتعبين[1].»

و لما كان هذا كله لا يفي بالغرض في هذه الإشكالية، فإني أحاول تصور مواصفات بعينها لهذا المعجم، انطلاقا مما وُصف به من لدن الأدباء والدارسين للأدب العربي قديمه و حديثه، و من هذه المواصفات:

أ –اللغة الشاعرة التي تربط الشعراء القدامى والمحدثين بالمعاصرين لغة واحدة في مهدها، و قاموسها متقارب متجانس في هدفه متباعد في صوره و تراكيبه، فليست الإشكالية في اللفظ و إنما في التركيب اللغوي الذي يجب أن يساير عصره، ويعايش بيئته و يتكيف مع ما تتميز به من خصوصيات، أو كما قال عز الدين منصور: «لا تكون اللغة شعرية بحق إلا عندما تكون نابضة بروح العصر... إن استكشاف لغة جديدة للعصر تكاد تكون خلقا لهذه اللغة [2].» و إلى هذا ذهب

[1] السحرتي: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، طبعة المقطم، مصر، 1948 ص 57.
[2] عز الدين منصور: دراسات نقدية و نماذج حول بعض قضايا الشعر العربي المعاصر، مؤسسة المعارف، بيروت ط 1985/1، ص 65.

ريتشاردز في كتابه "العلم والشعر" حيث قال: «إن أهم ما يمتاز به الشعراء هو سيطرتهم على الألفاظ سيطرة تدعو إلى الدهشة... إن كمية الألفاظ التي في متناول الشاعر لا تحدد منزلته بين الشعراء و إنما يحدد مكانته الطريقة التي يستخدم بها هذه الألفاظ[1].»

ب -أثرى الشعراء المعاصرون رصيدهم اللغوي بمصطلحات متعددة و متنوعة، وألفاظ علمية جديدة، و كلمات لها صلة وثيقة بحياة المجتمع اليومية و تعاملاته المختلفة.

ج -نزل بعض الشعراء من أمثال أحمد زكي أبو شادي باللغة الشعرية من برجها العالي الذي فرض عليها زمنا من الدهر، إلى الحضيض الأسفل من مثل استعمالهم للعامية حينا، و لألفاظ أجنبية غريبة عن الفصحى أحيانا أخرى.

بعد هذا العرض يجدر بي أن أطرح السؤال التالي: ما حظ الزجل من كل هذه المواصفات؟ و هل كانت له خصوصيات في هذا الميدان؟

و هنا يمكنني أن أجيب بالقول أنه بعد عملية استقراء و تفحص في المعجم الشعري لهذا النوع من الشعر، وجدت أن الشاعر الزجال لم تفته تلك المعطيات و لم يكن من الغافلين عن هذه القضية و عن هذا الموضوع. فهو قد استطاع أن يوظف ألفاظا وتعابير مستمدة من الطبيعتين: الداخلية والخارجية ممزوجة بقوة انفعالية و عاطفية، معبرة عن الحالة النفسية للشاعر. كما تمكن بطبيعته الفطرية من الانتقاء من اللفظ «ما خف جرسه على السمع، و وصل تأثيره إلى القلب، فتجيد تنسيقه و تعلقه مرة بعد أخرى حتى إذا سمعته رأيت فيه قوة جاذبة و حسنا شائقا يدفعك إلى الإصغاء[2].»

و قد كان هذا الشاعر الزجال ناجحا أيضا في إدراك دوره و معرفة الرسالة المنوط بها. فكان أكثر التصاقا بمجتمعه، و أقرب إلى بيئته مما أعطاه القدرة على فهم

[1] أ.أ. ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي: العلم والشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، سلسلة الألف كتاب، ص 64.
[2] محمد سعد فشوان: مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث، ص 129.

طبيعة أساليب الحديث فيها، و طرق التخاطب بين أهلها، و ما يستحببونه من ألفاظها وعباراتها، و ما يستكرهونه من صيغ التعبير والكلام.

و فوق هذا و ذاك، فقد تحقق للزجل –إلى حد بعيد– أن تساير لغته حركة التطور العامة، والتي عجز الشعر الفصيح عن بلوغها أو تحقيقها في بعض مجالات الحياة اليومية. و كان أكثر التصاقا بواقعه فكرا و تصورا، و حياة و معاناة أكثر من الواقعيين أنفسهم و حقق قبلهم ما يرون من ضرورة تبسيط اللغة الشعرية إلى درجة فهم العامة من الناس. ألم يقل أحدهم: «إذا كان الشعر تعبيرا عن تدفق العواطف والانفعالات، فإن اللغة التي تناسبه هي اللغة الطبيعية العادية، التي توجد على ألسنة الطبقات الدنيا و أهل الريف؟[1]»

هكذا يكون هذا النوع من الشعر قد حقق فكرة أن تيار الشعر ملازم لفكر وحضارة كل مجتمع من المجتمعات العربية عبر العصور السالفة، و في البيئة التي ولد فيها أو نشأ فيها. لكنه و في خضم تلك البساطة اللامتناهية في الاستعمالات العامية للألفاظ، أو استخدام ألفاظ عامية وضعا و دلالة، فقد طعّم شعراؤه قاموسهم اللغوي ببعض الألفاظ الأجنبية التي فرضتها ضرورة التعاملات المختلفة في بيئة كانت مسرحا للامتزاج الثقافي والحضاري أزيد من سبعة قرون.

أما الفصيح من الألفاظ، فلم يهجروه أبدا، و إن كان يحلو للكثير أن يتهموهم بذلك. بل لقد حافظوا على زخم هائل من الألفاظ الفصيحة الجزلة، الممتدة في جذور تاريخ اللغة العربية. و هذا ما لم يفعله بعض شعراء الفصيح في العصر الحديث، بل و في أيامنا هذه. واستعملوها استعمالات حسنة أحيانا، و بانحراف دلالي أحيانا أخرى.

[1] شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت الطبعة الأولى 1986، ص 55.

المعجم اللغوي

تعد اللغة بكل جمالياتها الفنية والصوتية والدلالية مادة أساسية لكل بناء شعري، إضافة إلى كونها خاصية من أهم الخصائص التي أكرم بها الله تعالى الكائن البشري ليميزه عن باقي مخلوقاته. و هي أيضا أهم وسيلة تعبيرية يلجأ إليها الإنسان كلما رغب في الإفصاح عن بواطنه و قصد التعبير عما يختلج النفس من أحاسيس و مشاعر وعواطف وانفعالات. كما أنها أداة لعرض كل تجربة فنية في أقوم شكل و أحسن مضمون.

إن الإنسان بما أوتي من عقل و ذكاء و فطنة، حرص على أن يهتم و يعتني بهذه الملكة منذ عصور خلت. و قد وقف على ذلك كل من أفلاطون و أرسطو الذي يرى بأن الكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة[1].

و ماتزال مستويات هذه اللغة تستقطب اهتمام الباحثين، واعتُبرت مصدرا للدراسة العلمية من الوجهتين التاريخية والعلمية. و إن كان حظ اللغة العربية من ذلك غير وفير، و لكنه على الرغم من ذلك يعتبر أساس كل فهم للتطور اللغوي الحاصل في كيان اللغة ذاتها. و في الشعر العربي المعاصر بشقيه الفصيح والعامي بصفته المستفيد الأول من هذا التطور. و نحن إذا ما تتبعنا مسار تطور اللغة العربية عبر عصورها الأدبية المختلفة، بما فيها العصر الأندلسي دون إغفال أو تهميش لشعر الموشحات والأزجال، و وقفنا على أهم التغيرات الطارئة عليها، وجدنا أن اللغة العربية انتقلت في الربع الأول من القرن العشرين نقلة عملاقة إلى التعبير العصري السهل. و هذه النقلة هي التي مهدت لخطوات أخرى أعقبتها، و منها ميل بعض الشعراء والكتاب إلى استعمال اللغة العامية في أعمالهم الأدبية[2].

[1] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت 1973، ص 42.
[2] محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981، ص 48.

بهذا يكون هذا التطور قد تعدى الأدب الفصيح و قفز على عتبته ليغذي الأدب الشعبي بشيء منه بوصفه سليل الموشحات والأزجال، و لينال الشعر الملحون اليوم نصيبه منه. و لهذا كذلك اعتبرت الإبلاغية الحديثة أن التعبير اللغوي تميز في بداياته بالفطرية و بنوع من البساطة الطبيعية، التي تبتعد عن الغرابة والتعقيد. ذلك لأن التعبير اللغوي نفسه كان ثمرة و تتويجا لسعي الإنسان المتواصل إلى معرفة ما يدور حوله و رغبته الجانحة في الإطلاع والمعرفة واكتشاف ما يجدُّ من ظواهر و حركات في الطبيعة. و هكذا كان هذا المخلوق يبذل قصارى جهده لأجل إيجاد التعبير اللغوي الذي يمكنه من تملك المحيط. و في الأخير استطاع ببدائيته تلك أن يوجد مجموعة من الإشارات، شكلت إلى بعضها البعض قاموسه اللغوي[1].

هكذا تكونت اللغة البسيطة التقريرية والتصويرية للمحيط. و من هذا الوضع استمدت لغة العامة بساطتها و تقريريتها، في حين وجدت لغة ثانية أكثر ثراء و سموا و فنية مبتغاها، و هي لغة الأدب والشعر. و عنها يقول شايف عكاشة: «إن الأديب ما هو إلا عبقري لا يستطيع أن يعبر عن قصده باللغة التي اصطلح الناس على التعبير بها[2].»

لقد ربط بعض الباحثين تطور اللغة عند أمة من الأمم أو مجتمع من المجتمعات بمكانتها العلمية و رقيها الحضاري. و رغم أن هذا أمر صحيح لا يختلف فيه اثنان، إلا أن البعض اعتبر بساطة اللغة سمة سلبية و دلالة من دلالات التخلف. بل لقد ذهب الأمر بعلي جواد الطاهر إلى اعتبارها من سمات المجتمعات المتخلفة، و ذهب به الحد إلى نعتها بالبدائية، و هي ما سماها "اللغة الفطرية ذات المفردات والتراكيب المحدودة." ثم تنمو و تتعقد بنمو المجتمع وازدياد حضارته و تكاثر دواعيه إليها. و يجب في نظره

[1] سمير أبو حمدان: الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات دار عويدات، بيروت الطبعة الأولى 1991، ص 11.
[2] شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي، ديوان المطبوعات الجامعية 1994، ص 36.

أن تكون لغة الأديب والشاعر على مستوى عال من الغزارة والتعقيد، و هكذا يطلب منه أن يكون أعلى من المستويات اللغوية التي تحيط به[1].

غير أنه لابد أن أشير إلى أن المجتمع العربي الأندلسي والمغاربي على وجه الخصوص، لم يكن بتلك الصفات الجنسية واللغوية التي تميز بها المجتمع العربي المشرقي في بيئته الأصلية، لاندماجه بالبربر في شمال إفريقيا و بالرومانث في شبه الجزيرة الإيبرية، مما أفرز لغة لها من بيئتها و جمهورها الكثير من الصفات و ولد مستوى لغويا لا يخرج عن هذا النطاق. و عليه فإن القضية إذن هي «قضية تقريب الفن من أذواق جمهور الشعب، و هذا تنقصه الثقافة العربية العالية. فمن الظلم أن نتركه في جهله و تأخره. والسبيل الوحيد لتثقيفه و رفع مستواه اللغوي والفكري، هو أن نخاطبه بلغته كلما دعت الضرورة إلى ذلك[2].»

حقا إن لغة الشاعر لابد أن تسمو عن لغة العامة، و هذا لا يطلب من شاعر الفصحى فقط، بل إن الشاعر الزجال معني بذلك هو أيضا. و لقد ألفيته على قدر مهم من الدراية بذلك، مدركا لهذه الخاصية و متفهما لهذا الشرط من وجوب التميز، الذي يرفعه عن غيره في ميدان الفنية والإبداع. كيف لا و الكثير منهم يجيد الفصحى بل إن البعض منهم يعد من المنظرين والنقاد كما مع ابن قزمان الذي صدر ديوانه بمقدمة أسالت حبر الكثير من المهتمين. و قد كانت اللغة المتداولة أدبيا –و ما زالت– بنسبة متكاملة مرصوصة، بحيث أن الألفاظ يأخذ بعضها برقاب بعض. و عليه فلا قيمة للفظ المفرد دون أن يقرن بلفظ آخر[3]. و بساطة اللغة ليست كما يتوهم البعض، فيظن أن هذا الاصطلاح ينطبق تماما على تلك اللغة التي لبس رداءها الزجل على وجه الخصوص. بل إن البساطة التي أجدها سلبية و يمكن لي أن أراها عيبا في ميدان النظم و قرض

[1] علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى 1979، ص 33.
[2] محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص 48.
[3] محمد مبارك: مواقف في اللغة والفكر والأدب، مكتبة النهضة، بغداد 1974، ص 152.

الشعر، هي ذلك الضعف المشين الذي يعتري التركيب البنائي للنص الشعري. و إلا فما فائدة حشد من الألفاظ الجزلة في تركيب صبياني؟

كما أن البدائية لا تعني إطلاقا القدم أو البداوة التي تخلص منها الشعر العربي المعاصر الفصيح إلى حد بعيد، والتي لا تزال من صفات الشعر الشعبي على العموم بما فيه الزجل. بل البدائية فيما أعتقد هي ذلك الضعف في القدرة على عرض الفكرة و تقديم المعنى المراد توصيله بما لا يثير الإعجاب لدى المتلقي. و هنا أشير إلى أن هذه الظاهرة المرضية لم يسلم منها الأدب الفصيح نفسه. و إلا فما أقول في كثير من الإنتاج الشعري الذي ولد في أعصر الضعف والانحطاط؟ بل و ما نقول في بعض الشعر المتطفل على مائدة الأدب، والذي ينشر في الجرائد والمجلات في يومنا هذا؟

لقد أصبحت لغة الشعر العربي المعاصر، لغة لها من جمال الصوت و حسن التركيب ما شد انتباه النقاد والباحثين اليوم. فلم يزدها مر الأيام إلا رشاقة و نقاوة وحلاوة، بفضل حسن السبك و جودة الصياغة و فسحة الأداء.

واللغة العربية لغة حية لها عناصر عبقريتها، فلا يخفى على الأديب أو الشاعر أو الناقد من كنه أسرارها، لأن في كل ذلك إدراكا لأسرار الجمال الذي تؤديه [1]. لكن اللغة و كما هو معلوم، تتعرض على مر العصور والأزمنة لإضرابات و مخاطر قد تهدد كيانها و تدنيها من الوفاة. و قد سبق أن أشار إلى ذلك حافظ إبراهيم في قصيدته "اللغة العربية"، إنه جعلها تصارع حبا في البقاء، بل و طلبا للعلو. و في رأي غنيمي هلال «احتفظت لغة الشعر على مر العصور بمقومات فنية لازالت تنمو بفضل عباقرة الشعراء والنقاد في مختلف الآداب[2].»

[1] علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ص 485.
[2] محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث ص 108.

إن هذه العبقرية ليست حكرا على الشاعر الفصيح وحده، لا يشاركه فيها غيره، بل إن للشاعر الزجال قسطا وافرا منها. فهو أيضا ابن بيئته، يسايرها و يواكب مستجداتها و يتطلع لكل ما فيه جدة و تغيير، حتى يرضي جمهوره هو أيضا.

نعم إن الشاعر الزجال قد يكون أميا و هو تبعا لهذه الصفة التي قد تلازمه إلى يوم فراقه الحياة، لا يحسن تدوين ما ينظمه من الشعر. كما قد يكون، بل و يفترض في بعض الأحوال، أن يكون المتلقي أيضا لا يختلف عنه في جهله للكتابة [1]، و رغم ذلك لم يمنعه هذا من تقييم نفسه و إنتاجه، لأنه يهمه أن يعرف إذا كان الشعر الذي أنتجه، بل و حتى الذي قدمه غيره من أمثاله لهذا المجتمع الذي ما هو إلا واحدا منه «قد عبر عن قضايا هذا المجتمع و عاش آلامه و أحزانه مثلما عاش أفراحه و عبر عن تطلعاته، أم كان مجرد مداح و مغن لا يحمل هدفا، و لا يعبر عن رسالة [2].» و من هنا، و في هذا الوضع العام للحياة و تنوعها، وجد الشاعر الزجال «مناخا صالحا للتعبير عن عواطفه و وجدانه بلغة سهلة، و أسلوب بسيط لا يتطلب معرفة الكتابة و إتقان قواعد اللغة المعربة، التي تستدعي قدرا كافيا من التعليم والدراسة [3].» فنجح نجاحا يستدعي التقدير في تقليد كل أغراض الشعر العربي، و تمكن من طرق معظم الموضوعات التي طرقها شعراء الفصحى، بل زاد على ذلك الكثير سواء فيما يخص الأغراض والموضوعات، أو في مجال الأوزان والإيقاع والقوافي، وارتباط هذا كله بالموسيقى والغناء.

إن الحديث عن الفصحى والعامية في هذه الدراسة، يستدعي الوقوف على المصطلح بتحديد دقيق، يتطلب النظر إليه من عدة زوايا، و ذلك لما للزجل من خصوصية تفرض هذا النوع من التعامل. فالألفاظ في الزجل إما أن تكون عامية كلية لا نجد لها في العربية الفصحى أصلا. و إما أن تكون فصيحة بالوضع فقط دون الدلالة، أو بالوضع والدلالة معا. كما قد تكون ذات أصل عربي غير أنها أصيبت

[1] التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1990، ص 24.
[2] نفس المرجع، ص 42.
[3] نفسه، ص 29.

بشيء من التحريف على مستوى النطق السليم، أو على مستوى البناء الصحيح في ترتيب حروفها، أو على مستوى مختلف التعاملات الاشتقاقية في ميدان حقول الصرف. و عليه كان التعامل مع هذا الصنف الأخير من الألفاظ، يحمل بطياته صعوبات جمة جعلت بعض الباحثين من أمثال محمود ذهني يقر بأن هذا النوع من الشعر «يمتاز بلغة معينة من الصعب و صفها أو تحليلها[1].»

[1] العربي دحو: الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1988، ص 112. عن محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي مفهومه و مضمونه، مطبوعات جامعة القاهرة 1972، ص 81.

المبحث الثاني

الصـــورة الشـــعرية

دور الخيـــال في بناء الصورة

الإدراك الحـــــسي

خصائـــــص الصورة الشعرية

الصورة الشعرية

ماهية االصورة الشعرية

جاء في لسان العرب: «الصورة هي الشكل، و تصورت الشيء: توهمت صورته فتصور لي. والتصاوير: التماثيل. [1]» و على الرغم مما ساد المصطلح من تباين في التعاريف التي قدمها الباحثون عبر مختلف العصور، فإنه يمكن القول إن الصورة تركيب لغوي خاص للتعبير عن معان نفسية، فكرية و عاطفية بطريقة تعتمد على الخيال في إيجاد العلاقات الرابطة بين هذه المعاني و بين تجسيداتها. فهي أصغر جزء تتكون منه القصيدة. هذه الصور الجزئية مجتمعة تكون الصورة الكبرى للقصيدة. فهي بنية لغوية يستخدمها الشاعر لتصوير معان عقلية أو نفسية أو وجدانية متخيلة بأساليب فنية متعددة. و تجيء على هذا المنوال:

حدث ← أثر ← إحساس ← عاطفة ← خيال ← صورة شعرية.

والإدراك الحسي للصورة هو ذلك «الأثر النفسي الذي ينشأ مباشرة من انفعال حاسة أو عضو حاس، و هو يعني الفهم و التعقل بواسطة الحواس، و ذلك بإدراك ألوان الأشياء و أشكالها و إحساسها و أبعادها بواسطة البصر. [2]» و هي أيضا «أسلوب يجعل الفكرة تبرز بكيفية أكثر حساسية و أكثر شاعرية تمنح الشيء الموصوف أو المتكلم عنه أشكالا و ملامح مستعارة من أشياء أخرى تكوّن مع الشيء الموصوف علاقات التشابه والتقارب من أي وجه من الوجوه. [3]» و هي عند مصطفى ناصف تستعمل «عادة للدلالة على كل ما له صلة أو علاقة بالتعبير الحسي، و تطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الإستعاري للكلمات.[4]»

---

[1] ابن منظور: لسان العرب ج 4، ص 473.
[2] عبد العزيز عتيق: في النقد و الأدب، دار النهضة، بيروت 1972، ص 68.
[3] Pluridictionnaire Larousse librairie Larousse 1977p.694
[4] مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة و النشر، بيروت الطبعة الثالثة 1983، ص 30.

فالصورة في الشعر إذن هي نوع من الإبداع، يتخذ طابع الفردية والذاتية كشكل فني وسيلته الألفاظ والعبارات و ما بها من طاقات و إمكانات في الدلالة والتركيب، يشخص الشاعر من خلالها الأشياء الجامدة، بعد أن يبث فيها من عواطفه و مشاعره، في سياق لغوي خاص يبلغ الشاعر من تحقيق مبتغاه في التعبير عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة.

لقد اعتمدت الصورة الشعرية القديمة على التشبيه والاستعارة والكناية في الغالب. فكانت بذلك تقرب شيئا ماديا بآخر، لا يتعب المتلقي حال تخيلها، بل يحسها إحساسا. فهي قريبة منه لأنها لا تغور إلى أعماق الذهن. و هي شاخصة لا تتغير عند أكثر من متلق واحد. و من صفاتها الحشو والتقرير، يستغلهما الشاعر التقليدي للوصول إلى صورته.

لقد عرج عنها ابن خلدون في تعريفه للشعر متصلا بأهمية التصوير قائلا: «الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه و مقصده عما قبله و بعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به[1].»

لما جاءت الرومانسية، حاول الشاعر فيها التخلص من بعض عناصر الصورة القديمة اعتمادا على خياله. فجاءت صورته تحليقية تدغدغ العواطف و تستفز المشاعر. فهي قد أفادت من قوة التخيل لدى الشاعر بالدرجة الأولى، والمتلقي من بعده. كما أنها تحولت من صورة ذات بعد واحد إلى صورة مركبة متعددة المناحي والجوانب. و من ثم فإن الصورة الشعرية شكل من أشكال الوعي الفكري والاجتماعي والثقافي للشاعر، تجنح إلى تقريب حقيقتين متباعدتين.

[1] ابن خلدون: المقدمة، ج 2، ص 743.

أما الصورة المعاصرة فهي تسعى إلى التخلص من انعكاسات الذاتية والتقريرية والتصويرية المباشرة إلى درجة الإيحاء والتلميح، لا المقارنة والمشابهة. و في هذا الإطار ظهر ما يعرف بالتعبير بالصور بدلا من التعبير بالصورة الواحدة. و لذلك جاءت الصورة المعاصرة متفقة و متوازية مع التركيبة البنيوية للقصيدة المعاصرة ذات المقاطع المسترسلة. و قد كان ذلك بسبب التأثير الحاصل عن طريق الشعر الأوروبي في بناء الصورة المعاصرة تحت شعار الانفتاح على التجارب العالمية.

الصورة الشعرية في مفهومها المعاصر تركيبة مكونة من:

1- صور مفردة مبنية بطرق متعددة منها:

أ- التشبيه: العادي أو الوصف من غير مجاز و لا استعارة.

ب- التجسيد: و هو تحويل الأشياء المعنوية إلى جامدة و إضفاء المحسوسات على المعنويات.

ج- التشخيص: و هو تحويل الجامد إلى ما فيه روح.

د- من غير مجاز: أي بطريقة الوصف فقط

2- صور مركبة هي نتاج مجموعة من الصور المفردة و تبنى بطريقتين:

أ- إما بالارتباط العضوي بين الصور المفردة مما ينتج عنه علاقة عضوية.

ب- و إما بالارتباط المعنوي بين الصور المفردة فتنتج عنه علاقة معنوية.

والصور المركبة في حد ذاتها على نوعين:

أ- صور تجميعية: تقوم على أساس مجموعة من الصور تبدو في البداية لا علاقة بينها ثم تكتمل بعد ذلك لتعطي إطارا عاما و صورة كبرى مركبة.

ب- صورة تفصيلية: و هي أن يبدأ الشاعر في بداية القصيدة في إعطاء الصورة العامة ثم ليشرع بعد ذلك في رسم الأجزاء.

3- الصورة الكلية التي تبنى بأساليب عديدة منها:

أ- طريقة البناء الدرامي: أصوات متعددة لأن الدراما لا تتكون إلا إذا كان هناك صراع و كان أكثر من رأي.

ب- طريقة البناء المقطعي: تحتوي القصيدة على مقاطع و كل مقطع يستقل بفكرته وبصورته الجزئية. و هو النوع الذي دخل الشعر العربي بتأثير من الغرب لا سيما عن طريق الاقتداء بالشاعر الانجليزي ت. س. إليوت "الأرض الخراب".

كما اتخذت الصورة المعاصرة مفهوما آخر يعبر عنه في الانجليزية بمصطلح "sone" و قد ترجمها عز الدين إسماعيل بمصطلح "توقيعية" و هي عنده «مجموعة من الألفاظ التي تختار و تنسق بحيث تتجاوب أصداؤها في عملية الاستعارة. فالتوقيعية هي الوحدة الحيوية في الشعر التي لا تقبل الاختصار، لكن ليس من الضروري أن تبنى القصيدة من مجموعة من هذه الوحدات التوقيعية كما لو أنها كانت قوالب من الحجارة، ثم إن زيادة التوقيعات أو مضاعفتها لا يمكن أن يكون بذاته قصيدة.[1]»

أما الشاعر آزراباوند فقد عرف الصورة الشعرية بأنها «تلك التي تقدم تركيبة عقلية و عاطفية في لحظة من الزمن [2].» و مثل ذلك قول العالم اللغوي كارل فسلر: «إن الصورة... ليست على الإطلاق حركات منطقية للتفكير، إنها حلم الشاعر حيث تتضام الأشياء، لا لأنها تختلف فيما بينها أو تتحد، بل لأنها تجتمع في الفكر والشعور في وحدة عاطفية[3]»

إن الشعر المعاصر يعف عن الفكرة و يحل من دونها الصورة، يعزف عن التقرير و يلم من دونه بالرؤيا، و لا ينقل عما يطالعه في الواقع، بل عما يستطلع فيما وراءه أو عبره، و إنك لا تفهمه، بل تعانيه و تحل فيه[4].

---

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 140.
[2] شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت الطبعة الأولى 1986، ص 135.
[3] نفس المرجع، ص 135.
[4] إيليا الحاوي: في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني الطبعة الثانية 1986، ج 4، ص 325.

دور الخيال في بناء الصورة

يختلف الأدباء في قدراتهم و طاقاتهم الخيالية. كما يتميزون في حظهم و نصيبهم في النفاذ إلى ما وراء الواقع القريب، و يختلفون في مدى ما يملكون من طاقات تمكنهم من عمق إدراك المشابهات والمفارقات بين الأشياء. والشعر من أكثر الفنون الأدبية اعتمادا على الخيال كعنصر من أهم عناصر العملية الإبداعية. و لذلك أمكن التفريق بين نوعين من الشعراء: شاعر يمدنا بصور تتسم بالبساطة و قلة الإيحاء، لأنه لم يستطع أن يتجاوز بخياله بعض أجوائه النفسية أو الطبيعية القريبة. و شاعر «لا يتعامل إلا بالصورة في رؤيته و صياغته. إنه يرى الواقع بعين الخيال، الذي يبلغ الأعماق والكليات، و يكتشفه في شكل مغاير للمألوف، فالواقع عنده لا ينفصل عن الخيال، مثلما أن الفكر والشعور يلتقيان عضويا في لقاء باطني، يلتحمان و يؤلفان الصورة معا في لحظة انفجار التجربة[1].» تجربة تمكن هذا الشاعر من خلالها أن يحول الموضوع الذي اختاره لبناء قصيدته، من مجرد موضوع خارجي إلى عمل فني مرموق. و لذلك كله جاءت «الصورة المنجزة ترسل إشعاعات في كل اتجاه، و تنشر حولها من الظلال والأجواء الفنية ما يجعلها شبيهة بالخلية الحية في نسيج القصيدة العام.[2] »

إن الخيال يرتبط بالذاكرة، فهو عمل من أعمالها، و قدرة الشاعر على التخيل هي قدرته على الإدراك والتذكر إذ أن «كل شاعر عظيم أوتي ذاكرة قوية تمتد إلى ما وراء التجارب الضخمة... و من اللازم حين يكتب الشاعر في موضوع لم يشهده أن يكون ثريا بتصورات وانفعالات من خلال مشاركة ذهنية سابقة [3].» فإذا كانت الصورة الشعرية منهجا لبيان حقائق الأشياء، فإنها ترتكز على أقوى سند لها و هو الخيال الابتكاري الخلاق، الذي يلهم الشاعر الصورة الفنية، و يستلهم منه القارئ التخيل القريب من الصورة المبثوثة، و عندئذ تحصل الإدراكات التخيلية.

---

[1] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1991، ص 253.
[2] الأخضر عيكوس: الصورة الكنائية في القصيدة الجاهلية، مجلة الأدب، العدد 4، ص 93.
[3] مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص 31.

و لإن اعتبرت الصورة المتخيلة شكلا من أشكال الإنفعال بالعلم الخارجي وكأنها مجرد انطباعات، فإنها في العصر الحالي أميل إلى الخيال المقترن بالإدراك النابع مما يقدر على تمثله من ارتباطات بين الأشياء، و لأن خيال الشاعر «ليس إلا مستوى معينا ثانيا أفضل من المستوى المعتاد المألوف، و فيه يتم وعي الذات للحياة الباطنية بصورة أفضل و أوضح.[1] »

والتخيل أنواع ورد ذكر أهمها عند كولوردج الذي حدده في نوعين اثنين: الأول خيال أولي والثاني خيال ثانوي. والإبداع الأدبي يرتبط بالخيال الثانوي، الذي يعرف كذلك بالتخيل الإبتكاري أو التخيل الخلاق و هو في حقيقة أمره «استحضار صور أشياء لم يسبق إدراكها في جملتها إدراكا حسيا. والصور المستحضرة على هذا المعنى لا بد أن تكون جديدة في جملتها. والجديد فيها هو التركيب والتأليف بين العناصر المألوفة في عالم الواقع.[2] »

لقد كان الشاعر الزجال لا يصور إلا على حسب ما يرى و ما يشعر، فكان خياله رحب المدى، طبيعي و تلقائي في بعض مظاهره، على الفطرة البسيطة. و يرتكز في غالبيته على عناصر المقاربة والمشابهة لاهتمامه بالمعنى و حرصه الشديد على الفكرة و توصيلها من أيسر السبل. فالموضوع والفكرة و المحتوى والمضمون، كل هذه لها قيمتها في اهتمام هذا الزجال. فهو لم يقل الزجل من أجل المتعة الفنية وحدها و إن كان يطلبها في أغلب أزجاله، و إنما هو يفعل ذلك لغايات سامية و مقاصد نبيلة. فهو ينظم الأزجال ليلقي بها إلى مجتمع يعظم الشعراء على العموم، و يقدمهم على غيرهم، و إن الأمر ليذهب ببعضهم إلى الخوف من الشاعر و إغضابه لأن له نقمة لا ترد. وما من شك في أن لهذه البيئة التي تفتح في أرجائها، و عاش بين أزقتها و شوارعها وديارها، و لعب على تربتها و بين ما يدب عليها من مخلوقات، و ما يسودها من

[1] شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص 144.
[2] نفس المرجع، ص 144.

طقس و مناخ وتضاريس أكبر التأثير في تنمية الخيال عنده و إغنائه. كيف لا و هي أرض الأندلس بما تعرف من هضاب و جبال و أودية و أنهار و خضرة واسعة وغابات شاسعة؟

لإن كان هذا الشاعر لم يحلق بخياله في أجواء الرمز المبهم والأسطورة وغيرها من ألوان الخيال المعقد إلى مستوى بعيد، فليس معنى ذلك أنه لا يملك من الخيال إلا أضعفه. فهو لم يكن بدعا في عروبته المتأصلة وانتمائه إلى السامية. و قد فصل الأمر في ذلك العقاد في مقولة له جاء فيها: «إن الساميين قوم نشأوا في بلاد صاحية ضاحية ليس فيها ما يخيفهم و يذعرهم، فقويت حواسهم، و ضعف خيالهم. ومن ثم كان الآريون أقدر في شعرهم على وصف سرائر النفس، و كان الساميون أقدر في تشبيه ظواهر الأشياء، ذلك أن مرجع الأول إلى الإحساس الباطن و مرجع هذا إلى الإحساس الظاهر، فالأدب العربي أدب سامي يجيد فيما يتصل بوصف المسائل الحسية الظاهرة، و يضعف في تخيل الأشياء و في الناحية التركيبية الخيالية نفسها [1].» والزجال الأندلسي جمع بين الاثنين، لأنه عربي بالأصل و بالموروث، و آري بالأم في أغلب الأحيان وبالحضارة والثقافة الأوربية التي ألفها في شبه جزيرة إيبيريا، و لا شك أنه تأثر بها، خاصة إذا علمنا أن أغلب سكان الأندلس كانوا يتكلمون لغتين: العربية والرومانثية.

لم يكن العقاد الأول في طرح إشكالية التخيل في الشعر العربي، و إنما وافق رأيه أحمد أمين حين قال: «نبغ الأدب في الحكمة والمثل والجمل القصيرة القوية و ما يشبهها، و ضعف فيما يحتاج إلى خيال واسع مطنب و قدرة تحليلية واضحة، و سارت هذه الأفكار في الأجيال القادمة حتى أصبح من السائغ أن يقال إن الأدب العربي أكثر ميلا إلى الناحية الخطابية التي لا تحتاج إلى براعة في الخيال والتحليل والناحية الحسية الدقيقة التي لا تلائم استقصاء النفوس.[2] »

[1] مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس الطبعة الثالثة 1983، ص 79.
[2] نفس المرجع، ص 80.

و إن كان هذا الشاعر يعتمد على المشابهة والمقاربة في تصويره، فليس معنى ذلك أنه لم ينوع في خياله، و إنما كان ذلك منه على سبيل التغليب فقط. فقد وجدته ينوع في الخيال تبعا للموضوع. فهو لما يطرق الموضوعات الجدية كالحديث عن الخلفاء والأمراء والقضاة والفقهاء و مدحهم، و رثاء المدن المتساقطة في أيدي الأسبان الواحدة تلو الأخرى، والدينية، يعطي الاهتمام في بناء قصيدته من حيث الخيال للصور البيانية فقط و لا يتعداها كالتشبيه والكناية والاستعارة. و هو إذ يعتمد على هذا الحد من الخيال في مثل تلك الموضوعات، يهدف إلى توضيح الفكرة والعناية بالمعنى والحرص على تبليغ الرسالة بما لا يدع شبهة و لا يحدث تشويشا لدى المتلقي لأن الاهتمام عنده في مثل هذه الحال ينصب بالدرجة الأولى على القيم الفكرية لا على القيم الجمالية والفنية. و ذلك ما فعله ابن قزمان في مدح ابن تاشفين، و ما فعله مدغليس في مدح القائد الموحدي أبي عبد الله بن صناديد، و مولاي أبو عبد الله في رثاء قصر الحمراء، والششتري في زجله الصوفي (لله هاموا الرجال).

أما لما يتحول هذا الزجال إلى الحياة الاجتماعية و يغوص فيها و يمعن النظر في تقلبات أحوالها، فإنه يلجأ إلى الإحساس الباطني و يلج سرائر النفس، و يجنح بخياله إلى مستوى أعلى من المستوى السالف الذكر، و لذلك جاء الخيال عند هذا الزجال في مثل هذه الموضوعات أداة يوظفها في جمع الصور و تنسيقها و ترتيبها، ثم يقوم بعملية مزج لها بحالاته النفسية و تأملاته العقلية و رؤاه الخاصة و مواقفه إزاء الحياة التي خبرها وأدرك أسرارها والمجتمع والكون عموما. و أحسن نموذج لذلك ما نجده في زجل الششتري (مطبوع مطبوع).

و حين يطلب المتعة و يحرص على إمتاع الآخرين، يجعل مطلبه الأول هو الخلق الفني، و يعمد إلى تلوين إنتاجه الشعري بخيال متميز، يحرص من خلاله على إظهار ما يتمتع به من قدرات فنية، و يبرز فيه سيطرته على تجربته و تمكنه من عناصر فنه. و قد وجدته قد بلغ به المطاف في هذا الشأن، إلى التصوير بالحوار

وحسن استغلال العنصر القصصي. و هذا ما ظهر في زجل فكاهي لأبي علي الدباغ في هجاء عجوز.

إن الزجال الأندلسي يدرك ما للخيال من باع في العمل الإبداعي، إذ يلبسه هالة تسر السامعين بما يحدثه من لذة في نفس المتلقي، يتوقف طول بقائها على عظيم الأثر أو ضعفه. و لذلك لم يتعامل في بعض قصائده إلا بالصورة، لأن «القوة الدافعة للعواطف تخص الصورة، التي تعد أداة الخيال في التعبير عن الدلالة.[1] » و عين الأمر ما قام به الزجالون الأندلسيون في وصفهم للخمرة، كما فعل مدغليس في زجله (قد بنت نتخلع)

أما لما يتعلق الأمر بغرض الغزل فإن الشاعر يطلق لخياله العنان ليأتي وصفه وتصويره منسجما مع حالته النفسية، و لتحصل المتعة والترفيه والتذوق لدى المتلقي، ولذلك جاء تصويره ملونا و ممزوجا بالموسيقى كما هو الشأن في زجل مدغليس (ترضى أن تقتلني عينيك). و نفس هذا مع غرض وصف الطبيعة، مثلما فعل مدغليس نفسه في زجله (ثلاث أشياء فالبساتين).

هذه مجموعة من الصفات التي ميزت خيال الزجال الأندلسي، و هو يولي هذا الخيال ما يراه مناسبا من اهتمام حسب ما ينسجم مع الغرض الشعري والموضوع الذي اختاره لنظم زجله. «و بديهي أن يعنى بالخيال هذا الاعتناء، و أن يبوأ هذه المكانة... لأنه هو الذي يسمو بالنص الأدبي إلى مرتبة راقية، بواسطة الصور الفنية التي يمدها لصاحب النص أثناء عملية المعالجة الأدبية لأي موضوع كان.[2] »

[1] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 253.
[2] العربي دحو: الشعر الشعبي و الثورة التحريرية بدائرة مروانة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1988، ص 129.

الإدراك الحســـــي

بالإضافة إلى القوة التخييلية يتمتع الكائن البشري والشاعر على وجه الخصوص سواء كان شاعرا خالصا أو وشاحا أو زجالا بقوة إدراكية يدرك بها العالم المحيط به، بأسلوب واقعي. بيد أن القوة الإدراكية لا تقوم بما تقوم به في عزلة وانفصال عن القوة التخييلية[1]. فعملية الإدراك هذه والمنبعثة من أنفسنا في محاولتنا لفهم ما يحيط بنا في عالمنا الخارجي مصبوغة بآثار تخييلية. و هي أيضا تتفاوت عندنا بين الضعف والشدة. و عليه فالإدراك الحسي هو ذلك «الأثر النفسي الذي ينشأ مباشرة من انفعال حاسة أو عضو حاس، و هو يعني الفهم والتعقل بواسطة الحواس و ذلك بإدراك ألوان الأشياء وأشكالها و إحساسها و أبعادها بواسطة البصر [2]» و عن الإدراك الحسي ينشأ التصور الذي هو استحضار المدركات الحسية عند غيبتها عن الحواس، و لا يخفى على أحد ما للإدراك من باع طويل في عملية الإبداع و في عملية التصور. فهو أساس العمليات العقلية، و هو يعني الفهم والتعقل بواسطة الحواس، حيث كل ما يدرك بواسطة الحواس يسمى مدركا حسيا. يقول شكري عزيز ماضي: «للإدراك الحسي أثره الملحوظ في الإنتاج الأدبي. فإذا كان هذا الإدراك قويا واضحا، استطاع الأديب أن يصف ما يحس وصفا دقيقا مطابقا للواقع، والإدراك الحسي يدخل كثيرا في بناء الصورة الشعرية[3].»

إن الزجال الأندلسي و هو عربي كما نعلم، يتميز بإدراك حسي ميزه عن أقرانه من الشعراء و لو علت منازلهم الأدبية. فهو يتمتع بحواس لم تفسدها في مرحلة ترويضها مدنية الحياة الحضرية التي ميزت مدن بلاد الأندلس. فهي حواس طبيعية على فطرتها، شديدة الحساسية، سريعة الاستجابة فيما أنيط بها من وظائف. فالعين إذا ما أرسلت في الطبيعة تمكنت من التقاط أبدع ما فيها من جمال، والأذن إذا ما أصغت،

[1] خير الله عصار: مقدمة لعلم النفس الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1982، ص 151.
[2] عبد العزيز عتيق: في النقد و الأدب، ص 68.
[3] شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص 143.

استطاعت أن تحتفظ بأروع ما سمعت، والأنف إذا ما اشتم كان له من القدرة على التمييز الدقيق بين الروائح والنسمات، واليد إذا بطشت كانت مقتدرة على التفريق بين الملامس على اختلافها. و كلها تصب فيما يساعد على حسن التصوير. و لما كان التصور ينشأ من الإدراك الحسي فإنه ميدان فسيح تصول فيه و تجول قرائح الأدباء والشعراء على العموم، فهو الذي يساعدهم على وصف تجاربهم وصفا دقيقا، و تباين الناس في الإدراك البصري يؤدي بطبيعة الحال إلى تباينهم في التصور والقدرة على التصوير[1].

خصائص الصورة الشعرية

إن الإبداع ليس حكرا على شخص بعينه دون غيره و لا على طائفة دون أخرى، و لذلك كان للمبدع في حقل الثقافة الشعبية حظه في الإنتاج، و تم للزجال فيه بالخصوص أن يطلق العنان لما يملكه من استعدادات و قدرات، ليقوم بدوره في تأدية رسالة الشعر الشعبي، معبرا فيها عن موقفه و رأيه، مصورا فيها ظروف الحياة السياسية والاجتماعية في إطار إدراك هذا الزجال للحياة. و لما كانت الصورة الفنية ترسم مشهدا و موقفا نفسيا، كان من المنطقي، بل و مما يستلزم، ألا تكون «وقفا على الشعر وحده، فهي ملحوظة في كل نتاج أدبي خلاق، فلا ينبغي تصورها في القصيدة دون القصة ولا في الملحمة دون الرواية، و لا في الأرجوزة دون الخطبة [2]»، و لا في الشعر الفصيح دون الشعر الملحون الذي نعد الزجل أصله و منبعه.

إن الزجل لم يكن مجرد نظم فقط لا حياة فيه، لأن مثل ذلك لا يكفي. فهو أيضا «يخاطب الوجدان البشري، و يحرك كوامنه بفضل مضمونه الشعري. و إذا تناول الشاعر قضايا منطقية أو اجتماعية، فإنه يلونها بألوان عاطفية، و يربطها بالوجدان

[1] شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص 144.
[2] عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة للطباعة و النشر، بيروت 1986، ص 71.

الإنساني، لكي يهز هذا الوجدان، و يستحق أن يسمى شعرا [1]» و وسيلته في ذلك اللفظة والصورة.

بعد هذا العرض لمفاهيم الصورة و طبيعتها و إدراك ماهيتها عند مختلف الباحثين القدامى منهم والمحدثين، أتوقف عند أهم الخصائص التي ميزت الصورة الشعرية عند الزجال الأندلسي.

1 -إن أكثر ما يعتمد عليه الزجال الأندلسي في عملية التصوير، تلك الصور التي تعرف في النقد التقليدي بالبيان. و لذلك كان التشبيه والكناية والاستعارة وسائله الهامة في تبليغ الفكرة و توصيل المعنى، بما يحدث المتعة الفنية لدى المتلقي من جهة، ويحافظ على الوضوح الذي لا يدع مجالا للضبابية والتشويش اللذين يجعلان الصورة مفتوحة على التأويل.

و هو أحرص ما يكون في مثل هذا السلوك لما يكون الموضوع مرتبطا بالشخصيات الهامة كالخلفاء والأمراء والقضاة والفقهاء و بالتاريخ والصراع مع الأعداء و بقضايا الدين و بعض الاجتماعيات. و كأن الجد هو الذي يدفعه، «فكان اعتماده على الاستعارة والتشبيه والتمثيل ضروريا للقيام برسالته على أحسن وجه[2].»

و من الأمثلة على ذلك ما جاء في زجل لمدغليس يمدح فيه القائد ابن صناديد[3]:

و لو همة قد علت فوق الهمم فهو لا يرضى الثريا عن نعل
الرفيع الماجد الحر الشريـــف الشجاع الفارس اللـــيث البطل
وجهه البدر و أيامه الســـرور و إديه الرزق و السيف الأجل
لثلاث أشياء هو كفو اليـــمين للعطايا و المنايا و القبـــــــل

و واضح تشبيه وجه ابن صناديد بالقمر المكتمل (البدر) و هو تشبيه بليغ، و تشبيه أيامه بالفرح والسرور، و تشبيه يديه بالرزق لكثرة عطائه و تكرمه، و واضح تشبيه

[1] أحمد نجيب: فن الكتابة للأطفال، دار اقرأ، بيروت لبنان، الطبعة الثانية 1983، ص 94.
[2] محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص 45.
[3] انظر العاطل الحالي، ص 20.

سيفه بالموت لأنه ينهي حياة الشخص بضربة واحدة. و واضحة أيضا الكناية عن الكرم (كفو اليمين للعطايا) والقتل في قوله (كفو اليمين للعطايا و المنايا)، والكناية عن رفعة المنزلة و تقدير الناس له لتقبيلهم يده إذ قال: (كفو اليمين للعطايا والمنايا والقبل.) و واضحة الاستعارة المكنية في قوله: (و لو همة قد علت فوق الهمم).

و هو إذا كان اهتم اهتماما كبيرا بالتشبيه فذلك لما له من أهمية في العملية الإبداعية في إطار الخيال و ما ينتج عنه من حسن تصوير. و أيضا لما أولاه نقاد الأدب العربي منذ القديم من إعجاب بمكانته و شغف به إلى درجة الافتتان. بل ذهب بعضهم إلى جعله من أشرف كلام العرب و فيه تكون الفطنة والبراعة، حتى جعلوه أبين دليل على الشاعرية، و مقياسا تعرف به البلاغة. كما حظي باحترام الكثيرين، واستمر ذلك التقدير له ــ و إن تميز بالغلو والإسراف أحيانا ــ عبر عصور طوال، تهيأت له فيها دراسات كثيرة توضح و تبرز مفاتنه. و لما كانت الدلالة أهم شيء توقف عنده النقاد والباحثون لتجلية خصائص التشبيه والإبانة على جمالياته، فإنه كثيرا ما صاحبها نوع من القداسة لا شك في أنه كان ردفا ملازما لها عبر عصور الأدب وبإيعاز أيضا من البلاغيين. هذا كله ألزم الإبداع والنقد على السواء بدلالة إلتزامية تقوم على صفة فردة أو مجموعة صفات متميزة اتفق عليها، فخرجت بذلك هذه الدلالة الإلتزامية من نطاق الإدراك الفردي المتميز إلى إطار بمعنى النموذج الذي يهب لها كرامة متوهمة يفرضها الذوق الذي تحكم فيه التطبع.

على حين أن الشاعر عموما دون أن نستثني الزجال من هذا اللقب، و هو يسعى إلى إصدار تشبيه ما، إنما يسعى بنوع من التخير والانتقاء من الأشياء ما يكون قوي العلاقة بنفسه، و بعبارة حديثة ما كان راسبا في اللاشعور. فنحن لا نشبه الأقل بالأكثر ولا نلحق ناقصا بزائد، لأننا أصلا لسنا في مقام صفات موضوعية مشتركة بين

الأشياء[1]، لأن الحكمة في التشبيه ليست في أن المشبه أقل أو أدنى أو أضعف من المشبه به، ذلك أن وجه الشبه لا تعلق له بأوصاف. «و نحن في كل حال ندرك أننا نمزج الأقل بالأكثر أو الأوهى بالأقوى والأدنى بالأعلى لنعطي الأشياء قيمة فنية، ففي الفن تخلع الأشياء عن أنفسها هذه الطبقية الصحفية المقحمة [2]» لأن ذلك كله معايير وأثمان تعمي علينا ما ينبغي أن ينطوي عليه التشبيه من تأليف متميز تماما من الأوضاع الخارجية التي يفاضل بواسطتها المجتمع في معاملاته، ذلك أن التشبيه في حقيقته صورة مهندسة بدقة و عبقرية تبرز مدى الفنية التي يتمتع بها صاحبها، فتجسد ما فوقه فتتضاعف معانيها و ترد انخطافات متلاحقة تشد بعضها إلى بعض حتمية داخلية لا تفسد المعنى الأدبي[3].

كما أولى الشاعر الزجال الاستعارة اهتماما لِما لها من أهمية على صعيد التصوير فمكانتها في أدبنا العربي لا يستهان بها، خاصة في الشعر منه، ذلك أن النقد عبر عصوره الأدبية و تطوره إبانها، يجزم بما مفاده أن كل ما عدا الاستعارة من خواص الشعر يتغير، من مثل مادة الشعر، و ألفاظه و لغته و وزنه و اتجاهاته الفكرية، والاستعارة تظل مبدأ جوهريا و برهانا قاطعا على نبوغ الشاعر. ألم يقل أرسطو: «إن أعظم شيء أن تكون سيد الاستعارات، والاستعارة علامة العبقرية»؟

و لهذا اعتبر كولوردج الشعر من أعقد الإبداعات لأن له منطقا خاصا به قاس قسوة منطق العلم، و ربما كان أكثر منه صعوبة لأنه أكثرلطفا و أوفر تعقيدا.
والاستعارة تعتمد على ما في الكلمة من حمل أو خصب كامن، لأن المبدع في عملية استدعاء مثل هذه الصورة البيانية يكسبها قوة لم يكن للمتذوق المتلقي بها عهد قريب[4].

---

[1] مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص 58.
[2] نفس المرجع، ص 95.
[3] نسيب شناوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1984، ص 499.
[4] مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص 124.

فالشاعر الناجح في هذا النوع من الإبداع، هو ذلك الذي استطاع أن يمتلك القدرة الفائقة على إدراك الخصائص الفرسية للأشياء. و متى بلغت تلك الخصائص ذروتها في الاستعارة، ترتقي بها لتطمس حدود الواقع العلمي، و تتجاوز أسوار التعقل المعتادة، لأن الشاعر بعمله هذا يقصد إلى نوع من المعرفة تتغلغل في بواطن الأشياء و يحسها إحساسا مباشرا، معتمدا في ذلك على بصيرة أو حدس ينقل إليه الوحدة الحيوية التي تربط بين أجزاء الوجود[1].

و قد أكتفي بعرض هذه النماذج من استعارات الزجال على سبيل المثال فقط: قال مدغليس[2]:

قم ترى النســـــيم يولول و الطـــــــيور عليه تغرد
و الثمار تنثـــــر جواهر في بســـــــاط من الزمرد
و النبات يشرب و يسكر و الغصون ترقص و تطرب
و تـــريد تـــــــجي إلينا ثم تستـــــــــــحي و ترجع

فاستعارات مدغليس تملأ جوها بالحركة والنشاط. حتى أنه يوحي إليك بجو من البهجة يشبه العرس و أفراحه و حيويته. فالنسيم شخصه في صورة إنسان يولول و يزغرد، وشخص الثمار في صورة بشر ينثر الجواهر. و جعل النبات إنسانا يتناول الخمر إلى درجة السكر و فقدان الوعي، و شخص الأغصان في صورة أناس يرقصون ويطربون لذلك. و لما عمد إلى الكناية فقد اكتفى بواحدة تكشف عن روعة جمال النساء اللواتي كن معه ليختم الصورة الكلية بما يوحي بأن كل شيء كان جميلا فائق الجمال إذ قال:

و جوار بحل حور العين في رياض تشبه لجنا

2 -إستطاعت الصورة عند الزجال الأندلسي أن تستفيد في جوانبها الفنية من خاصية التركيب، ذلك لأن «الفكرة الكامنة لا يمكن أن تظهر إلا من خلال تركيبة

[1] مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص 132.
[2] انظر المغرب في حلى المغرب، 220/2.

بذاتها لها طبيعتها الخاصة، و هي التي نسميها صورة[1].» فهو قبل عملية الإبداع تطغى عليه الفكرة، فيلفها في عواطفه مدفوعا إلى ذلك بكوامن الشعور والإحساس الباطني اللذين يتآلفان مع نفسه أكثر مما تكون في المعتاد، فتأتي «الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع [2]». إنه يجسد من خلالها المواقف والانتقالات النفسية المفاجئة. و من ذلك ما جاء في زجل لابن قزمان قال فيه: (الزجل 35):

ترى يا همـــي مـــــتى تنجـــــلي؟
واش ذا الهجران يا بني يا عـــــلي؟
لقد عدبني عشـــــقك يا ملول
تزول أنت عني و هُ لا يزول
لس ندر ما كان الهم ما نقول
فلس يعذرنـــي إلا مـــــــن بـــــلي
يا قوم و لا قـــوم يرحم لقوم
لس ندري مكان الليل اش نوم
إذا تم يوم يـــــــــجي بعد يوم
بهماً جديـــد يـــــــــــسي إلا الأولي

لقد كان الزجال الأندلسي بارعا في رسم الصورة الكلية المحملة بأنواع العواطف والانفعالات لما استطاع أن يسقط انفعالاته و أحاسيسه على أقوام آخرين وعلى توالي الأيام، فجاءت صورته ليست «مجرد تركيبة لغوية أو صياغة لفظية بيانية فقط، و إنما هي قبل كل شيء تركيبة عاطفية أخرجها خيال الشاعر الذي هو في الوقت نفسه جزء لا يتجزأ من هذه العاطفة، كما أنه ملكة لا يمكن أن تعمل منفصلة –في أثناء

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 129.
[2] عز الدين منصور: دراسات نقدية و نماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، ص 100.

العملية الإبداعية- عن بقية الملكات الأخرى من تفكير و حس و تذكر و فهم وإدراك[1].»

3 -أما الخاصية الثالثة، فهي تتعلق بعقلية الشاعر المتأثرة بروح عصره و ثقافته والمرتبطة بأهم التطورات الحاصلة في عصره و زمانه، خاصة في زمن يشهد تفوقا عربيا في العلم والسياسة والدين لا شك أنه يفعل فعله في خيال الشاعر و فكره وعاطفته، و بالتالي ستظهر صوره الشعرية مختلفة عما ألفه الإنسان القديم. بالإضافة إلى ما حصل على أرض الأندلس والذي يتمثل في عملية الامتزاج الثقافي بما فيها من تأثر و تأثير هو ثمرة من ثمار تلاقح الثقافات، والتي ليس الشاعر عنها في معزل لأنه أحد عناصرها البشرية، قرأ واطلع واحتك و لو بطريقة غير مباشرة بذلك التأثير الحاصل على جميع الأصعدة والذي يقف وراء الإلهام الشعري الذي ظهر عند كثير من شعراء الأندلس، طلبا للقدوة والتجديد. و في مثل ذلك قال محمد زكي العشماوي: «فالصورة في الشعر تعتمد على عقلية مختلفة... كان لتفوق العلم واختلاف الثقافات تأثيره الواضح على ذهنيته... فالصورة فيه مركبة تتألف من تسلسل مجموعة من العناصر... الإيحائية المركبة. فالشاعر ينتقل بك من القصة إلى الحوار. إلى التكرار، إلى الشخصيات التاريخية، إلى الكشف عن رؤى باطنية في أعماق الشاعر. و يتوقف نجاح الشاعر وفشله على مدى قدرته على الإيحاء بكل هذه العناصر[2].»

لقد استطاع الزجال الأندلسي أن يغوص في أعماق مجتمعه، و يدرك خصائص بعض شرائحه، متفطنا إلى طبيعة ما يصدر عنهم من سلوكات و تصرفات. كما كان في مقدوره أن يعي ما يحدث بين أفراد تلك الشرائح من صراعات، و ما يتبعها من نتائج وأهداف. و لذلك تميزت الصورة في بعض أزجاله بقوة التعبير «بما تتضمنه من فيض الإحساس و قوة الشعور الناتجين عما يعانيه الشاعر من مرير التجارب وسط

[1] الأخضر عيكوس: مفهوم الصورة الشعرية حديثا، مجلة الآداب، العدد 3، ص 151.
[2] محمد زكي العشماوي: الأدب و قيم الحياة المعاصرة، دار النهضة، طبعة 1960، ص 129.

عالم مليء بالأخطار التي تطل أشباحها على الشاعر [1].» و أحسن في ذلك توظيف العنصر القصصي والاستعانة بالحوار. الزجل التالي نموذج لذلك، و هو للزجال مدغليس بدأه بمقدمة غزلية أجرى بينه و بين النسيم فيها حوارا يقول فيه:

لقد أقـــبلت يا نسيم الســـــحر بروائـــــح قد بوَّرتْ للمُـسُوكْ
توقد أنفـــاسك الذكية شَـــــمَعْ في قلوبْـــنا متى ما نســتنشقوكْ
و منها: إنما حقاً لش وصـــلت ضعـيف؟ قال لي: دارْ ما دارْ لَكْ إدْ وَدَّعوك
لما جالي الفـــراق و ودَّعـــــتهم لبَّسوني النـــــحولْ كـــــما لَبَّسُوكْ
ذكر اللهْ من قد ذكـــرت بخـــير كذا يـــــضًّا سمـــــــعتُهمْ يذكروك
قلت: من حق يذكروني المـــلاحْ؟ قُلْ لي: كيفْ لا؟ نـــعم و ينتظروك
قلتْ: إنْ كانْ ترجعْ لهم عن قريب قُلْ لهم عنـــــي يَضًّا إنْ ســـــألوك
غَزرْ شوقـــي لهـــم و وقَّي و زيد في ضماني أش ما تقول صـــــدقوك
أنا لَـــــسْ يتـــهموني في حبـــهم و لا أنْ في الرســـــالة يتـــــهْموك
و لا يـــرموني في الهـــوى بالمَلْ و لا أت يَـضًّا بالكـــــذب يرموك
أي زمانْ بعد؟ قلْ: هو قد كانْ يجي إنـــــما هوَّ في قرطـــــــبة مملوك
لأبو يـــحي ســـيِّد الأمـــــــــــرا و فـــريد الزمانْ وزيـــــر الملوك[2]

فهو إذن لم يكتفي بمجرد ما تصنعه الألفاظ، بل اعتمد على القصة والحوار والعواطف المتنوعة والاقتباس، بالإضافة إلى الفكرة. و لذلك قال سدني: «إن ما يصنع الشاعر ليس القافية والتقطيع الشعري، و إنما ابتداع صورة بارزة للفضيلة أو للرذيلة أو أي شيء آخر[3]»

4 -مما تتصف به أيضا الصورة عند الزجال الأندلسي التلقائية، ذلك أن الإدراك يبدو أقرب إلى السلبية، أما الخيال فإنه وعي تلقائي ينتج الصورة و يحتفظ بها و كأنه

[1] الأخضر عيكوس: مفهوم الصورة الشعرية حديثا، مجلة الآداب، العدد 3، ص 150.
[2] عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس، ص 109ـــ110.
[3] الأخضر عيكوس: مفهوم الصورة الشعرية حديثا، مجلة الآداب، العدد 3، ص 151.

يقوم بهذه التلقائية الايجابية، غير أنه لابد من الإشارة إلى أمر مهم و هو أنه على الصورة الشعرية ألا تضطرب بتناثر أجزائها داخل القصيدة، أو تتناقض مع الفكرة العامة أو الشعور السائد في التجربة ذاتها، و لذلك قال عز الدين منصور: «الجمع بين النقيضين في الصورة النفسية الواحدة هو تعبير فني يختلف اختلافا واضحا عن التنافر الذي يباعد بين أطراف الصورة الفنية، و يفقد العمل الفني وحدته، و يشيع فيه الفوضى وتراكم الصور بلا ثمرة مرجوة من إيحاءاتها [1].» و لهذا جاءت هذه الصورة تخاطب الروح والإحساس والخيال معا. و لننظر إلى زجل ابن قزمان التالي:

هجــرن حبيــبي هجرْ و أنا لسْ لي بـــــعدُ صبَرْ
لـــس حـــبيبي إلا وَدُودْ قطعْ لي قميص من صُدودْ
و خـــاطْ بنـــقض العهود و حـــــبَّبْ إليَّ الســـــهرْ
كان الكُستبانْ من شُجُونْ و الإبَـــر من سِهام الجفونْ
وكان المـــــقصّ المنون و الخيـــط القضـــا و القدرْ
رأى قلبي هـــذا المحالْ مضى لحبـــــــيبي و قالْ:
عسى ثَمْ طُوَيْشر وِصالْ و إن كـــان لـــــــحدّ الدُوَرْ
تكون الطرور من وِدادْ و اللـــــوزا من الاعـــــتقاد
و الكـــــابّه لذيذ الرقادْ فلم نـــــرقد اليـــوم شَـــــهَرْ

إنها تلقائية تنبع من بساطة طبيعية، ترتكز على فطرة نقية، تنهل من محيط تحرص على بقاء لغته بما تتميز به من خصائص ضاربة بجذورها في أعماق العروبة، على ما اعتراها من تشوه على مستوى الصواتة في النطق بالكلمات، لطبيعة التركيبة البشرية في الأندلس المسلمة. إنها توصف باللهجة الأندلسية، و مع ذلك «فإن لغتها بالرغم من أنها تعبر عن بيئة خاصة، فإن أسلوبها... يعبر عن تمكن من أداة الشعر و من

[1] عز الدين منصور: دراسات نقدية و نماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، ص 67.

صياغته صياغة تظهر مقدرة الشاعر على التلوين أو تشخيص الصور و تركيبها ثم إظهارها في إطار جميل معبر[1].»

5 -لقد تمكن الزجال الأندلسي في تصويره من استخدام طريقة التوقيعيات الخاصة في رسم الصورة. تلك هي طريقة التعبير بالصور المتتالية، والتي تختم في النهاية باكتمال الصورة الكلية. إنها نقلة نوعية في ميدان البناء التصويري للقصيدة ككل. إذ انتقل هذا الزجال من التعبير بالصورة الواحدة إلى التعبير بالصور، تتوالى هذه الصور في تتابع وتلاحق يخدم البناء الكلي للقصيدة ليرسم في النهاية صورة كلية للموضوع. وهذا ما يجده الباحث في زجل ابن قزمان التالي[2]:

و الثمـــــار تنــشر حليّه بثــياب بحَـــــلْ زبرجد
و الرياضْ تلبـــــسْ غِلالاَ من نبات فَـــــحلْ زمرُّد
و البُــهارْ مـــــع البنفسجْ يا جمال أبيــض فِأزرقْ

• • •

و الندى و الخــير والآسْ و الراحْ و الظــلُّ و الما
و المليحْ خلـــــطي مُهاودْ و الرقيب أصمّ و أعمى
و زُميرْ من فـــــــمّ ساحر و غُنا من كــفّ سلمى
و الزجاجْ مِلِحْ مِجـــــزَّعْ و الشرابْ أصفرْ مروّقْ

• • •

يا شرابا مُرّ ما أحــلاك! علقم أتَّ مــمزوج بسكّرْ
بالذي رَزَقْـــــــنَ حبّكْ من نثرْ عـــــليك جوهر؟
و ترى لشْ تشتكي ضُرّْ؟ لــشْ نراك رقيق أصفر؟
ما أظـــــــن إلاّ ألمْ بيكْ أو مـــــليحْ لاشك تَعشقْ

[1] عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، الطبعة الأولى 1981، ص 541.
[2] انظر المغرب في حلى المغرب، ج 1، ص 169.

بدأ الشاعر بناءه التصويري برسم حالة نفسية مستثارة من منبه خارجي متمثل في منظر من الطبيعة، تطرأ بادئ ذي بدء على شخصية ذلك الزجال، ثم يضم إليه صورة أخرى من طبيعة الأندلس الساحرة، التي لا شك لمست عواطفه و أحاسيسه بما فيها من خضرة قد توزعت عليها أنواع الأزهار والورود، فحقق الزجال ذلك التمازج بين الإنسان والمحيط مستشعرا ذلك بالتعجب في عبارة بدأها بنداء (يا جمال...) ثم بدأ يراكم الصور في ازدحام شديد، و في لحظة نشوة فائقة ليمهد لتسلسل آخر من الصور يصنع الوجه الثاني من الصورة الكلية. و تتوالى الصور بذكر المرأة (المليح) كعنصر آخر من جماليات الصورة الكبرى لابد أن يحقق وجوده، ينضاف إلى ذلك العازف الموسيقي والغناء والتصفيق، و يكتمل التصوير في المنظر الثاني هذا بعرض الشراب و ذكر قاروراته و ألوانه. ثم ينبري الزجال في المقطع الأخير لمحاورة الخمر في جو من المتناقضات. فالخمر كما ذكر مر واقعا، فخاطبه ب (ما أحلاك) و هو في واقعه (علقم) جعله (ممزوجا بسكر) و هو رخيص زهيد الثمن في بلاد الأندلس المسلمة لكنه جعله غال كالجواهر. ليبدأ الزجال بمساءلة الخمر عن حاله، و عن أسباب ما يجد من ألم، و ما يشعر به من ضر، و ما ظهر عليه من سقم و ضعف، و ما بدا عليه من نحول و هزال، و هو في ذلك أحرص على التخفي وراء موقف نفسي، نستنتجه من خلال الجواب الذي قدمه هو نيابة عن الخمر و بلسانه. فقد جعل سبب ذلك الحب والعشق والتعلق الشديد بامرأة جميلة (المليح)، و في كل هذا إنما يسقط حاله على الخمر في هذه الصورة الكلية الكبرى.

لقد نجح الزجال في اعتماد هذه الطريقة جاعلا منها الفكرة والمعنى والوصف والتصوير معا. و أقام «تفاعلات جمالية بين الصور الجزئية التي تتشكل في قصائده لا كمجموعة من التراكمات و إنما كمجموعة من الصراعات... هو يقيم مجموعة من

العلاقات الجدلية –فنيا– بين مدخل القصيدة و هيكلها العام و نهايتها [1]». واعتمد في كل ذلك على عنصر الإثارة و هو أحد العناصر، بل أحد الشروط الأساسية التي يجب أن تتحقق في كل صورة شعرية أصيلة و ناجحة، و ذلك لأن قوة أي صورة إنما تكمن أساسا في قدرتها على إثارة عواطفنا، و جعلنا نستجيب للعاطفة الشعرية التي تنقلها. وهذه القوة لا يمكن أن يحصل عليها الشاعر إلا إذا اندمج في الموضوع الذي يريد التعبير عنه[2].

6 -إن سادس خاصية يتميز بها التصوير عند الزجال الأندلسي هي: التظليل. فإذا كانت للشخوص ظلال نابضة بالحياة والحركة، و للجماد ظلاله لقوله تعالى: «أولم يروا إلى ما خلق الله من شيء يتفيأ ظلاله عن اليمين والشمائل سجدا لله و هم داخرون.» (سورة النحل، الآية 48) فإن للألفاظ ظلالها لا يدركها و لا يتذوقها إلا من أوتي حظا من الوعي الثقافي والإلهام الأدبي، كالشاعر المبدع والفنان الذواقة، و«تعابير الصورة الشعرية إما أن تكون تعابير ذهنية تكتفي باستعمال مدلول اللفظ الذهني، و إما أن تكون تعابير فنية يهيئ الأديب فيها للألفاظ نظاما و نسقا خاصا وجوا يسمح لها بأن تشع أكبر شحناتها من الصور والظلال والإيقاع بتناسق تام[3]. »

إذا كان تظليل المعاني إحدى مميزات الصورة الشعرية اليوم، فإن الألفاظ تستمد ظلالها من زاويتين:

الأولى: مما وراء الشعور من الذكريات والصور التي صاحبتها في تاريخها الشخصي والإنساني على مر الأزمان.

الثانية: ظلالها و هي في نسق كامل حيث إذا كانت الأذن هي التي تتلقى جرس الألفاظ وتتأثر به، فإن الخيال هو الذي يتلقى ظلال الألفاظ والعبارات، لأن الظل ينعكس في الخيال، و لا يلاحظ ظلال الألفاظ إلا صاحب الحس المرهف البصير حينما يوجه

[1] غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الآفاق الجديدة، بيروت الطبعة الثانية 1978، ص 66.
[2] الأخضر عيكوس: مفهوم الصورة الشعرية حديثا، مجلة الآداب، العدد 3، ص 159.
[3] سيد قطب: النقد الأدبي أصوله و مناهجه، دار الشروق، ص 70.

انتباهه، و حينما يستدعي تصوره مدلولها الحقيقي. و مثل ذلك ما توفر في زجل لابن راشد يقول فيه[1]:

عيشي بعد محبوبي عــيش منكّد
ان رقــدت تنبهني بواغت الصّد
مثـــــــل ما قــطّع قلبي و قدّد
في لظاظة الهجران شوى قديدو

7 -التجسيم: يقول ابن السكيت: تجسمت الأمر إذا ركبت أجسمه و منه التجسيم أي صيرته جسما عظيما. والأجسم: الضخم [2]. إن التجسيم في الأدب قد يؤخذ على معناه الحقيقي، كما يؤخذ على معناه المجازي الفني و هذا الذي أعنيه، و هو أن يتخيل الشاعر للأمر المعنوي صورة معينة يرتسمها في ذهنه، و يصير هذا الأمر في خياله جسما على وجه التشبيه والتمثيل والاستعارة، مكونة قيمة شعورية هي أصل القيمة التعبيرية. ذلك أن الصورة «إنما تحمل في دلالتها شعاعا أو أشعة تصلها بدلالتها غير المباشرة، و تلك الأشعة المتبادلة بين الدلالة الظاهرة والدلالة الخفية هي التي تحدد مجال التخيل بالنسبة للمتلقي، و هي التي تثير المخيلة، و تنبه الذهن لكي يقوم بعملية الاستكشاف اللذيذة، فينفعل و يتفاعل مع بقية مراكز الاستقبال التي اصطدمت بمثير لذة الكشف، بعد أن تمثلت لها الصورة حية متحركة [3]». و من ثم تأتي العبارات صادقة عما في الشعور. وهنا أكتفي بعرض الأمثلة التالية:

1/ و عذار اللـــــيل قد شاب لما أنه دنـــــــــا الرحيل
و دلـــــيل الصـــــبح قدام قد ركب جــوادا ابلـــــق
و للنسيم اعتلال في أصائله كأنه رق لي فاعتلّ إشفاقا[4]

[1] عبد العزيز الاهواني: الزجل في الأندلس، ص 56.
[2] ابن منظور: لسان العرب، مجلد 12، ص 99.
[3] الأخضر عيكوس: الصورة الكنائية في القصيدة الجاهلية، مجلة الأدب، العدد 4، ص 97ــ98.
[4] انظر المغرب في حلى المغرب، ج 1، ص 438.

2/ اترك الحظــوظ واجـــرد و اذهــب للتخـــــلص
و اقطع العـــــلائق تكسى حـــلة التـــــــجلي
و اقصد الوجـــود المطلق تظـــفر بالتجـــــلي
و تسقى حـــــميا الأسرار خمـــرا دون عصـــارة
و تظهر عليـــــك الأنوار و تــصفو العـــــبارة[1]

لقد عمد الشاعر إلى تجسيم المعنوي في صورة مادي، فجعل من الليل شخصا تقدم به السن واشتعل رأسه شيبا، و جسم فعل الرحيل في صورة شخص يدنو و يقترب. ثم جسم بزوغ الصبح في صورة فارس يركب جوادا أبلق. كما جسم صاحبه الحظوظ في صورة أشياء مادية تترك، و جعل من العلائق شيئا ماديا يُقطع، و جعل من الوجود مكانا يقصده المسافرون و جعل الأسرار شرابا يحتسى. و هو في كل هذا يندمج مع موضوعه اندماجا يسفر عن إبداع فني يخاطب الروح والإحساس والخيال معا.

8 ـ ثامن خاصية في بناء الصورة عند الزجال الأندلسي هي: التناسق، ذلك أن التناسق في الشعر هو أن يعمل الشاعر وفق نظام و نسق يسمح للألفاظ بأن تشع شحنتها من الصور والظلال والإيقاع، و أن تتناسق ظلالها و إيقاعاتها مع الجو الشعري الذي يريد الشاعر أن يخلقه. والتناسق في أسلوب الشعر هو أن يتم تنظيم العبارات والتراكيب على الأساس السالف ذكره، حيث تتم الملاءمة و ينعدم التنافر بين مكونات الصورة الشعرية والتناسق ألوان و درجات منها:

التناسق في تأليف العبارات بتخير الألفاظ و نظمها في بناء تركيبي لغوي مناسب و في نسق تام، و منها التسلسل المعنوي بين الأفكار، و أغراض، و أجزاء التجربة الشعرية. و منها التناسق النفسي و تناسق أجزاء الصورة الكلية و تناسق مكونات الجانب

[1] انظر الششتري: ديوان الششتري، تحقيق علي النشار، الإسكندرية 1960، ص 276.

الموسيقي. و هو بذلك يعد من أبرز مكونات الصورة الشعرية و عاملا من أهم عوامل شاعريتها، به تأخذ شكلها الأقصى من الإبداع.

جاء في زجل لابن قزمان (الزجل 149):

مشى السهر حيران	حتى انتهى انسان	عيني وقـــف
اش ل يا قوم مـــاع؟	مبعوث ه من ربي	عز وجـــــل
و ذا الهوى ســـاع	لانقضا نـــــــحبي	قبل الأجـــل
اشكو من اوجـــاع	و قد حصل قلـــبي	فيما حصـــل
و انتشب لا كـــان	نشبة أهل جيـــــان	وسط القطف

إن الزجال هنا يرسم صورة للسهر و تسلطه عليه، و يتعجب كيف وصل إليه، حتى أنه يتساءل إن كان مبعوثا من عند الله عز وجل. و يزيد في تصوير الضغوط النفسية عليه بالإخبار عما يريد أن يفعله به الهوى، ليختم الصورة بذكر الأوجاع.

فالتناسق جلي في هذه الأبيات ظاهر في تمكن الشاعر الزجال من استغلال «طاقات اللغة و إمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز، والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس و غيرها من وسائل التعبير الفني[1].»

لقد كان فنانا حقيقيا ماسكا بناصية اللغة، يمسك الألفاظ من أعناقها ليرتبها في تناسق أراده و مشى عليه. و لنتأمل حرف النون الذي يدق مرتين في شطري المطلع الأول محدثا تناغما عذبا لينغلق المطلع في نهاية الشطر الثالث (الغصن) على حرف الفاء. و نفس ذلك في القفل لينغلق البيت كله على نفس الحرف أي الفاء. و لننظر إلى التناغم الحاصل بحرف العين المسبوق بمد و حرف الباء المتبوع بمد و حرف اللام الساكن في نهايات الأسماط. هذا «بالإضافة إلى نطق الكلمات الخاصة في بيئة معينة يعرفها الشاعر أو من يعيش معه في تلك البيئة. و هذه الصعوبة في التراكيب والألفاظ حين تكون لدى شاعر موهوب تضفي على قصيدته روعة، لأن تصويره لا يعتمد على

[1] عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت 1978، ص 435.

الكلمة المفردة وحدها و لكنه يراعي ذلك التناسب بين الكلمات ليحدث المتعة الفنية بقصد إثارة خيال المتلقي، و بعث الدهشة في نفسه [1]». و بهذا كان هذا الزجال فنانا مقتدرا تمكن من حسن استخدام وسائله و أدواته من أجل بلوغ غايته الفنية.

9 -الجرس والموسيقى: يرتبط مدلول الجرس بالصوت حيث: جرس الحرف نغمته، و جرس الكلمات إيقاعها الذي يحصل من خلال تقارب و تلاؤم حروفها، كما أن للعبارات جرس إيقاعي حاصل من توافق و تلاؤم كلماتها. فالصورة الشعرية يتوقف عمقها و سطوتها على الأذواق من خلال جرسها الذي يهز الأوتار، و يستحوذ على ذهنية السامع، و إن كان النقاد المعاصرون يرون في المتلقي المعاصر نوعا من الفطنة و حسن التمييز بين الشعر الجيد و غيره من خلال المضمون والمفهوم، لا للأشكال الخارجية الجذابة التي كانت تغري السامع يوم كان إنشاد الشعر للمتعة و الترفيه والتذوق، دون التعمق في مكنوناته و تأويلها و مدارستها.

أما عن الجانب الموسيقي و علاقته بالصورة الشعرية، فهو جد مفيد في عملية إخراجها بما فيه من إيقاع و نغمات صوتية تعبيرية تتشكل منها الموسيقى الداخلية للقصيدة و دور الإيقاع الموسيقي في تركيب الصورة الشعرية و بنائها يتألف من عناصر أهمها:

-مخارج الحروف في الكلمات المكونة للصورة الشعرية.

-تناسق الإيقاعات بين كلمات التعابير الشعرية.

-اتجاهات المد الخيالي.

-إيحاء المعنى.

و لنستمع إلى ابن قزمان و هو يضمن هذه المواصفات زجلا غزليا يصور فيه المرأة التي تعلق بها قلبه فأحبها و نظم من أجلها هذا الزجل إذ يستهله بقوله[2]:

---

[1] عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 544.
[2] انظر: في الأدب الأندلسي، ص 259.

عينيك بحال الجـــــــيوش حين تهوش
ولك عذار في الورى
ليس بالله مثلو يـــرى
ما كنو إلا طـــــــــــراز النقـــوش
و ثغر هندي غلس
وخد ناعم مـــلس
و لحظ تركـــــي و جـــسم الحبـــوش

من المعروف أن الزجل يعتمد على الإنشاد للمتعة والترفيه والتذوق. و أهم خاصية مرتبطة بهذا المفهوم يمكن الوقوف عليها في هذه الأبيات هي لجوء هذا الزجال إلى التصوير بواسطة الصورة الشعرية التي يتوقف عمقها وسطوتها على الأذواق من خلال جرسها الذي يهز الأوتار و يستحوذ على ذهنية السامع. و لننظر إلى صفة و صورة الفتاة التي عشقها الزجال و أثرت في عواطفه. فهي صورة رسمها في أربعة ألفاظ هي:

1 -عذار و هو الحياء رمز الأنوثة الخالصة.
2 -ثغر/ خد و هو موطن من مواطن الجمال في المرأة و عنوان حسنها.
3 -عينيك / لحظ و هي موطن من مواطن البهاء والجاذبية.
4 -جسم و هو عربون الغواية والإغراء.

و لما اتجه الشاعر الزجال في إبداعه هذا إلى التجربة الذاتية، واهتم بتصوير المشاعر والانفعالات، أخذت طائفة من الألفاظ المحملة بالدلالات الشعورية والجمالية تتردد في عباراته و صوره، ممتزجة أحيانا بألفاظ تقليدية، و خالصة أحيانا لطبيعة التجربة الوجدانية الجديدة [1]. فهو قد رسم صورة المرأة الكاملة الجمال، تجمع بين

[1] عبد القادر القط: الإتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص 396.

البياض و السمرة، عليها حياء و وقار، كأن عليها نقوش وشم، و سمرة وجه ناعم فائق الجمال وارث إياه عن أجمل الهنديات، و عيون واسعة رائعة كعيون أجمل التركيات، و جسم ممتلئ مكتنز قوي كأجسام الأحباش. ثم عمد إلى هذه الصورة فجملها بتناسق هذه الألفاظ الأربعة بأوصافها و سياقها التتابعي و رنتها الموسيقية التي أحدثها حرف الشين (الجيوش، تهوش، النقوش، الحبوش). ثم يفعل نفس ذلك لما يصف فيها حياء الأنثى و وقارها الذي يحمل كل دلال (الورى، يرى). و هنا بحرف الراء الذي هو آخر مكونات كلمة (عذار) بعد الذال بما يحمل من الترقيق.

و يتابع على نفس المنوال في رسم الصورة ذات الجرس والنغمة الموسيقية، لكن هذه المرة بتغيير حرف الراء إلى حرف السين المكرر في لفظة: (غلس) و لفظة (ملس). فهي رائعة الجمال باهية المنظر ذات الثغر الهندي والخد الناعم، والتركيز كما يبدو في الختام على جمال العيون. و لما كانت العيون مبعث الإعجاب و زينة الوجه وموطن التعبير الخفي و موقع الإيحاء العاطفي حتى قال عنها النبي صلى الله عليه وسلم عن ربه: «النظرة سهم مسموم من سهام إبليس من تركها من مخافتي أبدلته إيمانا يجد حلاوته في قلبه [1]»، ختم الشاعر صورته الكلية بالعيون كما كان قد بدأها بذكر العيون أيضا، و إن استخدم في الأخير كلمة (لحظ). والشاعر في كل هذا حرص على إنزال حرف السين منزلته في إيقاعيته النهائية ليساوي رنة حرف الراء، في خضم تلك الرنة لحرف الشين التي أنهى بها المطلع و فصل بها بين غصني الراء والسين، ليختم بها النص ليكون حرف الشين بعد السين. و بهذا يكون قد نجح في حسن اختياره لمثل هذه الكلمات، ذلك أن «الأديب الذي لا يحسن اختيار الكلمات لا يحسن اختيار الأساليب والصور المناسبة. واستعمال الكلمات والأساليب المختلفة لا يخضع للصدفة، أو يقصد لذاته، إلا عند الأدباء المتوسطي القيمة[2]».

[1] ينظر: الترغيب والترهيب للمنذري زكي الدين، المجلد 2، الجزء 3، دار الحديث، مطبعة الحلبي، مصر، ص 63.
[2] محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص 28.

10 –مما يلفت النظر أيضا في بناء الصورة لدى الزجال الأندلسي توظيفه للتراث العربي الشعبي. إنه تصوير يعكس التلاحم بين الشاعر والواقع الخارجي والطبيعة. لقد استغل المثل الشعبي واجتهد في توظيفه، و ذلك ما فعله ابن قزمان حين حاول أن يقدم صورة عن نفسه، مرتكزا على المثل الشعبي المعروف في كل بلدان المغرب العربي إلى اليوم و هو: "حتى يشيب الغراب" فقد قال في زجل له: (الزجل21):

صرت عازب و كان لعمري صواب
لن نزوج حـــتى يشيـــــــب الغراب
انا تايب يا لس نقـــــول بزواج
ولاجلو و لا عـــرس التـــــاج
لا رياسة غير اللعب بالزجـــاج
و المبيت برا و الطـــــعام و الشراب

فهذه الصورة لم تفرض فرضا مسبقا، و إنما كانت عملية إبداعية يشارك فيها أكثر من طرف واحد دون أن تكون مطلبا لذاته، و لذلك تميزت بجمال العرض و تنسيق الأداء وبراعة الإخراج.

المبحث الثالث

مراحل التطور

مرحلة الأغنية الشعبية

مرحلة الزجل المعرب

مرحلة ابن قزمان

أشهر الزجالين في هذه المرحلة

مرحلة ما بعد ابن قزمان

أشهر الزجالين في هذه المرحلة

مرحلة المحنة و سقوط الأندلس

زجالو القرن الثامن الهجري

زجالو القرن التاسع الهجري

مراحل تطور الزجل

من الراجح أن لا أحد يعلم علم اليقين شيئا عن بداية نشأة الزجل، بما يتصف بالدقة التاريخية. غير أن الباحثين الذين اهتموا بهذا التراث من أمثال عبد العزيز الأهوانى و إحسان عباس و عبد العزيز عتيق يتفقون على أن أصله الأغنية الشعبية. فزجل العامة كما يرون تمثل أول الأمر «في الأغنية الشعبية العامية، والتي تنبع تلقائيا لدى بعض العامة بباعث تجربة شخصية، أو من وحي حدث عام أو موقف معين، ثم تشيع على ألسن الناس و يتغنون بها فرادى و جماعات [1].» و من هنا يمكن أن نرسم خط مراحل الزجل:

1- مرحلة الأغنية الشعبية

لا شك أن المجتمع ليس كل أفراده من المثقفين المتعلمين، فهناك شريحة اجتماعية هي دون ذلك، و قد تصل بها الحال إلى درجة الأمية والجهل. و فكرة تقريب الأدب من هذه الشريحة ليست بالجديدة، فقد مارسها بشار بن برد في العصر العباسي لما نظم شعرا بسيطا في جارته الجارية ربابة. و إذا كان للمثقفين أدبهم و شعرهم، فإنه من المنطقي أن يكون للعامة شعرهم الشعبي الذي يناسب إدراكهم و يوائم أفهامهم ويتماشى مع أذواقهم، والأغنية الشعبية كشعر شعبي تمثل ذلك، و هي مظهر لنفسياتهم و حالتهم العقلية و آرائهم الاجتماعية و آدابهم و أخلاقهم. و هي كما يرى عبد العزيز عتيق «ترجع في نشأتها إلى ما قبل اختراع الموشحات في أواخر القرن الثالث، ولعلها ظهرت في الأندلس بشيوع لغة التخاطب غير المعربة بين العامة، و عندما اخترعت الموشحات، تأثرت ببعض أشكالها، ثم تطورت بذلك و سميت بالزجل [2].» و فى كلام ابن خلدون ما يشير إلى ذلك لما قال: «و لما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس و أخذ به الجمهور لسلاسته و تنميق كلامه و ترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل

[1] عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، ص 397.
[2] نفس المرجع: ص 397.

الأمصار على منواله، و نظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيها إعرابا، و استحدثوا فنا سموه بالزجل.[1] »

2- مرحلة الزجل المعرب

إن محاولة معرفة مخترع الزجل، و كذا الحديث عن خصائصه في مرحلة نشأته يعد من قبيل الجهد الضائع، لأن مصادر الأدب والتاريخ لا تحمل وصفا للحالة التي انتقلت فيها الأغنية الشعبية في الأندلس من الشعبية الخالصة إلى يد الفرد الزجال الذي يمنح هذا الزجل قوة من شخصيته و تفننه. كما أن مصادر الأدب القديمة لم تحمل لنا نماذج و أسماء للناشطين في هذا الحقل، مما يصعب استصدار أحكام دقيقة. و لولا عبقرية ابن قزمان و قدرته على تقديم الزجل في صورة أبهرت المهتمين بالأدب الفصيح أنفسهم، و جرأته على التنظير لهذا الفن -إلى حد ما- كما ظهر في مقدمة ديوانه، لظل الزجل غير معروف إلى أن تتيسر له ظروف أخرى، و قد لا تتيسر على الإطلاق.

إن شعراء الزجل لهذه المرحلة، هم الذين سبقوا ظهور ابن قزمان، والزجل الأندلسي فيها غامض المسار مجهول المعالم. و هم الذين سماهم في مقدمة ديوانه "المتقدمين"، و لم يكن راضيا عما قدموه في هذا المجال، بل اتهمهم بالتقصير في ميدانهم و عاب عليهم ميلهم إلى الإعراب الذي يراه لحنا في الزجل و قد قال في ذلك: «لقد كنت أرى الناس يلهجون بالمتقدمين، و يعظمون أولئك المقدمين، يجعلونهم في السماك الأعزل، و يرون لهم المرتبة العليا والمقدار الأجزل، و هم لا يعرفون الطريق، و يذرون القبلة و يمشون في التغريب والتشريق. يأتون بمعان باردة وأغراض شاردة و ألفاظ شياطينها غير ماردة، والإعراب و هو أقبح ما يكون في الزجل، و أثقل من إقبال الأجل[2].»

[1] ابن خلدون: المقدمة، ص 527.
[2] ابن قزمان: ديوان ابن قزمان، ص 3.

كما أشار صفي الدين الحلي إلى تلك العناية لزجالي تلك المرحلة بالإعراب ولجوئهم في الأغلب إلى النظم في إطار بحور الشعر العربي الفصيح المعروفة إذ قال: «و أول ما نظموا الأزجال جعلوها قصائد مقصدة و أبياتا مجردة في أبحر عروض العرب، بقافية واحدة، كالقريض لا تغايره بغير اللحن واللفظ و سموها القصـــــائد الزجلية[1].» فهذا النمط من الزجل كما يبدو تال لمرحلة الزجل الذي استقل عن الأغنية الشعبية و هو زجل العامة. و بما أنهم يلتزمون الإعراب والبحور الخليلية، فهذا يلغي عنهم صفة العامة من الناس، و يدخلهم في دائرة الخاصة من المتعلمين الذين يملكون قسطا من مبادئ نظم الشعر العربي على العموم. و لعلهم لجأوا إلى هذا الاتجاه في نظم الزجل قبل عصر ابن قزمان رغبة في أن تنتشر أزجالهم المصطنعة بين الطبقات المثقفة، أو رغبة في أن يُعرفوا لدى العامة معرفتهم لدى الخاصة، لما يبدعون لهم أزجالا يتغنون بها.

غير أن ابن قزمان لما انتقد أولئك الزجالين الذين سبقوه، استثنى منهم واحدا، بل أثنى عليه و أعلى من شأن عمله، و أجازه، شهد له بأنه زجال فعلا إنه أخطل بن نمارة الذي قال فيه: «و لم أر أسلس طبعا و أخصب ربعا، و من حجوا إليه و طافوا به سبعا، أحق بالرياسة في ذلك والإمارة، من الشيخ أخطل بن نمارة. فإنه نهج الطريق، و طرَّق فأحسن التطريق، و جاء بالمعنى المضيء والغرض الشريق، طبع سيَّال و معان لا يصحبه به جهل الجهال. يتصرف بأقاسمه و قوافيه، تصرف البازي بخوافيه[2]» كما ذكر ابن قزمان زجالا آخر هو ابن راشد الذي ورد اسمه في أحد أزجاله لما قال[3]:

أسحار جا ذا الزجل كلّ ابن راشد على نبلُ

ليس يقدر أن يقول مثلُ

[1] صفي الدين الحلي: العاطل الحالي، ص 17.
[2] ابن قزمان: ديوان ابن قزمان، ص 08.
[3] نفس المرجع: الزجل رقم 134.

و قد علق إحسان عباس على الملاحظات التي قدمها ابن قزمان في حق من سبقوه من الزجالين و قد عاشوا في القرن الخامس و أجملها في أن الإعراب عيب من عيوب الشعر في الزجل، بل هو اللحن ذاته في هذه الصناعة، و أن ألفاظ الزجل لابد أن تبتعد عن الجزالة و تعمد إلى الرقة والعذوبة و جودة السبك. أما الخيال فلا بد أن يتميز باللطف في حسن التصوير. «و هذا يدل على أن الزجل –بعد مرحلة الأغنية الشعبية– دخل في دور من التفصّح، بعض الشيء و أخذ نُظّامه يتشبهون بالشعراء حتى كاد يمحى الفرق بين الزجل الشعبي والشعر الملحون[1]»

3– مرحلة ابن قزمان

تمثل هذه المرحلة نهاية القرن الخامس و بداية القرن السادس الذي شهد نهاية عصر ملوك الطوائف و بداية عصر المرابطين في الأندلس. و معلوم أن المرابطين لم يكونوا يتقنون اللغة العربية، و قد سيطر حكم البربر على الأندلس في عهد ابن تاشفين. و مما يبرز جانبا من ذلك ما ورد في رسالة الشقندي في فضائل الأندلس و أهلها وأورده مصطفى الشكعة في كتابه: الأدب الأندلسي، إذ أن «المعتمد بن عباد كان قد شجع بعض الشعراء لكي يمدحوا يوسف بن تاشفين فلما انتهوا من الإنشاد قال المعتمد لابن تاشفين: أيعلم أمير المسلمين ما قالوه؟ قال: لا أعلم و لكنهم يطلبون الخبز. و لما انصرف ابن تاشفين إلى حاضرة ملكه بشمال إفريقية كتب له المعتمد رسالة تضمنت بيتين من نونية ابن زيدون هما:

بنتم و بنا فما ابتلت جوانحنا شوقا إليكم و لا جفـــت مآقينا

حالت لفقدكم أيـــــامنا فغدت سودا و كانت بكم بيضا لياليا

فلما قرئ البيتان على ابن تاشفين قال للقارئ: يطلب منا جواري سودا وبيضا، فأجابه القارئ: لا يا مولانا، ما أراد إلا أن ليله كان بقرب أمير المسلمين نهارا

[1] إحسان عباس: الزجل الأندلسي. ص 259.

لأن ليالي السرور بيض، فعاد نهاره ببعده ليلا لأن ليالي الحزن ليال سود، فقال: و الله جيد، اكتب له في جوابه: إن دموعنا تجري عليه، و رؤوسنا توجعنا من بعده[1]»

و لهذا فإن شعراء القصائد والموشحات لم يلقوا منهم التشجيع، فوجد الزجل ظروفا مواتية للازدهار والانتشار فراجت سوقه واكتسح الشعر الفصيح بعد أن كسدت سوق هذا الأخير، مما جعل بعض الشعراء يجنحون إلى إنشاء الزجل السهل الفهم ليضمنوا ما عهدوه من الجوائز والعطاء.

أشهر الزجالين في هذه المرحلة:

الزجال	نماذج من زجله	ملاحظة
ابن قزمان، أبو بكر محمد بن عبد الملك بن عيسى بن قزمان. ولد في قرطبة في عام 480 و توفى عام 555هـ	صرت عازب وكان لعمري صواب لس نزوج حتى يشيب الغراب أنا تايب يا لس نقول بـــــــزواج ولا جلو و لاعروس بتـــــــــاج لا رياسة غير اللعب بالزجـــــاج و المبيت برا و الطعام و الشراب	له ديوان شعري و ذكره جل المؤرخين للأدب الأندلسي
عيسى البليد الإشبيلي	يطمع بالخلاص قلبي وقد فاتُ وقد ضم العشق لشهمـــاتُ تراه قد حصل مسكين في محنابُ يقلق و كذاك أمر عظيم صابُ توحشُ الجفون الكحال إن غابُ و ذيك الجفون الكحال أبلاتُ	ذكره ابن خلدون في المقدمة

[1] مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته و فنونه، ص 448.

أبو عمرو بن الزاهر الإشبيلي	إش عليك ات يا بن يقــلق و عن شرب و عن نعشق حتى نمش سكران أحمــق في دراعي مقبض حماس و في صدري قيس المجنون	ذكره ابن خلدون في المقدمة
يخلف الأسود	حين ننظر الخد الشريف البهي ينتهي بالحمرا لما ينتـــــهي يا طالب الكيميا في عيني هي تنظر بها الفضا و ترجع ذهب	ذكره ابن خلدون في المقدمة
أبو الحسن المقري الداني	لم نعثر له على نموذج	ذكره ابن خلدون في المقدمة
أبو بكر بن مرتين الإشبيلي	كيف لي بعدكم يطيب الهجوع وجفوني مملوءة بدموعي كل شيء يئســـت منه إذا ما بنتم غيرعبرتي و ولوعي	ذكره ابن سعيد في المغرب

4- مرحلة ما بعد ابن قزمان

يمكن تحديد هذه الفترة ببداية النصف الثاني من القرن السادس بعدما توفي إمام الزجالين أبو بكر بن قزمان عام 555هـ. و قد أفلتتْ من الأندلس دولة المرابطين التي عاصرها، و زال حكمها. و جاءت دولة الموحدين لتحل محلها، و تبني صرحا على أنقاضها، و يكون لذلك تأثير على الشعر عموما و على الزجل على وجه الخصوص.

لقد تميز الموحدون باهتمامهم بالثقافة العربية و حرصهم على اللغة الفصحى، و مع ذلك لم يلق الزجل منهم صدودا، و لا أحس الزجالون منهم تهميشا و ردا، بل لقد بقيت أبواب قصورهم مفتوحة للزجالين، و مجالسهم فيها للزجل سماع و إصغاء.

والملاحظ على هذه المرحلة أنها جمعت بين شكل الأزجال التي ميزت مرحلة ابن قزمان و هي الأزجال الحرة التي تخلصت من نمطية الشكل الشعري التقليدي، ومرحلة ما قبل ابن قزمان والتي تمثل لونا من الشعر الملحون لا يختلف عن الشعر العربي الفصيح إلا في استخدام اللغة العامية، و إن كان ابن قزمان قد عاب عليهم الإعراب. و كان الزجال الذي اشتهر في هذه المرحلة و هو احمد بن الحاج المعروف باسم مدغليس قد عاد بالزجل إلى سابق عهده. و لهذا قال عبد العزيز الأهواني عنه: «و الجديد عنده هو استخدام القصائد الزجلية... و في ذلك دليل على أن العصر الذهبي للزجل قد زال بزوال ابن قزمان، و على أن الزجل ابتعد عن البيئة التي عاش فيها في العصر المرابطي، واقترب من القصيدة العربية [1].» و قد شهد له الكثير ممن أرخوا لتلك الفترة بالريادة، حتى قال عنه المقري في كتابه نفح الطيب: «كان مدغليس هذا مشهورا بالانطباع والصنعة في الأزجال، خليفة ابن قزمان في زمانه، و كان أهل الأندلس يقولون: ابن قزمان في الزجالين بمنزلة المتنبي في الشعراء، و مدغليس بمنزلة أبي تمام بالنظر إلى الانطباع والصناعة، فابن قزمان ملتفت إلى المعنى، ومدغليس ملتفت للفظ و كان أديبا معربا لكلامه مثل ابن قزمان، و لكنه لما رأى نفسه في الزجل أنجب اقتصر عليه[2].»

[1] عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس، ص 111.
[2] المقري: نفح الطيب، ج 4، ص 365.

أشهر الزجالين في هذه المرحلة:

الزجال	نماذج من شعره	ملاحظة
مدغليس احمد بن الحاج	ورذاذا دق يـنـــــزل و شعاع الشمس يضـــــرب فترى الــواحد يفضــض و تـــــرى الآخــر يذهـــب و النبات يشرب و يســكر و الغصون ترقص و تطرب و تريــد تجي إليـــــــنا ثم تستـــــحي و ترجـــــع	ذكره ابن سعيد في المغرب
ابن الزيات الغرناطي	لم نعثر له على نموذج	ذكره ابن سعيد في المقتطف
أبو الحسن علي بن جحدر الإشبيلي	من عاند التوحيد بالسيف يمحق أنا بري ممـــــــن يعاند الحق	ذكره ابن سعيد في المقتطف و في المغرب. وهذا الزجل في فتح ميورقة وفاق به غيره.
اليعيع تلميذ ابن جحدر	بالنبي إن ريت حبيبي افتل اذن بالرسيــلة لأنه أخذ عنق الغزيل و سرق فم الحجيلا	ذكره ابن سعيد في المغرب
أبو علي الحسن بن أبي نصر الدباغ	لا شراب إلا في بستان و الربيع قد فاح نوارُ يبكي الغمام و يضحك أقحوانُ مع بهـــارُ و المياه مثل الثعابــين في ذاك السواقي دارو	ذكره ابن سعيد في المغرب

أبو بكر الحصار	حِنْ نلتقيهْ يحتِشِم و ينصِبِغْ كلُّ دَمْ كم من مليحٍ وكم تتمنى ذاك الخجلْ عن خِضـــــــَابْ	ذكره ابن سعيد في المغرب
أبو عبد الله بن خاطب	الله ساقك و لم يسوقك أحد واجتمعت أصْداف أخْيَرْ من وَعْد وقّر الله مشْيْ ذلك الأميـــال و الرقاد الردي و شغل البال و كفى الله المؤمنين القتـــال	ذكره ابن سعيد في المغرب
أبو بكر بن صارم الإشبيلي	حقا نحب العقار فالدير طول النهار نرتهن خلّع أنا لس قـــــــدًّا عن فلان نشرب بشقف القدح كِف ما كان للديرْ مـــرْ و تراني عيـــــــان قد التويت فالغبار و ماعْ كانونْ بنار فالدكان	ذكره ابن سعيد في المغرب
أبو الحسن علي بن محمد الشاطبي	المسرات كثيرة و الأفراح اهنا نحتج نصرّف الأمداح ورجاعت عليه جـــــــنودُ وبال و مال النحس ماعو كِف ما مال لم تنجّيه وصـــــــية القردنـــال ولَ فادت نصيحة النصـــــــاح	ذكره ابن سعيد في المغرب

يحي بن عبد الله البحبضة	دعن نشرب قطيع صاح من ذنا ست الملاح دعن نشرب و نرخي شفـــا و نصاحب من لس فيه عفا يا زغلا شـــــدوا الأكـــــفا من باب الجوز يسمع صياحي	ذكره ابن سعيد في المغرب
أبو الحسن الششتري	أنا إنت إذا فهمـــت المعاني لس نغيب عنك إذا دريت كف تراني أنا وحدي لس ثم حـــد أمامـــــي و سلامي نقريه أنا لي سلامـــــي واش ما نسمع ما نسمع إلا كلامي أنا ننطق من خلف هذي الأواني و أنا دايـــــــم كل الأوان أوانـــي	ذكره ابن سعيد في المغرب
البلارج القرموني	انا معقل سامي الذرى قارب السما إذا رامه من رامـــه ليس يظفر و اعيانه زهـــــر كرام أعـــــزة و سل عنهم فالذكر بالجود يخبر	ذكره ابن سعيد في المغرب
ابو عبد الله بن محمد بن ناجية اللورقي	تخليه و كـــــف نقدر أن نخليه و ليس جمـــــالا يقـــال بتشبيه جمع البياض و التعنين جمع فيه قد استلف للبستان قضيب و اسود في عين اللبان حليب	ذكره ابن سعيد في المغرب

أبو زيد الحداد البكازور البلنسي	إيش تدهب عند البطون من العقول حج الكاس ومد ساقك لا تـــــزول و ابليس يضـــــحك بحبها ويقول إطمئن قط إن الشريب باليه و الفتيان عزاب و الدار خال	ذكره ابن سعيد في المغرب
عبد الغفار بن رجلول المرواني	أوقد في قلبي النار ولس يريد يطـــــفيه وسد بـــــاب الدار أي خذل فيه و أي تيه يا احسن الغــزلان يا كوكب دري لك تسجد الأغصان و يمدح القمري و يخجل النعمـــان و انت لا تدري والعقل فِك قد حار و الوصف و التشبيـــه	ذكره ابن سعيد في المغرب
ابو بكر يحي بن عمير المغربي	قم حج كاسك بين غرس الحبق واسبق لشربك قد فلح من صبر صباح أبيض كل شيء فيه عجب ماء مفضض وشموس من ذهـــب والطير يغني والغصون تنطــرب والريح يصفق والنوار يعتـــــــنق	ذكره الحلي في العاطل الحالي و ابن خلدون في المقدمة وابن مبارك شاه في السفينة

5- مرحلة المحنة و سقوط الأندلس

تمثل هذه المرحلة أهمية كبرى في تاريخ الزجل الأندلسي لأنه في آخرها تم إسدال الستار على الزجل الأندلسي لتكتب له الحياة والاستمرار على أرض المغرب العربي التي تراجع إليها الأندلسيون بعد ضياع بلادهم، و ليعرف أصنافا تولدت منه في هذه الديار و لينتشر في المغرب و المشرق على السواء.

يمكن أن نميز في هذه المرحلة بين فترتين: فترة القرن الثامن الهجري و فترة القرن التاسع الهجري. فالفترة الأولى تميزت باستمرارية ازدهار الزجل على عهد بني مرين و بني الأحمر. واستمر الاتجاهان في السير جنبا إلى جنب، اتجاه القصائد الزجلية واتجاه الأزجال الحرة المطلقة. و كان أرخ لهما سابقا ابن سعيد «فسمى النوع الأول شعرا ملحونا و سمى الثاني زجلا، ثم ضاعت تلك التفرقة عند ابن خلدون والحلي[1]». و لولا ثبوت قيمة الزجل واستمرار تناميه في بداية هذه المرحلة لما وجدنا لسان الدين ابن الخطيب يبدع فيه، و هو من هو في الأدب و الشعر و السياسة حتى لكأننا لا نعده زجالا إذا قسنا إنتاجه في هذا الفن بما له في مجال الأدب والشعر الفصيح. و مع ذلك فقد أفرد للزجل والزجالين جانبا من اهتمامه و تحدث عنهم و ذكر كيف «كانوا يدعون لإلقاء قصائدهم في المديح النبوي بمناسبة عيد المولد الذي كان يحتفل به ملوك بني مرين و ملوك بني الأحمر[2].»

أما الفترة الثانية من هذه المرحلة فقد تأكدت فيها بوادر مأساة الأندلس الكبرى، و بدأت بوادر نهايتها تلوح منذرة بنهاية تاريخ حافل للعرب المسلمين على شبه جزيرة إيبريا. و قد تساقطت المدن الأندلسية في أيدي الأسبان الواحدة تلو الأخرى، فشُغل الناس بهذا الخطر الداهم عن كل شيء. و تراجع الزجل على مستوى مبدعيه، حتى لا

[1] احسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، ص 260.
[2] لسان الدين بن الخطيب: نفاضة الجراب ،نشر أحمد مختار العبادي، الدار البيضاء 1985 ج 3، ص 279.

نكاد نجد لهم اسما غير الفقيه عمر. و على مستوى الحفظ و التدوين إذ لا أثر لأزجال هذه الفترة إلا النزر القليل.

و ما يلاحظ على الزجل في هذه الفترة أنه انحصر في حدوده الطبيعية بتحوله إلى فن شعبي خالص، يستنكف المثقفون عن الاهتمام به أو بذكر رجاله، أو محاولة مشاركتهم فيه. خاصة والجميع منشغل بغرناطة آخر قلاع الأندلس. «فغرناطة كانت أشبه ما تكون بقلعة حربية في تلك العصور، قطبها الجنود والفرسان و آلات الحرب. كما أنها خلت من الطوائف غير الإسلامية، فلم يعد فيها مسيحيون، و لا يتكلمون اللغة القشتالية، خلافا لما كان في قرطبة واشبيلية على العهد الأموي و عهد الطوائف. وكان هذا من شأنه أن يربطها بماضي العربية و بتراثها رباطا لا يتسع معه المجال للفنون الحديثة أمام المثقفين[1].»

زجالو القرن الثامن الهجري

الزجال	نماذج من شعره	ملاحظة
لسان الدين ابن الخطيب	امزج الأكواس و املالي نجدد ما خلق المال إلا ليبدد قم ترى الأوراق ترقص في حليها و الطيور تنطق تولول عليـــها والنسيم يعــبق يقــبل يديـــها وترى الجوهر منظوم في زبرجد ما خلق المال إلا ليبدد و قال في التصوف: بين طلوع و بين نزول اختلطت الغــزول و مضى من لم يكـــن وبقى من لم يزول	ذكره ابن خلدون في المقدمة

[1] عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس، ص 120.

محمد بن عبد العظيم الوادي آشي	حل المجون يا أهل الشطارا مُذْ حلّت الشمس في الحَمــلْ	ذكره ابن خلدون في المقدمة
أبو عبد الله اللوشي	مطلع زجل من 51 بيتا في مدح أحد سلاطين بني الأحمر طلّ الصباح قم يا نديمي نشربو و نضحكو من بعد ما نطربو سبيكة الفجر أجلت شفـــــق في ميلق الليل فُمْ قـــــلّبو ترى عياراً خالص أبيض نقي فضَّ هُو لكن الشّفق ذهَّــبو فتنتفق سِكّـــــتو عند البشر نور الجفون من نورها تكسبو	ذكره ابن خلدون في المقدمة
محمد القيسي	كن في عون المسلمين يا إله العالمـــــين قد عييت سكنى الدجال رب أخرجني في حال حسن و معـــــتدال فإني مطروح مهــين بين ظهور الكافرين كن في عون المسلمين يا إله العالمـــــين	ذكره الأهواني في الزجل في الأندلس
مولاي أبو عبد الله	الحمرا حنينة والقصور تبـــكي على ما جرى لمولاي بوعبد اللى هات فرسي و درقـــتي البيضا وش نمشي نقاتل وناخذ الحــمرا	ذكره الأهواني في الزجل في الأندلس

زجالو القرن التاسع الهجري

لقد كان هذا القرن آخر عهد العرب والمسلمين في الأندلس. فقد شهدت نهايته سقوط آخر قلاعها و فرار أهلها وانقطاع ذكرها. و بعد سقوط المدن الأندلسية الواحدة تلو الأخرى لم يعد يعني الأندلسيين اهتمام بالزجل و لا غيره من الإبداع الأدبي إلا في حدود ضيقة جدا لانشغالهم بالحروب و تتبع أخبار المحن الكبرى المتمثلة في تراجع سلطان العرب والمسلمين عن الأندلس الكبرى. و ما قيل من أزجال في هذه المرحلة إنما كان على سبيل رثاء الحال و وصف الآهات المتتالية جراء ألم الهزائم وانحصار حكم المسلمين مقابل النصر المتزايد الذي كان يحققه النصارى في كل يوم و ليلة.

و على قلة ما قيل من أزجال في هذه المائة التاسعة لا نكاد نجد مما قيل شيئا. قد يكون سبب ذلك عدم تدوين ما قيل من أزجال في هذه الفترة و إبقاء الأمر في حدود المشافهة نظرا لطبيعة الأوضاع السياسية السائدة، مما سهل ضياع جل ذلك التراث. وقد علل محمد زكريا عناني سبب ذلك بقوله: «نضيف عاملا يتمثل في ضياع جل التراث الأدبي لهذه الفترة بسبب سقوط المدن الإسلامية الواحدة بعد الأخرى في أيدي أعدائهم، و من الطبيعي أن المسلمين الفارين من ويلات الحرب والمجازر ما كان يعنيهم أن يحتفظوا عند هروبهم بدواوين الأزجال بما فيها من مجون و حديث عن طرف الحبيب و جمال الغدير[1].»

أشهر زجال أندلسي في القرن التاسع الهجري هو الفقيه عمر. واسمه الكامل أبو علي عمر بن علي بن عمر الحاج السعيدي المالقي ميلادا و منشئا، الغرناطي سكنا. و كان قد عرف به معاصره أبو يحي بن عاصم في الروض الأريض إذ قال: «صاحبنا الكاتب البارع الخصل، المرهوب النصل، المليء بفنون الأدب نظما و نثرا، و كتبا و شعرا و مصنوعا و مطبوعا، و مرسلا و مسجوعا، و جدا و هزلا، و تولية

[1] محمد زكريا عنانى: في الأدب الأندلسي، ص 253.

و عزلا، لا أعلم أني لقيت بعد الرئيس أبي عبد الله الشران رحمه الله أبرع منه في الكتب والشعر، و لا أقدر منه على النظم والنثر[1].»

لقد كان اسم الفقيه عمر ذائع الصيت في زمنه و بعده، و يكفي ذكر الفقيه لمعرفة من المقصود، وانتشر ذكره في كل الأرجاء، واستمر ذكره باق إلى عهود متأخرة، ففي القرن الحادي عشر الهجري كانت شهرته و أخباره –كما يقول المقري– ما تزال من مواضيع الأسمار الأدبية. و كانت أزجاله عند العامة محفوظة و عند الخاصة مرفوضة و لسنا ندري هل دونت أم تركت للرواية الشفوية حتى ضاعت، و قد كان بعضها يتغنى به في النوبات الأندلسية. فهو أشهر من نار على علم[2].

و على الرغم مما اشتهر به الفقيه عمر في مجال الأدب عموما و في مجال علوم أخرى، إلا أن الكثير من أثره طارت به رياح الضياع التي هبت على الأندلس في أواخر القرن التاسع، خاصة ما يتعلق بأزجاله التي لم تلق مثل غيرها كفن شعبي الاهتمام والحرص من الخاصة المعارضين لهذا الفن. و ما يعثر عليه اليوم من آثار باقية له مجرد مقطوعات و أبيات مفرقة في ثنايا الكتب، و من ذلك قوله:

غرناطا فِثْـــــنَا للبشرْ آخر النهارْ و زهرها يبدي
قُرب وَصلْ وَعْدي
و الحمرا واجب تَنْذكرْ مع الدِّشــارْ مغانيها تبــدي
زُيِّنَتْ بخُـــــــلدي
و أطراف الثمـــــارْ قد زُخرف بالجُلَّنارْ
أصفر و آخــر ديدي خلفوني وعـــــــدي
البنفسج حين يبـــــدي ما أعزُّ على كبْــدي
ما أني وحـــــــــدي[3]

[1] محمد بن شريفة: تاريخ الأمثال والأزجال في الأندلس والمغرب ج 5. ص 167.
[2] المقري: أزهار الرياض في أخبار عياض، تحقيق السقا والأبياري و شلبي. طبعة القاهرة 1939–1942 ج 01، ص 116.
[3] محمد بن شريفة: تاريخ الأمثال والأزجال في الأندلس والمغرب ج 05، ص 169.

البـــاب الثـــاني

البنـــاء والإيـــقاع في الزجـــل الأنـــدلسي

الفصـــل الأول: البنـــــــاء

الفصـــل الثاني: الإيقـــــاع

الفصل الأول

البنـــــاء

المبحث الأول: أنـــواع الزجـــل

المبحث الثاني: عنـــاصر الزجـــل

المبحث الأول

أنـــواع الزجـــل

الزجـــل البسيـــط

الزجـــل المركـــب

الزجـــل المعقـــد

الزجـــل الشـــاذ

أنواع الزجل

ذكرت فيما سبق أن الزجل قد انبثق من رحم الأغنية الشعبية في بلاد الأندلس، و تأثر إلى حد كبير بالموشح الذي سبقه في الظهور على أرجح رأي. هذا جعل الزجالين يتفننون في صناعة الأزجال و يوسعون في طرائق بنائها، طلبا للترف الفكري و رغبة في التميز، خاصة أن الكثير منهم كان يتبارى مع غيره في ذلك، وأحيانا بنوع من الارتجال الذي يثبت القدرة و التفوق. و إذا أردنا أن نصنف ما وقع بين أيدينا من أزجال وجدناها كما يلي:

أ) الزجل البسيط

سمي هذا النوع من الزجل بالبسيط –كما نعته الأهواني في كتابه الزجل في الأندلس– لأنه يتكون من أسطر ليست مجزأة، أي أن هذا السطر الواحد لا ينقسم إلى جزئين أو شطرين بمفهوم الشعر الفصيح، و معنى هذا أن كل سطر هو جزء منفرد غير متعدد. و هو أبسط أنواع الزجل على الإطلاق. و لذلك كثرت نماذجه عند الزجالين. و قد قال الأهواني في ذلك: «نعتقد أن هذا النوع البسيط هو الزجل القديم الذي ظل متصلا بالأصل الشعبي الأول، أي الأغاني و أنه ظل موجودا في البيئة الأندلسية بين العامة و أهل البوادي، ينظمون فيه أشعارهم و يغنون فيه على البوق، وأن الزجالين المثقفين من أبناء القرن الخامس قد اتجهوا إليه أحيانا، و لكن عنايتهم كانت منصبة في المقام الأول على محاكاة الموشح[1].» و كمثال على ذلك نورد نموذجا للزجال ابن راشد[2]:

[1] عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس، ص 58.
[2] نفس المرجع، ص 56.

كل من يعيب حبي ايش يفــيدو؟

دا همٌّ ليش يلوم؟ كذاك نريــدو

كل من يعيب حبي لس نسمع لو

ونداري من نهوى ونخــضع لو

العز فيه يجعلني تراب لنعـــــلو

بدّ للغلام ميمون يخضع لسيــدو

الشكل: ـــــــــــــــــــــ دو

ـــــــــــــــــــــ دو

ـــــــــــــ لو

ـــــــــــــ لو

ـــــــــــــ لو

ـــــــــــــــــــــ دو

كما أن هذا النوع من الأزجال يتميز بأن مطالعه قد تكون موحدة أو مختلفة القافية، وعدد أسطرها قد يكون اثنين أو ثلاثة أو أربعة. و يمكن أن نمثل بما يلي:

1) أ ــ الزجل الموحد القافية في المطلع:

قال يخلف الأسود[1]: قد كنت منشوب واختشيت النشب

وردني العشـــــق لأمر صـــعب

ب ــ الزجل الموحد القافية في مطلع ثلاثي الأسطر:

قال ابن قزمان في زجل له (رقم 136):

الصيام تبك هَـــــمٌّ

لم او لا تكـــــــم

تتـــــــــــــم

---

[1] عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس، ص 65

ج ــ قد تختلف قافية السطر الأخير عن قافية السطرين الأول والثاني:

مثال: قال أبو بكر بن صارم[1]

مطلع
حقا نحب العقـــار
فالدير طول النهار
نرتهان

بيت
خلع انا لـــس قدا عن فـــــلان
نشرب بشقف القدح كف ما كان
للدير مر وتراني عيـــــــــان

قفل
قد اكتويت فالغبـــــار
وماع كانون بنـــــــار
فالدكان

د- الزجل الموحد القافية رباعي الأسطر

قال ابن قزمان أيضا: (الزجل رقم 109)

سكران أنا دون خمر
من سمر
لس تدر معنى الامر
يا قمـــر

2) أ ــ الزجل البسيط المختلف القافية في المطلع:

قال ابن عمير[2]:

أبكاني بشاطي النهر نوح الحمـــــــام
على الغصن في البستان قريب الصباح

[1] ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، تحقيق شوقي ضيف القاهرة 1964 ج 1، ص 286.
[2] عبد الرحمان ابن خلدون: المقدمة، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1413هـ/1993م ص 418.

ب ــ الزجل البسيط المختلف القافية ثلاثي الأسطر:

قال ابن قزمان في زجل له (رقم 141):

تشرب المليح وتسقيــني
لا رقيب علينا ولا حاكم
كذا أملـــــــــــــح

ب) الزجل المركب

هذا النوع من الأزجال يفوق الزجل البسيط في كون كل سطر منه ينقسم إلى جزئين، و هذا ما جعله أكثر تعقيدا من الأول، ذلك أنه أكثر حجما منه جملا و ألفاظا. و مادام السطر فيه يكون مركبا من شطرين كحال البيت الشعري العربي الفصيح، سمي مركبا. و هو إما أن يكون السطر فيه مكونا من جزئين أو من ثلاثة أجزاء، أو قد يزيد على ذلك في حالات نادرة.

1) أــ الزجل المركب ثنائي الأجزاء:

قال الششتري[1]:

ذا الذي يا قـــوم فتــني يا ترى عــلاش عـــــول
قد ظهر عـــــــزو عليا وكذا من حـــب يبـــــذل
قد فتني بجمـــــالو وقتــلني بتجنيـــه
وحجب عني وصالو وظهر بالصد والتيــه
لم تر العين بحـــالو والقلوب جملة تهم فيه
في هواه نخلع عـــداري ونخلي الأمــر ينـــــزل
دعوه يهجر أو يصلـــني المليــح يدري ما يعـــمل

[1] الششتري: ديوان الششتري، تحقيق علي النشار، الإسكندرية 1960، ص 219.

الشكل:

ـــــــــــــــــــــــ ني ـــــــــــــــــــــــ ل

ـــــــــــــــــــــــ يا ـــــــــــــــــــــــ ل

ـــــــــــ لو ـــــــــــ ـــه

ـــــــــــ لو ـــــــــــ ـــه

ـــــــــــ لو ـــــــــــ ـــه

ـــــــــــــــــــــــ رى ـــــــــــــــــــــــ ل

ـــــــــــــــــــــــ ني ـــــــــــــــــــــــ ل

ب ــ الزجل المركب ثلاثي الأجزاء:

قال ابن قزمان في زجل له (رقم 149):

مشى السهر حيران	حتى انتهى انســـــان	عيني وقـــــف
اش لُ ياقوم مـــــاعْ	مبعوث هُ من ربـــي	عز وجـــــل
ودا الهوى ســـــاع	لانقضـــا نـــــــحبي	قبل الأجـــل
اشكو من أوجـــاع	و قد حصل قلـــــبي	فيما حصـــــل
وانتشب لا كـــــان	نشبة اهل جيـــــان	وسط القطـــف

الشكل:

ـــــــــــ **ن** ـــــــــــ **ن** ـــــــــــ **ف**

ـــــــــــ ع ـــــــــــ بي ـــــــــــ ل

ـــــــــــ ع ـــــــــــ بي ـــــــــــ ل

ـــــــــــ ع ـــــــــــ بي ـــــــــــ ل

ـــــــــــ **ن** ـــــــــــ **ن** ـــــــــــ **ف**

هذا النوع من الزجل أيضا قد تكون مطالعه موحدة أو مختلفة القافية، و أما عدد أسطرها فقد يكون واحدا أو اثنين.

1) أ- الزجل الموحد القافية في آخر كل سطر، أي في آخر الشطرين الأخيرين من كل سطر.

قال مدغليس[1]:

لاح الضيا والنجوم حيارى فقم بنا نـــــــــــنزع الكسل

شربت ممزوجا من قراعا أحلى هي عنـــدي من العسل

ب- الزجل الموحد القافية في آخر الشطرين الأولين من السطر، و في آخر الشطرين الأخيرين منه.

قال الششتري[2]:

قد لاح ليا مني سر بـــــدا عجيب

حتى رأيت أني من حضرتي لانغيب

الشكل: ـــــــــــــــ ني ـــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــ ني ـــــــــــــــ ب

2) الزجل ذو المطلع المزدوج السطرين، المختلف القافية

قال ابن قزمان: (الزجل رقم 98)

بي سبب نلبس مطرا والجديد اشكا وامرا

وانا نعـــــــط ونكرم ان سكت انس نظلم

3) أ- الزجل المركب ذو المطلع الأحادي السطر

قال ابن قزمان في مطلع من زجل له (رقم 107):

من يقـــــــــــدر عن حبيب ان يصبر

[1] فوزي سعد عيسى: الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المعرفة 1990، ص 155.
[2] نفس المرجع، ص 172.

ب- الزجل المركب ذو المطلع الثنائي السطر

قال ابن الحصار[1]:

الذي نعشق مليـــح والذي نشـــرب عتيق

المليح أبيض سمين والشراب أصفر رقيق

و الملاحظ على أقفال هذين النوعين من الأزجال أنها قد تأتي بنفس عدد أسطر المطالع و قد تكتفي بسطر واحد حتى و إن تعددت أسطر المطلع. كما قد تلتزم بنفس قوافي المطلع سواء كانت هذه القوافي موحدة أم مختلفة، و قد لا تلتزم إلا بآخر قافية سطر واحد.

ثم إن الأزجال المركبة قد تكون أجزاؤها متساوية و قد تكون غير متساوية، و في هذه الحالة الأخيرة قد تكون الأجزاء الأولى أطول من الأجزاء الثانية. كما قد يحصل العكس. و هذه نماذج لذلك:

1 -أجزاء السطر متساوية:

قال عبد الغفار بن رجلون المرواني[2]:

أوقد في قلبي النـــــار ولس يريد يطـــــفيه

وسد باب الـــــــــدار أي خذل فيه وأي تيه

يا أحسن الغـــــــزلان يا كوكب دري

لك تسجد الأغصـــــان ويمدح القمري

ويخجل النعمـــــــــان وأنت لا تدري

والعقل فيك قد حـــــار والوصـــف والتشبيه

[1] ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، تحقيق شوقي ضيف القاهرة 1964 ج 1، ص 284.

[2] نفس المرجع 1، ص 226.

2 -الأجزاء الأولى أطول من الأجزاء الثانية:

قال ابن قزمان في زجل له (رقم 52):

خل العشق ســـــاقه والعشاق لي مادمت حي

ونرد الحديث إلى ابن إسحاق ونـــدع كل شي

3 -الأجزاء الأولى أقصر من الأجزاء الثانية:

قال ابن قزمان (الزجل رقم 101):

ارذا الـــــــواد ودعني من الزهـــاد

وحـــج الكـــاس لو أنك على عكـــاس

إلى البـــــخشين ومن في ذيك الجيهَة

فمـــن خديـــــن يلـــــــــج الضيافيهَ

ومـــــن عينـــيه كان الكـــــافور بيهَ

لما تعتـــــــــاد من ان تقطع الاكبـــاد

تقـــــــا لا باس بقتـــــل جميع النـــاس

ج) الزجل المعقد

إن هذا النوع من الأزجال يسجل خروجا بينا على النمطية التقليدية في الأزجال، و هو يعرض قمة التفنن في إبداع أشكال الزجل، و قيمة التطور الذي بلغه الزجل في عصر ابن قزمان خاصة. و قد أدخل هذا التعقيد في شكل بناء الزجل للتعبير على المقدرة الفنية و إظهار التفوق والدفع إلى مزيد من التنافس في هذا المجال الشعري الجديد. و الملاحظ على هذا النمط من الأزجال أنها تجمع بين بعض صفات الزجل البسيط و بعض مواصفات الزجل المركب، و قد اتخذت أشكالا يمكن حصرها فيما يلي:

1 -صنف يكون فيه المطلع والقفل والخرجة مركبا، في حين تأتي الأغصان مفردة، ومنه هذا الزجل لابن قزمان (رقم 37):

لو زارني صاحب التفريق قد كنفيق !

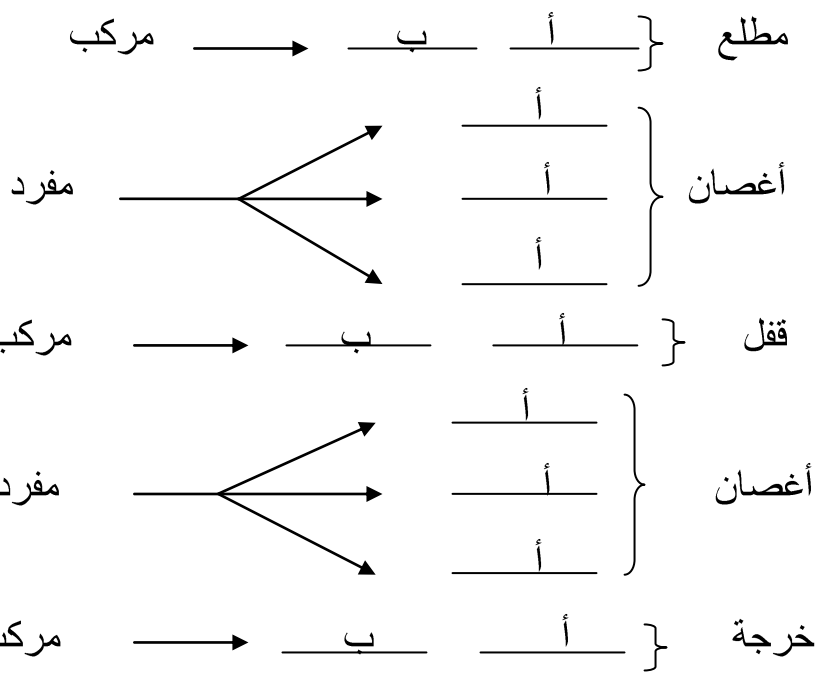
متى نرى مثل ماقد ريت من الأمل؟

فماً حلو لا تقل سكـــــر ولا عسل

تقبل الزوج ولا تدري طـــيب القبل

ليس يربح القــبل والتعنيق إلا العشيق

الشكل:



2 -صنف يعمد فيه الزجال إلى الأبيات فيجعل بعضها مفردا والبعض الآخر مركبا، مثل ما جاء في زجل ابن قزمان (رقم 5):

الـــزمـــــــــان يمـــضي بحـــضـــــور

مـــن حـــزن فيـــــــــه تم ســـــــرور

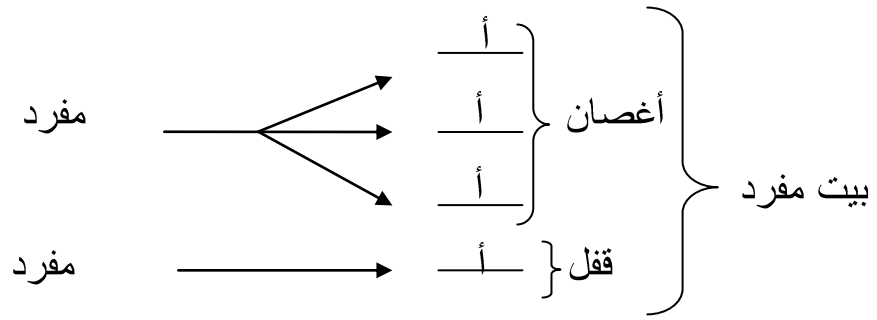
كـــــل من يـــــخشى من امـــــــــــور

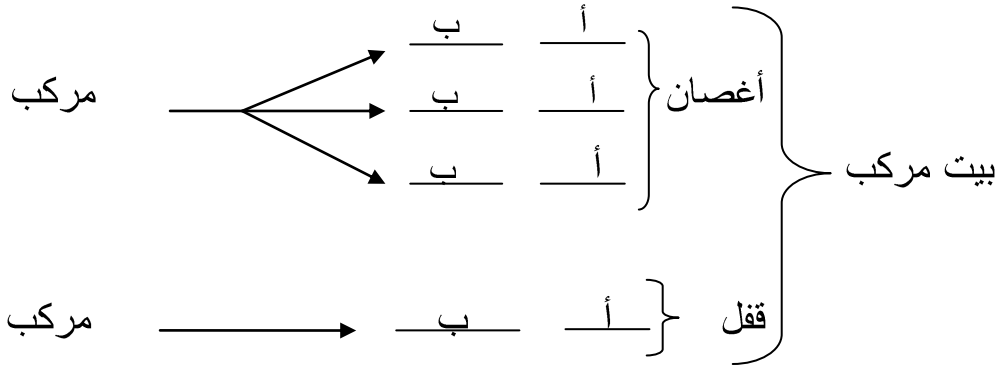
الصـــــــعاب يـــــحـــــل وثـــــــــاق

• • •

لفـــــلان	نمضي ونصادق
صـــط بان	كراي نـــــوافق
يا زمـــان	بالله لا تـــنـــافق
فالـــغراب	قتـــل بـــنفـــاق

الشكل:





د) الزجل الشـــــاذ

يمثل هذا النوع من الزجل ظاهرة انفرادية نادرة الحدوث، لم يوليها الزجالون ولا الوشاحون من قبلهم اهتماما، فهي بهذا تمثل نموذجا شاذا، خرج على جميع قواعد و مميزات بناء الزجل. و ربما كان ابن قزمان و هو من هو في فهم قواعد الشعر العربي، إذ أنه نظم شعرا و صنع موشحات قبل أن يستقر على الزجل، كما أنه يملك قسطا وافرا من مبادئ النقد العربي، و قد تجلى ذلك في التنظير الذي طعم به مقدمة ديوانه، أراد أن يفتح مجالا واسعا في مجال بناء الأزجال و يشجع على ابتكار قوالب

متعددة تكسر روتين الطابع العام للزجل، خاصة أنه اعتبر الزجل ثورة على أشكال الشعر العربي و لغته، حتى أنه رفض بناء الزجل على بحور الخليل واعتبر الفصحى لحنا في الزجل. و للوقوف على نمطية هذا الزجل الشاذ يمكن التمثيل بما يلي:

1 -الذي يتكون من مطلع و قفل كل منهما ثلاثي الأشطر، يبدأ بسطر مفرد و يتبعه بآخر مركب، و بينهما أغصان مفردة، كزجل ابن قزمان التالي (رقم 123):

أناه عاشق لغيظ من فند

عاشـــــــق زمـــاني لس نخاف في عشق احد

• • •

قد ردني العشق ناحل اصفر

انظر ترى لـــوني اش تغير

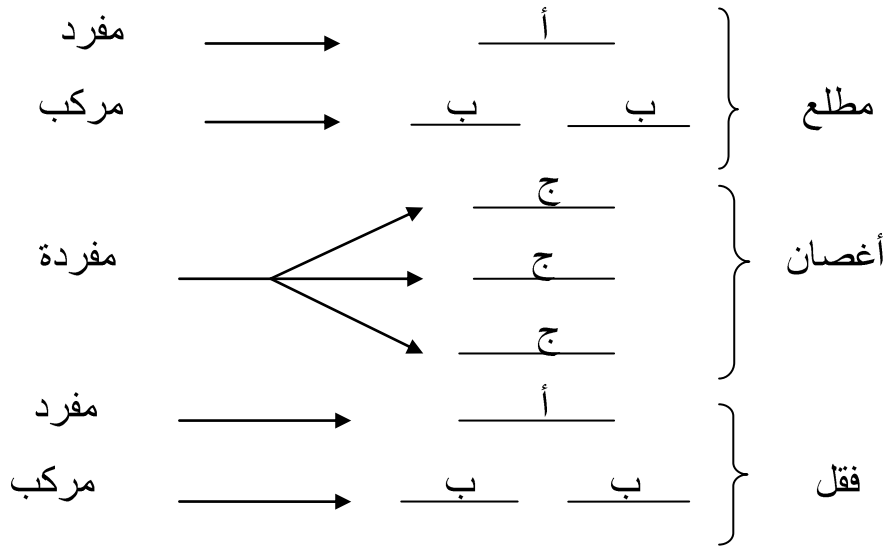
لقد تقل بعـــــــــد يا الاسمر

• • •

أما ثيابي فليس فيها جسد

لس كـــــن تراني لولا ما نـــــــــــان بعد

الشكل:



2 -الذي يتكون من مطلع و قفل كل منهما ثلاثي الأشطر، يبدأ بسطر مركب ويتبعه بآخر مفرد، و بينهما أغصان مفردة، أي أنه معاكس للسابق في المطلع و القفل. و منه زجل ابن قزمان التالي (رقم 138):

لس فالبـــــــلد اجمــل من العــباس

ابــن احـــــمد

• • •

دع مـــــاريــت وجنــت التحيــق

فه اجــل ان جيـــــت على التحقيق

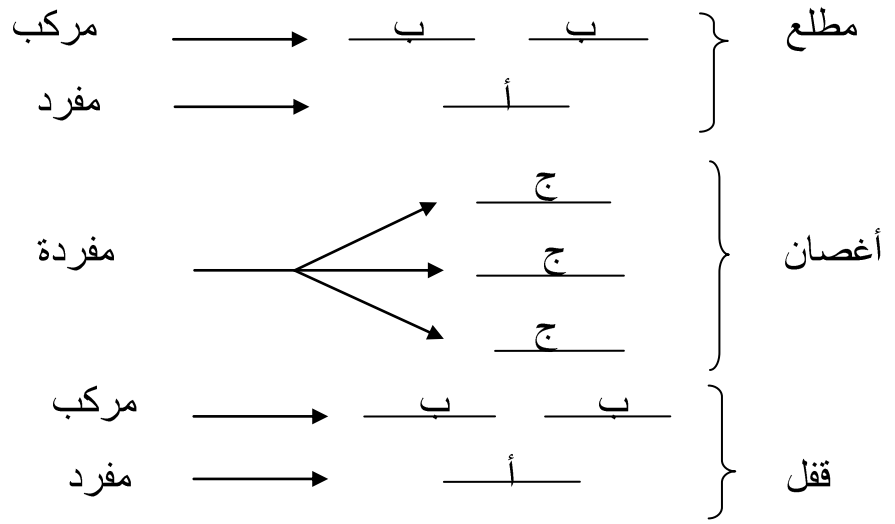
كف لس انا محمول على التصديق

• • •

وعنــد قـــــد يميل كغصـــن الآس

وينــعـــــقـــــد

الشكل:



3 -الذي يتكون من مطلع و قفل كل منهما ثلاثي الأشطر يبدأ بسطر مفرد و يتبعه بآخر مركب، كما أن الأغصان أيضا تأتي مركبة مخالفة للنموذجين السابقين. وكنموذج لذلك زجل ابن قزمان (رقم 54):

بـــش نســـلـــل

بالصدود يروعني من ه قلب ل

• • •

أي حكم على حبي ان ظلم وجار؟

كن حسيب يـــارب على ذا النـــفار

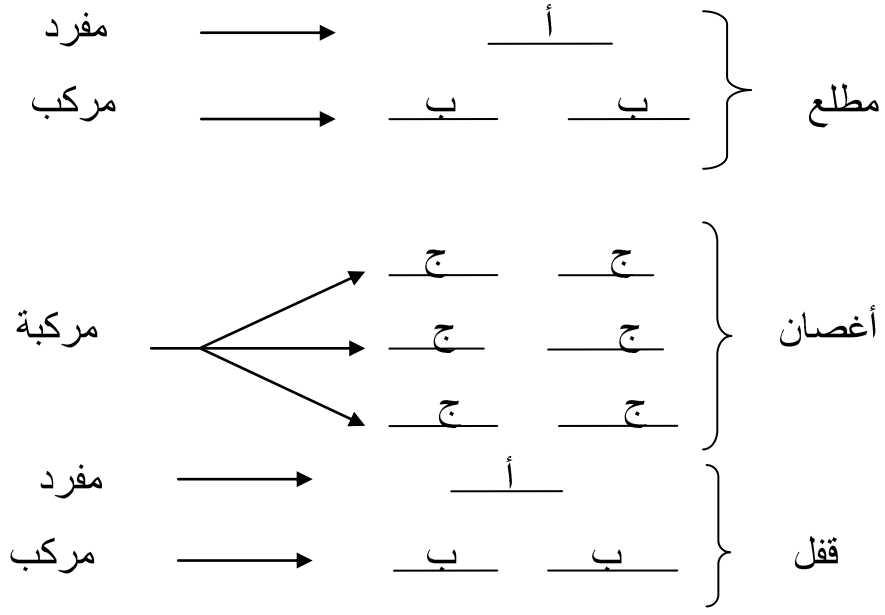
مثل ما فتل قـــلب يفتل الســـــوار

• • •

عـــمد يعـــمـــل

يـــدر أن يوجـــعني مـــنه يفتـــل

الشكل:



المبحث الثاني

عناصر الزجل

المطلع

الدور

السمط

القفل

البيت

الغصن

الخرجة

عناصر الزجـــــل

إن للزجل عناصر تكون بنيته كتلك التي ينبني عليها الموشح و كأني بالزجل في أغلب الأحيان لا يكاد يختلف عن الموشحة إلا في اللغة. و هذه العناصر هي[1]:

1- المطلع

2- الدور

3- السمط

4- القفل

5- البيت

6- الغصن

7- الخرجة

و لكي تتضح هذه المصطلحات في الاستعمال الطبيعي نرى ضرورة اعتماد نموذج لزجل نشير فيه إلى كل جزء من أجزائه. و ليكن زجل عبد الغفار بن رجلون و قد سبق ذكره:

أوقد في قلبي النـــــار ولس يريد يطـــــفيه

و سد بـــــاب الـــدار أي خذل فيه و أي تيه

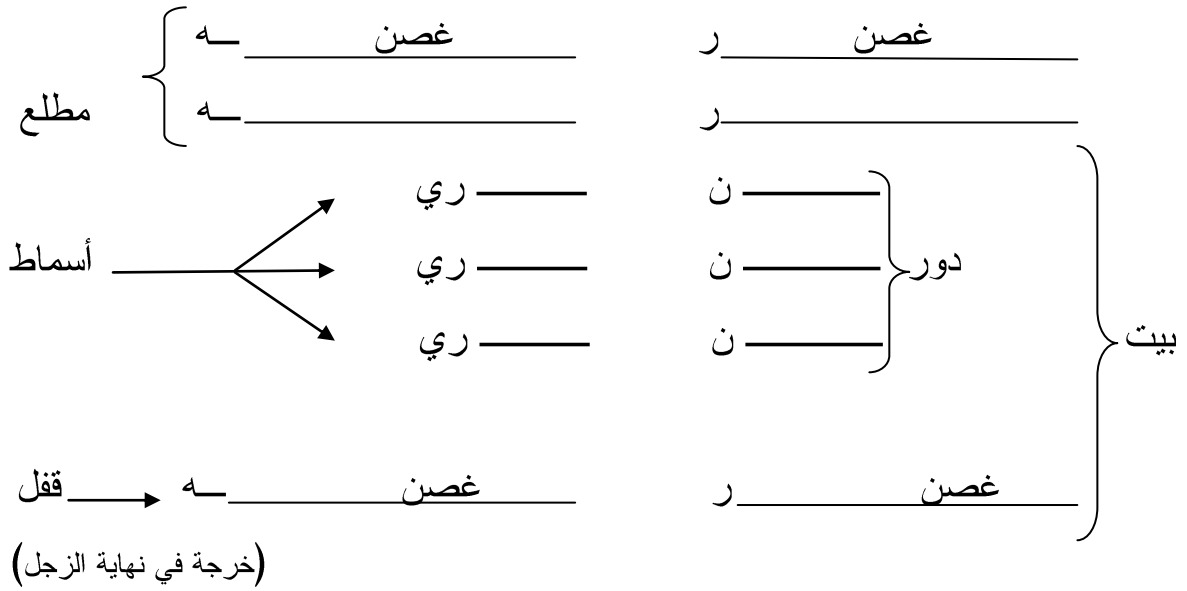
يا أحسن الغـــزلان يا كوكب دري

لك تسجد الأغصان و يمدح القمري

و يخجل النعمـــان و انت لا تدري

و العقل فيك قد حار و الوصـــف و التشبيه

[1] مصطفى الشكعة : الأدب الأندلسي ، موضوعاته و فنونه ،ص 375.



(خرجة في نهاية الزجل)

و لنوضح هذا كله فيما يلي:

1 -المطلع:

هو رأس الزجل و به يُفتتح، و يتكون عادة من سطر أو سطرين، و يمثل تبعا لذلك شطرين أو أربعة أشطر. و تجدر الإشارة إلى أن الزجل من حيث اعتماده المطلع ينقسم إلى قسمين:

1- زجل تام إذا توفر على المطلع

2- زجل أقرع إذا لم يتوفر عليه

أما في النموذج السابق فإن هذا الزجل تام، و مطلعه متكون من سطرين يمثلان أربعة أشطر و هو:

أوقد في قلبي النار و لس يريد يطـــــفيه

و سد باب الـــدار أي خذل فيه و أي تيه

و قد تختلف قافية الغصنين (السطرين) في مطلع الزجل البسيط كما في زجل ابن قزمان (رقم 65):

من هـــــويت لو زار

كنرى امـــــــــــلي

من هـــــــويت زار

و قد تختلف في الزجل المركب أيضا كما في الزجل (رقم 98):

بي سبب نلبس مطرا و الجديد أشكا و أمرا
وانا نعط و نكـــــرم ان سكت انس نظـــلم

كما أن المطالع في الأزجال أربعة أنواع:

1) المتكون من سطر واحد، و هو قسمان:

أ- المكون من سطر واحد و جزء واحد، كما في مطلع زجل ابن قزمان (رقم10):

ذاب نعشقك نجيمة

ب- المكون من سطر واحد و جزءين، كما في مطلع زجل القيسي:

كن في عون المسلمين يا إلـــه العالمـــــين

2) المتكون من سطرين، و هو ثلاثة أنواع:

أ- المكون من سطرين و جزءين، كما في مطلع زجل أبي عبد الله اللوشي[1]:

طل الصباح قم يا نديمي نشربو
و نضحكو من بعد ما نـــطربو

ب- المكون من سطرين و أربعة أجزاء، كما في مطلع زجل مدغليس[2]:

لاح الضيا و النجوم حيارى فقم بنا ننـــــــزع الكســـل
شربت ممزوجا من قـــراعا أحلى هي عندي من العسل

ج- المتكون من سطرين و ثلاثة أجزاء، كما في مطلع ابن قزمان (رقم123):

أناه عاشق لغيظ من فند
عاشـــــــق زمـــــــــاني لس نخاف في عشق احد

و منه أيضا على العكس المقلوب زجله (رقم138):

لـــــــــس فالبـــــلد اجمل من العباس
ابن احمـــــــــد

[1] ابن خلدون المقدمة ، ص 1158.
[2] فوزي سعد عيسى: الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص 155.

3) المتكون من ثلاثة أسطر و ثلاثة أجزاء كما في زجل ابن قزمان (رقم120):

هجرني من نحب قد انكاني
وش يفيد يا قوم هجـــراني
و طول اســـــــــــري

4) المتكون من أربعة أسطر و أربعة أجزاء، كما في زجله (رقم109):

سكران انا دون خـــمر
مـــــن سمـــــــــــر
لس تدري معنى الأمر
يـــــا قمـــــــــــر

2 - الـــــــــدور:

يتمثل الدور في مجموعة الأبيات التي تلي المطلع، و أما إذا كان الزجل أقرعا، فإن الدور سيكون هو بداية الزجل. و يتكون عادة من ثلاثة أقسمة (أشطر) و لا يصح أن يقل عددها عن ذلك، بينما يمكنها أن تزيد عن ثلاثة بشرط أن يلتزم بهذه الزيادة في بقية الزجل. و هي في الغالب الأعم تختلف في قافيتها عن قافية المطلع. و في الزجل النموذج فإن الدور هو:

يا أحسن الغـــزلان يا كوكب دري
لك تسجد الأغصان و يمدح القمري
و يخـــجل النعمان و أنت لا تدري

و الدور هنا كما هو ظاهر مركب. و قد يكون مفردا، أي أن كل سطر لا يتكون إلا من جزء واحد.

3 - السـمط:

هو مصطلح من المصطلحات التي تطلق على أحد أجزاء الزجل، و الذي هو كل شطر من أشطر الدور. فالدور السابق مثلا يتكون من ستة أسماط، على الشكل التالي:

يا احسن الغـزلان(1)	يا كوكب دري (2)
لك تسجد الأغصان (3)	و يمدح القمري (4)
و يخجل النعـمان(5)	و انت لا تدري(6)

أما إن كان الدور متكونا من أسطر مفردة، فإن عدد الأسماط في هذه الحالة سيكون ثلاثة.

4 - القـفل:

يأتي القفل في تركيبة بناء الزجل مباشرة بعد الدور، و قد ورد عند البعض باسم المركز، و هو يأخذ في الغالب شكل المطلع في جميع صفاته. فإن كان المطلع أحادي السطر مفرد الجزء فإنه سيكون كذلك. و إن كان المطلع مكونا من سطرين مفردين، فإن القفل سيكون كذلك. أما إن تكون المطلع من سطر مركب من جزءين، أو سطرين مركبين من أربعة أجزاء، فإنه سيتخذ ذلك الشكل. و قد يخالفه في بعض الصفات، كأن يكون المطلع مكونا من سطرين، بينما يأتي القفل مكونا من سطر واحد.

و في المثال التطبيقي فإن القفل هو:

و العقل فيك قد حار و الوصف و التشبيه

5 - البيـت:

هذا المصطلح في الزجل و في الموشح لا يعني إطلاقا مفهوم البيت في القصيدة الفصيحة. فهو يعني في اصطلاح الوشاحين و الزجالين و المهتمين بالأدب الأندلسي الدور مضافا إليه القفل الذي يليه. و هو في مثالنا التطبيقي:

يا أحسن الغــزلان يا كوكــب دري
لك تسجد الأغصان و يمدح القمــري
و يخجل النعمـــــان و أنت لا تــدري
و العــقل فيـــــك قد حــار و الوصــف و التشبـــيه

6 -الغصـــــن:

هو كل شطر من أشطر المطلع أو القفل أو الخرجة، و في الغالب الأعم تتساوى الأغصان في العدد و الترتيب و القافية في كل زجل، و قد يخرج الزجال عن هذا الالتزام. و أقل عدد للأغصان في مطالع الأزجال و أقفالها و خرجاتها في الحالات الطبيعية اثنان. و قد آثرت هنا أن أمثل بنموذج ثلاثي الأغصان أحادي السطر في كل من المطلع و القفل، و هو لأبي بكر بن صارم الإشبيلي[1]:

المطلع: حقا نحب العقار ● فالدير طول النهار ● نرتهــن
القفل: قد اكتويت فالغبار ● و ماع كانون بنار ● فالدكان

7 -الخــرجة:

تمثل الخرجة أحد أهم مكونات الزجل لأنها تمثل العنصر الذي يحظى بحضور بارز في كل من الزجل و الموشح على السواء. فهي تمثل آخر قفل في الزجل، وتشكل برفقة ما يسبقها من أقفال أجزاء أساسية في بناء الزجل، فإذا انعدمت الخرجة والأقفال، لا يمكن تسمية المنظومة زجلا. و قد كان الزجالون يولونها اهتماما كبيرا، إذ يعمدون في البداية إلى صناعتها و رسم معالمها، و بعد ذلك يركبون عليها بقية أجزاء الزجل. و لذلك قال عبد العزيز الأهواني: «الخرجة عند الوشاحين أهم جزء في الموشح، فمقامها عندهم مقام المطلع في القصيدة عند الشعراء، يخصونها بعناية فائقة و يحسبون لها حسابا كبيرا[2].»

[1] ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، ج 01، ص 286.
[2] عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس، ص 6.

كما قد يسميها البعض: المركز، كما فعل ابن بسام لما قال: «و أول من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقنا واخترع طريقتها فيما بلغني محمد بن محمود القبري الضرير، و كان يصنعها على أشطار الأشعار و يأخذ اللفظ العامي أو العجمي و يسميه المركز، و يضع عليه الموشحة دون تضمين فيها و لا أغصان[1].»

و قد تولد عن اهتمام الزجالين الفائق بخرجات أزجالهم التفنن في إخراجها والاجتهاد في تنويعها. كما شاع بينهم الاقتباس من بعضهم في الخرجات، و لم يتوقف عند هذا الحد، بل ذهبوا ليقتبسوا خرجات أزجالهم من الموشحات، و صرحوا بذلك في بعض الأحيان، و زاد بعضهم في توسيع الاقتباس، فراحوا يقتبسون الأمثال العربية الفصيحة و الشعبية و يطعمون بها الخرجات، كما قد يجعلون من الخرجة نسخة طبق الأصل للمطلع و يعترفون بتعمدهم ذلك، و قد يغترفون مما كان شائعا من أغاني شعبية اعتبرت مشاعا للجميع. و لنوضح ذلك بالتمثيل:

1ــ الخرجة ذات الأصل من الأغنية الشعبية:

لقد ذكرت فيما سبق أن الموشح والزجل يشتركان في انتمائها إلى أصل واحد هو الأغنية الشعبية، التي استمرت رواسبها تظهر باستمرار في الأزجال والموشحات على حد سواء، خاصة في الخرجة. و هذا «واضح الدلالة على صلة العامية والأعجمية باختراع الموشحة و بعمل الوشاح الأول. و ذلك سندنا فيما نميل إليه من تأثر الموشحة بالأغنية الشعبية، لأننا نفهم مدلول المركز العامي على أنه جزء –لعله المطلع أو الختام أو اللازمة– من أغنية سابقة أعجب بها الوشاح و وضع موشحته على وزنها، واحتفظ بجزء منها في ختام موشحته ليستدل بها على تلحين الموشحة[2].» و لهذا الاعتبار فإننا نعد «وظيفة الخرجة... لا تقتصر على الناحية الشعرية، بل هي وظيفة لحنية كذلك بمعنى عملي جدا، لأنها تشير إلى المنشدين اللاحقين، في ثقافة تفتقر

[1] ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة بيروت لبنان، ج 01، ص 469.
[2] عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس، ص 5.

إلى نظام في التسجيل اللحني إلى النغمة الصحيحة التي يجب أن يغنى بها نص معين[1].» و قد ينضاف إلى إعجاب الزجال أو الوشاح بها، شيوعها و ذيوعها كجزء من أغنية ذائعة الصيت، و هذا قد يسقط شيئا من شرفها في الضمير الجمعي الشعبي على الزجل الذي بني عليها.

2ــ الخرجة المستعارة

لقد أدى اهتمام الزجالين بالخرجة و عنايتهم بها إلى اقتباسها من بعضهم، أو اقتباسها من الموشحات و هذا ما صرح به عبد العزيز الأهواني حين قال: «إننا نجد أيضا أن الزجالين قد اقتبسوا عن الوشاحين خرجاتهم أحيانا[2].»

و تتضح تلك العناية بالخرجات في تصريحات ابن قزمان. ففي الزجل الموالي يشكو ازدحام الخرجات عليه و حيرته بينها ثم اهتداؤه إلى ما يرضيه و يرضي الممدوح.

يقول: (زجل رقم46)

دَرَت الخرجات على كل طـــــريق
فجتني موجـــات وريت روح في ضيق
و أطبع ما جات و هو معنى رقيـــق

الخرجة:

اشرب بالعـــــلال على وُدّ الوزيـــــــر
ابـــــن مُرَجـــــا أبـــو حفـــص عمـــــر

و قد أكد تلك العناية ابن قزمان في موضع آخر بذكر مصطلح المركز، و هو مصطلح استخدمه ابن بسام بدل الخرجة، في الزجل التالي: (زجل رقم51)

[1] جيمس ت.مونرو: الزجل و الموشح: الشعر الأندلسي والتراث الرومانسي، سلمى الخضراء الجيوسي: الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس ج1، ص 589.
[2] عبد العزيز الاهواني: الزجل في الأندلس، ص 30.

ثنا و تعظـــــــيم و رتبه في مديح
نظمت تنظـــــيم بلفظي الفصيـــح
و جيت إلى الجيم بمركزن مليـــــح

الخرجة:

صفات الأخـــــبار لا تبقى فـــــــرج
ما تتقي اعـــــــمل و لا عليك حـــرج

و في الزجل الموالي يصرح ابن قزمان أنه أعاد استعمال خرجة كان قد صنعها من قبل يقول: (زجل رقم52)

ذاب ننظر في مركزًا مطبوع بكلامـــاً نبـــــــيل
و تراه عندي من قديم مرفوع لس نرى به بديـــل
بالضرورة إليه هو المرجوع دعن عن قال و قيل
الخرجة: الشراب و الغنا و جر في الما في ريـــاضاً عجيب
هذا كلٌّ عُلاَل هُ عنـــــــــدي لو صال الحبيـــــب

و قد يستعير الخرجة من الزجل نفسه إذ تكون هي نفسها مطلع الزجل، و هذا النوع من الأزجال الذي يكون المطلع فيه هو نفسه الخرجة، سماه ابن قزمان: "معلم الطرفين" و مثال ذلك الزجل رقم59:

المطلع: معي معشوقا مليح ووفي جيد يكون إن لم تجيه طُزَعُ
دور الخرجة: معي زُجَيِّل مُعْلم الطرفـــين
كالقنا و الشفر من جهتـــين
و الخَرجَ دو مني عملـــين
الخرجة: معي معشوقا مليح و وفـــي جيد يكون إن لم تجيه طزع

و قد استعار ابن قزمان الخرجة عن زجال أو وشاح مرابطي اسمه بن عائشة [1] مستخدما مصطلح الزنم[2]، و هو مصطلح ذكره صفي الدين الحلي. يقول ابن قزمان: (زجل رقم126)

هذا الزجل من رقاع منشى أما الزنم فالزنم محـــــشى

ذكرت فيه المرابط عَيشى

استأسر الغمـــارى في حَبلُ لو طاعني كان يكون خيرًا لُ

و في الزجل رقم127 استعار ابن قزمان خرجته من موشحة لابن بقي[3]:

لعبت مع ملـــــــــيحة ادلال

فانشَدَتْ عليَّ قول من قـــــال

ترثي على الدلال و على الدال

الخرجة: يا حسرتي وما قــد جرالي لاعبته فمزَّق دالي و دلالي

أما الموشحة فهي: قمر و استمع لخلود كعـــاب

تشكو الذي اقتضى من عتاب

تمزيق شعرها و الثـــــــياب

الخرجة : واحسرتي و ما قد جرا لي لاعبته فمزق دالي و دلالي

و في الزجل رقم133 يصرح أنه استعار الخرجة من موشح لابن باجة[4]:

ريتُ وحْدَ النهار خرج بالكميت و في قلبِ من اجلُ مما دريت

قلتُ فيه ذا الزجل كما قد رويت عرض التوشيح الذي سميـــت

عقد الله راية النصر لأمير العلا أبو زكري

[1] انظر الزجل في الأندلس لعبد العزيز الأهواني، ص 32.
[2] الزنم أي المزنم.
[3] ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق جودت الركابي، دار الفكر الطبعة الثانية 1977، ص 77.
[4] انظر تاريخ الأدب الأندلسي لاحسان عباس، ص 264.

و الخرجة في موشح ابن باجة هكذا:

عقد الله راية النصر لأمير العلا أبي بـــكر

و في الزجل رقم62 استعار ابن قزمان خرجته من موشحه لابن عربي[1]:

جاني الحبيب فُمَيْمتُو فـــوَّاح

كأنه قد اكل بهـــــــــا تفاح

فقلت لُ و لي في الكلام راح

الخرجة:

حبيبي أين اكلت التفاح جي اعـــــــــــمل لي آح

و في الموشحة هكذا:

فاح الندى من عرف محبوبي

إذا كان ما بدا منه مطلوبـــي

فصحت يا مناي و مرغوبـــي

الخرجة: حبيبي أين أكلت التفاح جي و اعـــــــــمل لي آح

كما نجد مدغليس يقتبس خرجته من مطلع زجل لابن قزمان، و ينص على التزامه بعروضه إذ يقول[2]:

لقد قلبي حرص و إلحاح في عشق الملاح

اهديت هذا الدر و المرجـــان

سيد الملوك الأمير عثمـــــان

عروض ذاك الذي لابن قزمان

الخرجة: الجنة لو عطينا هي الراح و عشق الملاح

[1] ابن عربي: ديوان ابن عربي، شرح أحمد حسين بسبج، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1996، ص 107.

[2] انظر العاطل الحالي و المرخص الغالي لصفي الدين الحلي، ص 186.

3ــ الخرجة المطلع:

من الملاحظات التي يقف عليها الباحث في الأزجال الأندلسية، أن مطالع بعض الأزجال هي نفسها خرجاتها، و معنى ذلك أن الزجال يعيد نفس مطلع زجله في خرجة نفس الزجل، أي أن المطلع والخرجة في هذا الزجل متطابقان لفظا و معنى، إلا أن هذه الظاهرة نادرة لا ترقى إلى درجة اعتبارها تشكل اهتماما فنيا لدى الزجال. وهنا نمثل بالنماذج التالية:

أــ قال ابن قزمان: (الزجل رقم59)

المطلع : معي معشوقا مليح ووفي جيد يكون إن لم تجيه طزع
معي زجلا معلم الطرفين
كالقنا و الشفر من جهتين
و الخرجَ دو مني عملين

الخرجة: معي معشوقا مليح ووفي جيد يكون إن لم تجيه طزع

ب ــ و قال في زجل آخر: (الزجل رقم138)

المطلع: لس فالبلد أجمل من العباس
ابن احمد
يا من لقاه حياتي بعد الحنين
مما رجع اسمك لزجال زين
كررت فيه كما ترى مرتين

الخرجة: لس فالبلد أجمل من العباس
ابن احمد

ج ــ و عند الششتري نجد ذلك أيضا، إذ نجده يعتمد مطلعا لزجل ما و يلتزمه في جميع الأقفال و الخرجة، و منه قوله[1]:

إش عليَّ من الناس واش على الناس مني

د ــ و تتكرر هذه الطريقة عند الششتري في زجل آخر، كرر فيه المطلع في جميع الأقفال بما فيها الخرجة و ذلك هو[2]:

قولوا للفقيه عني عشق المليح فني

ه ــ و يعيد فعل ذلك في زجل آخر مطلعه –و هو نفسه الخرجة– إذ قال[3]:

مطبوع مطبوع أي و الله مطبوع

و ــ و في زجل آخر يتألف مطلعه من سطرين (بيتين) وجدناه لا يكرر في الأقفال والخرجة إلا السطر الثاني (البيت الثاني) من المطلع و هو على هذا الشكل[4]:

المطلع:

لله لله هاموا الرجال في حب الحبيب

الله الله معي حاضر في قلبي قريـــب

الدور الأخير:

أناهُ معنى المعـــــــاني و سر الوجود

فاتنزه في لطف صُنعي و احفظ الحدود

و اخرج عمن سَوائي تحـــظى بالشهود

الخرجة:

تدخل تدخل حضرة صفائي جوار الحبيـــب

الله الله معـــي حاضـــــــر في قلبي قريب

---

[1] انظر ديوان الششتري، ص 272.
[2] انظر ديوان الششتري، ص 276.
[3] انظر ديوان الششتري، ص 185.
[4] انظر الأدب العربي في الأندلس لعبد العزيزعتيق، ص 409ــ410.

4 ــ الخرجة ذات المثل:

الأمثال قديمة عند العرب، حتى إنهم ألفوا فيها الكتب، اقتداء بكتب المشارقة التي دخلت الأندلس ككتاب الأمثال لأبي زيد سعيد بن أوس الأنصاري و كتاب الأمثال لعبد الملك بن قريب الأصمعي و كتاب الزاهر لابن الأنباري و كتاب المجلة في الأمثال لأبي عبيدة معمر بن المثنى و كتاب أبي عبيد في الأمثال. و قد عمد الأندلسيون إلى رواية هذه الكتب و دراستها و التعليق عليها كما فعل أبو عبد الله محمد بن عبد السلام الخشني القرطبي وابن عبد ربه و برية بن أبي اليسر الشيباني الرياضي و كتابه "تلقيح العقول" و أبو عبيد البكري الذي شرح أمثال أبي عبيد في "فصل المقال في شرح كتاب الأمثال" و أبو بكر محمد بن أغلب بن أبي الدوس المرسي، والشيخ الشهيد أبو الربيع سليمان بن موسى الكلاعي الذي ألف كتاب "تكتة الأمثال و نفثة السحر الحلال". ثم أخذ اهتمام الأندلسيين بالأمثال في التطور، فراحوا يصنفونها إلى أمثال عربية و أمثال القرآن الكريم و أمثال الحديث النبوي الشريف، وصولا إلى تأليف أمثال من بنات أفكارهم، إلى أمثال العامة و ما يتداوله الناس في حياتهم اليومية[1].

هذا كله جعل الزجالين أمام مادة وافرة من الأمثال المتنوعة، فراحوا يغرفون منها ويضمنوها خرجات أزجالهم كما هي أحيانا، و بتصرف طفيف أحيانا أخرى. و للتمثيل نورد نماذج لابن قزمان:

أ ــ قال ابن قزمان: (الزجل رقم11)

يا لله طول من حيـــاتي حتى نشبع من زماني

و يعيش فولاد من كان خليعا عظيم و زاني

فيقول عنّي و عـــــنٌ من راه و من راني

الخرجة: **الولد من قــرض ولْدُ و العصى من العُصَيَّ**

[1] محمد بن شريفة: تاريخ الأمثال والأزجال في الأندلس والمغرب، ج 01، ص 27 و ما بعدها.

ب ــ و في الزجل (58):

لا نسيت اذ زارني حُــبي

وانجلا همي و زال كربي

قلت لُ وقتاً اخذ قلـــــبي

الخرجة : قلت متى تجين؟ قال: غدا

و غدا للناظرين قريـــــب

ج ــ و في الزجل (141):

الذي كذا ينتجـــــع مالُ

و يقل بفضل و لُ جمالُ

كل من يـــــــرى رجالُ

الخرجة: انظر أي سماحه فتنبيني

يُضرب المثل بكرم حاتم

وهُ اسْمَح

د ــ و في الزجل (148):

يا بن قزمان نســـمي فحقيق أن نعمل أســـحار

وإذا سعد الإنســـــان بالطبع تجيه الأخبـــــار

و يصير اسمُ نـــــافع كذا جا عن كعب الاحبار

الخرجة: **المثل قديم هُ فالناس ثم إلا التّـــــــور الأبْلَقْ**

ه ــ و في الزجل (09):

فأنا كما يُقال فالمثل: "عَزّ روحك و لو نقلت الفحم"

و ــ و في الزجل (31):

كذاك المُكاري فيما يُذكَر: وقت ان تطب لَه نار حِنْذاك يوقَّر

ز ــ و في الزجل (105):

فلس للأســـد إلا ما يفترس و لا للْمِلاَنْ إلا ما يخـــــــتطف

ضربت المثل و هُ شيًّا مليح و قد سُقْت إليك ذا الكلام الصحيح

ح ــ و في الزجل (72):

جِلَّوز عين الثور شيئا مَلْهَوي ينقَّر لك فالباب نقـــــراً مستوي

يصدَّع راسك فـــذاك الدَّوي: و رزق الجلوز في ذاك الصُّداع

و المثل عند الزجالي بنفس الصيغة: و رزق الجلوز في ذاك الصُّداع[1]

ط ــ و في الزجل لابن تاجيت اللورقي قوله[2]:

قالوا عني و الحق ما قالوا أنِّ نعشق فـــــلان

واتُّهمنا بسرقـــــة الكتـــان و كذاك بالله كان

رواه الزجالي هكذا:

تهمن بسرقة الكتان و كذاك بالله كان[3]

5ــ الخرجة ذات الاسم العلم:

من الملفت للانتباه في الأزجال الأندلسية أن كثيرا من خرجاتها تتضمن اسم علم من الأعلام، قد يكون شخصا ذا سلطة و جاه كحاكم أو أمير أو قاض، و قد يكون زميلا أوصديقا له شأن عند الزجال، و قد يكون شخصا من التاريخ له قيمته في عالم الأدب والشعر، و قد يكون امرأة محبوبة، كما قد يكون اسم عبد أو خادم. و هم يفعلون ذلك لجعل الخرجة أكثر تميزا عن باقي أجزاء الزجل، و يفردونها بذلك الختم كإشعار لافت يدل على النهاية. و من ذلك:

---

[1] أبو يحي الزجالي: أمثال العوام في الأندلس، تحقيق و دراسة الدكتور محمد بن شريفة. طبعة وزارة الدولة، المملكة المغربية، المثل رقم1963.

[2] ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، ج 02، ص 284.

[3] أبو يحي الزجالي: أمثال العوام في الأندلس، المثل رقم 706.

أــ قال ابن قزمان: (الزجل رقم67):

ولد على ان نقول الأبيـــــات في ذا الطريق
صبي ملـــــح و عنـــــــّات غنَّة رشـــيق
غنَّات و لم يُقْتَضح من سمات على الحقـــق
الخرجة : عشقت مما اذ شدت الجـــاري **علي الخُمَـــاري**

ب ــ و قال: (الزجل رقم133):

ريت وحد النهار خرج بالكميت
و في قلب من اجل مما دريـــت
قلت فيه ذا الزجل كما قد دريت
عارض التوشيح الذي سمـــيت

الخرجة: عقد الله راية النصر
لأمير العلا **أبي زكري**

ج ــ و قال: (الزجل رقم57):

يا صديق اصغي لمن ينصح و اعص كل احد
إن مدحت فادرى لمن تمدح و اثني و اجـــتهد
لا تزول من اهْنَ و لا تبرح من هذا البـــــــلد
الخرجة: ابق في مكارم ابن هانـــي تبقى في امَـــنْ
ربما يقال أي بن هـــــاني قل **أبو الحسن**

د ــ و قال ابن قزمان في زجل آخر[1]:

و الله إني مطـــــبوع و لساني فايـــــق
واش هُ في ذا الممدوح من كلام رايـــــق
لسن أنا فيه عاشـــــق غيري هو العاشق
الضمير هُ **الوشـــــكي** و اللسان **قزمـــاني**

ه ــ كما فعل مثل ذلك زجالون آخرون منهم أبو عمرو بن الزاهر الإشبيلي إذ قال[2]:

اش عليك ات يا ابن يقلق
دعن نشرب دعن نعــشق
حتى نمشي سكران أحمق
في دراعي مقبض خماس و في صدري **قيس المجنون**

و ــ و منهم مدغليس إذ قال[3]:

أنا لس يتهموني في حبهـــــــــم و لا أتْ في الرسالة يتهموك
و لا يرموني في الهوى بالمـــــلل و لا أت يَضًّا بالكذب يرموك
أي زمان بعد؟ قل: هو قد كان يجي إنما هو في قرطبة ممــلوك
الخرجة: **لأبو يـــحي** سيــد الأمـــــــرا و فريد الزمان وزير المــلوك

6ــ الخرجة على لسان المرأة:

اعتنى الزجالون الأندلسيون بجعل خرجة الزجل على لسان المرأة عموما وخاصة على لسان الفتاة البكر التي تذكر حبيبها لأمها، و تشكو البعاد والهجران بسبب ذهاب الحبيب إلى بلدان أخرى لأسباب كثيرة كالجهاد والتجارة و طلب العلم. و تصف لوعتها و تذكر شوقها و تشكو حبها و تعدد شوقها. و كثيرا ما تصرح بمغامراتها معه و تذكر اللقاء و ما يحدث فيه من عناق و تقبيل مخالفة ما تعودناه في الأدب العربي

[1] انظر العاطل الحالي والمرخص الغالي لصفي الدين الحلي، ص 186.
[2] انظر المغرب في حلى المغرب لابن سعيد، ج 01، ص 284.
[3] انظر الزجل في الأندلس لعبد العزيز الأهواني، ص 109ــ110.

من صفات المرأة المتمنعة المحتشمة الخجولة، التي تخاف افتضاح أمرها و تخشى كلام العذال والحاسدين. و نادرا ما نجد هذه المرأة الأندلسية متمنعة في دلال. بل نجدها عارضة نفسها للمحبوب راغبة فيه في جموح، واصفة ما يحدث بينهما حتى وإن كان ذهاب عذريتها. و قد تعرض حوارا يدور بينها و بين أمها حول الموضوع. هكذا عرضها الزجالون في خرجاتهم كما سيتضح:

أ ــ قال ابن قزمان: (زجل رقم54)

إذا المليــحَ راتُ لم تُرد تزول
منِّيت و إن جاتُ تُمنع الدخول
رغب منهَ غنَّاتُ و شدت تقول

الخرجة: لعاباً حُلُ، دعني بالنبي دعنـــــي، دع نقَبَّلُ

ب ــ و قال أيضا: (زجل رقم76)

و لك علي أن نقول أبيات في ذا الطريق
صَبيَّ مليــحة غنَّـــات غناً رشــيــق
و لم يُفتضح من سمــات على التحقيــق

الخرجة: عشقاي مَمَّا (Mama) إذ شت هاذا الجاري علي الخماري

ج ــ و قال أيضا: (زجل رقم125)

يا من هو الممـــــدوح في مبتدا شـــــــــعري
صديقة للـــــــــروح ذاك الـــــــذي تدري
قلت أنت هُو مسروح وكم وكـــم تجـــري

الخرجة: وقـــتا تغيــب عني لس نقدر ان نصبـــر
نحبــك انســـــــي قالـــت: أنا أكـــــثر

د ــ و قال في زجل آخر: (زجل رقم142)

جيد هُ من يحب نهار موسم

جات لداري قلها لـــــس ثم

فأنشدت غنا عاشقا مـــــغرم

الخرجة: الحبيب حُجب عنِّ فـــي دارُ

اش ترى نسل عـــنُّ لـــجارُ؟

أوش نعمل

ه ــ وقال في زجل آخر(زجل رقم127)

لعبتُ مع مليـــــــــحة ادلال

فأنشدت علي قول من قـــــال

ترثي على الدلال و على الدال

الخرجة: يا حسرتي و ماذا جرا لي لاعبته فمزق دالي و دلالي

7 ــ الخرجة المسبوقة بلفظ قال و أنشد و ما في معناهما:

اهتم الزجالون بجعل الخرجة في الزجل متميزة، و لما كان الزجل كله باللهجة العامية خلافا لما هي عليه الموشحة، اجتهد الزجالون في تخريج خرجاتهم. و من أهم ما عمدوا إليه، أن جعلوها مسبوقة بكلمات مثل: قال، أنشد، و ما في معنيهما.

ويحرصون في الغالب أن يجعلوا الدور الذي يسبق الخرجة ممهدا لها،كما في النماذج التالية:

1) الفعل قال في صيغة المفرد المذكر

أ ــ قال ابن قزمان: (زجل رقم132)

قلت فيه ذا الزجل كما قد ريت

عرض التوشيـــــح الذي سميت

الخرجة: عقد الله رايـــــة النصـــــــــر

لأميـــر العـــــــــلا أبو زكري

ب ــ و قال أيضا: (زجل رقم62)

جاني الحبيـــب فميمتو فواح

كانه قد أكل بها تفـــــــــاح

فقلت لُ و لي في الكلام راح

الخرجة: حبيبي أين اكلت التفـــــــاح

جي اعمـــــــل لـــــــي آح

ج ــ و قال أيضا: (زجل رقم53)

في حرب انا مد عشقت المتقال

اذا هجر حالي أي حســـم حال

من اجل ذا لس بعد من قد **قال**

الخرجة: طول ما نراك جيد نكل منـــخر

هُ ما تغيب وَرَّ قـــــــلباً يصبر

د ــ و قال الششتري[1]: ازهد فيما دون المحبوب و ابقى منك سالي
واجوهر بخمر التحــقيق و إياك لا تبـــالي
يقول الــذي قد أنشـــــد في خمر الــدوالي
الخرجة: قم دلوني دار الخـــمار في درب النصاره
كويس ملا من مســطار نعطي في النشاره

2) الفعل قال في صيغة المفرد المؤنث

أ ــ قال ابن قزمان: (زجل رقم64)

في وصال من حالت
و على من صـــالت
وش رات اذ **قالــت**
الخرجة: زُل مـــــن ثـــــم
اش نعـــــــمل ؟ نبشم

ب ــ و قال أبو بكر بن الحصار[2]:

لا شراب إلا قــديــم لا مــليح إلا وصول
اذ **تقول** روحك نريد لس تخالف ما تقــول
و الزيارة كـــل يوم لا ملـــول ولا بخيل
الخرجة: من زيارة بعـــــد قد رجع بحل صديــق

[1] ديوان الششتري، ص 156.
[2] انظر المغرب في حلى المغرب لابن سعيد، ج 01، ص 284.

3) الفعل قال في صيغة الجمع

أ ــ قال ابن قزمان: (زجل رقم02)

قد تممت الزجيل و هو من قلبي مقطوع

وجا من سحر بابل و من الدر مجــموع

تسمع الناس **يقولوا** إن ذا يا أخي مطبوع

الخرجة: و تقـــوم الولاول لـــــي وقت ان تعنيه

ب ــ و في مثال من زجل للششتري نجده يكرر هذه الجملة التالية في كل قفل من أقفاله حتى ختم زجله بها، و هي[1]:

قولوا للفقيه عني عشق المليح فني

4) الفعل أنشد

أــ قال ابن قزمان: (زجل رقم142)

جيد هُ من يحب نهار موسم

جات لدار قلـــــــها لس ثم

فأنشدت غنا عاشــقا مغرم

الخرجة: الحبيب حُجب عنِّ في دارُ آش ترى نسل عنٌّ لجارُ

ب ــ و قال أيضا: (زجل رقم127)

لعــبت مع مليـــــــحة ادلال

فأنشدت علي قـــــول من قال

ترثي على الدلال و على الدال

الخرجة: يا حسرتي و ماذا جرالي لاعبته فمزق دالي و دوالي

[1] ديوان الششتري، ص 276.

ج ــ و قال أيضا: (زجل رقم54)

إذا المليــح راتُ لم تُرد تزول

منيت وان هِ جات تمنع الدخول

راغب منهَ غناتُ و **شدتْ** تقول

الخرجة: لعاباً حُل، دعني بالنبي دعنـــــــي، دع نقبّل

5) الفعل غنى في صيغة المفرد المذكر

أ ــ قال ابن قزمان: (زجل رقم32)

ان رايت ما اتمــنيت

نذكـــــــره آخر بيت

واش في ذا إن **غنيت**

الخرجة: الكرم والإكـــــــــرام

عند بن عبـــــد البر

أبـــو اســـــــــحاق

ب ــ و قال أيضا: (زجل رقم60)

كان ماعُ انسان من اخوانُ معشوق و تاه

قطـــع سلامُ عليه و هو يـــــــــــراه

فقلت غنّي لي يا مســـــــكين على هواه

الخرجة: خطر حبيـــــبِ و ما سلم، عُريَّـــــض ثم

6) الفعل غنى في صيغة الجمع

قال ابن قزمان: (زجل رقم98)

قد رجعت الآن باطـــل منذ غاب الخبر عني

و عن عقل يبقى لعاقل و النَّشير بعيده عنـــي

و نراه في الفرن داخل و إذا خرج **نغنـــــي**

الخرجة: قد خرج محـــبوب برَّا و نريد و لس نجـــرا

و يْقْلّي قلـــــبِ اهجم ونخاف من المـــــلثم

7) الفعل غنى في صيغة المؤنث

قال ابن قزمان: (زجل رقم76)

و لك عليّ أن نقول أبيـــــات في ذا الطريق

صبيَّ مليـــحة **غنَّـــــــــات** غنًا رشـــيق

و لم يفتضـــح مـــــن سمات على التحـــقيق

الخرجة: عشقاي مما إذا شت هذا الجاري علي الخماري

8) الفعل نادى

قال ابن قزمان: (زجل رقم114)

إذا كان قريب العشا

نَمُور إلى هذا الرشا

ننادي بحـــرقة حشا

الخرجة: حبيب بربا غفور قبيلة لعبداً يزور

9) الفعل غرد

قال مدغليس[1]:

استمع امر الحسن كِفْ تلهمك إلى الخلاعـــا

بنغم ترد الأشـــــــياخ للمجون و للرقـــاعا

غردت من غـــدْوَ لليل و ما كررت صناعا

الخرجة: يسمع الخليع عنـــــاها و يحس قلب يخـــــلَّع

[1] انظر المغرب في حلى المغرب لابن سعيد، ج 02، ص 220.

8ـ الخرجة الغريبة:

قد يلجأ بعض الزجالين إلى استحداث خرجات غريبة، طلبا للتميز، أو إمعانا في التطرف والخروج عن المألوف، حتى و لو تعارض ذلك مع مبادئ الدين الإسلامي. وليس ذلك غريبا في مجتمع متعدد الأعراق والأديان، و فيه من الحرية ما لم تبلغه أمم أخرى. و من ذلك خرجة البكازور البلنسي على لسان ابليس و تمهيده لها بقوله[1]:

إيش تدهب عند البطون من العقول
حج الكاس و مد ساقــك لا تزول
و ابليس يضحك بحبـــــها و يقول
الخرجة: اطمئن قط إن الشريـــــــب باليه
و الفتيان عـــــزاب و الدار خاليه

9ـ الخرجة و عناصر الطبيعة:

من المعلوم أن الطبيعة الأندلسية فتنت العرب اللذين وفدوا إلى هذه الأرض، وانعكس ذلك في فنهم و أدبهم، خاصة على مستوى الأغراض والموضوعات. و زاد الزجالون أن اعتنوا بها على مستوى الخرجة في أزجالهم. و من ذلك قول ابن قزمان: (زجل رقم52)

أــ ذا نظرت في مركزا مطبــوع بكلامــا نبـــيل
و تراه عندي من قديم مرفوع لس نرى بـــه بديل
بالضرور اليه هو المرجــوع دعن عن قال و قيل
الخرجة: الشراب و الغنا و جــري الما في رياضاً عــجيب
هذا كــل عـــــلا هُ عنـــــدي لوصال الحـــــبيب

[1] انظر المغرب في حلى المغرب لابن سعيد، ج 02، ص 341.

ب ــ و قال أيضا: (زجل رقم90)

دمت مســـرور مبلَّغ الآمـــــــال
و ترى وعـــز في اقبـــــــــال
ما استحال الظـــــلام ولاح الهلال

الخرجة: و ما اخضر نبات و قامت غصون

ج ــ و قال كذلك: (زجل رقم88)

و لمجدك تَهُب الأربـــــــع رياح
ما مشت القدم و طـــــار الجناح
و توارى الظلام و ما را الصباح

الخرجة: غرة الشـــــــمس في جبين النهار

10 ــ الخرجة البسيطة:

تميزت بعض خرجات الأزجال الأندلسية بالبساطة، حتى لا نكاد نلمس في بعضها شيئا من الفنية، و لو في أبسط صورها الموائمة للزجل، و لم يكن ذلك غريبا عندهم، فقد قال عبد العزيز الأهواني: «نعتقد أن هذا النوع البسيط هو الزجل القديم الذي ظل متصلا بالأصل الشعبي الأول[1].» و من ذلك:

أ ــ قال ابن راشد[2]:

كل حد في ذا العيـــد شرَّح و ملَّح
و اعمل على حبلو مبـــزور مملح
وانا فليس عندي كـــــبش فينطح

الخرجة: ولا ما نجوَّل السكين على وريدو

[1] عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس، ص 58.
[2] انظر الزجل في الأندلس لعبد العزيز الأهواني، ص 57.

ب ــ و قال عيسى البليد الإشبيلي[1]:

نراه قد حصل مسكين في محنابو
يقلق وكذاك أمر عظـــــيم صابو
توحشو الجفون الكحال إن غابو

الخرجة: وذيك الجفون الكـــــحال أبلات

ج ــ و قال ابن قزمان: (زجل رقم105)

بغيت المراد ورايت الاصل
وكان الله ماع ومـــنه انعمل
فلا يدع زجل مـــاع و جل

الخرجة: الي يجري و يصـــل ويقف

11ــ الخرجة و الفخر:

الافتخار طبيعة أصيلة في الإنسان العربي، و قد وجدنا الأدباء والشعراء يفخرون بأدبهم و جودة نظمهم عبر العصور الأدبية، كما فعل المتنبي. و قد امتدت هذه الصفة إلى أدباء الأندلس، و لم يكن الزجالون بدعا من ذلك، فافتخروا بحسن نظمهم للأزجال، كما خصوا بعض خرجات أزجالهم بذلك. و للتمثيل نورد النماذج التالية:

أ ــ قال ابن قزمان: (زجل رقم37)

ما املح يا قوم هذا الزجل و ما أجود
المسك يخرج على فمي اذ ينشـــــــد
إذا انْقَرَا في مكان يحـــــــــزن هُ عَدُ

الخرجة: و يبد فالفرح و التصديق من هُ مصباح

[1] انظر الزجل في الأندلس لعبد العزيز الأهواني، ص 64.

ب ــ و قال أيضا: (زجل رقم51)

ثنـــا و تعـــــظيم و رتبه في مديح
نظمـــت تنـــــظيم بلفظي الفصـــيح
و جيت على الجيم بمركزن ملـــيح
الخرجة: صفات الأخبـــــار لا تبقى لك خرج
ما ننتقي اعـــــتمل ولا عليـــك حرج

ج ــ و قال كذلك: (زجل رقم97)

أي زجل عملت يا قوم فتَنْ هُ نـــــظر و سمع
وانا مطبـــــوع و لكن لم نقل زجـــــل بطبع
عشر أبيات في شطاط و ثلاث اقسام في وسع
الخرجة: فتلطـــــعشر هي ذاب عدة الأبيات و الأقسام

الفصل الثاني

الإيقـــــاع

المبحث الأول: الإيقـــاع في الزجـــل

المبحث الثاني: القـــافية

المبحث الثالث: الزجـــل و الغنـــاء

المبحث الأول

الإيـــقاع في الزجـــل

الزجل الأندلسي عربي الإيقــاع

الزجل الأندلسي أوروبي الإيقاع

الإيقاع الأندلسي المبتـــــكر

الإيقاع في الزجل

حاول بعض الباحثين الخوض في موضوع إيقاع الزجل الأندلسي، و كان منهم العرب الذين لهم دراية وافية عن بحور الشعر العربي، و كان منهم المستشرقون الذين درسوا الشعر العربي، مع فهمهم لإيقاع الشعر الغربي و الإسباني على الخصوص. وقد تباينت الآراء في الموضوع، ذلك لأن إشكالية طبيعة عروض الزجل تتميز بالصعوبة التي تعيق الوصول إلى نتيجة دقيقة مبنية على دراسة علمية محكمة، لاعتبارات متعددة منها ضعف أو انعدام الموضوعية عند بعض الباحثين الذين يبنون نتائجهم على أحكام مسبقة أساسها التعصب إلى جهة الانتماء، و منها أن الزمان الذي قيلت فيه هذه الأزجال بعيد جدا عنا، و لم يتحقق لتلك الأزجال أن تدون بطريقة تضمن المحافظة على الإيقاع سليما كما أداه الزجال نفسه، لطبيعة العامية الأندلسية و عدم قدرة التدوين بالحرف العربي و حتى باللاتيني يومها على الإيفاء بتلك المهمة. و إذا كان الذين يقرءون النصوص الزجلية يومها يستطيعون أداء الوزن بطريقة سليمة لمعرفتهم باللهجة السائدة، فإن اللاحقين قد لا يتمكنون من ذلك إلا بعسر شديد، و تزداد المهمة صعوبة و تعقيدا كلما زاد الابتعاد عن ذلك الزمان، وسط فراغ تام لدراسات لهجية و صوتية للغة التخاطب في ذلك الزمان بين الأندلسيين. و المشكل ماثل أمامنا اليوم في قراءة قصائد الشعر الشعبي داخل الوطن الواحد (الجزائر) لتباين اللهجة من منطقة إلى أخرى. فإذا كان هذا قائم مع شعر شعبي قيل في هذا الزمان و في وطن واحد، فكيف بنا مع الزجل الأندلسي الذي بيننا و بينه عهود طويلة، و نشأ على أرض غير عربية؟

كما أن الأندلسيين لم يصلنا منهم شيء في مجال تحليل الأزجال و وصفها وتاريخها و طريقة نظمها، إلا ما ورد في مقدمة ديوان ابن قزمان، و هي مجرد ملاحظات تتسم بالسطحية والعموم. أو ما ذكره ابن خلدون في مقدمته و هي ملاحظات عابرة لا تفي بالغرض. و كما صرح إحسان عباس أنه «من الأمور التي تلفت الناظر

في تاريخ الموشحات والأزجال أن يكون الاثنان اللذان شرحا قواعد هذين الفنين مشرقيين على الرغم من أن الأندلس هي المنبت الأول لهذين الفنين. فكما أن ابن سناء الملك هو الذي فسر قوانين التوشيح، كان الصفي الحلي في كتابه العاطل الحالي مفسرا لكيان الأزجال و تاريخها[1].»

و حتى ما جاء به الصفي الحلي تشوبه الشوائب، فقد أخفق في فهم طبيعة اللهجة الأندلسية. إنه أساء تقدير و إدراك الفروق اللهجية بين المشرق والمغرب «حين ذهب يقيس كلام الأندلسيين على كلام المشارقة في عصره، أو يقيسه على اللغة الفصحى... و لم يتنبه إلى أنه إنما ينظر في لهجة جديدة مستقلة، و أن الأصل الذي كان يجب أن يؤسس عليه بحثه هو استخراج قواعد عامة لتلك اللهجة، لا نسبة الزيادة والنقص إلى الألفاظ فيها، قياسا على اللغة الفصحى أو على ما في بعض اللهجات العامية بالمشرق[2].» و هذا يصعب قراءة تلك الأزجال قراءة سليمة تعين على إدراك الوزن والإيقاع فيها.

و ربما جاز أن نضيف عاملا آخر يتمثل في ضياع جل التراث الأدبي لتلك الفترة بسبب ما آلت إليه دولة الأندلس و سقوط مدنها و هروب أهلها، و ما كان يعنيهم و هم يفرون نحو الضفة الجنوبية من البحر أن يحتفظوا بدواوين الأزجال. فهم لم يعتنوا بها و هم في أحسن الظروف، و تساهلوا في المحافظة عليها محافظتهم على دواوين الشعر لأنها لم تكن تلقى الاعتبار والتقدير الكافيين، خاصة في ظل التعصب لتقاليد الشعر العربي الأصيل، و أن الذين اهتموا بجمع التراث والمحافظة عليه «إنما هم المتشبعون بحب الفصيح واستهجان العامية، و من ثم لم يروا في الزجل رأيا كريما يدفع بهم إلى المحافظة عليه، فاستهانوا به و لم يولوه من الاهتمام بعض ما أولوا

[1] إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، ص 252.
[2] نفس الرجع، ص 253.

الشعر الذي كان في الواقع طعام الأندلسيين الذي يأكلون و شرابهم الذي يرتشفون [1].»
حتى وجدنا من المؤلفين من أعرض عن أن يضمن كتابه مثالا واحدا للموشحات مثل ما فعل ابن بسام في الذخيرة والفتح بن خاقان في كتابيه القلائد والمطمح، فكيف تكون حال الأزجال في وضع كهذا؟ خاصة و أن تلك الأزجال جمعت إلى جانب عاميتها وخروجها عن الإعراب قدرا كبيرا من الفحش والخلاعة والخمر.

و مهما يكن فإن الذين تناولوا هذا الموضوع اختلفت آراؤهم و تباينت على الشكل التالي:

1ــ الزجل الأندلسي عربي الإيقاع

ذهب العديد من الباحثين إلى أن الزجل شأنه شأن الموشح في إيقاعه، فعروضه وثيق الصلة بالعروض العربي. أي أنه يعتمد نظام التفعيلات، فهو يدور في فلك البحور الخليلية، خاصة في المراحل الأولى من نشأته [2]. و قد أثبت ذلك صفي الدين الحلي حين قال: «أول ما نظموا الأزجال جعلوها قصائد مقصدة و أبياتا مجردة في أبحر عروض العرب بقافية واحدة كالعروض لا يغايره بغير اللحن واللفظ العامي، وسموها القصائد الزجلية[3].» و قد أورد لذلك نماذج لمدغليس بلغت ثلاث عشرة قصيدة وجدها في ديوانه، منها هذه القصيدة من البحر المديد و مطلعها[4]:

مَضَى عنيِّ من نُـــــحبُّو وودَّع و لهيبُ الشوق في قلبي قد أودَع
لو رايت كِفْ كن نَشْاعو بالعين و ما عذري انَّ روحـــــي نَشَيَّع
من فظاعة ذا الصبر كنت نَعْجَب حتى ريت ان الفراق مِنُّو أفظـــع

[1] مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته و فنونه، ص 450.
[2] عيسى الدودي: ابن قزمان جسر بين الشرق والغرب، اطروجة دكتوراه في الأدب 2004–2005 كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الأول وجدة المغرب ص 293.
[3] صفي الدين الحلي: العاطل الحالي والمرخص الغالي، ص 14.
[4] نفس المرجع، ص 15.

و قد بين ابن سناء الملك –و هو أول من شرح قوانين التوشيح– أن من الموشحات «ما جاء على أوزان أشعار العرب... و ما كان من الموشحات على هذا النسج فهو المزدول المخذول، و هو بالمخمسات أشبه منه بالموشحات، و لا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء[1].» كما رأى ابن بسام أن الموشحات لم يسلم منها إلا القليل أما أغلبها فخارج عن بحور الخليل، و ذلك ما منعه من إيراد نماذج للموشحات، إذ قال: «أوزان هذه الموشحات خارجة عن غرض الديوان، إذ أن أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب[2].»

و قد عاب كورينتي على الباحثين العرب و من تنكروا لعربية الإيقاع و أصالته في الموشحات والأزجال و أوعز ذلك إلى قصورهم «عن تفهم زوايا المسألة الإيقاعية و الفونولوجية إلى درجة إقرارهم أن أكثر الموشحات فضلا عن الأزجال خارجة عن مقاييس أوزان أشعار العرب [3]» و أوضح أن إيقاع الموشحات والأزجال ما هو إلا استمرارية لبعض إيقاعات الشعر العربي مع شيء من التطوير والتحديث، و أن نموذج ذلك «هو المسمط و هو عبارة عن قصيدة أدخلت على كل بيت من أبياتها ثلاث أو أربع قواف داخلية، فتحولت هكذا إلى مربعة أو مخمسة، يتركب كل بيت من أبياتها من ثلاثة أغصان أو أربعة، مقفاة بقافية واحدة مختلفة في كل بيت، و من قفل واحد بقافية ثابتة في جميع الأبيات [4].» و مما ساعد على ذلك وصول كتاب الخليل بن احمد الفراهيدي إلى بلاد الأندلس في زمن إمارة عبد الرحمن الأوسط و حصول عباس بن فرناس على نسخة منه[5]، مما شجع الأندلسيين على «تحوير الأوزان الخليلية المستغلقة

---

[1] ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق جودت الركابي، دار الفكر الطبعة الثانية 1977 ص 33.
[2] ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ج 1 ص 469.
[3] فيديريكو كورينتي: العلاقات اللغوية والأدبية بين الأندلس و سائر الدول في شبه الجزيرة الإيبيرية، دراسات مغاربية، عدد مزدوج 15،16ـــ2002، ص 7.
[4] نفس المرجع، ص 6.
[5] عيسى الدودي: ابن قزمان جسر بين الشرق والغرب، اطروحة دكتوراه في الأدب 2004–2005 كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الأول وجدة المغرب ص 294.

عن أهل الأندلس إلى مقابلاتها النبرية و إلحاقها بالضرورات الإضافية الأخرى الواقعة في الموشحات التي ابتدأ نظمها في نفس الفترة[1].»

كما كان للموسيقى دور كبير في نشأة الشعر الدوري و ما تبعه من تطور ليستجيب لمتطلبات الغناء إذ تفطن الأندلسيون إلى ضرورة تنويع الإيقاع والقوافي بما يسهل استمرارية التغني في راحة وانسيابية داخل القصيدة الواحدة مما يغْني عن النوبة التي تعتمد عدة قصائد. و بذلك استطاع الأندلسيون أن يطوروا و يجددوا في الإيقاعات العربية التي مثلت القاعدة الأساس لذلك التجديد بما حملته من حداء و إنشاد و غناء ضمن ما انتقل إلى الأندلس من تراث ثقافي و فني كان له كل ذلك الفضل.

و من المستشرقين الذين ذهبوا في نفس الاتجاه الذي يرى أن إيقاع الموشحات والأزجال من صميم عروض الشعر العربي، المستشرق الألماني هارتمان، و قد اجتهد ليضع للموشحات عروضا ينبثق من أوزان بحور الخليل المعروفة «إذ حاول إرجاع أوزان الموشحات إلى مائة و ستة و أربعين وزنا مشتقا من الأوزان العربية المعروفة من قبل[2]»

و قد سار على نفس المنوال في إثبات أن الشعر الدوري وليد العروض العربي مع الاستفادة من الزحافات والعلل والأضرب والأعاريض، والاستعانة بالتام والمجزوء والمشطور والمنهوك، كوكبة من الباحثين منهم:

ــ فوزي سعد عيسى الذي يرى أن الشعر التجديدي الذي ظهر في الأندلس لم يخرج عن البحور الخليلية «والواقع أن الوشاحين لم يخرجوا في تجديدهم على العروض العربي و إنما كان تجديدهم محصورا في إطار هذا العروض، فعندما أحسوا أن أوزان الخليل أصبحت غير قادرة على الوفاء بحاجة المغنين أعادوا النظر في هذه الأوزان،

---

[1] فيديريكو كورينتي: العلاقات اللغوية والأدبية بين الأندلس و سائر الدول في شبه الجزيرة الإيبيرية، دراسات مغاربية، عدد مزدوج 15،16ــ2002، ص 10.

[2] مقداد رحيم خضر: أوزان الموشحات الأندلسية و قوافيها، مجلة المورد، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، المجلد 15، العدد الأول 1986، ص 63.

فوضعوا أيديهم على فكرة "الأصول" في الدوائر العروضية، فاستفادوا منها كما استفادوا من فكرة الزحافات والعلل و من فكرة المشطور والمنهوك، و نظروا في الأبحر القديمة المهملة بل والمستعملة فولدوا من هذه الأبحر والأصول أوزانا جديدة، منها ما يدخل في باب المشتبه، و منها ما يدخل في باب المولد أو المبتكر، فتكونت ثروة عظيمة ضخمة استطاعت أن تواكب التطور الهائل في الغناء الموسيقي، و قد تم ذلك في إطار العروض العربي و على هدى من قواعده و أصوله[1].»

– محمد فاخوري و قد قسم أوزان الموشحات إلى خمسة أقسام[2]:

أ– قسم يلتزم بالبحور الشعرية الستة عشر الموروثة و لا يخرج عنها إطلاقا.

ب– قسم يظهر فيه بعض التجديد بتعديل بعض تفعيلات البحر التقليدي و إدخال شيء من الزيادة أو النقصان في حركاته و كلماته.

ج– ما اشترك فيه أكثر من وزن واحد، كتوظيف الحالات المختلفة داخل بحر واحد، أو أن يجمع بين بحرين اثنين في موشح واحد.

أما القسمان الآخران فيستندان في إدراكهما إلى السماع أو القراءة فقط[3].

– أحمد محمد عطا الذي وجد أن موشحات عقود الآل في الموشحات والأزجال تنقسم إلى قسمين[4]:

أ– الموشحات الموزونة التي نظمت في بحور الشعر.

ب– الموشحات المختلطة الممزوجة الموزونة.

– مجد الأفندي و قد رأت أن المشارقة نظموا: «كثيرا من موشحاتهم على الأوزان العربية التقليدية الطويلة الأبحر كالبسيط والطويل و لكامل، كما نظموا على الأبحر

---

[1] فوزي سعد عيسى: الشكل الفني في الموشحات الأندلسية، محاضرات النادي الأدبي الثقافي بجدة، دار البلاد جدة، الطبعة الأولى 1406هـ/1985م، ص 622ـ623.

[2] محمد فاخوري: التجديد العروضي الغنائي في شعر الموشحات الأندلسية، التراث العربي: مجلة فصلية محكمة تصدر عن اتحاد كتاب العرب بدمشق، العدد 85، شوال 1423هـ/2002م، ص 85 و ما بعدها.

[3] عيسى الدودي: ابن قزمان جسر بين الشرق والغرب، اطروحة دكتوراه في الأدب 2004–2005 كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الأول وجدة المغرب ص 296.

[4] أحمد محمد عطا: دراسات في فني الموشحات والأزجال، مكتبة الآداب القاهرة، الطبعة الأولى 1999، ص 83.

القصيرة كالمنسرح والمتقارب، و منها ما نظموه على بعض الأبحر المهملة كالهزج والمجتث و مخلع البسيط. كما نظموا على أبحر استخدمها الأندلسيون من قبل مستمدين إياها من الأبحر العربية التقليدية، و عارضوها في كثير مما نظموا. و لم يكتفوا بهذا فأدخلوا بعض الأبحر الجديدة التي عرفها الشعر المشرقي، و لعل أبرز هذه البحور الجديدة بحر الدوبيت[1].»

– مقداد رحيم خضر الذي صنف أوزان الموشحات إلى ثلاثة أنواع[2]:

النوع الأول: ما جاء على أوزان الشعر العربي المألوفة و ما يتفرع منها و ينقسم إلى:

أ– ما جاءت أقفاله و أدواره على وزن واحد.

ب– ما جاءت أقفاله على أكثر من وزن و أدواره على وزن واحد.

ج– ما جاءت أقفاله و أدواره على وزنين.

د– ما جاءت أقفاله على أكثر من وزنين و أدواره على وزنين.

النوع الثاني: ما جاء على أوزان غير مألوفة في الشعر العربي و ينقسم أيضا إلى:

أ– ما كانت أقفاله و أدواره على وزنين.

ب– ما كانت أدواره على وزن واحد و أقفاله على وزنين.

النوع الثالث: المتنوع الأوزان و ينقسم إلى قسمين:

أ– ما جاءت أقفاله متنوعة الأوزان و أدواره على وزن واحد.

ب– ما تنوعت أوزان أقفاله و أدواره معا.

و قد اتخذ نفس هذا المذهب بعض الباحثين غير العرب حيث «أثبت بعض العلماء العروضيين الغربيين منهم الأستاذان الإنكليزيان "غورتونGorton" و "جونزJones"

[1] مجد الأفندي: الموشحات المشرقية و أثر الأندلس فيها: منذ بداية العصر الأيوبي و حتى نهاية العصر المملوكي، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر سورية، الطبعة الأولى 1420هـ/1999م، ص 277.

[2] مقداد رحيم خضر: أوزان الموشحات الأندلسية و قوافيها، ص 73 و ما بعدها.

والأستاذ الألماني "Schšler"، أن الموشحات والأزجال تقطع تقطيعا خليليا خالصا في نسبة عالية جدا من أبياتها مع استثناءات لا خطر لها من جهة نظر إحصائي[1].»

و قد سار على خطاهم أيضا في تطبيق العروض العربي على الموشح الأندلسي "صمويل بتيري" الذي صنف هذه الأوزان إلى ثلاثة أنواع هي[2]:

أ- بيت موشح مع تفعيلات بحر عروضي تقليدي.

ب- بيت موشح متطابق مع تفعيلات بحر عروضي تقليدي إلا أن حركة التقفية الداخلية أخرجته منه.

ج- بحور تقليدية أدخلت عليها تعديلات.

د- تنويعات على البحور التقليدية.

و لهذا كله اعتبر الموشح وثيق الصلة بالعروض العربي، و ذهب إلى أن: «من الأمور التي تبعث على الدهشة أن نجد كثيرا من الموشحات تلتزم تماما بالأوزان الشعرية التقليدية[3]».

كما عمد بعض الباحثين من هذا الإتجاه إلى أزجال ابن قزمان و قاموا بتقطيعها و تحديد أوزانها في دائرة العروض العربي، كما فعل كورينتي الذي حدد لكل زجل على حدة وزنه في كتابه "ديوان ابن قزمان: نصا و لغة و عروضا "، و ختمه بدراسة تناولت جوانب مختلفة من الديوان على رأسها مسألة العروض، و هكذا جاء التزاوج بين الأزجال والأوزان في الكتاب[4]:

- الزجل1: العروض من الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن)

- الزجل2: العروض من الممتد (فاعلن فاعلاتن)

---

[1] فيديريكو كورينتي: العلاقات اللغوية والأدبية بين الأندلس و سائر الدول في شبه الجزيرة الإيبيرية، ص 7.

[2] عيسى الدودي: ابن قزمان جسر بين الشرق والغرب، اطروحة دكتوراه في الأدب 2004-2005 كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الأول وجدة المغرب ص 298.

[3] صمويل بيتري: الموشح الأندلسي، ترجمة و تقديم و تعليق:عبد الحميد شيحة، مكتبة الآداب القاهرة الطبعة الثانية 1417هـ/1996، ص52.

[4] عيسى الدودي: ابن قزمان جسر بين الشرق والغرب، اطروحة دكتوراه في الأدب 2004-2005 كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الأول وجدة المغرب ص 298.

- الزجل3: العروض من البسيط (مستفعلن فعلن مستفعلن)

- الزجل 4: الأغصان من المنسرح (مستفعلن فاعلات مفتعلن) والأقفال من الهزج (مفاعيلن مفاعيلن)

- الزجل5: العروض من المقتضب المرفل (فاعلات مفتعلن فا)

و هكذا دواليك حتى آخر زجل في الديوان.

و نفس ذلك فعله محمد أحمد وريث مع هذه الأزجال و انتهى إلى أن: «فيه الكثير المتوائم –تماما– مع عروض الخليل بن أحمد و منه الكثير أيضا من القصائد المعاصرة التي نستطيع أن نلحق أوزانها بالأوزان الخليلية لتشكل إضافة أو إضافات مقبولة إليها[1].»

2 ــ الزجل الأندلسي أوروبي الإيقاع

إذا كان المدافعون عن التراث والحضارة العربية و تأثيرها في الأندلس قد وضعوا أيديهم على مجموعة من الأدلة توصل إلى نسبة فن الموشحات والأزجال إلى العرب، و تجعل من الشعر الدوري عربي الإيقاع، فإن طائفة أخرى تقف على النقيض محاولة جعل ذلك الفن في دائرة الانتماء الأوروبي والإسباني خاصة.

فقد ذهب خوليان ريبيرا إلى أن فن الموشحات والأزجال ولد في الأندلس كجنس غنائي، انبثق عن اللغة العامية، وارتبط بعربية الشارع، و باللغة الرومانثية وكانت تستخدم في الحديث اليومي، واعتبره جنسا بالغ الحيوية والنضج في شبه جزيرة إيبريا. و قدم الدلائل على وجود لغة رومانثية كانت تتكلم في الأندلس، و قد كتب بها شاعر القرن الثاني عشر الميلادي أزجاله، و هي ليست لغة الشعر المعروفة، التي كان المؤدبون يلقنونها للدارسين، و إنما اللغة الدارجة، الجارية على الألسن في قرطبة،

[1] محمد أحمد وريث: ديوان الزجال الأندلسي ابن قزمان، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع و الإعلان، الطبعة الأولى 1987، ص115،116.

وجاء بالبراهين التي دلل بها على أن هذا الجنس الشعري أندلسي المنبت، و يعود إلى ما قبل القرن العاشر ميلادي[1].

و نظرا لارتباط الزجل الأندلسي والموشح بالأغنية الشعبية، والتي نجد لها بقايا في بعض خرجات و أقفال الموشحات والأزجال، و قد يكون حظ الزجل من ذلك كثير، حتى في أغصانه لوروده كله على اللغة العامية، وجدنا أصحاب هذا الاتجاه يبنون على ذلك أفكارهم. فهذا غرسيه غومس لما عمل على ديوان ابن قزمان خضع لفكرة صارمة في طريقة القراءة، تمثلت في إيمانه المسبق بأن أوزان الزجل إسبانية، و هذا يوحي بتطويع الكتابة اللاتينية للديوان لتجاري قراءة فيها تحكم عامد للتمشي مع نظريته. ثم إن «سقوط الإعراب من الزجل يجعل اعتماد الزجال على النبر accent أكثر من اعتماده على مقياس الحركة والسكون في التفعيلة، و هذا الاعتماد على النبر يقرب بعض الأوزان العامية في لهجات المشرق والمغرب على السواء –حديثة كانت أو قديمة– من بعض أوزان الشعر والأغاني في اللغات الأجنبية عموما [2].» مما جعل هذا التشابه العارض بين أوزان الزجل الأندلسي و أوزان الشعر الإسباني يشجع غرسيه غومس على ذلك الإدعاء. فالأدب القشتالي كما يرى يقدم «منذ نشأته حتى طرد العرب من الأندلس، ألوانا جمالية مختلفة: من بحور العروض التي لا تنتهي في ملحمة السِّيد، إلى بحر الأحد عشر مقطعا الوليد، مرورا بالبحر ذي القافية الرباعية، فبحر"الفن الأكبر" و الإيقاعات الغنائية الشعبية[3].» و في الوجه الآخر يقدم انتقادا لاذعا للشعر العربي الذي يقصر عن التنوع في الإيقاع بما ينفي أن يكون فن الموشح والزجل قد بني على عروض عربي، فقد قال: «أما الشعر العربي فظلت بحوره التقليدية الستة عشرة جامدة دون تغيير، لا في هذا العصر فحسب، و إنما قبل ذلك بزمن طويل [4].»

---

[1] الطاهر أحمد مكي: الأدب الأندلسي من منظور إسباني، مكتبة الآداب، القاهرة، ص 44ــ45.
[2] إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ص 255.
[3] إيميليو غرسيه غومث: مع شعراء الأندلس والمتنبي، ترجمة الطاهر احمد مكي، دار المعارف، ص 141.
[4] نفس المرجع، ص 141.

ولم يقف عند هذا الحد المتصل بالإيقاع فقط، بل لقد ذهب بعيدا في نفي أن تكون تلك الحيوية والرشاقة التي تتميز بها لغة الأزجال و صوره من صميم الشخصية العربية الخالصة. فبحور الشعر العربي فيما يرى «ليست رتيبة في إيقاعها جامدة في قوالبها فحسب، و إنما كذلك في معانيها أيضا، تفتقد الدفء الإنساني دائما، و تتشابه في ميلها إلى الزخارف، والتلاعب المتواصل بالاستعارات، و معها ينتهي الشعر العربي، رغم ما يبهر البصر من قيمته العميقة والغريبة، بأن يحدث للقارئ الغربي شعورا بالضيق[1].» بينما بحور الزجل «فمما لا شك فيه أنها تقدم فروقا لا تنتهي فيما يتصل ببقية أشكال البحور الأخرى: فقد جاءت في لغة عامية، و تميزت بغياب الإعراب، وبتنوع القافية، و بالمركز و بغلبة النبر على العدد، و غير ذلك، و لقد أوضح خوليان ريبيرا في مالا مزيد عليه، أن الأدب القشتالي (= الأسباني) يمتلئ بالزجل على امتداد كل العصور. إنه تكوين عروضي مألوف لأسماعنا[2].»

و قد زاد في تشجيع نظرية خوليان ريبيرا و من بعده غرسيه غومث و من سار على نهجهما، إعراض كل من ابن بسام والفتح بن خاقان عن جمع الموشحات والأزجال والإمتناع عن تدوينها، إذ لا ترقى إلى منزلة الشعر في نظرهما، حتى قال ابن بسام إن «أوزان هذه الموشحات خارجة عن غرض الديوان، إذ أن أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب [3].» و بما أن الموشح والزجل من صميم إبداع أهل شبه الجزيرة الإيبرية و أن عروضه مألوف لأسماعهم، عكس الشعر العربي الذي يصيب القارئ الغربي بالشعور بالضيق، لم يلق ذلك الشعر نفس الرواج الذي استأثر به فن التوشيح والزجل. «فعلى حين أن القصائد و مقطعات الشعر العمودي الأندلسية التي اختارها ابن بسام لما تزل ترقد مطوية في مخطوطات العصور الوسطى لا يذكرها

[1] إميليو غرسيه غومث: مع شعراء الأندلس والمتنبي، ص 142.
[2] نفس المرجع، ص 143.
[3] ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ج 1، ص 469.

أحد، انتشرت الموشحة والزجل على امتداد العالم العربي كله، و عبر العالم المسيحي[1].»

لقد دفعت تلك المعطيات ذلك الفريق من الغربيين لربط كل ما يتعلق بفن التوشيح والزجل بالحضارة الأوربية و نفي أي تأثر في هذا المجال بالمشرق، و «بدا لبعض المستشرقين، الأسبان خاصة، أن في استنباط الفنين و خصائصهما العروضية المخالفة نوعا ما للمعتاد في المشرق العربي أقوى دليل على أنه مجرد إتباع لجنس أهلي من الشعر والعروض إسباني الطراز تأييدا لنظرية أستاذهم و سابقهم سيمونيت Simonet القومي المغالي الذاهب إلى أن كيان الأندلس الأساسي إسباني و أن العروبة والإسلام لم يكونا إلا عرضين[2].»

إن إميليوغرسيه غومث ذهب بعيدا في هذا الإطار، واعتمد على ما توفر له من آثار أندلسية في مجال الأزجال خاصة، و ركز على ديوان ابن قزمان الذي وقع بين يديه محاولا أن يجعل من دراسته وفق نظرته المسبقة، ثورة في مجال فن التوشيح والزجل. فقد ألف كتابا حوله سماه: Todo Ben Quzman و خصص جزء منه لعروض أزجال ابن قزمان سماه: عروض ابن قزمان والعروض الإسباني، محاولا إتباع تقاليد الشعر الأوربي، مخضعا تقطيع النصوص الزجلية القزمانية، خاصة في ظل الكتابة اللاتينية لها، إلى قواعد المقاطع الأوربية، بدء من المكون من مقطعين إلى المكون من اثني عشر مقطعا على هذا النحو[3]:

[1] إميليو غرسيه غومث: الأدب الأندلسي من منظور إسباني، ترجمة الطاهر أحمد مكي، ص 46.
[2] فيديريكو كورينتي: العلاقات اللغوية والأدبية بين الأندلس و سائر الدول في شبه الجزيرة الإيبيرية، ص 5.
[3] Emilio Garcia Gimez: Todo Ben Quzman ,Tomo III,P53

2- Tan

3- Tatan

4- Tatatan

5- Tan Tatatan

6- Tatan Tatatan

7- Tatatan Tatatan

8- Tatan Tatatan Tatan

9- Tatatan Tatatan Tatan

10- Tatatan Tatatan Tatatan

11- Tan Tatatan Tatatan Tatatan

12- Tatan Tatatan Tatatan Tatatan

و من العرب الذين ساروا على نفس الاتجاه الذي قاده االمستشرقون و خاصة الأسبان منهم في القول بانتماء عروض الموشحات والأزجال إلى تقاليد شعرية إسبانية محضة:

محمد الفاسي و هو من الرافضين لأي صلة تربط الموشح والزجل بالعروض العربي بأي وجه من الوجوه، و لذلك ذهب في مقالة له بعنوان: عروض الموشح، إلى «أن إضافة لفظة العروض العربي للموشح تظهر لأول وهلة كأنها تناقض، لأن هذه اللفظة توحي في أنفسنا القواعد التي أسسها الخليل بن احمد لضبط نظام الشعر العربي في الجاهلية و صدر الإسلام، في حين أن اختراع الموشح كان ثورة على هذه القواعد وعلى ذلك النطاق الضيق الذي حصرت فيه مواهب شعراء العرب [1].» و جاء على

[1] محمد الفاسي: عروض الموشح، المناهل، الرباط المغرب، العدد الثاني، السنة الثانية، مارس 1975، ص 54.

ضوء ذلك بجملة ملاحظات تصب في أن أقسام الموشح أربعة، لكل قسم منها عدد من البحور على الشكل التالي[1]:

1- المغصن التام و له مائة و عشرون بحرا

2- المغصن المزيج و له خمسة و ثمانون بحرا

3- المبيت التام و له خمسة عشر بحرا

4- المبيت المزيج و له ستة بحور

إن هذا التعدد الكبير في إيقاعات و بحور الأزجال والموشحات جعل أنصار هذا الاتجاه يجزمون ببعد عروض هذين الفنين عن عروض الشعر العربي و تفعيلات الخليل. فهذا التعدد يشير إلى التحرر المطلق من البحور العربية المنغلقة على نفسها، ويوحي بالحرية التي يتمتع بها الشاعر في اختراع ما يشاء من البحور داخل القواعد العامة لهذين الفنين، حتى وصلنا إلى هذا الكم الهائل منها. بل إننا نجد عددا من البحور ليس فيها إلا موشح واحدة و هذا كما هو الشأن في الملحون فإن بحورا كثيرة لا توجد فيها إلا قصيدة واحدة، و تسمى في اصطلاحاتهم غريزة[2].

ثم يأتي سيد بحراوي ذاهبا في نفس الاتجاه مرتكزا على نظام المقاطع والأصوات في دراسة حول العروض المقارن هادفا إلى إيجاد روابط مشتركة في إيقاعات شعر الأمم المختلفة، و قد اعتبر «الصوت اللغوي أو الفونيم هو الوحدة الصوتية المعتمدة في الدراسات الحديثة، و هذه الدراسة تتناول من ثلاث زوايا هي:

1- علم الصوت Loudness

2- درجة الصوت Pitch

3- نوع الصوت Timbre

[1] عيسى الدودي: ابن قزمان جسر بين الشرق والغرب، ص 300.
[2] محمد الفاسي: عروض الموشح، ص 54.

و هذا التصنيف يمكن أن يكون أساسا صالحا لدراسة مقارنة الإيقاع في أشعار العالم[1].»

3 ــ الإيقاع الأندلسي المبتكر

إذا كان البعض ممن يغارون على العربية فيعمدون إلى نسبة كل ما له صلة بالعرب إلى تراثها و إخضاعه إلى حضارتها، فنسبوا إيقاع الموشح والزجل إلى عروض الشعر العربي التقليدي، و نفوا أي خروج له عن بحور الخليل. و إذا كان بعض المستشرقين، و خاصة الأسبان منهم، و من تتلمذوا على يدهم، و درسوا في إسبانيا من أبنائنا العرب، لا يعترفون بأي صلة للموشح والزجل بالشعر العربي وإيقاعاته، لا من قريب و لا من بعيد، و يجزمون أن هذين الفنين ينتميان في عروضهما إلى إيقاع الشعر الأوربي، فإن اتجاها آخر يرى غير ذلك كله.

لقد ذهب فريق ثالث إلى تجسيد خصوصية الأندلسيين في إبداعهم لفني الموشح والزجل، واعتمدوا على ما ذكره المؤرخ الأدبي الأندلسي فيما يتعلق بظهور الموشح وابتداع طريقته، إذ ذكر محمد بن محمود القبري و جعله أول من جاء بهذا النمط من النظم، و ذكره ابن خلدون باسم آخر هو مقدم بن معافى القبري، إلا أن المهم هو أن المؤلف الفعلي لفن الموشحات الذي وصلنا هو أبو بكر عبادة بن ماء السماء المتوفى سنة 422هــ و قال فيه ابن بسام: «كان أبو بكر في ذلك العصر شيخ الصناعة، و إمام الجماعة، سلك إلى الشعر مسلكا سهلا، فقالت له غرائبه مرحبا و أهلا، و كانت صنعة التوشيح التي نهج أهل الأندلس طريقها و وضعوا حقيقتها، غير مرقومة البرود، و لا منظومة العقود، فأقام عبادة هذا منآدها، و قوّم ميلها و سنادها، فكأنها لم تسمع بالأندلس

[1] سيد بحراوي: نحو علم للعروض المقارن، المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سورية، السنة الخامسة والعشرون العدد 215، سبتمبر 1986، ص 118 و ما بعدها.

إلا منه، و لا أخذت إلا عنه، واشتهر بها اشتهارا غلب على ذاته و ذهب بكثير من حسناته[1].»

والملاحظ على هذا التصريح أنه يفيد أن الإنتاج الفعلي الذي وصلنا عن فن التوشيح وبالتالي الزجل معه باعتباره سائرا على نهجه، كان لأبي بكر عبادة بن ماء السماء، على الرغم من أن مؤرخي الأدب الأندلسي صرحوا أنهم لا يعلمون أحدا سبق محمد بن محمود القبري إلى ذلك، و في هذا نفي لأن تكون الموشحة و معها الزجل مستوردين من أي جهة كانت. و في الإشارة إلى تلك البداية المتعثرة في صناعة الموشحة والتي أقام منآدها عبادة دليل على أنها بنت الأندلس والأندلسيين لا غير، رغم تصريح ابن بسام بأن الأندلسيين هم الذين نهجوا نهج الموشحة و وضعوا حقيقتها. و لو ذكر أنهم عرفوها مكتملة البناء والشكل والإيقاع منذ أن عرفوها، لكان الكلام غير ذلك.

و قد ذكر الحلي أن «القصائد لما كثرت واختلفت عدلوا عن الوزن الواحد العربي إلى تفريع الأوزان المتنوعة و تضعيف لزوميات القوافي ليكون ذلك فنا لهم بمفردهم... ثم خالفوا بين الأوزان من غير أن يخسروا الميزان، فانتقلت تلك القصائد إلى أوزان مختلفة الوضع بحسب التقطيع والتفريع[2].»

أما إذا انتقلنا إلى المتأخرين من الباحثين الذين شغلهم هذا الموضوع، و أدلوا بدلوهم فيه، فنجد عباس الجراري قد عمل جاهدا لإبراز التجديد والابتكار، و إثباته للشعر الدوري سواء أكان موشحا أم زجلا. واجتهد في إثبات المسافة الفاصلة بين الموشح والزجل من جهة، والقصيدة العربية التقليدية من جهة أخرى و نفى بعد ذلك أن يكون عروض الموشحات والأزجال ينتمي إلى دائرة عروض الشعر العربي المتعارف

[1] ابن بسام أبو الحسن علي: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة بيروت لبنان، القسم الأول المجلد الثاني، ص1.

[2] صفي الدين الحلي: العاطل الحالي والمرخص الغالي، ص 22.

عليه[1]، إذ قال: «و أما أن أوزان الزجل محدودة في نطاق العروض العربي لدرجة إمكان تطبيق تفعيلات الخليل عليه فقول نراه بدوره جانب الصواب، والسبب أن الذين يذهبون إليه يغفلون أمرا لعله أهم عنصر في هذا الشعر ألا و هو موسيقيته التي تتيح مثل ذلك التطبيق، بل تتكسر و تضيع لمحاولاته[2].»

و نحن إذا وقفنا على هذا الكلام بدقة في التفحص، وجدناه لا ينفي انتماء إيقاع الموشح والزجل إلى إيقاع الشعر العربي نفيا كليا، بحيث نرفض أي صلة و نزيح أي نقاط تماس بين الفنين. فهو نفى استحالة تطبيق تفعيلات الخليل عليه، بوجه من الوجوه، بل إن محاولات تطبيقها عليه تكسر وزنه و تشوه موسيقيته. و لذلك زاد في التوضيح بقوله: «ليس من السهل القول بأن الزجل يسير على التفعيلات العربية أو بالأحرى أنه يسير عليها في تناسقها المعروف، و مع ذلك فمن المؤكد أنه يخضع لإيقاع العروض العربي و ليس إلى أوزانه و تفعيلاته، فأوزانه تختلف و تفعيلاته تتباين في العدد و المقدار، و هذا ما يجعل من الصعب، بل من المستحيل أن نزعم أن هذه القصيدة أو تلك من بحر الكامل أو الوافر أو غيرهما[3].»

و إذا كان التأكيد على أن للأندلسيين السبق في مجال النظم على أوزان وأعاريض و قواف يختلف نظامها عما عرف في شعرنا القديم، و أن لا تأثر في مجال عروض الزجل بعروض الشعر العربي، فإن محمد السرغيني ينفي أن يكون هناك تأثر آخر بإيقاع الشعر الأوربي أيضا، فالموشح والزجل فنان أندلسيان يحملان سمات تميز الأندلس والأندلسيين. و لذلك اعتبر «الذين حاولوا أن يضعوا عروضا عاما قائما على أساس المقطع La Syllabe كانوا في مسعاهم جارين على التأثر بالمقطعية التي قام عليها الشعر الغربي بعامة، و هو شيء غير وارد في هذا المقام، غير أنه ينبغي أن نميز بين الذين اكتفوا بجعل هذا المقطع فرنسيا كمحمد الفاسي و هو شيء غير متيسر،

[1] عيسى الدودي: ابن قزمان جسر بين الشرق والغرب، ص 304.
[2] عباس الجراري: القصيدة: الزجل في المغرب، مكتبة الطالب، الرباط، مكتبة الأمنية، الرباط، ص 131.
[3] نفس المرجع، ص 132.

عن الذين دعوا إلى ما سموه بالمقطع الموسيقي [1].» و قد زاد في تأكيده على إثبات الابتكار والتجديد للشعر الشفوي، و نفي أي تأثر للأندلسيين في هذا المجال لا بالشرق و لا بالغرب، إذ رأى «أن الإيقاعات الموسيقية لها ما يوافقها من الإيقاعات العروضية في هذا الشعر الشفوي... فكل شعر شفوي على إيقاع معين مرصود له إيقاع موسيقي ملائم له[2].»

بعد عرض هذه الآراء المختلفة و توضيح وجهات النظر المتباينة، نرى من الوجاهة الوقوف موقفا وسطا بعيدا عن أي حماس زائف أو عصبية ممقوتة، لاعتبارات تاريخية و منطقية، لا تنفي أن يكون الأندلسيون قد تأثروا بالشعر العربي القديم وبإيقاعاته، و لو في حدود ضيقة. كما لا تستبعد أن يكونوا قد استفادوا مما في الإيقاعات الغربية من ليونة و موسيقية.

فأن يكون الأندلسيون استلهموا روح الموشحة والزجل من الأدب العربي، فذلك قائم ما يجيزه، فالشعر العربي القديم وجدت فيه أوزان تتساوق فيها القوافي في كل مصراع لكي تساعد المنشد أو المغني على أداء ما يريد. ثم إن الشعر الذي وضع للغناء قد عرف منذ الجاهلية و فجر الإسلام، إذ كانوا يرقصون أطفالهم بالغناء، كما كانوا يبكون موتاهم بالنواح، و هو ضرب حزين من الغناء. و قد اشتهروا بحدائهم للإبل في مسيرهم و ترحالهم، كما اشتهروا بأغانيهم في الحروب و أشعارهم الحماسية. و يظهر أنهم كانوا يستخدمون الغناء في عبادتهم، ففي القرآن الكريم: «وَمَا كَانَ صَلَاتُهُمْ عِندَ الْبَيْتِ إِلَّا مُكَاءً وَتَصْدِيَةً ۚ» (سورة الأنفال، الأية 35) والمكاء الصفير والتصدية التصفيق. كما أن نساء العرب كن يشتركن فيه على نحو ما فعلت نساء

[1] محمد السرغيني: عن تجنيس الشعرالشفوي، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد التاسع والعشرون، العدد الثاني أكتوبر/ديسمبر 2000، ص 255.
[2] نفس المرجع، ص 254.

الأنصار في استقبال النبي صلّى الله عليه وسلم [1] بالأنشودة التي ما يزال صداها يرن في أسماع المسلمين في مطلع كل عام هجري والتي منها:

طلع البدر عليـــــنا من ثنيـــــات الوداع
وجب الشكر علـــينا ما دعـــــــا لله داع
أيها المبعوث فيـــنا جئت بالأمر المطاع
جئت شرفت المدينة مرحـــبا يا خير داع
أشرقت أنوار أحمـــد و اختفت منها البدور
يا محمد يا ممـــــجد أنت نور فـــوق نور

و قد أكد ذلك ابن عبد ربه بقوله: «إنما كان أصل الغناء و معدنه في أمهات القرى من بلاد العرب ظاهرا فاشيا، و هي المدينة والطائف و خيبر و وادي القرى و دومة الجندل واليمامة[2].»

و إذا قفزنا إلى المجتمع الأموي و جدنا الوليد بن يزيد، الملك الأموي الشاعر و قد تحلل هو و زمرة من أصحابه من قوالب الشعر التقليدية و موضوعاته المعتادة، كما انفلتوا من عمود الشعر. و لذلك وجدناه في بعض قصائده يصف أيامه و لياليه بشعر يلتزم في البيت الواحد من المقطوعة مجموعة من القوافي المتشابهة المتناغمة إذ يقول: أحب الغناءْ، و شربَ الطـــــلاءْ و أنسَ النساءْ، و رَبَّ السورْ

و دلّ الغواني، و عزف القيـــانِ بصبحٍ يماني، قُبيل الســـحرْ
فأمّا الصباحْ، فهـــمّي القـــــداحْ و خيلٌ شواحْ، جيادٌ حُـــضُرْ
و نصفُ النهار، عراكُ الجواري و حلُّ الإزار، إذاً نَبْتَهـــــــرِ
و أما العشيِّ، فأمـــرٌ جـــــــليّ و قتلُ الكـــميّ، بِعَضْـــبٍ ذكرْ[3]

[1] شوقي ضيف: الشعر والغناء في المدينة و مكة لعصر بني أمية، دار الثقافة بيروت لبنان الطبعة الثانية 1967، ص 55-56.
[2] ابن عبد ربه: العقد الفريد، تحقيق عبد الله المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، الطبعة الثالثة 1987، ج 3، ص 241.
[3] مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته و فنونه، ص 388.

و هذه القصيدة شبيهة بنوع من الزجل المنتشر في شمال إفريقيا، و في الجزائر خصوصا، و يسمى في الجنوب الغربي الجزائري (التهيكيل) و ينطقه البعض (الدهيكيل) و لنعيد كتابتها على شكله:

أحب الغـــــــناء و شرب الطـــــلاء
و أنس النـــــــساء و رب الســـــــور
و دل الغـــــــواني و عزف القـــيـــان
بصبح يمـــــــاني قبيل الســـحـــــر
فأما الصـــــــباح فهمي القـــــداح
و خيل شـــــواح جياد حضـــــــــر
و نصف النهـــار عراك الجـــواري
و حـــــل الإزار إذاً نبتهـــــــــر
و أمـــــا العشي فأمر جـــــــــلي
و قتـــــل الكمي بعَضْب ذكـــــــر

فهذا الإيقاع يسير على رنة رباعية (4+3،2،1) إذ يلتزم الوشاح بثلاث قواف متشابهة، له الحق أن يغيرها من بعد، ثم يختم بالقافية الرابعة التي يجب التزامها إلى نهاية القصيدة. و قد فعل آدم بن عبد العزيز المتوفى سنة 160هـ نفس ما وجدناه في الموشحات والأزجال في التحضير للخرجة والإشارة إليها، كما بينته في حديثي عن الخرجة و أنواعها، فقد قال[1]:

اسقني واسق خليـــلي في مدى الليل الطويـــــل
قهوة صهباء صِـــرفا سبيت من نَهر بيـــــــل
لونها أصفر صـــاف و هي كالمسك الفتيـــــل
في لسان المرء منها مثل طعم الزنجبـــــــيل

[1] مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته و فنونه، ص 389.

ريحها ينفح مـــــنها ساطعا من رأس ميـــــل
من ينل منـــــها ثلاثا ينس منهـــــــاج السبيل
فمتى ما نـــــال خمسا تركته كالقـــــتـــــيل
قل لمن يلحاك فيـــــها من فقــيه أو نبـــــــيل
أنت دعها وارج أخرى من رحـــــــيق السلسبيل
نعطش اليوم و نســقى في غد نـــــــعت الطلول

و لهذا رأى مصطفى الشكعة أن آدم بن عبد العزيز نهج نهجا فيه روح الموشح، و إن جاء غير مكتمل في كل خصائصه و مواصفاته، مع عدم حمله لكل قسمات الموشحة، و جزم «أن البيتين الأخيرين يشكلان خرجة صريحة بعد أن رشحها لذلك البيت السابق حين جعل البيتين مقولا للقول[1].»

غير أن هذا لا يعني أن الموشح والزجل وجدا الشعر العربي القديم على بنيته المعروفة و أشكاله الكاملة، المكتملة النضج كما وردت في الشعر الأندلسي. و لا ينفي ذلك على ما فيه من ملامح تصلح للإستلهام، فضل سبق الأندلسيين في هذا الفن الذي ارتبط بالأندلس والأندلسيين إلى يومنا هذا. و حتى القول بأن الزجل كان في بدايته ينظم على بحور الخليل، أو يلتزم فيه بالإعراب، فذاك من العيوب التي أقرها غير واحد من العارفين به، و على رأسهم شيخ الزجالين ابن قزمان.

و تعني ملاحظات ابن قزمان «أن الزجل بعد مرحلة الأغنية الشعبية دخل في دور من التفصح بعض الشيء، و أخذ نُظّامه يتشبهون بالشعراء حتى كاد يمحى الفرق بين الزجل الشعبي والشعر الملحون [2].» و حتى حكم صفي الدين الحلي في اعتبار الأزجال في أول نشأتها قصائد مقصدة «أمر آخر وهم فيه الحلي، و هو أنه عدّ قصائد مدغليس الثلاث عشرة التي وجدها في ديوانه أزجالا، و لم ينتبه إلى أن الأندلسيين

[1] مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته و فنونه، ص 388.
[2] احسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ص 259.

كانوا يسمون هذا اللون "شعرا ملحونا" و أن الزجل لديهم ذو دلالة مخالفة و هذا ابن سعيد في المغرب يورد لأحدهم زجلا ثم يورد للزجال نفسه نموذجا يميزه باسم الشعر الملحون. والفرق بينهما في ابتعاد الزجل عن شكل القصيدة، لا بقاؤه قصيدة سقطت منها الروابط الإعرابية. و قد جعل ابن قزمان تعرية الزجل من الإعراب ميزة له، ولكن هذا لا يعني أن كل ما جرد من الإعراب سمي زجلا [1]» فدور مدغليس إذن كان مجرد عودة إلى الخلط بين الاتجاهين، فهو قد جاء في مرحلة تالية لابن قزمان، وبالتالي فلا يعتد بأشعاره تلك في هذا الاتجاه. ففي زمانه كان الزجل و قبله الموشح قد شقا طريقهما واضحا بينا على أساس من القواعد والضوابط، و كانت «القصائد الزجلية تمشي جنبا إلى جنب مع الأزجال الحرة المطلقة من إسار الشكل الشعري التقليدي. حتى إذا أرخ ابن سعيد للزجل فرق بين النوعين، فسمى النوع الأول شعرا ملحونا وسمى الثاني زجلا، ثم ضاعت تلك التفرقة عند ابن خلدون والحلي[2].»

هذا من جهة، أما من جهة ثانية، فإن الاستفادة من الإيقاعات الغربية الأوربية خصوصا، فواردة أيضا، فقد رأى إحسان عباس أن الأزجال كانت «الحاجة الشعبية إلى الغناء هي السبب المباشر في نشأتها، بالإضافة إلى التأثر بالأغنيات الشعبية الأعجمية الشائعة يومئذ في الأندلس. فالزجل في بدايته أغنية شعبية[3].» فكثيرا ما كانت خرجات الموشحات والأزجال أجزاء من أغاني شعبية حافظ الزجال على إيقاعها في هذا الجزء من الزجل. كما أن سقوط الإعراب من الزجل جعل اعتماد ناظمي الأزجال على النبر أكثر من اعتمادهم على مقياس الحركة والسكون في التفعيلة، مما يوحي بتشابه ما بين أوزان الأزجال و أوزان الشعر والأغاني الغربية.

[1] احسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ص 253، و ينظر: المغرب ج 2، ص 223.
[2] نفس المرجع، ص 260.
[3] نفسه، ص 207.

إن الأزجال و معها الموشحات أنشئت لتكون في خدمة الغناء في الأندلس، في أغلب الأحيان، و صور مجالس الخمر والغناء والطرب ماثلة في مضامينها لا تحتاج إلى تدليل، و هي تبعا لنظامها و تركيبة بنيتها «صالحة لأن تغنى و تتيح للمغني تجويد غنائه و ترديد أنغامه و ترقيق صوته و تنويع ألحانه، ثم هي في صورتها تلك... قد ترضي ذوق بعض العامة من الناس الذين لا يلتذون من غناء الشعر الفصيح في مجتمع كانت تسود فيه لغة عامية هي في مرتبة وسطى بين اللغة الفصيحة واللغة اللاتينية[1].» و في خضم هذا التمازج بين اللغتين، لا ضير أن يستلهم المبدعون خصائص أو صفات من إحدى اللغتين أو منهما معا، سواء على صعيد معجم اللغة أو طرائق الخيال فيها، أو على صعيد الإيقاع.

و عليه فإن الأزجال فن خالص تميز به الأندلسيون، و هو ثمرة عبقريتهم حتى و إن استلهموا بعض ما قام عليه من الخصائص من هنا و هناك. و هذا ليس عيبا في ميدان العلوم، فكيف به في ميدان الأدب، فالشعر فن من فنون القول يُعد من التراث العالمي، و هو ملك للإنسانية جمعاء، فلا ضير إذن أن يأخذ فن من فن آخر أو من فنون عدة حتى و إن تعددت جنسياتها. كما أن هذه الأزجال لم تكن حبيسة دائرة ضيقة تختص بمجموعة بشرية دونية، بعيدا عن كل فنية و إبداع.

إن تلك «الأزجال مهما كان حظ الخيال العامي فيها والمعاني الشعبية، لم تكن فنا شعبيا صحيحا، و إن كانت مزيجا من فنين: فن خاص قديم متداول بين الشعراء والوشاحين، و فن شعبي لا سند له من التراث المكتوب، و إن جمهور الزجل لم يكن الشعب في الأزقة والحارات، كما لم يكن أيضا الجماعة الضيقة المحدودة التي نظم لها الشعراء القصائد[2].» فهو فن جاء به ناظموه إلى الجميع، واستطاعوا أن يمتعوا به شريحة واسعة من المجتمع بما في ذلك الحكام والأدباء. فجعلوه بذلك صناعة خاصة

[1] الركابي: في الأدب الأندلسي، ص 302.
[2] عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس، ص 147.

بهم، وعنوانا على مرحلة من النضج الأدبي والتحرر من رباق أسر القوالب البالية، بلغها الأندلسيون، و ساعدهم في ذلك خصائص تتصل ببيئتهم الجغرافية والتاريخية والبشرية والثقافية.

المبحث الثاني

القـــافيـــة

التنويـــع في القوافي

المطلـــع و القفـــل

الأغصـــان

المماثلة و المخالفة في القوافي

الـــردف

التـــأسيس

الوصـــل

الـــروي

القافية

I. التنويع في القوافي

إن نظام البناء والإيقاع الموسيقي في الزجل يقوم على اتفاق كل من المطلع والقفل والخرجة في القافية، ذلك أن هذه العناصر الثلاث تشكل في الزجل ما يشبه لازمة تتكرر في صدر الزجل و في آخر كل بيت من أبياته، و في نهاية الزجل على شكل المخطط التالي:

نموذج 1:

مطلع: ـــــــــ أ / ـــــــــ أ

بيت: ـــــــــ ب / ـــــــــ ب / ـــــــــ ب (دور)

قفل (خرجة في نهاية الزجل): ـــــــــ أ

نموذج 2:

مطلع: ـــــــــ أ ـــــــــ ب / ـــــــــ أ ـــــــــ ب

بيت: ـــــــــ جـ ـــــــــ د / ـــــــــ جـ ـــــــــ د / ـــــــــ جـ ـــــــــ د (دور)

قفل (و يسمى في نهاية الزجل خرجة): ـــــــــ أ ـــــــــ ب / ـــــــــ أ ـــــــــ ب

و للوقوف على هذا التنوع في القوافي داخل الزجل الأندلسي، لابد أن نتتبع ذلك في المطالع والأقفال والأسماط والأغصان.

1) المطلع و القفل

أ) القافية الأحادية:

و نعني بها أن يلتزم الزجال نفس القافية، في جميع أجزاء المطلع والقفل. و تكون على الأشكال التالية:

1- قال ابن راشد[1]:

المطلع: كل من يعيب حبي ايش يفيـــــــ**دو** (أ)

ذا همٌّ ليش يلوم كذا نريـــــــــ**دو** (أ)

القفل: بدّ للغلام ميمون يخضع لسيـــــ**دو** (أ)

و الملاحظ هنا هو أن القافية موحدة في المطلع و القفل، فقد تكررت مرتين في المطلع و مرة واحدة في القفل و هذه صفة غالبة في الزجل البسيط.

2- قال مدغليس: (المغرب 221/2)

المطلع: قد بنت نتخلـــــــع (أ) و نحزم للعــذول أن صـــــــــدع (أ)

القفل: كاس بالله نرضـــــع (أ) و ابيض أو اسود أو اهبط لي طلع (أ)

و الملاحظ هنا تكرار القافية مرتين في كل من المطلع والقفل بما يحقق نوعا من التشابه الذي يصل إلى درجة التطابق.

3- قال ابن قزمان: (الزجل107)

المطلع: من يقـــــــــدر (أ) عن حبيب ان يصبر (أ)

القفل: ان مرح لم يطرب ان شـــرب لم يسكر (أ)

والملاحظ هنا أن كل من المطلع والقفل يتكونان من شطرين، غير أن شطري المطلع يتوفران على قافيتين موحدتين، في حين أن شطري القفل لا يتوفران إلا على قافية واحدة في الشطر الثاني.

[1] عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس، ص56.

4- قال ابن قزمان: (الزجل114)

المطلع: نعشق لمليح ان نفـــــور (أ)

مليح بطرور وي طــرور (أ)

القفل: و يبتدي قلبي يفـــــــــور (أ)

و لس ندري قط اين يمور (أ)

والملاحظ أن كل من المطلع والقفل يتكونان من شطرين، و كل شطر منهما ينتهي بقافية موحدة مع الشطر الآخر.

5- قال ابن قزمان: (الزجل103)

المطلع: قلت لي جي و زرني (أ) قد جيت اليك او ذاني (أ)

ان نسيت ذكر غيرك فذكرك ات فلسانـــي (أ)

القفل: لا تقل أيــن أيـــــن تراني اهن ترانـــــي (أ)

والملاحظ هنا أن المطلع يتألف من أربعة أشطر، ثلاثة منها فقط تتوفر على قافية موحدة. أما القفل و هو يتكون من شطرين، والشطر الثاني منهما فقط يتوفر على القافية.

6- قال الششتري: (ديوان الششتري ص106)

المطلع: لا تزدها بيـــــــت (أ) لا تزدها بيــت (أ)

قد بلغت مقصــودي الحبيب رأيــت (أ)

القفل: اينما مشيـــــــــت (أ) اينما مشيـــــت (أ)

منه ليه به نمشـــــي خل كيت و كيت (أ)

والملاحظ أن كل من المطلع والقفل يتكونان من أربعة أشطر، ثلاثة منها فقط تتوفر على قافية موحدة في المطلع والقفل، و هي الشطر الأول والثاني والرابع.

7- قال ابن قزمان: (الزجل119)

المطلع: شهر الصيام زال (أ) و جا شوال (أ) يا لس شال (أ)

القفل: اليوم عـــاد قـــــال (أ) ابـــن منقال (أ) ان حـــلال (أ)

والملاحظ هنا أن المطلع والقفل يتكونان من ثلاثة أجزاء، موحدة كلها في القافية.

8- قال ابن قزمان: (الزجل127)

المطلع: ادر علي ما الدوالـــــــي (أ)

و اسقن سر مولى الموالي (أ)

ان وفا لي (أ)

القفل: محـــال نـــرى عن ســـالي (أ)

اذا هجرن يا قوم غزالـــي (أ)

فـــي بالي (أ)

والملاحظ هنا أن المطلع والقفل يتكونان من ثلاثة أجزاء مستقلة، موحدة كلها في القافية.

9- قال ابن قزمان: (الزجل109)

المطلع: سكران انا دور خمر (أ)

من سمر (أ)

لـــس تدر الامـــــر (أ)

يا قمـــر (أ)

القفل: تلك الدموع تنتشـــــر (أ)

بالاثـــر (أ)

والملاحظ هنا أن المطلع يتكون من أربعة أجزاء، بينما القفل يتكون فقط من جزئين، وكل أجزاء المطلع والقفل موحدة القافية.

ب) القافية الثنائية:

هي التي تتكون من قافيتين مختلفتين (أ ــ ب)، نجدهما موزعتين بين الأجزاء التي تشكل كلا من المطلع والقفل. و من ذلك النماذج التالية:

1- قال ابن قزمان: (الزجل106)

المطلع: ابدا لس نقل بـــــهم (أ)

إذا ريت الذي نريد (ب)

القفل: انا نعطي وانا نزيد (ب)

والملاحظ أن المطلع يضم قافيتين مختلفتين، بينما القفل يتقاسم القافية مع الشطر الثاني من المطلع فقط.

2- قال ابن قزمان: (الزجل130)

المطلع: اذا كان جفا من هويت سا يندم (أ)

قدرين من عز بعد ما هـــــان (ب)

القفل: عدن نصراني كان واســـــــلم (أ)

قد كان بعد يا حبيبي ما كـــان (ب)

والملاحظ أن في كل من المطلع والقفل قافيتين مختلفتين، يتفق في ذلك الشطر الأول من المطلع مع الشطر الأول من القفل، كما يتفق الشطر الثاني من المطلع مع الشطر الثاني من القفل.

3- قال ابن قزمان: (الزجل41)

المطلع: لقد اشتد حبـــــلي (أ) و انقطع بعدما اشتد (ب)

وانـــما نـــشكر الله وابن سير محمـــــد (ب)

القفل: و نرى السيف بعيني (أ) لقطوع راسي تجبـــد (ب)

والملاحظ أن المطلع يتكون من ثلاث قواف، واحدة مستقلة واثنتان موحدتان، بينما القفل فيحوي قافيتين مختلفتين.

4- قال ابن قزمان: (الزجل45)

المطلع: بش نسال؟ (أ)

بالصدود يروعني (ب) من هــ قلب ل (أ)

القفل: عمد يعمــل (أ)

يدر ان يوجعــني (ب) منـــــــه يفتل (أ)

والملاحظ أن كل من المطلع والقفل يتكونان من ثلاثة أجزاء واحد مستقل القافية و هو الجزء الثاني في كل من المطلع والقفل، والاثنان الباقيان موحدا القافية.

5- قال أبو بكر بن صارم: (المغرب286/1)

المطلع: حقا نحب العقــار (أ) فالدير طول النهار (أ) نرتهان (ب)

القفل: قد اكتويت فالغبار (أ) و ماع كانون بنــار (أ) فالدكان (ب)

هناك اتفاق تام بين المطلع والقفل في توزيع القوافي، فكل واحد منهما يتكون من ثلاثة أجزاء، اثنان متفقان في القافية و هما الجزء الأول والثاني، بينما يضم الجزء الثالث في كل من المطلع والقفل قافية واحدة مخالفة للأجزاء السابقة.

6- قال الششتري: (ديوان الششتري102)

المطلع: قد لاح ليا منـــي (أ) سر بدا عجيـــــــب (ب)

حتى رأيت أنـــي (أ) من حَضرتي لا نغيب (ب)

القفل: من قال أنا و إني (أ) قد أوفى بالمغـــــــيب (ب)

إن قال هذا عني (أ) قد أحزم النصيـــــــب (ب)

والملاحظ هنا أن المطلع والقفل يتكونان من أربعة أجزاء، كل جزأين يتوفران على نفس القافية.

7- قال ابن قزمان: (الزجل120)

المطلع: هجري من نحب قد انكـــــاني (أ)

وش يفيد يا قوم هجـــــــراني (أ)

و طول أســـــــــــــــري (ب)

القفل: و بنى على قتلي و ابلانـــــــي (أ)

و لى صبري عن و سلوانـــــي (أ)

كل مـــن و باح ســـــــــــري (ب)

الملاحظ أن في كل من المطلع والقفل قافيتان موحدتان و قافية مستقلة.

ج) القافية الثلاثية:

و نعني بذلك تلك التي تضم ثلاثة أنواع من القوافي (أ ــ ب ــ ج). و من نماذج ذلك مايلي:

قال ابن قزمان: (الزجل141)

المطلع: تشرب المليح و تسقينـــي (أ)

لا رقيب علينا و لا حاكم (ب)

كذا املح (ج)

القفل: من صبر لشدتي رالي (أ)

قل ما عليه انا عـــازم (ب)

فلا تفلح (ج)

الملاحظ على هذا النموذج أن المطلع والقفل يضم كل واحد منهما ثلاث قواف مختلفة.

2ــ قال ابن قزمان: (الزجل125)

المطلع: اياك تشوقنـــــي (ب) لخدك الازهـــر (أ)

يا فرح يا انـــس (ج) يا عبدي الاكبر (أ)

القفل: لس عند في ظني (ب) و الحق لا ينكر (أ)

أعز في نفســـــي (ج) و حبك اتن اكثر (أ)

والملاحظ أن المطلع والقفل يتكونان من أربعة أجزاء و ثلاث قواف، إلا أن واحدة منهن فقط هي التي تتكرر.

د) القافية الرباعية:

و نقصد بها لما يتكون كل من المطلع والقفل من أربعة أجزاء موزعة على أربع قواف (أ ــ ب ــ ج ــ د)، كما في المثال التالي:

قال ابن قزمان: (الزجل100)

المطلع: ماع معشوق (أ) واسال الناس (ب)

الله يكفيـــــه (ج) العين الســـو (د)

2) الأغصان

إن نسبة الأغصان أو الأسماط في الزجل أكبر من نسبة المطلع و أكبر من نسبة الأقفال، فهي بذلك تمثل الحيز الأكبر من الزجل، و تختلف قوافيها داخل الزجل الواحد من بيت لآخر في استمرار متواصل لذلك التنويع إلى نهاية الزجل. و على هذا الأساس كانت الأغصان أو الأسماط أكثر تجسيدا لتنوع القوافي في الزجل. و إليك بيان ذلك:

قال أبو علي الدباغ: (المغرب439/1)

إن ريت من عداك يشتكي من تلطيخ

و تريد ان يقبر احـــمل للمريـــــــخ

قد حلف ملك المـــــوت بجميع ايمان

ألا يبرح ساعـــــــة من جوار دكان حرف النون (أ)

و يريـــــح روح و يعظم شـــــــان

و فســـــاد النيا تحت ذاك التوبيـــــخ

• • •

بقياس الفاسد و بدين الحمـــــروج
يخد الصفـــراوي و يـــرد مفلـــوج حرف الجيم (ب)
للصحيح لس يسمح بمريقة فـــروج
و يحيل المحموم على أكل البطيـــخ

• • •

و غنى إن طبا فيـــرد يســـــــــعى
و المنى يطلق في مروج تـــرعـــــى حرف العين (ج)
يسقي ما يسقيه يحتبس في الأمـــــعا
احتباس أيدي العار بحال التوبيـــــخ

• • •

قوة تنتقـــى مـــن عطاه تنقـــــــــيا
و يرى أكباده في الطســـيس مرمـــيا حرف الياء (د)
تنبري أنباط و تقـــــع ملـــــــــويا
مثل شعر العـــانا إن حلق بالزرنيـــخ

فالأغصان في هذا النموذج ثلاثة في كل بيت، موحدة القافية في البيت الواحد و مختلفة عما سواه (أ ــ ب ــ ج ــ د)، و هذا هو الغالب في بنية الأزجال.

قد يقل عدد الأغصان عن العرف الطبيعي في بناء الزجل، و يتراجع إلى غصنين فقط في كل بيت، كما في المثال التالي، و هو نادر جدا:

قال ابن قزمان: (الديوان ص858)

عينيك بحال الجيوش حين تهوش
و لك عنار في الورى حرف الراء (أ)
ليس بالله مثلو يـــرى
ما كنو إلا طـــراز النقـــــــوش

و ثغر هندي غلـــــس } حرف السين (ب)
و خد ناعم ملـــــــس }
و لحظ تركي و جسم الحبـــــوش

و قد يزيد عدد الأغصان عن الثلاثة المعهودة في الأزجال ليصل إلى أربعة كما في المثال التالي:

قال ابن قزمان: (الزجل133)

لا تصدق فهذا كل محـــــــال (أ)
إن لم قط يصل احد ذا الوصال (أ)
انماه كلام الناس ان يقـــــــال (أ)
يعتدي ذا غير في منام الرجال (أ)
تر ذا كل فالمنام يعتـــــــــدي
انما في اليقظة فلس نـــــــدري

و قد تكون هذه الأغصان أربعة، لكنها مزدوجة القافية كما في المثال التالي:

قال ابن قزمان: (الزجل4) يا من مضى عن و انقطع خبـــــر (أ)
و لس لي مع وعـــد فننتظـــــــر (أ)
متى نرى ان رايت فيـــــك أمـــلي (ب)
و نجتمع بيك قبل أن يجي أجـــلي؟ (ب)
فلا الاحزان تفترني
و لا السلوان يهددني

II. المماثلة و المخالفة في القوافي

لقد كان الزجالون الأندلسيون يحرصون على الاهتمام بالقافية و إنزالها منزلتها بما لها من أثر على الإيقاع، خاصة و أن الزجل ليس كالقصيدة نظرا لتنوع القوافي فيه. ولتحقيق وحدة القافية سلكوا مختلف السبل منها ما هو جائز و ما هو غير جائز، فلجأوا إلى مختلف الوسائل لتكريس المماثلة المطلوبة في القافية، لكن في كثير من الأحيان لا تسعفهم اللغة فيسقطون في المخالفة، و للوقوف على هذه الظاهرة نحاول رصدها عند شيخ الزجالين ابن قزمان.

أ) الردف:

و هو حرف مد يكون قبل الروي سواء أكان الروي ساكنا أو متحركا و يكون حرف اللين هذا ساكنا و هو ياء أو واو بعد حركة لا تجانسها و يكون ألفا أو واوا أو ياء بعد حركة مجانسة [1] كالألف في "جمال"، و الواو في "علوم"، و الياء في "سليم"، ومما يلاحظ في هذا المجال التعاملات التالية[2]:

1- إبدال أحد حروف الردف بغيره:

قال ابن قزمان في قفل البيت (7) من الزجل (78):

و ل يموت حسودي و ل ان يغير

فأصل كلمة "يغير" هو "يغار" و بذلك قام بإبدال الألف ياء لتماثل اللفظة باقي الأقفال التي هي: "غدير، الأمير، بشير، يصير"

و نفس ذلك نلاحظه في قفل البيت (3) من الزجل (38):

ينتلف عنده الذكا و يحير

فكلمة "يحير" أصلها "يحار" فقد أبدلت الألف ياء لتماثل قافية بقية الأقفال و هي: "تسير، السفير، يطير".

---

[1] محمد أحمد قاسم: المرجع في علمي العروض والقوافي، دار جرؤس برس، طرابلس لبنان، ط 1، 2002 ص 133.
[2] عيسى الدودي: ابن قزمان جسر بين الشرق والغرب، ص 313 و ما بعدها.

و إذا عدنا إلى قول ابن قزمان التالي:

و الهموم عني ينجـــــلو (66ــ7ــ4)

الملاحظ أن كلمة ينجلو أصلها "ينجلي" فأبدلت الياء واوا لغرض المماثلة.

و كذلك نجد في قوله أيضا:

لو سلم هذا السبول (99ــ17ــ4):

والملاحظ هنا أن الياء أبدلت واوا "السبول" و صوابها "السبيل". و قد فعل ذلك لتناسب باقي أقفال الزجل و هي: "وصول، الدخول، الفصول، نحول"

أما إذا انتقلنا إلى الزجل التالي و قوله:

فلس على الحسن تعديد (14ــ2ــ2)

هنا نلاحظ ان ابن قزمان أبدل الألف ياء في كلمة "تعديد" والتي أصلها "تعداد" لتحقيق المماثلة مع "جيد، تنكيد".

2- إضافة أو إسقاط أحد حروف الردف:

أــ الحالات التي يقحم فيها الزجال الردف إقحاما: إنه يفعل ذلك لخدمة الإيقاع الموسيقي للقافية و لو على حساب الجانب الشكلي فيها، و لننظر إلى قول ابن قزمان التالي[1]:

لا ياديك على خفا شـــريف

و لفضلك نجي انا و نقيـــف

و محاسنك احل مما نصيف

لس تقاس النقط بغيث هتوف (90ــ19)

[1] عيسى الدودي: ابن قزمان جسر بين الشرق والغرب، ص 314 و ما بعدها.

إن الملاحظ على هاته الأغصان أن الكلمتين "نقيف، نصيف" أصلهما "نقف، نصف" غير أن الزجال أضاف إليهما الردف و هو الياء هنا لتحقيق التماثل مع كلمة "شريف" التي تتصدر قافية الأغصان.

و قد فعل ما يشبه ذلك في تعامله مع كلمة "نثيق" في قوله:

لس باد غيرك بمن نثـــــيق (92ــ9ــ4)

و هنا نجد أن كلمة "نثيق" أصلها "نثق" إلا أن الزجال أضاف إليها الياء لتحقيق التجانس مع باقي قوافي الأقفال: "طريق، رقيق، يفيق، يضيق".

و في النموذج الموالي لجأ ابن قزمان إلى إضافة حرف الردف الواو إلى فعل الأمر "قل" إذ أصبحت "قول":

بجدك اعني الرسول

يا منتهى كل ســـول

اذا سالتك فقـــــول

من اطلع الجـــوهر

فالزهر؟ (109ــ7)

ب ــ حالات إسقاط الردف:

أولا ما نجده في تعامله مع الألف في قفل البيت (5) من الزجل (63):

أي مصيبة يا قوم الحوس في الأمَن!

فالملاحظ أن كلمة "الأمَن" أسقط منها الردف بعد أن كان أصلها "الأمان" طلبا للتجانس مع باقي الأقفال و هي: "الحسن، فمن، اذن، رهن".

ثانيا ما فعله في تعامله مع كلمة "ينام" في قوله:

و اياك تطيع من يجي لك ينَم (112ــ5ــ4)

والملاحظ أن كلمة "ينَم" و هي فعل أصلها "ينام" لكن الزجال أسقط ألف الردف طلبا للمجانسة مع باقي الأقفال و هي: "الحكم، الندم، التهم، القلم"[1].

3ــ إبدال الحركات الثلاث بحرف العلة في الردف:

لقد وجدنا ابن قزمان في تعامله مع الفتحة والضمة والكسرة يجعل منها منقلبة عن "الألف و الواو و الياء" على الأشكال التالية[2]:

أــ إبدال الضمة واوا.

قال:

متى ما جان وقتا نذكـــــروك
مدحن الباقي كما نمدحـــــوك
ولدك وعمك و انت واخــوك
المعنى واحد نمدحك بالمشاع (72ــ12)

والذي يلاحظ هنا أن الفعلين: "نمدحوك، نذكروك" أصلهما "نمدحك، نذكرك" لكن الزجال أضاف إليهما الواو المنقلبة عن ضمة الحرف السابق.

يقول:

بجدك اعني الرسول
يا منتهى كل ســـول
اذا سألتك فقـــــول
من اطلع الجــوهر
فالزهر؟ (109ـــــ7)

و هنا نجد كلمة "قول" هي فعل أمر أصله "قل"، حذف منه الواو لالتقاء ساكنين لكن أضيف له الواو هنا و هي منقلبة عن ضمة حرف القاف.

---

[1] عيسى الدودي: ابن قزمان جسر بين الشرق والغرب، ص 314 و ما بعدها.
[2] نفس المرجع، ص 315.

ب ــ إبدال الفتحة ألفا:

قال ابن قزمان:

فتقابل امـــــور بطاقة ذراع

و تساير كان في المر اتساع

و تروي لقصة قبل ان تقاع

ان قبل الرمـــــي يراش السهم (9ــ21)

والملاحظ أن كلمة "تقاع" هنا أصلها "تقع" أضاف إليها ألف الردف لتصبح منقلبة عن فتحة حرف القاف.

و نفس ذلك فعله في النموذج التالي:

و النبي ما منه مر ان نراه الا و نصفار (67ــ1ــ1)

والذي يمكن أن نقف عليه هو أن كلمة "نصفار" أصلها "نصفر" و الألف فيها منقلبة عن الفتحة الموجودة في الحرف السابق (الفاء)

ج ــ إبدال الكسرة ياء:

يقول ابن قزمان:

قد اشورت انا لمن نثــق بيه

و قلت لهم " فلان نموت فيه"

قالو لي " نشبت اياك تخــليه

واحد يثني و آخـــــر يزكي (1ــ2)

والملاحظ أن لفظة "بيه" الواردة في الغصن الأول أصلها "به" و لكنها هنا منقلبة عن الكسرة في الباء.

و نفس ذلك نجده عنده أيضا في قوله:

لو ان يسمعني فالتغريد المـــــعتمـــــيد (74ــ7ــ4)

والملاحظ هنا أن الياء في لفظة "المعتميد" منقلبة عن الكسرة في حرف الميم إذ أصل اللفظة "المعتمد".

4ــ اشتراك الواو مع الياء في الردف:

مما يلاحظ في بعض الأزجال فيما يتعلق بالردف أن يسقط أحيانا بعض الزجالين في بعض عيوب القافية كاشتراك الواو مع الياء في الردف، مثلما فعل ابن قزمان محاولا التمرد على قواعد القصيدة التقليدية في قوله[1]:

ات عندي تراه و ات ه رياض
و حبيب لس يجد بلا اعتراض
بدليل ان قلبي لس يبيـــــض
الا حتى نراك انا نحـــــــمر (88ــ15)

ما يلاحظ في هذا النموذج أن الردف في قافيتي الغصنين الأولين "رياض، اعتراض" جاء ألفا بينما في الغصن الثالث جاء ياء (يبيض).

5ــ اشتراك القافية المردفة مع القافية غير المردفة:

إن من عيوب القافية التي لا يجب أن يقع فيها الزجال أن يشرك قافية مردفة مع أخرى ليست كذلك، لأن ذلك يعد ابتعادا عن المماثلة و سقوطا في المخالفة، و قد وقع فيه أيضا ابن قزمان حين قال:

لس عليك نكيره حتى تقل كـــــيف
فان ذي المحاسن على الأصول قف
فهذا اكل راجـــع لنسلك الشـــــريف
لس تثبت المباني الا عى الأســـــوس (17ــ4)

[1] عيسى الدودي: ابن قزمان جسر بين الشرق والغرب، ص 316.

ما يلاحظ على هذا النموذج أن قافية الغصن الثاني جاءت غير مردفة "قف"، بينما الصواب في علم العروض والقوافي أن تكون قافية الأغصان الثلاث كلها مردفة بالياء "كيف، قيف، الشريف".

و إذا انتقلنا إلى نموذج آخر لابن قزمان أيضا يقول فيه:

صاحب العدو صاحب الأندلوس
لا يجـــــــبر ولاه عبـــــــوس
تستغيث به و تجــذب البــرنس
وفر الواســــــــــطة وع السفير (38ــ4)

و هنا نلاحظ أن قافية الغصن الثاني مردفة بالواو "عبوس"، بينما قافيتا الغصن الأول والثالث غير مردفتين "الأندلوس، البرنس". و كان على الزجال إضافة الردف لتحقيق المماثلة في "الأندلوس، عبوس، البرنوس".

و نفس ذلك فعله ابن قزمان أيضا في قوله:

فم كان مطـــــمس او يمين كان محبوس
و امس عاد عيشه اجتمعن فالديـــــموس
و عمـــــــل داره و نحن في عشر انفس
بعشر قمـــــاصل كل احد بقمـــــصال (25ــ1)

و ما يلاحظ هنا أن القافيتين في لفظتي "محبوس، الديموس" مردفتان بالواو، في حين جاءت قافية لفظة "انفس" غير مردفة، والمطلوب لتحقيق المماثلة أن يحقق الزجال فيها الردف أيضا "انفوس".

كما أن ابن قزمان سقط أيضا فيما يشبه ذلك في النموذج التالي:

لس تقيم ات خوصه و يغنـــــــي فالدار
انت اصل الفتـــــنة انت ه راس الشـــر
طاق! اوجع اضرب عيني يا قوم قد طار
خذ ذا اكتف احبس خذ ذاك الشــقراني (137ــ11)

والملاحظ هنا أن الزجال لم يحقق الردف في قافية لفظة "الشر". و كان عليه من أجل تحقيق التجانس مع لفظتي "الدار، طار"، أن يضيف ألفا إلى قافية لفظة "الشر"[1].

ب) التأسيس:

لتعريف التأسيس يحسن أن نورد قول عبد العزيز عتيق فيه و هو: «ألف بينها وبين الروي حرف واحد صحيح [2]»، و عرفه محمد أحمد قاسم بأنه «ألف أصلية بينها وبين الروي حرف متحرك واحد يسمى الدخيل [3]» و مثاله: سالم، مساجد، بينما الذي يحصل عند بعض الزجالين اشتراك القافية المؤسسة بالألف مع المجردة منه، و قد وقع في ذلك ابن قزمان لما قال:

أما عذابي فطايـــــل
و اما لـــساني فقـــايل
بفضل ابن شرحـــبيل
لسنه نشكر عال باطل
و انمـــــا ه ثـــــواب (43ـــ6)

والملاحظ على هذا النموذج خروج قافية لفظة "شرحبيل" عن القاعدة إذ جاءت بغير ألف التأسيس، والصواب أن تكون جميع قوافي الأغصان "طايل، قايل، شرحبيل، باطل" موحدة القافية.

و من الأخطاء في هذا المجال ما جاء في قول ابن قزمان:

يتفرقوا حول البراطيل (6ـــ1ـــ4)

[1] عيسى الدودي: ابن قزمان جسر بين الشرق والغرب، ص 317.
[2] عبد العزيز عتيق: علم العروض و القافية، دار النهضة بيروت لبنان، ص 161.
[3] محمد أحمد قاسم: المرجع في علمي العروض والقوافي ص 133.

و هنا نجد أن القافية في كلمة "البراطيل" مردفة بالياء والألف بعد الراء ليست للتأسيس لأن الردف والتأسيس لا يجتمعان في قافية واحدة و بذلك فإن قافية هذا القفل لا تناسب باقي الأقفال "المحافل، دواخل، فظايل، مماطل"[1]

ج) الوصل:

و هو إما أن يكون حرف مد ناشئ عن إشباع الحركة في روي مطلق، أو هاء ساكنة أو متحركة تلي حرف الروي فيكون ألفا أصلية أو زائدة أو واوا أو ياء [2].

وللتطبيق نتناول خاصيتين لهما علاقة بالوصل[3]:

1ــ إبدال حرف الوصل بآخر للمماثلة.

قال ابن قزمان:

النظر لوجه بشرا كرم طباع ندرا (98ــ3ــ4)

الوصل في قافية "ندرا" هو الألف لكن أصله الحقيقي هو الياء "ندري" فأبدلت الياء ألفا لتحقيق المماثلة مع "بشرا".

و نفس ذلك نجده في قوله:

قد خرج محبوب برا و نريد ولس نجرا (98ــ5ــ4)

و هنا لفظة "نجرا" أصلها اللغوي في تصريف الفعل "نجري"، فأبدلت الياء ألفا لتحقيق التجانس والمماثلة مع لفظة "برا".

و نجد كذلك بنفس غاية المماثلة قوله:

و الهموم عني ينجلو (66ــ7ــ4)

هنا حرف الوصل في "ينجلو" أصله ياء لأن التصريف يقتضي أن يقول "تنجلي"، فأبدل لغرض المماثلة.

---

[1] عيسى الدودي: ابن قزمان جسر بين الشرق والغرب، ص 317.
[2] محمد أحمد قاسم: المرجع في علمي العروض والقوافي، ص 131.
[3] عيسى الدودي: ابن قزمان جسر بين الشرق والغرب، ص 318–319.

و أما في قوله:

لم ينته غيرك لذا العلي (35ــ7ــ4)

نجد ياء الوصل في "العلي" أصلها ألف "العلا"، و لكن تم استبدالها لخدمة غرض المماثلة في القافية أيضا.

2ــ ابدال حرف الوصل "الهاء" بالواو

والمتتبع لأزجال الأندلسيين و خاصة منها أزجال ابن قزمان يجد الكثير من هذه الحالات و منها:

من يراني يجنبو إلى أي جيه يمشي (84ــ6ــ1)

و هنا نجد أن واو الوصل في "يجنبو" في الحقيقة أصلها هاء واقعة مفعولا به "يجنبه" و في قول ابن قزمان أيضا:

أي غزال يغلب لثعلب! هذا هو الشي و ضدو

كلما نفتح علــيه باب يجر عاجل هو يسدو (67ــ5ــ2/1)

و هنا نجد واو الوصل في القافيتين "ضدو، يسدو" أصلها هاء لأن أصل الكلمتين هو "ضده، يسده".

و مثل ذلك أيضا نجده في قوله:

من طلب بحال يهزو و تقول العامه يزه (68ــ5ــ3)

و هنا أيضا كلمة "يهزو" أصلها في التعبير الصحيح "يهزه" غير أنه أبدلت الهاء الواقعة مفعولا به واوا لغرض المماثلة، و نفس ذلك نجده أيضا في قوله:

نحفظ انا زجلك و ننشدو (3ــ2ــ1)

والملاحظ هنا أيضا أن الهاء الواقعة مفعولا به أبدلت واوا في "ننشدو" التي أصلها "ننشده"، كما نجد هذه الظاهرة تكررت أيضا في قوله:

قالو عني تايب اوقد تبدل حالو (25ــ0ــ1)

و هنا أبدلت الهاء الواقعة مضافا إليه واوا في "حالو" التي صواب أصلها "حاله"

د) الروي:

الروي هو أحد أحرف القافية يتكرر بتكرر أبياتها و لذلك فهي تبنى عليه و قد نسب العرب الكثير من القصائد إلى رويها [1]. أما في الموشحات والأزجال فالروي يتغير بين المطلع والدور. لقد شكل حرف الروي في الأزجال واحدا من العناصر التي مسها التعامل السلبي من الزجالين، إذ من عيوبهم في ذلك «استعمال حرف الروي همزة[2]». هذه الظاهرة التي سقط فيها كثير من الزجالين لم يسلم منها أيضا شيخهم ابن قزمان، ومن أخطائه في ذلك مايلي[3]:

1ــ اسقاط الهمزة بعد الألف الممدودة

قال في زجل له:

يا ابو اسحاق يا سيد الــوزرا
زهرة الدنيا و سيد الأمـــــرا
مثلك احيا الشعر و الشـــعرا
و نشرت الندا و كان مدفون (90ــ21)

والملاحظ هنا أن الهمزة في هذا المثال أسقطت من الكلمات "الوزرا، الأمرا، الشعرا" والتي أصلها في الحقيقة "الوزراء، الأمراء، الشعراء"

و مثله قوله:

ابن نماره لم قط تجد لو دوا (4ــ3ــ3)

و هنا أيضا نجد كلمة "دوا" قد أسقطت منها الهمزة كذلك، محاولة من الزجال عدم ارتكاب المحظور، فأصل الكلمة "دواء".

---

[1] محمد أحمد قاسم: المرجع في علمي العروض والقوافي، ص 128.
[2] صفي الدين الحلي: العاطل الحالي والمرخص الغالي، ص 47.
[3] عيسى الدودي: ابن قزمان جسر بين الشرق والغرب، ص 319–320.

و قد كرر ذلك في زجل آخر منه:

لس من غير التجني و غير العنا (15ــ3ــ1)

و هنا نجده أيضا قد أسقط الهمزة من الكلمة كما فعل سابقا لأن أصلها "العناء".

و لما أراد أن يطلب الدال رويا في زجل آخر تخلص من الهمزة إذ قال:

يمضو الناس اليه و هم اعدا (21ــ10ــ3)

فالكلمة إذن أصلها "أعداء"

2ــ إسقاط الهمزة بعد الواو الممدودة

قال ابن قزمان:

يا حسبنا !قل خـــــــادم سو

أي هروبك؟ اخرج كذ للضو

سخط الله على بنـــــي قوقو

و لعنهم و ابلى قنـــــو بنار (98ــ9)

والملاحظ هنا أن ابن قزمان أسقط الهمزة من اللفظتين "سوء، ضوء" فأصبحت بذلك "سو، ضو"

3ــ إسقاط الهمزة بعد الياء الممدودة

قال ابن قزمان:

و لس يكن حال قريب هو من شي (27ــ5ــ4)

و هنا نجد ابن قزمان قد أسقط الهمزة من كلمة "شيء"، فأصبحت بذلك "شي" في محاولة منه تجنب أن يكون حرف الروي همزة.

و قد كرر ابن قزمان مثل ذلك مرتين في قوله:

بمن امـــــــكن نبتدي

لس نؤخر جد مع ردي (69ــ3ــ3/2)

والملاحظ هنا إسقاط الهمزة أيضا من الكلمتين "نبتدئ، رديء" فأصبحتا "نبتدي" و"ردي".

المبحث الثالث

الزجـــل و الغنـــاء

الإنشـــاد و الغناء عند العرب

الأغنية الشعبية في الأندلـــس

صـــلـــة الزجـــل بالغنـــاء

الزجل و الغناء

إن الحاجة إلى الغناء أمر طبيعي في المجتمعات البشرية، والغناء فيها قديم قدم وجودها، والدافع إلى الغناء والاستجابة له من سلوك الإنسان حتى و إن كان صبيا لا يدرك الغناء و الموسيقى و إطارهما الفني. و ليس في الأمر من حاجة يفرضها منطق العقل لإثبات ضرورة وجود الأغاني في المجتمع الإنساني كله.

لم تكن الأندلس بدعا من الأمر، كيف لا و كل ما فيها يدعو إليه و يسهم في انتشاره. لقد جاءها العرب بما يحملون من ثقافة لها جانب من الموسيقى والغناء والإنشاد، و تكون فيها خليط من الشعوب والأجناس في حرية و ديمقراطية واسعتين، ترفض الانغلاق و تشجع التطور والإبداع. كما لا يخفى ما كان لطبيعة بلاد الأندلس ذاتها من دور في تحريك الوجدان ليقدر كل ما هو جميل، خاصة على صعيد الصوت والكلمة.

الإنشاد و الغناء عند العرب

إن الإنشاد والغناء قديمان عند العرب، فقد ألفوهما في بيئتهم الأولى التي خرجوا منها فاتحين. و لما استقروا في الأندلس، لم ينسوا ذلك الجزء من تراثهم، فحافظوا على إنشاد الشعر والتغني به واستجلاب القيان للقيام بما عهدوه منهن في مكة والمدينة والعراق. و قد شجع حكامهم ذلك في مجالسهم و نواديهم، حتى اشتهر أساتذته ومعلموه. «و قد ألمّ المغني العبقري أبو الحسن علي بن نافع تلميذ إسحاق الموصلي الذي انتقل إلى الأندلس في عهد الأمير الحكم بن هشام (180–206هـ) بكل هذه المبتدعات و أسس في الأندلس مدرسة للغناء المشرقي [1]»، نشطت في مجالها و أدت دورها في مجتمع يرنو إلى الإطراب، فكثر مريدوها مما شجع على التنظير الذي يتميز

[1] مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، قدم له د. شوقي ضيف، دار الثقافة، الطبعة الأولى بيروت 1959، ص 87.

به النهج، حتى قال المقري في ذلك: «واستمر في الأندلس أن كل من افتتح الغناء يبدأ بالنشيد أول شدوه بأي نقر كان و يأتي إثره بالبسيط و يختم بالمحركات و الأهزاج[1].»

لقد كان ذلك النشاط في تعاطي الغناء والإمتاع به منحصرا أول الأمر داخل البلاط الملكي لا يتعداه، لكنه سرعان ما تخطى تلك الأسوار فهبت ريحه على الجميع، فدخل قصور الأمراء و بيوت الوجهاء حتى انتشر بين جميع الناس، و حتى وجدنا زرياب الذي لم يكن ليغني إلا داخل القصر الملكي، يمتع الجميع، و يعلم كل من أراد. فكثر تلاميذه ذكورا و إناثا و توزعوا في البلاد ينشرون فنه و يرسخون دعائم مدرستهم التي أنشأوها برفقته حتى قال ابن خلدون: «فأورث بالأندلس من صناعة الغناء ما تناقلوه إلى أزمان الطوائف وطما منها بإشبيلية بحر زاخر و تناقل منها بعد ذهاب غضارتها إلى بلاد العدوة بإفريقية و المغرب[2].»

لقد ألفت بالأندلس كثير من كتب الموسيقى والأغاني على غرار كتاب أبي الفرج، منها كتاب الفيلسوف أبي بكر بن باجة المعروف بابن الصائغ و يعتبره أهل المغرب بمنزلة أبي نصر الفارابي بالمشرق، و إليه تنسب الألحان المطربة بالأندلس التي عليها الاعتماد. و كتاب يحي المرسي المسمى بالأغاني الأندلسية، و كتاب أبي عبد الله الحداد. و قد كان أثر الغناء في الأندلس على الشعر جليا واضحا، و يكفي الباحث أن يقف على اللغة ليدرك ذلك. فقد ازدادت الألفاظ لينا على لين و تسربت إليها الركاكة بدعوى مناسبتها للغناء[3].

[1] المقري: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب و ذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق إحسان عباس، بيروت 1968، ج 2، ص112.
[2] ابن خلدون: المقدمة، ص 428.
[3] مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، قدم له د. شوقي ضيف بيروت 1959، ص 88.

الأغنية الشعبية في الأندلس

إن الأغنية الشعبية نشأت في الأندلس قبل اختراع الموشحات والأزجال، و لعلها ظهرت هناك بشيوع لغة التخاطب التي شاعت بين العوام و وصفت بغير المعربة. فإسبانيا الإسلامية لا شك أنها عرفت هذه «الأغنية الشعبية مصوغة في لغة عامية عربية و في لغة رومية كان يتحدث بها كثير من المسلمين في تلك البلاد منذ دخل الإسلام إليها[1].» و هي بذلك قديمة العهد بين سكان المدن والبوادي على السواء، لأن الحياة الاجتماعية بما تحمل من تناقضات، و بما تخفيه للناس في طياتها من تغير الأحوال بين المفرح و المحزن، قد حتمت التعبير الجماعي الذي يستعين بالآلة الموسيقية و بالتنغيم اللفظي.

فالأغنية الفولكلورية وليدة الفعل الجماعي، والذي ينبثق بدوره من وجدان الجماعة ذاتها، و هي تتسم بالبساطة في اللغة و في البناء الفني و في الأخيلة والمعاني. «و على نمط هذه الأغاني الفولكلورية تظهر –في فترة تالية– أعمال فنية تقترب من أجواء الغناء و أخيلة الشعب. و هذه الأعمال –فولكلورية أو عامية– تظل في العادة تتردد دون أن تحظى بانتباه مؤرخي الأدب و جامعي النصوص [2].» ذلك أنها تعد من التراث، و أنها ملك الجماعة الشعبية، و تلبس جنسية المجموعة لا جنسية الفرد المبدع. و لذلك يرى أولئك أنها لا ترقى إلى مستوى الاهتمام بها، ولا تستحق منهم التسجيل.

صلة الزجل بالغناء

لما يطرأ ما يثير الاهتمام بالأغنية الشعبية و يمنحها صفة الملكية الإبداعية والفنية، تتغير الأمور، و ذلك ما حدث. فالفنان الوشاح ثم الزجال استطاع أن يستفيد من هذا الفن الشعبي و أن يستغله ليبني على أساسه فنا مستحدثا تمكن من غزو البيئات المثقفة وكان له من القدرة ما مكنه من التوفيق بين ما اعتادت عليه تلك البيئات من

[1] عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس، ص 02.
[2] محمد زكريا عناني: في الأدب الأندلسي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 2003، ص 228.

شعر عربي قديم و من تقاليد أدبية عتيدة، و بين ما عرفته البيئة الشعبية من فن كان له سلطان في الحياة الخاصة لهؤلاء المثقفين. و لذلك فالأغنية الشعبية أمُّ الزجل، و هو تبعا لذلك وثيق الصلة بالغناء على تفاوت فيها قوة و ضعفا على مدى الزمن. فهذا ابن سعيد يثبت ذلك إذ يذكر أن البداة كانوا يغنون نوعا من الأزجال على البوق [1]. و يتحدث ابن قزمان في ديوانه عن التغني بالزجل إذ يقول في زجل له:

تمَّ الزجل و هُ أحلا من النسيم يغنيه الساقي و يرقص به النديم[2]

و بعد ذكره للتغني بزجله من طرف الساقي في مجلس الشراب، و رقص الراقصين على طربه، ها هو يذكر تغنيه شخصيا بزجله:

و أني غلام كنكون ماعك شاعر أديب
و إن أردت الغنا تسمع شيئا عجيـــــب
في غير دى الدولة كنركب على نجيب
لو أنّ يسمعن فالتغريـــــد، المعتمـــيد[3]

كما أن جماعات الصوفية كانوا يمشون في الأسواق و يتغنون بأزجال الششتري. فأزجال الصوفية وجدت لها بيئة خاصة عاشت فيها، إنها «جماعة الفقراء الذين خلعوا الدنيا و هاموا في حب الله سائحين مغتربين، ينشدون أزجال الششتري ويغنون فيها، بل يرقصون على ألحانها [4].» و قد ناقش الأهواني صلة الزجل بالأغنية الشعبية، و تحدث عن نظرية ريبيرا التي شرح فيها كيف أن الزجل كان يغنيه في قرطبة جماعة من الناس، فيبدءون بالمطلع و يكررونه مرات، ثم يكفون عن الغناء، ويبدأ الزجال فينشد الغصن الأول وحده، والجماعة سكوت، ثم يعود الجمهور إلى

[1] ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، ج 1، ص 172.
[2] ديوان بن قزمان. الزجل 71.
[3] ديوان بن قزمان. الزجل 74.
[4] عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس، ص 147.

الإنشاد، ليغني القفل الثاني من الزجل [1]. و هكذا يكون الزجال و من معه من المرددين قد تخلصوا من نمطية القصيدة القديمة المنغلقة على وزن واحد و قافية واحدة، واستفادوا من طريقة جديدة لنظم الشعر تقوم المقطوعة فيها على عدة أوزان و تنوع في القوافي شأن الأغنية الشعبية، فتسمح للمغني بالاستراحة. فهذه المقطوعة تشبه النوبة الغنائية و لكنها من شاعر واحد. و قد أكد خوليان ريبيرا في عام 1912 أن الأزجال كانت فعلا أغاني أنتجها أصحابها بقصدية الغناء. أو أنها عبارة عن قصائد نُظمت لتغنى بصوت مرتفع، أمام عامة الشارع، أو لجماهير غفيرة. و قد صب اهتمامه في ذلك على أزجال ابن قزمان، حتى أنه مثل لذلك بالزجل رقم 141 من الديوان[2]. فأزجال ابن قزمان رغم قالبها المبتكر، فالطابع الشعبي فيها كغيرها من الأزجال، يقدم دليلا آخر «على أنها نُظمت ليتغنى بها الشعراء الجوالون في الأسواق والمتسولون في الشوارع والطرقات، والمحتالون في الحوارى والأزقة، و أصحاب المجون والخلاعة والنسوان والسكرى والسكران... ينشدها الناس جماعة في الطرقات بصوت جهير، وسط جمهور يتجمع أفراده حول المنشد، حيث ينشدون المركز جماعة عقب كل فقرة يلقيها، و تصحب ذلك كله آلات الموسيقى كالعود والناي والطنبور والدف والصاجات، و ربما تخللها الرقص[3]»

صحيح أن الزجل أصبح في فترة لاحقة فنا شبيها بالموشحة يعتمد مبدعوه أيضا على الكتابة، كما قد يفعل متلقوه نفس ذلك، و أصبح يحاكم من منظور أدبي نقدي إلى ما فيه من صور بيانية رائعة و أخيلة جميلة. فالكتابة نقلت الزجل من دور الأغنية الشعبية، و مكنت من حفظه من الضياع أو النسيان، كما أن التصوير الجميل ارتقى به من الشعبية العامة إلى الفردية المخلدة لبصماتها و هذا لا ينفي عن الزجل صفة التغني به. «و معنى ذلك أن القابلية لتلقي الأزجال قد اتسعت و شملت طبقات جديدة من الناس

[1] نفس المرجع، ص 146–147.
[2] إميليوغرسيه غومث: مع شعراء الأندلس والمتنبي، ترجمة الطاهر احمد مكي، دار المعارف القاهرة، ص 149.
[3] الطاهر احمد مكي: الأدب الأندلسي من منظور إسباني، مكتبة الآداب، القاهرة ص 48.

لم تكن ترى في الأغنية الشعبية إلا تلهية عابرة، و لكن ليس هناك ما يحول دون اتخاذ هذا اللون الجديد من الزجل مادة للغناء[1].»

ثم إن صلة الزجل بالغناء نقف عليها في التسمية ذاتها. ألم يقل أبو بكر بن حجة الحموي في تعريفه للزجل في كتابه بلوغ الأمل في فن الزجل: «و إنما سمي هذا الفن زجلا لأنه لا يلتذ به و تفهم مقاطع أوزانه حتى يغنى به و يصوّت[2]»؟

والملاحظ على هذا التعريف أن صاحبه حدد مجموعة من الأسس لا يعتبر الزجل زجلا إلا بتحققها فيه، أو على الأقل يجب أن يبنى عليها لضمان إضفاء الصفة الفنية عليه و هي:

ـ تحقيق اللذة الأدبية

ـ الفهم و الإدراك

ـ المتعة الغنائية

ـ الصوت

و هنا يجوز الوقوف على مصطلح الصوت الذي يعني تموج الهواء، و وجوده مستمر باستمرار تموج الهواء الخارج من الحلق والآلات الصناعية. و هو يعني أيضا الحركة بمعنى الإيقاع عند الموسيقيين و هو الأثر الناتج عن ذبذبة مستمرة و مطردة لجسم من الأجسام، و قد يسمع ذلك من الاحتكاك أو الاصطدام، أو يسمع من الآلات الموسيقية، أو جهاز النطق عند الإنسان [3]. و هو آلة للفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، و به يوجد التأليف، و لن تكون حركات اللسان لفظا و لا كلاما موزونا و لا منثورا إلا بظهور الصوت [4]، فالصوت جزء من هذا الإبداع، مستمر الحضور منذ ولادة النص إلى المشافهة به إلى تدوينه. فهو بذلك مكون من مكونات بناء القصيدة

---

[1] إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، ص 262.
[2] ابن حجة الحموي: بلوغ الأمل في فن الزجل، ص 128.
[3] علي الزوين: منهج البحث اللغوي بين التراث و علم اللغة الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1976 ص 59.
[4] حلمي خليل: دراسات في اللسانيات التطبيقية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 2002 ص 165.

انطلاقا من العلاقة القائمة بين الشعر والغناء. و هذا لا يخص الزجل وحده، بل يمتد إلى الشعر العربي الفصيح الذي يعد غنائيا أيضا. و عليه فالإنشاد ميزة يشترك فيها كل من النص الشعري الفصيح و النص الزجلي.

و هكذا فالزجل لم يكن بدعا من صنوه الشعر الفصيح في مجال غنائيته، فتلك من القواسم المشتركة التي تؤكد أواصر ارتباط الزجل الأندلسي بالشعر العربي وخروجه من رحمه، عكس من يحاول ربطه بشعر أمم أخرى. ثم إن الإنشاد نفسه يعتبر عند الكثير من الباحثين العرب شكلا من الغناء، فأدونيس و هو ناقد و شاعر يقول في ذلك: «و ليس الإنشاد إلا شكلا من أشكال الغناء، و يحفل الموروث الأدبي العربي بالإشارات المؤكدة على ذلك، فكثيرا ما شُبه المنشدون بالطيور المغردة، و شُبه شعرهم المنشود بتغاريدها. و ثمة كلمة مشهورة توجز ما نذهب إليه، تقول: مقود الشعر الغناء[1].» و من الطريف أن يعتبر العرب إنجازهم الشعري ديوانا غنائيا. فقد قال محمد بنيس: «إن العرب كانت تزن الشعر بالغناء و إن الغناء ميزان الشعر[2].» وبهذا تكون القصيدة الزجلية إذن قد حققت مفهوم الإنشادية الغنائية من خلال ذلك الإتحاد الوجداني بين الكلمة الشعرية والغناء، منذ مرحلة التأسيس التي تتصف بطابع التأليف الجماعي إلى مرحلة الذاتية والتأليف الفردي الذي يعطي للزجل هوية و جنسية صاحبه مع المحافظة على الحضور الغنائي التواصلي.

إضافة إلى كل هذا، فإن الموشحات والأزجال تميزت باستعارتها للخرجات من نصوص سابقة. و من الصعب أن نجد تفسيرا منطقيا لظاهرة الاستعارة الفريدة هذه إذا لم نضع في الحسبان أن الموشحات والأزجال لم تكن أشعارا أبدعها أصحابها بقصدية القراءة أو الإلقاء. بل لقد كانت من الأغاني بالأساس. و بهذا المعنى نجد ابن رشد في تعليقه على كتاب الشعر لأرسطو في حدود العام 570هـ/1174م إذ يعلق على تمييز

[1] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، ط 3، بيروت 2000 ص 7.
[2] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاته، ج 4، دار توبقال ط 2، 2001 ص 47.

أرسطو بين ثلاثة أنواع من التمثيل الفني و هي: الإيقاع واللغة والنغم، و تأكيده على إمكانية استخدامها منفصلة أو مجتمعة. و ليفسر ابن رشد الأمر للعرب يلجأ إلى مثال من الأدب العربي: «و هذه قد توجد كل واحد منها منفردا عن صاحبه مثل وجود النغم في المزامير، والوزن في الرقص، والمحاكاة في اللفظ، أعني الأقاويل المخيلة غير الموزونة. و قد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها مثل ما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات والأزجال، و هي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان أهل هذه الجزيرة[1].»

و إذا كانت أشعار العرب قديما ربما تنشد بمصاحبة الموسيقى، فإن الموشحات والأزجال هي أغانٍ بالأساس، مع احتمال أنها كانت تؤلف عادة طبقا لألحان موجودة من قبل. فقد أثبت سابقا أنها كانت تغنى في جوقة وفق نظام تأدية معين، كما كانت الأزجال أيضا تغنى في القصور والأعراس و في الأسواق في مناسبات بعينها.
فالأزجال إذن أغنيات أداها الناس في جماعات و فرادى، و عليه «ففهم وضعية الأداء تساعد في تفسير نظام القوافي في هذا الجنس من الشعر و هو نظام محيّر خارج سياق الغناء[2].»

[1] جيمس ت. مونرو: الزجل والموشح، الشعر الأندلسي والتراث الرومانسي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، تحرير سلمى الخضراء الجيوسي: الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان ط 02، ج 01، ص 588 عن أرسطو: كتاب الشعر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986، ص 57.

[2] جيمس ت. مونرو: الزجل والموشح، الشعر الأندلسي والتراث الرومانسي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، تحرير سلمى الخضراء الجيوسي: الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان ط 02، ج 01، ص 588 عن أرسطو: كتاب الشعر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986، ص 58.

خاتـــــمة

لقد كان للرسالة الإسلامية الدور الكبير في إخراج العرب من عزلتهم داخل الجزيرة العربية إلا ما كان من رحلة الشتاء والصيف. فقد كُتب لهم بفعل واجب نشر الإسلام الانتشار في رحاب المعمورة، واتجهت الفتوحات الإسلامية غربا إلى شمال إفريقيا، و منها إلى شبه جزيرة إبيريا (إسبانيا). و لما استقر العرب والمسلمون على هذه الأرض الجديدة شيدوا عليها مدنية و حضارة لا تزال شاهدة عليهم إلى اليوم، إنها حضارة الأندلس.

و لما جاء العرب إلى ما سموه بلاد الأندلس، لا شك أنهم كانوا يحملون ثقافة الشرق و عاداته و تقاليده، سواء تعلق الأمر بالأدب نثرا و شعرا، أو تعلق بالمأكل والمشرب والملبس والأعياد والمناسبات، أو تعلق بالعلوم والدين.

لقد كتب للأدب العربي الذي عمر طويلا في بلاد العرب أن يعيش نحو ثمانية قرون على أرض الأندلس، و قد تأثر بتلك البيئة باختلاف أجناسها و لغة أهلها، كما تأثر بطبيعتها و جوها و بكل ما يتصل بها من قريب أو بعيد. و بفعل ذلك حقق كثيرا من التطور على أصعدة متعددة خاصة في الشعر و هو ما يعنينا. فقد طال الموضوعات واللغة والتصوير والإيقاع وتعدى ذلك إلى تغيير شكل بناء القصيدة العربية فيما سمي بالموشح والزجل. و مما يمكن حصره من نتائج في هذا المجال ما يلي:

الزجل مولود جديد و إضافة حسنة للأدب العربي، أنجزت على أرض الأندلس وبقرائح الأندلسيين، و هو يحمل بصمة العرب الأندلسيين في تلك الحقبة من الزمن، كما يحمل طابع بلاد الأندلس التي ولد و نشأ عليها. و ليس لأحد الفضل عليهم في ذلك مهما تقوّل المتقولون.

لا يصح أن ننفي كلية ما حصل من تلاقح بين ما جاء به العرب من حضارة وأدب و شعر على وجه الخصوص و ما وجدوه من ثقافة و أدب أصحاب الأرض الأصليين مما شكل شخصية الشعر الأندلسي المتميزة و منها الزجل على الخصوص.

يمثل ابن قزمان شيخ الصناعة في مجال الزجل بلا منازع بما خلفه من مادة مهمة في هذا المجال متمثلة في ديوانه، ساعدت على حل الكثير من الإشكاليات التي كانت مطروحة.

يعتبر الزجل جسرا هاما للتواصل بين ما هو عربي إسلامي و ما هو أوربي لاتيني على مستوى الأغراض والموضوعات و على مستوى المعجم اللغوي و طرق التصوير، و على مستوى شكل القصيدة و بنائها و إيقاعها.

يمثل الزجل مرحلة هامة من مراحل تطور الشعر العربي كان لابد من الوصول إليها في اجتماع ظروف مناسبة توفرت على أرض الأندلس، فأدت إلى ظهور ذلك الإنجاز الذي لم يكن مقتصرا على العوام من الناس، بل لقد فرض سلطانه على الأدباء والشعراء، واستطاع أن يقتحم عليهم نواديهم، بل لقد استطاع أن يلج قصور الملوك والأمراء والقضاة والوجهاء.

استطاع الزجل أن يغوص في أعماق حياة الأندلسيين، و تمكن من رصد كل شيء سواء علا شأنه أو قل. فتناول عظائم الأمور في السياسة والحرب و أهم الأحداث والصراعات، كما تناول أبسطها كالأكل والبيع والشراء واللعب واللهو. و بهذا يمكن اعتبار الزجل وثيقة تاريخية تعين الباحثين على فهم الكثير من الأحداث التاريخية، وإدراك طبيعة الحياة في ذلك الزمان على تلك الأرض، كما يقدم آفاق واعدة لمزيد من الدراسات في جوانب متعددة.

أعطى الزجل هامشا كبيرا من الحرية للشعراء في مجال اللغة خاصة على المستوى النحوي و على مستوى القاموس المفرداتي وعلى مستوى البحور والإيقاعات و على مستوى شكل القصيدة و بنائها.

شكل الزجل اتجاها شعريا له رجاله و منظروه والمدافعون عنه، حتى استقطب إضافة إلى من ألفوا فيه دون غيره، شعراء مشهودا لهم بالتفوق في الشعر الفصيح.

إن أهمية الزجل كمرحلة من مراحل تطور الشعر العربي فرضت على بعض الأدباء والمؤرخين أن يؤرخوا له و لرجاله في مؤلفاتهم، كما فعل ابن حجة الحموي في كتابه بلوغ الأمل في فن الزجل، و صفي الدين الحلي في كتابه العاطل الحالي والمرخص الغالي، و ابن سعيد في كتابه المغرب في حلى المغرب و ابن خلدون في المقدمة.

كانت الأغنية الشعبية باعثا مهما على نشوء فن الزجل، كما أعطت الروافد الموسيقية المشرقية والأندلسية المحلية حركية عظيمة للموشحات والأزجال و ساعدت على شهرتها واستمراريتها. كما ساعد الموشح و الزجل بدورهما في انتشار الموسيقى و تطورها في بلاد الأندلس.

استطاع الموشح والزجل الأندلسيان أن يؤثرا في الشعر الأوربي كما حدث مع شعر التروبادور. كما استطاع أن يعكس التأثير في مجال الشعر العربي، من الغرب نحو الشرق، بعدما كان التأثير مشرقيا. فانتشر الموشح والزجل في كامل أنحاء الوطن العربي، واستمر إلى اليوم منوعا لأشكاله.

بدأ الزجل شفويا و كان أكثر التصاقا بواقعه فكرا و تصورا و حياة و معاناة، وقد عبر عن قضايا مجتمعه، و عاش ناظمه آلام الشعب و أحزانه مثلما عاش أفراحه، و عبر عن تطلعاته، و لم يكن مجرد مداح و مغني لا يحمل هدفا و لا يعبر عن رسالة.

المعجم اللغوي في الزجل بسيط و طبيعي، فمفرداته إما أن تكون عامية كلية لا نجد لها في العربية الفصحى أصلا و إما أن تكون فصيحة بالوضع فقط دون الدلالة، أو بالوضع والدلالة معا، كما قد تكون ذات أصل عربي غير أنها أصيبت بشيء من التحريف على مستوى النطق السليم، أو على مستوى البناء الصحيح في ترتيب حروفها، أو على مستوى مختلف التعاملات الاشتقاقية في ميدان حقول الصرف.

لا يصور الشاعر الشعبي إلا على حسب ما يرى و ما يشعر، فخياله رحب المدى، طبيعي و تلقائي في بعض مظاهره، على الفطرة السليمة البسيطة، يرتكز في غالبيته على عناصر المقاربة والمشابهة لاهتمامه بالمعنى و حرصه على الفكرة وتوصيلها من أيسر السبل. فالموضوع والفكرة والمضمون لهم قيمتهم في اهتمامه لأنه لم يقل الشعر من أجل المتعة الفنية وحدها –و إن كان يطلبها– و إنما يفعل ذلك لغايات سامية و مقاصد نبيلة.

الزجل الأندلسي لم يكن أبدا مجرد نظم جاف لا حياة فيه، و لا ينبغي له ذلك، فهو أيضا يخاطب الوجدان البشري و يستثير خباياه بفضل مضمونه الشعري الذي تَلوَّن بألوان عاطفية ترتبط بالوجدان الإنساني فتحركه و تهزه و تؤثر فيه، و بفضل ذلك يستحق بجدارة أن يسمى شعرا، و كانت وسيلته في ذلك كله اللفظة و الصورة والإيقاع.

الزجل الأندلسي لا يقوم على التفعيلة و ما يعرف بالبحور الخليلية –و إن إلتزمها بعضه في حدود ضيقة– بل يقوم على بناء إيقاعي خاص يميزه، يشترك فيه مع الموشح، فهو يرتكز على النغمة والتنغيم و النبر. والإيقاع فيه تكرار منتظم، قد يكون تكرار حرف أو لفظة أو عبارة على أبعاد متساوية، و قد تكون غير متساوية أحيانا. وهو على كل حال شكل من أشكال التنسيق يضمن للعبارة التوازن و حسن الرصف.

إن هذا النوع من الشعر يغنى وفق طرق و ألحان خاصة متعارف عليها في تلك البلاد و في ذلك الزمان، و لا يزال ذلك مستمرا إلى اليوم في أغلب البلاد العربية. فقد يتغنى به الشاعر أو غيره منفردا أو مع الجماعة، و قد يصحب إيقاعاته الآلات الموسيقية المناسبة، كما قد يصحبه الرقص.

و في الأخير أقول أن الزجل جنس أدبي شعري يعكس عبقرية الذات العربية وقدرتها على التطور والتجديد في مواكبة واعية بتغيرات العصر و تقلبات أحوال أهله.

قائمة المصـــــادر و المـــــراجع

أ) المصـــــادر

1 -ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة بيروت لبنان.

2 -ابن حجة الحموي: بلوغ الأمل في فن الزجل، تحقيق رضا محسن القريشي، تحقيق عبد العزيز الأهواني، مطبعة وزارة الثقافة دمشق م1974.

3 -ابن خلدون: المقدمة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1993م.

4 -ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، تحقيق شوقي ضيف، القاهرة 1964م.

5 -ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق جودت الركابي، دار الفكر الطبعة الثانية 1977م.

6 -ابن عبد ربه: العقد الفريد، تحقيق عبد الله المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، الطبعة الثالثة 1987م.

7 -ابن عربي: ديوان ابن عربي، شرح أحمد حسين بسبج، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1996م.

8 -ابن قزمان: ديوان ابن قزمان القرطبي إصابة الأغراض في ذكر الأعراض، تحقيق و تصدير فيديريكو كورينتي، تقديم محمود علي مكي، المجلس الأعلى للثقافة، المكتبة العربية، القاهرة 1995م.

9 -أبو يحيى الزجالي: أمثال العوام في الأندلس، تحقيق و دراسة محمد بن شريفة، طبعة وزارة الدولة، المملكة المغربية.

10 -الششتري: ديوان الششتري، تحقيق علي النشار، الإسكندرية 1960م.

11 -صفي الدين الحلي: العاطل الحالي والمرخص الغالي، تحقيق هونرباخ و بسباذن 1955م.

12 –لسان الدين بن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة 1974م.

13 –لسان الدين بن الخطيب: نفاضة الجراب، نشر أحمد مختار العبادي، الدار البيضاء 1985م.

14 – المقري: أزهار الرياض في أخبار عياض، تحقيق السقا والأبياري و شلبي، طبعة القاهرة 1939م.

15 – المقري: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، بيروت 1968م.

ب) المراجـــــع

1 -إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1991م.

2 -إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الشروق، عمان الأردن 1997م.

3 -أحمد محمد عطا: دراسات في فني الموشحات والأزجال، مكتبة الآداب، القاهرة الطبعة الأولى 1999م.

4 -أحمد نجيب: فن الكتابة للأطفال، دار إقرأ، بيروت لبنان، الطبعة الثانية 1983.

5 -أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف القاهرة الطبعة 12، 1997م.

6 -إليا الحاوي: في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الثانية 1986م.

7 -إيميليو غرسيه غومث: الأدب الأندلسي من منظور إسباني، ترجمة الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة.

8 -إيميليو غرسيه غومث: مع شعراء الأندلس والمتنبي، ترجمة الطاهر احمد مكي، دار المعارف القاهرة.

9 –أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، الطبعة الثالثة بيروت 2000م.
10 – البكري أبو عبد الله بن عبد العزيز: جغرافية الأندلس و أوروبا من كتاب المسالك والممالك، تحقيق عبد الرحمان علي الحجي بيروت 1968م.
11 – التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1990م.
12 – جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، دار المعارف القاهرة، الطبعة السادسة المجلد الأول 2008م.
13 – حلمي خليل: دراسات في اللسانيات التطبيقية، دار المعارف الجامعية الإسكندرية 2002م.
14 – حسين مؤنس: فجر الأندلس، العصر الحديث للنشر والتوزيع، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة الأولى 2002م.
15 – حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، الطبعة التاسعة 1978م.
16 – خير الله عصار: مقدمة لعلم النفس الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1982م.
17 – ريتشاردز: العلم والشعر، ترجمة مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلومصرية، سلسلة الألف كتاب.
18 – السحرتي مصطفى عبد اللطيف: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، طبعة المقطم، مصر 1948م.
19 – سمير أبو حمدان: الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات دار عويدات، بيروت الطبعة الأولى 1991م.
20 – سيد قطب: النقد الأدبي أصوله و مناهجه، دار الشروق.
21 – شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت الطبعة الأولى 1986م.

22 – شوقي ضيف: الشعر والغناء في المدينة و مكة لعصر بني أمية، دار الثقافة بيروت لبنان، الطبعة الثانية 1967.

23 – شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي، ديوان المطبوعات الجامعية 1994.

24 – صمويل بيتري: الموشح الأندلسي، ترجمة و تقديم و تعليق عبد الحميد شيحة، مكتبة الآداب، القاهرة الطبعة الثانية 1996.

25 – عباس الجراري: الزجل في المغرب القصيدة، مطبعة الأمنية، الرباط 1970.

26 – عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس، معهد الدراسات العربية العالمية، جامعة الدول العربية 1957.

27 – عبد العزيز سالم: تاريخ المسلمين و آثارهم في الأندلس، دار النهضة العربية، لبنان 1961.

28 – عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، بيروت لبنان 1995.

29 – عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة، بيروت لبنان.

30 – عبد العزيز عتيق: في النقد والأدب، دار النهضة، بيروت لبنان 1972.

31 – عبد القادر القط: الإتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت لبنان 1978.

32 – عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى 1981.

33 – عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت لبنان 1986.

34 – عبد الواحد ذنون طه: تاريخ العرب و حضارتهم في الأندلس، دار المدار الإسلامي، الطبعة الأولى، بيروت لبنان 2004.

35 – عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي، القاهرة 1967.

36 – عز الدين منصور: دراسات نقدية و نماذج حول بعض قضايا الشعر العربي المعاصر، مؤسسة المعارف، بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1985.

37 – العربي دحو: الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1988.

38 – علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت الطبعة الأولى 1979.

39 – علي الزوين: منهج البحث اللغوي بين التراث و علم اللغة الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1976.

40 – علي محمد سلامة: الأدب العربي في الأندلس تطوره موضوعاته و أشهر أعلامه، الدار العربية للموسوعات الطبعة الأولى 1989.

41 – غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثانية 1978.

42 – فوزي سعد عيسى: الشكل الفني في الموشحات الأندلسية، محاضرات النادي الأدبي الثقافي بجدة، دار البلاد جدة الطبعة الأولى 1985.

43 – فوزي سعد عيسى: الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المعرفة 1990.

44 – محمد أحمد قاسم: المرجع في علمي العروض والقوافي، دار جرؤس برس، طرابلس لبنان، الطبعة الأولى 2002.

45 – محمد أحمد وريث: ديوان الزجال الأندلسي ابن قزمان، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الأولى 1987.

46 –محمد بن شريفة، تاريخ الأمثال والأزجال في الأندلس والمغرب، منشورات وزارة الثقافة، المغرب 2006.

47 –محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاته، دار توبقال، الطبعة الثانية 2001.

48 –محمد زكريا عناني: في الأدب الأندلسي، دار المعرفة الجامعية 1999.

49 –محمد زكي العشماوي: الأدب و قيم الحياة المعاصرة، دار النهضة 1960.

50 –محمد سعد فشوان: مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية 1986.

51 –محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب الأندلسي التطور والتجديد، دار الجيل، بيروت الطبعة الأولى 1992.

52 –محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة بيروت 1973.

53 –محمد مبارك: مواقف في اللغة والفكر والأدب، مكتبة النهضة بغداد 1974.

54 –محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981.

55 –مجد الأفندي: الموشحات المشرقية و أثر الأندلس فيها مند بداية العصر الأيوبي و حتى نهاية العصر المملوكي، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، سورية، الطبعة الأولى 1999.

56 –مرتضى الحسين الزبيدي: تاج العروس، تحقيق عبد الفتاح الحلو، سلسلة التراث العربي، الكويت 1986.

57 –مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته و فنونه، دار العلم للملايين.

58 –مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، قدم له شوقي ضيف، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الأولى 1959.

59 –مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة 1983.

60 –مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة 1983.

61 –المنذري زكي الدين: الترغيب والترهيب، دار الحديث، مطبعة الحلبي، مصر.

62 –نسيب شناوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1984.

63 –ياقوت الحموي: معجم البلدان، دار صادر، الطبعة الأولى، بيروت 1993.

64 –يوسف عيد: دفاتر أندلسية في الشعر والنثر والنقد والحضارة والأعلام، المؤسسة الحديثة للكتاب 2006.

ت) المراجع الأجنبية

1- Todo Ben Quzman, editado, interpretado, medido,y explicado Tomo III por: Emilio Garcia Gomez, biblioteca romanica hispanica, editorial gredos, S.A. Madrid 1972.

2- Pluridictionnaire Larousse librairie Larousse 1977.

ث) الدوريات و الرسائل

1 –أبو بثينة: الزجل العربي: كمال النجمي: التعايش بين الشعر والزجل، كتاب الهلال، العدد 270 جمادى الأولى 1393 يونية 1973، دار الهلال.

2 –الأخضر عيكوس: الصورة الكنائية في القصيدة الجاهلية، مجلة الآداب العدد 4.

3 –الأخضر عيكوس: مفهوم الصورة الشعرية حديثا، مجلة الآداب، جامعة قسنطسنة، العدد الثالث 1996.

4 -جيمس ت. مونرو: الزجل والموشح، الشعر الأندلسي والتراث الرومانسي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، تحرير سلمى الخضراء الجيوسي: الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان.

5 -ستار الناصر: فن الزجل، مجلة طريق الشعب، العدد الثامن، السنة 70، 4 أيلول 2004.

6 -سيد بحراوي: نحو علم للعروض المقارن، المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سورية، السنة 25 العدد 215، سبتمبر 1986.

7 -عباس الجراري: معجم مصطلحات الملحون الفنية، حرف الزاي، مجلة فنون، وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية، أكتوبر 1977.

8 -عيسى الدودي: ابن قزمان جسر بين الشرق والغرب، أطروحة دكتوراه في الآداب 2005/2004 كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول وجدة المغرب.

9 -فيديريكو كورينتي: العلاقات اللغوية والأدبية بين الأندلس و سائر الدول في شبه الجزيرة الإيبيرية، دراسات مغاربية، عدد مزدوج 15-16. 2002.

10 -محمد فاخوري: التجديد العروضي الغنائي في شعر الموشحات الأندلسية، التراث العربي: مجلة فصلية محكمة تصدر عن اتحاد كتاب العرب بدمشق، العدد 85، شوال 2002/1423.

11 -محمد السرغيني: عن تجنيس الشعر الشفوي، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 29، العدد الثاني أكتوبر/ديسمبر 2000.

12 -محمد الفاسي: عروض الموشح، المناهل، الرباط المغرب، العدد الثاني، السنة الثانية، مارس 1975.

13 -مقداد رحيم خضر: أوزان الموشحات الأندلسية و قوافيها، مجلة المورد، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، المجلد 15، العدد الأول 1986.

الفهـــرس

الموضوع		الصفحة
مقـــــدمة	.....	أ – د
مـــدخـــل:	الأندلس من الفتح إلى سقوط غرناطة.....	12-01
	الأندلس.....	02
	إسبانيا قبل الفتح الإسلامي.....	03
	المسلمون في الأندلس.....	04
	المجتمع الأندلسي.....	07
	الدين في الأندلس.....	10
	الحياة الفكرية في الأندلس.....	11
البـــاب الأول:	**طبيعة الزجل الأندلسي**.....	113-13
الفصل الأول:	الزجل و موضوعاته.....	51-14
المبحث الأول:	تعريف الزجل.....	38-15
	التعريف.....	16
	تعدد التسمية.....	19
	نشاة الزجل.....	21
	أول من اخترع الزجل.....	23
	مصادر الزجل.....	26
	بين الموشح والزجل.....	32
المبحث الثاني:	موضوعات الزجل.....	51-39
	الغزل.....	40
	المدح.....	42
	الوصف.....	43
	الهجاء.....	44
	الخمريات.....	47
	الفخر.....	48
	رثاء المدن.....	48
	الشكوى.....	49
	الزجل الصوفي.....	50

الفصل الثاني: اللغة والتصور والتطور..... 52–113
المبحث الأول: لغة الزجل..... 53–66
اللغة..... 54
المعجم الشعري..... 56
المعجم اللغوي..... 61
المبحث الثاني: الصورة الشعرية..... 67–96
ماهية الصورة الشعرية..... 68
دور الخيال في بناء الصورة..... 72
الإدراك الحسي..... 77
خصائص الصورة الشعرية..... 78
المبحث الثالث: مراحل التطور..... 97–113
مرحلة الأغنية الشعبية..... 98
مرحلة الزجل المعرب..... 99
مرحلة ابن قزمان..... 101
أشهر الزجالين في هذه المرحلة..... 102
مرحلة ما بعد ابن قزمان..... 103
أشهر الزجالين في هذه المرحلة..... 105
مرحلة المحنة و سقوط الأندلس..... 109
زجالو القرن الثامن الهجري..... 110
زجالو القرن التاسع الهجري..... 112
البـــاب الثاني: البناء والإيقاع في الزجل الأندلسي..... 114–217
الفصل الأول: البناء..... 115–159
المبحث الأول: أنواع الزجل..... 116–129
الزجل البسيط..... 117
الزجل المركب..... 120
الزجل المعقد..... 124
الزجل الشاذ..... 126
المبحث الثاني: عناصر الزجل..... 130–159
المطلع..... 132
الدور..... 134
السمط..... 135

القفل..... 135
البيت..... 135
الغصن..... 136
الخرجة..... 136
الفصل الثاني: الإيقاع..... 160–217
المبحث الأول: الإيقاع في الزجل..... 161–185
الزجل الأندلسي عربي الإيقاع..... 164
الزجل الأندلسي أوروبي الإيقاع..... 170
الإيقاع الأندلسي المبتكر..... 176
المبحث الثاني: القافية..... 186–208
التنويع في القوافي..... 187
المطلع والقفل..... 188
الأغصان..... 194
المماثلة والمخالفة في القوافي..... 197
الردف..... 197
التاسيس..... 204
الوصل..... 205
الروي..... 207
المبحث الثالث: الزجل والغناء..... 209–217
الإنشاد والغناء عند العرب..... 210
الأغنية الشعبية في الأندلس..... 212
صلة الزجل بالغناء..... 212
الخـــاتـــمة 218–221
قائمة المصادر و المراجع..... 222–229
الـــــفهرس 230

ملـــــخص.

الزجل فن شعري نشأ في الأندلس، و يعني في اللغة الصوت، فلا يلتد به و تفهم مقاطع أوزانه حتى يتغنى به. لا يعرف من اخترعه، لكن الذي برع فيه و حاول أن يُنظر له هو ابن قزمان. لغته عامية و يتناول كل ما يخطر على البال من موضوعات. مر بعدة مراحل في تطوره ابتداء من مرحلة الأغنية الشعبية إلى مرحلة ابن قزمان التي اتضحت فيها أسسه. والزجل أنواع: البسيط والمركب والمعقد والشاذ. و لا يزال يرتبط بالغناء إلى اليوم، حتى انتشر في كامل الوطن العربي واستطاع أن يؤثر في جزء من أوروبا.

كلمات مفتاحية: الزجل، اللغة، الكلمة، الصورة، الكناية، الاستعارة، الإيقاع، القافية، الوزن، الموسيقى والغناء.

Résume.

«Zadjel» est un art poétique né en Andalousie. Ce terme désigne en littérateur: le son. Il ne peut être ni apprécié ni compris que chanté.

Son inventeur est inconnu mais celui qui a brillé et essayé d'élaborer des théories pour cet art est «Ben kazmane».

Sa langue est courante et ses sujets divers. Dans son évolution, il a connu plusieurs étapes allant de la chanson populaire à celle de ben Kazmane où les principes sont devenus de plus en plus clairs. Le Zadjel comprend plusieurs types : le simple, le combiné, le complexe, et l'atypique. Cet art est toujours lié au chant jusqu'à nos jours et répandu dans le monde arabe. Il a pu même atteindre une partie de l'Europe.

Mots clés : Zadjel – langue – mot – image – métonymie – métaphore – rythme – rimr – métrique –musique – chant.

Abstracts:

«Zadjel» is an art of poetry that started in Andalusia with the meaning of sound in language. One cannot savour it or understands its metrical sections unless it is sung. None knows the founder of zajel, but the one who excelled in it and introduced its rules was Ben Kazmane. The language used in this art is quite ordinary and deals with whatever subjects come to mind. It underwent different phases starting by the popular song to the phase of Ben Kazmane when the bases of zadjel were made clear. Zadjel is of various types: simple, composed, complex, and the abnormal or particular one. It has been connected to songs up till now. It has not been spread in the entire arab world but has reached a part of Europe, as well.

Key words: Zadjel – language – image – rhythm – rhyme – measurement – music – singing – metaphor – hyperbole